DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210612

Entgrenzte Grenze: die Anomalie des Kinos nach Badiou

Felix Laubscher

Abstract: For Alain Badiou, "impurity" is the central feature of cinema. As this paper argues, this definition gives effect to a particular concept of boundary which is an anomaly not only in Badiou's thinking of the arts but in his entire philosophical system: Instead of a dividing line the frontier becomes a field that brings together what is adjacent in a zone of impurity rather than separating it.

> "To proclaim the slogan 'An end to frontiers' delines no real policy,
> because no one knows exactly what it means".[1]

1. Einleitung

Die Frage nach den *frontières,* den Grenzen des Handelns zwischen Kunst, Philosophie und Politik, lässt in ihrer Verknüpfung mit dem Ereignis, die das vorliegenden Sonderheft der Zeitschrift *Aretè* aufwirft, unweigerlich an die Philosophie Alain Badious denken. Und das nicht bloß, weil das Ereignis als Figur absoluten Wandels die Keimzelle des Denkens des französischen Gegenwartsphilosophen bildet oder weil Kunst und Politik für ihn neben der Liebe und der Wissenschaft die Philosophie bedingen. Das Denken von Grenzen selbst ist ihm in seinem Handeln zwischen Philosophie, Politik und Kunst, das nie dogmatisch, aber durchaus entscheidungsfreudig ist, nicht fremd.[2]

Das zeigt sich etwa in der konstanten Forderung nach einem "militanten Engagement" in allen Belangen, das Badiou - verstanden als entschiedene und treue Parteinahme für ein Ereignis und die daraus resultierende Wahrheit - nicht nur den Philosoph_innen zur Pflicht macht.[3] Die Gleichsetzung von Ontologie und Mathematik, einschließlich der Behauptung, die Mengenlehre sei der Diskurs des Seins qua Sein, die er in *Das Sein und das Ereignis* vorschlägt, lässt sich wiederum als Bedürfnis nach einer definitorischen Präzision bei der Formalisierung des Seins

1 A. Badiou / P. Hallward, *Politics and Philosophy: An Interview with Alain Badiou*, in dies.: *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London/New York 2001, S. 95-144, hier S.105.

2 Badious Wirken war und ist nicht auf sein stetig wachsendes, philosophisches Werk beschränkt, das ihn weltweit bekannt gemacht hat. Er hat sich darüber hinaus als Autor von Theaterstücken und Romanen hervorgetan und ist seit seiner Jugend bis zum heutigen Tag in verschiedenen, teils von ihm selbst mitbegründet, politischen Organisationen aktiv, die sich im außerparlamentarischen Rahmen u.a. für Fragen des Asylrechts, der Einwanderungspolitik und Arbeitsgerechtigkeit einsetzen.

3 Vgl. A. Badiou, *"Author's Preface",* in ders.: *Being and Event*, Continuum, London/New York 2005, S. XI - XV, hier S. XIII.

interpretieren, die keine unklaren Verhältnisse zulässt.[4] Aber auch Badious Verständnis der eigenen Disziplin zeugt von Grenzziehungen, wo er der Philosophie auferlegt, die "grundlegenden Wahlmöglichkeiten des Denkens zu verdeutlichen" und entscheidbar zu machen, "was dem Regime der Zweideutigkeit des" vielleicht ja "oder " vielleicht nein "unterliegt, all das also, worüber man, gemäß den enzyklopädischen Regeln der Unentscheidbarkeit, unendliche Gespräche führen könnte"[5]. Wahl und Entscheidung aber - zwei zentrale Faktoren seines philosophischen Projekts - setzen bei aller potentieller Nähe und Ununterscheidbarkeit Geschiedenes bzw. Unterscheidbares voraus. Und so tritt die Grenze in Badious philosophischem System maßgeblich als trennende Linie auf, die teils selbst Ununterscheidbares gegeneinander abgrenzbar macht.

Eine Ausnahme hiervon stellt, wie der vorliegende Text argumentiert, in dessen philosophischem System das Kino dar, dem als das Plus-Eins der etablierten Kunstformen eine allumfassende Unreinheit wesentlich ist. Mit dieser Unreinheit, so die forschungsleitende These, erweist sich das Kino nicht nur im Badiou'schen Denken der Künste als Sonderfall, es wird auch ein anderes Konzept der *frontières* aufgerufen, das Geschiedenes weniger im Sinne einer Trennlinie voneinander trennt, als es in einer Zone der Unreinheit zu synthetisieren. Um den Nachweis dieser These zu entfalten, werden zunächst zentrale Grenzen erörtert, die das philosophische System Badious durchziehen. Anschließend wird diese Form der Grenzziehung aus dem besonderen Verhältnis, in dem Ereignis und Situation hier gedacht werden, hergeleitet und am Beispiel der Künste diskutiert. Auf dieser Grundlage wendet sich der Text dann Badious Auffassung vom Kino als Kunstform und eigenständige Denkweise zu und vollzieht nach, inwiefern es als Inbegriff der Unreinheit bestehende Grenzen ignoriert bzw. nivelliert und ihnen ein synthetisches Prinzip gegenüberstellt, das im Denken des Philosophen eine Anomalie darstellt.

2. Die Grenze zwischen Wahrheit und Wissen

Eine besonders markante Grenze zieht Badiou bereits mit Wiedereinführung des Begriffs der Wahrheit in den philosophischen Diskurs. Diese mag angesichts der metaphysischen Konnotationen des Begriffs zunächst anachronistisch wirken. Doch er wendet sich damit nicht gegen den poststrukturalistischen Konsens, dass es keine absolute Wahrheit gibt. Badiou spricht explizit nur von Wahrheit*en* im Plural und bringt diese gegen das Wissen in Stellung. Dabei legt er weder einen propositionalen noch einen epistemischen Wahrheitsbegriff zugrunde. Das Verhältnis von Dingen und Behauptungen ist für ihn generell keine Frage der Wahrheit, sondern des Wissens, das er unter Berufung auf Kants Unterscheidung zwischen Vernunft und Verstand und Heideggers Unterscheidung von *aletheia* und *techne* streng von den Wahrheiten abgrenzt.[6]

Aussagen über die Welt fallen in seiner Auffassung vollumfänglich in den Bereich des Wissens. Sie können "gültig" oder aber "falsch" und damit ungültig sein, nicht aber "wahr".[7] Anders als eine Wahrheit, bezieht sich Wissen auf das Sein in einer Situation, als deren virtuelle "Enzyklopädie" es sich laut Badiou "realisiert": "Das *Wissen* ist die Fähigkeit, in der Situation die Vielheiten zu unterscheiden, die diese oder jene Eigenschaft besitzen, welche ein expliziter Satz (oder eine

4 A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, diaphanes, Zürich/Berlin 2005, S. 23.
5 A. Badiou / S. Žižek: *Philosophie und Aktualität : ein Streitgespräch*, Passagen Verlag, Wien 2005, S. 40.
6 Vgl. A. Badiou, *Infinite Thought*, Continuum, London/New York 2003, S. 61
7 Vgl. A. Badiou, *Das Sein und das* Ereignis, cit., S. 373.

