

FILM OHNE GRUND

DREHLI ROBNIK

Film ohne Grund

Filmtheorie, Postpolitik und Dissens
bei Jacques Rancière

VERLAG TURIA + KANT
WIEN-BERLIN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

Bibliographic Information published by

Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-618-5

Publiziert mit Unterstützung des
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Cover: Gabu Heindl

© Verlag Turia + Kant, 2010
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1
D-10827 Berlin, Crellestraße 14 / Remise
info@turia.at | www.turia.cc

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| 1. Außer Streit: der Chill-Faktor | 9 |
| 2. Ethische Gründe, politische Unzeiten: »Die Geschichtlichkeit des Films«, mit Rancière durchkreuzt | 14 |
| 3. Kunst ist auch kein Grund: Rancières Perspektive auf Deleuzes Ästhetik von Film und Politik | 33 |
| 4. Multitude und Humilitude: Zwei Arten von ethischer Eintracht zwischen Politik und Film | 50 |
| 5. Metapolitische Schein-Probleme und Politik als Bruch im Brauch | 68 |
| 6. Stellung und Verstellung: Rancières Humor, Wandas Wunder, Fullers Fehlleistungen | 77 |
| 7. Worte, nichts als Worte – und Namen der Geschichte: <i>Memory of the Camps</i> durchkreuzt <i>Die Zweite Republik</i> | 94 |
| Siglen zu hier häufig zitierten Aufsätzen und Büchern von Jacques Rancière | 108 |

Vorwort

Dieses Büchlein versteht sich als Beitrag zur Filmtheorie. Es geht aus von Jacques Rancières Schriften zum Film und von deren Beziehung zu seinem Politikbegriff der unfundierten Subjektivierung im Streit. Eine Grundlosigkeit, auf die Film und Politik jeweils ihre Erscheinungen gründen, steht im Fluchtpunkt des Büchleins. Seinen Rahmen (Abschnitte 2 und 7) bilden Auseinandersetzungen mit jeweils einem Text von Rancière, in dem eine Sichtweise von Geschichtlichkeit (des Films) im romantischen Verständnis formuliert wird, wobei die Beziehung zwischen diesen Sichtweisen reich an Spannungen ist. Dazwischen, im Fokus, steht Rancières Kritik an der Postpolitik und daran, wie sich diese auf ein Ethos als vorgegebene Grundlage beruft. Dabei geht es, mit Rancière und in Anknüpfung an ihn, in Abschnitt 3 um eine Auseinandersetzung mit der deleuzeschen (Film-)Ästhetik; in Abschnitt 4 um zwei Deleuze benachbarte Denkweisen, die das potenziell Politische an Film/Kino auf ein Ethos reduzieren (Ethos der postoperaistischen Multitude bzw. der »Humilitude« u.a. bei Agamben), und um filmische Inszenierungslogiken, die ihnen entsprechen; schließlich in den Abschnitten 5 bis 7 um Aspekte einer Filmästhetik der Durchkreuzung ethischer Fundierungslogiken in Bildern, die dissensuale Subjektivierungen in Szene setzen – die in diesem Sinn »Streit-Bilder« sind.

Das Streit-Bild. Jacques Rancière und die Geschichtlichkeit des Films hieß eine Tagung, die Siegfried Mattl und ich 2008 am IWK – Institut für Wissenschaft und Kunst in Wien veranstaltet haben. Auf meinem Vortrag bei dieser Tagung basieren Teile des hier vorliegenden Büchleins, das zu den Auseinandersetzungen mit Rancière im bei Turia + Kant erscheinenden Tagungsband *Das Streit-Bild*¹ als (fetter) Teaser oder auch Bonustrack fungiert.

Großen Dank an: Gabu Heindl, Kathi Hofer, Thomas Hübel, Michael Loebenstein, Oliver Marchart, Siegfried Mattl, Joachim Schätz, Ruth Sonderegger, Nora Sternfeld, Ingo Vavra.

Für Robert »Räudig« Wolf von Chuzpe.

Wien-Erdberg, Mai 2010

1 Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien, Berlin 2010.

1. Außer Streit: der Chill-Faktor

Wenn es um Film ohne Grund geht – um Inszenierungen von und in Voraussetzungslosigkeit und, im weiteren, von und in Streit – wo fangen wir dann an? Vielleicht bei Fernsehen in Österreich: bei einem Streitgespräch im Staatsfernsehen ORF, sowie bei einem Akt der Geltendmachung von Gründen in diesem Streit, zumal von Gegebenheiten und Voraussetzungen, die Streit hinfällig machen wollen. Fangen wir also an mit einem kurzen Umweg über eine konkrete Äußerung und deren Logik des Aussagens und Evident-Machens, anhand derer nicht zuletzt dies deutlich werden soll: Was hier im weiteren mit Blick auf die Filmästhetik erörtert wird, das ist nicht zu trennen vom Machtanspruch postpolitischer Diskurse im medial durchsetzten Alltagsleben.

Am 3. Juni 2009 war in der Latenight-Diskussionsrunde *Club 2* u.a. Claus Pándi, Inlandsressortleiter der einflussreichen, für ihre nationalistisch-fremdenfeindlichen Inhalte notorischen *Neue Kronen Zeitung*, zu Gast.¹ Erörtert wurde eine Frage, vielmehr deren zwei, die auch Titel der Sendung waren: *Europa wohin? Wie viele Fremde verträgt Österreich?* »Fremde« als sorgsam zu dosierende, da sonst für ein Land (für dessen »Körper«) unverträgliche Substanz: Im Umweg über eine medizinische Metapher war diese

1 Die anderen Gäste waren der Filmemacher Arash T. Riahi, die Flüchtlingsbetreuerin Ute Bock, der Journalist Gerhard Mumelter, Karl Kopp von Pro Asyl und vom Europäischen Flüchtlingsrat, sowie der österreichische OECD-Verteter Wolfgang Petritsch.

Verträglichkeitsfrage biologisch-rassistisch formuliert. Eine entsprechende programmatische Antwort gab der *Kronen Zeitungs*-Journalist, wobei er seine dramatische Rede gestisch durch jeweils kurzes Aufheben und Wieder-Beiseitelegen einer Dokumentenmappe einleitete und beendete: Er habe zur Vorbereitung auf die Diskussion zum Fremdenverträglichkeitsquantum österreichische Asylantragsstatistiken studiert, jedoch – »Irgendwann hab ich das dann einfach wieder zur Seite gelegt, weil mir eigentlich der ganze Zahlensalat vor den Augen verschwommen ist, weil die Zahlen – so sag ich jetzt für mich, und ich glaube, auch für meine Leser – nichts aussagen. Sie sagen etwas für Experten aus. Sie sagen etwas vielleicht bei der OECD aus. Sie sagen etwas vielleicht bei Studien aus. Aber was es doch eigentlich ist, ist sozusagen die *gefühlte* Wahrnehmung, sozusagen der Chill-Faktor dessen, ›was habe ich?‹, ›was ist da?‹. Und da gibt es sozusagen verschiedene Chill-Faktoren. Da gibt es sozusagen im 15. Wiener Gemeindebezirk eine andere Empfindung wie beispielsweise in Imst in Tirol. Es gibt vielleicht in Berlin eine andere Wahrnehmung wie in einem bayerischen Dorf. Also passen wir ein bisschen auf, zu sagen: ›He, das sind eh viele, oder das sind ja wenige, oder das sind ja soundso-viele!‹ [...] Das Operieren mit Zahlen: Wenn ich Ihnen jetzt sage, wir haben hier in Österreich 1,5 Millionen oder nur 800.000 oder 60.000 oder 12.000 – das Empfinden richtet sich nicht nach dem, was ich hier in diesen wunderbaren Statistiken finde.«

Ein Chill-Faktor, der einem jeweiligen Aufenthaltsort entspricht: Etwas Ähnlichem werden wir in den folgenden Überlegungen zur Beziehung von Film, Politik und Ästhetik mehrmals begegnen. Worum geht es? Nicht notwendig um Rassismus und Xenophobie (wie in der Fernsehdiskussion),

sondern generell um einen Diskurs, der Repräsentationen, z.B. Zählungen, als nichtssagend verwirft und dagegen die Evidenz einer Empfindung behauptet, deren Intensität ortsspezifisch und unhintergebar ist. Vielleicht ist es nicht nur mir zunächst so vorgekommen, als wollte der Journalist anfangs darauf hinaus, dass hinter jeder statistischen Zahl menschliche Schicksale zu finden seien; vielleicht war es also überraschend, wie schnell und direkt der Verweis auf das Nichtssagende einer Zahlenabstraktion hier keineswegs auf eine wohlvertraute humanitäre Mahnung hinaus lief, sondern auf die rassistische Inthronisierung von Empfindlichkeit als Grundlage des Redens über Fremde. Bezeichnenderweise beschwört das gewählte Bild des Chill-Faktors ein Gefühl von Fremdheit als Kälte, zumal im Gegensatz zu »sozialer Wärme«. Vergleichbar jener Kategorie des »Erlebens«, die der Chef der Freiheitlichen Partei Österreichs in seinen Äußerungen ständig beschwört – »Wir *erleben* ja derzeit (Asylmissbrauch, Islamisierung, Hetze gegen Heimmattreue...)«, wie H. C. Strache so oft sagt –, setzt diese Rede den Chill-Faktor als eine Grundlage allen Redens; wobei der wellnesskulturelle Ausdruck anzeigt, dass das zur Hipness ebenso gut passt wie zum Hinterwäldlertum (was mit Teil des Problems ist). Ein intensives Gefühl will Grundlage öffentlichen Diskutierens über Normen des Zusammenlebens sein: Voraussetzung, die nicht zu hintergehen ist, auch und schon gar nicht durch Verweis auf eine Wirklichkeit, die etwa durch Zählung repräsentiert wird.

Der Journalist nennt es »Chill-Faktor«, als eine Aussagekraft, die den Wahrheitsstatus normierender Aussagen erst begründet. Nennen wir es mit Jacques Rancière »Schema, das dem Gesetz seinen Gegenstand gibt, der dem des Gefühls ähnelt«; Angleichung des Nomos, der die gesellschaftlichen

Routinen des Produzierens und Genießens verwaltet, an eine »Physis als Macht des Zusammen-Fühlens«; »Kreisläufigkeit zwischen der Natur und dem Gesetz, die es diesem überlässt, die Gegen-Natur zu bestimmen, die von jener als unerträglich gefühlt wird.« So beschreibt Rancière in *Das Unvernehmen* (im folgenden UV, S. 130) eine Art, sich auf »Andere«, »Fremde« zu beziehen, wie sie in Gesellschaften, in denen politischer Dissens für unzeitgemäß erklärt wird, immer häufiger propagiert wird: Andersartigkeit, für deren Beschreibung keine politischen Kategorien mehr zulässig sind, wird immer mehr als etwas inszeniert, das unerträglich ist im Register eines Empfindens, dem Normen und Gesetze sich anschmiegen sollen. (In einer vergleichbaren Weise sollen die Normen der Arbeitswelt sich heute ganz einer Produktivität anschmiegen, von der es heißt, sie stecke in den Empfindungen und in den Aufenthaltsspezifika der Produzierenden.) »Konsens« lautet ein Name dieser Anschmiegungsoperation, bei der rassistischer Hass durch die Hintertür flexibilisierender Rationalität hereinkommt, in Rancières Kritik der »Postdemokratie« bzw. »Postpolitik«: Konsens meint darin – noch vor allem, was argumentativ herstellbar ist – ein Zusammen-Fühlen, ein Einvernehmen im Empfinden, das unhintergebar maßgebend sein will (und das Dissens und Unvernehmen ausschließen will).² Doch Rancière verwendet, zumal wenn er sich nicht direkt auf

2 In ähnlicher Weise warnt Chantal Mouffe davor, dass die gänzliche Delegitimierung agonaler, dissensueller Politik einer Politik unverhandelbarer Antagonismen in Form zumal von Fremdenhass erst ihren Spielraum eröffnet. Chantal Mouffe: *Exodus und Stellungskrieg. Die Zukunft radikaler Politik*. Wien 2005, S. 49-54; Mouffe: *On the Political*. London, New York 2005, Kap. 1, 4.

Rassismus bezieht, den vielleicht überraschenden Namen »Ethos« für eine analoge Operation: für eine postpolitische Diskurslogik, die fordert, nichtssagende, abstrakte Repräsentationen durch Fundierungen des Wahrnehmens und Aussagens zu ersetzen, die evident, fühlbar, und konkreten Orten angemessen sind. In diesem Verständnis wird Ethos, werden ethische Diskurse uns hier beschäftigen.

2. Ethische Gründe, politische Unzeiten: »Die Geschichtlichkeit des Films«, mit Rancière durchkreuzt

Unter Rancières Schriften zum Film kommt dem Aufsatz »Die Geschichtlichkeit des Films« (im folgenden GF), der im Original 1998 veröffentlicht wurde und seit einigen Jahren in deutscher Übersetzung vorliegt, ein programmatischer Status zu. Wie sein Titel erwarten lässt, bietet dieser Aufsatz einen Direkteinstieg zur »historicité du cinéma«, zur Rolle von Film als einer Art von Bild, das in der Geschichte ist und das die Erfahrung von Geschichtlichkeit, von In-der-Geschichte-Sein vermittelt, beides auf eine radikale Weise. Dieser Anspruch allerdings wird (wie zu zeigen sein wird) einlösbar erst im Wege von Durchkreuzungen dessen, was dieser Aufsatz verheißt. Wenn wir uns, wie ich hier vorschlage, an Rancières politischer Theorie des Dissenses – des Unvernehmens und der Streitakte – orientieren und diese Dissens-Theorie querlesen mit seiner Poetologie der Geschichte als Form des Wissens von politischen Ereignissen, dann drängt sich eine Drehung, Verdrehung förmlich auf: Sie besteht darin, an diesem Punkt Rancière gegen ihn selbst zu (ver)wenden. Und das bedeutet, dass hier zunächst das Bild von Film, das Rancière in »Die Geschichtlichkeit des Films« zeichnet, einer Durchkreuzung unterzogen wird, und zwar jener Art von Durchkreuzung, von der sein umfassenderer, buchförmiger Entwurf einer Filmästhetik handelt.

Aber der Reihe nach; warten wir mit der Durchkreuzung, nehmen wir erst einmal den Direktzugang zur »Geschichtlichkeit des Films«.

Dass Film die Geschichte so gut »zeigen« kann, heißt es in diesem Aufsatz (GF, S. 231, 242), beruht auf einer Geschichtlichkeit, die Film und Geschichte aneinander bindet. Dieser Begriff von Geschichtlichkeit lässt sich auf zwei Elemente herunterbrechen: auf einen utopischen Anachronismus und auf eine Gemeinschaftserfahrung, bei der kein Ausschluss mehr vorausgesetzt werden kann. Letzteres heißt: Wer zum Geschichtemachen zugelassen ist und wer nicht, wessen Erfahrung als relevant ins Bild kommt und wessen nicht, ist keine im Voraus ausgemachte Sache mehr; dafür gibt es keine Grundlage – wie etwa noch in jenen Künsten, deren Repräsentationen auf einer ständischen Weltordnung basierten und diese reproduzierten. Dieses demokratische Moment, das Film und Geschichte aneinander bindet, formuliert Rancière so: Im Zeichen einer »Gleichwertigkeit aller Sujets angesichts der absoluten Macht der Kunst«, zumal im »unparteiische[n] Auge der Kamera«, wird nichts Geringeres verbildlicht als »diese neue Geschichte«, »die das Schicksal aller ist und an der alle gleichermaßen teilhaben.« (GF, S. 235)

Ästhetische Gleichgültigkeit gegenüber den Sujets bzw. Subjekten lässt diese als gleichwertig erscheinen: Darin liegt für Rancière die entscheidende Affinität von Film zur romantischen Ästhetik, die er in unaufhebbarer Bezug zu Projekten politischer Herstellung von Egalität sieht. Rancière forciert hier die romantische Idee, dass die ästhetische Erfahrung dem sozialen Leben seine Formen gibt: die Idee eines sinnlich-kollektiven Lebens, das keine – vorausgesetzte – Unterscheidung, Bevorzugung, Rangfolge mehr vorsieht

zwischen Denken und Fühlen, aktiv-kreativem und passiv-empfindenden Vermögen. Wenn Rancière von Ästhetik schreibt, dann meist in jenem engen Sinn, den sein Begriff »ästhetisches Regime der Kunst« ausdrückt: Ästhetik also in ihrem seit der Romantik immer neu vollzogenen Bruch mit dem Kunst-Regime der »Repräsentation«, dessen Darstellungsregeln mit sozialen Hierarchien und Ausschlüssen korrespondier(t)en; ästhetische Kunst bestreitet laut Rancière jene Präskriptionen, die Themen oder Lebensweisen auf eine ihnen angemessene, schickliche Darstellungsweise festlegen oder ganz von der künstlerischen Darstellung ausschließen. Für die Ästhetik (verstanden in Rancières engem Sinn als ästhetisches Regime) stellt Kunst »einen Modus der Verwirklichung des Denkens [dar], das Lebensformen erzeugt, Formen einer konkreten und empfundenen Realität der Ideen. Sie ist der Gedanke der Veranschaulichung, die die Ideen vergemeinschaftet, die eine Gemeinschaft in den Besitz der anschaulichen Formen ihrer Ideen bringt. Die Ideen zu veranschaulichen, ›um sie unters Volk zu bringen‹«, zumal durch Aufhebung der Trennung zwischen der Aktivität des Denkens und der Passivität des Gefühls, sei »das älteste Programm der Ästhetik«. (GF, S. 240) Mit der Umsetzung eines solchen Programms wird Film immer wieder betraut: Auf Konzepte von Film als Medium radikal versinnlichter Subjektivierung und Sozialisierung laufen diverse Filmtheorien hinaus, von Elie Faure, auf den Rancière sich u.a. bezieht, bis etwa zu Sobchacks Neo-Phänomenologie eines leiblichen »In-der-Welt-Seins«, das Film uns sinnlich erfahrbar macht.³

3 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992; Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London 2004.

Die Verflechtung von Vergemeinschaftung und Versinnlichung denkt Rancière mit dem zweiten Bestimmungsmerkmal der Geschichtlichkeit des Films zusammen, das im gleichnamigen Aufsatz wesentlich ist: mit dem Anachronismus. Damit ist hier gemeint, dass Film ein modernes Medium, als solches aber schon in der Romantik antizipiert ist. Das romantische »ästhetische Programm des Denkens, der Kunst und der Gemeinschaft [hat] gleichsam auf den Film gewartet, der dann den Begriff einer eigentlichen ästhetischen Kunst hervorbringt: einer Kunst, die entbunden ist vom repräsentativen System, das an eine hierarchische Sozialordnung gekoppelt ist. [...] Die filmische Historizität ist also tatsächlich die Verwirklichung einer Jahrhundertidee. Der Film ist [...] die Kunst des 20., gedacht durch das 19. Jahrhundert [...].« (GF, S. 241f) Die Art, »wie der Begriff des Films und der der Geschichte einander umgreifen«, »die Art und Weise, in der der Film ›historisch‹ ist – in der er historisierend und historisierbar ist«, kurz: die Historizität bzw. Geschichtlichkeit des Films kann, so Rancière, nicht »von diesem utopischen Kern abgelöst werden.« (GF, S. 230, 238)

Dass Film diesen utopischen Kern hat, dass seine Ästhetik nicht einfach nur durch zeitgenössische Umstände determiniert ist, sondern eine viel ältere Idee aktualisiert, diese Sicht des Anachronismus bei Rancière mag an ein teleologisches Motiv erinnern, das in André Bazins Kino-Denken prominent ist: an jene menscheitsgeschichtlichen Wünsche, die das Kino inspirieren (zumal der Wunsch nach Sieg über die Vergänglichkeit) und der Erfindung bzw. Implementierung

seiner (Kultur-)Technik um Jahrhunderte vorangehen.⁴ Entscheidend ist jedoch, dass Rancières Bild von Zeitversetztheit eine politische Dimension hat, nämlich: Das Kino geht nicht nur synchron mit dem 20. Jahrhundert, sondern hat auch Anteil an dessen »Idee«, die ein Vermächtnis der (nicht voneinander zu entkoppelnden) romantisch-ästhetischen und politisch-revolutionären Befreiungsprojekte des 19. Jahrhunderts ist. Etwas Ähnliches formuliert Rancière auch in seinen *Film Fables* (im folgenden FF, S. 165ff), dort anhand von *Le tombeau d'Alexandre* (F/GB 1993), Chris Markers essayfilmischem Grabmal/Gedächtnis des Sowjetkommunismus. Dieser Gedanke hat eine Entsprechung in Rancières politiktheoretischen Schriften. Wie sieht der Anachronismus dort aus?

Rancières politische Theorie, die nicht zuletzt behauptet, Politik sei eine prekäre, lokale Tätigkeit, sie sei sogar »selten« (UV, S. 149), diese Theorie entsteht auch in und aus einem Anschreiben gegen einen Gegenwartshorizont, innerhalb dessen die Seltenheit von Politik quasi diskurshegemonial verordnet wird. Gemeint ist die heutige Gegenwart der »Postpolitik« oder »Postdemokratie«.⁵ Kurz und mit Blick auf sein 1995 erstveröffentlichtes politiktheoretisches Hauptwerk *Das Unvernehmen* gesagt, versteht Rancière

4 André Bazin: »Ontologie des photographischen Bildes« in: Bazin: Was ist Film? Berlin 2004.

5 Dieser Begriff meint bei Rancière etwas anderes als in Colin Crouchs *Postdemokratie* (Frankfurt/M 2008), zumal dort ein anderer Demokratiebegriff am Werk ist: Crouchs politologisch besorgte Kritik an der Ökonomisierung von Öffentlichkeit geht von einer als Norm und Modell fungierenden »Gesundheit« demokratischer Institutionen und Meinungsbildungsprozesse aus (und nicht von dissensualen Akten, die Ungleichheitsordnungen bestreiten).

Politik als lokale – räumlich wie auch zeitlich begrenzte – Aktualisierung egalitärer Erfahrung in Akten des Dissenses. Solche Politik wird im postpolitischen bzw. postdemokratischen Diskurs nicht nur für schädlich und überflüssig, sondern im zugespitzten Sinn für anachronistisch erklärt; an deren Stelle soll, so wird gefordert, ein reibungslos auf die Kapitaldynamik abgestimmtes Regieren treten, das von ideologischen Illusionen und Erblasten der Vergangenheit gereinigt ist. Gefordert wird, so paraphrasiert es Rancière in *On the Shores of Politics* (im folgenden SP, S. 6), »an exercise of politics synchronous with the rhythms of the world, with the buzz of things, with the circulation of energies, information and desires: a politics exercised altogether in the present [...]. Our century has apparently spent the best part of its time being no more than the future – the nightmare – of the previous one.«

»[T]he rhythms of the world«, »the buzz of things«: Das ist der Sound, das synästhetische Feeling der »circulation of energies, information and desires« im flexibilisierten, informatisierten Kapitalismus. Diese im Rhythmus ihrer Energien summende Welt, auf die sich, so Rancière, die entpolitisierte, gegenwartstüchtige Ordnung abzustimmen sucht, wird uns im Folgenden noch als ethische Gemeinschaft im Postfordismus wieder begegnen. Und die Forderung nach »politics exercised altogether in the present«, die Mahnung, die Gesellschaft solle sich nicht länger in der Unwesentlichkeit von Vergangenen verlieren, sondern sich endlich ganz in der ihr zugehörigen Gegenwart präsentieren, diesen Diskurs analysiert Rancière in *Die Namen der Geschichte* (NG, S. 74-77) in einem anderen Kontext: Dort taucht dieser Diskurs als Teil einer antipolitischen Historiografie auf, die dem demokratischen Ereignis (der Revolution) seine soziale/kulturelle

Erdung, seinen Grund, zuweisen will und die das, was nicht im Sozialen gegenwärtig ist, als Unwesentliches entsorgt. Der historiografische Traum einer vollständig realisierten »Präsenz der Gegenwart«, gereinigt vom Anschein, von den Flausen und Unberechenbarkeiten der Vergangenheit – wir kommen am Ende dieses Büchleins darauf zurück.

