

Einleitung

In diesem Buch geht es um zwei Dinge: einerseits um einen spezifischen Typus künstlerischer Film- und Videoarbeiten und die Frage, was diese so besonders macht. Andererseits geht es um ein philosophisches Konzept der Filmkunst, das diesbezüglich Hinweise bereitzuhalten verspricht, und die Frage, inwieweit es der Überprüfung an besagten Werken standhält.

Im ersten Fall ist die Rede von zeitgenössischen Film- und Videoarbeiten, die so konsequent im Zwischenraum von Kunst und Kino operieren, dass sie sich allen gängigen Unterscheidungen, Klassifikationen und Benennungen verweigern, welche die Genreordnungen und Kategorien des Films, aber auch die des Kunstfeldes vorsehen. Diese Filme und Videos sind in Museen und Galerien ebenso zuhause wie auf Filmfestivals. Sie begegnen uns mal im Dispositiv des Kinos auf der großen Leinwand, mal auf Bildschirmen in Ausstellungsräumen oder als Teil komplexer, räumlicher Mixed-Media-Installationen, welche die bewegten Bilder in ästhetische und epistemische Inszenierungen einbetten.

Anders als die großen »Filmautoren« des Kinos erschließen sich die Urheber*innen dieser Werke das Filmische in der Regel von Seiten der Kunst her, d.h. als ein dezidiert künstlerisches Medium. Insofern handelt es sich weder um das, was nach langem Aushandlungsprozess im Sinne eines Kunstwerdens des Films als »Filmkunst« kanonisiert ist, noch um die Werke von Filmemacher*innen, die sich nicht zuletzt in der Hoffnung auf ein anderes Publikum, größere gestalterische Freiheit oder bessere Finanzierungsoptionen in den Kunstkontext wagen. Im Zentrum des Interesses stehen vielmehr Arbeiten von Künstler*innen, die sich – ausgebildet an Kunstakademien – für die bewegten Bilder als Medium entschieden und auf Grundlage dieser Entscheidung auf das Kino zubewegt haben, wie es etwa der israelische Filmemacher und Videokünstler Omer Fast beschreibt: »I didn't go to film school – I went to a graduate school that did not have a video camera or a computer. So a lot of

the technical stuff I learned about producing, editing, and showing the work were things that were learned on the job as an artist rather than in advance.«¹

Diese Filme und Videos lassen sich weder unstrittig als dokumentarisch bzw. fiktional bestimmen noch eindeutig als experimentell oder essayistisch kategorisieren. Gleichwohl bedienen sie sich sowohl dokumentarischer wie fiktionaler Praktiken und Materialien, erweisen sich im Umgang bisweilen als experimentell und verfahren verschiedentlich essayistisch. Immer wieder spielen diese Arbeiten mit dem Verzicht auf dramaturgische und narrative Elemente, sind aber keineswegs abstrakt. Sie erweitern zweifelsohne die Grenzen des Kinos, aber weniger auf der medialen Ebene des Films, so dass sie sich auch nur bedingt dem *expanded cinema* zuordnen lassen.

Für das Genre des Experimentalfilms, aber auch für die Video- oder Medienkunst sind diese Arbeiten zu klassisch narrativ, zu filmisch und an Storys orientiert, während sie für das klassische Erzählkino zu experimentell vorgehen. Sie bedienen sich des Dokumentarischen, nur um es einem Fiktionalisierungsprozess zu unterziehen, der jeden Authentizitätsanspruch untergräbt und in Frage stellt. Sie spielen virtuos mit den medialen Formen des Erzählkinos, nur um mit dessen Konventionen im filmkünstlerischen Experiment zu brechen und sich im nächsten Moment wieder vollkommen dem narrativen Entwurf fiktionaler Welten zu verschreiben. Obwohl besagte Film- und Videoarbeiten oftmals die uns umgebende Welt massenmedialer Bilder und Töne als Ausgangspunkt und Material nehmen, das sie subvertieren und reformulieren, ist auch die Bezeichnung Essayfilm nur begrenzt zutreffend. Zwar teilen sie mit diesem Genre die essayistische Leichtigkeit, Offenheit und Unabgeschlossenheit, verschreiben sich aber eher der narrativen Sinnproduktion als dessen Dekonstruktion und erweisen sich letztlich als eher handlungsorientiert. Auch medial lassen sich diese künstlerischen Film- und Videoarbeiten nicht klar zuordnen, finden sich doch, wie dieses Buch zeigen wird, Beispiele in allen Bewegtbildmedien vom Film über Video bis hin zur *computer-generated imagery* (CGI).

