

Drehli Robnik

Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit. Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4054>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Robnik, Drehli: 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: Turia + Kant 2008, S. 114–137. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4054>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ legalcode.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/legalcode.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino

Drehli Robnik

Filme und Dinge

1926 stellt der Filmkritiker, Soziologe und Geschichtsphilosoph Siegfried Kracauer in einem Essay „über die Berliner Lichtspielhäuser“ mit dem Titel *Kult der Zerstreuung* eine Gleichung auf: „Der Form des Betriebs entspricht mit Notwendigkeit die des ‚Betriebs‘.“¹ Was heißt das? Der eine Betrieb ist der Betrieb als rationalisierter urbaner Arbeitszusammenhang von Fabrik, Büro oder Kaufhaus. Der andere Betrieb – der, den Kracauer in Anführungszeichen setzt – ist das Treiben in der Kultursphäre, der Betrieb zumal medialisierter urbaner Massenkultur: der Betrieb der Vergnügungsparks, der von den Angestellten frequentierten „Pläsiertkasernen“² und vor allem des Kinos.

Was Kracauers Formulierung der Gleichung über das Wort „Betrieb“ zu verstehen gibt, ist in Thomas Y. Levins amerikanischer Übersetzung des Aufsatzes so wiedergegeben, dass einer der Terme, jener, der Restzeitkultur und Kino bezeichnet, als „frei“ qualifiziert ist. „The form of free-time busy-ness necessarily corresponds to the form of business.“³ Eine (meines Wissens noch nicht publizierte) Übersetzung von „Kult der Zerstreuung“ ins Niederländische macht in der Gleichung einen Gegensatz der Worte bzw. Vorsilben lesbar: „De vorm van de ontspanning komt noodzakelijk overeen met die van de inspanning.“⁴ „Ontspanning“ und „inspanning“, Ent- oder Ausspannen im Verhältnis zum Einspannen. Das wäre also die Erweiterung vom Taylorismus zum Fordismus: Der Betrieb der Konsum-Sphäre als Ausspannen entspricht dem Fabriks- und Büro-Betrieb als Einspannen.

Die Gleichung, die mit Bezug auf die Zerstreuung durch Kino als Entsprechung formuliert ist, lässt sich bei Kracauer in eine andere Gleichung übersetzen, die er fast zeitgleich im Modus eines Basis-Überbau-Modells formuliert: „Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.“⁵ Was heißt

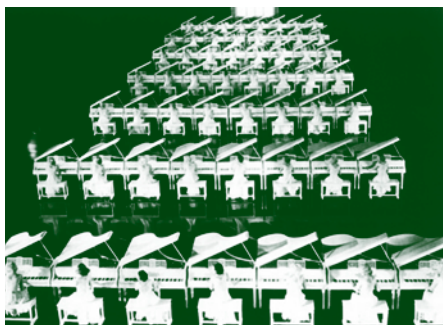
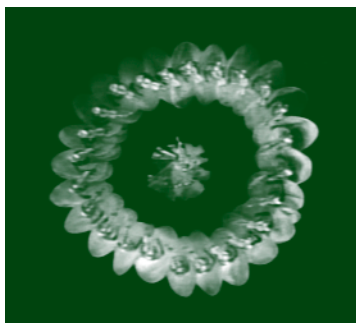
das? Für die Klärung dieser Frage spielt zweifellos auch eine Rolle, ob wir den „ästhetischen Reflex“ deterministisch verstehen, also im Sinn von Widerspiegelung oder auch einer unmittelbaren Reflexhandlung, oder ob wir im Reflex die Dimension einer eigendynamischen Reflexion, einer Brechung, eines sich manifestierenden Bruchs angelegt sehen (von der am Ende dieses Beitrags noch die Rede sein wird). Jedenfalls: Die von Kracauer angesprochene Rationalität ist die des „Taylor-Systems“. Dieses begreift Kracauer in seinem Essay „Das Ornament der Masse“ als eine Neugliederung produktiver Bevölkerungen durch das Kapital, in einem Maßstab, den wir heute unter dem Begriff „Globalisierung“ zu fassen gewohnt sind: Kapitalisierung wird global, weltweit, nicht nur im (mit „Globalisierung“ zumeist verkürzend gemeinten) geografischen Sinn, sondern auch im Sinn der Ausdehnung des Verwertungsanspruchs auf beliebige Lebenszeiten, Verhaltensweisen und Erfahrungen. Kracauer schreibt 1927: „Volksgemeinschaft und Persönlichkeit vergehen, wenn Kalkulabilität gefordert ist; der Mensch als Massenteilchen allein kann reibungslos an Tabellen emporklettern und Maschinen bedienen. Das gegen alle Gestaltungsunterschiede indifferente System führt von sich aus zur Verwischung der nationalen Eigenarten und zur Fabrikation von Arbeitermassen, die sich an allen Punkten der Erde gleichmäßig einsetzen lassen.“⁶

Dieser Abstraktion von Gesellschaften und Individuen zu standardisierten Produktionsablaufseinheiten entspricht das Massenornament als Bild, so wie Betrieb und Betrieb einander entsprechen. Andersrum gesagt: Im Anblick der schematisierten, anonymisierten Bewegungen einer Girl-Tanztruppe liest Kracauer die Fortsetzung der industriellen Rationalisierung mit anderen Mitteln: „Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik.“⁷ Was Kracauer 1927 vor Augen und im Sinn hat, wenn er vom „Massenornament“ spricht, sind zum einen Bewegungsgeometrien bei Massenveranstaltungen, etwa in Sportstadien, wie man sie heute noch aus Nordkorea oder, unter dem Namen „die Welle“, von den nicht mit Präventivhaft belegten Teilen des Publikums großer Fußballspiele kennt; zum anderen sind es Tanzschemata von vorwiegend weiblichen Massenköpern auf Revuebühnen, wie sie etwas später,

zumal in Choreografien von Busby Berkeley, im Hollywood-Musical der 1930er Jahre auftauchen.⁸