Politik im konfliktorischen, dissensualen Sinn erscheint umso mehr als selten, als sie heutzutage gänzlich als unzeitgemäß entsorgt werden soll. Im Licht dieser Gegenwart, die sich mit sich selbst synchronisiert und abschafft, was dieser Selbstvergegenwärtigung entgegensteht (Politik nämlich), zeigt sich so etwas wie ein zeittheoretisches Moment in Rancières Politiktheorie. Es zeigt sich aber auch das Politische jenes Anachronismus, der die Geschichtlichkeit des Films prägt. Das 20. Jahrhundert als »Medium« des 19., Kino zumal als Medium der Ideen des 19. Jahrhunderts: Von diesem Gedanken gilt es weniger das teleologische Moment festzuhalten als vielmehr jenes Asynchron-Sein, das im emphatischen Sinn ein In-der-Geschichte-Sein ist und in diesem Sinn ein Verzeitlicht-Sein; ein In-der-Zeit-Sein, nicht als *being on time* oder im Rhythmus-Mittun, sondern als Unzeitgemäßheit und *being out of time*. Es geht um Anachronismus als Herausfallen aus der Einrichtung optimal funktionierender Gegenwart – im Feld der Filmtheorie vertritt Heide Schlüpmann⁶ diese Position am nachdrücklichsten als die des Kinos innerhalb der neoliberal flexibilisierten Medienkultur – und generell als Dissens gegenüber jener Gegenwartstüchtigkeit, auf die der postpolitische Diskurs hinaus

6 Heide Schlüpmann: Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos. Frankfurt/M, Basel 2007.

will, wenn er »Genug gestritten!« verkündet und fordert, *jetzt* endlich zu arbeiten, Reformstau zu beseitigen etc.

Soviel zum Anachronismus. Der andere Aspekt des Direktzugangs zur Geschichtlichkeit des Films ist im gleichnamigen Aufsatz, wie gesagt, die romantische Aufhebung von Ausschließungen und Trennungen: Film wird als »mytische«, Gegensätze aufhebende Kunst anvisiert (GF, S. 237) – und zwar mit so euphorischem Gestus, dass an manchen Textstellen nicht klar wird, ob hier gerade Rancièrè spricht oder etwa der Kino-Kommunomystizismus eines Elie Faure paraphrasiert wird. Hier drängt sich nun aber ein Eindruck und Einwand auf: Es ist doch so, dass Politik und Ästhetik bei Rancièrè im Allgemeinen in einer Nicht-Beziehung stehen, in einem Verhältnis, das »unverhältnismäßig«, für beide Seiten problematisch ist. Politik ist »eine ästhetische Angelegenheit, Sache des Erscheinens«. (UV, S. 85) Das heißt auch (wir kommen darauf noch mehrmals zurück): Politik und Ästhetik sind in ihrer Unterschiedenheit immer schon »ineinander«, zu nah und intim, verflochten und verdreht, zu »kompliziert«, als dass sie einander Abstützung oder Begründung sein könnten. Allein, in genau diese Richtung, in Richtung einer Politik, die auf der Ästhetik gründet, auf restloser Versinnlichung beruht, weist »Die Geschichtlichkeit des Films«: Der Aufsatz entwirft das Bild einer guten Fügung von Politik und Ästhetik im Wege versinnlichten Denkens; kraft dieser Fügung vollzieht sich Vergemeinschaftung als totale (weniger vorbelastet, aber bedeutungsgleich gesagt: als ganz geglückte). Hier gilt es eben, Rancièrè gegen Rancièrè zu wenden: seine Politik- und Geschichtstheorie wie auch seine jüngere Filmästhetik gegen diesen Strang in »Geschichtlichkeit des Films«. Denn was in letzterem Text allzusehr entfällt, das ist die Politik im rancièrèschen Sinn.

Es entfällt die Dimension der Gemeinschaft als einer hinsichtlich ihrer (wie Rancière es nennt) »Aufteilung des Sinnlichen«, hinsichtlich ihrer Ordnung von Handlungs- und Erfahrungsweisen, dissensualen, kurz: politischen Gemeinschaft. »Die Geschichtlichkeit des Films« handelt kaum von Politik im Sinn von Streitakten über soziale Ordnungen, sondern von »ästhetischen Gemeinschaften« (im Gegensatz zum Gesetzes-Staat), deren Ideen nicht mehr vom Volk getrennt, sondern als anschauliche »unters Volk gebracht« sind. Das mag ein Fall von geglückter konsensualer Kommunikation oder kommunistischer Versinnlichung sein, ein Idyll der Gemeinschaft gefühlter Gedanken; es ist kein Fall von Politik als Aufführung/Austragung von Dissens.

Eine Perspektive auf die Filmästhetik – und deren Geschichtlichkeitsmoment – von Rancières Politikbegriff des unvorhersehbaren Streit-Ereignisses her, die müssen wir also woanders suchen als im Aufsatz »Die Geschichtlichkeit des Films«. Dessen Ende zeigt die Richtung der Suche an; dort steht ein Gedanke zur »Konflikt- und Verflechtungsbeziehung« zwischen der ästhetischen Logik, die egalisiert, und der repräsentativen Logik, die hierarchisiert, ein Gedanke, der im Schlusssatz mehr abbricht, als dass er kulminiert, und zwar so: »Der ästhetische Modus der Kunst ist konstitutiv dazu geweiht, seinen eigenen Widerspruch in Szene zu setzen. Und genau daraus bezieht der Film, die ästhetische Kunst par excellence, seine geschichtliche und geschichtsbildende Kraft.« (GF, S. 244, 246) Zu guter Letzt zeichnet sich also kurz ab, dass die Geschichtlichkeit des Films doch in einem der Filmästhetik immanenten Widerspruch liegt, der in Szene gesetzt, aufgeführt wird. Entfaltet wird dieser Gedanke bei Rancière an anderer Stelle, im Prolog seiner *Fable cinématographique* (im folgenden FC) aus dem Jahr

2001 unter dem Titel »Durchkreuzung«: »Une fable contrariée« heißt der Prolog, was in der englischen Übersetzung, die *Film Fables* heißt, mit »A Thwarted Fable« und hier mit »durchkreuzte Fabel« wiedergegeben wird.

Rancières Durchkreuzungen der »Film-Fabel« – ein mehrdeutiger Begriff – verlaufen in etwa so: Zunächst bekräftigt Rancière, dass ästhetische Eigenschaften des Films nicht aus dessen technisch-materieller Apparatur herleitbar sind; dies durchkreuzt also schon einmal jene historiografische Fabel – im Sinn von »geschichtsphilosophisches Modell« –, die ein voraussetzungstreuer medientheoretischer Technodeterminismus erzählt. Diese Nicht-Rückführbarkeit aufs Technische hat Film mit Literatur und Malerei gemeinsam; beim Film kommt noch etwas hinzu: Die Preisgabe des willentlichen Setzens von Rangfolgen in der Repräsentation, die Preisgabe des Willens (der immer dieses bevorzugt, jenes benachteiligt) zugunsten ästhetischer Gleichgültigkeit also, das ist etwas, worauf Literatur und Malerei in ihrem Bruch mit Repräsentationshierarchien abzielen, etwas, wo sie quasi immer wieder erst hin müssen; beim Film hingegen ist dies automatisiert. Die Kamera zeichnet gleichgültig auf, was ihr unterkommt. (Um es mit der längst zum guten Ton gehörenden postindexikalischen Skepsis zu sagen: Ein Moment gleichgültig-passiver Aufzeichnung insistiert als irreduzibles in der filmischen Bildlichkeit.) »The camera cannot be made passive because it is passive already«, so Rancière. (FF, S. 9) Dieser Umstand durchkreuzt jene teleologische Fabel, jene erbauliche Erzählung, der zufolge die ästhetische Idee sinnlicher Einheit von denkender Aktivität und empfindender Passivität im Film ihre Erfüllung findet. Denn: Was diese Idee im Film findet, ist vielmehr ihre Übererfüllung. Passivität als Weltverhältnis ist im Fall des Films nicht Endprodukt

künstlerischer Bemühungen um Selbstaufhebung des Willens, nicht *crowning achievement* von heroischer Selbstbekämpfung durch Drogenkonsum, Exerzitien etc., sondern sie ist sowieso da, automatisch, immer schon – und insofern immer zu früh.

Einmal mehr macht sich Geschichtlichkeit des Films als Anachronismus geltend, denn die Passivität/Gleichgültigkeit ist beim Film vorgängig, im doppelten Wortsinn »zuvorkommend«. Und daraus resultiert ein weiterer Anachronismus: Die Wirklichkeit des Films geht nicht synchron mit einer Gegenwart, der die Vollendung einer ästhetischen »Jahrhundertidee« aufgegeben wäre. Die zuvorkommende Passivität des Films macht das in technischer Hinsicht moderne Medium so empfänglich für den Zugriff der alten Repräsentationsordnung mit ihren normierten Erzählungen wahrscheinlicher Geschichten. Im Kreis der Jahrhundertleistungen moderner Kunst ist Kino eine Peinlichkeit, zurückgeblieben unter der Fuchtel des Alten Regimes; dieses humoristische Bild beschwört Rancière herauf, wenn er schreibt: »In the age of Joyce und Virginia Woolf, of Malevich and Schönberg, cinema arrives as if expressively designed to thwart a simple teleology of artistic modernity, to counter art's aesthetic autonomy with its old submission to the representative regime.« (FF, S. 10)

In »Die Geschichtlichkeit des Films« hieß es, die Ästhetik des 19. Jahrhunderts habe auf den Film gewartet, auf dass er deren Idee umsetze. In *Film Fables* wird nun eine solche quasi-bazinsche Fabel heiß ersehnter Ideenumsetzung bestritten: Rancière verwendet hier »Geschichtlichkeit des Films« nicht als Wort, aber er holt aus deren Begriff viel mehr heraus, weil er das politische Moment der Geschichtlichkeit des Films nicht auf einen Zustand von Versinnlichung als

Verwirklichung und Vervollständigung reduziert. Film und Kino werden in *Film Fables* nicht als Zu-den-Sinnen-Kommen der Idee und Sich-gegenwärtig-Werden der Gemeinschaft verstanden; vielmehr sei die »Kontinuität« zwischen dem Kino und der »ästhetischen Revolution«, die es ermöglichte, »paradox«, so Rancière, und weiter: »Cinema can only be faithful to [that revolution] if it gives another turn of the screw to its secular dialectics. [...] The film fable is a thwarted fable.« (FF, S. 11) Noch eine Drehung. Deren Reichweite, ihr Dreh- und Verdrehungsmoment, lässt sich gar nicht hoch genug einschätzen, denn: Wenn behauptet wird (wie von Rancière eben), die Fabel des Films sei durchkreuzt, dann gibt es eine fast reflexartig einsetzende Art, diesen Satz zu verstehen. In acht von zehn Fällen würden Filmkritik und -theorie unter dieser Losung die heutzutage nahezu orthodoxe Vorstellung abrufen, dass Film (auch Spielfilm) die Story durchkreuzt, dass das Filmische (das Bild, die *mise en scène*) das Narrative und dessen Primat über das Bild untergräbt.

Jedoch: Wenn »thwarted film fable« (lediglich) Durchkreuzung des *storytelling* durch das dem Film Eigene hieße, was wäre dann das Verdrehte und somit Interessante, das gegenüber der vorherrschenden Einschätzung nicht Redundante an Rancières Durchkreuzungsbegriff? Eben: An der Geschichtlichkeit des Films als durchkreuzte Fabel zählt nicht so sehr der oft und gern gefeierte Umstand, dass Film gegen den kommerziellen Zwang zum Geschichtenerzählen verstoßen kann. Es zählt primär nicht die Rebellion des Bildes gegen die Repräsentationsnormen von Genres, Plot-Formeln und Inszenierungsregeln – eine Rebellion, die ja im ästhetischen Regime ohnehin als Normalfall gesetzt ist –, sondern das, was in cinephiler Sichtweise meist als Defekt,

als Sündenfall des Kinos in seine schnöde massenkulturelle Wirklichkeit gilt: Es zählt nicht nur das Aufbegehren gegen Unterwerfung, sondern zunächst einmal gerade das Eintreten in ein Verhältnis der Selbstdurchkreuzung. »[T]o thwart its servitude, cinema must first thwart its mastery. It must use its artistic procedures to construct dramaturgies that thwart its natural powers. There is no straight line running from cinema's technical nature to its artistic vocation. The film fable is a thwarted fable.« (FF, S. 11)

Diese freiwillige Selbstunterwerfung kündigt Film, wie oft genug betont wird, immer wieder auf, indem er die Angemessenheitsordnungen der Repräsentation vorübergehend durchkreuzt; diese Art von Durchkreuzung ist, wie gesagt, diejenige, die dem cinephilen Wertschätzungsdiskurs so am Herzen liegt. Gegenüber der antinarrativen Repräsentationsphobie macht allerdings die Denkrichtung, die Rancière mit der Drehung der Selbstdurchkreuzungsschraube ein- und vorschlägt, mehr Sinn. In diese Richtung gedacht, ist die Geschichtlichkeit des Films ein Prozess des Eintretens in und des Aufkündigens von Machtbeziehungen; und sie nimmt ihren Ausgang im Selbstmissbrauch, im Bruch mit den eigenen Voraussetzungen, seien diese technisch-moderne Determinanten oder ästhetisch-romantische Ideen. Die theoretische wie inszenierungspraktische Geste des Voraussetzungsbruchs möchte ich im folgenden als wesentliches Element einer politischen Filmästhetik starkmachen.

Dem entgegen steht ein Denken im Sinn der Treue zu Voraussetzungen. Einer treuen Sorge um den angemessenen Gebrauch der Vermögen des Films, um deren Reinheit, um deren Erhabenheit über die Banalität von Repräsentationen scheint auch Rancière selbst in einigen Passagen von »Die Geschichtlichkeit des Films« zu frönen: »[D]ie Filmkunst

ist nie in der reinen Bildsprache aufgegangen. Umgekehrt hat sie diese aber auch nie verleugnet, nicht einmal in ihren banalsten repräsentativen Formen.« Und: »Der ästhetische Modus der Kunst und des Denkens hat eben in seinen Werken nie die Reinheit seiner Manifeste.« (GF, S. 243, 245) Aber geht es darum? – darum, sich zur Leider-doch-nicht-ganz-Reinheit der filmischen Werke herabzulassen, deren so häufige Banalität zu ertragen und, fast erleichtert, deren Treue – ihr Nicht-Verleugnen – gegenüber der Bildsprache festzustellen? Eine solche Sichtweise wäre kompatibel mit adornitischem Konsumkultur-Ekel, mit marxistischen Anrufungen einer niemals ganz gelingenden Verleugnung schöpferischer Arbeit im Fetisch der Warenform oder mit dem Konzept einer »Purifizierung«, wie sie Alain Badiou, voll neoplatonisch-despotischer Strenge, den Formen und Gattungen des heutigen Kinos auferlegen möchte.⁷ Und vor allem entspricht solch puristisches Pathos einem Diskurs, einer Logik des Wahrnehmbaren und Aussagbaren, die sich mit Rancière, zumal entlang seiner politischen Theorie (und mitunter gegen ihn selbst), als ethisch kennzeichnen und kritisieren lässt.

Das Ethische ist ein bei Rancière zentraler Begriff. Er ermöglicht, an seinen prominenten Begriffspaaren Politik/Polizei und Ästhetik/Repräsentation Umjustierungen vorzunehmen, zumal was deren Binnenlogik anbelangt; von Rancières Kritik der ethischen Voraussetzungstreue aus lässt sich zeigen, dass die Opposition »gute Politik vs. schlechte Polizei«, »gute Ästhetik vs. schlechte Repräsentation« eine vermeintliche ist (bzw. lässt sich deren Schematismus

7 Alain Badiou: »Philosophy and cinema« in: Badiou: Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy. London, New York 2005.

aufbrechen). Ethik sei, so Rancières allgemeinste Definition, »die Auflösung der Norm in der Tatsache«, und: »Der Ethos ist der Aufenthalt und er ist die Seinsweise, die Lebensart, die diesem Aufenthalt entspricht.« (»Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik«, im folgenden EW, S. 127f) Die Definition läuft darauf hinaus: Ethik ist das Denken, das diese Entsprechung zwischen den Normen einer Lebensart und der Faktizität eines Aufenthalts, einer Verortung, behauptet.

Rancières Kritik der Ethik und des Ethischen steht und fällt mit seinem Konzept von »Ethos«, das er in mehrerlei Sinn und Kontext – mitunter auch unter anderen Namen – einsetzt. Gemeinsam ist den Formen von Ethos ihre Rolle als fundierende Gegebenheit, auf die Normen zurückgeführt werden sollen, bis zu dem Punkt, an dem sie ihre Eigenart verlieren und sich im Vorgegebenen auflösen. Die Rückführbarkeit, die Reduzibilität bzw. Reduzierbarkeit im vollen Wortsinn, von jeweiligen Aufteilungen – von Ordnungen des Gemeinschaftlichen wie auch von deren »Sinnlichem«, deren Wahrnehmbarkeit – auf identitäre Gegebenheiten und vorausgesetzte Gründe, kurz: die Rückführbarkeit auf ein Ethos ist Anliegen der Ethik in Rancières Zuspitzung. Etwas anders, seiner politiktheoretischen Terminologie folgend, gesagt: Es gibt Polizei, im *gouvernemental* erweiterten Sinn. »Die Polizei ist nicht so sehr eine ›Disziplinierung‹ der Körper«, wie Rancière in Anklang an Foucaults Machtbegrifflichkeit schreibt, »als eine Regel ihres Erscheinens« (UV, S. 41); sie ist Management des Sozialen durch eine Repräsentation, die allen Körpern und Tätigkeiten den Ort und die Art ihrer Wahrnehmbarkeit zuschreibt. Doch es gibt auch ein ethisches Verständnis, das besagt: Polizeiliche Repräsentation, Verfassungen und Gesetze, standardisierte administrative Verfahren und Regelungen, das ist überflüssig, das ist

auflösbar in ultimative Anpassung sozialer Repräsentation ans Faktische im Sinn aufenthaltsgemäßer Lebensweise, als Regel für das Erscheinen, die sich ganz dem sozialen Leben anschmiegt.

Mit der Berufung auf ein Ethos wird die Eigenart/Eigenlogik von Polizei und Repräsentation verworfen. Wenn Politik sich in Form lokaler Störungen von Ordnungen der Polizei und Repräsentation manifestiert, dann schließt der ethische Diskurs die Politik schon insofern aus (oder versucht dies), als er bestreitet, dass es diese Ordnungen überhaupt gibt. Am deutlichsten skizziert Rancière ein ethisches Gesellschaftsverständnis anhand jener Art, Politik zu konzipieren und dadurch zu neutralisieren, die er »Archipolitik« nennt. »Die Archi-Politik, von der Platon das Modell liefert, legt in ihrer ganzen Radikalität das Projekt einer Gemeinschaft vor, die auf der vollständigen Verwirklichung, der vollständigen Fühlbarmachung der *Arche* der Gemeinschaft gegründet ist, und so restlos die demokratische Konfiguration der Politik ersetzt.« Im archipolitischen Sinn ist die Republik »die Gemeinschaft, wo das Gesetz – der *Nomos* – als lebender *Logos* existiert: als *Ethos* – Sitte, Lebensweise, Charakter – der Gemeinschaft und jedes ihrer Glieder [...].« (UV, S. 77, 79)

Nun entspricht ja in Rancières Schema diese ethische Art von Aufteilung des Gemeinschaftlich-Sinnlichen dem »ethischen Regime der Bilder«. Das ist jene Ordnung, in der es die Kunst als einen im Gemeinschaftsleben ausdifferenzierten Bereich noch ebensowenig gibt wie ein Gesetz, das sich als eigenlogisch vom Sozialen abheben würde. Und doch sind die ethisierte Gemeinschaft und die ethische Kunst nicht etwas, das weit hinter uns liegt, irgendwo in antiker, platonischer Ferne. Dazu gibt es zunächst einmal zuviel an

Gleichklang (den ich hier eben auch vernehmbar machen will) zwischen der ethischen Archipolitik und der romantischen Idee des »künstlerischen Staats«, wie Rancière sie in »Die Geschichtlichkeit des Films« beschwört: Da ist einerseits Archipolitik als »vollständige Verwirklichung der *Physis* im *Nomos*«, »totale[s] Sinnlichwerden des gemeinschaftlichen Gesetzes« (UV, S. 79) und andererseits (eben gar nicht so anders) die zum kollektiven Leben gewordene romantische Kunst als »das, was der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen.« (GF, S. 241) Beides läuft darauf hinaus, dass im Gemeinschaftlichen Ethos an die Stelle von Politik tritt. Auf heutige, postfordistische Formen, Gemeinschaft unter Berufung auf ein begründendes Ethos zu konzipieren – d.h.: zu beschreiben und mit diesem Beschreiben immer auch einzurichten –, kommen wir noch zurück.

Eine dezidiert *unethische* Art, Politik über die Ästhetik zu konzipieren (Ästhetik als Eröffnung von Spielräumen zumal auch der Selbst-Bestimmung), hat der frühe Rancière mit seiner Archäologie proletarischer Identitätsverdrehung vorgelegt.⁸ Darin wird etwa berichtet, wie ein Parkettleger sich als Dichter und Philosoph geriert, wie somit in einem konkreten Lebensentwurf die prinzipielle Trennung derer, die denken, von jenen, die nur fühlen können, für ungültig erklärt wird: Es wird so getan, als ob es diese Trennung nicht

8 Rancière: *The Nights of Labor. The Workers' Dream in Nineteenth Century France*. [1981] Philadelphia 1989.

mehr gäbe, als ob der Arbeiter ein Bildungsbürger wäre.⁹ Auf solche Strategien des metaphorischen »Als ob«, der »sozialen Mimesis« als Fiktion, hebt Rancière häufig ab. Solche Brüche in und mit dem, was genuin proletarisches oder plebejisches Ethos (Kultur, Sitte, Lebensweise) sein soll, gräbt Rancière aus. Und diese Brüche werden Bücher: Sie werden schreibenderweise wieder aufgeführt, *re-enacted*, in jenem Bruch, den Rancière selbst gegenüber einer identitätspolitisch, mentalitär, insofern am Ethos orientierten Sozialgeschichtsschreibung vollzieht.