Es ist dieses befremdliche »Dazwischen«, eine Mischung oder besser das Neben- und Miteinander von unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Praktiken, Materialien und Stilen, von Formen, Formaten und Genres, mit dem diese Film- und Videoarbeiten auf besondere Weise und in besonderem Maße zu

1 Craig Hubert, »Omer Fast On the Past and ›Present Continuous‹ at BALTIC«, in: Blouin Art Info, 14.03.2016, <<http://uk.blouinartinfo.com/news/story/1352644/omer-fast-on-the-past-and-present-continuous-at-baltic>> (zuletzt aufgerufen: 19.03.2018).

denken geben. Mit dem französischen Philosophen Alain Badiou ist – so die erste These dieser Arbeit – von einer wesentlichen »Unreinheit« zu sprechen, die diese Werke nicht nur charakterisiert, sondern auch ihre besondere Relevanz begründet. Entsprechend bildet Badiou's philosophisches Konzept des Films als einer fundamental »unreinen« Kunstform und dessen Herleitung aus seiner Philosophie den zweiten Schwerpunkt dieser Untersuchung.

Dass der Film eine Kunst ist bzw. ihm das Potential innewohnt, Kunst zu sein, steht für Badiou nicht nur außer Frage, es macht den Film in seinen Augen auch zu einer eigenständigen Denkweise. Genauer gesagt, ist die Filmkunst in seinen Augen der Ort eines dezidiert künstlerischen Denkens, das unmittelbar mit den künstlerischen Verfahren verknüpft ist, die für den Film spezifisch sind. Das zentrale Merkmal, das den Film von den anderen Kunstformen unterscheidet, ist bei Badiou, wie bereits angedeutet, die fundamentale Unreinheit des Films, die sich auf alle seine Aspekte erstreckt und sein Wesen als eine Kunst ohne eigene Essenz ausmacht.² Sie betrifft neben den Produktions- und Rezeptionsbedingungen vor allem das Material des Films. Denn dieser ist für Badiou ein grundsätzlich subtraktives Verfahren, das auf dem Prinzip von Aufnahme und Montage beruht, das sein Verhältnis zu den anderen Künsten und auch darüber hinaus bestimmt.

All das stellt in den Augen des Philosophen jedoch keinen Makel dar, sondern macht vielmehr das besondere Potential des Films als einer eigenständigen, künstlerischen Denkweise aus. Er geht davon aus, dass das »Aufscheinen« einer Idee bzw. Wahrheit in einem Film maßgeblich von einem »komplexen Spiel der Bezugnahmen auf andere Künste und Verschiebungen dieser Künste (Theater, Roman, Musik, Malerei ...) abhängt.«³ Filmisches Denken vollzieht sich diesem Konzept zufolge in der Aufnahme und Anordnung von fremden Ideen, Formen und Praktiken, die der Film neu verknüpft, das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen lässt. Diese Verfahren der künstlerischen Bezugnahme auf etwas, das dem Film äußerlich ist, begründen für Badiou dessen Unreinheit. Aufbauend auf seinen Filmanalysen theoretisiert er sie als Bewegungen des Films: So macht er an dem Vortrag eines Gedichts in Wim Wenders FALSCHER BEWEGUNG (BRD 1975) eine globale Bewegung des Films fest, findet in der Wirkung des Gedichts auf den Vortragenden dessen lokale Bewegung

2 Vgl. u.a. Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Wien 2012, S. 140.

3 Alain Badiou, »Überlegungen zur aktuellen Lage des Films und dazu, wie es möglich ist, diese Lage nicht als Tod oder Sterben des Films zu begreifen«, in: ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 193–208, hier S. 194.

und entdeckt in dieser filmischen Vereinnahmung der Poetik für den Film dessen unreine Bewegung.⁴ Laut Badiou ist es das Ineinandergreifen dieser drei Bewegungen, welches das Aufscheinen der Idee in einem Film erst möglich macht.

