

serie mod

Lorenz Engell

Bilder der Endlichkeit

moderner

film serie

Lorenz Engell: **Bilder der Endlichkeit**

serie
moderner
film

Band 5

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Oliver Fahle

Lorenz Engell

Bilder der Endlichkeit

VÖG

© vdg – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2005
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

GESTALTUNG: Anett Both

SCHRIFT: Quay Book und Quay Medium

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

E-Book ISBN: 978-3-95899-260-3

Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist
gleichsam die Mumie der Veränderung.
ANDRÉ BAZIN

In der Praxis ist das Kino wie ein Leben nach dem Tod.
PIER PAOLO PASOLINI

Der Philosoph ist zurückgekommen von den Toten
und kehrt dorthin zurück.
GILLES DELEUZE

Inhalt

Zur Einführung:

11 Schlusszeichen.

Der moderne Film entdeckt die Endlichkeit

TEIL I Der Film vom Ende:

Von der Dynamik zur Finalität

32 Vor dem Ende: *Rashomon*

Akira Kurosawa, J 1950

57 Nach dem Ende: *Stalker*

Andrej Tarkowskij, su 1979

TEIL II Das Ende als Film:

Von der Reflexivität zur Paradoxie

86 Film am Ende: *Schiff der Träume*

Federico Fellini, I 1983

- 115** Am Ende Film: **Quer durch den Olivenhain**
Abbas Kiarostami, IRAN 1994

TEIL III **Film als Rückkehr vor das Ende:**
Von der Unendlichkeit zur Endlichkeit

- 144** Das Kino der Replikation:
Being John Malkovich / Adaption
Spike Jonze, USA 1999 / 2002

Serie moderner Film

Die Moderne ist ein Zeitalter der Serien und zugleich ein Medienzeitalter, ihre Kunst ist seriell und zugleich eine Medienkunst. Sie bringt Kunstprodukte als Medienprodukte in Serie hervor. Dabei entwickelt sie systematisch immer neue Produktionsmittel, also neue Medien. Sie ist auf Medien gestützt, ja gegründet. Mit kaum einem anderen Medium ist die serielle Kunst der Moderne dabei mehr verbunden als mit dem Film. Der Film erarbeitet einen wesentlichen Teil moderner Raum- und Zeitverhältnisse, er wird zum Aufführungsort der modernen Subjekterfahrung, ihrer Krisen und Zerfallsformen, er ordnet die Sinnlichkeiten und Sichtbarkeiten der Moderne, formiert einen neuen Typus der Öffentlichkeit und produziert die wichtigsten Mythen der Moderne. Das Verhältnis des Films zur Moderne ist aber ein doppeltes. Denn die Moderne ist nicht nur eine Epoche, sie ist zugleich eine Umgestaltung, die vor nichts Halt macht. So ist der Film selbst der Modernisierung unterworfen. Innerhalb der Entwicklung des Films können nochmals verschiedene Modernisierungsschübe beobachtet werden. Diese Umbrüche kennzeichnen den Film in seiner Entwicklung und weisen ihn eben als Kernstück der Moderne aus.

Modernisierung bedeutet Abkehr vom Hergebrachten, Kritik und sogar Aufhebung des Selbstverständlichen und ermöglicht darin Verselbständigung. Auch die Funktion des Seriellen wandelt sich dabei von der maschinell präzisen Reproduktion des stets Gleichen ästhetisch zur allmählichen Genese des immerfort Neuen. Der moderne Film ist also der Film, der Gewissheiten wegnimmt, statt sie aufzubauen und zu bestätigen, der feste Gefüge und Figuren deformiert und transformiert, statt sie auszunutzen. Er ist nicht mehr selbstverständlich, sondern selbstän-

dig. Historisch ist die Herausbildung des modernen Films deshalb nicht zufällig vor allem an die europäische Nachkriegszeit um 1950 mit ihren Erschütterungen und Zweifeln gekoppelt. Der Umbruch in seiner Mitte markiert das 20. Jhdt. als Hauptzeitraum der Moderne, so wie der moderne Film wiederum diesen Umbruch markiert. Seither besteht der moderne Film fort und behauptet seinen Platz neben den ebenfalls fortgeführten klassischen Formen. Er erfährt dabei verschiedene Umbildungs-, Vermischungs- und Anpassungsprozesse, die wir als postmoderne Filmästhetiken und solche der zweiten Moderne erkennen.

