

INHALT

Richard Shusterman (Boca Raton): Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung. Von der Analyse zum Eros	3
Ralph Schrader (Frankfurt/M.): Moralische Wahrheit und moralisches Wissen. Plädoyer für einen sparsamen Wahrheitsbegriff in der Metaethik	21
Ingrid Vendrell Ferran (Berlin): Über den Neid. Eine phänomenologische Untersuchung	43
Andreas Wildt (Berlin): Wie egalitär sollte eine Theorie der Verteilungsgerechtigkeit sein?	69
Schwerpunkt: Film und Illusion	
<i>(Gertrud Koch/Christiane Voss)</i>	85
James Conant (Chicago): Die Welt eines Films	87
Vinzenz Hediger (Bochum): Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie	101
Andrea Kern (Potsdam): „Illusion“ und „Reflexion“ in der ästhetischen Erfahrung	111
Gertrud Koch (Berlin): Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik	121
Christiane Voss (Berlin): Ästhetische Erfahrung der Illusion. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos	131
Buchkritik	
Sebastian Rödl (Basel): Zweifel bleiben. Über: Marcus Willaschek: Der mentale Zugang zur Welt	145
Dirk Solies (Mainz): Die harte Nuss der Moralbegründung. Über: Kurt Bayertz: Warum überhaupt moralisch sein?; Christoph Fehige: Soll ich?	151
Steffen Dietzsch (Berlin): Ein Mathematiker auf den Spuren Zarathustras. Über: Felix Hausdorff: Gesammelte Werke. Band VII: Philosophisches Werk	155
Matthias Schöning (Konstanz): Philosophen im Weltkrieg. Über: Peter Hoeres: Krieg der Philosophen	157
Klaus-Jürgen Grün (Frankfurt/M.): Hirnphysiologische Wurzeln von Gut und Böse. Über: Detlef B. Linke: Religion als Risiko	159

DEUTSCHE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE

Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung

54. Jahrgang · 2006 · Heft 1

Herausgeber

Axel Honneth (Frankfurt/M.), Hans-Peter Krüger (Potsdam),
Hans Julius Schneider (Potsdam)

Herausgeber der Buchkritik

Christoph Menke (Potsdam), Dieter Thomä (St. Gallen)

Wissenschaftlicher Beirat

Karl-Otto Apel (Frankfurt/M.), Hubert L. Dreyfus (Berkeley),
Yehuda Elkana (Jerusalem), Jürgen Habermas (Starnberg),
Dieter Henrich (München), Gerd Irrlitz (Berlin),
Friedrich Kambartel (Frankfurt/M.), Jürgen Mittelstraß (Konstanz),
Nelly Motrošilova (Moskau), Herta Nagl-Docekal (Wien),
Hilary Putnam (Cambridge), Nicholas Rescher (Pittsburgh),
Richard Rorty (Stanford), Herbert Schnädelbach (Hamburg),
Charles Taylor (Montreal)

Chefredakteur

Mischka Dammaschke



Akademie Verlag

stehende Gegenstand eine Nachahmung bzw. Fiktion ist. Eben diese paradoxe Gestalt einer „durchschauten (Sinnes-)Täuschung“ ermöglicht Mendelssohn zufolge den spezifisch ästhetischen Genuss. Auch auf heutige Wahrnehmung von Kunst und Film bezogen ist es umstritten, ob die ästhetische Lust an einem Horrorfilm, einem Photo oder einem Roman darauf angewiesen ist, dass wir uns reflexiv von der Suggestivkraft der Bilder bzw. der Erzählungen distanzieren können, oder ob gerade die distanzlose Verstrickung mit dem Gegenstand ein zentraler ästhetischer (nicht nur ästhetischer) Effekt ist.

Das Medium, das es heutzutage vor allen anderen vermag, einen lebendigen Realitäts- und Eindrucksdruck zu verschaffen, ist der Film. Als dabei auch noch primär narrativ verfahrenes Massenmedium spannt der Film wie kein zweites Medium ein ästhetisches Feld auf, das sich zugleich den Diskursen um künstlerische Autonomie und (erkenntnisfördernde) Selbstreflexivität ebenso zu entziehen scheint wie den modernistischen Abweisungen eines mimetischen Abbildrealismus und den geschlossenen Erzählungen in der Kunst. Die immersiven und emotionalen Effekte von Filmen gehören dabei als besonders hervorstechende Merkmale zur cineastischen Illusionsbildung. Auf Grund seiner spezifisch technischen Möglichkeiten, mit bewegten und reproduzierbaren Bildern zu arbeiten, hat Benjamin die legendäre Entauratisierung und damit die Kunstferne des Kinos für weite Teile der Ästhetik und Filmtheorie (wenn auch ungewollt) festgeschrieben. Und de facto ist es eine bis heute verbreitete Meinung, dass Kino primär als Unterhaltungsmedium der Kulturindustrie anzusehen sei, welches primär auf Vergnügen und nicht auf ästhetische Erfahrung zielt. Gegenüber den kanonischen psychoanalytischen, semiotischen und ideologiekritischen Ausformulierungen dieser Position beginnt sich in der neueren Filmtheorie eine Tendenz dahingehend abzuzeichnen, so etwas wie die Eigenästhetik der auch kinetisch-taktilen Materialität von Film zu verteidigen. Demzufolge versucht Film gar nicht erst, einer Vorlage ähnlich zu sein (welcher auch, außer einem Film selbst?) oder eine außer-cinematographische Realität mimetisch nachzubilden. Weder Korrespondenz noch Referenz zählen für das, was Film in seiner Erfahrbarkeit auszeichnet. Vielmehr wird Kino zunehmend als eine virtuelle Wirklichkeit eigenen Rechts betrachtet, die unsere sinnlichen Reaktionen nicht suspendiert und gleichwohl nicht darauf angewiesen ist, falsche Überzeugungen über die Realität nicht-existenter Dinge zu generieren. Demnach ist Illusionsbildung im und durch Kino auch keine Täuschungskategorie mehr, sondern ein eigenes, ästhetisches Wahrnehmungsfeld. Im Blick auf Film kollabiert die alte Struktur ästhetischer Kontemplation zu Gunsten eines dynamischen Erfahrungstypus von Film, in dessen Vollzug sich zugleich erst dessen Ästhetik als eine der Illusionsbildung konstituiert. Untersucht wird in den vorliegenden Aufsätzen, wie der von Diderot und Mendelssohn ursprünglich für andere Kontexte der Kunst ausbuchstabierte Begriff der „ästhetischen Illusion“ für eine Ästhetik des Films philosophisch produktiv gemacht werden kann. Illusion unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten neu zu fokussieren, interessiert dabei nicht nur in historischer Hinsicht, sondern ist zugleich auch programmatisch zu verstehen: Am Beispiel des Films, als ästhetisches Medium eigener Art, geht es den vorliegenden Aufsätzen auch um die Frage, inwiefern der Einsatz bei der „ästhetischen Illusion“ einer philosophisch gehaltvollen Erfahrungsästhetik des Films generell Vorschub zu leisten vermag.

Gertrud Koch/Christiane Voss, Berlin

Die Welt eines Films

Von JAMES CONANT (Chicago)

Als *LADY IN THE LAKE* von „MGM films“ 1947 herausgebracht wurde, lautete die entsprechende Werbung: „SIE nehmen eine Einladung in das Apartment einer Blondine an! SIE bekommen von einem Mordverdächtigen eine aufs Kinn verpasst!“. In *The Movie Guide* beschreibt James Pallot *LADY IN THE LAKE* als den ersten *film noir*, der eine „subjektive Kamera“ anwendet, und verleiht ihm dreieinhalb Sterne für seine Originalität. Der *Time Out Film Guide* sagt, der Film sei „ganz mit subjektiver Kamera gedreht“, und verleiht ihm, allerdings nicht aus diesem Grund, sondern weil er „die großartige Eleganz eines Orson Welles in genau diesem subjektiven Stil hätte gebrauchen können“. *Halliwells Film Guide* kritisiert den Film seines „überzogenen Einsatzes der subjektiven Kameramethode“ wegen und resümiert, „er sei ein Experiment, das fehlschlug, weil es nicht recht verstanden wurde“.

