

Abstract

According to a dogma mainly set up by Heidegger and Horkheimer/Adorno technology prevents the humans from reflecting their own situation in the world. Revealing the conditions of being is not only every humans main task, but even that of philosophy and art. From this point of view the motion picture taken to be merely a piece of technology is not of any worth philosophically and also not considered as art.

This dogma is false. It is derived from the assertion that a motion picture has only technical aspects. Indeed it would be impossible to produce it without technology. But a film expresses it's director's view of the world. This is not systematically different from what an author or composer does with his works. A Film can show why and how artifacts are used and thereby reveal and maybe explain what I call an artifact's *history of sense*. This makes a view of the world understandable.

Filmästhetik und Weltansichten

1. Was ist der Gegenstand der *Filmästhetik*?

Der Film¹ war in Deutschland – im Gegensatz zu anderen Ländern – lange Zeit nicht Gegenstand philosophischer Betrachtung. Erst seit den 1990er Jahren gerät er immer mehr in den Fokus philosophischer Untersuchungen². Der Grund dafür ist merkwürdig: „Zwar haben beide Autoren [Martin Heidegger und Theodor Adorno, T.W.] die Kunst wirkungsmächtig als Ort der Wahrheit in der modernen Gesellschaft gefeiert, beide haben jedoch gerade dem Film diesen Status explizit abgesprochen.“³ Diese These lässt sich leichtens anhand der von Liebsch genannten⁴, einschlägigen Stellen im Werk der beiden Autoren belegen. Heidegger spricht in *Die Technik und die Kehre* beispielsweise davon, dass uns „unter der Herrschaft der Technik Hören und Sehen durch Funk und Film vergeht“⁵. Für Horkheimer und Adorno ist der Film lediglich ein weiterer Beleg für die von ihnen unterstellte Verschwörungstheorie der Kulturindustrie: Der Film sei lediglich das Produkt einer Industrie, deren Hauptziel es ist, den Konsumenten dumm zu halten, insofern das, „was sich [vom Film, T.W.] einprägt [...] die automatisierte Abfolge genormter Verrichtungen“⁶ ist. Dadurch verkehrt sich der Sinn des Films, zu amüsieren: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus.“⁷ Folglich wird der Arbeiter vollständig dem ökonomischen Prinzip unterworfen, wonach ausschließlich seine Arbeitskraft im Vordergrund steht, die ausschließlich es zu erhalten gilt. Die Kulturindustrie produziert damit keine auf Wahrheit zielende Kunst. Mehr

¹ Gemeint ist hier und im Folgenden der Film als Kunstform, nicht etwa der Dokumentarfilm.

² Vgl.: Dimitri Liebsch, Hrsg., *Philosophie des Films* (Paderborn: mentis, 2006), 7-8.

³ Liebsch, *Philosophie des Films*, 7-8.

⁴ Liebsch, *Philosophie des Films*, 7-8.

⁵ Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre* (Pfullingen: Neske, 1962), 46.

⁶ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2003), 145.

⁷ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 145.

noch: „Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.“⁸ Was sie verspricht, ist freilich Unterhaltung. Was sie nach Meinung der beiden Autoren stattdessen liefert, ist lediglich Propaganda, also ein Beitrag zur Unterdrückung derjenigen, die gegen die bestehenden Verhältnisse Zweifel entwickeln könnten.

Beide Positionen wirken befremdlich und unsauber, wenngleich man auch erahnen kann, was ihre eigentliche Intention ist: Die Kunst soll dem Menschen dienen und ihn nicht davon ablenken, zu sich selbst zu kommen. Der Film habe nun aber ein besonderes Potenzial, das leicht zu dieser Ablenkung führen könne, weswegen er dem Menschen nicht diene.

Der Fehlschluss, den sowohl Heidegger als auch Horkheimer und Adorno hier begehen, liegt in der Identifikation von Form und Inhalt. Der Film ist zunächst einmal eine *Kunstform* und noch nicht selbst Kunst. Er hat damit, wie jede Form, die Möglichkeit, einen Inhalt aufzunehmen. Ein im Sinne der Autoren schlechter Inhalt kann deshalb nicht zu dem Schluss verleiten, die Form sei ebenfalls schlecht – schließlich ist es ja auch absonderlich, von der Existenz schlechter Skulpturen darauf zu schließen, dass Skulpturen insgesamt schlecht sind.