Dem so verstandenen fortlaufend sich modernisierenden Film nun gehört die Aufmerksamkeit der *Serie moderner Film*. Sie will konzentriert die Spezifika des bewegten Bildes, seiner Variationen und Entwicklungen beschreiben. Dadurch leistet sie einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des Films nicht weniger als der Moderne. Jeder Band der *Serie moderner Film* stellt einige ausgewählte Filme unter einen speziellen Bezugspunkt und arbeitet so einzelne Funktionen des modernen Films heraus. Der Leitgedanke dabei ist, dass die Problematisierung des Filmmediums, die Reflexion auf seine Bedingungen, Möglichkeiten und Funktionen Grundzug der modernen Filme selbst ist. Sie sind zugleich Filme und Kommentare, Bilder und Selbstbilder, die es freizulegen gilt. Jeder Band arbeitet deshalb vorwiegend mit in sich abgeschlossenen Interpretationen einzelner Filme unter einem gemeinsamen thematischen Bezug. Dabei rücken verstärkt jüngere Filme ins Zentrum der Auseinandersetzung. Dadurch wird die *Serie moderner Film* im Lauf ihrer Entwicklung einerseits eine systematische und begriffliche Aufschlüsselung erstellen, andererseits aber auch eine enzyklopädische Übersicht über die Hauptwerke des modernen Films bis zur Gegenwart ermöglichen. Die *Serie moderner Film* ist deshalb ihrem besonderen Gegenstand nicht weniger verpflichtet als einer besonderen Betrachtungsweise. Sie will programmatisch mit dem modernen Film denken statt immer nur über ihn zu schreiben.

Weimar, im Sommer 2003

Die Herausgeber

Zur Einführung:

Schlusszeichen.

Der moderne Film entdeckt die Endlichkeit.

Filme hören auf. Sie laufen ab, unumkehrbar, und enden dann. Das unterscheidet sie vielleicht vom wirklichen Leben, das ja immer weitergeht. Dafür verbindet es sie aber mit dem Dasein. Das je einzelne Dasein ist ebenfalls endlich. Gerade dadurch, dass es sich aus dem großen Strom des Lebens abhebt und abgrenzt, wird es erst zu dem, was es ist. Dasein ist ein Verhalten zur eigenen Endlichkeit.¹ In vergleichbarer Weise haben auch Filme Grenzen in der Zeit – und erst dadurch überhaupt Zeit. Nur deshalb haben sie überhaupt etwas zu erzählen. Aufgrund ihrer Endlichkeit können sie zwischen sich selbst und der Geschichte, die sie erzählen, und die immer ein Ausschnitt ist, unterscheiden. Sie begreifen ihre eigene Zeit – die Laufzeit des Films mit ihrer inneren Gliederung durch Schnitt und Montage – einerseits und die während dessen imaginierte, dargestellte Zeit andererseits als voneinander verschieden. Die entscheidende Frage ist aber, ob und wie ein Film auch auf diese Unterscheidung reflektieren kann, also sich zur Endlichkeit, zu seiner Endlichkeit verhalten und als dieses Verhalten darstellen kann. Mit eben dieser Frage befassen sich – auf ganz unterschiedliche Weise – die hier untersuchten sechs Filme.

1. Grenzen im Raum und in der Zeit

Das Dasein, um diesen Vergleich weiterzuführen, ist nicht nur zeitlich, sondern dadurch, dass es an einen materiellen Körper, unseren Körper, gebunden ist, auch in den drei Dimensionen des Raums abgegrenzt. Es verhält sich zum und handelt im Raum. Ähnlich begegnet die Begrenztheit der Filme als Bilder und Zeichen auch

im Raum. Hier wird sie gleichsam körperlich, materiell, jedenfalls sichtbar, durch Rand und Rahmen des laufenden Bildes. Die räumlichen Begrenzungen sind es, die das filmisch Sichtbare vom filmisch Unsichtbaren trennen. Sie lösen die auf die Leinwand projizierten Filme aus dem realen Umfeld ihrer Vorführung heraus und definieren auch den Rahmen für den imaginären oder gar fiktionalen Raum. Filme sind aber als spezifisch kinematographische Bilder immer schon beweglich und deshalb auch schon in ihrer räumlichen Definition in die Zeit eingelassen. Sie sind auch und vor allem schon als Bilder, als materieller Körper des Films, in der Zeit begrenzt, auch wenn diese Begrenzung so wenig im Bild sichtbar ist wie die Zeit selbst.

