



Martin Seel; *Die Künste des Kinos*; Frankfurt am Main: S. Fischer, 2013; 256 S.

Der Kunstwissenschaft ist der Frankfurter Philosoph Martin Seel als Vertreter der philosophischen Ästhetik bekannt. Für neuere, performative Formen von Kunst war die *Macht des Erscheinens* (2007) beachtenswert. Als Theoretiker des Films ist Seel bislang kaum hervorgetreten. Dennoch überraschte nicht, dass im letztjährigen Weihnachtstrubel in vielen Buchhandlungen Seels neues Buch *Die Künste des Kinos* an prominenter Stelle platziert war und sich, als Qualitätsprodukt eines Publikumsverlages, wohl auch respektabel verkaufte. Wie er im Nachwort schreibt, hat Seel das Buch in Kooperation mit seiner Frau Angela Keppler durchdacht und konzipiert und sieht es daher als „gemeinsames Gut“ (243). Erhebliche Spuren der Professionen der Soziologin und Medienwissenschaftlerin Keppler merkt man der Abhandlung über die „Künste des Kinos“ jedoch nicht an; und so wird sie bemerkenswert wiederum allein dadurch, dass sich ein deutscher Philosoph der ersten Reihe mit einem Blick für den ästhetischen Auftritt des Kinos in den Ring der Debatte wagt und damit einer geistesgeschichtlich, historisch und auf die spezifische Form orientierten Erforschung des Films an die Seite tritt oder treten könnte.

Auf einer Mainzer Tagung zum Thema „Kontinentale Philosophie und das klassische Hollywood“ gefragt, seit wann denn Philosophen ins Kino gingen und auch noch darüber schrieben, antwortete Seel zurückhaltend. Diese Zurückhaltung ist den (spärlichen) Anmerkungen zu seinem Traktat abzulesen: An philosophischen oder – genauer – phänomenologischen Schulen der Filmanalyse wird allein eine amerikanische Strömung erwähnt, die sich durch Namen wie Stanley Cavell, Noël Carroll, Vivian Sobchack und Kendall L. Walton charakterisieren lässt; dazu kommen als Inspiratoren der hier fast unvermeidliche Arthur C. Danto sowie, generell selten erwähnt und heute nur noch schwer greifbar, das Kino-Buch des Anthropologen Edgar Morin, als solches ein eminenten Text zur menschlichen ‚Kommunikation‘ mit dem Film. Der einschlägige Gilles Deleuze erscheint bei Seel dagegen nur ganz peripher; ältere Geisteskonstrukte wie das von Carlo Raghianti, einem Croce-Schüler, oder Maurice Merleau-Pontys Aufsatz zum Kino werden gar nicht erwähnt. Auch seinem eigenen Genius loci huldigt Seel selten. Immerhin entstammt einer der Sätze, mit denen sich das Credo des Philosophen vorab in summa zusammenfassen lässt, der *Ästhetik* Theodor W. Adornos. Man hätte in dieser Passage lediglich alles Musikalische durch die Visualität oder visuelle Musik des Films zu ersetzen: „Wenn Sie etwa einen wirklich komplexeren symphonischen Satz so hören, dass Sie alle sinnlichen Momente, die es darin gibt, wirklich aufeinander beziehen, also in ihrer Einheit und in ihrer Vermitteltheit hören, sinnlich wahrnehmen, wenn Sie also das, was Sie hören, nicht nur als das hören, als was Ihnen jetzt erscheint, sondern auch in seiner Relation zu dem, was schon vergangen ist in dem Werk, und zu dem, was in dem Werk Ihnen

noch bevorsteht, und schließlich zu dem Ganzen, dann ist das sicher das höchste Maß an präziser sinnlicher Erfahrung, das überhaupt möglich ist.“ (Adorno 1958/59, zit. 237) Damit bieten Adorno beziehungsweise Seel ein gutes Stück bildwissenschaftlicher Hermeneutik: Jeder starke Eindruck, jedes starke filmische Bild entstammt genetisch zuerst der Abfolge sowie dem Kommenden eines Films, der gesamten Komposition des audiovisuellen Tableaus also, und hat bereits weniger Berechtigung als herausgetrennter Screenshot, als eigentliches Bild – als das er eigene, dem ursprünglichen Erscheinungskontext schon entfremdete symbolische Qualitäten in sich berge (182).

