

Mirjam Schaub: **Bilder aus dem Off**

serie
moderner
film

Band 4

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Oliver Fahle

Mirjam Schaub

Bilder aus dem Off

Zum philosophischen Stand der Kinotheorie

V&G

Umschlagzitat:

BÉLA BALÁZS in: ›Arbeiterbühne, Juni 1929‹, in: ders.: Schriften zum Film, München 1984, Bd. II, S.256.

© vdg – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2005
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

GESTALTUNG: Annett Both

SCHRIFT: Quay Book und Quay Medium

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN: 3-89739-446-4

»[D]er Tonfilm kann und wird uns einmal die Erlösung vom Chaos des Lärms bringen. Weil er ihn als Ausdruck erfassen wird: als Bedeutung und als Sinn. Und erst wenn er uns diese intimen Einzellaute herausheben und nahebringen kann, erst wenn er akustische Großaufnahmen dazwischenschneiden und Tonmontagen machen kann, dann erst wird der Tonfilm zur wirklichen Kunst. Wenn nämlich der Regisseur unser Ohr führen wird, wie der Regisseur des optischen Films unser Auge führt [...]. Dann wird er das Geräusch der Welt nicht als Tonmasse über sich und seinen Apparat ergehen lassen müssen [...]. Er wird mit den Stimmen der Dinge selber sprechen.«

BÉLA BALÁZS in *Schriften zum Film*

Inhalt

- 11 Vorbemerkung

TEIL I

- 16 **Die impertinente Frage der Philosophie an die Kunst:** Wie hältst Du es mit der Form, die Dein Inhalt ist?
- 27 **Drei Figuren der Selbstthematization** oder Die Suche nach dem idealen Inhalt für die perfekte Form
- 34 **Spielarten des Kinos, ›sich selbst‹ zu reflektieren und zu thematisieren**

TEIL II

- 42 **›Kino der Sichtbarkeit‹ –**
Logik der optischen Omnipräsenz
- 46 **Terminator II**
James Cameron, USA 1991

- 57 **Eyes Wide Shut**
Stanley Kubrick, USA/UK 1999

TEIL III

- 70 »Kino der Unsichtbarkeit« –
Wirkungen aus dem Off
- 73 **The Paradise Institute**
Janet Cardiff und George Bures Miller, CA/D 2001
- 85 **Lost Highway**
David Lynch, USA 1997
- 96 **L'Année dernière à Marienbad**
Alain Resnais nach einem Drehbuch von
Alain Robbe-Grillet, F 1961

TEIL IV

- 112 »Kino des Blicks« – Die Suche nach
dem blinden Fleck des Sehens
- 114 **Dogville**
Lars von Trier, DÄN/S/F 2003
- 134 **Film**
Alan Schneider nach einem Drehbuch von
Samuel Beckett, F 1965
- 144 **Folgen eines »Kinos des Blicks« für ein »Kino der
Sichtbarkeit« und ein »Kino der Unsichtbarkeit«**

Serie moderner Film

Die Moderne ist ein Zeitalter der Serien und zugleich ein Medienzeitalter, ihre Kunst ist seriell und zugleich eine Medienkunst. Sie bringt Kunstprodukte als Medienprodukte in Serie hervor. Dabei entwickelt sie systematisch immer neue Produktionsmittel, also neue Medien. Sie ist auf Medien gestützt, ja gegründet. Mit kaum einem anderen Medium ist die serielle Kunst der Moderne dabei mehr verbunden als mit dem Film. Der Film erarbeitet einen wesentlichen Teil moderner Raum- und Zeitverhältnisse, er wird zum Aufführungsort der modernen Subjekterfahrung, ihrer Krisen und Zerfallsformen, er ordnet die Sinnlichkeiten und Sichtbarkeiten der Moderne, formiert einen neuen Typus der Öffentlichkeit und produziert die wichtigsten Mythen der Moderne. Das Verhältnis des Films zur Moderne ist aber ein doppeltes. Denn die Moderne ist nicht nur eine Epoche, sie ist zugleich eine Umgestaltung, die vor nichts Halt macht. So ist der Film selbst der Modernisierung unterworfen. Innerhalb der Entwicklung des Films können nochmals verschiedene Modernisierungsschübe beobachtet werden. Diese Umbrüche kennzeichnen den Film in seiner Entwicklung und weisen ihn eben als Kernstück der Moderne aus.

