



PHILOSOPHIEUNTERRICHT IN NORDRHEIN-WESTFALEN

Beiträge und Informationen
Nr.48



Philosophie und Film

Von der Philosophie des Films zum Film
im (Praktische) Philosophieunterricht

Inhalt

Philosophieunterricht in Nordrhein-Westfalen

Mitteilungen des Landesvorsitzenden	71
Dimitri Liebsch:	
Was heißt „Philosophie des Films“?	74
Birgit Recki:	
Ästhetik und Ethik des Films. Ein Exempel	89
Anschriften der Verfasser	100
Josef Früchtl:	
Ein Kampf gegen sich selbst. Das Kino als Ich-Technologie ..	101
Klaus Draken:	
Musik im Film – problematische Manipulationen der philosophisch rationalen Urteilskraft und ihre diskursive Abwehr	108
Klaus Draken:	
Hannah Arendts <i>Macht und Gewalt</i> im Philosophieunterricht II Ein unterrichtlicher Erfahrungsbericht über die Wirkung ihrer Person und die aktuelle Anwendbarkeit ihrer Begriffsarbeit ...	117
Weitere Tagungsankündigungen	126
Antrag auf Mitgliedschaft	127
Fachverband Philosophie / Landesverbände	128

IMPRESSUM

Philosophieunterricht in Nordrhein-Westfalen.
 Beiträge und Informationen Nr. 48
 Herausgeber: Dr. Klaus Draken für den Landesverband NRW
 im Fachverband Philosophie e.V.
 Verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes:
 Dr. Klaus Draken, Am Dönberg 65 H, 42111 Wuppertal
 Tel. 0202-772396, E-Mail: fvp-nrw@gmx.de

Klaus Draken
Mitteilungen des Landesvorsitzenden

Liebe Kolleginnen und Kollegen,

In diesem Heft ...

... veröffentlicht der Fachverband Philosophie NRW im Schwerpunkt Ergebnisse der Tagung „Philosophie und Film – Von der Philosophie des Films zum Film im Philosophie- und Praktische Philosophieunterricht“, die in bewährter Kooperation mit der Katholischen Akademie Schwerte am 24.-25. November 2011 im Kardinal-Jaeger-Haus stattfand. Ausdrücklich sei an dieser Stelle allen gedankt, die durch ihre Unterstützung die Tagung bereichert und ermöglicht haben.

Jahrestagung 2012:

„Staat und kritische Zivilgesellschaft – Mit Hannah Arendt und anderen die aktuelle Bürgerrolle aus globaler Perspektive neu reflektieren“

Als Referenten zum Thema „Staat und kritische Zivilgesellschaft“ konnte der Fachverband wieder namhafte Experten gewinnen: Prof. Dr. Hauke Brunkhorst (Universität Flensburg), Prof. Dr. Oliver Machart (Universität Luzern) und PD Dr. Dirk Solte (Forschungsinstitut für anwendungsorientierte Wissensverarbeitung/n, Ulm). Die angebotenen Arbeitskreise sind sowohl auf die Umsetzungsinteressen der Philosophielehrer/innen (z.B. in Bezug auf Hannah Arendt als neue Autorin der Vorgaben für das Zentralabitur, auf die bereits ein Artikel aus dem Bundesteil einging, der im Landesteil ergänzend aufgenommen wird) als auch auf die der Lehrerinnen und Lehrer des Faches Praktische Philosophie (z.B. in Bezug auf die Fragenkreise 4 und 6) ausgerichtet. Eine ausführliche Ausschreibung und ein Anmeldeformular finden sich am Heftanfang (S. 6f.). Natürlich findet sich die Ausschreibung samt Anmeldeformular auch auf der Homepage des Fachverbandes (www.fvp-nrw.de).

Referendarstagungen:

„Methodenvielfalt im Philosophieunterricht“

Am 25. Juni und 04. Juli 2012 finden wieder die Referendarstagungen zur Methodenvielfalt statt, an denen im vergangenen Jahr fast 100 Referendar/innen teilnahmen – die zudem ein sehr positives Feedback zum Angebot gaben (Zweidrittel der in vier Kategorien abgegebenen Rückmeldungen befanden sich auf der obersten von vier Bewertungsstufen.) Dabei wird für den Bereich Westfalen die seit Jahren bewährte Kooperation mit der Katholischen Akademie in Schwerte und für das

Rheinland die im letzten Jahr dank Stefan Ochs erfolgreich gestartete Kooperation mit der Käthe-Kollwitz-Schule in Leverkusen fortgeführt.

„Philosophie“:

Warten auf die neuen Kernlernpläne

Nachdem das MSW im Amtsblatt 06/11 hatte verlauten lassen, dass ab Sommer 2013 mit neuen Kernlehrplänen für die gymnasiale Oberstufe zu rechnen sei, erwarteten wir zum Sommer dieses Jahres den Entwurf für die Verbändebeteiligung zu unserem Fach. Nachdem dann aber kurzfristig der Landtag aufgelöst und Neuwahlen angesetzt wurden, müssen wir abwarten, inwieweit die Arbeit im Ministerium von diesen großpolitischen Ereignissen beeinflusst wird. Wir sind gespannt, was uns bei der Verbändebeteiligung konkret vorgelegt werden wird und werden unsere ganze fachliche Energie auf eine qualifiziert konstruktive Stellungnahme verwenden.

„Praktische Philosophie“:

Unterrichtsausfälle und Perspektiven für die Primarstufe

Genau an dem Tag, in dessen Verlauf der Landtag aufgelöst wurde, hatte der Fachverband schriftlich um ein Gespräch im Ministerium gebeten. Das ist aus nachvollziehbaren Gründen bisher noch nicht zustande gekommen, aber immerhin telefonisch in Aussicht gestellt worden. Für uns stehen folgende Themen an:

Das erfolgreich angelaufene Fach Praktische Philosophie für die Sekundarstufe I leidet unter massivem Unterrichtsausfall. So wurden Zahlen aus dem Ministerium bekannt, nach denen im vorletzten Schuljahr 180.000 Schülerinnen und Schüler an weiterführenden Schulen der Sekundarstufe I weder am konfessionellen Religionsunterricht noch am Unterricht Praktische Philosophie teilnahmen. Hier muss aus unserer Sicht neu über den Ressourcenvorbehalt nachgedacht werden, nach dem jeder Schulleiter Praktische Philosophie ohne weitergehende Rechtfertigung streichen kann. Zudem ist zu überdenken, ob das „Ersatzfach“ nicht auch dann zu erteilen sein sollte, wenn z.B. aus Religionslehrermangel kein konfessioneller Religionsunterricht erteilt werden kann. Dies alles hat natürlich auch Auswirkungen auf die Einstellungschancen junger Kolleginnen und Kollegen, die mit dem Fach Praktische Philosophie auf den Arbeitsmarkt kommen – und bisher auf ein äußerst schmales Stellenangebot an den Sekundarstufe-I-Schulen treffen.

Auf der anderen Seite hatte die Koalitionsvereinbarung unserer mittlerweile gescheiterten Minderheitsregierung vorgesehen zu prüfen, ob und wie ein Ersatzfach für Religion an den Grundschulen eingeführt werden könne. Hierauf war der Fachverband von Prof. Dr. Poelchau und Dr. Günnewig aus dem Ministerium auf einer Tagung in Münster angesprochen worden und es hatte sich die Arbeitsgruppe *Praktische Philosophie für die Primarstufe* konstituiert. Diese hat dem Ministerium mit o.g. Schreiben einen ersten Entwurf für einen „Lehrplan Praktische Philosophie, Grundschule“ überreicht, über den wir mit dem Ministerium jetzt ins Gespräch

kommen wollen. Unser Bestreben ist es, die weiteren Überlegungen und konzeptionellen Schritte des Ministeriums im Sinne einer fachlich fundierten Entwicklung konstruktiv zu begleiten.

Aufforderung zur Zahlung des Mitgliedsbeitrages 2012

Kolleginnen und Kollegen, die nicht am zentralen Einzugsverfahren teilnehmen, möchte ich bitten, ihren Jahresbeitrag 2012 in Höhe von 20 € (Referendare und Mitglieder im Ruhestand: 8 €; Studenten und arbeitslose Lehrer/innen: 5 €) zu überweisen. Konto des Fachverbandes Philosophie: 3407-601, Postbank Frankfurt (BLZ 500 100 60), Kennwort: Landesverband NRW.

Bitte um Änderungsmitteilungen und Mitteilung von e-mail-Adressen:

Bitte vergessen Sie nicht, uns ggf. Änderungen Ihrer Anschrift, Ihrer Bankverbindung und Ihres Status (immer noch Referendar/in? inzwischen im Ruhestand?) mitzuteilen. Eine ganze Reihe von Mitteilungsheften kommt nicht ans Ziel, weil unsere Kartei nicht auf dem neuesten Stand ist. Und Rückbuchungen wegen ungültiger Angaben der Bankverbindung sind mit unverhältnismäßig hohen Kosten verbunden. Der immer noch im Aufbau befindliche e-mail-Verteiler könnte ebenfalls noch erweitert werden. Wenn Sie bereit und interessiert sind, bei Bedarf aktuelle Informationen über Tagungen oder politische Entwicklungen im Fach Philosophie/Praktische Philosophie vom Fachverband per e-mail zu erhalten, wäre es schön, wenn Sie dem Fachverband Ihre e-mail-Adresse mitteilen würden. Der einfachste Weg ist eine kurze e-mail an fvp-nrw@gmx.de.



Ihr

(Klaus Draken, Landesvorsitzender NRW)

Dimitri Liebsch

Was heißt »Philosophie des Films«?

Wer eine Antwort auf die Frage sucht, was »Philosophie des Films« heißt, stößt bei der Sichtung der einschlägigen Phänomene auf unterschiedliche Legierungen von Film und Philosophie. Mir ist bei dieser Sichtung des Öfteren der Fall von Terrence Malick begegnet: Malick studierte in den 1960er Jahren bei Stanley Cavell Philosophie, 1969 veröffentlichte er seine Übersetzung von Martin Heideggers *Vom Wesen des Grundes*,¹ vier Jahre später präsentierte er mit *BADLANDS* seinen Debütfilm, und mittlerweile gilt er als einer der wichtigsten US-amerikanischen Filmemacher.² Hier wäre zu erörtern, welchen Beitrag ein *Philosoph als Regisseur* zur Philosophie des Films leisten kann. Einen weiteren Fall – auch er bringt eigentümlicherweise den bekennenden Filmverächter Heidegger ins Spiel – habe ich in David Barisons und Daniel Ross' Film *THE ISTER* von 2006 gefunden, dessen Bilderstrom an eine Vorlesung Heideggers von 1942 anknüpft, die ihrerseits Friedrich Hölderlins Hymne auf die Donau gewidmet ist. Eine zentrale Intention von *THE ISTER* besteht darin, visuelle und akustische Formen für philosophische Aussagen zu finden, also im engeren Sinne eine *Verfilmung von Philosophie* zu bewerkstelligen. In der Nähe dieses (gerade auch bei Barison und Ross) eher esoterischen Projekts findet sich ein populärer, dritter Fall, nämlich die *Philosophie im Film*. Eines meiner Lieblingsbeispiele für sie stammt aus dem Hollywood der 1930er Jahre, aus Alfred E. Greens *BABYFACE*. Zumindest in der moralisch nicht domestizierten Urfassung des Films schläft sich die Protagonistin (mit dem vielsagenden Namen: »Lily Powers«) erst nach oben, nachdem sie in Kontakt mit Friedrich Nietzsches Spätphilosophie gekommen ist. Dabei wird die Szene ihrer philosophischen Initiation mit einer drastischen Aufblende eröffnet, die den abgestoßenen und rissigen Rückeneinband einer Ausgabe von *Will to Power* zeigt. Ein viertes und wieder esoterischeres Beispiel liefert Ken McMullens *GHOST DANCE* von 1983. In diesem Spielfilm hat Jacques Derrida einen Auftritt mit der hinreißenden, viel zu früh verstorbenen Pascale Ogier und darf ihr erzählen, dass er sich in einem weitgehend improvisierten Film gerade selbst spielt und – *surprise, surprise!* – welche subtilen Überlagerungen von Präsenz und Abwesenheit das beinhaltet. Der *Philosoph als Schauspieler* wird hier also vor der Kamera tätig, man kann ihm gewissermaßen bei der Arbeit zuschauen.

Allen vier Fällen, dem Philosophen als Regisseur, der Verfilmung von Philosophie, der Philosophie im Film und dem Philosophen als Schauspieler, ist gemein, dass

¹ Vgl. Martin Heidegger: *The essence of reasons. A bilingual edition, incorporating the German text of ›Vom Wesen des Grundes‹*. Translated by Terrence Malick. Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 1969.

² Cavell wiederum ist nicht nur der Philosoph, der den Film noch vor Gilles Deleuze zu einem Hauptthema des eigenen Philosophierens gemacht hat, er zeigte sich auch schon früh von der Arbeit des Regisseurs Malick beeindruckt – insbesondere von der Schönheit in Malicks zweitem Film, *DAYS OF HEAVEN* (1978), und ihrer »formal radiance«; vgl. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London 1979, xv.

bei ihnen der Akzent auf der *Filmproduktion* liegt. Es handelt sich um vier Fälle, in denen die Philosophie schon bei der Produktion von Filmen einen Faktor darstellt. Und natürlich liegt in diesen Fällen etwas vor, das man »Philosophie des Films« nennen sollte.

Allerdings ist diese Akzentsetzung keineswegs die einzig sinnvolle – und ungeachtet ihrer Relevanz werde ich im Folgenden einen anderen Akzent setzen und vor allem die verschiedenen Modi ansprechen, in denen die (akademische) Philosophie *Filmrezeption* betrieben hat. Wie sich schon im Zusammenhang mit der *Filmproduktion* andeutete, ist jedoch auch bei der *Filmrezeption* die Rede von Philosophie und Film im Singular etwas irreführend. Einerseits gibt es nicht nur verschiedene Filme, sondern auch verschiedene Filmarten oder Genre; und es liegt auf der Hand, dass die jeweilige Wahl des filmischen Paradigmas die philosophische Analyse beeinflusst.³ Andererseits wird man vergebens nach der einen, homogenen Philosophie fahnden. Filme sind in unterschiedlichen philosophischen Traditionen zum Thema geworden. Abgesehen von Noël Carroll, der sich auch selbst nachdrücklich in der analytischen Tradition situiert hat,⁴ sind es außerdem gerade die kreativen Außenseiter und Einzelgänger wie Cavell oder Gilles Deleuze gewesen, denen die philosophische Auseinandersetzung mit dem Film seit den 1970er Jahren die entscheidenden Impulse zu verdanken hat. Angesichts von Cavells Interessen für die Psychoanalyse oder den amerikanischen Transzendentalismus ist das Etikett des Neopragmatisten oder Postanalytikers für ihn eine Verlegenheitslösung; und Gilles Deleuze wird zwar gerne den Poststrukturalisten zugeschlagen, teilt aber gerade nicht deren theoretische Obsession, nämlich sich am (linguistischen) Strukturalismus Ferdinand de Saussures abzuarbeiten. In Bezug auf die Philosophie sind also neben unterschiedlichen Traditionen auch Autoren zu berücksichtigen, die sich nicht sinnvoll bestimmten Traditionen zurechnen lassen.

Wenn ich im Folgenden der *Filmrezeption* durch die (akademische) Philosophie nachgehen werde, so will ich das in mehrfacher Hinsicht mit einem Votum für Pluralität verbinden. Erstens dürfte klar geworden sein, dass sich die Philosophie des Films *nicht* in der *Filmrezeption* durch die (akademische) Philosophie erschöpft – es gibt mehr und anderes. Zweitens sollte angesichts der Fülle von unterschiedlichen Filmen und Philosophien nicht vergessen werden, dass es sich bei der Rede von der Philosophie des Films um eine grobe Simplifizierung handelt. Und drittens lassen sich – gewissermaßen quer zu der angesprochenen Fülle – in der philosophischen *Filmrezeption* verschiedene Modi identifizieren. Ich werde sechs dieser Modi beschreiben, die ein Spektrum von der ablehnenden Reaktion bis hin zur Filmphilosophie

³ Wie sähe etwa eine Philosophie des Films aus, die sich am Dokumentarfilm orientierte? Von philosophischer Seite ist er bislang weitgehend übersehen worden; für eine in der Sprechakttheorie fundierte Ausnahme von diesem Usus vgl. Noël Carroll: »From Real to Reel. Entangled in Non-Fiction Film«, in: ders.: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1996, 224-252.

⁴ Eine Einführung in Carrolls Denken bietet Verf.: »Der ›dritte Mann‹. Noël Carroll und die Philosophie der bewegten Bilder«, in: *Studia philosophica. Jahrbuch der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft/Annuaire de la Société Suisse de Philosophie* 69 (2010) 121-141.

sophie im engeren Sinne abdecken, und im Anschluss daran ein kurzes Resümee geben.

1) Missachtung: Die philosophische Ästhetik konstituierte sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts, um 1890 entstand der Film, infolgedessen stand von Anfang an eine philosophische Disziplin zur Verfügung, die für den Film zuständig gewesen wäre. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hat die Philosophie den Film bis in die 1970er Jahre – dies ist der erste Modus – tatsächlich aber mit Missachtung gestraft. Sie hat ihn zumeist nicht zur Kenntnis genommen und oft angefeindet. Ein beredtes Zeugnis von letzterem legt insbesondere die deutschsprachige Philosophie ab. Der Film sei, so behaupten Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* von 1947, das zentrale Produkt der Kulturindustrie, er lähme die Vorstellungskraft und Spontaneität des Rezipienten und verbiete geradezu jede »denkende Aktivität«.⁵ Ähnlich lautet der Tenor bei ihrem großen Antipoden Heidegger, der 15 Jahre später in seinem Aufsatz *Die Technik und die Kehre* vermerkte, dass uns »Hören und Sehen durch Film und Funk vergeht«.⁶

Die seltsamste Variante dieses Modus findet sich meines Erachtens allerdings bei jenen Autoren, die wegen Theorieanlage oder Forschungskontext eigentlich gute Gründe gehabt hätten, die weit verbreitete Missachtung des Films nicht zu teilen. Ein markantes Beispiel liefert Jean-Paul Sartre, der sich in seiner Autobiographie *Les mots* an die ersten Begegnungen mit dem Stummfilm immerhin mit den Worten erinnerte: »Ich war sieben Jahre alt und konnte lesen, die neue Kunst war zwölf Jahre alt und konnte nicht sprechen. Man behauptete, sie sei erst in den Anfängen und müsste Fortschritte machen; ich dachte, wir würden zusammen groß werden.«⁷ Es ist bei dem »ich dachte« geblieben. (Typisch Bewusstseinsphilosoph, könnte man hier kalauern.) Sartre widmet sich in seiner Studie *L'imaginaire* von 1940 zwar ausführlich einer ganzen Reihe von Bildtypen, verliert jedoch dabei über das Filmbild kein einziges Wort.⁸ Diese Zurückhaltung des Philosophen wirkt um so befremdlicher, als der Dramatiker Sartre bekanntlich wenig später sogar direkt für den Film gearbeitet und Drehbücher geschrieben hat, so etwa für Jean Delannoys *LES JEUX SONT FAITS* von 1947.

Eine teils ähnliche Lage findet sich einige Jahrzehnte später noch bei dem analytischen Philosophen Nelson Goodman. Sein Netz von Unterscheidungen ermöglicht eine exakte Differenzierung zwischen den Künsten. Zudem erfüllt seine Semiotik aufgrund ihrer breiteren Anlage ähnlich wie diejenige von Charles Sanders Peirce genau die Ansprüche, die die strukturalistische Semiotik noch *nicht* befriedigen konnte: Goodmans Semiotik vermag den Film zu erfassen, ohne dabei den Umweg über eine Linguistik gehen und die damit verbundenen Einschränkungen und Ver-

⁵ Vgl. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente [= Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3], Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1981, 147ff.

⁶ Heidegger: *Die Technik und die Kehre*, Klett-Cotta, Stuttgart 10²⁰⁰², 46.

⁷ Jean-Paul Sartre: *Die Wörter*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965, 94.

⁸ Vgl. Gilles Deleuze: »Über das Bewegungs-Bild«, in: Verf. (Hrsg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte [Dritte, aktualisierte Auflage]*, mentis Verlag, Paderborn 2010, 139.

zerrungen in Kauf nehmen zu müssen. Trotzdem gibt es in Goodmans symboltheoretischem Hauptwerk, den *Languages of Art* von 1968, gerade einmal einen einzigen Satz über den Film⁹.

Nur noch kurios ist der letzte Fall, den ich hier erwähnen will. Wir verdanken Frances E. Sparshott einen der frühesten Beiträge der mehr oder weniger ›orthodoxen‹ analytischen Philosophie zum Thema Film, nämlich den instruktiven Aufsatz »Basic Film Aesthetics« von 1971; und wir verdanken ihm ebenfalls den neun Jahre später publizierten Band *The Theory of the Arts*.¹⁰ Dieses Buch hält, was der Titel verspricht. Es ist keine skrupulöse Detailanalyse *einer* Theorie *einer* Kunst, sondern entfaltet auf über 700 Seiten historisch informiert, materialgesättigt und mit einer Fülle von Beispielen von der Antike bis in die Gegenwart *die* Theorie *der* Künste. Allerdings hat diese Theorie einen kleinen Fehler. Eine Kunstgattung sucht man vergebens, und das ist abermals der Film. Wüsste man es nicht besser, müsste man annehmen, Sparshott wäre mit dem Film nicht vertraut oder hielte ihn nicht für Kunst. Dass sogar noch ein Autor, der sich selbst erfolgreich der philosophischen Erschließung des Films gewidmet hat, es nicht für nötig hält, ihn bei einer umfassenden systematischen Auseinandersetzung mit den Künsten zu berücksichtigen, verrät einiges über die Beharrungskraft der hier zugrunde liegenden Missachtung. Kurz, über lange Zeit ist der Film von den Philosophen so gut wie gar nicht zur Kenntnis genommen worden – und wenn doch, dann häufig mit der Unterstellung, der Film mache dumm, taub und blind. Hier scheint sich jene Trägheit der philosophischen Ästhetik artikuliert zu haben, die schon frühere Innovationen wie den Roman im 18. und die Fotografie im 19. Jahrhundert behindert hat.

2) Umdeutung: Der zweite Modus, die Umdeutung, ist mit der Missachtung verwandt. Es gibt einige Philosophen, die den Film einer expliziten und bisweilen drastischen Kritik unterzogen haben, ihm augenscheinlich aber auch positive Aspekte abgewinnen konnten. Das scheint aber oft nur so: Positiv wahrgenommen wurde oft nicht der Film, sondern das, was nach einer bisweilen sehr aufwendigen Umdeutung von ihm noch übrig blieb. Das will ich im Weiteren an zwei prominenten Fällen belegen, die aus der Frankfurter Schule und ihrem Umfeld stammen.

Adorno hat sich bisweilen auch in nicht denunzierender Absicht mit dem Film auseinandergesetzt. Bei diesem Zugriff erkennt man das Medium jedoch nur mit Schwierigkeiten wieder. Besonders augenfällig wird dies im Zusammenhang mit Fragen zu Montage und/oder Technik, Fragen also, die entscheidende Seiten des Films berühren. Adornos 1969 posthum erschienene *Ästhetische Theorie* eskamotiert beispielsweise den *technischen* Kern der filmischen Montage dadurch, dass sie

⁹ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1997, 198. – Eine Anwendung Goodmanscher Semiotik auf den Film bietet Simone Mahrenholz: »Zur Physiognomie von Grenzen. Symbol- und subjekttheoretische Überlegungen, ausgehend vom Medium Film«, in: Ludwig Nagl (Hrsg.): *Filmästhetik*, Akademie Verlag, Wien 1999, 61-83.

