
Einleitung: Classical Hollywood und kontinentale Philosophie

Ivo Ritzer

Naturally, cinema doesn't *think* this; it *shows* it, or even better, it *does* it. It is an artistic practice, an artistic thinking; it is not a philosophy. There is no theory of continuity and discontinuity in cinema but rather the creation of new relationships between continuity and discontinuity.

Alain Badiou (2013, S. 219)

[W]e must be careful to distinguish between what someone may tell us about the film and what the films shows.

Jacques Rancière (2006b, S. 135)

Ein Gespenst geht um in der europäischen Philosophie – das Gespenst des Films. Der vorliegende Band will dieser in den letzten Jahren verstärkt zu konstatierenden Auseinandersetzung kontinentaler Philosophen mit dem Medium Film nachspüren. Dabei liegt der Fokus auf dem US-Kino der klassischen Studio-Ära, das neben kanonischen „Klassikern“ des Art Cinema signifikanterweise auch den privilegierten Gegenstand der philosophischen Rezeption bildet. Französische Poststrukturalisten wie Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Alain Badiou und Jean-Luc Nancy, slowenische Neo-Lacanianer wie Slavoj Žižek, Jean Copjec und Mladen Dolar, aber auch deutsche Postadorniten wie Martin Seel und Josef Früchtel, sie alle widmen sich intensiv einer Neu-Rezeption des Classical Hollywood. Dabei erschöpft sich ihre Beschäftigung mit dem Untersuchungsobjekt weder in einer reduktiven Ideologiekritik noch in einer abstrakten Arbeit am Begriff. Stattdessen ist ein ernsthaftes In-

I. Ritzer (✉)

Universität Mainz, Mainz, Deutschland

E-Mail: ritzeri@uni-mainz.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

I. Ritzer (Hrsg.), *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*,

Neue Perspektiven der Medienästhetik, DOI 10.1007/978-3-658-06620-8_1

teresse an Ästhetik, Politik und Metaphysik des klassischen Hollywood-Kinos festzustellen. Angesichts dieser Begegnung des Classical Hollywood mit der europäischen Philosophie lassen sich bisherige Forschungsergebnisse zur Geschichte des US-Kinos revidieren und eine der zentralen filmhistorischen Epochen neu lesen. Einen Versuch, diese Re-Lektüre simultan zu bilanzieren wie auch weiter voran zu treiben, stellt der Band „Classical Hollywood und kontinentale Philosophie“ dar.

1 Philosophie und Film

Die Frage „Was ist Philosophie?“ müsste heute nicht zuletzt angesichts der Begegnung von Classical Hollywood und kontinentaler Philosophie eher in ein „Wo ist Philosophie?“ umformuliert werden. Denn Philosophie scheint heute nicht mehr auf eine spezifische akademische Disziplin beschränkt. Eine solche Diffusion der Philosophie betrifft nicht nur andere Philologien, sondern meint auch eine Extension ihres Gegenstandsbereichs, insbesondere auf Phänomene der Alltagskultur¹. Dort allerdings geht es meistens darum, existente Theoreme zu veranschaulichen. Dieser illustrative Impetus betrifft freilich auch den Film, der allzu oft nur als Demonstrationsgegenstand dient, nicht aber Anlass zur Entwicklung alternativer Konzepte bietet. Auch ist das Erkenntnisinteresse meist auf epistemologische und ethische Fragen zentriert, gerade nicht aber auf ästhetische Probleme².

Ein vielleicht nicht aufzulösendes Dilemma der philosophischen Beschäftigung mit Film zeigt sich im Status, der dem Analyseobjekt zugesprochen wird. So wird heute kam mehr negiert, dass dem Medium eine philosophische Ebene inhärent ist. Diese jedoch muss vom Philosophen erst freigelegt werden, und eben jenes Freilegen vollzieht sich auf Grundlage philosophischer Prämissen, die außerhalb des Untersuchungsgegenstands liegen. Unabhängig davon, ob kulturelle, ökonomische, technologische oder audiovisuelle Fragen eine Rolle spielen, erscheint Philosophie lediglich als *Philosophie mittels Film*, dann gilt: Gefunden wird, was gesucht ist. Das Medium figuriert hier lediglich als ein Prätext, von dem möglichst

¹ Siehe dazu die vielbändigen Reihen des analytischen Philosophen Willam Irwin, die bei Open Court Publishing und Wiley-Blackwell herausgegeben werden. Irwins Projekt ist dezidiert eines der Demokratisierung von Philosophie, das sich allerdings Vorwürfen von Popularisierung und Trivialisierung nicht immer erwehren kann.