Menge von Sätzen) der Sprache bezeichnen kann"[8]. In einer gegebenen Situation stellt das Wissen insofern die Summe der Unterscheidungen und Klassifizierungen der hier vorhandenen Elemente dar sowie deren präzise Benennung auf Grundlage dieser Operationen. Die aus der Unterscheidung und Klassifizierung von Eigenschaften abgeleiteten Benennungen werden überliefert, reproduziert und wiederholt, ohne dass die Prozedur aus sich heraus Veränderung zulässt. Ein Ereignis wird dementsprechend als Bruch mit dieser Ordnung von der Enzyklopädie zunächst einfach "ignoriert, weil der Name des Ereignisses überzählig ist und somit nicht zur Sprache der Situation gehört"[9].

Wahrheit hingegen ist für Badiou explizit keine Qualität von Aussagen. Es handelt sich vielmehr um ein konkretes Seiendes, eine Vielheit, die ihren Ursprung in einem Ereignis hat. [10] Demgemäß korrespondiert eine Wahrheit nicht mit Existentem, sondern bezieht sich auf das, was *nicht ist.* Konkret bedeutet das, dass sie als Teil einer Situation "mit nichts übereinstimmt, was von einer enzyklopädischen Determinante bestimmt wurde. Folglich ist dieser Teil durch die bloßen Mittel der Sprache der Situation unbenennbar"[11]. Es gibt also keinen "Ausdruck" einer Wahrheit, weshalb die Enzyklopädie der Situation diese auch nicht klassifizieren kann. Als etwas substantiell Neues, das sich jedem Ausdruck durch bereits Existierendes verweigert, ist eine Wahrheit demnach klar von der feststehenden Verfassung des Wissens und ihrer Prozedur der wiederholten Unterscheidung, Klassifizierung und Benennung abgegrenzt.

Doch widerspricht eine Wahrheit dem Wissen ihrer Situation nicht bloß. Als ununterscheidbarer Einschluss stellt sie vielmehr ein Paradoxon dar, das, wie Badiou es formuliert, "in einem Wissen immer eine Lücke erzeugt"[12]. Letztlich steckt das Wissen in Badious philosophischem System den Raum der Situation ab, indem es vermittels der fortwährend Entscheidung über Ein- und Ausschluss deren Grenzen definiert, was eine Wahrheit zur Figur einer fundamentalen Grenzverletzung macht, die eben diese Wissensordnung und damit die gesamte Verfasstheit der Situation in Frage stellt. Dieser Bruch mit der etablierten Wissensordnung ist Ausgangspunkt für eine Reorganisation dieses Raums bzw. die Schaffung neuen Raums, mit dem eine Wahrheit das Entstehen neuen Wissens, einer neuen Sprache und Form der Kommunikation sowie einer neuen Enzyklopädie erzwingt, welche die in ihrem Lichte neu geschaffene Situation abbilden.[13]

Die Philosophie setzt Badiou zufolge die Existenz von Wahrheiten voraus. Sie generiert weder Wissen noch schöpft sie neue Begriffe. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, Wahrheiten, die auf anderen Feldern entstehen, aufzufinden und "aufzuzeigen", was letztlich heißt, sie in Begriffe zu fassen und "von der Meinung unterscheiden"[14]. Diese voneinander unabhängigen, "nicht zusammenpassenden Wahrheiten" gilt es, zueinander in Beziehung zu setzen sowie in neu zu erschaffenden Kategorien zusammenzuführen und so ihre Kompossibilität nachzuweisen.[15] Das spezifische Vermögen und die Funktion der Philosophie liegt dabei in der begrifflichen

8 *Ibidem*, S. 370.

9 *Ibidem*, S. 371. Badiou zufolge verfügt jede Situation oder Welt über ihre eigene Sprache im Sinne eines komplexen Systems der Benennungen der Vielheiten, die sie umfasst.

10 Vgl. *ibidem*, S. 554 sowie A. Badiou, *Number and Numbers*, Polity, Cambridge 2008, S. 27.

11 A. Badiou, *Das Sein und das* Ereignis, cit., S. 381.

12 *Ibidem*, S. 369.

13 Vgl. A Badiou, *Ethik*, Turia+Kant, Wien 2003, S.93.

14 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Turia+Kant, Wien 2012, S. 30.

15 *Ibidem*, S. 29.

Synthetisierung ihr äußerlicher, heterogener und oftmals widersprüchlicher Wahrheiten aus unterschiedlichen Bereichen in ein System, das letztlich die Philosophie selbst ausmacht.[16]

3. Die Grenzen der Philosophie und ihrer Bedingungen

Die Konstruktion von Wahrheiten hingegen vollzieht sich nach Ansicht Badious in vier disjunkten Bereichen, zu denen die Philosophie selbst nicht zählt, "nämlich der Kunst, der Wissenschaft, der Liebe und der Politik in ihrer ereignishaften Figur"[17]. Sie gelten Badiou als "Wahrheitsverfahren" oder "generische Prozesse", insofern "der *Ursprung* einer Wahrheit in den Bereich des Ereignisses gehört"[18] und Ereignisse nur auf diesen Feldern auftreten. Zu "Bedingungen" werden diese Verfahren, weil die Philosophie selbst im Gegensatz zur Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik keine Wahrheiten produziert: "*Vor* der Philosophie, einem ›Vor‹, das nicht temporal ist, gibt es Wahrheit*en*. Diese Wahrheiten sind heterogen und verfahren unabhängig von der Philosophie im Realen"[19]. Den "Wahrheitsverfahren" nachgeordnet, gehört die Philosophie schlechterdings nicht derselben Kategorie an, was sie deutlich von ihren Bedingungen abgrenzt.

Wie wichtig gerade die Grenze zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen ist erschließt sich aus dem übergeordneten philosophischen Projekt Badious. Dem Philosophen geht es um nichts weniger als dem "Ende der Philosophie". Seiner Auffassung nach handelt es sich bei diesem vielfach proklamierten Ende eher um eine Sackgasse, in die sich die Philosophie selbst manövriert, weil sich selbst die philosophischen Größen unserer Zeit mehrheitlich auf die Suche machen, "nach einer umwegigen Schrift, nach indirekten Trägern oder nach schiefen Bezügen, damit an dem für unbewohnbar gehaltenen Ort der Philosophie als eine Besetzung des Platzes ein unbestimmter Übergang geschieht"[20]. Badiou bezeichnet diesen Prozess, mit dem sich selbst geschätzte Kollegen und Vorbilder wie etwa Jacques Lacan, Jean-François Lyotard oder Gilles Deleuze für ihn als "Antiphilosophen" erweisen, als "Vernähung" der Philosophie mit ihren Bedingungen. Die Funktion der Philosophie, die Wahrheiten der Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik im Denken zusammenzuführen, wird dabei auf die Wahrheitsprozeduren selbst verschoben. An die Stelle eines geregelten "Regime des Übergangs oder der intellektuellen Zirkulation zwischen den Wahrheitsprozessen"[21] tritt der "unbestimmte Übergang", was die Vernähung als eine fundamentale Missachtung der Grenzen des philosophischen Raums markiert, die diesen entgrenzt. Diese Grenzverletzung hat seiner Ansicht nach schwerwiegende Folgen:

> "Die Philosophie wird jedesmal ausgesetzt, wenn sie sich als mit einer ihrer Bedingungen vernäht zeigt und sich daher verbietet aus freien Stücken einen Raum *sui generis* zu errichten,

16 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 279-320, hier S. 301.
17 A. Badiou, *Bedingungen*, diaphanes, Zürich 2011, S.76.
18 A. Badiou, *Manifest für die Philosophie*, Turia+Kant, Wien 1997, S. 21.
19 A. Badiou, *Bedingungen*, cit., S. 72.
20 A. Badiou, *Manifest für die Philosophie*, cit., S.10.
21 *Ibidem,* S. 53.

in den sich die ereignishaften Benennungen, die das Neue in den vier Bedingungen anzeigen, einschreiben und in einer Denkbewegung, die sich mit keiner von ihnen vermischt, ihre Gleichzeitigkeit und also ein bestimmtes gestaltbares Verhältnis der Wahrheiten der Epoche behaupten"[22].

