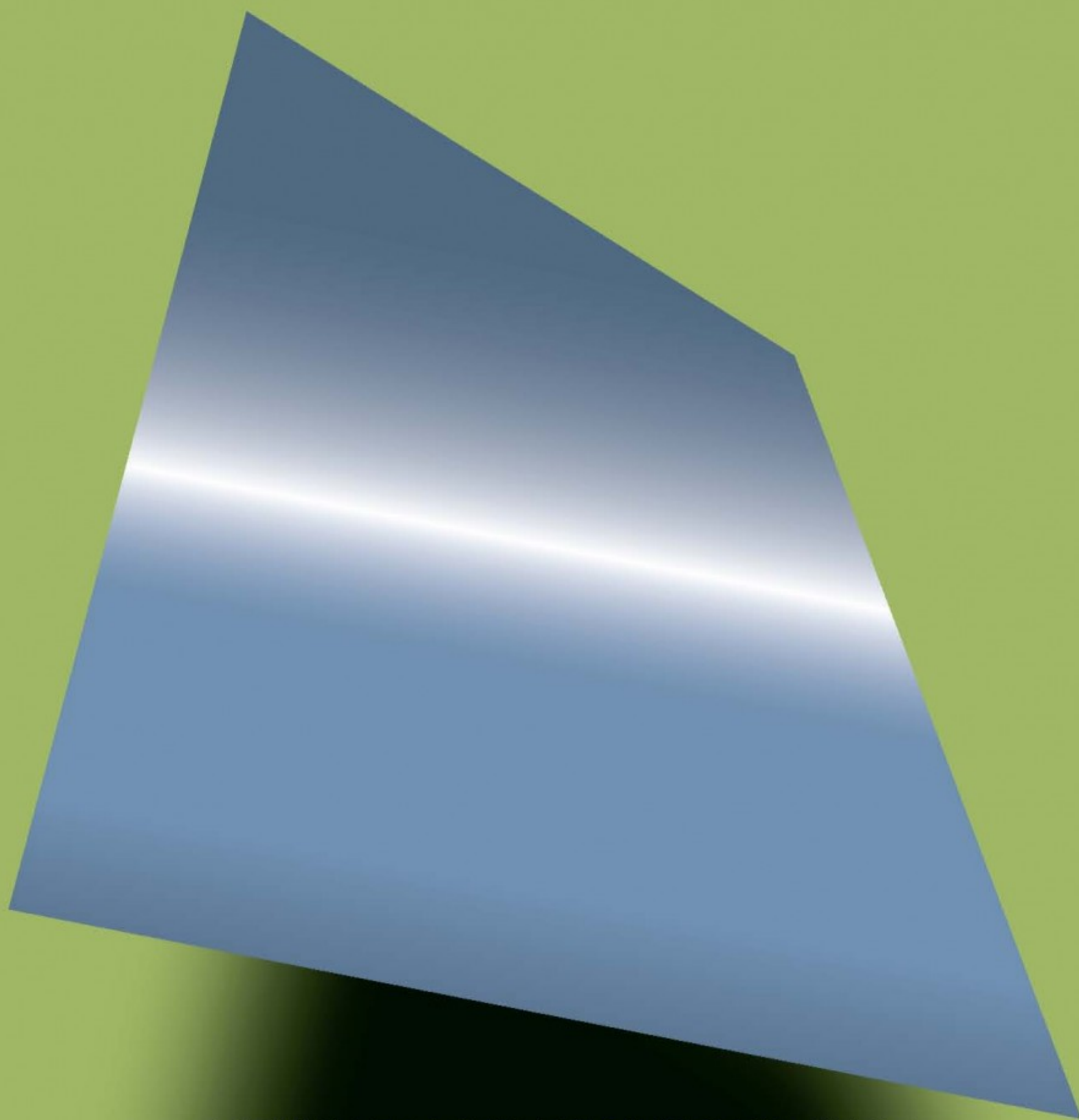


SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 4



HEINZ-PETER PREUSSER (HG.)