Der Grund, warum gerade die erwähnten Autoren diesen Fehlschluss begehen, liegt darin, dass die Kunstform des Films umfassend auf Technik angewiesen ist und ohne diese nicht existieren kann. Das heißt: während beim Skulpturieren eben lediglich das Skulpturieren die Technik darstellt (die sich sogar noch als schöpferischer Akt verstehen lässt), das Material und das fertige Produkt aber auch ohne Technik bestehen können, ist dies beim Film anders. Er ist ohne Technik unmöglich. Es ist hier eben nicht bloß das Filmen die Technik, sondern fernerhin ist Technik erforderlich, um den Film aufzunehmen und abzuspielen. Es gibt also nicht nur ohne die konkrete Technik des Filmens keinen Film, sondern er ist ohne Technik insgesamt nicht möglich.

Es ist vor diesem Hintergrund nun sehr leicht einsichtig, warum sich insbesondere Heidegger und Horkheimer/Adorno gegen den Film wenden. Ihre Philosophien stellen den Menschen ins Zentrum, der davor bewahrt werden soll, in seiner Seinsweise der Uneigentlichkeit anheim zu fallen.

Stattdessen soll er in die Eigentlichkeit seines Seins geführt oder, in anderen Worten, aufgeklärt werden. Es geht also um die Forderung an jeden einzelnen, sich mit der Konstitution seines Seins – seiner Stellung in der Welt – auseinanderzusetzen. Diese Suche gleichsam nach der *Wahrheit des Seins* wird als dialogisch – in Auseinandersetzung mit einem Gegenüber oder der Welt – begriffen. Insbesondere Heideggers Schüler Hans-Georg Gadamer hat die Methode des dialogischen Verstehens entwickelt und vertreten⁹. Zentraler Aspekt dieser Methode ist, dass Wahrheit nicht als in einer vom Subjekt verschiedenen Welt extern begriffen wird, die demnach gesucht und gefunden werden muss, sondern dass Wahrheit sich zeigt, dass sie sich ereignet durch das und im Gespräch, das man im Miteinander führt. Wahrheit wird somit zu einem inneren Konzept, das weniger von der Welt als vielmehr von den Menschen und dem Dialog abhängt. Allerdings kann das Gegenüber bei einem solchen Verstehensprozess auch ein Kunstwerk sein, denn laut Heidegger ist „das Wesen der

⁸ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 148.

⁹ Vgl.: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Mohr Siebeck: Tübingen, 7. Auflage, 2010), passim.

Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.“¹⁰ Die Kunst ist damit der Ort der Wahrheit und gibt dem Subjekt ebenfalls Antworten auf seine Fragen nach seiner Stellung in der Welt. Der Dialog mit dem Kunstwerk ist dann selbstverständlich als Interpretationsprozess zu verstehen. Diese Auffassung der Kunst wird auch von Adorno¹¹ und Gadamer geteilt.

Allen bisher genannten Autoren ist außerdem gemein, dass sie, weil sie den Dialog eben ausgehend von und gebunden an den Menschen denken, der modernen Technik skeptisch gegenüberstehen, die für das genaue Gegenteil der Eigenschaften steht, die einen Dialog kennzeichnen. Im Dialog subjektivieren die Gesprächspartner einander in höchster Weise, indem sie den jeweils anderen (als Individuum) und seine spezifische Seinsweise verstehen wollen, ihn respektieren und ihn – wie damit auch den Dialog – als einzigartig begreifen. Die moderne Technik demgegenüber objektiviert ihren Gegenstand und macht ihn zu einem beliebig austauschbaren Gegenstand. Die moderne Technik hat nicht mehr das Moment des Hervorbringens, das eine besondere Beziehung zu dem Hervorgebrachten konstituiert. Denn das im griechischen Sinne der *poiesis* Hervorgebrachte hat den Anlass des Hervorbringens nicht in sich sondern im Künstler oder Handwerker¹². Der Urheber geht insofern in das Hervorbringen mit ein: seine Sicht auf die Welt, seine Auffassung über die Wahrheit der Welt zeigt sich in dem Hervorgebrachten. Technik, so verstanden, geht ebenfalls auf Wahrheit. Sie *entbirgt* die Wahrheit der Welt in einer Weise, indem der Urheber des Hervorgebrachten in dasselbe eingeht. Dieses Moment fehlt aber der modernen Technik, da sie selbst etwas hervorbringt, ohne dass es einen Urheber in diesem Sinne gäbe. Die moderne Technik ist zielgerichtet: „Das in der modernen Technik waltende Entbergen ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann.“¹³ Die moderne Technik entbirgt keine Wahrheit mehr sondern macht die Welt zu einem Gegenstand, mit dem sie operiert. Die objektivierende Eigenschaft der modernen Technik ist es, die Heidegger und Horkheimer/Adorno zu dem Fehlschluss verleitet, dass nichts Kunst sein könne, was auf Wahrheit zielt und das Subjekt achtet, obwohl es doch Technik und daher objektivierend ist.

