

Die impertinente Frage der Philosophie an die Kunst: Wie hältst Du es mit der Form, die Dein Inhalt ist?

Wenn ich wage, als Philosophin über das Kino zu sprechen, sind damit zwei Vorentscheidungen getroffen: Ich spreche als Laiin und beuge mich insofern den Konventionen meiner Profession, als ich mich für ein medienbewußtes Vorgehen entscheide.

Mich interessiert, wie sich der Film und seine Geschichte einbetten lassen in den Horizont der Frage, welche die Philosophie immer wieder an die Künste heranträgt. Sie fragt – spätestens seit Georg Wilhelm Friedrich Hegel, zuletzt mit Arthur C. Danto – mit einer gewissen Stupidität nach der Form-Inhalt-Beziehung der Künste. Diese scheint der Philosophie dann am gelungensten, vollkommensten, wenn es einer Kunstgattung gelingt, ›sich selbst‹ zu thematisieren, d. h. die ihr eigene, nicht frei zu wählende Form zum Inhalt zu machen. (Daß eine jeweils eigene Form existiert, gilt als ausgemacht.) Im Jargon des 21. Jahrhunderts ist philosophische Kunstbetrachtung damit immer schon geeicht auf ein medienbewußtes Vorgehen.

Daß es eine »indirekte philosophische Untersuchung der Kunst durch die Kunst«¹ gibt, und daß die gesamte Logik des künstlerischen Fortschritts am Ende in ihrer eigenen Theorie aufgehen wird, hat Danto am Beispiel der bildenden Kunst vor allem in seinem 1986 veröffentlichten Buch *The philosophical Disenfranchisement of Art* behauptet. Als »Gestalt des Lebens, die alt geworden ist«,² besteht die hegelianische Pointe nach seiner Überzeugung darin, daß die moderne bildende Kunst – nachdem alle Materialien verfügbar sind – zu ihrer eigenen immateriellen Theorie geworden ist. Ließe sich diese Gedankenfigur auf den Film übertragen? Könnte man folgern, daß auch im Laufe der kinematographischen Entwicklung

»[...] die Gegenstände bis zum Nullpunkt reduziert werden, während die Theorie ins Unendliche wächst, so daß es am Ende praktisch nur noch die Theorie gibt und die Kunst sich zu dem blendenden Glanz der reinen Gedanken über sich selbst verflüchtigt hat und gleichsam nur noch als Objekt ihres eigenen theoretischen Bewußtseins existiert.«³

Ich möchte nicht so weit gehen und für den Film behaupten, daß auch seine Geschichte mit dem »Anbruch [...] des Sich-Selber-Wissens«⁴ ausklingt. Dies vor allem, weil ich bezweifle, daß beim Film eine ähnliche Entleerung oder Entwertung der materiellen Welt zugunsten einer immateriellen Theorie stattfinden kann. Ein wichtiger Unterschied scheint darin zu liegen, daß ein Kunstwerk in der modernen Kunst in Abhängigkeit des gewählten Materials (das im 20. Jahrhundert für die Frage der Kunstfähigkeit irrelevant und grenzenlos geworden ist) in einer Minute oder in mehreren Jahren hergestellt werden kann, während ein Film, so kurz er letztlich auch sein mag, immer an einen zeitraubenden Herstellungsprozeß gebunden bleibt.

Was ich hier versuche, ist eine – ironische – Zuspitzung der traditionell für das philosophische Nachdenken relevanten Figur der Selbstthematization des Films. Dabei interessieren mich die drei miteinander koalierenden Figuren eines ›Kino des Sichtbaren‹, eines ›Kino des Blicks‹ und eines ›Kino der Unsichtbarkeit‹, die sich mit je anderem Gewicht aus der Problematisierung des Sehens und Gesehenwerdens ergeben. Vorschlagen möchte ich drei völlig heterogene Weisen, die Frage nach der möglichen Selbstthematization des Kinos anzugehen.

Insbesondere meine Ausführungen zum ›Kino der Unsichtbarkeit‹ lassen den Schluß zu, daß das Kino dort weit interessanter ist, wo es nicht ›sich selbst‹ (d. h. seine medialen Möglichkeiten), sondern die Grenzen seiner medialen Bedingtheit auszuloten versucht und sich für Fremdthematizationen öffnet. Die Fokussierung auf eine mediale Selbstthematization im engeren Sinne droht eine übertriebene Verengung der Möglichkeiten des Films zu sein; eine Bürde, die u. a. von Siegfried Kracauers Klassiker *Theorie der Films* herrührt. Wie die Geschichte der Paradigmenentstehung und Paradigmenverwerfung lehrt, sind wir – von der unstillbaren Suche

nach Substantiierung und Objektivierung getrieben – allzu schnell bereit, eine technische Neuerung als Emanation des Intelligiblen anzusehen.

