

Körper als Gabe

Inge Kirsner

Ralf Beuthan, Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, 219 S.

„Ich glaube [...] dies ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft!“ Mit diesem „Casablanca“-Zitat beschließt Ralf Beuthan seine Dissertation über „Das Undarstellbare“ in Film und Philosophie, die zugleich eine Reflexion über Metaphysik und Moderne darstellt.

Wie die Theologie befasst sich in den letzten Jahren auch die Philosophie zunehmend mit ihrem Verhältnis zum Film. Zentrales Anliegen dieses Buches ist es nun, durch die methodische Verbindung von einzelnen Filmanalysen und Philosophie einer historisch-systematischen Begriffsarbeit den Weg zu ebnen: Beuthan stellt der Deleuzeschen Kinotheorie und der Bildlogik Godards, die einem modernen Begriff des Undarstellbaren verpflichtet bleiben, die wegweisenden Filme von Tarkovskij und Greenaway in Verbindung mit Derridas Untersuchungen der „Gabe“ gegenüber.

Der Begriff der Produktivität (und damit die Frage nach deren Ursprung, dem unableitbaren, metaphysischen Grund aller Produktivität) wird dabei verlagert zugunsten des Begriffes der Rezeptivität (der Annahme und deren Ökonomie).

Beuthans diesem Paradigmenwechsel vorausgehende Untersuchungen zu Godard und seinen Filmen „Le Mépris“ und „Passion“ ergeben, dass dieser trotz ständiger Explikation der

medialen Voraussetzungsstruktur dem Gedanken an eine ursprüngliche Produktivität und damit der Moderne verhaftet bleibt. Der Ursprung, die Voraussetzung aller menschlichen Produktivität, ist bei ihm zwar nicht als das utopisch Andere konnotiert wie in der negativen Theologie, die, wie die Moderne überhaupt, immer religiös akzentuiert bleibt. Doch seine Bilder fungieren als Verweise, sie weisen immer über sich hinaus (bzw. sind „rückbezüglich“, auf ein Vorbild bezogen). Godards Filme haben so einen transzendenten Charakter, auch wenn sie sich nicht in ein transzendentes System integrieren lassen. Er liefert so eine postmodern konkretisierte Fassung des modernen Programms.

Beuthan stellt nun die entscheidende Frage, wie anders die Möglichkeit der ursprünglichen Produktivität zu denken ist. Die Frage nach der Gabe der Möglichkeit von ursprünglicher Produktivität wird so zum Fokus der Frage nach der Gabe.

Diese beginnt bei Schopenhauer: seine Eröffnung einer spezifisch nachmetaphysischen Moderne verdankt sich einem Entzug des metaphysischen Grundes, in dem sich eine grundlose Reproduktion als unveröhnliches Schuldssystem situierte. In diesem System wird die Frage nach der Gabe als solcher als Sehnsucht nach einem „Anderen“, einem Jenseits der Schuld und seiner ökonomischen Figurationen wirksam. In der Postmoderne konkretisiert sich diese Problematik als Frage nach einer (reproduktionslogisch unmöglichen) Möglichkeit von Produktivität.

In geschichtlich-systematischer Perspektive zeigt sich, wie Deleuze die

kinematographischen Bildtypen und Kinouniversen innerhalb eines medialen Raums als Bedingungshorizont einer anderen Gegenwart („wirklicher Bewegung“) situiert; er richtet sich damit gegen den zwangsläufigen Selbstaufhebungsmechanismus einer reproduktionslogisch verfassten Welt. Seine Theorie vom Kinobild als Bewegung in Zeit und Raum bleibt dabei dem Primat ursprünglicher Produktivität, einem immer schon Vorausliegenden, verhaftet.

Die Gabe ist nun das, was über die Sackgasse sinnloser Reproduktion hinausweist.

Tarkovskij (Kap. IV) thematisiert nun in seinen Filmen „Serkalo“ und „Offret“ die Gabe als Möglichkeit einer anderen Gegenwart. Die für die Moderne wie Postmoderne konstitutive Entzugsstruktur, der fehlende metaphysische Urgrund, wird bei ihm im Sinne einer Erzählung entfaltet. Durch die Ökonomie der Erzählung bringt Tarkovskij eine prinzipiell undarstellbare Gabe zur Darstellung.