Gemäß der wesentlichen Unreinheit des Films ist eine solche genuine Filmidee immer eine Mischung filmfremder Ideen, in der, was nicht zusammenpasst und -gehört, paradoxe Synthesen eingeht.⁵ Insofern ist es für Badiou das filmkünstlerische Werk selbst, das auf diese Weise in seiner sinnlichen Materialität *denkt* und dabei eine künstlerische Wahrheit zu produzieren vermag.⁶ Er entwirft das Konzept eines filmischen Denkens *in* Bewegungen, das sich seinen unreinen Verfahren und der Unreinheit seines Materials verdankt und als Bewegung überträgt.

Eben dieses Konzept bringt die vorliegende Untersuchung zur Analyse des eingangs beschriebenen Typus künstlerischer Film- und Videoarbeiten in Anschlag, der in Badiou's Auseinandersetzung mit der Filmkunst keine Beachtung erfährt. Die forschungsleitende These lautet entsprechend, dass diese audiovisuellen Arbeiten – angesiedelt zwischen Kunst und Kino – eine Unreinheit kennzeichnet, die das, was Badiou's Überlegungen zufolge dem Film eigentümlich ist, noch übersteigt: In ihren subtraktiven Bezugnahmen sind sie nicht auf die anderen Künste beschränkt, sondern greifen gleichermaßen auf Ideen, Konzepte und Theorien wissenschaftlicher, politischer und auch philosophischer Natur zu. Vor diesem Hintergrund macht es sich diese Untersuchung zur Aufgabe, zu klären, inwieweit diese gesteigerte Form der Unreinheit auch mit anders gearteten filmischen Denkbewegungen einhergeht, die im Sinne Badiou's andere Filmideen und damit neue künstlerische Wahrheiten zum Aufscheinen bringen.

Ziel ist es einerseits, das Potential dieses besonderen Typus künstlerischer Film- und Videoarbeiten als Praxis eines eigenständigen, künstlerischen Denkens sichtbar zu machen, das sich aus seiner unreinen Anordnung speist. In den Blick genommen wird dabei ein Phänomen der Gegenwartskunst, das – obwohl immer noch eine Randerscheinung – nicht nur zusehends an Bedeutung gewinnt, sondern auch im Rahmen der anhaltenden Diskussion um epistemische Bestrebungen in der Kunst bzw. ein Wissen der Künste von Interes-

4 Vgl. A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, S. 132ff.

5 Ebd., S. 143.

6 Vgl. Alain Badiou, »Der Film hat mir viel gegeben«, in: ders., *Kino*, S. 17–40, hier S. 38.

se zu sein verspricht.⁷ Andererseits versteht sich das vorliegende Projekt als Beitrag zur Forschung am philosophischen Werk Alain Badiou, dessen Überlegungen zum Kino insbesondere hierzulande, sowohl in der Philosophie als auch in den Filmwissenschaften, in der Vergangenheit nur wenig Beachtung fanden. Die systematische Herleitung seiner Auffassung des Films als einer eigenständigen Kunstform und sinnlichen Denkweise, die Ideen bzw. Wahrheiten filmischer und künstlerischer Natur hervorbringt, aus seinem philosophischen System gehört entsprechend zu den Forschungsdesideraten, auf welche die vorliegende Untersuchung reagiert. Dies gilt umso mehr, als sich diese Auffassung auf bemerkenswerte Weise in den lebhaften filmtheoretischen, mehr aber noch filmphilosophischen Diskurs um ein Denken in, mit und durch das bewegte Bild einschreibt, der den Film und auch seine digitalen Formen bereits seit dessen Anfängen begleitet.

Entscheidende Bedeutung in der Theoretisierung der Beziehung von Film und Denken kommt insbesondere dem französischen Philosophen Gilles Deleuze⁸ und seinem amerikanischen Kollegen Stanley Cavell⁹ zu, die beide, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, den Film bzw. das Kino als Ort, Medium und Praxis eines philosophisch relevanten Denkens betrachten. Ihre Positionen wirken nicht nur bis in den zeitgenössischen Diskurs um ein Denken im bzw. des Films hinein, sondern rahmen diesen auch in gewisser Weise. So hat sich ausgehend von Cavells Auffassung des Films als eines Mediums, das wie gemacht ist für die Philosophie,¹⁰ vor allem im angelsächsischen Raum eine lebhafte Diskussion über den Beitrag des Films zum philosophischen Denken entwickelt. Untersucht wird, inwieweit Filme nicht nur massentauglich philosophische Theorien illustrieren, sondern eigenständige filmische Reflexionen zu philosophischen Themen und Problemen insbeson-

