

Daniel Frampton: Filmosophy

London: Wallflower Press 2006, 254 S., ISBN 1-904764-84-3, € 15,-

Die vorliegende Publikation wird schon im Untertitel als „[a] manifesto for a radically new way of understanding cinema“ vorgestellt; dies zeugt nicht gerade von Bescheidenheit. Das gleiche gilt für die Texte auf den Buchklappen, die voll des Lobes für die Studie von allen Seiten der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft sind. Geoffrey Nowell-Smith nennt es „a major contribution to the philosophy of film“, Vivian Sobchack spricht von einer „provocative and significant intervention“ und der Harvard-Filmwissenschaftler D. N. Rodowick bezeichnet

das Werk sogar als „one of the most original film philosophies of the last thirty years.“ Auch ein letztes Zitat aus dem Waschzettel soll hier nicht verschwiegen werden, in dem der Ansatz Framptons mit dem kurrenten Begriff der Metrosexualität verglichen wird: Filmosophy „[p]oised to do for emotionally-attuned film fanatics what the term ‚metrosexual‘ did for well-groomed men.“ Dazu stelle ich mir Boris Becker vor, der bei der Sichtung von *Titanic* (1997) in Tränen ausbricht, nicht jedoch einen neuen Ansatz in der Filmphilosophie.

Spaß beiseite: Das kompakte und gut strukturierte Buch des Londoner Wissenschaftlers und Regisseurs Daniel Frampton versucht jene in letzter Zeit virulenten Ansätze einer Filmwissenschaft aufzugreifen und in ein geschlossenes theoretisches Gebäude zu überführen, die eine Aufwertung des emotionalen Filmerlebens und der empathischen, affektzentrierten Filminterpretation im Blick haben. Parallel dazu werden vor allem die Ansätze von Gilles Deleuze und Stanley Cavell bemüht, um Film von einer subjekt- oder auteurszentrierten Perspektive abzubringen: Frampton zufolge – so seine Hauptthese – ist es weniger der Regisseur, der eine bestimmte Intention durch die filmische Handlung zum Ausdruck bringen will, sondern der Film *denkt selbst*, konstruiert, verändert, formt und empfindet die Handlung mit der Ganzheit seiner dramatischen, stilistischen und erzählerischen Mittel. Der Ansatz des Autors ist deshalb den (neo-)formalistischen und strukturalistischen Filmanalyseansätzen diametral entgegengesetzt. So wirft Frampton David Bordwells Untersuchungen vor, sie würden den Film in Teile zerlegen, zerstückeln, dabei aber seine untrennbare Gesamtheit und vor allem seine emotionale Einflussnahme weitestgehend ignorieren: „Seeing new styles as only ‚derivations‘ ignores what a filmgoer might *feel* from the experience of this new form.“ (S.108)

Der Band ist in zwei Teile gegliedert, die jeweils noch einmal in vier bzw. sechs Kapitel unterteilt sind. Im ersten Teil beschäftigt sich Frampton mit der Autorität filmischer Darstellungsmacht, die keinesfalls auf die aus der Literatur bekannte Erzählerpräsenz (auch wenn diese als ‚allwissend‘ figuriert wird) oder gar den Filmemacher reduziert werden dürfe, sondern als eigenständige, denkende, führende und vermittelnde Entität begriffen werden müsse. Dazu greift Frampton den von Bruce Kavin geprägten Terminus der „mindscreen narration“ auf, mit dem er den Film selbst als die Realität beobachtende, verarbeitende und wieder vermittelnde Instanz fasst, die aber nicht mit einem menschlichen Beobachter (der vermeintlich die Kamera führt) verwechselt werden sollte (vgl. S.20). Vielmehr setze der Film eine Handlung oder ein Thema um, wobei er diese mit seinen technischen Mittel intentional forme und auf diese Weise eine Aufmerksamkeit zu Tage fördert, die sich an unterschiedliche Formen menschlicher Perzeption anpasse (Gelassenheit, Aufregung, Anspannung), ohne diese aber blind zu imitieren. Des Weiteren werden im ersten Teil auch Annäherungen an filmische Erzähltheorien sowie Erklärungsansätze der Phänomenologen geleistet. Mit Merleau-Ponty formuliert der Autor dementsprechend eine „double nature of experi-