Wie gesagt besteht der Fehlschluss darin, dass die Autoren den Film mit der zu seiner Herstellung erforderlichen Technik verwechseln.

Will man dafür argumentieren, dass der Film sehr wohl Kunst ist und daher philosophischer Betrachtung fähig, muss man also zeigen, dass der Film ebenfalls im vollen Sinne Wahrheit entbirgt.

In diesem Falle wäre der Film als Kunst aufzufassen und alle Fragen zu seiner Bedeutung wären ästhetische. Eine so verstandene Filmästhetik wäre dann etwa mit Fragen danach befasst, welche Wahrheit ein Film entbirgt und ob die Weise, in der er das tut, geeignet dafür ist. Die Filmästhetik ist damit ein klar begrenztes Feld, was sie von der weiter gefassten *Philosophie des Films*

¹⁰ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks* (Reclam: Stuttgart, 1960), 33.

¹¹ Vgl.: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970), passim.

¹² Vgl.: Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, 11.

¹³ Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, 14.

unterscheidet, die sich beispielsweise mit Fragen wie denen beschäftigt, welche Rolle ein Film für die Gesellschaft spielt oder spielen soll oder auch mit welcher theoretischen Haltung ein Film produziert werden muss.

Fragen dieser Art interessieren in der Filmästhetik nicht. Hier wird der Film als Produkt eines Künstlers aufgefasst und als solches interpretiert. Was will der Künstler vermitteln und ist es ihm gelungen? Diese Fragen sind rückgebunden an die Kategorie der Wahrheit. Welche Wahrheit kann aber ein Film entbergen?

2. Der Film und die Wahrheit

Den Weg zu einer Antwort auf die Frage, welcher Art die Wahrheit ist, die ein Film vermitteln kann, weist eine Bemerkung von Merleau-Ponty, der ebenfalls zwischen den technischen Voraussetzungen zur Produktion eines Films und dem Film selbst unterscheidet: „Das Kino ist zuerst eine technische Erfindung, mit der die Philosophie nichts zu tun hat. [...] Und das einmal erfundene technische Instrument muß durch einen künstlerischen Willen aufgenommen und gleichsam ein zweites Mal erfunden werden, bevor es gelingt, wirkliche Filme zu machen. Wenn also die Philosophie und das Kino übereinstimmen, wenn Reflexion und technische Arbeit dieselbe Richtung nehmen, so deshalb, weil der Philosoph und der Regisseur eine bestimmte Art zu sein gemeinsam haben, eine bestimmte Weltsicht, die diejenige einer Generation ist.“¹⁴

Merleau-Ponty spricht hier von einer Weltsicht, die ein Philosoph mit einem Regisseur teilen kann. Zugleich sei diese geteilte Weltsicht der Grund, warum Philosophie und Kino übereinstimmen können, was man so interpretieren kann, dass ein Film Wahrheit zu entbergen vermag. Im Idealfall sind gar Regisseur und Philosoph identisch (etwa im Autorenkino) und im Film spiegelt sich die Einsicht, die der Philosophen-Regisseur durch Reflexion über die Welt gewonnen hat, wider. Wenn das so ist, präsentiert uns ein Film eine Weltsicht – die Zustimmung, Ablehnung oder Aufklärung erreichen kann.