-
- 7 Die Publikationen zur künstlerischen Forschung sind zahlreich. Einen empfehlenswerten Einstieg in die Frage nach dem Wissen der Künste liefert u.a.: Kathrin Busch, Barbara Gronau, Kathrin Peters (Hg.), *An den Rändern des Wissens. Über künstlerische Epistemologien*, Bielefeld, 2023.
 - 8 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1989, u. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1991.
 - 9 Vgl. u.a. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York 1971, u. Stanley Cavell, *City of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard 2005.
 - 10 Vgl. Stanley Cavell, »Reflections on a Life of Philosophy«, in: *Harvard Review of Philosophy* 7(1), 1999, S. 19–28, hier S. 25.

dere ethischer und lebensphilosophischer Natur darstellen.¹¹ Sie werden dabei maßgeblich aufgrund ihrer medienspezifischen narrativen, mimetischen und repräsentativen Qualitäten in den Status philosophischer Argumente erhoben und wegen ihrer moralischen »Bildungskraft« als Philosophie verstanden.¹²

Dieses Konzept eines Denkens im Medium des Films verortet dessen reflexives Potential maßgeblich in der Narration. Es unterstellt eine Verwandtschaft von filmischem Erzählen und philosophischem Gedankenexperiment, insofern hier wie da fiktive Szenarien in Form eines Narrativs etabliert werden.¹³ In beiden Fällen, so die Argumentation, ist das Publikum aufgefordert, dessen Rahmenbedingungen und die dargebotenen Handlungen hypothetisch als gegeben anzunehmen, vor dem eigenen Erfahrungshorizont zu überprüfen und daraus Schlüsse zu ziehen. Wird das fiktive Szenario als in sich stimmig anerkannt und erscheinen die Handlungen plausibel, ist Narration im Film wie im Gedankenexperiment überzeugend: »The aptness and comprehensiveness of a candidate induced in this manner is tested in the laboratory of the mind by a process of reflective equilibrium against our background of real-world experiences and our web of beliefs.«¹⁴

Das reflexive Potential des Films liegt diesem Konzept zufolge in dessen Fähigkeit, als fiktives, jedoch welthaltiges Gedankenexperiment mit narrativen Mitteln Alternativen aufzuzeigen und durchzuspielen, »wobei sich Differenzen vor allem hinsichtlich des projektiven Werts der Schlüsse ergeben, die man aus der Sichtung der Filme zieht«.¹⁵ Kontrovers diskutiert wird in diesem Kontext insbesondere, ob und in welchem Ausmaß solche filmischen Beiträge zum philosophischen Diskurs auf eine nachgeordnete philosophisch-diskursive Übersetzungsleistung angewiesen sind.¹⁶ Insgesamt findet der Anteil der

11 Vgl. Stephen Mulhall, *On Film*, London 2002, S. 2f.

12 Vgl. Rupert Read/Jerry Goodenough (Hg.), *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, New York 2005.

13 Vgl. Thomas E. Wartenberg, »Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy«, in: ders./Murray Smith (Hg.), *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, Oxford 2006, S. 19–32, hier S. 20f.

14 Noel Carroll, »Philosophizing Through the Moving Image: The Case of Serene Velocity«, in: M. Smith/T. E. Wartenberg (Hg.), *Thinking Through Cinema*, S. 173–186, hier S. 180.

15 Vinzenz Hediger, »Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), »*Es ist als ob*«. *Fiktionalität in Philosophie, Film und Medienwissenschaft*, München 2009, S. 163–183, hier S. 183.

16 Vgl. M. Smith/T. E. Wartenberg (Hg.): *Thinking Through Cinema*, a.a.O.

nicht narrativen Aspekte des Filmischen an der besonderen Sinnlichkeit und Anschaulichkeit dieser Entwürfe und Modelle wenig Beachtung. Das wirft die Frage auf, ob der Film nicht die Kapazität des philosophischen Gedankenexperiments in seiner sinnlichen Qualität übersteigt, wenn er vermittels der Erstellung einer Welt überzeugt, »die virtuell bleibt, also Wirkung zeigt, ohne real zu werden, keine potentielle Welt eben, die auf Möglichwerden angelegt ist«,¹⁷ über das hinauszugehen, was nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit möglich ist.