Ein Weg in das Thema dieses Essays ist die Frage, ob wir mit solchen Beschreibungen zufrieden sein können: Lässt sich *LADY IN THE LAKE* korrekt durch den Einsatz dessen beschreiben, was wir üblicherweise mit den Worten „subjektive Kamera“ meinen? Hätte ein Orson Welles einen Film im *selben* „subjektiven“ Stil drehen und ihn mit großartiger Eleganz ausführen können? Zeigt dieser Film eine überzogene Anwendung einer Art von Kameramethode, die auch in anderen Filmen zwar auf sparsamere Weise, aber doch routinemäßig ebenfalls verwendet wird? Wenn er ein „fehlgeschlagenes Experiment“ ist, weshalb schlägt es fehl? Was ist es hier, das „nicht recht verstanden wurde“?

Ich werde *LADY IN THE LAKE* als philosophisches Beispiel einer bestimmten Art gebrauchen – die Art, die Wittgenstein mit ungefähr folgenden Worten einzuführen pflegt: „Nun wollen wir einen Fall suchen, auf den diese Art von Beschreibung passen könnte“. Das vielleicht bekannteste Beispiel begegnet uns zu Beginn der *Philosophischen Untersuchungen*. Nachdem er uns in eine Theorie der Bedeutung eingeführt hat, die er in dem eröffnenden Zitat aus Augustinus' *Confessiones* angelegt sieht – nämlich die Theorie, dass die Bedeutung eines Wortes der Gegenstand sei, wofür es steht (und dass wir demzufolge die Bedeutungen von Wörtern einfach dadurch lernen, dass uns die Dinge, für die sie stehen, gezeigt werden) –, fährt Wittgenstein im zweiten Paragraphen des Buchs mit der Einführung seines Beispiels der Bauenden fort: Er lädt uns im Grunde dazu ein, einen Fall zu betrachten, auf den Augustinus' Beschreibung der Sprache zutreffen könnte. Dass die augustinsche Beschreibung auf diesen Fall zuzutreffen scheint, lässt erkennen, dass sie bestenfalls die Konzeption einer Sprache einschließt, die wohl primitiver als alles ist, was wir gewöhnlich als Sprache bezeichnen, schlimmstenfalls handelt es sich sogar um eine gänzlich primitive Konzeption dessen, was eine Sprache (selbst eine primitive Sprache) ist. Wenn wir versuchen, Wittgensteins Beispiel

zu variieren, kann es für uns aussagefähig werden, indem es zugleich die Weisen des Sprachgebrauchs mitveranschaulicht, auf die Augustinus' Beschreibung zuzutreffen scheint, nur eben so, dass zusätzlich eine Vielfalt anderer Dinge, die wir mit Wörtern machen können, als sinnvoll erscheint. (Dinge, die die Bauenden in unserer Vorstellung *ex hypothesi* nicht tun können.) Wittgensteins Beispiel führt uns in ein vermeintlich einsichtiges Szenario ein, das zu unseren Theorien über die Funktionsweise der Sprache passt, um uns sodann zu zeigen, wie unsere Annahme, eine Sprache müsse in diesem Szenario möglich sein, für uns unhaltbar wird, sobald wir sie zu durchdenken versuchen. Dadurch werden dann Aspekte von Sprache sichtbar, die so unmittelbar und vertraut sind, dass sie für uns unsichtbar geworden waren.

Ich denke, *LADY IN THE LAKE* erlaubt uns zu erkennen, was geschieht, wenn wir einiges von dem, was Filmtheoretiker und Filmkritiker zu sagen haben (manchmal über bestimmte Filme, manchmal über die Natur des Films), *wörtlich* nehmen – insbesondere einiges von dem, was sie hinsichtlich der Frage zu sagen haben, wie es möglich ist, dass Filme durch eine umsichtige Juxtaposition von visuellen Bildern eine einsichtige und unmittelbar wahrnehmbare narrative Welt konstruieren können. In Analogie zu Wittgensteins Aufforderung „Versuche einen Fall zu finden, auf den diese Art von Beschreibung passen könnte“ bringe ich hier das Beispiel von *LADY IN THE LAKE*.

– Dass die Aussagen vieler Filmtheoretiker auf einen Fall wie *LADY IN THE LAKE* zu passen scheinen, lässt deutlich werden, dass solche Theorien bestenfalls die Konzeption einer Art von Film einschließen, die wohl primitiver als alles ist, was wir als Film zu bezeichnen pflegen, schlimmstenfalls handelt es sich aber um eine gänzlich primitive Konzeption dessen, was ein Film (selbst ein *schlechter* Film) ist. Wenn das Beispiel seinen Zweck erfüllt, wird es helfen, Aspekte sichtbar werden zu lassen, die einen Film auszeichnen – Aspekte, die einen solch natürlichen und vertrauten Teil unserer Erfahrung von Filmen bilden, dass sie für uns unsichtbar geworden sind.

Nun gibt es aber eine Menge von Dingen, die man mit dem Wort „Film“ bezeichnen kann oder könnte. Ich habe nicht die Absicht, vorzuschreiben, wie dieses Wort verwendet werden sollte. Um aber das Thema in Angriff zu nehmen, das mich hier interessiert, werde ich das Wort in einem etwas eingeschränkteren Sinne verwenden. Ich werde das Wort „Film“ [*movie*] nicht im Hinblick auf jede Art von Film [*film*] verwenden, sondern nur bezogen auf eine bestimmte Spezies des *narrativen photographischen Films*. (Ich werde gleich angeben, um welche Spezies es sich handelt.) Mit „Film“ [*movie*] bezeichne ich im Besonderen einen so genannten „fiktionalen“ im Unterschied zu einem „nichtfiktionalen“ Film (also keine Dokumentationen, Nachrichtenmagazine, Privatfilme usw.). Und mit „fiktional“ meine ich nicht einfach: „nicht wahr“, etwa in der Weise, wie bestimmte Typen von Propagandafilmen nicht wahr sind; ich meine damit vielmehr einen *narrativen* Film – also die Art von Film, die eine Geschichte erzählt. Ein Film in meinem Sinne muss ferner eine Basis im photographischen Medium des Films besitzen – er muss etwas sein, was aufgeführt wurde für und aufgenommen wurde durch eine Filmkamera (also etwa kein Zeichentrickfilm). Einiges von dem, was ich über Filme zu sagen habe, wird auch auf andere Formen von Videoerzählungen zutreffen, ich möchte mich aber hier zunächst darauf beschränken, ein Verständnis des Films zu erarbeiten.

Dies könnte der rechte Augenblick sein, der es erlaubt, einigen aufgestauten Ärger loszuwerden. Ich stelle mir vor, jemanden sagen zu hören: „Was gibt es hier zu verstehen? Mir ist klar, was du mit ‚Filmen‘ meinst. Wo ist also das Problem? Hast du mir nicht gerade erzählt,

