

Dirk Rustemeyer
Darstellung
Philosophie des Kinos

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Inhalt

Einleitung	9
I. Typus und Form	25
1. Strukturwandel von Transzendenz	25
2. Welt-Bild	31
3. Religion	37
4. Grenzen der Kulturkritik	52
5. Darstellung und Typisierung	64
6. Kino als immanente Transzendenz	80
II. Surreale Wirklichkeit	85
1. Mythenkrieg	85
2. Krieg als Bildmaschine	93
3. Apocalypse Now	107
3.1 Herz der Finsternis	107
3.2 Apokalypse	112
3.3 Traum und Wirklichkeit	120
3.4 Grenzen	126
3.5 Paradoxe Rationalität	132
4. Transformationen	138
5. Comic-Kriege	150
5.1 Rambo, der traurige Krieger	152
5.2 Animierte Bilder: Waltz with Bashir	163
6. Logik des Symbols: Batman	179
6.1 The Dark Knight	185
6.2 Paradoxe Unterscheidungen	189
6.3 Diabolische Beobachtungen	195
6.4 Der arbeitende Gott	200
6.5 Das Elend des Souveräns	205
7. Normalisierung des Unwahrscheinlichen	213
III. Gleichnisse und Diagramme	219
1. Frage und Antwort	219
2. Logos und Idee	231
3. Vom Gleichnis zum Diagramm	237
3.1 Platon	237
3.2 Nikolaus von Kues	240
3.3 Charles Sanders Peirce	246
4. Praktische Theorie	250

Erste Auflage 2013
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2013
www.velbrueeck-wissenschaft.de
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-942393-44-7

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

Dieses Buch ist im Verlag Humanities Online
(www.humanities-online.de) als E-Book erhältlich.

IV. Grenzen kreuzen	261	VII. Kleine Träume	461
1. Unterscheidungsmatrix	261	1. Traumtypen	461
2. Triptychon 1: Beobachtungsverhältnisse	262	2. Lichter der Vorstadt	472
2.1 Hombre 1	262	3. Cassandra's Dream	487
2.2 Callahan 1	267	4. Komik oder Tragik?	500
2.3 Mystic River 1	270	4.1 Realismus und Religion	500
3. Triptychon 2: Optionen	273	4.2 Wirklichkeit und Transzendenz: Rossellini, Ford, Fellini	502
3.1 Hombre 2	273	4.3 Tragikomödie: ironischer Realismus	514
3.2 Callahan 2	277	4.4 Kassandrische Beobachtungen	518
3.3 Mystic River 2	285	4.5 Lachen	520
4. Triptychon 3: Unterscheidungsordnungen	288	4.6 Darstellung und Tradition	526
4.1 Hombre 3	288	4.7 Reden und Schweigen	530
4.2 Callahan 3	299	VIII. Metaphysik – Religion – Politik	537
4.3 Mystic River 3	309	1. Ein Diagramm	537
5. Triptychon 4: Entscheidungen	316	2. Wirklichkeit und Gewesenheit	538
5.1 Gott und Souverän	316	3. Religion und Politik	543
5.2 Hombre 4	318	3.1 Das 1. Evangelium – Matthäus	543
5.3 Callahan 4	323	3.2 Moses und Aron	552
5.4 Mystic River 4	326	4. Religion und Metaphysik	558
5.5 Kontexturen: Politik, Religion, Metaphysik	331	4.1 Paradoxie des Exodus	558
V. Gute Bürger	333	4.2 Paradoxie der Genesis	568
1. Symbolische Individualität	333	5. Realität als Ereignis	573
2. High Noon	337	5.1 Tragische Kreaturen	573
3. Im Zeichen des Sterns	341	5.2 Dokumentation und Fiktion	580
4. Leere Mitte	362	6. Immanenz oder Transzendenz?	586
5. Die zwölf Geschworenen	368	6.1 Theologie und Kulturphilosophie	586
6. Glaube und Zweifel	372	6.2 Gottesfragen	589
7. Paradoxien der Rationalität	377	6.2.1 Der entmythologisierte Christus: Robert Bultmann .	589
8. Stern und Zweifel	387	6.2.2 Der letzte Gott: Martin Heidegger	595
9. Semiotik der Sittlichkeit: Tocqueville, Aristoteles, Hegel	392	6.2.3 Geheimnis und Gnade: Karl Rahner	603
VI. Intelligenz Kowalski	405	6.2.4 Diabolisches Re-Entry	607
1. Gran Torino	405	7. Das Lächeln des Beobachters	610
2. Ewige Amerikaner	409	8. Das Kino als philosophischer Ort	618
3. Bedeutungsgewebe	416	Literatur	624
4. Praktische Intelligenz	419	Namenregister	634
5. Zeit im Vollzug	434	Filmregister	641
6. Ontologie der Arbeit	437		
7. Zögern	442		
8. Beobachtung als Darstellung	455		

Einleitung

Ist Massenkultur gefährlich? In den Augen mancher Beobachter finden ihre Erzeugnisse wenig Anklang. Oft geraten sie unter Verdacht, die Komplexität des Lebens zu verharmlosen. Statt zum Denken anzuregen, dienen sie bloßem Vergnügen. Ihr Publikum erliege der Sucht nach Unterhaltung und versinke in seliger Entfremdung. Bei jedem neuen Verbreitungsmedium – vom Buch über die Zeitung und das Kino bis zum Internet –, mit dem die moderne Kultur ihre Formen kommuniziert, wird das missbilligende Wiegen der Häupter nachdrücklicher.

Aber nichts ist passiert. Trotz ihrer Differenzierung sind moderne Gesellschaften mit einer staunenswerten Stabilität gesegnet. An die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Beobachtungsmöglichkeiten von allem und jedem haben wir uns gewöhnt. Dass mehrere konkurrierende wissenschaftliche Ansprüche auf Wahrheit existieren, zeigt jeder Gutachterstreit. Was wir für real halten, hängt von der Aufmerksamkeitsökonomie der Massenmedien ab. Eine Tatsache ist für unterschiedliche Beobachter nicht dieselbe. Verschiedene Religionen und Lebensweisen prägen das Bild unserer Städte. Was wir essen oder anziehen, welche Musik und welche Filme wir mögen, wie wir uns fortbewegen und welche Partei wir wählen, ob wir Männer oder Frauen lieben, kann zur Frage einer Weltanschauung kultiviert werden, bleibt für gewöhnlich aber eine Sache des persönlichen Geschmacks. Wir nehmen zur Kenntnis, was andere tun und suchen uns Gleichgesinnte. Im Bedarfsfall beurteilen wir kontroverse Fragen politisch, wissenschaftlich, moralisch, juristisch, ökonomisch oder ästhetisch – nacheinander, gleichzeitig oder gelegentlich. Unangenehm fiel auf, wer alles immer und konsequent moralisch bewerten, politisch verändern, religiös tadeln, ökonomisch kalkulieren oder ästhetisch einschätzen wollte. Dennoch ist das Fundament der Kultur nicht zerbröckelt, die Menschen sind im großen und ganzen kaum schlechter geworden, die Künste hören nicht auf, schwer verständliche Formen zu erfinden, und die meisten von uns haben eine grobe Vorstellung davon, wie sie sich in den üblichen Situationen des Lebens unauffällig zu verhalten haben. Kritikern gibt all das Grund zur Sorge. Ich sehe darin eine historisch beeindruckende Leistung der modernen Gesellschaft, die sich aus ihrer Kultur erklärt.

