

*Bücher von Heide Schlüpmann (Sammelrezension)*

**Heide Schlüpmann: Ein Detektiv des Kinos**

Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld Verlag 1998, 152 S., 9 Abb.,

ISBN 3-86109-138-0, DM 38,-

**Heide Schlüpmann: Abendröthe der Subjektphilosophie.**

**Eine Ästhetik des Kinos**

Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld Verlag 1998, 190 S., ISBN 3-87877-740-0,

DM 48,-

„Über Kracauers Kritische Theorie des Films zu schreiben, heißt, die Position Adornos und des Kinopublikums, des ‚Kleinen Ladenmädchens‘, einzunehmen“ (S.34), pointiert die Frankfurter Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann ihre Auseinandersetzung mit jenem eigenwilligen „Konstrukteur des Ästhetischen“ (S.9), den besagter Adorno einmal treffend einen „wunderlichen Realisten“ genannt hat.

Dem 1995 verstorbenen Filmkritiker und Kracauer-Pionier Karsten Witte gewidmet, versammelt *Ein Detektiv des Kinos* verschiedene, zwischen 1989 und 1996 entstandene Arbeiten, die sich mit Kracauers kompliziertem Verhältnis zu Adorno beschäftigen, mit seiner besonderen Phänomenologie, mit seiner Stellung zur Massenkultur oder mit der Philosophie einer Filmgeschichte, die bereits auf Schlüpmanns zweite Neuerscheinung *Abendröthe der Subjektphilosophie* verweist. Trotz einiger Redundanzen gelingt es Schlüpmann, sowohl mit dem Kracauer-Band als auch mit ihrem Essay zur Kinoästhetik an jene besondere Reflexionskultur anzuschließen, die die engagierte Autorin und langjährige Herausgeberin von *Frauen und Film* bekannt gemacht haben. Folglich zeichnen sich beide Publikationen durch ihre oft fast labyrinthartig verwinkelten und sich doch immer wieder „ganz einfach“ auflösenden Argumentationsketten aus, durch ihre kunstvolle, mitunter fast manieristische Sprache, durch ihre großen Überblick und minutiöse Exegese verbindende Wissenschaftsästhetik und last but not least durch ihre vehemente Kritik an der unverändert dominanten Psychoanalyse, deren „Ungeschichtlichkeit“ (S.128) eine phänomenologisch-philosophische Betrachtung gegenübergestellt wird.

Auf den Spuren von Kracauers Aufklärungsethik, geht es in *Detektiv des Kinos* zuallererst um die kritische Bearbeitung der zahllosen Mißverständnisse, die seine historische Rezeption bestimmt haben. Schlüpmann konzentriert sich dabei auf seine frühen, im Rahmen der Redakteursarbeit für die *Frankfurter Allgemeine* entstandenen Aufsätze „Kult der Zerstreuung“ (1926), „Die Photographie“ (1927) und „Das Ornament der Masse“ (1927) sowie seinen wahrscheinlich berühmtesten Essay „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ (1928). Lange vor dem Entstehen der umfangreichen Untersuchungen *Von Caligari zu Hitler, Geschichte – Vor den letzten Dingen* oder *Theorie des Films* läßt sich in diesen kleinen Arbeiten Kracauers sukzessiver Bruch mit der disziplinierten Philosophie und seine immer intensivere Auseinandersetzung mit der Alltagskultur erkennen. Diese doppelte Wendung machte Kracauer zum Außenseiter, zum Dissidenten der Frankfurter Schule und zu einem kulturwissenschaftlichen Einzelgänger, der seiner Zeit in vieler Hinsicht voraus war. Gerade dieses Einzelgängerische qualifiziert ihn jedoch als umsichtigen Experten, der seine detektivische Untersuchungs-Lupe ins Kinopublikum zu richten und seinen Erkenntnis-Spiegel in den emotionalen Bewegungen zu suchen versteht.

So faszinierend sich Schlüpmanns eigene Detektivarbeit über weite Strecken gestaltet, so sehr droht ihre historisch-spezifische Spurensuche mitunter in der bloßen Affirmation stecken zu bleiben. Gleichwohl Schlüpmann deutlich macht, daß Kracauers Sache „nicht prinzipielles Urteilen (ist), sondern eine Urteilsfähigkeit, die ambivalente Bedeutung gesellschaftlicher Phänomene zu erfassen“ (S.43), wirkt ihr eigenes Urteil an manchen Punkten erstaunlich unkritisch. Einerseits werden Kracauers Schriften weder breiter kontextualisiert noch wird deren aktuelle Bedeutung präzisiert; und andererseits scheint sie den phantasmatisch-ideologischen Bias jedes männlichen Schreibens über weibliche Kino-Lüste für ähnlich unpro-

blematisch zu halten wie die Ausblendung sexueller Machtverhältnisse – „denn“, so Schlüpmanns zweifelhafte Rechtfertigung, „die Vernachlässigung der Kategorien des Geschlechts wird gleichgültig bei einem Denker, der die Selbstgewißheit in den Formen des Denkens überhaupt preisgibt, um sich der Ausstellung sozialer Wirklichkeit anheimzugeben.“ (S.93)

