

**Hans J. Wulff:**

## **Kino als kulturelle Agentur. Dirk Rustemeyers Entwurf einer Philosophie des Kinos**

Eine Druckfassung des folgenden Artikels erschien als Rez. zu: Dirk Rustemeyer: Darstellung. Philosophie des Kinos. Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft 2013. In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 36,1, 2014, S. 112-115. URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-122>.

Dass das Kino ähnlich dem Theater nicht nur Sensationen für das Auge, Belustigendes und Kitschiges ebenso wie Skandalöses und Widerwärtiges vor dem Auge des Zuschauers ausbreitet, sondern auch eine kulturelle Agentur ist, in der es um Werte geht, um politische Ideen, Rechtsgrundsätze und dergleichen mehr, ist keine neue Idee. Trotzdem wird das Kino bis heute oft genug als Erscheinungsform einer rein kommerziell orientierten Massenkultur diffamiert, die das Publikum nur unterhalte, es dabei einlulle und verführe, es mit falschem Bewusstsein unterfüttere und vielleicht Instrument von Mächten sei, die sich des Kinos bedienen, um die Massen gefügig zu machen und sie auf manchmal fatale ideologische oder politische Programme einzuschwören.

Dirk Rustemeyers Buch *Darstellung* handelt nicht vom Kunst kino, sondern gerade von den populären Formen, von jenen Filmen, die der Massenkultur zugerechnet werden. Rustemeyer ist Kulturphilosoph und Bildungstheoretiker, und es geht ihm darum, das populäre Kino ernstzunehmen, nach seinen produktiven Leistungen zu fragen. Produktiv in der Hervorbringung von Kultur, die Rustemeyer nichts Feststehendes ist, sondern in der Praxis der Menschen beständig hervorgebracht werden muss (vgl. neben der Einleitung etwa 417) – und die sich in Wahrnehmungs- und Kommunikationsmustern ebenso manifestiert wie in der immer fragilen Bestimmung von Sinnformen und Interpretationsdevisen im Umgang mit dem Vorgefundenen und Widerfahrenden. Man mag an das wissenssoziologisch so wichtige Primat des Sinns vor den Realia denken wie aber auch an die Vorstellung, dass die soziale Sinnwelt in Diskursen konstruiert wird; man mag auch an die Semiotik denken, in deren Kulturentwürfen die Praxis der Interpretation angewiesen ist auf die elementare Tatsache, dass etwas repräsentiert sein muss, bevor es Gegenstand der Deutung werden kann.

Das Kino ist in Rustemeyers Versuch eine symbolische Form, eine Zwischenform von Laboratorium und Versuchsanstalt. Es ist zugleich eine epistemi-

sche Insel, ein mit Bedeutungen aufgeladener Möglichkeitsraum, in dem Gewusstes und Geglaubtes mit der imaginären Realität der Erzählung zusammenstoßen können. Es ist keine moralische Anstalt, auch diese Assoziation möchte sich einschleichen, kein Ort also, an dem der Zuschauer zum besseren oder sogar guten Menschen wird (auch wenn sich in manchen der zahllosen Beispiele, die Rustemeyer durchkonjugiert, die Frage nach einer inneren Didaxe der Filme durchaus stellt). Sondern ein Ort, der in der Welt und außerhalb ihrer gleichzeitig ist und der dank der Konkretheit der Erzählung und der Anschaulichkeit ihrer Erscheinung als sinnliches Ereignis eine „Erfahrung innerweltlicher Transzendenz“ (13, *passim*) erlaube, wie es gleich eingangs des Buches heißt.