In besonderer Weise muss dabei der klassische, der erzählende Film sich auf seine Grenzen in der Zeit verlassen können. Zu diesem Zweck unterscheiden erzählende Filme – und sie tun dies ganz notwendigerweise, denn die Zeit vergeht – zwischen dem Anfang und dem Ende. Sie definieren dann das, was dazwischen liegt, die Mitte, als den Raum dieser Unterscheidung und als die Zeit, die der Film benötigt oder einräumt, sie zu treffen. Und sie wiederholen die Unterscheidung innerhalb dieses Raums und dieser Zeit, so dass jede Sequenz und jede Einstellung Anfang, Mitte und Ende hat und jeder Schnitt einen Anfangs- und einen Endpunkt markiert. Nichts anderes ist bekanntlich die klassische filmische Erzählung: die Polarität von Anfangs- und Endsituation, von Problem und Lösung, von Held und Gegenspieler, von Situation und Aktion oder von Aktion und Reaktion. Das gilt für einen Film im Ganzen wie für seine Teile, für die Sequenz oder gar die einzelne Einstellung. Am Ende des Teils oder des Ganzen ist dann jeweils etwas Bestimmtes anders geworden. Nach dem Film ist nicht vor dem Film.

Filme müssen diese Unterscheidung in der Zeit aber so treffen, dass das zunächst Ausgeschlossene, das Ende, stets bereits am Anfang mit präsent ist. Gerade als zunächst Ausgeschlossenes, auf das es doch hinausläuft, macht das Ende den Film zum Vorlauf im Hinblick auf das Ende. Der Film selbst ist dann von Anfang an nichts anderes als der vorläufige Ausschluss oder Aufschub seines Endes, das folglich immer schon feststeht. Das Ende ist, wenigstens als eines von

vielen möglichen Enden, von Anfang an und in jeder Einstellung aufs Neue mit eingeschlossen, mit gedacht. Jedes Bild, jede Einstellung wird so zum Zeichen für ein mögliches Ende; das Ende wird in diesen Bildern als Zeichen repräsentiert. Eine solche Semiotisierung des Endes, seine ständige Gegenwart, lässt das, was wir jeweils sehen, als Zeichen dessen auftreten, was wir noch nicht sehen und was vielleicht gänzlich jenseits des Sichtbaren, nämlich nach dem Ende des Films, liegt. Der Film als fortlaufende Repräsentation möglicher End-Bilder löst dann eine entscheidende semiotische Bewegung aus: Das zunächst rein äußerlich erscheinende, dem Film von außen durch technische und ökonomische Bedingungen auferlegte Aufhören wird so provisorisch und potentiell als Zeichen von Anfang an in den Film mit hineingenommen. In diesem Sinne sind die klassisch erzählenden Filme vorläufig, endlich, Provisorien und Potentiale. Filme von ihren zeitlichen Grenzen her zu begreifen heißt deshalb, sie vom Ende her zu lesen. Das Ende steht dann am Anfang eines solchen Films, ja vor dem Anfang. Es wird dort aber im Normalfall weitgehend verborgen. Gerade die klassischen Erzählfilme leben davon, das Wissen von der Vorgängigkeit des Endes bis ganz zum Schluss aufzuheben und erst ganz am Schluss als Effekt, als Happy End beispielsweise, als den trotz Gefährdung errungenen Sieg oder den überraschenden Ermittlungserfolg, freizugeben. Das Ende erst enthüllt, wie alles Vorherige von diesem Ende aus seinen Sinn erhielt. Die Vorgabe des Endes selbst wird dabei aber nicht in Frage gestellt. Das klassische Ende selbst hat kein Ende.