In Kracauers Gleichung von Betrieb und Betrieb, von Taylorismus und Massenornament, sind zwei Lesarten angelegt. Die eine geht in Richtung einer Verzweilungskritik an der Unbegrenztheit disziplinarischer Rationalisierung. In dieser Perspektive wären die Serien pulsierender Ausdrucks-, Flutungs- und Kippbewegungen der aus Revuegirls gebildeten Ornamente in Busby Berkeleys Hollywood-Musical-Choreografien nichts wesentlich Anderes als die Geometrien von SA- und Reichsarbeitsdienstmännernmassen mit und ohne Spaten in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D 1934).⁹ Und: In dieser Perspektive wäre der nächste und legitime Erbe des Massenornament-Begriffs das „Kulturindustrie“-Kapitel in der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Kracauers Jugendfreund Adorno. Es ginge dann vorrangig um das – uns als Fordismus geläufige – Übergreifen industrieller Abstraktion und funktionalistischer Schematisierung auf die gesamte Lebenssphäre, zumal auch auf Kommunikation und ästhetische Erfahrung. Spricht Kracauers „Zerstreuungs“-Aufsatz noch davon, dass ein Nachholen des im Arbeitszwang versäumten Lebens nur in derselben Sphäre abstrahierter Oberflächlichkeit möglich ist¹⁰, so prägt Adorno, zumal mit Blick auf den Zugriff Hollywoods aufs Alltagsbewusstsein, die Formel: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeitszeit unterm Spätkapitalismus.“¹¹ Das Markante – auch: der Skandal – an der Kulturindustrie, an der Gleichung „Betrieb = Betrieb“, wäre in dieser Lesart eine „Industrialisierung der Kultur“ als Totalität der Rationalisierung.

Die andere Lesart sieht in der Gleichung „Betrieb = Betrieb“ und im Massenornament Chancen angelegt; die Umsetzbarkeit dieser Chancen denkt Kracauer in späteren Schriften insbesondere anhand des Kinos durch. In dieser Perspektive tritt am Wortbild des „Ausspannens“ ein Moment des „Herausnehmens“ hervor, ein Moment der Erosion und der Desorganisation, der Abstraktion im Massenornament, die – so Kracauer – zweideutig, weil immer auch Freisetzung ist. „Die im Massenornament eingesetzte menschliche Figur hat den Auszug aus der schwellenden organischen Pracht und der individuellen Gestalthaftigkeit zu jener



Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit

Gold-Diggers of 1935
Busby Berkeley, USA 1935

Anonymität angetreten, zu der sie sich entäußert, wenn sie in der Wahrheit steht und die aus dem menschlichen Grund herausstrahlenden Erkenntnisse die Konturen der sichtbaren natürlichen Gestalt auflösen“, schreibt Kracauer.¹² Dass „Volksgemeinschaft und Persönlichkeit vergehen“, ist in dieser Sichtweise sicher nicht Teil des Problems, sondern Teil der Lösung. Wobei die Lösung sich darin abzeichnet, das Problem erst einmal richtig zu stellen. Und das geschieht insbesondere dort, wo das Ornament die Möglichkeit der Selbstwahrnehmung der Masse in ihrer Zurichtung durch die kapitalistische Rationalisierung des Lebens eröffnet: Selbstwahrnehmung in einer desorganisierten, anonymisierten, fragmentierten Subjektivität, was einer Anerkennung der eigenen Dinglichkeit, der Immanenz in einer Welt zugerichteter Dinge, gleichkommt. Diese Wahrnehmung, die Verdinglichung nicht verwirft oder verdrängt, wird bei Kracauer in anderen Ornamenten, anderen Konfigurationen von Leben in Massen, akut: in der bildhaften Lesbarkeit etwa von Büroarbeitskulturen, Großstadtstraßen, Achterbahnfahrten oder Arbeitsämtern – und vor allem im Kino als Medium von Erfahrung.¹³

Erfahrungsmedium ist das Kino, weil es nicht Kunst ist. Dass Film der modernen Wissenschaft gleicht, rettet ihn davor, dem geschlossenen System künstlerisch-formenden Ausdrucks anheim zu fallen; das legt Kracauer in seiner *Theory of Film* dar.¹⁴ Dass Film sich, so wie die Wissenschaft, der namenlosen Vielheit zerstreuter Dinge zuwendet, ohne sie in einem höheren Bedeutungszusammenhang aufzulösen, das macht aus Film „art with a difference“. ¹⁵ In Kracauers letztem Buch über Geschichte als tastendes Begreifen der Dinge, die den letzten Dingen voran liegen, der „vorletzten Dinge“ also, ist es wiederum Film, der nun Geschichte davor rettet, eine Wissenschaft zu sein: Hier ist Geschichte „eine Wissenschaft, die anders ist“ – „science with a difference“. Geschichte ist Medium von Erfahrung, weil sie Entäußerung ans Inaktuelle und Unbestimmte ist; darin gleicht sie dem Film. Die fotografischen Medien, zumal Film, schreibt Kracauer, „helfen uns, durch die Dinge zu denken, anstatt über ihnen. Anders gesagt, [sie] erleichtern es uns, die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einzuverleiben und sie derart der Vergessenheit zu entreißen. Etwas ähnliches wäre auch über Geschichte zu sagen.“¹⁶

In der Kultivierung der Fähigkeit, durch die Dinge zu denken, wird Anerkennung der eigenen Dinglichkeit zur Voraussetzung von Erfahrung: Wir können, so Kracauer, erfahren, „weil wir fragmentarisch sind“.¹⁷ Das ist aber gerade kein Sich-Fügen in die Sache als Tatsache, sondern: Die filmisch vermittelte Affinität zum Fragmentarisch-Dinghaften ist im Unterschied zum Interesse der Wissenschaft am Ding affektiv dimensioniert; sie ist Empfindung, die im Bild bespielt wird.¹⁸ Und dieses affektive Investment gilt der Produktion von Neuem, der Detektion-als-Konstruktion unerschlossener Formen von Leben und Mächtigkeit. So schreibt Kracauer 1931 über Charlie Chaplin: „Als sei er Straßenstaub, so kann er durch Poren und Ritzen dringen und sich festsetzen, wo er nur mag. [...] Es gibt eine Weltherrschaft, die sich von oben her der Welt auferlegt und alle Gewalt in sich zusammenfasst; Chaplin beherrscht die Welt von unten her, als einer, der gar nichts repräsentiert.“¹⁹