**ANSCHAUEN
UND
VORSTELLEN**

GELENKTE IMAGINATION IM KINO

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer (Hg.)
Anschauen und Vorstellen

Schriftenreihe zur Textualität des Films 4
ISSN 2194-3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films

Herausgegeben von John A. Bateman, Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BlfT)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Stephen Brockmann (Pittsburgh), Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile),
Erica Carter (King's College, London), Jens Eder (Mannheim), Pietsie Feenstra
(USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn/Berlin),
Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (Konstanz), Frank Kessler (Utrecht), Markus Kuhn (Hamburg),
Claudia Liebrand (Köln), Fabienne Liptay (LMU München),
Karl Sierck (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Anschauen und Vorstellen

Gelenkte Imagination im Kino

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion:
Andreas Ammann und David Marcel Gröger

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print © Schüren 2014
eBook © Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Print-ISBN 978-3-89472-853-3
eBook-ISBN 978-3-7410-0025-6

Inhalt

Heinz-Peter Preußner

Anschauen und Vorstellen – Gelenkte Imagination im Kino

Eine Einführung

9

I. Emotionen

Klaus Kreimeier

Entfesselung und Steuerung

Blickstrategien in der frühen Kinematografie

33

Julia Schoderer

«Geh bloß nicht in den Film, der ist dermaßen aufregend!»

Zur sinnlichen Inszenierung moderner Krisenphänomene im

Stummfilm am Beispiel von Robert Reinerts NERVEN

52

Jörg Bernardy

Unschärfe und flüchtige Liebe im surrealistischen Film

Ökonomien von Schrift und Bild in L'ÉTOILE DE MER

68

Heinz-Peter Preußner

Arterhaltung, Hybridisierung, Verschmelzung

Das imaginierte Böse in den ALIEN-Filmen von Ridley Scott

bis Jean-Pierre Jeunet

80

Nina Schimmel

«Murder Me, Mickey!»

Sympathienlenkung am Beispiel von NATURAL BORN KILLERS

104

Jihae Chung

Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen

Das Natur-Erhabene und das Filmisch-Erhabene im

Katastrophenfilm am Beispiel von 2012

117

Kerstin Stutterheim

SHUTTER ISLAND

Dialogizität, Imagination und implizite Dramaturgie

134

II. Evokationen

Julian Hanich

Suggestive Verbalisierungen im Film

Wenn Sprache die sinnliche Imagination des Zuschauers weckt 153

Michael Niehaus

Voice-over / Evokation

A LETTER TO THREE WIVES von Joseph L. Mankiewicz
als paradigmatische Ausnahme 185

Johannes Pause

Ordnungen der (Un-)Sichtbarkeit

Das Jenseits der Bilder im italienischen Politthriller:
Francesco Rosi, Damiano Damiani, Elio Petri 199

Kathrin Fahlenbrach

Utopische und dystopische Topografien

Imaginative Zukunftsräume im Science-Fiction-Film 217

Sabine Haenni

Handlungsort Hafen 235

Heinz-B. Heller

Zwischen Anschauung und Vorstellung

Der Dokumentarfilm und das Imaginäre 253

Britta Hartmann und Hans Jürgen Wulff

Dokumentarische Bild/Ton-Disjunktionen und die Rolle der Imagination

269

Anja-Magali Trautmann

Kinodokumentationen erzählen Meer

Der narrative Naturraum Ozean im nichtfiktionalen Film 283

Martin Rehfeldt

Der Fake-Trailer

Imaginationslenkung durch Inter- und Architextualität 297

III. Exempel

Janina Wildfeuer

Neugier. Assoziation. Erinnerung?

Zur imaginativen Leistung der Trailer zum Film DAS WEISSE BAND 317

Constanze Breuer

Phänomenologie der verborgenen Wirklichkeit

Latenz als ein ästhetisches Prinzip von Michael Hanekes
DAS WEISSE BAND 338

Wolfram Bergande

Gewalt|Phantasie

Die Heimsuchung des Herrn in Michael Hanekes DAS WEISSE BAND 355

Stephen Brockmann

Narration und Ungewissheit in DAS WEISSE BAND 371

Matteo Galli

«Auch dieser Vergleich stimmt nicht»?