¹⁰ Vgl. Frances E. Sparshott: »Basic Film Aesthetics«, in: *Journal of Aesthetic Education* (April 1971) 11-34 und ders.: *The Theory of the Arts*, Princeton University Press, Princeton (N. J.) 1982.

als Bezugsproblem ausgerechnet *künstlerische* Verfahren aus der bildenden Kunst in den Vordergrund rückt, die seit den kubistischen Collagen die Einheit und organische Geschlossenheit des Kunstwerks *in Frage gestellt* haben.¹¹ Dabei tritt in den Hintergrund, dass es in der filmischen Montage schon Jahre vor dem Kubismus darum ging, in einer ganz elementaren Weise, nämlich durch das Zusammenkleben zweier Filmstreifen, Einheit überhaupt erst *herzustellen*. Wie sich an Adornos Aufsatz »Filmtransparente« von 1966 zeigen lässt, hat dieses irreführende Verfahren Methode. Hier ist es Charlie Chaplins vermeintliches oder tatsächliches Desinteresse an der Filmtechnik, das zusammen mit Chaplins filmkünstlerischem Rang Adorno zu der verallgemeinernden Feststellung veranlaßt: »Unmöglich demnach, aus der Filmtechnik als solcher Normen herauszulesen.«¹² Das ist zwar unzutreffend,¹³ macht aber Adornos Zugriff deutlich: Akzeptabel ist der Film für ihn dann, wenn seine technische Ebene marginalisiert und ihre Bedeutung für künstlerische Verfahren und ästhetische Entscheidungen ausgeklammert werden kann. Infolgedessen wundert es nicht, dass in einem der wenigen Fälle, wenn nicht im einzigen Fall, in dem Adorno tatsächlich einen Film lobt, er dieses Lob deswegen ausspricht, weil der Film angeblich durch »das Filmwidrige«, durch die Abwendung vom bewegten Objekt, gekennzeichnet sei.¹⁴ Dass der Film – es handelt sich um Antonionis *LA NOTTE* von 1961 – in diesem oder einem anderen Sinne filmwidrig ist, lässt sich allerdings ebenso bezweifeln wie das von Adorno vorgebrachte Motiv für die Wertschätzung. Zumindest wirkte sie weniger anrühlich, wenn der erste längere Dialog in *LA NOTTE*, das Gespräch zwischen dem Schriftsteller Pontano und seinem sterbenden Freund Garani, sich nicht ausgerechnet um einen wichtigen Aufsatz Garanis über Adorno drehen würde, der noch unbedingt Eingang in das letzte Buch des Sterbenden finden soll.

Ein zweites Beispiel derartiger Umdeutungen liefert Walter Benjamin, obwohl er wegen seines Engagements für den Film zumeist als Dissident von der Lehrmeinung der Frankfurter Schule wahrgenommen wird. In Anbetracht seiner 1935/36 entstandenen Studie »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« und deren Vorgeschichte kann man sich jedoch nicht des Eindrucks erwehren, dass er ein ähnliches Spiel spielt wie Adorno und dass er lediglich den *good cop* statt des *bad cop* gibt. Benjamin begegnet dem Film keineswegs durchgängig mit Euphorie. Vielmehr macht er darauf aufmerksam, dass der Missbrauch der technischen Apparatur im Westen politisch und künstlerisch zu analogen Fehlentwicklungen geführt habe; infolgedessen sei auf der einen Seite der Diktator und

¹¹ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie* [Gesammelte Schriften. Bd. 7], Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1970, 231ff.

¹² Adorno: »Filmtransparente«, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10/1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, 355.

¹³ Adornos Behauptung lässt sich schon mit Blick auf den Stummfilm widerlegen. Bereits dieser ermöglicht völlig andere Formen der *Mise-en-scène* als das Theater, weil in ihm nicht für eine Reihe von Augenpaaren im Publikum, sondern für das eine ›Auge‹ der Kamera inszeniert wird; vgl. David Bordwell: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 2003, 40-43.

¹⁴ Adorno, a.a.O., Anm. 12.

der Star, auf der anderen Seite aber ein eher inaktives Publikum entstanden.¹⁵ Das ist deutlich. Worauf ruht dann aber Benjamins Hoffnung, dass der Film als Mittel im politischen Kampf dienen und vor allem auch die traditionelle Institution Kunst sprengen könne? Immerhin sieht Benjamin die Aufgabe des Films ja ausgerechnet darin, die Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft hinter sich zu lassen, die Asymmetrie zwischen Schauspielern und Zuschauern zu überwinden und einen entscheidenden Beitrag zur integralen Praxis in der (zukünftigen) Gesellschaft zu leisten – nämlich, es den Menschen zu ermöglichen, sich in ihrem Arbeitsprozess selbst darzustellen. Direkte historische Referenzen für eine derartige Wirksamkeit des Films vermag Benjamin kaum oder gar nicht anzugeben; es bleibt bei dem vagen Hinweis auf den russischen Film, der »stellenweise« als Gegenmodell zum westlichen funktionieren könne. Tatsächlich stützt sich seine Hoffnung hier wie auch schon in dem 1934 entstandenen Vortrag »Der Autor als Produzent« auf die kulturrevolutionären Projekte der frühen sowjetischen Avantgarde und insbesondere auf Sergej Tretjakovs Modell der operativen Literatur.¹⁶ Obwohl Benjamin selbstredend weitaus größere Sympathien für den Film aufbringt als Adorno, hält er den überwiegenden Teil des *bestehenden* Films für zweifelhaft und versucht das »eigentliche« Potential des Films aus *Projekten* abzuleiten, die noch nicht einmal spezifisch filmisch sind.

Der Film wurde also auch dort noch oft als minderwertig begriffen, wo die Auseinandersetzung mit ihm auf den ersten Blick von Wertschätzung getragen schien – von seltener Wertschätzung wie bei Adorno, von deutlicher wie bei Benjamin. Um satisfaktionsfähig zu sein, musste der Film offenbar eine Umdeutung erfahren und zur »untechnischen« Kunst oder kulturrevolutionären Kraft promoviert werden.

3) Aneignung (Illustration): Gegen Ende des 20. Jahrhunderts sind die philosophischen Verdächtigungen des Films mehr und mehr verblasst. Stattdessen beginnt die Philosophie sich den Film anzueignen und ihn als Mittel zu verwenden, um zur Philosophie hinzuführen und mit ihr vertraut zu machen. Der Film dient dabei als Illustration für letztlich diskursiv verfasste Inhalte.¹⁷ Er ist der ästhetische Köder, der es erleichtern soll, sperriges Gedankengut zu schlucken.

Die bislang populärste Variante dieser Aneignung hat William Irwin entwickelt, dessen Sammelbände seit 1999 dem Schema von *X and Philosophy* folgen. Das »X« steht dabei für popkulturelle Artefakte und vor allem für Fernsehserien (wie SEINFELD, THE SIMPSONS oder SOUTH PARK) und Filme (wie THE MATRIX, THE

¹⁵ Vgl. hier und im Folgenden Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1/2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974, 492ff.

¹⁶ Vgl. Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2/2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977, 686ff. – In Anbetracht der Tatsache, dass Mitte der 1930er Jahre die experimentierfreudige kulturpolitische Elite der UdSSR längst entmachtet und der sozialistische Realismus bereits zur Doktrin erhoben worden war, überwiegen die Gründe, Benjamins Hoffnung für verzweifelt und nicht mehr für realistisch zu halten.

¹⁷ »Illustration« ist hier natürlich nicht wörtlich, sondern metonymisch zu verstehen, da es sich beim Film i.d.R. nicht um ein rein optisches, sondern um ein multimodales Medium handelt.

TERMINATOR oder THE BIG LEBOWSKI).¹⁸ Außer in diesem Modell einer allgemeinen Popularisierung von Philosophie spielt die Aneignung des Films auch in speziellen didaktischen Kontexten eine Rolle. Sie findet sich etwa in für den Universitätsgebrauch zugeschnittenen Arbeiten von Mary M. Litch (*Philosophy Through Film*) und Christopher Falzon (*Philosophy goes to the Movies. An Introduction to Philosophy*) sowie auch in Lehr- und Arbeitsbüchern für die Schule wie *Philosophie im Film* von Jörg und Martina Peters und Bernd Rolf.

Im Zentrum derartiger Arbeiten stehen zumeist die als ›klassisch‹ oder ›groß‹ apostrophierten Fragen oder Ideen der Philosophie – wie etwa die Fragen nach dem Sinn des Lebens, den Grenzen unserer Erkenntnis, die Ideen von Gut und Böse und dergleichen mehr. Was qualifiziert diese Fragen und Ideen nun als ›klassisch‹ oder ›groß‹? Litch verweist darauf, dass es dabei um das Erbe gehe, mit dem sich Philosophen quasi schon immer beschäftigt haben.¹⁹ Falzon wiederum sieht in ihnen die Themen, mit denen wir immer und auch im Alltag konfrontiert seien; und die besondere Tauglichkeit des Films als Mittel in diesem Fall sieht er darin begründet, »that films represent a kind of collective visual memory, a vast repository of images, through which many of these ideas and arguments can be illustrated and discussed.«²⁰ An dieser Stelle dürfte deutlich geworden sein, dass der Rekurs auf den Film ähnliche Funktionen erfüllen kann wie das in der Philosophie übliche Gedankenexperiment.

Die philosophische Aneignung des Films bringt jedoch einige Probleme mit sich. Wie ihre Vertreter zum Teil selber einräumen, liegen die vermeintlich ›kleinen‹, also im engeren Sinne fachphilosophischen Fragen außerhalb ihrer Reichweite. Filme, die auf ihre Weise etwa die Protokollsätze des Wiener Kreises oder den ontologischen Status der Farben in der Prozessphilosophie von Alfred North Whitehead thematisierten, sind noch nicht gedreht – vermutlich glücklicherweise. Jenseits der ›großen Fragen‹ gibt es also einen großen Bereich in der Philosophie, der für den Film und für den der Film völlig uninteressant ist. (Natürlich könnte man über derartige Themen, angereichert mit zusätzlichen biographischen und zeitgeschichtlichen Informationen, durchaus Dokumentarfilme machen. Aber dies liegt weder in der besonderen Perspektive der philosophischen Aneignung noch in der allgemeinen Perspektive der Philosophie – beide sind in der Regel ja auf den Spielfilm fixiert.) Zudem fällt bei den genannten Formen der Aneignung in der Regel eine Konzentration auf Elemente von Dialog, Plot oder *story line* auf. Der ästhetische Reichtum des Films bleibt in der Regel unbefragt. Dem entspricht, dass Filme in diesem Kontext

¹⁸ In einem programmatischen Aufsatz zu seiner mittlerweile fast vierzigbändigen Reihe hat Irwin betont, dass die von ihm unterstützte Popularisierung oder auch Demokratisierung von Philosophie kein Selbstzweck sei, sondern tendenziell anagogischen Charakter habe: »We need to start with popular culture and use it to bring people to philosophy.« (William Irwin: »Philosophy as/and/of Popular Culture«, in: ders. u. Jorge J. E. Gracia (Hrsg.): *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham (Md.) 2007, 47).

¹⁹ Mary M. Litch: *Philosophy through Film*, Routledge, London, New York, 2002, 1.

²⁰ Christopher Falzon: *Philosophy Goes to the Movies. An Introduction to Philosophy*, Routledge, New York, London 2002, 3.

meist zur Illustration von erkenntnistheoretischen und ethischen Themen herangezogen werden, aber bezeichnenderweise nicht zur Illustration von ästhetischen. Für die Aneignung mag all das nicht weiter ins Gewicht fallen; Peters, Peters und Rolf haben das deutlich gesehen: »Ihr geht es nicht um den Film an sich, als Kunstwerk *sui generis*, sondern sie *instrumentalisiert* das Medium Film für den Philosophieunterricht.«²¹ Für eine Perspektive, in der es um den Film als Film ginge, wäre eine derartige Reduktion jedoch fatal.

Insgesamt dokumentiert der Modus der Aneignung eine gestiegene Wertschätzung für den Film, auch wenn der Film hier prinzipiell sekundär bleibt und auf eine vorgängige Philosophie als Primäres verweist. Was mit Blick auf diesen Modus darüber hinaus noch deutlich werden kann, das sind einige spezifische Grenzen von und *zwischen* Film und Philosophie. Mit Film ist keineswegs die ganze Philosophie sinnvoll oder ästhetisch vertretbar zu illustrieren; und didaktisch sinnvolle Reduktionen können dem Film als Film (im schlimmsten Fall) völlig zuwiderlaufen.

4) Philosophie des Films (im Sinne eines *genitivus obiectivus*): Bei dem nun zu beschreibenden Modus stellt die Philosophie die Methode, der Film den Gegenstand. Es geht dabei um eine adäquate, eine nicht-instrumentelle Analyse von Film im allgemeinen bzw. einiger Filme oder eines Films im besonderen; letzteres ist mit philosophischer Filminterpretation identisch. Zur Präzisierung sollte man von Philosophie des Films im Sinne eines *genitivus obiectivus* reden. Der Genitiv »des Films« wird dabei als Objekt verstanden. (Eine zweite Art von Philosophie des Films wird im nächsten Abschnitt als fünfter Modus behandelt.)

Eine Philosophie des Films im Sinne des *genitivus obiectivus* findet sich erstmals 1916 beim Wertphilosophen und Psychologen Hugo Münsterberg in *The Photoplay*, dann 1926 wieder bei Rudolf Harms in *Philosophie des Films*²² und im Weiteren lange Zeit nur noch sporadisch – mal im Kontext der Phänomenologie, mal im Kontext des Positivismus. Etwa ab den 1970er Jahren beginnt sie zu boomen. Wesentliche Impulse liefern, wie bereits erwähnt, Cavell, Deleuze und Carroll; beteiligte philosophische Traditionen sind vor allem analytische Philosophie, Poststrukturalismus und Phänomenologie. Zu ihren zentralen Themen zählen vor allem, aber nicht nur: Ontologie und Medialität des Films, Narration im Film, Filmwahrnehmung und -erfahrung, Evaluation und Interpretation des Films/der Filme. Wenn man sich von der Diversität der Filmphilosophien ein Bild machen will, dann sollte man sich vergegenwärtigen, wie unterschiedlich jeweils schon der Ausgangspunkt der Analyse modelliert wird. Die analytische Philosophie führt den Film schlicht und (zumin-

²¹ Jörg Peters, Martina Peters u. Bernd Rolf: *Philosophie im Film*, C. C. Buchners Verlag, Bamberg 2006, 5. – Für den Versuch, im didaktischen Kontext auch die ästhetische Dimension des Films zu berücksichtigen vgl. aber Patrick Baum: »Filmischer Rhythmus und Zeitgefühl. ›Phänomenologische‹ Annäherung an das subjektive Zeitempfinden bei Spiel mir das Lied vom Tod (Klasse 9 und 10)«, in: *Ethik und Unterricht* 1 (2009), 36-39.

²² Wieder zugänglich gemacht wurde dieser Text erst kürzlich in einer von Birgit Recki besorgten und eingeleiteten Ausgabe; vgl. Rudolf Harms: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Meiner Verlag, Hamburg 2009.

dest auf den ersten Blick) relativ unaufwendig als »empirical object of study«.²³ Die von Vivian Sobchack vertretene Spielart der Phänomenologie, die Motive Maurice Merleau-Pontys aufgreift, setzt sich hingegen zum Ziel, gerade solche Formen der »natürlichen Einstellung« zu hinterfragen; für sie stellt der Film eine Analogie zum Betrachter, ein »viewing subject« dar.²⁴ Und Deleuze bettet den Film sogar in das »Universum als Film an sich, als Meta-Film« ein.²⁵ Das ist auf den ersten Blick etwas bizarr, wiederholt aber eine Strategie, die schon aus dem theologischen Bilderstreit des 8. Jahrhunderts bekannt ist. Auch damals verteidigte man das Objekt, das in der Kritik stand und der Missachtung ausgesetzt war, mit der Behauptung, dass es letztlich gar kein spezielles Objekt sei, sondern der Baustein, aus dem die ganze Welt bestehe. Damals war es die Ikone,²⁶ für Deleuze im 20. Jahrhundert ist es der Film. Noch auf einen weiteren deutlichen Unterschied sollte man wenigstens hinweisen: Die Filmphilosophien differieren auch stark in Bezug auf die Wahl ihrer Paradigmen, was sich z.B. im Vergleich von Deleuze und Cavell belegen lässt. Während sich Deleuze zumeist auf den approbierten Kunstfilm stützt, nobilitiert Cavell insbesondere das Hollywood-Kino der 1930er und 1940er Jahre und feiert seinen hohen Ausstoß an Meisterwerken: »Over a period of fifteen golden years, that comes to between three hundred and four hundred works, which is a larger body of first-rate or nearly first-rate work than the entire corpus of Elizabethan and Jacobean drama can show.«²⁷ Die Philosophie des Films hat mittlerweile nicht nur ihre Tragfähigkeit, sondern auch ihre Kooperationstauglichkeit unter Beweis stellen können. Die Nähe von Deleuze zur Filmkritik der *Cahiers du Cinéma* ist ebenso bekannt wie die Anregungen der Phänomenologie für die Filmwissenschaft oder die Kooperation von Carroll mit den Kognitivisten David Bordwell und Kristin Thompson. Ungeachtet dessen befindet sie sich immer noch – oder schon wieder? – in der Defensive. Woran mag das liegen?

Vermutlich hält man die Philosophie des Films oft für ein Verfahren, das den Film nur zur Illustration benutzt. Auf missglückte Varianten der Philosophie des Films mag das zutreffen und dann ist die Kritik berechtigt. Es gibt es aber auch eine Kritik an ihr, die gewissermaßen das Kind mit dem Bade ausschüttet. Für sie ist »etwas als einen Gegenstand behandeln« bereits schon soviel wie: »etwas schlecht behandeln«. Und das ist der romantischen Kritik an der Verdinglichung etwas zuviel,

²³ Richard Allen u. Murray Smith: »Introduction«, in: dies. (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 1997, 26.

²⁴ Vgl. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton (N. J.) 1992, 128-143. – Die eigenwillige Modellierung des Films ist auch Teil des Versuches, die Filmerfahrung wieder als einen offenen Prozess zu begreifen. Sobchack wendet sich hier gegen den späten Christian Metz (Psychoanalyse) und Jean-Louis Baudry (Apparatus-Theorie), die das Kino als Ort der Passivität, Lähmung und ideologischen Zurichtung beschrieben hatten; vgl. ebd., 260-270.

²⁵ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1997, 88.

²⁶ Vgl. Johannes von Damaskus: *Drei Verteidigungsreden gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*, Benno-Verlag, Leipzig ²1996, 103-110.

²⁷ Cavell: »The Thought of Movies«, in: ders.: *Themes Out of School*, University of Chicago Press, Chicago, London 1984, 10.

schließlich kann man ja auch – um ein weiteres Idiom zu berücksichtigen – ›einem Gegenstand gerecht werden‹.

5) Philosophie des Films (im Sinne eines *genitivus subiectivus*): Teils im Anschluss an die berechtigte Kritik, teils im Anschluss an die romantische Übertreibung hat sich ein fünfter Modus entwickelt. Bei ihm handelt es sich um den Versuch, den Film nicht länger als Objekt der Philosophie, sondern als Subjekt von Philosophie zu begreifen. Anders gesagt: Hier wird eine dem Film oder den Filmen eigene oder intrinsische Philosophie behauptet – es geht um »Philosophie des Films« im Sinne eines *genitivus subiectivus*. Gegenüber der mit diesem Modus häufig verbundenen Emphase will ich an dieser Stelle aber auf ein Detail hinweisen, das nicht übersehen werden sollte: Es sind Philosophen (oder andere Theoretiker), die diese intrinsische Philosophie niederschreiben, ausbuchstabieren – oder wie man das auch immer nennen mag!

So hat etwa der Cavell-Schüler Stephen Mulhall in Bezug auf die vier ALIEN-Filme behauptet: »Such films are not philosopher's raw material, nor a source for its ornamentation; they are philosophical exercises, philosophy in action – film as philosophizing.«²⁸ Im expliziten Anschluss an Mulhall und dessen Lehrer hat Slavoj Žižek in seinem Aufsatz die allgemeine Forderung erhoben: »cinema should be conceived as a way of practicing philosophy.«²⁹ Und sogar das eher nüchtern veranlagte *Journal of Aesthetics and Art Criticism* sah sich 2006 zu einem Themenheft mit dem Titel »Thinking through Cinema: Film as Philosophy« veranlasst. Was man sich unter einer derartigen Philosophie des Films in Sinne des *genitivus subiectivus* konkret vorzustellen hat, will ich an zwei Beispielen vorstellen und problematisieren. Im lockeren Anschluss an Deleuze hat Lorenz Engell 2005 in seinem Aufsatz »Medienphilosophie des Films« ausgeführt: »Wenn wir also ein bestimmtes filmphilosophisches Problem erörtern, dann handelt es sich dabei um eine Frage, die der Film sich selbst stellt und die sich auch nur mit dem Film stellt. [...] Wir beginnen, in den Konzepten des Films mit dem Film zu denken und zu philosophieren und sie dabei [...] in schriftliche Rede zu transformieren, statt von vornherein in den allzu rasch bereitstehenden Begriffen einer vorgefundenen Philosophie oder gar Theorie über den Film nachzudenken.«³⁰ Eine derartige Erörterung soll also thematisch wie methodisch filmspezifisch sein. Sie thematisiert nicht Gott und die Welt (wie die Aneignung), sondern filmische Belange; und sie stützt sich methodisch nicht auf externe Philosophie oder Theorie, sondern auf einen in der einen oder anderen Weise reflexiven Umgang mit konkreten Filmen. Dementsprechend widmet sich die von En-

²⁸ Stephen Mulhall: *On Film*, Routledge, London, New York 2002, 2.

²⁹ Slavoj Žižek: »Film As the Continuation of Philosophy With Other Means – The Case of Gilles Deleuze«, in: Ludwig Nagl et al. (Hrsg.): *Film Denken – Thinking Film. Film and Philosophy*, Synema, Wien 2004, 13. – Dabei handelt es sich allerdings um ein Lippenbekenntnis. In dem Vortrag, den diese Forderung einleitet, versucht Žižek sich Hitchcocks Filme anzueignen, um sie einmal mehr als Illustration für Jacques Lacans Spiegelstadium zu verwenden.

³⁰ Lorenz Engell: »Medienphilosophie des Films«, in: Ludwig Nagl et al. (Hrsg.): *Systematische Medienphilosophie [=Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 7]*, Akademie Verlag, Berlin 2005, 284.

gell angestrengte Erörterung thematisch der Frage nach dem Gegenstand von Filmen bzw. von Film überhaupt und erhebt den Anspruch, diese Frage methodisch mit Reflexionen über ausgesuchte Filme beantworten zu können. Der dafür von Engell ausgesuchte Film ist ein Klassiker des modernen (und seinerseits reflexiven) Films, nämlich Orson Welles' *CITIZEN KANE* von 1941. Was Engell in seinem Text tatsächlich leistet – und er leistet viel –, bleibt allerdings etwas unbefriedigend. Trotz präziser Alltagsbeobachtungen, sorgfältiger Filmlektüre und instruktiver Informationen über Filmgeschichte und -theorie wird seine Erörterung seiner Absichtserklärung letztlich nicht gerecht. Methodisch verwendet er explizit auch andere Ressourcen als den Film, nämlich neben Deleuzes Schriften vor allem auch den Aufsatz »Ding und Medium« des Gestaltpsychologen Fritz Heider von 1921, der ihm zur Identifikation des filmischen Gegenstands verhilft. Dieser Aufsatz ist nicht allein älter als der herangezogene Film, was erneut das Problem der Nachträglichkeit des Films heraufbeschwören könnte, sondern er ist als grundlegend wahrnehmungstheoretischer Text derart allgemein gehalten, dass er Niklas Luhmann schon 1986 veranlasst hat, mit seiner Hilfe ein Modell für die Gegenstände *aller* Künste von der Poesie bis zur Madonnenmalerei zu entwerfen.³¹ Von Filmspezifität im engeren Sinne kann auf dieser Basis also nicht mehr die Rede sein – ebenso wenig davon, dass die Philosophie oder Theorie von Engell ausschließlich aus dem beobachteten Film abgeleitet wird. Mit anderen Worten: Engell bietet eine überzeugende Philosophie des Films (im Sinne eines *genitivus obiectivus*) – das was sie sein sollte, eine Philosophie des Films (im Sinne eines *genitivus subiectivus*) ist sie jedoch nicht.