was ein Film [*movie*] ist? Es ist ein narrativer photographischer Film. Und warum sollte es problematisch sein zu erklären, was es heißt, sich einen Film *anzuschauen*? Vorausgesetzt, dass wir wissen, was Filme sind, und weiter vorausgesetzt, dass wir wissen, was es heißt, sich etwas anzuschauen, dann wissen wir, was es heißt, sich einen Film anzuschauen, es ist dasselbe, wie sich irgendetwas anzuschauen, zum Beispiel eine Parade.“ Nein, es ist ganz und gar nicht dasselbe, wie sich eine Parade anzuschauen. Sich einen Film anzuschauen, bedeutet nicht, eine Serie von Bildern an sich vorüberziehen zu lassen, so wie wir etwa eine Abteilung Soldaten in einer Parade an uns vorbeimarschieren sehen. Wenn ein Film von einer Aufnahme zur nächsten übergeht, müssen wir, um den Film anzuschauen – das heißt um in der Lage zu sein, diese aufeinander folgenden Aufnahmen als Ansichten dessen, was sich in der Welt eines Films ereignet, zu erkennen –, die Prinzipien der Einheit verstehen, die deren Verknüpfung leitet. Es wird für jetzt genügen, nur eine der verschiedenen Dimensionen von Einheit, um die es hier geht, in den Blick zu nehmen – die zeitliche Dimension: Zwei aufeinander folgende Aufnahmen können zwei sich in unmittelbarer zeitlicher Sukzession abspielende Handlungen darstellen, sie können jedoch auch parallele Handlungen darstellen (zwei gleichzeitige, aber an verschiedenen Orten stattfindende Handlungen), oder die zweite Aufnahme kann etwas darstellen, das lange vor der in der ersten Aufnahme dargestellten Handlung geschah (so in einer Rückblende), aber auch etwas, das in der weiten Zukunft liegt (so in der Vision eines Propheten). Es gibt viele andere Dimensionen von Einheit, die bei der Apprehension der Verknüpfung zwischen zwei beliebigen aufeinander folgenden Aufnahmen in einem Film ins Spiel kommen. Um nur einige zu nennen: Es gibt eine räumliche Dimension (der zufolge wir fragen können: Findet das in zwei aufeinander folgenden Aufnahmen Dargestellte am selben Ort oder an verschiedenen Orten statt?); eine kausale Dimension (wir können fragen: Hat das erste Ereignis das zweite verursacht? Oder verhält es sich umgekehrt? Oder sind sie kausal voneinander unabhängig?); eine perspektivische Dimension (wir können fragen: Stellt das Bild auf der Leinwand dar, wie die Dinge in der Perspektive von jemandem innerhalb der Filmwelt aussehen? Wenn ja, wessen Perspektive ist es?); eine objektive Dimension (Stellt ein Bild des Films etwas dar, das in der Filmwelt geschieht? Oder lediglich etwas, das durch jemanden im Film phantasiert, gefürchtet oder halluziniert wird?). Ein Film kann die Antworten auf bestimmte Fragen dieser Art unentschieden lassen, dies jedoch nur, weil es etwas gibt, das als Entscheidungsinstanz für sie gelten kann. (Einige sehr kunstreich gestaltete Filme können die Antworten auf sehr viele solcher Fragen unentschieden lassen; doch unsere Fähigkeit, uns solche Filme anzusehen, ist davon abhängig, dass wir zuerst gelernt haben, traditionellere Formen filmischer Erzählung zu konsumieren.) Solche Fragen können auf der Oberfläche als *epistemologische* Fragen erscheinen – das heißt als Fragen darüber, wie wir im Stande sind zu *wissen*, was in einer Filmwelt vor sich geht. Doch unsere Fähigkeit, so etwas zu wissen, setzt ein vorgängiges Verständnis dessen voraus, was ein Film denn eigentlich ist. Es ist eine Form von Verständnis, das wir gegenwärtig als selbstverständlich nehmen. Es ist zu einer ubiquitären, unsichtbaren Dimension unseres alltäglichen Lebens als Filmkonsumenten geworden.

Die Aspekte von Filmen, mit denen ich mich hier befasse, sind (wie es Heidegger hätte sagen können) die *Weltlichkeit der Welt eines Films* und der *Modus der Erschlossenheit einer solchen Welt*. Ich werde zeigen: Damit etwas ein Film ist, muss es uns *Einblicke in eine Welt* bieten. Das bedeutet aber: Damit etwas ein Film ist, muss es uns erstens visuell *eine Welt präsentieren*, in die es uns einladen kann und von der wir absorbiert werden können; und

zweitens muss unser Modus der Absorption einer des *Zuschauens* sein: Wir *sehen*, was in einer Welt geschieht. Diese beiden Modi der *visuellen Präsentation* und der *visuellen Absorption* sind es, die ich zunächst problematisieren und dann verstehen möchte. Nicht jeder narrative photographische Film ist erfolgreich darin – oder versucht es auch nur notwendigerweise –, uns auf diese Weise seine narrative Welt zu präsentieren und uns in sie zu absorbieren. Nicht jeder Film ist ein „Film“ [*movie*] in dem technischen Sinne, in dem ich den Ausdruck „Film“ hier gebrauchen werde. Doch die meisten Dinge, die wir „Filme“ [*movies*] nennen, sind Filme in diesem Sinne. *LADY IN THE LAKE* aber ist kein Film – in diesem etwas anspruchsvolleren Sinne. Es gibt Züge in seiner Konstruktion, in seinem Modus, eine Welt zu präsentieren, die, sei es nun zum Guten oder zum Schlechten, unsere Anstrengungen systematisch unterlaufen, in den Zustand einer Absorption zu gelangen, der unser Engagement für einen guten Film regelmäßig charakterisiert. Mein Interesse an diesem ziemlich eigenwilligen und sehr bemerkenswerten Hollywood-Produkt hat auch mit der Natur seiner spezifischen Differenzen zu einem gewöhnlichen Hollywood-Film zu tun: Die Berücksichtigung solcher Differenzen kann nämlich dazu beitragen, Strukturen unserer gewöhnlichen Filmerfahrung freizulegen, die für uns unsichtbar geworden sind.

Um die Fragestellung meines Essays etwas weniger in Anlehnung an Heidegger zu formulieren, könnte ich sagen, dass ich verstehen möchte, was die grundlegenden Kennzeichen desjenigen *ästhetischen Mediums* sind, das einen Film darstellt. In der Filmtheorie gibt es häufig die Tendenz, die Eigenschaften des ästhetischen Mediums Film als direkte Funktion der Eigenschaften des *physikalischen* Mediums, vermittels dessen Filme dem Zuschauer gezeigt werden, anzusehen. So wurden etwa in der frühen Filmtheorie zahlreiche Versuche unternommen, die ästhetischen Eigenschaften des Mediums aus einer Reflexion auf die Möglichkeiten ästhetischen Ausdrucks abzuleiten, wie sie für ein Medium spezifisch sind, das Zelluloidstücke verwendet, die photographisch belichtet und dann zerteilt und neu geordnet wurden. Eine Darstellung des Mediums Film, die sich auf diese Eigenschaften eines Films beschränkt, wird niemals in der Lage sein zu erklären, was in der Weltpräsentation von *LADY IN THE LAKE* misslang. Doch das konfrontiert uns mit der Frage: Weshalb vermag uns dieser Film nicht in seine narrative Welt hineinzuziehen?

Bislang ist das Faktum noch nicht hinreichend gewürdigt worden, dass die Filmkunst durchaus im Zustand des Privatfilms hätte stecken bleiben können, in welchem schlicht eine Aufnahme physisch an die nächste gereiht wird. Dies ist aber eben nicht der Fall. In der Terminologie, die ich hier verwende, ist die Welt eines Privatfilms keine Filmwelt. Die in einem Privatfilm abgebildete Welt ist *unsere* Welt, das heißt die Welt, welche wir, die wir uns den Privatfilm anschauen, bewohnen, er ist eine Repräsentation dieser Welt, wie sie durch eine Kamera photographiert worden ist. Das Sein der Welt des Privatfilms ist in dieser Hinsicht ontologisch verwandt mit dem des Nachrichtenmagazins oder der Dokumentation. Die Präsentation der Welt eines Films in meinem Sinne setzt eine Verknüpfungseinheit voraus, die sich spezifisch von derjenigen unterscheidet, die die Bildsequenzen in einem beliebigen der eben erwähnten Genres des nichtfiktionalen Films eint. Das bedeutet aber nicht, dass unter den Ereignissen, die innerhalb einer Filmwelt in meinem Sinne vorkommen, sich nicht auch die Vorführung eines so genannten „Privatfilms“ finden könnte. Es gibt jedoch einen bedeutenden Unterschied zwischen einem gewöhnlichen Privatfilm (das heißt einem, der sowohl von als auch in unserer Welt ist) und einem Privatfilm in einem Film (das heißt einem, der sowohl von als auch in einer Filmwelt ist). Doch um welche Art von „Verknüpfungseinheit“

handelt es sich im letzteren Fall? Wie gibt sie einer Serie von aufeinander folgenden Filmbildern die angemessene „Bedeutung“, sodass eine gegebene Sequenz etwas darzustellen vermag, was unmittelbar visuell wahrnehmbar ist für jemanden, der einen Film als die visuelle Erschließung einer kohärenten und absorbierenden narrativen Filmwelt „anzuschauen“ versteht?

Dies führt uns zurück zu unserer Frage nach der Weltlichkeit der Filmwelt. Ich habe mir wiederholt erlaubt, die Termini „Filmwelt“ und „die Welt eines Films“ zu gebrauchen. So sagte ich etwa, als ich versuchte zu zeigen, wie das Anschauen eines Films nicht einfach mit dem Anschauen einer Serie von vorüberziehenden Bildern zusammenfällt: „Wenn ein Film von einer Aufnahme zur nächsten überblendet, müssen wir, um den Film anzuschauen – das heißt um in der Lage zu sein, diese aufeinander folgenden Aufnahmen als Einblicke in das, was *in der Welt des Films geschieht*, zu sehen –, das Prinzip der Einheit verstehen, das deren Verknüpfung bestimmt.“ In der Erklärung eines dieser Einheitsprinzipien, nämlich der Perspektive, bemerkte ich, dass wir an eine Aufnahme eines Films die Frage richten können: Stellt das Bild auf der Leinwand dar, wie die Dinge *aus der Perspektive von jemandem in der Welt des Films* aussehen? Die Fähigkeit, solche Formen von Unterscheidung vorzunehmen – die Unterscheidung zwischen dem, was ein Ereignis in der Filmwelt ist und was nicht, ebenso die Unterscheidung zwischen dem, was oder was nicht eine Präsentation einer Perspektive von jemandem in der Filmwelt bei einem solchen Ereignis ist –, ist eine fundamentale Voraussetzung für die Möglichkeit des Filmsehens und deshalb der Existenz von solchen Dingen wie Filmen, die man sich ansehen kann. Damit es solche Entitäten wie Filme gibt, müssen Filme über Mittel der visuellen Erzählung verfügen, die reich genug sind, diese Unterscheidungen und eine Menge damit zusammenhängender anderer Unterscheidungen zu machen.