Intertextualität bei Michael Hanekes WEISSEM BAND 385

Ulf Abraham

Hodder rettet die Welt nicht, oder: Kinder im Erwachsenenfilm

Die Kinder in das DAS WEISSE BAND (nicht) verstehen – Imagination
und emotionale Ambivalenz in der filmtextgelenkten Verstehensarbeit 396

IV. Experimente

Thorsten Kluss, Heinz-Peter Preußner, John A. Bateman und Kerstin Schill

Gelenkte Imagination durch narrative Kontextualisierung

Filmische Bewegtbilder in Eye-Tracking-Experimenten 411

Abbildungsnachweise 441

Die Autorinnen und Autoren 444

Heinz-Peter Preußer

Anschauen und Vorstellen – Gelenkte Imagination im Kino

Eine Einführung

Dichte Bilder

Nach klassischen Beschreibungsmustern ist das Kino nicht primär ein Ort der Imagination. Es ist vielmehr Schauplatz einer überwältigenden, unmittelbar vor den Augen der Betrachter¹ sich realisierenden Gegenwärtigkeit des Bildes. Was uns entgegentritt, hat zudem die größtmögliche Dichte an optischer Repräsentation. Das fotografische Bild, Grundlage für jede theoretische Bestimmung des Films, ist deshalb immer strukturell überkodiert, weil nicht alle Bedeutungsgehalte zugleich in der Rezeption zu erfassen sind. Ontologisch gesehen, ist der Zeichencharakter der Fotografie indexikalisch, wie Peirce sagen würde. Das Abgebildete verbindet mit dem Abgebildeten eine existenzielle «Eins-zu-eins-Korrespondenz» (Peirce 1983, S. 65f.; vgl. S. 156f. und Barthes 1989, S. 18). Ihr Bild ist Ausdruck einer physikalisch-chemischen Spur, die gewesene Lichtverhältnisse fixiert, der feste Körper

1 Im Folgenden geht es immer wieder um Rezipientinnen und Rezipienten, Betrachterinnen und Betrachter, Leserinnen und Leser, Zuschauerinnen und Zuschauer, Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler etc. Aus Gründen der Lesbarkeit wird, wegen der Häufung solcher abstrakter Nomina, hier das grammatische Genus im Plural gewählt. Wenn am Schluss der Einleitung hingegen von konkreten Beiträgerinnen und Beiträgern die Rede ist, wird die vereinheitlichte Form mit dem großen Binnen-I gewählt, hier also: BeiträgerInnen.

einmal ausgesetzt waren, die sie, anders gesagt, reflektierten (Barthes 1989, S. 91). Die Fotografie ist so vollständig wie die Umwelt, der sie entnommen wurde. Sie benötigt allem Anschein nach keine Ergänzung durch die Vorstellungskraft, wengleich das nur gilt innerhalb einer gewählten Kadrierung, gestaucht in die Zweidimensionalität und, ihrer Momenthaftigkeit wegen, in «reiner Kontingenz» (Barthes 1989, S. 38). Fotos sind immer flächige Ausschnitte, die bereits Vorgaben implizieren wie etwa die Perspektivierung. Husserl nennt diese Form der Ansicht des Dargebotenen «Abschattung»: «Abschattung meint, dass uns Dinge in Raum und Zeit immer einseitig, perspektivisch verzerrt, unter bloß einem Aspekt gegeben sein können, während alle anderen Seiten, Attribute, Merkmale nur indirekt mit angezeigt sind.» (Lobsien 2012, S. 40) Das Foto ist in genau diesem eingeschränkten Sinne also Index, als es die räumliche Kontinuität bewahrt bis in die Körnigkeit der Filmemulsion oder die Rechengrößen kleinstteiliger Pixel hinein.²

Aber ein Foto wirkt zudem durch seine Ähnlichkeitsrelation, die dem Abgebildeten sich gleichsam mimetisch anzuschmiegen versteht wie kaum eine Malerei das umzusetzen vermöchte.³ Als optimales Ikon steht es auch stellvertretend, eben repräsentativ, für das in ihm Gezeigte ein (Peirce 1983, S. 64f.). Man sieht «nicht das Photo, das man sieht [...], sondern immer nur den Referenten, den ersehnten Gegenstand, die geliebte Gestalt». «Kurz gesagt, der Referent bleibt haften.» (Barthes 1989, S. 14f.) «Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten» (Barthes 1989, S. 90) und «eine Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist» (Barthes 1989, S. 92). Mit dieser verweisenden Funktion aber von Index (der Spur oder dem Abdruck des Realen) und Ikon (Ähnlichkeit) sind wir bereits im Vollzug der Evokation. Die Betrachter ergänzen, was sie sehen, durch den Rückbezug auf einen Referenten und dessen Kontexte.