Diese Funktion ist gerade in der heutigen Zeit sehr wichtig, seit dem Niedergang der klassischen Weltsichten, wie sie durch Kirche, Staat oder überkommene und festgefahrene Traditionen vorgegeben waren. Zudem wurde durch die Wissenschaft das Dogma einer allgemein gültigen, universellen Wahrheit angegriffen und in Zweifel gezogen. Als Folge daraus kam es zur Ausbildung vieler, teilweise stark verschiedener Weltsichten mit je eigener Wahrheitsauffassung. Aus diesem gegenwärtig vorherrschenden Pluralismus erwachsen wiederum zwangsläufig Fragen danach, ob zwischen den einzelnen Weltsichten vermittelt, ja ob man fremde Weltsichten überhaupt verstehen könne. Samuel Huntington befürchte bekanntlich schließlich schon einen *Clash of civilizations* aufgrund der Unmöglichkeit der Vermittlung zwischen zu stark differierenden Weltsichten.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, in *Philosophie des Films*, hrsg. Von Dimitri Liebsch (Paderborn: mentis, 2006), 83.

Wenn der Wahrheitsbegriff an Stärke eingebüßt und nun jeweils innerhalb einer Weltsicht verankert aufgefasst wird, wie soll dann der Film als Kunst, die ja der Ort der Wahrheit ist, bei der Frage der Vermittlung eine Rolle spielen? Was kann die Kunst mehr leisten als die Wissenschaft mit ihrer vermuteten Fähigkeit, die verschiedenen Weltsichten sauber zu beschreiben, zu analysieren und gleichsam Übersetzungshilfen zu erzeugen?

3. Das Unvermögen der Wissenschaft, die Welt zu verstehen

Die Wissenschaft, so lässt sich feststellen, stellt ihren Dienst an den Grenzen der Weltsicht ein. Sie verbleibt immer innerhalb deren Grenzen, denn sie kann nur Erklärungen liefern. Erklärungen aber produzieren wahre Sätze mit nachprüfbaren Methoden aus Axiomen und Prämissen, deren Wahrheit aber von derjenigen der Axiome und Prämissen abhängt. Folglich kann eine Erklärung nie weiter reichen als die impliziten oder expliziten Annahmen, die einer jeweiligen Weltsicht zu Grunde liegen. „Alle Prüfung, alles Bekräftigen und Entkräftigen einer Annahme geschieht schon innerhalb eines Systems.“¹⁵ Diese Annahmen aber sind selbst nicht wahr oder falsch – sie werden geglaubt. Es ist ja gerade das Kennzeichen einer Weltsicht, dass sie dadurch konstituiert wird, dass bestimmte Sätze geglaubt, bestimmte Annahmen geteilt werden: „Nicht einzelne Axiome leuchten mir ein, sondern ein System, worin sich Folgen und Prämissen gegenseitig stützen.“¹⁶ Die Wissenschaft leidet deshalb wie die Erklärung daran, die Weltsicht nicht von außen betrachten und sie dadurch umreißen zu können. Sie kann keine Aussagen über die Weltsicht treffen, ja, sie kann noch nicht einmal irgendetwas über die Grenzen sagen. Sie kann lediglich feststellen, dass sie über Bestimmtes keine Aussagen treffen kann.

Kann man die Grenzen der Weltsicht – und damit die Weltsicht insgesamt – nicht erklären, was ein Zirkelschluss wäre (da man in diesem Falle ja die Voraussetzungen der Erklärungen erklären würde), ist es vielleicht möglich, die Grenzen von innen her abzustecken.

4. Die Wahrheit, die Weltsicht und das Verstehen des Sinns

Geht eine Erklärung sozusagen von außen nach innen, von den Grenzen der Weltsicht zu in ihr geteilten Wahrheiten über, erfolgt das Verstehen genau anders herum. Die Erklärung verweigert sich der Frage, *warum*, was sie tut, richtig ist – sie kann eben ihre eigene Gültigkeit nicht erklären. Also bleibt immer etwas innerhalb einer Weltsicht, was nicht erklärt, das allerdings verstanden werden kann. Das Verstehen zielt auf die Konstitutionsbedingungen von Ereignissen oder Praktiken (wie

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit. Werkausgabe Band 8* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 9. Auflage, 2002), §105.

