

Ludwig Nagl (Hg.): Filmästhetik

Berlin: R. Oldenbourg Verlag – Akademie Verlag 1999 (Wiener Reihe, Bd. 10), 308 S., ISBN 3-05-003469-6, DM 49,-

Das neue philosophische Interesse am Film geht im deutschsprachigen Wissenschaftsbetrieb – anders als in den USA – von Voraussetzungen aus, die durch einen doppelten Vorbehalt bestimmt sind. Er hat nach Ansicht von Birgit Reeki, die mit ihrem einleitenden Beitrag („Im Anfang war das Licht“) die Konturen einer Ästhetik des Kinos umreißt, durch Heideggers Votum von der Uneigentlichkeit der modernen Gestelle und durch Adornos Verurteilung der Lichtspiele und des Rundfunks als aufklärerischer Massenbetrug eine Sperre errichtet, die angesichts der Erkenntnis, dass der Film die „erste weltweite Kunst“ (S.46) sei, abgebaut werden müsse. Obwohl nach Ansicht des Herausgebers „der Film (ebenso wie in Ameri-

ka) bis heute ein Stiefkind der philosophischen Ästhetik“ (S.9) sei, verweist er in seiner fundierten Einleitung auf eine Reihe amerikanischer Abhandlungen (Noël Carroll: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York 1988; C. A. Freeland, Th. E. Wartenberg [Hg.]: *Philosophy and Film*, New York 1995; Noël Carroll D. Bordwell [Hg.]: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, New York 1996), in denen ontologische, sozialphilosophische und semiotisch-psychoanalytische Forschungsansätze nach der Verabschiedung der „großen Theorien“ (strukturelle Semiotik und poststrukturalistische Literaturtheorien) bereits in den achtziger Jahren entwickelt wurden. Auch in der „professionalisierten“ deutschen Filmphilosophie zeichnet sich nach Nagl seit Beginn der neunziger Jahre ein Wandel in der erkenntnistheoretischen Auseinandersetzung mit dem Film ab. Die Arbeiten von Karl Sierek (*Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, 1993 und *Ophüls, Bachtin*, 1994), das Schwerpunktheft „Philosophie und Film – ein hundertjähriges Verhältnis“ (*Deutsche ZS f. Philosophie*, H.3, 1995) wie auch Heide Schlüpmanns *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos* (Frankfurt M., Basel 1998), signalisierten die kulturtheoretische wie auch kinoästhetische Orientierung der philosophischen Filmforschung.

Der vorliegende Sammelband untersucht im ersten Teil, aufgeteilt in zwei Untergruppen, Elemente einer Filmästhetik wie auch die Rolle des Films im Rahmen einer sozialphilosophisch dimensionierten Theorie der Massenkultur. Der zweite Teil präsentiert „philosophische Lektüren von einzelnen Filmen und Filmgenres aus der Optik unterschiedlicher Denkschulen der Gegenwart“ (S.7), wobei der Herausgeber ausdrücklich vermerkt, dass die interpretatorischen Ansätze aus den Bereichen der „Kritischen Theorie“, der Derridaschen „Dekonstruktion“, der Lacanschen Psychoanalyse wie auch dem postanalytischen „Neopragmatismus“ bei weitem nicht das gegenwärtige analytische Untersuchungsspektrum erfassen. Seine detaillierten Hinweise auf andere, psychologisch, epistemologisch und wissenschaftstheoretisch motivierte Ansätze, die auf die Ergebnisse der „Cognitive Science“ (vgl. u. a. Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film. Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997) zurückzuführen sind, verdeutlichen den theoretischen Anspruch einer Publikation, deren Einleitung in vorbildlicher Weise alle abgedruckten Beiträge in der deutschsprachigen und amerikanischen filmästhetischen Forschungslandschaft einordnet. Birgit Reckis kinoästhetische Reflexionen setzen sich mit zwei Konstituenten der Filmsprache auseinander: der Affinität, die der Film zum Realismus einer sogenannten „materiellen Realität“ habe, die im komplizierten Zusammenspiel von Mimesis und Konstruktion virtuelle Bilder hervorbringe, und einer Filmrezeption, die unser Handlungssystem suspendiere, weil wir im Kino in eine „‘apollinische Lichtwelt‘ (tauchen), die einen ästhetischen Status und Reiz sui generis entfaltet.“ (S.11). In dieser Lichtwelt könne die ganze Welt – im Gegensatz zum Theater – zum Objekt einer Sicht werden, in der die Gegenwart des Erlebens absolut sei und der Mythos – als Zentrum unseres Weltverhältnisses – untrennbar von der Rationalität unserer Ansprüche auf Erkenntnis

wirksam werde. Simone Mahrenholz' symbol- und subjekttheoretischen Überlegungen zur Physiognomie von Grenzen untersucht den Film als eine Kunstform, die es nicht nur ermöglicht, „in mehreren Symbolsystemen gleichzeitig zu denken“ (S.65), sondern auch mit den zwischen ihnen bestehenden Spannungen zu spielen. Der Film erfasse damit sowohl potentiell „die Kunstformen des Theaters, der Prosa, der Lyrik, der Dialoge des Dramas, der Musik, des Tanzes, der Malerei und Photographie“ (S.65) als auch die filmspezifischen Verfahren wie Zoom, Framing, Schnitt u. a. Mahrenholz greift in ihren spannenden Ausführungen vor allem die symboltheoretischen Grenzverläufe im Medium Film auf, die sie an zahlreichen Beispielen aus Filmkunstwerken der neunziger Jahre belegen kann.

