

Sönke Roterberg: Philosophische Filmtheorie

Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 100 S.,
ISBN 978-3-8260-3763-4, € 19,80

Roterbergs Buch provoziert Widerspruch. Bereits auf der ersten Seite wird die Behauptung aufgestellt, dass „der“ Film (bzw. „der“ Film als „malerisches Drama“, wie der Verfasser einschränkend definiert) nicht dazu in der Lage sei, „den inneren subjektiven Punkt seiner dramatisch handelnden Charaktere herauszuheben. Hierzu [sei] unter den theatralischen Künsten erst die Oper fähig.“ (S.8) Wer sich im Folgenden genauere Aufschlüsse darüber erhofft, was unter einem ‚inneren subjektiven Punkt‘ zu verstehen ist und warum in dieser Hinsicht die Oper eine privilegierte Kunstform darstellt, wartet vergeblich.

Eine These jagt die nächste. Den klassischen Filmtheorien, unter die Roterberg diejenigen Eisensteins, Kracauers und Bazins rechnet, nehmen, so der Autor, „die Bestimmungen des Films empirisch auf, ohne sie auf ein allgemeines Prinzip zurückführen zu können. Die in ihnen aufgestellten Grundsätze entsprechen jeweils einer bestimmten historischen Epoche des Films.“ (S.8) Neueren Filmtheorien wie denjenigen von Christian Metz, Anke-Marie Lohmeier oder David Bordwell wirft Roterberg vor, Kategorien zu verwenden, „die sich nicht aus dem Begriff des Films ableiten lassen, sondern anderen Wissenschaften entnommen sind. Der Film wird daher nicht in seiner Eigentümlichkeit betrachtet.“ (S.9) Also sieht sich Roterberg dazu verpflichtet, die eigentümlichste Filmtheorie zu erfinden, die je das Licht der Wissenschaftsgeschichte erblickt hat.

Er geht streng deduktiv vor: zunächst wird „das Prinzip des Films selbst“ untersucht, dann folgen „die besonderen Inhalte und Mittel“, die sich daraus ergeben, und schließlich mündet die Gesamtheit der theoretischen Betrachtungen in den Niederungen der empirischen Praxis, wo sich das filmische Prinzip in „individuellen Werken“ der Filmgeschichte entfaltet (S.10). ‚Dem‘ Film unterstellt Roterberg „wie Oper und Tanz eine Doppelnatur [...]. Denn er ist ebenso Drama wie Gemälde und gehört zwei ästhetischen Sphären an. [...] Gehört er aber zwei Sphären an, so gehört er zugleich keiner an.“ (S.10) Der biblische Tonfall ist Programm. Apropos Ton... Müsste es nicht mindestens eine dritte Sphäre geben, die von Geräusch, (gesprochener) Sprache und Musik, die des ‚Sounds‘? Es sind ganze

vier Seiten, die Roterberg im Verlauf seiner hundertseitigen Abhandlung akustischen Phänomenen widmet. Zwar kommt er in seinen filmhistorischen Betrachtungen im dritten Teil des Buches noch einmal auf den Ton zurück, doch nur im Zusammenhang mit der Darstellung der Entwicklung des amerikanischen, europäischen und russischen Tonfilms als ein seiner Ansicht nach inzwischen abgelöstes Durchgangsstadium der Filmgeschichte zwischen Stumm- und Farbfilm.

Es gelingt nicht, Roterbergs Argumentation ernst zu nehmen, weder in film- und philosophiegeschichtlicher, noch in terminologisch-systematischer Hinsicht. Kapitelüberschriften wie „Das Filmschauspiel an und für sich“ oder auch das oben zitierte Zwei-Sphären-Postulat deuten auf die Entlehnung einer Kantischen Begrifflichkeit hin, allerdings ohne dass eine angemessene Auseinandersetzung mit philosophischen Primärquellen erkennbar wäre.