Das zweite Beispiel ist überzeugender. Auch Carroll hat früher die Existenz einer dem Film intrinsischen Philosophie bestritten, vertritt inzwischen jedoch eine moderatere Auffassung. Zwar stellt in seinen Augen das Gros der vermeintlichen Philosophie des Films (im Sinne des *genitivus subiectivus*) immer noch nichts anderes dar als eine filmische Illustration von bereits zuvor bestehenden philosophischen Ideen.³² Dennoch hat er jüngst versucht, am Beispiel von Ernie Gehrs Experimentalfilm *SERENE VELOCITY* von 1970 die Möglichkeit intrinsischer Philosophie nachzuweisen. Zwei der von ihm genannten Möglichkeitsbedingungen für sie seien hier angeführt. Die erste lautet: »[...] it must be a case, where the *art* of the motion picture contributes to the construction of the philosophy in question«.³³ Damit sei der triviale Fall ausgeschlossen, in dem ein Schauspieler vor der Kamera mit angeklebtem Schnurbart und in der Kleidung des 17. Jahrhunderts als René Descartes aus seinen Werken vorlese. Hingegen zählten der reflexive Einsatz des Zooms und die Bildsprünge in Gehrs Film, die zur allgemeinen Meditation über die Verknüpfung von Statik und Bewegung im Film nötigten, zu den relevanten positiven Fällen. Die zweite Bedingung beinhaltet die Existenz eines »interpretative framework«, eines

³¹ Vgl. Niklas Luhmann: »Das Medium der Kunst«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 123-138.

³² Vgl. Noël Carroll: »Philosophizing Through the Moving Image. The Case of Serene Velocity«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1 (2006) [=Special Issue: *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*], 184.

³³ Vgl. ebd., 174.

Segments der Kunstwelt, das aus informierten Rezipienten, einschlägigen Theorien und verwandten Artefakten besteht, die eine derartige Meditation allererst gewährleisten.³⁴ Im Falle von *SERENE VELOCITY* handelt es sich nach Carroll dabei um ein Publikum, das mit den Programmen und der Praxis der *minimal art* aus den 1960er Jahren vertraut sein muss. Demnach ist dem Film zwar eine eigene philosophische Leistung möglich, aber nur als *creatio* und – wegen des sozialen Charakters von Kunst – nicht als *creatio ex nihilo*.

Selbst wenn man von dem eingangs erwähnten Detail – der Niederschrift durch die Philosophen – absähe, zeichnete sich die intrinsische Philosophie immer noch durch eine deutliche Ambivalenz aus. Auf der einen Seite tritt sie mit dem Anspruch auf, sich auf den Film und nur auf den Film zu stützen. Auf der anderen Seite zeigt sich die Realisierung dieses Anspruches entweder als unmöglich oder als zumindest problematisch – entweder spielt die (akademische) Philosophie (oder Theorie) in Gestalt von Texten hinein, auf die man sich dann doch beruft, oder es gibt andere extrinsische Quellen (in der Kunstwelt zirkulierendes Vorwissen etwa), mit denen der Film interagiert.

6) Gegenüberstellung: Der letzte und sechste Modus, den ich hier ansprechen will, ist der der Gegenüberstellung. Hierbei wird zumeist eine intrinsische Philosophie des Films angenommen, die mit Formen der akademischen Philosophie kontrastiert oder in Beziehung gesetzt wird.

Meines Wissens begegnet diese Gegenüberstellung erstmalig in Merleau-Pontys Vortrag »Der Film und die neue Psychologie« von 1945. Ihm zufolge handelt es sich bei dem zentralen Thema von Phänomenologie und Existenzphilosophie, nämlich der Verschränkung des leibhaften Ich mit der Welt und anderen Menschen, um ein Thema, das durch und durch filmisch ist.³⁵ Genau gesagt: Es geht Merleau-Ponty nicht um den einen oder anderen Einzelfilm, der aufgrund seiner besonderen Anlage mehr oder weniger philosophisch ist, sondern ihn beschäftigt die Frage, inwiefern die Darstellungsmöglichkeiten des Films generell Affinitäten zur Philosophie besitzen. Dabei legt er viel Wert auf die Eigenständigkeit von Film und akademischer Philosophie und betont, dass der Film gerade nicht gemacht sei, »um Ideen darzulegen«, also um als Illustration zu dienen. (Im Film hat dieser Vortrag offenbar Gegenliebe hervorgerufen: In *MASCULIN FÉMININ: 15 FAITS PRÉCIS* von 1966 verwendet Jean-Luc Godard die Überlegungen von Merleau-Ponty darüber, welche Verbundenheit zwischen den Philosophen und Filmemachern einer Generation besteht, als Zwischentitel.)

Nicht mehr nur angedeutet, sondern weitläufig ausgeführt wird die Gegenüberstellung von Deleuze, wenn er Bewegung und Zeit als Probleme auszeichnet, die einerseits um 1900 auf neue Weise für die Philosophie relevant geworden seien und die andererseits generelle Bedeutung für den Film besäßen. Die Philosophie führte

³⁴ Vgl. hier und im Folgenden ebd., 176f.

³⁵ Vgl. hier und im Folgenden Maurice Merleau-Ponty: »Der Film und die neue Psychologie«, in: Verf. (Hrsg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte [Dritte, aktualisierte Auflage]*, mentis Verlag, Paderborn 2010, 82f.

nach Deleuze damals gewissermaßen die Bewegung so ins Denken ein, wie der Film sie ins Bild einführt. Infolgedessen liegt es für ihn nahe, Philosophie und Film aufeinander zu beziehen: »Uns erscheint nicht nur eine Gegenüberstellung der großen Autoren des Films mit Malern, Architekten und Musikern möglich, sondern auch mit Denkern. Statt in Begriffen denken sie in Bewegungs- und Zeitbildern.«³⁶ Spätestens an diesem Punkt beginnen jedoch die Komplikationen. Der entscheidende Denker für Deleuze ist in diesem Zusammenhang Henri Bergson. In seiner Abhandlung *Matière et mémoire* von 1896, so Deleuzes Behauptung, habe Bergson »ein Bewegungs-Bild und ein Zeit-Bild entworfen, die später ihren Platz im Film hätten finden können.«³⁷ Damit stellt sich *sachlich* die Frage, weshalb nach Deleuze ein Philosoph das entwerfen können soll, ›worin‹ die »großen Autoren« des Films dann denken – hier kollidieren die beiden Ebenen von Film und Philosophie. Dasselbe Dilemma kennzeichnet auch das Schlusskapitel von Deleuzes *Kino-Buch*. Zwar differenziert Deleuze hier zwischen dem Kino als einer »neuen Praxis der Bilder und Zeichen« und der Philosophie als »begrifflicher Praxis«, reklamiert dann aber für das eigene Projekt, dass es quasi in einem Jenseits zu dieser Unterscheidung die »vom Kino hervorgebrachten Begriffe« thematisieren könne.³⁸ Wie Guy Fihman gezeigt hat, kennt Bergson außerdem weder Idee noch Begriff des Bewegungs- oder des Zeitbildes.³⁹ Damit entfällt *historisch* exakt jene Philosophie (als eine kreative Rückprojektion von Deleuze), die eigentlich dem Film um 1900 gegenüberstehen sollte. So faszinierend die Idee einer grundlegenden, von Bewegung und Zeit gestifteten Verwandtschaft zwischen Film und Philosophie auch ist, so wenig überzeugend ist ihre Implementierung bei Deleuze im einzelnen.

Wie die Position von Deleuze lässt sich auch diejenige Cavells natürlich nicht einfach auf den Modus der Gegenüberstellung reduzieren, aber auch bei ihm nimmt sie einen beträchtlichen Raum ein. Leitend ist für Cavell die Auffassung, dass Film und Philosophie gleichermaßen Gelegenheiten sind, über Dinge nachzudenken, »that ordinary human beings cannot help thinking about«.⁴⁰ Ihren offenkundigsten Niederschlag hat die Gegenüberstellung in *Cities of Words* gefunden, einem Buch, in dem Cavell das Verfahren aus seinen Lehrveranstaltungen zum *moral perfectionism* verschriftlicht hat und Kapitel zu klassischen Texten der Moralphilosophie mit solchen zu Filmen aus dem goldenen Zeitalter Hollywoods abwechseln lässt. Formal zeichnen sich seine Gegenüberstellungen durch auffallend kreative Vergleiche aus. Deswegen fehlen in *Cities of Words* auch Filme mit »front-page moral dilemmas« wie Tim Robbins' *DEAD MAN WALKING* von 1995, und deswegen setzt Cavell andernorts auch Heideggers Konzept der »Weltlichkeit der Welt« mit Buster Kea-

³⁶ Deleuze, a.a.O., Anm. 25, 11. – Ob sich die Filmproduktion tatsächlich in den Begriffen der von Alexandre Astruc und François Truffaut gestifteten *politique des auteurs* beschreiben lässt, wie Deleuze hier immer noch suggeriert, dürfte allerdings mehr als fraglich sein.

³⁷ Deleuze, a.a.O., Anm. 8, 140.

³⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1997, 358f.

³⁹ Vgl. Guy Fihman: »Bergson, Deleuze und das Kino«, in: Oliver Fahle u. Lorenz Engell (Hrsg.): *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Weimar ³1999, S. 79f.

⁴⁰ Cavell, a.a.O., Anm. 27, 9.

tons einzigartigem Blick in Beziehung.⁴¹ Ebenfalls charakteristisch ist eine Umkehrung der Perspektive, die es ermöglicht, nicht nur im Film Philosophie zu ›finden‹, sondern vom Film aus auch über die Philosophie zu reflektieren, wie Cavell beispielsweise in seinem Resümee zum Verhältnis von Platons Dialog *Parmenides* und einer Szene aus Leo McCareys Komödie *THE AWFUL TRUTH* von 1937 andeutet. Nach Cavell finden wir in McCareys Komödie ein Echo jener subtilen Problematik von Einem, (Un-)Gleichheit und Zeit, die Aristoteles und Parmenides in *Parmenides* 141b-c erörtern. Gesprochen wird dieses Echo von Cary Grant und Irene Dunne, die ein Ehepaar spielen, das sich auseinander gelebt hat und wieder nach Verständigung sucht. »The conjunction reveals, or affirms, a double revelation: first, that the thoughts of one of the most complex pieces of philosophy ever composed are recognizably recapturable in contemporary conversation, or in the representation of such conversation by a clever writer who may or may not have studied Plato in College; second, that there is something in the sublimest philosophy that can strike one as comic.«⁴²

Wie dargelegt, unterscheiden sich die Gegenüberstellungen in ihrer Dimensionierung; sie können sich sowohl auf Philosophie und Film *en bloc* als auch auf konkrete Einzelfälle beziehen. Und sie sind unterschiedlich erfolgreich. Wenn sie scheitern, dann aus ähnlichen Gründen, aus denen auch eine Philosophie des Films im Sinne des *genitivus subiectivus* scheitert.

Resümee: Selbst wenn man ausklammert, dass Philosophie auch für die Produktion von Filmen relevant sein kann, lassen sich immer noch (mindestens) sechs verschiedene Modi ausfindig machen, in denen Film und Philosophie Verbindungen eingehen können. Von diesen sechs Reaktionen der Philosophie auf den Film will ich die ersten beiden vorgestellten (Missachtung, Umdeutung) noch nicht als »Philosophie des Films« apostrophieren. Der dritte Modus (Aneignung) stellt für mich ein Schwellenphänomen dar. Meines Erachtens handelt es sich erst bei den letzten dreien (Philosophie des Films im Sinne des *genitivus obiectivus*, im Sinne des *genitivus subiectivus*, Gegenüberstellung) um »Philosophien des Films«. Darüber hinaus dürfte bereits deutlich geworden sein, dass sich die Arbeit einer Philosophin oder eines Philosophen nicht auf Beiträge zu nur einem Modus beschränken muss und dass fließende Übergänge zwischen einzelnen Modi bestehen. Es wäre also sinnvoll, die Modi nicht als Elemente einer Klassifikation, sondern einer Typologie zu begreifen.

Nun ließe sich einwenden, dass man die Modi Missachtung und Umdeutung gar nicht berücksichtigen müsse, wenn es sich bei ihnen noch nicht um Philosophie des Films handle. Diesen Einwand halte ich für kurzschlüssig. Immerhin geht es auch hier um Reaktionen der Philosophie; und vor allem die Existenz der Missachtung, teilweise aber auch die der Umdeutung zeigt, wie träge Philosophie sein kann: Hat

⁴¹ Vgl. Cavell: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, London, Cambridge/Mass. 2004, 11 und ders.: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, London, Cambridge/Mass. 2001, 271-273.

⁴² Cavell: *Cities*, a.a.O., Anm. 41, 378.

der Boom der Filmphilosophie doch erst zu einer Zeit eingesetzt, als der Film im eigentlichen Sinn (der belichtete Zelluloidstreifen) gegenüber dem elektronischem Signal und der digitalen Speicherung bereits längst auf dem Rückzug war.

Die Zeit der weitgehenden Missachtung und auch Umdeutung des Films durch die Philosophie scheint glücklicherweise vorbei zu sein. Die Menge an Publikationen, die den Film zur Illustration von Philosophie heranziehen, ist durchaus begrüßenswert. Allerdings gibt es einen Vorbehalt gegenüber diesem dritten Modus: Begrüßenswert ist die Aneignung nur so lange, wie deutlich ist, dass es sich dabei in der Tat um eine Instrumentalisierung handelt und nicht um die ganze philosophische Wahrheit über den Film. Eine Philosophie des Films (im Sinne eines *genitivus obiectivus*), die den Film als solchen zum Gegenstand macht, muss und wird in der Regel weitaus vorsichtiger sein. Insbesondere *eine* Variante dieses vierten Modus, die philosophische Analyse des einzelnen Films, läuft Gefahr, wie Simon Critchley anmerkt, Opfer einer »hermeneutic banana skin« zu werden und über der Suche nach einem (vermeintlichen) philosophischen Prätext den Film selbst zu vergessen.⁴³

Die Einschätzung des fünften Modus, der Philosophie des Films (im Sinne des *genitivus subiectivus*), ist heikel. Wie die Auseinandersetzung mit ihm, aber auch mit Teilen des sechsten Modus, der Gegenüberstellung, gezeigt hat, ergreift der Film nicht von selbst das Wort. Dazu bedarf es – ob eingestanden oder nicht – philosophischer und/oder theoretischer Prämissen, die nicht aus einer intrinsischen Philosophie des Films abgeleitet werden oder werden können. In Anbetracht der tatsächlichen Verhältnisse, die eben Mischungsverhältnisse sind, stellt die Berufung auf eine *rein* intrinsische Philosophie des Films eine haltlose Übertreibung dar. Wir sollten die Philosophie des Films (im Sinne des *genitivus subiectivus*) jedoch auf jeden Fall so lange ernst nehmen, wie es ihr wiederum ernst damit ist, den Film als solchen ernst zu nehmen. Misstrauen ist erst in solchen Fällen geboten, in denen ein Autor einen Film vorgeblich auf dessen eigene Philosophie hin befragt, und dieser Film dann – wie im oben erwähnten Text von Žižek – urplötzlich in fließendem Lacanesisch antwortet. In diesen Fällen wird verspielt, wozu auch und gerade der letzte Modus die Philosophen einlädt, nämlich vom Film etwas zu lernen, was sie nicht ohnehin schon wissen.

⁴³ Vgl. Simon Critchley: »Calm. On Terrence Malick's ›The Thin Red Line‹«, in: <<http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley> [Stand: 14.04.2012, 23:16]>.

Birgit Recki

Ästhetik und Ethik des Films. Ein Exempel⁴⁴

Beginnen möchte ich mit zwei methodischen Vorbemerkungen: mit einer ersten zum Status und Wert der Bilder für die Erkenntnis, namentlich für die philosophische Reflexion – mit einem Plädoyer für die Einbeziehung der Bildmedien in die philosophische Auseinandersetzung; und einer zweiten zum Wert des Films als Katalysator der zeitgenössischen Wahrnehmung und Erkenntnis und deren Reflexion.

Ad 1. Eigentlich sind wir als gute Erben der Aufklärung vom Wert der Anschauung für das Geschäft der begrifflichen Erkenntnis überzeugt. „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es eben so notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen).“ (KrV, 75 / B 75f.)⁴⁵ So hat es Kant 1781 in die seither geläufige Formel gebracht, die an dieser Stelle die Theorie von den zwei Quellen einer jeden Erfahrungserkenntnis bündig zusammenfasst, darüberhinaus aber mit der *erkenntnistheoretischen Aufwertung* des Elementes der Anschauung auch einen systematischen Ausblick eröffnet auf die *ästhetische Aufwertung* der Anschaulichkeit als einer Quelle der reflexiven Interpretation von Eindrücken aller Art. In der *Kritik der Urtheilskraft* wird Kant 1790 den Begriff der ästhetischen Idee prägen und versteht darunter „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, *d.i. Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (KU, 314)⁴⁶ Die Bestimmung der ästhetischen Idee enthält die Beschreibung der ästhetischen Reflexion auf einen Sinneseindruck, in der der Ausgangspunkt der hermeneutischen Aktivität zu sehen ist. Wir haben es bei diesen beiden Zitaten mit den Fixpunkten eines kontinuierlich verfolgten Gedanken der Aufwertung von Sinnlichkeit im Element der Anschauung zu tun, der integral zum vernunftkritischen Programm gehört, die Leistungen und die Grenzen der Vernunft aufzuweisen. Ich setze mit dieser Erinnerungsmarke voraus, dass dieser Gedanke überzeugend ist und gehe deshalb auch davon aus, dass es einen guten Sinn hat, die Bilder ernst zu nehmen.

44 Eine ausführlichere und theoretisch kontextualisierte Fassung dieses Beitrags siehe unter dem Titel „Das Ethos der Bildsequenz in Hitchcocks „Rope / Cocktail für eine Leiche““. Ein performanzästhetisches Exempel, in Ludger Schwarte (Hg.): Bild-Performanz, München 2011, 211-229.

45 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft (1781/1787), Akademie-Ausgabe Bd. III [im folgenden KrV; alle Seitenangaben nach dieser Ausgabe].

46 Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft (1790) § 49, Akademie-Ausgabe Bd. V.

Obwohl wir dergestalt gute erkenntnistheoretisch reflektierte Gründe haben, unsere Begriffe sinnlich machen zu wollen, wird über den expliziten methodischen Rekurs auf Bilder in den philosophischen Lehrbetrieb häufig sehr skeptisch, kritisch und sogar polemisch geurteilt. Sachhaltig kann die Ablehnung des expliziten Einbezugs von Bildmedien in die philosophische Auseinandersetzung nach meiner Einschätzung nur sein, sofern die Gefahr besteht, dass der Bezug auf die Bilder inkompetent oder unterkomplex bleibt oder aber, dass die Betrachtung von Bildern die Arbeit am Begriff ersetzen und erübrigen könnte, anstatt sie zu unterstützen und herauszufordern. *Diesen Gefahren dürften wir gewachsen sein.* Wer über die entsprechende Befürchtung hinaus programmatisch gegen den Bezug auf Bilder und den Einbezug von Bildern im philosophischen Diskurs ist, der müsste in der Konsequenz auch die Auffassung vertreten, dass die Ästhetik keine philosophische Disziplin sein dürfe. An dieser extremen Konsequenz lässt sich meines Erachtens ermesen, wie groß die Beweislast wäre und gegen welche bereits disziplinar akkumulierte und jederzeit abrufbare philosophische Reflexionskultur samt ihren Beständen an Sachverstand das Vorurteil gegen die Bilder im Grunde angehen will.

Ad 2. Die zweite methodische Vorbemerkung ist schon spezifisch auf das weite Feld der Filmästhetik bezogen, die ich mit der ersten, so hoffe ich jedenfalls, als einen legitimen Gegenstand philosophischer Lehre kenntlich gemacht habe. Es gibt eine Eselsbrücke, die sich viele mehr oder weniger klandestine Bildskeptiker zum Film bauen, in welcher aber auch nicht die Lösung des problematischen Verhältnisses zu den Bildern liegt; anders ausgedrückt: selbst bei den Cineasten unter den Philosophen gibt es immer noch eine gewisse Schiefelage im Zugang zum Film, an der zu erkennen ist, dass er anders als andere Künste nach wie vor in einer Position besonderer Rechtfertigungsbedürftigkeit wahrgenommen wird: Wo sich Philosophen zunächst vereinzelt, dann in den letzten 10-15 Jahren zunehmend und intensiver mit dem Film beschäftigen, da konzentrieren sie sich oft auf solche Filme, die es *ihnen* leicht machen, indem *ihre* Fragestellungen, *ihre* Themen und Probleme in Plot und Programmatik darin wiederzufinden sind. Der Wert des Films scheint damit insgeheim auf den eines Transportmittels für per se schon philosophische Gedanken zurückzuführen zu sein. Zu denken ist da an Filme, in denen spektakuläre Gedanken – etwa wie in dem im Folgenden herangezogenen Exempel ein Lehrstück von Nietzsche, oder in einem anderen Fall von Freud (Alfred Hitchcock: *Spellbound* / Ich kämpfe um dich) – ihre Wirkung auf die handelnden Figuren üben; zu denken ist aber auch an den Westen als Ort des Mythos von der Ausdehnung der Grenze, von der Gründung des Staates und von der Stiftung und Bewahrung des Gesetzes durch den großen Einzelnen, für den sich mehr und mehr Politikwissenschaftler und Politische Philosophen interessieren;⁴⁷ zu denken ist daran, wie

47 Siehe Kurt Bayertz: „Zur Ästhetik des Western“, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 48/1, 69-82; Josef Früchtl: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne, Frankfurt am Main 2004; siehe auch Stanley Cavell: *The World Viewed. Towards an Ontology of Film*, Cambridge, Mass. / London 1978.

Stanley Cavell den *Pursuit of Happiness* als das Grundrecht, das die amerikanische Verfassung dem Individuum garantieren will, am Motiv der Wiederverheiratung geschiedener Paare in den so genannten „remarriage comedies“ exemplarisch veranschaulicht gefunden hat;⁴⁸ und zu denken ist daran, wie intensiv und gerne sich gegenwärtig zahlreiche Philosophen mit den *Mind-Game-Movies* befassen, in denen die radikale Verunsicherung des Realitätsbewusstseins mit Hilfe von filmtechnischen Tricks in generalisierender Absicht zum Thema und zur Methode gemacht wird⁴⁹. Mit einer solchen grundsätzlichen Parteinahme für Filme mit philosophischen Themen will die folgende Überlegung nicht verwechselt werden, auch wenn darin, wie unschwer zu sehen ist, Bezug genommen wird auf ein Beispiel der Verfilmung gleichsam der Wirkung philosophischer Gedanken – der fatalen Rezeption eines fatalen philosophischen Gedankens. Obwohl ich das Interesse an vielen der hier behandelten Fragen teile, möchte ich doch gegen die Auffassung angehen, dass der Königsweg der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Film über die philosophischen Inhalte führte. Man muss hier auf dem ästhetischen Eigensinn und damit auf der wirklichkeitserzeugenden Leistung des Films aufgrund der ihm eigenen Gestaltungsmittel insistieren, mit anderen Worten: man muss auf einer genuinen *Ästhetik des Films* insistieren und dabei differenzieren zwischen dem *Plot* und den i.w.S. technischen Mitteln der formalen Gestaltung: Was den Film per se philosophisch interessant macht, ist nicht schon der *Plot*, die bloße nacherzählbare Geschichte, die sich ja tendenziell nicht von der Inhaltsangabe eines Romans oder Theaterstückes unterscheidet. Das heißt auch: Was den Film philosophisch interessant macht, sind nicht Geschichten über Philosophen oder Geschichten, in denen philosophische Gegenstände wie etwa erkenntnistheoretische und ontologische Theoreme eine Rolle spielen, sondern es ist der ästhetische Eigensinn. Als ein Medium, das in allen seinen möglichen Inhalten mit unserer Wahrnehmung, unserem Erleben und dadurch auch mit unserem Denken etwas anstellt, was kein anderes Medium bisher gekonnt hat, ist der Film auf jeden Fall philosophisch von Interesse.

