



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Filmsemiotik als Kulturtheorie [Review of: D. Rustemeyer (2013) Darstellung: Philosophie des Kinos]

Früchtl, J.

**DOI**

[10.1524/dzph.2013.61.56.846](https://doi.org/10.1524/dzph.2013.61.56.846)

**Publication date**

2013

**Document Version**

Submitted manuscript

**Published in**

Deutsche Zeitschrift für Philosophie

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Früchtl, J. (2013). Filmsemiotik als Kulturtheorie [Review of: D. Rustemeyer (2013) Darstellung: Philosophie des Kinos]. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 61(5-6), 845-849. <https://doi.org/10.1524/dzph.2013.61.56.846>

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

*UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)*

Josef Früchtl

*Filmsemiotik als Kulturtheorie*

Dirk Rustemeyer: *Darstellung. Philosophie des Kinos* (Weilerswist: Velbrück 2013, 643 S.).

Ein Buch, das den ebenso schlichten wie philosophisch bedeutungsschweren Titel *Darstellung* trägt und wegen seines Umfangs auch noch schwer in der Hand liegt, setzt Erinnerungen an traditionsformende Abhandlungen, das begriffsbildende Rotationszentrum des 18. Jahrhunderts und alte Theorieschlachten frei. *Mimesis, repraesentatio*, Darstellung – so lautet die Übersetzungslinie in der europäischen Kultur. Freilich geht ihr eine andere, nicht minder relevante Übersetzungslinie voraus, diejenige von *mimesis, imitatio* und Nachahmung. Im 18. Jahrhundert, so kann man in knapper Form im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* nachlesen, kommt es zur Ablösung. Herder, G.A. Bürger und Klopstock rücken den Begriff der Darstellung nun ins Zentrum der Ästhetik qua Dichtungstheorie, Kant gebraucht ihn als Scharnier zwischen den Erkenntnispolen von Anschauung und Begriff. Vor diesem Hintergrund bleibt er sowohl in der Logik als auch in der Ästhetik relevant. In der Ästhetik kommt ihm entgegen, dass sie sich seit dem deutschen Idealismus unter dem Werkbegriff als Philosophie der Kunst begreift. So bleibt Darstellung ein leitender Begriff in der hegelianisch-marxistischen Tradition bei Adorno, Lukács und auch bei Benjamin, in der Literaturwissenschaft bei E. Auerbach und in der philosophischen Hermeneutik bei Gadamer.

Aber im Falle von Dirk Rustemeyers Buch liegt die Sache anders. Nicht nur hat er generell eine augenfällige Neigung zu Ein-Wort-Titeln. *Sinnformen* heißt sein Buch über „Sinn, Subjekt, Zeit und Moral“ (2001), *Oszillationen* sein Buch über „kultursemiotische Perspektiven“ (2006), *Diagramme* sein Buch über „Kunstsemiotik als Kulturtheorie“ (2009). Er verweist auf sie auch sogleich in drei der ersten vier Fußnoten seines neuen Buches. Es ist ebenfalls deutlich, dass Rustemeyer bezüglich der Versionen, die sich zum Begriff der Darstellung in der philosophischen und näherhin kunstphilosophischen Diskussion herausgebildet haben, der semiotischen Version folgt, nach der, allgemein gesagt, Darstellung eine mehrstellige

Relation ist, zumindest von etwas oder jemand, durch etwas oder jemanden, und für jemanden. Die poetische Version, für die das Hervorbringen einer Darstellung und ihr fiktionaler Status bedeutsam ist, ebenso wie die performative Version, für die wie beim Schauspiel der Verlauf der Darstellung bedeutsam ist, ordnet Rustemayer der semiotischen unter. Die repräsentationistische Version schließlich, für die im Allgemeinen die Abbild- und Realismuskonzeption bedeutsam ist, schließt er kategorisch aus. Ins Englische und alle vom Lateinischen herkommende Sprachen müsste „Darstellung“, so wie Rustemayer das Wort gebraucht, als *presentation* übersetzt werden, denn *representation* führt ihm zufolge jene Konnotation mit sich, die in die Irre führt.

Nun annonciert der Untertitel von Rustemayers Buch, dass es um Darstellung im Kontext einer Philosophie des Kinos geht. Da das Kino wiederum in jenen Zusammenhang gehört, für den sich, mit einer negativen Konnotation, der Begriff „Massenkultur“ eingebürgert hat, ist der Gesamtzusammenhang, um den es Rustemayer zu tun ist, aufgespannt. Es ist der einer philosophisch-semiotischen Theorie der Massenkultur am Beispiel des Kinos. Weite Felder also werden durchquert: die Soziologie der (Massen-)Kultur, die Philosophie, die Semiotik und schließlich das Phänomen des Kinos.