Schließlich wird eine Fotografie häufig auch symbolisch kodiert: Sie nutzt dann das Instrumentarium der konventionellen Zeichensysteme, das Gemeinschaften untereinander entwickelt haben, um auf der Sinn-Ebene rhetorischer Figuren, im Arsenal des Symbols, die Zuschauer zu adressieren. Und die Fähigkeit ihrer Wirkung verdankt sie dann allein dem Gebrauch, der häufigen Wiederholung sowie der Intention, in einem bestimmten Horizont interpretiert zu werden (Peirce 1983,

2 Damit wird, naturgemäß, der indexikalische Charakter der Fotografie selbst zweifelhaft: «Digitale Fotografie ist Messung des Lichts, auf Quantenraumgröße verdichtet, deren Meßwerte sich zu einem Puzzle namens Bild fügen lassen oder zu etwas anderem. Eine Messung ergibt niemals das *Zeichen* des Dings, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl», meint Hagen (2002, S. 234). Aber die Rechenprozesse werden doch angeregt von den Lichtverhältnissen – und als (synthetisches) Bild umgesetzt, müsste man dem entgegen. Vgl. dazu auch Lunenfeld (2002, S. 165–169, 167f. insb).

3 Die Wirkung auf die Rezipienten ist im malerischen Fotorealismus vergleichbar, auch wenn das Verfahren sich strukturell unterscheidet. Die Ähnlichkeit wird nur angenähert, nie aber erreicht, denn hier fehlt eben die «Spur», der «Abdruck des Realen». Das gilt auch für entsprechende «realistische» Gemälde von Gerhard Richter.

S. 66; vgl. S. 157 f). Eben darin ähnelt sie sogar der gesprochenen oder geschriebenen, rein konventionellen und damit zugleich arbiträren Sprache (Saussure 1967, S. 79f.). Auch in diesem Verständnis des fotografischen Zeichens arbeiten die Betrachter mit, indem sie den konventionellen Bedeutungshorizont hinzufügen, um den Sinngehalt zu entziffern.

Der Film nun macht sich diese dreifache Semiose der Fotografie, die wir eben mit Peirce kurz umrissen haben, ungehindert zunutze, erstreckt die räumliche Kontinuität der optischen Kompaktheit, für die das Foto einsteht, auf die – freilich nur scheinbare – Kontinuität der zeitlichen Sukzession, der die Abfolge der bewegten Bilder unterworfen wird. Bildpunkt an Bildpunkt anstoßend, hat das Foto auf molekularer Ebene bereits einen Zusammenhalt erzeugt, welcher der Kontinuität unserer (empfundener) natürlichen Raumerfahrung entspricht.⁴ Die Diskontinuität hingegen vermuten wir beheimatet in der Zeitachse, ist doch der Film nicht nur «24 mal Wahrheit in der Sekunde», wie Godard so treffend wie falsch vermutete,⁵ sondern genauso oft Unterbrechung, Interruption der Verkettungen durch die schwarze Flügelblende, die uns erst (durch die Bildverdoppelung) den scheinbar kontinuierlichen Zeitfluss erleben lässt (Deleuze 1997, S. 14, 18). Das Reale, als indexikalischer Abdruck des Wirklichen, welches der Film so einzigartig vorzuführen versteht (Panofsky 1944, S. 31f.; Kracauer 1985, S. 71f., 109f.), ist also von allem Anfang an Täuschung (Deleuze 1997, S. 21).⁶ Im Anschauen, als einem zeitlich vorstrukturierten, durch *Mise en scène* und Montage gesteuerten Erfassen möglicher (nicht nur narrativer) Informationen, erschöpft sich die Tätigkeit der Zuschauer schon deshalb nicht. Damit ein Film allein nur gesehen werden kann, müssen die Betrachter das Gegebene also supplementieren. Sie geben ihren Anteil – und der ist, wie nicht erst der Neoformalismus (Bordwell 2008a) gezeigt hat, groß (Korte 2004, S. 20–22). Aktive Zuschauer sind tätig bis in ihr Unbewusstes hinein, schon wenn sie die Leinwand automatisiert abtasten nach signifikantem Material (Smith 2013, Kluss et al., in diesem Band). Und der Film als Artefakt seinerseits lenkt sie und ihr Vermögen zur Imagination durch zum Teil explizite Markierungen im Filmtext (Bordwell 1992, S. 8f.; Kuchenbuch 2005, S. 113, 256).