Es lohnt sich, diesen Punkt mithilfe einiger Beispiele ein wenig weiter auszuführen. Ich sagte, dass wir, um uns einen Film anzuschauen, in der Lage sein müssen, zwischen dem zu unterscheiden, was ein Ereignis in der Welt des Films ist, und dem, was kein solches Ereignis darstellt. Nicht alles, was auf der Leinwand erscheint – nicht alles, so könnte man auch sagen, was im Rahmens eines Films geschieht –, ist ein Ereignis in der Welt eines Films. Ein triviales Beispiel dafür, was auf der Leinwand erscheint, aber nicht zur Welt eines Films gehört, ist der Vorspann, der zu Beginn eines Films über seine eröffnenden Bilder gelegt wird. (Vergleichbar sind die Untertitel in einem ausländischen Film.) Ein etwas weniger triviales Beispiel liegt vor, wenn die sich wandelnden Gestalten und Schatten visuellen Lichts auf der Leinwand ein Verblässen, eine Auflösung oder eine schwarze Leinwand, die zur Interpunktion eines Übergangs zwischen Szenen dient, „repräsentieren“. Es gibt einen Unterschied zwischen den beiden folgenden Fällen: dem Fall, dass sich alles auflöst oder schwarz wird *in der Filmwelt* (das heißt in dem Teil der Filmwelt, in den wir beim Anschauen eines Films einen Einblick gewinnen), und dem Fall, dass sich alles bloß *auf der Leinwand* auflöst oder schwarz wird (das heißt dem Fall, in dem die Auflösung oder das Schwarze lediglich einen Teil der im Film verwendeten grammatischen Erzähltechniken bilden, ohne eine Katastrophe oder ein Ereignis plötzlicher Dunkelheit in der Filmwelt zu repräsentieren). Wenn man systematisch unfähig wäre, die Unterschiede zwischen diesen Fällen anzugeben, wäre man nicht im Stande, sich einen Film anzusehen – Filme existierten für uns nicht. Weiterhin gibt es einen Unterschied zwischen Fällen, in denen das, was man im Film sieht, etwas ist, das sich in der Filmwelt ereignet, nicht aber aus der Perspektive von irgendjemandem in der Filmwelt gesehen wird, und Fällen, in denen das, was man sieht, etwas ist, das sich in der Filmwelt ereignet

(oder ereignet hat), jedoch aus der Perspektive von jemandem in der Filmwelt gesehen wird. Wenn Filmtheoretiker die Sprache der „subjektiven“ und „objektiven“ Perspektive gebrauchen (oder der „subjektiven“ and „objektiven“ Kameraaufnahmen), ist es bisweilen *diese* Unterscheidung, die sie im Blick haben (zwischen komparativ perspektivischen und komparativ nichtperspektivischen Repräsentationen der Welt des Films). Manchmal haben sie eine andere Unterscheidung im Sinn (und sehr oft gelingt es ihnen nicht, zwischen diesen beiden Distinktionen klar zu trennen). Es gibt nämlich einen ebenso fundamentalen Unterschied zwischen Fällen, in denen das, was man sieht, etwas ist, das sich in der Filmwelt ereignet, gesehen aus der Perspektive von jemandem in der Filmwelt, und Fällen, in denen das, was man sieht, nicht ein objektives Ereignis in der Filmwelt ist, sondern *bloß* etwas, das einer Figur aus ihrer „rein subjektiven“ Perspektive erscheint – zum Beispiel die Inhalte eines Traums.

Hier können wir innehalten und bemerken, dass diese beiden Paare von Distinktionen ihrerseits ziemlich schematisch sind und vielfältig weiterbestimmt werden können. Es gibt eine Reihe zwar perspektivischer, aber doch von einem objektiven Standpunkt vorgenommener Aufnahmen, das heißt Aufnahmen, in denen das, was man sieht, etwas ist, das sich in der Filmwelt ereignet (oder ereignet hat), und zwar betrachtet aus der Perspektive von jemandem in der Filmwelt: Es gibt Aufnahmen, die repräsentieren, wie jemand ein in der Filmwelt vorkommendes Ereignis wahrnimmt. Und es gibt Aufnahmen, die repräsentieren, wie sich jemand an ein wirkliches, jedoch zeitlich entferntes Ereignis in der Filmwelt erinnert (in einer Rückblende). Es finden sich weiterhin Aufnahmen, die eine eigentümlich kontrafaktische Objektivität besitzen, indem sie etwas repräsentieren, das „fast“ geschehen wäre und tatsächlich in der Filmwelt hätte eintreten können, und zwar so, wie es jemandem in der Filmwelt erschienen wäre, sofern die Handlungen, die das Ereignis herbeigeführt hätten, vollzogen worden wären. (Das ist eine Aufnahme oder eine Sequenz von Aufnahmen, die repräsentieren, was geschehen wäre, wenn jemand etwas in der Filmwelt getan hätte, was er glücklicherweise in der letzten Minute zu unterlassen vorzieht.) Dann gibt es eine Vielzahl rein subjektiver perspektivischer Aufnahmen – Fehlwahrnehmungen, falsche Erinnerungen, Träume, visuelle Repräsentationen der Inhalte der Phantasie eines Subjekts, visuelle Halluzinationen im Zustand des Wachens, Tagträume, unfreiwillige okkulte Visionen, freiwillige Versuche einer imaginativen Visualisierung usw. Und um uns einen Film anzusehen, müssen wir nicht nur dazu in der Lage sein, all diese bloß subjektiv-perspektivischen Aufnahmen von den verschiedenen Formen objektiv-perspektivischer Aufnahmen zu unterscheiden (das heißt von Aufnahmen, die in einer verhältnismäßig zuverlässigen Form objektive Geschehnisse in der Welt des Films darstellen), sondern auch, die vielen Fälle solcher Modi von Subjektivität, die in einem Film repräsentiert werden können, auseinander zu halten; wir müssen Fehlwahrnehmungen von falschen Erinnerungen, von Träumen, von visuellen Halluzinationen im Zustand des Wachens, von okkulten Visionen, von Tagträumen usw. unterscheiden können. Wenn wir uns einen Film ansehen, treffen wir all diese Unterscheidungen und viele andere, ähnlich subtile mühelos und beständig. Das heißt nicht, dass es nicht Filme gäbe, in denen die Unterscheidungen zwischen diesen Dimensionen der Objektivität und Subjektivität systematisch verwischt oder auf andere Weise vollständig problematisiert werden. Es bedeutet aber, dass unsere Fähigkeit, Filme zu verstehen, welche solche komparativ nichtdurchsichtigen Modi visueller Erzählung gebrauchen, die vorgängige Verfügbarkeit gänzlich durchsichtiger Modi der Erzählung und ebenso die vorgängige Kultivierung einer Fähigkeit, diese eher traditionellen und vertrauten Techniken filmischer Erzählung zu schematisieren, voraussetzt.

