

Drehli Robnik

Im Streit mit Jacques Rancière: Politiktheoretische Spiel- und Arbeitseinsätze – und Abbrüche – in der Filmästhetik (von Eisenstein bis SUPERBAD)

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3923>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Robnik, Drehli: Im Streit mit Jacques Rancière: Politiktheoretische Spiel- und Arbeitseinsätze – und Abbrüche – in der Filmästhetik (von Eisenstein bis SUPERBAD). In: Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke, Renate Wieser u.a. (Hg.): *Entautomatisierung*. Paderborn: Fink 2017 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 201–228. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3923>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-28545>

Nutzungsbedingungen:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

DREHLI ROBNIK

IM STREIT MIT JACQUES RANCIÈRE: POLITIKTHEORETISCHE
SPIEL- UND ARBEITSEINSÄTZE – UND ABBRÜCHE –
IN DER FILMÄSTHETIK (VON EISENSTEIN BIS *SUPERBAD*)

1. Kommunismus im *comeshot*: Automatisierte Milchströme
bei Eisenstein, Rancière und Deleuze

„Eisenstein’s Madness“: So nennt Jacques Rancière jene Verbindung von Gegensätzen, die er Sergeij Eisensteins politischer Filmästhetik, zumal *Staroe i novoe – Die Generallinie* (*Das Alte und das Neue*, UdSSR 1930), attestiert.¹ Dabei ist insbesondere eine spezifische Unzeitgemäßheit im Spiel: Das Neue muss ein Bündnis mit den Mächten des Alten eingehen, um dieses zu überwinden – ein Leitmotiv von Rancières Ausführungen zu Eisenstein. „[T]he montage that rearranges the sensory affects of superstition is superstition’s accomplice“, heißt es etwa, oder: „A constructive mathematics has to supplant all Dionysian orgies, and yet, who cannot see that it can only do so on the condition that it has itself been made Dionysian?“²

Rancière bezieht sich insbesondere auf Szenen in *Die Generallinie*, in denen Eisensteins Inszenierung auf eine Art unmittelbare Erotisierung der Automatisierung abzielt: Es geht, so Rancières Darstellung, um ein Begehren, das einzig dem Kommunismus gilt; diesen versteht Eisenstein primär als Kollektivierung der Produktion und vergegenständlicht ihn im Anblick, in der ekstatischen Synästhetik, technischer Maschinen – exemplarisch in der Szene mit dem *Separator*. Was sich liest wie der Titel eines Schwarzenegger-Films aus den 1980er Jahren, ist (laut den Zwischentiteln dieses Stummfilms) der Name einer nur etwas weniger spektakulären Form von Cyborg; und Cyborg, das heißt in diesem Fall *kybernetischer* – nicht *Organismus*, sondern eher *Orgasmus*. Gemeint ist die Vorführung der Milchzentrifuge, die Milch sämig macht und im selben Maß die Errungenschaften wie auch Verheißungen der Kollektivierung des agrarischen Lebens verdichtet.

Leute, die (wie ich) noch mit der Projektion von Lehrmitteln der jeweiligen Bundes- oder Landeslichtbildstelle im Schulunterricht aufgewachsen sind, könnten sich das Thema der Eisenstein-Szene unschwer als Objekt eines Schwarzweiß-Einakters über *Beispiele automatisierter Landwirtschaft im Inn-*

¹ Die Benennung erfolgt durch den Titel des ersten Kapitels seiner *Film Fables*, der englischen Übersetzung seiner *La fable cinématographique*.

² Jacques Rancière, *Film Fables*, London, 2006, S. 26 und S. 28.

viertel vorstellen. (Die Anrufung der Revolution wäre dann durch die des Fortschritts, des *Marshallplans* oder der Raiffeisenbank zu ersetzen.) Eine nicht von vornherein (nicht automatisch) als erregend qualifizierbare Thematik also, aber Eisenstein inszeniert – montiert, aber auch kadriert und beleuchtet – die Sache zunächst so, als wäre die Milchzentrifuge primär dazu da, Lichteffekte in die dunkle Hütte und zerfurchten Gesichter der skeptisch um das Gerät versammelten, traditionsverhafteten Bäuerinnen und Bauern zu schleudern. Durch Kurbeln seitens des Kollektivierungskommissars in Bewegung versetzt, strahlt die Zentrifuge zuerst Glanz und Dynamik eines Glücksspielrads aus; auch über dieses versinnlichte Sinnbild kommt der zum planwirtschaftlichen Kalkül eigentlich konträre Aspekt des Aberglaubens ins Spiel der Eisenstein'schen Gegensätze.

Schließlich aber kulminiert die Szene in jener überschäumenden flüssigmechanischen Ekstase, die etwa (nicht nur heutige) Studierende der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zum – wie auch immer qualifizierten – Lachen bringt: Entgegen einer realistischen, erklärenden Darstellung des Buttergewinnungsprozesses oder des profitablen Einsatzes des Separators (auch Rancière weist darauf hin, dass doch eigentlich schwerpunktmäßig die sich eindickende Butter, nicht die dünnflüssige Molke vorgeführt werden sollte³ – so es Eisenstein um einen agrartechnischen Lehrfilm gegangen wäre) spritzt die weiße Flüssigkeit, die sich zuvor als verspielt vom Rand eines Trichters hängendes Tröpfchen angekündigt hat, in jubelnden Fontänen aus dem Gerät. Das Jubilatorische des Spritzens entsteht nicht zuletzt dadurch, dass Eisensteins Montage das Werk des Separators mit hochsteigenden Springbrunnenfontänen alternieren lässt und dann den Körper der dem Neuen zugeneigten, mit dem Kommissar verbündeten jungen Bäuerin Marfa in einer Weise einsetzt, die genuin fetischistisch genannt werden kann: Marfa kommt schlicht als *Geld* ins Spiel (ins Glücksspiel) – als jenes zugleich bild- und garantiebriefförmige Aufzeichnungs- und Wertbemessungsmedium, das in Filmformen, die wohl kaum jünger sind als die Eisensteins, als *comeshot* oder *cum shot* standardisiert und *im Umlauf* ist. Gemeint ist die Einstellung des männlichen *Kommens* (in oder auf welche Körperpartie des – meist weiblichen – Gegenübers auch immer), die im Pornofilm in fetischistischer Manier *Präsenz* bezeugt, wo etwa Impotenz und Nichtigkeit drohen könnten, die eben beweist, dass Ejakulation tatsächlich stattgefunden hat, worin vorangegangenen Akten der Lustproduktion bzw. -akkumulation (Umdrehungen, Hochschaukeln, Tröpfchenbildung aller Art) ihr Abschluss, ihre Ordnungsgemäßheit zukommt. Als verkörpertes Geld ist die vor dem Separator kniende Marfa – ihre dem Gerät entgegengestreckten Hände, ihr glücksüberströmtes Gesicht mit weit offenem Mund – die Aufzeichnungsfläche, auf der die Vorführung der Produktivkräfte des Neuen ihren weiter kommunizierbaren Wert realisiert: Milch und Montage spritzen auf Marfas Hände und Gesicht – es ist vollbracht! Vollzogen ist die wahrheits-

³ Vgl. ebd., S. 29.

gemäßige Übersetzung von Landwirtschaftsarbeit in Geld, in zählbare Werte: Eisensteins Szenenverlauf verdeutlicht dies durch die Montage der – im Doppelsinn: numerisch und bildlich – größer werdenden Zahlen der Kolchosenmitglieder; deren ins Bild hämmernder Bestätigungsgestus ist quasi die Antwort auf die Schrifttitelfrage „Betrug oder Geld?“, die zuvor das Kurbeln am Separator skandiert hat.