Zweifellos hat die Tradition kulturkritischen Denkens einigen Scharfsinn darauf verwendet, Risiken der Industrialisierung kultureller Formen zu beschreiben. Vergleichsweise selten fiel der Blick auf die produktiven Leistungen der »Massenkultur«. Damit meine ich nicht nur Unterhaltung oder die Pazifizierung politischer Ansprüche, sondern die Erzeugung von Wahrnehmungs- und Kommunikationsmustern, die es erlauben, eine so hochgetriebene Kontingenz auszuhalten, wie die

moderne Gesellschaft sie hervorbringt. Künste, Wissenschaften und Philosophie stellen Formexperimente auf Dauer, die für eine Permanenz der Differenzierung kultureller Sinnformen sorgen. Ihre Resultate geben gewöhnlich die Beurteilungsfolie für die »Massenkultur« ab. Aber wären diese Leistungen der »Hochkultur« gesellschaftlich möglich, gäbe es nicht komplementäre Sinnformen, die mit einem hohen Maß an Typisierung für ausreichende kommunikative Anschlussfähigkeiten und Wahrnehmungsroutinen sorgen? Was ist gefährlich an Typisierung? Worin besteht sie? Wenn in diesem Buch von »Massenkultur« die Rede ist, so meint der Ausdruck nicht eine schlechtere Variante der »Hochkultur«. Gefragt wird vielmehr nach Typisierungsleistungen der Kommunikation und der Wahrnehmung. Recht betrachtet, ermöglichen Typisierungen von Sinn gerade die Ausbildung von Individualität, deren Untergang Kritiker der Typisierung beklagen. Mit Hilfe massenhaft bekannter und anschlussfähiger Symbolformen kann Individualität überhaupt erst bemerkt, begehrt, kultiviert, mit Emotionen, Motiven, Kognitionen und Verhaltensweisen bekleidet und in diversen Arenen gesellschaftlicher Kommunikation vorgeführt und genossen werden. Typisierungen lassen sich an vielen Beispielen beobachten. Ich habe mich für das Kino entschieden, weil Filme sich im 20. Jahrhundert zu der wohl bedeutendsten Form entwickelten, mit der die Gegenwartskultur sich einem Massenpublikum darstellt und zu einem reflektierten Umgang mit ihren eigenen Möglichkeiten anregt. Fast jeder ist von Filmen fasziniert. Sie berühren existentielle Fragen, die in vergleichbarer Konkretheit und ohne tadelnde Haltung von der Religion kaum noch beantwortet werden. Thema dieses Buches ist also eine Theorie der Massenkultur. Exemplarisch entfaltet wird sie am Beispiel des Kinos. Diagrammatisch ist die Methode der Darstellung. Mein Ziel ist es, Darstellung als eine Praxis vorzuführen. Entwickelt an Darstellungen des Kinos, beschreibt sie die Praxis der Philosophie, mithin ein philosophisches Konzept von Theorie. Plausibilität gewinnen Darstellungen in der Durchführung am Material. Dennoch lässt sich die Reichweite des Vorhabens vorab skizzieren.

Wer sich die Aufgabe stellt, die »Massenkultur« philosophisch zu beschreiben, muss sagen, was er unter Philosophie versteht. Was macht »Batman« zu einer philosophischen Figur? Warum lernt das Publikum von »Apocalypse Now« etwas über Wirklichkeit, Krieg und Mythos? Weshalb zeigen »Dirty« Harry Callahan und Will Kane das Problem der Souveränität in neuem Licht? Worin liegt die Bedeutung von Träumen für die Wirklichkeit? Welche Rolle spielen religiöse Sinnformen im populären Film? Und warum können Philosophen etwas über ihre eigene Praxis lernen, wenn sie Filme betrachten? Die Antwort, die ich vorschlage, lautet, abstrakt und in aller Kürze: Philosophie realisiert sich als eine Praxis der Darstellung, die in ihrem Vollzug Sinnformen

reflexiv transformiert. Zu solchen Darstellungen zählen unter anderem Filme, aber auch Darstellungen von Filmen. Philosophische Bedeutung gewinnen sie dann, wenn mit ihrer Hilfe Unterscheidungsordnungen transparent werden, die das Unterschiedene als exemplarische Form möglichen Unterscheidens hervorheben und vergleichbar machen. Bestimmtes wird auf diese Weise kontingent gesetzt, und Kontingentes wird vergleichbar, also verallgemeinert. Darin wiederholen philosophische Reflexionen die Form ihres Gegenstandes: die Kultur.

Was heißt »Kultur«? Die Frage nach der Kultur ist eine Form der Frage nach der Welt. Da Welt in der Form von Sinn zugänglich ist, kann sie als Kultur beschrieben werden.¹ »Kultur« bezeichnet hier den jeweils operativ möglichen Auswahlbereich einer Form der Bestimmung; das sich verändernde Spektrum möglicher Übergänge zu anderen möglichen Bezeichnungen und Unterscheidungen. Nichts ist einfach, was es, unabhängig von seiner Beobachtung, ist. Dinge und Ereignisse in der Welt sind ontologische Hybridwesen: multiple Formen des Bestimmterdens. Mögliches gehört zum Wirklichen. Kulturelle Sinnformen erschließen sich als relativ stabile Unterscheidungsmuster der Beobachtung, wenn man sie als Zeichenprozesse betrachtet. Zeichenprozesse sind operative Formbildungen, die sowohl Differenzierungen als auch Typisierungen hervorbringen. Formbildungen benutzen Symbolordnungen – Bilder, Worte, Zahlen, Gesten – um sich zu wiederholen und durch Wiederholung zu transformieren. Symbolordnungen verleihen der Zeichenfunktion ein Profil. Damit sorgen sie für Anschlussfähigkeit in Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozessen.² Wir können mit Worten zwar beschreiben, was wir sehen, hören oder zählen, aber die Sprache vermag die Eigenqualität des Sichtbaren, Hörbaren oder Berechenbaren nicht zu ersetzen. Zählen ist überdies eine andere Praxis als Sprechen oder visuelles Wahrnehmen. Wie kaum ein anderer hat Alfred Hitchcock das Zusammenspiel von Gefühlen und Zeichen, die auch Dinge sein können, vorgeführt und damit auf eine wesentliche Qualität des Kinos hingewiesen: Durch das diagrammatische Spiel wahrnehmbarer, aber aus Andeutungen bestehender Zeichen Emotionen auszulösen und beobachtbar zu machen.³