Ich sagte oben, dass etwas, das ein Film sein soll, uns *Einblicke in eine Welt* gewähren muss, und dass dies wiederum sowohl einen sehr eigentümlichen Modus *visueller Präsentation* einer Welt auf Seiten des Films als auch einen sehr eigentümlichen Modus *visueller Absorption* in diese Welt auf Seiten des Zuschauers einschließt. Meine vorangehenden Bemerkungen zielten auf den äußerst reichen Vorrat an Techniken visueller Erzählung, wie sie typischerweise entwickelt werden, um die visuelle *Präsentation* der Welt eines Film zu erreichen. Nun möchte ich Bemerkungen anschließen, die auf einige Aspekte hinweisen sollen, in denen unser gewöhnlicher Modus visueller Absorption in solche Präsentationen ein gleichermaßen schwer fassbares und komplexes Phänomen bildet. Um uns Filme ansehen zu können, müssen wir in einen ganz einzigartigen Modus ästhetischer Erfahrung eingeführt werden, der uns den Zugang in die Welt eines Films eröffnet. Mit der Erfindung von Filmen geht die Erschließung der Möglichkeit dieses Modus von Erfahrung einher. Es gibt eine ontologische Interdependenz zwischen dem hier betrachteten Erfahrungsmodus und der Art von Dingen – Filmwelten –, die auf diese Weise erschlossen werden. Die relevanten Modi der *visuellen Präsentation* auf Seiten des Films und die *visuelle Absorption* auf Seiten des Zuschauers sind, wie Heidegger es hätte auffassen können, gleichursprünglich. Es trifft weder zu, dass es zuerst Filme gibt und wir diese dann anschauen (das heißt, zuerst gibt es Dinge, die erkennbar die Art von Sein aufweisen, die nur Filme besitzen, und wir lernen dann, uns visuell auf sie einzulassen), noch trifft es zu, dass das Sich-Ansehen von Filmen einfach etwas ist, das wir schon (vor der Erfindung von Filmen) können – als ob wir nur auf den Tag gewartet hätten, an dem Filme erfunden würden und dieses Bedürfnis dann endlich erfüllt werden könnte.

Die zentrale Gestalt des letzten Abschnitts meines kurzen Essays wird der französische Philosoph Denis Diderot sein. Ich werde die These vertreten, dass sich aus seiner Theorie der Malerei Anregungen aufnehmen lassen, wie sich einige äußerst problematische Aspekte der Modi visueller Präsentation und visueller Absorption, die uns hier interessieren, verstehen lassen. Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass bei dieser Frage die Schrift eines Autors weiterhilft, der über hundert Jahre vor der Erfindung des Films lebte. Doch Diderots Fragestellung weist eine bedeutende Affinität zu unserer eigenen auf. Er wollte eine Theorie der *dramatischen Malerei* ausarbeiten – das heißt eine Theorie, die die Bedingungen der Möglichkeit eines Gemäldes exponiert, das eine unmittelbar wahrnehmbare und doch gänzlich überzeugende Erzählung bietet, die durch exklusiv visuelle Mittel dargestellt wird. Die Reflexion auf diese Möglichkeit einer Kategorie von Gemälden kann einen philosophisch in Verlegenheit bringen. Wie kann ein Gemälde eine völlig überzeugende Repräsentation eines dramatisch komplexen Ereignisses vermitteln? Ein dramatisches Ereignis ist seiner Natur nach etwas, das sich in der Zeit entfaltet, während das Bild auf der Oberfläche eines Gemäldes als etwas erscheinen könnte, das adäquat nur ein in der Zeit gefrorenes Ereignis repräsentieren kann, ein Ereignis, das die zeitliche Dauer eines einzigen Augenblicks in der Zeit besitzt. Wie kann ein Gemälde uns je mehr als eine Momentaufnahme eines Ereignisses bieten? Ich werde etwas über die Details von Diderots Theorie der Malerei am Ende dieses Aufsatzes sagen. Für jetzt wird es genügen, nur den folgenden Zug der Theories Diderots zu erwähnen: Ein erfolgreiches narratives Gemälde, so lautet seine Auffassung, muss eine bestimmte Form von Resonanz auf Seiten des Betrachters hervorrufen – es muss dessen Aufmerksamkeit fixieren und ihn in die auf der Leinwand dargestellte Handlung absorbieren. Michael Fried resümiert diesen Aspekt der Diderotschen Theorie wie folgt: „Für Diderot [...] war es vor allem Aufgabe des Malers, die Seele des Betrachters über seine Augen zu errei-

chen [...]. [Ein] Gemälde [...] sollte den Betrachter zunächst anziehen, dann fesseln und schließlich berücken, das heißt, ein Gemälde musste jemanden ansprechen, ihn vor sich verweilen lassen und ihn letztlich dort festhalten, als ob er gebannt und bewegungsunfähig wäre.“

Worauf ich hier aufmerksam machen möchte, ist Folgendes: Friedrs Beschreibung von Diderots Vorstellung des Besten, was die Malerei zu erreichen hoffen kann, ist eine vollkommen genaue, buchstäbliche Beschreibung der Verfassung des durchschnittlichen Filmzuschauers. Die intendierte *außergewöhnliche* Möglichkeit des Höchsten, was die narrative Malerei zu erreichen hoffen kann, ist die *gewöhnliche* Situation eines Filmzuschauers. Für Diderot ist das Vermögen, einen Zustand des absorbierten Zuschauens auf Seiten des Betrachters anzuregen, ein Kriterium für die ästhetische Exzellenz eines Gemäldes. Im gegenwärtigen Zeitalter können eben jene Ausdrücke, die Diderot für die Formulierung seines Kriteriums der ästhetischen Exzellenz zu Hilfe nahm, dazu dienen, eine strukturelle Eigenschaft desjenigen Dinges zu bezeichnen, das ein Film ist – und sei es auch ein schlechter Film.

Man könnte versucht sein, von *LADY IN THE LAKE* – mit Stephen Halliwell oder dem *Time Out Guide* – zu sagen, dass er ein schlechter Film sei. Doch dies schließt ein, dass er *als* Film misslingt – das heißt, dass er erfolgreich ein Film *ist*, aber eben *als* Film zufällig ein schlechter. Diese Auffassung ist eindeutig präsent in der Vorstellung, dass Orson Welles dieselbe Kamertechnik mit mehr Eleganz hätte anwenden können und dies auch geleistet habe. Ich denke aber, dass man präziser sagen muss, dass *LADY IN THE LAKE* in einer bestimmten fundamentalen Hinsicht einfach daran *scheitert*, ein Film zu sein. Der Film ist so konstruiert, dass wir unfähig sind, die Erfahrung visueller Absorption zu machen, die eine Bedingung der Möglichkeit unseres Eingangs in die Welt eines Films ist – oder um denselben Punkt elliptischer auszudrücken: Er misslingt in dem Versuch, visuell eine Welt zu präsentieren. Daraus einfach zu folgern, er sei ein schlechter Film, bedeutet zu verkennen, was dieser Film im Zusammenhang einer Untersuchung der Dinge, die wir Filme nennen, beanspruchen kann. Schlechte Filme gibt es mehr als genug, kaum aber solche, die in *dieser* Weise misslingen. Und es ist nicht einfach zu erklären, *wie* und *weshalb* dieser Film scheitert.

Ich möchte nebenher noch erwähnen, dass es nicht zu meiner Aufgabe gehört zu zeigen, dass *LADY IN THE LAKE* ein ästhetisch bedeutsames Kunstwerk ist, sei es nun eines, das weniger, mehr oder anderes als ein Film ist – aber auch nicht das Gegenteil. Das spezifische Interesse, das diesem Film meiner Auffassung nach für die Ästhetik des Films zukommt, beansprucht er nicht *als* Film, der eine bestimmte Art von ästhetischem Verdienst besitzt, sondern *als* philosophisches Beispiel, das in einer erhellenden Weise eine bestimmte Form des Misserfolgs, die narrative Welt eines Films visuell zu präsentieren, verkörpert. Damit möchte ich nicht in Abrede stellen, dass es ästhetisch überzeugende Filme gibt – zum Beispiel von Regisseuren wie Buñuel und Godard –, die visuelle Konventionen anwenden, die die Präsentation einer bezwingenden narrativen Filmwelt in einer vorsichtigen oder intermittierend nichtdurchsichtigen Weise erlauben, mit der Absicht, eben diese Konventionen schließlich zu unterminieren, zu reflektieren oder anderswie zu neutralisieren. Dabei kann dann unsere visuelle Absorption in die Welt des Films in einer Weise gestört werden, die zugleich geeignet ist, eine ästhetische Bedeutung innerhalb des Kontextes des Films im Ganzen anzunehmen. Doch *LADY IN THE LAKE* ist kein solcher Film. Die Präsentation einer Filmwelt wird durch ihn nicht unterbrochen oder zeitweise unterminiert; sein Modus der visuellen Erzählung destruiert die Möglichkeit der Absorption in eine solche Welt systematisch fast für den ganzen Umfang seiner Dauer.

