

Drehli Robnik

"We're not Siamese: We're American!" Aspekte einer dissensualistischen politischen Filmtheorie: Durchkreuzung, Affektbild, nonsolution – Rancière, Deleuze, Kracauer und die Farrelly Brothers

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4055>

Angenommene Version / accepted version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Robnik, Drehli: "We're not Siamese: We're American!" Aspekte einer dissensualistischen politischen Filmtheorie: Durchkreuzung, Affektbild, nonsolution – Rancière, Deleuze, Kracauer und die Farrelly Brothers. In: Martin Doll, Oliver Kohns (Hg.): *Figurationen des Politischen. Band 1: Die Phänomenalität der Politik in der Gegenwart*. Paderborn: Fink 2016, S. 183–208. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4055>.

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>

Drehli Robnik

»WE'RE NOT SIAMESE: WE'RE AMERICAN!«

ASPEKTE EINER DISSENSUALIS- TISCHEN POLITISCHEN FILM- THEORIE: DURCHKREUZUNG, AFFEKTBILD, *NONSOLUTION* - RANCIÈRE, DELEUZE, KRACAUER UND DIE FARRELLY BROTHERS

Dieser Beitrag geht von *filmischen* Figurationen von Politik aus (und auf diese zu, zumal in Gestalt einer neueren Hollywoodkomödie), in ungefähr diesem Sinn: Film und seine Bildungen, das Einsichtsfähige an Filmbildern und ihrer Medialität, interessieren mich als ein Schauplatz, an dem nicht zuletzt politische Investments von auf Ästhetisches zielenden Theorien deutlich werden; Film als *site for insight* also, auch im Sinne der Einsicht in politische Spieleinsätze einer Theorie, die, so unterstelle ich, womöglich auch und gerade dann besonders deutlich hervortreten, wenn es in dieser Theorie um Film geht. Es überrascht wohl wenig, dass dabei nun Jacques Rancière sowie – weniger ausführlich dargestellt – Gilles Deleuze und Siegfried Kracauer eine Rolle spielen werden, insofern alle drei viel über Film geschrieben haben (wenn auch in ganz unterschiedlichen Situationen, Rhythmen und Formaten).

Klar auf der Hand liegt der Konnex von Film und Politik allerdings nur bei Rancière – dessen Politikkonzept des Dissenses und des Unvernehmens aus der Perspektive seiner Gedanken zum Film einiges an *framing*, an Klärung qua Ausschnitt und Kontur, erfährt. Bei Deleuze hingegen ist es so, dass seine zwei Bände

zum Film¹ unter den (wohl nicht allzu vielen) kursierenden Film-Philosophien die nachhaltigste und umfassendste Wirkung auf die Filmtheorie ausüben, dass sie aber dem – wenn auch schöpferischen – *Philosophiehistoriker* Deleuze näher zu sein scheinen als einer Deleuze'schen *Politik*; zumindest liegen sie etwas abseits der (einst und heute offenbar wieder prominenten) minoritaristischen Wunsch-, Nomaden- und Werdenspolitik zumal jener schizoanalytischen Schriften, die Deleuze zusammen mit Félix Guattari verfasst hat. Schließlich Kracauer: In seinem mehrfach gebrochenen Werk bildet Film ein Kontinuum; das Wort ›Politik‹ jedoch kommt darin nur selten vor – und kaum je in Form eines entfalteten Begriffs. Bei Kracauer mag auch der Abstand erstauen, der die säkularmessianischen, proto-revolutionären Gesten und Gedanken seiner 1920er-Massenkultur-Essays² von seinem Spätwerk aus der Zeit des Exils in den USA trennt, in dem ein vielfach als gelassen, nahezu milde eingeschätzter Begriff von Rettung der Erfahrung bzw. von Erfahrung als Rettung auf mehrfache Weise im Film aufgeht.³

Das sei erst einmal dahingestellt, allerdings nicht nur einfach so nebeneinander gestellt. Sondern es stellt sich die Frage: Warum in Hinblick auf Film und Politik diese drei Autoren? Oder vielmehr: Was leistet diese Zusammenstellung, und wie ist sie konfiguriert? Mein Anspruch wäre da zunächst, Rancière, Deleuze und Kracauer in eine hinreichend kurz und prägnant skizzierbare Konstellation zu bringen, ein Verhältnis, das mehr ist als bloße Nebeneinanderstellung – obwohl eben, so sei angemerkt, genau diese Denkfigur eines Nebeneinander und Seite-an-Seite bei allen dreien, zumal im Film-Zusammenhang, eine (wenn auch jeweils unterschiedlich große) Rolle spielt: Rancières »große Parataxe« des ästhetischen Bildes zwischen Schizophrenie und Konsens, Explosion und

1 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M. 1989; ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt a. M. 1991.

2 Exemplarisch: Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963.

3 Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]*, v. Verf. revidierte Übers. aus dem Amerikanischen von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt a. M. 1985; ders., *Geschichte – Vor den letzten Dingen [1969]*, aus dem Amerikanischen von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1971.

Markt;⁴ Deleuzes »und und und« der stotternden, wuchernden Neu-Verkettungen;⁵ Kracausers *side by side*-Beziehung von Allgemeinem und Besonderem, wie sie sich in Film und Geschichte als Erfahrungsformen abzeichnet, ganz am Ende seines Werks, in einem letzten Kapitel über vorletzte Dinge.⁶

Drei »Film-Denker«, wie mensch so sagt, drei *zum und mit dem* Film, im Medium und am Schauplatz des Films Denkende; mehr als ihre jeweiligen Parataktiken – aber nicht ohne Bezug zu diesen – interessieren mich hier nun ihre jeweiligen Konzepte von Dissens (auf deren Platzierung im jeweiligen Werk ich noch zurückkomme): bei Rancière, der dieses Wort ja prominent im Begriffsgepäck führt, als Streit in seiner Eigenlogik (Streit in seiner, wenn wir so wollen, unhintergehbaren Medialität); Dissens als eine Art Eigen-Sinn des *Sinns* bei Deleuze, heimgesucht durch Non-Sense; und die *nonsolution* als Kracauser'sche Prägung für ein Film-, Geschichts- und Erfahrungsganzes, das mit sich im Unvernehmen verbleibt.

Wenn zunächst vom filmischen Figurieren der Politik bei Rancière die Rede ist, kommen wir wohl nicht umhin, dieses versuchsweise im Kontext von Rancières Groß- und Erfolgskonzepten zu platzieren: Politik und Ästhetik, letzterer Begriff bei Rancière oft als Kürzel für ein »ästhetisches Regime der Kunst«. Politik und Ästhetik stehen bei Rancière in einem wechselvollen Verhältnis, was wohl daraus resultiert, dass Rancière dieses in jedem Fall als Unverhältnis verstanden wissen will – also nicht als Beziehung gegebener Fundierungen, kraft derer sich »gute« Kunst auf die »richtige« Politik stützt oder umgekehrt.⁷ Und dort, wo Rancière dann doch solche Stützungskonzepte formuliert, bietet das heterogene Spektrum seiner Theoreme und Argumente zumindest eine Art Antidot, das in einer Rancière'schen Kritik an Rancière zum Einsatz gebracht werden kann. – Das ist ja schon recht spezifisch. Ab dann wird es bei Rancière wechselhaft, schwankt zwischen

4 Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Berlin 2005, S. 56 f.

5 Etwa in: Gilles Deleuze und Claire Parnet, *Dialoge* [1977], aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M. 1980.

6 Kracauser, *Geschichte – Vor den letzten Dingen* (wie Anm. 3), Kap. 8: »Der Vorraum«, S. 179–201.

7 Vgl. Jacques Rancière, »The Janus-Face of Politicized Art. Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill«, in: ders., *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible* [2000], London, New York 2004, S. 49–66, hier: S. 62.

einer Art Nihilismus der Ästhetik, der das Politische einer künstlerischen Äußerung ganz von deren jeweiligem politischen Rahmen definiert sieht,⁸ und einem anderen Extrem, in dem nun gerade Kunst als Definitionskriterium von Politik erscheint: Politik wird dann verstanden als ihrerseits »ästhetische Angelegenheit, Sache des Erscheinens«, mehr noch, sie wird als eine Kunst apostrophiert: als »Kunst der verdrehten Ableitungen und [...] gekreuzten Identitäten«.⁹ Bescheidener quasi ist da Rancières *Analogsetzung* von Politik und Ästhetik, beide als Formen von Unterbrechung und Einschnitt gegenüber der sinnlichen Evidenz einer Welt, in der quasi alle an ihrem polizeilich zugewiesenen Platz sind:¹⁰ Gegenüber und entgegen der Ordnung von Polizei bzw. Konsens als Totalisierung-qua-Vergegenwärtigung von Gesellschaft steht das Moment (bzw. blitzen auf die Momente) des Dissenses, verstanden als Bestreitung wie auch, mit Akzent auf dem Sensuellen darin, als Anders-Wahrnehmen; darin sieht Rancière ein *common* von Politik und Kunst.