Dabei weiß die Philosophie seit Immanuel Kant, daß das Intelligible schwerlich rest- und nahtlos im Sensiblen und d. h. immer auch Materiellen wird aufgehen können. Kant zeigt mit der *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* im Anschluß an die *Kritik der Urteilskraft*, daß das Sinnliche selbst seine letzten Zwecke nicht zu vollziehen vermag und es also einer »List der übersinnlichen Natur« bedarf, um eben diese zu verwirklichen, ist doch »dieser Zweck [...] das Übersinnliche selbst, insofern es vollzogen werden muß, das heißt, eine Wirkung im Sinnlichen haben muß«. ⁵ Andererseits gibt Kant keinen Aufschluß darüber, wie die Verwirklichung des Übersinnlichen (gemeint sind Einbildungskraft, Verstand, Vernunft) im Sinnlichen zuverlässig als solche erkannt werden kann, und wie weit dieser ›Effekt‹ unserer intelligiblen Vermögen sich von diesen selbst zu lösen und frei zu substantiieren vermag. Wirkungen im Sensiblen bleiben von der ›Natur‹ des sie verursachenden Intelligiblen himmelweit unterschieden. Auch der kantische Perspektivismus ist ein Effekt stereoskopischen ›Sehens‹ durch zwei ungleiche Brechungs- und Seinsverhältnisse: Intelligibles und Sensibles bleiben aufeinander verwiesen, ohne jemals ineinander aufzugehen.

Insofern möchte ich von Exemplifizierungen oder gar Substantiierungen genuin menschlicher Vermögen im Kino absehen. Ein Medium allein kann als Emanation des menschlichen Geistes nicht genügen. Aber es kann, da es ja von Menschen erfunden, genutzt und nach den eigenen Bedürfnissen geformt wird, natürlich in ausgezeichneten Fällen als Vexierspiegel der eigenen Natur dienen. Die schon erwähnte Suche nach verstohlenen, impliziten Selbstthematizierungen des Mediums verstehe ich als einen durch die Existenz einer technischen Apparatur gebrochenen ›Selbsterkundungsversuch‹, den Menschen im Namen des Mediums (Film) anstellen.

Die deleuzianische Philosophie etwa demonstriert auf radikale Weise, wie man mit den Mitteln des Kinos etwas anderes als Kino machen kann, zum Beispiel: zu philosophieren anfangen. Ihre Losung könnte lauten: Selbsterkundung durch

Fremdthematization. Für viele Filmtheoretiker und manchen Cineasten ist genau dies das Problem. Für Gilles Deleuze jedoch ist das Kino jene ›Gegen-Verwirklichung‹ (contre-effectuation) des Ereignisses Philosophie, das diese selbst nicht mehr zu zeitigen vermag. Filmliebhaber müssen sich also nicht sorgen. Dem Vorrang des Ereignisses – der Philosophie wie des Films – vor jeder Theorie habe ich versucht, Rechnung zu tragen.

Vor allem der titelgebende Teil über die Bilder aus dem Off bzw. eines ›Kinos der Unsichtbarkeit‹ ist reich an Filmanalysen. Zweierlei sollen diese offenlegen: Die Möglichkeit der systematischen Verbindung zeitlich und örtlich weit entfernter Werke der Filmgeschichte und die Rehabilitierung des Offs für die Kinotheorie. Unter dem Off verstehe ich

- (a) im engeren Sinn das aktuell Hörbare (lokalisierbar auf der Tonspur) oder das akustische Off;
- (b) im weiteren Sinn das aktuell noch nicht oder nicht mehr Sicht- und Hörbare (auf Bild- und Tonspur), d. h. das audiovisuelle hors-champ;
- (c) und im weitesten Sinn das genuin Unsichtbare, Unsinnliche und Nichtfilm-bare, also das Off-Off, auch das absolute Off genannt.

Während die Filmschaffenden selbst sich sehr bewußt dem machtvollen Instrument der akustischen Aufmerksamkeitslenkung bedienen, begnügt sich die Theoriebildung mit untergeordneten Kapiteln insbesondere zur Rolle der Tonspur. Ja, ja, die sei wichtig, sogar sehr wichtig (vor allem die Musik!), bedürfe aber keiner näheren Erklärung, stände sie doch selbstredend im Dienste der fulminanten Bildlogik. Bei der Auswahl der hier besprochenen Filme habe ich hingegen darauf geachtet, daß das Bild auch in den Dienst einer akoustmatischen Logik genommen wird. Ich möchte – u. a. mit Rekurs auf die kanadischen Installationskünstler Janet Cardiff und George Bures Miller – zeigen auf welche vielfältigen Weisen der Ton die Bildwahrnehmung nicht nur leiten, sondern sie regelrecht vampirisieren kann, weil ein autonom inszenierter Ton in der Lage ist, den Wahrheits- und Gegenstandsbezug der Bilder völlig aus dem Lot zu bringen.

Natürlich sind die Überlegungen zum akustischen Off auch ein willkommener Anlaß, auf die allgemeine Beziehung des Sichtbaren einzugehen zu dem, was sich nicht sehen, wohl aber sagen, fühlen und denken läßt. Die Einbeziehung des absoluten Offs – d. h. des Unsichtbaren, des Relationalen, des Zeitlichen – ins On der Filmbilder bleibt deshalb nicht bei einer wirkungsästhetischen Betrachtung stehen, sondern schließt das Kino kurz mit zentralen Anliegen der Gegenwartsphilosophie.