In heutiger Sicht der Szene ist deren zotenhafte oder unfreiwillig parodistische Anmutung fast erdrückend. Allzu sehr ist unsere Wahrnehmung umstellt von etablierten Bildassoziationen: *whipped cream* als Umschreibung für männliches Ejakulat im pornografischen Jargon; der Anblick eines Gesichts, von dem besagte Sahne (Schlagobers, wie die Ösis sagen) tropft, als wenn schon nicht marken- oder geldwertzeichenhaftes, so doch rasch wiedererkennbares und in Umlauf zu bringendes Bild (etwa im Werbesujet zum US-Horrorfilm *House of Wax*, auf dem Wachs – oder *whipped cream* – vom Gesicht der prominenten Nebendarstellerin Paris Hilton tropft); Eisensteins Springbrunnen-Montage schließlich als Antizipation jener satirischen Erektions- und Ejakulations-Symbolmontagen, wie sie etwa bei den Monty Pythons notorisch sind.

Wie sieht das nun Rancière? Er zieht keine Vergleiche mit Paris Hilton oder Monty Python, aber immerhin kommen ihm, angesichts von Eisensteins *Wahnsinn* bzw. ekstatisch-dionysischer Ästhetik kommunistischer Automatisierungstechnik, Gilles Deleuze und *Titanic* (James Camerons Film von 1997) in den Sinn; zumal, wenn er seinerseits danach fragt, wie und in Umzingelung durch welche (mehr oder weniger nahe liegenden) Vergleichsbilder wir Eisensteins Kollektivierungsrausch heute wahrnehmen, welche Position dazu einzunehmen für uns heute als adäquat erscheint, welche anderen Positionen mithin, wenn schon nicht als *Wahnsinn*, so doch als unangebracht und *daneben* erscheint. Rancière beendet sein Eisenstein-Kapitel mit einer Passage, die sich auf eine andere, nun ja: Maschinensex-Szene mit Marfa in *Die Generallinie* bezieht. In der Szene lüftet die Bauernaktivistin ihren Rock und bietet einem Traktoristen ein aus ihrer Wäsche gerissenes Stück Stoff an, damit dieser zum Reparieren des Motors seines aufregend neuen Fahrzeugs nicht womöglich die mitgeführte rote Fahne verwenden muss. Wie herbeikonstruiert auch immer, ergibt sich das rührende Bild einer letzten Preisgabe des *Gehüteten*, der Intimität wie auch der Tradition, an das Neue; dieser Anblick verdichtet für Rancière exemplarisch die Erotisierung von Kommunismus als Technokollektiv des Lebens, wie sie Eisensteins „language of ideas becoming a language of emotions“ betreibt:

Marfa's lovingly torn skirt doesn't just refer us to a century of revolutionary illusions that have faded into the background. It also asks us what century we live in to derive so much pleasure – our Deleuzes in our pockets – from the love affair

upon a sinking ship between a young woman in first class and a young man in third.⁴

„[A]vec notre Deleuze dans la poche“, wie es im Original heißt.⁵ Die Referenz eines Pariser Filmmeisterdenkers auf (s)einen Vorgänger, formuliert im Kontext der Geschichtlichkeit kommunistischer Kinoästhetik: Ich habe dies an anderer Stelle mit Blick auf den tauschwertabstraktions- und semiologiekritischen Kryptomarxismus in Deleuzes Kinoschriften interpretiert.⁶ An dieser Stelle schlage ich vor, der *Attraktion* zu folgen – dem betreffenden Eisenstein'schen Gedanken, wie er auch bei Deleuze weiter entfaltet wird. Mit unserem Deleuze, unseren Deleuze-Büchern, in der Tasche, um Rancières Bemerkung zu folgen, haben wir Freude am Anblick der klassenübergreifenden Romanze in *Titanic*, und an diese unsere Freude kann der Anblick von Eisensteins Kommunismuserotik eine Frage bezüglich ihrer (Un-)Zeitgemäßheit richten, eine Frage, die wiederum gerahmt oder zumindest begleitet wird durch den Gedanken des Hinfällig-geworden-Seins revolutionärer Illusionen. Was Deleuze unter dem Aspekt der *Attraktion* über Eisenstein schreibt, läuft erstens – und entgegen Rancières oft überzogenem Bemühen, sich kategorisch und weit von Deleuzes Ästhetik abzusetzen⁷ – auf etwas Ähnliches hinaus wie Rancières Einschätzung, zweitens auf einen bestimmten Konnex von Filmphilosophie und Automatismusbegriff zu und drittens stellenweise mit Tom Gunnings prominentestem Beitrag zur Kinoarchäologie (an der Grenze zur Filmgeschichtsphilosophie) zusammen.

Der Reihe nach. In seiner Wertschätzung für Eisensteins Milchzentrifugenszene verleiht Deleuze einem ähnlichen Unbehagen wie dem weiter oben beschriebenen Ausdruck. Unbehagen daran, dass Analogien zum menschlichen Geschlechtsleben, seinen Säften und Imagines, hier allzu groß im Raum stehen und den Blick verstellen: „Die Psychoanalyse hat diesen berühmten Bildern von der Milchzentrifuge eine derart kindische Behandlung angedeihen lassen, dass es schwierig geworden ist, ihre schlichte Schönheit wiederzufinden.“⁸ Mit dieser schlichten Schönheit aber steht ja nun für Deleuze einiges auf dem Spiel: Ähnlich wie Rancière erachtet er die Unmittelbarkeit von Denken und Empfindung, Begriff und Schock, als zentral für Eisensteins Filmästhetik; er bringt dabei das Konzept eines Automatismus in Anschlag, anhand der Fähigkeit des selbstbewegten Bildes, „unmittelbar das Gehirn und das Nervensystem zu beeinflussen. [...] Die automatische Bewegung lässt in uns einen *geistigen Automaten* entstehen, der seinerseits auf es reagiert.“ Oder:

⁴ Ebd., S. 31.

⁵ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, 2001, S. 41.

⁶ Vgl. Drehli Robnik, *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 56 ff.

⁷ Vgl. Rancière (2006), *Film Fables*, Kap. 7; ders., *Ist Kunst widerständig?*, Berlin, 2008; ders., „Deleuze, Bartleby und die literarische Formel“, in: ders., *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, Zürich, Berlin, 2010.

⁸ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1989, S. 245.

„[D]ie höchste Stufe des Bewusstseins mit der tiefsten Stufe des Unbewussten zu verbinden: dies ist der dialektische Automat.“⁹ Rancière spricht hier von dionysisch gewordener Mathematik, und so wie er bezieht auch Deleuze sich immer wieder auf die Milchzentrifugenszene; dies zumal, wenn es um den schockartigen qualitativen Sprung vom Alltäglichen ins Pathetische, eben auch vom Agrartechnischen ins Ekstatische, geht: vom Tropfen zum „Milchstrom“ und weiter zu „Bildern aufschießender Wasserfontänen und Flammengarben (eine Milchfontäne, eine Milchexplosion).“ – „[D]er Milchstrom in *Staroe i novoe* wird abgelöst von Wasserfontänen (Übergang ins Glitzern), dann durch ein Feuerwerk (Übergang in die Farbe), dann durch ein Ziffern-Zickzack (Übergang vom Sichtbaren zum Lesbaren).“¹⁰ Ausgehend von diesen Übergängen, die sich zum Teil durch ein Konzept von Synästhesie abdecken ließen, setzt Deleuze zur Entfaltung von Eisensteins Begriff der „Montage der Attraktionen“ an.¹¹

Deleuze versteht die Attraktion zunächst „in einem spektakulären Sinn“¹², wie er in Eisensteins Bezugnahmen auf Zirkus- und Revueformate präfiguriert ist und wie ihn Gunning Rede vom frühen *Kino der Attraktionen* rekonstruiert, anhand der Übernahme serieller, quasi exhibitionistischer Nummernformate aus Bühnenspektakelkulturen in Filme und Kinoprogramme um 1900.¹³ In diesem Sinn wäre die Milchzentrifugenszene als kommunistischer Wanderzirkus zu verstehen, der lichtmaschinenhafte, kurbelbetriebene Separator als spektakuläre Selbstabbildung von Projektor und Kinomaschinerie, der Kommissar als Showman, Marfa als seine *bezaubernde Assistentin*, schließlich die Übergänge vom Strahlen und Rotieren zum Tröpfeln und Spritzen und weiter zu den anwachsenden Zahlen der Kolchosenmitglieder als Nummernrevue (hier im doppelten Wortsinn). Auch Rancières Verweis auf *Titanic* wäre unter diese Sicht subsumierbar: Camerons Film als später oder illegitimer Nachfahre des Attraktionskinos, dessen Vermächtnis Gunning als im postklassischen Hollywood'schen *Effekt kino* schlecht aufgehoben betrachtet, spricht er doch vom karnevalistischen Erbe im „Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects“, mit der avantgarde-authentizistisch voreingenommenen Einschränkung: „But effects are tamed attractions“.¹⁴

⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991, S. 205 und S. 21 [Herv. i. O.].

