

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 345

Artikel: Selbst in den Lichtspielen steckt mitunter Weisheit : vom Pendeln zwischen Film und Philosophie
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863513>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SELBST IN DEN LICHTSPIELEN STECKT MIT UNTER WEISHEIT

VOM PENDELN ZWISCHEN FILM UND PHILOSOPHIE

von
PIERRE LACHAT

Da und dort neigen die Filme dazu, sich philosophisch zu gebärden; oder mindestens möchten sie als edukativ bis geradezu illuminierend durchgehen. Gegen hofierende Schmeichelei lässt sich darum ein Teil von ihnen hinüberverlagern nach einer Art von Philosophie, obwohl nur auf Umwegen: ohne darum ersucht zu haben, ohne es breitzuschlagen oder zu verdanken. Aktuelle Beispiele sind bald zu finden: *IDA* von Pawel Pawlikowski, *DAS SALZ DER ERDE* von Juliano Ribeiro Salgado und Wim Wenders, *DURAK* von Juri Bykow oder *ELECTROBOY* von Marcel Gisler. Im weitesten Sinn gefasst, setzen sich alle vier Exempel, je eines aus Polen, Brasilien, Russland und der Schweiz, mit den schwierigen Aspekten dessen auseinander, was als menschlich, allzu menschlich gilt. Zu den Schwächen, die auch als Stärken missverstanden werden, zählen: eine zerbrechliche Resistenz in scheinbar hoffnungsloser Lebenslage, dann eine Sucht nach allem, was fast nur verneinen mag und nur mit Mühe bejaht. Handkehrum ist da ein achtsamer Edelmut, der sich selbstlos gibt, aber dann doch blindlings in die eigene Zerstörung hineinrennt. Schliesslich geht es um die sonderbare Fertigkeit, etwas noch kaum innig ersehnt zu haben, um es bereits für erreicht zu erklären.

Nach einem Klassiker der modernen Literatur von Max Frisch schneidet *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* von Richard Dindo das delicate Thema des schieren Verhängnisses an. Es geht um jenen unwahrscheinlichen Zufall, angesichts dessen bloss noch zu rätseln bleibt, ob er wirklich auf einem Geratewohl oder -unwohl beruht: als ginge es um das Kollidieren von Autos oder Zügen, weiter nichts, oder um das haarscharfe Vermeiden davon. Andernfalls hätte da vielleicht doch ein schwer verständlicher, ja fast übernatürlicher Vorgang interveniert. Als entstammte das Geschehene einer andern Welt, trägt es etliche Bedeutung in sich oder möchte mindestens einen entsprechenden Anschein erwecken. Ähnlich wie es die Philosophie tut, beantwortet *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* ausgewählte Fragen, um andere offenzulassen: bleibend, und zwar aus guten Gründen.

DIE HOHE GEDANKENFRON

Es gibt ein paar Typen von Kinostücken, die fast nie als philosophisch abgetönt bestehen können oder wollen. Zu ihnen gehören jene, die gleich alles verteilen, vereiteln, verriegeln und versiegeln, um damit dem Zweifel und erst recht dem Widerspruch jeden Auslauf zu verweigern; und so halten sie es manchmal, nach

Art vieler Märchen, von den ersten Minuten an. Welches die Wohl- und die Missetäter seien in einer umkämpften Welt, sieht sich dann erneut und ohne Widerruf festgenagelt. An die eherne Routine halten sich zumal manche TV-Serien, die von ihren Abonnenten eine immergleiche Zustimmung einfordern; anfänglich wird das Ja auf das Ende einer Folge hin fällig, später schon vom Vorspann weg.

Verfilmungen wiederum fesseln sich gern zu eng an die Vorlage. Fast unvermeidlich werden ihr dann philosophische Passagen, sofern vorhanden, bloss entlehnt. Indem sie die herkömmlichen Arten meidet, einen Stoff vom Buch oder von der Bühne auf die Leinwand zu übertragen, bildet Richard Dindos filmische Lektüre des Romans «Homo Faber» eine der raren Ausnahmen: angefangen beim Titel *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* mit seiner bewusst vom Original abweichenden Klammer.

Allerdings verirrt sich die verschämte Neigung gewisser Titel auch nach der Kehrseite des Philosophischen hin; gemeint ist dessen Pseudospielart, die mit dem vorangesetzten «After-» belegt wird, aber auch mit weniger anrühenden Begriffen wie Sophisterei oder Spitzfindigkeit. Auf die Erwähnung von Beispielen darf verzichtet werden.