² Beispielhaft dafür können etwa stehen: Žižek 2001 sowie Žižek et al. 2002, aber auch die analytischen Ansätze von Litch 2002; Falzon 2005; Rowland 2005; Peters und Rolf 2006 oder Rustemeyer 2013. Letzterer formuliert ohne Umschweife ganz explizit das Programm seiner Monografie: „In diesem Buch *benutze* [Hervorh. I.R.] ich Filme, um aus ihnen philosophische Einsichten zu gewinnen“ (S. 17).

rasch zugunsten einer vorgängigen Idee zu abstrahieren ist. Es bleibt sekundär auf ein ihm externes Primärprinzip bezogen. Im besten Falle erscheint Film so als ein Supplement axiomatischer Reflexionen, im schlechtesten Fall als davon losgelöster Stichwortgeber. Der zyklische Schluss des Philosophen muss den Film zum Objekt der philosophischen Betrachtung machen, kann ihn aber nicht zum Subjekt werden lassen, das selbst philosophiert. Auch eine *Philosophie des Films* dringt dazu nicht unbedingt vor, wenn sie explizit den Film zum Gegenstand einer Betrachtung philosophischer Methode macht³. Eine Ontologie des Films zu denken, situiert ihn innerhalb Strukturen des Seins, die ihm gegenüber sowohl in Konnexion als aber ebenso gut auch Autonomie gedacht werden können. Ontologien operieren relational und daher notwendigerweise verkürzend. Diese Reduktion des Films freilich verkennt sein großes Potential für die Philosophie: eine *Philosophie als Film* zu denken, die Rechnung gerade der Fähigkeit des Mediums zur audiovisuellen Reflexion tragen kann. Es ist dies ein Denken in Bildern und Tönen, das neben epistemologischen, metaphysischen und ethischen Problemen vor allem die Frage nach einer ihm adäquaten Ästhetik stellt. Es hätte eine Ästhetik zu sein, die erfasst, wie es dem Film stets aufs Neue gelingt, etablierte Denkmodelle zu diskursivieren, zu verwirren, zu brechen. Film ist ein der Philosophie gegenüber resistentes Medium, das seiner eigenen Logik folgt, indem es durch Bilder und Töne philosophierend Philosophie konkretisiert. Und diese lässt sich nicht unter tradierten Theoremen subsumieren. Eine dem Film intrinsische Philosophie hätte weder methodisch noch konzeptionell auf eine dem Medium vorgängige Philosophie zu rekurren, sondern müsste stattdessen den Film in seiner ästhetischen Verfasstheit ernst nehmen und Letztere einer kreativen Reflexion unterziehen. Die Frage „Was ist Film?“ führt daher schnell zu einer zweiten, die freilich nur heißen kann: „Was ist Philosophie?“ Ich versuche eine erste, sehr vorläufige und sehr pragmatische Antwort darauf zu geben: Film und Philosophie sind beides Medien, die Fragen stellen und sich damit Gedanken über Sein und Sinn machen. Das Nachdenken beider Medien aber ist bis zu einem gewissen Punkt letztlich immer inkommensurabel: Die Reflexion in Bildern und Tönen kann keine in Begriffen sein. Im Kontrast zur Philosophie der Sprache und Konzepte hat sich eine dem filmischen Medium intrinsische Philosophie bisher nicht nachweisen lassen. Dennoch kann der Film dem Philosophen mehr sein als nur Stichwortgeber und Demonstrationsobjekt. Denn er ist eine künstlerische Praxis, die in ihrer Prozessualität an der reflexiven Transformation von Sinnformen arbeiten kann. Als Möglichkeitsraum, d. h. Inspiration und Korrektiv vermag der Film die Philosophie mit ihren theoretischen Prämissen auf die Probe zu stellen. Es ist ihm möglich, Konzepte transparent zu machen, indem er