In den folgenden Ausführungen möchte ich 1. zunächst gleichsam in einer Rückblende meinen eigenen filmästhetischen Ansatz kurz vorstellen und dabei auf einige Klassiker der Filmästhetik zurückgreifen (Rudolf Harms; André Bazin; Erwin Panofsky) sowie (kurz) auf einen Klassiker, den man der Filmästhetik fruchtbar machen kann (Ernst Cassirer); mit dem Anspruch auf Explikation am exemplarischen Fall möchte ich dann 2. das Beispiel vorführen, das im Titel des Beitrags auf unbestimmte Weise angekündigt ist und an dem ich zeigen möchte, dass die technischen Mittel des Films als solche Träger von Bedeutung sind.

48 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard 1981.

49 Zum Beispiel *The Truman Show* (1998); *Being John Malkovich* (1999); *The Matrix* (1999); *Memento* (2000); *Fight Club* (1999); *The Game* (1997); *Donnie Darko* (2001); *Lost Highway* (1997); *Mulholland Drive* (2001).

1. Umriss einer Ästhetik des Films

Ich frage im Rahmen einer Theorie der ästhetischen Erfahrung nach der besonderen Suggestivkraft des Films, ich nehme mit dieser Formulierung die Anregung eines zu Unrecht vergessenen Klassikers der Filmästhetik auf, dessen Buch *Philosophie des Films* von 1926 ich vor kurzem in einer Neuedition wieder zugänglich gemacht habe,⁵⁰ und ich sehe diese besondere Suggestivkraft fundiert in den folgenden Eigenschaften:

1. Der Film ist ein Lichtmedium. Für das Erscheinen des Films ist das Hinterlassen von Spuren auf einer lichtempfindlichen Folie ebenso konstitutiv wie die Lichtprojektion auf die Leinwand als eigentlichen Ort der *performance*. Phänomenologisch zeichnen sich die filmischen Bilder nicht allein dadurch aus, dass sie (wie Rudolf Arnheim maßgebend untersucht hat) Flächenbilder mit partieller Raumillusion sind,⁵¹ sondern auch dadurch, dass sie das Licht von innen haben – und damit eine Strahlkraft ungeahnter Art und Intensität entfalten. In der traditionellen Kunst ist es das gotische Kirchenfenster, dem diese Eigenschaft zukommt, und schon hier wissen wir, wie sie sich in der Luzidität der Farben auswirkt.
2. Der Film ist das Medium *bewegter* Bilder. Von filmischen Bildern zu sprechen ist eine geläufige Redeweise, deren abkürzender Charakter evident ist; womit wir es zu tun haben, wenn wir einen Film sehen, sind phänomenologisch nicht Bilder, sondern immer schon kontinuierlich bewegte Bildfolgen. Weil die verkürzt so genannten filmischen Bilder stets *Bildsequenzen* sind, gehören zum Film verschiedene Mittel der Gliederung von der Kamerafahrt bis zur Montage, die aus der bloßen Folge eine absichtsvolle Anordnung – eine Sequenz – machen. Der Film eignet sich von daher als narratives wie als performatives Medium.
3. Der Film ist das realistische Medium schlechthin.⁵² Filmische Bilder sind *Realitätsspuren auf lichtempfindlichem Material*. Es ist André Bazin, dem wir diese Prägung verdanken: Bazin, der bereits an der Photographie ihre auf Objektivität gegründete Überzeugungskraft betont,⁵³ ordnet auch den Film in eine Geschichte des Realismus ein (22). *Realismus* ist hier kein

50 Rudolf Harms, der als erster – noch im sprachlichen Stil seiner Zeit – von der „Suggestionskraft“ des Films gesprochen hat und diese in der Auszeichnung der Möglichkeiten des neuen Mediums zu bestimmen suchte; siehe Rudolf Harms: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, (1926), hg. und mit einer Einleitung von Birgit Recki, Hamburg 2009; Zitat: 149; zum filmästhetischen Beitrag von Harms siehe auch Birgit Recki: „Film. Die Suggestionskraft des Mediums“, in: *Lebenswelt und Wissenschaft. Akten des XXI. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Philosophie* (Essen, 15. bis 19. September 2008), hg. von Carl Friedrich Gethmann, 2011.

51 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* (1932), Frankfurt am Main 1979.

52 Siehe ausführlicher Birgit Recki: „Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos“, in: *Filmästhetik*, hg. von Ludwig Nagl (Wiener Reihe. Themen der Philosophie, Band 10), Wien 1999, 35-60.

53 André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes* (1945), 37.

Stilbegriff, sondern ein Begriff der produktionsästhetischen wie rezeptionsästhetischen Pragmatik eines technischen Realitätsbezuges, mit dem der unhintergehbare Abbildcharakter gemeint ist. Der Film leistet „die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“ (39) Bazin spricht auch davon, dass der Film die Zeit einbalsamiere.

Die filmische Bilderfolge bildet nicht nur die Dinge ab, sondern zugleich die Handlung als einen sinnvollen Zusammenhang; die filmischen Bilder geben nicht nur die Spuren der Objekte, sondern als Sequenzen auch die ihrer Handlung als Bewegung. Die Metapher des „Fingerabdrucks“, die sich bei Bazin in diesem Zusammenhang zur Bestärkung des Realitätscharakters des Filmes findet, wird schließlich auf den Begriff gebracht, wo es heißt, das photographische Abbild sei „keineswegs nur das Bild eines Dinges oder Lebewesens, sondern genauer: seine Spur.“⁵⁴ Dass die filmischen Bilder *Spuren* sind, heißt: sie lassen uns die Dinge so sehen, wie sie vor der Kamera gestanden haben. Mehr noch: wie sie sich vor der Kamera bewegt haben – denn die raffinierte Metapher von der „Mumie der Veränderung“ bezieht offenbar den Faktor Bewegung in die Rede von der Spur mit ein. Das prägt unser Verhältnis zum Film von Grund auf: *erstens* wissen wir es; *zweitens* teilt es sich uns in der Wahrnehmung mit; *drittens* hat es auf dieser Grundlage eine habitualisierte Erwartung geprägt. Die gelegentlich aufgeworfene Frage, *ob wir glauben müssen, was wir sehen*, hat demgegenüber etwas Nachträgliches; sie kommt gleichsam immer erst im Abspann. Wir müssen es nicht – doch wir tun es. Wir „glauben“, was wir sehen, wenn wir einen Film sehen. Denn der Film verfügt durch das, was ich seinen *integralen Realismus* nennen möchte, der im Charakter der photographischen Spur gründet und durch die Bewegung der Bildsequenzen wie durch die Leuchtkraft ihrer Projektion bekräftigt wird, über *das volle Leben*. Wir könnten auch sagen: der Film ist das mimetische Medium *par excellence*. Es widerspricht dem nicht, dass alles, was der Film präsentiert, sich bewussten Entscheidungen und höchst elaborierten, ja: artifiziiellen Gestaltungstechniken verdankt: Die artifiziiellen Arrangements und Konstruktionen – von der Einstellung über die Beleuchtung über die Kamerafahrt bis zu Schnitt oder Überblendung – finden alle *auf der Folie* der filmischen Aufnahmetechnik ihre Anwendung, auf die eben Bazins Rede von der Spur zutrifft.

Filmische Bilder sind dadurch potenzierte Bilder, deren Wirkungsmacht das übliche Maß übersteigt – weil sie als photographische Bilder den höchstmöglichen Grad an getreuer Wiedergabe, das höchste Maß an mimetischer Autorität mit dem suggestiven Sog der Bewegung verbinden und *zugleich* durch die Möglichkeiten des artifiziiellen Arrangements, für welche die Montage nur exemplarisch steht, an

54 André Bazin: Theater und Film (1951) in: Ders.: Was ist Kino?, 184.

Intensität und Suggestivität noch gewinnen. Bilder, die wir mit Bazin als Licht- und Bewegungsspuren der realen Dinge auszeichnen, entwickeln in der Eigendynamik der Bewegung eine Wirklichkeit *sui generis*, die der unseren täuschend ähnlich ist. Für eine solche Macht der Bilder, die uns aufgrund ihrer intensiven Wirkung gänzlich einnehmen können, möchte ich den Begriff des Mythos in Anspruch nehmen, den Ernst Cassirer in seiner Theorie des Mythos im Rahmen einer *Philosophie der symbolischen Formen* geprägt hat: zur Charakterisierung einer Einstellung des Bewusstseins auf die Wirklichkeit, der ein Modus der Wahrnehmung und eine Form des Denkens zueigen sind. Der Film wäre demnach als eine Form zwischen Mythos und Kunst – das heißt in der *Dialektik zwischen Überwältigung(sdynamik) und Reflexion(sdistanz)* begreifen.⁵⁵ Denn charakteristisch für das mythische Bewusstsein ist nach Cassirers Analyse, dass es besessen ist von der Macht der Bilder, dass es deshalb nicht zu unterscheiden vermag zwischen Bild und Sache; während die Kunst sich durch eine Reflexionsdistanz auszeichnet, die im Bewusstsein vom Bildcharakter als solchem und das heißt im Bewusstsein von der Differenz zwischen Bild und Sache gründet. Beides: Überwältigung und Reflexion – beides im gleichen Maße, beides im immer neu und anders auszutragenden Wechselspiel – kann der Film, und er leistet darin das, was Cassirer „Intensivierung von Wirklichkeit“ nennt.

Die Suggestivkraft des Films liegt demnach in seiner mimetischen Tendenz begründet, sie beruht auf einem „Realismus“, der das höchste Maß an artifiziellem Aufwand zu integrieren imstande ist, und sie umfasst die formale Affinität der Bildsequenz als bewegter und montierter Bilder als narratives wie als *performatives* Medium. Sie besteht mit anderen Worten in der *wirklichkeitserschaffenden Kraft der filmischen Bilder*. Mit dem Hinweis auf diese Eigenarten des Mediums ist auch schon gesagt, dass die Semantik *des Mediums* Film nicht im *Plot* und dass seine Ästhetik nicht im erzählerischen Duktus der Geschichte aufgeht. Jede methodische Behandlung des Films, bei der nach dem Modell von „Und dann und dann und dann“ (tut er dies – passiert jenes) die Beschreibung sich bloß auf *die Handlung* bezieht, bleibt hinter dem Anspruch *ästhetischer* Bestimmung zurück. Die Bedeutung *des Mediums* Film erschließt sich weder im durch Nacherzählung noch durch Inszenierung vermittelbaren Sinn der Handlung. Sie liegt vielmehr in den Praktiken und Techniken, die den Film als Medium auszeichnen, in den Mitteln seiner formalen Gestaltung: in Bildformat und Einstellung, in Bewegung überhaupt und Kameraführung im besonderen, in Beleuchtung und Schnitt; nicht zuletzt im Verhältnis von Bild und Ton. Damit ist die Handlungsebene des *Plot* als direktes *Objekt* der Inszenierung immer schon überschritten; auch in jedem *Mittel* der formalen Gestaltung des Films ist ein Element seiner Handlung zu sehen, die für seine Bedeutung konstitutiv sein kann.

55 Birgit Recki: „Überwältigung und Reflexion. Der Film als Mythos und als Kunst“, in: *Film Denken / Thinking Film*, hg. von Ludwig Nagl und Eva Waniek, Wien 2004, 71-92.

Gibt es ein Beispiel, an dem sich ohne unzumutbaren Aufwand exemplifizieren lässt, was gemeint ist, wenn in diesem Sinne die filmischen Techniken und Praktiken als Elemente von Bedeutung, als Akte der Erzeugung von Wirklichkeit, als Momente einer Ästhetik des Films qualifiziert werden? Für die Option, auch die filmischen Techniken und Praktiken als Akte des Erzeugens von Bedeutung und Bildwirklichkeit zu begreifen, gibt es eine Menge zeitgenössischer Filme, die sich von vornherein dadurch aufdrängen, dass sie auf der Ebene der *performance* selber mit dem performativen Charakter des Handlungsablaufs spielen und ihn dadurch bewusst machen, zum Beispiel die vielen bereits erwähnten *Mind-Game-Movies*. Doch solche zumeist überaus raffinierten Beispiele haben den Nachteil, dass sie den bedeutungstragenden und wirklichkeitserzeugenden Charakter der filmischen Erzählung durch die technisch verspielte Reflexion auf den Einsatz filmischer Mittel als *eine Spezialität* zelebrieren. Sie drohen damit gerade davon abzuweichen, dass es sich um etwas Elementares handelt, das jedem Film eignet.

Im folgenden soll es deshalb um ein Beispiel gehen, das handlungsdramaturgisch viel einfacher ist und gerade darin den methodischen Vorzug besitzt, in einem demonstrativen Akt der Enthaltung auf der Ebene der filmtechnischen Mittel, altmodisch gesagt: der formalen Gestaltung, auf diese und ihre sinnkonstitutive Funktion aufmerksam zu machen. Die dadurch ermöglichte Bewusstwerdung über den bedeutungstragenden Status der filmischen Mittel überhaupt darf als exemplarische Bestätigung des filmästhetischen Ansatzes gesehen werden.

2. Ein Exempel: *Hitchcocks Rope / Cocktail für eine Leiche*

Was wird hier vorgeführt?

2.1. Die Handlung. In diesem Film von 1948, seinem ersten Farbfilm, erzählt Alfred Hitchcock die Geschichte einer Verführung zum Bösen durch Philosophie. Zwei junge Männer der New Yorker Gesellschaft sind während ihres Studiums durch einen verehrten Philosophieprofessor mit Friedrich Nietzsches Lehre – vom Willen zur Macht, vom Übermenschen, aber wohl auch: von der Welt, die nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei – bekannt gemacht worden. In ihren unreifen Phantasien haben sie sich in die Anmaßung hineingesteigert, durch ihre überdurchschnittliche Intelligenz, ihre geistige Überlegenheit, ihren Geschmack am Außergewöhnlichen (dabei sicher auch durch ihre soziale Unabhängigkeit) selber zu Übermenschen berufen zu sein. Sie begreifen diese Berufung als eine Erhabenheit über die moralischen Werte der „Herdenmoral“ und deuten dies im Sinne einer Lizenz zum Töten aus. Diese Überzeugung stellen sie unter Beweis, indem sie einen alten Kommilitonen, der in ihren Augen nicht mehr ist als ein netter Kerl – ein harmloser Durchschnittsmensch, und, wie es zu Anfang heißt, „absolut überflüssig“ – umbringen. Zusammen mit den Eltern des Ermordeten, seiner Verlobten und deren ehemaligem Freund laden sie daraufhin ihren alten Philosophielehrer an den Tatort ein, um ihren nihilistischen Triumph in der versteckten Gegenwart der Leiche

mit einer Cocktailparty zu zelebrieren – und werden schließlich von Rupert Cadell, dem Philosophielehrer, überführt und der Polizei ausgeliefert.

Wer selber den Beruf des Lehrers ausübt und ernst nimmt, der wird mir zustimmen: *Cocktail für eine Leiche* ist ein Film, in dem es auch um die Verantwortung des Lehrens geht. Er ist darin zugleich einzureihen unter die zahlreichen praktischen Widerlegungen von Siegfried Kracauers filmästhetischem Dogma, der Film wäre nicht das angemessene Medium für das Tragische:⁵⁶ Wir erleben das tragische Scheitern des charismatischen Philosophielehrers (anrührend verkörpert durch James Stewart), der sich nach der Aufklärung des Mordes fassungslos fragen muss, was er nichtsahnend mit seinem Unterricht angerichtet hat. Die Frage, die der Lehrer sich selber stellt: wie das möglich war, dass die in bester Absicht vorgetragene Lehre auf diese Weise in eine Anleitung zu Gefühlskälte, Zynismus und brutaler Inhumanität umgemünzt werden konnte, führt auch in das problematische Zentrum von Nietzsches Philosophie.

Dabei gilt es festzuhalten: Was die beiden jungen Mörder in dem Film im Munde führen, ist nicht Nietzsches Philosophie. Es ist in seiner höchst spektakulär zugespitzten und plakativen Pointe eine Karikatur. Wir wollen für den Zusammenhang des Films keine große Affäre daraus machen, dass die Rede ausdrücklich von „Nietzsches Theorie des Übermenschen“ ist, die Nietzsche in seinem *Zarathustra* entwickelt, während das, was die beiden Täter tatsächlich vertreten, eher auf seine Lehre vom vornehmen Menschen in der *Genealogie der Moral* zurückgeht. Da besteht ein Unterschied, den es hier nur zu markieren gilt. Wichtiger ist zunächst: Nietzsche entwickelt zwar eine Lehre, der zufolge die Welt „Wille zur Macht“ sei „und nichts außerdem“, und darin ist auch vom „Machtgefühl des Künstlers“ die Rede, aber dass dies mit dem „Machtgefühl des Mörders“ gleichgesetzt würde, oder dass er die These verträte, Mord sei eine „Kunst für Privilegierte“, wie es einer der beiden Täter in seiner Selbststilisierung tut, kann man Nietzsche nicht nachsagen. Er unterscheidet zwischen einer Sklavenmoral und einer Herrenmoral.⁵⁷ Die Herrenmoral ist die Orientierung des vornehmen Menschen, der von einem stärkeren Willen zur Macht beseelt ist als der Durchschnittsmensch, und das zeigt sich in seiner selbstherrlichen aristokratischen Verfügung: Er setzt selber Werte und setzt sich damit über die Werte hinweg, die für die anderen gelten. Ob für ihn deshalb das Gebot *Du sollst nicht morden* nach Nietzsches Auffassung unter Umständen außer Geltung gesetzt sein darf, ist eine Frage, die nur im differenzierten Blick auf den Kontext dieses Denkens beantwortet werden kann. Eines ist aber über allen Zweifel erhaben: Nietzsche vertritt nicht die Auffassung, dass der vornehme Mensch seine Überlegenheit und Erhabenheit *durch* einen grundlosen beliebigen Mord unter Beweis stellen könnte.

56 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1964, 12.

57 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (1886).

Was hier in der Verkörperung durch die beiden Täter propagiert wird, ist ein verzeichnendes Abziehbild, eine nachgerade satirische Vergrößerung. Für Nietzsches Philosophie gilt genau das, was Rupert Cadell, der Philosophielehrer, am Ende in seinem Entsetzen von sich selber sagt: „Du hast meine Worte *ad absurdum* geführt“ und: „So habe ich das alles nicht gemeint“. Die grobschlächtigen Vorstellungen, in die die beiden jungen Männer sich verloren haben, haben insgesamt nur ganz entfernt mit dem zu tun, was Nietzsche in seiner Lehre – vom Willen zur Macht wie vom vornehmen Menschen – vertritt. Die Vermutung liegt nahe, dass der dandyhafte Ästhetizismus, die ästhetisierende Kaltschnäuzigkeit, mit der die beiden sich stilisieren, auf andere Menschen blicken und dabei zu Zynikern werden, auf Nietzsches frühe *Artisten-Metaphysik* bezogen werden kann. Aber auch das wäre allenfalls ein Stück Vulgärrezeption. Denn es ist zu zeigen, dass Nietzsches ästhetischer Fundamentalismus kein reiner Ästhetizismus ist: Er enthält ein (im weitesten Sinne künstlerisches) Ethos, in dem Verbindlichkeit und Kriterien des Handelns angelegt – wenn auch nicht mit der wünschenswerten Konsequenz zu Geltung gebracht – sind.⁵⁸

2.2 Das Ethos der Plansequenz als Artikulation eines egalitären Ideals (Unge-schnittene Einstellung und gleichförmiges Gemurmel als formale Elemente)

Der Film *Rope / Cocktail für eine Leiche* lässt uns Hitchcock bei der film-technisch raffinierten Inszenierung eines reinen Kammerstückes zusehen, in dessen umhertem Raum – einem New Yorker Appartement mit Panoramablick auf die *sky-line* von Manhattan – der Meister der Montage völlig auf Schnitte verzichtet.

Der Film ist von Anfang bis Ende aus einer einzigen Einstellung gedreht. Was es wohl gibt, sind Tricks zur Überbrückung der Zäsur zwischen dem Ende einer Filmrolle und dem Anfang der neuen, das war damals filmtechnisch noch alle 16 Minuten erforderlich.⁵⁹ Hitchcock löst dieses Problem jedes Mal durch die bildfüllende Fahrt über eine homogene dunkle Fläche, etwa einen mit dunklem Jackett bekleideten Rücken oder den hochgestellten Deckel der Truhe, in der die Leiche versteckt wird. Aber Schnitte gibt es nicht. Das heißt auch: es gibt keine willkürliche Vor- und Nachordnung, keine Über- und Unterordnung der Bilder. Es gibt in der homogenen Abfolge der nur scheinbar natürlichen Zeit allein den gleichmäßigen und gleichgültigen Fluss der Bilder im homogenen Raum. Filmtechnisch nennt man dies *Plansequenz*. Erstaunlich ist dabei, welches Spektrum an Kamerabewegungen diese Entscheidung umfasst: Ebenso wie Momente subjektiver Kamera in der blick-indizierenden Bewegung des Suchens im Raum gibt es den entfremdenden Blick durch die subjektlose statische Einstellung auf den Tatort; es gibt die Bewegung

58 Siehe Birgit Recki: „„Artisten-Metaphysik“ und ästhetisches Ethos. Friedrich Nietzsche über Ästhetik und Ethik“, in: Andrea Kern / Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002, 262-285.

59 Siehe Francois Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München 1973, 173-178; hier: 174.

der Kamera, die der des Protagonisten folgt ebenso wie die, die ihr entgegenkommt: die eine wie die andere pointiert die Stellung des Individuums. Und bei alledem gibt es schöne Ansätze von *Staging*.⁶⁰

Ich vertrete die These, dass diese *Plansequenz als Artikulation eines egalitären Ideals* zu verstehen ist und stelle damit den Anspruch, an einem Exempel zu statuieren, dass an der scheinbar reinen Ästhetik der Filmgestaltung eine ethische Bedeutung hängen kann. Denn – was ist der Effekt dieser formalen Gestaltung? Es gibt keinen Schnitt, keine durch Montage artikulierten Bildsequenzen. Francois Truffaut hat es in seinem großen Interview mit Hitchcock ein bisschen vage so ausgedrückt: Es gehe hier darum, „die Dinge miteinander zu verbinden, um eine durchgehende Bewegung zu erreichen“. (178) Das lässt sich deutlicher sagen: Auf einen stellungnehmenden, gewichtenden, bewertenden Eingriff durch Montage wird verzichtet, und gerade darin darf auf der Ebene der formalen Mittel eine entschiedene Stellungnahme gesehen werden: Keine *Hierarchie* der Bilder bzw. Bildfolgen, keine Hierarchie der räumlichen und zeitlichen Momente, von denen durch die Selektion von Schnitt und Komposition der eine als wichtiger als der andere exponiert würde. *Es soll im natürlichen Fluss des Nebeneinander und Nacheinander alles das gleichmäßig und gleichermaßen zur Geltung kommen, was der Blick erfasst, es soll alles das sein und gelten, was ist.* Worauf ich mit dieser Zusammenfassung hinauswill: Entschiedener kann man durch den Einsatz der bildtechnischen Mittel, also der formalen Gestaltung nicht Position beziehen gegen die Ideologie der Lehre vom stärkeren oder schwächeren Willen zur Macht; nachhaltiger kann man in der Wahl formaler Mittel nicht Widerstand leisten gegen ein aristokratisches und damit hierarchisches Modell der Weltsicht.