Auf der anderen Seite des Spektrums wird der Film, ausgehend von seiner Theoretisierung bei Gilles Deleuze, als eigenständige Praxis eines genuin filmischen Denkens gedacht, das für die Philosophie relevant ist, insofern es mit neuen Bildpraktiken auch neue Begriffe hervorbringt. Der Film wird hierbei als Agentur verstanden, die unter Mitarbeit ihrer technischen Mittel und filmästhetischen Konzepte selbständig denkt: »Die filmischen Konzepte, wie etwa Einstellungsgröße, Schärfe- und Lichtverhältnisse und die Prozesse ihrer Verkettung und Veränderung in Bewegung und Montage, entstehen als Denkbewegungen des Films in diesem Feld.«¹⁸ Film wird dabei allererst als Bewegung gedacht. Gemeint sind jedoch weniger die konkrete Bewegung der Kamera, der Motive oder des Bildes bzw. Bildträgers. Vielmehr geht es um Bewegung als Prinzip und Essenz des Films. Denken unter filmischen Bedingungen ist dieser Auffassung nach selbst Bewegung: ein kontinuierlicher Prozess, der sich als solcher zu erkennen gibt, immer wieder neu formiert und so einem Zustand der Dinge Rechnung trägt, »der sich unaufhörlich verändert, ein Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebar wäre.«¹⁹ Daniel Frampton geht vor diesem Hintergrund so weit, Filme in seiner *Filmosophy* als denkende Subjekte aufzufassen, die Gedanken, Gefühle und Absichten hinsichtlich der Welt äußern, die sie herstellen.²⁰ Für Jacques Rancière hingegen ist es, wie im Weiteren noch zu sehen sein wird, gerade die konstante Bewegung des Films zwischen der repräsentativen Dar- bzw. Herstellung von Welt in der Narration und der Durchkreuzung bzw. Defiguration

17 Ebd.

18 Lorenz Engell, »Die optische Situation«, in: ders./Brigitte Leitner (Hg.), *Philosophie des Films*, Weimar 2007, S. 214–241, hier S. 214.

19 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 86.

20 Vgl. Daniel Frampton, *Filmosophy*, London 2006.

dieser Konstruktionen im Ästhetischen, mit der sich im Medium ein eigenständiges Denkgregime bemerkbar macht.²¹

Eine produktive Auseinandersetzung mit der Beziehung von Film und Denken findet darüber hinaus in Bezug auf den Essayfilm statt. Dabei wird dieser weder als Genre noch als Filmkategorie verstanden, sondern als künstlerisch-reflexive Praxis, die unter ständigen Verweisen auf die eigenen Herstellungsbedingungen immer neue Möglichkeiten der Reflexion auf das Dargestellte anbietet.²² Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang insbesondere Volker Pantenburgs Untersuchung der Filme von Jean-Luc Godard und Harun Farocki als Formen der filmischen Bildforschung.²³ Ausgehend vom altgriechischen Begriff der *theoria*, der Anschauung im Sinne eines aktiven Prozesses des Sehens bezeichnet, wird der Film hier als eine Form direkter Theorie verstanden, die das etablierte System sprachbasierten Denkens umgeht.²⁴ Gemeint ist eine filmimmanente Theoriebildung, die sich explizit aus dem technischen Dispositiv des Films speist. Dieses hat, so die Annahme, nicht nur einen wachsenden Einfluss auf eine extern gesteuerte Sinnproduktion, sondern generiert eigenständig Theorie aus der Abfolge von Bildern und Tönen entwickelt. Der Umstand, dass hierfür eine mediale Vermittlung stattfindet, wird als Quelle und nicht als Hindernis im Streben nach Erkenntnis gedacht. Gegenstand dieser Form der filmischen Reflexion ist maßgeblich das Medium selbst: Das Bild liefert hier seine eigene Analyse. Das theoretische Potential des Films verortet Pantenburg insbesondere im Prinzip der Montage, »mit dem Vergleich, Kontrast und Kollision als analytische theoretische Operationen möglich werden.«²⁵ Diese Form des visuellen Theoretisierens aktiviert die Betrachter*innen, fordert sie zu Interpretations- und Übersetzungsanstrengungen auf und schreibt sich so in den Diskurs um das bewegte Bild und das Medium Film ein.