³ Etwa bei Cavell 1971 und 1981; Deleuze 1989 und 1991 oder Nancy 2005.

potentielle Kategorisierungsordnungen auf eine exemplarische Weise akzentuiert und damit zur Diskussion stellt. Filme zu sehen, das kann für die Philosophie deshalb heißen, ihre eigene Praxis zu reflektieren. Vom Film können die Philosophen lernen, sich einem nicht endenden Prozess der Selbstaufklärung zu unterziehen.

Eine Philosophie *des* Films ist vor allem Sache der analytischen Philosophen. Sie ordnen das Philosophieren an sich dem Objektbereich unter. Inspiriert vom britischen Empirismus, dem Wiener Kreis und dem Positivismus Russel'scher Prägung stehen Logik und Begriffsklärung im Zentrum. Entscheidend ist weniger eine kohärente Theorie als der Bezug zum Gegenstand. Kontinentale Philosophie hingegen umfasst Traditionen der Psychoanalyse, des Marxismus, der Kritischen Theorie, des Poststrukturalismus und der Phänomenologie sowie mehr oder weniger hybride Mischformen all dieser Denkschulen. Im Gegensatz zur analytischen Philosophie ist sie damit einerseits stärker politisch motiviert und kulturhistorisch ausgerichtet, andererseits spielen metaphysische Überlegungen zu Prädispositionen und Prinzipien des Seins eine durchaus wichtige Rolle. Wo die analytische Philosophie einen empiristischen Anspruch besitzt und sich als „harte“ Wissenschaft begreift, erscheint das Feld der kontinentalen Philosophie weit heterogener. Mit jedem Philosophen, oft idiosynkratische Außenseiter und Querdenker, ist mitunter eine völlig andere Perspektive eingezogen, und diese Perspektiven prägen auch die Beschäftigung mit dem Film und seiner Geschichte. Auch wenn die Ablehnung der analytischen Konzeption vom Film als symbolisch-organisierender Repräsentation eine fast verbindliche Konstante der kontinentalen Tradition bildet, sind Unterschiede oft häufiger als Gemeinsamkeiten. Dennoch: Wo analytische Philosophen eine Präferenz für den Film als narrative Konstruktion besitzen, die quasi syllogistisch ein logisches Argument mit Obersatz (Anfang), Untersatz (Mitte) und Schlussfolgerung (Ende) führt, fokussieren kontinentale Philosophen tendenziell die orthogonal zum Narrativ situierten Parameter, deren Effekt eher in einer Kontradiktion der erzählten Geschichte zu finden und daher nicht auf intrinsische Weise kognitiv besetzt ist. Film erscheint dort weniger als informatorischer Datenstrom, statt einer Qualität als symbolische Form rückt vielmehr seine Beschaffenheit als immediater Konnex zu Welt und Sein ins Zentrum des Interesses: eine Philosophie *als* Film. Ob als industrielles Produkt, ideologisch aufgeladenes Zeichen oder dem Sein immanentes Prinzip, kontinentale Philosophie sieht den Film gerne in einer privilegierten Dimension. Er vermittelt nicht nur Wissen *über* die Welt, er ist immer auch *in* der Welt – materiell, affektiv, kulturell.

Auch Ontologien aber bleiben umstritten. Insbesondere Philosophen der kontinentalen Tradition haben in jüngerer Zeit diese komplexen Potentiale zwischen Film und Philosophie diskutiert. Dabei ist zum Gegenstand der Kritik speziell auch jener essentialisierende Versuch einer metaphysischen Ontologie des Films geworden, die Gilles Deleuze mit seinem monumentalen Theorie-Diptychon von