¹⁰ Deleuze (1989), *Das Bewegungs-Bild*, S. 245 und S. 58. An diesen Sequenzbeschreibungen zeigt sich beispielhaft, wie sehr Deleuze noch aus der (nicht ganz faktenkongruenten) Erinnerung an Filmbilder schreibt – und nicht auf Basis etwa von Einstellungsprotokollen, Schneidetischkopien, Sichtungstapes oder YouTube.

¹¹ Der betreffende Aufsatz in gängiger Fassung: Sergeij Eisenstein, „Montage der Attraktionen“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1979, S. 46-57.

¹² Deleuze (1989), *Das Bewegungs-Bild*, S. 58.

¹³ Vgl. Tom Gunning, „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, London, 1990, S. 56-62.

¹⁴ Ebd., S. 61.

Über das bloß Parataktisch-Nummernhafte hinaus sieht Deleuze in Eisensteins *Attraktionskalkül* auch den Erkenntnisaspekt eines qualitativen Sprunges, den das Bild vollzieht – eines Sprunges in eine neue Potenz: vom Lichterglanz zur Zahl etwa; oder, um es im Jargon des Blockbuster-Attraktionskinos zu paraphrasieren, vom Erzählen zum Spektakel oder zur ganzkörperlichen Immersion ins Bild. Für Deleuze steht mit dem Potenzensprung allerdings weit mehr auf dem Spiel:

Die Fontänen und Feuerwerksfarben heben den Milchtropfen in eine im eigentlichen Sinne kosmische Dimension. Und das Bewusstsein wird kosmisch und zugleich revolutionär, nachdem es sich in einem letzten pathetischen Umschlagen mit der Gesamtheit des Organischen an sich wiederverbunden hat: mit der Erde, der Luft, dem Wasser und dem Feuer.¹⁵

Es handelt sich hier um eine(n) jener Denkfiguren von Unmittelbarkeiten bzw. Kurzschlüsse zwischen Synästhetik und Politik, auf die wir noch zurückkommen werden.

Schließlich ist da, als eine Facette des Attraktionsbegriffs, die Deleuze nur *en passant* erwähnt, das Moment der *Anziehung* als Gesetz der Assoziierung von Bildern.¹⁶ Vielleicht ist der Aspekt der Anziehung aber hier insofern von größerem Belang, als sich unter dieser Chiffre danach fragen lässt, welche Anziehung die (Eisenstein'sche) Attraktion auf das Denken zum und mit dem Film ausübt. Im Fall von Gunnings Text lässt sich festhalten, dass die filmische Attraktion sich nahezu als ein *seltamer Attraktor* erwiesen hat, der ein Systemverhalten grundlegend umlenkt: Gunnings Intervention, die zunächst, Mitte der 1980er Jahre, als Vorschlag, proto- und para-avantgardistische Impulse des frühen Kinos neu und höher zu bewerten, an die Adresse der in Gunnings Sicht allzu kontemplativen US-Gegenwarts-Filmavantgarde gerichtet war, wurde eine Zeit lang vielfach so gelesen und verbucht, dass sie eine Rekonfiguration der Filmgeschichte insgesamt nahelegte – dergestalt, dass nun das Moment der Attraktion, das bislang als Gegenüber der Erzählkino-Tradition marginal galt, das Kontinuum abgibt und der Klassizismus des Geschichtenerzählens eine (von ca. 1910 bis zum Anbruch einer von Effekten und textueller Unabgeschlossenheit geprägten Blockbuster-Ästhetik um 1970 während) Abweichung. Stellt man die Optik von Gunnings Text etwas schärfer ein als es wohl vom Autor angepeilt war, dann zeigen sich überall in der Filmgeschichte, selbst in deren *klassischsten* Perioden, zu reevaluiierende Potenziale der Attraktion in ihrer Attraktivität für eine neue, etwa sensualistische oder um eine Effektästhetik zentrierte, Genealogie des Films. Gunning bietet also einen von Eisenstein inspirierten Attraktionsbegriff, den er auf Revueformen des frühen Kinos (von denen ja Eisenstein seinerseits ausgeht) rücküberträgt und an die Avantgarde heranträgt, bis der Begriff zur Chiffre eines Film- und Kinogeschichtsverständnisses aus der Warte des Blockbuster-Kinos (dessen

¹⁵ Deleuze (1989), *Das Bewegungs-Bild*, S. 58.

¹⁶ Vgl. ebd.

Konfiguration der 1980er/1990er Jahre) gerät. Für Deleuze wiederum scheint an Eisensteins Attraktion anziehend zu sein, dass sie ihm erlaubt, einmal mehr eine Ontologie der Immanenz politisch aufzuladen, zumal die jubilatorische Werdenskontinuität zwischen Milchtropfen und Kosmos mit dem Revolutionärwerden des Bewusstseins einhergehen zu lassen (ähnlich jenem Kommunismus der alles mit allem verbindenden Materiemontagen, den Deleuze an Vertov hervorhebt¹⁷). Was an Eisenstein, seinen Attraktionen, seiner Milchzentrifuge zumal ist es nun, das Rancière anzieht – und wo zieht es den Denker des „Unvernehmens“¹⁸ hin?

2. Abendsonne als Arbeitsplatz:

Rancière hört auf Jennings – und übersieht Postfordismus

Rancière sieht in der Ästhetik-als-Ekstatik von Eisensteins *Staroe i novoe* eine filmische Anrede am Werk, die nur vordergründig auf kritische Aufklärung zielt (etwa in Form des Vergleichs der jeweiligen Unfähigkeit oder Fähigkeit christlicher Rituale zur Dürrezeit und des Rituals mit dem Separator, es fließen zu lassen, sei es Wasser oder Milch), der es vielmehr um ein Denken im Modus freigesetzter Empfindung und dessen Vermittlung an ein Publikum zu tun ist. Rancières Passagen in *Eisenstein's Madness*, die ebendiese Ästhetik kommunistischer Verzückung mit dem Brecht'schen Projekt eines Kommunismus kritischer Distanz kontrastieren, hallen wider in Rancières jüngeren Ausführungen zu einer Gegenwartskunst, die sich zwar politisch verstehen mag, deren eingeübter kritisch-ironischer Reflex jedoch darauf abzielt, jede politische Positionierung als Pose, als *rebel* bzw. *radical chic* zu durchschauen. Und so einmal mehr die Unentrinnbarkeit von Warenform und Tauschabstraktion zu konstatieren, mithin also letztlich die Unmöglichkeit von Politik.¹⁹ Diese Haltung kennzeichnet Rancière als „Melancholie von links“ (ohne sich auf Benjamins „Linke Melancholie“ zu beziehen). Die Diagnose Rancières, in deren Kontext die hingebungsvolle, posenfreudige Euphorie der Eisenstein-Szenen eher Teil der Lösung denn Teil des Problems wäre, hat ihren konzeptuellen Rahmen in den Angriffen auf einen marxistischen *Soziologismus*, die der einstige, um 1968 abtrünnig gewordene Althusserianer Rancière immer wieder führt, am prägnantesten in seiner Kritik der *Metapolitik*. Diese Kritik richtet sich auf eine veritable Wahrheitspoetik, einen Erkenntnis- und zugleich Versinnlichungsmodus von Gesellschaft, der gegenüber der Politik nihilistisch ist, insofern sein ständiger Verweis auf die verborgene Wahrheit sozialer, letztlich ökonomisch fundierter Ungleichheit die Anmaßungen

¹⁷ Vgl. ebd., S. 115-119.