Seit der Aufklärung kursiert die These, dass Theater (wie das später hinzutretende Kino) Plattformen der Auseinandersetzung um ethische und moralische, politische und religiöse, existentielle und philosophische Fragen und Glaubensannahmen sind. In Theater und Kino wird aus Werten Erzählung, die dramatischen Formen geben den Tiefenüberzeugungen, die den Sinnhorizont jeder Kultur ausmachen, anschauliche Fülle – und sie laden den Zuschauer ein, sich imaginierend, identifizierend, wertend und Stellung beziehend selbst zum Dargebotenen zu positionieren. Rustemeyer fädelt seinen Entwurf in diese Tradition ein, zeigt an zahlreichen detaillierten Lektüren einzelner Filme, wie man die Grundannahme am Material entfalten kann. Und er fundiert sein Verfahren auf der Diagramm-Lehre des amerikanischen Logikers und Semiotikers Charles Sanders Peirce (246ff): Diagramme sind bei ihm ein besonderer Zeichentypus, in dem Darstellung und Dargestelltes zur Deckung gebracht werden, sich gleichwohl immer auf den Horizont des erworbenen Wissenszusammenhanges zurückbeziehen. Sie sind Darstellungen, die Welt verständlich machen, indem sie das Dargestellte in einem Rahmen innerer Plausibilität hervorbringen und so für anschließende Reflexion und Kommunikation öffnen.

Man könnte meinen, dass auch in einer solch funktionalistischen Auffassung der Filmrezeption der Zuschauer sich bestätigend, ablehnend oder skeptisch zum Dargestellten positioniere (eine These, die vor allem in der Rezeptionstheorie Stuart Halls bezogen auf das Fernsehen diskutiert wurde [*Encoding/Decoding*, 1973]). Rustemeyer geht einen Schritt weiter, wenn er davon ausgeht, dass der Zuschauer es immer mit Systemen formaler Differenzierung zu tun hat, die er in den filmischen Darstellungen in essentialisierter Form vorfindet und die ihn sozusagen „hinter“ die Schwelle seiner Urteile und Wirklichkeitsüberzeugungen zwingt – es geht ihm um den „Nexus metaphysischer, religiöser, politischer und ästhetischer Unterscheidungsordnungen“ (619), die in den Filmen rekonstruiert und dabei disponibel werden.

Vielleicht greifen Filme zurück auf Reales wie den Vietnam- oder den Libanonkrieg (*Apocalypse Now* und *Waltz with Bashir* werden von Rustemeyer wie Kronzeugen seiner These bis in die Details der Inszenierung vorgestellt). Aber sie rekonstruieren nicht nur, sondern stellen das Dargestellte als Modelle vor, in denen die Urteile, die mit der Gewissheit von Glaubensaussagen über das Sujet kursieren, selbst zum Thema werden, ebenso wie die Formen der Darstellung, die dazu gemeinhin verwendet werden. Jeder Film ist Ausdruck einer reflexiven Praxis, soll das heißen, Station und Medium eines umfassenden semiotischen Prozesses, den man wiederum „Kultur“ nennen kann. Semiotizismus? Nominalismus? Alle sozialen Tatsachen müssen erzeugt werden, um sie sehen und verstehen zu können, heißt es einmal (104). Es geht Rustemeyer nicht nur um die Grundlegung einer semiotisch inspirierten und philosophisch orientierten Filmtheorie, sondern auch um den Gewinn für die Praxis der Interpretation, um die Durchforstung jenes Urwalds von Motiven, Erzählmustern, Dingsymboliken, religiösen, historischen und archaischen Mythen, Gleichnissen, Rechtsgrundsätzen, der zum Verständnis jedes einzelnen Films aktualisiert werden muss. Gelegentlich spricht er von einem „Bedeutungsgewebe“ (416ff), und auch Deleuze‘ und Guattaris Metapher vom rhizomatischen Zusammenhang des Wissens klingt an (222f).

Rustemeyer greift auf eine Sammlung von mehr als hundert Filmen zurück, um zu zeigen, wie im Kino nicht nur „Optionen und Reflexionsfiguren des gesellschaftlichen Lebens“ (14) exponiert werden, son-