Doch der Reihe nach. Ein Viertel aller Anmerkungen des Buches stammen von Seel und Keppler selbst und sind vorderhand nicht auf den Film als Erscheinungsform von Kunst gemünzt. So lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass hier ein eigenständiges Denkgebäude Umrisse zeigt. Dafür spricht nicht zuletzt die Wahl der Beispiele, mit denen Seel in der Hauptsache argumentiert. Es ist die heterodoxe Corona einer Handvoll Filme, die wieder und wieder herangezogen werden: John Fords *The Searchers* (USA 1956), von Seel zu Recht als eine Art Sestina nicht allein des Western betrachtet; *Caché* (F 2005), eine Sternstunde Michael Hanekes; *North by Northwest* (USA 1955) von Alfred Hitchcock; *Blow-up* (GB 1966) sowie *Zabriskie Point* (USA 1970), letzterer im Werk Michelangelo Antonionis sonst nicht selten peripher behandelt; und der zweite Teil der Bourne-Trilogie, *The Bourne Supremacy* (USA 2004), einem jüngeren Publikum wohl eher vertraut durch Matt Damon als den Regisseur Paul Greengrass. Ein rechter Reim lässt sich auf diese Filmauswahl zunächst nicht machen, zumal zu weiteren Favoriten des Autors die Opernerlebnisse der Marx Brothers und Hawks' *Bringing up Baby*, klassisches Hollywood also, ebenso gehören wie Vertreter des New Hollywood, Wong Kar-Wais stilles Melodram *In the Mood for Love*, schließlich eher abseitiges Autorenkino von Fassbinder, Kiarostami und Karmakar. Man könnte auf die Idee kommen, dass die Auswahl jenes Angebot widerspiegelt, das sich dem Frankfurter Cineasten im Lauf der Jahre in den vorzüglichen Kinos der Stadt darbot.

Und tatsächlich geht es Seel in seinem ersten Kapitel um das Erlebnis, das man ausschließlich im Kino haben könne: dies die „Urszene des Erscheinens von Filmen“ (10), die sich nur an jenem Ort entfalte. Seel schränkt sich weiter ein auf die Gattung (nicht „Genre“, 11) Spielfilm, und hier auch nur auf den Tonfilm; „tönerner Unsinn“ wurde jener bekanntlich einst von Rudolf Arnheim getauft, weil die akustische Dimension den Primat des Bildes elementar zu zerbrechen schien. Seel macht in seinem Vergleich mit gebauten Innen- und Außenräumen hingegen plausibel, dass Kino immer vom Wechsel von auf der Leinwand Erscheinenden und „noch nicht, nicht mehr oder überhaupt nicht Sichtbaren“ (20), für das es aber permanent akustische Hinweise gebe; auf diese Weise werde das Kino mit seinem Raumklang zum Ausschnitt einer Welt, in der wir uns als Zuschauer „wahrnehmend aufhalten dürfen, ohne wirklich in ihr zu sein“ (26). Es ereigne sich weiter in diesem imaginären Raum stetige Bewegung, die man nicht mit Bedeutung gleichzusetzen habe; eine sich entziehende Bewegung, der zu folgen eine ungedachte Schwierigkeit berge: Das Telos dieser Bewegung liege nicht jenseits des unseren, sondern jenseits ihres eigenen Horizonts. Auf diese Weise betrachtet der Autor, Kapitel für Kapitel, die Kunst, die sich im Kino

ereignet/ereignen kann, über eine alteingeführte Spielart von Kunst beziehungsweise differenziert diese auf eine jeweils spezifische Art und Weise aus. „Die Künste des Kinos“ sind hier folglich die, welche der Philosoph, nicht das Kino selbst belehrt.