Die Möglichkeits-Dimension der affektiv konfrontierten Dinglichkeit bei Kracauer ist kaum je so treffend formuliert worden wie in dem kritischen Kracauer-Porträt, das Adorno entwirft. Allein die „schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten [Dinge]“, heißt es da, „verkörpern dem Bewusstsein Kracauers, was anders wäre als der universale Funktionszusammenhang, und ihnen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, wäre seine Idee von Philosophie.“ Darin liegt, so Adorno, die Wunderlichkeit von Kracauers begrifflicher Beziehung auf das Ding, auf die „res“, seines „Realismus“.²⁰ Diese Idee von Philosophie entspricht der Sinnlichkeit des filmischen Bildes; sie macht die Tätigkeit des Bewusstseins kontingent gegenüber und ununterscheidbar von der Passivität der dinghaften Materie und der Rezeptivität der Empfindung.²¹ Sie zeigt die Aktivität einer Macht, indem sie diese in der Durchdringungsfähigkeit des Staubs ausmacht; und sie zeigt das Schäbige des Staubigen nur, indem sie ihr zugleich unkenntliche Lebensmöglichkeiten entlockt.

Anstelle einer Vorstellung von Film, die – unter Chiffren wie „Kulturindustrie“ oder später „Apparatus-Theorie“ – die Disziplinierung der produktiven und wahrnehmenden Massenkörper durch das standardisierte Bild betont, tritt also nun eine Vorstellung in den Vordergrund, die anhand des Films Denken und soziale Existenz im Medium der Entblößung

von Affektivität begreift. Dabei geht es immer auch um neue Formen der Produktivität von Wahrnehmung, um Kino als Ort der Produktivkraftentfaltung. Die durchs Filmbild gestaltete Zeit des Amüsements ist in diesem Sinn nicht bloß quantitative Verlängerung der Arbeitszeit, sondern qualitative Erweiterung, vielmehr: Intensivierung der Arbeitskraft.

Kino als Abendschule affektiver Arbeit

Zwei Gegenwartsautoren schlagen diese Richtung ein, indem sie, ganz in Kracauers Nähe, an Walter Benjamin anknüpfen. Mit einem Wortspiel, das auf „Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ verweist, spricht Jonathan Beller von „Cinema, Capital of the 20th century“.²² Kino ist das Kapital des 20. Jahrhunderts, ein Verhältnis zum Leben, das dieses auf Möglichkeiten von Mehrwertbildung hin absucht und qualitativ neue Formen von Arbeitskraft erschließt: Wenn wir von Globalisierung sprechen, so gibt auch Beller zu verstehen, dann geht es um Expansion weniger in geografischer Hinsicht als um Zugriffe des Kapitals auf das Ganze des Lebens – um ein „Einspannen“, ein „capturing the interstitial activities and times between the already commodified endeavors of bodies“.²³ Dieser Gedanke begegnet uns dann bei Hardt und Negri unter der Chiffre des Übergangs von der „formellen“ zur „reellen Subsumtion“ des Lebens unters Wertgesetz des Kapitals, ein Übergang, der den Wandel vom fordistischen zum postfordistischen Regime bestimmt.²⁴ Wo die Autoren von *Empire* den kulturell geformten Erfindungsreichtum neuer „multitudinaler“ Formen sozialer Kooperativität werklos am Werk sehen,²⁵ da lokalisiert Beller nüchterner – und beschränkt auf die Ökonomie des Sozialen, ohne also die Kulturalisierung von Kooperationsmodi mit politischer Subjektivierung zu verwechseln – das Kino bzw. die Sättigung kollektiven Lebens durch verzeitlichte Bilder, die sich eben als Kapital des 20. Jahrhunderts akkumuliert haben: „Capital cinema“ bedeutet Produktion neuer Affekte, permanente „Umrüstung des Sensoriums [retooling of the sensorium]“ mit dem Ergebnis, dass: „Every movement and every gesture is potentially productive of value.“²⁶ Dies entspricht dem Begriff der „sozialen Fabrik“, wie er in der komplexen Medien- und Postfordismus-

theorie von Maurizio Lazzarato gehandhabt wird: Die Fabrik ist nicht mehr ein bestimmter Arbeits-Zeit-Raum gegenüber anderen Räumen und Zeiten, welche sie als irrelevant ausschließt, sondern sie zerstreut und sedimentiert sich über beliebige Zeiten und Räume des individuellen und kollektiven Lebens, in denen Verhalten der Verwertung unterzogen werden kann. Lazzarato sieht es allerdings weniger als eine Sache des Kinos denn vielmehr als einen Effekt der Digitalisierung des Kapitalismus, wenn heute kollektive Produktion und Rezeption in dieselbe Maschine eingespannt sind²⁷ – wenn somit die Gleichung von Betrieb und Betrieb in einem Monismus der Formen aufgehoben wird.

In diese Richtung geht auch Ronald Day, Vertreter einer „kritischen Informationstheorie“, in seiner Benjamin-Rezeption mit Blick auf Wissensökonomie im Postfordismus.²⁸ Dem zufolge erscheint die Rolle der technischen Medien, zumal des Kinos, im Modernisierungsprozess zunächst noch als ambivalent. Die Frage wäre: Intensivieren Medien noch die Verdrängung des Erfahrungswissens ins Private durch den Öffentlichkeit definierenden Funktionszusammenhang der Information? Oder antizipieren und konkretisieren sie die Möglichkeit eines Wissensmanagements, das es erlaubt, die intellektuell-affektiven Überschüsse gegenüber den kapitalisierten Lebenstätigkeiten zu valorisieren. Benjamins zentrales Konzept dafür ist die Erschließung des „Optisch-Unbewussten“ im Film – die Veröffentlichung eines Wissens davon, was sich beim Griff nach dem Löffel oder dem Feuerzeug zwischen Hand und Metall abspielt, um sein Beispiel zu zitieren.²⁹ Auch dieses Wissen ist „science with a difference“ – nicht physikalische Erforschung, sondern Versinnlichung im Aussagbaren einer Empfindung. Und zweifellos ist im „Optisch-Unbewussten“ mehr gedacht als bloß ein komplexeres Verhältnis zu Alltagsgegenständen: Es geht um die Konfrontierbarkeit von Kräftewirkungen an der Grenze der Repräsentation, um ein „Ins-Spiel-Bringen“ des wahrnehmenden Körpers, der Affekte, des „Gespürs“, um die Formbarkeit der vom disziplinaren Wissen abgespaltenen Erfahrungsanteile von Subjektivität in der verzeitlichten Sinnlichkeit des Bildes. In Ronald Days Wissensmanagement-Kritik ist die Rede von der Artikulierbarkeit des „tacit knowledge“ – des „schweigenden Wissens“.