ence“ für das Kinoerlebnis: *„the filmgoer’s experience of the film, and the film’s experience of its characters and objects“* (S.41), wobei diese Erfahrung immer scheinbar direkt, aber tatsächlich höchst absichtsvoll und formvollendet geleistet werde. Dabei sei Film immer transsubjektivistisch, d.h. er kann die Perspektive eines Erzählers oder einer Figur einnehmen, dieser ist er aber zu keinem Zeitpunkt ausschließlich verpflichtet. Bedeutend sei dabei weniger der Erzähler selbst, sondern eher die Vermittlung seines Denkens und seiner Weltsicht: *„Film does not merely presents objects, but reveals a way of seeing them – a way of seeing that results from a way of thinking.“* (S.49)

Im zweiten Teil stellt Frampton dann die unterschiedlichen Prozesse und Funktionsweisen dieses ‚filmischen Denkens‘ vor: Zu Beginn steht der Entwurf des diegetischen Rahmens, wobei alle in den Film eingegangen Entscheidungen (Schnitte, Kadrage, Musik) Bestandteil seiner spezifischen Aussage werden: *„[H]ow [...] ‚intentionality‘ becomes ‚form‘.“* (S.81) Auch Farben, Bewegungen, Kamertechnik, Fokussierung und Ton sind Ausdruck einer bestimmten beabsichtigten Voreinstellung, die das filmische Ganze befördere. Der Filmzuschauer lasse sich dabei auf den Prozess filmischen Denkens ein, wobei er aber weder passiv einer Illusion erliege, noch aktiv eine Konstruktion der filmischen Welt leiste, sondern vielmehr den Glauben und den spezifischen Blick auf die Dinge mit dem Film zu teilen beginnt: *„Film [...] becomes, not so much a mirror, but a companion, a cousin or a friend of our thinking.“* (S.157) Die gefühlsmäßige Beeinflussung verstärke und unterstütze dabei diesen Glaubensprozess einer neuen Welterfahrung: *„The affects of film produce immediate, pure meaning.“* (S.168) Der bedeutende Beitrag des Kinos für das philosophische Denken liege dabei vor allem in der Wichtigkeit des direkten Abbildens, das es auch erlaube, abstrakte Konzepte auf unmittelbare und formvollendete Weise zu vermitteln: *„Sometimes viewed as the source of all knowledge, and as essential for the intuitive production of truth, imagination is above all a poetic reconnection with the world.“* (S.185) Damit versteht Frampton seinen Entwurf einer „Filmosophy“ als Möglichkeit, das Denken und Fühlen des filmischen Bildes als solches direkt zu beobachten. Dies erlaube es uns dann, die Wirklichkeit auf neue Weise zu erfahren: *„Film reveals reality, exactly by showing a distorted mirror of it. Film transforms the recognisable [...], and this immediate transfiguration provokes the idea that our thinking can transform our world.“* (S.3)

Die Ansätze des Verfassers sind höchst aufschlussreich, gerade weil sie einige aktuelle Diskurse streifen und auf signifikante Weise philosophisch ausbuchstabieren: Sowohl Bildwissenschaftler und Filmphilosophen als auch an Affekttheorien bzw. kognitivistischen Ansätzen interessierte Leser werden in dem Buch einige Anregungen finden. Teilweise jedoch verfällt Frampton in einen höchst unangenehmen apodiktischen Stil, der andere Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten von Film von vornherein ausschließt. Auch finden sich in den theoretisch weit gefassten Kapiteln einige Redundanzen und Wiederholungen, die in einer knap-

peren Ausarbeitung als ausführlicheres Essay hätten vermieden werden können. Dem stehen eine sehr überschaubare Liste von immer wieder kurz angeführten, aber nie tiefgehend analysierten Filmbeispielen (*Rosetta* der Dardenne-Brüder und Harmony Korines *Julien Donkey-Boy*; beide 1999, sind zwei davon) und eine gewisse Unbeholfenheit in Bezug auf Kontexte und Inhalte (so wird Germaine Dulac wiederholt als Mann bezeichnet, vgl. S.228) gegenüber. Dies schmälert jedoch das Vergnügen an einem höchst kontroversen, aufschlussreichen und vielschichtigen Werk nur gering, das sich – und das hat ja mittlerweile Seltenheit – an einer umfassenden und sehr explizit ganzheitlichen Theorie des Films versucht.

Florian Mundhenke (Marburg)