In diesem Sinne gilt das zweite Kapitel der Musikalität des Films. Seel geht von diesem vergleichsweise abstrakten Topos aus, um die „Empfänglichkeit (des Publikums; T.M.) für die metaphorische Musik“, die „visuelle Choreographie“ (beide 40) am Verlauf von aktionsgeladenen Sequenzen zu erläutern. Elegant findet sich eine Essenz dessen formuliert, was an jedem besseren Film so eingängig zu *sehen* und so schwer zu *beschreiben* ist: „Der Duktus der Bildbewegung formt die Sicht auf das, was auf der Leinwand geschieht, die Ereignisse im Bild formen den Duktus, in dem sie zur Darbietung kommen.“ (44) Dies gilt auch für Sequenzen, in denen filmische Bewegung fast zum Stillstand kommt, wie eingangs und am Ende von *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni; I 1962), einem Film, dem die Forderung nach Reflektion über das Wesen des filmischen Bildes kaum abzusprechen ist; Seel kennzeichnet dies in seinem nächsten Kapitel „Film als Bild“ mit „Stillstand innerhalb eines Films“ als „Modus seiner bildlichen Bewegung“ (beide 57). Angelangt bei der kardinalen Frage nach dem Bildcharakter des Films, charakterisiert er das Gros alltäglich auftretender Bilder als für „eine kunstbezogene Wahrnehmung weder geschaffen noch geeignet“ (59). Im Anschluss an einen Gedanken Richard Wollheims reizten künstlerische Bilder hingegen ihr Vermögen als bipolare Entitäten aus, indem sie zu ihrer Darbietung (oder Erzählung) stets Aspekte der eigenen Verfasstheit darbieten und damit auf ihr Gemachtes, auf ihren Bildcharakter hinwiesen. Das künstlerische Bild, und darunter sei nun auch jenes zu zählen, das im Kino erscheint, „macht *sein* Erscheinen zum Schauplatz *eines* Erscheinens, das jederzeit von der Intensität *seines* Erscheinens abhängig ist.“ (Ebd., Hervorhebung im Original)

Der Autor Seel ist klug genug, diese Intensität von Kinobildern – an einer Stelle werden sie beschrieben als audiovisuelle Bewegung, die „physisch und ‚metaphysisch‘ [...] in einen Angriff auf ihr [der Zuschauer, T.M.] leiblich-seelisches Gleichgewicht münden kann“ (65) – (noch) nicht automatisch mit künstlerischer Qualität gleichzusetzen. Wenn er eine Sequenz aus *The Bourne Supremacy*, dem Spin-off des ersten Bourne-Films, wie ein Action Painting beschreibt, ist das mehr als eine feuilletonistische Volte; es zeugt von ästhetischer Aufmerksamkeit für das jedem Cutter vertraute Spiel zwischen Ruhe und Aktion im (audiovisuellen) Tableau. Auch die statischen Bilder beschreibt Seel als „prozessual“, doch sei diese Bewegung im Nachvollzug von „durchaus anderer Disposition“ (Ebd.) als die des Films. Als kardinale Differenz zur Fotografie sieht er ein anderes „Außerhalb“, die Rekonstruktion einer Welt versus Annahme ihres Vorhandenseins. Ein anderer Punkt erscheint an dieser Stelle diskussionswürdiger: Wenn er das Verhältnis von Fotografie und Film an Blow-up (Michelangelo Antonioni, GB 1966) erörtert, kommt Seel zwar implizit auf das Spiel von Punctum und Studium zurück, das Antonioni ganz offensichtlich mit seinem Protagonisten, dem Fotografen Thomas, betreibt, den Verweis auf Roland Barthes schenkt er sich freilich; auf fototheoretische wie auf filmwissenschaftliche Literatur verzichtet der Philosoph in seinem eigenen Spiel von Punctum und Studium insgesamt weitgehend. So lassen sich aus dem gesamten Text wunderbare Merksätze deduzieren, wenn das