Ihre Funktion als "Kompossibilitätsraum" kann die Philosophie demnach nur erfüllen, wenn ihre Grenzen eine Vermischung der Denkbewegungen verhindern. Badiou spricht in diesem Kontext von einer "Nicht-Beziehung" im Lacan'schen Sinne, einer Beziehung bestimmt durch Differenz ohne jegliche Form der Synthese zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen, und ruft damit einmalmehr den Topos einer Grenze als undurchlässiger Trennlinie auf.

Als wirkmächtigstes Beispiel für eine Verletzung der Grenzen des philosophischen Raums führt er die "*positivistische* oder szientistische Vernähung" an, mit der die Aufgabe der Philosophie, die unterschiedlichen und abweichenden Wahrheiten einer Epoche in einem Zusammenhang zu denken, auf die Wissenschaft übertragen wird. Das hatte und hat seiner Ansicht nach die gravierende Konsequenz, dass den übrigen Bedingungen ihr ereignishafter Status und damit die Fähigkeit, Wahrheiten zu produzieren, entzogen wird, während sich die Philosophie auf analytisches Räsonieren reduziert[23].

Aber auch untereinander sind die vier Wahrheitsprozeduren klar voneinander abgegrenzt: Eine Wahrheit ist für Badiou zufällig hinsichtlich ihrer Möglichkeit, subjektiv in ihrer Dauer, spezifisch in Bezug auf ihre Materialien, universell in ihrer Ausrichtung sowie unendlich in ihrem Sein und formiert gemäß den vier unterschiedlichen Verfahren.[24] Insofern es keine absolute Wahrheit gibt, geht es immer um Wahrheiten spezifischer Situationen, welche nur unter außerordentlichen und unkalkulierbaren Umständen - dem Eintreten eines Ereignisses - auf dem Feld der Wissenschaft, Kunst, Politik oder Liebe auftreten.

Jede dieser "Wahrheitsprozeduren" stellt für Badiou eine eigene Denkweise dar, die, wie bereits erwähnt, dank ihrer Spezifik unterschiedliche und nicht kompatible Wahrheiten hervorbringen. Jede Wahrheit ist spezifisch für das Verfahren, dass sie erzeugt, wie er mit besonderer Bezugnahme auf die Kunst deutlich macht: Diese ist für Badiou "eine Denkart, deren Werke real (und nicht eine Wirkung) sind. Und diese Denkart oder die durch sie zum Ausdruck gebrachte Wahrheit lässt sich nicht mehr auf eine andere Wahrheit wissenschaftlicher, politischer oder amouröser Art zurückführen"[25]. Obwohl sich die vier "Bedingungen" als Wahrheitsverfahren eine ontologische Struktur teilen, bleiben die ihnen spezifischen Ereignisse und die aus diesen resultierenden Wahrheiten also radikal disjunkt. Einmal mehr verläuft zwischen ihnen eine Grenze, die es unmöglich macht, dass eine Wahrheit der Kunst auch eine Wahrheit der Politik, Wissenschaft oder Liebe sein kann. Ihre "Wahrheiten existieren nur in der Kunst und nirgendwo anders"[26].

22 *Ibidem.*
23 Vgl. *Ibidem,* S. 54f.
24 Vgl. A. Badiou, *L'immanence des vérités*, Vorlesung am 24.10.2012, (http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/ 12-13.htm).
25 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 21.
26 *Ibidem.*

Das macht sie zu etwas, das weder durch die Philosophie noch durch einen anderen Diskurs zu erklären ist. Das Wirksam-Werden dieser kunstspezifischen Wahrheiten in der Philosophie, d.h. das "Aufzeigen" der Kunst als Wahrheitsverfahren und das Denken des Denkens der Kunst durch die Philosophie, ist ein rein intraphilosophischer Effekt, welcher von der unabhängigen Existenz einiger Kunstwerke nur ausgelöst wird[27].

4. Die Grenze zwischen Kunst und Philosophie

Die Konzeptualisierung der spezifischen "Nicht-Beziehung" von Philosophie und Kunst, nennt Badiou "Inästhetik". Damit will er sich von der philosophischen Ästhetik abgrenzen, unter der er die tradierten Varianten, das Verhältnis von Kunst und Wahrheit zu denken, subsumiert. Diesen wirft er vor, dass sie, wenn auch auf unterschiedliche Weise, die Unabhängigkeit der Kunst als Wahrheitsverfahren und genuine Denkart und damit ihren Status als vorgeordnete Bedingung der Philosophie negieren. Gerecht wird diese der Kunst nur, wenn im philosophischen Denken der Kunst, "die Beziehung zwischen Kunstwerk und Wahrheit gleichzeitig singulär und immanent ist"[28].

Immanenz heißt in diesem Kontext, dass "die Kunst streng koextensiv zu den von ihr in Umlauf gebrachten Wahrheiten" ist[29]. Jede künstlerische Wahrheit ist für Badiou im doppelten Sinne situiert: Sie aktualisiert sich in einem spezifischen Kunstwerk, das aber nur ihr "Ort" und "endliches Fragment" und nicht die Wahrheit selbst ist. Dieses Kunstwerk steht als "lokale Instanz" dieser Wahrheit in einer offenen Reihe von Kunstwerken, die den Stoff bilden, aus welchem die Wahrheit gewoben ist. Eine künstlerische Wahrheit manifestiert sich insofern nicht *in* einem einzelnen Kunstwerk, sondern *als* eine "künstlerische Konfiguration", die aus einer potentiell unendlichen Vielzahl von Werken besteht, von welchen jedes eine "Untersuchung" über diese Wahrheit darstellt[30]. Singulär ist die Beziehung von Kunst und Wahrheit, da es sich, wie bereits erwähnt, bei einer Wahrheit immer um die Wahrheit einer spezifischen Situation handelt. Negiert die Philosophie in ihrem Denken der Kunst auch nur eines dieser Merkmale, greift sie auf ungebührliche Weise in die Kunst ein und übernimmt deren Funktionen. Badious "Inästhetik" ist mithin auch als ein Grenzregime zu verstehen, das den Raum der Kunst vor der "Vernähung" mit der Philosophie schützt: Anders als in der Ästhetik wird hier die Grenze zwischen der Philosophie und der Kunst als ihrer Bedingung respektiert und verteidigt.

Aber auch das Singularitätsgebot im Verhältnis von Kunst und Wahrheit selbst stellt eine Grenzziehung dar, denn eine künstlerische Situation unterscheidet sich nicht nur von Situationen der Politik, Wissenschaft oder Liebe, sondern ist von den spezifischen Verfahren der jeweiligen Kunstform geprägt. Jede künstlerische Situation markiert laut Badiou eine spezifische Relation zwischen der chaotischen Disposition des Sinnlichen im Allgemeinen und dem, was in dieser konkreten Situation als Form anerkannt ist, d.h. es geht um ein spezifisches Regime der Unterscheidung zwischen dem Formlosen und einer endlichen Vielheit der Formen[31].