In der Bestimmung der Filmkunst als genuin filmischer Denkweise erweist sich Badiou als Vertreter eines eigenständigen Denkens des Films in der Tradition von Gilles Deleuze. Mit der Definition des Films als wesentlich unreiner

21 Vgl. Jacques Rancière, *Die Filmfabel*, Berlin 2014.

22 Vgl. u.a. Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.), *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz 2011.

23 Vgl. Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.

24 Vgl. Edward Small, *Direct Theory: Experimental Film/Video*, Edwardsville 1994, S. 23f.

25 V. Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 27.

Kunstform, die Filmideen bzw. filmkünstlerische Wahrheiten hervorbringt, nimmt er jedoch gleichzeitig eine ganz eigene Position im Diskurs um den Zusammenhang von Film, Denken und Philosophie ein. Diese entwickelt Badiou nicht im luftleeren Raum, sondern aus seinem philosophischen Projekt heraus, das in seinem systematischen Zentrum auf die axiomatische Strenge der Mengenlehre als Mittel des ontologischen Denkens zurückgreift. Damit wendet er sich bewusst gegen den *linguistic turn* im zeitgenössischen Denken, insofern dieser einen auf der fundamentalen Ambiguität der Sprache beruhenden Relativismus betont. Gegen eine als dominant wahrgenommene Postmoderne in Politik und Philosophie argumentiert Badiou für eine Rückkehr zu einer »Politik der Wahrheit«, wie sein Weggefährte Slavoj Žižek es formuliert.²⁶ Diese Rückkehr ist auch eine Rückkehr zu Platon, mit der sich Badiou apologetisch gegen das Ende der Philosophie stemmt, das nicht erst seit der Ausrufung des Endes der großen Erzählungen durch Jean-François Lyotard immer wieder aufs Neue konstatiert wird. Mit dem Unternehmen, das »Ende des Endes, dieses Endes, auszurufen«,²⁷ mehr noch aber in dem Anspruch, Mensch und Universum einmal mehr in eine umfassende Konstruktion einzubetten, die vollständig rational und logisch ist, weist Badiou Philosophie zweifelsohne klassische Züge auf, was der Aktualität seines Werkes jedoch keinen Abbruch tut.

In Deutschland wird Badiou bislang vorwiegend als politischer Denker rezipiert. Seine Schriften zur Kunst und zu Theorien zum Kino, die im vorliegenden Projekt eine zentrale Rolle spielen, werden hierzulande bislang nur am Rande beachtet. Daran hat auch das Erscheinen seiner gesammelten Schriften zum Film in deutscher Sprache im Jahre 2015 wenig geändert. Dies mag daran liegen, dass Badiou seiner intensiven Beschäftigung mit dem Kino zum Trotz diesbezüglich auf die Formulierung einer »großen« Theorie verzichtet. Ein Grund für diese Zurückhaltung, die Badiou systematischem Anspruch auf den ersten Blick zu widersprechen scheint, könnte sein, dass das Kino für ihn zwar einerseits über die Künste hinausweist, als eigenständige Kunstform und genuine Denkweise aber gleichzeitig nahtlos in sein übergeordnetes philosophisches Projekt integriert ist.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird dieser Umstand zum Anlass genommen, der Herleitung dieses Konzepts der Filmkunst aus Badiou vielfältigen und

26 Slavoj Žižek, »Foreword. Hallward's Fidelity to the Badiou Event«, in: Peter Hallward, *Badiou. A Subject to Truth*, Minneapolis 2003, S. ix-xiv, hier S. xi, meine Übersetzung.