Von einer Biografie des Astrophysikers Stephen Hawking liesse sich eine Auseinandersetzung mit jener Art von theoretischer Wissenschaft erwarten, die bis an den Dunstkreis der Philosophie hinüberryckt. Doch wer sich auf *THE THEORY OF EVERYTHING* einlässt, stolpert in eine Schmonzette und kann sich nur wundern, welchen Sinn die Übung ergeben soll. Ohnehin dürfen es auch mehr als zwei Varianten der hohen Gedankenfron zugleich sein, die jeweils angesteuert werden, sodass sie vorhersehbar divergieren, statt zu konvergieren. Von jener ebenso zeit- wie uferlosen Disziplin existiert nämlich keinerlei uniformes Verständnis, eher trifft das Gegenteil zu.

«WIE DIE LEUTE HALT SO LEBEN ... UND ABLEBEN»

Den volatilen Umständen entsprechend sind die Philosophen rar, die auf der Leinwand eine Figur hergeben: ob fiktiv oder belegt, zeitgenössisch oder historisch, namhaft oder obskur, glaubwürdig oder quasselnd, in Haupt- oder Nebenrollen, nachgespielt oder in lebendiger Person. Da scheint eine gewisse Scheu davor zu herrschen, die Akrobaten des Geistes einzubeziehen. *Jean-Jacques Rousseau* etwa ist verstreut in etwelchen TV-Produktionen anzutreffen. Wer *Sigmund Freud* vom Psychologen zum Philosophen befördern mag, ist etwas besser dran.

Jean-Paul Sartre verzeichnet gerade einen Tref-fer, je nach Tageslaune der digitalen Auskunftteien. Und ebenso selten kommt im Kino auch der uralte Zeitvertreib selbst als tragendes Element vor, das heisst: mit mehr thematischem Gewicht als in der Form einer Streifung, Beigabe oder Nachspeise. Wer also wissen will, was es mit der Philosophie auf sich hat, in der Ein- oder Mehrzahl, wird es aus Büchern, Kursen und Gesprächen schöpfen müssen. Aber Vorsicht, er widmet sich einer allgegenwärtigen und doch flüchtigen Materie.

Hinzu kommt, dass an dieser Stelle der Debatte, spätestens, die allzeit bereiten Theoretiker in jedermanns Parade prallen; es sind namentlich die Advokaten entweder des reinen oder des betont unreinen Films. Kino sei nun einmal Schauspiel, wenden sie ein, und von daher dramatisch und erzählend, auch komisch oder tragisch. Höchstens eine Handvoll Dokumentarfilme habe sich herleitend oder schlussfolgernd, aufgliedernd und betrachtend zu verhalten oder anderweitiges Werweissen auszulösen und Kopfzerbrechen zu bereiten. Zulässig sei wenig mehr als ein Mass an mildtätig gestifteter Nachdenklichkeit.

Statt Widersprüche, Themen und Motive analytisch zu umkreisen, abzugrenzen und einzuordnen, sei ein Cineast darauf aus, sich über Argumente, Begriffe und Kategorien hinwegzukatapultieren: über Tiefgründiges und Belehrendes, über Ur- und Endzeitliches. Seine Aufgabe sei es, die Menschen und ihr Dasein zusammen- oder gegeneinander aufzubringen, bis zu ihrem Hinschied. «People and their lives.» So nennen die Amerikaner, routiniert raffend, den Urstoff, aus dem die Kinostücke, zweifellos und anhaltend, in erster Linie sind. «Wie die Leute halt so leben ... und ableben.»

Hingegen bringt es die zahme Zucht des Philosophierens auch mit sich, den zu isolieren, der just das Metier ausübt, um ihn nach dem eigenen Innern hineinzukehren und mehr noch in düstere Grübeleien zu versetzen; dabei hätte sie ihn von aussen her zu erleuchten, um ihn beglückt nach aussen hin zurückstrahlen zu lassen. Im Übrigen sind manche professionellen Vertreter der Gilde stolz darauf, dass ihr stetig wucherndes Hirnwerk als zweckfrei verschrien bleibt, weil nach allen Windrichtungen hin anwendbar und damit bestens selbstgenügend.

Von den gebräuchlichen Vorbehalten ist wohl keiner ganz falsch; doch von welcher Seite her die Argumente abheben, und nach welcher sie hinzielen: Nur mit Mühe vermögen sie die Vorstellung zu stützen, dem Film biete sich die Philosophie samt Personal als zugewandte, fast benachbarte Domäne an. Und zwar wäre sie dazu ebenso geläufig imstande, wie es auf die Aller-

WER SAGT, DIE ZEIT FÜRS PHILOSOPHIEREN SEI NOCH

FERN ODER SCHON VORBEI, IST WIE JEMAND,

DER SAGT, DIE ZEIT FÜRS GLÜCKLICHSEIN

SEI NOCH FERN ODER SCHON VORBEI.

Epikur

weltsthemen zutrifft: etwa das Abenteuer oder den Humor, die Liebe oder die Familie, auch die Motive und kostümierten Epochen der Vergangenheit.

