

MOTION PICTURE – BAUSTEINE ZU EINER ÄSTHETIK DES FILMS

Vorspiel in Academia

Wenn Philosophen über Filme sprechen oder schreiben, dann sagen sie meistens: „Das ist ein gutes Beispiel für x“ – also z. B. Chaplins MODERN TIMES für Bergsons Theorie des Lachens aufgrund der in ihm vorherrschenden Komik, die aus dem Mechanischen im Zusammenprall mit dem Lebendigen resultiert; oder Hitchcocks Filme für den modernen Skeptizismus etc. In dieser Gleichstellung von filmischen Figuren optischer und dramaturgischer Art werden bestimmte ethische, kognitive und ästhetische Begriffe von filmischen Szenen erläutert. An sich ist das ein unspektakulärer Vorgang, da Begriffe ständig an Beispielen erklärt und plausibilisiert werden. Wenn dies an Filmen geschieht, so ist dies weniger Ausdruck ihrer Missachtung als Folge ihres Stellenwertes, die sie in ihrer Doppelstellung als Teil der Welt und als eigenständige, künstliche Welten einnehmen. Filmwissenschaftler regt dies allenfalls auf, weil sie eine andere Auffassung davon haben, was Filme sind und was die Rahmenbedingungen ihres Verstehens als autonome Welten sind. Als Beispiele für etwas, das in der Welt begrifflich geklärt werden soll, taugten sie, so gesehen, nur dann, wenn sie selbst als Teil der Welt und unserer Vorstellung von ihr gesehen werden. Wenn man das tut, und es spricht wenig dagegen, dann kann man Filme ebenso als Beispiele zur Erläuterung von Begriffen heranziehen wie andere Äußerungen des Alltagslebens.

Philosophen benutzen Filme also häufig als Erläuterung von philosophischen Theorien – Filmtheoretiker nutzen dagegen philosophische Theorien zur Erläuterung von Filmen. An beiden Verfahren ist im Prinzip nichts auszusetzen, obwohl oft genau diese mit wechselseitigem Misstrauen betrachtet werden.

Dabei gibt es genug Grund gegenüber den eigenen Verfahren misstrauisch zu sein, denn viele Filmtheorien sind auf recht formalen Analogieschlüssen aufgebaut, z. B. nach dem Typ: Freud verwendet eine optische Metapher, um den psychischen Apparat zu entwerfen; diese Metapher wird dann zum Umkehrschluss genutzt: Wenn der psychische Apparat wie ein optischer ist, dann ist der optische wie der psychische; und schon gelingt die nahtlose Verschmelzung einer filmischen mit einer psychologischen Theorie, ohne dass noch die Metapher als solche berücksichtigt wird. Aus der deiktischen Funktion der Metapher ist nun eine Erklärung geworden, die sich auf eine Behauptung stützt. Man sollte also eher Vorsicht walten lassen, wenn man Erklärungen und Erläuterungen von einem Feld auf das andere überträgt, auch wenn große Teile der Wissenschaft ohne solche subkutane Vernetzung von Metaphern und Erklärungen über Disziplingrenzen hinweg kaum vorstellbar sind. Im Folgenden möchte ich daher den Versuch unternehmen,

philosophische Fragen limitiert auf Film in theoretischer Absicht zu stellen. Im ersten Teil geht es zunächst um die Autonomiebedingungen des Films und seiner Weltkonstruktion aus seiner technischen und apparativen Konstruktion heraus, dann um die Semantisierungsprobleme in Bildern, speziell die Metaphernbildung und zum Schluss um einen knappen Versuch, aus der Zeichentheorie von Peirce ein Argument für eine Ästhetik des Films zu gewinnen.

Autonome Welten

Sicher gibt es große Sektoren dieser Welt und große Abschnitte der Weltgeschichte, in denen die Vorstellung einer autonomen Kunst weder existiert noch wünschenswert erscheint. Die Hochschätzung der autonomen Kunst ist auch die der Autonomie insgesamt als einer unabdingbaren Voraussetzung der Freiheit. Autonomie ist die Bedingung der Performanz von Freiheit, wenn diese nicht ausschließlich negativ bestimmt wird, als Freiheit von etwas. Wovon aber soll die autonome Kunst befreien und was soll sie freisetzen? Ganz sicher ist die Kunst nicht der Garant der Freiheit und Autonomie, allenfalls ein Indikator. Ästhetische Autonomie zu beanspruchen, bedeutet frei zu sein von moralischen und ethischen Ansprüchen, ohne dass die Kunst das binäre Andere der Moral und Vernunft wäre. Es liegt nicht an der Kunst, gut oder glücklich zu machen oder Wissen oder Informationen weiterzugeben, obwohl all dies nicht ausgeschlossen ist, nur dass es nicht dem Ästhetischen der Kunst sich verdankt, sondern eben ihren kognitiven oder ethischen Aspekten. Weltvermittlung geschieht in der Ästhetik durch Welterstellung. Nicht die Abbildung und Beschreibung der Welt steht in ihrem Zentrum, sondern die Aufstellung von Welten, die implizite Stellungnahmen zur Welt enthalten können. Das Aufstellen von Welten wäre, verkürzt gesagt, wozu die Autonomie der Kunst sie befähigt. Das Aufstellen einer Welt, die sich fallibilistisch zu allen anderen Welten verhält. Eine Welt, die virtuell bleibt, also Wirkungen zeitigt, ohne real zu werden, keine potentielle Welt eben, die auf ihr Möglichwerden hin angelegt ist. Im Folgenden möchte ich diesen Autonomie-Begriff implizit stark machen – und zwar für eine Film- und Kinoästhetik, die gemeinhin unter den Verdacht gestellt wird, gerade nicht autonom zu sein, sondern in mimetischer Abhängigkeit zur Wirklichkeit zu stehen, von der Macht des Ökonomischen abhängig zu sein und schließlich auf Mechanismen der Projektion und Illusion zu basieren, die alle zusammen nicht gerade als Gralhüter der Autonomie in Erscheinung getreten sind. Im Folgenden möchte ich an Beispielen aus verschiedenen Epochen der Filmgeschichte zeigen, was es heißt, eine autonome filmische Welt aufzustellen und inwieweit der Illusionscharakter des Films Voraussetzung zu seiner ästhetischen Autonomie ist.