Zunächst einmal erscheint es als angebracht, wenn Rustemayer den Begriff der Massenkultur positiv umakzentuiert. Nach Jahren postmodernistischer Enthierarchisierung und Pluralisierung ist dies zwar gewiss kein Novum mehr, aber Rustemayer betont aus soziologischer Sicht meines Erachtens zurecht die Integrationsleistung, die diese Kultur inmitten permanenter Destabilisierung ehemals fundamentaler Überzeugungen vollbringt. Und dies im Zeichen einer nicht zu verachtenden Typisierung. „Während die Künste, die Wissenschaften und die Philosophie“ – heutzutage im Verein mit einer kapitalistisch imprägnierten Kreativitätskultur - „sich darauf spezialisieren, Differenzierungsprozesse der Sinnbildung zu kultivieren und damit die Welt in ihren Möglichkeiten zu vervielfältigen, sorgt die Massenkultur für hinreichende Typisierungsleistungen, um Differenzierungen aufzufangen und kommunikativ zu stabilisieren“ (S. 12, vgl. S. 74ff.). Die Kritik an der guten alten Kritischen Theorie (vgl. S. 56ff.) sollte zwar fairerweise darauf hinweisen, dass sich deren Kulturkonzept nicht auf die inzwischen

wohlfeilen Thesen aus der *Dialektik der Aufklärung* reduziert; dass man dieses Buch nicht weiterhin als einen gedanklichen Monolithen ansehen, sondern vielmehr vor allem Adornos vorsichtig-neugierige, durch die Freundschaft mit Alexander Kluge zusätzlich motivierte Annäherungsversuche an das Kino während der 1960er Jahre anerkennen sollte. Aber es bleibt richtig, dass die Kritik an der Massenkultur und speziell am Kino seit Beginn des 20. Jahrhunderts grundsätzlich von einem bildungsbürgerlichen Standard geprägt ist, der gewiss die Nachteile des neuen Mediums krass vor Augen zu führen, aber seine Vorteile nicht zu würdigen weiß. Denn wie Literatur, Theater und Oper verhandelt das Kino – nicht immer, aber doch häufig – Themen, die den Menschen nahe gehen, ohne bürgerliche Bildung vorauszusetzen. So ist es ihm möglich, Unterhaltung mit intellektuellem Anspruch zu verbinden. Rustemayer sieht darin die „vielleicht größte Leistung“ des Kinos (S. 14, vgl. S. 30).

Freilich muss das Kino dem intellektuellen Anspruch eines Philosophen mehr zu bieten haben. Und unter diesem Gesichtspunkt steht man dann vor der heute viel diskutierten Frage, was denn das philosophische Interessante und möglicherweise das Philosophische am Film sei. Mehrere Antworten sind hier möglich. Zunächst kann man natürlich auf *thematische* Übereinstimmungen verweisen. Rustemayer tut dies mit Nachdruck, sogar mit quasi-theologischem Nachdruck, denn für das Kino sind, wie er nicht müde wird zu wiederholen, „existentielle“ Themen konstitutiv (S. 14, 622), Fragen wie: „Wer darf töten? Was bedeutet Schuld? Sollen wir hoffen? Was wissen wir? Wodurch zeichnet sich ein guter Bürger aus?“ (S. 15). Insofern hat sich Rustemayer nicht weniger vorgenommen, als „zur Einheit der Differenz von Metaphysik, Religionsphilosophie und politischer Philosophie zurückzukehren“ (S. 15). Er widmet dem das gesamte letzte, wiederum etwa hundert Seiten umfassende Kapitel (vgl. S. 537ff.), und die leitende Begriffsfigur ist die der „immanenten Transzendenz“, der innerweltlich verwandelten religiösen Figur der Transzendenz (S. 14f., 25ff., 586ff.). Das Ungenügen dieses thematischen Vergleichs zwischen Film und Philosophie liegt allerdings ebenso schnell auf der Hand, denn dem Film kommt dabei die undankbare, nicht kreative Rolle der bloßen Exemplifizierung zu. Er dient lediglich zur Veranschaulichung abstrakter Theorien und macht, wie auch Rustemayer für seine eigene Arbeit, und zwar zustimmend, konstatiert, „anhand

konkreter Geschichten deutlich“, was theoretisch bereits bekannt ist (S. 15, vgl. S. 446, 620).