MUSIKALISCHE RESONANZEN

Von hier aus wäre, um unverdrossen am Problem dranzubleiben, nun eher eine Spurensuche einzuleiten. Wohin hat sich jene antike «Liebe zur Weisheit» verdrückt, seit sie unbemerkt vor die Linsen und zwischen die Sitzreihen schlich: nur bis auf die Rückseite der Leinwand oder weiter ins Abseits? Auch fragt sich, wieso die meisten Lichtspiele, statt ihr entgegenzugehen, reflexartig einen Bogen um jene vielverklärte «Philo-sophie» schlagen und weshalb es das Kino vorzieht, die blitzgescheiten unter seinen Adepten zu bedienen oder auch ihre Halbschlaueit. Nur zögerlich spornt es die Wissbegier und die Erkenntnisfreude an oder appelliert an die fahle Aufgeklärtheit, wie sie manche Betrachter wider alle Erwartung dann doch erfahren und bewahrt haben müssten. Von Lichtspielen ist noch heute die Rede, für Erleuchtungsspiele hats nie gereicht. Vermutlich ist das Erläutern zu schwierig, das Erzählen zu einfach.

Dabei hat sich mehr als ein weises Haupt ausgiebiger mit der siebten Kunst beschäftigt, als es umgekehrt die Filmemacher und Cinephilen mit der Philosophie bis heute halten. So glaubt etwa Gilles Deleuze, mit der Zeit seien die beiden Übungen in ein besseres Verhältnis zueinander gerückt; es drücke sich in musikalischen Resonanzen aus, also weniger über eine Spiegelung oder gar ein gekreuztes Imitieren, sondern im Einklang mit den internen Regeln, die hier wie dort gelten. Es sei dann so, als erschallten Melodien bis ans gegenüberliegende Flussufer. Unaufhörlich pendeln sie in- und auseinander und erneuern sich dabei immer weiter. Ähnlich geht es wohl im innern Ohr eines Komponisten zu und her, wenn er aufsässige Kadenz und Überlagerungen aus dem Gedächtnis verbannen möchte; womit sie, übrigens, auch aus der Mutter aller Weisheit gewiesen wären, wie das Vermögen der Erinnerung beim antiken Denker Aischylos genannt wird.

EINE MENSCHENFREUNDLICHE VORSTELLUNG

Vor Gilles Deleuze versuchte Henri Bergson auf klassisch gewordene Weise die äussere Wirklichkeit umfassend als eine Art Spektakel aus lauter bewegten Bildern und Tönen zu interpretieren. Recht vorlaut unterstellte er sich selbst und damit dem ganzen Geschlecht der

Zweibeiner einen sogenannten *cinématographe intérieur*, eine Art innere Kamera, komplett mit beigegebenem Mikrophon, Projektor, Lautsprecher und einer Leinwand. Samt und sonders sind darunter lebensnotwendige Maschinen und Vorrichtungen zu verstehen, die im Dasein der Irdischen eine vertraute und doch meist ungewollte, weil vollautomatische Verwendung finden: vergleichbar mit den spontan bis endlos wiederkehrenden Harmonien im Ohr eines Tonsetzers oder geplagten Musikophilen.

Tatsächlich, ohne zu fragen, schalten sich die inneren Apparaturen des Organismus zwecks Aufzeichnung und Wiedergabe ein, wechselnd bis zu fünf oder mehr von ihnen. Sie tun es immer dann, wenn es gilt, ein äusseres Geschehen, von dem der Betreffende just Zeuge wird, simultan in sein Gedächtnis einzublenden, um es sogleich für kürzer oder länger daselbst zu hinterlegen. Inbegriffen sind expressive Träume, zumal sie dem Ausdruck des innern Kinematografen erst den ganzen Sinn verleihen, indem das audiovisuelle Rohmaterial seine Form schon hinter der Stirn annimmt, sodass ihr Inhaber sich selbst zum Zeugen wird. Eine Spiegelung erlaubt ihm mitzuverfolgen, wie er sozusagen die eigene Person filmt.

Aus der audiovisuellen Registratur sehen sich die erlebten und erinnerten Vorgänge und Begebenheiten umgehend, oder später, zurückgerufen, visioniert und frisch gewertet, sogar in Abständen mehrmals. Einen unerwünschten Eintrag zu löschen, kann Tage beanspruchen, sogar Jahre. Wenn dauerhaft eingestrichelt, wird er sich wieder und wieder zurückmelden. Geboren 1859, hatte Henri Bergson noch die Anfänge des Kinos mitverfolgt, sodass er erst dann auf seine entwaffnende Analogie verfallen konnte, als es schien, die Techniken der Aufzeichnung und Wiedergabe von bewegten Bildern und ihren Tönen seien im Wesentlichen erworben: ungeachtet einer wachsenden Zahl von erweiternden Methoden und Verfahren.