Was kann der Film und was macht er?

Filme sehen wir als auf eine zweidimensionale Fläche projizierte Bewegungsbilder. Sie müssen aufgeführt werden, damit sie sichtbar sind. Wir sehen *nicht*, was Filme als technisch materielle Objekte sind: ein photochemisches Band, das eine Abfolge einzelner Bilder enthält, oder eine algorithmische Kette von Zahlen im digitalen Bild. Filme können unterschiedlich aufgeführt werden: zu laut, zu leise, zu hell, zu dunkel, zu langsam, zu schnell, zu grell, zu blass, scharf und unscharf.

Aus der Tatsache, dass Filme einer apparativen Aufführung bedürfen, um gesehen zu werden, muss man kein ontologisches Melodrama machen – man kann gute Filme in schlechten Aufführungen sehen, wie man auch gut komponierte Musikstücke in schlechten Aufführungen konzertanter oder technischer Provenienz hören kann. Die jeweilige Aufführung ist nicht identisch mit dem Werk. Ich kann beispielsweise einen Stummfilm aus den 10er Jahren auf einem modernen Projektor sehen, der 24 Bilder pro Sekunde durchlaufen lässt, obwohl die historische Dauer auf 16 Bilder hin produziert worden ist. Ich sehe den Film dann etwas zu schnell. Ein leichter Zeitraffereffekt tritt ein und lässt den Herrn im Cut, die Dame mit der Federboa sich ruckartig bewegen und Blicke gegeneinander schleudern. Das materiale Objekt der Filmrolle und die Materialisierung des Films als Bewegungsbild in der Projektion sind zwei verschiedene Dinge, ohne die es keine Filme gäbe. Dass erst in der technischen Projektion der Einzelbilder das filmische Bewegungsbild entsteht, dass dieses eine im Gehirn des Betrachters verarbeitete optische Täuschung ist, ist mit dem Begriff der Illusion (im Französischen) und der Täuschung (im Deutschen) im Anschluss an die Illusionstechniken der Renaissance-Malerei belegt worden.

In der Wirkungsästhetik des achtzehnten Jahrhunderts wird die Illusion als ein Zustand ästhetischer Empfindung hervorgehoben. Diderot behauptet, dass es zur Erzeugung der Illusion vor allem der Fülle von Details und Einzelheiten bedarf, „c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion.“¹ An die Fähigkeit zur Illusionserzeugung sollen denn auch wiederum die moralischen Postulate sich binden, die den Künstler dazu verpflichten, keinen leichtfertigen Gebrauch von dieser Fähigkeit zu machen. Den Rückgriff auf das achtzehnte Jahrhundert hat die Ästhetik des Films und des Kinos immer wieder gemacht – und ich mache ihn hier lediglich, um zeigen zu können, dass die *technisch* erzeugte Illusion zwar perfekter ist als die des achtzehnten Jahrhunderts, aber *als* Illusionsästhetik nicht vor gänzlich anderen Problemen steht. Die Illusion ist als ästhetische freilich nicht zu verwechseln mit der bloßen Vortäuschung oder Einbildung einer Wirklichkeit, die es nicht gibt. Kurz, es mag pathologische Fälle geben, die von der filmischen Illusion auf eine physische Existenz der dort gesehenen Welt schließen. Aber dieser Täuschung erliegen sie nicht qua Medium, sondern diese Illusion erzeugen sie sich selber. Dass dies geschieht, ist nicht wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher, als dass jemand, der sich für Napoleon hält, auch Napoleon ist, oder einer, der von Ufos verfolgt zu werden meint, dadurch deren Existenz nachgewiesen hätte.

Dennoch möchte ich natürlich gar nicht bestreiten, dass der ästhetische Witz des Films aus dieser Fähigkeit zur Illusion kommt – aber keineswegs darin aufgehen muss; es lassen sich auch alle möglichen Filme finden, die gerade versuchen, den Illusionscharakter selbstreflexiv vorzuführen.

Diderots Bemerkung, dass die Erzeugung einer Illusion von der Vielzahl vorhandener Gegenstände unterstützt wird, verweist aber auf eine andere Komponente des Films, die man im Anschluss an seine Herkunft aus dem Medium der Photographie erläutern kann. Und zwar nicht in Hinsicht darauf, dass der Film aus aufeinander folgenden einzelnen photographischen Bildern besteht, sondern auf das Faktum, dass photographische Medien gegenständlich sind. Die Aufnahme setzt die Existenz einer vorfilmischen Welt voraus, unabhängig davon, dass diese selbst ihre Existenz ausschließlich der Erwartung ihrer Aufnahme verdanken mag. Es *hat* also eine Welt außerhalb des projizierten Bildes gegeben, eine Welt voller Details und Gegenständlichkeit. Eine Welt freilich, die opak bleibt, weil sie immer nur im Ausschnitt der filmischen Einstellungen und Montagen erscheint. Diese dokumentarische Seite des Films schafft eine Gegenständlichkeit, in der die Welt wie ein Modell fungiert, eine experimentelle Anordnung, deren Effekte apparativ vermittelt werden. Während die zuerst beschriebene ästhetische Illusion in der Projektion entsteht, stammt die dieser vorhergehende aus der photomechanischen Aufzeichnung.

Diese ist auf ihre Weise auch als Illusion zu begreifen. Noch das unbewegteste Photo ist darin Illusion, dass es eine Präsenz evoziert, die bereits vergangen ist. Was ich gezeigt bekomme, ist zum Zeitpunkt seiner Vorführung bereits verschwunden. Interessanterweise sind es ganz andere Medien, die an einer Ästhetik reiner Präsenz und Beobachtung Anschluss gefunden haben: Elektronische Medien wie Fernsehen, Videoüberwachungsanlagen, Websites und Fernsehschirme in Schaufenstern lassen den Monitor als Beobachtung in Realzeit zu.

