Marc Ries

Vielheiten. Mit der "Vita activa" ins Kino

1

"Ich habe, was das Kino betrifft, genauso viele Dummheiten von mir gegeben wie alle anderen." Elie Faure schreibt diesen Satz 1934 mit Blick auf jene, von vielen filmtheoretischen Betrachtungen der Frühzeit vollzogene Rückführung der Ausdrucksweisen des Kinos auf Formensprachen älterer Künste, der "Malerei, Bildhauerei, Musik, Architektur, Tanz, Literatur, sogar Fotografie". Das Kino, so Faure, ist jedoch aus Analogien heraus nicht zu verstehen, es ist weder das eine noch das andere: "Il est plus simplement le Cinéma." Es ist ganz einfach das Kino.[1] Dieser simple, dennoch luzide Hinweis von Faure kann nun mehrfach genutzt werden. Zunächst einmal führt er zu der Frage, wie Faure, seines Zeichens Bergson-Schüler, selbst denn nun das Eigentliche des Kinos sieht. In seinem Text, "Introduction à la mystique du cinéma", begegnen wir einer ungeheuerlichen Emphase, die für diese Vorzeit theoretischen Nachdenkens über das Kino symptomatisch ist. Das Kino, "universelle Sprache der Menschen", ausgezeichnet mit einer Erkenntniskraft aus der "spontanen Zusammenarbeit von Wissenschaft und Poesie", zeigt uns, besser, lässt uns das "wirkliche Gesicht dieser Welt" miterleben, die "ein stetiges und komplexes Werden ist". "Mit einem einzigen Blick" erfassen wir die "sich entwickelnde und bewegliche Realität [...] Dieser ist in der Lage, durch eine synthetische Intuition […] dem Geist die uralten Beschlüsse, ewigen Geschicke, universellen Modulationen dieser Wirklichkeit zu übermitteln."[2] Das von Faure mitgeteilte Erstaunen, welches seine literarischen Versuche einer Darstellbarkeit der Eigentlichkeit des Kinos begleitet und von den sinnlichen Ekstasen aus Doppelbelichtungen, Zeitlupe und Zeitraffer ebenso zu berichten weiß wie von der "unerschöpflichen Freiheit der Kombinationen" in der Montage, dieses Erstaunen mag auch all jene befallen haben, die in der Frühzeit des Kinos dessen "Massenpublikum" waren, ein Publikum, welches einen Raum ausbildet, in dem Technik, Öffentlichkeit und Imagination zusammenfallen. Erstaunen darüber, die gelebte Wirklichkeit der natürlichen und der sozialen Räume nicht mehr als isolierte, scharf konturierte, unbewegliche Einheiten zu erfahren (ideologisch zusammengehalten von einer repressiven Doktrin des Verhaltens innerhalb dieser Räume), sondern als offene, in steter Bewegung und Veränderung befindliche Ganzheit, als unendliche Verschiedenheit. Alles springt aus den Fugen, wird zur Möglichkeitsform erklärt, erwirkt ein Gefühl der Befreiung und der Vereinigung: "Das Zusammenkommen aller Wälder, aller Meere, aller Wüsten und aller Städte, aller unheimlichen Tiere aus den größten Tiefen und aller Menschen" ist für Faure Zeichen und Anlass zur "universellen

---

[1] Élie Faure: *Introduction à la Mystique du Cinéma*. In: E. F.: *Fonction du Cinéma*. Paris 1953, S. 72. Deutsch: *Mystik des Films*. In: Filmkritik 5/96, S. 333.
[2] Ebda, S. 81f./336.

Kommunion".[3] In dieser philosophischen Kindheit des Nachdenkens über das Kino treffen die unterschiedlichsten Wünsche aufeinander. Von der von französischen und russischen Agitatoren vielfach beschworenen omnipotenten "Penetrationskraft" der filmischen Apparatur, welche die Wirklichkeit so ganz anders sich zeigen lässt, bis hin zu Walter Benjamins Rede von der "anderen Natur", die zu uns durch das "Optisch-Unbewußte" des filmischen Materials spricht, versammelt sich das Kinodenken um die Feier der Kino-Maschine als Wegbereiter einer neuen Kultur, gar Zivilisation.