Aus heutiger Sicht freilich weist die Hypothese einer Verwandtschaft zwischen den Erdbewohnern und gewissen ihrer mechanischen Erfindungen, nebst einem poetischen Charme und philosophischen Eigenwert, auch verschiedene lose Enden auf. Nacheinander kommen nämlich aufseiten der Technik verbesserte Methoden in Gebrauch, samt den zugehörigen Maschinen: solche, die über das einfache Abfilmen und Abspielen hinausreichen.

Mit zu beachten ist dann, dass Bild und Ton zuhanden der Linse und des Mikrofons geregelt und arrangiert sein wollen, zumal mittels der überlegten Wahl von Licht, Raum, Distanz, Dauer und Ausschnitt. Mehr noch, das audiovisuell Beigebrachte kann hinterher einer Nach-

bearbeitung unterzogen werden und zuletzt einer Spedition ausgeliefert, weltweit und bis hinaus ins All, sogar *live*. Mit einem Wort, was Henri Bergson ungenügend in Auge, Ohr und Befund behalten konnte oder mochte, war alles, was mit Vorfeld, Nachgang, Verbleib und Weitergabe einer Aufnahme zu tun hat: mit der Inszenierung und der Montage, mit dem Kopieren, Verbreiten und Archivieren des Gefilmten. So ist jene sicher menschenfreundliche Vorstellung von der siebten Kunst provisorisch geblieben, ja eine Spur simpel und verspielt.

MIT GESPITZTEM OHR

Was mit dem Wort «Medium» auch gemeint sei, diesem «Dingsda mittendrin dazwischen», das ebenso verbindet wie trennt: Film bündelt Technik, Kunst, Industrie und Gewerbe zu einer labilen Viereinigkeit. Es sind Verzweigungen, die kein Verständnis erleichtern, wie immer philosophisch oder ökonomisch es sich geben will. Hinter jeder Äusserung zum Thema kommt wenig anderes zum Vorschein als eine eingegrenzte, sogar parteiische Sichtweise. Philosophen ihrerseits sind weniger darauf bedacht, die Veränderungen in einem beliebigen Bereich zu verfolgen, um sich vorwiegend auf alles zu konzentrieren, was wesentlich gleich und übersichtlich bleibt.

Denn ehrlich, ist dein und mein innerer Kinematograf, auch wenn solide ausgestattet, tatsächlich imstande, die geforderten Leistungen zu erbringen, oder bleibt er den einander jagenden Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts immer drastischer unterlegen? Es müsste ja dann angehen, einer selbst erlebten und memorierten Begebenheit nachträglich einen völlig fremden Text oder Kommentar zu unterschieben oder mindestens zusammengeraffte Bilder über einen authentischen Wortlaut zu montieren. Von nichts ausgehend, gälte es, reale Aufnahmen zu animieren oder Gezeichnetes und Getricktes im eigenen Kopf zu entwerfen.

Sogar die eine oder andere passende Hintergrundmusik wäre auszusuchen und beizumischen, besser noch, im innern Ohr selbst zu ersinnen und stumm zu summen. Abläufe sollten sich straffen und dehnen lassen, zu schweigen von der Reihung mehrerer Szenen zu einer verdichtenden Sequenz. Obendrein blieben die Möglichkeiten einer Kopierung und eines Versandes zu erschliessen. Drahtlos hätte die Übermittlung von den eingefleischten Geräten aus bis über die Kontinente zu tragen, auch in Echtzeit.

Vollends belanglos bis überfordert wäre die interne Apparatur dann, wenn sie nebst der Stereophonie auch das 3D reproduzieren müsste,

mit dem ihr externes Gegenstück schon mehr als einmal sich selbst vorausgeeilt ist. In Auge, Geist und Gehirn ist das Sehen in drei Dimensionen ja ohnehin eingepflanzt, und die räumliche Wahrnehmung durch das Gehör dazu, sodass die naturwüchsigen Vorrichtungen, in dem einen Punkt, den künstlichen noch eine Weile lang überlegen bleiben dürften.

