

Dimitri Liebsch (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte

Paderborn: Mentis Verlag, 192 S., ISBN 3-89785-351-5, 19,80 €

Auf dem Umschlag des Sammelbandes *Philosophie des Films* wendet uns Buster Keaton in einer Einstellung aus dem Stummfilmklassiker *Sherlock Jr.* (1924) den Rücken zu und blickt in einen aufgestellten dreigeteilten Badezimmerspiegel. In zweien der Spiegel sehen wir das für seine melancholische Gleichmütigkeit so berühmt gewordene Gesicht Keatons. Aus dem mittleren Spiegel blickt uns das Antlitz des älteren Heidegger entgegen. Was wie ein billiger Witz auf Kosten der Filmphilosophie wirken könnte, gibt in Wirklichkeit wieder, welch eigenartiger, transgressiver und anregender Gegenstand diese sein kann. Dimitri Liebsch, Philosoph aus Bochum, hat den herausfordernden und (in Deutschland) ersten Versuch gewagt, Grundlagentexte dieser Disziplin, die Stationen der Filmphilosophie des 20. Jahrhunderts präsentieren sollen (vgl. S.8), zu versammeln, von denen nicht wenige zum ersten Mal ins Deutsche übertragen worden sind. Es ist aus mehreren Gründen eine gelungene Auswahl, die sich im Unterschied

zu anderen Sammlungen bewusst auf aus der Philosophie stammende Arbeiten beschränkt. Zwar mögen etwa Filmtheorie und Filmphilosophie letztendlich nur eine „weiche Grenze“ teilen (S.9), aber der Diskurs und der Ansatz der Philosophie bringt durch Unterschiede und Abweichungen für die Auseinandersetzung mit Film ein (anderes) Potenzial ins Spiel, das Liebsch mit der hilfreichen Unterscheidung in einen *genitivus subiectivus* und einen *genitivus obiectivus* der Philosophie des Films zu kennzeichnen versucht: „Die Philosophie des Films stützt sich mit hin (zumindest) im Kern auf andere Forschungstraditionen als die Filmtheorie. Sie thematisiert die dem Film ‚eigene‘ Philosophie (als „Philosophie des Films“ im Sinne des *genitivus subiectivus*), die von einer simplen Bebilderung bereits bestehender Theoreme bis hin zu jenem Denken reichen kann, das der Film anregt oder auslöst. Und sie bietet eine Reihe von differierenden Wesensbestimmungen des Films (als „Philosophie des Films“ im Sinne des *genitivus obiectivus*).“ (S.14)

Bereits der erste Text dieser Sammlung, Hugo Münsterbergs „Warum wir ins Kino gehen“ von 1916, zeigt das Bemühen eines Philosophen, auf die Anforderungen eines neuen, irritierenden Mediums, das sich gerade erst als Kunst zu etablieren begann, zu reagieren. Münsterberg beschreibt die eigenartige und widersprüchliche, zwischen Realismus und Kunstautonomie oszillierende Erscheinungsform von Film, dessen Realismus sich weniger aus dem Abbildcharakter ergibt, sondern aus der Wahrnehmung und der Psychologie des Zuschauers: „Selbst die realistischste Kunst vermittelt uns immer etwas von der Wirklichkeit Unterschiedenes. [...] Noch die rauschhaftesten Flüge der Phantasie mögen, auf die Leinwand projiziert, ebensoviel innere Wahrheit wie irgendeine melodramatische Geschichte haben.“ (S.34) Gilbert Cohen-Séats 1946 verfasster Text „Film und Kino“ ist im Zusammenhang mit Versuchen der Begründung einer Filmwissenschaft als *filmologie* zu betrachten und er führt daher wichtige Unterscheidungen ein wie die zwischen einer „kinematographischen Tatsache“, was sich auf die Institution des Kinos und seine Rezeption bezieht, und einer „filmischen Tatsache“, die sich auf die Ontologie des Films bezieht. (S.39) Dieser Text weist darauf hin, dass es nicht allein um den Beitrag der Philosophie zum Film geht, sondern auch darum, was Film zur Philosophie beiträgt, weil er Erkenntnisse über die Psyche und die Wahrnehmung ermögliche, aber auch Andeutungen einer bildlichen Darstellung eines von der Philosophie erträumten „Alphabets der Gedanken“ liefere (S.47). In Roman Ingardens Arbeiten zur Kunst nimmt Film eine nachrangigere Position ein, aber „Der Film“ von 1947 zeigt, dass auch der Bezug auf den Ansatz einer phänomenologischen Ästhetik produktiv für die Erkundung von Film sein kann, etwa wenn Ingarden versucht, die Rolle des Leibes zu bestimmen, der im Film als „Phantom“ bloß seine „leibhafte Selbstgegenwärtigkeit“ vortäuschen könne. (S.57) Maurice Merleau-Pontys Text „Das Kino und die neue Psychologie“ von 1947 hebt dagegen hervor, dass Film der Philosophie zuarbeite und bestimmte Erkenntnisse unterstreiche: Im verdichteten Raum des filmi-