2

Das nächste, was an den Satz von der Dummheit anschließt, finden wir in jenen Szenarien begründet, die sich mit der Herausbildung einer Filmwissenschaft in den fünfziger und sechziger Jahren einstellen. Wir treten aus einem vorwissenschaftlichen Verständnis des Kinos – das seine Dummheiten, seine Fehler im Vergleichen ästhetischer Prädikate macht und in der Folge sich zu einer phänomenalen Ekstase der Entitäten des Films aufschwingt – hinein in ein instrumentelles Verständnis des Kinos, dessen analytische Verfahrensweisen es zum Zwecke einer Beherrschbarkeit durchdringen, es nicht mehr es selbst sein lassen, es den Paradigmen des jeweiligen einzelwissenschaftlichen Blicks aussetzen. Das Majoritär-Werden des filmischen Denkens führt Idealkonstanten und Standardmaße in den Diskurs ein. Die Rede ist von einer linguistisch-strukturalen, semiologisch-semiotischen Filmwissenschaft, einer psycho-analytischen, freudianischen oder lacan´ianischen Filmanalyse, von den filmhistorischen Methoden oder der ersten Phase feministisch-psychoanalytischer Filmtheorie.

Ich mache an dieser Stelle einen notwendigen, für mein Argument günstigen Umweg, der dann zum eigentlichen Weg meiner Überlegungen werden wird. Hannah Arendt, Deutsche, ins Exil in die USA emigrierte politische Philosophin, führt in ihr 1958 veröffentlichtes Buch *Vita Activa oder Vom tätigen Leben* mit wissenschaftskritischen Überlegungen ein.[4] Sie spricht vom Auseinanderklaffen von Erkennen und Denken, das dazu führt, dass wir "erheblich mehr erkennen und daher auch herstellen können, als wir denkend zu verstehen vermögen." Mithin wir uns gleichsam selbst in die Falle gegangen sind, Sklaven nicht unserer Maschinen, aber "unseres eigenen Erkenntnisvermögens" geworden sind.[5] Wenn man diese Diagnose nun auf gewisse Verfahrensweisen in der Methodologie der Filmwissenschaften bezieht, so gilt, dass auch hier bestimmte Erkenntnisapparate sich allmächtig eingerichtet haben, Apparate, die uns zu Sklaven ihrer Erkenntnisgewalt machen, und wir eigentlich dem, was dort hergestellt, zur Darstellung und Erklärung gebracht werden soll, daß wir dem nicht mehr nachdenkend begegnen können. Allzu schlüssig, zu glatt und nachhaltig breiten diese utilitaristischen Theoreme ihre Logik und absoluten Maßstäbe aus, als dass ihnen Widerstand mit

[3] Ebda, S. 84f/337
[4] Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1981
[5] Ebda, S. 11.

gleichen Mitteln entgegengebracht werden könnte. “Dieser Tatbestand”, so Hannah Arendt, “muss, was politische Urteilskraft betrifft, ein gewisses Mißtrauen erregen.”[6]

Am besten, man beginnt ganz von vorne. Vielleicht wird eine Vorentscheidung hinsichtlich einer jener Grundbegriffe weiterhelfen, die das Kinodenken von Beginn an geprägt haben. Gemeint ist der Begriff der Reproduktion. Technische Reproduzierbarkeit des Vorgefundenen, der Dinge wie der Menschen, des Lebens in der Natur und der Welt, zeichnet die Moderne aus. Man benennt damit zunächst die mit der Kamera ermöglichte Vervielfältigung, Wiederherstellung oder Verdoppelung des Realen innerhalb seines filmischen Abbildes. Man spricht – neo-platonisch – von Original und Kopie, von Realem und Illusionärem, Dokument und Fiktion. Diese Vorentscheidung betrifft nun wesentlich den Status dessen, was sich vor den Kameras befindet. Ist dieses (ob Mensch oder Ding) ein Einzelnes, Einheitliches, Individuiertes, eine Art Modell, von dem aus sich ein wie auch immer reduziertes, gar verfälschtes Nachbild, eine Kopie oder – im Falle wissenschaftlichen Schließens – eine Verifikation erstellen lässt?