27 Alain Badiou, *Bedingungen*, Zürich 2011, S. 70 (Herv. i.O.).

nur bedingt systematischen Schriften zum Film einen Abriss des philosophischen Systems voranzustellen, aus dem es unmittelbar hervorgeht. Diese Entscheidung fußt auf der Überzeugung, dass eine Anwendung, Überprüfung und Weiterentwicklung der Filmtheorie Alain Badious im Sinne der Fragestellung dieser Arbeit nicht ohne ein profundes Verständnis dieses Systems und seiner Koordinaten gelingen kann. Entsprechend vollzieht der erste Teil dieses Buches eine Bewegung von der Makro- auf die Mikroebene dieses Systems: von den Gesetzen des Seins über die Kunst als »Wahrheitsverfahren« und »Bedingung« der Philosophie bis zum Kino als Kunstform und Denkweise. Diese Bewegung kreuzt wiederholt die Grenzen der einzelnen Schriften und verläuft immer entlang der zentralen Begriffe und Konzepte.

Jene zu erörtern und in ihrer spezifischen Bezogenheit innerhalb der Philosophie Badious darzustellen, ist das Ziel der ersten drei Kapitel. Auf eine tiefgreifende kritische Kontextualisierung und Diskussion der spezifischen Auslegung und Anwendung dieser Begriffe durch Badiou wird dabei aus textökonomischen Gründen und mit Rücksicht auf den thematischen Fokus dieser Arbeit weitgehend verzichtet. Diesbezüglich sei auf einige deutsch- und englischsprachige Publikationen verwiesen, die eben dies in hervorragender Weise leisten: Peter Hallwards *Badiou. A Subject to Truth*, Jason Barkers *Alain Badiou. A Critical Introduction* (London 2002), und Ed Pluths *Badiou – eine Philosophie des Neuen* (Hamburg 2012) führen nicht nur auf ebenso klare wie überzeugende Weise in Badious philosophisches System ein, sondern beleuchten auch seine Bezugnahmen auf andere Denker so erhellend wie kritisch, von Platon über René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Immanuel Kant, Georg Friedrich Wilhelm Hegel und Martin Heidegger bis hin zu Louis Althusser, Jacques Lacan und Gilles Deleuze. Einen anderen Einstieg, der nicht weniger wertvolle Einblicke in das Denken Alain Badious gibt, liefern die Gespräche, die dieser mit Gernot Kamecke für *Alain Badiou. Bedingungen und Unendlichkeit* (Berlin 2015) und mit Fabien Tarby für *Die Philosophie und das Ereignis* (Wien 2012) führte. Darüber hinaus werden Badious umstrittene Thesen auf den Gebieten der Ontologie, Politik, Ethik und Ästhetik in einer Vielzahl von Sammelbänden untersucht, von denen mit dem von Peter Hallward herausgegebenen *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy* (London/New York 2014), Gabriel Rieras *Alain Badiou. Philosophy and Its Conditions* (New York 2005) und Jan Völkers *Badiou and the German Tradition of Philosophy* (London 2019) an dieser Stelle nur drei erwähnt seien, die sich als besonders hilfreich erwiesen haben für die nachfolgende Erörterung des philosophischen Systems Alain Badious und der besonderen Rolle der Kunst darin.

Auf dieser Grundlage wird im vierten Kapitel das Badiou'sche Konzept des Films als Kunstform ohne eigene Essenz systematisch hergeleitet, deren fundamentale Unreinheit sie auch als Denkweise bestimmt. Diese Herleitung ist nicht nur hinsichtlich der nachfolgenden Anwendung und Erprobung dieses Konzepts auf den in dieser Arbeit im Fokus stehenden Typus künstlerischer Film- und Videoarbeiten zwingend notwendig. Sie stellt in ihrer Systematik bislang auch ein Forschungsdesiderat in sich dar, sowohl in Bezug auf den philosophischen als auch filmwissenschaftlichen Diskurs um ein filmisches Denken. Eine Ausnahme bildet Alex Lings Monographie *Badiou and Cinema* (Edinburgh 2011), die aber andere Schwerpunkte setzt und auf eine Anwendungsperspektive verzichtet. Dieses Buch diskutiert Badiou's Konzept eines filmischen Denkens insbesondere vor dem Hintergrund der Filmphilosophie Gilles Deleuzes, aus der es wesentliche Impulse bezieht. Im Zentrum der Auseinandersetzung stehen neben dem problematischen Begriff der Unreinheit das »Aufscheinen der Idee« im Film und die Verschränkung von Film, Bewegung und Denken in der Philosophie Alain Badiou's.