Damit ist vom Kino her eine Perspektive eröffnet auf den von Hardt und Negri mit geprägten Begriff der „affektiven Arbeit“ im Zeichen informeller Kommunikation, Flexibilität und Kreativität. Der Theorie vom *Empire* zufolge hat affektive Arbeit, Herstellung von Empfindungen und sozialen Beziehungen, ihren konstitutiven Ort der Wertschöpfung in den Netzwerken neuer sozialer Bewegungen; kapitalisiert wird sie als Schlüsseltätigkeit postfordistischer Wissens- und Service-Ökonomien (Hardt und Negri nennen Gesundheitsdienste und die Unterhaltungsindustrie als Beispiele).³⁰ In diesem Ansatz allerdings ist die freie, potenziell resistente Tätigkeit einer Multitude letztlich nicht unterschieden von ideologischen und praktischen Arbeitskonzepten im Dienstleistungsbereich und in den Creative Industries, vom profitablen Wissen über die Wellness und Selfness des westlichen konsumkapitalistischen Subjekts, das endlos um seine Biomassen und um sein Genießen besorgt ist. Das Problem wäre dann, wie sehr – oder wie wenig – diese Ununterschiedenheit bei Hardt und Negri gedacht oder denkbar wird.

Halten wir aber an dieser Stelle das Bild vom Kino als Versinnlichung der Erschließung beliebiger Zeiten und Subjektivitäten, sowie des impliziten affektiven Wissens fest. Darauf zielt die Chiffre von den „Affekten in Arbeit“ im Titel dieses Beitrags: Affekte sind „in Arbeit“, weil sie bearbeitet, intensiviert, kultiviert werden, und sie sind „in Arbeit“ im Sinn von „an der Arbeit“, weil sie zum Arbeiten, zur Wertschöpfung, gebracht werden. Zweifellos ist Kino kein Ort oder Raum der Berufsausbildung, so wie Lehrbetriebe, Schulen oder Unis es sind; und doch ist Kino ein Ausbildungsort in dem Maß, wie der postfordistische Flexibilisierungszwang zunehmend Wissensvermittlung und Arbeitsmarktauglichkeit den Logiken des „lebenslangen Lernens“ in „offenen Erwerbsbiografien“ unterwirft. Wenn hier von „Bildwerdung als Wertbildung“ die Rede ist, dann meint dies das Kino als zunehmend intermedialisierten, aber nach wie vor Affekt-intensiven Ort medialer Erfahrung, als Zeit-Raum des Testens und Sanktionierens neuer Wissensformen, neuer Weisen der Kooperation und Valorisierung.

Der Filmtheoretiker Hermann Kappelhoff schreibt: Das Film-Bild ist „eine mediale Form, die unmittelbar auf die Affektbewegung der Zuschauer durchgreift und sich einzig in der Zeit seiner Wahrnehmung verwirklicht.“³¹ Das Film-Bild hat also seine Wirklichkeit und Wirksamkeit nicht im Repräsentierten, nicht im Gezeigten und Wahrgenommenen, sondern in der Inszenierung als Modulation der Wahrnehmungs- und Empfindungsprozesse selbst, die ihrerseits ein Denken aufscheuchen können.

Unter dieser Prämisse lässt sich beispielhaft konkretisieren, was „Bildwerdung als Wertbildung“ und Versetzen der „Affekte in Arbeit“ im Kino heißen kann: etwa die Veröffentlichung synästhetischer, proto-taktiler Formen verkörperten Wissens im gemeinschaftlichen Verstehen angesichts von Film-Bildern aus den Attraktions- und Body Genres.³² Oder, mehr in Hinblick auf Film als Dramatisierung von Kräftediagrammen formuliert: die Versinnlichung der Kämpfe um das „Fleisch“ der technischen Medien etwa bei David Cronenberg oder die Versinnlichung des Konfliktuösen in der informellen projektorientierten Kooperation, etwa in „Teamwork-Filmen“ von *The Magnificent Seven* (John Sturges, USA 1960) oder *The Dirty Dozen* (Robert Aldrich, USA 1967) bis zu *Armageddon* (Michael Bay USA 1998) und zur *X-Men*-Trilogie (Bryan Singer, USA 2000, 2003; Brett Ratner, USA 2006).³³ Oder, mehr mit Blick auf die Inszenierung als Wert setzendes Zeigen und Wahrnehmbar-Machen gedacht: In vielen Filmen Robert Altmans, zumal in seinem letztem Film *A Prairie Home Companion* verlangt ein vielstimmig dahinschnatterndes Sound-Design uns ständig Wertungen ab (diesem zuhören, nicht jenem), während die eigenmächtig abgleitende Kamera im Blick auf Details im Gewimmel potenzieller Kreativität uns permanent Bewertungen vorgibt – als Entscheidungen, die notwendig ungerechtfertigt bleiben und insofern umso unzweideutiger ausfallen, als Entscheidung, im Beliebigen genau jetzt genau das zu zeigen, ohne jedes Dogma-Style-mäßige liberale Gewackel.