Beginnen wir noch einen Schritt weiter vorn. In einer Version der Schöpfungsgeschichte, so Hannah Arendt, erschuf Gott nicht den Menschen, sondern die Menschen: “ (…) und schuf sie [die Schöpfung] einen Mann und ein Weib (…). Dieser im Plural erschaffene Mensch unterscheidet sich prinzipiell von jenem Adam, den Gott ‚aus einem Erdenkloß‘ machte, um ihm dann nachträglich ein Weib zuzugesellen, das ‚aus der Rippe‘ des Menschen erschaffen, Bein von seinem Bein und Fleisch von seinem Fleisch war. Hier ist die Pluralität den Menschen nicht ursprünglich zu eigen, sondern ihre Vielheit ist erklärt aus Vervielfältigung. Jede wie immer geartete ‚Idee vom Menschen überhaupt‘ begreift die menschliche Pluralität als Resultat einer unendlich variierbaren Reproduktion eines Urmodells und bestreitet damit von vornherein und implicite die Möglichkeit des Handelns.”[7] Hannah Arendts Überlegungen lassen sich vom Mythologischen und Kosmologischen hinüberbiegen zu den sogenannten Reproduktionstechniken, insofern diese ja scheinbar auch von einem Original, einem Modell oder einer großen Erzählung ausgehen und davon Fiktionen, Abbilder und Kopien herstellen. Das Spiegelbild wird nicht umsonst zu einer zentralen Metapher nicht bloß der filmischen Arbeit, sondern von Erkenntnisarbeit überhaupt.

Die Weiterentwicklung dieser Position findet sich – wissenschaftshistorisch – in geschlossenen Systemen beispielsweise der Zeichentheorie wieder, die insbesondere in Frankreich und in Kombination mit der Psychoanalyse zur Chef-Mode erklärt wurde. Hier ist dem theoretischen Blick das, was er im einzelnen zu erkennen vorgibt, bereits als Voraussetzung eingeschrieben. Das, was im filmischen Text als semiotische Gesetzmäßigkeit aufgedeckt wird, ist eigentlich bloß die Verifikation

---

[6] Ebda.

eines dem Film vorgelagerten Sets an Thesen und Prämissen. Und gerade nicht ein genuin Filmisches. Dazu ist der Blick zu getrübt und abgelenkt von den Anstalten des eigenen Erkenntnisapparates. Das Erkenntnisinteresse ist tatsächlich ein außerfilmisches. Jedenfalls wird das der Frühzeit der Theoriebildung so wichtige Beharren auf der Besonderheit des Kinos, seiner Eigenheit und Eigentlichkeit bedeutungslos – angesichts einer in ihre eigene Bedeutungsproduktion selbstverliebten Wissensproduktion.