27 A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, CA 2005, S. XII.
28 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 20.
29 *Ibidem*, S. 21
30 Vgl. *ibidem*, S. 25f.
31 Vgl. A. Badiou, *The Subject of Art*, in ››The Symptom. Online Journal For Lacan.com‹‹, 6 , (http://

Da die Künste über je eigene Formenkataloge verfügen, stellen sie auch voneinander abgrenzende, künstlerische Situationen dar, die nur ihnen eigene Wahrheiten hervorbringen. In diesem Sinne gibt es keine Freizügigkeit zwischen den Künsten, denn deren Grenzen erlauben, laut Badiou, "keine Bewegung von einer Kunst zur anderen. Die Künste verschließen sich voreinander. Alle Versuche in diese Richtung sind umsonst"[32].

5. Die Bedeutung der Grenze und ihrer Verletzung

Das philosophische System Alain Badious ist, wie gezeigt wurde, durchzogen von einer Vielzahl von Grenzen. Besonders prominent verlaufen sie zwischen Wahrheit und Wissen, wie zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen, den vier Wahrheitsverfahren oder den einzelnen Kunstformen.[33] Welche zentrale Bedeutung Grenzen wie diesen im philosophischen System Badious zukommt, erschließt sich aus dem Verhältnis, in dem Situation und Ereignis dort gedacht werden. Allgemein gesprochen ist eine Situation oder "Welt", wie es in *Logiken der Welten* heißt, für ihn ein Teil der Realität, der als Ganzes betrachtet werden kann, weil er mit anderen interagiert. Aus ontologischer Perspektive handelt es sich um eine strukturierte Präsentation des Seins als endliche Vielheit.[34] Dies ist bemerkenswert insofern Badiou davon ausgeht, dass das Sein weder Eins noch eine Vielheit im Sinne einer Menge von Endlichkeiten ist.[35] Das Sein-als-Sein ist für ihn vielmehr radikale Vielheit, unberührt von jeglicher Unterscheidung zwischen Ganzem und Teil - eine "Vielheit von Vielheiten - ohne irgendeinen fundierenden Haltepunkt" [36]. Gemeint ist damit nicht nur, dass es keine begründende ontologische Einheit gibt, in der die Dinge fundiert sind, sondern auch, dass das Sein nicht als endliche Totalität, sondern als unendliche Mannigfaltigkeit gedacht werden muss. Ins Räumliche übertragen ist das Sein-als-Sein für Badiou also ein grenzenloser weil unendlicher Raum ohne Anfang und Ende.

Zu sagen, dass etwas *ist*, ist vor diesem Hintergrund gleichbedeutend mit der Aussage, dass etwas eine Vielheit ist. Dem liegt die Auffassung oder "Entscheidung", wie Badiou es nennt, zugrunde, dass die Eins nicht *ist*, sondern erst mittels einer Operation zum Sein kommt, die in einer "Zählung-als-Eins" besteht. [37] Der ontologische Ausschluss der Eins, bedeutet dabei nicht, dass die Eins nicht in Erscheinung tritt. Sie ist allerdings an ein Zählverfahren gebunden, das bestimmt, *was* in einer gegebene Situation als Eins zählt, d.h. "präsentiert" ist, und damit *wie* sich das Sein in diesem Kontext präsentiert. Im Bezug auf dieses Verfahren spricht Badiou von der Aufspaltung der reinen Vielheit in eine inkonsistente Mannigfaltigkeit und eine konsistente Mannigfaltigkeit.[38] Erstere steht dabei für die inkonsistente Vielheit oder Nicht-Eins, als die sich

---

www.lacan.com//symptom6_articles/badiou.html ?); unpaginiert.

32 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 136.

33 Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So betrachtet etwa Dominik Finkelde das Subjekt in der Philosophie Badious als Grenze. Vgl. D. Finkelde, *Politische Logik. Zum Subjekt als Grenze bei Wittgenstein und Badiou*, in ders. / R.A. Klein: *Souveränität und Subversion: Figurationen des Politisch-Imaginären*, Verlag Karl Alber, Freiburg 2015, S. 216-241.

34 Vgl. A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, cit., S. 40.

35 Vgl. *ibidem*, S. 37f.

36 *Ibidem*, S. 49.

37 Vgl. *ibidem*, S. 38.

38 Vgl. *ibidem*, S. 39.

jede Präsentation trotz ihrer Ordnungsleistung im Rückblick notwendig erweist, da das Sein-als-Sein, also das was *ist*, als reine Vielheit keine Struktur hat.[39] Im Gegensatz dazu ist die konsistente Mannigfaltigkeit das, was *existiert*, im Sinne seines konkreten Erscheinens in einer Situation, seiner Präsentation.[40] Sie ist das Ergebnis der spezifischen Ordnung der reinen Vielheit nach dem Gesetz der Zählung-als-Eins, die diese konkrete Situation definiert. Die Zählung-als-Eins obliegt dabei keinem transzendentalen Subjekt. Weder Gott, noch der Mensch, die Geschichte oder die Sprache sind hier am Werk.[41] Das Verfahren entspringt vielmehr der Dualität des *Wie* und des *Was*: "Was sich *präsentiert*, ist wesentlich Vielheit; *was* sich präsentiert ist wesentlich Eins"[42].

Das Sein kann als Sein nicht zur Präsentation kommen, denn es ist als unendliche Vielheit notwendig von jeder Zählung-als-Eins ausgeschlossen. Da es *nicht* bzw. *Nichts ist*, spricht Badiou von der "Leere" als treffender Benennung des Sein-als-Sein[43]. Was im Gegensatz dazu im Sinne seiner Präsentation *existiert*, sind ausschließlich Situationen, d.h. endliche Vielheiten, die als Eins erscheinen, weil sie das operative Resultat eines Zählverfahrens sind. Als Situation gilt Badiou buchstäblich "jede präsentierte konsistente Mannigfaltigkeit, also eine Vielheit mit einem Gesetz der Zählung-als-Eins bzw. einer Struktur"[44]. Seine Beispiele für eine Situation umfassen dementsprechend das Frankreich des 18. Jahrhundert und den kapitalistischen Nationalstaat ebenso wie eine Katze, die Philosophie und ihre Bedingungen oder eben die einzelnen Kunstformen, denn letztlich gilt: "Es gibt nur Situationen"[45].

All diese Vielheiten eint bei aller Differenz der Umstand, dass sich jede Situation dem Gesetz der Zählung-als-Eins verdankt. Vermittels dieser "hüllt die Situation die Existenz in das Eins, insofern nichts in ihr präsentiert wird, was nicht gezählt worden ist"[46]. Was sich der Zählung entzieht - die Nicht-Eins, das Sein als Sein, d.h. als inkonsistente Mannigfaltigkeit - *ist* dementsprechend innerhalb einer Situation *nicht* bzw. *Nichts* oder eben "Leere". Es handelt sich bei dem Prinzip der Zählung-als-Eins also nicht nur um ein Zählverfahren, sondern um die Abspaltung einer räumlichen Einheit innerhalb des unendlichen Raums des Seins. Indem das Verfahren bestimmt, was als dieser Situation oder Welt zugehörig betrachtet wird und was nicht, zieht es eine Grenze, die ein Innen und Außen der Situation definiert, denn mit jeder Zählung von etwas als Eins, d.h. dem Einschluss einer Vielheit in diese Situation, wird auch etwas ausgeschlossen. Auf räumliche Kategorien übertragen, macht das jede Situation zu einem abgegrenzten Bereich in der inkonsistenten Vielheit des Seins und jedes Verfahren der Zählung-als-Eins zu einem spezifischen Regime der Grenzsetzung.