¹⁶ Wittgenstein, *Über Gewißheit*, §142.

beispielsweise der Erklärung). Indem man etwas versteht, versucht man eine Antwort darauf zu geben, *warum* etwas ist, wie es ist. Damit füllt das Verstehen die Lücke, die mit der Erklärung nicht zu schließen ist. Die Antwort auf eine Warum-Frage ist nicht Wahrheit, sondern Sinn. Das Verstehen sucht nach Gründen (dies können die Motive von Personen sein), die Erklärung gibt Ursachen (Ereignisse in der Welt, die andere Ereignisse zur Folge haben) an.

Am Ende des Verstehens steht die Einsicht in etwas, in diesem Falle in die Konstitution einer Weltsicht. Dadurch wird eine Antwort auf die Frage möglich, warum etwas so ist. Diese Antwort läuft am Ende auf die Praktiken der Menschen hinaus. Es sind schließlich die Menschen, die auf die Welt reagieren und je eigene Weisen entwickeln, mit der Welt umzugehen. In der menschlichen Praxis haben die Grenzen der Weltsicht ihren Ursprung. „Habe ich die Begründungen erschöpft, so bin ich nun auf dem harten Felsen angelangt, und mein Spaten biegt sich zurück. Ich bin dann geneigt zu sagen: ‚So handle ich eben.‘“¹⁷ Das Verstehen ist danach immer an das Handeln der Menschen gebunden und erfolgt somit indirekt. Die Weltsicht entbirgt sich, um es mit Heidegger zu sagen, im Angesicht dessen, was die Menschen tun.

In der Weltsicht ist festgelegt, beispielsweise wer als Mensch gilt, was ein Tier ist, was ein Gegenstand und so weiter. Die Weltsicht umfasst das Bild, das sich diejenigen, die diese Weltsicht teilen, von der Welt machen: es ordnet ihre Welt, indem es sie begrenzt. Zu jeder Weltsicht gehören demnach eine Vielzahl von Grenzen, die sie bestimmen und gegenüber anderen Weltsichten abgrenzen. Beispielsweise sind zwei der wichtigsten Grenzen der Weltsicht die, die von der Ethik und der Ästhetik gezogen werden – die also etwas darüber aussagen, was als gut und was als schön empfunden wird, und die damit unmittelbare Konsequenzen für das Leben der Menschen haben. Wittgenstein hat beide gleichermaßen als Bedingungen der Welt aufgefasst und in den gleichen Rang erhoben: „Ethik und Ästhetik sind Eins“¹⁸, beide sind demnach strukturell verbunden. Die Erklärung ist nicht in der Lage – wie bereits erwähnt – diese Grenzen zu erklären. Allerdings können die Grenzen der Weltsicht von innen heraus vermittelt der Menschen und ihrer Handlungen verstanden werden. Denn während für eine erfolgreiche Erklärung der Annahmen ja immer weitere, ihnen vorgängige Annahmen erforderlich wären, ist es sehr wohl möglich, von bloß einer Seite eine Grenze zu ziehen (und sie auch zu verstehen), ohne dabei in einen unendlichen Regress wie im Falle der Erklärung zu geraten.

Nun ist der Verlauf der Grenzen nicht willkürlich oder einfach beliebig von irgendwem festzulegen beziehungsweise festgelegt worden, denn auch die Handlungen der Menschen sind zu einem wesentlichen Teil nicht zufällig. Diese Handlungen sind vielmehr in der Weise sinnvoll, dass sie in den Augen der handelnden Menschen eine passende Reaktion auf die Welt und deren Anforderungen darstellen. Das heißt, dass etwa ein Hammer nicht zufällig seine Form hat, sondern es hat sich gezeigt, dass diese Form hinsichtlich dessen, was mit diesem Werkzeug geschehen soll,

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12. Auflage, 1999), §217.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12. Auflage, 1999), Nr. 6.421.