¹⁸ Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M., 2002.

¹⁹ Vgl. Rancière (2006), *Film Fables*, S. 30 f; ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien, 2009, S. 43-49.

egalitaristischer Politik als bloße Illusion oder sekundären Schauplatz denunziert.²⁰ Und in ähnlicher Weise kritisiert Rancière an einem kritischen Raffinement ironischer, aber post-emanzipatorischer Gegenwartskunst, dass es darauf hinausläuft, immer wieder Präntentionen zu entlarven, kraft derer Leute bloß *glauben*, Politik zu machen, während sie doch letztlich nur eine Pose ausagieren, ein Image konsumieren, einem Trend folgen, ein(em) Vorbild nachstellen, eben unaufhebbar in die verdeckten Primärprozesse der Warenökonomie verstrickt bleiben.²¹ (Weshalb sie es, das wäre die antipolitische Konsequenz dieses Purismus und dieser Melancholie von links, ja auch gleich bleiben lassen könnten.)

Der hier skizzierten (vielleicht etwas kontraintuitiven) Verknüpfung zwischen der Anziehung von Eisensteins Dionyso-Kommunismus und der Kritik marxistischer Metapolitik bei Rancière lässt sich die Anziehung/Assoziation zwischen Rancières Filmästhetik der Politik und seiner Geschichtsphilosophie der Politik zur Seite stellen. Hier geht es, kurz gesagt, darum, die Anmutung von zum Glück überwundener Archaik und etwas peinlicher, präreflexiver Unzeitgemäßheit, die uns Eisensteins Milchzentrifuge ins Gesicht schleudert, positiv einzuschätzen: Nämlich als einen Anachronismus, der seinen politischen Wert in einem Moment erweist, in dem ein auf- oder vielmehr abgeklärtes Denken die Politik als bloßes Trugbild durchschaut – sei es die Abgeklärtheit der posenkritischen Kunst, sei es die Abgeklärtheit einer postdemokratischen Exorzierung von Politik um die Jahrtausendwende (bevor Occupy und der Arabische Frühling das Bild verändert haben), die ein ganz auf die Herausforderungen der Gegenwart und die Produktions- und Gefühlsdynamiken von Bevölkerungen abgestimmtes Regieren fordert, nicht länger beschwert von Altlasten, Nachbildern und Flausen revolutionärer Jahrhunderte.²² Es geht um das Ansinnen und um gouvernementale Praktiken eines vollständigen Gegenwartig-Seins – In-der-Zeit-Seins, Selbstpräsent-Seins – von Gesellschaft, eines sich selbst flexibel feinjustierenden (quasi *vollautomatisch* werden wollenden) Kapitalismus; gegenüber solcher Selbstoptimierung-qua-Selbstvergegenwärtigung wirken die Vermessenheiten, Räusche und Streitluste der Politik störend, selbstentfremdend, und insofern wird in Rancière'scher Sicht der Anachronismus zu einem Wesentlichen der Politik.

Etwas kürzer – mit in etwa demselben Ziel – ist der Denkweg, der Rancières Sicht auf Eisensteins Kommunismus mit Statements verbindet, in denen er selbst und andere (Pariser) linke Meisterdenker sich jüngst für Formen des Wiederanknüpfens an Vermächtnisse des Kommunismus ausgesprochen haben. Was auch immer damit jeweils gemeint ist: Gerade im Verhältnis zu

²⁰ Rancière (2002), *Das Unvernehmen*, S. 88-104.

²¹ Vgl. Rancière (2009), *Der emanzipierte Zuschauer*, vor allem Kap. 2.

²² Vgl. Jacques Rancière, *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt/M., 1994, bes. Kap. „Der Gründungsbericht“; ders., *On the Shores of Politics*, London, New York, NY, 1995, Kap. 1 und 4; ders. (2002), *Das Unvernehmen*, Kap. „Demokratie oder Konsens“.

der Art, wie Alain Badiou Kommunismus als Treue gebietendes Wahrheitsergebnis oder zu beweisende Hypothese kennzeichnet, erweisen sich Rancières rezente Referenzen auf Kommunismus (historisch-sowjetischen wie auch historisch-künftigen) als frei von Sorgen um Wahrheitserkenntnisoperationen und insofern als konsistent mit seiner Deutung eines Eisenstein'schen Kommunismus, der Aberglauben und Rausch eher mit Kalkül emuliert oder *reenactet* als sie erkennend zu durchdringen. Kommunismus, so Rancière, sei keine Frage des Wissens um die Wahrheit, weder im Sinn einer Einsicht in Geschichtsteologie (die diversen Anrufungen eines im Kapitalismus schlummernden oder keimenden Kommunismus) noch im Sinn eines Pathos der Distanz gegenüber einer Masse, die als aus narzisstischen, konsumgesellschaftlich demokratisierten Individuen bestehend imaginiert wird.²³ Dem „Glauben an eine geschichtliche Notwendigkeit“ und der „Kultur der Verachtung“ stellt Rancière die „Wiederherstellung der Vertrauenshypothese“ entgegen, wobei Vertrauen – eben anstelle von Ressentiment – gegenüber den Erfindungs- und Selbstüberschreitungsfähigkeiten einer in sich selbst gleichheitlichen „kollektiven Intelligenz“ zu kultivieren wäre.²⁴

Wenn demnach – folgen wir Rancières Gedankenverknüpfungen – die Massen nicht belehrt und aufgeklärt werden müssen, sondern bereits über die Fähigkeit zum Erfinden neuer, zumindest weniger inegalitärer Lebensweisen verfügen, und wenn dies schon in dem spezifischen *unkritischen* Aspekt von Eisensteins kommunistischer Filmästhetik angelegt ist, sind dann die Intelligenz und zugleich der Rausch der kollektiv(iert)en Produktion der Dreh- und Angelpunkt dieses Arguments? Anders gefragt: Sind die Fähigkeit und die Intelligenz aller Beliebigen eine Frage ihrer Befähigung zur Selbstverwertung und zur Produktion, auch des sozialen Lebens schlechthin, jenseits des Verwertungszusammenhangs des Kapitals? Kurz, worin unterscheidet sich Rancières Vertrauensemphase vom Glauben der postoperaistischen Multitudentheorie an die prometheische Gottgleichheit eines informationskapitalistischen, affektarbeitenden Wissensproletariats oder Kognitariats als Subjekt eines *general intellect*? Eine Kurzfassung dieser Unterscheidung, auf die wir noch zurückkommen werden, zeichnet sich dort ab, wo Rancière – den gewählten Eisenstein-Beispielen mit Erfindungsreichtum bei der Traktorenreparatur oder den Hochleistungsfähigkeiten teilautomatisierter Buttergewinnung zum Trotz – sich als alles andere denn ein Produktivist erweist; und das wird eben auch in seinen weiteren Arbeiten zum Film deutlich, insbesondere in seinem bis dato prominentesten (am häufigsten wiederabgedruckten) deutsch übersetzten Aufsatz zum Film.

²³ Letztere Abwertungshaltung manifestiert sich etwa in: Alain Badiou, „The Democratic Emblem“, in: Giorgio Agamben et al., *Democracy in What State?*, New York, NY, 2011, S. 6-15.

²⁴ Jacques Rancière, „Kommunisten ohne Kommunismus?“, in: ders., *Moments politiques. Interventionen 1977-2009*, Zürich, 2011, S. 207-220: 218 ff.