Im Finale lässt Hitchcock seinen Film, der diese egalitäre Haltung durch die homogenisierende Sicht der ungeschnittenen Einstellung formal symbolisiert, dies noch bekräftigen – durch eine Entscheidung zum Verhältnis von Bildern und Tonspur, die als gelungenes Beispiel dessen gelten darf, was Erwin Panofsky in seinem berühmten Essay *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934) das *principle of coexpressibility* (347) nennt: Die letzte Handlung des Lehrers, für den eine Welt zusammenbricht, besteht darin, das Fenster zur Welt als dem öffentlichen Raum zu öffnen. Motiviert ist dies im *Plot* durch die bestimmte Absicht, durch drei Revolverschüsse die Menschen auf der Straße aufmerksam zu machen, so dass irgendeiner die Polizei verständigt. Diese dramaturgische Entscheidung hat den finalen Effekt, dass das gleichförmige Gemurmel der Menge von dem Raum Besitz ergreift, in dem sich noch kurz vorher das Drama eines ins Kraut geschossenen elitären Bewusstseins, eines aristokratischen Wahns abgespielt hat. Das Gemurmel der Menge hält sich durch, selbst als die Polizeisirene sich nähert und zum dominanten Oberton wird. Die homogene Bildfolge der Plansequenz und das gleichförmige, gleichförmig anschwellende Gemurmel der Menschen auf der Straße vermit-

60 Siehe dazu: David Bordwell: *Figures traced in Light. On cinematic Staging*; The University of California Press, 2005.

teln aber ein und dieselbe Botschaft, mit der nach dem Desaster sich wieder Hoffnung regt: Diese Welt ist nicht der Ort für selbsternannte Herrenmenschen.

Auch die Lichtregie ist nach meiner Auffassung vom bedeutungstragenden Status der filmästhetischen Mittel dazu angetan, die damit versinnlichte Botschaft zu unterstützen. In der Schlussequenz, in der Rupert Cadell die Leiche in der Truhe entdeckt und nach der ergreifenden Anklage gegen die beiden Mörder die Schüsse aus dem geöffneten Fenster abgibt, oszilliert die Beleuchtung zwischen Rot und Grün, indem das wechselnde Lichtspiel einer Leuchtreklame (einer Bar oder eines Vergnügungslokals) draußen auf der Straße simuliert wird. Rot-Grün ist unter den Komplementärkontrasten der Klassiker. Was ist ein Komplementärkontrast? Ein binärer Farbkontrast aus einer der drei Grundfarben (Rot, Blau, Gelb) und der Mischfarbe aus den beiden übrigen; also: Rot-Grün, Blau-Orange, Gelb-Violett. Wenn ein Komplementärkontrast auftritt, dann sind m.a.W. *alle* Grundfarben des Farbkreises per Inklusion repräsentiert – keine wird ausgeschlossen. *Es soll alles vorkommen, was es gibt.*

Hitchcock hat es selbst betont: Er hat mit diesem Film, der aus einer einzigen Einstellung gedreht ist, ein Experiment gewagt. Er hat den Zusammenhang zwischen der Wahl des filmischen Mittels und der Botschaft als Teil des Inhalts nicht selber hergestellt. Doch das Kriterium der Sachhaltigkeit einer Interpretation liegt auch in diesem Fall wie in anderen Fällen nicht in der expliziten Bestätigung durch den Künstlerkommentar. Für jeden Zuschauer, dem es vertraut ist, an Filme mit derselben Erwartung heranzugehen wie an die großen Werke der traditionellen Kunst: mit der Erwartung, die ihn jederzeit mit einem Meisterwerk rechnen lässt, muss sich die Frage aufdrängen, wieso wir einen Zufall darin sehen sollten, dass Hitchcock auf dieses extreme Mittel der ungeschnittenen Einstellung ausgerechnet in diesem Film mit diesem *Plot* verfallen ist. Ebenso rhetorisch ist die Frage, ob sich wirklich aus der Tatsache, dass er dieses Mittel später nie wieder angewendet hat, auf das Scheitern des Experiments schließen lässt – oder ob das nicht eher so zu verstehen ist, dass in diesem Mittel der formalen Gestaltung etwas zum Ausdruck gebracht wird, das integral mit diesem einen Stoff bzw. mit Hitchcocks Position zu diesem einen Stoff zu tun hat.

Zur Probe auf Hitchcocks so drastische wie reflektierte Wahl der filmischen Mittel sei hier das Gegenbeispiel einer Gewaltszene von beispielhafter Brutalität in Erinnerung gerufen – die Sequenz aus 34 harten Schnitten in der Duschszene von *Psycho*, in der die Messerstiche des Mörders symbolisch repräsentiert sind, ohne dass ein einziger Stich in den Körper des Opfers gezeigt werden müsste.⁶¹ Kriterium der Stimmigkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel ist dabei nicht ihre alternativlose Festlegung auf die Botschaft ihres Anwendungsfalles. Unbestritten muss es sein, dass sich eine egalitäre, anti-aristokratische und anti-hierarchische Botschaft wie die der Kritik an Nietzsches Lehre vom vornehmen Menschen auch

61 Siehe Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, 260-276.

anders als durch die montagefreie Plansequenz artikulieren lässt; dass sich die brutale Gewalt eines Mordes auch anders als durch die *corporate identity* von Messerstichen und Montageschnitten transportieren lässt; und umgekehrt: dass die genannten formalen Gestaltungsmittel (Plansequenz und Montagestakkato) auch in anderen thematischen Kontexten zum Einsatz kommen können – wo sie aber alsdann in ähnlicher Weise konkret zu interpretieren wären. Die These, die ich hier vertrete, ist nur die, dass die gewählten formalen Mittel besonders gut geeignet sind, den je entscheidenden Aspekt der Botschaft zu vermitteln: dass sie m. a. W. als Mittel der ästhetischen Konstitution ihrer Inhalte gelten dürfen.

Ich möchte für die Auffassung werben, dass die Technik der Plansequenz mehr ist als eine *beliebige* Technik der Bildordnung. Sie ist vielmehr Träger einer Botschaft, die sich auf das im *Plot* zur Darstellung gebrachte Problem und zu diesem sinnfällig Stellung bezieht, so dass wir hier in dem Sinne von einer *Entsprechung von Form und Inhalt* sprechen können, wie Adorno dies in seiner Ästhetik für jedes als *Kunstwerk* anerkannte Artefakt geltend gemacht hat: Die Form ist selber als „sedimentierter Inhalt“,⁶² als Element der Botschaft zu begreifen. Es ist diese Entsprechung von Form und Inhalt, um die es in der Ästhetik des Films wie bei Kunstwerken überhaupt zu tun ist.

Anschriften der Verfasser dieses Heftes:

Prof. Dr. Josef Früchtl

University of Amsterdam, Capaciteitsgroep Critical Cultural Theorie (CCT), Oude Turfmarkt 145, 1012 GC Amsterdam, Tel: 0205254529, E-Mail: j.frucht@uva.nl

Dr. Dimitri Liebsch

Westfälische Wilhelms-Universität, Zentrum für Wissenschaftstheorie, Raum 411, Domplatz 23, 48143 Münster. Tel: +49 251 83-24443, E-Mail: dimitri.liebsch@uni-muenster.de

Prof. Dr. Birgit Recki

Universität Hamburg, Raum: Phil 1061, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg, Tel: +49(40)428 38–2683, Fax: +49(40)428 38–3983, E-Mail: birgit.recki@uni-hamburg.de

StD Dr. Klaus Draken

Am Dönberg 65h, D-42111 Wuppertal, E-Mail: fvp-nrw@gmx.de

62 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt am Main, 217.

Jose Früchtl

Ein Kampf gegen sich selbst. Das Kino als Ich-Technologie⁶³

(I) Kurz vor der zurückliegenden Jahrtausendwende hat uns das Kino mit einem unscheinbaren jungen Mann bekannt gemacht, der es in sich hat. Jack, so sein Name, ist ein Mitglied der uns vertrauten Angestellten- und Konsumgesellschaft, ein Jüngelchen mit einer Wohnungseinrichtung aus dem Hause IKEA, Calvin Klein-Hemden, Donna Karan-Schuhen und Armani-Krawatten, ein „30jähriges Milchgesicht“, das seines Lebens aber nicht froh wird und sich hypochondrisch in psychosomatische Leiden flüchtet, in Selbsthilfegruppen aller Art Rat und Trost sucht, heute in der Hautkrebs-Gruppe, morgen in der Tuberkulose-Gruppe, übermorgen in der Blutparasiten-Gruppe usw. Bei all diesen Gruppen lernt er in einer Mischung aus Erstaunen und Ungläubigkeit, was so viele seiner Generation lernen mußten: dass man ‚sich einbringen‘ und ‚loslassen‘ muss. Sein Leben ändert sich, als er den Schmerz entdeckt, der aus der körperlichen Gewalt kommt. Im Kampf Mann gegen Mann, mit nacktem, verschwitztem Oberkörper und bloßen Fäusten, fühlt er das Leben wieder: Kraft und Tat, und Tat heißt Sinn. Diese Entdeckung macht er mit Hilfe eines tatkräftigen Anarcho-Rebellen namens Tylor. Tylor ist sein Alter ego, ganz anders als Jack und doch, wie sich mehr und mehr zeigt, derselbe. Schubweise entpuppt sich dieser Tylor schließlich als Jacks Alter ego im wörtlichen und klinisch-psychologischen Sinn, als ein schizophran abgespaltenes Ich. Jack erschafft sich ein zweites Ich, das all das ist, was er immer sein wollte. Und so tobt er in Faustkämpfen, beim Sex und am Ende in Terroranschlägen seine aggressiven und mörderischen Phantasien aus, die er auf einen anderen, Tylor, projiziert, der in Wirklichkeit der andere Teil seiner selbst ist. Die ernüchternde, philosophisch seit Hegel und psychologisch seit Nietzsche und Freud bekannte Botschaft lautet also, dass all diese Männer, die in dunklen Hinterhöfen und feuchten Kellern aufeinander einprügeln, in Wirklichkeit auf sich selber einprügeln.

Im Kino ist dieser Typus von Männlichkeit spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg, seit dem Film noir, gut vertreten. *Fight Club* (1999) – von diesem Film ist die Rede – bietet insofern nichts Neues. Neu ist die Situierung dieses Typus in einer therapeutisch und feministisch dominierten Gesellschaft. Eine Gesellschaft, die unablässig ihre eigenen mehr oder weniger luxuriösen Leiden therapiert und die patriarchale Leerstelle durch die Frau besetzt, bringt demnach eine noch rabiatere Männlichkeitsform hervor. Neu ist daher auch das Ausmaß, in dem diese Männlichkeit sich explosiv Platz verschafft. Wehe, so lautet das Menetekel von *Fight Club*, wehe ei-

63 Dieser Artikel ist die sehr stark gekürzte Fassung eines Kapitels aus meinem neuen Buch *Vertrauen in die Welt. Über Film und Philosophie*, das voraussichtlich Ende 2012 erscheinen wird.

ner Gesellschaft und einer Kultur, in der Konsum sich mit therapeutischer Selbsterfahrung und verwaister Vaterschaft fusioniert; es wird ein Debakel.

(II) Ein Film wie *Fight Club* bietet psychologisch geschulten Kultur- und Gesellschaftstheoretikern ausgiebig Material, um ihrem diagnostischen Geschäft nachzugehen. Philosophisch ist er überdies interessant, weil er ein Thema verdichtet, das historisch weiträumiger und sachlich grundlegender angelegt ist. Dieses Thema ist der *Kampf des Ich mit und gegen sich selbst*. Das Ich, von dem hier die Rede ist, ist jene Form von Subjektivität, die sich mit dem Beginn der Moderne herausbildet. Subjektivität meint eine allgemeine, geschlechtsneutrale Struktur. Die Form, in der sie sich historisch, kulturell und sozial etabliert, zeigt bis dato gewiss eine starke männliche Codierung. Aber zu den kulturellen Veränderungen, die der Feminismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erkämpft hat, gehört ebenso, dass man sich mittlerweile, spätestens seit *Lara Croft*, auch einen weiblichen *Fight Club* vorstellen kann.

Anders jedoch, als die deutsch-idealistische Philosophie es beschreibt, haben ihre Schüler und nachfolgenden Interpreten, vornehmlich Nietzsche, einen Aspekt hervorgehoben, der zwar unverkennbar in ihr angelegt ist, den sie aber in seiner Unauflöslichkeit nicht wahrhaben will: den Zusammenhang von Subjektivität und Gewalt. Gewalt meint in einer Minimaldefinition eine (körperlich, psychisch oder materiell) verletzende, gegebenenfalls tödliche, mit Zwang verknüpfte Handlung, die (im wörtlichen oder bei Dingen übertragenen Sinn) Opfer hervorbringt.⁶⁴ Im Kontext von Subjektivität ist dieses Opfer Subjektivität selber. Ideenhistorisch ist dies schon seit Platon deutlich. Seither kennen wir jenes – wie allerdings zu betonen ist – unterschiedlich ausformulierte Konzept von Selbstbeherrschung, das um das Zentrum einer Herrschaft der Vernunft über die Begierden kreist. Hegel hat schließlich den Begriff des Kampfes zu einem Zentralbegriff der Subjektkonstitution und damit zugleich der Konstitution von Moderne erklärt. Nietzsche, Max Weber und Foucault beschreiben diesen Zusammenhang unter dem Zentralbegriff der Disziplinierung. Mit welchem Recht, so lautet die Frage, kann der Film als Technologie dieser philosophisch konzipierten Subjektivität gesehen werden?

(III) Beginnen wir noch einmal von vorn. Was ist Subjektivität? Die Antwort muss lauten: Subjektivität ist eine Verhältnisbestimmung. Sie bezeichnet ein Selbstverhältnis, ein Verhältnis, das ein Wesen zu sich selbst eingeht und dadurch gerade zu einem Selbst wird. Ein Wesen ist ein Subjekt, genauer gesagt, wenn die Beziehung, die es zu anderen herstellt, zu Objekten wie anderen Subjekten, mit einer Beziehung auf sich selbst einhergeht. Dies ist ein Begriff von Subjektivität, der sich Ende

64 Vgl. Wilhelm Heitmeyer, „Gewalt“, in: Stefan Gosepath/Wilfried Hirsch/Beate Rössler (Hg), *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, Bd. I, Berlin 2008, S. 421-425.

des 18. Jahrhunderts, namentlich bei Kant herausbildet.⁶⁵ Er unterscheidet sich daher auch von einem Subjektbegriff, wie er noch für Descartes bestimmend ist. Die Übersetzung des griechischen *hypokeimenon* führt zu einer Bedeutung von *subiectum*, die ontologisch dasjenige meint, das ‚zugrunde liegt‘, grammatisch dasjenige, auf das Prädikate angewendet werden, und politisch eine Person qua ‚Untertan‘. Descartes führt zwar das für die Folgezeit leitende mentalistische oder bewusstseinsphilosophische Subjekt-Objekt-Paradigma ein, doch wird erst mit Kant und dem deutschen Idealismus das Subjekt zu einem Wesen, dessen Beziehung auf Objekte in der Beziehung auf sich selbst gründet. Was wir ein Ich nennen, ist nichts anderes als diese (doppelte) Beziehung.

Die Philosophie des deutschen Idealismus hat diese Struktur expliziert. Wer ‚ich‘ sagt, hat sich immer schon verdoppelt. Er oder sie oder es hat eine Gleichung aufgestellt, auf deren beiden Seiten ‚ich‘ steht. Wer ‚ich‘ sagt, meint Ich=Ich. Das Sprechende, sich als Ich bezeichnende Ich ist weder gleichzusetzen mit dem Ich auf der einen noch auf der anderen Seite. Es ist zugleich das Ich auf der einen wie auf der anderen Seite. Dieses ‚ist‘, dieses Sein spaltet eine Einheit, das Ich, in eine Zweifheit auf, in ein Ich=Ich, die in der Gleichung wiederum eine Einheit herstellt. Das Ich ist in diesem Sinne Beziehung auf sich selbst. Es ist der Name für eine Subjekt, das sich auf sich selbst als Objekt bezieht. In der Beziehung auf sich selbst, ist ein Wesen Subjekt, ein Subjekt, das in ein und demselben Akt (der Beziehung) Objekt ist. Ein Ich gibt es nur in dieser oder als diese Beziehung. Es ist kein Ding, keine Sache, kein Element innerhalb der Beziehung, keine Fixierung, auf die man sozusagen mit dem Finger zeigen könnte. Es ist, anders gesagt, kein Objekt. Ich ist, was konstitutiv nicht Objekt sein oder werden kann. Es ist nichts als die Beziehung selber, unendlicher Selbstbezug. Und als solches ist es zugleich, von Hegel bis zu Habermas, Charles Taylor, Lyotard und Foucault, das (wiederum zwiespältige) Prinzip der Moderne.⁶⁶

(IV) Damit bin ich beim Film. Denn mit der unendlichen Selbstbeziehung, der nicht enden könnenden Beziehung auf sich selbst, habe ich das tertium comparationis zwischen Subjektivität und Film erreicht: Bewegung. Das Ich ist reine Bewegung, eine Art mentales perpetuum mobile. Bewegung aber ist ebenso eine, wenn nicht gar die ausgezeichnete Eigenheit des Films.

So ist die Bewegung für Siegfried Kracauer die erste äußere Erscheinung, die „für die Leinwand wie geschaffen“ ist, und unter den Bewegungsformen, die als „fil-

65 Vgl. Christoph Menke, „Subjektivität“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 734 f., mit Bezug auf Rudolf Rehn, „Subjekt/ Prädikat“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel/Stuttgart 1998, S. 433-437, und Brigitte Kible, „Subjekt“, in: Ritter/Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a.a.O., S. 373-383.

66 Vgl. Josef Früchtel, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/M. 2004, S. 16 ff.

mische Objekte par excellence“ angesprochen werden können, nennt er als erste Verfolgungsjagden; in ihnen zeige sich die „Lust am rasenden Tempo“. ⁶⁷Die Bestimmung des Films über die (apparativ-mechanische und, wahrnehmungspsychologisch, objektiv-illusionäre) Bewegung lässt sich aber beinahe von Beginn an verfolgen. Folgenreich ist vor allem der Anstoß, den Henri Bergson dadurch gibt, dass er den Mechanismus des Denkens in abwertender Absicht als kinematographisch begreift. Wie die Wahrnehmung, die Erkenntnis und die Sprache Momente im Raum sozusagen herauszuschneiden, um sie dann durch Projektion auf die Achse der Zeit wieder zu beleben, bringt auch der Filmprojektionsapparat die unbewegten Bilder, Fotogramme, in Bewegung. Gilles Deleuze hat diese Analogie beibehalten, aber ihre Bedeutung umgekehrt. Das Bild des Films *ist* Bewegung, so lautet jetzt die These. Bewegung und Bild verhalten sich nicht äußerlich zueinander. ⁶⁸

Freilich ist Deleuze ein zwiespältiger Gewährsmann, wenn es um die Definition des Films als Bewegung geht. Denn das Bewegungs-Bild wird bei ihm in einer hegelianischen Denkfigur bekanntlich im Zeit-Bild aufgehoben. Mit dem italienischen Neorealismus Ende der 1940er Jahre, der französischen Nouvelle Vague Ende der 1950er Jahre und dem deutschen Autorenkino Ende der 1960er Jahre wird dieser groß angelegten These zufolge das Kino des Bewegungs-Bildes, das heißt quasi-natürlich, linear strukturierter Geschichten, in ein Kino von Bildern überführt, die die Zeit direkt darstellen, die Zeit nun nicht mehr linear verstanden, sondern als Bergsonsche (oder Heideggersche) Schichtung der Modalzeiten Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Zeit ist in dieser (seit Augustinus paradoxiengeleiteten) Form von Theorie die Gleichzeitigkeit der modalen Zeiten, der Augenblick der Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, wie er sich symbolisch im logischen Zeichen der Unendlichkeit darstellt (einer liegenden Acht, in der der Punkt, in dem die Linie von einem Kreis in den anderen übergeht, die Gegenwart markiert, die Kreise Vergangenheit und Zukunft markieren). Wenn man Deleuze in diesem mit schweren theoretischen und metaphysischen Hypothesen beladenen Schritt jedoch nicht folgt, wenn man nicht überzeugt ist von der Konstruktion, dass das moderne Kino nach dem Zweiten Weltkrieg erstens die Essenz des Kinos zum Vorschein bringt und zweitens diese Essenz in der unmittelbaren Präsentation von (einer bestimmten Konzeption von) Zeit besteht, dann bleibt es auch mit Deleuze bei der Behauptung, dass Bewegung das essentielle Merkmal des Films ausmacht.

Wer im analytischen Denken geschult ist, neigt demgegenüber zu einer weitaus vorsichtigeren und abwägenderen Festlegung. Noël Carroll bietet hierfür ein sehr

67 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985, S. 71 u. 72.

68 Vgl. Oksana Bulgakowa, „Film/filmisch“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 445 ff.; Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989, S. 41 ff., 84 ff.

gutes Vorbild.⁶⁹ Film, so sein Ausgangspunkt, gehört zur Klasse der sich bewegenden Bilder (*moving images*), und für sie will er eine Definition bereitstellen. Dieses Vorhaben erscheint zunächst verwunderlich und selbstwidersprüchlich, da Carroll in seinen Arbeiten stets eine anti-essentialistische Position vertritt. Aber Carroll schreibt dem Film lediglich einige notwendige, allgemeine Merkmale zu. Er zählt derer fünf auf. Eines davon lautet, dass der Film zur Klasse der Dinge gehört, bei denen jederzeit der Eindruck von Bewegung möglich ist. Gleichwohl bringt Carrol allein durch den Sprachgebrauch zum Ausdruck, dass der Bewegung im Falle des Films (wie allerdings auch im Falle des Videos) eine besondere Bedeutung zukommt. Die Alltagssprache hat im Englischen Recht mit der Benennung als *motion picture* oder *moving picture*.

(V) Bleiben wir also dabei: *Bewegung* ist das, was den Film wenn nicht im Innersten, so doch am Ende zusammenhält. Sie firmiert sicher nicht als sein zureichendes Kriterium, aber auch nicht nur als ein notwendiges neben anderen. Sie nimmt auf eine triviale Weise einen *überdeterminierenden* Platz ein.

Aus dieser trivialen Perspektive lässt sich schließlich auch der Zusammenhang mit der Dimension der *Gewalt* herstellen. Der Kritiker Leslie Fiedler beschreibt ihn kurz und bündig folgendermaßen: „Die Gewalttätigkeit scheint mir untrennbar zu sein schon vom Begriff des Kinos als Kunst der Bewegung. Ein Film ohne Gewalttätigkeit ist eine Anomalie.“ Mit Verweis auf *Birth of a Nation* von David Griffith setzt er hinzu: „Die natürlichste Art, einen Film zu machen, ist, einen Film über eine Schlacht, einen Konflikt zu machen.“⁷⁰ Konflikte und Zerstörungen abzubilden, bringt inhaltlich den formal-zentralen Bewegungsaspekt des Films am besten zum Ausdruck. Kracauer sieht, wie bereits angeführt, in Verfolgungsjagden, der visuell beschleunigten Zeit, das Objekt par excellence für den Film. Es ist dies die ‚natürlichste‘ Art, einen Film zu machen, weil sie der Natur des Films entspricht, Bewegung (im Raum auf einer Fläche) zu sein. Das Sein des Films ist (die auf einer Fläche generierte objektive Illusion der) Bewegung.

Bewegung anschaulich zu machen, lässt sich nun kinematographisch gewiss auf unterschiedliche Weise bewerkstelligen, durch das Abfilmen eines Körpers, einer materiellen Substanz, die im Raum, innerhalb eines festen Koordinatensystems, seine Position verändert, in den Extremen von *slow* und *fast motion*, oder durch die als Schwenk sich vollziehende Veränderung der Betrachter-, der Kameraperspektive. Nun ist die Aufmerksamkeit für Bewegungsarten, so darf man mit großer Sicherheit behaupten, nicht allein evolutionsbiologisch fundiert, sondern auch kulturabhängig. Für die westliche Kultur der Moderne darf man mit ebenso großer Si-

69 Vgl. Noël Carroll, „Defining the Moving Image“, in: ders., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press 1996, S. 49 ff.