Die Darstellung fügt dem Dargestellten eine Dimension hinzu.

Von der ›Seinsvalenz‹ des Bildes (zu Hans-Georg Gadamer)

Die Auslassung der Tonspur in der Theoriebildung mag historisch motiviert sein. In den Anfängen des Films gab es nur ›vom Außerhalb‹ des Filmbildes zugespilte Musik (live, später vom Band). So ist es naheliegend, daß in theoretischer Hinsicht das Kino zunächst als legitimes ›Kind‹ der Photographie erschien und als solches vor allem den Begriff des Bildes revolutionieren konnte. Die Sensation, die nach der Hochzeit der Dioramen und Kaiserpanoramen die ersten kontinuierlich bewegten Bilder in Lyon und Paris auslösten, beruhte nicht auf Verwechslung oder der Angst, hier könnte eine zweite Form von Realität der ersten den Rang ablaufen. Vielmehr stülpte das Kino – als zweites photographisches Medium – ein weiteres Mal den Bildbegriff des Abendlands um.

Vor der Erfindung der Photographie war ein reales Bild (im Unterschied zu virtuellen Spiegelbildern) Vorrecht der Malerei, der einzigen autographischen Kunst. Als einzig legitime Aktualisierung und Visualisierung des künstlerischen Genies erwarb es gegenüber den flüchtigen, nichtfixierbaren und nichtkommunizierbaren ›Vorstellungsbildern‹ das Recht, ausgestellt und wertgeschätzt zu werden. Selbst die neuzeitlichen Tafelbilder, die sich allein durch ihre Transportierbarkeit vom ›vera-icon-Ideal‹ zu lösen begannen und sich an wechselnden Orten ausstellen und

betrachten ließen, waren noch Ausdruck eines absichtsvollen künstlerischen Schaffensprozesses, der Anspruch auf ein Überdauern der Gegenwart erheben durfte.

Daß mit den ersten öffentlichen Kinoverführungen plötzlich die Menschen über transitorisch erscheinende und sogleich wieder verschwindende Bilder in Entzücken gerieten und sich besonders vom aufsteigenden Rauch einer Zigarette oder dem Windstoß, der das Wasser kräuseln machte, begeistern ließen und danach verlangten, andere flüchtige, alltägliche und bekannte Momente auf einer Leinwand zu sehen, scheint darauf hinzudeuten, daß sich hier erstmals Leonardo da Vincis Traum erfüllte von der »Wiedergabe all jener atmosphärischen Effekte«⁶, die wir dem Beinahe-Unsichtbaren, dem Ephemeren und Diaphanen, zuschreiben. So haben die ersten KinobesucherInnen wohl keinen Moment lang an der Existenz der neuen Lichtbilder gezweifelt, die sich da im Strahl des Projektors vor ihnen auffächerten. Aber sie waren womöglich nicht sicher, worauf sich – um es etwas distinguiert zu sagen – deren ›Seinsvalenz‹ gründete.

Von Hans-Georg Gadamer stammt in Zeichen dieses Terminus' eine frühe Kritik an der Genieästhetik, welche durch die Dynamik in der Bildenden Kunst im Verein mit dem Auftauchen der photographischen Medien genötigt wird, ihren Anspruch auf die ›Hoheit des Bildbegriffs‹ abzugeben.

Im Ausgang von *Wahrheit und Methode* (1960) läßt sich die schon erwähnte Erschütterung des Bildbegriffs deutlich zu machen. Gadamer entwickelt eine Begründung für die ›Seinsvalenz‹ eines Bildes, die – ohne es zu wollen – für kinematographische Bilder in besonderem Maße zu gelten scheint: Nicht der kultische oder kulturelle Gebrauch, nicht der materielle, nicht der ideelle, sondern allein der performative Gehalt eines Bildes wird zu seinem Wesensmoment und Definiens erklärt und erlaubt damit, trotz der erheblichen Unterschiede bei verwendetem Material und Herstellungsprozeß, weiterhin schlicht von Bildern zu sprechen – ganz gleich ob Malerei, Photographie, Film oder Fernsehen gemeint sind.