Die nur scheinbar simple Übung des Ohrensitzens zum Beispiel, das eine Örtlichkeit auch akustisch mustert, wird noch immer mittels Bild, Geräuschen und erlauschter Rede unbeholfen wiedergegeben, manchmal mit einem plumpen Bildschnitt auf eine Muschel oder mit einem holprig geschwenkten Mikrofon. Dass der Ton ebenso heftig bewegt sein kann wie das Bild, findet sich oftmals ignoriert und dürftig genutzt. Ihn zum Handlanger, Barpianisten, Senfzugeber, Fensterklopfer oder Sprengmeister zu degradieren, ist leider noch immer die häufigste Übung. Musik oder Kommentar einem stummen Klassiker *live* beizugeben hat sich kaum bewährt, weil die Bereiche für Bild und Ton allzu irritierend auseinanderklaffen.

~~~~~ DAS GNÄDIGE VERGESSEN

Zusätzliche Ungemach hat die Digitalisierung eingeschleppt, zunächst beim Beschallen der Säle, dann aber, stärker noch, durch die Verwendung der Farben, ähnlich wie seinerzeit schon beim Übergang zum allzu bunten, dürftig abgestuften Technicolor. Doch seit ein paar Jahren scheinen sich beide Provisorien mildernd einzupendeln, nachdem die entstandenen Probleme, vorübergehend, eine Sehnsucht nach dem Schwarzweiss und seinen neckischen Schattenspielen geweckt haben, begleitet von einem Verlangen nach der waagrecht heranrauschenden Monophonie, die kein suchendes Hinterherhören erforderte.

Ein Duftkino entwickeln zu wollen, war gewiss eine vornehme Idee; bis jetzt sind die Versuche vergeblich geblieben, und sie wurden nach einer Weile zu den verpassten Erfindungen gelegt. Was in der Luft liegt, birgt die arge Schwierigkeit in sich, transparent und verschwiegen zu sein, aber sehr wohl wahrnehmbar und öfter aufdringlich. Statt nach Meerwinden und Bratwurstständen haben die Lichtspieltheater traditionell nach den parfümierten Zuschauern und ihren feuchten Jacken zu riechen: so vertraut wie die *humanité puante*.

Und so wendet sich das *intérieur* eben doch wieder zurück in ein *extérieur*; und bereits galoppiert der Film abermals von der Stelle, weil so ungreifbar abgänglich wie die Philosophie. Jean-Paul Sartre, auch er ein früh Herbeigelaufener, nannte das Kino eine Organisation von Zuständen: eine Fuge, ein unaufhaltsames Fliesen, ausser Reichweite wie unser eigenes Ich. Mit dem Film eröffnete sich eine Perspektive, die dem Besucher einen Raum von Licht und Schatten anbot, als einen idealen Ort der gezielten Flucht vor sich selbst und zu sich zurück.

Schliesslich bleibt zu fragen, ob sogar die Lichtspiele so etwas wie das gnädige Vergessen zugebilligt erhalten, sofern sich keine gnadenlose Zerstörung davorschiebt, die es dann ohne-

hin erzwingt. Die Neigung, ein jedes von Aber tausenden von Kinostücken unterschiedslos zu konservieren, in einem monströsen Globalmuseum, ist so qualvoll geworden wie die Überlastungen des Gehirns. Quantität hat sich im Lauf der Sammeltätigkeit vor die Qualität geschoben und verunmöglicht jede Übersicht.

Jedenfalls stösst jenes naive Kino im Kopf, wie es Henri Bergson postulierte, ohne es wörtlich so zu nennen, an seine Grenzen; inzwischen bezeichnet der mehr denn je beliebte Ausdruck die überschäumende Begeisterung der Cinemamen. Weil mit nichts hinter der Stirn als funkeln dem Lichtspiel, wöhnen sich die Infizierten tagtäglich in Auge und Ohr behalten und von Kamera und Mikrofon beschattet und umzingelt. Und wenn ungefilmt, glauben sie, bleibe ihr Leben auch ungelebt.

~~~~~ DER SPIRALE NACHGEHEN

Bei Edgar Morin warf das Kino eine Schlüsselfrage auf. Was ist das, so erinnert er sich, was Geist genannt wird, solange es um dessen Tätigkeit geht; und was ist das, was übrig bleibt vom Geist, sowie er als Organ und Maschine betrachtet wird, weshalb er plötzlich Gehirn heisst? Und dann folgerichtig: Welche Beziehung entsteht zwischen dem Geist und dem Gehirn, immer dann, wenn der *homo* zum *demens* wird, zum Dementen oder Hirnlosen? Dabei hätte er doch der *faber* zu sein: der Schmied und damit ein *sapiens*, also wissend oder realistisch.

Gerade dann nämlich, als dement oder hirnlos Gewordener, gebiert der Sterbliche seine Phantasien: Mythen und Ideologie, auch Magie, wie Woody Allen sie in *MAGIC IN THE MOONLIGHT* zelebriert und entzaubert. Bei Edgar Morin ist der *Homo faber* übrigens als der gleiche zu verstehen, der er für Max Frisch war, und damit auch als die Figur, die bei Richard Dindo wiederkehrt. Gemeint ist der sachliche Verstandesmensch, von dem alles abprallt, was sich der kritischen Beweisbarkeit entzieht. Über die eigene Skepsis hinaus wächst hingegen, wer auch das schlecht Messbare, etwa die Poesie oder die Leidenschaft, an seine Person heranlässt. Gerade so nimmt es sich das Kino heraus, indem es immerzu behaupten darf, aber niemals etwas nachzuweisen braucht, egal wie hart es seine Kritiker fordern.