Modernisierung bedeutet Abkehr vom Hergebrachten, Kritik und sogar Aufhebung des Selbstverständlichen und ermöglicht darin Verselbständigung. Auch die Funktion des Seriellen wandelt sich dabei von der maschinell präzisen Reproduktion des stets Gleichen ästhetisch zur allmählichen Genese des immerfort Neuen. Der moderne Film ist also der Film, der Gewissheiten wegnimmt, statt sie aufzubauen und zu bestätigen, der feste Gefüge und Figuren deformiert und transformiert, statt sie auszunutzen. Er ist nicht mehr selbstverständlich, sondern selbstän-

dig. Historisch ist die Herausbildung des modernen Films deshalb nicht zufällig vor allem an die europäische Nachkriegszeit um 1950 mit ihren Erschütterungen und Zweifeln gekoppelt. Der Umbruch in seiner Mitte markiert das 20. Jhdt. als Hauptzeitraum der Moderne, so wie der moderne Film wiederum diesen Umbruch markiert. Seither besteht der moderne Film fort und behauptet seinen Platz neben den ebenfalls fortgeführten klassischen Formen. Er erfährt dabei verschiedene Umbildungs-, Vermischungs- und Anpassungsprozesse, die wir als postmoderne Filmästhetiken und solche der zweiten Moderne erkennen.

Dem so verstandenen fortlaufend sich modernisierenden Film nun gehört die Aufmerksamkeit der *Serie moderner Film*. Sie will konzentriert die Spezifika des bewegten Bildes, seiner Variationen und Entwicklungen beschreiben. Dadurch leistet sie einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des Films nicht weniger als der Moderne. Jeder Band der *Serie moderner Film* stellt einige ausgewählte Filme unter einen speziellen Bezugspunkt und arbeitet so einzelne Funktionen des modernen Films heraus. Der Leitgedanke dabei ist, dass die Problematisierung des Filmmediums, die Reflexion auf seine Bedingungen, Möglichkeiten und Funktionen Grundzug der modernen Filme selbst ist. Sie sind zugleich Filme und Kommentare, Bilder und Selbstbilder, die es freizulegen gilt. Jeder Band arbeitet deshalb vorwiegend mit in sich abgeschlossenen Interpretationen einzelner Filme unter einem gemeinsamen thematischen Bezug. Dabei rücken verstärkt jüngere Filme ins Zentrum der Auseinandersetzung. Dadurch wird die *Serie moderner Film* im Lauf ihrer Entwicklung einerseits eine systematische und begriffliche Aufschlüsselung erstellen, andererseits aber auch eine enzyklopädische Übersicht über die Hauptwerke des modernen Films bis zur Gegenwart ermöglichen. Die *Serie moderner Film* ist deshalb ihrem besonderen Gegenstand nicht weniger verpflichtet als einer besonderen Betrachtungsweise. Sie will programmatisch mit dem modernen Film denken statt immer nur über ihn zu schreiben.

Weimar, im Sommer 2003

Die Herausgeber

Vorbemerkung

Wie viele andere auch, habe ich im Kino zu denken angefangen. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* löste in jeder Hinsicht mehr Verstörung und konkretere Fragen aus als die *Kritik der Urteilskraft*. Umgekehrt tat es gut, philosophische Traktate eher wie Filme zu sehen, als wie Texte zu lesen. Man darf die B-Movie-Qualitäten einer philosophischen Theorie nicht unterschätzen, wenn es um ihre Durchsetzungskraft innerhalb eines wissenschaftlichen Diskurses geht. Die Grausamkeiten der kantischen Erhabenheitserfahrung etwa echappieren einem, wenn man ›auf Inhalt‹ hin liest, nicht aber auf Form, Sprache und Bildwahl achtet. Ihrem Ewigkeits-, Klarheits- und Transparenzversprechen beraubt, kann Philosophie unter der Ägide des Performativen klein und schäbig und damit auf ungeahnte Weise interessant werden. Interessant ist nicht länger die Kohärenz der Systeme, sondern die Singularität eines Begriffs, die Schönheit und Radikalität, der Mut eines Gedankens. Alles minoritäre Kriterien, die das philosophische Denken aufbrechen, weil sie sich frei von Wahrheitswerten und Universalisierungsidealen entfalten lassen, sich auf kompossible, nicht auf einander ausschließende Weltentwürfe beziehen.