Wie sehr sich die ersten Filmvorführer dieser beiden Modi des Films als Illusion bereits bewusst waren und die Vorführung selbst spielerisch einsetzten, lässt sich an der Vorführpraxis eines der ersten Filme belegen. Louis Lumière drehte 1895 die *DÉMOLITION D'UN MUR* auf dem Gelände seiner Fabrik in Lyon. Arbeiter reißen mit Gerätschaften die Ruine einer Mauer nieder, Staubwolken verhüllen teilweise den Fall selbst. Gegenständlichkeit ist hier evident, aber es ist auch klar, dass es sich um eine Inszenierung handelt und nicht um eine Beobachtung. Manche Filmhistoriker gehen davon aus, dass Lumière sich an Gustave Courbets berühmten realistischen Gemälde der *Steineklopper* orientiert hat, das auf dem Salon 1850–51 ausgestellt worden war. Bei den öffentlichen kommerziellen Vorführungen des Films wurde der Film, nachdem er einmal durchgelaufen war, noch einmal rückwärts laufend projiziert, so dass am Ende die Mauer wieder steht. An dieser Praxis kann man erkennen, dass die Vorführung des Apparates und seiner Möglichkeiten neben dem gegenständlichen Realismus der Genreszene eine eigene Komponente bildete. Während die erste Projektion die Illusion befördert, an einer Szene teilzuhaben, die nicht nur einer möglichen Welt, sondern einer gegebenen angehört, fördert

die zweite Projektion die Illusion eines phantastischen Spiels, ohne dass die erste Welt davon auch nur im Geringsten berührt würde.

Gegenstand ist nun der Film selbst, dessen materiale Eigenschaften spielerisch ausgetestet werden. Es ist kein Spiel *vor* der Kamera, auch kein Spiel *im* Film, sondern ein experimentelles Spiel *mit* dem Film. Die Experimentalfilmer der 70er Jahre, die im Rahmen der Fluxus-Bewegung standen, nannten das später „Expanded Cinema“.

Da es noch keine besonders ausgefeilten Dramaturgien gibt, haben die frühen Filme meist recht abrupte Schlüsse – und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Idee, den Film einfach noch einmal rückwärts laufen zu lassen, eine erste Bewältigung des Problems ist, aus einer Illusion auszusteigen. Auch heute ist es so, dass wir am erstaunlichsten, am unlogischsten oft das Ende eines Films empfinden. Wenn es ein Happy End ist, finden wir es aufgesetzt, wenn es tragisch endet, finden wir es unerträglich, wenn es ironisch aufhört, bleibt es unbefriedigend. Warum ist das Ende so wichtig, und warum ist es meist der schwächste Teil des Films? Auf diese Frage, wie der Film es schafft, sich vor unseren Augen auszuschalten und – musikalisch untermalt – in eine lange Liste aller beteiligten Mitarbeiter überzuleiten, haben sich viele Psychologen und Filmtheoretiker abgearbeitet. Am Ende eines Films geht es nicht einfach um die dramaturgische Schließung, sondern in einem umfassenderen Sinne um die Möglichkeit, eine ganze Welt abzuschalten.

Dass dem so ist, liegt, so meine These, an der Gegenständlichkeit, die in filmischen Welten eine besonders starke ästhetische Illusion erzeugen. Es ist hier nicht der Ort und die Zeit, den begriffsgeschichtlichen Mäandern des ästhetischen Illusionsbegriffs nachzugehen; es überrascht aber nicht, dass am Ende des neunzehnten Jahrhunderts diese Idee wieder aufgegriffen wird, diesmal aber nicht im moralisch verpflichtenden Sinne des achtzehnten Jahrhunderts, sondern ganz als Bedürfnis nach Irrealisierung und Lustempfindung. Insofern ist die doppelte Projektion der DÉMOLITION D'UN MUR äußerst interessant. Beginnt sie doch mit dem Verweis auf das Gemälde Courbets, das dem moralischen Impetus des Realismus der Bildenden Kunst verpflichtet ist, mit dem die Renaissance des ästhetischen Illusionsbegriffs wieder einsetzt, um sich dann ganz an die Lust der Irrealisierung zu verlieren, die nun eine völlig surreale Welt der Objekte zeigt, die als rein apparativ erzeugte Illusion kenntlich gemacht wurde.

Die interne Gegenständlichkeit des Films hat verschiedentlich Filmtheoretiker dazu gebracht, den Film als Ganzes ontologisch in seiner photographischen Herkunft zu verankern und ihm einen ontologischen Realismus zuzuschreiben. Vor allem die linguistische Semiotik hat sich strikt gegen diese Annahmen gewandt und auf die prinzipielle Zeichenhaftigkeit aller bildlichen Darstellungen verwiesen. Nicht immer mit guten Gründen. Im Anschluss an den Semiotiker Peirce lässt sich durchaus eine Verteidigung des indexikalischen Moments im filmisch/photographischen Bild führen. Vielleicht sollte man mit Gombrich sagen, dass der Film ästhetisch ein Spiel mit Gegenständen und Gegenständlichkeit zulässt, das stärker auf die physische Seite der Welt verweist, auf ihre Dinghaftigkeit.

Keiner glaubt mehr, dass es sich bei den Beauties der Leinwand um Naturereignisse handelt – aber dass sie als filmische Projektionen so aussehen, wie wir sie uns vorstellen, hängt auch an dem, was man „Photogénie“ nennt, eine Eigenschaft von Körpern sich besonders zur Projektion auf zweidimensionale Fläche zu eignen. Meine These ist nicht, dass der Film ein Fenster zur Welt ist, sondern dass er eine bestimmte Gegenständlichkeit aufweist, die etwas mit der Darstellung von Objekten zu tun hat. Diese Darstellung muss nicht nach Ähnlichkeitskriterien verfahren, wie es Abbildungen tun, sondern sie handelt von Gegenständen. Oder so könnte man sagen, sie verwendet Gegenstände in einer bestimmten Weise. Ernst H. Gombrich hat in diesem Zusammenhang ein pragmatisches Kriterium für Phantasie eingeführt, das er dem Psychologen J. J. Gibson entnommen hat. Es ist das Kriterium der *affordance*, also der Tauglichkeit, der Leistungsfähigkeit von Objekten, um etwas Bestimmtes zu tun: „Gibson hat mir gezeigt, wie sehr unsere Wahrnehmung auch zweckbestimmt ist, wir sehen die Dinge in unserer Umgebung darauf an, wozu sie taugen oder was sie zu leisten imstande sind. Er nennt das ihre *affordance*. (...) Schon das Tier könnte nicht überleben, ohne diese Tauglichkeit wahrzunehmen; auf dem Wasser kann man nicht gehen, sondern nur schwimmen, der Ast kann einen tragen, aber ein Grashalm nicht. (...) Viele Dinge taugen zu vielerlei, und es ist ein Zeugnis einer lebendigen Phantasie, neue Tauglichkeiten zu entdecken. (...) Ich erinnere hier an Charlie Chaplins unsterblichen Film GOLD RUSH. (...) Ich denke an die Szene, in der Chaplin seinen Schuh kocht und isst, wobei er die Schuhnägel ausspuckt, als wären sie die Knochen eines köstlichen Huhns und die Schuhriemen auf seine Gabel wickelt, als wären sie Spagetti. (...) Ich hoffe, Sie werden mir zugeben, daß es nicht nur pedantisch, sondern falsch wäre zu sagen, die Schuhriemen (...) wären nur Zeichen. Wir können auch Zeichen auf ihre Tauglichkeit hin prüfen, aber wir lassen sie nicht von unserer Phantasie umspielen, sondern fragen sie nach ihrer Bedeutung. (...)