Geht es Rancière um Proletarier als Künstler, die sich selbst, ihr Selbst, als ultimatives Lebens-Kunstwerk performen? Geht es ihm um das, wofür der späte Foucault seinerseits einen positiv besetzten Begriff von »Ethik« vorschlägt: um einen Diskurs, der die Frage von Führungsmacht an Subjektivierung durch »existenzästhetische« Selbst-Stilisierung bindet und Lebensführungsregeln an das Jeweilige eines schöpferisch zu führenden Lebens?¹⁰ Nun, in Rancières Politik der Subjektivierung liegt der Akzent nicht auf Identitätsperformance durch feinabstimmende Selbstführung, sondern auf dissensualen Akten des Voraussetzungsbruchs, des Sich-Absetzens vom Ethos als identitärem sozialem Aufenthaltsort: »Jede Subjektivierung ist eine Ent-Identifizierung, das Losreißen von einem natürlichen Platz, die Eröffnung eines Subjektraums, in dem sich jeder dazuzählen

9 Einen Einwand gegen Rancières Universellsetzung des Kanons bürgerlicher Ästhetik als Terrain von Ermächtigungskämpfen bzw. Beute der Ungezählten formuliert Markus Klammer in seinem Beitrag zum Rancière-Tagungsband *Das Streit-Bild*.

10 Michel Foucault: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit* 2. Frankfurt/M 1986.

kann [...]. Die ›proletarische‹ politische Subjektivierung ist [...] keine Form von ›Kultur‹, von kollektivem *Ethos*, das die Stimme erheben würde. Sie setzt im Gegenteil eine Vielfalt von Brüchen voraus, die die Körper der Arbeiter von ihrem *Ethos* trennt, und von der Stimme, die ihre Seele ausdrücken soll, eine Vielfalt von Sprachereignissen abtrennt [...].« (UV, S. 48) Oder kompakter: Es ist »nicht ihr *Ethos*, ihre ›Seinsweise‹, die die Individuen zur Demokratie eignet, sondern der Bruch mit diesem *Ethos* [...].« (UV, S. 111)

Wir werden Rancières Kritik des Ethischen hier nun weiter verfolgen, zumal anhand jener postpolitischen/postfordistischen Ordnung von Gesellschaft, deren Kunst und Politik Rancière eine »ethische Wende« attestiert. Interessant daran ist hier zum einen die Rolle, die Film dabei spielt – bei der postpolitischen Auflösung von Norm und Nomos im Faktischen und Physischen wie auch bei Momenten der Durchkreuzung dieses Ethos. Zum anderen geht es dabei um Theorien und Theoreme zu Film und Kino, die ethisch orientiert sind, und um deren Kritik bei Rancière und in Anschluss an ihn. Der ultimative Kino-Ethiker in rancièrescher Sicht, zugleich der implizite Gegenspieler, den sich Rancière in seinen Kino-Schriften als solchen konstruiert, ist Gilles Deleuze.

3. Kunst ist auch kein Grund: Rancières Perspektive auf Deleuzes Ästhetik von Film und Politik

Rancières Opposition zu Deleuze durchzieht die *Film Fables*; da gibt es eingestreute Bemerkungen en masse, aber auch ein Kapitel zu Deleuzes zweibändiger Film-Philosophie.¹¹ Letztere läuft, kurz gesagt, darauf hinaus, dass Deleuze das Kino in zwei Ordnungen aufteilt: einerseits die Ordnung des klassischen Bewegungsbildes, das die Zeit-als-Veränderung indirekt repräsentiert, nach Maßgabe von Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbewegungen; andererseits die Ordnung des modernen Zeitbildes, das in Krisenfällen von Wahrnehmung und Bewegung operiert, um die Zeit-als-Veränderung, die Entstehung des Neuen als Differenz, direkt zu präsentieren, ohne Rekurs auf Leib, Bewusstsein, Urteilsinstanz oder Aktionstelos. So sehr Deleuzes Film-Philosophie auch reine Logik eines bildförmigen Denkens zu sein beansprucht, haftet ihr doch auch das Moment einer Entwicklungsgeschichte an; diese wiederum gerinnt mitunter zur Zweiweltenlehre, mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg als einer historischen Trennlinie zwischen Bewegungs- und Zeitbild. Letzteres hat in Deleuzes Schema – das seinen Schwerpunkt aber eben im Logisch-Taxonomischen und

11 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M 1989; Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M 1991.

nicht im Historiografischen hat – mit dem italienischen Neorealismus nach 1945 seinen Beginn; doch gibt es da auch Vorläufer (Jean Renoir, Orson Welles) und Symptome des Zeitbildlichen in anderen Filmpraktiken, etwa bei Alfred Hitchcock.

Wie liest nun Rancière Deleuzes Kino-Bücher? Er liest sie als Ontologie eines Welt und Denken gewordenen Kinos, sowie als Theorie-Geste der Wiederherstellung bzw. Rückerstattung (»restitution«) und Erlösung bzw. Errettung (»redemption«). Deleuzes Film-Denken, so Rancière, exemplifiziert die modernistische Fabel, derzufolge jede Kunst ihre Autonomie zur Geltung bringt. Deleuzes Version dieser »Erbaulichkeitserzählung« (FF, S. 108) beginnt mit der ursprünglichen Immanenz des kosmisch-filmischen Bewegungsbildes, dem Licht-Materiestrom in universeller Veränderlichkeit. Dieses ins Kosmische überhöhte »Bild an sich«, so Rancières Nacherzählung von Deleuzes Fabel, wird vom menschlichen Bewusstsein angeeignet: Es wird dessen »Transzendenzplan« der Intentionalität und Repräsentation, zumal dem Projekt des Erzählens wahrscheinlicher Geschichten, unterworfen. Das Bild ist nun außer sich: Es wurde durch das Bewusstsein enteignet. In Reaktion auf diese Enteignung ist es dann, so Rancière, Sache der (üblichen) großen Filmautoren¹², aus dem Regime der Filmstories und -charaktere das Ereignishafte, das »Beliebige«, das in diesem Sinn »Affektive« des Bildes zu extrahieren. Diese Freisetzung kommt einer Rückgängigmachung der Enteignung gleich, die dem Bild widerfahren ist. (FF, S. 110-113)

12 Rancières auteuristischer Kanon ist nicht wesentlich anders als der von Deleuze, nur weit weniger umfangreich und viel exklusiver, was nicht-männliche und nicht-westliche *cinéastes* angeht.

Eine Rückerstattungs- und Errettungsfabel: Rancière erzählt sie nach – und lässt sein Durchkreuzungsmotiv in sie intervenieren. Das geht so: Die Wiederherstellung des Ereignishaft-Eigentätigen der Filmbilder durch die Inszenierung, die das Filmische aus der Repräsentation freisetzt, kommt letztlich einer neuen Vereinnahmung gleich, denn: Das Bild bleibt weiterhin in den ihm ungemäßen Zustand einer passiven, formbaren Materie versetzt – formbar nun nicht mehr durch Erzählkonventionen, sondern durch ein aktives Filmautorenbewusstsein. »The gesture of restitution is always also a new gesture of capture«; also könne Deleuzes »history of redemption« letztlich nur »an always thwarted redemption« verkünden. (FF, S. 116) Folgen wir Rancières Denkdrift: Er gibt zu verstehen, dass Deleuze der Verheißung einer Wiederherstellung des chaotischen (chaotisch-kosmischen) Königreichs des Bildes auf Erden eine – wenn auch minoritäre – Gegenwärtigkeit geben will. Deleuze will, dass die Errettung des Bildes von Dauer ist. Diese Dauer heißt Zeitbild. (Und sie reicht bis zu jenem Endpunkt, an dem Deleuze das Kino am Fernsehen und an der Digitalisierung der Bilder zugrunde gehen sieht.¹³ Rancière hingegen sieht im Fernsehen gerade eine Annullierung der entscheidenden »Impotenz« und Selbst-Durchkreuzung des Kinos: Fernsehen ist demnach ein Problem, gerade weil es eine *Realisierung* von Kino ist, von Kino als panästhetischer Allmachtsutopie totaler sinnlicher Präsenz. [FF, S. 18f])

Deleuze will, dass das Bild sich von der Ent- bzw. Aneignung, sei es durch Erzählkonventionen oder Autorenkünstler, freispielt, und zwar dauerhaft. Also muss er die

13 Deleuze: Zeit-Bild, S. 335-346.

Filmgeschichte in zwei Hälften und seine Film-Ontologie in zwei Welten (zwei Bände) zerbrechen. Dieser Zeiten- und Weltenbruch soll selbst bildhaften Autonomiestatus haben: Er soll nicht als Folgewirkung bildexterner historischer Determinanten (Zweiter Weltkrieg und Holocaust) erscheinen, sondern als Bild sinnlich werden. Zu diesem Behuf muss Deleuze postulieren, dass die Brechung des auktorial-intentionalen Zugriffs aufs Bild – im Übergang vom An-Sich der Chaos-Materie des Offenen zum An-Sich des Chaos-Denkens des Außen – ein wahrnehmbarer Bewegungsbruch ist. Das Filmbild verweigert sich dem Autor bzw. tätigen Subjekt durch krisenhafte Fehlfunktion der Bildbewegung; das Zeitbild bekommt all das an Chaos des Denkens zurück, das dem reinen Bewegungsbild an Chaos der Materie genommen wurde (und mehr), erhält es zurück aus den ihres Griffs verlustig gehenden Händen des Autoren-subjekts: Genau das soll bildlich werden, *plain to see* vor uns stehen. Dazu muss Deleuze eine Evidenz generierende poetische Wahrheitsoperation vornehmen.

»The movement-image is ›in crisis‹ because the thinker needs it to be«, wie Rancière gegen den Denker der Krise des Bewegungsbildes ätzt. (FF, S. 116) Wie macht nun Rancière evident, wie Deleuze die »Krise« evident macht? Deleuze schreibt, dass mit Hitchcocks »Vollendung« des Bewegungsbildes quasi hinter dem Rücken des Meisterregisseurs eine Krise der Bewegung heraufdämmert, mit der sich eine andere, zeitbasierte Bildlogik ankündigt, ablesbar in prägnanten Bildern des in *Rear Window* (USA 1954) und *Vertigo* (USA 1958) zu Reglosigkeit verurteilten James Stewart (und wohl auch in der Reglosigkeit von Figuren im bei Deleuze so auf- wie unzufällig unerwähnt bleibenden



The Unknown

Psycho, USA 1960).¹⁴ Diese wenigen Zeilen in *Das Bewegungs-Bild* bläst Rancière in seiner Kritik zu einem Zentralort deleuzescher Wahrheitsproduktion auf. Deleuze gibt Anblicke der Handlungsunfähigkeit von Filmfiguren als Bildwerdung/Versinnlichung der Krise des Bewegungsbildes zu verstehen: So spitzt Rancière seine Kritik zu und nimmt seinerseits eine wahrheitspoetische Operation der Evidentmachung vor. Dabei stilisiert er einen Regisseur, den Deleuze eine Seite lang behandelt, und einen Film dieses Regisseurs, über den Deleuze fünf Zeilen schreibt, nämlich Tod Brownings *The Unknown* (USA 1927),¹⁵ zum Angelpunkt der deleuzeschen Theorie des Kristallbildes hoch. (*The Unknown* ist ein Grusel-Zweiakter über einen Zirkusartisten, der zunächst vortäuscht, er habe keine Arme, und der sich dann im Verlauf eines *amour fou* tatsächlich die Arme amputieren lässt.) Über Deleuzes restitutiv-redemptorischen Einsatz von

14 Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 274f.

15 Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 100.

The Unknown fällt Rancière folgendes Urteil: »It is very difficult to specify, in the shots themselves or in their sequential arrangement, the traits by which we would recognize the rupture of the sensory-motor link, the infinitization of the interval, and the crystallization of the virtual and the actual. That is why Deleuze's whole analysis has to rely on the allegorical content of the fable. [...] If *The Unknown* is an emblem of the crystal-image, the exemplary figure of the time-image, it is not because of properties specific to the shots and their assemblage, but because the film allegorizes the idea that artistic activity is a surgery of thought: the thought that creates must always self-mutilate, amputate its arms, in order to thwart the logic by which it invariably takes back from the images of the world the freedom that it restitutes to them.« (FF, S. 118f)

Man kann das auch anders sehen. Anstelle der Amputation ließe sich betonen, dass *The Unknown* – in dem ein (armloser, ratloser) Zirkusartist die Wunde, die er zunächst nur vortäuscht, allmählich verkörpert – sowie andere bei Deleuze besprochene Browning-Filme uns die Aufhebung eines Unterscheidungsprinzips zeigen: Sie zeigen kristalline Ununterscheidbarkeit von Aktuellem und Virtuellem, fiktiver Rollenidentität und gelebter Identitätsrolle. Und die Mutation des Aktionshelden zum tatenlosen Zuschauer des Geschehens in *Rear Window* und *Vertigo*? Darin sieht Deleuze bei Hitchcock eine Keimform von etwas, das er am Neorealismus und an der Nouvelle Vague hervorhebt: die Verflechtung der Wahrnehmungsweisen von aktiver Filmfigur und rezeptivem Filmpublikum, sowie das Hervortreten einer dem Wahrnehmen spezifischen Aktivität. Das heißt also: Wo Rancière in Deleuzes Argument nur Lähmung und Amputation sieht, da geht es durchaus auch um kreative



Vertigo

Aktivierungen. Es entsteht der Eindruck, Rancière stelle sich nachgerade naiv, wenn er schreibt, die von Deleuze etwa an *Vertigo* diagnostizierte Lähmung betreffe doch nur eine Filmfigur (Scottie) und nicht das Bild: »Hitchcock's camera is not paralyzed by Scottie's vertigo [...].« (FF, S. 115; im Original: »Que Scottie soit sujet au vertige, cela ne paralyse en rien la caméra [...].«, FC, S. 155) Nun, um die Kamera geht es ja auch nicht: Es geht nicht um die physische Bewegung eines technischen Geräts. Oder meint Rancière mit der Kamera ein Wahrnehmen, das im Film immer neu subjektiviert wird – ähnlich wie für Deleuze Film ein selbstbewegter verzeitlichter Wahrnehmungsmodus, bildförmig inszenierte Subjektivität ist? Dann aber macht es (entgegen Rancières Weigerung, die Lähmung als irgendetwas anderes denn als Scotties Privatproblem zu verstehen) für das, was Kino wahrzunehmen und zu denken gibt, eben einen Unterschied, ob dieses Selbst- und Weltverhältnis als zielorientiert raumgreifende Aktion ausgeformt ist oder im Zeichen gravierender Hemmungen dieser Aktionslogik.

Darzulegen, wie boshaft Rancière in seiner Deleuze-Kritik verfährt, ist mir umso wichtiger, als ich glaube, dass deren Richtung stimmt. Das Schema, wonach gelähmte/amputierte Filmfiguren bei Deleuze eine Paralyse des Bildes inkarnieren, ist ein zentraler Punkt in Rancières Rekonstruktion des deleuzeschen Wissensregimes; nicht zuletzt greift Rancière darin Motive aus einem anderen Text zu Deleuze wieder auf, in dem er dessen Melville-Studie »Bartleby oder die Formel«¹⁶ ebenfalls als Wiederherstellungsfabel liest. Dort legt Rancière dar, dass Deleuze eine literarische Metaphysik der »unsinnlichen Sensation« betreibt, in der »das Denken entdeckt, dass seine Macht identisch mit der Macht der Materie ist«. (»Deleuze, Bartleby und die literarische Formel«, im folgenden DB, S. 214) Deleuzes Wahrheit (re)generierende poetische Operation bestehe darin, »die Literatur zu ihrem wesentlichen Bruch mit der Welt der Repräsentation zurückzuführen. Beständig verraten die Werke der Literatur die Reinheit dieses Bruchs. Beständig rücken sie von der Logik der Sensation ab, die sie begründet [...].« (DB, S. 217)

Einmal mehr diagnostiziert Rancière an Deleuzes Denken eine Zweiweltenlehre. Deren saubere Oppositionalität – Transzendenzplan der Repräsentation vs. Immanenzplan der Vielheiten – werde allerdings »durchkreuzt«, in einer ähnlichen Weise wie in Rancières Bild der deleuzeschen Film-Philosophie. Anstelle der Auflösung der einen Welt in die andere zelebrierte Deleuze anhand melvillescher Texte etwas, das einer »Kreuzigung« gleichkommt: die Selbstzerstörung exzentrischer Figuren, die ein Zuviel (Ahab) oder ein Nichts (Bartleby) an Willen verkörpern und in Paralyse

16 Deleuze: »Bartleby oder die Formel« in: Deleuze: Kritik und Klinik. Frankfurt/M 2000.

verfallen. Diese Exzentriker, so Rancière, stürzen die Väter-Gemeinschaft der Modelle und Kopien, allerdings im Wege eines tragischen, quasi-christlichen Selbstopfers, das die Welt der fabulierenden, brüderlichen (amerikanisch-neuweltlichen) »Männer ohne Eigenschaften« eröffnet. (DB, S. 224, 227f) Hier zeichnet sich so etwas wie ein deleuzesches Repertoire erstarrter, mitunter als gekreuzigt erscheinender Begriffspersonen ab: Zu dem in jedem Sinn an den weißen Wal gehefteten Kapitän und dem obsessiv lieber nicht wollenden, starren Schreiber gesellen sich da jene oben genannten »Amputierten«, deren Tragik Geburtshelferin des Zeitbildes ist, sowie die im Übergang vom Figurativen ins Organlose fixierten Körper, die Deleuze in seinem Buch zur Logik der Empfindung in der Malerei Francis Bacons untersucht. Diese Galerie der Lahmen lässt sich allerdings noch erweitern durch jene Amputierten, die Rancières eigene Ästhetik auffährt: Darin ist etwa die Rede vom Gleichklang des *Torso vom Belvedere* mit Industrieruinenfotos von Bernd und Hilla Becher, als jeweils (proto-)skulpturale Formungen einer Gleichwertigkeit von aktivem Leben und künstlerischem In-sich-Ruhen einer Ruine. (*Die Aufteilung des Sinnlichen*, im folgenden AS, S. 93f)

Anhand der Gelähmten in Deleuzes Melville-Lektüre formuliert Rancière seine (in *Film Fables* wiederkehrende) Skepsis gegenüber allegorisierendem Interpretieren: Deleuze bevorzuge in seinen Literaturstudien »bestimmte Typen der Fabel: Geschichten von Metamorphosen, von Übergängen auf die andere Seite [...]. Er privilegiert entschieden die Geschichten, die in ihrer Fabel zeigen, was die Literatur in ihrer eigenen Arbeit bewirkt.« (DB, S. 219) Rancière sieht da einen Diskurs am Werk, »in dem die Literatur ihre Macht zeigt, auf die Gefahr hin, darin nichts als die Fabel oder die

Allegorie zu zeigen«. (DB, S. 221) Was mit sich bringt, dass Deleuze den literarischen Text auf die (sich jeweils verwandelnden) Figuren, Charaktere, hin fokussiert; das geht auf Kosten der Aktion, und damit hat Rancière, in dessen Philosophie der »Akt«, zumal Streit- und Sprechakte, ein positiv besetztes Konzept ist, spezifische Probleme. Bei Rancière geht es nicht darum, die Macht etwa von Literatur oder Film zu zeigen und zu bezeugen, sondern diese Macht auszuspielen und einzusetzen, auch wenn dies im Modus ihrer eigenen Durchkreuzung geschieht. So wendet er im Intro seiner *Film Fables* gegen Deleuze (und Bazin) ein, die exemplarischen Krisen in Filmen von Rossellini seien keineswegs als »reine optisch-akustische Situationen« zu verstehen, sondern als Momente, in denen die äußerste Freiheit von Figuren zusammenfällt mit deren absoluter Unterordnung unter einen An- bzw. Aufruf, einen Schritt ins Leere zu tun. Insofern wäre anstelle eines deleuzeschen »Risses im sensomotorischen Schema« eher von einer »Dialektik von Ohnmacht und exzessiver Macht« zu sprechen. (FF, S. 12f)

Zum einen heißt dies: Es gibt kein Erscheinen einer Reinheit, das nicht hergestellt wäre; die Sprache der stummen Dinge – oder eben Deleuzes optisch-akustische Situationen, die sich nicht in Handlung fortsetzen –, die eine Hälfte der romantischen Ästhetik (in Rancières Lesart), ist nicht zu haben ohne deren andere Hälfte, ohne die Vervielfältigung möglicher Sprachspiele der Übersetzung und Extraktion. Zum anderen greift Rancière das Motiv der Macht-Ohnmacht-Dialektik wieder auf in einem Denkbild zur Geschichtlichkeit des Films, das er Deleuzes Zweiweltenlehre von Bewegungs- und Zeitbild entgegensetzt: »Artistic activity must always be turned into passivity, find itself in this passivity, and be thwarted anew« – eine »infinite spiral«.

(FF, S. 119) Dem Diagramm der Spirale (das ja geschichtsphilosophisch nicht allzu originell ist: Deleuzes Taxonomik der Film-Montage ordnet die Spirale D. W. Griffiths prädiaktischer Konzeption von Zeit als Ganzheit sich ausdehnender Bewegung zu¹⁷) korrespondiert in Rancières Terminologie die Durchkreuzung als Geste der Schraubendrehung, Wendung als Windung.

Soweit also eine Geschichtlichkeit des Films als Logik des Machtkampfes, ständiger Umschlag von Er- in Entmächtigung im Register des Ästhetischen, wie sie sich in Rancières Deleuze-Kritik abzeichnet. Aber da ist auch ein politischer Spieleinsatz, eine in Deleuzes Literatur- und Kino-Schriften anvisierte Möglichkeit, Politik und Ästhetik zusammenzudenken; und auch dieser Denkfigur attestiert Rancière, dass sie auf allegorischen Bild- und Textlektüren beruht. Die Kunst sei eine Macht, die materielle Effekte im sinnlichen Leben zeitigt: Das beweise Deleuze, so kritisiert Rancière, »nicht, indem er uns sagt, was Sprache oder Form bewirken, sondern indem er uns sagt, was die Fabel uns erzählt.« (DB, S. 219) Noch einmal: Das Repräsentierte soll als unmittelbar sinnliche Wirkung eintreten, James Stewarts Gipsbein als Paralyse des Bildes, sein Schwindelgefühl als Affekt, der das Publikum befällt – nun, spätestens hier müsste man anmerken, dass Deleuze bei *Vertigo* so falsch nicht liegt, weil ja Hitchcocks berühmter Schwindel-Effekt einen solchen Kurzschluss tatsächlich zustandebringt (uns wird fast so schwindlig wie Scottie). Anders ist es bei Gregor Samsas insektoidem Piepsen in Kafkas *Verwandlung*: Bei dessen Beschreibung, moniert Rancière, tue Deleuze so, als wäre das

17 Deleuze: Bewegungs-Bild, S. 53.

Piepsen wirklich qualvolle Empfindung im Sensorium der Lesenden und nicht lesbare Beschreibung eines Geräuschs. (DB, S. 220) Letzteres Beispiel ist weit ergiebiger für die Entfaltung des rancièreschen Arguments: In diesem Argument wird uns Deleuze als gleichsam halber, dafür vitalistisch hochgetunerter Romantiker präsentiert, der das Moment der Übersetzung unterschlägt, zugunsten der Emphase einer (stummen oder geräuschhaft außersprachlichen) Präsenz von Empfindung an der Grenze des Sinnlichen. Mit Rancière formuliert: Anstelle der dem Ästhetischen eigenen metaphorischen Operationen des Als-ob zielt Deleuze darauf ab, dass Kunst die Transzendenz des Lebens als reine Sinnlichkeit unmittelbar und gegen die organisierenden Formen der Repräsentation zur Geltung bringt: ein »Regime der Wahrheit des Sinnlichen«, die sich in Überwältigungserlebnissen manifestieren soll. (Rancière im Vortrag bzw. im Gespräch mit Frank Ruda und Jan Völker in *Ist Kunst widerständig?*, im folgenden IKW, S. 27ff, 77ff)

Deleuze stattet seine Ontologie des Ästhetischen mit einem vitalistischen Echtheitszertifikat aus: Dies sieht Rancière als dem Anliegen geschuldet, die ästhetische Ausnahmeerfahrung unmittelbar, ohne Übersetzung, dem ultimativen Projekt deleuzescher Politik zu unterstellen – der Schöpfung einer »neue[n] Art, die Erde zu ›bevölkern‹«, und diese Art ist eben nicht menschlich. Die Radikalität deleuzescher Politik ist Rancière zufolge eine Frage der Radikalität ihres Bruchs mit der Menschen-Form. (IKW, S. 28, 16) »Die Bevölkerung des Romans ist auch das Versprechen eines kommenden Volkes. Dieser politische Einsatz ist dem Projekt der Literatur, dem Prinzip der Nicht-Präferenz selbst eingeschrieben.« (DB, S. 225) Bei Deleuze rührt die Intimität von Kunst, Literatur oder Kino zur Politik von einer Gleich-

heit – Suspendierung des präferierenden Willens im Sinn der Bartleby-Formel –, durch die das Werden gewährleistet ist. Und die ästhetische Erfahrung ist ein Blick über den Horizont der Menschen-Form (als Hautausschlag der Erde, Rache am Leben, ödipalisierte Individualidentität, transhistorischer Kolonialherr) hinaus in Abgründe chaotischen Lebens. Bei Rancière hingegen steht Ästhetik im Zeichen eines Als-ob: als Fiktion (= Einrichtung) enthierarchisierter Konfigurationen des Sinnlich-Werdens, die so tun, als ob die Hierarchien auch im Leben aufgehoben wären; und die Politik, verstanden als Akt der Bestreitung inegalitärer Ordnungen, hat ihr ästhetisches Moment wesentlich in Inszenierungen, die in existierenden Ausschlüssen ein vorgeifendes Erscheinen fingieren, einen Zustand, als ob jene, die nicht zählen, bereits mitgezählt wären. (UV, S. 101) Schließlich ist die Beziehung von beiden eine des Als-ob: Kunst tut so, als wäre sie Politik (Bestreitung von Hierarchien), Politik tut so, als wäre sie Kunst (Inszenierung von Gleichheitsfiktionen). Anders bei Deleuze: Anstelle einer metaphorischen Logik fungiert bei ihm ästhetische Erfahrung als Garantie für Politik; Kunst zeugt davon, dass ein neues Volk kommen kann, weil die aktuellen Formen des Menschlichen nur Reduktionen und Einsperrungen eines außermenschlichen Lebens sind.