Schließlich ist da – als Variante des Analogiemodells der Beziehung von Politik und Ästhetik sowie im Sinne seiner Aufwertung des Begriffs ›Fiktion‹ – Rancières Gedanke eines Als-ob: Ästhetik *tut so*, als sei sie Politik – als sei das, was z. B. das proto-demokratische Bild leistet, indem es soziales Leben als enthierarchisiert wahrnehmbar werden lässt, auch schon politische Wirklichkeit. Zum Tragen kommt hier eine Eigentümlichkeit von Rancières Politikbegriff; der tendiert auf problematische Weise zu einem Maximalismus, der Politik ausschließlich als befreiende zu verstehen gibt, und zu einem Purismus insofern, als er mit dem Politisch-wirklich-Werden von etwas, das im Ästhetischen erscheint, nicht die Institution einer anderen Ordnung/Einrichtung von Sozietät meint (die in Rancières Terminologie wieder nur ›polizeilich‹ wäre und ihn insofern kaum weiter interessiert), sondern: Rancière zielt auf ebendieses Sinnlich-Werden als Wirklich-Werden einer Aufhebung von polizeilichen Hierarchien und Platzzuweisungen in der Aufteilung von Gesellschaft. Gesellschaft ist bei Rancière in eins

8 Ebd.

9 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [1995], aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt a. M., 2002, S. 85, 148.

10 Vgl. Jacques Rancière, *Film Fables* [2001], aus dem Französischen von Emiliano Battista, Oxford / New York 2006, S. 146, 152.

gedacht mit ihrer Wahrnehmbarkeit, vielmehr: mit der Frage, wer *zählt*, wer als Handelnde_r öffentlich sichtbar oder als Sprecher_in vernehmbar werden kann (darauf bezieht sich sein Erfolgslabel einer *Aufteilung des Sinnlichen*).

Was heißt das für Film, im Unterschied etwa zum Ästhetisch-Politischen von Malerei oder Literatur? Hier kommt nun ein zeittheoretisches Moment ins Spiel. Film ist bei Rancière der Politik auch insofern analog, als er das Hier und Jetzt der Egalität zur *Unzeit* realisiert. Was heißt das? Egalität ist ein Sammelname dafür, wie Rancière politische Gleichheit gleichsetzt mit der Aufhebung hierarchisierender Darstellungsnormen – und ebenso mit der Aufhebung vorausgesetzter Unterschiede zwischen aktiven Verstandes- und passiven Empfindungsvermögen, kurz: zwischen Denken und Sinnlichkeit. Auf letzteren Punkt, einen erweiterten Synästhetizismus, komme ich noch zurück. Dass Rancière umstandslos unterschiedliche Gleichheitsbegriffe gleichsetzt, ist von Markus Klammer plausibel kritisiert worden.¹¹ Mir scheint nun allerdings, dass Rancières Engführung von politischer Gleichheit mit der Darstellungsgleichwertigkeit vor dem gleichgültigen Auge der Kunst ein Folgetheorem seiner ›Asthetisierung‹ von Gesellschaft ist, also seines Verständnisses von polizeiförmiger Macht als Regierung des Sinnlich-Werdens von Gemeinschaftsteilen, als Regierung dessen, als was und an welchem Ort wer *zählt*. Anders gesagt: Kon-Sens und Dis-Sens sind bei Rancière eben Fragen von Sinnlichkeit und Wahrnehmung, sind Fragen, wie die verfügte Vergegenwärtigung einer mit sich identischen Gesellschaft sich polizeilich als Erfahrung einer unhintergehbaren Evidenz geriert – und wie sich in dieser Erfahrung, in dieser »Aufteilung des Sinnlichen«, doch unvorhergesehene, unvernemliche, eben politische Subjektivierungen und Aktivierungen bilden.

Ohne dass damit zum Egalitären das letzte Wort gesagt wäre, sei nun das *Unzeitgemäße* jener Gleichgültigkeit, die Film herstellt, angesprochen. Strukturanalog zur Politik ist Film insofern, so insinuiert Rancières *Fable cinématographique* (in englischer Übersetzung unter dem Titel *Film Fables* vorliegend), als filmische Bilder und Töne nie nur das Intentionale und Ideologische von

11 Vgl. Markus Klammer, »Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit«, in: Drehli Robnik, Thomas Hübel und Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010, S. 195–211.

Hierarchien, etwa zwischen Wichtigem und Unwichtigem, zur Geltung bringen, sondern immer auch die Unfundiertheit dieser Hierarchien mit ausstellen (eine irreduzible Unbestimmtheit, von der jene Akte des Abdriftens hin zum Beiläufigen ausgehen, die Kracauer als normale Praxis des Filmschauens bzw. als neorealistiche Praxis des Filmemachens stark gemacht hat). Es wäre zu prüfen, inwiefern hier eher Koinzidenz, also Zufall und somit Schicksal regieren als jenes Bestreitungsmoment, das durch Kontingenz ins Spiel kommt – nicht im Sinne von ›Es könnte immer auch anders sein‹, sondern von ›Es ist nicht notwendig, sondern aufgrund einer bestreitbaren Entscheidung so und nicht anders‹.¹² Was aber nun die Zeitlogik dieser ausgestellten Unbestimmtheit – genauer: Unfundiertheit von Bestimmungen – angeht, so ist für Rancière von dieser Gleichheit *immer schon zuviel* da, und diese Unzeitgemäßheit sieht er im Film wie auch in der Politik am Werk. ›Immer schon da‹, das heißt: Dass im Filmbild das Unwichtige nie ganz weghierarchisiert werden kann – ebendiese Gleichheit ist beim Film aufgrund der Aufzeichnungsautomatik quasi zuvorkommend: Sie kommt all jenen notorisch heroischen Anstrengungen zuvor, durch die Malerei oder Literatur einen Automatismus, eine Ent-Intentionalisierung, ein Loskommen von Wert-Schätzung und Wert-Setzung zu erreichen suchen.¹³

Nun ist klar, ob mit der Stimme des Alltagsverstands, des Kognitivismus, der Phänomenologie oder der Ideologiekritik gesagt: Jeder Ausschnitt und Filmschnitt ist Auswahl, jedes Bild ist subjektiv (im Sinne Edward Branigans), jede Perzeption ist Intention (im Sinne Vivian Sobchacks), und die Einstellung ist die Einstellung (im Sinne Gertrud Kochs). Aber nie nur: Das Eigenlogische, Automatische, Radikal-Mediale des Films bringt einen nie ganz reduzierbaren, potenziell immer aktivierbaren Rest an Enteignung gegenüber Urherberschaften am Film mit sich, seien diese nun per Eigenname als auktorial oder per Copyright als industriell-

12 Die Unterscheidung von Koinzidenz und Kontingenz betont Oliver Marchart in seiner instruktiven Rancière-Kritik. Vgl. Oliver Marchart, »The Second Return of the Political. Democracy and the Syllogism of Equality«, in: Paul Bowman und Richard Stamp (Hg.): *Reading Rancière. Critical Dissensus*, London 2010, S. 129–147.

13 Vgl. Rancières Einleitung »A Thwarted Fable« zu: ders., *Film Fables* (wie Anm. 10), S. 1–20; sowie: Drehli Robnik, *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010.

kommerziell definiert. Darauf haben Filmästhetiken von André Bazin bis Giorgio Agamben, in manchen Momenten auch Deleuze, abgezielt – mitunter in Verkennung dieser Enteignungsethik als ohne Weiteres und *eo ipso* Politik.¹⁴ Aber zum enteigneten Bild muss noch etwas hinzu kommen, damit Politik daraus wird – etwa der moralische Anspruch, der Wahrheits-Anspruch der Wahrnehmung der »Masse« als Weltverhältnis bei Kracauer¹⁵ (ich greife vor), oder eine geschichtstheoretische Aufladung der Zeitlogik jenes Immer-schon-Zuviel an Gleichheit zur Unzeit, die Rancière in seiner Poetik des historiografischen Wissens¹⁶ vornimmt (wo-bei – noch ein Vorgriff – in diesem von Rancière selten explizierten Denken radikaler Verzeitlichung ein Andockpunkt zwischen ihm und Deleuze und dessen Film-Philosophie läge).