Wenn ich fragte, was an *LADY IN THE LAKE* einzigartig ist, könnte man beim ersten Versuch wohl ungefähr sagen, was die meisten Autoren von Filmenzyklopädien und Filmführern über den Film sagen. Wie wir gesehen haben, findet man in solchen Büchern Sätze wie: „*LADY IN THE LAKE* stellt den Versuch dar, einen Film zu machen, der entschieden nur die Perspektive der Ersten Person anwendet.“ Oder: „Der Film besteht gänzlich aus subjektiven Kameraeinstellungen.“ Doch keine dieser Beschreibungen oder irgendetwas in dieser Richtung trifft zu. Das Problem liegt nicht nur darin, dass die Begriffe „Perspektive der Ersten Person“ oder „subjektive Kameraeinstellung“ in vielfacher Weise präzisiert werden können. Das tiefere Problem ist, dass die „perspektivischen Aufnahmen“ oder „subjektiven Kameraeinstellungen“ in diesem Film sich von denen unterscheiden (und bei weitem verunsichernder sind), die man im Allgemeinen in einem gewöhnlichen Film findet – das heißt in der Art Film, der die Möglichkeit jenes Modus der ästhetischen Erfahrung eröffnet, der für Filme konstitutiv ist. Um die tiefgreifende Differenz zwischen den „perspektivischen Aufnahmen“ oder „subjektiven Kameraeinstellungen“ in diesem Film und denen in einem gewöhnlichen Film zu verdeutlichen, hoffe ich schließlich einen grundlegenden Aspekt dessen, was zur Präsentation von und Absorption in die Welt eines Films gehört, zu erhellen. Doch bevor wir weiter betrachten, was es bedeutet, von „Aufnahmen aus der Perspektive der Ersten Person“ oder „subjektiven Kameraeinstellungen“ zu sprechen, wollen wir zuerst die Frage aufnehmen, zu welchen Dingen solche „Aufnahmen“ oder „Einstellungen“ in Kontrast stehen. Wir haben gesehen, wie unklar der Ausdruck „subjektive Perspektive“ oder „subjektive Kameraeinstellung“ sein kann. Nun wollen wir fragen: Was ist eine „objektive“ Perspektive oder Kameraeinstellung?

Wenn ich fragte, worin der Unterschied zwischen einer „Aufnahme aus subjektiver Perspektive“ (oder einer „subjektiven Kameraeinstellung“) und einer „Aufnahme aus objektiver Perspektive“ (oder einer „objektiven Kameraeinstellung“) bestehe, könnte man wohl ungefähr auf die folgende Antwort kommen: „Eine Aufnahme aus subjektiver Perspektive (oder eine subjektive Kameraeinstellung) repräsentiert die Dinge, wie sie aus der Perspektive einer bestimmten Person aussehen, und eine Aufnahme aus objektiver Perspektive (oder eine objektive Kameraeinstellung) repräsentiert die Dinge, wie sie aus keiner Perspektive aussehen, oder zumindest aus der Perspektive keiner spezifischen Person.“ Wörtlich genommen, hält keine dieser Antworten einer Überprüfung stand. Die erste Hälfte dieser Antwort – „eine Aufnahme aus subjektiver Perspektive (oder eine subjektive Kameraeinstellung) repräsentiert die Dinge, wie sie aus der Perspektive einer bestimmten Person aussehen“ – ist ein guter Versuch, den einzigartigen Modus visueller Präsentation der Welt zu beschreiben, den wir in *LADY IN THE LAKE* finden. Sie erfasst einen Aspekt dessen, wie dieser sehr ungewöhnliche Film eine Perspektive präsentiert – einen Aspekt dieses Films, der ihn radikal von jedem anderen gewöhnlichen Film unterscheidet. Folgende Beispiele von Aufnahmen dieses Films, denen wir in einem gewöhnlichen Film nicht begegnen, seien angeführt: Ein Teil eines Telefons oder das Ende einer Zigarette dringt in die Leinwand ein. Zigarettenrauch steigt von einem Punkt unterhalb der Kamera in unser Gesichtsfeld. Wir sehen den Protagonisten der Erzählung nur, wenn er vor einen Spiegel tritt.

Wenn wir es genau nehmen wollen, müssen wir zu dem Schluss kommen, dass die Erklärung dessen, was eine „subjektive Perspektive“ sein soll, wörtlich genommen, nicht einmal angemessen beschreibt, was wir in *LADY IN THE LAKE* sehen. Zum Beispiel scheint unser Protagonist niemals zu blinzeln. Um es noch präziser auszudrücken: Wenn wir ihn durch den Spiegel sehen, weicht der Winkel seines Blicks in den Spiegel ein wenig von demjenigen ab, der

seinen und unseren Blick zusammenfallen ließe. (Wenn der Blick der Kamera mit der Perspektive der Figur zusammenfielen, würden wir zu einem Blick einer Kamera in den Spiegel eingeladen.) Nichtsdestoweniger scheint „eine Repräsentation der Dinge, wie sie aus der Perspektive einer bestimmten Person aussehen würden“, eine ziemlich gute Beschreibung dessen zu sein, was wir das regulative Ideal nennen können, das der Modus visueller Präsentation in *LADY IN THE LAKE* anstrebt. Doch es ist auch genau diese Eigenschaft des Films, die ihn von fast jedem anderen Film unterscheidet; und wie ich später zeigen werde, ist es genau diese Eigenschaft des Films, die unsere Absorption in seine Welt verhindert. Diese Beschreibung wird also kaum eine Erklärung dessen leisten, was wir im Allgemeinen meinen, wenn wir von einer Aufnahme in einem gewöhnlichen Film sagen, sie sei eine der Ersten Person oder sie sei subjektiv. Denn die Aufnahmen in gewöhnlichen Filmen, die wir mithilfe einer solchen Terminologie zu bezeichnen suchen, haben mit den Aufnahmen in *LADY IN THE LAKE* nichts gemein.

Wir wollen uns jetzt die andere Hälfte unserer oben gegebenen Antwort ansehen: „Eine Aufnahme aus objektiver Perspektive (oder eine objektive Kameraeinstellung) repräsentiert die Dinge, wie sie aus keiner Perspektive aussehen, oder zumindest aus der Perspektive keiner spezifischen Person.“ Auf den ersten Blick ist dies selbstwidersprüchlich. Setzt die Vorstellung einer Perspektive nicht die Vorstellung eines Beobachters voraus, *dessen* Perspektive sie ist? Ist der Begriff *einer Perspektive, die keiner Person spezifisch angehört*, nicht ein „Begriff“, der keinen Sinn macht? Doch wenn wir die Art von Perspektive, die in *LADY IN THE LAKE* vollständig fehlt und in jedem gewöhnlichen Film häufig anzutreffen ist, sprachlich fassen wollen, ist es schwer, nicht auf solche anscheinend paradoxen Ausdrücke zurückzugreifen.

Ich möchte jetzt auf eine Eigenschaft von *LADY IN THE LAKE* aufmerksam machen, die ihn von jedem gewöhnlichen Film radikal unterscheidet – eine Eigenschaft, die im Wesentlichen damit zusammenhängt, weshalb seine offensichtlich „subjektiven“ oder „auf die Erste Person bezogenen“ Aufnahmen sich so deutlich von den unmittelbar überzeugenden Gegenständen unterscheiden, die in jedem gewöhnlichen Film vorherrschen. Die Figuren (oder sollten wir sagen: die Schauspieler?) in *LADY IN THE LAKE* sehen dem Zuschauer *direkt in* die Augen (oder sollten wir sagen: in das Auge der Kamera?). Sie wenden sich visuell direkt an den Zuschauer des Films; ihr Blick wird vom Zuschauer als seine Gegenwart erkennend erfahren – die Gegenwart eines Zuschauers, der sich auf der anderen Seite der Leinwand befindet. Wir sind es gewohnt, solche direkten Blicke von Nachrichtenredakteuren im Studio oder kleinen Kindern in Privatfilmen zu erfahren (die vielleicht gleichzeitig von einem filmenden Familienmitglied aufgefordert werden: „Schau in die Kamera!“). Warum sollte es für die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung, die die Erschließung der Welt eines Films erlaubt, so außerordentlich wichtig sein, dass der Zuschauer niemals in dieser Weise visuell einbezogen wird?

Hier kann uns Diderot zur Hilfe kommen. Diderot beginnt nicht mit der Frage nach der Absorption eines Betrachters in ein Gemälde, sondern mit einer anderen Frage: Was ist für die erfolgreiche visuelle Repräsentation eines absorbierten Betrachters erforderlich? Er fängt nicht mit der Absorption in eine Repräsentation, sondern mit der Repräsentation einer Absorption an. Für Diderot schließt die überzeugende Repräsentation von Absorption ein, dass eine Figur oder eine Gruppe von Figuren alles mit Ausnahme der Gegenstände ihrer Absorption vergisst. Zu diesen Gegenständen gehört der vor dem Gemälde stehende Betrachter nicht.