Abgesehen von den mit Félix Guattari verfassten Schriften wird dies an kaum einer Deleuze-Stelle deutlicher als in seiner an Henri Bergson orientierten Gründungsfabel des filmischen Bewegungsbildes. Kino, so Deleuze, gründet nicht in der Wahrnehmung eines Bewusstseins (bzw. in Analogie dazu), sondern im An-Sich des Bewegungsbildes, einem nichtzentrierten Zustand, in dem sich erst allmählich Zentren von Subjektivität als Affektivität herausbilden.

Diese Kino-Ontologie mit Hang zur Metaphysik gilt dem Projekt, »die Welt vor dem Auftreten des Menschen, vor unserer eigenen Dämmerung wiederzufinden, dorthin zu gelangen, wo die Bewegung im Gegenteil noch einem System universeller Veränderung unterworfen war«. ¹⁸ Aussöhnung des Denkens mit der Materie-in-Bewegung: Mit dem Kino, so scheint es, soll dies gelingen können, sofern dessen Bilder das Denken an einen chaotischen All-Ursprung rückbinden. Und dazu ist wohl entscheidend, dass Deleuze seine in anti-ödipalem Nachklang delirierende Herleitung des Kinos aus ursuppenhafter Lichtmaterie (»das Universum als Film an sich, als Meta-Film«) ohne jede Ironie formuliert: Ohne zu zwinkern, blickt er ins reine Licht – mit dem Anspruch, dies sei eben kein heuristisches Als-ob, sondern das Versprechen einer Rückkehr ins Paradies der Ungeschiedenheit von Licht, Bewegung und Stofflichkeit.

Nun wendet Rancière ein, von einer solchen »manigfaltigen Beschwörung des Seins« gelange man nicht zu einem Konzept politischer Gerechtigkeit. (DB, S. 234f) Dass Deleuzes Passage nicht funktioniert, dafür bietet Rancière dreierlei Argumente. Erstens liege eine »Verrechnung« vor, ein *miscount* im Sinn jener Zählung der Ungezählten, durch die sich bei Rancière das politische Supplement vom polizeilichen Anspruch auf Vollständigkeit des Sozialen abhebt: Das rancièresche Volk als politischer *demos* ist der transitorisch (und transhistorisch) verkörperte Name eines hartnäckigen Zählungsproblems: »the people are always more or less than they are supposed to be«. (SP, S. 94) Dem ist die Art nachempfunden, wie Rancière die Nicht-Gleichsetzbar-

18 Deleuze: Bewegungs-Bild, S. 99.

keit, den Zählungsrest, zwischen dem bei Deleuze ästhetisch erahnten Volk und einem politischen Volk unterstreicht: »Zwischen der Demokratie der prähumanen, unpersönlichen Individuationen und den großen Unternehmen der neuen sinnlichen Gemeinschaften sind die ›Populationen‹, die die Kunst versammelt, im Verhältnis zu jenen, die sich in den politischen Gemeinschaften äußern, immer mangelhaft oder exzessiv.« (IKW, S. 85)

Zweitens ist die molekulare Gleichgültigkeit der Kunst nicht notwendig Garantie, Grund oder Alliierte eines egalitären politischen Projekts. In diese Argumentationslinie fällt Rancières häufiges Beispiel mit Flauberts Bemerkung, der Bettler stehe ihm nicht näher als die Läuse, die ihn plagen. (DB, S. 225, sowie im Interview mit Gabriel Rockhill in *The Politics of Aesthetics*, im folgenden PA, S. 53-56) Heißt politische Emanzipation, dass uns Bettler und Läuse gleich viel gelten? Und soll ein gegenhegemoniales Projekt notwendig Prozesse des Tier-, Pflanze- oder Laus-Werdens beinhalten?¹⁹ Rancière ist da skeptisch – zurecht. Hier kommt die »Reichweite« von Politik ins Spiel – Soll sie Getier und Kosmos mit umfassen? –, aber auch deren »Tiefe«. So oft Deleuze (zumal der »prä-guattaristische«) sich auch als Denker der Sinn-Oberflächen profiliert: Dass die Gleichheit, die Kunst meint, bei Deleuze nicht nur inklusiver, sondern auch tiefer, modellhaft echter ist als die schnöde politische – »eine umfassendere Gleichheit, die nur darunter, auf der molekularen Ebene regiert, eine wahrere, ontologische Gleichheit, tiefgreifender als die von den Armen und den Arbeitern geforderte«

19 Deleuzes als begriffspersonale Wappentiere fungierende Insekten sind allerdings die rhizomatische Wespe und die spinozistische Zecke eher denn die Laus.

(DB, S. 225) –, dieses Verdikt Rancières hat viel für sich. In diesem Sinn eröffnet Kunst nicht Chancen politischer Formbildung, sondern nur Abgründe der uneinholbaren Wahrheiten eines außermenschlichen, nicht-organischen Lebens, die allerdings der Politik des posthumanen Volkes Grund geben sollen. Das Problem daran ist nun aber nicht, ob wir solche Prophetenrede für wahr halten; das Problem ist ihr wahrheitspoetisches Sprachspiel.

Der dritte und schwerstwiegende Einwand betrifft eben dieses Ansinnen, der Politik eine Garantie, ihren Gründungsakten gegebene Voraussetzungen zu unterlegen. Die Politik auf die ihr wirklich gemäße Fundierung zurückführen, reduzieren zu wollen, ist ein ethisches Ansinnen. Stattdessen ginge es vielmehr darum, die Metaphysik gegebener Gründe loszuwerden (seien dies gute Gründe oder das Leben im abgründigen Werden). Das bedeutet weder Coolness noch Quietismus; dadurch entfällt keineswegs die Notwendigkeit, immer wieder Gründungen als vorläufige, lokale, ungesicherte eben dennoch vorzunehmen. Dies entspricht, mit Oliver Marchart²⁰ gesagt, einer »postfundamentalistischen« Haltung anstelle einer antifundamentalistischen, die auf reines »Fließen« oder »Nomadisieren« abhebt (und dieses wiederum zum Ab-Grund erhebt). Mit Rancière formuliert: »Die Grundlegung der Politik ist [...] die Abwesenheit eines Grundes, die reine Kontingenz aller gesellschaftlichen

20 Für meine Kritik des politischen Letztbegründungsethos (bzw. Fundamentalismus) waren Texte von Oliver Marchart, zumal zur postfundamentalistischen politischen Theorie, aufschlussreich; so etwa: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin 2010, sowie Marcharts Einleitung zu: Mouffe: Exodus und Stellungskrieg.

Ordnung.« (UV, S. 28f) Gründung geschieht, und Kontingenz regiert, wobei Kontingenz das Zufällige *und* die verbindliche Hingabe an dieses meint: Das Immer-auch-anders-Mögliche ist nicht belanglos, sondern das, womit notwendig agiert werden muss.

4. Multitude und Humilitude: Zwei Arten von ethischer Eintracht zwischen Politik und Film

Wie steht Filmästhetik zur Politik? Darauf, diese Frage klärend ausformulieren zu können, erheben derzeit zwei Diskursformationen Anspruch, die ich als Versionen einer an Deleuze anschließenden Berufung auf ein Ethos skizzieren möchte: Beide Diskurse neutralisieren Politik gerade im Bestreben, ihr eine Fundierung, Entkontingentierung zuzudenken. Beide haben, zumindest implizit, ein theoretisches Verständnis von Kino, das mit den ethischen Elementen in Deleuzes Film-Philosophie korrespondiert.

Da ist zunächst die postoperaistische Theorie der Multitude. Sie knüpft politische Souveränität an die Voraussetzung, dass im Postfordismus das wissensökonomische Proletariat zu einer Selbstverwertung fähig ist, die zur Wertbildung des Kapitals nicht mehr bedarf. Die Multitude gilt als fähig zur Produktion sozialen Lebens, von Empfindungen und kommunikativen Netzen, im Wege schöpferischer »Biomacht«. Wie ein Nachhall des von Rancière in »Die Geschichtlichkeit des Films« gefeierten romantischen Konzepts von Kunst als »Verwirklichung des Denkens, das Lebensformen erzeugt, Formen einer konkreten und empfundenen Realität der Ideen« (GF, S. 240) liest sich bei Michael Hardt und Antonio Negri das Konzept »immaterieller«, insbesondere »affektiver« Arbeit: Praktiken der »Erzeugung und Handhabung von Affekten« (mit ihrer mehrfach überformten Herkunft

aus Projekten alternativer Sozialisation: von ganzheitlichen Kulturtechniken ökologischer Wohngemeinschaften hin zur sensualistischen Selbstregenerierungsmystik des Wellnesskonsums) werden zu paradigmatischen Formen gespürs- und wissensgesättigter Ökonomie. Exemplarisch dafür sind, so Hardt und Negri, Gesundheitsdienste und Unterhaltungsindustrien.²¹

Oder auch: Unterhaltungsindustrie *als* Gesundheitsdienst. Das wäre eine passende Überschrift für ein kreativwirtschaftliches Bild – vielleicht auch für ein satirisches Bild²² – von Kino als Teil sinnenfreudiger Wellnesskultur ebenso wie für ein deleuzesches Bild vom Kino, das der am Bewusstsein krankenden Welt eine dionysische Dosis Chaos injiziert. Die Kunst als Wahrerin der »Rechte eines künftigen Volkes«, eine Figur wie Bartleby als »Arzt eines kranken Amerika, der *Medicine-man*, der neue Christus oder unser aller Bruder«:²³ Im deleuzeschen Politikbegriff, der sich nietzscheanisch am ärztlichen Arbeiten an der »großen Gesundheit« orientiert, sieht Rancière denn auch ein Beispiel des spannungslosen Ineinander-Aufgehens von Politik und Kunst in »ethischer Konfusion« bzw. »Ethologie«. (IKW, S. 34, 84f) Wenn Kunst die unmittelbare Herstellung empfindungsgesättigter gemeinschaftlicher Lebensformen zuge-dacht wird, dann beseitigt dies jene Eigendynamisierungen von Kunst, die Rancière »repräsentatives Regime« und, als

21 Michael Hardt, Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, London 2000, S. 304; Hardt: »Affektive Arbeit« in: Marion von Osten (Hg.): *Norm der Abweichung*. Zürich, Wien, New York 2003.

22 Aber wo wäre der Unterschied? Die Rhetorik der Kreativwirtschaft mutet ja oft realsatirisch an.

23 Deleuze: »Bartleby oder die Formel«, S. 123.

dessen Brechung, »ästhetisches Regime« der Kunst nennt, und zwar zugunsten einer »ethischen« Ordnung. In dieser fungieren Künste sozialtherapeutisch: »Der Tanz ist hier ein Ritual oder eine Therapeutik, die Poesie eine Weise der Erziehung [...].« (IKW, S. 40) Dass Künste in Lebensweisen, in Pädagogik und Gesundheitspflege, aufgehen, das ist nicht bloß etwas Bukolisches, Archipolitisch-Ursprüngliches. Das gilt auch für kulturalisierte Wissens- und Kreativökonomien, und zwar in den Apologien wie auch in der Wirklichkeit des postfordistischen Kapitalismus – und in der postoperatistischen Theorie, die diese Wirklichkeit als de jure immer schon protokommunistisch überwunden sieht.

Postfordismus ist ein anderer Name für jenen Zustand der Aufhebung von Politik durch Ökonomie, den Rancière unter dem Titel »Postdemokratie« als heutige Form ethischer Gemeinschaft beschreibt. (Wobei dem anderen Namen eine andere, eher am Akkumulationsregime orientierte Sichtweise entspricht.) Anstelle der Spaltungen der Politik, anstelle selbst noch der Abgetrenntheit der polizeilichen Repräsentation (Recht, das über den Dingen steht) bedeutet Postdemokratie Auflösung von Norm und Nomos in Fakt und Physis: »zunehmende Übereinstimmung zwischen der rechtlichen Norm und der freien wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Initiative durch Ausweitung der Rechte und ihre flexible Anwendung auf die unaufhörlichen Bewegungen der Wirtschaft und der Gesellschaft, der Lebensweisen und der Mentalitäten.« (UV, S. 117) Ein ethisches, von sinnlichen Formen anstelle abstrakter Repräsentationen inspiriertes Gemeinwesen: In seiner politischen Theorie sieht Rancière so etwas viel weniger rosig als in »Die Geschichtlichkeit des Films«.

Eine der rancièreschen Theorie vergleichbare Sicht auf die Anschmiegun von Normen ans Faktische sozialer Energien bietet ein prominenter, eher machtanalytischer denn befreiungsapokalyptischer Text von Deleuze. Sein Aufsatz über den Wandel von Disziplinar- zu Kontrollgesellschaften unterscheidet die Disziplin, als einen standardisierenden, fixierenden Machttyp, von der »modulierenden« Kontrollmacht; diese wiederum beschreibt Deleuze struktur- und begriffsanalog zur modulierenden Formgebung filmischer Bewegungsbilder.²⁴ Kontrollmacht als Modulation, die argwöhnisch die Welt beobachtet, sie nach Optimierungspotenzialen abtastet und sich der Veränderlichkeit des Regierten anschmiegt, wäre demnach eine filmische Macht – und die kontrollierte Welt wäre eine zerrbildhafte Wiederkehr des bergsonschen Meta-Film-Universums.

Die Kontrollmächte des Postfordismus sind filmisch: Auch ohne dieser bei Deleuze naheliegenden Vorstellung explizit beizupflichten, betonen einige an ihn anknüpfende Neomarxisten die Rolle des Kinos – im weiteren Sinn: Sättigung des Alltags mit filmischen Bildern – in der Formierung des Postfordismus. Es geht um Macht, die auf beliebige soziale Räume, Zeiten und Erfahrungen zugreift. Kino erscheint demnach als gestreuter Ort einer Wert- und Sinnbildung, die affektive Intensitäten wertförmig macht, indem sie sie moduliert, anstatt sie zu disziplinieren, sie repräsentationalistisch

24 Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« in: Deleuze: Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt/M 1993. Zur Entfaltung der bei Deleuze impliziten Kontrollmacht/Kino-Analogie siehe Robnik: »Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit. Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino« in: Gabu Heindl (Hg.): Arbeit Zeit Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus. Wien 2008.

auf aufgezwungene Fixierungen zu reduzieren. Das liest sich so bei Jonathan Beller oder Maurizio Lazzarato (die jeweils Deleuze und Benjamin zusammendenken),²⁵ und es ist in etwa dasselbe, was die *creative industries*-Apologetik als innovativ begrüßt. Es läuft auf ein ethisches Verständnis von Film als Mittel/Medium zur Erschließung neuer Produktivitätsspielräume hinaus: als Modulation der dauerproduktiven beliebigen Lebenszeit bzw. als deren daseinsdurchdringende, nicht bloß »formelle« Subsumtion unter das Kapitalverhältnis, sowie als immer neue Injektion des Neuen ins zu intensivierende soziale Leben (wobei sich bei Lazzarato auch, am Horizont der Theorie und der Geschichte, die Aufhebung der Aneignung der filmisch-medial maschinisierten Wahrnehmung durch das Kapital und somit die Aufhebung der Selbstentfremdung der Massen abzeichnet).²⁶ Es fällt insbesondere Paolo Virnos Version postoperaistischer Multitudentheorie zu, daraus einen Begriff von Politik machen zu wollen: politisches Handeln als gleichbedeutend mit der Produktivität des postfordistischen Proletariats-als-Prekariat, die werklos, kontingenzsensitiv und proto-künstlerisch

25 Jonathan L. Beller: »Cinema, Capital of the Twentieth Century«, *Postmodern Culture* 4, 3, 1994: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.594/beller.594> (zuletzt 3. 2. 2010); Maurizio Lazzarato: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin 2002.

26 Für Lazzarato »[ist] der *Übergang von der ›Kino-Empfindung‹ zur ›Kino-Liaison‹ ein wirklich ethisch-politischer Prozess der Bildung und Organisation des sozialen Körpers und der Kreativität der Multitude durch Seh-, Empfindungs- und Denkmaschinen.*« *Videophilosophie*, S. 121. Seine Sicht auf die u.a. über den Spektakel-Begriff vermittelte Analogie/Rivalität von Film und Kapital gerät oft, so etwa in seiner nietzscheanischen Interpretation von Dziga Vertovs »Ethik«, recht (medien-)maschineneuphorisch; dies in Unterschied zu Bellers mitunter sarkastischem Tonfall über Kino als Kapitalisierungsform.

öffentlich, kurz: »virtuos« ist. An die Stelle von Politik als Streit tritt Virtuosität: ein bei Virno so benanntes »Ethos« selbstzweckhafter Kommunikation, das der ganzheitlich-kreativen Potenzialität sozialen Lebens entspringt und seine Valorisierung durch Medien und Kulturindustrie erfährt.²⁷

Wie Deleuze sehen auch die genannten Postoperaisten das Leben – das durch kommunikative Medienkultur entdiszipliniert wurde und sich nun in seiner Fülle affektiver Kreativität offenbart – als Grund und Garant neuer Politik. Der ethische Gestus, in einer voraussetzbaren Faktizität des Gemeinschaftlichen gute Gründe zu suchen, ist hier zugespitzt zur kulturalistisch-ökonomistischen Reduktion von Politik. Und: Dieser linksradikale Diskurs nimmt in Kauf, dass er sich die außerdisziplinären Affekte, die er als politisch beansprucht, teilen muss – nämlich mit dem kontrollgesellschaftlichen Postfordismus, der diese Affekte als seine ureigenste Produktivitätsressource sieht und entsprechend ausbeutet. Allerdings ist es heute fast ein Treppenwitz, wenn man anmerkt, wieviel vom (Jargon des) deleuzeschen Vitalismus und Nomadismus in der Flexibilisierungsrhetorik des Postfordismus aufgegangen ist (ob durch Kooptierung oder – produktives – Missverständnis, sei dahingestellt). Rancière dreht die Schraube eins weiter: Im Rahmen seiner Kritik der deleuzeschen Wahrheits- und Wiederherstellungspoetik skizziert er auch das Bild einer »endlosen Selbstkorrektur«: Durch Selbstkorrektur, die einer Geste der Rettung gleichkommt, sucht Deleuze sein nomadisches Denken abzusetzen von dessen »Karikaturen« und vom zum dominanten Ordnungsdiskurs gewordenen »universalen Mobilismus«. (DB, S. 231f)

27 Paolo Virno: Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen. Wien 2005, S. 65-78, 111-134, 150.



Staroe i novoe

Die Konstellation von Filmästhetik, deleuzescher Theorie und postoperaistischem Ökonomismus lässt sich auch in eine Richtung anvisieren, die Rancières kürzester und kryptischster Hieb gegen Deleuze anzeigt. Am Ende seiner *Film Fables*-Studie zu »Eisenstein's Madness« geht es darum, wie in *Staroe i novoe* – *Die Generallinie* (UdSSR 1930) die Bauernaktivistin Marfa einem Traktoristen anbietet, ihren Rock zu zerreißen, damit dieser zum Reparieren des Motors nicht die rote Fahne verwenden muss. Diese Szene, so Rancière, verdichtet exemplarisch jene dionysische Erotisierung von Kommunismus als Technokollektiv des Lebens, die Eisensteins »language of ideas becoming a language of emotions« betreibt: »Marfa's lovingly torn skirt doesn't just refer us to a century of revolutionary illusions that have faded into the background. It also asks us what century we live in to derive so much pleasure – our Deleuzes in our pockets – from the love affair upon a sinking ship between a young woman in first class and a young man in third.« (FF, S. 31)

»[A]vec notre Deleuze dans la poche« (FC, S. 41): Wie verhält sich der Umstand, dass wir »unseren Deleuze« (also: dessen Bücher...) in der Tasche tragen, dazu, dass uns die klassenübergreifende Lovestory im offenbar gemeinten Film *Titanic* (James Cameron, USA 1997) soviel Freude macht? Vielleicht so: Rancières Frage, in welchem Jahrhundert wir leben (analog zur Frage, die die Geschichtlichkeit des Films stellt), zielt auf einen Anachronismus; der besteht hier darin, dass wir vielleicht so abgeklärt und distanziert gar nicht sind wie wir gerne wären, dass uns Eisensteins archaisierend-enthusiastische Version von Kommunismus womöglich noch ebenso nah ist wie Brechts kritisch desillusionierende. Eben dies tritt zutage, wenn, wie in *Titanic*, eine Vorstellung von Egalisierung (so liberal und kolonial sie da auch überformt ist) mittels sensualistischer Bildästhetik erotisiert wird, und wenn das so scheinbar naiv (und tatsächlich postironisch) geschieht, dass es kaum in »unser« Heute passt. Tun wir also – darauf läuft Rancières Aperçu hinaus – nicht so, als wären wir ganz »in der Zeit«, in unserer postdemokratisch desillusionierten Gegenwart, und als wäre uns Eisensteins Gleichheitserotik fremd, wenn wir doch die von Cameron so gut nachempfinden können. Diesen Anachronismus im Medium unserer Film-Empfindung wertzuschätzen, hilft uns offenbar der Taschen(buch)-Deleuze. Wie das?