Wenn immer schon zuviel an Gleichheit da ist, als dass eine Ungleichheitsordnung dieses Zuviel restlos entkontingentieren, also hinsichtlich seiner Kontingenzeffekte im Sozialen neutralisieren könnte, und wenn das auch für Geschichte gilt, dann ist bei Rancière damit Folgendes angesprochen: der Anachronismus der Politik gegenüber einer vollständigen Selbstvergegenwärtigung von Gesellschaft, einem Zustand, in dem alle Teile gezählt und funktional bestimmt, also alle an ihrem Platz sind: Wissende und Ungelernte, Befugte und Unbefugte, Leistungsträger_innen und Hilfspfänger_innen, Staatsbürger_innen und Migrant_innen ... Eben dem gegenüber stehen Politik wie auch Geschichte, in Rancières Sinn (eines Wissens) von Ereignissen, die dezidiert *nicht* groß und zeitenwendend sein müssen: Politik und Geschichte insistieren darauf, bringen zur Geltung, zum Erscheinen, dass Gesellschaften nie ganz gegenwärtig, selbstpräsent sind. Aus diesem Gedanken sowie aus Rancières Stellen zu Sergej Eisensteins filmästhetisch-dionysio-kommunistischem »Wahnsinn« oder zur

14 Vgl. Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, in: ders., Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, aus dem Italienischen von Sabine Schulz, Freiburg/Berlin 2001, S. 53–62 sowie: ders., Die kommende Gemeinschaft, aus dem Italienischen von Andreas Hiepkö, Berlin 2003; zur Kritik an Agambens Bezugnahmen auf Film siehe: Robnik, Film ohne Grund (wie Anm. 13).

15 Vgl. Kracauer, »Kult der Zerstreung. Über Berliner Lichtspielhäuser«, in: ders., Das Ornament der Masse (wie Anm. 2), S. 311–317.

16 Vgl. Jacques Rancière, Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1994.

Ästhetik im Modus heutiger ›linker Melancholie‹ (die sich um den Preis passivierender Traurigkeit frei hält von den Anmaßungen politischen Wahns und überhaupt aller ungesunden Illusionen)¹⁷ lässt sich in etwa dies schließen: Eine Gegenwart, die sich auf die Dynamik des Kapitals und der völkischen Wellness feinabstimmt, verhängt ein Verdikt gegenüber dem Trennenden und Egalisierenden von Politik, verwirft Politik als nicht realitätstüchtig, nicht auf der Höhe der Märkte und der Gestimmtheit, des Sentiments und Ressentiments einer jeweiligen Bevölkerung; dasselbe Verdikt des Anachronismus trifft auch jenes Faszinosum, das von filmischen Gleichheitsinszenierungen ausgeht. Die quasi-dionysische »Erotik der Vergenossenschaftlichung« in Eisensteins *Generallinie* kann nur peinlich archaisch anmuten in der Optik eines ironischen, am Markt der Identitätskapitalien geschulten Bewusstseins, das Politik, zumal das Pathos der Positionierung, als Pose durchschaut haben will. (Wobei aber doch gilt: Keine Position ohne Pose – und keine Aktion ohne zumindest ein Restquantum Illusion angemaßter Handlungsfähigkeit gegenüber Hegemonie- und Kapitalisierungszusammenhängen.)

Nun setzt ja Rancière Politik gegen selbsterklärte, aufgeklärte, »gesunde« Illusionslosigkeit und soziale Selbstvergegenwärtigung qua Konsens, aber er tut dies als Denker des Dissenses *im Hier und Jetzt*, tut es dezidiert *nicht* utopisch. Seine Zurückweisung des Utopie-Konzepts geht wohl von seinem Bruch mit parteikomunistischen Teleologien – einem um 1970 biografisch vollzogenen und seitdem immer wieder im Schreiben neu aufgeführten Bruch – ebenso aus wie von seiner Annahme, Gleichheit sei der stets neu zu aktualisierende, entgründende Nicht-Grund, auf dem jede Ungleichheitsordnung errichtet ist. Jedenfalls interessiert er sich für Utopien offenbar vor allem dann, wenn und insofern sie vergangene sind; dann benennt er sie auch so – etwa als den »utopischen Kern«¹⁸ von Film, in seinem bis dato prominentesten in deutscher Übersetzung vorliegenden Film-Aufsatz, der

17 Vgl. Jacques Rancière, »Eisenstein's Madness«, in: ders., *Film Fables* (wie Anm. 10), S. 23–32; ders., »Die unglücklichen Abenteuer des kritischen Denkens«, in: ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien 2009, S. 35–61.

18 Jacques Rancière, »Die Geschichtlichkeit des Films« [1998], aus dem Französischen von Stefan Barmann, in: Robnik, Hübel und Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild* (wie Anm. 11), S. 213–231.

den Titel »Die Geschichtlichkeit des Films« trägt. Darin macht er den Anachronismus am Nachwirken der Romantik im Dispositiv eines modernen Mediums fest; er nennt Film »die Kunst des 20., gedacht durch das 19. Jahrhundert« und insofern »Verwirklichung einer Jahrhundertidee«. ¹⁹ Das klingt, wenn mensch Schlagworte wie ›Jahrhundertereignis‹ und ›Jahrhunderthochwasser‹ im Ohr hat, seltsam und insgesamt doch eher teleologisch. Es klingt, als realisiere Film einen viel älteren Traum, der ihm ein Programm vorgeschrieben hat. Nun, Rancière denkt solches nicht in Richtung einer Art Todesüberwindung durch Film wie Bazin, aber er denkt es doch fast so eigentümlich ›katholisch‹ – im Sinne von: ganzheitlich, allumfassend – wie dieser; sieht er doch mit dem Film Gleichheitsprogramme der romantischen Ästhetik, etwa von Schillers Briefen *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, eingelöst.

Die egalitäre romantische Utopie, die Rancière meint, ist im Kern die Aufhebung einer vorausgesetzten Hierarchie zwischen Denken und Empfinden. An diesem Punkt liegt zum einen ein Konnex zu Rancières Radikaldemokratismus vor, der mit dem Konzept des »Anteils der Anteillosen« insbesondere auf anmaßende Subjektivierungen der als unwissend bzw. als zum Denken oder Regieren unfähig Erklärten abhebt. Das ist, wenn man so will, die politische Neigung von Rancières erfolgreichen Ästhetik-Theoremen und ihren verheißungsvollen Anknüpfungen an die Romantik. Zum anderen aber – und das ist nun gleichsam die ästhetizistische Schlagseite in Rancières Politik im Register des sinnlich Erfahrbaren – kippen Rancières Paraphrasen (nachgerade Emulationen oder Reenactments) einer durch den Film beerbten romantischen Programmatik immer wieder in Beschwörungen eines allumfassenden Synästhetizismus, der Trennungen zwischen Gefühl und Verstand beseitigt und ein Bild integraler Subjekte in einer nicht länger von sich entfremdeten Gemeinschaft projiziert.

Wir können hier einen Selbstwiderspruch orten – und hinzufügen, dass ein solcher Vorwurf hier ein Stück weit ins Leere geht bzw. offene Türen einrennt, insofern nämlich, als Rancière quasi ›viele‹ ist: ein Autor, der, gerade auch in seinen Filmtexten, viele verschiedene Rollen in oft unvereinbaren Begriffsregistern spielt. Er ist mal Archivar, mal Anarchist, mal Marxdekonstruktivist, dann Geschichtsdiskursanalytiker, womöglich »Einteilungswissenschaftler« (Ruth Sonderegger) in Sachen Kunstepochen, mal

Radikaldemokrat, mal Badiou'scher Theologe des Glaubensakts, neuerdings am heiklen Punkt der unterstellten ›Seltenheit‹ von Politik doch auf Distanz zu Badiou,²⁰ wenn auch, so wie dieser und Slavoj Žižek, heute (wieder) Kommunist – und eben im Hinblick auf die »Geschichtlichkeit des Films« romantischer Sensualist. Letztere Rolle sei hier als Problem gestellt.

Rancières Selbstwiderspruch, so es denn im logischen Sinn einer ist – oder doch nur ein Wertungsunterschied? –, soll dabei nun weniger durch Vereinheitlichung behoben als vielmehr ausinszeniert werden; dies zumal im Versuch, Rancière gegen Rancière zu wenden – also den Theoretiker des Unvernehmens gegen den Romantiker eines nicht von sich getrennten kollektiven Lebens. Gemeint ist die Rede von einem Leben, dem »[die Kunst] jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen.«²¹ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass eine solche von ihm hier gefeierte Gemeinschaft, deren Formen nicht abstraktes Gesetz, sondern lebendig sind, ganz aufgelöst in Temperament und Erziehung, ziemlich genau dem entspricht, was Rancière ansonsten als archipolitisch-platonische Idee der »ethischen Gemeinschaft« kritisiert.²² Für eine solche ethische Gemeinschaft, insbesondere für deren gegenwärtige postdemokratische Verwirklichungsform, findet Rancières Politiktheorie durchaus prägnante Worte.²³ Seine Begriffe und Beschreibungsmuster fassen die Eigenart der Postdemokratie als ein neo-ethisches Regime des Regierens und Akkulierens, und zwar so, dass sein Postdemokratie-Konzept²⁴ erstens anschlussfähig ist an rezente soziologische und gouvernementalitätstheoretische

20 Vgl. Jacques Rancière, *Moments politiques. Interventionen 1977–2009*, aus dem Französischen von Ellen Antheil u. Richard Steurer, Zürich 2011, S. 172.