Interesse des Lesers aber auf weitere textliche oder gar visuelle Explikationshilfen hofft, bleibt er auf die Filme verwiesen. Antonionis Werk wird (zeitweise) aber an keinem Referenten verständlicher als an der bildenden Kunst; nur ein Hinweis: Bernhard Kock hat in seiner Dissertation nicht nur das formale Experimentieren mit dem Zoomobjektiv in *Zabriskie Point* thematisiert, vor allem betrachtet er das überreiche Netz von Verknüpfungen zwischen diesem Film und der parallel florierenden Pop Art und nimmt Film so als Formen fortentwickelnde Kunst wahr und ernst.¹

Die nächsten beiden Kapitel bilden die Brücke zum zweiten Teil des Buches; in „Film als Schauspiel“ grenzt Seel den Film vom Theater ab und beruft sich dabei unter anderem auf Erwin Panofsky. Film sei ein Schauspiel mit eigenen Gesetzen im dafür eingerichteten Raum des Kinos: „die Zuschauer [...] teilen einen sozialen Raum, bleiben aber als leibliche Subjekte von dem Raum der Darbietung ausgeschlossen. Sie sind gemeinsam bei einer Darbietung abwesender Zustände und Vorgänge anwesend.“ (89) Dieser neue „Bildraum“ (Zitate 90f.), wahlweise virtuell oder auch „prozessierend“ genannt, den wir „sehend, hörend und anderweitig spürend“ erkunden, sei das Spezifikum des Kinos. Von der Intensität wird die „Skulpturalität“ bestimmter Seherfahrungen (bei Antonioni) ebenso aufgerufen wie die abstrakte Bild-Rhythmik Barnett Newmans. Das nachfolgende Kapitel „Film als Erzählung“ ist hingegen das am wenigsten überzeugende des ganzen Buches; nicht nur, weil über die jeweiligen Handlungsträger eines Films „zwischen inkongruenten Perspektiven“ (129) entstehen, je nachdem, wessen Motivation man gerade folgt. Der filmische Erzähler ist darüber hinaus über den angebotenen Vergleich mit dem literarischen generell schwer zu fassen: sei es nun als Autor, Regisseur(in), Kameraführende(r), die Kamera oder eine über der Bildebene liegende Stimme (oft fälschlich als Off-Stimme bezeichnet), schließlich der Betrachter als am Ende wertende Instanz. Seels Beschreibungen eröffnen immerhin die Möglichkeit, dem Überdeterminierten des Erzählten ein fast interesseloses Bestaunen und Beschauen einer sich bloß ereignenden, für uns gestalteten Welt entgegen zu halten.

Konsequent widmen sich die restlichen Kapitel den Möglichkeiten der Verständigung über Wahrgenommenes, die Filme dem Zuschauer anbieten. In „Film als Exploration“ geht es um den alten Topos vom hier realen, dort fiktiven Gehalt des Mediums. Zunächst scheint es, als wolle Seel die schal gewordene Scheidung der beiden „Großgattungen“ (144) tatsächlich wiederbeleben, doch rasch differenziert er terminologisch wieder sehr genau und nennt das ihm gemeinsam Scheinende: In dem „einen wie dem anderen Fall verhalten sich diese Darstellungen explorativ zu den Welten, in die sie einen Einblick gewähren.“ (Ebd.) Der Eindruck des Spielfilms beruhe auf dokumentarischem Fundus genauso wie faktual interessierte Filme fast immer auch narrativ verführen. Im Verlauf der Argumentation wird dann zunehmend weniger auf Gattungspurismus und die damit jeweils verbundene Intention abgehoben, vielmehr auf

1 Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, München 1994.

