

Lorenz Engell: Bilder der Endlichkeit

Weimar: VDG 2005 (Serie Moderner Film, Bd. 5), 186 S., ISBN 3-8979-489-8, € 19,-

Bilder der Endlichkeit ist der mittlerweile fünfte Band der von Oliver Fahlé und Lorenz Engell herausgegebenen Buchreihe „Serie Moderner Film“, die von einer filmphilosophischen Ambition geprägt ist, nicht *über* Film zu schreiben, sondern mit *ihm* zu denken (vgl. S.10). Die einleitende Beschreibung dieses Projektes weist auf das Interesse für ein aufhebendes Potenzial des modernen Films hin, der nicht selbstverständlich bleibe, sondern *selbstständig* werde (vgl. S.9). Lorenz Engells zweiter Beitrag innerhalb der Reihe (nach *Bilder des Wandels* [Weimar 2003]) fokussiert diese Selbstständigkeit des modernen Films, indem er die Frage stellt, wie sich Filme zu ihrer Endlichkeit verhalten und über ihre Grenzen reflektieren können (vgl. S.13). Die von ihm in diesem Band zusammengefügtten Filme haben ein Ende, „statt einfach nur aufzuhören“ (S.15), und da sie selbst die Frage nach ihrem Ende stellen, entwerfen sie mit ihren Mitteln eine „Philosophie der Endlichkeit“ (S.20). Engell versucht vor allem durch seine Bezüge auf die Filmtheorie von Gilles Deleuze und die Semiotik des Pragmatisten Charles Sanders Peirce der Dichte und Geschlossenheit eines filmischen Symbolsystems Ausdruck zu verleihen, die den Film selbst zu einem Zeichen werden lässt, auf das sich die Zeichen des Films beziehen.

Engells fünf Lesarten beziehen sich dementsprechend auf sechs Filme, deren Selbstreflexivität allgemein anerkannt ist. Engells Stärke liegt aber in dem Versuch, die Filme von der Vorstellung einer ‚einfachen‘ Selbstbezogenheit zu befreien und in jeder seiner Interpretationen ein wichtiges Moment der Anbindung an ein Außen deutlich werden zu lassen, das der Dichte des Symbolsystems eine über den Film hinausreichende Signifikanz gibt. Akira Kurosawas *Rashomon* (1950) wirft beispielsweise in seinen Bildbewegungen, die ein Verbrechen und seine widersprüchlichen Darstellungen umkreisen, nicht nur die Frage nach der Relativität von Wahrheit auf. Der Film suche darüber hinaus nach dem Grund von Wahrheit und Unwahrheit (vgl. S.47) und diene als Anleitung zur Bewältigung der Kontingenz unserer Lebensformen: *Rashomon* führt uns Subjekte vor, die sich in Situationen befinden, welche sie nicht überschreiten, aber auf die sie reagieren können (vgl. S.54). Auch Andrej Tarkowskij's *Stalker* (1979) versucht Engell vor einem überhasteten Deutungswahn der Filmphilosophie zu schützen. Der Film sei nicht dunkel oder vieldeutig, sondern es lasse sich an ihm eine intensive „Sinnbewegung“ feststellen (S.59), die jedem Zeichen oder Sinnobjekt eine Bedeutung gibt. Sie lässt die vom Film bereiste postapokalyptische Zone als „Chronotop“, als Zeitlandschaft und Sinnraum erscheinen, die uns nicht Vergangenes sondern das Vergehen selbst vorführt (S.67).

Dass die Filme Entscheidungsgewalt darüber bekommen, welches ihr Sinn ist

und dass dieser Sinn nicht von außen kommen kann, führt auch die Lesart von Federico Fellinis *E la Nave Va* (*Fellinis Schiff der Träume*, 1983) vor (vgl. S.113). Der Film, der bereits in der Eingangssequenz innerhalb weniger Minuten nahezu die gesamte Geschichte des Films und die seiner ästhetischen Möglichkeiten in einer Einstellung erzählt, richtet sich in der Welt von Filmen ein und inkorporiert dennoch Wirklichkeit, wenn auch auf widersprüchliche Weise. Sein Symbolsystem pendelt, wie Engell es mit den Worten Lacans beschreibt, zwischen dem Realen und dem Imaginären: Es versuche eine Illusion eines Schiffes und einer Reise auf einem Ozean herzustellen, aber die Sichtbarkeit der Illusion, die Künstlichkeit der Kulissen lässt die gegenständliche Wirklichkeit dessen hervortreten, mit dem die Illusion geschaffen werden sollte (vgl. S.97). Seine Endlichkeit, die auf die Schönheit und den Reiz des filmischen Mediums rekurriert, erhält auch dadurch ihre Bedeutung, dass der Film vom Tod des Kinos handelt, dem Tod des italienischen Films in den 80er Jahren (vgl. S. 86).