Daher muss es den Anschein haben, dass die Figur oder die Figuren die Gegenwart des Betrachters vergessen, wenn die Illusion der Absorption aufrechterhalten werden soll. Darüber hinaus dachte Diderot, dass ein ähnliches Prinzip im Theater Gültigkeit besitze: Eine überzeugende Repräsentation eines dramatischen Ereignisses auf der Bühne muss sich so vollziehen, dass die Schauspieler niemals die Gegenwart eines Publikums vor ihnen wahrnehmen. Es seien einige Versuche Diderots angeführt, diese Forderung auszudrücken: „Auch wenn ein dramatisches Werk daraufhin angelegt ist, aufgeführt zu werden, müssen Autor und Schauspieler den Zuschauer vergessen.“ Oder: „Ob du nun schreibst oder schauspielerst, denke nicht mehr an den Zuschauer, so als ob er nicht existierte. Stelle dir am Ende der Bühne eine hohe Mauer vor, die dich vom Orchester trennt. Handle so, als ob sich der Vorhang niemals hebe.“ Ferner: „Bei einer dramatischen Vorführung hat der Zuschauer keine größere Bedeutung, als wenn er nicht existierte. Gibt es irgendetwas, das sich an ihn wendet? Dann hat der Autor sein Thema verfehlt und der Schauspieler seine Rolle aufgegeben. Beide steigen von der Bühne herab. Ich sehe sie beide auf dem Parkett, und solange die Tirade dauert, ist die Handlung, was mich angeht, unterbrochen, und die Bühne bleibt leer.“

Diese letzte Bemerkung erfasst einen Aspekt der Erfahrung des Zuschauers von *LADY IN THE LAKE* sehr genau. Im Drama dieses Films behält der Zuschauer des Films nicht seine gewöhnliche Position („keine größere Bedeutung zu haben, als wenn er nicht existierte“); alles wird vielmehr direkt an ihn adressiert. Dies mit dem Ergebnis, das Diderot vorausgesehen hat: Der Modus der direkten Adresse vernichtet die Möglichkeit des Zuschauers, in die Welt der Erzählung visuell absorbiert zu werden. Es scheint, dass der Regisseur seine Aufgabe verfehlt hat und die Schauspieler aus der Rolle gefallen sind. Sie alle verlassen die Welt des Films, oder besser ausgedrückt: Die Möglichkeit der visuell effektiven Präsentation einer solchen Welt scheint sich gänzlich aufzulösen. Die narrative Welt des Films verschwindet; sie kollabiert in unsere Welt.

Eine oft vorgebrachte Kritik an *LADY IN THE LAKE* besagt, dass er in hohem Maße schlechte schauspielerische Leistung beinhalte. Doch dies, so denke ich, berührt nicht den kritischen Punkt dessen, was einen wirklich verstört, wenn man mit den Leistungen der Schauspieler dieses Films konfrontiert wird. Ich glaube nicht, dass die schauspielerische Leistung schlechter ist als die in vielen mittelmäßigen Hollywood-Filmen, die unser Vermögen, ein filmisches Vergnügen zu erleben, bei weitem weniger stören. Darüber hinaus sind die Hauptrollen in diesem Film insgesamt mit Schauspielern besetzt, die ihre Aufgaben in anderen Filmen, in denen sie erscheinen, auf bewunderungswürdige Weise erfüllen. Der Kern von Wahrheit, der in dieser verbreiteten Kritik des Films steckt, muss so reformuliert werden, dass er erfasst, wie dieser Film unser Vermögen zu filmischer Absorption systematisch zunichte macht. Indem sie sich direkt an uns wenden, unterminieren die Schauspieler unser Vermögen, sie als Figuren wahrzunehmen, die die narrative Welt eines Films bewohnen. Diese Destruktion unseres Vermögens zur visuellen Apprehension einer filmischen Erzählung hat etwas gemein mit der ästhetischen Erfahrung einer schlechten schauspielerischen Leistung. In beiden Fällen wird unsere Aufmerksamkeit in einer aufdringlichen Weise auf den Schauspieler gelenkt, die unsere Fähigkeit, durch die Handlungen des Schauspielers auf die der Figur zu sehen, aufhebt. Doch dies geschieht aus sehr verschiedenen Gründen in einem Film, in dem die schauspielerische Leistung einfach schlecht ist, und in einem Film, in dem – so wie in *LADY IN THE LAKE* – die Bedingungen der Möglichkeit einer überzeugenden visuellen Präsentation der Welt eines Films systematisch untergraben werden. Michael Fried sagt: „Diderots Werk ver-

langte die Illusion, dass das Publikum nicht existiert, dass es tatsächlich nicht existiert oder zumindest nicht berücksichtigt wird. Beim Fehlen dieser Illusion kann kein Maß an Realismus die dramatische Erfahrung vermitteln, die Diderot suchte.“

Diese Aussage (was ihr Verdienst in der Theorie der Malerei auch immer sein mag) drückt approximativ ein grundlegendes Gesetz aus, das die Präsentation der Welt eines Films beherrscht. Kein Maß an Realismus im Szenenaufbau, in der Qualität der Kinematographie oder in der Leistung der Filmschauspieler kann die Illusion von Weltlichkeit wiederherstellen, die zerstört wurde durch eine systematische Missachtung einer grundlegenden Fiktion, die eine konstitutive Bedingung der Möglichkeit der Präsentation einer Filmwelt ist: nämlich dass die Kamera – und ihre Perspektive auf die Welt des Films – nicht existiert. In Diderots Theorie der Malerei fungiert die angegebene Forderung (dass der Betrachter nicht existiere) als regulatives Prinzip ästhetischer Exzellenz; im Bereich der Filme fungiert es als konstitutives Prinzip des Mediums.

Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, dass Diderots Forderungen an den Schauspieler äußerst paradox sind: Wenn der Schauspieler sich genau an das hielt, was Diderot sagt, wenn er einfach so spielte, als ob das Publikum nicht existiere, dann gäbe es keinen Grund, warum er nicht die Bühne verlassen sollte, warum er seine Stimme nicht unter die Schwelle der Hörbarkeit senken sollte, warum er sich nicht in einer Weise auf der Bühne positionieren sollte, die seine dramatisch bedeutsamsten Gesten dem Publikum unsichtbar machte. Jeder Versuch von Seiten des Schauspielers, Diderots Empfehlung wörtlich zu nehmen, würde eine unmittelbare dramatische Katastrophe bedeuten. Und dasselbe gilt für vieles in seiner Empfehlung an den Maler. Wenn der Maler die visuelle Handlung der Erzählung eines dramatischen Gemäldes einfach in einer Weise repräsentierte, die die Wirkung auf einen Betrachter vor der Leinwand nicht im Geringsten berücksichtigt, dann verfehlte das Ergebnis genau die Formen der radikalen Verständlichkeit, die Diderot von einem erfolgreichen dramatischen Gemälde fordert. Ein Maler muss offenkundig berücksichtigen, wie das Gemälde einem Betrachter erscheinen wird. Nach Diderot muss ein dramatisches Gemälde eine bildliche Einheit besitzen, die in einem Blick, in einem einzigen *coup d'œil* wahrzunehmen ist. Diese Forderung Diderots an die bildliche Repräsentation eines Dramas – dass das Bild als Ganzes augenblicklich und radikal verständlich sei – erfährt ein die kühnsten Träume Diderots übertreffendes Maß an Erfüllung in der (von Wilson so genannten) „Transparenz des Filmbilds“ im klassischen narrativen Film. Doch sowohl in der dramatischen Malerei als auch in Filmen kann dieser Modus von Transparenz nur durch einen Modus von Repräsentation erreicht werden, der auf einer gründlichen Einschätzung dessen beruht, wie Dinge auf einem Gemälde oder im Film durch einen Betrachter solcher Bilder schematisiert werden.