Es scheint mir, daß gewisse Missverständnisse zwischen mir und meinen Kritikern darauf beruhen, daß sie die Rolle der Phantasie nicht in Rechnung gezogen haben und darum leugnen wollen, daß Gemälde oder andere Bildwerke eine Illusion erzeugen können. Gewiß handelt es sich nicht um eine Halluzination. Wir glauben nicht wirklich, daß die Brötchen nun Füße geworden sind oder die Schuhsenkel Spagetti. Aber wenn wir unfähig wären, auf den Spaß einzugehen, könnten wir den Film eben nicht verstehen.“² Das einfache Beispiel, das Gombrich gewählt hat, ist in der Tat verblüffend. Denn weder werden die Schnürsenkel von Chaplin für Spagetti gehalten, noch sind die Stiefelteile, an denen der Gefährte knabbert, vor dessen Augen zu Hühnerteilen geworden – wie in der folgenden Sequenz, in der er Chaplin als gigantisches Huhn halluziniert, das er zu schlachten versucht. Es ist aber auch nicht so, als würde hier Essen nur gestisch angedeutet oder vorgetauscht werden wie in einer Pantomime. Nein, wir sehen, wie Chaplin sich der Illusion hingibt, dass die Schuhriemen wie Spagetti, die Schuhnägel wie Hühnerknöchelchen essbar seien, weil sie eine bestimmte Form haben, z. B. könnte ja die lederne Beschaffenheit an knusprige Haut erinnern etc.

Während die Illusion beispielsweise in der Freudschen Religionskritik als Irrtum aufgefasst wird, der gefährlich ist, weil er zu falschem Handeln führt, hält die ästhetische Illusion hier nicht nur den Film am Leben, sondern auch die Charaktere im Film. Illusion als lebensrettendes Spiel ist eines der filmischen Sujets der Komödie, von Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE*, Beyers *JAKOB, DER LÜGNER* bis zu Benignis *LA VITA È BELLA*. Die *filmische* Illusion lässt uns beim Betrachten des Films *glauben* oder *sehen* zu meinen, dass Chaplin und sein Gefährte diese Dinge essen, während wir natürlich das genau *nicht* sehen und auch nicht wissen können, was die Requisite serviert hat. Wenn uns beim Betrachten der Gedanke beherrschen würde, dass die beiden etwas ganz anderes essen, als was man uns glauben machen möchte, oder nur essen simulieren, dann hätten wir den Film in der Tat nicht verstanden, sondern hätten uns in einer Bewegung technischen Skeptizismus um die Irrealisierungslust in der ästhetischen Illusion gebracht.

Es ist von Wahrnehmungspsychologen und Kunsthistorikern immer wieder darauf hingewiesen worden, dass es keineswegs einfach ist, Filme in der Bewegung zu analysieren. Um auch nur sicher die Kameraposition und Schnitte wahrzunehmen, muss man, so merkwürdig das klingen mag, vom Film selbst abstrahieren. Das heißt, man wird den Film anhalten und an einem einzelnen Kader die formalen Bestimmungen durchführen und den genauen Schnitt bzw. die Montagen analysieren.

Gegenständlichkeit und Projektion

Die merkwürdige Durchwobenheit des Films von Gegenständlichkeit und Phantasie, Stofflichkeit und Projektion hat den amerikanischen Philosophen Stanley Cavell zur Definition von Film als einer „automatischen Weltprojektion“ gebracht: „Was die Materialität des Films von jeder anderen unterscheidet, liegt in der Abwesenheit dessen begründet, was die Bedingung seines Erscheinens vor uns ist; das heißt: in der Modalität unserer Abwesenheit von ihm, in seiner Bestimmung, Realität und Phantasie (nicht durch Realität als solche, sondern) durch Projektionen von Realität zu offenbaren – durch Projektionen, in denen nach meiner Formulierung Realität davon befreit ist, sich selbst darzustellen. (...) unter der ‚stofflichen Basis von Filmmedien‘ verstehe [ich] ‚eine Abfolge automatischer Weltprojektionen.‘“³ In seinen Erläuterungen zu dieser Formel kann man das auch übersetzen als „in Bewegung gebrachte photographische Weltvorführungen“. Denn unter „automatisch“ versteht Cavell die photographische Apparatur und den Vorführapparat. Unter „Abfolge“ die erzeugten Bewegungsbilder in unserer Wahrnehmung und unter „Weltprojektion“ die Gegenständlichkeit photographischer Bilder. Die Kamera ist ein Apparat, der mechanisch aufnimmt, dennoch muss sie eingestellt und gerichtet werden, auf einer anderen Ebene ist sie eben auch Instrument, das gespielt werden muss – aber ganz offensichtlich ist ein Vorführapparat kein Klavier, und die Kamera alleine bringt nicht die Bewegungsbilder, die den Film ausmachen.