Wenn ich von Zeichen spreche, meine ich keine festen Formen, geschlossene Unterscheidungssysteme, universale Regeln oder elementare

1 Vgl. Rustemeyer, D.: Sinnformen. Konstellationen von Sinn, Subjekt, Zeit und Moral. Hamburg 2001.

2 Vgl. Rustemeyer, D.: Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven. Würzburg 2006.

3 Der Zuschauer vollzieht hier ergänzend die Zeichenfunktion, die in der Bedeutsamkeit des Sichtbaren nur angelegt, aber nicht komplett durchgeführt wird. Gut beobachtbar ist das beispielsweise in »Psycho« (1960), »Die Vögel« (1963) oder »Das Fenster zum Hof« (1954).

Symbole. Der Begriff zielt auf den Vollzug von Unterscheidungen. Zeichen betrachte ich als Formen, die als Unterscheidungen Unterschiede machen. Unterscheidungen wiederum sind, weil sie operativ vollzogen werden müssen, Übergangsanweisungen für weiteres Unterscheiden. Solche Unterscheidungen entfalten sich an replizierbaren Symbolformen wie zum Beispiel der Sprache oder Bildern. Das Zusammenspiel unterschiedlicher Symbolordnungen ermöglicht die Komplexität der Kultur, denn sie etabliert eine konkrete Unendlichkeit der Bestimmungen. Für die moderne Kultur dienen die dominanten Symbolordnungen des Begriffs, des Bildes und der Zahl dazu, Sinnbildungen zu ermöglichen, zu reproduzieren, zu stimulieren und zu verändern. Jede semiotische Operation vollzieht diese Leistungen simultan. Sie ist darin kreativ. Zeitliche Verhältnisse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, soziale Erwartungsmuster, Regeln der Symbolverketzung und Wahrscheinlichkeitsprofile der erfolgreichen Unterscheidungsbildung verschränken sich in der Oszillation einer Zeichenfunktion zu relativ stabilen Ordnungen verschränkter Kontingenzen. Während die Künste, die Wissenschaften und die Philosophie 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.⁴ Darum ist die Kritik der Massenkultur als einer Entfremdungsmaschine zwar populär, aber voreilig. Sie unterschätzt die Integrationsleistung solcher Sinnformen für die moderne Gesellschaft und verwechselt den differenzensiblen Beobachtungsstil der Wissenschaften, der Philosophie und der Künste mit der Kultur insgesamt, die dann – in ihrer Gestalt als Populärkultur – lediglich im Modus der Kritik Interesse findet. Stattdessen sollten wir die Leistung von Typisierungen, die symbolische Prozesse in Wahrnehmungen und Kommunikation herbeiführen können, wertschätzen. Um die moderne Kultur zu verstehen, müssen Differenzierungs- ebenso wie Typisierungsleistungen in den Blick genommen werden.

Typisierungsleistungen der Massenkultur treten exemplarisch im Film hervor. Das Kino war vielleicht die massenkulturell wichtigste Erfindung des 20. Jahrhunderts. Kunstansprüche werden in dieser Symbolform ebenso realisiert wie säkularisierte Spielarten der Religion, Schulungen der Wahrnehmung, Abenteuer der Emotion und Laboratorien der Kommunikation. Im Kino spiegelt sich die Welt in ihren Möglichkeiten. Hier kommt Welt zur Erscheinung und wird auf Gedankliches hin durchsichtig. Was wir auf der Leinwand betrachten, ist nie bloße sinnliche Erscheinung, sondern eine bestimmte Formierung von Sinn.

⁴ Vgl. Rustemeyer, D.: Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie. Weilerswist 2009.

Deshalb sind Bilder des Kinos mehr und anderes als Projektionen banaler menschlicher Wünsche oder deren industrielle Ausbeutung. In ihnen werden Varianten der Welt denkbar, deren Reflexionsgehalt noch im ungetrübten Vergnügen an der Filmwirklichkeit einen Überschuss über schlichte Identität als Verdoppelung des Selben bedeutet. Das verbindet im übrigen das Kino mit der Religion. Auch Gott muss erscheinen, um die Welt in der Welt wie ein Bild betrachten und so in ein Verhältnis zu sich selbst setzen zu können, das Kontingenz in die Welt einführt und die Differenz von Gott und Bild aufrechterhält. Weil das Kino Unterhaltungsbedürfnissen dient, hat es eine unvergleichliche Fähigkeit entwickelt, Wahrnehmungen zu faszinieren und Kommunikation in virtuelle Darstellungen zu transformieren, die neue Beobachtungsformen der Welt erschaffen. Filme sind Formen, mit denen die Gesellschaft sich in ihren eigenen Wirklichkeiten und Möglichkeiten für die Augen eines Massenpublikums beschreibt. Sie richten die Wahrnehmung und die Kommunikation auf die Beobachtung kohärenter Möglichkeitsräume aus. Ihr Publikum laden sie dazu ein, sein Leben mit dem Leben in den Filmwelten zu vergleichen, denn die Differenz zwischen Leben und Kino steht nicht in Frage. Filme besitzen dieses Potential dank ihrer diagrammatischen Form. Bilder, Worte und Musik verschränken sich in ihnen zu einer komplexen Einheit, deren Prägnanz und sinnliche Wucht Erfahrungen innerweltlicher Transzendenz erlauben.