In *Die Geschichtlichkeit des Films* wählt Rancière als zentrale Filmreferenz einen Einakter von Humphrey Jennings (und seinem Cutter Stewart McAllister) aus dem Jahr 1942: *Listen to Britain* ist paradigmatisch für Rancières Raum- und Zeitlogik einer Politik, die ein Nicht-gegenwärtig-Sein zur Geltung bringt, im doppelten Sinn eines Nicht-am-zugedachten-Ort-Seins, der *Atopie* in Opposition zu einer Tradition sozialer *Platzzuweisung* (die Rancière als von Platon bis Bourdieu reichend sieht²⁵), und eines Nicht-in-der-Zeit-Seins, eines anachronen Herausfallens aus dem Rhythmus effizienter Betriebsamkeit und ihres Zwangs zur Gegenwartigkeit.

Listen to Britain operiert nicht am (generischen, rhetorischen ...) Funktionsort eines Propagandafilms, wiewohl er zu den vielen Filmen zählt, mit denen der aus der Grierson-Schule poetischer Sozialreportage bzw. der Filmabteilung der britischen Post (GPO Film Unit) stammende Dokumentarist Jennings zum britischen *war effort* beitrug. Wir tun uns heute leicht, *Listen to Britain* als frühes Exemplar unter der noch jungen Sammelbezeichnung *Essayfilm* abzulegen oder als Vorläufer eines polyphonen, eigendynamischen Sound-Designs zu betrachten. (Auf welches der programmatische, keineswegs bloß didaktisch-metaphorische Filmtitel hinweist.) Aufschlussreich für diese Versetzung, *Atopie*, des Films gegenüber dem Effizienzdiktat seiner kriegspropagandistischen Aufgabe ist der Umstand, dass einige im Umlauf befindliche Fassungen von *Listen to Britain*, etwa die Kopie in der Propagandafilmsammlung des Österreichischen Filmmuseums, einen für den damaligen Filmeinsatz in Kanada (nicht von Jennings) gedrehten Prolog aufweist: In diesem wird durch einen in die Kamera sprechenden leitenden Funktionär der kanadischen BBC sozusagen der Schmah dieses geräuschvollen, an Stimmengewirr reichen, aber ohne Off-Kommentar (ohne allwissende, Welt und Mission erklärende Gottesstimme) auskommenden Films ausbuchstabiert – im vornhinein und quasi sicherheitshalber, weil das Risiko, ein Publikum würde nicht ganz verstehen, worum es da geht, vielleicht doch zu groß ist.

Ohne sich zu vertiefen in die Inszenierung-als-Beobachtung von Uneindeutigkeiten im Alltagsleben der britischen Bevölkerung – 1942 noch unter Bedrohung durch Luftangriffe und eine potenzielle Invasion seitens Nazi-Deutschlands –, sei eine Bildfolge erwähnt, die Rancière hervorhebt.²⁶ Im Rahmen einer Sequenz, die einer abendlichen Tanzveranstaltung gilt, tauchen im Gegenlicht der untergehenden Sonne zwei Männer auf, die Uniformjacken anlegen und sich ans Meeresufer auf eine Bank setzen. Diese Männer sind – für ein halbwegs geschichtsfaktenkundiges Publikum von heute, wohl mehr noch für ein zeitgenössisches Publikum des Films – als Angehörige der Home Guard erkennbar, die über Englands Küsten wacht. Sie sind dies aber nicht un-

²⁵ Vgl. Jacques Rancière, *Der Philosoph und seine Armen*, Wien, 2010.

²⁶ Vgl. Jacques Rancière, „Die Geschichtlichkeit des Films“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Matzl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 213-231: 216-219.

mittelbar, und auf diese kleine Versetzung, diese minimale Asynchronität zwischen den Körpern im Abendsonnenlicht und ihrer militärischen, arbeitsteiligen, dokumentarnarrativen Bestimmung, hebt Rancière ab, indem er unterstellt, die beiden könnten ja auch einfach nur im Vollzug eines ästhetischen Verhältnisses zur Welt im Sonnenuntergang sitzen.

Nun wird – diese Erfahrung habe ich in Vortrags- und Unterrichtssituationen immer wieder gemacht – gerade diese Interpretation Rancières und im Weiteren sein Verständnis der Art, wie bei Jennings das britische Volk an der Geschichte Anteil nimmt, oft in Zweifel gezogen und bestritten. Ich würde meinen, dass genau an der Stelle dieser Bestreitbarkeit ein Einsatz, ein politik-theoretischer, vielleicht auch theoriepolitischer Spieleinsatz von Rancières Deutung deutlich zu werden beginnt. Ohne nun angesichts der Männer im Sonnenuntergang rezeptionspsychologisch oder -historisch argumentieren zu wollen: Der wie sehr auch immer kurze Abstand zwischen dem Auftauchen der Männer und ihrer Verbuchung unter ihre Funktion (als Home Guards, Bewacher der Tanzveranstaltung, Teile des mit britischer Gelassenheit im Kriegsalltag stehenden, sitzenden, tanzenden Volkes ...), dieser Abstand im sozialräumlichen wie auch arbeitszeitlichen und wahrnehmungszeitlichen Sinn ist für Rancière von hohem Wert. Und zwar sowohl als Material seiner weitergefassten Theorie einer Politik des Unvernehmens als Losreißen vom zugewiesenen Platz und Wahrnehmbarkeitsregister im sozialen Gefüge als auch als einer jener Fälle von Dissens, von Sinnlichkeitsstörung und Einspruch, schon kraft der (Selbst-)Inszenierung sozialer Identität oder vielmehr Identitätsspaltung, als einer jener Streit-Fälle, die Rancière *sammelt* – sammelt in ihrer Singularität und zugleich Eignung zur jederzeitigen *Reprise*, Wiederaufnahme, des Streits.²⁷ Dieses Sammeln beginnt mit seinen Archivfunden über die *nuits prolétaires*, die proletarischen Nächte, die manche französische Arbeiter des 19. Jahrhunderts nicht zur Reproduktion ihrer Arbeitskraft oder zu soziologisch quasi *ordnungsgemäßen* plebejischen Geselligkeiten nutzen, sondern in Anmaßung eines bildungsbürgerlichen Habitus – und wie zum Beweis der Rede von der Gleichheit der Intelligenzen – zum Philosophieren oder Dichten in griechischen Versen verschwenden, nachgerade missbrauchen.²⁸

Wie Rancière darlegt, besteht *Listen to Britain* über weite Strecken aus dem, was in am Wahrscheinlichkeitsdiktat normierter Repräsentation orientierten Filmen – in *klassischen* Filmen (wie andere filmästhetische Diskurse sagen würden) – die *Aussetzungen*, die Auslassungen, Pausen, Leer- oder Unbestimmtheitsmomente oder Hintergrundgeräusche wären.²⁹ Und insbesondere erscheinen die Leute – das Volk – so, dass ihr Verhalten aus der Rolle, die sie

²⁷ Vgl. Ruth Sonderegger, „Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt“, Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 29-59.

²⁸ Vgl. Jacques Rancière, *The Nights of Labor. The Workers' Dream in Nineteenth Century France*, Philadelphia, PA, 1989.

²⁹ Vgl. Rancière (2010), *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 218.

gerade spielen, immer auch ein wenig herausfällt (woraus dann wiederum in einem systemerweiterten Sinn, auf den Jennings' Film zielt, ihre neue Rolle besteht): Sie wirken bei der Arbeit *und* beim Nebenbei-Singen gleichermaßen zerstreut, absolvieren auch ihr Publikum-Sein bei Musikdarbietungen in Arbeitspausen oder an Feierabenden in unfokussierter Weise (wie sie, um diesem Vergleich zu begegnen, in einer zeitgenössischen deutschen Wochenschau über Symphonieorchester-Gastspiele in Rüstungsfabriken nicht denkbar wäre), sie drehen sich (als kanadische Soldaten) noch beim versonnenen Country-Yodeling während des Wartens auf das Rangieren ihres Truppentransporters eine Zigarette, mümmeln und murmeln, wenn sie sprechen, und sind selbst beim Bewachen der Strände noch ein bisschen Ästhetiker vor dem Sonnenuntergang. Angesichts der Muße, die in einem Zustand der Abgeschlafftheit verbracht wird, ist es für den vorliegenden Kontext müßig zu fragen, ob hier nicht die Idee eines britischen Nationalcharakters (Unaufgeregtheit etc.) gefeiert wird, oder ob der Film damit oder auch dadurch, dass er in so hohem Maß aus Pausen besteht, seine Propagandaarbeit im Rahmen des *war effort* einer Demokratie nicht viel effizienter erledigt als wenn er etwa auf faschistische Propagandafilm-Muster zurückgriffe (etwa mit Zwischenschnitten auf Gesichter von Leuten, deren angestrengt expressive Mienen Begeisterung, Unverdrossenheit, Kampfeswilligkeit etc. unmissverständlich mehrfach bestätigen sollen).