3

Eine Vorentscheidung für jegliche theoretische Arbeit am Kino muss also getroffen werden zwischen der Instanz der Reproduktion, der Erklärung von Vielheit aus Vervielfältigung, der Beschwörung eines Ersten, eines Urmodells oder einer großen Erzählung, eines Paradigmas, aus denen dann ein Double, eine Kopie, unendlich variierbare Erzählmodule oder Deduktionen folgen. Und der Instanz der Vielheit selber, der Pluralität, die, an den Anfang gesetzt, wiederum Vielheit und Verschiedenheit erzeugt. In dieser zweiten Lesart wäre das Kino eine neue Vielheit, die zwar mit einer vorkinematografischen Vielheit in Beziehung steht, dennoch ein Anderes und Neues darstellt, von dem Elie Faure und die anderen Autoren der Frühzeit ebenso versuchen Zeugnis abzulegen, wie Hannah Arendt daran die *conditio per quam* des Menschen knüpft: "Für Menschen heißt Leben (…) soviel wie ‚unter Menschen weilen' (*inter homines esse*)."[8] Und dieses *unter* Menschen bezeichnet genau jene Pluralität und Vielheit, die notwendig ist, um Handeln zu ermöglichen, also Bewegung und Veränderung, also Politisches. Das Kino, ein Ort, an dem ein Vieles, Vielfältiges sich ereignet. Viele Menschen vor der Leinwand und viele Menschen auf der Leinwand, Vielfalt der Dinge, Motive, Genres, Ordnungen.

Hannah Arendt fasst unter dem Begriff "vita activa" drei menschliche Grundtätigkeiten – Arbeiten, Herstellen, Handeln – zusammen, denen jeweils drei Grundbedingungen entsprechen. Das Kino tritt dabei zunächst im Herstellen in Erscheinung. "Das Herstellen produziert eine künstliche Welt von Dingen. In dieser Dingwelt ist menschliches Leben zu Hause, das von Natur in der Natur heimatlos ist [...] Die Grundbedingung, unter der die Tätigkeit des Herstellens steht, ist Weltlichkeit, nämlich die Angewiesenheit menschlicher Existenz auf Gegenständlichkeit und Objektivität."[9] Das bedeutet nicht mehr, als daß die von Menschen hergestellten Dinge diesen als gegenständlich-objektive entgegentreten und einen Bedingungszusammenhang konstituieren. Alle Dinge, die der Mensch herstellt, also auch das Kino, werden zur Bedingung seiner Existenz. "Was immer menschliches

---

[7] Ebda, S. 17.
[8] Ebda.
[9] Ebda, S. 16.

Wesen berührt, was immer in es eingeht, ist eine Bedingung menschlicher Existenz."[10] Insofern kann das Kino ganz grundsätzlich als Bedingung der Existenz der Menschen im 20. Jahrhundert verstanden werden.

Hannah Arendts Versuche, die großen Veränderungen zu beschreiben, die das Politische, der öffentliche Raum und das Private in der Neuzeit durchleben, bündeln sich in den Überlegungen zur Entstehung des Gesellschaftlichen und des modernen Individuums. Hier nimmt Jean-Jacques Rousseau eine Stellvertreterposition ein bei der Darstellung der neuen Bedingungen, unter denen das 19. und in der Folge das 20. Jahrhundert sich formieren. Es sieht fast so aus, "als rebelliere – nicht Rousseau gegen die Gesellschaft, sondern – Jean-Jacques gegen einen Mann, den die Gesellschaft Rousseau nennt. In dieser Rebellion des Herzens gegen die eigene gesellschaftliche Existenz wurde das moderne Individuum geboren mit seinen dauernd wechselnden Stimmungen und Launen, in der radikalen Subjektivität seines Gefühlslebens, verstrickt in endlose innere Konfliktsituationen, die alle aus der doppelten Unfähigkeit stammen, sich in der Gesellschaft zu Hause zu fühlen und außerhalb der Gesellschaft zu leben."[11] Und genau diese endlosen inneren Konflikte des modernen Individuums, seine wechselnden Stimmungen und Launen, angetrieben von der radikalen Subjektivität seines Gefühlslebens, nimmt das Kino als seine zentrale Topik auf, verwandelt, entprivatisiert und entindividualisiert sie, formt Bilder und Töne, die ein öffentliches und ein industrielles, auf ein Massenpublikum hin gestaltetes Erscheinen dieser Produktion von Passivität und Leiden, Lust und Begehren ermöglichen.

