

Hunter Vaughan: Where Film meets Philosophy. Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking

New York, Chichester (West Sussex): Columbia University Press
2013, 244 S., ISBN 978-0-231-16133-6, 29,50 USD / 20,50 GBP

Den Film als Medium philosophischer Fragestellungen zu betrachten, ist sicherlich kein neuer Ansatz. Allein die Vielzahl jüngerer wissenschaftlicher Publikationen, die sich an der interdisziplinären Schnittstelle von Filmstudien und Philosophie bewegen und so das eigene Untersuchungsfeld der „filmosophy“ oder „film-philosophy“ begründet haben, zeugt vom einem anhaltenden Forschungsinteresse. Dennoch, so stellt Hunter Vaughan fest, wurde versäumt, fundamentale

Fragen zu betrachten, die beide Disziplinen teilen, zum Beispiel: ‚Ist das Medium Film überhaupt philosophisch, und wenn ja, inwiefern?‘ oder ‚Welche Formen des Films sind es, die dem philosophischen Denken erschlossen werden?‘ Diesen Fragestellungen widmet er sich in seinem Buch *Where Film meets Philosophy*.

Als Ansatzpunkt der Untersuchung dienen Hunter Vaughan die französischen Filmemacher Jean-Luc Godard und Alain Resnais. Beide Regisseure

nutzen Formen des Audiovisuellen zur Konstruktion bzw. Dekonstruktion von Subjektivität (bei Resnais) und Objektivität (bei Godard), was Vaughan als „experiments in cinematic thinking“ (S.2) betrachtet. Unter diesem ‚filmischen Denken‘ versteht er deziert kein ‚denkendes Kino‘, sondern, so betont Vaughan, den Gebrauch der kinematografischen Form zur Erschließung neuer Arten des Denkens, zu einem neuen Verständnis des Ichs und seiner Beziehung zur Außenwelt. Im Fokus steht daher die Untersuchung von Subjekt-Objekt-Beziehungen, und wie diese angesichts des Mediums Film neu ausgehandelt und bestimmt werden müssen.

Dazu nimmt Vaughan das filmische Bild als „immanentes Feld“ (S.4f.) in den Blick: Darunter versteht er ein ‚Dazwischen‘ von Abgebildetem und Abbildung, ein fluider Ort des Möglichen und werdenden, an dem sich die Bedeutung eines Films durch die variable Konfiguration seiner formalen Elemente manifestiert. Die im immanenten Feld stattfindende dynamische Anordnung von Subjekt-Objekt-Relationen eröffnet unendlich viele mögliche Beziehungen zwischen Zuschauer, diegetischer Welt und der Realität. Das immanente Feld ist zugleich strukturiert durch die dynamische Wechselbeziehung zwischen einer unmittelbaren Intentionalität des Filmbildes (Objekt-Pol) und der Perspektivierung dessen, wie das Dargestellte bezeichnet, gekennzeichnet, konnotiert wird (Subjekt-Pol) – eine Interdependenz, die durch semiotische Referenzsysteme erfahrbar und nachvollziehbar werde.

Anhand dieser Konzeption des Filmbildes stellt sich Vaughan die Frage, wie die Referenzsysteme innerhalb des immanenten Feldes organisiert sind, und wie diese Organisation philosophisch begriffen werden kann. Das Spezifische des Kinos, so stellt er fest, liegt in der Konnotation des Filmbildes an sich, als eine bestimmte Art von Bild. Das Filmbild bezeichnet also nicht nur eine (diegetische) Welt, sondern auch eine spezifische Betrachtungsweise dieser Welt.