dern dass das Kino ein Ort praktizierter, nicht-akademischer Philosophie ist und Probleme der Metaphysik, der Religionsphilosophie und der politischen Philosophie in der handfesten, sinnlich anschaulichen Form der Erzählung resp. des Dramas für den Zuschauer erschließen, sozusagen „unterhalb“ der Begriffsbearbeitung der Philosophie. Rustemeyers Methode, wie sie an den Beispielen greifbar wird, verfährt oft assoziationsistisch, behält aber im Blick, dass das Kino ein Ort ist, an dem Probleme der Philosophie behandelt werden. Manchmal wirken die Explikationen fast zu umfangreich oder gar weitschweifig, eine Tatsache, die diese Art der Filmanalyse aber mit den narrativen Disziplinen der Philosophie wie der Ethik teilt – immerhin wird schon in Rustemeyers theoretischen Überlegungen nahegelegt, Filme als eine Kasuistik abstrakterer Probleme anzusehen. Philosophische Filmanalyse Rustemeyerscher Prägung sucht das Allgemeine im Besonderen auf – und natürlich wirft die Relativität des Allgemeinen – sprich: aller Wissenszusammenhänge – Fragen auf: Auch in dieser Analytik muss man den Film in den historischen Kontext einordnen, weil Meinens- und Wissenshorizonte sich verändern, sich an veränderte politische, ökonomische und ideologische Gegebenheiten anschmiegen. Wie die Historizität der hintergründigen Bedeutungsgewebe reflektiert werden kann: Das liegt weitestgehend außerhalb des Rustemeyerschen Ackers, diese Fragen werden eigener Reflektion bedürfen.

Mehr als hundert Filme: Die meisterwähnten Filme sind (in chronologischer Folge) *High Noon* (1952), *Twelve Angry Men* (1957), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Hombre* (1967), *Moses und Aron* (1975), *Apocalypse Now* (1979), *Rambo* (1982), *Batman* (1989), *Juha* (1999), *Mystic River* (2003), *Laitakau-pungin valot* (2006), *Cassandra's Dream* (2007), *Gran Torino* (2008), *Waltz with Bashir* (2008) – viele tatsächlich dem populären Kino entstammend, aber eben auch dem Kunst kino und dem religiösen Kino zugehörig. Das Melodram, das dem Rustemeyerschen Vorgehen so nahe steht, bleibt fast unberührt, auch die Komödie findet kaum Erwähnung. Manche Spielarten des Trash-Kinos bleiben außen vor, obwohl sich schnell die Frage stellt, wie weit Rustemeyers Technik der Tiefenanalyse z.B. Exploitation-Filme, Filme einer grobschlächtigen Komik oder Pornographica erschließen kann. Gleichwohl Fragen bleiben, zeigen aber die Analysen des Bandes, wie ertragreich man auch als Philosoph mit Massenkulturellem umgehen kann.

Der Zuschauer wird in dieser Sichtweise zum reflektierenden Subjekt, wird im Kino der dominierenden sozialen Sinnwelt und den eigenen Realitätsüberzeugungen entgegengestellt. Der in und mit den Filmen philosophierende Zuschauer bleibt immer im Hintergrund der Filme präsent, so fiktional das Erzählte auch sein mag. Sein Wissenszusammenhang bildet die Folie, an dem sich das Erzählte bemessen lassen muss. Als reine Fiktion, in der die soziale Welt versinkt und das Staunen und das Schauen ganz in den Vordergrund treten, als rein ästhetische Genussform; oder als Einladung, im Spiegel des Films Eigenes zu bedenken, als sei der Film ein Labor zur Erprobung der Belastbarkeit der Realitätseinstellung des Zu-

schauers, vielleicht auch als Korrektiv eigener Überzeugungen, als Mittel des Infragestellens, des Aufsuchens von Neuem. Zwar ist die Modellierung des Rezeptionsprozesses ebensowenig wie die empirische Durchdringung dessen, was in der Besichtigung von Filmen mit Zuschauern geschieht, Rustemeyers Thema, doch legen seine Überlegungen nahe, die Idee didaktisch auszubürsten, heranwachsende Zuschauer für die Tiefenthemen zu sensibilisieren, die im Kino allenthalben angesprochen werden. Insofern ist *Darstellung* ein Beitrag zum Stichwort „Medienkompetenz“, in der der Zuschauer als reflektierender und distanzgewisser Bürger dem Apparat des Kinos nicht ausgeliefert ist, sondern ihn als Agentur eines beständigen Bedenkens benutzen lernt.