In seinen ontologischen Spekulationen über den Status der Bilder plädiert Gadamer dafür, der in einer bestimmten Darstellung erscheinenden Welt (also jedem Bild) ein eigenes Recht (i. S. v. Daseinsberechtigung) einzuräumen. »Ohne

die Mimesis des Werkes ist die Welt nicht so da, wie sie in ihm da ist, und ohne die Wiedergabe ist das Werk seinerseits nicht da«.7 Anders als ein Abbild ziele ein Bild nicht auf Selbstaufhebung oder auf den platonisch abwertenden Vergleich mit dem Urbild. Es sei nicht Mittel zu einem Zweck, sondern selbst das Gemeinte, gerade weil es darauf ankomme, wie sich in ihm das Dargestellte darstelle. Das Bild verweise nicht nur auf seine Ähnlichkeit mit dem Dargestellten, sondern vor allem auf die Momente, die es von der dargestellten Sache selbst unterscheide.8 Jedes Bild ist demnach reziprok auf ein nicht dargestelltes Urbild bezogen, das seinerseits nur im Bild zur Darstellung kommt und damit im Moment der Darstellung einen Zuwachs an Sein erfährt. »Der Eigengehalt des Bildes ist ontologisch als Emanation des Urbildes bestimmt«.9 Die Zuspitzung, die sich Gadamer im Zuge seines auf den (neuplatonischen) Überfluß des Emanierten gegründeten Bildbegriffs erlaubt, besagt folgerichtig, daß »erst durch das Bild das Urbild eigentlich zum Ur-Bild wird«.10

Am Beispiel des Staatsmannes, der sich portraituren lassen müsse, um seiner Aufgabe als ›Repräsentant‹ des Staats überhaupt gerecht zu werden, zeigt Gadamer, wie der Staatsmann erst durch sein (Ab)Bild seine »eigentlichere« Erscheinungsweise und Bestimmung erlange. Erst das Bild affirmiert seine omnipräsente (aber an und für sich unsichtbar bleibende) Macht, indem es seinen Gegenstand von seinem (sterblichen) Körper löst und im ausstellbaren, vorzeigbaren Bild demonstriert. »Die Repräsentation des Bildes ist ein Sonderfall der Repräsentation des öffentlichen Geschehens [...]. Wessen Sein so wesenhaft das Sich-Zeigen einschließt, der gehört sich selbst nicht mehr«.11

Das Bild ist für Gadamer der performative »Seinsvorgang«¹² des »Zur-Darstellung-Kommens«.13 Das Wesensmoment, welches ihm eigenes Recht verleiht, ist seine Potenz einem So-nie-Gesehenen, So-nie-Dagewesenen und So-nie-Dargestellten seine ›Funktion als Urbild‹ (d. i. bei Gadamer ›Urbildlichkeit‹) zuzuweisen und es als Bild existieren zu lassen. Die Reflexion auf die Darstellung bzw. ihren performativen Gehalt – das läßt sich aus Gadamers Überlegungen folgern – eröffnet die Suche nach der stillen Selbstthematization einer jeden künstlerischen Form.

Was die ersten KinobesucherInnen so erschauern ließ, war also die Ahnung, daß auf einmal alles, was existierte, auch als Bild existieren konnte, und zwar losgelöst von dem Überleben der gezeigten Sache selbst. Das Erstaunen über den Zuwachs an Bildhaftigkeit wurde gesteigert durch die Tatsache, daß sich nicht nur Dinge, sondern vor allem Bewegung zur sukzessiven, bildlichen Darstellung eignete. In der Darstellung bewegter oder beweglicher Wirklichkeit verschlang sich auf einmal originales mit reproduktivem ›Sein‹. Gadamer würde wahrscheinlich sagen, daß erst die Bewegungsbilder den schon für die gemalten Bilder prognostizierten ›unauflösliehen Bezug‹ zu allen anderen Bildern, zu jedem möglichen nächsten Moment der gerade noch ablaufenden Gegenwart einzulösen vermögen. Mit der ersten öffentlichen Kinovorführung waren die Angst und die Lust geboren, die Bilder könnten durch ihre schiere Existenz den natürlichen Fortlauf des Geschehens verändern und zu ihren eigenen seriellen und ephemeren Gunsten entscheiden.

Fast scheint es, als sei erst mit dem Kino Hegels düster gemeinte Prognose von 1818 aufgegangen, wonach auch in Deutschland – das einzige Land, in dem die philosophische Wissenschaft wenigstens vorübergehend Asyl gefunden habe – »allein Unwahres, Zeitliches und Vergängliches gleichsam den Vorzug genieße, erkannt zu werden«.¹⁴ Heute hat die Wissenschaft selbst den Ewigkeitsanspruch unserer Erkenntnisse nicht nur de facto, sondern auch de jure zurückgewiesen, nicht einmal als Ideal taugt er noch. Das Zeitliche, Vergängliche, vormals das Unwahre schlechthin, ist zur einzig verlässlichen, universellen Konstante geworden; als solches muß es festgehalten werden und läßt sich festhalten, gebannt wenigstens als Bild mit all den daran geknüpften und mit dem Namen Vilém Flussers verbundenen ›Dimensionsreduktionen‹. Die Emanation und Reauratisierung des Ephemeren ist – Walter Benjamin zum Trotz – zum Vorrecht unserer Bilder- und Starkultur geworden. Das Ewige scheint einzig in der Persistenz von Bildern aufzugehen.