Als ein Philosoph, der sich Anthropologe nennt, spürt Edgar Morin in «Le cinéma ou l'homme imaginaire» einem zweifachen Mysterium nach: dem der imaginären, also bildlichen Realität des Films, aber auch dem der imaginären, sprich bildlichen Realität der Erdbewohner; sind sie doch imstande, sich Unsichtbares und Unerhörtes plastisch vors innere Auge und Ohr zu halten und es sich fast unbegrenzt auszudenken und einzuprägen. Die Fähigkeit der Maschinen, Bilder und Töne zu erzeugen, zu verbreiten und zu bewahren, präzisiert Edgar Morin, erklärt sich sinnfällig durch die analoge Kompetenz der Lebewesen: entlang einer endlosen Spiralbewegung.

«Das habe ich getan, indem ich der Spirale nachgegangen bin», versichert er wörtlich. «Dann vermag der menschliche Geist das Kino

zu inspirieren, das seinerseits den menschlichen Geist erhellt.» Nach der einen Seite wie nach der andern haben die Mysterien zwar etwas gemeinsam, und sie sind beide produktiv, heisst das, aber sie können keinesfalls identisch werden. Selbst der vollkommene Roboter bleibt Science-Fiction: ein humanoides Konstrukt sei's der Phantasie, sei's der automatisierten Technik, meistens von beidem zugleich: wissend und doch ahnungslos.

~~~~~ ERNEUERENDE ENTWÜRFE

Auf solche Weise verstanden, bekommt es der Film seltener mit der flüchtigen Weisheit direkt zu tun, als dass er selber vage philosophischen Charakter annimmt oder einen Anschein davon vorgaukelt. Dabei kommt ihm eine erprobte und immer vielfältiger gewordene Wandlungsfähigkeit zustatten; sie erlaubt es den Bildern und Tönen, bald den wirklichen Zustand der Welt wiederzugeben wie ihn umzugestalten, aufzumischen und sogar infrage zu stellen, je nach Lust und Laune und ihn so von null auf neu zu umreissen.

Der Filmemacher und Schriftsteller Jean Epstein deutet die ersten Jahrzehnte des Films als eine anspruchsvolle, ja verstörende Phase des Übergangs. Das Publikum war genötigt, versichert er, von Grund auf die gewohnte Art und Weise zu ändern, wie es Erscheinungen empfand, sie sich vorstellte und deutete. Jedermanns Idee von der Realität musste sich trennen «vom versteinerten Zauber einer vollkommenen Ordnung, vom Traum eines präzisen Masses der Dinge und von der Illusion, es habe ein jedes von ihnen absolut verständlich zu sein». Allgegenwart, Gleichzeitigkeit und fließende Formen rückten dem Kinogänger vor Augen. Und über allem der Begriff von einer Zeit, die keiner festen Dauer, Einförmigkeit und Konsequenz mehr unterworfen ist, sondern nach Belieben beschleunigt und drosselt: überspringt, wiederholt, umkehrt, komprimiert und dehnt.

Ein Hin und Her zwischen der vertrauten Welt und wechselnden unbekannten wird zur Selbstverständlichkeit. Es kommt vor, dass es den Herstellern niemals exotisch und utopisch genug zu und her geht. Erwünscht ist, vom Hier und Heute möglichst weit weg zu kommen. Wenn die siebte Kunst nach dem Philosophischen schielt, dann reserviert sie sich ein Recht auf erneuernde Entwürfe, selbst solche im luftleeren Raum, die als untauglich ausscheiden, wie es offenbar dem Duftkino widerfahren ist. Damit verschliessen sich derlei Kinostücke jenen andern Titeln, die oft nur abwehren: keine Experimente, es gibt nichts zu erklären! Die Schlussfolgerungen sind vorausgesetzt und längst einberechnet.

Schon zu Stummfilmzeiten veröffentlicht Rudolf Harms eine frühe deutschsprachige «Philosophie des Films». Kunterbunt zu lesen, besticht der Band durch eine Anzahl von Sätzen wie: «Der Werdegang des Films verläuft in dem berühmten Kreislauf, der jedes Mal zum Ausgangspunkt zurückzukehren scheint, um sich doch, bereichert, jedes Mal durch die Erfahrung der vorherigen Periode, etwas zu he-

ben und so zur langsam und gleichmässig sich höherschraubenden Spirale wird.» Kreis-, Leer- und Rückläufe münden in ein Voraus- und Weiteren. Das Kino sei tot, so wurde und wird wiederholt, und es wird noch oft wiederholt werden. Zwecklos, aber ermutigend. Denn die dankbarsten Kontrahenten der Philosophen, Cineasten und Cinephilen sind die Propheten des immerwährenden Untergangs.