sehen Dramas werde uns die Leiblichkeit der Wahrnehmung vorgeführt. (vgl. S.82) Film und Philosophie beziehen sich aufeinander, sie stimmen miteinander überein, weil, wie Merleau-Ponty es mit dem existenzialistischen Pathos seiner phänomenologischen Philosophie formuliert, sie „eine bestimmte Weltsicht, die diejenige einer Generation ist“, teilen. (S.83) Von einer anderen Art Pathos, dem Furor einer neostrukturalistischen Kritik, ist dagegen Jean-François Lyotards Text „Das Anti-Kino“ geprägt, der 30 Jahre später und damit vor dem Hintergrund einer sich etablierenden Filmwissenschaft verfasst wurde. Weil die Diegese des Erzählfilms nur dazu diene, Vorstellungen von Raum, Zeit und Bewegungen zu „kasernieren“ (S.89), plädiert Lyotard für ein anderes Kino des Experimentalfilms, das die Ordnung des Kinos durch Immobilisierungen oder dynarrative, ‚sinnlose‘ Bewegungen auflöse. Stanley Cavells wenige Jahre später entstandener Text „Was wird aus den Dingen im Film“ verzichtet dagegen darauf – wie Lyotard und viele andere aus diesem neostrukturalistischen Kontext, der so starken Einfluss auf die Filmwissenschaft hatte –, den Erzähl- und Unterhaltungsfilm zu diskreditieren. Während Lyotard das Verhältnis des Erzählfilms zur Wirklichkeit festlegt, knüpft Cavell an die von den bisherigen Texten thematisierte Ambivalenz des Filmischen an. Filme führen uns die Prekarität unseres Weltbezuges vor, was auf so unterschiedliche philosophische Themen wie den Skeptizismus oder den Status von Phantasie und Wirklichkeit übergreift. Für Cavell stellt Buster Keaton, der uns zeigt, wie eine „über die Leistung unserer Sinne“ hinausgehende Welt voller widerständiger Objekte (S.101) mit stoischer Hingabe und Eleganz bewohnt werden kann, einen Beitrag für die Philosophie dar. Auch wenn Cavell sich häufiger zu Behauptungen dieser Art hinreißen lässt, versucht er immer wieder plausibel zu machen, dass es der Film und nicht der Diskurs sei, der Fragen nach den ästhetischen Besonderheiten von Film und deren Bedeutungen stellt und beantwortet. (Vgl. S.109) Arthur C. Dantos „Bewegte Bilder“ von 1977 geht es um eine produktive und zuverlässige Unterscheidung des Films von anderen Künsten. Wenn Danto von „bewegten Bildern“ spricht, meint er nicht nur die Bewegung im Film, sondern auch eine Bewegung, die auf den Betrachter übergreift. Er geht damit aber als analytischer Kunstphilosoph über den bescheidenen Anspruch definitorischer Leistungen hinaus, um damit das zu fokussieren, was ihm „spektakulär“ am Film erscheint: „Er gibt uns nicht nur ein Objekt zu sehen, sondern auch eine Wahrnehmung dieses Objektes, eine Welt und zugleich eine Weise, die Welt zu sehen.“ (S.136) In den zwei Interviews „Über das Bewegungsbild“ (1983) und „Über das Zeitbild“ (1985), die sich auf seine Filmontologie beziehen, begegnen wir einem Gilles Deleuze, der offenherzig einige Eigenartigkeiten seines Ansatzes deutlich werden lässt, etwa seine ästhetisch rückständig anmutende Neigung, sich fast ausschließlich mit dem Werk ‚großer‘ Filmautoren, in dem es nichts Schlechtes zu finden gäbe (S.142), zu beschäftigen. Was Deleuze aber auch in diesen kurzen Interviews auf anregende Weise vorführt und was einigermaßen erklärt, warum er so viel rezipiert wird, sind seine Versuche, für

eine ‚Naturgeschichte des Mediums‘ unzählige hilfreiche Begriffe und Unterscheidungen einzuführen, mit denen sich Filme und das, was sie mit uns machen, zwar nicht bestimmen, aber wenigstens beschreiben lassen.

Den Abschluss dieser Sammlung bildet Noël Carrolls Text „Auf dem Weg zu einer Ontologie des Bildes“ von 1995, eine sehr behutsame und sorgfältige Annäherung an die Wahrnehmung des filmischen Bildes, seinen Repräsentationscharakter und seine Unterscheidbarkeit von anderen Künsten. Carroll, der ähnlich wie Danto mit dem Vokabular der Analytischen Philosophie operiert, gehört zu den wenigen Filmphilosophen, die intensiv mit der Filmwissenschaft zusammenarbeiten und dieser ihre methodischen und begrifflichen Ressourcen zur Verfügung zu stellen versuchen. Wenn dies auch eine wichtige Möglichkeit von Filmphilosophie darstellt, möchte man bisweilen Carroll mit Merleau-Ponty den Rat geben, Vorstellungen nicht an die Kette der Philosophie zu legen und sich also weiterhin von der Eigenartigkeit von Film ‚philosophisch‘ bewegen und hinreißen zu lassen. Anders ausgedrückt: Wir schauen mit Buster Keaton in den Spiegel von Film und Buster Keaton und die Philosophie blicken zurück. Solche eingebildeten Beziehungen und Dialoge ergeben sich auch daraus, dass *Philosophie des Films* eine der wenigen Textsammlungen ist, die ‚kontinentaleuropäisches‘ und ‚angloamerikanisches‘ Denken aufeinandertreffen lässt und damit für eine Vielfalt des filmphilosophischen Ansatzes eintritt, die nicht nur ihr, sondern auch der Auseinandersetzung mit Film gut tut.

Herbert Schwaab (Bochum)