Deleuzes Film-Philosophie zelebriert die Immanenz des Licht-Materiestroms als eine Art dionysisch-maschinellen Urkommunismus; und sie enthält kryptomarxistische Einsprengsel auch in Form des antisemiologischen, anti-repräsentationalistischen Konzepts des Bewegungsbildes als »nicht-sprachliche Materie«, derer sich das Sprachliche

der Narration »bemächtigt«, um sie zu »transformieren«.²⁸ Narration verhält sich zum Filmbild als bloße »Reaktion«, die dessen Primärproduktivität negiert und zugleich abschöpft: Sie verhält sich wie die tote Arbeit zur lebendigen – dies durchaus auch im Sinn von Eisensteins produktionsideologischem Bürokratie-Bashing oder jenes postoperaristischen Deleuzo-Marxismus, der dem Kapital eine bloß »parasitäre« Rolle zuschreibt (wofür Negri bei Gelegenheit auch ebendiese ressentimental beladene Vokabel verwendet²⁹). Dem gegenüber zielt Deleuzes redemptorische Ästhetik darauf ab, die Enteigner zu enteignen und den Dingen der Welt eine Wahrnehmungsmacht rückzuerstatten, die er – so paraphrasiert Rancière (FF, S. 110) Deleuzes Vertov-Lektüre – ja eigentlich als immer schon in ihnen befindlich denkt.

Das Bild entzieht sich der Repräsentation: Auch für eine andere Kino-Ethik, die sich als Politik ausgibt und in der Deleuze anklingt, ist diese Annahme ein Ausgangspunkt. Bei Giorgio Agamben liegt der Akzent nicht auf der Kultivierung eines Ethos kooperativer Aktivität (wie bei den Multituden-Denkern), sondern auf Einübung in Passivität und in die Auflösung des Zugriffs des Bewusstseins auf die Welt. Dies betrifft insbesondere die Art, wie Agamben Kino, Politik und Ethik zusammendenkt: Er weitet Deleuzes psychophysischen Monismus des Bewegungsbildes aus und ersetzt den Begriff des Bildes durch jenen der »Geste«, der das Kino konzeptuell von der Ästhetik in die »Ordnung von Ethik und Politik« überführen soll. Die Geste des Films, Bildwerdung einer Bewegung, die gegenüber der Intention eigendynamisch bleibt,

28 Deleuze: Zeit-Bild, S. 46f.

29 Antonio Negri: Ready-Mix. Vom richtigen Gebrauch der Erinnerung und des Vergessens. Berlin 1998, S. 22.

versteht er als »Mitteilung einer Mitteilbarkeit«, einer Medialität des Mittels ohne Zweck, und die »Sphäre der reinen Mittel« (die wohl näher bei Benjamin als bei Deleuze liegt) nennt er kurzerhand Politik.³⁰ Diesem Politikverständnis, das vom Filmbild als Enteignung individueller Körper und Bewusstseins ausgeht, korrespondiert wiederum Agambens messianische Anrufung einer »kommenden Gemeinschaft des beliebigen Seins«. Darin definiert Agamben als *ethos* den »Gebrauch« der Potenz in der Existenz, durch den im Angeeigneten (im Leben) das Uneigentliche insistent bleibt; *ethos* ist die Erfahrung, »in jeder Gestalt die eigene Gestaltlosigkeit und in jedem Akt die eigene Untätigkeit auszustellen«. Diese Ausstellung dessen, was nicht identitär, sondern beliebig und im Sinn des Teilbaren mitteilbar ist, diese Entblößung, der auch die filmische Bildwerdung von Körpern in ihrer Beliebigkeit zuarbeitet (hier rekurriert Agamben auf Benjamins und Kracauers Kinotheorien), dient als Scharnier für ein konzeptuelles Umspringen: vom nackten Leben im Dauer-Ausnahmestand hin zu einer Politik »reiner Zugehörigkeit« ohne Identitätsvoraussetzung und Allgemeinheitsbegriff, bei der Akt und Lebensform ununterscheidbar sind von Potenz und Leben (ein großer Kollaps von Aktuellem und Virtuellem ineinander).³¹

Dieses ethisch-metapolitische Denken würde ich, in Entgegensetzung zur Kino-Ethik der Multitude, als Ethik der »Humilitude« kennzeichnen: Der Aufschub bis zum

30 Giorgio Agamben: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. Freiburg, Berlin 2001, S. 57-62.

31 Agamben: Die kommende Gemeinschaft. Berlin 2003, S. 25, 44, 47, Kap. 16, 19; Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt/M 2002, S. 59-62.

Kommen der Heilsgemeinschaft wird in Demut gegenüber dem Uneigentlich-Inaktiven verbracht, dem jedes Eigene und Aktive unaufhebbar verschuldet ist; Kino soll ein exemplarischer Ort für die Auslotung der Erfahrbarkeit dieser Demut sein. So beschwört auch Jean-Luc Nancy in seinem Buch zu Abbas Kiarostami unter dem Namen »Ethos« eine vom Kino (oder doch nur von Kiarostamis Filmen?) ausgehende »Verpflichtung«: Es ist dies eine »Inanspruchnahme« des Blicks durch das Bild als Evidenz eines Realen, das sich aufdrängt, indem es »der Absorption durch Visionen« widersteht. Dies hat Resonanzen in Nancys Politik-Begriff: Politik als Aufblitzen des formlosen, unbestimmten Dazwischen einer »Mit-Teilung«, die abgründiger Grund ist, sich entziehende Gegebenheit eines »Zusammen-Erscheinens«, entblößt von institutionellen Formen und von werkhaften Teleologien; Gemeinschaft als ein Zur-Welt-Sein, bei dem rückhaltloses Vertrauen in das Immer-Schon nackter Ko-Existenz offenbar jedes konflikthafte Moment erübrigt.³²

Auch Deleuze selbst hat seine Momente humilitudinaler Film-Philosophie; der Begriff Ethik hat dort eine gerade nicht aufs »Können« der Körper zielende Bedeutung (wie in seiner Rezeption der Ethiken Spinozas oder Foucaults). Diese Momente haben etwas von jener »Selbstkorrektur«, die Rancière diagnostiziert, geht Deleuze da doch von einem seiner Bilder einer Film gewordenen Welt aus; allerdings

32 Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films. Abbas Kiarostami. Berlin 2005, S. 14 ff; Nancy: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹« in: Joseph Vogl (Hg.). Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt/M 1994; Nancy: Die herausgeforderte Gemeinschaft. Zürich, Berlin 2007. Ich verweise auch auf Kapitel zu Agamben und Nancy in: Marchart: Die politische Differenz.

sieht er die Welt, die ganz im Film aufgeht, nun nicht kosmotalistisch, sondern als Problemfall eines Nicht-mehr-an-die-Welt-glauben-Könnens: »Nicht wir machen das Kino, es ist die Welt, die uns als ein schlechter Film vorkommt.« (Anhand des umgangssprachlichen »faire du cinéma« lässt Deleuze auch die Bedeutung »Nicht wir führen uns auf« oder »Nicht wir haben einen Film laufen« anklingen.) Angesichts des gerissenen Bandes zwischen uns und der Welt müsse Kino unser prekäres In-der-Welt-Sein wahrnehmbar halten, indem es nicht mehr Welt-Bilder (Visionen) produziert, »nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band.« Dies impliziert Absagen an eine revolutionäre Hybris: »Mit Sicherheit bedeutet glauben nicht mehr, an eine andere oder veränderte Welt zu glauben. Glauben heißt einzig und allein: an den Körper zu glauben, die Rede dem Körper zurückzugeben und dazu den Körper vor den Reden, vor den Worten und vor den Benennungen der Dinge zu erreichen: [...] Die Worte dem Körper und dem Fleisch zurückgeben. [...] Wir benötigen eine Ethik oder eine Glaubensgewissheit, was die Idioten zum Lachen bringt: kein Bedürfnis nach dem Glauben an etwas anderes, sondern ein Bedürfnis, an diese Welt zu glauben, zu der auch die Idioten gehören.«³³

Zwei Kino-Ethiken also, eine multitudinal-produktivistische und eine humilitudinal-gläubige: Beiden lassen sich jeweils Tendenzen im heutigen Mainstream-Film zuordnen, anhand derer in letzter Zeit bisweilen eine Rückkehr des »politischen Kinos« diagnostiziert oder propagiert wurde. Bei diesen Logiken der Bildförmig- und Erfahrbar-Machung

33 Deleuze: Zeit-Bild, S. 224ff.

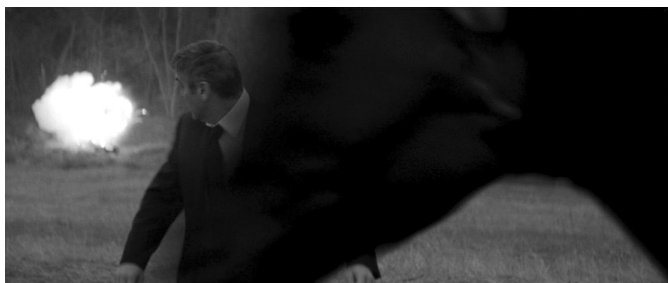
von Politik handelt es sich eben um ethisch reduzierte Vorstellungen von Politik.³⁴ (Und es geht, wohlgermerkt, um Mainstream-Film, um niedrigschwellige Film-Erfahrungen, die sich beliebigen Publika anbieten, und nicht um in Kunstbiotopen und ExpertInnen-Sozietäten kursierende Arbeiten etwa von Marker, Costa, Kiarostami oder Straub-Huillet, über die Rancière meist schreibt, wenn er zum Gegenwarts-kino Stellung nimmt.)

Da ist zunächst die multitudinale Wahrheitspoetik. Sie formt sich bildlich aus zu einer Hermeneutik und einer Wertschätzungsweise kultureller Lebendigkeit, die der Politik Grundlagen bieten soll; dies zumal in Filmen, die das »Widerständige« von Freakteams, Kreativ-Communities und Medienguerrillas zelebrieren und in ihren Anredeweisen emulieren. Das betrifft etwa *The Matrix* (Andy & Larry Wachowski, USA 1999), *Antitrust* (Peter Howitt, USA 2001), *V for Vendetta* (James McTeigue, USA/GB/BRD 2005) oder auch Michael Moores *Fahrenheit 9/11* (USA/CDN 2004) mit seinem vitalen, lebensweltlichen Amerika der schrulligen, herzensguten kleinen Leute, denen konservative Decadents, zumal aus den Dynastien Bush und Saud, ihr Land weggenommen haben. Deutschsprachige Beispiele wären die um Authentizität und Identitätspflege besorgten Protest-Teamwork-Komödien *Die fetten Jahre sind vorbei* (BRD/A 2004) und *Free Rainer – Dein Fernseher lügt* (BRD/A 2007) von Hans Weingartner oder etwa Stefan Krohmers

34 Einen ähnlichen Ansatz, fokussiert auf Zombiehorrör als Optik auf das Politische von Film, bietet mein Aufsatz »Kino im Zeichen der Zombies. Untote Filmfiguren als Denkbilder in politischen Filmtheorien« in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Untot. Zombie_Film_Theorie*. München 2010.

Dutschke (BRD 2009): Letzteres als Renommierproduktion gehandelte, semidokumentarische Fernsehspiel trachtet die Mythologie des 1968er-StudentInnenprotests in einen postdisziplinär modernisierten Alltagslifestyle aufzulösen. Dieser Demystifizierungsgestus spielt erfüllte, wohngemeinschaftlich-biotopische Primärerfahrungsorte gegen die Worte und Reden der Politik aus: Was an diesen Worten Massenfaszinosum gewesen sein könnte (bzw. sein hätte können), das lässt *Dutschke* nun tendenziell als totes, leeres Geschwätz erscheinen; dies zumal in Momenten des ironischen Kontrasts zwischen einerseits »konkretem Leben« und andererseits »abstraktem Jargon«.

Inszenierungen des humilitudinalen, demütigen Wahrheitsethos hingegen generieren Bilder, die Endlichkeit anerkennen, mehr noch: inkarnieren, und die ohnmächtiges Staunen vermitteln vor dem, was uns klein, kreatürlich und in dieser Ausgesetztheit verbunden macht. Zu nennen wären hier *Babel* (Alejandro González Iñárritu, USA/Mex/J/ Marokko 2006) oder *Revanche* (Götz Spielmann, A 2008), in denen jeweils das Ozeanisch-Naturhafte einer Welt des Zufalls die Individuen hinterrücks intimer vernetzt als alle Hybris der Technik oder der Urbanität; *Children of Men* (Alfonso Cuarón, GB/USA 2006), der ein Sich-Fügen ins Immense von Räumen, Plansequenzen und Ausnahmezuständen drohenden Aussterbens verbildlicht, in denen Politik zur menschheitlich-mutterschaftlichen Biopolitik mutiert; jüngere Arbeiten von Clint Eastwood, die einen zu hütenden Schatz männlich-existenzieller Erfahrung gegen Medienpraktiken, Staatsinstitutionen oder Sozietäten des leeren Geredes setzen, die diesen Schatz beanspruchen, aber dazu unwürdig sind; oder Filme, die 9/11 und den *War on Terror* als traumatisch in Szene setzen und ihr Publikum in



Michael Clayton

Passionsspiele ohnmächtig leidenden Fleisches verstricken (z.B. *United 93* von Paul Greengrass, USA 2006, oder *World Trade Center* von Oliver Stone, USA/GB/BRD 2006).³⁵

Es geht hier nicht darum, dass das schlechte Filme wären oder dass Deleuzes Denken für *Free Rainer* oder *Revanche* haften muss. Und: Die beiden Inszenierungslogiken sind einander mitunter näher als mein Schema deutlich macht. Filme aus der Ecke »Soderbergh-Pitt-Clooney« etwa muten zusammengenommen wie Umspringbilder vom Kreativ- ins Demutsethos an: vom Abfeiern der informellen Kommunikation freakiger Hochleistungsaffektarbeiter in der *Ocean's*-Trilogie (USA 2001, 2004, 2007), an der Steven Soderbergh, Brad Pitt und George Clooney beteiligt sind, zum Neo-Noir-satirischen Sich-Entziehen der Welt gegenüber Plänen und Selbst-Stilisierungen in *Burn After Reading* (Joel & Ethan Coen, USA/GB 2008) mit Pitt und Clooney – und weiter zu Gesten der Demut, des Weltentzugs, der Erschöpfung: Pitt als vom Blitz der Kreatürlichkeit getroffener Weltkonsument in *Babel*, Clooney als vom Offenbarungspathos gläubiger Umkehr ergriffener Konzernlakai in *Michael Clayton* (Tony Gilroy, USA/GB 2007) und ein ins auszehrende Faktische (ins Ethos) des Raums und der Physis hinein demystifizierter Revolutionär in *Che* (E/F 2008), in dem Soderbergh

35 Mehr dazu in: Robnik: »The Holy Shit: Zur Zeitlogik und Politik des Traumas und der Passion in Mainstreamfilmen zu 9/11«, kolik.film 6, 2006. Zu einer an Rancières Politiktheorie orientierten Kritik jeweils deutscher Polit-Satiren, darunter *Die fetten Jahre sind vorbei*, und österreichischer Dokumentarfilme, denen eine Ästhetik der Demut vor der Welt eignet, siehe: Alexandra Seibel, Christian Höller: »Was tun? Inszenierungsformen des Politischen im aktuellen Spielfilm«, kolik.film 5, 2005 bzw. Hilde Hoffmann: »Über Europa. Aktuelle Dokumentarfilme aus Österreich«, kolik.film 11, 2009.

den Urwald so sinnlich inszeniert wie die Materialität der Luxuswaren in den *Ocean's*-Filmen. (Erwähnt seien auch Jason Reitmans Komödien: Diese breiten in ebenso plastischen wie reflexiven Bildern Lebensweisen aus, die ganz der Zahlen- und Tauschwertlogik verfallen sind, und feiern dagegen heilsame Erdung in familiären Fortpflanzungsbiotopen. Reitmans Zyklus von Neoliberalismus-Satiren, deren liberaler Chic ins Neokonservative einmündet, kulminierte 2009 mit *Up in the Air* mit George Clooney.)

Um nicht missverstanden zu werden: Diesen Protagonisten eines linksliberalen Hollywood Mangel an Radikalismus vorzuwerfen wäre ebenso fehl am Platz wie Slavoj Žižeks Deutung von Zack Snyders Thermopylenschlacht-Actionfilm *300* (USA 2007) als Beispiel einer »true Hollywood Left«: Žižeks routinemäßig und eben auch hier formuliertes Votum dafür, den Film auf den Kopf gestellt zu lesen, führt zur Beschwörung einer straffen »Disziplin der Armen« als Widerstand gegen herrschende Ideologien hedonistischer Permissivität.³⁶ Das bürgerschreckhafte Ressentiment gegen liberale Weicheier und halt(ungs)lose Luxusgeschöpfe, mit dem Žižek gern kokettiert (etwa auch in seinem würdigen Nachwort zu Rancières *Polit-Ästhetik*: PA, S. 78f), ist selbst noch Teil eines ethischen Diskurses: Es korrespondiert dem Phantasma genuiner, authentisch radikaler Politik, der nur der Klassenkampf als Wahrheit und Voraussetzung allen Streits gilt, und die in disziplinierten Muskeln ihre Fundierung hat. Im Gegensatz dazu (sowie zu Badiou's Philosophie der Militanz als Ethos der Treue zum universell-egalitären Wahrheitsereignis, samt ihrem Streiflicht aufs

36 Slavoj Žižek: »The True Hollywood Left«, <http://www.lacan.com/zi-zhollywood.htm> (zuletzt 3. 2. 2010).

zu reinigende Kino³⁷) kommt Rancières Konzept politischer und filmischer Inszenierungen, wie wir sehen werden, weitgehend ohne Verordnungen von Reinheit, Ereignisdemut, Wahrheitstreue oder heroischer Hardcore-Haltung aus.

37 Badiou: Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen. Wien 2003; Badiou: »Philosophy and cinema«.

5. Metapolitische Schein-Probleme und Politik als Bruch im Brauch

Zur Rekapitulation: das Sinnspektrum der rancièreschen Ethos-Kritik (hier bis an die Belastungsgrenze entfaltet). Die Geschichtlichkeit des Films besteht in der Durchkreuzung der »Geschicklichkeit des Films«. Letztere ist zum einen das, was die Multituden-Ethik als Ethos eines Könnens des Kinos sieht: In diesem Licht erscheint Kino als »geschickter«, virtuoser als disziplinarische Schul- und Fabrikmilieus es sind, beim Ausloten des Könnens, das in den Leben der Menge schlummert. Zum anderen ist mit »Geschicklichkeit des Films« gemeint, was sich, humilituden-ethisch gesehen, für den Film »schickt« und was deshalb sein Geschick(sal) ist: die reine Mitteilbarkeit menschlicher Existenz und die Evidenz der Welt erscheinen zu lassen. Was sich schickt, ist Ethos im Sinn von Sitte, ist der Brauch, der einem Ethos im Sinn von Aufenthalt angemessen ist – sei dies Aufenthalt als von Rechts wegen souveräne ProduzentInnen am Primärort der Wertschöpfung, sei dies demütiger Aufenthalt als kreatürliche Menschlein in der sich uns entziehenden Welt. Diesen Aufenthalt soll das Kino jeweils einen bildförmigen Ort geben. Brauch ist das Ethos auch im Sinn des »Gebrauchs«: So nennt Agamben den Übergang von der Potenz zum Akt und vom Gemeinsamen zum Eigenen.³⁸ Gebrauch ist der

38 Agamben: Kommende Gemeinschaft, S. 25.

ethische Name des endlosen Aufschubs des Akts der Einrichtung einer Gemeinschaft beliebiger Singularitäten, den Agamben nicht politisch, sondern ganz straight messianisch versteht. Hier liegt ein Berührungspunkt Agambens mit dem postoperaistischen Messianismus: mit dem endlosen Aufschub jener ProduzentInnensouveränität, die sich aus ihrer der Ökonomie nach immer schon verbürgten Potenzialität heraus nicht und nicht politisch aktualisieren will.

Eine Geschichtlichkeit des Films und ein »unverhältnismäßiges« Verhältnis der Filmästhetik zur Politik bestehen im »Bruch mit dem Brauch«: im Selbstmissbrauch des Films, in Selbstungemäßheit als Aufkündigung von Treue zu eigenen Voraussetzungen. Dazu drei Anmerkungen: Erstens braucht die Aufkündigung der Voraussetzungstreue nicht ihrerseits Gegenstand von Treue zu sein; es genügt, wenn sie immer wieder mal passiert. Es geht also nicht darum, dem Kino anstelle der ethischen Reinheit seiner Bilder einen Purismus des Unethischen zuzudenken. Zweitens ließe sich mein Versuch, Rancières Ethos-Kritik aufs Geschichtliche/Politische des Films hin zu bündeln, lohnend verknüpfen mit der an Kracauer geschulten Kinoästhetik-als-Geschichtstheorie bei Heide Schlüpmann: damit, wie Schlüpmann Kino als Erfahrung »verlorener Prozesse«, die Geschichtlichkeit ausmacht, theoretisch absetzt von der Pflicht-Ethik bürgerlicher Öffentlichkeit, vom produktivistischen Ethos neoliberaler Medienkultur und von der Metaphysik in der Ethik Agambens.³⁹ Drittens ist Rancières Ethik-Kritik filmtheoretisch

39 Schlüpmann: Ungeheure Einbildungskraft; Robnik: »Zur Unterbrechung. Politische Aspekte von Leben im Bruch der Ethik in Heide Schlüpmanns Kinotheorie« in: Doris Kern, Sabine Nessel (Hg.): Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino. Frankfurt/M 2008.

ergiebigere als es in seinem Aufsatz zur »ethischen Wende« aussieht: Die Art, wie darin konkrete Filme – Eastwoods *Mystic River* (USA 2003), Lars von Triers *Dogville* (DK/S/NOR/SF/GB/F/BRD/NL 2003) – thematisiert werden, tendiert dazu, Filmbilder auf narrative Symptome sozialer Tendenzen (konkret: auf Illustrationen der ethisierenden Konzepte Trauma und Terror) zu reduzieren. (EW, S. 128-131) Dem gegenüber gilt es, einmal mehr mit Rancière gegen ihn, auf einer Denkweise zu beharren, die filmische Formen als Aufteilungen des Sinnlichen versteht. Näher dorthin bringen uns Rancières Texte zu Jean-Luc Godard.