Filme sind aber nicht nur äußerlich begrenzt durch ein Ende, das immer schon im Voraus feststeht und dem Film im Grunde fremd ist. Sie können vielmehr ihre »eigenen« Grenzen in Raum und Zeit »haben«. Sie können ihre Grenzen produzieren, indem sie sie aufweisen, indem sie sie ausweisen, auf sie hinweisen. Sie können auf ihre Grenzen reflektieren und sie sich so zur Verfügung stellen, sich über diese Grenzen begreifen. Sie entwickeln dann Konzepte der Begrenzung, der Eigendefinition. Im Bezug auf den Raum, auf Rand und Rahmen des Filmbildes, sind solche Konzepte des Films, regelrechte filmische Definitionen des Films durch den Film, schon prominent beobachtet worden, etwa in der Unterscheidung von »Cache« und

»Cadre«, wie André Bazin sie beschrieben hat.² Verschiedene Modi, in denen sich das Bild vom Umraum abhebt, sind dadurch begreifbar geworden. Die vielfältigen Rahmungen und Durchblicke, Fenster- und Spiegelblicke, die Bilder im Bild, die randförmigen Ausschnitte im Binnenraum filmischer Bilder sind in der Folgezeit als Reflexionsfiguren des Films lesbar gemacht worden. Im Bezug auf die Zeit nun, auf Anfang und insbesondere Ende des Films, liegen seit kurzem auch schon erste vielversprechende und wichtige Betrachtungen vor, beispielsweise Thomas Christens Untersuchung zum Ende im Spielfilm.³ Sie erlauben es durchaus, nach dem Ende (und dem Anfang) des Films nun auch endlich seine Endlichkeit als Reflexionsfigur zu bestimmen.

Die sechs Filme aus der Zeit von 1950 bis heute, die wir hier behandeln, sämtlich weit herausragende Arbeiten ihrer Zeit, haben genau dies gemeinsam; sie sind durch derlei Reflexionen auf das Ende gekennzeichnet. Deshalb sind sie auch exemplarisch als moderne Filme erkennbar, und dies gleich aus zwei Gründen. Zum einen geht Modernität in systematischer Hinsicht immer mit der Loslösung vom schlicht Vorhandenen, Vorgegebenen einher. Moderne Filme sind dann solche Filme, die sich nicht schlicht auf etwas ihnen Äußerliches, Vorfindliches zurückführen und verlassen, sondern die sich selbst behaupten. Und eben das tun die hier untersuchten Filme, und zwar speziell im Hinblick auf ihr Ende: sie betrachten und behandeln es als »ihr« Ende. *Rashomon* etwa geht es um die Unmöglichkeit, ein Vorkommnis unter den Zugriff seines Endes zu stellen und es in eine klassische Erzählform zu fassen, es stabil zu bezeichnen und ihm abschließend Sinn zu geben. Erst die Tat löst das Nebeneinander der Wiederholungen auf und lässt neuen Sinn zu. *Quer durch den Olivenhain* dagegen kehrt die Perspektive um: nur als Film kann die Wirklichkeit zu einem – guten oder weniger guten, geschlossenen oder weniger geschlossenen – Ende geführt werden, und ein Schluss ist in jedem Fall nur als Kurzschluss zwischen den Ebenen, Film und Wirklichkeit, zu haben, das heißt: als Paradoxie. Zweitens aber geht Modernisierung in historischer Hinsicht immer damit einher, dass sie ein Ende setzt hinter das, was ihr vorausgeht, das, was vorher war, zum Beispiel die Tradition, und es in die Geschichte verweist. Modernisierung been-

det stets das, was sie vorfindet, und historisiert es. Das gilt auch im Film: moderne Filme heben sich ab von dem, was sie als Film vorgefunden haben und was sie erst ermöglicht hat. Sie setzen es nicht fort, sondern verweisen es in die Vergangenheit. Mindestens einige der im Folgenden behandelten Filme tun dies ganz explizit, etwa *Das Schiff der Träume*, der vom Anfang und vom Ende des Films selbst erzählt, aber auch *Quer durch den Olivenhain* und *Adaption*, die jeweils auf andere, frühere Filme zurückschauen, auf die sie sich beziehen und die sie aufnehmen.

So sind die sechs Filme, um die es uns im weiteren Verlauf geht, nicht nur endliche Bilder, sondern Bilder der Endlichkeit. Sie treten erstens thematisch auf als große und großartige Abhandlungen zum Thema des Endes und der Endlichkeit. Sie reflektieren dabei aber zweitens ihre eigene, die filmische Endlichkeit. Sie beziehen in jeden ihrer Momente die Möglichkeit mit ein, dass es einen nächsten Moment nicht geben könnte, wie das ausdrücklich in *Quer durch den Olivenhain* der Fall ist. Sie betrachten wenigstens einzelne ihrer Momente von einem zeitlichen Standpunkt jenseits der Kette der Momente, einem Standpunkt nach dem Ende des Films aus. In *Das Schiff der Träume* wird das ausdrücklich; in *Stalker* eher inbegriffen gehandhabt. Sie konzipieren sich so von ihrem Ende her und machen ihr Ende begreiflich. Als Bilder der Endlichkeit »haben« sie ein Ende, statt einfach nur aufzuhören.

