

Mirjam Schaub: Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie

Weimar: VDG 2005 (serie moderner Film, Bd. 4), 149 S., ISBN-3-89739-446-4, € 18,-

Es habe gut getan, so die Verfasserin Mirjam Schaub, „philosophische Traktate eher wie Filme zu sehen, als wie Texte zu lesen. Man darf die B-Movie-Qualitäten einer philosophischen Theorie nicht unterschätzen, wenn es um ihre Durchsetzungskraft innerhalb eines wissenschaftlichen Diskurses geht“ (S.11). Die Vermittlung von Film und Philosophie in einem sich gegenseitig durchdringenden Wechselverhältnis steht gleichsam programmatisch in der einleitenden „Vorbemerkung“ der Autorin, die 2001 über Gilles Deleuze promovierte (Veröffentlichung 2003). Bereits im ersten Satz des vorliegenden Bandes stellt sie fest: „Wie viele andere auch, habe ich im Kino angefangen zu denken“ (ebd.). Die oben angesprochene janusköpfige Durchdringung von Kino und philosophischen Fragestellungen scheint die heterogensten Fragestellungen und Methoden zu ermöglichen – und dies nicht zuletzt auch in Hinblick auf unorthodoxe Beschreibungsmodi, wie etwa die B-Movie-Qualitäten einer philosophischen Theorie.

Vor diesem Hintergrund präzisiert Mirjam Schaub ihre Fragestellung wie folgt: „Mich interessiert, wie sich der Film und seine Geschichten einbetten lassen in den Horizont der Frage, welche die Philosophie immer wieder an die Künste heranträgt. Sie fragt [...] nach der Form-Inhalt-Beziehung der Künste. Diese scheint der Philosophie dann am gelungensten, vollkommensten, wenn es einer Kunstgattung gelingt, ‚sich selbst‘ zu thematisieren, d.h. die ihr eigene nicht frei zu wählende Form zum Inhalt zu machen“ (ebd.). Insofern will Schaub „eine ironische Zuspitzung“ versuchen, in dem sie die „traditionell für das philosophische Nachdenken relevante [...] Figur der Selbstthematisierung des Films“ angeht (S.17). Dabei benennt Schaub drei „koalierende Figuren eines ‚Kino des Sichtbaren‘, eines ‚Kino des Blicks‘ und eines ‚Kinos des Unsichtbarkeit‘, die sich mit je anderem Gewicht aus der Problematisierung des Sehens und Gesehenwer-

dens ergeben“ (ebd.). In diesem Kontext schlägt Schaub nach eigener Aussage „drei völlig heterogene Weisen“ der Bearbeitung der Fragestellung vor.

„Heterogen“ ist für den vorliegenden Band in vielerlei Hinsicht der Schlüsselbegriff. Zunächst birgt die Auswahl der analysierten Filme augenscheinlich in ihrer Zusammenstellung gewisse Überraschungen: In dem Kapitel zum ‚Kino der Sichtbarkeit‘ werden etwa *Terminator II* (1991) und *Eyes Wide Shut* (1999) behandelt. Unter dem Untertitel „Logik der optischen Omnipräsenz“ greift Schaub hier zunächst auf Paul Virilio zurück, der das Kino in seinen Arbeiten „in eine Logistik der Wahrnehmung einbettet“ (S.42). Über diese erste Referenz begibt sich Schaub ‚auf die Suche‘ nach der „sichtbaren Essenz des Kinos“ (ebd.). Virilos Thesen sieht Schaub „in überspitzter Fortschreibung“ bei Peter Sloterdijk, der „das Gedankenspiel mit den anthropomorphen Prothesen und Konjunktionen zwischen Mensch und Vernichtungsmaschinen übermütig auf die Spitze [treibt]. Er [Sloterdijk] benutzt sein philosophisches Arsenal, um – zum Entsetzen der akademischen Zunft – der anscheinend so sturen Ballerei der action-Filme ihr philosophisches Potential abzuluchsen: Schießereien im Film deutet er phylogenetisch und paläontologisch“ (S.45). Schaub bezieht sich bei der Behandlung des Films *Terminator II* vor allem auf Sloterdijks Aufsatz „Sendboten der Gewalt“ und verbindet dies mit Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty zu dem Verhältnis vom „Sichtbaren und Unsichtbaren“ (vgl. S.49). Im Anschluss umreißt Schaub ihr Verständnis der „einzelnen Konzepte“: „Das ‚Kino der Sichtbarkeit‘ konzentriert sich auf das ‚On‘ auf das zu erreichende, das zu schießende Bild. [...] Gemäß dem [...] Ideal der Sichtbarkeit, muß das, was dunkel ist, erhellt und ins rechte Licht gerückt werden. [...] Das ‚Kino der Unsichtbarkeit‘ hingegen thematisiert sich ausgehend von den Grenzen des Sichtbaren. [...] Ein solches Kino zielt auf das bilderlose, das akustische ‚Off‘, das zu jedem Zeitpunkt der Projektion viel größer ist als das ‚On‘“ (S.51).

Etwas ausführlicher wurde hier exemplarisch die Vorgehensweise in einem Kapitel dargestellt, um gewisse Folgen der „Heterogenität“ dieses Bandes anzuzeigen. Schaub verweist in ihren Gedankengängen auf zahlreiche Referenzen und verbindet anregend eine Vielzahl von Konzepten. Allerdings gerät dies in der Darstellung etwas unübersichtlich. Manchmal fällt es schwer, den einzelnen, mit sehr vielen theoretischen Konzepten bereicherten Argumentationslinien eine Kohärenz zuzuschreiben. Dies gerät umso komplizierter, da die Filmbeispiele sich als äußerst disparat darstellen: *Terminator II*, *Eyes Wide Shut*, *Lost Highway* (1997), *L'année dernière à Marienbad* (1961) oder *Dogville* (2003). Paradigmatisch in diesem Zusammenhang für die schwer zu verfolgende Systematisierung der Argumentation erscheint hierbei das abschließende und vergleichende Kapitel „Folgen eines ‚Kinos des Blicks‘ für ein ‚Kino des Sichtbaren‘ und ein ‚Kino des Unsichtbaren‘“ (S.144-146), in dem zwar die drei zentralen „Spielarten“ noch einmal aufgenommen werden, die behandelten Filme des Bandes in den jeweiligen Kapiteln aber nicht mehr erwähnt werden. Somit werden auch keine ‚Analyse-

befunde' rekapituliert. Stattdessen werden Filme als Beispiele angeführt, die bisher in dem Buch kaum Erwähnung fanden. Die Herausgeber der Reihe „serie moderner film“, in der der vorliegende Band den vierten darstellt, beschreiben die Funktion der Reihe als „enzyklopädische [...] Übersicht über die Hauptwerke des modernen Films bis zur Gegenwart“. Dies eröffnet eine andere Lesart von Schaub's Buch, in der die Kohärenz der Argumentation zugunsten von Fallstudien in den Hintergrund tritt. Man könnte allerdings die grundsätzliche Frage aufwerfen, inwieweit man einer solch – methodisch wie gegenständlich – rhizomatisch strukturierten Film-Philosophie à la Deleuze mit übersichtartigen Kategorisierungen beikommen kann.

Franziska Heller (Bochum)