21 Rancière, »Die Geschichtlichkeit des Films« (wie Anm. 18). S. 225.

22 Vgl. Rancière, *Das Unvernehmen* (wie Anm. 9), S. 77–81.

23 Ebd., S. 117.

24 »Postdemokratie« meint bei Rancière etwas anderes als in Colin Crouchs *Postdemokratie* (aus dem Englischen von Nikolaus Gramm, Frankfurt a. M. 2008), zumal dort ein anderer Demokratiebegriff am Werk ist: Crouchs politologische Kritik an der Ökonomisierung von Öffentlichkeit geht von einer als Modell fungierenden ›Gesundheit‹ demokratischer Institutionen und Meinungsbildungen aus (nicht von dissensualen Bestreitungen von Ungleichheitsordnungen).

Diskurse zu Neoliberalismus und Postfordismus (dies ungeachtet dessen, wie dezidiert Rancière sich auch von der soziologischen Kritik des Postfordismus abgrenzt, weil diese ihm die Kunst bzw. künstlerische Kritik zu rasch auf Innovationsmotoren eines flexibilisierten Kapitalismus reduziert²⁵) – und zweitens an eine neoliberal-postdemokratische Spätverwirklichung der gemeinschaftsethischen Jahrhundertideen von Platon *und* Schiller denken lässt. Auch hier, auch im postfordistisch-postdemokratischen Regieren herrscht – mit weicher Hand in flachen Hierarchien – die Anschmiegung von (ansonsten allzu abstrakten) Gesetzen an die sinnliche Dynamik lebendig verbundener, unentwegt geschäftiger und sich ganzheitlich spüren wollender Sozialkörper. ›Modulation‹ heißt eine solche Machtausübung und Formung qua dauerhafter Feinabstimmung aufs Lebendige in der Terminologie von Deleuzes Kontrollgesellschafts-Theorem, auf das ich noch zurückkomme.

Freilich: Eine Wendung gegen den *schillernden* Vitalismus der Fundierung von Politik auf versinnlichte Gemeinschaft, diese Wendung hat Rancière schon selbst vollzogen – allerdings nicht gegenüber seinen eigenen Schriften, sondern gewissermaßen an einem Gegenüber als Avatar. In Vorträgen aus der Hipnessphase des Multitudendiskurses, um 2003, attestiert Rancière dessen postoperaistischen Proponenten, ihre Idee einer ›Aktualität‹ des Kommunismus ginge auf Schiller und das »Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus« zurück: die Idee einer »community of an inseperate life«, der Einbettung gemeinsamen Sinns ins materielle Sensorium. Als »*consensual* community [in which] sense is ›in agreement‹ with sense« bezeichnet er hier skeptisch, was er hinsichtlich der »Geschichtlichkeit des Films« noch schwärmerisch als egalitäres Utopiereservoir am automatisierten Bild paraphrasiert hat.²⁶

Es ist wohl exegetisch spitzfindig, hier zu betonen, wieviel Süffizanz Rancières skeptische Rekonstruktion eines romantisch-vitalistischen Politikverständnisses und seiner Fundamentalismen hier zum Einsatz bringt – und gar noch die Vokabel *Konsens*, im Rancière'schen Wörterbuch synonym mit der polizeilichen Nihi-

25 Vgl. Rancière, *Moments politiques* (wie Anm. 20), S. 185.

26 Jacques Rancière, »Communism: From Actuality to Inactuality«, in: ders., *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, aus dem Französischen von Steve Corcoran, London / New York 2010, S. 77–83, hier: S. 81–83.

lisierung von Politik und insofern ein Totschlagbegriff. Auch fällt an der Art, wie ›dieser Rancière‹ – der romantikkritische²⁷ – am multitudinalen Postoperaismus auch dessen Medienästhetik ins Visier nimmt, eine Auslassung auf: Rancière ortet einen »ontotechnologischen Trick«, durch den die von ihm kritisierten Theorien Politik auf die vitalistischen, dem Leben als Werden zugeneigten Fähigkeiten von Medientechniken zu basieren suchen, und er listet die Medientechniken auf, die da jeweils aufgerufen werden zur Materialisierung des Seins kollektiver Intelligenz im Ontisch-Historischen der Produktivkraftentfaltung. Seine Liste umfasst Radio, Fernsehen, PC und Handy – nicht aber das Kino.²⁸ Sollte dies davon herrühren, dass quasi im Gegenzug, ein postoperaistischer Autor, der die postfordistische »Indienstnahme der Intensitäten« anhand von Vertov und Videokunst theoretisiert, Rancière vorwirft, mit seiner Rede von Politik als *Bühne* des Erscheinens halte er noch an einer Theatermetapher fest und sei quasi nicht auf der Höhe medientechnischer Kreativkraftentfaltung und ihrer politischen Potenziale?²⁹ Dieser Schlagabtausch ließe sich weiter ausspinnen – etwa zwischen einerseits Rancière'scher Emphase einer dezidiert *abgetrennten* theatralen Bühne (ein mutwilliger Anachronismus gegenüber all den rezenten Theaterprojekten, die Wertabstraktionsbarriere zwischen den Räumen des Publikums und denen des schauspielenden Erscheinens abzubauen oder einzureißen)³⁰ und andererseits einer (wenn auch nur kurzfristig) unter dem Label *Piraten* erfolgreichen, mediophilen Politik, die sich vom permanenten Echtzeit-Connected-, niemals Abgetrennt-Sein enorme demokratische Fortschritte verspricht. Dass Rancière Film von seinen Sticheleien gegen einen konsensualistischen Medienfundamentalismus ausnimmt, hat zweifellos auch andere Gründe, die mehr mit Film und Kino selbst zu tun haben und mit Rancières politisch-theoretischem Investment in diese Bild- und Erfahrungstypen (um nicht Medien zu sagen).

27 Vorgespurt ist Rancières Romantikkritik in: Die Namen der Geschichte (wie Anm. 16).

28 Rancière, »Communism: From Actuality to Inactuality« (wie Anm. 26), S. 78.

29 Vgl. Maurizio Lazzarato, Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus, aus dem Französischen von Stephan Geene und Erik Stein, Berlin 2002.

30 Vgl. Jacques Rancière, »Der emanzipierte Zuschauer«, in: ders., Der emanzipierte Zuschauer (wie Anm. 17), S. 11–34.

Was nun an seiner Multitudinalismuskritik zählt, ist, dass Rancière eine ›Inaktualität‹ des Kommunismus als »power of separation« festhält. Das läuft hinaus auf die Absage an jenen postoperaistischen Ökonomismus, der politische Souveränität der Multitude abhängig macht von ihrer Eignung zur Politik qua aktuell gegebenem Ethos der Kreativität oder *industria*. Sein Votum für Trennung, in Opposition zur konsensualen Gemeinschaft, ist hier Platzhalter eines Konfliktmoments, das für Politik unverzichtbar ist – und das Rancière selbst eben in manchen seiner film- und kunsttheoretischen Passagen zugunsten eines ganzheitlichen Sensualismus wegromantisiert.

Nun tendiert Rancières antisoziologische und anti-identitäre Emphase wiederum oft genug dazu, politische Subjektivierung als Bruch mit *jeglichem* Ethos bzw. Habitus und ein Subjekt reiner Beliebigkeit und Überzähligkeit als kategoriale_n politische_n Akteur_in hinzustellen. Was diese puristische Geste betrifft, ist Marcharts Einwand zuzustimmen, wonach das Pathos einer Politik des beliebigen *anybody* durchkreuzt werde von dem nüchternen Faktum, dass in der Politik jede_r *anybody* eben notwendig als irgendein *somebody* (auf einem stratifizierten und strategischen Terrain) lokalisiert und identifiziert ist.³¹ Allerdings ist Rancières dezidierte Zurückweisung einer ethischen Fundierung von Politik, soweit sie der produktivistisch-vitalistischen Emphase eines multitudinalen Kreativitätsethos gilt, relevant für Rancières Filmbegriff, insbesondere für seine Auseinandersetzung mit der (Film-) Ästhetik von Deleuze.