2. Vom Wandel zur Endlichkeit

In einem früheren Band dieser Reihe sind wir der Frage nach dem Film als Bild des Wandels und zugleich als Wandel des Bildes nachgegangen.⁴ Der Film, und besonders der moderne Film, lässt fortwährend Neues entstehen. In bestimmten Fällen, von denen wir einige in dem früheren Band behandelt haben, untersucht und exploriert der Film, eben indem er Neues hervorbringt, die Möglichkeiten und Bedingungen der Entstehung des Neuen aus dem Bekannten. Er kann darüber zu einem Verständnis seiner eigenen Möglichkeiten und Bedingungen als Film gelan-

gen, nämlich zur Generierung zeitlicher Offenheit. Er gelangt zu einem Modell des Wandels, das er selbst ist. Genau das war mit den »Bildern des Wandels« gemeint. Nunmehr untersuchen wir also das notwendige Komplement des Wandels, die Endlichkeit. Die Endlichkeit ist dem Wandel dabei keineswegs einfach entgegengesetzt, dies wäre möglicherweise eher der Stillstand, obwohl selbst daran Zweifel bestehen können. Vielmehr ergänzen Wandel und Endlichkeit einander, bedingt das eine immer die Möglichkeit des anderen. Beide Kräfte, die Möglichkeit des Films, immerfort Neues entstehen zu lassen, einerseits und andererseits seine Notwendigkeit, etwas enden zu lassen und selbst zu enden, gehören zusammen. Sie bilden zwei Pole des Films und der filmischen Reflexion.

Die Zusammengehörigkeit des fortgesetzten Wandels und der Endlichkeit zeigt sich schon ganz grundsätzlich darin, dass, wo in einem zutiefst zeitlichen Universum überhaupt etwas Neues entsteht, stets etwas anderes enden muss: Die Zeit könnte sonst nicht vergehen, allenfalls gleichsam »anwachsen«. Das Ende von *Rashomon* beispielsweise ist in diesem Punkt sehr deutlich. Oben schon haben wir in diesem Zusammenhang auf endliches Dasein und unendlich wandelbares Leben hingewiesen. Dieser Hinweis geschah nicht ohne Anlass, denn diese Unterscheidung wird von den »Bildern der Endlichkeit« in augenfälliger Weise reflektiert. In *Being John Malkovich* beispielsweise geht es ganz ausdrücklich um das endliche Dasein als Gefäß eines unendlichen Lebens. Weniger hoch – oder tief – greifend und weniger anthropozentrisch könnte auch der Warencharakter des Films als ein äußerer Beleg dafür angeführt werden. Darauf reflektiert, zeitlich am anderen Ende unserer Untersuchungen, *Adaption* mit seiner Auseinandersetzung um den kommerziellen, ökonomisch erfolgreichen Film und seine Rezeptur. Die Warenform generell, so auch die des Films, erfordert grundsätzlich präzise Begrenzung nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit. Nur dadurch werden Waren, auch Kulturwaren wie der Film, reproduzierbar, seriell wiederholbar. Zugleich zwingt die eben durch Serienfertigung unermesslich gesteigerte Produktivität dazu, Waren relativ rasch wieder zum Verschwinden zu bringen, auszusondern und durch neue Waren zu ersetzen, etwa im Wechsel der Moden. Wenn Filme als moderne Filme auf ihre

eigene Medialität reflektieren, also auf das, was sie als Möglichkeitshorizont und als Bedingungsgefüge ausmacht, dann gelangt die Warenform mit ihrem Zugleich von Wandelbarkeit und Endlichkeit des Films in den zugleich wandelbaren und endlichen Blick des Films.