Stanley Cavells Beitrag stellt eine Auswahl aus seinen theoretischen Schriften zu Beginn der siebziger Jahre dar (*The World Viewed. An Ontology of Film*, New York 1971). Er beginnt seine Filmanalyse beim „Automatismus der Fotografie“, d. h. die Kamera schneide aus einem unendlich großen Bildfeld etwas heraus, was die visuelle Basis für einen Film darstelle, der zwar lebende Wesen abbilde, in welchem jedoch „ein menschliches Etwas“ zu erkennen sei, was „nichts mit dem gemein hat, was wir kennen.“ (S.87) Die Ableitung der ontologischen Besonderheit des Mediums Film sei Aufgabe einer philosophischen Ästhetik, die die Allmacht über die nicht-realen Bilder zu einem herrschaftsfreien Zugang zur Welt nutzen müsse.

Frederic Jamesons fulminanter Beitrag („Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“) erweist sich für die deutsche filmästhetische Forschung als besonders spannungsgeladen, weil er, wie Nagl anmerkt, „die gängige Disjunktion von ‚Kulturindustrie‘ und ‚authentischer (Hoch)Kultur (unterläuft)“, indem er in theoretischer Distanz zu Adorno „die Moderne und (die) Massenkultur als ein einziges historisches und ästhetisches Phänomen“ (S.120) auffasst. Er begreift Produkte der Massenkultur als „umgestaltete Bearbeitung sozialer und politischer Ängste und Phantasien“ (S.126), eine These, die er im Anschluss daran an drei Filmen (*Der weiße Hai*, *The Godfather I* und *II*) untermauert.

Kaja Silverman wendet sich in ihrem Aufsatz („Politische Ekstase“) gegen die Abwertung des populären narrativen Films, der in der Filmtheorie der achtziger Jahre unter Rückbeziehung auf die Brechtsche Verfremdungstheorie abqualifiziert wurde, weil er die Identifizierung der Kinobesucher mit bestimmten Prototypen gefördert habe. Silvermans politisches Kino versetzt das männliche Subjekt in die „Körperparameter der Weiblichkeit, das weiße Subjekt in die des Schwarzseins, das Subjekt aus der Mittelschicht in die der Obdachlosigkeit und das heterosexuelle Subjekt in die der Homosexualität“ (S.157) Eine solche grenzüberschreitende Ästhetik sei – nach Nagl – „ekstatisch“, weil sie eine „Identität mit Abstand erotisiert.“ Silverman historisiert ihren theoretischen Ansatz mit dem Rückgriff auf Walter Benjamins Begriff der Aura, dem sie unter Hinweis auf die Andersartigkeit des Filmbildes und den „apollinischen“ Charakter des Filmes an sich (vgl. B. Reckis

Theorieansatz) die Residuen eines Auratischen zuschreibt, das neu genutzt werden sollte.

Die philosophischen Analysen einzelner Filme und Filmgenres reichen von einer von der Kritischen Theorie beeinflussten analytischen Lektüre – wie der Beitrag des holländischen Filmforschers Willem van Reijen zu Peter Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* – über an Lacan orientierten psychoanalytischen Reflexionen zu Orson Welles' *Citizen Kane* (Slavoj Žižek), über dekonstruktivistische Verfahren (Hugh J. Silvermans Lektüre von *Roger Rabbit* als Markierung der Postmoderne) bis zu diskursiven Abhandlungen, die – angereichert mit phänomenologischen und dekonstruktivistischen Überlegungen – am Beispiel der Filmanalyse von *Vertigo* noch nicht ausgelotete Erkenntnisbereiche mit neo-pragmatischen Denkspielen erfassen möchten (vgl. Wilhelm Wurzers „Beyond an Aesthetics of the West“). Einen neopragmatischen Ansatz wählt auch Richard Shusterman bei seiner Untersuchung des Country Musicals. Er greift unter anderem auf William James Wahrheitstheorie und dessen pragmatische Analysen des „will to believe“ zurück, um der Frage nachzugehen, warum das amerikanische Publikum die im Film *Pure Country* (1992) gezeigte illusionäre Welt nicht ideologiekritisch rezipiert, sondern diese vorbehaltlos akzeptiere. Er kommt – unter Rückgriff auf Benjamins *Der Erzähler* – zu dem epistemologisch fragwürdigen Schluss, dass dem Filmgenre eine „hopeful credence“ zugrunde liege. Matthias Kettners abschließender Aufsatz ist der Analyse des Filmes *Mary Shelley's Frankenstein* (1995) von Kenneth Branagh gewidmet. Auf der Grundlage der Freudschen Schrift über das Unheimliche und Noël Carrolls *The Philosophy of Horror* (1990) untersucht er die – parallel zur technischen Fortschrittsideologie – sich ausbreitenden Ängste, die unter anderem um Unsterblichkeitsbilder und den Geschlechtsmorphismus kreisen. Er liefert mit seinem Beitrag einen Erkenntnisschub, der die Moderne verpflichtet, über ihren eigenen Entstehungszusammenhang und über die Grenzen ihrer kognitiven Kompetenz nachzudenken.

Der in der Reihe „Themen der Philosophie“ erschienene Band zu wesentlichen filmphilosophischen Fragen im Rahmen einer neu zu situierenden Kinoästhetik zeichnet sich durch einen hohen Grad an Reflexivität und eine fundierte Einführung in ein Forschungsgebiet aus, das nach dem „Verlust“ der großen Filmtheorien in den frühen achtziger Jahren mit einem verblüffenden Spektrum an innovativen Ansätzen aufwartet. Es ist das Verdienst der Herausgeber, der – nicht zuletzt auf Grund seiner früheren fundamentalen Beiträge zur analytischen Philosophie und zum Pragmatismus – dieser Publikationsreihe seinen wissenschaftstheoretischen Stempel aufgedrückt hat und mit diesem Band auch der Filmästhetik weitreichende theoretische Impulse zu geben vermag.

Wolfgang Schlott (Bremen)