Das Verhältnis, das Abbas Kiarostamis *Quer durch den Olivenhain* (1994) zu sich und seinem Ende einnimmt, ist auf ähnliche Weise von der Intensität eines Oszillierens zwischen zwei Impulsen bestimmt: Er sei der reflektierteste und abstrakteste aller Filme und zugleich auch der konkreteste (vgl. S.115). Er beschreibt die Versuche einer Filmcrew, in einem von einem verheerenden Erdbeben zerstörten iranischen Dorf eine einfache Liebesgeschichte mit Laienschauspielern zu drehen, die im Laufe des Films selbst in eine Liebesgeschichte verstrickt werden. In einfachen, langen Einstellungen entwirft der Film überaus vieldeutige Bilder, die bei allem ‚Realismus‘ letztlich offenlassen, auf welche Wirklichkeit er sich bezieht. Was aber, wie Engell auf sehr überzeugende Weise deutlich werden lässt, diesen Film von allen anderen selbstreflexiven Filmen unterscheidet, sei, dass er sich selbst die Situation schaffe, die ihm Sinn gibt und seinen Inhalt darstellt, nämlich die (therapeutische) Bewältigung des Lebens nach der Katastrophe (vgl. S.138).

Die Deutungen von *Being John Malkovich* (1999) und *Adaptation* (2002) – beide Filme sind in Koproduktion des Regisseurs Spike Jonze mit dem Drehbuchautor Charlie Kaufman entstanden – beschließen den Band. Es handelt sich um Filme, die ihre Postmodernität, die Tatsache, dass sie zu Kreuzungspunkten von Sinnzirkulationen werden, offen anerkennen (vgl. S.147). Ihre hochgradige Intertextualität lässt im ersten der beiden Filme einen bekannten Schauspieler zur Hülle einer postmodernen Subjektartikulation (oder gar deren Parodie) werden, nach der das Subjekt immer nur der Effekt eines diskursiven Zusammenhangs ist und wie eine Marionette von fremden Kräften bewegt wird (ebd.) *Adaptation* endet nach einem aufwändigen, hoch selbstreflexiven Prozess der Auseinandersetzung eines Drehbuchautors mit sich selbst und mit der Figur seiner Verdopplung im Film (verkörpert von dem imaginären wie realen Bruder, der Drehbücher für Unterhaltungsfilme schreibt) schließlich in einem schlichten Aktionsbild (im Sinne der Terminologie Deleuzes) – ein Aktionsbild, das allerdings in beiden Filmen mit

dem Wissen um seine Kontingenz aufgeladen wurde und somit ‚klug‘ geworden sei (vgl. S.179). Engell konturiert diese beiden Filme vor einem postmodernen Hollywoodkino. Sie haben noch immer Anfang und Ende, aber die Bilder selbst können sich dem Repräsentationszusammenhang Hollywoods entziehen und die Zeit still stellen: „Das Bild geht in seiner Gegenwart vollständig auf und ist damit so vollkommen endlich wie endlich vollkommen.“ (S.182)

Bilder der Endlichkeit schafft es immer wieder, die Vorstellung, *mit* dem Film zu philosophieren und nicht *über* den Film, dann lebendig werden zu lassen, wenn der Darstellung von Dichte und Geschlossenheit seines Symbolsystems ein darüber hinausweisender Sinn abgerungen wird. Aber man wünscht dem Autor und dieser Buchreihe auch, über einen Korpus von Filmen, die sich so leicht in den Kanon der filmischen Hochkultur einordnen lassen (nichts an dieser Filmauswahl überrascht), hinauszugehen. Denn es gibt auch Filme, die uns auf andere Weise ihre *Selbstständigkeit* durch die deutlichere Inkorporierung einer unterhaltenden Transgressivität vorführen. Engells Lesarten mögen sich auf die Filme einlassen und ihnen neue Bedeutungen abringen. Aber häufig genug bleiben die Filme auch *selbstverständlich*, eingeschlossen in einem abstrakten Verständnis ihrer künstlerischen Erlesenheit (wie abgeschottet von der Willkür menschlicher Erfahrung), eine Bedingung, die beispielsweise in einem über die Filmkunst hinausweisenden Verständnis von Film als Teil der Populärkultur (wie etwa bei Stanley Cavell) aufgehoben wäre.

Herbert Schwaab (Bochum)