In Jean-Luc Godards »Histoire(s) du Cinéma« heißt es: »Ein Bild ist nicht stark, weil es brutal oder phantasievoll ist, sondern weil die verknüpften Ideen weit auseinanderliegen.«⁵ Damit beschreibt Godard die Besonderheit filmischer Zeichen, Wirkliches und Mögliches in Verhältnisse zu setzen, die »uns letztlich sagen, was sich auf dem Grund der Dinge verbirgt«. Purer Realismus wäre dafür ungeeignet. Anders als Hitchcock, dessen Kunst er bewundert, versucht Godard jedoch, die Form filmischer Zeichen in ihrer Funktion aufzudecken statt zu verdecken. Seine Montagen, Überblendungen oder Wiederholungen von Bildern aus der Kinogeschichte werden mit Ausschnitten von Gemälden, Namen, Zitaten und Musik zu virtuellen Diagrammen kombiniert, die normale Wahrnehmungskapazitäten des Betrachters überfordern und dazu einladen, durch Vor- und Zurückspulen, mehrfaches Ansehen und assoziative Deutungsversuche entziffert oder, besser gesagt, als Differentiale von Wirklichem und Möglichem entfaltet zu werden. Indem sie solche Sinnformen erzeugen, lassen Filme uns viel über die Kultur im allgemeinen, über die Form von Darstellungen und über die Logik der Zeichen lernen. »Starke« Formen im Sinne Godards sind prägnante Übergangsanweisungen – Zeichen – diagrammatischer Qualität. Beobachtungen von Filmen legen darum einen Reflexionsstil nahe, der

⁵ Histoire(s) du Cinéma (1998), 4b.

Fragen einer Theorie der Form zeichentheoretisch umformuliert. Eine Philosophie des Films trifft deshalb auf Probleme, die traditionell von der Metaphysik gepflegt werden. Das Kino liefert Bilder, in denen die Form des Zeichens mit der Ordnung der Kultur und der Intensität des Erlebens zur Deckung kommt. Zum einen liegt das an der Logik der Form diagrammatischer Zeichenprozesse, zum anderen an der Affinität des Kinos zu Fragen der Religion. Damit ist nicht gemeint, dass Gott oder Glauben explizite Themen erfolgreicher Filme sein müssten, wohl aber, dass im Kino existentielle Fragen und Paradoxien des Entscheidens eine konstitutive Rolle spielen. Im Film werden diese jeden Zuschauer berührenden Fragen aus einem vordergründig religiösen Bezugsrahmen gelöst und in innerweltliche Szenarien narrativer Modelle transformiert. Die religiöse Figur der Transzendenz erfährt eine innerweltliche Umwandlung. Transzendenz erscheint in der modernen Kultur als konkrete Immanenz: in Gestalt anderer Möglichkeiten des Wirklichen. Zu deren Darstellung tragen Typisierungsleistungen des Kinos wesentlich bei. Ihre Betrachtung erlaubt es dem Publikum, grundlegende Konflikte des Lebens in verständlichen und doch hinreichend fremden Welten vergleichend zu beobachten. Auf diese Weise stabilisiert die Massenkultur die moderne, differenzsensible und dynamische Gesellschaft. Das Kino ist ein entscheidendes Element dieser Kultur, an dem deren Funktionsweise sichtbar wird. Seine Produkte formulieren Konstellationen, Konflikte, Optionen und Reflexionsfiguren gesellschaftlichen Lebens, wie es früher dem Theater zufiel. Anders als das Theater erreicht das Kino jedoch ein Massenpublikum. Zudem kombiniert es seine analytische Kraft mit Ansprüchen an Unterhaltung. Darin sehe ich seine vielleicht größte Leistung. Filme wie beispielsweise »High Noon«, »Apocalypse Now« oder »Gran Torino« erfüllen alle Voraussetzungen großer literarischer und theatraler Darstellungen. Gleichzeitig ist ihre Rezeption voraussetzungslos und in überaus spannender, unterhaltsamer Weise möglich.

Eine philosophische Auseinandersetzung mit der Beobachtungsform des Kinos innerhalb der modernen Kultur verlangt begriffliche Mittel. Deren Erarbeitung fordert zu einer Reflexion der philosophischen Tradition auf. Damit meine ich, dass wir die Tradition dessen, was wir die »Metaphysik« nennen, nicht vorschnell zu den Akten der Philosophiehistoriker legen sollten. Vermeintlich »nachmetaphysische« Fundamente einer »modernen« oder gar »postmodernen« Gesellschaft erwiesen sich als wenig belastbar. Ausrufungen von Epochenschwellen gehören wie die Zyklen der Mode zu den prägenden Merkmalen der modernen Kultur; für philosophische Zwecke verdecken sie aber leicht den Blick auf tiefer liegende Problemkonstellationen und begriffliche Kontinuitäten. Wer zu fröhlich mit der Mode geht, übersieht leicht Grundfunktionen der Dinge oder, in diesem Fall, der begrifflichen Formen wie auch das Problem der Form. Im Umkreis »metaphysischer« Fragen

werden Probleme einer Theorie der Form verhandelt, die nicht einfach zu überholen sind. Deshalb werfen die materialen Analysen dieses Buches sowohl einen religionsphilosophischen Blick auf das Kino wie auf den Zusammenhang kulturphilosophischer mit metaphysischen Fragen. Weder möchte ich damit behaupten, Religion oder Metaphysik würden durch das Kino ersetzt noch, alle populären Filme seien religiös oder nur solche Filme seien religiös konnotiert, die religiöse Symbole direkt verwenden. Stattdessen interessieren mich Zeichenfunktionen, die klassische religiöse Fragen im semiotischen Kontext des Films der kulturellen Beobachtung, also des Vergleichs durch Beobachter, freigeben. Eine Reflexion der Beobachtung der Kultur führt auf Probleme der Form des Unterscheidens, die aus der philosophischen Tradition der »Metaphysik« und der Theologie vertraut sind. In semiotischer Reformulierung auf das Kino angewendet, fördern sie eine Darstellungsform zutage, die in der Massenkultur eine immanente Transzendenz bereitstellt, in der sich traditionelle religiöse Sinnformen erweitert reproduzieren.

Eine Philosophie des Kinos ist jedoch nicht nur als Transformation der Metaphysik und der Religionsphilosophie, sondern auch als politische Philosophie zu formulieren. Denn die Fragen der Religion erweisen sich im Kino oft als Fragen nach der Souveränität. Existentielle Probleme des Lebens erscheinen sowohl in einem religiösen als auch in einem politischen Bezugsrahmen, verlangen sie doch ein konkretes Verhalten der Personen in je ihrer Welt. Darum paßt die Welt in jede Postkutsche, die durch die staubige Weite des Westens rollt. Grundlegende Vorstellungen von Staat und Individuum, wie die abendländische Kultur sie pflegt, finden in den Bildern des Kinos Anschauungs- und Reflexionsformen. Wann ist ein Mann ein Mann? Wie wird ein Mann ein Mensch? Wer darf töten? Was bedeutet Schuld? Sollen wir hoffen? Was wissen wir? Wodurch zeichnet sich ein guter Bürger aus? Welche Merkmale beschreiben einen guten Staat? Solche Fragen machen anhand konkreter Geschichten deutlich, dass Metaphysik, Religion und Politik einen Problemknoten bilden, der nicht in einzelne Philosophien des Unterscheidens, der Religion oder des Politischen aufzuteilen ist. Solche Differenzierungen ignorieren den theorieologischen Zusammenhang dieser Fragen.