Vaughan geht in seiner Untersuchung schrittweise vor. Kapitel 1 nimmt seinen Ausgangspunkt bei der grundlegenden phänomenologischen Unterscheidung zwischen betrachtendem Subjekt und betrachteter Welt. Dazu werden die allegorischen Auslegungen von Bild-als-Wahrnehmung und Bild-als-Gedanke gegeneinandergestellt. Grundfrage ist, wie der ‚Sehapparat des Kinos‘ eine Blick-Position bestimmt, die den menschlichen Wahrnehmungsmechanismus stimuliert und ihm gleichzeitig die Möglichkeit anbietet, diese unilaterale Position zu annullieren. Dazu analysiert Vaughan exemplarisch *Vivre sa Vie* (1962) und *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) von Godard. In den Filmen werden entweder konventionelle Modi visueller Subjektivität imitiert, oder umgekehrt durch formale Dekonstruktionen durchbrochen (zum Beispiel durch das Aufsplitten der Subjektposition oder die Subjektivierung unbelebter Objekte). Dadurch, dass Godard die konventionellen Film-Codes der Konstruktion von Subjekthaftigkeit hinterfragt, widmet sich Kapitel 2

dezidiert diesen Codes der filmischen Wahrnehmung. Dazu wird das Problem der Film-Semiotik in Bezug auf die Codifizierung von Subjekt-Objekt-Relationen in den Blick genommen. In Anlehnung an Deleuze untersucht Vaughan an dieser Stelle nicht mehr Inhalt, sondern dezidiert das Form-Spezifische des Kinos als einen konstanten Transformationsprozess von Bild-Typen, wobei jeder dieser Typen durch eine bestimmte Anordnung der Subjekt-Objekt-Beziehung gekennzeichnet ist. Analysiert wird hier das bereits angesprochene immanente Feld, in dem sich diese formalen Relationen verschieben, entwickeln, in bestimmter Weise anordnen und so Bedeutung(en) herstellen.

Kapitel 3 erweitert die Untersuchung des immanenten Feldes formaler Elemente um die Komponente Sound. Anhand Resnais' *L'année dernière à Marienbad* (1961) und *Hiroshima, mon amour* (1959) wird betrachtet, wie der Ton Formen räumlicher und zeitlicher Subjektivität dekonstruiert, unter anderem durch die Subversion der klassischen Trennung zwischen Dialog und Voice-Over, diegetischem und nicht-diegetischem Sound.

Kapitel 4 analysiert die Codes, die Subjektivität im Kino erschaffen und wie diese in Resnais' Filmen dekonstruiert werden, beispielhaft dargestellt anhand *La guerre est finie* (1966). Kapitel 5 ist dann der Konterpart dazu: Hier werden die Codes der Objektivität des Kinos betrachtet, wie sie sich unter anderem in Godards *Le Mépris* (1962) manifestieren, in denen die Konnota-

tionen von Objektivität brüchig werden. Insgesamt bietet Hunter Vaughan eine ausführliche, zeitweise zu detailverliebte Aufschlüsselung philosophischer Theorien, die er größtenteils überzeugend an filmtheoretische Untersuchungen seiner Einzelbeispiele anknüpfen kann. Angesichts der gewissenhaften Aufarbeitung der Theorien von Deleuze und Merleau-Ponty, aber auch der spielerischen Rückgriffe auf Metz, Eco, Barthes, Pasolini, Rodowick, Bazin und andere zeigt sich das umfassende Hintergrundwissen des Autors, wobei sich der Text in seinem offenkundigen Bemühen um Lesbarkeit zeitweise in leicht redundanten Erklärungsschleifen verliert. Auch die Balance zwischen Philosophie und Film gelingt nicht immer: Vaughans Fokus auf phänomenologische und semiotische Fragestellungen mit Blick auf die Relation von Subjekt und Objekt geht voll in seiner theoretischen Elaboration auf, fällt hinsichtlich der filmanalytischen Bezugnahme aber teilweise enttäuschend knapp aus. Ebenso stellt sich die Frage der Übertragbarkeit der Thesen außerhalb des französischen Kinos der 1960er Jahre. Nichtsdestotrotz eröffnet das Buch gerade aus interdisziplinärer Perspektive, die spannenderweise nicht nur Filmbild, sondern auch -ton in die philosophische Betrachtung einschließt, durchaus bereichernde Betrachtungsweisen zu filmischer Wahrnehmung, die anschließende Studien inspirieren mögen.

Mirjam Kappes
(Hamburg)