Auf dieser Grundlage werden im zweiten Teil der Arbeit sieben Film- und Videoarbeiten von vier zeitgenössischer Künstler*innen analysiert, deren Werke – entstanden zwischen 1980 und heute – auf den ersten Blick nur drei formale Kriterien verbindet: Es handelt sich jeweils um Single-Screen-Arbeiten, die – gleichermaßen für die Leinwand wie für die Präsentation im Kunstkontext konzipiert – sowohl als Filme als auch als Kunstwerke wahrgenommen werden. Zur Untersuchung kommen diese sehr unterschiedlichen Werke jedes für sich und in seinem eigenen Recht, aber auch als »künstlerische Konfiguration«, die Badiou's Theorie zufolge in der sinnlichen Schöpfung einer die einzelnen Arbeiten verbindenden »Filmidee« zum »Subjekt« des künstlerischen Denkens im Film wird. Entsprechend gilt das Interesse neben den Bewegungen des Denkens in der jeweiligen Arbeit, die es in ihrem Verhältnis zu deren spezifischer Unreinheit nachzuvollziehen gilt, dem »Fang« der Idee«, von dem Badiou als Ziel der philosophischen Bezugnahme auf den Film spricht.²⁸ Hierbei kommt seine zu diesem Zweck vorgeschlagene Methode des »axiomatischen Urteil[ens]«²⁹ über einen Film ebenso zur Anwendung, wie andere Verfahren der Filmanalyse, die eine kritische Überprüfung dieser Methode an den Arbeiten erlauben.

28 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, S. 137 u. 140.

29 Alain Badiou, »Kann man über den Film sprechen?«, in: ders., *Kino*, S. 135–148, hier S. 135.

Auf diese Weise wird in dem experimentellen Kurzspielfilm THE BLACK TOWER (Großbritannien 1985–87) des britischen Filmemachers und Videokünstlers John Smith eine filmischen Denkbewegung zwischen einer Logik der Erzählung und einer Logik der Bilder und Töne isoliert, in der nicht nur zwei widerstreitende Ideen von, sondern auch zwei Regime der Kunst in ein besonderes Verhältnis zueinander treten, wie mit Jacques Rancière argumentiert wird. In Smiths SLOW GLASS (Großbritannien 1988–91) steht anschließend die Bewegung zwischen Konstanz und Wandel im Zentrum der Betrachtung, die ausgehend von einem filmischen *objet ambigu* nach Paul Valéry, das im Film seine Wirkung entfaltet, eine paradoxe Verknüpfung von Widersprüchlichem und Gegensätzlichem umsetzt, wobei sich der Film selbst in ein solches, in höchstem Maße unreines Objekt verwandelt. Die Arbeit 5000 FEET IS THE BEST (Israel/Deutschland 2011) des israelischen Videokünstlers und Regisseurs Omer Fast wiederum bewegt sich entlang der Grenze von Wissen und Nichtwissen, um eine Idee von dem entstehen zu lassen, was sich aufgrund der traumatischen Struktur der Erfahrung und entsprechend der Erinnerung entzieht. Bjørn Melhus FREEDOM & INDEPENDENCE (Deutschland 2014) hingegen generiert aus der Bewegung zwischen zwei Konzepten und Vermögen des Witzes eine hinsichtlich ihrer Aktualität neue Idee von der Verquickung von Ökonomie und Religion in unserer geteilten Gegenwart. Den Abschluss der Film- und Videoanalysen bildet THE SCI-FI TRILOGY (Großbritannien/Dänemark/Katar 2009–15) der palästinensischen Multimediakünstlerin und Filmemacherin Larissa Sansour, deren drei experimentelle Kurzspielfilme in einer filmischen Denkbewegung zwischen Erzählung und Gegenerzählung Raum für einen »Entnaturalisierung« dominanter Perspektiven auf den Nahostkonflikt schaffen. Abschließend werden die Ergebnisse der Analysen vor dem Hintergrund der Badiou'schen Theorie und unter dem Zeichen eines Denkens in Unreinheiten zusammengeführt: in der festen Überzeugung, dass diese künstlerischen Film- und Videoarbeiten etwas und auf eine Weise zu denken vermögen, die außer ihnen niemand beherrscht.³⁰

30 Vgl. Alain Badiou, »Das Auftreten des Ereignisses denken«. Interview mit Emmanuel Bureau und Francois Ramone«, in: ders., *Kino*, S. 149–180, hier S. 172.