Aber auch in anderer Hinsicht ist ihr Kracauer eher ein subjektiver Wahlverwandter als das Objekt einer distanzierten Untersuchung. Denn so wie sich die kleinen Essays zu seinen umfangreichen Spätwerken stellen, stellt auch Schlüpmann ihrem verstreuten Sammelband eine größere Studie über die Ästhetik des Kinos zur Seite. Daß einen die Philosophie – wie bereits im Kracauer-Band vermerkt – „die Liebe zur Sache lehrt“ (S.9) und das Kino wiederum dort beginnt, „wo die Philosophie scheiternd endet“ (S.142f), gibt bereits die beiden zentralen Leitfäden ihres ästhetischen Aufklärungsprojekts vor. Gerade Friedrich Nietzsche, so Schlüpmann, vermag diese Aufklärung durch sein in Aphorismen und Fragmente zerfallendes Schriftwerk zu retten: „Daß dies sichtbar werden kann, verdanke ich der Erfahrung des Kinos, das heißt dem Umstand, daß es nicht eine Ästhetik zu gewinnen gilt, die im Naturschutzpark individuellen Erlebens stattfindet – sei es der schönen Natur oder der Kunst –, sondern im gesellschaftlichen Raum des Kinos, in dem das Erleben der Einzelnen zugleich das in der Masse ist.“ (S.11) Den philosophischen Liebesfaden konsequent mit ihrer individuellen Kinoleidenschaft verknüpfend, entdeckt Schlüpmann bei Nietzsche den Entwurf einer Ästhetik, die erst im Kino ihren wahren Ort findet. Und zwar einen Ort, der – wie sie in konsequenter Fortsetzung von *Unheimlichkeit des Blicks*, ihrer umfassenden Studie über die Frauen im frühen deutschen Kino klarlegt – lange Zeit von einer weiblichen Öffentlichkeit dominiert war. Dementsprechend markieren das Kino, die Philosophie und die Frauenbewegung die zentralen Bezugspunkte für jenen komplexen Rekonstitutionsversuch, der die „Philosophie im Interesse einer Rettung der Ästhetik des Kinos“ (S.129) erinnert. Labyrinthisch erinnert, wie Schlüpmann selbst zu ihrer nietzscheanischen, sich einmal mehr auf Adorno und Kracauer stützenden, auf Kant rekurrierenden, zu Schopenhauer, Bloch, Marx oder de Sade absteigenden und in besonderer Weise auf Helene Stöcker und Lou Salomé bezugnehmenden *tour de force* durch die Philosophiegeschichte anmerkt.

In fünf großen Schritten, die die LeserInnen vom „Leitfaden der Liebe“ über die „Rettung der Aufklärung“, den „Mythos von der Identität des menschlichen Geschlechts“ und eine „ästhetische Theorie der Macht“ konsequent zur „kinematographische(n) Wende der Wissenschaft“ führen, zeichnet sich die Form ab, in der Nietzsches „Erinnerung an die Lach- und Liebeskulturen“ (S.139) als philosophische Metapher für die weibliche Wahrnehmungsliebe begriffen werden kann. „Die Frauen als AgentInnen, Produzentinnen der Sichtbarkeit im Sinne der Veröffentlichung und als Rezipientinnen, die die Handlung der Veröffentlichung erst vollenden, halte ich für das *missing link* zwischen philosophischer Ästhetik und der Faktizität des Kinos.“ (S.24)

So überzeugend Schlüpmann Nietzsches ästhetische Selbstaufklärung zu entfalten, deren Bedeutung für einen weiblichen Genuß des Kinos herauszuarbeiten und deren politische Aktualität gegen die männerdominierten Verwerfungen zeitgenössischer Medientheorien stark zu machen versteht, so problematisch erscheint mir ihre Tendenz zu unreflektierten Verallgemeinerungen. Was läßt sich etwa unter *die* männliche Imagination verstehen? Was ist *die* intellektuelle Emanzipationsbewegung der siebziger Jahre, die „der Masse der Frauen gleichzeitig fern (ist), während sie, ungleichzeitig, der Masse der Kinogängerinnen um 1900 nahe ist“ (S.116)? Und was *die* feministische Nietzsche-Rezeption? Diese starke Neigung zu einer Argumentation, die soziokulturelle Identitäten nach wie vor als eindeutige Einheiten jenseits aller klassen-, ethnien-, kultur- oder altersspezifischen Differenzen setzt, ist meiner Ansicht nach nicht nur dem engen Horizont der Kritischen Theorie geschuldet. Vielmehr hat es auch damit zu tun, daß Schlüpmann zwar viele Quellen anzapft, sie aber kaum vertieft. Dies schlägt sich im Fehlen konkreter Literaturangaben nieder, aber auch in der Ausblendung jener zahlreichen Ambivalenzen und Widersprüche, die etwa die französische Nietzsche-Rezeption bestimmen. Schade eigentlich, daß solch ein ästhetisches Potential einfach verschenkt wird.

Siegfried Kaltenecker (Wien)