Der Situation als klar umrissenen Ausschnitt und strukturierter Präsentation des Seins steht im philosophischen System Badious das Ereignis gegenüber. Als solches bezeichnet er die singuläre, unvorhersehbare und bruchhafte "Veränderung" einer Situation bzw. Welt in deren Struktur. Es ist wichtig, sich an dieser Stelle zu vergegenwärtigen, dass Badiou mit dem Begriff "Ereignis"

39 Vgl. ibidem, S. 40.

40 Hinsichtlich des Seins unterscheidet Badiou zwischen dem Sein-als-Sein, das er als reine Vielheit bestimmt, und der "Existenz", wie er das Sein in Situationen nennt.

41 Vgl. J Mullarkey, *Post-Continental Philosophy. An Outline*, Continuum, London/New York 2006, S. 90.

42 A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, cit., S. 37.

43 *Ibidem*, S.188 u. S. 69f.

44 *Ibidem*, S. 550.

45 *Ibidem*, S. 40.

46 *Ibidem*, S. 69.

nicht das Geschehnis von historischer Bedeutung, den herausgehobenen Anlass oder die geplante Begebenheit meint, wie es der umgangssprachliche Gebrauch nahelegt. Ein Ereignis ist für ihn ein extrem seltenes Phänomen, dessen Relevanz ganz in seiner Wirkung und den Folgen liegt, die es hervorruft. Es selbst kann demgegenüber als fast Nichts erscheinen - ein unwiederbringlicher Moment, der sich kaum identifizieren lässt, da er im Auftreten schon wieder verschwunden ist. Ein Ereignis ist aber auch nicht mit den bloß graduellen "Modifikationen" des erscheinenden bzw. sich präsentierenden Seins zu verwechseln. Als intensivste Form der Veränderung, die "der Welt, in der sie auftritt, eine wirkliche Diskontinuität aufzwingt",[47] ist das Ereignis weder ein Seiendes noch ist es mit dem Sein-als-Sein identisch. Seinen Ursprung verortet Badiou am Rand der Leere, d.h. auf der Grenze zwischen der konsistenten Mannigfaltigkeit eines Sein-in-Situation und der inkonsistenten Mannigfaltigkeit des Sein-als-Sein. Das Ereignis selbst ist demnach eine Grenzfigur. Was es so bedeutsam wie grundlegend macht, ist laut Badiou der Umstand, dass es sich, als Vielheit aus Elementen zusammensetzt, die weder der Situation bereits zugehörig sind noch dem Sein-als-Sein entstammen. Insofern wohnt dem ereignishaften Bruch mit den Gesetzen des Seins die Emergenz von etwas Neuem inne: Zu dem, was *ist*, und dem, was *existiert*, kommt das hinzu, was sich ereignet. Erst der Einschnitt in das Kontinuum einer Welt bzw. Situation vermag, deren Grenzen zu sprengen und letztlich so zu verschieben, dass etwas zuvor Inexistentes zu seiner flüchtigen Existenz kommen kann, das Badiou eine Wahrheit nennt [48].

6. Das Ereignis als Grenzverletzung am Beispiel der Künste

Als eine solche Grenzverletzung bzw. -überschreitung, die eine Verschiebung etablierter Grenzen möglich macht, offenbart sich das Ereignis besonders deutlich in der Kunst. Ein künstlerisches Ereignis ist, laut Badiou, "immer das Zur-Form-Kommen oder der formale Aufstieg eines Bereichs, der als der Kunst nicht zukommend betrachtet wurde"[49]. Es geht demnach, um eine Neubewertung dessen, was als Kunstwerk bzw. zur Kunst zählt. Ein künstlerisches Ereignis ist bzw. löst eine Veränderung im Verfahren der Zählung-als-Eins aus, welche die Situation "Kunst" zu einem gegebenen Zeitpunkt bestimmt. Als Beispiele dienen Badiou in diesem Kontext die großen historischen Umbrüche in der Auffassung dessen, was als Kunst gilt, wie die Entstehung der nicht-gegenständlichen Malerei im Verhältnis zur Tradition der pikturalen Darstellung,[50] die Erschütterung des barocken durch den klassischen Stil und der klassischen Musik durch das Aufkommen a-tonaler Musik[51] oder - noch konkreter - das Konzept des "ready-made", das Marcel Duchamp mit seinem Werk *Fountain* in die Welt der Kunst einführte[52]. Künstlerische Ereignisse

47 A. Badiou, *Logiken der Welten. Das Sein und das Ereignis* 2, diaphanes, Zürich/Berlin 2010, S.381.
48 Vgl. A. Badiou, *The Subject of Art*, cit., unpaginiert.
49 A. Badiou / F. Tarby, *Die Philosophie und das Ereignis*, Turia+Kant, Wien 2012, S.79.
50 Vgl. u.a. Badious Diskussion von Kasimir S. Malewitschs *Weißes Quadrat auf weißem Grund* in: A Badiou, *Das Jahrhundert*, diaphanes, Zürich 2010, S. 161ff.
51 Vgl. A. Badiou, *Ethik*, cit., S. 91f.
52 Duchamps *Fountain* ist als Beispiel eines künstlerischen Ereignisses besonders interessant, da das Werk selbst nie ausgestellt wurde, aber ausgehend von seiner Ablehnung für die Eröffnungsausstellung der *Society of Independent Artists*, New York im Jahr 1917 seine enorme Wirkung entfaltetet. Vgl. u.a. A. Badiou, *Some Remarks Concerning Marcel Duchamp*, *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*, 9, (http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html), unpaginiert.

wie diese lösen Badiou zufolge einen fortschreitenden Prozess "der Inkorporation in den Bereich der Form [aus] von Dingen, die bis dahin als formlos, difform, der Welt der Form fremd betrachtet wurden"[53]. Letztlich stellt ein künstlerisches Ereignis also immer eine bruchhafte Öffnung der Grenze zwischen der konsistenten Mannigfaltigkeit der Formen und der Unendlichkeit des Formlosen dar. Das Aufkommen neuer künstlerischer Formen markiert eine ereignisförmige und -bedingte Neubestimmung dieser Grenze, durch die sich die Welt der Kunst und ihre formalen Ressourcen vergrößern.

Das philosophische System Badious kreist um das Ereignis, das bruchhafte Geschehen, mit und aus dem heraus etwas Neues entsteht und den Raum des Denkbaren und Möglichen erweitert. Nicht weniger bedeutsam sind aber die Grenzen, die nicht nur unterschiedliche und bisweilen gegensätzliche Bereiche voneinander trennen, sondern diese erst definieren, indem sie sie klar umreißen. Erst durch diese Demarkationen entsteht der strukturierte Raum der Situation, dessen Ordnung das Ereignis aufbricht und dessen Grenzen es langfristig neu bestimmt, gleichgültig, ob es sich um die Lücke handelt, die eine Wahrheit in das Wissen einer Situation schlägt, oder darum, Form in das zu bringen, was eine Situation bis dato als Formloses definiert.