Diese Auseinandersetzung betrifft nun, verkürzt formuliert,³² das Deleuze'sche Projekt, an der Kunst wie auch in der kosmisch-bergsonianischen Genealogie des Films eine abgründige zeichenmaterielle Primärproduktivität auszumachen, die es herauszuwinden gelte aus ihrem beständigen Angeeignet-Werden durch Sprache, Intention und den Menschen als Subjektform des Ressentiments bzw. Hautausschlag der Erde. Der Deleuze'schen Idee einer auf der Ästhetik des Repräsentationsbruchs basierenden Politik attestiert Rancière nun sinngemäß dies: Bezogen auf die Kräfte des reinen filmischen Bewegungsbildes, die von Mächten

31 Vgl. Marchart, »The Second Return of the Political« (wie Anm. 12).

32 Ausführlicher in: Robnik, Film ohne Grund (wie Anm. 13), S. 33–49.

der Repräsentation und der Autoren-Intention eingespannt werden, entwerfe Deleuze eine Ontologie der Wiederherstellung, die einer Enteignung der Enteigner gleichkommt. Bezogen auf ein literarisch präfiguriertes Volk, das fehlt (aber kommt), betreibe Deleuze eine Art von Politik, die letztlich antipolitisch sei: Ihre Beschwörung einer Egalität, die sich aus der Abschaffung des wertenden Willens und damit des majoritären Menschen speisen müsse, sei dazu angetan, jedes konkrete demokratisch-egalitäre Projekt als defizient zu desavouieren.³³ (Dieser Vorwurf trifft nun allerdings auf Deleuze ebenso halb zu wie auf Rancière selbst und seinen ›Elitismus‹ einer Politik, die gegenüber der Polizei vorzugsweise im Ereignishaft-Reinen bleibt.³⁴)

In Deleuzes Ästhetik-Ontologien der Literatur wie auch des Films erblickt Rancière ein eigentümliches Kippen: Der Deleuze'sche Übergang zum nicht-menschlichen Volk bedarf, so moniert er, einer Allegorik von Opferfiguren, die in Zuständen der Willenslähmung und Leibeserstarrung erscheinen: Von Bartleby bis zu Hitchcocks Paralytikern muss offenbar erst das alte Regime der Intention stillgestellt werden, damit Neues möglich wird (das dann »Mann ohne Eigenschaften« oder »Zeit-Bild« heißt).³⁵ Rancière gibt diese Opferakte, die ein neues Zur-Welt-Sein gründen, als veritable Kreuzigungen zu verstehen. Indirekt setzt seine eigene Filmtheorie dem ein Konzept entgegen, das gern als ›Durchkreuzung‹ übersetzt wird: »To thwart its servitude, cinema must first thwart its mastery«³⁶ – und das geht in etwa so:

Cinephile oder sensualistische Diskurse orten die *mastery*, die ›Meisterschaft‹, die Wesensbestimmung und Potenz des Films in dessen Möglichkeiten zur Sinnbildung abseits der Repräsentation, zumal abseits des Erzählens. Für den Rancière der *Film Fables* zählt aber gerade nicht, wie Film oft und oft die Repräsentation durchkreuzt – schon gar nicht, wie diese Durchkreuzung zum Rein-

33 Vgl. das Deleuze-Kapitel in: Jacques Rancière, *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, aus dem Französischen von Mark Blankenburg und Christina Hünsch, Zürich/Berlin 2010, S. 209–235.

34 Zu diesem Vorwurf vgl. Susanne Krasmann, »Jacques Rancière. Politik und Polizei im Unvernehmen«, in: Ulrich Bröckling und Robert Feustel (Hg.), *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld 2010, S. 77–98, hier: S. 92.

35 Rancière, *Das Fleisch der Worte* (wie Anm. 33) sowie das Deleuze-Kapitel in: Rancière, *Film Fables* (wie Anm. 10), S. 107–123.

36 Rancière, *Film Fables* (wie Anm. 10), S. 11.

Sinnlichen oder Exzessiven weist –, sondern vielmehr und primär der *Eintritt ins* alte Repräsentationsregime. Dies – dass Film seine rhythmisch-sensuellen Vermögen in den Dienst industrialisierten Geschichtenerzählens stellt – trifft erstens auf einen Großteil der Filmproduktion insgesamt zu; zweitens ermöglicht es, dass Film *im* Repräsentationsregime immer wieder Störungen hervorruft, dissensual wirken kann; drittens trennt es die Wirkung des Filmbildes von einem medientechnischen oder ästhetizistischen Identitäts-Ethos, vom Kausalitäts- und Angemessenheitsdiktat der Selbst-Gemäßheit, des rechten Umgangs mit der eigenen *mastery*. In Rancières Anti-Ethik³⁷ nimmt der sich selbst durchkreuzende Film die Strukturposition jener von ihm aus den Tiefen von Archiven zu Konzeptpersonen erhobenen Handwerker ein, die Schindluder mit dem eigenen Habitus treiben und in *proletarischen Nächten* lieber bildungsbürgerlich dichten.³⁸

Am konzeptuellen Ort von Rancières Theoriebildung zum Film erscheint (auch) ein recht anderer Autor als jener Rancière, der mit gewissem Recht für seinen repräsentationsphobischen Politikbegriff kritisiert wird. Hier kommt eine Pragmatik politischer Spielräume gegen Verengungen ethischer, dionysischer, romantizistischer Art in Stellung – eben auch gegen Rancière selbst. Was nun Rancières Gegensatz oder Distanz zu Deleuze betrifft, so liegt der Eindruck nahe, dass Rancière diese mitunter als größer darstellt, als sie ist. Dies geschieht vielleicht auch deshalb, weil Deleuze und Rancière in manchen Denkfiguren einander näher sind, als dem Distinktionswunsch des letzteren recht ist. Vielleicht erscheinen die beiden in einer Version jenes *side by side*-Verhältnisses, bei dem, um auch ihn allmählich vorgriffig ins Spiel zu bringen, Kracauers Denken zu Film und Geschichte endet: in einem Nebeneinander, das auch etwas von einem ›Daneben‹, einem Verfehlen und Falsch-Liegen, hat, dessen Nähe jedenfalls nicht in Harmonie aufgeht, sondern Trennung-als-Aufteilung, Unverhältnis und Unfug impliziert.

Eine prägnante Anekdote dazu: Bei einem Vortrag 2008 in

37 Vgl. v. a. Rancière, »Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik«, in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 125–151; weiterführend: Robnik, *Film ohne Grund* (wie Anm. 13), bes. S. 27–32.

38 Vgl. Rancière, *The Nights of Labor. The Workers' Dream in Nineteenth Century France* [1981], aus dem Französischen von John Drury, Philadelphia 1989.

Wien³⁹ präsentierte Rancière eine Variante seines Theorems, dem zufolge die ästhetisch-politische Eigenart des Filmbildes in der Unterbrechung jener Wechselseitigkeit bestehe, kraft derer Worte Sichtbares und Bilder Aussagen hervorrufen; es ging also um Schnitte in die Evidenz eines quasi-polizeilichen Wissens von der Wahrnehmbarkeit der Welt, das sich als gänzlich in sich stimmig zu verstehen gibt. In der Diskussion zum Vortrag kam aus dem Publikum (von einer mir unbekannt Person) die Frage, ob dieses Konzept dem des ›audiovisuellen Risses‹ zwischen dem Sichtbaren und dem Aussagbaren im modernen Kino verwandt sei, wie es sich bei Deleuze in dessen Film-Büchern wie auch in dessen Rekonstruktion des Foucault'schen Wissensbegriffs findet. Auf die m. E. plausible und ergiebige Frage erwiderte Rancière eher patzig: »No. That's a misunderstanding of Foucault.«

Wenn Rancière den Riss zwischen sich und Deleuze groß halten will, muss er, so scheint es, Deleuzes Filmtheorem eines in sich zerrissenen, zerteilten Zeit-Bildes als audiovisueller Riss im bildförmigen Wissen bzw. wissensförmigen Bild herunterspielen, weil seine Kritik an Deleuzes Wiederherstellungsentologie der filmischen Bewegungsmaterie dieses Theorem nicht mit einbeziehen kann. Anders gesagt: Deleuze käme ihm da ins Gehege (er müsste konzedieren, dass Deleuzes und seine eigene Denkfigur einander recht ähnlich sind) – ebenso wie an der Stelle seiner »Inaktualität anstelle von Aktualität« des Kommunismus, an der ein filmodeleuzianischer Reflex Rancière nachgerade zurufen möchte: »Sie meinen also die *Virtualität* des Kommunismus (so wie bei Ihnen Gleichheit als Virtualität die Schließung von Ungleichheit im Zustand dauerhafter Vorläufigkeit hält)?«

Wie könnte eine auf Politik hin akzentuierte Begegnung von Rancières und Deleuzes Filmbegrifflichkeiten aussehen? Ein möglicher Versammlungsort ist Deleuzes Logik des Affekts und Affektbildes, zumal sich diese Logik zu einer Konstellation ausspannen lässt. Zunächst wäre da eine heute verbreitete Besetzung dieses Begriffs, die fundamentalistisch ist, in gedoppelter bzw. ambivalenter Weise. Ich meine damit filmtheoretische Bezüge auf Deleuze, denen Affekt freigesetzte Sinnlichkeit, überwältigter

39 Rancière, »What Makes Images Unacceptable«, Vortrag im Museum Moderner Kunst Wien (11.6.2008), in veränderter Form und Übersetzung als: Jacques Rancière, »Das unerträgliche Bild«, in: ders., Der emanzipierte Zuschauer (wie Anm. 17), S. 101–123.