Arten der Bewegungsbeschreibung

Was also sehen wir im Kino? Wie können wir sein Auftauchen in der Geschichte begreifen? Die Erfindung des Kinos im Ausgang der 19. Jahrhunderts wird von der Forschung, neben der Erfindung der Glühbirne, des Telephons und des Radios, als »ein strukturell überdeterminiertes«¹⁵, ein überfälliges Ereignis beschrieben. Will man sein Auftauchen im Jahr 1895 ergründen, bieten sich zwei Erklärungshilfen an, die das Phänomen Film in die Vergangenheit zurückverlängern. Aus technikgeschichtlichem Blickwinkel betrachtet, gibt es strukturelle Ähnlichkeiten, wenn nicht sogar »Verwandtschaftsbeziehungen«

- zwischen artilleristischem und kinematographischem Fortschritt (Paul Virilio) und
- zwischen Geschichtsschreibung und Bewegungsbeschreibung (Lorenz Engell).

So weit die beiden Vergleichsfelder zunächst auch auseinanderliegen, so haben doch die Perfektionierung der Artillerie und der Beginn der systematischen Geschichtsschreibung mit der Kinematographie gemeinsam, daß sie Ideenkinder des 19. Jahrhunderts sind und sich – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise und zu unterschiedlichem Behufe – der methodischen Erforschung des Bewegungsphänomens verschrieben haben. Während die Geschichtsschreibung an Erkenntnis interessiert ist und sich ganz allgemein für Zeitüberwindung (vor allem durch schriftliche Überlieferung) begeistert und dabei mitunter auch das unsichtbare Telos langzeitlicher, unanschaulicher, abstrakter Makrobewegungen erforscht, ist die artilleristische Kriegstechnik an Raumüberwindung zwecks Vernichtung interessiert, indem sie das, was sie mittels optischer Prothesen »sieht«, zu treffen und auszulöschen versucht.

Je nachdem, welcher der beiden Analogien man den Vorzug gibt, zeichnen sich zwei sehr verschiedene Möglichkeiten ab, das Kino zu betrachten. In der Nachfolge Virilios bietet sich eine Problematisierung des Sichtbaren an, die das Phänomen Film rückbindet an die Macht eines allgegenwärtigen, kontrollierenden »Kamera-

Auges' (Dziga Vertov) und es an die Geschwindigkeit bzw. die Beschleunigung des Blicks als virtueller Angriffswaffe koppelt, wie es im action-Kino geschieht. In der Nachfolge der Bewegungsbeschreibung, wie sie die Geschichtsschreibung (nach Engell) vornimmt, verschiebt sich das Augenmerk auf die ›unsichtbaren‹, eher zeitlich zu verortenden Bewegungen in Richtung eines Gedankenkinos. Die Kinematographie dringt – u. a. mit Hilfe von Vor- und Rückblenden, Zeitraffer und Zeitlupe – in die Bereiche des Gedächtnisses oder des Traums vor und macht uns auf diese Weise Welten jenseits der aktuellen Wahrnehmung visuell erlebbar.

Der Traum des frühen 20. Jahrhunderts, formuliert von Antonin Artaud und anderen Apologeten des ›geistigen Automaten‹, das Kino könne in emblematischer Weise nicht nur das ›moderne Denken‹, sondern das zerebrale Geschehen überhaupt versinnbildlichen, ist verständlich und aus medienhistorischer Sicht nichts Außergewöhnliches, zumal die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches nie lange auf sich warten ließ. (Artaud wandte sich wenig später enttäuscht vom Kino ab.) Ausgehend von diesem Befund vertritt Gilles Deleuze 1983 (*Das Bewegungs-Bild. Kino I*) und 1985 (*Das Zeit-Bild. Kino II*) genau die umgekehrte These, nämlich, daß das italienische und französische Nachkriegskino, das ich zum ›Kino der Unsichtbarkeit‹ zähle, in besonderer Weise Beispiele für die Thematisierung des Undarstellbaren liefert. Nicht die Macht, sondern im Gegenteil die Ohnmacht des Denkens, das Scheitern der Einheit aus Denken und Handeln, führe uns der italienische Neorealismus vor, und zwar, indem er das Vergehen von Zeit (vor allem in Form von Langeweile) spürbar in die Bildzwischenräume einführe durch einen Schnitt, der auf sich aufmerksam mache, statt im Schutz unserer optischen Gewohnheiten unsichtbar zu werden.

Zwischen den Extremen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die sich – wie ich später zeigen möchte – durchaus berühren, zeichnet sich zuletzt eine dritte Position ab, die ich als ›Kino des Blicks‹ charakterisieren möchte. Darunter subsumiere ich die verschiedenen Spielarten der ›Lust am Schauen‹ und des ›ausbeutenden Blicks‹, welche innerhalb der Filmgeschichte als Voyeurismus-Theorien großen Raum einnehmen. Wegen ihrer Bekanntheit und Gültigkeit auch für die Photographie werden

sie in meinen eigenen Überlegungen nur kurz Erwähnung finden. Das Kino der Sichtbarkeit, des Blicks und der Unsichtbarkeit kommen darin überein, daß es in der Kinematographie um das Überschreiten und Überwinden der Grenzen unserer gewöhnlichen (natürlichen, situativen und selektiven) Wahrnehmung geht.