Neues entwickelt sich nach Badious Auffassung nicht aus Altem, sondern nimmt seinen Ursprung im Bruch mit diesem. Als Ausnahme von der Regel tritt das Ereignis an "gegen die Kontinuität des Lebens, gegen den gesellschaftlichen Konservativismus"[54]. Der Wert eines Bruchs bemisst sich an seinen Folgen für die Situation, deren Ordnung erschüttert und Grenzen gesprengt werden. Wenig Liebe scheint es in dieser so entscheidungsfreudigen Philosophie, für kontinuierliche Entwicklungen, Grauzonen und Mischformen zu geben, wie einmal mehr Badious Überlegungen zu den Künsten deutlich machen. Ganz buchstäblich geht es hier um Reinheit:

> "... in der Musik, in der Malerei, ja selbst beim Tanz oder beim Schreiben, gehen Sie von der Reinheit aus. Wie Mallarmé sagte: 'Sie gehen von der Reinheit des leeren Blattes aus.' In diesen Künsten besteht das Ziel darin, die Reinheit in der Produktion selbst zu bewahren, im Sprechen die Stille zu bewahren, das Leere in der Schrift, das Unsichtbare im Sichtbaren, die Stille im Klang. Das große Problem der Kunst besteht darin, dieser ursprünglichen Reinheit treu zu bleiben" [55].

Mit der Bewahrung einer "ursprünglichen Reinheit" als zentralem Qualitätsmerkmal von Kunst begibt sich Badiou in Konkordanz mit einer modernistischen Kunsttheorie, die - prominent vertreten u.a. durch Clement Greenberg - Mitte des 20. Jahrhunderts den "Purismus" zum Ideal der "Avantgarde-Kunst" erhebt. Diese habe, so der Kunstkritiker 1940 in seinem Text *Zu einem neuen Laokoon*, "eine in der Geschichte unserer Kultur beispiellose Reinheit und radikale Begrenzung ihres Tätigkeitsbereichs erreicht. Die Künste befinden sich nun gesichert innerhalb ihrer jeweiligen 'legitimen' Grenzen und der freie Handel zwischen ihnen hat der Autarkie

53 A. Badiou / F. Tarby, *Die Philosophie und das Ereignis*, cit., S.79.
54 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S.283.
55 *Ibidem,* S. 312.

Platz gemacht"[56]. Wo Reinheit der Maßstab ist, sind Segregation und Exklusion essentiell. Jede Vermischung, jedes Eindringen von Fremden, muss diesem Reinheitsideal der Kunst zuwiderlaufen und ist somit zu bekämpfen. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch Badious Behauptung, die Künste verschlössen sich voreinander. In diesen geht es auch für ihn seit der Moderne primär darum**,** "die (sicht- und hörbaren) Materialien von all dem zu bereinigen, was sie der Herrschaft der Repräsentation, der Identifikation und des Realismus unterwirft"[57]. Die Grenze zu bzw. Abgrenzung gegen das, was im Prozess von "Außen" einzudringen droht bzw. notwendig eindringt, ist im Streben nach der "reinen Form" unabdingbar[58]. Das Ideal ist die reine Schöpfung von absolut neuen Formen, auch wenn dieses, wie Badiou eingesteht, kaum zu erreichen ist. [59] Seine Rede von der Kunst als einer "aristokratischen Kategorie" erweist sich in diesem Zusammenhang ebenfalls als eine Abgrenzungsfigur: "Das ist kein Urteil, nur die Feststellung das 'Kunst' die Idee der Schöpfung umfasst und die Mittel voraussetzt, die Schöpfung zu verstehen. Eine Nähe zur jeweiligen Kunstgeschichte voraussetzt, also eine besondere Ausbildung"[60]. Kunst wendet sich seiner Auffassung nach nie an die Allgemeinheit, sondern immer nur an einen elitären Kreis, der über die entsprechende Bildung verfügt. Dieses Prinzip begrenzt durch seinen Voraussetzungsreichtum den Zugang zu den Künsten auf wenige Privilegierte. Eine Ausnahme in jeglicher Hinsicht bildet hier nur das Kino, das in Badious Augen eine fundamentale "Unreinheit ohne Gegenmittel" kennzeichnet [61].

7. Das Kino als Figur der Entgrenzung

Das Kino ist für den Philosophen ohne Zweifel eine Kunst, stellt jedoch unter ihresgleichen eine Anomalie dar. Denn die Filmkunst ist seiner Ansicht nach mehr als bloß "die siebente Kunst. Sie fügt sich den anderen sechs nicht einfach auf gleicher Ebene hinzu, sie impliziert sie, sie ist ein Plus-Eins zu den anderen sechs"[62]. Denn im Gegensatz zu diesen geht das Kino nicht von einer ursprünglichen Reinheit aus, die es im künstlerischen Prozess zu bewahren gilt. Vielmehr ist es durch eine Unreinheit geprägt, die sich auf alle seine Aspekte erstreckt und sein Wesen ausmacht.

56 Clement Greenberg, *Für einen neueren Laokoon*, in ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Berlin 1997, S.71.

57 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films und dazu, wie es möglich ist, diese Lage nicht als Tod oder das Sterben des Films zu* verstehen, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 193-208, hier S. 198.

58 Inwieweit es sich beim Reinheitsdiskurs auch über die Künste hinaus um ein zentrales Motiv der westlichen Moderne handelt, untersucht Bruno Latour eingehend in *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008. Der Frage, wie die Forderung nach Reinheit mit dem medizinischen Konzept der Hygiene und dem Rassebegriff zusammenhängt, geht Dana Berthold eindrucksvoll nach in ihrem Artikel *Tidy Whiteness. A Genealogy of Race, Purity, and Hygiene*, in: *Ethics & the Environment*, Bd. 15, H. 1, Indiana University Press, Bloomington 2010, S. 1-26.

59 Vgl. A. Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, in 'lacanian ink', 23, (https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm.)

60 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S.287.

61 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 140.

62 *Ibidem*, S. 130. Die Zählung bezieht sich nicht auf die sieben *Artes Liberales* des Mittelalters sondern auf die Ausdifferenzierung der sechs ästhetischen Künste (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Tanz und lyrische Dichtkunst) in den "Vorlesungen über Ästhetik" von G.W.F. Hegel.

Primär betrifft diese Unreinheit das Material des Films. Im Kern ist dieser für Badiou "Aufnahme und Montage. Nichts anderes"[63]. Erstere versteht er dabei, ganz im Sinne des französischen "prise" und des in der Filmsprache globalisierten "takes", als die "Entnahme" von Material an anderer Stelle. Schon hier schneidet der Film seiner Auffassung nach etwas aus dem Sichtbaren heraus, indem er einen Bildausschnitt vornimmt. Der Montage wiederum obliegt es, diese "Aufnahmen" zu bearbeiten und zu arrangieren[64]. Der Film stellt also weder Sichtbares her noch trägt er zu diesem bei. Er ist diesem Konzept zufolge vielmehr ein subtraktives Verfahren, das dem Sichtbaren etwas entnimmt.