Ich sagte oben: Jeder Versuch von Seiten des Schauspielers, Diderots Empfehlung wörtlich zu nehmen, würde eine dramatische Katastrophe bedeuten. Das könnte nahe legen, Diderots Bemerkungen zu dieser Frage in einer übertragenen und metaphorischen Weise zu entfalten. Das ist aber nicht richtig. Man kann ein volles Verständnis der Logik der betreffenden Forderung nur gewinnen, wenn man zunächst die Gründe akzeptiert, weshalb jeder Versuch einer konzisen Formulierung dieser Forderung unvermeidlich ein Element der Paradoxie enthält. Fried versucht dieses Paradox wie folgt zu erklären: „Die Erkenntnis, dass Gemälde dazu gemacht sind, betrachtet zu werden und demnach die Existenz eines Betrachters voraussetzen, führte zu der Forderung nach der Aktualisierung seiner Gegenwart: Ein Gemälde, so wurde nachdrücklich betont, hatte seinen Betrachter anzuziehen, ihn vor sich anzuhalten und

ihn dort in einem Zustand vollkommenen Engagements festzuhalten. [...] Dies konnte nur durch die Negation der Gegenwart des Betrachters erreicht werden. Nur durch die Fiktion seiner Abwesenheit oder Nichtexistenz konnte seine Position vor und seine Berückung durch das Gemälde gesichert werden.“

Der Maler sollte die Dinge mit dem Ziel präsentieren, eine Welt darzustellen, die überall *die Abwesenheit des Blicks eines Betrachters* zum Ausdruck bringt; und das Maß des Erfolgs dieses Modus der Repräsentation hängt von dem Grad ab, in dem das Gemälde es vermag, *eine bestimmte Wirkung auf den Betrachter auszuüben*: nämlich die dreifache Wirkung des Anziehens, Festhaltens und Berücksens.

Der äußerst paradoxe Charakter dieser Forderung lässt sich auch herausarbeiten, wenn man Aspekte ihres Gegenstücks verdeutlicht, die als Bedingungen der Präsentation der Welt eines Films fungieren. Eine besonders klare Manifestation der in Frage stehenden paradoxen Forderung zeigt sich, wenn wir betrachten, was zur Problematik der Filmschauspielerei gehört. Ein lernender Filmschauspieler wird wiederholt gemahnt (ganz im Gegensatz zu den Äußerungen von Eltern, die ihre Kinder in einem Privatfilm aufnehmen), nicht in die Kamera zu schauen. Er darf niemals direkt in die Linse der Kamera sehen. Eine damit zusammenhängende Fähigkeit, die unerfahrene Filmschauspieler oft nur mit Mühe erwerben, besteht darin, seinen eigenen Blick graduell durch einen Raum gleiten zu lassen, ohne den Blick der Kamera, und sei es auch nur für einen Augenblick, visuell zu registrieren. Das verlangt die Unterdrückung eines tiefen, natürlichen menschlichen Instinkts. Es besteht die kaum wahrgenommene Tendenz, den eigenen Blick, wenn er die Kamera streift, den Blick des Betrachters leicht visuell registrieren zu lassen, und sei es auch nur für einen Augenblick. Doch wenn wir einem lernenden Schauspieler sagen: „Vergiss die Kamera! Handle, als ob die Kamera nicht existierte!“, muss er unsere Forderung verstehen. Was der Schauspieler lernen muss, ist bei weitem paradoxer und schwieriger als das Vergessen der Kamera. Er muss lernen, sich ständig dessen bewusst zu sein, wo die Kamera ist und wie er sich zu ihr verhält. Der Test, ob er diesen Bewusstseinsmodus vollkommen erreicht hat, besteht in der Tatsache, dass nichts von dem, was er tut, nicht einmal ein flüchtiger Blick oder ein Gesichtsausdruck, einen Hinweis auf sein kontrolliertes Bewusstsein von der Gegenwart der Kamera bietet, deren Abwesenheit jeder Blick und jede Geste bekundet.

Der Vollzug eines solchen Verhaltens *vis-à-vis* der Kamera von Seiten eines Filmschauspielers ist ein spezifischer Aspekt des umfassenderen, grundlegenden Paradoxes, das von zentraler Bedeutung für die Präsentation der Welt eines Films ist: nämlich dass der defiziente Modus der Erschließung einer solchen Welt in einem Blick auf sie besteht, der aus der Perspektive von nirgendwo erscheint. Die Phantasie der Möglichkeit eines solchen Modus der Erschließung ist der konstitutive Mythos des Mediums Film; die praktische Verkörperung eines solchen Mythos in den klassischen Konventionen der visuellen Filmerzählung bildet die Bedingung der Möglichkeit einer spezifischen Weise ästhetischer Erfahrung – eine Erfahrung von Anziehung, Fixierung und Berücksens des Betrachters –, die das ausmacht, was es heißt, sich einen Film anzusehen. Es ist ein Modus der Erfahrung, den wir mittlerweile so selbstverständlich nehmen, dass es uns schwer fällt, ein reflexives Verständnis der Eigentümlichkeit und Komplexität seiner Verfassung zu gewinnen. Und deshalb kann uns der Blick auf *LADY IN THE LAKE* als Mittel zu philosophischer Klarheit dienen. Er erzeugt in uns einen ganz eigentümlichen Zustand ästhetischer Frustration, der ein Produkt des systematischen Versagens dieses Films ist, die Bedingungen der Möglichkeit der Konstitution einer ästhetischen

Erfahrung zu respektieren, die sonst scheinbar so einfach zu haben ist. Der Film hilft uns, Aspekte der Konstitution dieses Modus ästhetischer Erfahrung sichtbar zu machen, die uns andernfalls unsichtbar blieben, und ermöglicht uns auf diese Weise, den außergewöhnlichen Charakter eines Erfahrungsmodus einzuschätzen, der für uns so trivial geworden ist.

Aus dem Amerikanischen von Dirk Effertz

Prof. Dr. James Conant, University of Chicago, Department of Philosophy, 1010 E. 59th St., Chicago, IL 60637, USA

Illusion und Indexikalität

Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie

Von VINZENZ HEDIGER (Bochum)

Ein Gespenst geht um in der Filmtheorie, das Gespenst der Indexikalität. Seit den späten sechziger Jahren, und spätestens seit der Publikation von Peter Wollens *Signs and Meaning in the Cinema* von 1969, spielte der Begriff der Indexikalität eine zentrale Rolle in der Filmtheorie. In einem Aufsatz über den französischen Filmtheoretiker André Bazin, der in *Signs and Meaning* abgedruckt wurde, brachte Wollen das Spezifische des filmischen Bildes auf semiotische Begriffe.¹ Das Filmbild, wie vor diesem das photographische Bild, zeichnete sich als Zeichen dadurch aus, dass es zugleich Ikon und Index war, dass es also, im Sinne der Terminologie von Charles Sanders Peirce, mit seinem Gegenstand zugleich über eine Beziehung der Ähnlichkeit und eine der physischen Verursachung verbunden war. Wollens Bazin-Relektüre zählt zu den Begründungsleistungen der akademischen Filmwissenschaft. Bazin hatte in seinem Aufsatz über die *Ontologie des photographischen Bildes* von 1945 noch philosophisches, psychoanalytisches und phänomenologisches Vokabular gemischt, um die medienhistorische Neuheit und zugleich die ästhetische Spezifik von Photographie und Film auf den Begriff zu bringen.² Das photographische Bild, und später das filmische Bild, sind nach Bazin die perfekten Illusionsmedien. Sie sind Zeichen, die eigentlich gar keine Zeichen mehr sind, sondern Transformationen – um nicht zu sagen: Transsubstanziationen – ihrer Gegenstände. In einem mechanischen, „automatischen“ Abbildungsprozess, so Bazin, überträgt der Gegenstand im photographischen Medium durch einen Effekt der „Wirklichkeitsübertragung“ etwas von seinem Sein auf sein Bild. Das Bild ist demnach nicht nur eine Spur der Realpräsenz des Dargestellten, sondern eine andere Form der Realpräsenz dieses Dargestellten, eine Form zudem, die nicht für die Wirklichkeit steht, sondern dieser etwas an Sein hinzufügt. Wollens disziplinhistorische Begründungsleistung bestand nun darin, dass er diesen Gedanken einer „Wirklichkeitsübertragung“, die das Spezifische des Illusionsmediums Film ausmache, in das theoretisch wie politisch avancierteste wissenschaftliche Vokabular seiner Zeit übersetzte, in das der Semiotik, die damals noch das Versprechen einer allgemeinen Kulturtheorie abgab. So auf Peircesche Begriffe gebracht, erwies sich Bazin, der cinephile Theoretiker einer ästhetischen Spezifik des Kinos, als anschlussfähig an strukturalistische und später auch an poststrukturalistische Diskurse, ohne dass der „noise“ politisch nicht gewollter phänomenologischer oder gar theologischer Neben- und Obertöne weiter mitgehört werden musste, die seine Texte stets durchziehen.