Dieses Buch plädiert dafür, mit zeichenphilosophischen Mitteln zur Einheit der Differenz von Metaphysik, Religionsphilosophie und politischer Philosophie zurückzukehren. Aus der Beobachtung der modernen Kultur heraus entfaltet es einen systematischen philosophischen Anspruch. Exemplarisch werden »starke« Bilder analysiert, die scheinbar so weit Auseinanderliegendes wie Metaphysik, Religion und Politik in ihrer semiotischen Funktion verschränken. In meiner Darstellung hebe ich charakteristische Züge der modernen westlichen Kultur hervor, indem ich sie in den Horizont abendländischer Sinnformen stelle.

Vorstellungen von Gott, Staat und Vernunft, von Individuum und Gesellschaft oder vom guten Leben, die uns in Filmen begegnen, sind in einer abendländischen Tradition verwurzelt, die Religion, Metaphysik und Politik in einen engen Zusammenhang rückt. Während die Frage nach der Form der Formen einen klassischen Topos »metaphysischer« Reflexionsweisen bildet, formuliert die Religion das Problem der Form als in der Welt zu stellende Frage nach der Welt. Verhilft ein Begriff der Form dazu, Formen zu vergleichen und Welt zu bestimmen, öffnet der Vergleich der Formen die Welt für ihre anderen Möglichkeiten und bezeichnet die Funktion der Unterscheidung von Unterschied und Unterscheidung: Im Verhältnis der Welt zu sich selbst zeigt sich, in der Sprache der Religion, das Absolute oder »Gott«. Vergleiche der Formen des Bestimmens und des Bestimmten sowie des Wirklichen mit Möglichem münden jedoch in die Frage der Entscheidung. Die Logik der Form und die Konkretheit der Welt nötigen zur Reflexion auf die Form des Umgangs mit der Differenz von Unterschied und Unterscheidung. Dies ist ein innerweltliches Äquivalent zum religiösen Problem des erscheinenden Absoluten oder der Transzendenz; verhandelt wird es klassischerweise in der politischen Theorie der Souveränität. Ein solcher Blick auf die Form philosophischer Reflexion hat nicht zum Ziel, Differenzen einzuebnen, sondern sie hervorzuheben. Dazu wiederum dienen mir Analysen von Filmen. In ihnen begegnen wir konkreten Filmwelten mit konkreten Problemen und Optionen, die uns zum Vergleich möglicher Antworten auf typische Konstellationen einladen. Die Frage nach »Gott« und das Feld möglicher Antworten beispielsweise konturiert sich unterschiedlich, wenn wir Situationen und Personen genau ins Auge fassen. Dann ist die Gottesfrage, wie wir sie formtheoretisch rekonstruieren können, noch mehr und anderes als Produkt einer Logik der Form des Unterscheidens, denn sie wird durch leidvolle Erfahrungen, Hoffnungen auf Trost und Erlösung oder den Wunsch nach einem liebenden Gesehenwerden motiviert. Dieses Motiv eines Gesehenwerdens durch Gott bleibt in wichtigen Hinsichten vom Gesehenwerden durch die Kamera und durch uns als Zuschauer unterschieden. Im Kino wird auch diese Differenz beobachtbar und damit vergleichbar. Ich werde an verschiedenen Stellen darauf zu sprechen kommen und die Konsequenzen dieser Differenz für ein Verständnis dessen, was »realistisch« heißen kann, diskutieren. Der Gedanke, der mich in den Kapiteln dieses Buches bei der genauen Betrachtung von Filmen leitet, ist mithin zum einen systematischer, zum anderen empirischer und gegenstandser-schließender Natur. Ein systematisches Verständnis von Philosophie ermöglicht genaue Betrachtungen kultureller Phänomene, um deren Differenzen produktiv werden zu lassen.

Für meine Darstellung wähle ich ein diagrammatisches Vorgehen. Kulturen lassen sich im ganzen als diagrammatische Formprozesse be-

trachten; der Film ist eine diagrammatische Symbolform par excellence. Insofern entspricht das Verfahren dieser Reflexionen der Logik ihres Gegenstandes. Allerdings können die Darstellungen deswegen nicht die Sache einfach reproduzieren. Vielmehr müssen sie diese einer Transformation unterziehen. Auf einer ersten Ebene ist das offensichtlich: Es handelt sich hier um einen Text, nicht um einen Film. Besteht darin eine erste, erhebliche Verschiebung in der Ordnung der Sinnbildung, so zieht diese erste Transformation weitere nach sich. Philosophische Gewinne einer Beschäftigung mit Filmen ergeben sich aus einer philosophischen Beobachtung der Filme. Dazu werden Filme einer beschreibenden Reflexion unterzogen, die sie zu einem diagrammatischen Arrangement ordnet. Solche Arrangements können unterschiedliche Gestalten annehmen. Fragen nach einer Hermeneutik des Films erübrigen sich damit. Um ein »Verstehen« im Sinne einer Rekonstruktion des Inhalts oder gar des Gemeinten kann es nicht primär gehen. Beobachtungen erzeugen, was sie beobachten, durch die Form, wie sie beobachten. Reflexion ist eine Darstellungspraxis, die sich als Spur ihrer selbst erfasst. Ihr Reichtum wächst mit der Komplexität der Relationen, die sie erzeugt. Näher an einen Ursprung des Sinns oder in die reine Faktizität des Beschriebenen führen sie hingegen nicht. Darin sehe ich keinen Mangel der Methode, sondern einen Überschuss an Kreativität, den kulturelle Sinnformen aufweisen. Reflexive Darstellungen der Kultur bereichern die Kultur mit neuen Unterscheidungen, die ihre Wirklichkeit entfalten. Transformationen von Filmen in Texte bieten Chancen, aus der Differenz der Symbolformen philosophischen Gewinn zu ziehen.