Subtiler ist eine zweite Vergleichsebene, die auf *Homologien der Darstellung* verweist. Dem Titel seines Buches gemäß, legt Rustemayer auch auf diesen Punkt besonderen Nachdruck, dieses Mal aber von Seiten der Semiotik. Film und Philosophie sind demnach beide eine Form von Darstellung, „die in ihrem Vollzug Sinnformen reflexiv transformiert“ (S. 10f.). Als Darstellungen sind beide „keine Repräsentationen von Welt, es sind Welterzeugungen“, das heißt Transformationen dessen, was im wörtlichen Sinn Sinn macht. Nicht nur die Philosophie, sondern auch der Film ist zudem „durch eine besondere Aufmerksamkeit für die Form der Darstellung selber charakterisiert“, und beide bewegen sich schließlich „auf der Grenze von Bild und Begriff“ (S. 230). Das Ungenügen, das sich auf dieser Vergleichsebene schnell einstellt, ist das der Vagheit und mangelnden Spezifität. Was Rustemayer im semiotischen und soziologisch-systemtheoretischen Vokabular Philosophie und Film zuschreibt, müsste in diesem Rahmen weitgehend auch für die Wissenschaft gelten, ebenso wie für die Kunst generell und nicht nur für den Film. Diese allgemeine Entdifferenzierung ist eine Konsequenz davon, das Wahrheitskonzept restlos zu verabschieden. Wenn Wahrheit mit Repräsentation gleichgesetzt wird und diese „letzte Beschreibungen, zweifelsfreie Gewissheiten, absolute Souveräne oder endgültige Darstellungen“ meint (S. 621), liegt es nahe, die Gegenthese zu vertreten und auf (diese) Wahrheit zu verzichten. Dass freilich die heutzutage interessanten Wahrheitstheorien sich zwischen diesem binären Schema bewegen, nimmt Rustemayer nicht zur Kenntnis. Und das ist auch insofern überraschend, als Charles S. Peirce ebenfalls zu seinen philosophischen Leitfiguren zählt (vgl. S. 246ff.), also der Repräsentant einer Theorie, nach der Wahrheit jene Überzeugung ist, auf die man sich im Laufe eines Forschungsprozesses, also stets *for the time being*, einigt.

Es gibt freilich noch eine dritte Diskussionsebene, was das Verhältnis von Film und Philosophie anbelangt, und das ist die des *innovativ Theoretischen*. Hier ist die Frage, ob der Film qua Film philosophisch-theoretische Einsichten bieten kann, Erkenntnisse, die man ohne ihn nicht hätte. Es ist also die Frage, ob Philosophinnen und Philosophen, die nie oder, wie das Massenpublikum, nur zur Unterhaltung ins

Kino gehen, sich nicht mögliche Erkenntnisse entgehen lassen. Stanley Cavell und Gilles Deleuze darf man als die herausragenden Theoretiker der jüngsten Vergangenheit in dieser Sache anführen. Sie haben, jeder auf seine - höchst verschiedene - Weise, vorgeführt, dass wir das, was wir Skeptizismus, Welt, Bild oder Zeit nennen, erst aufgrund des Phänomens des Films (neu) begreifen können. Auch Rustemeyer stellt an sich selbst diesen Anspruch. Er richtet sein theoretisches Interesse auf Filme, „um aus ihnen philosophische Einsichten zu gewinnen“ (S. 17). Seiner Kritik am repräsentationistischen Wahrheitsbegriff zufolge bemisst sich eine Einsicht dabei an dem „Reichtum“ neuer semantischer Unterscheidungen, neuer Sinnmöglichkeiten (S. 17). Da er in seinem Buch ausgebreitete Filmanalysen vorlegt, lädt er zugleich dazu ein, ihn an seinem selbst gestellten Anspruch zu überprüfen, zum Beispiel in den Kapiteln über Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* und Clint Eastwoods *Gran Torino*. Das Resultat ist aber leider unbefriedigend.

Ein Film wie *Apocalypse Now* eignet sich sicherlich, um über das Problem der Darstellung theoretisch-ästhetisch nachzudenken. Er eignet sich auch dazu, noch einmal den semiotisch-konstruktivistischen Grundsatz zu betonen, dass über die Welt zu sprechen heißt, über Darstellungen zu sprechen, statt Tatsachen zu suchen. „Was wäre Krieg als Tatsache?“ (S. 219) Die Folgefrage aber richtet sich an Rustemayers Darstellung: Wo nämlich bleiben hier die „extreme(n) Erfahrungen“ (S. 107), die Coppolas Film sichtbar macht? Was erfährt (empfängt, erlebt, lernt) man als Leser aus Rustemayers Darstellung dieses Films, was man nicht vorher schon wusste? Um Kinoerfahrungen darzustellen, das heißt hier: um Erfahrungen mit einem Medium der Darstellung wie dem Film sprachlich darzustellen, ist es erforderlich, dass man „sich der Bewegung der Darstellung“, in diesem Fall des Films „überlässt“ (S. 110). Adorno hat diese Fähigkeit im Begriff der Mimesis verdichtet, aber Rustemeyer steht diesem Begriff und dem, was er meint, schon deshalb fern, weil er ihn stets nur als repräsentierende, abbildende Darstellung begreift. Er verweist nur auf die „Wucht“ der Bilder (S. 140, 143) und die „Überwältigung“ durch ihre „Erhabenheit“ (S. 114, 144), aber er findet dafür keine Worte. Und die Theorie, die er dagegen aufbietet, ist so blutleer, wie sie es meistens ist in der Geschichte der Philosophie und der Wissenschaft. In diesem Kontext ist es zudem verwunderlich, dass weder Kants noch Lyotards Konzeption des Erhabenen (als „negative Darstellung“ und als „Darstellung des Undarstellbaren“) Beachtung finden. Was Kant