70 Zit. in: Joe Hembus, *Das Western-Lexikon*, erw. Neuausg. von B. Hembus, München 1997, S. 642.

cherheit behaupten, dass, wenn hier das Auge unterhalten sein will, wenn die Aufmerksamkeit für Bewegungen bei den Betrachtern nicht nachlassen soll, die von Kracauer und Fiedler genannten Strategien erfolgversprechend sind, in denen man mindestens zwei Körper sich hintereinander, sich jagend, und gegeneinander, sich bekämpfend, bewegen lässt. Man hat es dann mit Bewegungen zu tun, die sozusagen explodieren, indem sie sich entweder beschleunigen oder versuchen, sich wechselseitig außer Kraft zu setzen. In diesem Sinne kann man von einer der Bewegung inhärenten Gewalt sprechen: sie übt einen Zwang aus und zielt (in gewisser Weise) auf Zerstörung.

Den Zusammenhang von Film und Gewalt lässt sich durch verschiedene Theoretiker explizieren. Walter Benjamin, Paul Virilio und Marshal McLuhan sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Ich möchte nur kurz auf einen Hinweis von Jean-Luc Nancy aufgreifen, der einmal von der „Mobilisierung des Blicks“ (*mobilisation du regard*) im Kino spricht.⁷¹ Er meint damit, dass keine andere Kunstform uns so sehr zwingt, permanent im wörtlichen Sinn die Blickrichtung zu ändern und auf diese Weise kontemplativ wie mental beweglich zu bleiben. Das Wort Mobilisierung hat aber natürlich auch eine militärische Bedeutung. Wie ein Volk sich auf die Anforderungen eines Krieges umstellt und seine Truppen einsatzbereit macht, stellt auch der Blick sich auf die Anforderungen des Films um. Der Film zwingt den Zuschauer nicht einen bestimmten Blick, aber eine *Blickfolge* auf. Was der Zuschauer wahrnimmt, ist permanent in Veränderung. Eben darauf beruht, mit anderen Worten, die gewalttätige Wirkung des Films unabhängig vom Inhalt und vom Genre.

Freilich sollte man diese These nicht überbewerten. Die Mobilisierung des Blicks rechnet viel zu wenig mit jenem Spiel oder Vertrag, der das ‚Aussteigen‘ der Zuschauer erlaubt. Die quasi-militärisch mobilisierende, blick-manipulative Macht des Kinos funktioniert nur innerhalb eines Spielrahmens, in dem der Zuschauer den zweiten ebengewichtigen Part einnimmt.

(VI) Damit biege ich den Gedankengang zurück zum Ich. Die Struktur von Subjektivität untersteht nämlich einer vergleichbaren gewaltsamen Dynamik. Auch das Ich muss, wie dargestellt, um Ich zu sein, in Bewegung bleiben. Es kann nicht anders als versuchen, sich selbst zu fassen. Es kann nicht anders, weil es sich als Einheit konstituieren muss, um sich überhaupt als Ich zu begreifen; und es kann dies nur versuchen, weil diese Einheit letztlich unerreichbar ist und bleiben muss, denn als erreichte bedeutete sie Stillstand, und sobald die Bewegung innerhalb des Ich (=Ich) stillstände, wäre es kein Ich mehr. Das Ich lässt sich von daher vergleichen mit dem Hund, der seinen eigenen Schwanz zu fassen bekommen möchte, oder dem Tänzer, der sich in einer Pirouettenfigur selbst einholen möchte. Das kultur-

71 Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*. Abbas Kiarostami, Bruxelles 2001, S. 27; *Evidenz des Films*. Abbas Kiarostami, übers. v. Rike Felka, Berlin 2005, S. 22; die deutsche Übersetzung „Beweglichkeit des Blicks“ trifft den militärischen Sachverhalt nicht.

technologische, technisch-apparative und ästhetische Medium, das diesen Wirbel des sich selbst Verfolgens ohne Mühe darstellen kann, ist der Film, im Genre des Zeichentrickfilms oder mit Hilfe der Computeranimation.

Der Widerspruch, der das Ich als Such- und Fliehbewegung oder als Einheit einer Zweiheit ist, äußert sich, wenn wir Hegel folgen, am stärksten in dem Moment, in dem ein Ich auf ein anderes Ich trifft. An dieser Stelle beginnt der in der *Phänomenologie des Geistes* beschriebene ‚Kampf‘ um Anerkennung.⁷² Anerkennung ist das Resultat einer Auseinandersetzung, einer Bewegung des Hin und Her, in der jedes Subjekt versucht, das andere als Objekt zu begreifen und in seiner Selbstständigkeit zu zerstören, in der also jedes Subjekt in einer nach außen gerichteten Handlung versucht zu tun, was es aus innerem Grund, dem im Ich=Ich aufgespaltenen Selbstverständnis, tun muss: sich zu verobjektivieren und zu vereinheitlichen. Das Medium, das diese komplizierte, sich nach außen, gegen andere richtende, innere, gegen sich selbst gerichtete Bewegung als Bewegung, das heißt in einer Geschichte und in den damit verbundenen raumzeitlichen, körperlichen Aktionen, am besten darstellen kann, ist wiederum der Film, bei starker Konkurrenz allerdings von Seiten der Literatur. *Fight Club* kann auch als Roman packend und ‚überzeugend‘ sein, aber jene Szenen im Film, in denen Jack (Edward Norton) sich selbst mit der Faust ins Gesicht schlägt, in denen sich die Autodestruktion also offen zeigt und nicht mehr in den destruktiven Akten gegen andere verkleiden muss, zeigen auch die Stärke des Films als Medium von Subjektivität. In dem Maße, in dem die Moderne sich über das Subjektivitätsprinzip begreift – und sie tut das, indem sie die Urteilskraft und Autonomie jedes einzelnen Subjekts zur Norm erklärt –, in dem Maße ist ihr auch der diesem Prinzip zugehörige Widerspruch, Zwang, Kampf und die Gewalt eigen. Und da sie versuchen muss, diesen Widerspruch dynamisch aufzuheben, kommt ihr als technisch-ästhetisches Medium das Kino entgegen. In den sich bewegenden Bildern erkennt das Subjekt der Moderne sich auf schlagende Weise wieder.

Kurzum: Der Film ist die der Subjektivität als Prinzip der Moderne angemessenste ästhetische Technologie. So gesehen, musste man den Film erfinden, damit das Prinzip der Moderne sich selbst anschauen und erfahren kann, damit das Subjekt ein adäquates Medium der anschaulichen und sinnlich-affektiven Selbstreflexion, der ästhetischen Selbstvergewisserung mitsamt der subjekteigenen Gewalttätigkeit erhält. Hätte man, anders gesagt, den Film nicht erfunden, fehlte den Kindern der Moderne der wichtigste Spiegel.

72 Vgl. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, hg. v. Eva Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 145 ff. (das berühmte Kapitel über „Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft“)

Musik im Film – problematische Manipulationen der philosophisch rationalen Urteilskraft und ihre diskursive Abwehr

Film ohne Musik hat es nie gegeben.

Selbst der Stummfilm war nie stumm. Bevor die Technik Musik im heutigen Stil ermöglichte, gab es den Klavierspieler im Kino nebenan – oder bei großen cineastischen Ereignissen das Orchester. Die Rekonstruktion der zweieinhalbstündigen Premierenfassung des legendären Stummfilmes *Metropolis* von Fritz Lang aus dem Jahre 1927, der kurz nach der Uraufführung zerstückelt und in gekürzter Fassung verbreitet worden war, gelang vor dem Auffinden einer Kopie der vollständigen Fassung in Buenos Aires u.a. wegen der erhaltenen Musikpartitur zum Film, die mittlerweile wieder für großes Orchester, für kleines Orchester und in Klavierfassung vorliegt. Doch warum war die Musik von Anfang an so bedeutsam für den Film?

Gerade weil die meiste Filmmusik vom Zuschauer nicht bewusst wahrgenommen wird, erzeugt sie sehr direkt und stark die emotionale Wirkung eines Films – und erhöht damit die Attraktivität des Mediums ungemein. Haben Sie einmal ausprobiert, wie Szenen aus einem Thriller (in denen nicht gesprochen wird) ohne Musik wirken? Zumeist tödlich langweilig. Und damit ist die Musik auch zentrales Element für den Reiz des Filmeinsatzes im Unterricht. Nach Hans Jörg Pauli wird Musik im Film in drei Formen eingesetzt: zur Paraphrasierung, zur Polarisierung oder zur Kontrapunktierung. Paraphrasierung bedeutet hierbei die akustische Unterstützung des bildlichen Gehalts, Polarisierung ihre (einseitige) Ausdeutung und Kontrapunktierung gar ihre Umdeutung. Schnelle Musik zu schnellen Actionbildern ist ein Beispiel für Paraphrasierung, da die Bildwirkung unterstützt und verstärkt wird. Spannungsgeladene Musik zu einer Szene, in der eine Person die Treppe hinunterkommt, ist im Thriller die Ausdeutung an sich neutraler Bilder, um den Zuschauer in die erwünschte Spannung zu versetzen. Und die leichte tänzerische Untermalung der extremen Schlägereien in den berühmten Bud-Spencer-Filmen bedeutet ihre Kontrapunktierung, da den Bildern hierdurch die Ernsthaftigkeit und dadurch der Eindruck von Brutalität weitestgehend genommen werden.

Doch worin besteht nun die Herausforderung an unsere rationale Urteilskraft? Dies möchte ich im Folgenden an konkreten Beispielen verdeutlichen, die ich z.T. im Unterricht, z.T. mit Gruppen in Lehreraus- und -fortbildung erproben konnte.

Beispiel 1: Die Titelmusik zu *Breakfast Club*

Don't forget about me von den *Simple Minds* aus dem Jahre 1985 wird als Musikhintergrund für den Filmvorspann in *Breakfast Club* genutzt. Der Titel wirkt wie eigenständige zeitgemäße Rockmusik, wurde aber speziell für den Film geschrieben und mit der Band eigens für diesen Zweck produziert. Wie bei mancher Titelmusik eines Films gelang es hier, dass ihre Melodie intensiv ins Ohr ging und für die *Simple Minds* bedeutete dieser Titel den internationalen Durchbruch. Doch in welchem Verhältnis steht der Musiktitel zum Film und inwiefern lohnt seine Beachtung im Unterricht? Sein Text erscheint als Liebeslied, in dem ein tanzender Jugendlicher sich danach sehnt, wahrgenommen, ins Vertrauen gezogen, geliebt und nicht vergessen zu werden. Interessanterweise aber ist *Breakfast Club* kein Liebesfilm. Es ist ein Film über Jugendliche mit ihren spätpubertären Problemen einer gelingenden Rollenfindung⁷³. In seiner Handlung, die aus dem achtstündigen Nachsitzen von fünf Schüler/innen an einem Samstag in einer amerikanischen Highschool besteht, wird die Auseinandersetzung dieser Jugendlichen mit sich, ihren Eltern, ihren Mitschüler/innen und ihrem Lehrer thematisiert. (Dass dabei auch die Entstehung von Liebesbeziehungen angedeutet wird, ist eher marginal.) Was die Musik aber als Ausblick auf den Film absolut treffend transportiert, ist seine Grundstimmung von Verunsicherung, die diese Jugendlichen allesamt bestimmt, sowie eine Sehnsucht nach Sicherheit durch verlässliche Anerkennung, wie sie ebenfalls im Liebesliedtext wie im Filmplot beschrieben wird. Insofern ist der unterschwellig und i.d.R. unbewusst wahrgenommene emotionale Gehalt des Songs, die *Stimmungsbotschaft* die entscheidende Ebene der *Einstimmung* auf den Film, während die über Textanalyse erfassbare thematische Konkretisierung in Bezug auf Tanzen und Liebesbeziehung im Kern am folgenden Filmgeschehen vorbeigeht.

Wenn man sich dieses Phänomens nicht bewusst ist, wird man den Vorspann wahrscheinlich betrachten, ohne die Musik explizit zu thematisieren, da ihr Stimmungsgehalt ohne bewusste Wahrnehmung funktioniert und der konkrete Textinhalt eher vom Thema ablenkt. Das ist eine dem Medium prinzipiell angemessene Umgangsweise, die aber wenig philosophischen Impetus enthält – weil sie keine kritische Distanzierung über bewusste Reflexion erlaubt. Man erliegt in diesem Moment einer Wirkung, ohne phänomenologisch reflektieren zu können, wie sie zustande kam und was sie ausgelöst hat. Wie kann man Philosophielehrer/in aber anders mit einer solchen Vertonung als umgehen? Man kann den Vorspann mit dieser Musik aussparen um dem Problem zu entgehen, würde damit im konkreten Film aber auch auf die interessanten und klischeehaft aussagekräftigen Bilder der Erstvorstellung der Hauptcharaktere verzichten. Ich würde im Sinne der phänomenologischen Denkmethode zumindest nach der subjektiven Wirkung des Songs bei der Vorspannbetrachtung fragen. Dies kann auch ohne weitergehende Textbetrachtung

⁷³ Zum unterrichtlichen Einsatz des Filmes siehe u.a.: Jörg Peters / Martina Peters / Bernd Rolf: Philosophie im Film. Bamberg: C.C.Buchner 2006, S. 8-17.

oder musikalische Analyse geschehen und würde die Aufmerksamkeit der Schüler/innen auf eine emotionale Vorgabe des Mediums lenken. Man kann den Song und seinen Text auch vor der weiteren Filmbetrachtung analytisch thematisieren und z.B. die durch seinen Text und seine Stimmung geweckten Erwartungen an die kommende Spielfilmhandlung konkret benennen lassen. Dies würde dann nach einer weitergehenden Filmbetrachtung retrospektiv die Klärung und eine kritische Würdigung seines Verhältnisses zum Film ermöglichen. Das wäre stärker „aufklärerisch“ in dem Sinne, dass klares Bewusstsein für etwas geschaffen wird, was uns ansonsten unbewusst beeinflusst. Aber es würde im Praktische Philosophie- oder Philosophieunterricht viel Zeit und Aufmerksamkeit auf das Medium selbst lenken und damit das philosophisch relevante inhaltliche Thema zur Frage „Wer bin ich?“, der Frage nach persönlicher und sozialer Identität, verzögern. Vielleicht wäre dieses Vorgehen eher für den Musikunterricht geeignet, der sich ebenfalls um den Film – eben mit Schwerpunkt des Einsatzes und der Wirkung von Filmmusik – kümmert. Als extremste Berücksichtigung der Musik wäre es sogar möglich, dass man den Film weglässt und der Frage nach Identität und dem Bedürfnis nach sozialer Anerkennung allein anhand des Songs nachgeht. Das würde ich im konkreten Fall aber nicht empfehlen, da hierdurch viele Chancen dieses sehr ergiebigen und Jugendliche ansprechenden gelungenen narrativen Mediums verschenkt würden.

Beispiel 2: Die Feder im Vorspann zu *Forest Gump*

Durch digitale Technik ermöglicht beginnt *Forest Gump* mit den Bildern des Flugs einer weißen Feder:

„Eine leuchtend weiße Feder schwebt durch einen noch viel leuchtenderen blauen Himmel. In der Tiefe sieht man einen Ort mit Kirchturm und Bäumen und Straßen, wie man ihn sonst nur noch in Bilderbüchern findet. Aber die Feder scheint sich Zeit lassen zu wollen auf ihrem Weg hinab und vertraut sich allerlei Winden und Wirbeln an, ehe sie endlich erdwärts schaukelt. Und gerade als sie auf der Straße aufzukommen droht, wird sie von einem Auto nochmal aufgescheucht und einem Mann auf einer Bank vor die Füße gewirbelt, der sie aufhebt und über ihrem Anblick ins Erzählen gerät.“⁷⁴

Interessanterweise bezeichnen Schülergruppen im Anschluss an diese Szene⁷⁵ bei der Frage nach ihren Gedanken zur Freiheit die Feder immer als ein Symbol hierfür. Nach Begründungen gefragt äußern sie, dass sie nicht der Schwerkraft zu gehorchen braucht und dass sie ohne Probleme und ohne willentliche Beeinflussungen von außen ihren Flug vollziehen darf. Es dauert meist recht lange, bis in der Diskussion jemand bemängelt, dass die Feder aber auch keinerlei Einfluss auf ih-

⁷⁴ Michael Althen: Forrest Gump, der Idiot des Südens; gefunden unter:

http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-forrest-gump-der-idiot-des-suedens_aid_149175.html

⁷⁵ Materialien und Arbeitsaufträge zur unterrichtlichen Bearbeitung hierzu wurden vom Autor veröffentlicht in: Jörg Peters / Bernd Rolf (Hg.): philo praktisch 3, Unterrichtswerk für Praktische Philosophie in NRW für die Jg. 9/10. Bamberg: C.C.Buchner 2008 (2. Aufl. 2011), S. 18f.

ren Flug habe, dass sie keinerlei Ziel verfolge und dass ihr Flug daher nur schwer mit einer als frei empfundenen menschlichen Handlung zu vergleichen sei.

Nun habe ich folgendes Experiment gemacht – und damit komme ich wieder auf die Rolle der Musik zu sprechen. Ich habe die Szene nicht mit der leichten, unbeschwerten und harmonischen Originalfilmmusik vorgeführt, sondern habe an deren Stelle zu derselben Szene den Beginn der Faust-Ouvertüre von Richard Wagner laufen lassen. Diese Musik wirkt in ihrer Stimmung eher bedrohlich und Unheil ankündigend. Nach einem ersten Betrachten der Filmszene mit dieser Musik wurde die Frage nach Assoziationen zur Freiheit z.T. mit Unverständnis aufgenommen, es wurden Thesen über die ständige Gefährdung von Freiheit geäußert oder sogar die Unfreiheit, die totale Abhängigkeit und die ständige Bedrohtheit der Feder thematisiert. Die Feder wurde durchweg als potentiell Opfer und als völlig unfrei wahrgenommen. Was war geschehen: Die Ausdeutung der Szene in Bezug auf unsere Vorstellungen zur Freiheit wurde durch die emotionale Färbung der Musik in ihr Gegenteil verkehrt. Ohne es bewusst wahrzunehmen – denn alle Äußerungen zur Freiheit bezogen sich in beiden Fällen explizit allein auf die Bildmotive der Szene – wurde die emotionale Konnotation des Freiheitsbegriffs abgerufen und allein die positive Stimmung der Originalfilmmusik reichte offensichtlich aus, um aus dem völlig abhängigen Flug der Feder ihre Freiheit abzuleiten. Hingegen lässt die bedrohliche Stimmung der Faust-Ouvertüre unsere Ängste die Oberhand gewinnen und wir sehen die Feder als unfrei und bedroht an.

Wie sollte man als Philosophielehrer mit einem solchen Phänomen umgehen? Wenn ich die Vorspannszene mit ihrer Originalmusik vorstelle, bekomme ich eine interessante Diskussion, die allerdings von der suggestiven und unbewusst aufgenommenen Wirkung der Bilder durch ihre musikalische Untermalung lebt. Das lohnende und heuristisch Interessante dabei ist, dass aus der unbewusst emotional geweckten und positiv besetzten Freiheitsassoziation zur Feder sich allmählich ein bewusst reflektierter und differenzierter Blick auf den Freiheitsbegriff entwickeln kann. Die Emotionalität selbst, die durch die Musik unbewusst ins Spiel gebracht wurde, wird dabei keineswegs automatisch eine explizite Rolle spielen, da sie von den Schüler/innen i.d.R. nicht wahrgenommen wird. Ich denke sogar, dass Lerngruppen, darauf angesprochen, leugnen würden, die Musik hätte ihre Gedanken zur Freiheit bestimmt. Also wäre es im Sinne einer Bewusstsein schaffenden Auseinandersetzung mit dem Medium Film wie mit der eigenen emotionalen Besetzung des Freiheitsbegriffs sinnvoll, auch hier den Effekt der Musik im Sinne der phänomenologischen Denkmethode anzusprechen, auch um die Verquickung analytischer Begriffsarbeit mit emotionaler Gestimmtheit reflektierbar werden zu lassen. Leider funktionieren die beiden o.g. Seh-Hör-Erlebnisse nur einmal intensiv: Hat man die Szene mit der Originalmusik verinnerlicht, kann man sie nicht mehr so leicht unvoreingenommen mit der Faust-Ouvertüre wirken lassen; und hat man sie einmal mit der Faust-Ouvertüre betrachtet, kann man die Originalmusik nicht mehr

so einfach unvoreingenommen wirken lassen. Insofern wäre es aus meiner Sicht – gerade für den Philosophie/Praktische Philosophieunterricht – zumindest unverzichtbar, die emotionale Besetzung des Freiheitsbegriffs bei den Schüler/innen offen anzusprechen und vielleicht ihre Entsprechung in der Originalmusik zu thematisieren. Vielleicht kann man auf diesem Wege ein erstes Bewusstsein für die suggestive Wirkung von Musik auch auf Begriffsarbeit schaffen. Noch intensiver könnte der Versuch ausfallen, nach der Diskussion über die Freiheit der Feder in zeitlichem Abstand zum ersten „Hören“ der Szene doch noch die manipulierte Musikuntermalung mit der Faust-Ouvertüre zu Gehör zu bringen. Hier würde trotz der Vorprägung durch die Originalmusik die unterschiedliche Wirkung von musikalischer Untermalung im Ansatz erlebbar und phänomenologisch thematisierbar werden, wobei wir uns dann weniger auf der Ebene philosophisch thematischer Auseinandersetzung mit dem Freiheitsbegriff als auf der Ebene kritischer Medienerziehung bewegten. Wenn man diese Ebene kritischer Medienerziehung in Bezug auf die suggestive Wirkung von Musik auf die Spitze treiben wollte, wäre wohl eine Trennung der Lerngruppe in zwei Teilgruppen am effektivsten, wobei jede Gruppe die Vorspannszene mit der Feder mit gleichem Arbeitsauftrag zur Suche nach sinnvollen Assoziationen zum Freiheitsbegriff, aber mit unterschiedlicher Musik vorgespielt bekäme. Wenn man dann nach entsprechender Bearbeitung des Auftrags die Gruppen wieder zusammenbringen würde und nach der Ursache für die erwartbar unterschiedlichen Arbeitsergebnisse forschen ließe, könnte die Wirkung der Musik äußerst eindrucksvoll zu Bewusstsein gebracht werden.

Beispiel 3: Die ethische Beurteilung einer Bestrafung in *Sleepers*

Der Spielfilm *Sleepers* erzählt die Geschichte von vier Jungen, die in einem amerikanischen Arbeiterviertel unter mafiös kriminell geprägten Verhältnissen aufwachsen und in ihrer Jugend nach einem folgenschweren Streich zu Jugendgefängnis verurteilt werden, wo sie gefoltert und missbraucht werden, wonach zwei ihrer Biographien endgültig ins kriminelle Milieu abgleiten. Nachdem diese beiden aber einen Mord an ihrem ehemaligen Peiniger im Jugendgefängnis begehen, kommt es zu einem Prozess, in dem sie trotz klarer Schuld durch Manipulationen ihrer Freunde und des sie seit ihrer Kindheit unterstützenden Paters freigesprochen werden. Diese Erzählung wirft viele ethische Fragen auf, die sich unterrichtlich effektiv aufgreifen und – insbesondere in der gymnasialen Oberstufe – zu diversen ethischen Ansätzen in Beziehung setzen lassen⁷⁶.

⁷⁶ vergl.: Klaus Draken, Der Spielfilm „Sleepers“ im Philosophieunterricht. Zur didaktischen Begründbarkeit eines Spielfilmeinsatzes in der 12 – in: EU, Ethik und Unterricht: Zeitschrift für die Fächergruppe Ethik / Werte und Normen / LER / Praktische Philosophie; 1/04. Velber: Erhard Friedrich Verlag in Zusammenarbeit mit Klett, März 2004, Seite 43 – 46.