Das Bewegungs-Bild: Kino 1 (1989) und *Das Zeit-Bild: Kino 2* (1991) vorgelegt hat⁴. So konstatiert prominent Jacques Rancière nicht nur einen konstitutiven Charakter der Dissonanz im kinematographischen Medium, auch verweist er auf die basale Inkommensurabilität von Philosophie und Film. „[A]ny theory [...] is first and foremost an assemblage of words“, hält Rancière fest, Film dagegen ist „first and foremost an assemblage of images“ (2006b, S. 146). Konträr zu Deleuze ist es Rancière gerade nicht um eine Ontologie des Films als Philosophie des Films zu tun, die gleichsam mit ihrem Objekt den „Glauben an die Welt“ (Deleuze 1991, S. 224) zu restituieren hat⁵. Vielmehr nähert Rancière sich dem Gegenstand auf eine genuin kunstphilosophische Weise. Anstatt eine Theorie des In-der-Welt-Seins zu entwickeln, fragt Rancière nach der politisch-medienkulturellen Distribution des Sinnlichen in historisch differenten Regimen der Kunst⁶. Dabei negiert Rancière jene trennscharfe Differenz von Classical Hollywood und modernem Art Cinema, die Deleuzes binäres Modell von Bewegungs- und Zeitbild postuliert. Für Rancière ist das Kino dagegen immer schon in einem modernen, ästhetischen Regime gegenüber einem klassischen, repräsentierenden Regime der Kunst situiert. Dieses ästhetische Regime aber folgt nicht etwa teleologisch auf das Zeitalter der Repräsentation, wie es eine Progressionslogik der Moderne hypostasieren mag. Ebenso wenig sorgt es für eine Autonomie des Mediums nach dem Vorbild anderer Künste, die in der Hochmoderne allein ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten zum Gegenstand der Darstellung erheben. Rancière sieht das Kino vielmehr einer kausalen Logik der repräsentierenden Entsprechung von Handlung und Ausdruck entgegenstehend, weil es im ästhetischen Regime den „imaginäre[n] Kollektivkörper mit Bruchlinien“ (2006a, S. 62 f.) durchzieht und die Adäquanz zwischen Poesie und Aisthesie aufhebt. Das ästhetischen Regime der Audiovision setzt neben eine „Innerlichkeit des Denkens“ eine unbedingte „Äußerlichkeit der sinnlichen Form“ (Rancière 2012, S. 128), es überschreitet die rational nachahmende Repräsentation also sowohl ideell als auch materiell. Seine Bilder sind keinem Imperativ der Intelligibilität und Widererkennbarkeit mehr unterstellt, weshalb diese auch in klassischen Inszenierungsweisen zur Konstitution unkonventioneller Praktiken beitragen können. Weil kein verbindlicher Maßstab des Ästhetischen mehr besteht und die Körper sowohl in sich als auch gegeneinander Alteritäten entwickeln, entstehen Formen

⁴ Siehe dazu ausführlich den Beitrag von Ivo Ritzer in diesem Band.

⁵ Für eine instruktive Position zur Frage von Glauben und Vertrauen an respektive in die Welt, gleichsam mit Bezug zu Deleuze wie Stanley Cavell, siehe die Monografie von Josef Früchtel (2013).

⁶ Zu einer stärkeren Emphase von formalanalytischen wie Rezeptionsästhetischen Fragen vis-à-vis Rancières politischer Kunsttheorie siehe Martin Seels kunstphilosophische Intervention (2013).