- 4 Genauer gesagt ist der Raum kontinuierlich, die Wahrnehmung desselben hingegen funktioniert als ein synthetisierender Vorgang sehr sprunghafter Einzelmomente, deren Ergebnis allerdings als Kontinuität *erscheint*. Aus der Summe von Sakkaden und Fixationen generiert das menschliche Gehirn ein Bild der Welt, das zusammenhängend wirkt (vgl. dazu Kluss et al. am Ende dieses Bandes). Aber auch diese Einschränkung reicht nicht hin, wissen wir doch seit der Relativitätstheorie, dass der interstellare Raum gekrümmt sein kann, sich also eben nicht kontinuierlich in drei Dimensionen und gleichmäßig erweitert. Dazu einschlägig Hawking 1988, S. 47–52.
- 5 Der Satz fällt in dem Film *LE PETIT SOLDAT*. F 1960, Regie und Drehbuch: Jean-Luc Godard.
- 6 Film «speichert statt der physikalischen Schwingungen selber sehr global nur ihre chemischen Effekte auf sein Negativmaterial. Optisches Signalprozessing in Echtzeit bleibt Zukunftsmusik», meint Kittler (1986, S. 182f.). Weshalb er die Fotografie dann aber dem Realen zurechnet, den Spielfilm hingegen zum Imaginären (in der Terminologie Jacques Lacans), bleibt, semiotisch gesehen, rätselhaft.

Wahrnehmen und Ergänzen

Diese imaginativen Ergänzungen sind also notwendig, um einen Film perzipieren und verstehen zu können. Das Vorstellen begleitet den Film an jeder Stelle, sobald er betrachtet wird. Wir müssen Schauplätze erkennen, handelnde Figuren identifizieren, narrative Muster deuten (Hickethier 2001, S. 84f., 127f., 110f.). Farbsymboliken wollen dechiffriert werden; der orchestrale *Score* soll uns in die nötige Stimmung versetzen, um dem dramaturgischen Bogen angemessen folgen zu können (Mikos 2008, S. 222f., 241f.). Und in diesem Verhalten greifen Zuschauer unentwegt vor, antizipieren und imaginieren. Wir erwarten zum Beispiel Kohärenz, ein möglicherweise polyphones Sinnnganzes – oder doch zumindest intellektuelles Vergnügen an den gebotenen Inkohärenzen, wenn uns die filmische Erzählung einiges zumuten will (Wildfeuer 2014). Also denken wir als Rezipienten die gegenwärtigen und die vergangenen Szenen durch, spinnen sie in unserer Vorstellungswelt weiter – bis uns der Verlauf der gegebenen Narration (oder auch eine nicht erzählende Folge von Bildern und Tönen) möglicherweise bremst, uns korrigiert – und wir neue Hypothesen bilden müssen, um Kohäsion zu erzeugen (Bateman/Schmidt 2012, S. 258f.).

So erst entstehen komplexe Sinnstrukturen, eine Diegese als erzählte Welt, die durch den Prozess des «*Diegetisierens*», eine Rezipientenaktivität, erst zur in sich stimmigen synthetisiert wird. Wie bei der Empfindung von Kontinuität im Film, erfahren wir deren Wirkung und ihre Mechanismen aber primär im Moment einer Störung (Hartmann 2009, S. 135), wenn die Anforderungen nach «Kohärenz, Konsistenz und Kausalität» durchkreuzt werden, wie etwa in David Lynchs Erzählkonzepten von *MULLHOLLAND DRIVE* und *LOST HIGHWAY*: «*Diegetisierung* ist ein funktionaler und selektiver Prozess, der aus textuellen und paratextuellen Hinweisen gespeist, mit Hilfe von Hintergrundwissen verschiedenster Art ergänzt wird und permanenter Revision unterworfen bleibt.» (Hartmann 2009, S. 136)