ein mehr oder weniger künstlerisches oder, wie Seel schreibt, stilistisches Interesse an Wirkungen (158). So bräuchte es für den Geschmack des Rezensenten den (kurzen) Aufstieg auf philosophische Gipfel nicht, den Seel mit James Conant unternimmt, der von „Weltlichkeit der Welt“ und Ontologie des „Privatfilms“ (155) spricht. Ein erweiterter Begriff dessen, was man vor einem Bild (zum Beispiel im Museum) wie vor *allen* Bildern im Kino zur eigenen Welt macht, gleicht jene Erlebnisse einander an bis zu der Einsicht, dass beide gleichermaßen „einer (eher) ‚realistischen‘ oder ‚surrealistischen‘, ‚phantastischen‘ oder ‚dokumentarischen‘, ‚grotesken‘ oder ‚veristischen‘ (usw.) Regie unterliegen“ können (164). In der Folge würde dann am Einzelfall weder eine supponierte Welthaltigkeit noch ein Weltbezug entscheiden, sondern die Erlebnisqualität jeglicher dargestellter Welt im Vergleich mit anderen Darstellungen.

Für das folgende Kapitel führt Seel die Figur des Illusionisten ein. Mit seiner Hilfe kritisiert er jene (ältere) filmtheoretische Lehre, die besagt, dass sich der Zuschauer vollkommen „im Film“ wiederfinde, „dass Filme, die ihr Publikum zu faszinieren vermögen, dieses wenigstens partiell glauben machen, dass sich das, was auf der Leinwand geschieht, in dem Augenblick [...] tatsächlich ereignet.“ (174) Die These wäre mit der Differenzierung der angelsächsischen Filmwissenschaft in *innocent viewer* und *sophisticated viewer* leicht aus den Angeln zu heben. So einfach macht es sich Seel nicht. An dieser Stelle wird er vergleichsweise radikal, komme doch „das ästhetische Potential des Films bereits diesseits der Illusionsbildung zur vollen Entfaltung“ (Ebd.). Mit dem Billett zum Kino gebe der Zuschauer eine kritische Haltung zum Artefakt nicht auf, er löse sie ein: Daher bevorzugt Seel den Titel „Film als Imagination“. Dabei wirke nicht Blendung oder Rhetorik, nicht der „ästhetische Schein“, sondern die „Erscheinung“ (178). Wie viele andere Bilder auch verschaffe das Kino ebenso reale wie „unvertretbare“ (180) Ansichten; tatsächlich sei der Zuschauer „bei einem wirklichen Geschehen anwesend“ (186), das in der explizierten Doppel-Form seiner Erscheinung ein Verlieren des wachen Geistes keinesfalls zu seinen Wirkungsbedingungen zählen müsse.

Wie um das Ganze zu steigern, wendet sich der Philosoph mit dem vorletzten Kapitel seines Buches dem Thema „Film als Emotion“ zu, deren Wirkung er sich im Kino nur zu gerne ausliefert. Hier trifft er eine feine Feststellung: Film sei nicht nur Ursache und Auslöser, sondern auch Objekt der Emotionen des Publikums. Es gehe stets um „Auffassung seiner Verfassung“ (209), nicht zuletzt auch um die kollektive Reaktion auf ein gemeinsames Erleben (im Kino erlebt man, im Idealfall, von den Mitzuschauern *nur* emotionale Reaktionen). Wie sehr die reale Welt, aber auch die Vernunft dabei ausgekoppelt werden (können), illustriert Seel an zwei Beispielen: Man fiebere durchaus mit den Terroristen in *United 93* (Paul Greengrass, USA/F/GB 2006) mit und hoffe geradezu, dass sie endlich losschlagen könnten – und sei sich der Perversität dieser Hoffnung sehr bewusst; zweitens, man könne das Ende von *The Searchers* immer und immer wieder sehen, die Emotionen ließen selbst beim dreißigsten Mal nicht nach (der Rezensent seinerseits liebt stets aufs Neue den *Beginn* von Ethan Edwards' Kreuzzug: *There's no more time for prayin'. Amen!*). Dies habe mit dem spielerischen Charakter des Mediums zu tun – wo gäbe es stärkere Emotionen als im