~~~~~  
ROBERT BRESSON, 'PICKPOCKET'

In der gleichen frühen Periode schwärmt *Dziga Vertov*, neuerdings gehe da ein eigensinniges Ich um. Das mechanische Kinoauge rede von sich in der ersten Person und es zeige die Welt so, wie sie nur einer Maschine erscheinen könne. Heute und für immer löse sie sich los von den erstarrten Erdbewohnern, um in steter Bewegung zu bleiben: bald näher bei den Objekten, bald weiter weg. Unter ihnen schlüpfe ich, das Kinoauge, durch und fliege ungebremst über sie hinweg.

Es ist verlockend, in der Vision eines selbsttätigen Egos auch eine Form von jedermanns vertrautem anderem Ich zu sehen. Denn das Kino kann das andere werden oder der oder die andern, auch alle drei in einem. Offensichtlich kamen die Bedenken, roboterähnliche Apparaturen könnten sich selbständig machen und die Aufsicht unterlaufen, den Zeiten der Digitalisierung und ihrem etwas zögerlichen Alarm zuvor.

Von den späten Jahren des Stummfilms an bewährt sich *Sergej M. Eisenstein* als ein Praktiker seines Berufs und zugleich als einer ihrer Theoretiker. Er geht auf eine Weise vor, die ihn dazu bringt, sich auch als Freund der Weisheit zu versuchen, und zwar mit praktisch jedem seiner nachmaligen Titel, von *ALEXANDER NEWSKI* bis zu *IWAN DER SCHRECKLICHE*, aber zuvor schon in seinen Texten. Wer zugleich filmt und schreibt, hat die besseren Aussichten, Philosophie und Kino einander anzunähern. Die siebte Kunst wird ihm zur einzig konkreten ihrer Art, weil zugleich dynamisch und geeignet, die Gedanken zu entfesseln. Was das Hirn ausrichte, könne mit keinen sonstigen Verfahren auf vergleichbare Weise angespornt werden, weil sie alle statisch seien und wenig mehr anzubieten hätten als eine Reproduktion von Ideen, jedoch ohne sie wirklich weiterzuentwickeln.

Mindestens in der einen Hinsicht wird Eisenstein von den Pionieren der französischen *Nouvelle Vague* beerbt, die vorab in den fünfziger Jahren auf vergleichbare Weise reflektieren, argumentieren und operieren. Von den weniger strikten Autoren der Sechziger gefolgt, sind Robert Bresson, Alain Resnais, Jacques Rivette und Éric Rohmer mit ihren Arbeiten auf mehr als eine Kunst, ein Handwerk oder ein Geschäft. In dem Medium wähen sie, abseits von jedem praktischen Zweck, ein Vehikel erkannt zu haben, das helfen sollte, ein Verständnis der Wirklichkeit so sehr wie der Phantasie zu verfeinern. Letztlich müsste es imstande sein, Wahrheiten auszumachen und zu verbreiten: gerade dann, wenn sie notwendigerweise mehrdeutig und kurzlebig werden.

Der Prozess setzt bei den Auffassungen der Filmemacher ein und soll von dort aus, frei von Mahnrede oder Belehrung, die Allgemeinheit beeinflussen. In *PICKPOCKET* fasst Robert Bresson vieles zusammen, was sich 1959 an Gedankengut in ein einzelnes, wohlverstanden erzählendes Stück Kino stecken lässt. Erwogen wird zuvorderst die mangelnde Weitsicht und kriminelle Fehlbarkeit des Individuums, das sich aber auf die geduldig ertragene Länge wird besinnen, ändern und zwecks Selbsterhaltung auffangen können.

~~~~~  
DAS VERLORENE SCHLÜSSELCHEN

Die Einsicht, zwei Seelen in einer Brust zu haben, könnte zu den kardinalen Weisheiten zählen. Allerdings neigt das Kino dazu, das herkömmliche Motiv zu überzeichnen, indem es die Identitäten, wie im Fall von Doctor Jekyll und Mister Hyde, zu oft auch physisch spaltet, um sie anschaulich gegeneinander auszuspielen. Dabei braucht ein *two face* kaum je deswegen in zwei Teile oder gar Figuren auseinanderzubrechen, weil seine Psyche ebenso viele Visa-gen vorzuweisen hat. Gibt das Drehbuch eine Desintegration vor, dann aus dramaturgischen Gründen, damit sich die alte These von den wetteifernden Wesenseinheiten noch einmal in die Hirne hämmern lässt. Vorsorglich zergliedern und zersetzen sich manche Helden der Leinwand zuhanden des Betrachters. Schau uns an, wir gehen für dich zugrunde, damit dir nichts dergleichen widerfährt!

Findet die Philosophie einen Pfeiler in allerhand Paradoxen und umkehrbaren Weisheiten, dann ist der ultimative Doppel- oder Widersinn, der das Kino brandmarkt, von Gilles Deleuze angestossen worden. Vor der Kamera gegenwärtig, sei ein Schauspieler in Abwesenheit der Zuschauer. Sind sie zur Vorführung im Saal versammelt, stossen die Besucher wiederum auf die physische Absenz des Mimen. So agieren die beiden Parteien statt aufeinander zu aneinander vorbei. Denn in der Regel haben Aufnahme und Wiedergabe getrennt voneinander zu bleiben und damit der gegebene Lauf der Zeit separat von dem, der vor- oder zurückgedreht ist: ob nun echt, gerafft, gedehnt oder umgekehrt. Die Spaltung wirkt selbst dann noch, wenn sich beides, das *live* Übertragene und das Verschoebene, etwa auf den Bildschirmen, mühelos zueinandergesellen lassen.

Legen es nun die Darsteller und ihr Publikum darauf an, einander trotzdem zu finden, über die Schluchten hinweg, dann sollten die einen sich unter das andere mischen, und zwar drinnen unter der Leinwand statt im Lokal nebenan. Das Treffen hat vor sich zu gehen, solange der endlich fertiggestellte Film noch über die Bildfläche flimmert. Allerdings, statt konzentrierte Eindeutigkeit zu stiften, wird das Ereignis noch mal eigens eine Entzweiung und Entfremdung verdeutlichen, die sowieso schon vorhanden ist. Die oft forcierte Reverenz für Kinostars könnte eine Ursache gerade darin haben, dass versucht wird, die Idole in die Herzen zu schliessen und das Schlüsselchen zu verlieren, damit

die Vielbejubelten niemals mehr die Bildfläche räumen, um sich auf und davon zu machen.