Damit es die Gabe gibt, darf es keinen Geber geben; und sie darf eigentlich auch nichts geben – doch dieses näher zu bestimmende Nichts ist die Zeit, innerhalb derer sich die Geschichte entfaltet. Derrida bezeichnet sie als distinktes Nichts, das weder etwas Seiendes noch bloßes Nichts ist. Die Zeit selbst wird bei ihm zum Ausdruck und Garanten ursprünglicher Produktivität. Verdeutlicht wird die Gabe der Zeit im so genannten „Gabentausch“ (Maus' Potlatsch). Im Unterschied zum Tausch resultiert jedoch die Gabe daraus, dass sie nicht unmittelbar zurückgegeben werden darf. Die Gabe ist nur Gabe, wenn sie einen unbestimmten, aber nicht un-

endlichen Aufschub gewährt. Sie gibt also Zeit, hebt sie nicht, wie im Tauschakt durch kalkulierte Rückgabe, auf.

Tarkovskij zeigt in „Offret“ die Radikalität der Gabeproblematik, indem er die Nichtintentionalität der Gabe-dimension filmisch darstellt und dabei sowohl eine spezifisch narrative Struktur gewinnt als auch bildhaft transzendiert. Jedoch mache, so kritisiert Beuthan, Tarkovskij – trotz der Konzeption des Bildes als Gabe – die Transzendenz stark (was an dem gewaltigen Anspruch, dem der Protagonist sich „opfert“, deutlich werde).

Ein Regisseur wie Greenaway komme ohne das religiöse Pathos des Transzendenzbezuges aus. Er betont innerhalb des Strukturkomplexes der Gabe von vorneherein deren wesentliche Ambivalenz (die z. B. an dem englischen Wort „gift“ deutlich wird) und stellt nicht mehr wie Tarkovskij eine ultimative Rückbindung der Immanenz an eine Transzendenz (des reinen Entzugs) dar. Greenaways Darstellungsoption betont den Primat der Rezeptivität gegenüber der Produktivität.

Tarkovskijs Festhalten an der Möglichkeit ursprünglicher Produktion zeigt sich auf struktureller und semantischer Ebene durch die Bedeutung der Zeit und die entsprechende Blockierung des Gegenwartssinns zugunsten einer absoluten Vergangenheit und einer nicht intentional präformierten, offenen Zukunft.

Mit Greenaway geht Beuthan nun einer Umwertung der Reproduktionslogik und einer Aufwertung materiel-ler Körperlichkeit nach, die im Kontrast zu Tarkovskijs Konzentration

aufs Wesentliche (seine Spiritualität) und Godards Bildlogik steht.

In Filmen wie „The Draughtsman’s Contract“ und „The Pillowbook“ zeigt er sich als postmoderner Regisseur, d.h. als Vertreter einer reflexiv gewordenen Moderne.

In philosophischer Hinsicht erweist sich Greenaways Körperlichkeit, die Bestimmung des Bildes als Körper-Zeichen, als besonders interessant, da von signifikanter Nähe und zugleich spezifischer Unterschiedenheit zur Metaphysik. Mit der Entdeckung des Körpers als Gabe erreicht die Postmoderne ihre äußerste Nähe zur Metaphysik: das Undarstellbare zeigt sich in prägnanter Unmittelbarkeit, in der Dimension des Körpers als Körper-Zeichen, wird gegenwärtig.

Im Verhältnis von Film und Philosophie erweist sich also die Konzeption des ursprungslos gewordenen Körpers – des Körpers als Gabe – als entscheidender Knotenpunkt. Film bringt den Körper nicht als natürlich, sondern als geschichtlich gewordenen zur Darstellung.

Film gibt in besonderer Weise eine Gegenwart des Undarstellbaren zu sehen, Philosophie öffnet durch die Frage nach dem Undarstellbaren den Blick für diese Gegenwart.

Der postmoderne Horizont überwindet den modernen Primat ursprünglicher Produktivität zugunsten einer geschichtlichen Gegenwart. So wird nach Beuthan die Philosophie davon entlastet, in den Bildern etwas „ganz Anderes“ sehen zu wollen. Vielmehr könne sie sich nun gerade mit der Frage nach dem Undarstellbaren auf die konkreten filmischen Gegebenheiten einlassen.

Es wäre für die Philosophen nun an der Zeit, sich nicht nur den philosophisch wie theologisch längst „gedelten“ Regisseuren zu widmen, sondern sich tatsächlich auch auf die konkreten filmischen Gegebenheiten einer *populären* Filmkultur einzulassen. Der Philosophie wie auch der Theologie schließlich wäre es zu wünschen, Film weniger als Vehikel ihrer Theorien zu benutzen, sondern vom Filmdenken selbst auszugehen und sich von ihm überraschen zu lassen; denn, wie Adorno sagte: „Wenn die Theorie aufgeht, braucht es die Kunst nicht mehr.“