entsprechend ist. Der Hammer kann in diesem Sinne als Antwort des Menschen auf die Herausforderungen der Welt aufgefasst werden. Die Form ergibt sich hier also dem Sinn. Dies lässt sich allgemein auf alles beziehen, was seine Urheberschaft im Menschen hat, also Artefakte, zu denen ich auch Handlungen zählen möchte: sie sind sinnvoll¹⁹. Den Artefakten eignet also Sinn, der seinen Ursprung in dem Umstand hat, warum sie von Menschen gemacht oder durchgeführt werden. Der Umstand, dass der Mensch dem Artefakt den Sinn beilegt, wodurch sich die menschliche Urheberschaft im Artefakt manifestiert, unterscheidet die Artefakte von der bloßen Technik im oben angesprochenen heideggerschen Sinne. Der Sinn der Artefakte folgt nämlich den Absichten der Menschen und nicht instrumentellen Zwecken, denen die Technik unterworfen ist. Die Artefakte haben ihren Sinn im Verlauf der Geschichte bekommen, er wandelt sich über die Zeit zusammen mit den Anforderungen, die die Welt an die Menschen stellt und den Erwartungen, die die Menschen an die Welt stellen.

Diese Sinn-Geschichte der Artefakte kann man betrachten und verstehen. Dadurch entbirgt man die Weltsicht von Menschen in derselben Weise, wie man die Wahrheit das Sein entbergen kann.

5. Der Film als Transporteur des Sinns

Im Anschluss an diese Überlegungen ist es möglich, die Aufgabe der Filmästhetik festzulegen und die Anforderungen an einen Film zu formulieren, der philosophischen Ansprüchen genügen kann: Die Ästhetik beschreibt eine Grenze der Weltsicht, ihr Gegenstand ist die Kunst. Kunst kann danach also die Grenzen der Weltsicht offenbar machen – und setzt damit die Wahrheit ins Werk und entbirgt das Sein. Diese Definition ist sogar kompatibel mit denjenigen Heideggers, Horkheimer/Adornos und Gadamers. Kann ein Film ebenfalls auf diese Weise ein Seinsverständnis ermöglichen, wäre Heideggers Urteil, dass uns durch den Film Hören und Sehen verginge, falsch und das genaue Gegenteil der Fall.

Ein Film hat, genau wie ein Kunstwerk, einen Urheber in Gestalt des Regisseurs, der optimaler Weise zugleich auch der Autor des Drehbuchs ist. Da die Aufgabe beider dieselbe ist, nämlich das Sein zu entbergen, kann und muss man an einen solchen Regisseur dieselben Anforderungen stellen, die man auch an einen Philosophen stellt, an das Drehbuch dieselben Anforderungen wie an ein philosophisches Werk: Das Ziel der Kunst muss es sein, das Sein zu entbergen. Genügt das Drehbuch diesen philosophischen Maßstäben, ist damit der Sache nach zunächst nicht viel mehr gewonnen als mit einem philosophischen Werk. Das Drehbuch aber wird in einem weiteren Schritt zum Film. Und hierbei verlässt es nicht den Bereich der Kunst und auch nicht den der Philosophie. Ein guter Regisseur hat mit einem Film die Möglichkeit, Sinn-Geschichten der Artefakte nachzuzeichnen, nachzuvollziehen und zu zeigen. Hierin liegt der Unterschied und zugleich der Vorteil des Films gegenüber dem Text: Der Text, der ja sprachlich verfasst ist, sitzt auf

¹⁹ Freilich gibt es auch sinnlose Handlungen. Sie bilden einen eigenen Bereich von Handlungen, auf den ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann.

menschlichen Praktiken auf, begleitet sie. Er impliziert damit schon eine Ordnung der menschlichen Lebenswelt, das heißt: er kodifiziert eine Weltsicht. Der Film jedoch kann Handlungen *zeigen*. Der Stummfilm tut dies gar ganz ohne gesprochene Sprache. Aber selbst dort, wo gesprochen wird, wird die Sprache nicht dazu eingesetzt, dem Zuschauer etwas zu erklären, zu argumentieren oder darzulegen. Folglich wird dem Zuschauer keine fertige Weltsicht präsentiert, auf die er sie annehmen kann. Das gesprochene Wort im Film ist zunächst in die dargestellte Situation eingepasst. Der Zuschauer hat somit an Szenen teil, derer er auch tatsächlich hätte teilhaftig werden können. Auf diese Weise wirkt der Film auf die Weltsicht des Zuschauers ein. Das Verbindende zwischen dem im Film dargestellten und dem Zuschauer ist das *Menschliche*, das, was den Menschen ausmacht, was ihn berührt: Der Zuschauer schließt ausgehend von der „gemeinsame[n] menschliche[n] Handlungsweise“²⁰ auf die Handlungen im Film und versucht, sie auf dieser Grundlage zu verstehen. Dies wird ihm entweder gelingen oder er wird scheitern. Wenn er scheitert, kann er über die Frage nach dem Warum seines Scheiterns die im Film dargestellte, von seiner eigenen offensichtlich abweichende Weltsicht verstehen lernen. In diesem Falle befindet er sich in einem Dialog mit dem Film, wie er es auch mit einem Kunstwerk anderer Art sein könnte.