Aber die bestechende Formel vom Film als „Abfolge automatischer Weltprojektion“ hat eine über die technische Seite hinausgehende phänomenologische Bedeutung. In ihr wird nämlich das Moment der Projektion bedeutsam. Projektionen sind Vorstellungen, deren Auslöser nicht mehr in ihnen enthalten sind. Der Zuschauer bleibt im Film und im Kino wie die Kamera, die den Film aufgenommen hat, immer draußen vor. Die Kamera, die den Film aufgenommen hat, wird nie im Bild sein, das ich auf der Leinwand sehe. Wenn ein Regisseur zeigen will, dass sein Film von einer Kamera aufgenommen ist, dann muss er das immer von einer anderen unsichtbar bleibenden Kamera aus tun. Natürlich kann ein komplexes System von Spiegeln etc. dem Problem abhelfen, aber auch dann wäre die Kamera immer nur als Bild eines anderen Mediums, eben des Spiegels präsent, als stofflicher Gegenstand, aber wieder nicht als Bilderzeuger. Die experimentelle Auflösung des Problems ist ein selbstreflexiver Kommentar zur Filmästhetik, die auf einer Kamera beruht, die nicht sichtbar ist.

„One can feel that there is always a camera left out of the picture: the one working now.“⁴ Die Kamera, sagt Cavell, ist außerhalb ihres Gegenstandes, wie ich außerhalb meiner Sprache bin. Sie erzeugt Feststellungen über die Welt, so ich wie Feststellungen treffe, ohne jedes Mal dabei zu sagen: „Ich stelle fest, dass ...“. Äußerungen fordern zu Stellungnahmen auf, die Sprache ist niemals privat, sondern öffentlich, und dennoch ist jeder selbst verantwortlich für das, was er sagt. Die Kamera zeigt eine Welt, die ihr ebenso äußerlich wie dem Betrachter des Films ist, und dennoch ist es eine Welt, die etwas meint und uns etwas mitteilt und deren Mitteilung ihre Anerkennung voraussetzt. Wenn wir bei jeder Einstellung uns sagen würden, es ist ja nur die Perspektive der Kamera, dann hätten wir den Film nicht ernst genommen, den Weltentwurf zurückgewiesen, der uns entgegengehalten wird. Allerdings ist auch die Feststellung über die Welt, die darin liegt, wie sie uns gezeigt wird, nicht, weil sie automatisch projiziert wird, ohne Verantwortung. Die Einstellung auf die Welt ist immer auch eine Einstellung zur Welt, auch wenn diese uns völlig äußerlich bleibt, sind wir doch ihr gegenüber ebenso anwesend wie in ihr abwesend.

Filme, so möchte ich aus den zwei vorhergehenden Beispielen schließen, sind in ihrer Gegenständlichkeit welthaltig. Sie stellen in ihrer projizierten ästhetischen Illusion aber je eigene Welten vor, die zwar in einer mimetischen Beziehung zur vorfilmischen Welt stehen, aber in keinem Abbildungsansinnen. Die Benjaminsche Formel von der ‚unähnlichen Ähnlichkeit‘ trifft das Verfahren der Filmästhetik.

Wie eine visuelle Metapher entsteht

An einem dritten Filmbeispiel möchte ich nun den Prozess nachzeichnen, wie aus der gegenständlichen Welt durch Unähnlichmachung eine neue mimetische Welt aufgerichtet wird, die nicht weniger gegenständlich ist, aber dennoch eine fiktive. Als Beispiel nehme ich die erste Sequenz aus Hitchcocks Film MARNIE.

Im Treatment vom November 1961 beschreibt Hitchcock den Anfang: „We don't see her face, this girl in a plaid coat who carries a worn, inexpensive suitcase to the ticket counter of the New Haven railroad Station, pays for a ticket and then loses herself in the crowd. We do notice her hair – long and black, almost too black; and her handbag whose contents she took pains to conceal when she extracted her fare. It's her handbag that would give a thief pause. Full and fat, that handbag. Unnaturally so ... (...).“⁵

1963, also fast zwei Jahre später, das ergeben die Aufzeichnungen der Diskussion für die Ausstattung, spielt sich folgendes Gespräch ab: „Mr. Hitchcock: The film is going to open with a girl, back view, going into a railroad Station at Hartford, Connecticut. At present, I don't know what time of the day we can shoot it, because we don't want it full of crowds because it may cover her up. The essential part is that we follow her back view into the station as she goes to the desk or booking office.

Evan Hunter: The ticket-window. But Hitch, it should be on a Friday evening, because she goes directly there from robbing the safe.

Mr. Hitchcock: Well, we needn't say it's Friday evening as long as we don't people it with too many people, we're going to have put our extras in it anyway however we shoot it there. And she goes to the ticket-window and buys a ticket. We still follow her into the station as she looks up and we go up to New York, you see. We go close enough to her to see the color of her hair and finally she goes on to the platform down toward the train. Or it can be empty waiting for the train to come in. I don't know, we've got to look into that, you see, or you can probably go east to find out all this information for us. And we end up with a CLOSE SHOT on a rather bulky handbag under her arm. So that would constitute the first scene. We'll have to investigate whether we shoot it all in the station, whether we make a travelling plate of it or what the best way to handle that is, you see. I feel that we ought to cheat like they do in the Italian films and have nobody around if we can. Because otherwise we don't draw enough attention to the girl.“⁶

Zuerst wird eine realistische Alltagsszene entwickelt. Ein Freitagabend auf einem Bahnhof: viele Leute, die entweder nach New York fahren oder von dort aus den Büros zurückkommen. Eine Frau in der Menge, die durch ihre merkwürdige Handtasche auffällt. Die ganzen kausalistischen Erwägungen des Drehbuchautors, der die lineare Entwicklung seiner Erzählung im Kopf hat, werden immer weiter reduziert. Gleichzeitig werden die realistischen Details immer weniger und der soziale Ort der wirklichen Welt verschwindet immer weiter aus dem Blickfeld. Am Ende bleibt eine fast minimalistische Einstellung von äußerster Stilisierung: Beine und Handtasche. In diesem Kondensat

steckt der Übergang von einer vorgefundenen zu einer aufgestellten Welt, in der die Dinge fetischcharakter angenommen haben. Der Film baut eine Fetischwelt auf.