Verstand, haptische Bilderfahrung, Synästhetik des Leibes etc. bedeutet und die darin etwas verbürgt sehen – sei es die Rettung authentischen Empfindens, sei es, für Multituden-Medientheorien der »affektiven Arbeit«⁴⁰, den Anbruch kommender, im Postfordismus schlummernder Kommunismen. Wobei ja Deleuze, unter den Chiffren ›Kontrolle‹ bzw. ›Kontrollgesellschaft‹ und einer Formung im Wege geschmeidiger ›Modulation‹, eine implizit cineastische Macht- und Gouvernamentalitätstheorie, orientiert an und z. T. formulierungsgleich zu seinem Konzept filmischer Formung des Lebendigen in dessen veränderlicher Dauer, skizziert hat.⁴¹ Es ist diese Deleuze'sche Theorie der Modulationsmacht im Postfordismus, durch die sich politisch verstehende Befreiungsästhetiken des ›In-Bewegung-Seins‹ blockiert oder zumindest kompliziert werden – seien diese nun Ästhetiken des Films, die sich auf ein Jenseits repräsentativer Fixierung berufen, oder Ästhetiken flexibler, rebellischer Subjektivität. Dort, wo erhitzte Affektemphase auf befreiende Produktivkräfte der Empfindung setzt oder daraus eine Gefühlspolitik ableiten will, war gerade Deleuzes implizite Einsicht in Kapitalisierung und Gouvernamentalitätsdienlichkeit der Empfindung gleichsam schon vorher da (die Emphase und der Igel; Rancière prägt in diesem Zusammenhang das Bild vom ›Deleuzismus‹ als flexibilistisches Zerrbild der Deleuze'schen Deteritorialisierungsästhetik: Dieses Zerrbild abschütteln, gelinge dem durch ebendieses kompromittierten Deleuze nur dadurch, dass er sein eigenes Denkkonstrukt »gegen die Wand fährt«, wie Rancière schlusspointenhaft plakativ am Ende seiner Studie schreibt.⁴²).

Weniger polemisch gesagt: Nimmt mensch Deleuzes Affektbildbegriff beim Wort, dann führt er – anders als die fleisch- und kunstlastige Affekttheorie von Deleuze und Guattari⁴³ – weniger

40 Vgl. etwa Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge/London 2000, S. 304; Hardt: »Affektive Arbeit«, aus dem Englischen von Clemens Krümmel und Jost Müller, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich / Wien / New York 2003, S. 211–224.

41 Vgl. Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262 sowie: 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, S. 114–137.

42 Vgl. Rancière, *Das Fleisch der Worte* (wie Anm. 33).

43 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem

zu Empfindungen, die subjektive Vermögen übersteigen und überwältigen, als zu Bildern einer eigendynamisch werdenden Fragmentierung, so z. B. zu abgetrennten ›beliebigen Räumen‹ modernisierter Urbanität und zu verselbständigten, an der Grenze der diegetischen Welt des Films spukenden, proto-subjektiven Kamerabewegungen in Inszenierungen von Michelangelo Antonioni (etwa in *L'AVVENTURA / DIE MIT DER LIEBE SPIELEN*, Italien 1959, oder *L'ECLISSE / SONNENFINSTERNIS* bzw. *LIEBE* 1962, Italien 1962); oder es ist bei Deleuze mit Blick auf eine Szene aus G. W. Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (Deutschland 1929) die Rede vom Glänzen eines Messers, dessen irritierende, unbestimmte Faszination und Ausdruckhaftigkeit nicht auf Aktionskoordinaten und Figurenpsychologien der betreffenden Spannungsszene rückführbar ist.⁴⁴ Am filmischen Affektbild ist beim Deleuze der Kino-Schriften dessen Rolle als irreduzible Wirkung, eigenlogischer Ausdruck anvisiert, und zwar in z. T. identischen Formulierungen und jener Denkrichtung verpflichtet, in die fünfzehn Jahre zuvor Deleuzes *Logik des Sinns* (erstveröffentlicht 1969, also noch in seiner ›prä-antiödipalen‹ Phase) weist: Sinn als ereignishafter Ausdruck, der weder in seiner Verwirklichung in einem Dingzustand aufgeht noch im spezifisch Bezeichneten, in den Allgemeinbegriffen oder manifestierten Sprech-Intentionen von Aussagen, sondern *insistiert* (anstatt zu ›existieren‹) – das Grinsen der Lewis Carroll'schen Katze, das noch bleibt, wenn die Katze schon weg ist.⁴⁵ (Das Affektbild als begriffliches Nachbild des entkörpernten Sinns zu verstehen, diese Richtung hat etwa auch Žižek in seiner Rekonstruktion eines mit der Psychoanalyse kompatiblen Deleuze vorgeschlagen und ins Zeichen der »Organe ohne Körper« gestellt.⁴⁶) Schließlich wäre der Affekt als Sinn dissensual zu verstehen, insofern er bei Deleuze die Perspektive auf filmische Zeit-Bilder eröffnet, die nicht als immersiv gedacht und verfasst sind, sondern als Spaltungen von Präsenz und Identität: Affekt als

Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000.

44 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild* (wie Anm. 1), S. 143f, 166f.

45 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*. *Aesthetica* [1969], aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt a. M. 1993, S. 19–42.

46 Slavoj Žižek, *Körperlose Organe*. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan, aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, Frankfurt a. M. 2005.

Unterbrechung, die nicht zum Ausgangskontinuum zurückführt, inauguriert eine Subjektivität, die radikal in der Zeit ist, nicht im Ozean-Äon,⁴⁷ sondern in einer Spaltung zwischen vergehender Gegenwart und sich erhaltender, eben *nicht* einfach vergehender Vergangenheit.

Wozu nun noch Kracauer? Weil bei ihm, soviel sei gesagt, ein Gedanke präfiguriert ist: der Gedanke von Film als öffentlicher Bildform einer Erfahrung von Brüchen in der Kausallogik, die die Reduzierbarkeit (im vollen Wortsinn: die Rückführbarkeit) von Wirkungen auf vorgegebene gute Gründe und soziale Aufteilungen sichert. Eine Geschichts- und Alltagsoptik, die die Bildung von unvorhergesehenen subjektiven Ermächtigungen, von nicht länger bürgerlich-pflichtethisch verfassten Sozietäten und Kulturen, aber auch in der Luft liegende drohende Anzeichen von Faschisierung der Gesellschaft wahrnehmen und ihre Wahrheit einschätzen kann; diese Optik ist *nicht* Politik, das weiß Kracauer, aber sie ist unhintergehbare Bedingung möglicher Politik.⁴⁸ Kracauers verheißungsvolle Namen solcher Wahrheitsoptiken, Wahrnehmungsmedien, lauten zunächst – in seinen Weimarer Essays, die auf das schauen, was sich im Vollzug kapitalistischer Rationalisierungsgeschichte an unerwartetem Sinn bildet – »Zerstreuung« und »Massenornament«;⁴⁹ nicht zuletzt, so sei betont, ist Film, an dem Kracauer sein Geschichtsverständnis zunehmend ausrichtet, für ihn keine Kunst, keine Sache der *Macher*, sondern eine Frage einsichtsfähiger Wahrnehmung in Massen (also seitens der Massen, aber auch ›in‹ ihnen, in der Medialität massenhaften Lebens). Später, in seiner Nachkriegs-Filmtheorie, aber auch schon an vereinzelt Stellen seiner Schriften aus den Jahren unmittelbar vor dem Anbruch nationalsozialistischer Herrschaft und in Ernüchterung über die dauerhafte Schließung eines egalitär-sozialrevolutionären Horizonts, nennt er das proto-politische

47 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild* (wie Anm. 1), S. 111–113.

48 Ausführlicher: Robnik, »Side by side als wirkliche Gegner: Zu politischen Einsätzen im Film-Denken von Kracauers *History*«, in: ders., Amàlia Kerekes und Katalin Teller (Hg.), *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*, Wien/Berlin 2013, S. 160–182.