Drei Figuren der Selbstthematization oder Die Suche nach dem idealen Inhalt für die perfekte Form

Bei der Suche nach möglichen Selbstthematizationen geht es darum, für die Form eines Mediums ganz real den idealen Inhalt zu finden; eine gedankliche Figur, die sich trotz einiger unauflöslicher Paradoxien (die sich schon in der gewählten Formulierung niederschlagen) in der philosophischen Auseinandersetzung großer Beliebtheit erfreut. Die Idee der Selbstthematization – also das Bemühen, dem Inhalt nach zu werden, was man der Form nach schon ist – verdanken wir in dieser Form und Prägnanz Hegels Überlegungen zum Ende des Geistes in der Kunst.¹⁶ Als ihre moderate, moderne Variante bedeutet Selbstthematization heute immer noch, daß etwas – in diesem Fall das Medium Film – ›zu sich selbst kommt‹, ›sich seiner selbst bewußt wird‹, auf die Bedingungen der eigenen Möglichkeiten reflektiert und damit sein epistemisches Mindest-Soll erfüllt.

Mit Selbstthematization verbindet sich seither – wenn auch nicht im emphatischen Sinn von Selbstbewußtheit und auch nicht unbedingt in einem geschichts-teleologischen Sinn – die Vorstellung, es könne zu jeder Form einen idealen Inhalt geben, welcher die Besonderheit der Form ›zur Sprache‹ oder ›zum Ausdruck bringe‹ und so die Möglichkeiten und Grenzen der Form nicht nur ausloten, sondern auch begreifen helfe. Unterstellt wird die Möglichkeit, eine bestimmte Form ›vollenden‹ – d.h. erschöpfend (er)füllen – zu können, indem man ihr einen ›erschöpfenden Inhalt‹ oder eine ›perfekte Funktion‹ zuweist. Form und Inhalt sollen sich zu einem idealen In-Einander-Sein verbinden und eine unverwechselbare, untrennbare Einheit bilden. Die Theorie – der epistemische Pfiff – soll eine Abkürzung über die Wirklichkeit nehmen und sich in der Praxis niederschlagen: Plausibilisierung durch Exemplifizierung.

Während Hegel am Beispiel der einzelnen Künste Plastik, Tragödie, Komödie usw. ihren jeweiligen Höhepunkt historisch zu verorten versucht und hernach gerade das Scheitern einer wirklichen (d. h. hier: vollendeten, gelungenen) Selbstthematization dafür verantwortlich macht, daß sich ›der Geist‹ aus dem Daseinsbereich der Kunst verabschiedet habe und in Philosophie und Religion sein Arbeitsfeld suche, geht die moderatere Spezifikationstheorie davon aus, daß jedes Medium auch ›sich selbst‹ reflektiere, ohne also zu unterstellen, daß es seine Daseinsberechtigung allein aus der faktischen Selbstthematization beziehe. Bekanntlich war es Kracauer, der die Spezifikationsthese, die ich als radikalste Fassung einer möglichen medialen Selbstthematization begreife, in ihr Extrem getrieben hat durch die ihm eigene Entschiedenheit. Zur besseren Abgrenzung meiner eigenen Position will ich hier kurz die Grundzüge von Kraucauers Haltung benennen.

Die Spezifikationsthese Kracauers als Verpflichtung des Kinos zu einer bestimmten Form der Selbstthematization

Ein Medium im allgemeinen komme – so Kracauer – nur ›zu sich selbst‹, wenn es sich auf das besinne, was es von allen anderen Medien unterscheide. Das Kino im speziellen sei sich selbst nur treu, wenn es sich darauf spezialisiere, »die physische Realität wieder[zug]eben und [zu] enthüllen«. ¹⁷ So geht seine *Theorie des Kinos* von der Voraussetzung aus, »daß jedes Medium einen spezifischen Charakter hat, der bestimmte Arten von Mitteilungen begünstigt, während er sich gegen andere sperrt«. ¹⁸ Kracauers Überlegungen zielen auf keine formale, sondern auf eine materiale Ästhetik des Schwarz-Weiß-Kinos (die Themen Farbe, Fernsehen oder Breitwand entzogen sich ihrer Kompliziertheit wegen einer kursorischen Betrachtung). Kracauer arbeitet mit den – u. a. von Roland Barthes bestrittenen – Annahmen, – daß der Film de jure eine um Bild- und Tonschnitt erweiterte Form der Photographie sei, weil er wie sie eine »ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt« ¹⁹ unterhalte;

- daß diese äußere Wirklichkeit de facto in ihrer Vielgestaltigkeit die Fähigkeiten der menschlichen Wahrnehmung übersteige,
- so daß es de more die vornehmste Aufgabe der Filmkamera sei, »sozusagen im Flug«²⁰ diese physische Realität²¹ wiederzugeben, d. h. für uns zu enthüllen und dadurch für unsere Wahrnehmung zu »erretten«.