Der betont realistische Anfang hat sich gründlich geändert. Und er führt jetzt auf jenen Anfang zurück, den Hitchcock sich als ‚richtigen‘ Anfang vorgestellt hatte. In seinem berühmten Interview mit François Truffaut sagt er: „Vor allem hat mir die Vorstellung Spaß gemacht, eine fetischistische Liebe zu zeigen. Ein Mann will mit einer Diebin schlafen, weil sie eine Diebin ist, wie andere mit einer Chinesin oder einer Negerin schlafen wollen. Leider kam diese fetischistische Liebe auf der Leinwand nicht so gut heraus, wie die von James Stewart zu Kim Novak in VERTIGO. Um es ganz eindeutig zu sagen: Man hätte Sean Connery zeigen müssen, wie er die Diebin vor dem Safe überrascht, wie ihn die Lust überkommt, und er sie sofort vergewaltigt.“⁷

Hitchcock wollte den Film also aus der Perspektive eines Mannes aufbauen, der einen fetischistischen Blick auf die Frau hat. In gewisser Weise ist ihm das in der Eingangssequenz gelungen. Die Depersonalisierung durch die Rückenansicht, die das Gesicht nicht preisgibt, die Fixierung auf die Beine und die Großaufnahme der Handtasche bauen diesen Blick auf, ohne ihn narrativ aufzurüsten. Die Vergewaltigung oder die unentschiedene Andeutung, die am Ende davon übriggeblieben ist, wird in die Mitte des Films verschoben, als die beiden schon verheiratet sind, Marnie aber die Ehe nicht vollziehen will. Dennoch ist der fetischistische Blick, das Sujet der fetischistischen Liebe von Anfang an in MARNIE präsent. Um die Welt eines Fetischisten aufzubauen, musste die ‚normale‘ Welt so weit wie möglich abgebaut werden, denn in der überfüllten Bahnhofshalle würde die Frau „verloren gehen“ für den reifizierenden Blick des Fetischisten. MARNIE lässt uns also die Welt eines Mannes sehen, dessen Liebe an einem Fetisch entflammt, der diese Frau nicht liebt, *obwohl* sie eine Räuberin ist, sondern *weil* sie eine Räuberin ist, die auf schönen, eleganten Beinen in hohen Schuhen ihre Beute in Form einer klobigen Handtasche wegträgt. Im Blick des Fetischisten wird diese Frau zu einem isolierten Objekt voller Merkwürdigkeiten: Die Haare sind zu monochrom und sehen aus wie eine Perücke, die Handtasche ist ebenso leuchtend wie unförmig. Aber auch die Kameraeinstellung ist ungewöhnlich. Der Beginn mit dem Close Up auf die Handtasche im abgewinkelten Arm, der menschenleere Bahnsteig, die in die Bildmitte hinein enger werdenden grafischen Linien von Bahnsteig und Überdachung, in die hinein die Frauengestalt geht wie in einen Tunnel, lassen von der Alltagsatmosphäre der ursprünglich gedachten Bahnhofsszene nichts mehr spüren. Die Nahaufnahme von Rutlands/Connerys Gesicht und seinem lüsternen Blick wird gegengeschnitten mit der zweiten Einstellung von der gelben Handtasche, die wieder im angewinkelten Arm über einen Hotelflur getragen wird. Eine Sequenz, die ihr Ende findet in der Einstellung, in der sich der Kopf der Frau aus dem Waschbecken hebt, das blonde Haar zurückgeworfen wird, und das volle Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen ist, mit einem ähnlich glückhaften, aufleuchtenden Ausdruck, wie das des Mannes in der Großaufnahme zuvor. So wird die Symmetrie eines Paares evoziert, das sich einander zuwendet in einer merkwürdigen Gleichheit. Beide berauben

sich gegenseitig und damit sich selbst: sie räubert seinen Safe aus, und er räubert ihren Körper aus.

Das Bild der gelben, monströsen Handtasche ist das Bild einer gelben, monströsen Handtasche und lässt uns diese Frau als merkwürdig sehen. Später wird sie als elegante Blondine eine elegante, kleine, dezent beige Handtasche tragen. Die gelbe Handtasche gehört also zur anderen Seite dieser Frau; im Close Up unter dem Arm geklemmt, könnte man auch der *affordance* dieses Gegenstandes geschuldet sehen, gleichzeitig Damenhandtasche zu sein und ein unförmiges Behältnis, das geeignet ist, Beute und Arbeitsmaterialien einer professionellen Räuberin und Betrügerin in sich aufzunehmen, sie ist die Vergegenständlichung eines kleptomantischen Impulses, etwas an sich bringen zu wollen, das man sich unter den Arm klemmen und abschleppen kann.

Sollen wir deswegen sagen, dass die gelbe Handtasche hier die Metapher einer entgleiten, aus der Form geratenen frigiden Gier ist, die am Körper der Frau haftet, obwohl sie gerade zu diesem in einem völligen Fremdheitsverhältnis steht? Ja, man könnte sagen, dass es sich hier um eine visuelle Metapher handelt. Allerdings mit der Einschränkung, dass diese Metapher nicht aussagt, dass die Weiblichkeit der Frauen wie ihre Handtaschen ist, dass diese sie bedeuten. Alles, was in der Metapher gezeigt wird, ist in diesem Bild eines Gegenstandes und seiner Handhabung enthalten und gewinnt seine Bedeutung nicht erst über die Vermittlung eines sprachlichen Begriffs. Das beklemmende Gefühl, das von dieser Einstellung ausgeht, ist ja nicht dadurch beschrieben, dass man sagt, es ist der angstbesetzte Umgang mit der Weiblichkeit, die den Fetischisten und die Diebin kennzeichnen und die hier metaphorisch bedeutet wird. Entweder ich sehe die visuelle Metapher, dann überträgt sie auf mich das klamme Gefühl, oder ich sage, es ist Symptom einer fetischistischen Weltsicht, die ich kritisch analysiere. Der zweite Schritt wäre aber eben keine Paraphrase der Metapher mehr, sondern deren kognitive Auflösung in ein Schema des psychologischen Wissens, das nicht aus der Metapher kommt, sondern aus meinem Vorwissen.