Darstellungen verändern, was sie beschreiben. Darin sind sie beobachtbar und vergleichbar. In dieser Differenz, die sie selbst erzeugen, werden sie produktiv. Reflexion ist eine Praxis der Darstellung, kein reines Denken. Ohne Darstellung kein Gedanke. Darstellungen und Gedanken verstehe ich als Gesten, die wir vollführen, um uns auf etwas beziehen zu können. Ich verstehe sie nicht als repräsentierende Zweitformen einer Welt, wie sie ist. Die Idee einer unveränderlichen Wahrheit und die Vorstellung von Erkenntnis als Repräsentation entspringen historischen Konstellationen, die den Zusammenhang metaphysischer, religiöser und politischer Fragen in ein Zwielficht rücken. Philosophische Beobachtungen sind formsensible Beobachtungen. In diesem Buch benutze ich Filme, um aus ihnen philosophische Einsichten zu gewinnen. Ich halte das für einen guten Weg, etwas über die Filme und das Kino zu erfahren. Philosophie kann, indem sie Filme beobachtet, ihre eigene Praxis beobachten. Dass andere Beobachtungen möglich und wichtig sind, bleibt selbstverständlich.⁶ Weder erheben die Darstellungen dieses

⁶ Darum unterscheidet dieses Buch sich als Philosophie des Films von filmwissenschaftlichen Arbeiten.

Buches den Anspruch auf »Wahrheit«, noch behaupten sie die Wahrheit ihrer Gegenstände. Die hier analysierten Filme sind exemplarisch in dem Sinne, dass die philosophische Pointe der darstellenden Reflexionen auch an anderen Filmen vorzuführen wäre. Meine Auswahl versteht sich nicht als erschöpfende Sammlung.

Voraussetzungslos ist ein solches Verständnis von Philosophie nicht. Einige Unterscheidungen, die ich historisch und systematisch im Feld der Philosophie vornehme, möchte ich vorab skizzieren. Begründet werden sie in den einzelnen Kapiteln dieses Buches. Systematisch entfaltet eine solche philosophische Rekonstruktion sich als Theorie der Form. Von klassisch metaphysischen oder kognitionstheoretischen Formkonzepten unterscheidet sie sich, weil hier Formen als Zeichenprozesse – als Oszillationen – betrachtet werden. Formen als Zeichen aufzufassen, macht in der Sache materialer Beobachtungen einen Unterschied, der Unterschiede macht. Historisch bedeutet diese Entscheidung einen Rückgriff auf vorkantische und einige nachhegelianische Weisen des Philosophierens. Kants Versuch, theoriologische Schwierigkeiten der klassischen Metaphysik einerseits und Aporien ihrer Kritik durch die Cartesianische Unterscheidung von *res extensa* und *res cogitans* oder Humes Empirismus andererseits transzendentalphilosophisch zu korrigieren, verlangt in der Rückschau einen hohen Preis: Das Kantische System installiert auf anderer Ebene neue binäre Unterscheidungen und erschwert die Formulierung einer Prozesstheorie der Form, wie sie bereits in der Metaphysik von Leibniz und Spinoza grundgelegt war. Die nachkantische Philosophie hat sich lange um Konzepte bemüht, die transzendente Unterscheidungstechnik in eine tragfähige Prozesstheorie der Form umzubauen. Aber weder Hegels Begriff des Geistes noch Marx' Konzept der Arbeit oder die Hypostasierung des Lebens bei Dilthey waren wirklich geeignet, die Folgeprobleme der Kantischen Begriffstechnik zu beheben. Ein Grund dafür lag in der Konnotation unterscheidungslogischer mit materialen Bestimmungen. Eine solche Vermischung lässt sich durch eine semiotische Revision der Formproblematik korrigieren. Zeichenphilosophische Reflexionen bieten den Vorteil, den Blickwinkel zu verschieben. Auf dem Boden einer Philosophie der Zeichen-Form lassen sich philosophiehistorische Zäsuren anders bewerten und neue Kontinuitäten hervorheben.

Die Thesen dieses Buches und die materialen Reflexionen greifen auf ein platonisches Konzept der »Idee« zurück, verknüpfen es mit der Prozessmetaphysik des 17. Jahrhunderts und bringen es mit der Semiotik von Peirce und formlogischen Argumenten von Spencer Brown und Luhmann in Verbindung. Dieser Lesart der platonischen Texte zufolge entfaltet sich der Logos als zeichenhaft fundierter, unendlicher Unterscheidungsprozess, der immer aufs neue Allgemeinheiten voraussetzt, um Besonderes zu unterscheiden, dieses Besondere aber sogleich als All-

gemeines zu fassen sucht, um als Prozess voranschreiten zu können. Darin steckt eine Heuristik des Unterscheidens und der Kommunikation, die bis heute maßstabsetzend bleibt. Um diese Heuristik darzustellen, verwendet Platon kunstvolle literarische Inszenierungen kommunikativer Unterscheidungsprozesse, bei denen jedes formale Detail inhaltlich bedeutsam wird und kein Inhalt seine Bestimmung ohne die Form seiner Darstellung erhält. Deutungen der Platonischen Philosophie als einer »Ideenlehre« scheinen mir an der eigentlichen Pointe dieser Texte vorbeizugehen, die als Dialoge eine jeweils besondere, thema- und formbezogene Dramatik der kommunikativen Auseinandersetzung entfalten. Vor allem machen solche Deutungen es unmöglich, die Leistung des Platonischen Denkens für eine Prozesstheorie der Form auszunutzen, die sich nach der Preisgabe der antiken Kosmosidee aufdrängt. Solche Prozessideen verlangen, Schöpfungskausalität in die Welt hineinzuholen, Unterscheidungen von Substanz und Akzidens, Materie und Form, Sinnlichem und Intelligiblem oder Ursache und Wirkung operativ zu unterlaufen und die Welt als Einheit der Differenz von Wirklichem und Möglichem zu denken. Das läuft auf eine Revision wie auf eine Aktualisierung der Metaphysik hinaus. In ihrem Zuge refiguriert sich das Feld der Philosophiegeschichte. Diese Arbeit an der Theorie der Philosophie erfolgt nicht um ihrer selbst willen, sondern im Interesse der Beobachtung und Reflexion innerweltlicher Bestimmungen: der Beschreibung von Welt als Sinn. Nicht mehr und nicht weniger ist auch die Aufgabe einer Philosophie des Films, die sich dieser begrifflichen Umbauten versichern muss, um die Leistung des Kinos für die Stabilität der modernen Gesellschaft zu verstehen.