Vor allem Godards *Histoire(s) du cinéma* (F/CH 1988-1998) liest er als Zeugnis einer ethischen Wendung von einer dialektisch-dissensuellen zu einer inventarisierenden Montage. Das Inventarisieren bei Godard und anderen ist für Rancière Beispiel einer »neo-symbolistischen und neo-humanistischen Tendenz« in der jüngeren Kunst.⁴⁰ Deren Projekt bestehe in der Darbietung eines »Reich[s] der Bilder, das der einen Aufgabe dient, dem Menschen einen ›Platz in der Welt‹ zu verschaffen.« (EW, S. 140f) An Deleuzes Glauben daran, das Nicht-länger-zu-Glaubende der Welt sei filmisch zu bewältigen, erinnert dies nicht von ungefähr: Rancières Deleuze-Kritik hallt in seinen Texten zu Godard wider. Auch in Godards Kino-Mystik ortet er redemptorische Gesten der Wiederherstellung autonomer Bildlichkeit als Erlösung des Kinos aus dessen Schuld. Worin besteht diese Schuld? Das Kino habe seine Geschichtlichkeit – seine ureigene Art, an der Geschichte Anteil zu haben, von ihr Zeugnis zu geben – missverstanden, indem es die pure Präsenz seiner Bilder

40 Rancière: Politik der Bilder. [2003] Berlin 2005, S. 82.

an die Industrie des Storytelling verraten habe: »Cinema betrayed the loyalty it owed to this word made flesh called the image. Cinema failed to recognize the redemptive power of the image, the nature the cinematographic screen shares [...] with the natural image of the Son impressed on the veil of Veronica.« (FF, S. 182) Godard, so legt Rancière am Ende der *Film Fables* nahe, brauche dieses Phantasma eines Schuldig-Werdens durch Verrat seitens des Kinos: Es sei Teil einer wahrheitspoetischen Operation, kraft derer sich Godards Montage-Archiv der aus Stories extrahierten Kinoikonen als Wiedererlangung verlorener Reinheit und mystischer Präsenz anbieten könne; Godards Moral brauche das Kino als schuldig, um es heilig sprechen zu können. (FF, S. 186)

Godard ist nicht der einzige Ex-Maoist, den Rancière als Ethiker und Melancholiker des Weltverlusts kritisiert. Die »relationale« Ästhetik, die auf »Wiedererrichtung des sozialen Zusammenhalts und der gemeinsamen Welt« (EW, S. 141) zielt, hat bei Rancière ihr Pendant im Register der Politik: Es ist dies die Sorge französischer Ex-Maoisten um die Wahrung einer guten republikanischen Ordnung des Zusammenhalts angesichts der Maßlosigkeit eines demokratischen Individualismus, den diese mit konsumkulturellem Hedonismus gleichsetzen. »Since Plato, ›republic‹ is the name of the government that assures the reproduction of the human herd by protecting it from its bulging appetite for individual goods and collective power. [...] Democratic crime has its origin, then, in the primitive scene that consists in forgetting the pastor.« Klage über das Nicht-mehr-gehört-Werden des Hirten, Ressentiment gegen die Maßlosen und zum Zusammenhalt Unbefugten: Diesen Diskurs eines enttäuschten fundamentalistischen Marxismus labelt Rancière als »Hass auf die Demokratie«. (HD, S. 30, 87ff)

Hier ließe sich nun Rancières Typologie der »politischen Philosophie« (darunter versteht Rancière Diskurse, die antreten, die Unfundiertheit von Politik zu neutralisieren) zur Erbfolge verknöten. (UV, Kap. 4, 5) Da ist die Hermeneutik der *Metapolitik* – prominent im Marxismus –, die auf das Soziale als Wahrheit hinter dem politisch-ideologischen Schein zielt; sie ist Erbin der Wahrheitspoetik jener demokratiefeindlichen *Archipolitik*, die alle Gesetze im schieren Atem sozialer Mentalitäten aufzulösen fordert. Ihrerseits beerbt wird die Metapolitik durch die *Postpolitik*, die Rede vom Sachzwang, die Politik auf die einzig möglichen Reform- und Verwaltungshandlungen reduziert (ein neoliberaler Ökonomismus, den Rancière einmal als »abschüssigen Marxismus« ironisiert). Ihnen allen gemeinsam ist die *parapolitische* Sorge um die Republik als Form eines angemessenen, weise begrenzten Gebrauchs der Macht, sowie das ethische Ansinnen, der Politik bzw. Demokratie (was bei Rancière oft aufs selbe hinausläuft⁴¹) gute Gründe geben zu wollen, die ihr Kontingentes ins »einzig Richtige« verwandeln. Politik zu beseitigen, zugunsten der Vorstellung einer Gesellschaft, die sich selbst gegenwärtig und verfügbar ist, das ist nicht nur das Projekt polizeilichen Regierens; dieser Gestus manifestiert sich auch in Utopien unentfremdeter Gemeinschaften, seien diese nun als ProduzentInnensouveränität gefasst oder verzweiflungsheroisch-messianisch, als aus dem Jammertal des Ausnahmezustands herausprojizierte Vision eines Heilszustands, in dem aller Krieg beendet

41 Diese Gleichsetzung kritisiert Ernesto Laclau: Rancière konzipiere jegliche Politik als Befreiung und klammere die Möglichkeit aus, dass politische Ermächtigung z.B. faschistische Formen annehmen kann. Laclau: *On Populist Reason*. London, New York 2005, S. 246.

und alle Zugehörigkeit rein – unmittelbar im Sinn reiner Mittelbarkeit als Mitteilbarkeit und Freiheit von schnöden Zwecken – sein wird (letzteres die Metapolitik Agambens).

Für Rancière ist Demokratie kein Zustand, der sich (administrativ oder revolutionär) einrichten ließe, sondern ein prekärer Akt; sie ist als Durchkreuzung totalitärer Heilszustände konzipiert, und sie meint Egalisierung als voraussetzungslose und jederzeitige. Demokratie sei, heißt es am Ende von *Hatred of Democracy*, »einsam« und »entblößt«. (HD, S. 95f) Das heißt, sie steht nicht im Bund mit oder auf der Basis von historischen Notwendigkeiten, die ihr eine große Zukunft garantieren (etwa die ökonomisch in endlos verschobene Greifnähe gerückte Multitudensouveränität, auf die Rancière sich hier bezieht), sondern sie fällt mit egalisierenden Streitakten im Hier und Jetzt zusammen.

Das Hier und Jetzt der bloßen Akte: Gemessen am multitudinalen Souveränitätskalkül sieht es bescheiden aus. Von der messianisch-humilitudinalen Gleichheitsapokalyptik aus gesehen, bezeugt es hingegen ein skandalöses Zuviel, denn: Von der Gleichheit ist schon zuviel da, zumal weil diese immer schon als virtuelle real ist, anstatt sich als Reich des ganz Anderen am utopischen Horizont abzuzeichnen. »Es gibt Politik, wenn die natürliche Ordnung [...] durch eine Freiheit unterbrochen ist, die die Gleichheit aktualisiert, auf der jede gesellschaftliche Ordnung beruht.« (UV, S. 28f) Alle soziale Hierarchie, Polizeirepräsentation von Ungleichheit, beruht als politisches Verhältnis auf der nicht loszuwerdenden Egalität verstandesfähiger Wesen. »[A] political power signifies in the last instance the power of those who have no natural reason to govern over those who have no natural reason to be governed.« – »[F]ounding ›good‹ government on its own absence of foundation«: So nennt Rancière das Prinzip der

Politik. (HD, S. 38, 47) Und: »Die Gemeinschaft der Gleichen ist immer aktualisierbar, [...] kein zu erreichendes Ziel, sondern eine zu Beginn zu setzende und unablässig wieder zu setzende Voraussetzung.«⁴² Voraussetzung ist Gleichheit nur durch retroaktive Setzung; sie ist nicht »a founding ontological principle, but a condition that only functions when it is put into action« (PA, S. 52) – weder Basis der Politik noch in sich selbst politisch, sondern eine Universalie, der in Fällen des Bestreitens von Ungleichheitsordnungen, in konkreten Konstellationen des Unvernehmens Geltung verschafft werden kann. (Mit Deleuze gesagt: Setzung der Voraussetzung ist Aktualisierung einer Virtualität, die etwas Neues, Singuläres erzeugt, anstatt unter mehreren Vorgaben eine Möglichkeit zu realisieren oder ein Angelegtes umzusetzen.⁴³)

Rancières Politikbegriff ist ein Grenzbegriff: Akte des Dissenses sind darin Begrenzungen des Geltungsbereichs sozialer Polizei- bzw. Repräsentationsordnungen, Unterbrechungen ihrer Kontinuität. Rancière besteht darauf, dass politische Akte keine Totalbrüche sind – im Sinn einer »Theologie der Zeit« als Denken traumatischer oder messianischer Zeitenbrüche –, sondern »immer zweideutige, vorläufige und strittige Einschnitte«. (EW, S. 122ff) Kraft dieser Vorläufigkeit und Ambiguität geht alle Politik unweigerlich in leicht veränderten Polizei-Repräsentationsgefügen auf; das bedeutet aber nicht, dass sie folgenlos oder *art pour l'art* wäre. Vielmehr können Reprisen des Streits auf Sedimente früherer Ungleichheitsbestreitungen, auf Figuren der

42 Rancière: »Die Gemeinschaft der Gleichen« [1992] in: Vogl (Hg.): Gemeinschaften, S. 123.

43 Deleuze: Bergson zur Einführung. Hamburg 1989, S. 122ff.

Einschreibung von Gleichheit, die im Sozialen da und dort auftauchen (und sei es als Inschrift auf Gerichtsgebäuden), zurückgreifen: »Da die Gleichheitserklärung irgendwo existiert, ist es möglich, ihre Macht wirksam werden zu lassen.« (UV, S. 99) Einer Metapolitik, die institutionelle Politik und deren Gleichheitsinschriften als bloßen *Schein*, Verdeckung sozialer Ungleichheit, denunziert, setzt Rancière ein *Erscheinen* von Gleichheit entgegen, das nicht apokalyptisch, sondern pragmatisch definiert ist: Auch sedimentierte Repräsentationen dieses Erscheinens gilt es zu bejahen, ihren Geltungsbereich auszuweiten.

Metapolitik ist symmetrisch zur Archipolitik, insofern sie nicht nur Politik, sondern mit ihr auch das Register der Repräsentation nihilisiert, in welches politische Akte sich unterbrechend einschreiben können. Metapolitik ist ethisch – als Repräsentationsphobie und Primärortstreue; in Rancières postfundamentalistischem Konzept hingegen ist es kein Malheur, dass politische Akte in neuen Repräsentationen, modifizierten Polizeigefügen, aufgehen. Josef Früchtl liegt falsch, wenn er moniert, dass Rancière »die Politik als bloße Oberfläche, das Politische dagegen als Substanz begreift« und dass dieses Politische »wie ›der Wille‹ [...] als namenlose, nicht zu identifizierende Kraft in einem symbolisch-revolutionären, bedeutungsverändernden Akt über die Ordnungsmacht der Polizei herein[bricht], die die Welt der ›Vorstellung‹ [...] regiert«. ⁴⁴ Ironischerweise ist die schopenhauerische Metaphysik, die Früchtl Rancière unterstellt, exakt dieselbe, die Rancière an Deleuze kritisiert

44 Josef Früchtl: »Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière«, Deutsche Zeitschrift für Philosophie 55, 2007, S. 214f.

(Versuch ästhetisierender Gründung von Politik auf Wahrheit unterhalb der Repräsentation: DB, S. 220, 223). Vor allem aber ist es eben nicht so, wie Früchtl annimmt, dass bei Rancière das Öffentliche von Politik mit »Lärm« identifiziert und »Polizei-Politik [...] der Name für ein letztlich Negatives, etwas, das nicht sein soll«, ist, im Sinn von »Was fixiert, ist schlecht«.⁴⁵ Es geht bei Rancière um Politik eben nicht als Hereinbrechen lärmend-namenloser Kräfte, sondern als Sprachspiel der Namensgebung und Inszenierung von Erscheinen im Als-ob. In seiner Theorie sind letztlich nicht Repräsentation bzw. Polizei, sondern Projekte einer ethischen Fundierung ihrer Unbestreitbarkeit das Problem. Anders gesagt: Politik ist nicht Erzeugung von Unordnung, sondern mündet unweigerlich immer in ein Wieder-in-Bewegung-Setzen jeweils gegebener Polizeiordnungen – und ist insofern keineswegs hinfällig, wie Juliane Rebentisch betont. Ihre Rancière-Lektüre trägt auch dem leidigen Dilemma Rechnung, wie sehr »der ursprünglich mit der Utopie sozialer Authentizität verbundene libertäre und anarchistische Impuls gegen das Gesetz und den Staat« uns heute als neoliberale Norm flexibler Eigeninitiative und Selbstverwirklichung begegnet⁴⁶ – mit Rancière formuliert: als Ethos der Feinabstimmung von Normen auf die letztinstanzliche Faktizität deregulierter Leistungs- und Genussfähigkeit.

45 Ebd., S. 213f.

46 Juliane Rebentisch: »Zur Unterscheidung von Politik und Politischem« in: Hendrik Blumentrath, Katja Rothe, Sven Werkmeister, Michaela Wünsch, Barbara Wurm (Hg.): Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen. Berlin 2009, S. 101ff.

6. Stellung und Verstellung: Rancières Humor, Wandas Wunder, Fullers Fehlleistungen

Ein Verhältnis von Politik und Ästhetik stellt sich als unverhältnismäßiges ein, nicht als ethisches; nicht kraft guter Gründe, wechselseitiger Begründungen oder Maßgaben. Wenn Rancière dies darlegt, dann tut er das in verschiedene Denkrichtungen (mindestens drei) und zieht dazu oft Filmbeispiele heran. »[P]olitics has its aesthetics, and aesthetics has its politics. But there is no formula for an appropriate correlation,« und: »It is the state of politics that decides« – darüber, ob ein Dix-Gemälde um 1925, ein populistischer französischer Film um 1935 oder ein Hollywood-Vietnamkriegsdrama um 1980 als politische Kritik zu sehen sei oder als Klage über ein allzumenschliches Chaos. (PA, S. 62) In diese Richtung gedacht, läuft das Unverhältnis auf eine Entleerung ästhetischer Produktion hinaus: Ihr gegenüber hat offenbar die Politik alle sinngebende Entscheidungsgewalt. Andere Rancière-Stellen erwecken den fast gegenteiligen Eindruck, ihr Autor konzipiere Politik im Medium der Kunst des ästhetischen Regimes: Politik sei Streit über die Verfassung der Aisthesis als Aufteilung des Sinnlichen; sie sei »ihrem Prinzip nach ästhetisch«, sei selbst eine Kunst: »die Kunst der verdrehten Ableitungen und der gekreuzten Identitäten.« (UV, S. 38, 69, 148)

Dass das politische Moment von Kunst über einen Kontext der Politik zu definieren ist (erste Denkrichtung), die ihrerseits ästhetisch konzipiert wird, als Bereich der Ordnung wie auch Störung von sozialer Wahrnehmbarkeit als Erfahrung (zweite Denkrichtung), diese beiden Perspektiven konvergieren in der bescheideneren und bei Rancière häufigsten Lesart: Politik und die Kunst in ihrem ästhetischen Regime haben etwas gemeinsam, kraft dessen sie einander im bereits erörterten Sinn »Als-ob« sein können: Kunst tut so, als wäre sie Hierarchien bestreitende Politik, Politik tut so, als wäre sie Gleichheitserfahrungen fingierende Kunst. »Die Künste leihen den Unternehmungen der Herrschaft oder der Emanzipation immer nur das, [...] was sie mit ihnen gemeinsam haben: Positionen und Bewegungen von Körpern, Funktionen des Worts, Verteilungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren.« (AS, S. 34) Die Politik von Kunstwerken bestehe in der »reconfiguration of worlds of experience based on which police consensus or political dissensus are defined«, heißt es zu Rossellinis *Europa '51* (I 1952), und, mit Akzent auf der dissensual-antipolizeilichen Rolle von Kunst und Politik, zu Godards *La chinoise* (F 1967): »The common work of art and politics is to interrupt [...] this incessant substitution of words that make us see and of images that speak [...], to separate words and images«: das Setzen von Einschnitten in die »sensory evidence of a world in order«. (FF, S. 146, 152) Politik und Film jeweils als Unterbrechungen konsensualer Evidenzkontinua: Das bringt uns wieder zum Konzept der Durchkreuzung. Hier setze ich noch einmal an, um die Geschichtlichkeit des Films anzuvisieren: Durchkreuzung als ein »informelles Diagramm« (Foucault), das sich in Aufführungen/Inszenierungen politischer Streitakte wie auch filmischer Bilder ausformen kann.

Was Film und Politik gemeinsam haben, das ist auch der Anachronismus eines automatischen Zuviel an Gleichgültigkeit: Bei der filmischen Aufzeichnung gibt es jenes entscheidende, nicht loszuwerdende Quantum Zuviel, das es zumindest fragwürdig, vielleicht sogar lächerlich anmuten lässt, wenn man die Gleichwertigkeit des Aktiv-Ideellen und des Passiv-Materiellen durch mutig-demütigen Künstlerheroismus der willentlichen Suspendierung des Willens herzustellen trachtet. In der Politik bedeutet das »zuvorkommende« Immer-Schon der Gleichheit, dass jede Hierarchie – sofern sie politisches Verhältnis ist – nur auf Grund der vorausgesetzten Gleichheit, der Unfundiertheit des Verhältnisses zwischen denen, die Befehle geben, und denen, die Befehle empfangen, möglich ist.

Heißt das dann auch hier: Es ist schon soviel an Gleichheit da, dass es fast lächerlich aussieht, wenn man sich groß für sie einsetzen will? In diese Richtung geht ein Einwand Badiou: Rancières Postulat einer vorausgesetzten Gleichheit sei mit dem herrschenden Diskurs der Postpolitik insofern kompatibel, als aus dem Postulat keinerlei Präskription egalitärer Politik (= Bestreitung nicht-egalitärer Aussagen und Einrichtungen) ableitbar sei.⁴⁷ Tatsächlich scheint Rancière die Frage konkreter politischer Organisationen, die die *faktische* Vervielfältigung egalitärer Streitakte bewerkstelligen, auszuklammern zugunsten des Anliegens, die jederzeitige *Möglichkeit* solcher Akte zu retten, d.h.: in deren Dringlichkeit zu investieren, indem er nachweist, wie sehr diese Möglichkeit im Herzen aller Hierarchien insistiert.

47 Alain Badiou: *Metapolitics*. London, New York 2006, S. 111ff.

Bei Rancière ist das Eintreten in ein Machtverhältnis nicht das Problem. Oder vielmehr: Es geht um Eintritt in eine Hierarchie, Repräsentation, Polizeiordnung, einen Eintritt, der nicht ethisch dissimuliert wird und insofern die Existenz dieser Ordnung in ihrer Grundlosigkeit, Kontingenz, markiert; es geht um einen Eintritt, der sich der Ordnung stellt und dadurch diese herausstellt, was ein Schritt zu deren Durchkreuzung ist. Ein Streitakt ist bei Rancière Inszenierung eines Als-ob, das auf die universelle Gleichheit rekurriert, also eine Ungleichheitsvorschrift in deren Unfundiertheit sichtbar macht, und zugleich auf die Aufhebung dieser Vorschrift vorgreift, und zwar nicht ins Blaue hinein, in die Wüste oder utopische Zukunft hinaus, sondern in und gegenüber einer bestimmten hierarchischen Konstellation. Politischer Dissens erscheint also in einem stets vorfindlichen Terrain von eingerichteten Machtbeziehungen und Hierarchien; dies ist vergleichbar dem Politikbegriff des »Stellungskriegs«, den etwa Chantal Mouffe mit Antonio Gramsci starkmacht.⁴⁸ Das Sich-Stellen als politisches Subjekt heißt, sich in einer Hierarchie dem Willen des Anderen als einem bloßen Willen (und nicht als einer begründeten Superiorität) zu stellen, und es impliziert Gesten der Selbstuntreue, der »Desidentifizierung« als Losreißen vom Ethos, des Sich-Verstellens. In *Das Unvernehmen* nennt Rancière einige wenige Beispiele: darunter Louis-Auguste Blanqui, der sich blöd stellt, wenn er dem Gericht auf die Frage nach seinem Beruf »Proletarier« antwortet (UV, S. 49), oder Pariser Studierendemos anno 1968, auf denen infolge antisemitischer Äußerungen der französischen Behörden gegen Daniel

48 Mouffe: Exodus und Stellungskrieg.

Cohn-Bendit, den »deutschen Juden«, in solidarischer Identitätsverdrehung und als Paraphrase der stigmatisierenden Benennung »Wir sind alle deutsche Juden!« skandiert wird. (UV, S. 135) Offenbar hat der politische Akt bei Rancière mitunter etwas von parodistischer Komik, die gezielt performativ werden kann.

Rancière als Komiker, das geht so (*in a few easy steps*): Schon Anfang der 1970er Jahre kritisiert Rancière eine maoistische Kulturpolitik, die auf wechselseitiges Erziehen von FabrikarbeiterInnen und militanten Studierenden abzielte.⁴⁹ In dieser Politik wissen HacklerInnen und Studis in ihren jeweils angestammten Welten Bescheid und treten in ein ethisiertes Verhältnis ein, bei dem das grundlegende Faktum des jeweils zu behebenden Unwissens und Nicht-Könnens ausgestellt werden soll. Die Rückführung eines Machtverhältnisses auf eine Voraussetzung namens Wissen bestreitet Rancière auch in *Der unwissende Lehrmeister*.⁵⁰ Anstelle von Gegebenheiten, die ein – schulisches – Machtverhältnis fundieren, gilt es, so Rancière in diesem Buch, das Prekäre dieses Verhältnisses auszustellen: ein Verhältnis von Willen gegen Willen, Kraft auf Kraft, ohne eine Hermeneutik des Erklärens und des Ethos einzuziehen. Das Eintreten in ein Unterwerfungsverhältnis – Unterwerfung unter den *Willen*, nicht unter das *Wissen* des Lehrers – sieht Rancière als Seinsweise intellektueller Emanzipation im Modus der Selbstdurchkreuzung. Denkwendungen wie jene, dass Ungleichheit nur auf der Voraussetzungsfolie der Gleichheit

49 Siehe Siegfried Mattls Beitrag in: Robnik, Hübel, Matzl (Hg.): Das Streit-Bild.

50 Rancière: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über intellektuelle Emanzipation*. [1987] Wien 2007.

möglich ist, oder dass Film, um seine Knechtschaft zu durchkreuzen, erst »zuvorkommend« seine Herr- und Meisterschaft durchkreuzen muss, sind in seinem frühen, in jedem Sinn »komischen« Buch über den *Unwissenden Lehrmeister* präfiguriert: Der vernünftige Wille bestehe zunächst in der »Kunst, sich selbst zu besiegen«, und die Selbstregierung der Intelligenz bestehe darin, »ihre eigene Opferung [zu] beherrsch[en]«. Hinzu kommt das Lernen, vernünftig unvernünftig zu reden: Emanzipiert sei der Freie und Vernünftige, der so reden kann, als sei er es nicht; »Vernunft ist die Macht, alle Sprachen zu lernen«, eben auch zu lernen, in der Ordnung sozialer Hierarchie »unvernünftig zu faseln«. Wer emanzipiert ist, so Rancière weiter – und in diesem Buch versteift er sich darauf, dieses Ehrenzeichen nur Einzelpersonen zukommen zu lassen⁵¹ –, werde die Ordnung sozialer Repräsentation einhalten, weil die immer noch besser sei als »Anomie«. Bloße Einhaltung allerdings sei der Ordnung immer zu wenig: Sie verlange, geliebt und »erklärt« zu werden.⁵²

»Tatsächlich kann nur ein Emanzipierter ohne Beunruhigung hören, dass die gesellschaftliche Ordnung gänzlich Konvention ist, und gewissenhaft den Übergeordneten gehorchen, von denen er weiß, dass sie ihm gleich sind.«⁵³ Das Emanzipatorische an dieser Rede vom bedenkenlosen

51 Zu einer Kritik an der Institutionenphobie und der Abkoppelung intellektueller von politischer Emanzipation im *Unwissenden Lehrmeister* (einer »mit Rancière gegen Rancière« formulierten, am Unvernehmen als Unverhältnis orientierten Kritik): Nora Sternfeld: Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault. Wien 2009, S. 41-44, 48.