Wir könnten der Verbindung nachgehen zwischen *Listen to Britain* und anderen Filmen von Jennings: In der Art eines Kontrasts, wie ihn Rancière im Vergleich mit dem auf einen erklärenden *voice-over* rekurrierenden *London Can Take It!* (aka *Britain Can Take It!*, GB 1940) herausstreicht, oder aber in der Art von Analogien mit Jennings' *The True Story of Lili Marlene* (GB 1944), der die immer neuen Rekontextualisierungen, Umdeutungen und Aneignungen des im Filmtitel genannten Soldatenliedes rekonstruiert, wie auch von Analogien mit Momenten in *Spare Time* (GB 1939), die mitunter als Jennings' surrealistisches Gespür für im *working class*-Alltagsablauf selbst sich bildende poetische Montagen apostrophiert werden.³⁰ Es geht da um Bilder, die auf das Performative, Spielerische, Kostüm-Eigenlogische bis leicht *Danebene* im rationalisierten Betrieb abheben, vom zweckentfremdeten Nazi-Schlager bis zur grotesk uniformierten proletarischen Marching Band, die auf Kazoos *Rule, Britannia!* spielt, ohne dass dies als Verhöhnung gemeint wäre (obwohl es wie die *tongue-in-cheek*-Variante einer solchen anmutet – und übrigens wie ein Kontrastbild zum *Rule, Britannia!*-Chor zu den in *Spitfire*-Flugbildoptik überschauten britischen Feldern am Ende von *Listen to Britain*): *spare time* eben als ostentative leere – und insofern von allem möglichen erfüllte – Zeit, vielleicht als Vorform Tati'scher *playtime* oder Lester'scher *hard*

³⁰ So etwa in einigen Experteninterviews in der Dokumentation Humphrey Jennings': *The Man Who Listened to Britain*, GB 2000, Regie: Kevin Macdonald, die auf einer DVD-Edition von *Listen to Britain* und anderen Jennings-Klassikern enthalten ist.

day's nights, die im kategorisch unkonzentrierten, so improvisationsfreudigen wie ziellosen Herumhängen und -zappeln verbracht werden, jedenfalls aber als ein Rest, der nicht dem *Sparen* dient, sondern eigenwertig wird, seine Abweichung gegenüber engen Normen von Arbeitskraftreproduktion oder ArbeiterInnenkultur zur Geltung bringt.

Würden wir von Jennings' Pausenalltag aus dieser Verbindung nachgehen, in deren Fluchtpunkt eben etwa Filmbilder von Tati und Lester liegen, dann würde sich allerdings etwas zeigen, was ersterer Filmemacher gewissermaßen sehr früh gesehen und 1967 in *Playtime* verbildlicht hat: Dass Arbeit und Freizeit zunehmend zur Ununterscheidbarkeit neigen, dass (touristisches) Gnießen Hochleistungsverpflichtung und spätkapitalistisches Arbeitsleben von spielerisch-improvisierenden Momenten durchsetzt ist, kurz, dass Ort und Zeit der produktiven Tätigkeit tendenziell überall und jederzeit sind.³¹ Solche Veränderungen in Ökonomie, Gesellschaft und Regierungspraktiken werden seit geraumer Zeit unter Stichworten wie *soziale Fabrik*, *Postfordismus*, *neuer Geist des Kapitalismus* oder (bei und nach Deleuze) *Kontrollgesellschaft* untersucht und sind hier nun insofern von Belang, als sie die ästhetische Utopie, die für Rancière den Kern der „Geschichtlichkeit des Films“ ausmacht, in einem problematischen Licht erscheinen lassen. Die Version eines politischen Anachronismus, die Rancière im betreffenden Aufsatz vorlegt, ja im Rekurs auf kino-avantgardistische und romantische Ästhetiken nachgerade beschwört, läuft auf in etwa dies hinaus: Das moderne Bildmedium ist die verspätete Realisierung einer viel älteren, in der deutschen Romantik – etwa in Schillers *Ästhetischer Erziehung* – präfigurierten Idee des ästhetischen Staates, dem „[die Kunst] jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen.“³² Die Frage ist aber, wie es um das demokratisch-egalitäre, insbesondere dissens- und streitpolitische Moment dieses Vermächnisses bestellt ist angesichts einer gegenwärtigen postfordistisch-neoliberalen Gouvernementalität, die gewissermaßen von allen fordert, so kreativ und flexibel wie KünstlerInnen zu sein, wenn es um Selbstbehauptung unter prekären Arbeitsalltagsbedingungen geht.

Ruth Sonderegger weist in ihrer Rekonstruktion der Rancière'schen Streit-ästhetik auf ebendies hin, mit Blick auch auf den Film *Rosetta* (Luc und Jean-Pierre Dardenne, B 1999), bei dem die anmaßende, dissensuale Subjektivierung der Titelheldin gerade in ihrem Beharren auf einen ganz normalen geregelten Job besteht – etwas, das ihr unter Bedingungen postfordistischen Flexibilitäts- und Improvisationszwangs ständig vorenthalten wird; unter denselben Bedingungen zeigt sich die Überbewertung der Kunst in Rancières „Ästheti-

³¹ Zu einigen der folgenden Punkte: Drehli 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.

³² Rancière (2010), *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 225.

sierung von Politik“ (Politik verstanden als Streit über die Einteilung, wer und was in einer Gesellschaft an welchem Ort und in welcher Funktion *sinnlich* wird).³³

Die Ironie an dieser Theoriekonstellation ist eine doppelte: Zum einen hat Rancière – auch wenn er die Boltanski/Chiapello'sche These, der Kapitalismus habe die *Künstlerkritik* in eine Innovation seines Betriebssystems umgewandelt, als soziologische Reduktion von Kunst wie auch von Selbstinszenierungen zurückweist (in einer seiner Ironie- und Ernüchterungsskepsis vergleichbaren Manier)³⁴ – sehr wohl einen Begriff von postfordistischer Gouvernamentalität. Dieser trägt bei Rancière den Namen *Postdemokratie* und bezieht sich auf eine Art des Regierens (auf „polizeiliche Repräsentation des Sozialen“, wie Rancière es nennt), bei der Gesetze sich den Energien – den Leidenschaften bis hin zum Fremdenhass wie auch der Produktivität bis hin zum deregulierten Kreativkapitalismus – eines profitabel brummenden sozialen Lebensprozesses nicht auferlegen, sondern, beinahe im Gegenteil, flexibel anschmiegen.³⁵ Nicht von ungefähr liest etwa Susanne Krasmann aus gouvernamentalitätsanalytischer Perspektive Rancières Ausführungen zur Postdemokratie als einen Beitrag zur Rechtstheorie der gegenwärtigen Anpassung von Gesetzen an Normen (zumal verstetigte Ausnahmezustände) des Regierens.³⁶

Rancières Postdemokratiethoreme, seine Variante einer Postfordismustheorie, sind somit ein keineswegs peripherer Bestandteil seiner Theorie. Und sie sind durchaus der Art nahe, in der Deleuze die Ausübung von Formungsmacht in der postfordistischen Kontrollgesellschaft versteht: als unabschließbare Modulation nämlich, ständige Anschmiegung der – z. B. gesetzlichen – Formen an die zu formenden Kräfte und Subjektivitäten.³⁷ Dies betrifft etwa das *lebenslange Lernen* als eine Produktion von Gelehrigkeit, die nicht mehr an fixe Orte und Zeiten von Schulinstitutionen gebunden, sondern der Tendenz nach mit sozialisierten Lebensverläufen koextensiv ist. Unter diesem Aspekt wiederum – Gesetzesform, die ganz im zu erziehenden Leben aufgeht – zeigt sich, wie sehr Rancière sein Bild von Postdemokratie am Vorbild seines Konzepts der (bei Platon paradigmatisch vorgedachten) *Archipolitik* und ihres *ethischen Regimes* der Politik orientiert, in dem „die Gesetze zuerst eine Lebensweise, ein Temperament, ein Klima der Gemeinschaft ausdrücken“ und

³³ Vgl. Sonderegger (2010), *Affirmative Kritik*.