49 Vgl. Kracauer, »Kult der Zerstreuung« (wie Anm. 15) u. »Das Ornament der Masse«, in: ders., *Das Ornament der Masse* (wie Anm. 2), S. 50–63.

Wahrnehmen ›Realismus‹.⁵⁰

Am Ende seiner Arbeit, im posthum veröffentlichten *History – The Last Things Before the Last*, prägt Kracauer dann, in Fortführung der Rede von D. W. Griffiths *nonsolution* hinsichtlich des problematischen Gegensatzes von erzählerischer Makro- und materialistischer Mikro-Tendenz im Film, das Denk-Raum-Bild von der *side-by-side-relationship*. Gemeint ist mit dem »Seite-an-Seite« ein beherztes Unvermittelt- nebeneinander- stehen-Lassen von Totale und Großaufnahme, von Makro- und Mikro-Ebene des Historischen, von Storyline bzw. Geschichtstendenz einerseits und Abdriften andererseits. Es geht Kracauer um eine Beziehung von Allgemeinem und Besonderem, die er als begrifflich kaum bestimmbar deklariert und als Paradox und Unverhältnis zu verstehen gibt.⁵¹ Jedes Allgemeine kann unvermittelt neben dem Besonderen, das es enthält, ohne es aufzulösen, zu liegen kommen, eben *side by side*. Über den Aspekt einer bloß räumlichen Nachbarschaft hinaus, auch über ein Verständnis solcher Nachbarschaft als Eintracht und Harmonie hinaus, deutet Kracauer hinsichtlich dieser Seite-an-Seite-Beziehung ein zeitliches Moment, mehr noch, ein prozessuales Moment der Veränderung jeweils gegebener Macht- und Hierarchieverhältnisse an. Dies kommt etwa in seiner affirmativen, nahezu programmatischen Zitierung eines Satzes von Jacob Burckhardt zum Ausdruck. Dem zufolge sei alle Geschichtsphilosophie – in Kracauers Kontext: alle Geschichte, insofern sie uns als Erfahrungsform analog zu Film und Photographie anmutet und hilft, »durch die Dinge zu denken anstatt über ihnen«⁵² – »ein Kentaur, eine *contradictio in adjecto*; denn Geschichte, d. h. das Koordinieren, ist Nichtphilosophie und Philosophie, d. h. das Subordinieren, ist Nichtgeschichte.«⁵³ Und Kracauer stellt sich auf die Seite der Geschichte, des Nebeneinanderstellens in Verhältnissen vom Typ der *nonsolution* (worin, wenn wir Philosophie anders verstehen wollen denn als Subordinationsdenken von ›letzten Dingen‹

50 Kracauer, *Theorie des Films* (wie Anm. 3); ders., »›Oktoberrevolution‹. Revolutionärer Realismus« (Rezension von: Leo Trotzki, *Oktoberrevolution*) in: ders., *Schriften* 5.3. Aufsätze 1932–1965, Frankfurt a. M. 1990, S. 201–205.

51 Vgl. Kracauer, *Geschichte* (wie Anm. 3), Kap. 8: »Vorraum-Denken«, S. 187–192.

52 Ebd., S. 180.

53 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Stuttgart 1978, S. 4, zit. in: Kracauer, *Geschichte* (wie Anm. 3), S. 196.

aus, doch wiederum ein problematisch-philosophisches Moment von Geschichte bestehen könnte).

Mit einer bei Vorträgen gebräuchlichen Wendung formuliert: Dies wäre nun der Moment, um zu sagen: Und *das* sehen wir uns jetzt in einem Filmbeispiel an. Eine solche Ein- und Überleitung, eine solche verheißungsvolle ›Ansage‹ im Sinn des Versprechens, dass nun gleich, mit Referenz auf diese paar Bilder, alles ganz anschaulich und sinnfällig werden wird, das ist natürlich Nonsense. Insofern ist diese Ansage zugleich ein Ausagieren jenes notorischen Dilemmas, dass ein Beispiel durch die Last, etwas zu repräsentieren, überfordert, überhöht, in seiner Eigenart verkannt, kurz: dass Beispielhaftigkeit unmöglich, aber unumgänglich ist, im Sinne jener hegemonialen Artikulation, die diese Studie nun mit einem Filmbeispiel enden lässt, von dem wohl niemand außer mir sagen wird: *Das* passt exakt, genau diesen Referenzfilm hätte ich auch ausgesucht. Eine Hollywood-Komödie aus dem Jahr 2003: *STUCK ON YOU* (deutscher Synchronitel: *UNZERTRENNTLICH*) von den Farrelly Brothers Bobby & Peter.

Es geht um ein Brüderpaar, um ungleiche Zwillingsbrüder in Massachusetts, die seit Geburt an der Hüfte zusammengewachsen sind, gespielt von Matt Damon und Greg Kinnear, zwei Darstellern, die – auch in diesem Film – völlig verschieden aussehen und auch altersmäßig merklich sieben Jahre *auseinander*, aber eben in ihrer Zwillingsdoppelrolle ostentativ *zusammen* sind. Den Ausdruck ›Siamese twins‹ hören die beiden nicht gern: »We're not Siamese: We're American!« moniert einer von ihnen auf diese Anrede hin trotzig. Ansonsten bevorzugen sie das Wording »conjoined twins«. Wie viele Figuren in den linkspopulistischen Filmen der Farrelly Brothers halten auch sie sich nicht an Zuweisungen einer allfälligen Platzierung als Freaks oder Behinderte im Raum des sozialen Alltags und seiner ideologischen oder polizeilichen Wahrnehmungsordnung, sondern sie führen etwa als begnadete Burger-Brater ein Imbisslokal, spielen Eishockey und Laientheater. Bis einer der Brüder, der Womanizer der beiden, Profischauspieler werden will (was ihm denn auch gelingt), zu diesem Zweck nach Hollywood zieht – und den anderen mit sich.

Bezeichnend für die Art, wie *Stuck on You* das Seite-an-Seite-Sein der Brüder verbildlicht, modulierend erzählerisch formt, ist etwa die kurz nach ihrer Ankunft in Los Angeles spielende Szene im Garten ihres schäbigen Motels, bei dem eine sonnenbadende Mitbewohnerin des Motels, ebenfalls mit Schauspielambitionen,

dargestellt von Eva Mendes, die beiden mit dem Grillen ihrer Steaks befassten, Badehosen tragenden Neuankömmlinge in Kalifornien und dessen Lifestyle willkommen heißt. (California lifestyle bedeutet auch: Der eine meint zu seinem Hollywoodkarriere entschlossenen Bruder, er mache sich sorgen, dass er bei einem Casting verspottet würde, weil nämlich: »Well, look at you! You're pale as a ghost! We've got to get you a tan!«) Angesichts des Dialogs könnte mensch den Eindruck gewinnen, die von Mendes Gespielte unterliege einer phasenweisen Wahrnehmungsstörung: Das offenkundige physische *conjoined*-Sein würdigt sie keines Blickes, während sie freundlich drauflos redet, bis sie dann doch, wie über einen Slowburn-Joke lachend, mitten in ihrem Plaudern herausprustet: »Hey, you guys are stuck together!«; dann aber macht sie mit dem angefangenen Satzschwall weiter und fragt, vertieft ins Eincremen ihrer Haut, beiläufig: »So, where did you get this done?«⁵⁴

Der Bild-Witz des ganzen, in fröhlichem Comedy-Tonfall mit Pop- und Rocksongschnipseln im Score ablaufenden Films zielt darauf, dass das Identifikationsmerkmal (auch für uns) zum Wahrnehmungsproblem wird, gerade weil seine Offensichtlichkeit im Bild von der Inszenierung und der sozialen Welt der Diegese als ephemere und instabile, oft auch als dezidiert ›unproblematisch‹ gehandhabt wird, als prekär schwankend zwischen Freak-Status, Peinlichkeit, Beiläufigkeit und offenkundiger Unsichtbarkeit. Jedenfalls wird ihre Art von Zusammen-Sein, die sonst meist – in mehrsinnig *ethischer* (mitleidiger und identifizierender) Optik – als eindeutige Markierung einer Behinderung und Beeinträchtigung von Mensch-Sein konstruiert und gesehen wird, hier nicht als ein sicherer Grund von Identität (bzw. von defizienter Individualidentität) sichtbar, lesbar und denkbar.