Konkret möchte ich an dieser Stelle die Verurteilung der Jungen für den folgenschweren Streich ansprechen. Dabei war es um den Plan gegangen, einem Hotdog-Verkäufer ohne Bezahlung einige Würstchen zu entwenden. Allerdings entstehen bei der Umsetzung dieses Vorhabens einige spontane Ideen, die letztlich einen Unfall provozieren, bei dem ein unbeteiligter Mann lebensgefährlich verletzt wird. Die musikalische Untermalung der entsprechenden Szenen arbeitet mit leicht beschwingter Popmusik aus der dargestellten Zeit, die bereits bei den Milieuschilderungen des Anfangs ein relativ positives Bild überwiegend unbeschwerter Kindheit vermittelten. Entsprechend wird die Deutung des Vorhabens als „Dummer-Jungen-Streich“ emotional nahe gelegt. Bei der Urteilsverkündung, die schließlich längere Jugendhaft festlegt, wird hingegen mit tiefen, Unbehagen hervorrufenden und Unheil ankündigenden Klängen gearbeitet. Kann eine Lerngruppe als dem Gesamtmedium ausgesetzte Zuschauer, die sich auf den Film einlassen und seine emotionale Wirkung empfinden, überhaupt zu einem anderen ethischen Urteil gelangen, als dass die Täter kaum Schuld auf sich geladen haben und die Strafe eindeutig unangemessen hart ist? Und inwiefern hat in diesem Fall die bewusste vernunftorientierte Reflexion ethischer Fragen im Sinne des Philosophie/Praktische Philosophieunterricht überhaupt noch eine Chance?

Inhaltlich lässt sich bei dem Streich leicht die Unterscheidung von Absichts- (Deontologie) und Folgenbewertung (Utilitarismus) darstellen. Sieht man auf die Absicht der Jungen, so finden wir zwar keine ethisch *gute* Handlung, aber zumindest eine milieu- und altersabhängig nachvollziehbare Handlung ohne ausgesprochen *bösen* Willen vor. Schauen wir auf die Folgen, die Instrumentalisierung der Gefühle des betroffenen Hotdog-Verkäufers und letztlich die (unbeabsichtigte) massive Gefährdung eines Menschenlebens, muss ein strengerer Maßstab angelegt werden. Die Musik und das eigene Erschrecken der Jungen über die ausgelösten Folgen im Film legen gefühlsmäßig den ersten Maßstab nahe. Dagegen lässt der Blick auf die Folgen ein absolut mangelndes Verantwortungsbewusstsein und wenig Empathie für die Auswirkungen der eigenen Handlungen auf Andere erkennen. Dies wird allerdings durch die Art der Inszenierung und musikalischen Untermalung gefühlsmäßig so stark in den Hintergrund gerückt, dass meine Schüler/innen die Bestrafung im Spielfilm bereits bei ihrer Verkündung immer als völlig ungerecht bewerten. Wie kann man also in einem solchen Fall – und ich gehe davon aus, dass fast jeder Spielfilmeinsatz zu ethischen Fragen eine emotionale Manipulation impliziert – sinnvoll im Philosophie/Praktische Philosophieunterricht agieren?

Ohne spezifisches Bewusstsein für die emotional manipulative Wirkung insbesondere der Musik wird man sicher den Film zum Anlass nehmen, in die Analyse des Geschehens und die rationale Begründung denkbarer Bewertungen einzusteigen. Dabei kommt man, je mehr man sich in abstrahierender Weise vom Medium und seiner Erzählweise entfernt, auch zu einer zunehmend bewusst reflektierten und begründeten ethischen Einschätzung, zu deren Fundierung philosophische Überlegungen und Texte einbezogen werden können. Wenn man sich dann wieder dem

Film zuwendet, kann es allerdings passieren, dass trotz theoretisch weiterentwickeltem Bewusstsein die konkrete Erstbewertung der Filmsituation dominant bleibt – ohne dass deren emotional provoziertes Entstehen reflektierbar gemacht wurde. Und auch hier gibt es m.E. keinen anderen Weg, als phänomenologisch die Wahrnehmung aller Filmebenen, d.h. Geschichte, Bilder, gesprochener Text und Musik zu thematisieren und auf ihre konkrete Wirkung bei den Schüler/innen zu befragen. Nur so scheint mir die suggestive Wirkung insbesondere der Musik auf eine Bewusstseins-ebene hebbbar, die sie bearbeitbar und damit der Vernunft verfügbar und – wenn dies erforderlich erscheint – auch rational neutralisierbar macht. Und dies erscheint mir für einen reflexiven Umgang mit ethischen Fragen äußerst wichtig, weil im öffentlichen Raum immer mehr der Bewertungsanlässe medial vermittelt und zunehmend auch musikalisch (emotional manipulativ) unterlegt auftreten.

Beispiel 4: fehlende Text- und Bildaussagen in 2001: Odyssee im Weltraum

Und was passiert, wenn ein Film in Sequenzen ganz auf Sprache verzichtet, vielleicht sogar das Bild vorenthält und ausschließlich auf die Musik setzt? Dies geschieht z.B. im Vorspann des Klassikers von Stanley Kubrick aus dem Sciencefictiongenre *2001: Odyssee im Weltraum*: drei Minuten lang völlig schwarze Leinwand, zu der die geräuschhaft wirkende Musik *Atmosphères* von György Ligeti erklingt. Hier erscheint es mir unvermeidlich, sich im Sinne der phänomenologischen Denkmethode der subjektiven Wahrnehmungen und Wirkungen dieser Beschallung bewusst werden zu lassen. Insbesondere aber bei der berühmten Affenszene, an deren Schluss der als Waffe benutzte Knochen in die Luft geschleudert wird und mit einen so genannten *Match Cut* durch ein schwerelos schwebendes Raumschiff ersetzt wird, spielt die Musik eine entscheidende Deutungsrolle. Und spätestens an dieser Stelle scheint mir der phänomenologische Zugriff nicht mehr ausreichend, da Kubrick auf bekannte Musikwerke zurückgreift, welche eines hermeneutisch anzustrebenden Verständnisses auch für die philosophisch motivierte Deutung bedürfen. So erklingen in der zuletzt genannten Szene nacheinander ein Auszug aus Ligetis *lux aeterna*, Richard Strauss' *Zarathustra* und Johann Strauß' *Donauwalzer*. Und wer die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte dieser Musiken kennt, kann zu Deutungsbegründungen kommen, die ohne diese Informationen nicht erreichbar erscheinen. Exemplarisch verdeutlichen möchte ich dies an dem Einsatz von Johann Strauß' *Donauwalzer*.⁷⁷

Nachdem die Affen in Kubricks Szenerie den mysteriösen Monolithen entdeckt hatten (hierzu erklingt Ligetis *lux aeterna*), entsteht in der Affenhorde die Idee zur Nutzung alter Knochen als Waffe (hierzu erklingt Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*). Dies macht sie im Revierkampf erfolgreicher und in triumphierender Geste

⁷⁷ Ausführlicher dargestellt in: Klaus Draken, Sinnstiftende Musik zu sinnlosen Bildern? Ein Versuch über *2001: Odyssee im Weltall*. In: ZDPE, Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik – Heft 4/2012: „Sinn“; Hannover: Siebert, Jahrgang 34, erscheint im Dezember 2012.

wirft einer der Affen am Schluss den Knochen in die Luft. In dem Moment, als der Knochen im Bild durch das leicht schwebende Raumschiff ersetzt wird – ein zeitlicher wie entwicklungsmäßiger Quantensprung – erklingt *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß. Doch was soll diese Musik an dieser Stelle? Auf unvoreingenommen jugendliche Hörer wirkt sie zumeist beruhigend, leicht und tänzerisch. Das passt zur friedlich leichten und sogar als tänzerisch verstehbaren Darstellung des schwebenden Raumschiffs. Und tatsächlich liest man bei Wikipedia, dass innerchinesische Fluglinien diese Musik zur Beruhigung bei den Landungen spielen sollen⁷⁸. Manche, zumeist ältere Hörer, nehmen sie aber vorurteilhaft als volkstümlich wahr, was sie als starken Gegensatz zur überirdischen Szenerie empfinden. Was hat österreichisches Regionalcholorit – der österreichische Rundfunk hat diese Musik häufig als Erkennungsmelodie genutzt – mit dem Weltraum zu tun? Dies kann als ironische Brechung der scheinbaren Überwindung irdischer Kleinstaaterei und deren Kriegsgebaren empfunden werden. Und dieser Widerspruch ist m.E. nur durch weitere Hintergrundinformationen bzw. einen hermeneutisch unterstützten Verstehensprozess auflösbar.

So fiel die Uraufführung der Chorfassung dieses Stücks von Johann Strauss in eine Zeit, als nach verlorener Schlacht Österreichs gegen Preußen zu Fasching alle Bälle abgesagt wurden. Diese erste Fassung wurde auf einer als Ersatz veranstalteten Liedertafel vom uraufführenden Männergesangsverein mit einem Text versehen, der aus heutiger Sicht leicht als Verdrängung der aus Kriegsniederlage erlittenen Schmach gedeutet werden könnte.⁷⁹ Mit diesem Wissen kann die Musikauswahl zur Unterlegung der optisch friedlichen Raumschiffszenerie kaum mehr rein positiv gedeutet werden. Auch wird der Bezug zum Knochen als erster vormenschlicher Kriegstechnologie neu deutbar. Und bei weiterer Annäherung an die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Stückes wird noch eine weitere Deutungsebene nahe gelegt. Johann Strauss wählte wenig später die Orchesterfassung des Walzers, jetzt unter dem heute bekannten Titel „*Le beau Danube bleu*“, zur erfolgreichen Aufführung bei der Weltausstellung 1867 in Paris aus. Die Weltausstellung als Ort einer technischen Leistungsschau, auf der damals z.B. der Flugkolbenmotor vorgestellt wurde – der Vorläufer des Otto-Viertakt-Motors – erlaubt eine weitere Verbindung zum Film: Das Raumschiff als Symbol für die technisch hoch entwickelte Leistungsfähigkeit, die der Mensch seither enorm ausgebaut hat. Die Ambivalenz zwischen Verdrängung von Kriegstrauer und dem Feiern technischen Fortschritts ist also bereits aus der Entstehungsgeschichte des Musikstücks heraus erkennbar und muss somit bei einer sinnvoll begründeten Deutung der vordergründig leicht und harmonisch auftretenden Weltraumbilder m.E. mit herangezogen werden.

⁷⁸ Gefunden unter: http://de.wikipedia.org/wiki/An_der_sch%C3%B6nen_blauen_Donau

⁷⁹ Der vollständige Liedtext ist a.a.O. ebenfalls nachlesbar.

Fazit

Als Fazit aus den hier aufgeführten Beispielen kann man m.E. begründen, warum auch im Philosophie/Praktische Philosophieunterricht beim Einsatz des Mediums Film die Musik in angemessener Dosierung Beachtung finden sollte. Ihre eigensinnige Verbindung mit Handlungsgeschehen auf emotionaler Ebene, ihre manipulative Wirkung auf Begriffszuschreibungen, ihre Beeinflussung von bewertenden Urteilen und ihre zusätzliche Erklärungskraft bei der Deutung filmischer Bilder scheinen mir dies zu empfehlen. Natürlich haben wir in der Schule ein Prinzip der Arbeitsteilung, nach dem z.B. das Fach Musik Filmmusik explizit thematisieren soll. Dennoch kann die mit dem Einsatz des Mediums Film unterschwellig wirkende Musik eine Eigendynamik entwickeln, die unseren spezifischen Fachinteressen entgegenlaufen oder deren Betrachtung unsere spezifischen Fachinteressen befördern kann. Insofern gebietet die nach Martens zu berücksichtigende phänomenologische Denkmethodologie, hier Raum für die bewusst gemachte Wahrnehmung und vor allem für die Reflexion der daraus resultierenden Wirkungen einzuräumen. In besonderen Fällen kann es sogar lohnend sein, im Sinne der hermeneutischen Denkmethodologie die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Musikstücken für das tiefere Verstehen des Filmgeschehens mit in den Blick zu nehmen, auch wenn dies im Sinne des Fachprinzips der Schule als Grenzüberschreitung empfunden werden kann. Andererseits ist der fächerübergreifende und fächerverbindende Unterricht im Sinne moderner Didaktik durchaus erstrebenswert, wenn er sich konkret im System anbietet. Dass bei diesen Zugängen die diskursiv argumentative Arbeit mit analytisch zu klärenden Begriffen und Argumenten ihren besonderen Raum in unseren Fächern beansprucht, und dass dabei auch die spekulative Denkmethodologie Raum für schülereigene Ideen und deren Prüfung anbieten muss, darf dabei natürlich nicht aus den Augen verloren werden.

In diesem Sinne aber möchte ich ausdrücklich – ohne überzogene musikfachliche Ansprüche an die Unterrichtenden in den Fächern Philosophie/Praktische Philosophie – Mut machen, die differenziert bewusst gemachte Wahrnehmung unserer Schüler/innen auch auf die Ebene der in Filmen funktional eingesetzten Musik auszuweiten, wo immer dies fachlich sinnvoll und aus Gründen der Zeitökonomie vertretbar erscheint. Auch auf dieser Ebene kann in Zeiten, in denen medial aufbereitete Nachrichten und emotional manipulierende Berichterstattung insbesondere in den neuen Medien ständig präsent sind, ein wichtiger Schritt im Sinne der Aufklärung getan werden

Klaus Draken

Hanna Arendts *Macht und Gewalt* im Philosophieunterricht II

Ein unterrichtlicher Erfahrungsbericht über die Wirkung ihrer Person und die aktuelle Anwendbarkeit ihrer Begriffsarbeit

Vorbemerkung

Dieser Artikel wurde ursprünglich ohne Kenntnis der Ausarbeitung von Klaus Feldmann im ersten Teil dieser Mitteilungen (S. 54) verfasst. Da er aber mit anderem Schwerpunkt und aus anderer Perspektive geschrieben wurde, konnte ich ihn um redundante Passagen kürzen und möchte ihn nun als ergänzenden Erfahrungsbericht mit zusätzlichem Anregungspotential anbieten. Für Leser, die in Hannah Arendts Werk noch nicht so intensiv eingearbeitet sind, bietet sich zuerst die Lektüre des grundlegender einführenden Beitrags von Klaus Feldman an.

Hannah Arendt: Eine faszinierende Persönlichkeit

Hannah Arendt lebte zu einer Zeit, aus der uns außer den Texten auch mediale Dokumente anderer Art zur Verfügung stehen. So kann es auch auf heutige Schüler/innen faszinierend wirken, alte TV-Interviews mit ihr zu betrachten. Insbesondere mit dem Gespräch „Zur Person“, geführt von Günter Gaus aus dem Jahre 1964, habe ich gute Erfahrungen machen können.⁸⁰ Das Besondere dieses Dokuments ist das persönliche Auftreten der Philosophin, das von deutlichen Nebelschwaden des Zigarettenqualms durchzogene Schwarz-Weiß-Bild, die von meinen Schüler/innen als „ehrfurchtsvoll“ wahrgenommene Art der Kommunikation des Moderators, die z.T. seltsam anmutenden Fragen – und Antworten – zum weiblichen Rollenverständnis und die durchscheinenden Aspekte einer zeitgeschichtlich verstehbaren Biographie, welche auch in ihren Werken erkennbar bleibt.

Allein die einführenden Worte lassen aufmerken: *„Frau Hannah Arendt, Sie sind die erste Frau, die in dieser Reihe porträtiert werden soll. Die erste Frau, wenn auch freilich mit einer nach landläufiger Vorstellung sehr männlichen Beschäftigung: Sie sind Philosophin.“* Zwar ist Hannah Arendt auch für uns heute noch die erste weibliche Autorin, die z.B. Eingang in die Obligatorik für das Zentralabitur in NRW fand, dennoch bleibt die Passage für heutige Schüler/innen irritierend. So führt Hannah Arendt nach ihrer Distanzierung von der Philosophie und begrifflicher Differenzierung zwischen politischer Philosophie und politischer Theorie über ihr eigenes Geschlechterverständnis aus: *„Ich bin eigentlich altmodisch gewesen. Ich war immer der Meinung, es gibt bestimmte Beschäftigungen, die sich für Frauen nicht schi-*

⁸⁰ Hannah Arndt: „Zur Person“ ist bei youTube verfügbar. Eine Version in fünf Teilen erscheint qualitativ sehr brauchbar (<http://www.youtube.com/watch?v=Ts4lQ2gQ4TQ>).

cken, die ihnen nicht stehen, wenn ich einmal so sagen darf. Es sieht nicht gut aus, wenn eine Frau Befehle erteilt. Sie soll versuchen, nicht in solche Positionen zu kommen, wenn ihr daran liegt, weibliche Qualitäten zu behalten. Ob ich damit Recht habe oder nicht, weiß ich nicht. Ich selber habe mich irgendwie mehr oder minder unbewusst, auch ... oder sagen wir besser mehr oder minder bewusst danach gerichtet. Das Problem selber hat für mich persönlich keine Rolle gespielt. Sehen Sie, ich hab' einfach gemacht, was ich gerne machen wollte und ich habe mir nie überlegt, ob eine Frau das nun macht, dass das gewöhnlich Männer machen und jetzt macht's ne Frau oder so. Es hat mich eigentlich persönlich nicht berührt.“ – Eine in der Gender-Problematik erstaunlich unpolitische Haltung einer zutiefst politisch denkenden Persönlichkeit. Aber Günter Gaus kommentiert diese Passage zeittypisch mit einem knappen und selbstverständlich klingenden „Ich verstehe.“

Insbesondere wenn Hannah Arendt über ihr Erleben des Dritten Reichs spricht, fallen Sätze, die meine Schüler/innen trotz vielfach auch ermüdend empfundener Beschäftigung mit unserer Geschichte berührt haben: „Ich habe von Hause aus nicht gewusst, dass ich Jüdin bin. Meine Mutter war gänzlich areligiös, mein Vater ist früh gestorben, – Es klingt alles sehr komisch: mein Großvater war Präsident der liberalen Gemeinde und Stadtverordneter von Königsberg. Ich komme aus einer alten Königsberger Familie. – trotzdem: Das Wort ist bei uns nie gefallen, als ich ein Kind war, ein kleines Kind war und es wurde mir zum ersten mal entgegengebracht durch antisemitische Bemerkungen – es lohnt sich nicht zu erzählen – von Kindern auf der Straße. Daraufhin wurde ich also sozusagen aufgeklärt.“ Über ihr Erleben der Machtergreifung Hitlers weiß sie ebenfalls persönlich zu berichten: „Man denkt heute oft, dass der Schock der deutschen Juden `33 sich damit erklärt, dass Hitler die Macht ergriff. Nun, was mich und Menschen meiner Generation betrifft, kann ich sagen, dass es ein kuriozes Missverständnis ist. Das war natürlich sehr schlimm. Aber es war politisch, es war nicht persönlich. Dass die Nazis unsere Feinde sind, mein Gott, wir brauchten doch bitte schön nicht Hitlers Machtergreifung, um das zu wissen. Dass war doch seit mindestens vier Jahren jedem Menschen, der nicht schwachsinnig war, völlig evident. Dass ein großer Teil des deutschen Volkes dahinter stand, ja, dass wussten wir ja auch. Davon konnten wir doch `33 nicht schockartig überrascht sein. [...] Dass persönliche Problem war doch nicht etwa, was unsere Feinde taten, sondern was unsere Freunde taten, nun gut, was damals in der Welle von Gleichschaltung, die ja ziemlich freiwillig war, jedenfalls noch nicht unter dem Druck des Terrors, ... vor allen Dingen aber in dem plötzlichen Verlassen. Es war, als ob sich ein leerer Raum um einen bildete. Nun, ich lebte in einem intellektuellen Milieu und ich kannte aber auch andere Menschen. Und ich konnte feststellen, dass unter Intellektuellen das sozusagen die Regel war, und unter den anderen nicht. Und die Geschichte habe ich nie vergessen. Und mit einer Sache ging ich raus aus Deutschland – wie ich damals dachte, natürlich immer etwas übertreibend –: Nie wieder! Ich rühre nie wieder irgendeine intellektuelle Geschichte

an. Ich will mit dieser Gesellschaft nichts zu tun haben. Ich war ja natürlich nicht der Meinung, dass deutsche Juden oder die deutsch-jüdischen Intellektuellen, wenn sie in einer anderen Situation gewesen wären, als sie es waren, sich wesentlich anders verhalten hätten. Der Meinung war ich nicht. Ich war der Meinung, das hängt mit diesem Beruf zusammen. Ich spreche in der Vergangenheit. Ich weiß heute mehr darüber als damals. [...] Aber, dass es im Wesen dieser ganzen Sachen liegt, dass man sich sozusagen zu jeder Sache etwas einfallen lassen kann: Die Leute sind doch ... Sehen Sie, dass jemand sich gleichschaltete, weil er für Frau und Kind zu sorgen hatte, das hat ihm nie ein Mensch übel genommen. Das Schlimme war doch, dass sie dann wirklich daran glaubten, für kurze Zeit, manche für sehr kurze Zeit. Das heißt, zu Hitler fiel ihnen was ein. Und zum Teil ungeheuer interessante Dinge, nicht? Ganz fantastisch interessante und komplizierte und hoch über dem gewöhnlichen Niveau schwebende Dinge – das habe ich als grotesk empfunden. Das heißt, sie gingen ihren eigenen Einfällen in die Falle, würde ich heute sagen. Das ist das, was passiert ist. Das habe ich damals nicht so übersehen.“

Begriffliche Differenzierung als Mittel zum Verstehen

Bei diesen Ausführungen wird durchgängig ihre intellektuelle Haltung in persönlich authentischer Weise spürbar. So fällt u.a. später im Interview der berühmte Satz: „Was für mich wesentlich ist: Ich muss verstehen!“ Und dieser Satz hat gesprochen im Kontext einer persönlich berichtenden Philosophin natürlich eine andere Wirkung als gelesen.

Weil meine Schüler/innen vor allem von dem Aspekt ihrer jüdischen Herkunft zur Zeit des dritten Reiches beeindruckt waren, bin ich in die Textarbeit mit zwei kurzen Auszügen aus dem ebenfalls thematisierten Buch – damals gerade erschienen und hoch umstrittenen – *Eichmann in Jerusalem* eingestiegen. Meine Idee war es, die Schüler/innen hierüber an ihre Arbeitsweise der begrifflich-intellektuellen Differenzierung zum Zwecke des besseren Verstehens und des begründeteren politischen Handelns heranzuführen.

***Eichmann in Jerusalem, Ein Bericht über die Banalität des Bösen* (1964)**

(München: Piper, 2011, S. 391 – 393)

[...] Hätte das Gericht in Jerusalem verstanden, daß Diskriminierung, Austreibung und Völkermord nicht einfach dasselbe sind, dann wäre sofort klargeworden, daß das größte Verbrechen, mit dem es konfrontiert war, die physische Ausrottung des jüdischen Volkes, ein Verbrechen gegen die Menschheit war, verübt am jüdischen Volk, und daß nur die Wahl der Opfer, nicht aber die Natur des Verbrechens aus der langen Geschichte von Judenhaß und Antisemitismus abgeleitet werden konnte. Insofern die Opfer Juden waren, war es nur recht und billig, daß das Verfahren vor einem jüdischen Gerichtshof stattfand –, aber insoweit das Verbrechen ein Verbrechen an der Menschheit war, hätte es eines internationalen Tribunals bedurft, um in dieser Sache Recht zu sprechen. [...] Die Frage, ob ein Gericht zuständig ist oder nicht, muß vor Beginn des Prozesses entschieden werden; ist aber ein Gericht erst einmal für kompetent befunden, dann muß es auch ein Urteil finden.

Denkt man diesem Vorschlag weiter nach, so kommt man zu dem Ergebnis, daß nicht das Gericht, wohl aber der Staat von Israel nach Urteilsverkündung angesichts des unerhörten Befunds auf die Vollziehung des Urteils hätte verzichten können, um sich nun an die UNO zu wenden und mit allen Unterlagen zu demonstrieren, daß die Errichtung eines Internationalen Strafgerichtshofs angesichts dieser neuen, an der Menschheit begangenen Verbrechen in jedem Fall unabweisbar sei. Israel hätte es dann in der Hand gehabt, »eine heilsame Unruhe zu stiften«, indem es wieder und wieder hätte anfragen können, was es denn eigentlich mit diesem Mann, den es in Gewahrsam halte, tun solle, durch Wiederholung hätte sich der Weltmeinung die Notwendigkeit eines Internationalen Strafgerichtshofs eingeprägt. Nur indem man auf diesem Wege eine »Verlegenheit« stiftet, die die Vertreter aller Nationen angeht, kann man verhindern, daß die »Menschheit sich beruhigt« und daß der »Massenmord an den Juden ... zum Modell kommender Verbrechen wird, das in den Ausmaßen noch ganz geringfügige Beispiel eines künftigen Rassenmordes«. Gerade die Ungeheuerlichkeit des Geschehenen wird vor dem Forum eines nur staatlichen Gerichts »bagatellisiert«. [...]