Hier kommt der für Arendt so bedeutsame Begriff des Öffentlichen justament an jenem Schnittpunkt der Epoche zum Tragen, an dem der "Niedergang des Öffentlichen" zu beobachten ist.[12] Gelang es bisher, die "stärksten Kräfte unseres Innenlebens" nur in den Werken aus Kunst und Literatur einer Allgemeinheit – als Verengung auf ein gebildetes Publikum – zu eröffnen, so vermag das Kino eine tatsächlich große, heterogene, eine Massen-Öffentlichkeit zu etablieren. Auf diese trifft nun der ungebrochene Wunsch des modernen Menschen zu, dass "die Gegenwart anderer, die sehen, was wir sehen, und hören, was wir hören, uns der Realität der Welt und unser selbst" versichert.[13] Und im Kino wird denn auch das zweite Phänomen des Öffentlichen eingelöst. Es bezeichnet "die Welt selbst, insofern sie das uns Gemeinsame ist" und vermag als ein solches die Menschen (wieder) zusammenzuhalten, sie zu versammeln. Das Kino ist ein solcher Zwischenraum, der gleichermaßen

---

[10] Ebda, S. 19.
[11] Ebda, S. 49.
[12] Siehe hierzu auch das Buch des Arendt-Schülers Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität.* Frankfurt am Main 1986.
[13] Arendt (Anm. 4), S. 63

trennt und verbindet, und der gleichzeitig verhindert, daß die Menschen "gleichsam über- und ineinanderfallen".[14] Das führt zu einem nächsten Punkt.

4

Die Herstellung einer Welt von Filmdingen und Filmkonflikten moderner Filmindividuen steht nicht für sich allein, sondern führt in eine andere Dimension, wenn man so will die dritte Dimension des Filmdenkens, eine nachkritische, ohne deshalb unkritisch zu sein. Eingeführt wurde sie von dem sogenannten *audience-turn*, der Hinwendung der Analyse auf die Zuschauer, die Zuschauerin. Die Herstellung des Films wird nunmehr in Beziehung gesetzt zur (Wieder-) Herstellung des Films in der Wahrnehmung der Zuschauer, und hier tritt auch die dritte Tätigkeitsbestimmung Hannah Arendts, die des Politischen, in Kraft: "Das Handeln ist die einzige Tätigkeit der *Vita activa*, die sich ohne die Vermittlung von Materie, Material und Dingen direkt zwischen Menschen abspielt."[15] Im Kino geht es wesentlich darum, genau diese Beziehung einzulösen, also die Beziehung zwischen den Menschen auf der Leinwand und den Menschen vor der Leinwand, und dass sich in dieser Beziehung auch die Grundbedingung des Handelns, so wie Arendt sie versteht, noch einmal aktualisiert, das Faktum der Pluralität, der Vielheit, die Tatsache, "dass nicht ein Mensch, sondern viele Menschen auf der Erde leben und die Welt bevölkern."[16] Kein Modell-Mensch, sondern viele verschiedene, voneinander unterschiedene Menschen, die die Filme bewohnen, in eins mit den vielen, voneinander unterschiedenen Zuschauern, Zuschauerinnen. Das Kino wird vom Vielen, Uneinheitlichen bevölkert.

Je zusammengezogener die Welt wird, umso mehr Menschen anderer Menschen gewahr werden, ohne dass sich ihre Kenntnis über wesentlich mehr denn über zwei, drei Nachrichten, Informationen aus zweiter Hand hinausbewegt, umso dringlicher werden die Versuche, die anderen in ihrer Vielfältigkeit, ihrer Verschiedenheit sichtbar werden zu lassen, nicht nur, was die großen Lebenslinien betrifft, sondern eben auch in Relation zu den unzähligen minoritären Ereignissen. Aus der Begegnung zwischen einem Massenpublikum, dem *homme* und der *femme ordinaire* du cinéma[17], und dem Vielen der Welt filmischer Erscheinungen tritt das Politische des Kinos hervor. In dieser dritten Dimension sind wir nun wieder aufgefordert, eine Trennung oder Entscheidung vorzunehmen, eine Unterscheidung zwischen einer auf Erkenntnisgewinn zentrierten Filmwissenschaft und einem politisch sich deklarierenden Filmdenken. Das Denken des Kinos muß sich entscheiden zwischen einem erkenntnisfähigen, isolierten Wissenschaftlersubjekt und dem in Wahrnehmung und Handeln begriffenen zuschauenden Subjekt. Hannah Arendt bietet für diese Situation ein schönes Umkehrbild