Was den Film zuallererst ausmacht und von allen anderen Medien unterscheidet – gemeint sind Photographie, Theater und Oper, aber auch die Malerei –, ist für Kracauer sein untrüglicher Sinn für »Kamera-Realität«, also für den prothesengestützten, quasi göttlichen Blick durch Vertovs »Kamera-Auge« auf alles, was da draußen kreucht und fleucht.

»Und da jedes Medium den Dingen besonders zugetan ist, die es allein darstellen kann, scheint das Kino von dem Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form. Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung. Bezeichnenderweise fanden die Zeitgenossen Lumières dessen Filme – die ersten, die je gemacht wurden – deshalb so bewundernswert, weil sie »das Zittern der vom Wind erregten Blätter« zeigten. Ich nehme also an, daß Filme dem Medium in dem Maße entsprechen, in dem sie die Welt vor unseren Augen durchdringen. [...] All dies heißt, daß Filme sich an die Oberfläche der Dinge klammern. Sie scheinen um so filmischer zu sein, je weniger sie sich direkt auf inwendiges Leben, Ideologien und geistige Belange richten.«²²

Im Bemühen, die Spezifikationshypothese zum alleinigen Garanten für filmische Qualität zu machen, kommt es bei Kracauer zu bemerkenswerten Zuspitzungen: Das Einschwören auf die medialen Besonderheiten des Films opponiert dem künstlerischen Anliegen der Regisseure. Film als narratives Ausdrucksmedium gerät nicht in den Blick. (Narration als Stiftung künstlicher Kontinuen wäre z. B. ein vielen Künsten gemeinsames Anliegen.) Die Bindung des Films an die Photographie führt dazu, daß die physische gegenüber der psychischen Realität aufgewertet und Bewegung (ohne weitere Rechtfertigung) einseitig der sichtbaren Wirklichkeit zugeschrieben wird.

In seinem Vorwort greift Kracauer diese ausgeblendete geistige Dimension zwar auf, wenn er fragt »Wie ist es Filmen zum Beispiel möglich, vergangene Ereignisse wiederzubeleben oder Fantasien zu realisieren und dennoch eine filmische Qualität zu bewahren?«²³ Doch er findet keine befriedigende Antwort darauf, außer, daß er die psychische Welt als physische, sehr bevölkerte Welt zu inszenieren vorschlägt.

Der Begriff der ›physischen Realität‹ scheint bei Kracauer überladen, vor allem, wenn ihm Makro- und Mikrobewegungen und jede Form von Erscheinungen gleichermaßen zugeschlagen werden. Die besondere Vorliebe der Kamera für die flüchtigen, kaum wahrnehmbaren ephemeren Dinge, die keine dingliche Konsistenz mehr haben, ist nicht plausibel durch den allgemeinen Rekurs auf die Affinitäten des Mediums zur sichtbaren Welt zu erklären. Die Frage, warum es gerade das flüchtige Geschehen ist, daß wir also im schnell vergänglichen Filmbild (seinerseits eine Erscheinung) andere Erscheinungen zu sehen trachten, wird bei Kracauer allzu leichtfertig unter die medialen Erfordernisse subsumiert. Die Spezifikationsthese Kracauers geht folglich über eine theoretische Forderung nach medialer Selbstvergewisserung weit hinaus. Sie ist im Grunde keine These, sondern eine Bestimmung. Eine Bestimmung, die dem Kino ein hochgradig naturalistisches Bild von der physischen Realität zuweist, welches eine diskursive Selbstthematizierung – im Sinne einer tastenden Selbsterprobung – von vornherein ausschließt.

So verwundert es nicht, daß der Spezifikationsgedanke selbst – auch ungeachtet möglicher anderer Bestimmungen, als von Kracauer vorgeschlagen – in den Verdacht einer sublimen medialen Durchsetzungsstrategie geriet. Aus der Spezifikationsidee wurde eine Spezialisierungsstrategie. Wir verdanken Marshall McLuhan die erste Kritik, aber auch die Bestätigung dieses Programms, denn er war es, der die Selbstreferentialität des Mediums – wenn auch in medienkritischem Gestus – zu dessen eigentlichem Anliegen erklärte. Zwei der Thesen aus *Understanding Media* (1964) – die eine legt Referentialität intramedial, die andere intermedial aus – sind berühmt geworden:

- (1) Intramedial: Das Medium ist die Botschaft.
- (2) Intermedial: Der Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes Medium.

Im Unterschied beispielsweise zu Niklas Luhmann, der gerade Unsichtbarkeit und Neutralität für die schätzenswerten Eigenschaften des Medialen hält, lassen sich beide McLuhan-Thesen einbinden in eine medienstrategische Betrachtungsweise, die in ihren Grundzügen Ähnlichkeit unterhält mit den ausgeklügelten Überlebensstrategien von Kleinstlebewesen aus dem Wirt-Parasit-Kontext, wenn die Mimikry des ›Medialen‹ (Vermitteltsein) an das ›Reale‹ (unvermitteltes ›Sein‹) in den Blick gerät. Allen drei Lesarten ist gemeinsam, daß keine akzidentielle, sondern eine essentielle Interdependenz (Koexistenz) von Form (Medium) und Inhalt (message) behauptet wird, wenn auch abgeschattet nach ihren Intensitätsgraden. In diesem Sinne läßt sich der erste Satz – *The medium is the message* – präzisieren durch eine