Insofern könnte man von der filmischen Metapher sagen, was Davidson von der Metapher in Bezug auf ihre Bedeutung sagt und auf die Möglichkeit ihrer Paraphrase: „Witz, Traum oder Metapher können uns zwar – ebenso wie ein Bild oder eine Beule am Kopf – dazu veranlassen, eine bestimmte Tatsache zu erkennen, aber nicht, indem sie diese Tatsache bezeichnen oder sie zum Ausdruck bringen. (...) Worte sind nicht die richtige Münze, die man für ein Bild eintauscht.“⁸ Die kritische Aufnahme einer Metapher sollte die „Aufmerksamkeit auf die Schönheit oder das Treffende – die verborgene Kraft – der Metapher selbst“ lenken.⁹ Die Buchstäblichkeit der Metapher oder die Gegenständlichkeit der filmischen Metapher lässt sich paraphrasieren, aber nicht in wissenschaftliche Prosa übersetzen. Marnie und ihre Handtaschen sind Fiktionen, ästhetische Illusionen einer sexuellen Beklemmung, die sich nicht therapeutisch auflösen und in Prosa übersetzen lassen. Allenfalls kann ich sagen, dass ich in diesen Metaphern eine Welt erfahre, die mich an andere Erfahrungen erinnert oder an die mich andere Erfahrungen erinnern werden.

In der knappen und sehr einfachen Kommentierung der drei Filmbeispiele wollte ich auf die Möglichkeit hinweisen, einige der Begrenzungen, die der Film in seinen theoretischen Konzepten aus Semiotik, Psychoanalyse und Kognitionspsychologie in den letzten Jahren erfahren hat, zu überschreiten; und zwar im Hinblick auf seine ästhetische Konstitution, die eine andere Auffassung von Gegenständlichkeit, Projektion und Illusion zugrunde legt; eine, die diese als ästhetische Kategorien sieht und nicht unter den normativen Bezügen pathologisch verzerrter Täuschungen über sich und die Welt; aber auch nicht von den elektronischen Medien aus, die die eigentümliche Stellung zur Welt der photographischen Medien unterlaufen haben – wobei sie sie merkwürdigerweise gerne simulieren. Dass neuere Filme wie zum Beispiel die der DOGMA 95-Gruppe die stofflichen Eigenschaften des filmischen Mediums wieder entdeckt haben und gezielt gegen die Hightechwelt des elektronischen Apparates und seiner Post-Production ausspielen, deutet darauf hin, dass gerade zum Zeitpunkt des Veraltens des traditionellen filmischen Mediums als technischem Apparat dessen ästhetische Eigenschaften klarer hervortreten.

Postscriptum: Erstheit nach Peirce und nach dem Film

Ich möchte an dieser Stelle auf einen anderen Philosophen zurückkommen, dessen Arbeiten sich um das Problem der Semiotisierung der visuellen Erfahrung drehen. Dabei rücken weniger die Lektüren durch Gilles Deleuze ins Zentrum, sondern einige Eigenheiten der Peirceschen Zeichentheorie selbst. Im Groben kann man die hier interessierende These von Peirce so zusammen fassen: Alle Phänomene, die von uns erfahren und wahrgenommen werden, enthalten, voneinander schwer trennbar, Elemente der Erstheit, der Zweitheit und der Drittheit. Trotz der Warnung von Peirce, dass die Elemente analytisch getrennt und nicht empirische Tatsachen sind, möchte ich den Versuch machen, Erstheit hier zu isolieren. Peirce definiert Erstheit folgendermaßen: „(...) im Phänomen [erkennen wir] positive Qualitäten, wie z. B. *rot*; und ihre *Positivität* besteht darin, daß jedes so ist, wie es ist, unabhängig von irgendeinem Vergleich oder irgendeiner Relation. Dies nenne ich *Erstheit*. Eine Qualität wie rot kann man ein Gefühl nennen.“¹⁰ Erstheit ist also gebunden an ein ‚Gefühl‘ in einer Wahrnehmung. Aber es sind nicht nur Eigenschaften wie Farben, an denen Peirce seine These exemplifiziert. An einer anderen Stelle schreibt er: „Eine Erstheit wird durch jede Qualität eines totalen Gefühls exemplifiziert. Es ist vollkommen einfach und ohne Teile; und alles hat seine Qualität. So hat die Tragödie *King Lear* ihre Erstheit, ihre Stimmung *sui generis*. Worin alle diese Qualitäten übereinstimmen, ist die universelle Erstheit, der wahre Sinn der Erstheit.“¹¹ Erstheit ist also eine alle Phänomene auszeichnende Qualität, die auf deren Singularität bezogen ist, auf die Erfahrung ihrer Präsenz als ungeteilte: „Insoweit man von *Qualia* sagen kann, daß sie etwas gemeinsam haben, so kommt ihnen allen *Einheit* zu; und die verschiedenen synthetischen Einheiten, die Kant den unterschiedlichen Verstandeshand-

lungen zuschreibt, ebenso wie die Einheit der logischen Konsistenz oder *besondere* Einheit und auch die Einheit des individuellen Objekts, alle diese Einheiten entstehen nicht aus den Verstandeshandlungen, sondern aus dem *Quale*-Bewußtsein, auf das der Verstand einwirkt.“¹²

Diese Widerständigkeit des individuellen Objektes zieht freilich noch einen anderen Gedanken auf sich, den nämlich von der vorgängigen Zeichenhaftigkeit der Objekte selbst. Peirce entfaltet dies in einer der endlosen Spiralen, in denen er Erstheit, Zweitheit und Drittheit jeweils als aufeinander bezogene funktionale Differenzen beschreibt, mit denen Denken, Erfahrung und Erkenntnis einhergehen. In diesem Kontext kommt er zurück auf die operativen Züge im Denken, „nun gibt es in aller Vorstellung und Wahrnehmung einen derartigen Vorgang (operation), durch den Denken entsteht“,¹³ heißt es, und davor konstatiert Peirce: „Jedes Zeichen steht für ein Objekt, das von ihm selbst unabhängig ist; doch es kann nur insofern ein Zeichen jenes Objekts sein, als dieses Objekt selbst von der Natur eines Zeichens oder Denkens ist. Denn das Zeichen beeinflusst nicht das Objekt, *sondern wird durch es beeinflusst; so dass das Objekt fähig sein muss*, Denken zu vermitteln, das heißt, es muß von der Natur des Denkens oder eines Zeichens sein.“¹⁴