Tati und Untätigkeit

Im oben mit Hermann Kappelhoff angeschnittenen Zusammenhang einer Bildlichkeit-als-Wirklichkeit von Film, die Zeit als Affekt bzw. Affekte in ihrer Verzeitlichung gestaltet, wurde bereits ein Deleuzesches Konzept von eigentümlicher Mehrdeutigkeit bzw. Extension ins Spiel gebracht, das fürs Zusammendenken von Kino und postfordistischer Produktivkraftentfaltung nützlich sein kann. Modulation ist jener Machttypus, durch den Deleuze in seinem oft zitierten „Postskriptum“ das Regime der Kontrolle kennzeichnet: Während Disziplinierung im fordistischen Sinn soziale Subjektivität und deren Kräfte auf die Vorgabe starrer Standards „re-duziert“ (im doppelten Wortsinn von: verkürzt und zurückführt), verfährt Kontrolle heute im Wege der Modulation – als Formung, die sich der zu formenden Vielheit und Veränderlichkeit flexibel anschmiegt und ständig Transformationen vornimmt.³⁴ Ein Beispiel dafür ist die Streuung von Wissenswertschöpfung im lebenslangen Lernen anstelle des geschlossenen Schul-Milieus, das Kinder initiiert und Arbeitsfähige ausspuckt. Derselbe Begriff, der Kontrolle von den „Gussformen“ der Disziplin unterscheidet, dient Deleuzens Kino-Philosophie dazu, den Unterschied zwischen Film und Fotografie zu bestimmen und so die Formimmanente Zeitlichkeit des Kinos einzuführen: Während das Foto als Gussform Kräfte fixiert, ist Film eine Modulation des Lebens in Bewegung, eine zeitliche Form in kontinuierlicher Veränderung.³⁵ Ein drittes Mal taucht der Begriff bei Deleuze in seiner *Logik der Sensation* anhand der Malerei Francis Bacons auf: Modulation bringt das Unsichtbare der Kräfte, etwa Druck, Gewicht, Schmerz, unmittelbar ins sichtbare Bild und eröffnet eine haptische Funktion des Blicks, eine „Hand im Auge“, ohne dazu auf einen Code zurückgreifen zu müssen.³⁶ Ein Stück weit entspricht dieses Verständnis von Modulation dem phänomenologischen Verständnis von Synästhesie, vom Leib als System „intersensorischer Transpositionen“ etwa bei Merleau-Ponty: „Die Sinne übersetzen sich ineinander, ohne dazu eines Dolmetschs zu bedürfen [...]“³⁷

Modulation, analoge Übersetzung ohne Reduktion auf externe Form: Das ist, in anderem Kontext in derselben Logik formuliert, eine Forderung, die der britische Gewerkschaftsintellektuelle Mike Cooley 1981 an das Kapital stellt.³⁸ Die Arbeiterorganisationen müssen verhindern, dass im Zug der Rationalisierung von Produktionsprozessen das intuitive Erfahrungswissen durch die Standards digitaler Technologien vernichtet wird (Cooley spricht hier gar von „Computerokraten“ als den „Eichmanns der Industrie“ ein Fall von Überschätzung der an Eichmann diagnostizierten techno/bürokratisch-funktionalistischen Ideologie und Fehleinschätzung des vernichtungsassistierten NS-Antisemitismus).³⁹ Wenn hingegen gesellschaftliche Produktion die menschlichen Fähigkeiten entfalten solle, zumal jene der „vielen sensiblen, kreativen und talentierten jungen Leute“, dann müsse das nicht quantifizierbare „tacit knowledge“ der Arbeitskraft mittels „Analog-Programmierung durch Praxis“ anstelle von symbolischer Umschrift in die Steuerungsprozesse von Maschinen aufgenommen werden.⁴⁰ Ohne hier auf die Technologie solcher Abläufe eingehen zu wollen: Es ergibt sich daraus ein Bild, in dem die gewerkschaftliche Linke im Spätfordismus fordert, was das postfordistische Kontrollkapital offenbar systemimmanent erfüllt – analoge Modellierung der menschlichen, vielmehr: der westlichen, Arbeitskraft, synästhetische Modulation des impliziten Wissens und der nicht-standardisierten Erfahrungsanteile.

Cooleys gewerkschaftliche Losung ist die, dem Industriekapital „socially useful production“ aufzuzwingen, durch eine Macht der organisierten, sich ihres Wissens bewussten Arbeitskraft, die – so wird impliziert – den Umweg über die Erringung institutioneller Hegemonie nicht zu nehmen braucht (oder auch dazu nicht imstande ist). In historischer Perspektive wäre hier wohl vom Thatcherismus und dem neokonservativen Regieren ab den 1980er Jahren zu sprechen. Diese Ausblendung der Politik und der Machtfrage lässt sich auch aus einer anderen Richtung angehen: Wenn wir nun zu einer Reformulierung der Gleichung Betrieb = Betrieb gelangt sind, wobei nun aber beide Terme sich verändert haben, weil die Fabrik heute keine disziplinarisch fixierende, sondern eine ins beliebige Soziale diffundierte ist, und weil das Kino seine Möglichkeiten

modulierender Formung heute sehr weitreichend umsetzt, als Maschine synästhetischer Präzisionsarbeit am Empfinden und als intermediales Ineinanderfalten verzeitlichter Erfahrungsweisen,⁴¹ wenn uns heute weniger eine industrialisierte Kultur als vielmehr eine kulturalisierte Industrie zu denken gibt, und wenn eben vor diesem Hintergrund die Entsprechung von Betrieb und Betrieb wieder und weiter gilt – was geht dann über die Geschlossenheit dieser Gleichung hinaus? Was ist in der Gleichung an Ungleichem? Inwieweit, um Miriam Hansen zu paraphrasieren, kann das Kino als Medium der Erfahrung etwas anderes leisten als die Anpassung der Totalität subjektiven und sozialen Lebens an die jeweilige Aktualität der Verwertungsweisen des Kapitals?⁴² Das Problem wäre, zugespitzt: Wie lassen sich in der permanenten Modulation Unterbrechungen setzen? Drei abschließende Gedanken zu dem Problem – ange-
stoßen von Film-Bildern von Jacques Tati.

Erstens: Tati ist ein Filmmacher, der verzeitlichte Bewegung im Sinn der schieren Nicht-Unterbrechung begreift, als großes „ça va“, endloses Weitergehen.⁴³ Die Arbeit geht weiter, das lebenslange Lernen geht weiter, gerade auch im Übergang von der Schule der Briefträger in Tatis frühen Sketches und Filmen (*L'école des facteurs*, F 1947; *Jour de fête*, F 1947), in der schematisierte Postler-Routinen eingeübt werden, zur Abendschule im Kurzfilm *Cours du soir* (Jacques Tati, Nicolas Ribowski, F 1967), einer Art Nebenprodukt der endlosen Dreharbeiten zu Tatis *Playtime* (F/I 1967): *Cours du soir* zeigt uns Affekte in Arbeit, und zwar im Medium von Slapstick als Denkweise, und denkt die Ausweitung des Konzepts Schule ins Beliebige durch. Dabei wird ein Übergang wahrnehmbar – synästhetisch am Bild spürbar –, der Umwertung ist, Herausbildung einer neuen Logik der Bewertung und Valorisierung: von einer fordistischen Ordnung der Disziplinierung, die alle nicht auf vorgebene Standards reduzierbaren Bewegungen als unproduktiv oder störend ausschließt, zu einer postfordistischen Ordnung der Kontrolle, die flexibel und flexibilisierend ist und fähig, auch und gerade vormals störende Bewegungen als systemerneuernde Kräfte einzuarbeiten, einzuspannen. In der Abendschule des auf einem Podium, zum Teil vom Katheder aus unter-