Imaginationen sind nicht allein konstitutiv für die Konstruktion einer komplexen Narration und deren Diegese – mit einer autonomen Welt, Figuren, Handlungen, Zeitabläufen, mit Anfang und Ende sowie Sinnzuweisungen, einem Erzähler und einem (würdigen) Erzählanlass (Hartmann 2009, S. 147f.) –, sondern sie steuern auch ganz erheblich die emotionale Bindung der Zuschauer an einen Film. Die suggestive Bildwirkung allein reicht keineswegs aus, um diesen Prozess sinnvoll zu erfassen (Vaage 2008, S. 30). Die Dialektik von Zeigen und Verbergen, Andeuten und erneutem Entziehen dessen, was die Betrachter affiziert, haben bestimmte Genres bereits zur Perfektion ausgereizt. Erwartungsfurcht, Suspense (Wulff 1999, S. 204, 217f.) etwa hat ein ganzes Genre sogar definiert über die aufgebaute und deshalb antizipierte Spannung. Naturgemäß müssen Rezipienten imaginieren, um diese Gemütsregung im Thriller überhaupt empfinden zu können. Es geht hier also um ein mehr an Vorstellung, das eingesetzt werden muss, oder auch um ein Bewusstwerden der Ergänzungsleistung, denn der Effekt in den Zuschauern resul-

tiert ja gerade aus dem intentionalen Vergegenwärtigen dessen, was fehlt. Die Rezipienten werden, durch ihren Wissensvorsprung gegenüber den Figuren im Film, eindeutig gefordert und sind sich ihrer aktiven Mitwirkung sehr gewärtig, während sie im Gesamtprozess des Kinoerlebnisses in der Regel unbewusst mitläuft, nicht registriert wird, ja nicht erlebt werden soll (Kuhn et al., Hgg., 2013, S. 14f., 22f., 30f.).

Jedes Bild muss kontextuell komplettiert, jeder filmische Gedanke synthetisiert werden, um bei den Betrachtern als Zeichen hinreichend erkannt oder auch nur verarbeitet zu werden. Hier geht es zunächst nicht um ein emphatisches Sinnverstehen, sondern nur um die Aufnahme und Umsetzung der basalen semiotischen Prozesse, ohne die ein Film nicht gesehen werden könnte. Schon hier gibt es eine Fülle imaginativer Ergänzungsleistungen, wie eben angedeutet, die wir im Folgenden kurz umreißen und typisieren wollen.

Auf der Ebene des Visuellen ist zu konstatieren: das sprunghafte Erschließen der Bildangebote und deren integrative Lektüre (Schnell 2000, S. 16f.), die Verkettung der Bildfolgen über den Bruch des Schnittes hinweg, das Wiedererkennen von Figuren, die Ergänzung von zeitlichen Ellipsen oder räumlichen Auslassungen, das Antizipieren von Handlung durch *Mise en scène* (Bordwell/Thompson 1993, S. 174), etwa in einer Atmosphäre des Bedrohlichen, die Erwartung dramaturgischer Bögen von der Exposition bis zum Finale (Kuchenbuch 2005, S. 257f.), die Verbindung von Figurentypen mit Handlungsmustern, gestützt noch durch das Starsystem mit (relativer) Rollenfixierung (Bordwell 2008b, S. 91f., McConnell 1975, S. 162f.), die Verschränkung von Paratexten mit der narrativen Sukzession, Genreerwartungen und vieles mehr. Im Film gibt es aber auch den Text als visuelle Muster – Schriftzeichen, die als Inserts funktionieren, diegetisch motiviert sein können wie ein mitgelesener Brief und ein zufällig eingefangenes Hinweisschild, oder die als Einblendungen, gegeben von einer extra- und heterodiegetischen visuellen erzählerischen Instanz (Kuhn 2011, S. 93), uns über Ortswechsel oder Handlungszusammenhänge instruieren. Und wie in jedem Text wären die Betrachter auch hier anwesend in der Präsenz des Vorgestellten (Iser 1984, S. 219–256). Naturgemäß hat der Stummfilm dieses Sprechen über die Schriftzeichen stärker genutzt als der heutige Film. Er musste strukturell der Kraft der Imagination vertrauen (Preußner 2013, S. 158–187; Tieber 2012), die im Tonfilm zwar nicht verschwand, aber sich der genuinen Aufmerksamkeit der Zuschauer schlagartig entzogen hatte. In dem Maße, wie die Koppelung von auditivem und visuellem Signal eine Natürlichkeit der Sukzession suggerierte, trat die Bewusstheit der rezeptiven Ergänzungsleistung in den Hintergrund.