³⁴ Vgl. Rancière (2009), *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 45 ff.; ders., „Mai 68, überprüft und korrigiert“, in: ders., *Moments politiques. Interventionen 1977-2009*, Zürich, 2011, S. 183-186: 185 f.

³⁵ Vgl. Rancière (1995), *On the Shores of Politics*, Kap. 1 und 4; ders. (2002), *Das Unvernehmen*, Kap. „Demokratie oder Konsens“.

³⁶ Vgl. Susanne Krasmann, „Folter im Ausnahmezustand?“, in: dies., Jürgen Martschukat (Hg.), *Rationalitäten der Gewalt. Staatliche Neuordnungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2007, S. 75-96: 81.

³⁷ Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.

„die Gesetzgebung sich gänzlich in Erziehung auflöst“, im Zeichen eines „totale[n] Sinnlichwerdens des gemeinschaftlichen Gesetzes“.³⁸

Damit sind wir schon bei der zweiten Ironie dieser Konstellation. Die besteht eben darin, dass Rancière nicht nur die demokratische Wirkkraft von Kunst über- und deren Eingespanntheit in postfordistische Regimes des flexibilisierten Kreativkapitalismus unterschätzt, sondern dass, mehr noch, sein kritisches Bild einer – platonischen oder postfordistischen – Verlebendigung der Gesetze in etwa jenem Bild einer ästhetischen, in ihren Formgebungen und Gesetzen durch die Kunst verlebendigten Gemeinschaft entspricht, das er in *Die Geschichtlichkeit des Films* affirmiert, in romantischem Überschwang und mit Fluchtpunkt Film als Einlösung dieses Vermächtnisses. In Rancières Emphase von Versinnlichung-als-Vergemeinschaftung geht das konfliktuöse Moment von Politik – Dissens bzw. Streit als Kernbestand gerade seiner eigenen Politiktheorie – verloren im synästhetischen Idyll einer unentfremdeten „Gemeinschaft, die denkt was sie fühlt, und die fühlt, was sie denkt.“³⁹ Bezogen auf *Listen to Britain* – oder vielleicht mehr noch auf Rancières Würdigung von Jennings’ Film als späten Erben der romantischen Idee – bekundet sich diese Ironie darin, dass gerade Jennings’ Bild einer im ständigen Tanzen, Singen und Pausieren erscheinenden Demokratie durch nichts vor dem Umkippen ins Bild eines *Bienenstocks Britannien* gefeit ist, in dem die Einbindung aller ins gemeinsame Geschichtsschicksal unhintergebar ist. Wie Sebastian Schweer über *Listen to Britain* schreibt: „[E]ine konfliktfreie und reibungslos funktionierende Insel, in welcher jeder seinen Platz hat“, nicht zuletzt „weil es keinen Unterschied mehr gibt zwischen Müßiggang und Pflicht.“⁴⁰ Aus solchermaßen kritischer – adornitisch kollektivierungspessimistischer oder postfordismusskeptischer – Sicht auf Jennings’ rastloses, ästhetisch durchwirktes Sozialisierungsspiel wäre jenes *Hör auf Britannien!*, das sein Filmtitel bedeutet, vielleicht eher als *Hör auf, Britannien!* zu buchstabieren.

3. Atopik und Separation: „Lots of people“ versus Multitude und Demut

Das aber kann es nicht sein. Hier stellen sich einige Fragen, die kurz angerissen und auf noch knappere Teilantworten hin entfaltet sein sollen. Wie sehr ist Rancières Politiktheorie und im Weiteren der politische Spieleinsatz seiner

³⁸ Rancière (2002), *Das Unvernehmen*, S. 79. Eine prägnante Kritik von Ethik als Konzept der Verortung, Identifizierung und Depolitisierung formuliert Rancière auch in: „Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik“ in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007, S. 125-151.

³⁹ Rancière (2010), *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 226.

⁴⁰ Sebastian Schweer, „*Listen to Britain* (Jennings 1942) oder *Bienenstock Britannien*“, Hausarbeit im Rahmen meiner Lehrveranstaltung *Regierung/Inszenierung: Politische Filmtheorie* am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Sommersemester 2012.

Filmästhetik von Repräsentationsphobie und Sinnlichkeitsapologetik geprägt? Wie nahe sind Rancières neoromantische Schlagseiten der (in der neoformalistischen Filmstilkunde einflussreichen) automatisierungskritischen Ästhetik eines Viktor Šklovskij, mit ihrer Sorge um die alles verschlingende Automatisierung und ihrer Hoffnung, durch die Kunst würde die „Wahrnehmung des Lebens“ gegenüber dem Wiederkehren wieder autonom, „um die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen“?⁴¹ Schließlich: Wie sehr verfällt Rancière in einen ästhetizistischen Automatismus, der Versinnlichung und Verlebendigung unmittelbar mit egalitärer Politik gleichsetzt? Dass es in Rancières Politiktheorie – zumal im Zeichen seiner Engführung von Politik mit Demokratie (für alle nicht-demokratische, nicht-egalitär-emanzipatorische Politik reserviert er ja den Großbegriff *Polizei*) – oft eigentümlich automatisch bzw. unvermittelt zugeht, ist vielfach kritisiert worden: Rancière löse allzu umstandslos die Gleichwertigkeitsbegriffe ineinander auf, die jeweils einem politischen Egalitarismus, einer von sozialen Darstellungshierarchien entkoppelten Ästhetik und der Beziehung zwischen subjektiven Verstandes- und Empfindungsvermögen inhärent sind;⁴² und, so ein hegemonietheoretischer Einwand, er springe unvermittelt und syllogistisch von jener Gleichheit, die er als virtuelle Voraussetzung aller Ungleichheitsordnungen hypostasiert, zu jenen Egalisierungen, die sich in politischen Streitakten bekunden, ohne dabei das Moment einer hegemonialen, strittigen, eben auch bestreitbaren, Institutionierung egalitaristischer Politik zu bedenken – sprich: Rancières störungsemphatisch konzipierte Politik sei automatisch immer auf der unbestreitbar guten Seite, jener der Gleichheit, unkompromittiert vom schnöden Alltagsgeschäft der Institutionalisierung.⁴³

Gerade vor dem Hintergrund dieser triftigen Kritiken wird deutlich, dass Rancières Filmtheorie – mehr als seine Ausführungen zur Kunst – in weiten Teilen Einwänden dieser Art implizit Rechnung trägt; dies zumal in ihren unromantischen Momenten und insbesondere in der Auseinandersetzung mit deleuzianischen Film- und Politik-Ontologien des freigesetzten Werdens. Hier ist nicht der Ort, Rancières Auseinandersetzung mit Deleuze, sowie mit Deleuze-inspirierten vitalistisch-biopolitischen Politiktheorien, die auch auf Kino und Medienkultur rekurren, ausführlich aufzurollen.⁴⁴ Im Kontext der Frage

⁴¹ Viktor Šklovskij, „Kunst als Kunstgriff“, in: ders., *Theorie der Prosa*, hg. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984, S. 7-24: 13.

⁴² Vgl. Markus Klammer, „Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl, (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 195-211.