Cours du soir
Jacques Tati, Nicolas Ribowski,
F 1967

Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit

richtenden Kursleiters Tati lernen grau gewandete Bürohengste soziales Alltagsverhalten schlechthin: zunächst naheliegende kulturelle Praktiken wie Rauchen, Reiten oder Tennisspielen, gegen Ende aber auch – wobei zusätzlich zum Beobachten der Tatischen Vorführung auch das Moment der performativ-durchtestenden Nachahmung ins Spiel kommt – das „richtige“ Stolpern und In-eine-Säule-Laufen. Dabei geht es, wohlge-merkt, nicht ums Einüben von schadensbegrenzenden Bewegungsrou-tinen, sondern, wie der Kursleiter in pingeliger Kritik der Bemühungen seiner Schüler deutlich macht, um Stolperer und Säulen-Crashes, die weder zu lasch angedeutet noch schludrig ausgeführt noch zu dick auf-getragen sein dürfen. Ein virtuoses Stolpern also. Im Stolpern findet kein Bruch mehr statt, es ist Teil des „ça va“, der weiterlaufenden Modulation von Bewegungen und Fähigkeiten: Auch Stolpern ist Arbeit. Wenn aller-dings Tati, zumal in *Playtime*, die Ununterscheidbarkeit von Arbeit und Nicht-Arbeit inszeniert, dann liegt der Bruch in einem Umspringen der unbeirrt weiterlaufenden Bilder zu einer traurigen Einsicht: Arbeit am Spaß ist Spaß an der Arbeit. Wir sehen die disziplinierte Verrichtung tou-ristischer Freizeitprogramme, und wir sehen, wie (zumal in der Schluss-sequenz des Films mit der Ausfallstraßenbeleuchtung, die, erblühenden Blumen gleich, auf Fernschaltung hin aufleuchtet, mit dem Autostau als Karussell und der Hebebühne einer Autowerkstatt als Wippschaukel) im aktuellen Bild des Großstadtbetriebs das virtuelle Double eines Vergnü-gungsparks hervortritt – als uneingelöstes Versprechen.⁴⁴ Das Verspre-chen als uneingelöstes auf Dauer zu verwalten, ist die Aufgabe, die Kracauer dem Film zudenkt, sofern dieser unsere Immanenz in der Welt der Dinge nicht zum Bild macht, ohne in diesem Bild die messianische Gespanntheit auf die nicht realisierbare Möglichkeit einer gerechten Ord-nung aufrecht zu halten. Das „Gebrechen des Kapitalismus“ ist: „Er ratio-nalisiert nicht zu viel, sondern zu wenig,⁴⁵“ heißt es bei Kracauer: Zer-streuung und Massenornament verweisen auf den immer ausstehenden Einbruch einer Gerechtigkeit – einer Zählung der Teile, in der Nichts und Alles sich ineinander auflösen und die als irreduzible Verrechnung in der polizeilichen Aufteilung sozialer Räume, Zeiten und Tätigkeiten insis-tiert.⁴⁶



Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit

Das heißt zweitens, dass der Bruch im Film-Bild selbst ist, in der Dringlichkeit seiner Möglichkeit, die immer reartikuliert wird, auch wenn das Bild weiter läuft. Mit Deleuze gesprochen: Das filmische Bewegungs-Bild macht uns Dauer in einer Weise sinnlich und denkbar, dass die Singularität wesentlicher Veränderung und das Pathetische eines Umsturzes aus jedem beliebigen Moment heraus entstehen kann.⁴⁷ Für das filmische Zeit-Bild aber gilt, dass es uns das Aktuelle und das Virtuelle zugleich als nicht von vornherein unterschiedene gibt. Das heißt, die Aktualität jedes Bildes ist der Virtualität eines Außen ausgesetzt, das sich in ihm auswirkt: In diesem Sinn ist am Begriff der Modulation einerseits immer auch jener krisenhaft-katastrophische Moment mit zu denken, auf den Deleuze vor allem in seiner *Logik der Sensation* zielt: Modulation als Auftauchen nicht sichtbarer Kräfte im Sichtbaren, die den Blick trüben und die Formen der Repräsentation stören – Hand, die ins Auge fährt.⁴⁸ Zum anderen weist die Ununterschiedenheit im Zeit-Bild dorthin, wo Filme mit der Aktualität jeweils produktiver Arbeit immer auch das Widerstehende, die Untätigkeit, als Virtuelles, Aktualisierbares, mit artikulieren: Noch jeder Industriefilm zeigt unweigerlich immer auch, was nicht „funktioniert“; gerade Found-Footage-Kino konzentriert sich auf retroaktives Festhalten und Intensivieren solcher Dysfunktionen, das nicht Empirie von Fehlerquellen ist, sondern Manifestation eines Potenzials von öffentlichem Streit.⁴⁹

Die Krise ist drittens der Modulation und synästhetischen Übersetzung des Kinos schon in dem Sinn immanent, dass Film-Rezeption zwar „Probearbeiten“ ist, ein spielerisches und insofern Empfindungswissen auslotendes Sich-Verhalten zur Welt, Wahrnehmen als Intention, virtuelles Handeln, fließender Übergang vom Sehen und Hören zum Greifen und Tasten. Jedoch: Dieses wahrnehmende, affizierte Verhältnis zur Welt und zu sich selbst ist immer schon notwendig vom Vollzug der Handlung getrennt, ist in jedem Moment ein Nicht-Handeln-Können. In der filmisch entfalteten Wahrnehmung tut sich stets eine irreduzible Erfahrung von Ohnmacht auf, ein Affekt, den der Suspense im Hitchcockschen Sinn ebenso bespielt wie Formen von synästhetischem Körperkino, die uns Angst, Lachen, Weinen oder Ekel aufzwingen. Wenn Film also mithilft, im