betrifft, ist das insofern verständlich, wenn auch voreilig, als er Rustemayer als typischer Denker in binären Unterscheidungen erscheint (vgl. S. 18). Und doch hätte Rustemayer schon von Kants Begriff der Darstellung als „Hypotypose“ allgemein lernen können, dass Erfahrungsbegriffe Darstellung durch Beispiele erhalten, Verstandesbegriffe durch Schemata und Vernunftbegriffe durch „Symbole“, das heißt „indirekte Darstellungen“, also durch dasjenige, worauf es auch Rustemayer ankommt, da sich extreme Erfahrungen direkter Darstellung entziehen (vgl. S. 107). Wieder einmal, so muss man also konstatieren, hat ein Theoretiker die Erfahrung eines Phänomens abgewehrt zugunsten elaborierter konzeptueller Konstruktionen. Am Ende ist *Apokalypse Now* nicht mehr als „ein semiotisches Ereignis, das in der Simultaneität seiner Verweisungen – als Oszillation – besteht“ (S. 140), wie jedes Kunstwerk und jeder dichte theoretische Text.

Auch *Gran Torino*, fürwahr ein emotional bewegender, politisch nachdenklicher und ästhetisch reflektierter Film, benutzt Rustemayer lediglich dafür, seine Theorie, in diesem Fall seine semiotische Theorie der Zeit, zu exemplifizieren. Dabei böte die Beobachtung, dass dieser Film die Bedeutung des Zögerns exponiert (vgl. S. 448), in der Tat einen feinen Ausgangspunkt der interpretativen Analyse. Aber Rustemayer überfrachtet diesen Ansatz sogleich wieder mit den semiotisch-philosophischen Grundbegriffen und bauscht Filmszenen zu Epiphanien der Theorie auf. An den Dialogen zwischen der Hauptfigur, Walt Kowalski, und seinem Friseur erkennt Rustemayer ganz luhmannianisch: „Kommunikation ist das Zentrum der Gesellschaft“ (412). Es komme in einer Zivilisation nämlich darauf an, dass Menschen miteinander sprechen, und am besten mit Ironie und Metakommunikation (vgl. ebd.). Diesen Behauptungen dürfte heute kaum jemand widersprechen, und doch wirken sie wie aufgeklebt auf die Bilder des Films. Irritierend ist zudem, mit welcher enormem, geradezu transzendentalphilosophischem Geltungsimpetus eine Theorie, die den Anspruch auf (objektive, zweifelsfreie) Wahrheit ad acta gelegt hat, die Behauptung aufstellt, die Zeichen- und Zeitreflexion von Eastwoods Film sei „die Möglichkeitsbedingung aller Interpretationen“ (S. 449). Demgegenüber ist es gut, sich daran zu erinnern, dass Interpretationen klüger sein sollten als die Theorien, mit denen man sie angeht.

Rustemayers Buch beginnt mit der halb rhetorischen, halb ernst gemeinten Frage: „Ist Massenkultur gefährlich?“ Am Ende gibt er eine etwas unschlüssige Antwort: „wohl kaum“ (S. 622), „bestimmt nicht“ (S. 623). Das Zögern, das in der ersten Antwort liegt, hat in den Ausführungen des Buches nur selten einen Ort. Umso mehr dominieren die Bestimmtheiten, formuliert im glatten und technischen Vokabular der Semiotik und systemtheoretischen Soziologie. Gegenüber letzten Wahrheiten, politischen Idealen und Erlösungshoffnungen setzt Rustemayer, wie er einmal sagt, auf „Bescheidenheit und Arbeit an der Darstellung“ (S. 148). Es steckt ziemlich viel Arbeit in seinem Buch, in der Tat. Aber nicht die Spur von Bescheidenheit.

Josef Früchtl (Amsterdam)