Wahrscheinlich war Gottfried Wilhelm Leibniz der letzte systematische Philosoph, der das Einzigartige und seine Unverfügbarkeit als Regelfall unserer Welt zu ermesen suchte. Auf einmal zählte, ob ein Gedanke ›tröstlich‹ (»Jede Seele erkennt das Unendliche, erkennt alles, freilich in undeutlicher Weise«¹), nicht, ob er richtig oder falsch war. Der Barockphilosoph entwickelte eine ›double-bind‹-Theorie im Sinne Gregory Batesons: eine Philosophie der virtuellen Vollkommenheit bei gleichzeitiger aktueller Unvollkommenheit, die scharf zwischen menschlicher Erkenntnis (formal, abstrakt, sukzessiv fortschreitend und auf symbolischer Vermittlung basierend) und

göttlicher Erkenntnis (inhaltlich, bildlich, intuitiv, simultan) zu unterscheiden wußte. Mit dieser Unterscheidung bereitete Leibniz den beiden Ordnungen des Sagbaren und des Sichtbaren den Weg in die Philosophie. Er eröffnete die Möglichkeit, Erkenntnis nicht nur auf Schrift und Sprache, sondern auch auf Bilder, Ereignisse und Sensationen zu gründen. Das macht ihn für das Kino so interessant.

Leibnizens Ehrgeiz besteht darin, ein vollkommenes Universum zu entwerfen, das einerseits dem Prinzip der ›ratio sufficiens‹ gehorcht, andererseits eine Wahl ›sub ratione possibilitatis‹ – »unter dem Gesichtspunkt der Möglichkeit«² erlaubt. Die Verbindung aus Rationalität und Wahlfreiheit ist allerdings sehr speziell: Gewählt werden kann, darf und muß, aber nur ›vernünftig‹, und das heißt für Leibniz: Man muß die Wahl selbst wählen, d. h. jene Möglichkeiten, die ein Maximum an weiteren Möglichkeiten offenhalten. Freiheit wird also nicht einfach durch das Vorhandensein verschiedener Wahlmöglichkeiten verbürgt, sondern dadurch, daß man das Wählen selbst (er)wählt bzw. erhört.

Mit seiner ›kompossiblen (gleichmöglichen) Weltentheorie‹ entfacht Leibniz einen Exzeß an Wahlmöglichkeiten, der keinen geringeren Zweck verfolgt, als eine echte Wahl unmöglich zu machen. Was also tun? Ähnlich wie dem Filmemacher kommt deshalb Gott bei Leibniz die Aufgabe zu, unter den vielen möglichen die eine wirkliche Welt zu wählen. Während sich der Philosoph noch abmüht, »Sätze zur Errichtung seiner imaginären Welt [zu bilden]«, braucht Gott »ja nur zu beschließen, um eine wirkliche Welt entstehen zu lassen«.³ Es ließen sich noch andere Beispiele anführen – etwa das virtuelle Eingeschlossensein von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in jeder Seele – die den Verdacht stützen, daß die für den heutigen Geschmack so krude Metaphysik von Leibniz erst im Kino des 20. Jahrhunderts aufgeht.⁴

Jedenfalls mag ich das Kino aus ähnlichen Gründen, aus denen ich Leibniz schätze: Weil es uns gleichermaßen mögliche Welten als wirkliche vor Augen stellt; weil es uns erlaubt, die eine wirkliche Welt als mögliche zu sehen. Die Nähe des Möglichen spürbar zu machen und die Ferne des Wirklichen in Szene zu setzen, sind gute Voraussetzungen dafür, jene Unschuld des Sehens und des Denkens zu erlangen, die man braucht, um wieder an diese Welt zu glauben, auch wenn sie

absurd ist, ein halsbrecherisches, ungeschütztes Vertrauen, das nötig ist, um eine Wahl zu treffen, die ihren Namen verdient.

- 1 GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: *Vernunftsprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie*, übers. v. Artur Buchenau, eingel. u. m. Anm. hrsg. v. Herbert Herring, Hamburg 1982 [1714], hier §13.
- 2 LEIBNIZ: ›Brief an Arnauld, Juni 1686‹, in: ders.: *Hauptschriften*, übers. v. Artur Buchenau, hrsg. v. Ernst Cassirer, Hamburg 1996, Bd. II, S.393.
- 3 LEIBNIZ: *Metaphysische Abhandlung (Discours de Métaphysique, 1686)*, übers., m. einem Vorw. u. Anm. v. Herbert Herring, Hamburg 1985, hier §5.
- 4 Diese These findet sich näher ausgeführt in MIRJAM SCHAUB: ›Eine Monade ist eine Monade ist meine Monade. Eine Liebeserklärung an einen einfachen Gedanken und seine Butterkeksvariante. Leibniz neu gelesen‹, in: *Die Zeit* Nr. 49, 1.12.1995, S.32.