- moderate Lesart, derzufolge jedes Medium innerhalb seiner historischen Entwicklung seine medialen Besonderheiten (aber auch Beschränkungen) ausdifferenziert, zur Geltung bringt und mehr oder minder verdeckt zum Thema macht (Selbstthematizierung). Manche Interpreten leiten hieraus die Innovationskraft und spezifische Daseinsberechtigung eines Mediums ab (Spezifikationshypothese);
- stärkere Lesart, derart, daß kein Medium codierungs- oder übertragungsneutral arbeitet, sondern über seine physikalischen Konstanten (wie Übertragungsgeschwindigkeit etc.) hinaus auch Wahl und Präsentation seiner Gegenstände präjudiziert und insofern am Prozeß der Sinnerzeugung mit beteiligt ist (Präjudizierungshypothese);
- orthodoxe Lesart, derzufolge ein Medium (möglicherweise perfekt getarnt durch Mimikry) überhaupt nichts außer ›sich selbst‹ codiert und überträgt und insofern alle nicht-selbst-referentiellen Inhalte eher einen unerwünschten Neben- oder Störeffekt darstellen (Substitutionshypothese).

Während die Substitutionsthese in ihrer Rigorosität heute keine nennenswerten Anhänger mehr auf sich vereinigen kann, sind verschiedene Varianten des Spezifikations- und Präjudizierungsgedankens weiterhin Gegenstand einer Auseinandersetzung, die ich hier im einzelnen nicht führen will, solange die zweite

McLuhan-These erklärungsbedürftig bleibt. Ich möchte vorschlagen, das Problem folgendermaßen zu reformulieren:

Der Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes Medium, läßt sich auch verstehen

- als eine aus der Wellenphysik extrapolierte These und theoretische Grundlegung eines jeden (technischen) Mediums, die ich eingeführen möchte mit der dialogischen Struktur zwischen künstlichen und natürlichen Medien (physikalische Deutung);
- als mediengeschichtliche oder, pointierter noch, geschichtsteleologische Aussage im Sinne von: Der Inhalt eines alten Mediums ist immer ein neues Medium. Diese Figur erscheint als technikgeschichtliche Variante eines geschichtsteleologischen Denkens, wonach die Evolution ›des Neuen‹ wie in einer russischen Babuschka bereits ›im Alten‹ vorhanden (involviert) ist. Wiederum lassen sich zwei unterschiedlich starke Lesarten der von McLuhan vorgeschlagenen Verschachtelung unterscheiden:
- eine (nur temporär verschachtelte) Sukzession, die letztlich auf Substitution des alten durch das neue Medium hinausläuft und auf den qualitativen Unterschieden zwischen beiden beharrt. Ein Medium kann ein anderes zwar nicht ersetzen, wird es aber in seiner gesellschaftlichen und kulturellen Relevanz ablösen;
- eine (dauerhaft verschachtelte) Inkorporation, welche die Möglichkeiten eines Mediums auf die künftiger Medien hin öffnet und von der dauerhaften, prästabilisierten Kopräsenz und Koexistenz verschiedener Medien ausgeht, die ähnliches leisten. Ein Medium ergänzt das andere, ohne es zu ersetzen. (Eine Phase, die man als ›dritte mediale Durchsetzungsphase‹ ansprechen könnte.)

Nur die zweite Inkorporations- und Koexistenzvariante beschreibt tatsächlich das intermediale Zusammenspiel von Photographie, Film und Fernsehen, während die Sukzessions- und Verdrängungsvariante sich vielmehr auf die technischen Grundlagen und Trägermaterialien innerhalb eines Mediums erstrecken (also letztlich doch wieder auf eine innermediale Entwicklung, wenn auch in einem anderen Sinn, als

es in McLuhans erster These geschah). Damit meine ich z. B. die Substitution des Tonträgers Schallplatte durch die CD oder bei einem Rechner die Ersetzung des Lochkartensystems durch ein elektronisches, digitales Differenzierungssystem. Es kann hier nicht entschieden werden, welche der genannten Interpretationsvorschläge die größte Plausibilität und den sichersten empirischen Rückhalt besitzen. Vielmehr ging es darum, den ganzen Radius der – sich um die McLuhan-Thesen gruppierenden – Theorien aufzuzeigen, bevor ich mich auf einen winzigen Ausschnitt der hier eröffneten theoretischen Fragen beschränke. Im folgenden will ich mich auf die erstgenannte Spezifikationsthese in ihrer moderaten Fassung konzentrieren und die Filmtheorie danach befragen, welchen idealen Inhalt, welche Selbstthematierungen sie für den Film bislang ausgemacht hat. Der Plural verrät schon, daß die Suche nach dem idealen Inhalt für die perfekte Form alles andere als einfach ist und wir uns mit einer Reihe von ›Kandidaten‹ für die angestrebte Selbstthematierung auseinandersetzen müssen.