Dieses Prinzip der Ent- und Aufnahme von fremdem, dem Film äußerlichen Material, bestimmt insbesondere das Verhältnis des Kinos zu den anderen Künsten, das Badiou als parasitär beschreibt: "Man könnte sagen, dass der Film von den anderen Künsten genau das übernimmt, was sie populär macht. Und dass der Film, die siebte Kunst, von den sechs anderen das Universellste übernimmt, das, was offensichtlich an die generische Menschlichkeit gerichtet ist"[65]. So übernimmt der Film seiner Auffassung nach vom Roman die Erzählform, vom Theater die Figur des Schauspielers, von der Musik die Begleitung der Welt durch Klänge und von der Malerei die Beziehung zur Außenwelt, um nur einige der Beispiele zu nennen. Die Vorstellung vom Film als Gesamtkunstwerk und Synthese der ihm vorangehenden Künste begleitet das Kino seit seinen Anfängen. Mit den zuvor zitierten Zeilen knüpft Badiou implizit etwa an Gilles Deleuze an, für den das kinematographische Bild "das Wesen der anderen Künste [versammelt], es baut auf ihnen auf, es ist wie eine Gebrauchsanweisung für die anderen Bilder, es verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte"[66]. Badiou spricht in diesem Zusammenhang von einer "unreinen Bewegung", in der das Kino den anderen Künsten einzelne Elemente entnimmt und neu verknüpft das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen lässt.

Diese Bewegung bewirkt gleich im doppelten Sinne eine Öffnung der Künste: Zum einen demokratisiert bzw. popularisiert der Film die anderen Künste, indem er ihre aristokratische Distanz zur Welt aufhebt und sie seinem universellen Anspruch unterwirft. Wichtiger noch ist aber, dass er die Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, indem er sich ihre Elemente einverleibt und sie zusammenführt, so dass Bewegung entsteht, wo eigentlich keine möglich ist. Die wesentliche Unreinheit des Kinos ist insofern kein Makel, sondern macht dessen besonderes Potenzial als Kunstform aus. Badiou geht davon aus, dass das Aufscheinen einer Idee bzw. Wahrheit in einem Film maßgeblich von diesem "komplexen Spiel der Bezugnahmen auf andere Künste und Verschiebungen dieser Künste (Theater, Roman, Musik, Malerei...) abhängt"[67].

Indem Badiou dieses besondere und produktive Beziehung des Kinos zu den übrigen Künsten, anders als Deleuze, als Unreinheit fasst, knüpft er an ein Konzept an, das André Bazin bereits 1952 in seinem Text *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung* prägt[68]. Der Filmkritiker und geistige "Vater" der *Nouvelle Vague* geht hier vor allem Fragen der werkgetreuen Adaption literarischer Texte in einem Typus von Filmen nach, die er aufgrund ihrer engen Verflechtung

63 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 143.
64 *Ibidem,* S. 129.
65 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 289.
66 G. Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1997, S. 205.
67 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit., S. 194.
68 A. Bazin, *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung*, in, ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Alexander Verlag, Berlin 2004, S. 110-138.

mit ihrer Romanvorlage als *cinéma impure* bezeichnet. Diese Begriffsschöpfung ist dabei selbst wieder eine Bezugnahme auf die filmpraktische und -theoretische Avantgarde der 1920er Jahre, die in Frankreich unter dem Namen *cinéma pur* an einer "Bereinigung" des Kinos vom Einfluss der Literatur aber auch des Theaters und deren ihrer narrativen Ausrichtung arbeiteten[69].

Doch für Badiou ist die Unreinheit des Kinos nicht auf dessen Verhältnis zu den Künsten beschränkt. Vielmehr fängt das "schon beim Entwurf an, weil das System seiner Bedingungen und Möglichkeiten ein materiell unreines System ist" [70]. Die Produktionsbedingungen und -verfahren sind unrein, insofern das Kino von aufwendigen und kostspieligen "technischen Ressourcen" abhängig ist. Als kooperatives Medium und Teil einer Industrie, deren Kapital es bedarf und deren ökonomischen Interessen es unterworfen ist, lässt das Kino zudem keine singuläre Autorenschaft zu.[71] Aber auch seine Rezeptionsbedingungen sind aus der Perspektive der "aristokratischen" Künste, wie der Malerei oder Poesie "unrein" oder, wie Badiou es formuliert, "demokratisch": Nicht die solitäre Kontemplation und geschulte Reflexion steht beim Kino als einer "Massenkunst" im Vordergrund, sondern das kollektive Vergnügen, die Erholung eines Samstagabend und das beiläufige Gespräch darüber am nächsten Morgen.[72] Seine Unreinheit verleiht dem Kino eine "universelle Zugänglichkeit", die es in den Augen Badious zum "demokratischen Emblem" macht[73].

Das liegt auch daran, dass nicht nur die übrigen Künsten zu den Quellen des Kinos zählen, sondern auch die Nicht-Kunst, die für ihn neben dem gewöhnlichen Alltagsgeschehen explizit auch die banale Bildwelt der Unterhaltungsindustrie und die Teile der Kulturproduktion umfasst, die keine neuen Wahrheiten oder Ideen hervorzubringen vermögen. Der Film bewegt sich, wie Badiou schreibt, "entlang der Grenze zur Nicht-Kunst, er ist eine von der Nicht-Kunst geformte Kunst, eine Kunst, die immer mit alltäglichen Formen aufgeladen ist, eine Kunst, die in gewissen Aspekten immer unterhalb oder neben der Kunst verharrt" [74]. Seine Unreinheit bezieht sich also nicht nur auf die Vielzahl und Diversität seiner Quellen, sondern auch auf die Qualität seines Materials. Scheinbar unterschiedslos führt der Film innovative und triviale Formen, künstlerische mit konventionellen Bilder zusammen und verknüpft dabei Alltägliches und Belangloses mit den ihrem Kontext entrissenen Aspekten und Fragmenten der anderen Künste.

---

69 Zu den prominenten Vertretern des *cinéma pur* gehören neben Jean Epstein u.a. die Regisseur_innen Germaine Dulac, René Clair und Marcel L'Herbier. Ihre filmtheoretischen Überlegungen auch zum *cinéma pur* finden sich u.a. in: R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, Bd. 1 + 2, Princeton 1988. Einen Vorläufer und Antipoden haben sie im *Film d'Art*, einer Bewegung, die ausgehend von Pierre und Paul Lafitte den Film in den 1910er Jahren versuchte durch explizite Anleihen an die etablierten Kunstformen, Literatur und Theater als Kunstform aufzuwerten. Vgl. W. Faulstich/H. Korte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte. Band I. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium*: *1895-1924*, Frankfurt/M. 1994. Heute findet die Diskussion um die Reinheit bzw. Unreinheit des Films ihre Fortsetzung maßgeblich in den Debatten um Intermedialität und Hybridisierung, die auch über den filmtheoretischen Diskurs hinaus in den Medien- und Kulturwissenschaften ihren Platz haben.

70 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 311.

71 Vgl. *ibidem*

72 Vgl. *ibidem*, S. 291 sowie A. Badiou, *Der Film hat mir viel gegeben*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 17-40, hier S. 19.

73 Vgl. A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films* und *Der Film als demokratisches Symbol*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 193-208 und S. 321-332.

74 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 290.