[14] Ebda, S. 65f.
[15] Ebda, S. 17.
[16] Ebda, S. 17.
[17] Siehe in diesem Zusammenhang das herausfordernde Buch von J.L. Schefer: *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris 1980.

des platonischen Höhlengleichnisses an. Der um Vernunfterkenntnis bemühten Philosophie, der der Schau der Ideen als kontemplative Tätigkeit sich ausliefernde Philosoph muss letztlich aus der Höhle hinaus, um als ausgezeichneter einzelner, individuierter Geist an der Erfahrung des Ewigen der Ideen Anteil zu nehmen. Diese Erfahrung des Ewigen bedeutet gleichzeitig, die Notwendigkeit des Sterbens in diese Erfahrung miteinzubeziehen. Im Heraustreten aus der Höhle verlässt der Erkennende seine Mitmenschen in der Höhle, verlässt die Gemeinschaft, um zu sterben – für die kurze Zeit einer Ewigkeit. Jedoch unendlich wichtiger als diese Erkenntnissehnsucht ist genau die rückführende Bewegung. "Das Leben selbst", so Hannah Arendt, "zwingt die Menschen in die Höhle zurück, wo sie wieder leben, nämlich ‚unter Menschen sind'."[18] Nur dort, in der Höhle selbst, kann es gelingen, eine menschliche, also politische Existenz zu führen, die von allen Menschen einsehbar und teilbar ist. Ein diesseitiges Leben. Im Kino. Im Kino gewinnt die Welt wieder die Kraft zu versammeln. Im Kino werden die Familie, Mama und Papa, das Subjektsein, die Volkswirtschaft und so weiter aufgegeben, um, so Deleuze, "die Werden aus der Geschichte herauszulösen, die Leben gegen die Kultur zu stellen, das Denken gegen die Doktrin".[19] Es ist an der Zeit, das Kino an eine Theorie des Politischen heranzuführen, die es nicht mehr der Hegemonie von Wissensdiskursen gefügig macht, sondern es in eine Schau der Gesellschaft einbindet, es als gemeinschaftsbildend und handlungsauslösend bestimmt.

5

Mit Heide Schlüpmann, Frankfurter feministische Filmtheoretikerin, mache ich einen letzten Punkt auf. In ihrem Buch *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos* arbeitet Schlüpmann an einem Zusammenführen kritischer Erkenntnis mit der "Liebe zum Kino" als einer "Kultur der Wahrnehmung" jenseits des Blicks und des Phallus.[20] Ausgangspunkt ist die Beziehung der Philosophie zum Kino entlang der Bewegung der Erkenntnisbildung, die traditionellerweise in der Philosophie einer diskursiven Männeröffentlichkeit vorbehalten war, daran auch scheiterte und nunmehr für Schlüpmann sich als Rückführung der Erkenntnis auf die Wahrnehmung neu gestaltet.[21] Die Philosophie vermag noch einmal zur Konstitutionstheorie zu werden, jedoch Begründung "nicht wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern einer anderen Theorie, als sie selbst war". Diese andere Theorie nennt Schlüpmann "Negative Ästhetik".[22] Eine Ästhetik, die negativ sein muß, insofern sie sich von der Koppelung der Wahrnehmung an die Aufklärung, an eine vernunftimmanente

---

[18] Arendt (Anm. 4), S. 31.
[19] Siehe stellvertretend für viele Texte von Deleuze: Gilles Deleuze: *Zeichen und Ereignisse*. In: *Pariser Gespräche*. Geführt von François Ewald. Berlin 1989, S. 33ff.
[20] Vgl. Heide Schlüpmann: *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Frankfurt am Main und Basel 1998.
[21] Womit sich ebenfalls Schlüpmanns Bindung an Siegfried Kracauer offenbart: Der Film allein ist in der Lage, "die Wahrnehmung gegenwärtiger Welt zu vermitteln", ebda, S. 97.
[22] Ebda, S. 18.