52 Rancière: Der unwissende Lehrmeister, S. 123.

53 Ebd., S. 128.

Gehorchen liegt darin, dass letzteres prekär wird: Es ergibt sich zuvorkommend, zu leicht, als dass es verlässlich wäre. Gegenüber einer Ordnung, die will, dass wir über ihre Legitimität grübeln und unseren Gehorsam auf umso tiefere Anerkennung basieren, und nicht, dass wir pragmatisch bis auf Widerruf gehorchen, vollzieht Rancière eine Trope, Verdrehung, ins Sich-Blöd-Stellen. Hier zeichnet sich eine unerwartete Parallele zwischen ihm und Deleuze ab (die so unerwartet vielleicht nicht ist, weil sie den »prä-guataristischen« Deleuze betrifft, als einen Denker akausaler Wirkungen, der sich – auch hier – ganz gut gegen den von Rancière kritisierten ethischen Deleuze in Stellung bringen lässt⁵⁴): Die Rede von Selbstunterwerfung bringt ein masochistisches Element, zumal das eines jederzeit kündbaren Vertrags, ins Spiel. Rancières Kunst der Aushöhlung des Verstehens und des unüberzeugten Gehorchens liegt nah bei Deleuzes »masochistischem Humor«: Humor als Praxis, die »vertraglich« und insofern latent unverträglich, unvernünftig ist, als Kunst reiner Wirkungsereignisse und Verdrehung von Machtverhältnissen, etwa im »Dienst nach Vorschrift«, im Sich-blöd-Stellen, im minuziösen Ausführen-als-Parodieren von Routinen.⁵⁵ Dieser Gedanke eines explizierten

54 Eine ähnliche Konstellation zeichnet Žižek: Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan. Frankfurt/M 2005. Um den Eindruck, ich wolle hier mit Rancière auf Deleuze-Bashing hinaus, zu kontern: Eine Querlektüre von Rancières Ethos-Kritik mit Deleuzes Affekt- und Ereignisbegriff versuche ich in der Einleitung zu: Robnik: Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948-2008. Wien 2009.

55 Deleuze: »Sacher-Masoch und der Masochismus« in: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Frankfurt/M 1980; Deleuze, Claire Parnet: Dialoge. Frankfurt/M 1980, S. 74ff. Ausführlich zu Deleuzes Konzept des

(»performten«, damit »verformten«) Eintretens in – Sich-Einlassens auf – ein Machtverhältnis im Vertrauen darauf, dass das Verhältnis jederzeit durch Reprise des Streits umstürzbar ist, prägt den Selbstdurchkreuzungsbegriff einer Geschichtlichkeit des Films: Film desidentifiziert sich, verstellt sich, stellt sich so blöd wie Blanqui vor Gericht.

Das hat zwei Aspekte. Erstens den eines selbstmissbräuchlichen Sichzurverfügungstellens für die Repräsentation, nur um diese immer wieder mal stören zu können. Eine Filmästhetik befreiender Selbstunterwerfung ist Rancière wichtig. So wichtig, dass er zu deren Konturierung auf ein Verfahren zurückgreift, das er an Deleuze kritisiert, nämlich Filmfiguren als Allegorien von Potenzialen des Ästhetischen zu lesen. Dies tut Rancière in seinen Lektüren von Rossellini-Filmen, zumal anhand der Dorfdeppin in *Il Miracolo* (I 1947): Das Sich-Fügen der von Anna Magnani gespielten Figur in ihre (im Film eigentümlich andeutungshaft erzählte) Vergewaltigung durch einen Landstreicher, in ihre Schwangerschaft, in ihr einsames Gebären, das deutet er als einen Akt, der das Erklären und Verstehen aushebelt und aus dem, unmotiviert und unlegitimiert, ein Moment von Subjektivierung durch Selbstermächtigung, beinahe Selbstvergöttlichung, entspringt; die Mutter Gewordene erkennt ihr Kind schlussendlich als ihre alleinige Schöpfung und seufzt: »Creatura mia!« (FF, S. 135ff. Das Ende des Films ist eine Art Frühfassung des Endes von Rossellinis *Stromboli* [I 1950].) Diese Bilder unterlaufen die hermeneutische Ver-

masochistischen Humors und seinem filmtheoretischen Nutzen: Michael Palm, Drehli Robnik: »Das Verblödungs-Bild. Parodistische Strategien im neueren Hollywoodkino – intime Feindberührungen mit der Dummheit«, Meteor 2, 1996.



Wanda

knüpfung von Grund und Erscheinung: »Their secret is the absence of a secret« und damit der Wegfall der »codes of visibility and interpretation that ordinarily stitch the seams of the social.« (FF, S. 136) Von einem Kniefall, nicht Sündenfall, geht jenes *miracolo* eines »empowering of the weak« aus, auf das Rancière abzielt; seine Gedanken zu Rossellini knüpfen an ein paulinisches Konzept der Gnade an und lesen sich mitunter wie Badiou.

Jedoch: In Rancières Zelebrierung der Aneignung un-freiwilliger Schwangerschaft klingt soviel an ideologischer Projektion von Weiblichkeit als Gebärfähigkeit mit (ganz zu schweigen vom Bild der Vergewaltigung), dass es sich empfiehlt, das Wunder feministisch zu wenden, zumal das Wunder durch Wanda zu lesen, durch die Optik von Barbara Lodens *Wanda* (USA 1970). Der Name dieses Roadmovies und seiner Antiheldin vereint Wunder und Wandern in sich:

Es geht um Wandas zielloses Losziehen aus ihrem Hausfrauen- und Mutterleben ins Beliebig-Urbane: ein Schritt ins Leere. Dieses Bild fordert von uns, ihm detailnahe Aufmerksamkeit zuzuwenden, im vollen Sinn zu *investieren* – nicht in die Evidenz der Welt, die sich als Immer-Schon eines formlosen Mit-Seins offenbart wie bei Jean-Luc Nancy (und dessen Blick auf Kiarostamis Roadmovies), sondern in beinahe nichtige Momente von Wandas unfundierter Subjektivierung, ihres vorübergehenden Platz-Greifens durch Akte von »zombiehaftem Trotz« (Bérénice Reynaud), ihres »empowering of the weak«. Diese Momente bieten unserer Wahrnehmung ein Bündnis an: Im Tausch für die Aufmerksamkeit auf sie geben sie uns immer wieder kurzen Halt an dem Filmbild, dessen raumzeitliche und narrative Konturen undeutlich sind.

Wanda weist den Weg zu einem zweiten Aspekt der Durchkreuzung; dieser kommt ganz ohne miraculäre Demutsethik (im Sinn von: Werde deiner Wunde würdig) aus. Hier zählt nun nicht so sehr die Selbstunterwerfung, sondern die Verstellung als Verweigerung gegenüber dem Diskurs der Erklärungen und Begründungen. »Jede Erklärung ist Ungleichheitsfiktion«, so Rancière: Erklären zielt noch darauf, der Kontingenz eines Machtverhältnisses gute Gründe zu unterlegen.⁵⁶ Dagegen bringt »das Fehlen von Erklärungen zu Tage, was wirklich politisch ist: nicht das Wissen über die Gründe, die dieses oder jenes Leben hervorbringen, sondern die direkte Konfrontation eines Lebens mit dem, was es vermag.« (AS, S. 99) Einer Filmästhetik, die mit der Politik das Diagramm der Durchkreuzung von Evidenz

56 Rancière: »Gemeinschaft der Gleichen«, S. 122.

teilt, geht es nicht zuletzt um Bilder, die Gründe suspendieren und Erklärungen aushebeln, und darum, wie aus diesen Bildern unvorhergesehene Aktivierungen emergieren. »Man muss das Ereignis in der Schweben seiner Gründe belassen, in einer Schweben, die es sich jeder Erklärung durch das [...] Prinzip eines zureichenden Grundes widersetzen lässt.«⁵⁷ Rancière schreibt dies über ein Ereignis, das nun nicht ein Wunder, sondern Massenmord ist, nämlich anhand von Claude Lanzmanns Inszenierung von *Shoah* (F 1985). Es ist eine gewagte Geste, dass Rancière diesen Film, der meist als Paradebeispiel einer Anerkennung radikaler Unmöglichkeit, den Holocaust darzustellen, gesehen wird, als Beleg für sein Argument heranzieht. Das Argument besagt: Dort, wo von Undarstellbarkeit die Rede ist, liegt oft etwas anderes vor, nämlich Fälle der Entregelung und Erweiterung von Darstellungsmöglichkeiten über deren repräsentationslogische Normen (Wahrscheinlichkeit, Schicklichkeit im Tonfall) hinaus. (EW, S. 144f) Allgemein gesagt: Anstelle von Ohnmacht zeichnen sich bislang nicht vorgesehene Möglichkeiten der Formgebung ab. Im Fall von *Shoah* betrifft dies die Körnung von Gedächtnisbildungen, die Feinheiten (und Grobheiten) im Reden der Überlebenden, ZeugInnen und TäterInnen, kleine Sprechakte, gestische Handlungen, Erinnerungsleistungen und Verdrängungssymptome, die hier – anstelle erklärender Didaktik, zumal ihrer allzu vertrauten Geschichtsfernsehformen – als unerwartetes Sujet/Subjekt eines Bildes des Holocaust erscheinen. Als Bild einer Wendung, die dort, wo nichts vorgesehen ist als reine Massenmordroutine, doch einen winzigen Akt von Empowerment

57 Rancière: Politik der Bilder, S. 149.

und Widerstand erscheinen lässt, ist wiederum Lanzmanns *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (F 2001) paradigmatisch – ein *companion film* zu *Shoah*, der an die befreiende Gewalt eines Aufstands im Vernichtungslager erinnert.

Wendung vom Nicht-Können ins »Aktivistische«: Diese Denkfigur formt sich auch in Rancières verstreuten Spitzen gegen Begriffe der deleuzeschen Film-Philosophie aus. So gehe es (wie bereits erwähnt) bei Rossellini nicht um Reinheit der Wahrnehmung und »impossibility to react«, die Deleuze in dessen Filmen sehe, sondern ums Vernehmen eines Aufrufs zum »jump« bzw. »step into the void«. (FF, S. 12f) Weniger erweckungsmystisch fällt Rancières Variation dieses Gedankens anhand von »Mann-Ray« aus; das ist nun nicht ein weiterer kanonisierter Avantgardist, sondern sind Anthony Mann und Nicholas Ray, zwei Hollywood-Genre-Regisseure, die das ansonsten filmkunstzentrierte Referenzspektrum der *Film Fables* ausweiten. In Manns Western werde die Einfügung von Handlungen in Erzählungen problematisiert, allerdings nicht durch Störung des »sensomotorischen Schemas« in Deleuzes Sinn, sondern durch dessen Perfektionierung, durch Überinvestition in die Präzision auszuführender Handlungen. (FF, S. 16) Und Rays *They Live By Night* (USA 1948) unterlaufe »Deleuzé's very neat opposition between the functionality of the action-image and the expressive power of the affection-image«; dieser Gangsterpärchenliebesfilm »captures the different intensities of sensation in the execution of ordinary, daily tasks«. (FF, S. 98, 100) So erscheint der Gebrauch eines Wagenhebers als Ausdruck reinen, utopischen Glücks in der Begegnung zweier Körper. »This pure moment of happiness around a jack« heißt es da (FF, S. 100): Der englische Name des Wagenhebers ist so kess, dass in ihm das Glück seiner

Verwendung fast zum Lautbild wird; dem steht die Originalstelle »pur moment de bonheur autour d'un cric« kaum nach. (FC, S. 133)

Das Glück beim Wagenheben: Kommt Rancières Filmästhetik hier einer Sicht nahe, die »Widerstand«, zumal gegen kapitalistische Flexibilisierung, am Eigensinn alltäglicher Fertigkeiten und sedimentierten Praxiswissens festmacht? Nun, jenes Handwerker-Ethos, in dessen Zeichen etwa Kluge, Sennett und die Postoperaisten einander die werklose Hand reichen könnten, ist eine Sache; Rancière hingegen formuliert hier doch eher nur das andere Extrem zu jenen Textstellen, an denen er den Eindruck nahelegt, Demokratie solle die Regierung jener sein, die am wenigsten davon verstehen (etwa in den Passagen zum demokratischen Supplement des Losentscheids: HD, S. 40-46). Aber, einmal mehr: Was zählt, ist nicht ein Können und eben auch nicht ein Nicht-Können als fundierende Voraussetzung, sondern unvorhergesehene Handlungsfähigkeit und Subjektivität dort zu orten, wo die Polizei Unfähigkeit und wo ein ethischer Blick Formbildungshemmung und Ohnmachtsempfindung sieht. In einer Zeit der auf Sachzwänge gestützten Expertokratie macht Rancière Unbefugtheit stark: »die Kontingenz der Notwendigkeit sowie die Fähigkeit der ›Unfähigen‹.« (IKW, S. 90) Das Zur-Geltung-Bringen, In-Szene-Setzen, solch unbegründeten, voraussetzungslosen Könnens ist Sache einer »kritischen Kunst der Gleichgültigkeit«: Sie soll »den Punkt [bestimmen], an dem Wissen und Nicht-Wissen, Aktivität und Passivität äquivalent sind«. (AS, S. 87) Dies allerdings steht in prekärer Nähe und Analogie zu dem, was postfordistische Akkumulationsregimes »sowieso« tun, nämlich die Pausen, Störungen und HackerInnen von gestern zu Kreativitätsphasen, Produktionsinnovationen

und ExpertInnen von heute umzuwerten. Ein Kontingent-Werden als Dem-Kapital-verfügbar-Werden der Unterscheidung zwischen Aktiv/Fähig und Passiv/Unfähig: Von diesem müsste man die politische Dimension von Inszenierungen der Durchkreuzung eines Voraussetzungsethos noch absetzen – sonst landet man konzeptuell nahe bei der postoperatistischen Theorie, der Politik als dasselbe gilt wie die atemberaubende Fähigkeit postfordistischen Lebens, sich selbst immer neu zu be- und verwerten.

Um einen Unterschied zwischen Rancières aktivistischer Polit-Ästhetik und einer postfordistischen Neubewertungsoptik zu konturieren, dazu ist Thomas Elsaessers Konzept einer filmisch-medienöffentlichen »Poetik der Fehlleistung« und »performance of parapraxis« nützlich. Dieses Konzept zielt darauf, wie im Durchspielen unvorhergesehener Fähigkeiten deren Moment der Störung gegebener Aufteilungen des Sinnlichen, deren Moment des Nicht-Geeigneten und Un-Brauchbaren, insistent bleibt: Es löst sich nicht in der Erfolgsstory-Logik einer »überraschenden Innovation« auf.⁵⁸ In Anknüpfung an Elsaessers Konzept habe ich untersucht, wie filmische Inszenierungen im Modus performter Fehlleistung jene Logik durchkreuzen, die Subjektansprüche (Ansprüche auf »Leistungsfähigkeit«, »Wissen«, »Staatsbürgerlichkeit«) auf ethische Voraussetzungen gründet. Neben den »Aufteilungen« körperlicher Fehlleistungen in

58 Thomas Elsaesser: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin 2007, Einleitung, Kap. 2; Elsaesser: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2009, darin die Abschnitte zu *Forrest Gump* und vor allem zu rezenten *mind-game movies*, gelesen als ambivalente Bildformen eines kontrollgesellschaftlichen Wissens (zwischen Einübung in und Kritik an Regierungsdurch-Flexibilisierung).



Run of the Arrow

gross-out comedies der Farrelly Brothers habe ich mich dabei vor allem auf Filme von Samuel Fuller bezogen: auf den anti-ethnizistischen Indianerwestern *Run of the Arrow* (USA 1957), auf den Kriegsfilm-Thriller über Nazismus als Antiamerikanismus mit dem schönen Titel *Verboten!* (USA 1958), auf die Psychopathologie nationalkultureller US-Selbstbilder in *Shock Corridor* (USA 1965).⁵⁹ Fuller soll jetzt hier nicht als Allheilmittel gegen ethischen Reduktionismus oder als archimedischer Punkt der Bildpolitik fungieren, sondern: Fullers unterbudgetiertes, überambitioniertes Actionkino adressiert sein Publikum auf schrille, zugleich erstaunlich »unsinnliche« Weise. Fullers Exzessivität besteht vor allem im Hang zum Anfüllen von filmischem Raum mit politischen Beschriftungen und von filmischer Zeit mit

59 Robnik: »Running on Failure: Post-Fordism, Post-Politics, Parapraxis, and Cinema« in: Jaap Koojman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hg): *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam 2008.



Verboten!

ausufernden Mono- und Dialogen, die massiv in Frage stellen, was es heißt, *American*, Bürger(in) oder Kämpfer(in) der »Freien Welt«, aber auch Angehörige(r) einer Ethnie zu sein, und die spürbar »grundlos« aus der jeweiligen Kriegs-, Krimi- oder Westernsituation herauswuchern. Eine Filmästhetik der Verdrehung und Verstellung, der Anmaßung und des Sich-Blöd-Stellens, der »Aushöhlung des Sichtbaren durch das Wort« (FF, S. 14) als Praxis filmischer Selbstdurchkreuzung, zumal in »Wortereignissen« (dazu gleich mehr).

Anders gesagt, unter Verweis auf das, was heute so als politisches Kino gilt: Wenn es ein Kino gibt, das der »parapolitisch«-republikanischen Ethik/Ästhetik mit ihrer Sorge um angemessenen Gebrauch der Macht – auch der Macht medialer Bilder – korrespondiert, dann ist Clooneys *Good Night, and Good Luck*. (USA 2005) ein gutes Beispiel dafür. In diesem Journalismus-versus-McCarthyismus-Drama, mit seiner Versinnlichung von Politik als rechtmäßigem Gebrauch von Öffentlichkeit, seiner Fundierung dieses Gebrauchs auf angemessene Äußerungsweisen, was die Protagonisten wie auch Tonfall und Anredemodus des Films betrifft, mit seiner



Good Night, and Good Luck.

wohltemperierten Soundscape und Schwarzweißoptik, seinem Ethos legitimer Kritik und wissender Mahnung (zumal zu Zeiten des »Machtmissbrauchs« durch Bush jr. und Fox News), in *Good Night, and Good Luck*. ist jede »öffentliche Sache« eine sichere Sache. (Und man könnte fragen: Der Air Force-Pilot, gegen dessen Entlassung die Lehrmeister republikanischer Öffentlichkeit in Clooneys Film auftreten, weil diese Maßnahme ein auf antikommunistischer Paranoia und bloßem Verdacht beruhender Machtexzess ist – was, wenn der Entlassene wirklich Kommunist gewesen wäre?) Hingegen machen Sam Fullers sich beim »Politisieren« kategorisch im Ton vergreifende, hatscherte Actionfilme mit Anfällen von Wortexzess, die so und nicht anders US-Demokratie durchzustreiten beanspruchen, ein Potenzial geltend: ein Skandalon von Demokratie als an-archische, vermessene, parapraktisch performte Subjektivierung des Beliebigen. Es kann eben »jeder Schuster oder Schmied aufstehen« und seine Meinung kundtun (UV, S. 28) – über Fragen, von denen Schuster und Schmied nichts verstehen.

7. Worte, nichts als Worte⁶⁰

– und Namen der Geschichte:

Memory of the Camps durchkreuzt

Die Zweite Republik

Vielleicht ist die »Aufteilung des Sinnlichen« nach Art jenes quasi-habermasianischen, verfahrensrechtlich wohltemperierten Republikanismus, für den *Good Night, and Good Luck*. steht, noch das kleinere Problem. Was ist dann das größere? Wenn es darum geht, dass nicht nur die dazu Befugten als SprecherInnen wahrnehmbar werden, sondern gerade diejenigen, die Subjekte ihrer eigenen Wortergreifung sind, dann gibt es eine andere Art von Neutralisierung der Politik, die dem noch mehr entgegensteht. Es geht um eine Art von Versinnlichung der »Republik«, eine Art von Berufung auf ein Ethos, die ich hier bereits mit Rancières Unvernehmens- theorie angesprochen habe: als die Beschwörung einer sich selbst ganz gegenwärtigen, ganz verfügbaren Gemeinschaft – worin laut Rancière Archipolitik und Metapolitik symmetrisch zueinander sind, ineinander widerhallen.

Etwas ganz Ähnliches nimmt Rancière in seinem Buch zur Theorie von Geschichtlichkeit in den Blick: *Die Namen der Geschichte* heißt diese Poetik der Geschichte bzw. Historiografie als Wissen und Wirklichkeit, und es geht ihm

60 »Worte, nichts als Worte. Aber ich würde das nicht als Beleidigung verstehen.« Rancière: »The Emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive«, *Texte zur Kunst* 58, 2005, S. 51.

darin um eine eben nicht verfahrensrechtliche, sondern zu tiefst romantische Art von Republikanismus und um dessen Historiografie, die sich auf Versinnlichung eines Ethos der Gemeinschaft beruft. Gemeint ist jenes Sinnlichkeitsregime, das Rancière in *Die Namen der Geschichte* anhand von Jules Michelets Historiografie(n) der Französischen Revolution untersucht. Diese Versinnlichung von Geschichtlichkeit stellt ein Problem dar: nicht weil sie das Volk in Unsichtbarkeit hielte, sondern gerade weil sie das Volk sichtbar macht und versucht, dem Auftritt des Volkes als bislang nicht (vor)gesehener Akteur auf der Bühne der Geschichte gerecht zu werden. (NG, Kapitel »Der Gründungsbericht«) Dieser Versuch geht nämlich einher mit dem Anspruch, das Volk zu »erklären«: zu wissen und wissen zu lassen, was Schuster und Schmied mit ihren ahnungslosen Bekundungen ausdrücken wollen.

Eine Geste der Sichtbarmachung als Platzzuweisung im Ethos: Dem demokratischen »Wortereignis«, der eigendynamischen Artikulation der Subjektivierung beliebiger Gemeinschaftsteile, lässt Michelet eine angemessene Sichtbarkeit zukommen, mehr noch, eine im Geschichteschreiben beschworene synästhetische Präsenz des Volkes. »[I]n den Briefen der Föderation [erzählen] die Ernten, die Blumen und die Gerüche der Felder von sich.« (NG, S. 74) Diese Wissenspoetik macht sichtbar und fühlbar; sie weist einer Rede und Schreibe einen Körper, der sich in ihnen ausdrückt, und dem Körper einen Boden (ein kulturelles Ethos als Aufenthalt, fundierendes Faktum) zu; sie vernimmt Äußerungen und macht sie unvernünftig, indem sie sie auf die wortlose Beredsamkeit ihres bodenverhafteten Fleisches

zurückführt/reduziert.⁶¹ Anhand dieser poetischen Operation der romantisch-republikanischen Historiografie und ihrer Kritik bei Rancière lassen sich Konturen eines politischen Begriffs von Geschichtlichkeit, mit Blick auf die Geschichtlichkeit des Films, noch einmal bündeln; dies zumal mit anderen Wertungen als in dem Aufsatz »Die Geschichtlichkeit des Films«, Rancières Positiv-Bezugnahme auf romantische Ästhetik, mit der dieses Büchlein begonnen hat.

Erstens: Rancières Projekt, die Möglichkeit demokratischer Streitakte konzeptuell starkzumachen, gegen deren Entsorgung durch postpolitische Diskurse, hat seine Entsprechung in den *Namen der Geschichte* – in der Rettung des konzeptuellen Status des Ereignisses (in) der Geschichte. Entgegen der revisionistischen Rede, es gebe da nichts zu sehen und nichts sei geschehen (keine Revolution etwa), steht und fällt Geschichte »trotz allem« damit, »dass manchmal etwas geschieht«: Sie lebt von »dem Skandal des Ereignisses, das heißt dem des Aufruhrs der Reden und der Verwirrung der Zeiten«. (NG, S. 59, 52)⁶²

Zweitens tritt also an dem »Wortexzess« ein Anachronismus zutage (einer, den Rancière hier nicht idealistisch-teleologisch auflädt wie in »Die Geschichtlichkeit des Films«): Das Volk, das schreibt und redet, ohne dazu befugt zu sein, ohne eigene Formen dafür zu haben, ist ein Vorgriff; es kommt zu früh. Es gibt eine, wie Rancière sie nennt, »mo-

61 Einige dieser Motive (Hermeneutik des Volkes als warmes Milieu, »Gericht des Fleisches« über die Geschichte) finden sich analysiert in: Roland Barthes: *Michelet*. Frankfurt/M 1984.