einer Mise-en-scène, die jeweils ihren eigenen Maßstab zwischen Sichtbarem und Sagbarem entwerfen: „Das Vermögen der Worte ist nicht mehr das Modell, das der bildlichen Repräsentation als Norm gelten muß. Es ist das Vermögen, das die Repräsentationsfläche durchbricht, um die piktorale Ausdruckskraft sichtbar zu machen“ (Rancière 2005, S. 91). Zwischen Bildlichkeit und Narration, Mise-en-scène und Dramaturgie herrscht ein nicht zu entscheidender Widerspruch, der selbst klassische Inszenierungen modern wendet. Nicht nur, weil das Bewegtbild ein Medium moderner Technologie ist, sondern auch weil es immer die Macht der Repräsentation, d. h. den Imperativ des Moderaten, des Narrativen, des Rationalen zu stören und sinnliche Wahrnehmung stets zu entgrenzen weiß: „[T]he image is no longer the codified expression of a thought or feeling. Nor is it a double or translation. It is a way in which things themselves speak and are silent“ (Rancière 2006b, S. 13). Durch die Mise-en-scène werden Körper und Räume in Bildern zu einer Signifikation gebracht, die den Signifikanten unmöglich im Signifikat verschwinden lassen kann. Ihre Sprengkraft lässt das Sichtbare niemals zur Ruhe kommen, sie lässt es stets über die Geschichte hinausweisen. Nie können die Bilder ganz auf ein Narrativ und dessen synthetisierende Kraft reduziert werden, scheinen sie sich doch immer auch selbst zu genügen. Zwischen Inszenierung und Inszeniertem muss immer ein Riss verlaufen: „Even the most classical of cinematographic forms, the ones most faithful to the representative tradition of carefully arranged incidents, clearly defined characters, and neatly composed images, are affected by this gap, evidence enough that the film fable belongs to the aesthetic regime of art“ (Rancière 2006b, S. 15). Das System von Classical Hollywood ist mithin in einem permanenten Prozess der Selbstdurchkreuzung begriffen. Bilder und Töne sprengen den Konnex von Figuren und Handlung durchweg auf. Rancière leistet damit eine wichtige philosophische Intervention gegen essentialisierende Positionen. Auch er ist dabei jedoch freilich nicht gegen instrumentelle Zugriffe auf das filmische Medium gefeit. In seiner Philosophie der reziproken Durchkreuzung von Narrativ und Bildlichkeit demonstriert Rancière so nicht zuletzt die zentrale Idee seiner politischen Theorie: den Widerstreit eines unaufhebbaren Dissenses. Politik und Kunst sind in diesem Denkmodell eng miteinander verzahnt, im Sinne einer Politik des Ästhetischen ebenso wie im Sinne einer Ästhetik der Politik. Wo auf der einen Seite stets Wort und Bild antagonistische Konfigurationen ausbilden, geht es auf der anderen Seite um Fragen der Teilnahme an distribuierten Sinnlichkeiten. Dabei kommt dem Film eine Schlüsselstellung zu: Das Medium ist nicht nur eine Massenkunst, durch seine Spaltung zwischen Narrativ und Bildlichkeit bildet es auch eine demokratische Gleichheit des Kontrastiven aus. Rancières Philosophie erzählt uns damit exakt das, was der Film immer wieder neu zur Anschauung bringt.

Wird die Relation von Film und Philosophie bei Rancière eher implizit verhandelt, steht sie im Zentrum der Reflexion bei Alain Badiou. Von allen Denkern,