Dennoch gilt die Präsenz des Vorgestellten auch für die Ebene des Gesprochen-Auditiven, wenn etwa ein Erzähler als *Voice-over* in das Geschehen einführt oder es kommentiert, wenn die Dialogpassagen der Figuren uns entführen in deren vorzustellende Gedankenwelten – etwa als Rückerinnerung, die aber nicht visualisiert wird –, oder wenn im Stile des Theaters Teichoskopie und Botenbericht imi-

tiert werden (Hanich 2012a, S. 32). Durch Geräusch und Musik kann die Seite des Auditiven gleichfalls Vorstellungen auslösen: Ein Bewegungsgeräusch lässt uns die Ursache suchen, der *Score* baut Stimmungen auf, die zu komplexen Evokationen führen können. Heterodiegetische Musik verbindet diskontinuierliche Schnittfolgen, vermittelt uns damit Zusammenhänge, die wir wiederum antizipierend auf einen Handlungsrahmen übertragen (Mikos 2008, S. 240f.).

Emotionen – Körperlichkeit und Textualität

Auch im filmischen Text gibt es also vielfältige Formen einer Präsenz des Vorgestellten, die den Zuschauern freilich in der Regel nicht so gegenwärtig sind wie den Lesern eines Buches. Ganz im Gegenteil: Eben weil die Imagination im Lektüreprozess von Literatur stets konstitutiv mitgedacht wird, unterschlagen die Zuschauer des Films diese, ja meinen, beim Medienwechsel (Rajewsky 2002, S. 23f., 178) vom Buch zum Film ginge es in erster Linie um die Bebilderung ihrer je spezifischen Vorstellungsleistung (Schnell 2000, S. 159, 162) – was den bekannten Effekt produziert, dass die ‹Umsetzung› nicht ‹einlöst›, was die Erwartung ausgemacht hat (Hanich 2012b). Dabei sind die Steuerungsmechanismen so unterschiedlich nicht – nur eben aufgefächert in die vielfachen Modalitäten filmischer Semiose.

In jedem Fall werden die Betrachter eines Film gelenkt; aber in der Affekterzeugung, die den ‹Leihkörper› der Zuschauer fordert (Voss 2007, S. 320), ihn körperlich ins Filmgeschehen einbindet, wird die Wirkung direkt gespürt, am eigenen ‹Leib› erlebt. Erfahrung geht durch den Körper – genauer gesagt durch die ‹Selbtheit› als ‹Eigenheit des Leibes› (Waldenfels 2000, S. 265; vgl. S. 281) –: auch im Modus des ästhetischen ‹Als-ob›. Die filmisch ergänzende Sinngenerierung geschieht nicht allein kognitiv-konzeptuell, sondern zugleich sinnlich, leib-körperhaft. Die Rezipienten werden einerseits geleitet, bestimmte Bedeutungsgehalte als sinnbezogene zu erkennen, sinnstiftende Anordnungen als Regularitäten zu durchschauen und imaginär zu komplettieren (Smith 1995, S. 40f.). Aber sie sind andererseits emotiv vorausgreifend eingebunden ins Geschehen, werden eingeladen, durch den Film in spezifischer Weise zu fühlen – und können das annehmen oder ablehnen (Smith 2007, S. 12), in ihre Erwartungshaltung einbauen oder vernachlässigen.

Auch in der Gestimmtheit des Gefühls amalgamieren deshalb *Anschaun und Vorstellen* zu einem Wechselverhältnis, das sich strukturell beschreiben, aber kaum analytisch exakt oder gar experimentell-empirisch trennen lassen wird. ‹Körper› – oder ‹Leib›, als Selbstbezug dessen, der primär Leib *ist* und einen Körper *hat* (Waldenfels 2000, S. 280f.) – soll hier heuristisch verstanden werden als Summe der emotiven und affektiven Prozesse, die der Filmrezeption eignen (Tan 1996, Voss 2004, Bartsch et al. 2007, S. 8–17). ‹Die leibliche Dimension des Mediums Kino› gerät damit in den Blick (Voss 2006, S. 63, 69).