Die Aufgabe der Filmästhetik nimmt nach dieser Auffassung ihren Ausgang von der Frage, ob es einem Film gelingt, *das Menschliche* adäquat darzustellen. Es gibt viele Wege, dies zu tun. Auch bewusst provoziertes Missverständnis, kann einen erhellenden Effekt haben. Der Filmästhetik geht es also nicht darum, welche Stilmittel im Film verwandt werden, welche Techniken zum Einsatz kommen und dergleichen. Dies sind die Fragen der Filmtheorie, die sich auf das Handwerk des Filmproduzierens beziehen. Sie sind für den Philosophen nicht von Belang. Der Filmästhetiker fragt: Gelingt es dem Film, die Wahrheit ins Werk zu setzen, das Sein zu entbergen und damit dem Menschen zu helfen, sich in der Welt zu orientieren? Zielt der Gegenstand des Films auf das Menschliche, also auf die Situation des Menschen in der Welt?

Ein so verstandener Film darf durchaus als Kunst aufgefasst und Gegenstand philosophischer Reflexion – der Filmästhetik – werden.

Freilich ist damit noch nichts gesagt über all die verschiedenen Formen und Stilarten des Films und ihre jeweilige philosophische Beurteilung. Das ist aber auch nicht nötig, denn mit dem Begriff des Menschlichen wurde eine Grenze von innen her gezogen, die diejenigen Filme, die fraglos Kunst und der philosophischen Reflexion fähig sind, von den anderen trennt, bei denen dies nicht von vorn herein sicher ist (weil sie etwa anderen Zwecken wie der bloßen Unterhaltung dienen). In diesem Sinne radikaler bestimmt der Künstler Joseph Beuys den Kern dessen, was Kunst ist: „menschengemässe Kunst muss 1. die Zerstörung des Menschengemäßen verhindern und 2. das Menschengemäße aufbauen. Nur das ist Kunst und sonst gar nichts.“²¹

Danach ist es die allgemeine Aufgabe der Kunst, das Menschengemäße – also das Menschliche im hier entfalteten Sinne – zu befördern. Kunst an eine bestimmte *Form* zu binden, ist dazu nicht

²⁰ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1*, §206.

²¹ Beuys hat diesen Satz 1985 bei einem Besuch auf ein Plakat einer Anti-Atom-Gruppe geschrieben.

erforderlich sondern im Gegenteil sehr fragwürdig. Insofern darf man zwar den philosophischen Wert eines Horror-Unterhaltungsfilms mit Recht bezweifeln, nicht aber seinen Status als Kunst nur aufgrund dessen, dass es sich um einen Film handelt. Was Kunst ist, ist nicht a priori allein anhand der Form zu bestimmen. Das Menschliche ist jedoch ein sehr geeigneter Gradmesser, an dem sich auch Filme messen lassen müssen.

6. Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Mohr Siebeck: Tübingen, 7. Auflage, 2010.

Heidegger, Martin. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Neske, 1962.

Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam: Stuttgart, 1960.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2003.

Liebsch, Dimitri, Hrsg. *Philosophie des Films*. Paderborn: mentis, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice „Das Kino und die neue Psychologie“. In *Philosophie des Films*, herausgegeben von Dimitri Liebsch, 70-84. Paderborn: mentis, 2006.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12. Auflage, 1999.

Wittgenstein, Ludwig. *Über Gewißheit*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 9. Auflage, 2002.

Kontakt:

Email: wachtendorf@irrwege.info

Postalisch:

Dr. Thomas Wachtendorf

Universität Oldenburg

Institut für Philosophie

26111 Oldenburg