nicht nur der kontinentalen Schule, ist Badiou derjenige, dessen Reflexionen einer Philosophie *als* Film am nächsten kommen. Badiou, ein Neo-Platoniker und wunderlicher Poststrukturalist, für den Wahrheiten nicht konstruiert sind, sondern vielmehr entdeckt werden müssen, weist faktisch sämtliche Einsichten der modernen Filmtheorie im Zuge des Lacan'schen und Althusser'schen Paradigmenwechsels zurück. Analog zu Deleuze negiert er ein Primat des Sprachlichen, nicht aber um daraus das vitalistische Programm einer metaphysischen Film-Ontologie zu entwickeln als vielmehr die besondere Relation von Film und Philosophie zu reflektieren. Film wie Philosophie werden von Badiou gleichermaßen als Medien des Denkens begriffen. Dabei gründen beide für Badiou in Wahrheit. Diese Wahrheit jedoch wird nicht essentialistisch gedacht. Vielmehr adressiert sie eine infinite Möglichkeit, deren radikale Multiplizität nie in einer Gegenwart aufgeht, sondern stattdessen immer auf ein Kommendes verweist. Wahrheit bildet damit den Horizont von Philosophie. Philosophie selbst fällt so nicht mit Wahrheit in Eins, sondern ist verwiesen auf die Wahrheitsproduktion in anderen Feldern: dem Ereignis. Diese Felder nun stellen für Badiou sowohl Kunst als auch Politik, Wissenschaft und Liebe dar. Jedes Feld besitzt dabei seine eigenen Qualitäten: Formen, Inhalte, Potentiale. Das gilt auch für den Subbereich der einzelnen Felder. Die unterschiedlichen Künste besitzen demnach differente Ausdrucksmodi, was für Badiou heißt, dass sie jeweils Wahrheit auf verschiedene Weise denken. Nicht nur werden hier Denken und Wahrheit also aufs Engste miteinander legiert, in der Kunst findet die Philosophie somit auch eine ihrer zentralen Bedingungen. Badiou glaubt nicht an eine der Philosophie eigene Immanenz von Wahrheit und Denken, vielmehr ist es Aufgabe der Philosophie, das durch die Kunst gedachte Denken in seiner Wahrheitsdimension aufzunehmen und in Konzepten produktiv zu machen. Sie hat die vom Ereignis der Kunst hervorgebrachte Wahrheit zu bergen. „[P]hilosophy doesn't have to produce the thinking of the work of art“ konstatiert Badiou entschieden, „because art thinks by itself“ (2013, S. 18). Das bedeutet nun freilich, dass Kunst der Philosophie nicht notwendigerweise bedarf. Die Philosophie aber ist angewiesen auf das Denken der Kunst. Letztere bildet somit keinen Objektbereich von Erstgenannter, Kunst fungiert vielmehr als Kondition der Philosophie. Philosophie markiert dann jenen Ort, wo das Denken ergriffen wird: „the site of thought at which (non philosophical) truths seize us and are seized as such“ (Badiou 2008, S. 1). Philosophie denkt damit den in der Kunst gedachten Gedanken, der eben Kunst als Kunst definiert. Badiou führt für diesen Konnex von Kunst und Philosophie den Begriff der „In-Ästhetik“ ein. Damit versucht er, das der Kunst intrinsische Moment philosophischer Effekte zu fassen: „In-ästhetisch“, so Badiou, „ist für mich eine Beziehung der Philosophie zur Kunst, der in keiner Weise die Absicht zu Grunde liegt, Kunst, die aus sich selbst heraus Wahrheit hervorbringt, als Objekt für die Philosophie einzusetzen. Entgegen der ästhetischen Spekulation beschreibt die In-Ästhetik allein die aus der

unabhängigen Existenz bestimmter Kunstwerke hervorgehenden intraphilosophischen Wirkungen“ (2001, S. 6). Kunst und Philosophie treten hier in eine negative Relation, die beide zunächst nur sich selbst relationieren lässt. Badiou's In-Ästhetik ist daher auch keine Philosophie der Kunst, wie sie etwa Heideggers Ontologie des Kunstwerks als autonomer Grund von Wahrheit hypostasiert. Vielmehr ist es der In-Ästhetik um eine Deskription jener Wahrheit von Kunst zu tun, die sich in der Singularität des einzelnen Kunstwerks manifestiert. Projiziert wird also eine Zirkulation zwischen den Qualitäten eines Kunstwerks und dessen philosophischer Analyse. Wahrheit ist der Kunst mithin inhärent, und zugleich wird diese Wahrheit philosophisch umfasst. Badiou's In-Ästhetik markiert so ein Konzept der Negativität von Kunst, die positiv gedacht ist. Inästhetisch zu denken, bedeutet deshalb, die Philosophie von der Kunst her zu denken, ebenso aber die Kunst von der Philosophie her neu zu perspektivisieren. Kein Feld darf für Badiou dabei zum bloßen Gegenstand des anderen werden, auch wenn Philosophie ohne Kunst keinen Zugang zur Wahrheit erfährt. So wenig, wie Kunst der Philosophie zu subordinieren ist, so sehr ist die Philosophie doch an die Kunst zu binden.