Affekt das Wissen und in der Störung die Kreativität freizulegen, dann geschieht dies so, dass dabei in unserer erweiterten Wahrnehmungs- und Empfindungstätigkeit immer auch der krisenhafte Moment der Untätigkeit exponiert wird. Oder vielmehr: Was im Bild, in der geformten Zeit der Wahrnehmung, erscheinen kann, ist die Ununterscheidbarkeit des Aktuellen und des Virtuellen, der Arbeit und des Herausfallens aus einem Arbeitssystem. Was erscheint, ist eine Krise. In diesem Erscheinen deuten Filme einen Bruch mit und in jener Modulation an, die alles als wertschöpfend integrieren kann; mit Jacques Rancière gesprochen, bricht Film mit jenem Schema der Adäquatheit, das die Artikulation in Sichtbarkeit und Sprechen auf die Fundierung wohldefinierter Tätigkeit zurückführen will.⁵⁰ In diesem Sinn übernimmt Film die Aufgabe einer „kritischen Kunst“ als „Kunst der Gleichgültigkeit“, nämlich „den Punkt [zu bestimmen], an dem Wissen und Nicht-Wissen, Aktivität und Passivität äquivalent sind.“⁵¹ In diesen Momenten könnten sich die filmischen Zeiten und Räume der Arbeit und ihre Ökonomie funktionierender Betriebs öffnen, in Richtung auf unerwartete Zusätze von überzähliger Subjektivität, auf kleine Unterbrechungen in den Verteilungen der Sinnlichkeit des Sozialen und auf vorübergehende Ablaufsstörungen, in denen sich manchmal Politik bildet.

- 1 Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser [1926] in: Ders., Kleine Schriften zum Film. Band 6.1. Frankfurt a. M. 2004, S 208-213, hier S 210.
- 2 In seiner Studie zur Alltagserfahrung von Angestellten in Berlin variiert Kracauer die Doppelbedeutung von „Betrieb“. „Betrieb im Betrieb“ lautet ein Kapitel-titel, und über die Freizeitrou-tinen der GehaltsempfängerInnen heißt es: „Aus dem Geschäftsbetrieb in den Amüsier-betrieb, ist ihre unausgesprochene Devise.“ und „In demselben Augenblick, in dem die Betriebe rationalisiert werden, rationalisieren jene Lokale das Vergnü- gen der Angestelltenheere.“ Das Wort „Pläsierkasernen“ fällt wenige Zeilen vor letzterem Zitat. Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. [1929] Frankfurt a. M. 1971, S 95f.
- 3 Siegfried Kracauer: Cult of Distraction. On Berlin's Picture Palaces [1926] in: Ders., The Mass Ornament. Weimar Essays. [1963] Cambridge, London 1995, S 323-328, hier S 325. Eine editorische Fußnote verweist auf die Doppelbedeu- tung von „Betrieb“ als „enterprise“ und „activity“; vgl. The Mass Ornament, a.a.O., S 388.
- 4 Dank an Arnth van Tuinen, Amsterdam, der mir diesen Auszug aus seiner Kracauer-Übersetzung zur Verfügung gestellt hat.
- 5 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse [1927] in: Ders., Schriften. Aufsätze 5.2. Frankfurt a. M. 1990, S 57-67, hier S 60.
- 6 Kracauer: Das Ornament der Masse, a.a.O., S 59.
- 7 Kracauer: Das Ornament der Masse, a.a.O., S 60.
- 8 So etwa in den Filmen des „Gold-Diggers“-Zyklus: *Gold-Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, USA 1933), *Gold-Diggers of 1935* (Busby Berkeley, USA 1935).
- 9 Eine solche Sichtweise war, in Form einer reflexhaften Denunziation einschlägiger Hollywood-Choreografien als „faschis- toid“, etwa in studentischen Arbeits- gruppenmilieus am Institut für Theater- wissenschaft der Uni Wien in den 1980er Jahren (und wohl nicht nur dort) verbreitet.
- 10 Kracauer: Kult der Zerstreuung, a.a.O., S 210.
- 11 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Kulturindustrie, Aufklärung als Massen- betrug in: Dies., Dialektik der Aufklä- rung. Philosophische Fragmente. [1944] Frankfurt a. M. 1969, S 128-176, hier S 145.
- 12 Kracauer: Das Ornament der Masse, a.a.O., S 64.
- 13 Vgl. vor allem die Zusammenstellung von Weimarer Essays in: Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987.

- 14 „If film is an art, it is art with a difference.“ Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality.* [1960] Princeton 1997, S I (Paginierung des Vorworts in kleinen römischen Ziffern).
- 15 Siegfried Kracauer: *Geschichte. Vor den letzten Dingen.* [1969] Frankfurt a. M. 1971, S 38; ders.: *History. The Last Things Before the Last.* New York 1969, S 29f.
- 16 Kracauer: *Geschichte, a.a.O.,* S 180.
- 17 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* [1960] Frankfurt a. M. 1985, S 389.
- 18 Hier läge auch ein Berührungspunkt mit Bruno Latours Entwurf einer Dingpolitik, die als Bildtheorie zu lesen sich anbietet, *weil* sie fordert, die Politik in ihrer Bildlichkeit positiv zu verstehen, anstatt ihre Bilder – quasi „metapolitisch“ – entlarven zu wollen: Latour macht darin, in Entgegensetzung zu den „unbestreitbaren Fakten“, die Etymologie von „Ding“ als „Thing“ geltend und von dort her das Verständnis des Dings, das immer auch Bild ist, als Weise der Zusammenkunft, „die Leute zusammenbringt, weil sie sie entzweit.“ In einem ähnlichen Move wird bei ihm die „res publica“ als die „Streit-Sache“ lesbar, die Öffentlichkeit schafft. Vgl. Bruno Latour: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik* oder *Wie man Dinge öffentlich macht.* Berlin 2005, S 45f, 29f, 13.
- 19 Siegfried Kracauer: *Chaplins Triumph* [1931] in: ders.: *Kleine Schriften zum Film* Band 6.2. Frankfurt a. M. 2004, S 492-495, hier S 493.
- 20 Theodor W. Adorno: *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer,* in: Ders., *Noten zur Literatur III.* Frankfurt a. M. 1965, S 83-108, S 108.
- 21 Vgl. Jacques Rancière: *Film Fables.* [2001] New York 2006, Vorwort und Kap. 7.
- 22 Jonathan L. Beller: *Cinema, Capital of the Twentieth Century,* *Postmodern Culture* 4, 1994, <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.594/beller.594>
- 23 Beller: *Cinema, Capital of the Twentieth Century,* a.a.O., Paragraf 6.
- 24 Vgl. Michael Hardt, Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung.* [2000] Frankfurt a. M. 2003, z.B. S 266.
- 25 Vgl. Hardt, Negri: *Empire,* a.a.O., S 284ff.
- 26 Beller: *Cinema, Capital of the Twentieth Century,* a.a.O., Paragrafen 52 und 6, Hervorhebung im Original.
- 27 Vgl. Maurizio Lazzarato: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus.* Berlin 2002, z.B. S 130ff, 178.
- 28 Vgl. Ronald E. Day: *Totality and Representation: A History of Knowledge Management Through European Documentation, Critical Modernity, and Post-Fordism,* *Journal of the American Society for Information Science and Technology,* 52, 9, 2001, S 724-735.