Für die Bilder des Wandels hatten wir eine Unterscheidung festgestellt zwischen der Achse der Unmittelbarkeit und derjenigen der Dynamik. Unmittelbar reflektiert der Film seinen eigenen Wandel; dynamisch reagiert er auf den Wandel dessen, was außerhalb des Films liegt. Unmittelbarkeit betrifft das Eigene, Dynamik das Andere des Films. Die Endlichkeit oder Finalität, um die es hier geht, nimmt auf diese Unterscheidung Bezug. Denn das Ende des Films markiert, wie gesehen, nichts anderes als eben die Grenze – oder die Unterscheidung – zwischen dem Eigenen und dem jeweils Anderen, dem zeitlichen Innen- oder Binnenraum und dem, was zeitlich jenseits des Films liegt. Im Ende berührt sich der Film mit dem, was er nicht ist, nicht mehr oder noch nicht. Unterscheidet der Film also zunächst zwischen sich selbst und dem Anderen, so reflektiert er in den Bildern der Endlichkeit eben diese Unterscheidung und ihre Varianten, er geht den Beziehungen nach, die er mit dem, was jenseits seiner selbst liegt, unterhält. *Being John Malkovich* wäre erneut ein frappierendes Beispiel dafür, *Quer durch den Olivenhain* kaum weniger. Es geht in beiden Fällen um das, worauf der Film jeweils hinausläuft und was mit ihm zusammenhängt, was er aber nicht mehr selbst ist; um das, was sein wird, wenn er selbst nicht mehr sein wird. Insofern führen die Bilder der Endlichkeit diejenigen der Unmittelbarkeit und der Dynamik mit sich. Erst die Endlichkeit kann die Unterscheidung des Eigenen vom Anderen des Films begründen.

Moderne Filme, so hatten wir anlässlich der »Bilder des Wandels« ebenfalls festgestellt, begreifen sich als relationale Gebilde als Gefüge aus Beziehungen. Sie finden ihr Modell in dem komplexen Beziehungszusammenhang des Zeichens; sie lesen sich selbst als Zeichen. Das gilt nicht weniger für die Bilder der Endlichkeit. Endlichkeit oder Finalität nämlich ist die dritte und abschließende Dimension der Zeichenbeziehung (nach Unmittelbarkeit und Dynamik). Auch Zeichen sind grundsätzlich endlich und greifbar und begreifbar nur im Endlichen, wenngleich sie

ebenso unabweisbar stets im unendlichen Verweisungszusammenhang stehen, der sie untereinander verbindet und auch mit dem Anderen jenseits aller Zeichen, der Wirklichkeit, in kontinuierlicher und unerschöpflicher Wechselwirkung zusammenhält, ohne dieses Andere jemals zu erreichen. Die Bilder der Endlichkeit explorieren so auch die semiotischen Mechanismen, die es erlauben, die Endlichkeit aus der Unendlichkeit heraus zu erzeugen und dabei umgekehrt Unendlichkeit aus der Endlichkeit heraus zu begreifen.

3. Exkurs zu Theorie und Philosophie des Films

Es geht also im Folgenden nicht einfach klassisch um sichtbare, vorfindliche Schlüsse oder Enden des Films, sondern um die Konzepte von Endlichkeit, die Filme entwickeln, um den Blick, den ein Film auf die Endlichkeit überhaupt und damit auf eine Grundbedingung seiner eigenen Möglichkeit wirft. Es geht um sein Verhalten zur Endlichkeit, also um eine Beziehung. Die hier behandelten Filme unterscheiden sich dadurch voneinander, dass sie verschiedene Konzepte der Endlichkeit ausbilden; aber sie kommen darin überein, dass sie zugleich Endlichkeit und die Beziehung zu ihr als ein ureigenstes Charakteristikum des Films selbst verstehen. Indem sie über die Endlichkeit nachdenken, entwerfen sie so auch verschiedene Konzepte dessen, was ein Film ist, was sie selbst als Film sind.

Die Frage nach dem Ende im Film und des Films ist dann, wenn ein Film sie stellt, auch keine rein theoretische oder analytische Frage mehr, sondern eine genuin philosophische, und zwar eine der Philosophie des Films. Insofern erscheint der Vergleich mit der Endlichkeit des Daseins vielleicht doch auch wieder legitim. Nicht nur in den großen Werken der Philosophie und der Literatur wird das Problem der Endlichkeit des Daseins als Kernbestand der Existenz behandelt, sondern eben auch mithilfe des Films, und das auf eine ganz spezifische Weise. Für Filme wie *Rashomon*, *Stalker* und *Das Schiff der Träume* gilt dies in ganz augenfälliger Weise. Aber ein zweites kommt hinzu, wenn der Film die Endlichkeit nicht nur des mensch-