Diese unreine Materialvielfalt unterzieht das Kino, dort wo es Kunst ist, einer Reinigung:

Badiou zufolge ist sogar "die künstlerische Tätigkeit [...] in einem Film einzig als *Prozess der Bereinigung von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften* auszumachen"[75]. Es geht darum in der allumfassenden Unreinheit, die den Ausgangspunkt des Kinos bildet, Momente der Reinheit zu isolieren. Schon die Kadrierung, d.h. Wahl des Bildausschnitts, ist in diesem Sinne eine Form der Bereinigung, die der Film am Sichtbaren vornimmt, in der Hoffnung Reinheit herzustellen. Und trotzdem kann es für Badiou grundsätzlich keinen "reinen" Film geben. Alles dahingehende Streben der Avantgarden, wie etwa im zuvor erwähnten *cinéma pur*, ist aufgrund der wesentlichen Unreinheit des Films zum Scheitern verurteilt. Mehr noch mündet es ihm zufolge in einem leeren Formalismus, der das künstlerische Potential des Kinos vernichtet. Die reinigende Arbeit des Films muss unvollendet bleiben: "Diese Unmöglichkeit ist die Wirklichkeit des Films, ein Kampf gegen das Unendliche, eine Reinigung des Unendlichen"[76]. Damit stellt der Film als Plus-Eins der Künste deren fundamentales Prinzip auf den Kopf. Keine ursprüngliche Reinheit ist sein Ausgangspunkt, sondern eine Unreinheit, die so wesentliche ist, dass sie keine Grenzen zulässt, oder, wie Badiou es formuliert, "die Grenze zwischen der Kunst und dem, was nicht Kunst ist, erforscht. *Er findet dort statt*"[77] .

Doch wie ist diese Verortung zu verstehen? In Badious Theorie ist das mit dem unreinen Wesen des Kinos korrespondierende Prinzip die Synthese. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten erwächst Neues hier nicht primär aus dem Bruch mit dem Alten, sondern aus den Synthesen, die das Kino, seiner Auffassung nach, immer dort erfindet, wo es eine Bruch, eine Trennung oder eben eine Grenze gibt.[78] Das gilt für die "Grenzen zwischen den im Stich gelassenen künstlerischen Ansätzen"[79] genauso wie für die "Synthesen mit dem, was keine Kunst ist"[80]. Es betrifft aber beispielsweise auch die neue Beziehung zwischen Visuellem und Auditivem, zwischen konstruierter Zeit und reiner Dauer oder das neue "Verhältnis zwischen Erscheinung und Realität, zwischen einem Ding und seiner Verdoppelung, zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen" [81], das der Film herstellt. Auf dieselbe Weise wird das Kino, laut Badiou, zum "Schnittpunkt zwischen den gewöhnlichen Meinungen und der Arbeit des Denkens"[82] und generiert eine "vollkommen einzigartige Beziehung der absoluten Künstlichkeit mit der absoluten Realität"[83]. Die wesenhafte Unreinheit des Films beruht auf diesem synthetischen Prinzip, mit dem er in Verbindung setzt, was nicht zusammen gehört, sich widerspricht und eigentlich klar voneinander abgegrenzt ist, auch wenn das zu paradoxen Verhältnissen führt. Die Synthese definiert das Kino als Kunstform und folglich auch als Denkweise.

Mit dieser Definition geht aber auch ein Konzept von Grenze einher, das sich deutlich von den Trennlinien unterscheidet, die Badious Philosophie durchziehen. Denn dort wo der Film, wie er behauptet, auf der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst "stattfindet", wird diese

75 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit. S.195.
76 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 312.
77 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 290.
78 Vgl. *ibidem*, S. 298 f.
79 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 134.
80 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 302.
81 *Ibidem*, S. 303.
82 *Ibidem*, S. 291.
83 *Ibidem*, S. 285.

verräumlicht. Hierauf verweist nicht zuletzt die Identifikation des Films als "*Ort der intrinsischen Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst*" [84]. Anders als die übrigen Künste, die einer klaren Grenzlinie zwischen Form und Formlosem zwingend bedürfen, um mit ihr zu brechen und aus bzw. in deren Überschreitung Neues zu generieren, operiert der Film *im* Bruch. Neues schafft er hier in Form von Synthesen, d.h. indem er den Bruch durch etwas Ununterscheidbares ersetzt. Die trennende Linie wird dabei zum Grenzgebiet, in dem das Angrenzende bzw. Abgegrenzte miteinander in Beziehung tritt und verschmilzt. Der Film selbst ist dieses Gebiet, denn als künstlerische Praxis und Form des Denkens stellt er seine Synthesen tatsächlich her und lässt sie auf seinem Gebiet das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen.

Auf den ersten Blick rückt ihn das in die Nähe der Philosophie, die die Wahrheiten vier so unterschiedlicher Verfahren wie der Wissenschaft, Politik, Kunst und Liebe in einem Kompossibilitätsraum zusammenführt. Doch das synthetische Vermögen des Films geht weit über die Philosophie hinaus. Nicht beschränkt auf "das Verhältnis zwischen Begriffen, die im Allgemeinen kein Verhältnis zueinander haben"[85] wie diese, ist er schon hinsichtlich seiner Ressourcen entgrenzt. Anders als die Philosophie muss der Film nicht mal darauf achten, sich im Zugriff auf seine Quellen mit diesen zu "vernähen", d.h. seine und ihre Grenzen zu nivellieren. Er nimmt vielmehr den Platz der Grenze ein, wird selbst zur Grenze und hebt diese gleichzeitig auf, indem er verändert, was eine Grenze ist: Figuration einer entgrenzten Grenze.

84 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit., S. 195, H.i.O.
85 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 279.

Literatur

Richard Abel
French Film Theory and Criticism, Bd. 1 + 2, Princeton Press, Princeton, MA 1988.

Alain Badiou
Bedingungen, diaphanes, Zürich 2011
Being and Event, Continuum, London/New York 2005
Das Jahrhundert, diaphanes, Zürich 2010
Das Sein und das Ereignis, diaphanes, Zürich/Berlin 2005
Ethik, Turia + Kant, Wien 2003.
Fifteen Theses on Contemporary Art, in »lacanian ink«, 23, (https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm.)
Handbook of Inaesthetics, Stanford University Press, Stanford, CA 2005, S. XII.
Infinite Thought, Continuum, London/New York 2003
Kleines Handbuch zur Inästhetik, Turia+Kant, Wien 2012
Kino. Gesammelte Schriften zum Film, Passagen Verlag, Wien 2014
L'immanence des vérités, Vorlesung am 24.10.2012, (http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/ 12-13.htm).
Logiken der Welten. Das Sein und das Ereignis 2, diaphanes, Zürich/Berlin 2010
Manifest für die Philosophie, Turia+Kant, Wien 1997
Some Remarks Concerning Marcel Duchamp, »*The Symptom. Online Journal for Lacan.com*«, 9,
(http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html)
The Subject of Art, in »The Symptom. Online Journal For Lacan.com«, 6 ,
(http://www.lacan.com//symptom6_articles/badiou.html ?)

Alain Badiou / Fabien Tarby
Die Philosophie und das Ereignis, Turia+Kant, Wien 2012.

Alain Badiou / Slavoji Žižek
Philosophie und Aktualität: ein Streitgespräch, Passagen Verlag, Wien 2005

Andre Bazin
Was ist Film?, hg. v. Robert Fischer, Alexander Verlag, Berlin 2004.

Gilles Deleuze
Zeit-Bild: Kino 2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1997.
Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.)
Fischer Filmgeschichte. Band I. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895-1924, Fischer, Frankfurt/M. 1994.

Dominik Finkelde / Rebekka A. Klein
Souveränität und Subversion: Figurationen des Politisch-Imaginären, Verlag Karl Alber, Freiburg 2015.

Clement Greenberg
Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Philo. Verlagsges., Berlin 1997.

John Mullarkey
Post-Continental Philosophy. An Outline, Continuum, London/New York 2006.

Bruno Latour
Wir sind nie Modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Suhrkamp, Frankfurt/M.2008.

Piers H.G. Stephens (Hg.)
Ethics & the Environment, Bd. 15, H. 1, Indiana University Press, Bloomington 2010.