62 Zu Rancière als »Sammler von Streitakten« und von deren Immerwieder-Möglichkeit in der Geschichte siehe Ruth Sondereggers Beitrag in: Robnik, Hübel, Matzl (Hg.): *Das Streit-Bild*.

narcho-empirische« (heute wohl auch expertokratische) Neutralisierung von Geschichtlichkeit in Form einer »unablässigen Kritik der Vergangenheit, die sich unzeitgemäß wiederholt, und der ungebührlich antizipierten Zukunft«. (NG, S. 52) Zu dieser Abwertung des Nicht-Gegenwärtigen tritt etwas hinzu, das eine Alternative wie auch positives Komplement zu ihr ist. Das ist jener bei Michelet präfigurierte Präsentismus der Alltagskultur: ein Diskurs, der das Volk sehr wohl anerkennt, es damit allerdings reduziert und pazifiziert als Vergegenwärtigung eines Ethos, einer ortsgemäßen Sitte und Mentalität, die flüchtigen Äußerungen ihrerseits dauerhafte Gegenwart geben soll.

Drittens eröffnet gerade die Exzessivität und Leere der geäußerten Worte, denen nichts entspricht – keine Entität in der sozialen Verortung, kein identitäres Ethos –, jene Abstände, in denen Geschichte und Politik erscheinen: »Es gibt Geschichte gerade deshalb, weil kein ursprünglicher Gesetzgeber die Wörter mit den Dingen in Einklang gebracht hat.« (NG, S. 57) Dasselbe sagt Rancière später von der Politik: Der Raum politischer Rationalität ist »the gap between names and things« (SP, S. 93); in den Akten ent-identifizierender, vom angestammten Platz »losreisender« Wortergreifung zeigt sich das »politische Lebewesen« als »literarisches Lebewesen«, und dessen »Literarizität« (die ja nicht nur »Literatur« als Kunst meint, sondern eben auch die Eigenlogik und Buchstäblichkeit von Selbstzuschreibungen) zeigt sich als »Auflösung« der »Verhältnisse zwischen der Ordnung der Wörter und der Ordnung der Körper, die den Platz eines jeden bestimmen«. (UV, S. 48)

Viertens: Die »häretische Trennung«, die das Wortereignis in seiner Schwebe festhält, »zerstört die ›richtige‹ Zugehörigkeit des Worts zum Fleisch, des Körpers zur Rede«; dem

gegenüber verwandelt die romantische Historiografie »den Häretiker, den ›Verfälscher‹ der Schrift, in einen Heiden«, indem sie ihn in den »Kreis des territorialisierten Worts und der geschriebenen Erde« einbettet. (NG, S. 131f) Diese Geste ist in einigem analog zu jenem Zug der deleuzeschen Filmphilosophie, in dem sich dionysischer Vitalismus und Ethik demütigen Anerkennens die Hand reichen: »Die Worte dem Körper und dem Fleisch zurückgeben« nennt Deleuze diesen Moment frommen Gewahrens namenloser Körper, noch bevor die mit den sozialen Entitäten diskordanten Namen Verwirrung stiften; dem romantischen Historiker »bezeugt [das Sichtbare] den Sinn, den auszudrücken das Wort versäumte.« (NG, S. 72) Beide, Michelet und Deleuze, legen Repräsentationen zugunsten des in ihnen Verborgenen beiseite. So wie Michelet die neue Art von Dokumenten erst liest, die peinlich konventionellen Ergüsse der Schreiber des Volkes dann aber »in die Truhe zurück« legt (NG, S. 69ff), um deren Essenz zu extrahieren, um uns mitzuteilen, was diese naiven Worte ausdrücken (ein Ethos), so macht es auch Deleuze: Er schaut sich den Spielfilm-Kanon an, anerkennt Film als neue Subjektivität, legt aber dann all die Erzählungen der Filme diskret beiseite, um uns in seinen Kino-Büchern die in die Repräsentationen eingelassene primärprozesshafte Eigentätigkeit des Bildes als plastische, asig-nifikante Materie vorzuführen. Die praktische Form dieses Beiseite-Legens, dieser Weglegungs- als Freilegungs- und Wiederherstellungsoperation bieten Godards *Histoire(s) du cinéma*, deren Montage aus all den Filmplots Ikonen einer tieferen Präsenz extrahiert. (FF, S. 172)⁶³ (Und mit einer

63 An dieser Stelle von Rancières *Film Fables* ist auch die Passage mit den zugunsten der erinnerten Objekte vergessenen Hitchcock-Plots aus

rassistischen Diskursform des Beiseite-Legens, mit einer Geste, die allzu konventionelle, nichtssagende Dokumente eines überzähligen Volkes weglegt, um dafür einen national totalisierten Grund ortsreuer Empfindung anzurufen, kurz: mit dem »Chill-Faktor« hat dieses Büchlein begonnen.)

»Die *Wahrheit*, sagt uns Michelet, lässt sich besser in den Tränen als in den Worten entziffern, besser im Gefüge der Dinge als in den Anordnungen der Reden [...]. Erstens: Alles spricht, es gibt keine Stummheit, kein verlorenes Wort. Zweitens: Nur das spricht wahr, was stumm ist.« (NG, S. 88) Rancière bezieht sich hier auf eine Operation, die die als inauthentisch, als mimetisch nachplappernd, wahrgenommenen Äußerungen des *demos* ersetzt: durch die Sichtbarkeit der unnachahmlich expressiven Körper von stummen Zeugen. In seiner Kritik einer Historiografie, die demokratisches Erscheinen zu einem Bild der Republik romantisiert, antizipiert Rancière ein Thema, auf das seine Kritik der postpolitischen Versinnlichung des Sozialen immer wieder zurückkommt: Gemeint ist jene Wahrheit stiftende Operation, die Geschichte mit einem Fokus auf reine, passive Opfer als kategoriale ErfahrungsträgerInnen versteht und versinnlicht. Davon ausgehend möchte ich zum Abschluss ein Beispiel für eine Filmästhetik des Voraussetzungsbruchs und des Wortereignisses anführen, das im Problemfeld der Frage medienöffentlicher Versinnlichung von Opfern, nämlich von Opfern biopolitischer und vernichtungsrassistischer Gewalt des Nationalsozialismus situiert ist; ein Filmbeispiel, das seinerseits die romantische Ersetzungsoperation umkehrt: Hier tritt nun ein Streitakt der Subjektivierung im

der Buchfassung von Godards *Histoire(s) du cinéma* zitiert.

Sprechen an die Stelle einer stummen, aus Opfererfahrung resultierenden Zeugenschaft. Aber der Reihe nach.⁶⁴

In postpolitischen, sich ethisch totalisierenden Gemeinschaften, die konfliktuöse Verhandlung von Andersheit nicht zulassen, werden, so Rancière, Anteillose in einem Doppelstatus repräsentiert: als Terroristen und als Opfer. (EW, S. 134)⁶⁵ Der Terrorist, der das Leben aller potenziell bedroht und de facto unbequemer macht, ist Kehrseite des hilflos Zurückgebliebenen, den es therapeutisch zu reintegrieren gilt. »Sozialschmarotzer« oder »Illegale« werden, je nachdem, auf einer der Seiten dieses Umspringbildes verzeichnet. So ist der fremdenfeindliche Diskurs in Österreich mit der von Abschiebung bedrohten Arigona Zogaj verfahren: Als sie die ihr zugewiesene Rolle des rechtlosen, bloß auf Mitleid hoffen dürfenden Opfers zu virtuos spielte, wurde ihr Bild umgedeutet – in das einer Erpresserin des Rechtsstaats und einer prototerroristischen Gewalttäterin an der Empfindsamkeit der notorisch weichherzigen NormalösterreicherInnen.

Was nun das hegemoniale Bild von Nazi-Opfern in der medienkulturellen Geschichtsvermittlung betrifft, so scheint heute die Anerkennung des Holocaust als prägender Bestandteil von Geschichte in Nachfolgestaaten des »Dritten Reiches«⁶⁶ nur unter der Bedingung möglich zu sein, dass

64 Die Auseinandersetzung mit Rancières Kritik an einer (Lyotardschen) Ethik, die sich auf den Holocaust bezieht, oder mit seinen Überlegungen zu Holocaust-Leugnung als Kehrseiten-Diskurs zum postpolitischen Geschichtsrealismus (UV, S. 136-145; EW, S. 145-155) wäre an anderer Stelle zu führen.

65 In eine ähnliche Richtung zielt Elsaesser in seiner Einleitung zu: Terror und Trauma.

66 Die Dinge liegen in Österreich, wo u.a. ein spezifischer nationaler Opfermythos nachwirkt, etwas anders als in Deutschland.

den damals von der NS-Biopolitik als Schädlinge, Volksfeinde und Untermenschen Verfolgten, Versklavten und Ermordeten nun der Status *reiner* Opfer zugewiesen wird. Woraus resultiert diese Reinheit? Aus einer diskursiven Fixierung auf »Unschuld« (als könnte es eine Schuld geben, die im Konzentrationslager gesühnt wird), die mit der Auflegung von Passivität einhergeht – das Ethos des »Schuldgedächtnisses«⁶⁷ will seine Opfer ohnmächtig und brav –, und auf Kontextlosigkeit: Anstelle organisierter Verfolgung oder konkreter Täterschaft erscheinen diese Opfer tendenziell als einer Vernichtungsgewalt von Geschichte schlechthin ausgesetzt, die von Auschwitz bis Dresden alle traf und traumatisierte. An Opferschaft und Trauma als Schlüsselkategorien von Geschichtserfahrung vollzieht sich seit circa 1990 jene Metaphorisierung und Universalisierung, deren prominentestes Bild heute deutsches Geschichtskino und -fernsehen bietet – letzteres etwa mit unter Tränen ihre Leidenserfahrungen ausbreitenden Wehrmachtveteranen, die Guido Knopps ZDF-Dokumentationen neben Holocaust-Überlebenden und Bombenkriegs-ZeugInnen unter die »Opfer der Geschichte« reihen.⁶⁸

Ein Paradebeispiel *österreichischer* Televisualisierung von Opfern der NS-Biopolitik ist Hugo Portischs ORF-Vierteiler *Die Zweite Republik – Eine unglaubliche Geschichte* (A 2005). Gegen Ende der letzten Folge dieser patriotischen Erfolgsstory, erzählt von einem nationalen Geschichtsmandarin, geht es um den »Versöhnungsfonds«

67 Heidemarie Uhl: »Schuldgedächtnis und Erinnerungsbegehren: Thesen zur europäischen Erinnerungskultur«, *Transit. Europäische Revue* 33, 2008.

68 Robnik: *Geschichtsästhetik und Affektpolitik*, Kapitel 4 und 5.

der Republik Österreich, der Entschädigungen in nicht einmal symbolischer Höhe an in nazideutsche Betriebe verschleppte ZwangsarbeiterInnen zahlt (an die wenigen, die noch leben); in Szene gesetzt wird diese Tätigkeit in Bildern, die eher an einen Verhöhnungsfonds denken lassen: Hier kippt die Ethik des Opfers restlos ins Ethos als Brauchtum, wenn drei alte Ukrainerinnen am angestammten dörflichen Ort ihrer rührenden Bescheidenheit vorgeführt werden, mümmelnd mit Kopftuch in desolater Küche oder dankbar im Stall neben der Kuh, die um die 1.500 Euro aus dem Land, in dem sie Zwangsarbeit geleistet haben, angeschafft wurde. Zwischen dem Muhen und Gackern des Viehs erklärt ein Off-Sprecher – um im bukolischen Bild zu bleiben: ein guter Hirte, der weiß, was die Sprachlosen sagen wollen –, die eine habe das Geld für neue Zähne und »mit Genuss für gute Dinge zum Essen« ausgegeben, die andere für besagte Kuh und ein Telefon, in das sie »Guten Tag! Bist du gesund?« rufen darf.

Das Ethos – Sitte, Lebensweise, Charakter – des Opfers wird hier synästhetisch verbildlicht, die einstige Zwangsarbeiterin als legitime Almosenempfängerin am Ort angemessener Armut fixiert. Nicht auszudenken bzw. völlig unzeigbar wäre es da wohl, wenn die Entschädigten nicht in Armut, sondern in Anmut erschienen, wenn sie eine offenkundig satte Rente oder gediegene Wohnung hätten. Anstelle der Wahrnehmung von Nationalsozialismus als (gesetzlich geregeltes) Verbrechen tritt Anerkennung des Opfers als kategorisch ohnmächtig. (Als ich im Jahr 2008 diesen Ausschnitt aus *Die Zweite Republik* bei der Wiener Rancière-Tagung *Das Streit-Bild* gezeigt habe, hat ein deutscher Tagungsteilnehmer ihn als unpassendes, weil wie eine Knopp-Parodie anmutendes Beispiel bewertet. Es gilt aber

zu bedenken, dass zumal im Umgang mit NS-Geschichte vieles, was in Deutschland als Parodie empfunden würde, in Österreich ernst gemeint ist und staatstragend fungiert.)

Wenn es um hegemoniale Ordnungen der Repräsentation von NS-Geschichte (und um deren fundamentierende Selbstverdeckung) geht, dann bietet gegenwärtig Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (USA/BRD 2009) ein prominentes Beispiel für die Aushebelung mancher dieser Ordnungen: für einen »felleistungspoetisch« inszenierten Akt von Durchkreuzung des Opfer-Ethos, zumal jenes »Bildverbots«, das über gewalttätigen, aggressiven jüdischen Anti-Nazi-Widerstand verhängt zu sein scheint.⁶⁹ Mit Blick auf Suspendierungen von Opfer-Ethos sei hier schlussendlich ein viel weniger bekannter (aber mit Tarantinos Inszenierung gut vergleichbarer) Film angeführt. Es ist ein dokumentarischer britischer Anti-Nazi-Kurzfilm aus dem Zweiten Weltkrieg, so wie Humphrey Jennings' Propaganda-Essay *Listen to Britain* (GB 1942), auf den Rancière sich gern bezieht. (GF, S. 233f; FF, S. 17f) Im Unterschied zu Jennings' Klassiker jedoch wird in meinem Beispielfilm nicht ein rätselhaftes Aussetzen von Handlungen, sondern ein irritierendes Übermaß an Handeln – ein Akt als Streitakt – inszeniert: Wie eine Wortergreifung jene Ordnung unterbricht, die sprachlose Körper sichtbar macht, das wird hier zum Bild.

69 Robnik: »Geschichte im Gesicht. Cinephilie ohne Rettung und Nazi-phobie ohne Vorbehalte in *Inglourious Basterds*«, kolik.film 14, 2009. Ich verweise auch auf meine Deutung von Bryan Singers Film *Valkyrie* (USA/BRD 2008) als unethisch-politisches, antinationales, proto-queeres Bild des Anti-NS-Widerstands in: *Geschichtsästhetik und Affektpolitik*, Kap. 6.

Der Film ist ein unbetiteltes Fragment, Teil des Ausschussmaterials aus *Memory of the Camps*, einem Film, der beinahe selbst Ausschuss der Kinogeschichte geblieben wäre: 1945 als Dokument der Konzentrationslager im Rahmen alliierter *re-education* geplant, wurde das Projekt abgebrochen, als Materialkompilat im Londoner Imperial War Museum archiviert und erst 1985 – für den Fernseheinsatz unter dem Archivtitel *Memory of the Camps* – nachträglich fertiggestellt. An dem Film waren Jennings' Cutter Stewart McAllister und, als zeitweiliger Berater, Alfred Hitchcock beteiligt; von Hitchcock kam die Idee, Bilder der aufgehäuften Objekte aus dem Besitz der in den Lagern Ermordeten in den Film zu integrieren. (Dies kommt beinahe einer Antizipation jener Extraktion von Ikonen/Ruinen verlorener Präsenz aus dem Gang der *histoire(s)* gleich, die Godard exemplarisch an Hitchcocks Filmen vorgenommen hat.)

Die Info zu Hitchcocks Mitarbeit, vielmehr überhaupt mein Kontakt mit *Memory of the Camps*, seinem Bildrepertoire und Irritationspotenzial im Register heutiger Geschichtsbilder beruht auf einer Aufführung dieses Films in Wien, die eine regelrechte Inszenierung im Sinn einer archivpolitischen Wendung von Bestand ins Öffentliche war: Im Jänner 2008 sprach Toby Haggith, Filmhistoriker und Kurator am Imperial War Museum, im Österreichischen Filmmuseum zum Auftakt der Reihe *Filmdokumente zur Zeitgeschichte* (konzipiert von Michael Loebenstein und Siegfried Mattl; dieser Abend war in die zeitgleiche Hitchcock-Retrospektive integriert). Dabei wurden Teile des *Memory of the Camps*-Materials vorgeführt, die die Befreiung des Lagers Bergen-Belsen zeigen. Unter den Aufnahmen der frontal und formell in die Kamera gesprochenen Zeugenaussagen von Befreiern und Befreiten auf dem Lagergelände sind auch zwei



Memory of the Camps

Einstellungen einer jungen Insassin in weißem Kittel, die vor einer Gruppe ausgemergelter Frauen, wohl auch *für* diese, spricht. Bevor sie das Wir einer gemeinsamen Leidenserfahrung ausspricht (»im Namen aller Häftlinge, die wir noch da geblieben sind und noch leben«), in Deutsch mit osteuropäischem Akzent, deklariert sie sich: »Heute, den 24. April 1945, spricht die Chefärztin vom Frauenlager im Konzentrationslager Bergen-Belsen.« Ihre Rede ist halb Expertise – sie nennt Zahlen: Essensrationen, Sterblichkeitsraten, Giftmengen, die experimentierfreudige SS-Ärzte an Häftlinge verabreichten (»zwanzig Kubikzentimeter Benzin intravenös gespritzt«) –, halb Empörung: Der Lagerkommandant hat, sagt sie, 140 von den 150 Kilo Schokolade in einer Rotkreuz-Lieferung für sich selbst (»als Austauschmittel für Privatsachen«) abgezweigt, die SS hat angesichts des Herannahens der Briten wochenlang zurückgehaltene Lebensmittel an die Häftlinge verteilt, um die Befreier zu täuschen.

In der Rede der Ärztin sind Wut und Aggression wahrnehmbar: als ein Affekt – nicht nur ein rückführbares Gefühl, sondern eine aus dem Bild heraus aufsteigende Irritation –, den heutige Film- und Fernseh-Inszenierungen von NS-Geschichte meist diskret beiseite legen, weil er dissensual wäre. Ein solcher Affekt würde die konsensualen Tonlagen würdigen Gedenkens stören: Durch ihn kämen Opfer von NS-Verbrechen nicht so ins mediale Bild wie es sich schickt. Und er würde, als konventionelle Reaktion, ein heute gewohntes Niveau an Darstellungs-Unvermögen und Erhabenheit unterschreiten, ließe dort zuviel an Aktivität, zumal Aggressivität, erscheinen, wo der viktimologische Universalismus allseitige Demut verordnet. Die Ärztin spricht als Wissende und Betroffene gleichermaßen und ganz deutlich. (Und anstelle der im ZeitzeugInnen-TV heute oft fetischisierten Tränen gibt es am Beginn ihrer Filmaufzeichnung ein nachgerade obszön anmutendes Verlegenheitslachen, mit dem sie, nachdem sie zu früh zu reden begonnen hat, ihr Eingangsstatement zunächst abbricht.)

Es soll hier – soviel dürften meine Bezugnahmen auf Fuller und Tarantino deutlich machen – keinesfalls ein dokumentarisches Archiv-Fragment gegen Hollywood-Bilder ausgespielt werden (wie dies etwa in godardscher Sicht nahe läge). Viel eher ist zu betonen, wieviel großes Kino, wieviel Hollywood in diesem Fragment wirksam ist, wieviel umwerfende Zurschaustellung von Mut und Agency an einem Ort, an dem die Nazis soviel an Leben und Handlungsfähigkeit vernichtet haben. Es geht mir nicht um die Funktion, die diesem Bild in der Nachkriegs-*re-education* zugedacht war, sondern darum, wie es anachronistisch wirkt: 1945 aufgezeichnet, heute wieder aufgeführt im Filmmuseum – im Kino als Membran zwischen der Öffentlichkeit der Geschichte

und deren Archiv –, ist die Rede der Chefärztin wirksam in einem Gegenwartskontext. Sie durchkreuzt die opferidentitätsethische Voraussetzungslogik und Ästhetik im Rahmen heutiger postpolitischer Repräsentationsordnung. Ein Akt von Wortergreifung als Bestreitung einer Wahrnehmbarkeitsaufteilung ist dies schon insofern, als es drei Minuten dauert – und kein fügsames Sekunden-Soundbite mit Archivmusik, schwarzem Hintergrund oder Elendskulisse ist (wie im dominanten Geschichtsfernsehmodus).

Dieses Bild versinnlicht das rancièresche Konzept vom Wortereignis als Streitakt und „Aushöhlung des Sichtbaren“ im selben Maß wie es im Licht dieses Konzepts lesbar ist: als Freisetzung eigensinniger, unangemessen anmutender Worte aus einem Anblick, der sich nun nicht als Evidenz einer zu Fleisch und Tränen gewordenen Opferschaft vergegenwärtigt. Zur Rede der Chefärztin tritt auch am Anblick der Körper der um sie versammelten misshandelten Lagerhäftlinge ein Affekt von Trotz und Widerstand hervor. Die filmästhetisch-archivpolitische Übersetzung dieser Aufzeichnung ins Heute bestreitet Ungleichheitsordnungen, die unter Berufung auf eine in Stummheit und Schweigen gründende Wahrheit festlegen: Sie legen fest, wer im Bild der Geschichte als ohnmächtig erscheinen soll, wie Opfer zu reden haben und dass sich da ein aggressiver Ton nicht schickt. An einer Stelle, an der der Diskurs der guten Gründe ein angemessenes Ohnmachtsethos vorsieht und der Diskurs der Demut das heilige Raunen einer Entblößung vernimmt, und im Unvernehmen mit solchen Vorsehungen, erscheint eine in ihrem Sprechen sich aufführende Subjektivität als Bild im Dissens.

SIGLEN ZU HIER HÄUFIG ZITIERTEN AUFSÄTZEN UND BÜCHERN VON JACQUES RANCIÈRE

- AS – Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. [2000] Berlin 2006
- DB – »Deleuze, Bartleby und die literarische Formel« in: Rancière: Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift. [1998] Zürich, Berlin 2010
- EW – »Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik« in: Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik. [2004] Wien 2007
- FC – La fable cinématographique. Paris 2001
- FF – Film Fables. [2001] Oxford, New York 2006
- GF – »Die Geschichtlichkeit des Films« [1998] in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003
- HD – Hatred of Democracy. [2005] London, New York 2006
- IKW – Ist Kunst widerständig? Berlin 2008
- NG – Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens. [1992] Frankfurt/M 1994
- PA – The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. [2000] London, New York 2004
- SP – On the Shores of Politics. [1992] London, New York 1995
- UV – Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. [1995] Frankfurt/M 2002