Diesen Gedanken verschärft Peirce noch in seiner Analyse der Photographie. Dass Zeichen in einer aktiven, performativen Beziehung zum Objekt stehen, tritt hier aufgrund der genetischen Beziehung besonders deutlich hervor, dass also das Objekt hier das Zeichen veranlasst: „Hier ist ein Bild von Haus des Autors: Was macht das Haus zum Objekt dieses Bildes? Sicherlich nicht die Ähnlichkeit der Erscheinung. Nein, der Photograph hat den Film auf eine solche Weise aufgebaut, daß der Film gemäß den Gesetzen der Optik gezwungen wurde, ein Bild dieses Hauses aufzunehmen. Was das Zeichen tatsächlich zu tun hat, um sein Objekt zu indizieren – und es zu dem seinen zu machen – und alles, was es zu tun hat, besteht nur darin, sich der Augen seiner Interpreten zu bemächtigen und sie zwangsweise auf das gemeinte Objekt zu richten: dies ist es, was ein Klopfen an der Tür bewirkt oder ein Klingeln oder eine andere Glocke, ein Pfeifen, ein Kanonenschuß usw. Es handelt sich um einen rein physiologischen Zwang, nichts sonst. So muss also ein Zeichen, damit es seine Aufgabe erfüllen kann, damit es seine Fähigkeit (potency) verwirklichen kann, durch sein Objekt gezwungen werden.“¹⁵

Damit bin ich wieder zu einer vorhin im Anschluss an Gombrich/Gibson freilich anders grundierten und formulierten These zurückgekehrt: Filme (sofern sie im klassischen Dispositiv des photographischen Bildes verbleiben) betreiben eine eigenwillige Form der Semiotisierung, in der ihr Gegenstandsbezug einer doppelten Strategie unterliegt. Seine Gegenstände müssen aktiv sein („durch sein Objekt gezwungen“) wie auch eine Tauglichkeit („affordance“) aufbringen, um im Film als Zeichen und Gedanke auftreten zu können. In dieser Strukturierung unterscheiden sich Filme aber nicht vom generellen Bewusstseinsstrom unserer Wahrnehmungen und Gedanken („stream of conscious-

ness“), dessen prozessualer Charakter – Peirce spricht von „Überblendungen“ und „Mischphotographien“ – nicht aus einzelnen mentalen Bildern besteht, sondern aus einer endlosen Verknüpfung von Phänomen und ihren Zeichen, die sie sind und die sie hervorbringen, so dass Denken, Wahrnehmung und Gefühle, Erinnerung und Ereignis unauflösbar ineinander schwimmen. In einer Formulierung Helmut Papes, der die Anwendung des Peirceschen Modells der Graphenlogik auf den Film einmal durchgespielt hat, könnte man am Ende also sagen: „In der Folge der Bilder des Films entsteht der Gedanke als die Erfahrung möglicher Interpretierbarkeit der durch ihn visuell erschlossenen Welt.“¹⁶

Allerdings, so möchte ich ergänzend hinzufügen, verkennt die nahtlose Überblendung der Epistemologie von Peirce in den Film die ästhetische Seite seines Gegenstandes. Mit Peirce lässt sich ja gerade die Erstheit, auf die sich der Verstand zwar bezieht, die aber dem Gedanken immer wieder entgleitet und am Ende selbst Gedanke bleiben muss, als Angel des Films denken. Im Spiel von materialer Gegenständlichkeit und unaufhörlicher Semiotisierung, das er mit uns treibt, stellt uns der Film das Verhältnis selbst vor Augen, das wir als denkende und sehende Wesen zur Welt einnehmen.

Die ästhetische Beunruhigung des Films liegt genau in seiner Autonomie, den ‚Strom des Bewusstseins‘, der uns mit der Welt verbindet, zu unterbrechen und zu negieren. Seine stärkste Wirkung zieht er aus dem Schwarzfilm – nicht nur bei Marguerite Duras oder bei David Lynch, der in *MULHOLLAND DRIVE* das Bild ins Schwarze umschlagen lässt, sondern auch in einem B-Picture von großer poetischer Dichte wie Jacques Tourneurs *CAT PEOPLE*. Dort schlägt die fantastische Erzählung von einer Frau/Panther-Metamorphose am Ende um in ein Bild, das die primäre Eigenschaft von Materie, Anziehungspunkt von allen möglichen Semiotisierungen und Narrativierungen zu sein, privilegiert. Die identitäre Binarität von Frau und Panther wird am Ende verweigert. Im nervös wandernden Lichtkegel aus einer Taschenlampe lässt sich nur mehr ein schwarzer Flecken ohne festen Umriss erkennen: Materie vor den Zeichen – oder eben eines der Ästhetik des Films, die mit aller deiktischen und metaphorischen Macht den Betrachter auf jenen Punkt zieht, von wo er sich seine eigene Welt aufbaut.

- 1 Denis Diderot (*Encyclopédie*), zitiert nach: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4. Basel 1976, S. 211, Anmerkung 10 und 11.
- 2 Ernst H. Gombrich: „Zeichen, Bild und Wirklichkeit. Ein Beitrag zum modernen Bilderstreit“. In: Ders.: *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*. Frankfurt/New York 1994, S.107 f. (Hervorhebung durch die Herausgeber).
- 3 Stanley Cavell: „Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch *The World Viewed*“. In: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt 1982, S. 448 f.
- 4 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge 1979 (erste Auflage 1971), S. 126 f.

- 5 Dan Auler: *Hitchcock's Secret Notebooks*. New York 1999, S. 219.
- 6 Ebenda, S. 415.
- 7 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 1973, S. 291.
- 8 Donald Davidson: „Was Metaphern bedeuten“ (1978). In: Ders.: *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt am Main 1986, S. 368 f.
- 9 Ebenda, S. 370.
- 10 Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften. Band 2, 1903–1906*, hg. von Helmut Pape. Frankfurt am Main 1990, S. 111.
- 11 Ebenda, S. 159.
- 12 Zitiert nach Helmut Pape: *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*. Frankfurt am Main 1997, S. 438 (Original in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1931–1935).
- 13 Charles Sanders Peirce, *Semiotische Schriften*, a. a. O., S. 163.
- 14 Ebenda, S. 162 (Hervorhebung von G. K.).
- 15 Ebenda, S. 322.
- 16 Helmut Pape: „Der Gedanke als Überblendung in der Folge der Bilder. Peirces visuelles Modell geistiger Prozesse“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nr. 43 (1995), S. 496 (Schwerpunkt: Film und Philosophie, hg. von Gertrud Koch).