Begründung kritischer Wahrnehmung ablöst und auf eine Kultur und eine Liebe zur Wahrnehmung hinweist, die sich als "ästhetische Theorie des Kinos" verwirklichen kann.

Worauf es mir ankommt, ist die von Schlüpmann betriebene nietzscheanische ‚Prä-Konstruktion' des Kinos in seiner theoretischen Erfahrbarkeit. Das Kino ahmt "den Raum der Liebe nach, der der innere Wahrnehmungsraum unseres Körpers ist".[23] In der Liebe zur Wahrnehmung "beeindruckt" sein, meint: "die Passivität, das Geöffnetsein der Sinne für die Erscheinung des Anderen und die Passion, das Leiden am Triebwunsch erfahren. Denn die Sinnlichkeit, die sinnliche Ausstrahlung erregt die Liebe, vor dem eigenen Trieb, der sein Objekt sucht […] In der Liebe verharren, heißt, den eigenen Tatendrang zurückzunehmen zugunsten der Reflexion des Anderen."[24] Im Kino werden wir beeindruckt durch den Anderen, durch die Andere auf der Leinwand, sind wir von der sinnlichen Ausstrahlung Erregte, ohne jedoch dieses Entgegenkommen des/der Anderen auch bereits als Ziel oder Objekt einer – sexuellen – Handlung zu begreifen. Denn jemand, der bloß als Schauender dieser Bewegung folgt und eben "besessen von dem Einen" ist, kann "für keine Begegnung mit dem Vielen der Welt der Erscheinungen mehr offen" sein, so Schlüpmann.[25] Es geht also darum, der gesellschaftlichen Macht und dem von ihr bewirkten Bann zu entkommen und hinter der Fassade der bürgerlichen Person deren ganz andere Existenz wahrzunehmen: "Diese ist für die Masse der Leute im dunklen Raum [des Kinos] nicht die des autonomen Individuums, […] sondern diese Existenz ist in einem sterblichen Körper unter der Vielheit der Körper", die sich "dem Vielen der Welt der Erscheinungen" lust- und leidensvoll aussetzen.[26]

Hier verbindet sich das Unternehmen von Heide Schlüpmann mit demjenigen von Hannah Arendt, wenn letztere schreibt: "Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so dass die um sie Versammelten wissen, dass ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten (…) Eine gemeinsame Welt verschwindet, wenn sie nur noch unter einem Aspekt gesehen wird; sie existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven."[27]

[*Vielheiten. Mit der >Vita activa< ins Kino*. Vortrag für die Ringvorlesung "12 Gänge durch die Filmwissenschaft" im Rahmen des Projektstudiums "Film und Geisteswissenschaften" an der Universität Wien, 29.1.1998. In: Meteor Nr. 14, 1999, S. 85-93. Wiederaufgenommen in: Medienkulturen. Wien: Sonderzahl 2002, S.114-125.]

---

[23] Ebda, S. 182.
[24] Ebda, S. 29. Worin sich auch das bei Nietzsche konstitutiv eingeführte Paar der "'dionysischen' Kraft des Leibes in der Leidenschaft und der ‚apollinischen' Passivität in der traumhaften Erscheinung des Anderen" spiegelt, ebda, S. 31.
[25] Ebda, S. 29.
[26] Ebda, S. 62.
[27] Arendt (Anm. 4), S. 72f.