- 29 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936] in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a. M. 1977, S 136-169, hier S 162.
- 30 Vgl. Hardt, Negri: Empire, a.a.O., S 304f; vgl. weiters Michael Hardt: Affektive Arbeit, in: Marion von Osten (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich, Wien, New York 2003, S 211-224.
- 31 Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004, S19.
- 32 Zum Attraktionskino siehe: Tom Gunning: Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, sein Publikum und die Avantgarde [1986], in: Meteor 4, 1996, S 25-34; zu den Body Genres siehe: Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess [1991], in: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader II. Austin 1995, S 140-158.
- 33 Zum Lernen am fleischlichen Bild siehe: Drehli Robnik: Ausrinnen als Einübung: Der Splatterfilm als Perspektive auf flexibilisierte medienkulturelle Subjektivität, in: Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin 2005, S 139-150, sowie in Nach dem Film 5, 2004:<http://www.nachdemfilm.de>; zu Teamwork-Filmen als Einübung postfordistischer Kooperationslogiken siehe: Ders., Allegories of post-Fordism in 1970s New Hollywood: Countercultural combat films, conspiracy thrillers as genre-recycling, in: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King (Hg.): The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam 2004, S 333-358.
- 34 Vgl. Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften [1990], in: Ders., Unterhandlungen 1972-1990. [1990] Frankfurt a. M. 1993, S 254-262.
- 35 Deleuze formuliert dies unter Verweis auf die Ontologie des Films bei André Bazin. Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. [1983] Frankfurt a. M. 1989, S 43.
- 36 Vgl. Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation. [1984] München 1995, Kap. 13, 15, 17; siehe weiters Gabu Heindl, Drehli Robnik: Öffnungen zum Außen: Der Entwurf des Diagramms bei Deleuze und das Diagramm des Entwurfs bei OMA, Eisenman und UN Studio, in: UmBau – Theorie der Praxis 19, 2002, S 98-110.
- 37 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. [1945] Berlin 1966, S 274.
- 38 Mike Cooley: Vorwort zu: Peter Löw-Beer: Industrie und Glück. Der Alternativ-Plan von Lucas Aerospace. Berlin 1981, S 7-16.
- 39 Vgl. Cooley: Vorwort, a.a.O., S 9.
- 40 Vgl. Cooley: Vorwort, a.a.O., S 10-13.
- 41 Vgl. Thomas Elsaesser: The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes, in: Jon Lewis (Hg.): The End of cinema as we know it: American film in the nineties. New York, London 2001, S 11-22.

- 42 Vgl. Miriam Hansen: Benjamin, Cinema and Experience: ‚The Blue Flower in the Land of Technology‘, *New German Critique* 40, 1987, S 179-224, hier S 202ff.
- 43 Vgl. Drehli Robnik: Der Mensch als Fisch. Jacques Tatis *Playtime* wird dreißig, *Meteor* 11, 1997.
- 44 Das melancholische Moment des Bruchs, der Spaltung zwischen der Aktualität der in Arbeits- und Freizeit-Betrieb rationalisierten Stadt und der nur aufschimmernden Virtualität des Vergnügungsparks, unterscheidet Tatis Stadt-Bild von der urbanistischen Euphorie und Bewegungsimmanenz in Filmen der frühen Kino-Moderne, etwa in den „Querschnittsfilmern“ der Jahre um 1930.
- 45 Kracauer: Das Ornament der Masse, a.a.O., S 62.
- 46 „Wer ohne Anteil ist – die Armen der Antike, der dritte Stand oder das moderne Proletariat –, kann in der Tat nur am Nichts oder am Ganzen Anteil haben. Aber auch durch das Dasein dieses Anteils der Anteillosen [la part des sans-part], dieses Nichts, das Alles ist, existiert die Gemeinschaft als politische Gemeinschaft, das heißt als eine von einem grundlegenden Streit getrennte [...]“ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie.* [1995] Frankfurt a. M. 2002, S 22.
- 47 Vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild, a.a.O., S 19.
- 48 Vgl. Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation, a.a.O., Kap. 12.
- 49 So etwa in einer Szene der Surabaya-Episode von Gustav Deutschs Found-Footage-Film *Welt Spiegel Kino* (A/NL 2005), die Dokumentarfilmmaterial vom Alltag in der niederländischen Kolonie aus den Jahren um 1930 umarbeitet: An der umständlichen, zeremoniellen Übergabe eines Ordens samt Sektglas, Urkunde und Kranz durch Kolonialherr und -herrin an einen verdienstvollen indonesischen Arbeiter tritt durch die markierende Verlangsamung des Bildablaufs, aber wohl auch schon allein durch den Kontextwechsel des Materials der obszöne Anblick eines Herrschaftsrituals unhintergebar hervor; die herablassende Geste der Weißen löst sich auf in einen schaudernmachenden Slapstick, der Körper und Dinge verknottet und koloniale Verkehrsformen (samt mitartikulierten Berührungsgängsten) zugleich entblößt, durchschaubar und völlig unansehnlich macht.
- 50 Vgl. Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, in: Ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien.* [2000] Berlin 2006, S 75-100, bes. S 81; vgl. weiters: Ders., *Die Geschichtlichkeit des Films* [1998], in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte.* Berlin 2003, S 230-246.
- 51 Rancière: *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, a.a.O., S 87.