~~~~~  
DAS KARIKIERENDE WUNSCHBILD

Kein Wunder also, hat sich alle Welt und der Schauspieler zuvorderst penetrant und meistens ergebnislos, um seine Leinwandpräsenz zu kümmern, die insistent beschworen und selten näher definiert wird. Genau betrachtet ist sie nämlich, unter der Maske einer abgekupferten und herbeigetricksten Anwesenheit, nichts anderes als eine Abwesenheit, sprich: Absenz von der Leinwand. «Absence is the highest form of presence», heisst es bei James Joyce, mit einem Leit- und Merksatz, der sich leicht auf den Kopf dreht, doch nur um ein und dasselbe zu meinen, mit invertierter Sichtweise. «Presence is the highest form of absence.»

Wer in Filmen jeder Art auftritt, hat einen Nachteil zu gewärtigen und ihn wenn möglich zu kompensieren: nämlich den, in der zugeteilten Rolle nie ganz nur seine Person allein zu verkörpern, sondern jedes Mal auch sprichwörtlich in die Haut eines Fremden schlüpfen zu müssen, wiewohl nur befristet. Dabei verweilt jedoch das Original, von dem der Darsteller nun mehr oder weniger abweicht, unmittelbar an seiner Flanke; bloss irritiert ihn das eigentlich eigene Ich öfter, als dass es ihn stützen möchte, selbst wenn es den Kontakt meidet.

Kein Wunder also auch, dass an dieser Stelle jenes eher karikierende Wunschbild einzuschmuggeln wäre, demzufolge das Kino seine Perfektion erst dann erreichen wird, wenn die Grössen der Leinwand von der hohen Bildfläche ins Parkett heruntersteigen. Aus dem laufenden Film heraus und noch halbwegs drin in ihren Rollen, kostümiert und geschminkt, spazieren sie mit Gruss ans Parkett, durch die Seitentür ins Freie, gefolgt von ihren Bewunderern.

Dabeibleiben und Fersengeld geben dürfen dann endlich für einen Augenblick in eins fallen und damit die Unterscheidung dahin. Der Raum wäre neu vermessen und umgeteilt, so sehr wirklich wie scheinbar; mehr noch: Er liesse sich quasi in und durch sich selbst austauschen. Zudem hätte der ursprüngliche, sogar einzige Sinn einer Visualisierung in drei anstelle von zwei Dimensionen zu ihrer ursprünglichen Bestimmung gefunden; und es wäre endlich erwünscht, vom flachen Format aus ins tiefe zu wechseln und wieder zurück. Als Fernziel bliebe zu setzen, dass der 3D-Muffel, um Schwindel und Kopfweh zu meiden, mittels Knopfdruck ins 2D sollte schalten dürfen.

In so ferner Zukunft dürfte die grösstmögliche Distanz zum niedlichen *cinématographie intérieur* erreicht sein, sodass eine fundamental neue Philosophie des Films endlich zu entwerfen wäre; und es könnte dann, wer weiss, ausgerechnet jene Filmosophie zum Zug kommen, die heute noch belächelt wird. Oder wäre es gar auf Kosten des Wohlklangs und doppelt gemoppelt eine *Filmosofilmie*? Kommt es dazu, wird auf die nachgebesserten Weisheiten kaum lange zu warten sein. Denn die gerunzelten Stirnen sind immer mit dabei und haben mitunter die besten Einfälle.