Jede Kunst denkt Wahrheit für Badiou auf eine spezifische Art und Weise. So auch die Kunst des Kinos. Jeder Film ist für Badiou in diesem Sinne eine Offerte, die sich in der Bewegung von ästhetischem Objekt und rezipierendem Subjekt materialisiert: „What I call my ‚inaesthetics‘ in philosophy attempts to say that philosophy doesn't have to produce the thinking of the work of art because the work of art thinks all by itself and produces truth. A film is a proposition in thought, a movement of thought, a thought connected, so to speak, to its artistic disposition“. Kommuniziert wird dieses Angebot durch einen Akt der Erfahrung, die sich selbst wiederum in Form von Bewegung mitteilt: „through the experience of viewing the film, through its movement“ (2013, S. 18). Film ist ein Denken in Bewegung, das sein Gedachtes durch Bewegung erfahrbar macht. Es besitzt hierbei eine Sonderstellung, die den Film als Medium singular macht. Er wird nämlich einerseits als Kunstform gesehen, von den traditionellen Künsten aber dadurch abgegrenzt, als dass er sein Gedachtes dem Denken der anderen Künste, d. h. von Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Tanz und Dichtung in seiner basalen Multimedialität entlehnt. Film operiert für Badiou immer „parasitär und inkonsistent“, indem er sich nicht einfach egalitär zu den anderen Künsten hinzu addiert, sondern vielmehr als ihr „Plus-Eins“ figuriert: „Die Filmkunst ist eine unreine Kunst. [...] Aber ihre Stärke als zeitgenössische Kunst liegt genau darin, im Moment des Übergangs die Idee von der Unreinheit jeglicher Idee entstehen zu lassen“ (2001, S. 136). Dadurch nimmt das Kino nicht nur einen Zwischenraum inmitten der Künste ein, es evolviert auch zu einem privilegierten Partner der Philosophie. Kino und Philosophie verfügen für Badiou über eine hohe Strukturanalogie, eben durch ihre hybride Stellung gegenüber Denken und Wahrheit. Beide extrapolieren, adaptieren

und vermitteln ein Denken, das in Wahrheit außerhalb ihrer selbst lokalisiert liegt. Kino und Philosophie stellen gleichsam wahrheitslose Felder dar, deren basale Unreinheit zu einer Anverwandlung der in differenten Feldern sedimentierten Wahrheitspotentiale führt. Badiou pocht hier aber auf eine Autonomie des Films, die jede Philosophie selbstkritisch zu respektieren hat. Er moniert dann auch jenen instrumentellen Zugriff der Philosophie auf das Kino, wie ihn besonders prominent freilich Gilles Deleuze vorgenommen hat. „[H]is entire enterprise“, klagt Badiou, „is proposing a creative repetition of concepts and not an apprehension of the cinematic art as such. [U]nder the constraint of the case of cinema, it is once again, and always, (Deleuze's) philosophy that begins anew and that causes cinema to be there *where it cannot, of itself, be*“ (2000, S. 16). Für Badiou behauptet Deleuze zwar ein dem Kino immanentes Feld von Konzepten, leistet damit allerdings lediglich ein Lippenbekenntnis ab. Deleuze evaluiert keine Konzepte im Kino, er re-evaluiert seine eigene Philosophie im Spiegel des Films. Selbst wenn Deleuze am Material arbeitet und dort eine Immanenz der Konzepte nachweist, bleibt sein eigentliches Referenzobjekt doch ein Außen des Films, durch das – via Henri Bergsons Vitalismus – seine Philosophie von Bewegung und Zeit erst möglich wird. Bei Deleuze, so Badiou, existieren in letzter Konsequenz nur Konzepte, die der Philosoph zunächst selbst anjustiert und dann in ihrer Passage durch das Kino und seine Geschichte nachverfolgt: „[C]oncepts, which are never ‚concepts-of‘, are only attached to the initial concrete case in their movement and not in what they give to be thought. This is why, in the volumes on the cinema, what one learns concerns the Deleuzian theory of movement and time, and the cinema gradually becomes neutralized and forgotten“ (Badiou 2000, S. 16). Damit verkennt Deleuze aber gerade das besondere Potential des Films, nämlich ein intraphilosophisches Denken zu perpetuieren. Für Badiou geht es nicht darum, philosophische Fragen an das Kino zu stellen. Stattdessen müssen von der Philosophie vielmehr die dem Kino bereits inhärenten Antworten freigelegt werden. Auf diese Weise erst wird möglich, dass der Film die Philosophie ergreift. Indem er sie auf eine Wahrheit außerhalb ihrer selbst hinweist, kann der Film helfen, die Philosophie zu transformieren. Er stellt dann in Frage, was an Konzepten etabliert worden ist und bringt sein eigenes Potential des Denkens in Anschlag. Der Film fungiert damit als ein Falsifizierer der Philosophie. Er tritt in ein synthetisierendes Verhältnis: „[T]he passage between cinema's ideas and philosophy's concepts always poses the question of syntheses. If we are able to create philosophical concepts from cinema, it is by changing the old philosophical syntheses by bringing them into contact with the new cinematic syntheses“ (2013, S. 219). Für Badiou kündigt der Film stets von einer Ankunft des Neuen. Dieses Neue kann sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen ereignen. Ob als Synthese von Bewegung, als Synthese von Zeit, als Synthese ethischer Fragen, als Synthese zwischen anderen Künsten und Nicht-Künsten, das