Roterbergs Genretheorie ist ein Beispiel dafür, dass das Postulieren theoretischer Kategorien ein hohes Maß an Willkürlichkeit erreicht, wenn man die Rückwirkung der Verfasstheit der zu klassifizierenden Objekte auf die Theoriebildung unterschätzt. So differenziert Roterberg je nach „dramatische[m] Inhalt“ drei „Filmgattungen“: „Filmkomödie“, „Filmtragödie“ und „Filmdrama“ (S.19ff.). Darüber hinaus unterscheidet er drei Genretypen: „Filmmusical“, „Ausstattungs-film“ und „Aktionfilm“ (S.58f.) – abhängig davon, welches formale Gestaltungsmittel sich gerade stärker „verselbständige“ (S.57). Er begründet die Unterschiede zu klassischen Genretheorien wie folgt: „Die herkömmliche Filmtheorie unterscheidet bei weitem mehr Genres, aber keine der Einteilungen hat sich endgültig durchgesetzt. Insofern sie nach Inhalten unterscheidet, geht die Aufteilung ins Unendliche, da jeder Inhalt wieder eine Klasse bildet.“ (S.59) Theoriebildung sollte nach Roterberg möglichst unabhängig von Inhalten funktionieren, also auch von technischen Neuerungen, die sich in der Filmpraxis ergeben: „Die Filmgeschichte [...] wurde [...] nicht von den industriellen Bedingungen der Filmproduktion beeinflusst.“ (S. 61). Geschichte sei zwar durchaus als ein „Prozess“ (S.60) zu verstehen, dieser scheint Roterberg zufolge jedoch nach objektiv bestimmbar Kriterien abzulaufen, die sowohl einem teleologischen Fortschrittsbegriff als auch dem Prinzip eines philosophischen Reduktionismus verpflichtet sind: „[...] [I]n die Filmgeschichte [können] nur Kunstwerke aufgenommen werden, die in Inhalt und Form einen künstlerischen Fortschritt darstellen. Sie ist zudem eine Geschichte, die ausschließlich den Kunstfilm behandelt.“ (S.60f.)

Das genannte Geschichtsverständnis erinnert an Hegel – vielleicht erklärt dies auch den von ihrer Verwendung in den Primärtexten stark abweichenden Gebrauch der Begrifflichkeiten, die der Kantischen Philosophie entlehnt sind. Für den Einfluss Hegels spräche auch die stets dreiteilige Kapitel- und Abschnittsgliederung: Roterberg verwendet diese in bis zu 7 Unterkategorien, sie ist bei jedem neuen Unterabschnitt ausschließlich dreiteilig (daher auch nur drei Filmgattungen, drei Filmgenres und drei Stufen der Filmgeschichte?). Hegels *Vorlesungen über die*

Ästhetik (Berlin, 1835-1838) gehören zu den wenigen philosophischen Texten, die Roterberg im Literaturverzeichnis angibt (vgl. S.91), und in dieser Vorlage findet sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine durchgehende Dreigliederung.

Man könnte sich fragen: Wenn die Filmgeschichte als ein *offenes System* mit all seinen Schwierigkeiten, endgültige Festlegungen hinsichtlich Begriffs- und Theoriebildung zu treffen, für eine Projektion auf ein Hegelianisches Gedankengebäude zu komplex ist, warum bemüht sich Roterberg dann überhaupt um eine Filmtheorie? Vielleicht nur deshalb, um am Ende wie am Anfang abgeklärt konstatieren zu können: „Da nun alle Inhalte und Formen des Films erkannt und in organischer Einheit hervorgebracht worden sind, endet hier die Filmgeschichte. [...] [D]ie filmische Darstellung ist bei aller Flüchtigkeit und Beweglichkeit der Bilder zu objektiv, um den inneren seelischen Punkt des dramatischen Subjekts für sich herauszustellen. Hierzu ist erst das musikalische Drama der Oper fähig.“ (S.89) Soweit eine Stimme aus dem filmphilosophischen Elfenbeinturm.

Didi Merlin (Poitiers)