Spiel? – , mit dem Abstand zum Geschehen, insbesondere aber mit der speziellen Beteiligung jener Verfassung von Leiblichkeit, wie sie dem ästhetischen Prozess des Kinos ausgesetzt sei. Viel direkter als vor jedem anderen Bild seien wir hier affektiven, und, man vermisst das Wort, vielleicht auch atavistischen Reaktionen ausgeliefert. „Jeder Handlungsumschwung, jeder Stimmungswechsel [...] tangiert das körperbasierte sinnlich-seelische Gleichgewicht seines Publikums: irritiert es, greift es an, wühlt es auf und stellt es manchmal einigermaßen wieder her.“ (208)

Es bleibt die Frage zu stellen, was den Versuch des Philosophen ausmacht, auf seine Art und (Denk-)Weise mit dem Kino umzugehen. Dazu kommt Seel in seinem Schlusskapitel „Film als Philosophie“. Film sei bisweilen (selten genug) Objekt philosophischen Denkens gewesen; ihn interessiere mehr Film als Philosophie selbst, als philosophische Äußerung, die mit Hegel freilich leicht an die Seite oder in den Kreis der Künste zu stellen sei. In dreierlei Dimensionen sieht Seel das „philosophische Temperament“ (231) von Filmen walten und wirken: Filme könnten philosophische Fragestellungen behandeln – jeder gut gemachte Filme enthalte ein solches Potential. Er definiert als Kriterium für das Verstehen eines philosophischen Gedankens, wenn dieser mit eigenen Worten wiedergegeben werden kann; Filme könnten über sich selbst *als Film* reflektieren (oder philosophieren); sie könnten schließlich die Grundbedingungen der menschlichen Existenz verhandeln. Dieses Potential zur *Ars prima* wird mit dem Startvorteil einer „klangbildlichen Dynamik“ (Ebd.) begründet, die uns, das aktiv-passive Publikum, an einer „Spannung von phänomenaler Bewegung und leiblich-seelischer Bewegtheit“ (234) teilhaben lässt, die unter den Künsten ihresgleichen nicht kenne.

Die Künste des Kinos zusammengefasst: Ein Philosoph assoziiert zehn der Kunst nahe Felder mit „Film“, um eine eigene Theorie des Kinos zu entwerfen. Manche Kunst war hier erwartbar; im Verlauf der Argumentation wird zur vorherrschenden Tendenz jedoch die Epistemologie des im Kino ‚suchenden‘ Individuums. Seel schließt von hier aus: „Wir streben nach Situationen, von denen wir erwarten oder erhoffen, dass sie uns in einer entgegenkommenden, überraschenden, irritierenden oder anderweitig erhebenden Weise bewegen werden.“ (Ebd.) Wer solche Sätze schreibt, tut dies am Ende weniger als Philosoph denn als einer, der ins Kino geht nicht zuerst, um zu verstehen, sondern um, mit Hegel, „außer sich zu geraten“. Als strenge Filmwissenschaft ist das Buch daher nicht konzipiert. Zum Konzept gehört auch, dass ziselierte Vorarbeiten wie etwa Andreas Rosts Dissertation zur ästhetischen Erfahrung im Kino² nicht diskutiert werden. Der Gewinn sind am Ende viele zitierfähige Sätze, die künftige Texte zum Film schmücken dürfen. Seels Buch ist Ausdruck einer – abnehmenden – Form von Cinephilie, die ihr emphatisches Vertrauen in die Siebte Kunst als Mittel zur Erkenntnis noch selten in derart durchdrungene Sätze gemünzt hat. Ein letzter Beleg: „Die Imaginationen des Films gewähren uns eine Weise des Durchführens und Durchdenkens von Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des menschlichen Inderweltseins, wie es sie sonst in der Welt nicht gibt.“ (218)

THOMAS MEDER
Fachhochschule Mainz

2 Andreas Rosts, *Von einem der auszog das Leben zu lernen*, Diss. München 1988.