Kino stellt Verbindungen zwischen Kontinuität und Diskontinuität her. Dabei entwirft es keine Theorie, es transformiert vielmehr die Synthesen der Philosophie, indem jene in Kontakt mit neuen kinematographischen Synthesen kommen. Die Konzepte der Philosophie können sich so an den Ideen des Films entzünden.

Für Badiou vermag die Philosophie mithin vom Film zu lernen. Denn indem der Film an einer Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst situiert ist, leistet das Medium eine Synthese, die der Philosophie den Glauben an sich selbst zurückgeben kann. Kunst meint hier in einem hochmodernistischen Sinne denjenigen Gegenstandsbereich, der sich allen ihm extern situierten Verpflichtungen entzieht, um eine dem Objekt intrinsische Wahrheit auf artistische Weise zu formulieren. Freilich kommt dem Film aus dieser Perspektive eine ungemein prekäre Position zu. Dies hat bei Badiou damit zu tun, dass der Film, insbesondere der Hollywood-Film, zum einen das Produkt einer Industrie ist, zum anderen aber auch ein artistisches Potential besitzt. So beruht die „Unreinheit“ des Films auf voneinander separierten Feldern, die zunächst nur durch Geldflüsse verbunden sind. Von den Gagen der Schauspieler über die Bauten des Sets, das technologische Equipment der Kameras, die Computer-Hardware bis hin zu den Kosten von Distribution und Exhibition, es ist Geld, das sowohl Personal als auch Produktionsschritten als Konnex dient. Kino ist damit zuallererst eine Industrie. Simultan aber zirkulieren neben dem Geld aber auch künstlerische Leistungen. Diese versuchen für Badiou den Film zu „reinigen“, indem sie von den kapitalistischen Grundlagen des Mediums abstrahieren. Filmkunst leistet eine Synthese, dadurch dass aus der „unreinen“ Infinität der Industrie ein artistisches Potential extrahiert wird: „Art’s task is to make a few fragments of purity emerge from that impurity, a purity wrested, as it were, from a fundamental impurity. So I would say that cinema is about purification: it is a work of purification. With only slight exaggeration cinema could be compared to the treatment of waste. You start out with a bunch of different things, a sort of indiscriminate industrial material. And the artist makes selections, works on this material. He’ll condense it, he’ll eliminate some things, but he’ll also gather things together, put different things together, in the hope of producing moments of purity“ (Badiou 2013, S. 226). Wo die traditionellen Künste, ob Musik oder Malerei oder Literatur, für Badiou mit der „Reinheit“ des artistischen Materials beginnen und eben diese „Reinheit“ im Akt der künstlerischen Produktivität konservieren wollen, nimmt der Film also den exakt umgekehrten Weg. Als ein immer schon plurimediales Medium ist seine Aufgabe nicht, die Stille im Klang, die leere Seite im Schreiben, das Unsichtbare im Sichtbare zu erhalten, vielmehr geht er in einem immer unabschließbaren Versuch der Purifikation auf. Filmkunst figuriert für Badiou als eine negative Kunst, die sich an ihrer eigenen Unmöglichkeit entzündet. „This impossibility is the real of cinema“, konstatiert Badiou: „a struggle with

Classical Hollywood und kontinentale Philosophie

Ritzer, I. (Hrsg.)

2015, VII, 229 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-06619-2