Herangezogen habe ich Filme aus fast hundert Jahren Kinogeschichte. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf Filmen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Die Auswahl erfolgt nicht nach Gesichtspunkten der Repräsentativität oder der Chronologie. Jeder derartige Versuch müsste scheitern. Weder in bezug auf eine Entwicklungsgeschichte des Films noch auf eine Logik einzelner Genres wird eine Rekonstruktion des Kino-Feldes angestrebt. Dennoch besitzen die analysierten Filme in meinen Augen exemplarischen Charakter. Ihre Liste ließe sich selbstverständlich verlängern, aber für die Zwecke einer Philosophie der Massenkultur sollten die ausgewählten Beispiele hinreichen. Durchweg sind es bekannte Filme, die markante Unterschiede bezeichnen, auch kommerziell erfolgreich waren und nicht selten den Status von Klassikern erringen konnten. Unter einem mediengeschichtlichen Blickwinkel handelt es sich um Erzeugnisse, die überwiegend den klassischen Film repräsentieren – sowohl was ihre Aufnahmetechnik, ihre Herstellungsbedingungen als auch ihre Distributionsformen anbelangt. Kritiker könnten einwenden, eine Philosophie des Kinos, die sich auf solche Artefakte stützt, hänge einer Vergangenheit des Kinos an. Nach diesem

Argument würde die Durchsetzung digitaler Aufnahme- und Produktionsverfahren eine Zäsur markieren, die das Wesen des Kinos und die Art, wie Menschen Filme sehen, grundlegend umstürzt. Wenn Peter Greenaway verlangt, das Kino »neu zu erfinden«, hat er den Bruch mit solchen Formaten im Auge, die er für anachronistisch hält. »Es ist notwendig, das träge, nachahmende, passive Aufzeichnungsauge irgendwie zu umgehen – egal ob menschlich oder mechanisch – und direkt ins Gehirn vorzustößen, zur Fantasie, zur Quelle der Schöpfung. (...) Wir sollten uns kein Kino der Aneignung, der Nachahmung oder Reproduktion der bekannten Welt wünschen, nicht einmal ein Kino, das die virtuelle Realität zeigt – eher eins, das virtuelle Irrealität propagiert.«⁷ Im Hintergrund dieses Postulates steht die Heraufkunft digitaler Techniken, die neuartige Weisen der Bilderzeugung ermöglichen und die industrielle Herstellungsweise des Films verändern. Zweifellos werden diese Techniken die Form des Films ebenso wie die Weisen seiner Rezeption – beispielsweise durch den Markt der DVDs oder 3D-Filme – stark beeinflussen.⁸ Filmtheater, wie wir sie seit hundert Jahren kennen, sind nicht mehr die einzigen Orte, an denen Filme ihrem Publikum begegnen. Ob sie in Zukunft der bevorzugte Ort des Filmkonsums bleiben, ist offen. Dennoch teile ich nicht die Auffassung, dass die Form des Kinos, wie sie bei der Produktion der hier versammelten Filme als Öffentlichkeit vorausgesetzt ist, von solchen Veränderungen überholt wird. Seine massenkulturelle Bedeutung und Faszination bezieht das Kino aus der Konstruktion virtueller Welten, die der Welt des Publikums einerseits fremd und andererseits vertraut sind. Weil das so ist, besitzt der Film existentielle Prägnanz. Diese Prägnanz ist es, die ihm eine Kraft zur

7 Greenaway, P.: Das Kino neu erfinden. In: Kloock, D. (Hg.): Zukunft Kino – The End of the Real World, Marburg 2007, S. 275-286, hier S. 282 f.

8 Ob die Veränderung der Wahrnehmungsweise durch die 3D-Technik allerdings den filmischen Raum verändern kann, der die Wirklichkeit des Imaginären im Kino ausmacht, sehen Beobachter wie Jochen Brunow skeptisch: Vgl. ders.: Vom Raum, in dem wir leben. In: Scenario 5. Hg. v. J. Brunow. Berlin 2011, S. 128-145. Die spezifische Filmrealität hängt in erheblichem Maße von der narrativen Struktur ab, die dem Publikum im Dargestellten den vergleichenden Bezug auf sein eigenes Leben eröffnet. In diesem Sinne zitiert Brunow Tom Tykwer: »Letztlich ist es doch so, wir sehnen uns im Kino vor allem anderen nach einer bestimmten narrativen Kraft. Nach einer bestimmten Form von Auseinandersetzung, die oszilliert zwischen Überwältigungsstrategie und Aufforderung zum Tanz. Und das ist es, was ich im Kino suche, als Zuschauer. Und das ändert sich nicht dadurch, dass das Bild digitalisiert wird. Ich will narrative Kontexte entschlüsseln, ich will von narrativen Konzepten beeindruckt werden oder inspiriert werden.« Ebd., S. 145. – Vgl. auch Khouloki, R.: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin 2007.

innerweltlichen Transzendenz verleiht. Was für ein künstlerisch ambitioniertes Avantgarde-Kino an Bildrevolutionen möglich oder naheliegend sein mag, ist es für den Markt des Massenpublikums nicht unbedingt auch. Technische Möglichkeiten bleiben in narrative Muster eingebettet, die den säkular-religiösen Beobachtungsformen des Kinos Rechnung tragen.

Die hier vorgeschlagene Philosophie des Films konzentriert sich auf diagrammatische Reflexionen exemplarischer Filme. Im Hintergrund bleiben Analysen ökonomischer, technischer oder rezeptionssoziologischer Bedingungen des Kinos. Ebenso wenig interessieren sich diese Studien vorrangig für die Einhaltung oder das Überschreiten von »Genre«-Grenzen. Solche filmwissenschaftlichen Beobachtungen besitzen ihre Relevanz und ihren Reiz, sind jedoch für das Projekt einer Philosophie des Films, wie ich es ins Auge fasse, von nachgeordnetem Interesse.⁹ Reflexionen auf das »Genre« oder seine formale Konstruktion gibt es nicht nur in »postklassischen« Filmen. Schillernde Identitäten sind keine Besonderheit des Gender-Kinos. In allen Filmen lassen sich sämtliche Aspekte einer Funktion des Zeichenprozesses beobachten. Dennoch setzen die Kapitel dieses Buches Akzente, die jeweils einen Aspekt der Zeichenfunktion besonders ins Auge fassen und seinen Beitrag zu dem kompletten Prozess einer Semiose hervorheben. Fragen nach der Bedeutung von Symbolformen, nach der Organisation zeitlicher Verhältnisse, nach der Funktion sozialer Erwartungsmuster und nach den Wirklichkeits- und Möglichkeitsprofilen, die eine jeweilige Welt beschreiben, leiten die einzelnen Kapitel und Analysen. Sinnbildende Leistungen von Symbolordnungen stehen im Fokus einer Gruppe von Filmen, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Darstellung als eine »surreale« Transformation reflektieren. Konstitutionslogiken von Sozialität und der Grenzen, die eine Kultur ausmachen, werden anhand der Fragen nach »Grenzen« und »Bürgern« ins Auge gefasst. Die Bedeutung des Zusammenhangs von Zeit, Praxis und Darstellung für eine Theorie intelligenter Prozesse