Was nun in STUCK ON YOU – mit Rancière, Deleuze und Kraucuer im oben skizzierten Sinne im Kopf – sehr wohl sicht-, les- und denkbar wird, sei (quasi ebenfalls in einer Art) Plauderton kurz dargelegt: »We're not Siamese: We're American!« Wären die beiden Siamesen, hätten sie einen König, einen König von Siam; der hätte dann zwei Königskörper, wie auf dem Frontispiz von Hobbes' *Leviathan*: einen physisch-individuellen und einen symbolisch-kollektiven. Die beiden aber sind Amerikaner, also betrifft die Mehrfachverkörperung nicht den König, sondern die Nation. Wie

54 STUCK ON YOU (Bobby & Peter Farrelly, USA 2003), TC 10:00:20:00.



1 Matt Damon und Greg Kinnear
in *STUCK ON YOU*



2 Matt Damon, Greg Kinnear und Eva Mendes
in *STUCK ON YOU*



3 Eva Mendes in *STUCK ON YOU*

ist die Nation hier verkörpert? Jene Möglichkeit, einander genug Raum zu lassen, die Tocqueville als so segensreich für die Demo-

kratie in Amerika erachtet hat,⁵⁵ haben diese emphatischen Amerikaner nicht. Viel eher verkörpern sie Gemeinschaft in jenem radikalen Sinn, den Roberto Esposito aus der Etymologie von *communitas* herleitet: als *com-munus*, geteilter *munus* als Bürde und Last, eine_r dem/der anderen auferlegt.⁵⁶ Ähnliches ortet Marchart als eine Erscheinungsform des irreduziblen Problem-Dings der Soziologie: Gesellschaft als immer *gegebene*, aber eben nicht positiv, sondern als Blockierung von Individual-Intention, als »reines Sich-Aufdrängen, *Imposition*«. ⁵⁷ Diese Imposition des sozialen Zusammen wird immer wieder in ihrer Insistenz entblößt – das Imposito des Composito als Exposito, eben bei Esposito oder, zum Programm gewendet, bei Jean-Luc Nancy, wenn er sozialfundamentalontologisch betont, dass das Sein vom Sinn als Erscheinen so untrennbar ist wie das Singulär-Dasein vom Mit-Sein im Plural,⁵⁸ eben: *Stuck on you*. Kracauer – der *amerikanische* Kracauer, wohlgermerkt – spricht von *nonsolution*⁵⁹ als Affirmation einer Nicht-Lösbarkeit in der Vermittlung zwischen Allgemeinem und Besonderem, die zugleich einer Nicht-Ablösbarkeit entspricht. Das heißt, die Unmöglichkeit einer vollständigen, harmonischen Vermittlung zwischen sozialem (bzw. im Kontext von Kracauers *History*-Buch konkret: historischem) Ganzem und seinen Teilen geht einher mit der Unmöglichkeit eines Zustandes, in dem Allgemein-Ganzes und Geteilt-Besonderes zueinander in sicherer Distanz

55 Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in Amerika*, Stuttgart 1985; den Gedanken der Politik kalmierenden bzw. beseitigenden Heilsamkeit des weit über den Raum verstreuten Wohnens betont Jan Völker in seiner Rekonstruktion von Rancières Konzept der »Parapolitik« in: Uwe Hebekus und Jan Völker, *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 153.

56 Vgl. Roberto Esposito, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, aus dem Italienischen von Sabine Schulz u. Francesca Raimondi, Berlin 2004, S. 25–27, 32.

57 Vgl. Oliver Marchart, *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Berlin 2013.

58 Vgl. Jean-Luc Nancy, *singulär plural sein* [1996], aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Berlin 2004.

59 Vgl. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ 1960, S. 231; in der modifizierten Schreibweise »non-solution« in: ders., *History. The Last Things Before the Last*, New York 1969, S. 129; in den deutschen Übersetzungen beider Bände bedeutungsverändernd als »Verzicht auf eine Lösung« wiedergegeben.

bleiben, einander quasi in Ruhe lassen. Hier kommt Kracauers Rede vom problematischen, koordinierenden statt subordinierenden (mithin, so ließe sich sagen, ›insubordinierenden‹) *Nebeneinander* des Allgemeinen und Besonderen zum Tragen: Dieses Nebeneinander, diese jeweils in all ihrer Prekarität und Problematik zu entfaltende *side by side*-Beziehung, sie insistiert auf einer immer nur vorläufigen Schließung im Vorletzten, die sich nicht durch Berufung auf Letztinstanzen *entsorgen* – weder beseitigen noch problemlos praktizieren – lässt.

»We're American«, das kann auch heißen: Wir sind liberal, zugetan dem »größten Glück der größten Zahl«. Schwierig aber, die Zahl zu bestimmen: Geht es um einen oder zwei?⁶⁰ Um einen Rancière'schen Fall der Verzählung als »egalitären Rechenfehler«⁶¹? Um ein Deleuze'sches *Dividuum*? – ständiges Sich-Teilen ohne durchgängige Maßeinheit, gleichbedeutend mit In-Dividuum im Sinne von: Natürlich gibt es Unteilbares, aber warum muss der Einzelmensch die fixe Maßeinheit dieser Unteilbarkeit sein? Ein solch Dividuelles wäre Affekt: ein Abstand, der uns zustößt und nicht Sicherheit gibt, sondern spaltet. Es wäre auch Sinn als das, was zwei getrennte Serien in ihrer Beziehung zueinander hält, die auf dasselbe Ding referieren, ohne es als selbes wiederzuerkennen – weder Auseinandergehen noch Aufeinanderabstimmung, weder Ab-Schied noch Ab-Gleich der Serien, sondern Aufteilung, Dissens: zwischen Sehen und Sprechen, Körper-Anblick und Plauderton seiner Thematisierung, in unserem Blick und dem von Eva Mendes, oder zwischen der Zählung als einer oder zwei (»You guys are *an actor*?« werden die Brüder gefragt), zwischen *Siamese* und *American*, zwischen Behindertem und Normalteilnehmer an Republik und Arbeitsmarkt.

Hier käme Affekt ein Stück weit im Sinne der ›affektiven Arbeit‹ ins Spiel: zunächst amerikanisch-neoliberal, zugespitzte selfmade-Ideologie, die Mendes anspricht, wenn sie fragt: Wo habt ihr euch das machen lassen? – also: *Mach dir was*, sei Unternehmer_

60 Im Filmdialog von *STUCK ON YOU* fällt gar, zu Beginn der erörterten Barbecue-Szene, als Antwort auf die Kreuzworträtsselfrage nach einem Synonym für »voiceless« das Wort *surd*, das »stimmlos« heißt, aber auch »irrationale Zahl«.

61 Vgl. Joachim Schätz, »Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges«, in: Robnik, Hübel und Matzl (Hg.), *Das Streit-Bild* (wie Anm. 11), S. 93–114.

in deiner selbst bzw. deines Selbst, bis hin zum Imperativ: Mach deine Krücke zum Zepter, dein Leiden zur *different ability*, die der Differenz- und Kreativkapitalismus verwerten kann – Zwei Burger-Brater oder einen Filmschauspieler kann die flexible Ökonomie immer brauchen. (Schwieriger wird es, wenn der Filmschauspieler zwei Burger-Brater ist und sich dieses unablösbare *side by side* in einem immer wieder bemerkbar macht.) Affektarbeit ließe sich hier vielleicht auch als Praxis minoritären Widerstands verstehen, der eine spezifische Virtuosität bekundet und dem Film, in dem er erscheint, ein Modulieren abnötigt: einen fließenden Übergang von einem Defekt zu einem Vermögen, von dem wir noch nichts wissen. Und doch: Der Kernsatz lautet »We're American«, ist also nicht partikularidentitär formuliert, und der Film macht auch, anders als etwa der ›Rain Man‹⁶² oder jene Behinderten, die Superheroes sind, kein Versprechen einer ganz anderen Menschlichkeit, sondern stellt Rechtseinforderung *und* Anmaßung gleichermaßen aus. Mit Rancière gesagt: Die Brüder verweigern ihren sozialen Ort als Behinderte, als passive Opfer, ohne besondere Kreativitätskapitalien als Tauschwert zu bieten; ihr störendes Erscheinen ist kein Exzess, sondern fordert – auch von unserer Wahrnehmung – ein Recht ein, das sie nicht haben. »Es gibt Politik, solange es Dissens gibt«, so Rancière und: »Dissens ist die Verdoppelung der sinnlichen Erscheinungen selbst.«⁶³ Mehr mit Deleuze und Kracauer formuliert: Solche Verdoppelung ist eine nicht wegreduzierbare, insistierende Ausdrucksform der unvollständigen, strittigen Verfasstheit von Gesellschaft, diese verstanden als ein un(auf)lösbares Nebeneinander von allgemeinem Ganzem und besonderen Teilen, das Vorgaben von Subordinations-, Zählungs- und Teilungslogik durcheinanderbringt.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1/2/3 STUCK ON YOU, Regie: Peter und Bobby Farrelly, USA 2003.

62 Dustin Hoffmans character im gleichnamigen Film (Barry Levinson, USA 1988).

63 Rancière, *Moments politiques* (wie Anm. 20), S. 153.