In engem Zusammenhang mit diesem Versagen stand die sichtbare Hilflosigkeit der Richter vor der Aufgabe, der sie sich am wenigsten entziehen konnten, nämlich, den Angeklagten zu verstehen, über den sie zu Gericht saßen. Dafür genügte es nicht, sich der offenbar falschen Beschreibung des Angeklagten durch den Staatsanwalt als eines »perversen Sadisten« nicht anzuschließen, und es hätte auch nicht geholfen, wenn sie einen Schritt weiter gegangen wären und die Inkonsequenz aufgezeigt hätten, mit der die Anklage Eichmann als das größte Ungeheuer, das die Welt je gesehen hat, verurteilt sehen wollte, um im gleichen Atemzug zu erklären, es gäbe »viele wie ihn«, ja er sei typisch für »die ganze Nazibewegung und für alle Antisemiten überhaupt«. [...] Das beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind. Vom Standpunkt unserer Rechtsinstitutionen und an unseren moralischen Urteilsmaßstäben gemessen, war diese Normalität viel erschreckender als all die Greuel zusammen genommen, denn sie implizierte – wie man zur Genüge aus den Aussagen der Nürnberger Angeklagten und ihrer Verteidiger wußte –, daß dieser neue Verbrechertypus, der nun wirklich *hostis generis humani* (Verbrecher gegen die Menschheit) ist, unter Bedingungen handelt, die es ihm beinahe unmöglich machen, sich seiner Untaten bewußt zu werden. [...]

Nun gehörte diese Frage des Schuldbewußtseins zweifellos zu den zentralen Problemen, die der Eichmann-Prozeß aufwarf, da ja alle modernen Rechtssysteme davon ausgehen, daß ein Unrechtsbewußtsein zum Wesen strafrechtlicher Delikte gehört. Es ist der Stolz zivilisierter Rechtsprechung, den subjektiven Faktor immer mit in Rechnung zu stellen. Wo die Absicht, Unrecht zu tun, fehlt, wo, aus welchen Gründen immer, z. B. wegen moralischer Unzurechnungsfähigkeit, der Angeklagte nicht in der Lage war, zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden, gilt die Tat als strafrechtlich nicht faßbar. [...] Und dennoch, scheint mir, läßt sich kaum leugnen, daß Eichmann auf Grund solcher längst vergessenen Vorstellungen überhaupt vor Gericht kam und daß sie allein schließlich die Todesstrafe rechtfertigten. Er konnte nicht länger auf der Erde unter den Menschen bleiben, weil er in ein Unternehmen verwickelt war, das zugegebenermaßen gewisse »Rassen« für immer vom Erdboden verschwinden lassen wollte. [...]

Ich habe meine Schüler/innen anhand dieser beiden Passagen die Arbeitsweise von Hannah Arendt untersuchen lassen. Ihre Art der Differenzierung und begrifflichen Unterscheidung zum einen von der Art des Verbrechens und der Wahl ihrer Opfer, zum anderen von Eichmann als dem größten „Ungeheuer, das die Welt je gesehen hat“ von Eichmann, der „schrecklich und erschreckend normal“ war, konnte als sinnvoll vorbereitende Übung zur Arbeit an den Begriffen Macht und Gewalt genutzt werden. Unser Erarbeitungsergebnis stellte sich in etwa wie folgt dar:

I. Bewertung des Prozesse an einem jüdischen Gerichtshof	
<p>Diskriminierung, Austreibung und Völkermord sind dasselbe</p> <p>Insofern die Opfer Juden waren, war es nur recht und billig, daß das Verfahren vor einem jüdischen Gerichtshof stattfand.</p> <p>Es entsteht die Gefahr, daß die »Menschheit sich beruhigt« und daß der »Massenmord an den Juden ... zum Modell kommender Verbrechen wird, das in den Ausmaßen noch ganz geringfügige Beispiel eines künftigen Rassenmordes«. Gerade die Ungeheuerlichkeit des Geschehenen wird vor dem Forum eines nur staatlichen Gerichts »bagatellisiert«.</p>	<p>Diskriminierung, Austreibung und Völkermord sind nicht dasselbe.</p> <p>Das größte Verbrechen, die physische Ausrottung des jüdischen Volkes, war ein Verbrechen gegen die Menschheit.</p> <p>Nur die Wahl der Opfer (, nicht aber die Natur des Verbrechens) konnte aus der langen Geschichte von Judenhaß und Antisemitismus abgeleitet werden.</p> <p>Insofern das Verbrechen ein Verbrechen an der Menschheit war, hätte es eines internationalen Tribunals bedurft, um in dieser Sache Recht zu sprechen.</p> <p>Der Staat Israel hätte nach Urteilsverkündung auf die Vollziehung des Urteils hätte verzichten können, um sich nun an die UNO zu wenden und mit allen Unterlagen zu demonstrieren, daß die Errichtung eines Internationalen Strafgerichtshofs angesichts dieser neuen, an der Menschheit begangenen Verbrechen in jedem Fall unabweisbar sei.</p> <p>Israel hätte es dann in der Hand gehabt, »eine heilsame Unruhe zu stiften«, indem es wieder und wieder hätte anfragen können, was es denn eigentlich mit diesem Mann, den es in Gewahrsam halte, tun solle, durch Wiederholung hätte sich der Weltmeinung die Notwendigkeit eines Internationalen Strafgerichtshofs eingeprägt.</p>
II. Bewertung der persönlichen Schuld Eichmanns	
<p>Beschreibung des Angeklagten durch den Staatsanwalt als eines »perversen Sadisten«</p> <p>Eichmann war das größte Ungeheuer, das die Welt je gesehen hat.</p> <p>Eichmann konnte nicht länger auf der Erde unter den Menschen bleiben, weil er in ein Unternehmen verwickelt war, das zugegebenermaßen gewisse »Rassen« für immer vom Erdboden verschwinden lassen wollte.</p>	<p>Es gab »viele wie ihn«, er ist typisch für »die ganze Nazibewegung und für alle Antisemiten überhaupt«.</p> <p>Das Beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind.</p> <p>Diese Normalität implizierte, daß dieser neue Verbrechertypus unter Bedingungen handelt, die es ihm beinahe unmöglich machen, sich seiner Untaten bewußt zu werden.</p> <p>Unrechtsbewußtsein gehört zum Wesen strafrechtlicher Delikte. Wo die Absicht, Unrecht zu tun, fehlt, z. B. wegen moralischer Unzurechnungsfähigkeit, gilt die Tat als strafrechtlich nicht faßbar.</p>

Begriffliche Differenzierungen in *Macht und Gewalt*

Nach dieser Vorübung ging es an den ersten Textauszug aus *Macht und Gewalt*, dem ab nächstem Jahr vorgesehenen Text der Zentralabiturobligatorik in NRW. Hier habe ich zunächst Passagen gewählt, die weitestgehend mit den Auszügen in Basistext 1 unter dem Titel *Begriffsunterscheidungen* von Klaus Feldmann übereinstimmen. Auch bei mir war es Ziel, die Begriffsdefinitionen aus dem Text herauszuarbeiten. Allerdings habe ich bei der Erarbeitung auf den Begriff der *Kraft* verzichtet, da er mir für das weitere Vorgehen verzichtbar erschien:

Macht	Gewalt	Stärke/Autorität
Die Unterstützung des Volkes verleiht Gesetzen Macht		
= Konsens, der Institutionen und Gesetze ins Leben rief		
Politische Institutionen verfallen, wenn sie nicht mehr von der „Macht des Volkes“ getragen werden		
Macht = Meinung, d.h. Ableitung von Legitimität aus dem Volkswillen		
abhängig von Zahlen (Mehrheit)	unabhängig von Zahlen	
kann Minderheiten unterdrücken	verlässt sich auf Werkzeuge, Gewaltmittel	
Extremfall: Alle gegen einen	Extremfall: Einer gegen alle	
beruht auf der Fähigkeit, sich zusammen zu schließen, einvernehmlich zu handeln		
ist nie im Besitz einzelner, nur im Besitz einer Gruppe, solange sie zusammenhält	Gewalt hat instrumentellen Charakter	Stärke kommt einem Einzelnen zu (individuelle Eigenschaft)
Macht wehrt sich gegen unabhängige Stärke	Gewalt steht der Stärke nahe	Stärke kann der Macht der Vielen nie standhalten
		Autorität kann Eigenschaft einer Person oder eines Amtes sein
Überredung macht autoritäres zu demokratischem Verhalten	Gewalt macht autoritäres zu tyrannischem Verhalten	Kennzeichen: Fraglose Anerkennung durch Gehorchende
		Sicherung durch Respekt, Unterwanderung durch Verachtung und Lachen

Macht und Gewalt als aktuell anwendbare Begriffe

Die aus obenstehender Tabelle herausgearbeiteten begrifflichen Unterscheidungen sollten nun in der Anwendung auf eine relativ aktuelle Situation erprobt werden. Da-

für nutzte ich als Hinführung ähnliche Textauszüge, wie Klaus Feldmann sie als Basistext 2 unter dem Titel *Revolutionen als Machtwechsel* anbietet. Hannah Arendt spielt hierin die Fälle durch, in denen Macht gegen Macht bzw. Gewalt gegen Gewalt steht und analysiert entsprechend der von ihr definierten Begriffe mögliche Konsequenzen. Unsere Erarbeitung zeigte in etwa folgendes Bild:

Revolutionen nach Hannah Arendt:

Fall A:

Gewalt (vom Volk) \longleftrightarrow richtet sich gegen \longleftrightarrow Gewalt (vom Staat)

- Der Staat hat heute Waffen enorm hoher Zerstörungskapazität.
- Das, womit sich das Volk bewaffnen kann (Bierflaschen, Pflastersteinen, Molotow-Cocktails, Schusswaffen) unterlag immer schon den Gewaltmitteln des Staates
- Die Vorstellung von der Revolution als Folge des bewaffneten Aufstands ist ein Märchen.
- Wo Gewalt der Gewalt gegenübersteht, hat sich noch immer die Staatsgewalt als Sieger erwiesen.

Fall B:

Macht (vom Volk) \longleftrightarrow richtet sich gegen \longleftrightarrow Macht (vom Staat)

- Die absolute Überlegenheit des besteht nur solange, wie die Machtstruktur des Staates intakt ist (Befehle werden befolgt, Polizei/Armee setzen ihre Waffen ein).
- Wo Befehlen nicht mehr gehorcht wird, sind Gewaltmittel zwecklos.
- Es kann sogar sein, dass die Waffen die Hände wechseln.
- Ein „bewaffneter Aufstand“ erfolgt dann oft überhaupt nicht mehr.
- Dies hängt von der „Meinung“ ab und natürlich der Zahl derer, die diese Meinung so oder anders teilen.
- Jetzt stellt sich heraus, dass alles von der Macht abhängt, die hinter der Gewalt steht.
- Dies zeigt, wie sehr der so genannte Gehorsam des Staatsbürgers – gegenüber den Gesetzen, den Institutionen, den Regierenden oder Herrschenden – eine Sache der öffentlichen Meinung ist, von Zustimmung.

Anmerkungen:

a) In Bezug auf tatsächliche Revolution:

- Machtzerfall macht Revolutionen möglich; keineswegs notwendig.
- Ohnmächtige Staaten konnten oft über lange Zeiträume fortbestehen, wenn niemand die bestehende Macht auf die Probe stellte.
- Machtzerfall wird häufig nur in direkter Konfrontation erkennbar,
- und es bedarf es immer einer Gruppe von Menschen, die bereit ist, die Macht zu ergreifen und die Verantwortung zu übernehmen.

b) In Bezug auf die Notwendigkeit von Gewalt und Macht im Staat:

- Es hat nie einen Staat gegeben, der sich ausschließlich auf Gewaltmittel hätte stützen können.
- Selbst die totale Herrschaft (mit Konzentrationslagern, Polizeiterror und Folter) braucht eine Machtbasis (Geheimpolizei, Netz von Spitzeln).
- Nur die Entwicklung von Robotersoldaten könnte an dieser prinzipiellen Überlegenheit der Macht und der Meinung über die Gewalt etwas ändern.
- Selbst das despotischste Regime der Herrschaft über Sklaven beruhte nicht auf der Überlegenheit der Gewaltmittel, sondern auf der überlegenen Organisation der Sklavenhalter, die miteinander solidarisch waren, also auf Macht.

Doch nun zum arabischen Frühling: Ich hatte meine gesamte Reihe zur Politischen Philosophie mit einer Betrachtung der unterschiedlichen Verläufe der Veränderungen im arabischen Raum begonnen. Mir schienen diese Situationen des Umbruchs auch zur Reflexion vertragstheoretischer Ansätze geeignet, zumal sich Hobbes Naturzustand, die nach Locke entwickelten Menschenrechtsvorstellungen sowie die Frage nach den Gerechtigkeitsgrundsätzen zu errichtender Staaten nach Rawls daran aktualisieren ließen. Jetzt sollte es am gleichen Phänomen um die Anwendung der Begriffe *Macht und Gewalt* gehen. Also erhielten meine Schüler/innen den konkreten Auftrag, einen Teil der Geschehnisse der ägyptischen Revolution (ggf. nur zwei bis drei Tage der z.B. bei Wikipedia aufgelisteten Ereignisse) unter dem Titel „Die ägyptische Revolution – Wandel durch Macht oder Gewalt?“ zu beschreiben. Die Ergebnisse dieser Ausarbeitungen zeigten fast durchgängig überzeugende Anwendungen und den Erkenntnisgewinn der durch die Anwendung der Begrifflichkeit von Hannah Arendt möglich wurde. Als Beispiel hier ein Auszug aus zwei Schüler/innenarbeiten:

„Am Mittwoch, den 26. Januar 2011, verabreden sich tausende junger Demonstranten über verschiedene soziale Netzwerke, um sich gegen die derzeitige Regierung zu stellen. Daraufhin werden diese sozialen Netzwerke in Ägypten von der Regierung gesperrt. Dennoch kommt es zu Massenprotesten, in denen auch eine Polizeistation und weitere staatliche Gebäude angezündet werden. An diesen Aktionen lassen sich Handlungen der Macht erkennen.

Demonstranten setzen Netzwerke wie ‚Facebook‘ und ‚Twitter‘ als Machtmittel ein. Dadurch wird ein Gefühl des Zusammenseins erzeugt, wodurch die Demonstranten sich der Regierung gegenüber überlegen fühlen und hierdurch die Macht erlangen wollen. Sie sind der Regierung nach und nach zahlenmäßig überlegen.

Auf der anderen Seite versucht die Regierung dieses Machtgefühl zurück zu verlangen, in dem sie das ‚Machtmittel‘ Facebook sperrt. Dadurch wird auch die Anzahl der Demonstranten vermindert, die Macht der Demonstranten nimmt also ab.

Die Demonstranten wollen jedoch der Regierung zeigen, dass sie sich durch ihre Gewaltmittel nicht beeinflussen lassen, in dem sie selbst zu Gewaltmitteln greifen. Vor allem aber zeigen sie ihre Macht durch Zusammenhalt und eine zahlenmäßige Mehrheit. Diese ganzen Prozesse zeigen, dass das Volk nicht mehr hinter den politischen Institutionen steht und daher die Regierung an Macht verliert.“

„In den folgenden Tagen verhielt sich das Militär und die Armee neutral, um nicht als voreingenommen zu gelten. [...] So macht die Armee den Demonstranten bereits erste Zugeständnisse und beugt sich der veränderten Macht. Bereits am nächsten Tag ließ Mubarak seinen Rücktritt ankündigen, was wieder ein Sieg für die Demonstranten nur durch die Macht war. [...] Letztendlich ist dies dann der Sieg der Macht in der Revolution über die Gewalt, weil die Gewalt nun neutral bzw. ausgeschaltet ist.“

Macht und Gewalt – ein Gegensatzpaar

Um die Differenzierung von Macht und Gewalt abzuschließen, habe ich dann noch einen dritten Textauszug von Hannah Arendt vom Kurs lesen lassen, dessen Passagen zum größten Teil in Basistext III und IV unter den Titeln *Der Begriff der Macht* und *Das Verhältnis von Macht und Gewalt* von Klaus Feldmann enthalten sind. Hierbei ging es mir darum, verallgemeinernde Folgerungen betrachten und die Tragfähigkeit bzw. den Nutzen einer solchen begrifflichen Differenzierung abschließend reflektieren zu lassen.

Als Auftrag zur Lektüre dieses Auszuges – immerhin des dritten zur Begriffsunterscheidung von Macht und Gewalt – hatte ich die Schüler/innen gebeten, die drei ihnen abschließend am wesentlichsten erscheinenden Aussagen herauszusuchen. Das Unerwartete für mich war, dass zwar in der Tat wichtige und zentrale Aussagen gefunden wurden, diese trotz des zuvor bereits erreichten breiten Verständnisses nochmals hohen Klärungsbedarf und Diskussionsbedarf erzeugten. Das daraus entstehende lebendige Abschlussgespräch zeigte den Schüler/innen, wie genau man solche Texte lesen und wie differenziert man ihre Aussagen wahrnehmen muss, um sie angemessen verstehen und sich dazu positionieren zu können. Die Diskussion mündete in der berechtigten Frage, ob und ggf. wie wir uns eine Gesellschaft nach Hannah Arendt vorstellen können, in der Macht absolut herrscht. Ausgangspunkt dieser Überlegungen war die Formulierung: *„Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden.“*⁸¹ Diese Reflexionen beendeten eine in meinen Augen ertragreiche Auseinandersetzung des Kurses mit einer Begriffsdifferenzierung, die seit 1970 wenig an Aktualität eingebüßt hat und noch heutigen Schüler/innen plausibel helfen kann, auch aktuelle politische Auseinandersetzungen und Umwälzungen genauer zu verstehen.

(Bei Interesse können die im vorgestellten Unterricht verwendeten Textauszüge angefordert werden unter: Klaus.Draken@gmx.de)

⁸¹ Hannah Arendt: Macht und Gewalt. München: Piper, 1982(4), Seite 57.

Weitere Tagungsankündigungen:



Anmeldung / Informationen:
Bergerhofweg 24, 58239 Schwerte
Telefon: 02304 / 477-153, Telefax 02304 / 477-599
e-mail: siepmann@akademie-schwerte.de
homepage: www.akademie-schwerte.de

Philosophie und Freiheit

Die Veranstaltungsreihe will einen Einblick geben sowohl in aktuelle Diskussionen als auch in die weitläufige Geschichte des Freiheitsdenkens.

6. Der Freiheitsgedanke im Rationalismus (Descartes, Spinoza, Leibniz);

Termin: Sa 29. – So 30. September 2012

7. David Hume (1711-1776) (Freiheit und Determination; Personale Identität; Handlungstheorie; Moralphilosophie)

Termin: Sa 08. – So 09. Dezember 2012

Weitere geplante Veranstaltungen u.a. über: Kant, Schiller, Hegel, Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard, Mill, Sartre.

Referent der Reihe: Prof. Dr. Michael Bösch, Professor für Philosophie an der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen, Abteilung Paderborn

Teilnahmebeitrag pro Person je Veranstaltung:

inkl. Verpflegung und Unterkunft: EZ € 102,00 / DZ € 95,50 (73,50 / 70,50);

inkl. Verpflegung, ohne Unterkunft: € 80,50 (62,75).

Antrag auf Mitgliedschaft im Fachverband Philosophie

(Bitte an die Landesvorsitzende/ den Landesvorsitzenden senden.)

Hiermit beantrage ich die Mitgliedschaft im Fachverband Philosophie,

Landesverband _____ . (Bitte unbedingt angeben!)

Name: _____

Straße: _____ PLZ Ort: _____

Tel.: _____ E-Mail: _____

Ich bin im aktiven Dienst (Mitgliedsbeitrag 20 €/Jahr)
 Referendar(in), im Ruhestand (Mitgliedsbeitrag 8 €/Jahr)
 Student(in), z. Zt. arbeitslos (Mitgliedsbeitrag 5 €/Jahr).
 (Bitte Zutreffendes ankreuzen.) Eine Einzugsermächtigung ist beigefügt.

 (Ort) (Datum) (Unterschrift)

Einzugsermächtigung

Hiermit ermächtige ich den Fachverband Philosophie e.V. widerruflich, die von mir zu entrichtenden Beitragszahlungen für den Fachverband Philosophie e.V. bei Fälligkeit zu Lasten meines Kontos

Nr.: _____ Kontoinhaber: _____

bei Kontoinstitut: _____ Bankleitzahl: _____

mittels Lastschrift einzuziehen. Wenn mein Konto die erforderliche Deckung nicht aufweist, besteht seitens des Kreditinstitutes keine Verpflichtung zur Einlösung.
 Zur Sicherheit des Kontoinhabers ist gesetzlich geregelt, dass für jede Lastschrift vom Kontoinhaber innerhalb von sechs Wochen die Rückbuchung verlangt werden kann.

 (Ort) (Datum) (Unterschrift)

Bundesvorsitzender

Dr. Bernd Rolf
 Hubertusstr. 123
 47623 Kevelaer
 E-Mail: berndrolf@freenet.de

Bundeskassenwartin

Dr. Tanja Reinlein
 Dominikus-Vraetz-Str. 27
 41238 Mönchengladbach
 tanjareinlein@t-online.de

Stellvertretende Bundesvorsitzende

Martina Dege
 Heinrich-Barth-Str. 8
 20146 Hamburg
 E-Mail: m.dege@hamburg.de

Schriftführer

Felix Lund
 Stresemannstr. 84
 22769 Hamburg
 F_Lund@gmx.de

Landesverband Baden-Württemberg

Dr. Eva Hirtler
 Heinrich-Lilienfein-Weg 1
 76229 Karlsruhe
 E-Mail: E.Hirtler@t-online.de

Landesverband Bremen

Daniela Hoff-Bergmann
 Carl-Linde-Str. 24
 28359 Bremen
 E-Mail: hoff@i-p4.de

Landesverband Hessen

Dr. Susanne Nordhofen (kommissarisch)
 Stifterstr. 28
 61130 Nidderau
 s.nordhofen@gmx.de

Landesverband Niedersachsen

Till Warmbold
 Granatstr. 6
 30823 Garbsen
 E-Mail: TillWarmbold@gmx.de

Landesverband Rheinland-Pfalz

Dr. Christiane Lang
 Am Rosengarten 17
 55131 Mainz
 christianelang@mac.com

Landesverband Sachsen-Anhalt

Anja Seigert
 Körnerfeld 1
 04107 Leipzig
 E-Mail: anja.seigert@phil.uniu-halle.de

Ansprechpartner Bayern: Hubertus Stelzer,

Alpenstr. 18, 87733 Marktrettenbach, E-Mail: muhstelzer@gmx.de

Landesverband Berlin

Tanja Kunz (kommissarisch)
 Prenzlauer Allee 145
 10409 Berlin
 E-Mail: t-kunz@gmx.com

Landesverband Hamburg

Felix Lund
 Stresemannstr. 84
 22769 Hamburg
 F_Lund@gmx.de

Landesverband Mecklenburg-Vorpommern

Torsten Köpp
 Ahornweg 40
 19069 Seehof
 E-Mail: wacker-koepf@freenet.de

Landesverband Nordrhein-Westfalen

Dr. Klaus Draken
 Am Dönberg 65 h
 42111 Wuppertal
 E-Mail: Klaus.Draken@gmx.de

Landesverband Saarland

Wolfgang Meiers
 Kleinstr. 27
 66740 Saarlouis
 meiersw@aol.com

Landesverband Schleswig-Holstein

Jutta Kähler
 Adolfplatz 1
 23568 Lübeck
 E-Mail: jutta-kaehler@t-online.de