9 Vgl. die Analysen bei Elsaesser, Th.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2009; zur Veränderung der Produktionsbedingungen vgl. auch Ellwood, D. W./Kroes, R. (Hg.): Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony. Amsterdam 1994; Horwath, A./VIENNALE (Hg.): The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976. Wien 1995; modifizierte Erzählformen im neueren Hollywood-Film analysiert Krützen, M.: Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood. Frankfurt/M. 2010; instruktive Materialien zur demographischen Zusammensetzung des Publikums und zu den ökonomischen Parametern der Filmproduktion speziell in der frühen Phase des Kinos finden sich auch bei Prokop, D.: Soziologie des Films. Neuwied, Berlin 1970 und Bächlin, P.: Der Film als Ware. Frankfurt/M. 1975.

zeigt sich an der Figur »Kowalskis«. Wie konstitutiv das Typische für eine Kultur und für die Konstitution von Individualität ist, können wir an der Logik kleiner »Träume« beobachten. Meinen Blick auf die moderne Kultur und ihre Kritiker sowie mein Konzept der Typisierung und der Form erläutere ich im ersten Kapitel. Die systematischen und historischen Konsequenzen dieses Konzeptes für die Philosophie finden ebenso wie die Idee einer »Diagrammatik« der Kultur im dritten Kapitel ihre Begründung. Das letzte Kapitel nimmt Fragen nach dem Zusammenhang von Typik und Form in der Kultur noch einmal auf und stellt sie in den Horizont metaphysisch-religionsphilosophischer Überlegungen. Es plädiert für eine philosophiehistorische Umorientierung, die das Verhältnis von Metaphysik, Religion und Politik als zirkuläre Einheit der Formbildung begreift.

Die Darstellungen führen ihren transformierenden Charakter vor. Genaue Beschreibungen von Bildlogiken und Wahrnehmungsführungen verbinden sich mit philosophischen Reflexionen, die das auf der Leinwand Sichtbare theoretisch aufladen und in andere Darstellungskontexte führen. Das kann in weiten Bögen geschehen, die eine Reihe von Filmen unterschiedlicher Art verfolgen. Es kann aber auch in Darstellungen thematischer oder historischer Felder erfolgen, die, ausgehend von einem Film, Einblicke in weitere Kontexte eröffnen. Montagen paralleler Analysen dienen detaillierten Vergleichen. Genaue Beschreibungen einzelner Szenen und Einstellungen erproben den semiotischen Reichtum ihrer symbolischen Referenzen. Überblendungen von Filmbeschreibungen und philosophischen Analysen erkunden Möglichkeiten philosophischer Darstellungen, die sowohl etwas über Filme als auch über die Philosophie zutage fördern wollen. Wenn sie plausibel sind, dann auch deshalb, weil sie nicht »wahr« sein müssen. Vielmehr erläutern sie den inhärenten Zusammenhang von Realem und Imaginärem indirekt. Das verbindet sie mit der Zeichenform »starker« Kinobilder. Starke Bilder, die weit auseinanderliegende Ideen verknüpfen, lassen sich gut mit Hilfe kontrastierender Darstellungsmittel erzeugen. Darum arbeite ich in diesem Buch viel mit Kontrasten – sei es, indem zwischen Bildanalysen und philosophischen Theorieüberlegungen gewechselt wird, sei es, indem zwei oder mehr Filme in einem Kapitel aufeinander bezogen werden, sei es, indem einzelne Kapitel einen jeweils unterschiedlichen Duktus annehmen.

Wirklichkeit begegnet uns, aus der Sicht einer Philosophie der Darstellung, durch die Verflechtung des Bestimmten mit konkreten anderen Möglichkeiten des Realen. Das erst gibt uns die Möglichkeit, uns zur Welt zu verhalten und zwischen Vergangenem und Zukünftigem, diesem und anderem, Ich und Du, Vorbildlichem und Verabscheuungswürdigem zu unterscheiden. Filmische Realität ist ein Symbol, das die Wirklichkeit verändert und dabei Typisierungen ausprägt, die uns

beschränken, verbinden und mit kleinen Träumen beschenken. Unsere Sicht auf die Realität gewinnen wir durch die Arbeit der Transformation an ihren Bestimmtheiten. Wie Adam werden wir zu Menschen, indem wir arbeiten. Arbeit heißt, die Realität zu akzeptieren, indem wir sie verändern und symbolisch anreichern. Wirklichkeit besitzt, so betrachtet, einen surrealen Zug, indem wir uns selbst beim Beobachten der Welt beobachten, um die Welt zu beobachten. Deshalb ist die Wirklichkeit kein fixer Bestand von Dingen oder Gesetzen, sondern ein Prozess. Prozesse können wir als Wirklichkeit beobachten, wenn wir sie mit Hilfe symbolischer Distanzierungen ordnen und verschieben. Auf diese Weise erzielen wir epistemische Gewinne, die uns in ein intelligentes, nicht in ein repräsentierendes Verhältnis zur Wirklichkeit setzen. Intelligentes Verhalten rechnet – epistemisch, ästhetisch wie politisch – mit der multiplen Bedeutung von Dingen und Ereignissen. Es weiß auch um die Grenzen der eigenen Perspektive und die Vorteile, die es bietet, sich auf das Wissen wie auf das Nichtwissen anderer zu stützen. Grenzen erweisen sich unter diesem Blickwinkel als etwas, dessen Vorzüge darin bestehen, gekreuzt werden zu können. Im Kreuzen der Grenzen wird die Differenz von Unterschied und Unterscheidung aufgedeckt, die wesentlich zur Härte dessen beiträgt, was wir real nennen. Damit das gelingt, sollten wir in die Position von darstellenden Beobachtern wechseln und die differentielle Natur der Wirklichkeit als Ordnung von Erwartungen beschreiben. Auf diese Weise zeigt sich Realität als Prozess, dessen Ordnung weniger repräsentierende Erkenntnis verlangt denn die Bereitschaft, Entscheidungen für Unterscheidungen zu treffen. Wirklichkeit als Entscheidungsprozess darzustellen bedeutet wiederum, die politische Struktur der Realität ernstzunehmen. Eine Beschäftigung mit kleinen Träumen, surrealen Wirklichkeiten, intelligenten Prozessen, dem Kreuzen von Grenzen und den Merkmalen guter Bürger verhilft also, wie ich hoffe, wenn schon nicht zur Wahrheit, so doch zu einem undogmatischen Verständnis von Wirklichkeit.