⁴³ Vgl. Oliver Marchart, „The Second Return of the Political. Democracy and the Syllogism of Equality“, in: Richard Stamp/Paul Bowman (Hg.), *Reading Rancière. Critical Dissensus*, London, New York, NY, 2011, S. 129-147.

⁴⁴ Vgl. Drehli Robnik, *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, Kap. 3 und 4; ders., „Denk-Figuren, Raum-Bilder, Zeit-Formen von Dissens in den Film- und Politikkonzepten von Rancière, Deleuze und Kracauer“, in:

nach (Ent-)Automatisierung sei allerdings festgehalten, wie sehr zwei Stränge eines an Deleuze anknüpfenden Denkens der Verbindung von Film und Politik durchaus einem Automatismus des Politisch-Werdens des Lebens anhängen: Da ist zum einen die „humilitudinale“, zur Demutweisende Linie bei Agamben; für ihn „konstituiert sich Lebens-Form unmittelbar als politisches Leben“, und so reduziert sich Politik bei Agamben bisweilen auf eine Ethik des gut geführten Lebens bzw. auf eine Ethik der „Geste“, der Ausstellung dessen, was dem Selbst uneigen und fremd ist, im filmischen Bild.⁴⁵ Und da ist die „multitudinale“, postoperaistisch auf die Souveränität des selbstgeformten kreativen Lebens der Multitude gegenüber Aneignungen durch Kapital und Staat zielende Linie; entlang dieser Denklinie wird Politik auf das Ethos eines medial kulturalisierten, kommunikativ virtuosen Arbeitslebens reduziert (bei Virno) oder auf die Bio-Macht „affektiver Arbeit“ an der Herstellung sozialer Empfindungen nach dem Modell von Gesundheitsservice und Unterhaltungsindustrie (bei Hardt und Negri).⁴⁶ In beiden Sichtweisen gilt das Leben als automatisch politisch (eben biopolitisch), sofern es in ein ethisches Verhältnis zu sich selbst tritt, ein Verhältnis der Demut vor dem Uneigen(tlich)en bzw. ein Verhältnis der kommunikativen Selbstführung als Selbstverwertung – und Film gilt als das Bild bzw. ein Vor-Bild dieses vitalistisch-ethischen Selbstbezugs.

Rancière hat sich mit beiden Denkweisen und ihren politischen Ansprüchen auseinandergesetzt und sich in diesen Auseinandersetzungen – wenn auch nur implizit – von zentralen Positivbesetzungen seiner eigenen romantischen Filmästhetik in *Die Geschichtlichkeit des Films* verabschiedet. Der Multitude-theorie attestiert Rancière, dass ihr Konzept eines Kommunismus des überfließenden Seins letztlich in der Tradition der romantischen, etwa Schiller'schen Idee einer nicht von sich getrennten, im Sinn der Sinnlichkeit *konsensuellen* Gemeinschaft stehe, und er setzt dem sein Verständnis von Kommunismus als „power of separation“ entgegen.⁴⁷ (Kommunismus also doch als *der Separator* – um noch einmal auf Eisensteins Milchzentrifuge zurückzukommen.) An die Adresse messianischen Ereignisdenkens – Agambens, aber auch Derridas – geht Rancières Distanznahme gegenüber „einer Theologie der

Viktor Kittlausz (Hg.), *Räume der Vermittlung: ästhetische Prozesse zwischen Alltag und Kunst*, Berlin, Münster, 2013, S. 157-168.

⁴⁵ Giorgio Agamben, „Lebens-Form“, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/M., 1994, S. 251-257: 252; vgl. ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin, 2001, S. 57-62; ders., *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M., 2002; ders., *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin, 2003.

⁴⁶ Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien, 2005; Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, London, 2000, S. 304; Michael Hardt, „Affektive Arbeit“, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich, Wien, New York, NY, 2003, S. 211-224.

⁴⁷ Jacques Rancière, „Communism: from Actuality to Inactuality“ in: ders., *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York, NY, 2010, S. 76-83: 81 ff. [Herv. i. O.].

Zeit [als] Denken des Traumas oder des zukünftigen Heils“.⁴⁸ Beide Abgrenzungen Rancières münden in sein Votum für eine Politik, die „*intempestive*“ bzw. „*a-topian*“ ist, im Sinn einer Unzeitgemäßheit, die ohne jenes Pathos eines Zeitenbruchs auskommt, das ihm am utopischen Denken als problematisch erscheint.⁴⁹

Um aber diese Themen nun im Filmkontext zu bündeln, seien Rancières „Atopik“, „Un-Ethik“, gar „Separatistik“ (so diese meine Neologismen als Provokationen Sinn machen) zunächst noch einmal über einen politiktheoretischen Spieleinsatz in der Filmästhetik angegangen, konkret über einen weiteren Fall von bildförmigem Wahnsinn, zusätzlich zu jenem Eisensteins. In seinen Aufsätzen zu Roberto Rossellinis frühen Filmen, insbesondere *Europa '51* (I 1951), posiert Rancières Schreibstil in einer christlich-theologischen Terminologie: Es geht da um Gnade, Bekehrung und Heiligkeit als Brüche mit konsensueller Erfahrung, um Schritte ins Leere als Akte eines vertrauensvollen Glaubens im Zeichen eines Unterbrechungsereignisses.⁵⁰ Was ist der Stellenwert des Glaubens in dieser (offenbar nur auf die Texte zum katholischen Neorealismus Rossellinis beschränkten) Version von Rancières Dissensphase? Obwohl es nahe läge, zielt Rancière hier nicht auf eine „sinnliche Religion“ als „Mythologie der Vernunft“⁵¹, wie sie von der deutschen Romantik überliefert ist und mit Eisensteins mathematisiertem Dionysmus kompatibel wäre. Und während Deleuze in seinem Resümee zu Rossellinis Kino, verstanden als bildförmige Verbindung zu einer weltbildlos und unglaubwürdig gewordenen Welt, kategorisch fordert: „Wir benötigen eine Ethik oder eine Glaubensgewissheit, was die Idioten zum Lachen bringt“⁵² (auch hier sieht sich Deleuze, wie bei der von der Psychoanalyse verkannten Milchzentrifuge, vom kindischen Lachen der Andersgläubigen bedrängt), ist es Rancière nicht um eine neorealistic Ästhetik/Ethik demütigen Weltglaubens zu tun. Schließlich ist denn auch die gläubige Prozedur der Treue gegenüber der Ruptur des dem Irrsinn verschwisterten Wahrheitsereignisses ein Konzept, mit dem der in seinen Rossellini-Texten (unverkennbar und bis an die Grenze zur Parodie) auf Alain Badiou ereignistheoretisch-paulinischen Pfaden wandelnde Rancière mehr kokettiert als sich geradewegs zu verbünden. In letzter Instanz ist der Glaubensakt, der „step into the void“, den Rancière starkmacht, ein „step to the side“ und insofern eine seiner direktesten Annäherungen an

⁴⁸ Rancière (2007), Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik, S. 138 und S. 150; ders., „Does Democracy Mean Something?“, in: ders., *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York, NY, 2010, S. 45-61: 60 f.

⁴⁹ Rancière (2010), „Communism: from Actuality to Inactuality“, S. 83 [Herv. i. O.].

⁵⁰ Jacques Rancière, „A Child Kills Himself“, in: ders., *Short Voyages to the Land of the People*, Stanford, CA, 2003, S. 105-141; ders., „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, in: ders., *Film Fables*, London, 2006, S. 125-142.

⁵¹ F. W. J. Schelling, „Das älteste Systemprogramm“, in: ders., *Texte zur Philosophie der Kunst*, hg. v. Werner Beierwaltes, Stuttgart, 1982, S. 96-98: 98.

⁵² Deleuze (1991), *Das Zeit-Bild*, S. 226.

die Raum-, Zeit-, Geschichts- und Politiklogik der „Atopie“.⁵³ Die atopische Versetzung (im Kontrast etwa zu einer utopisch-messianischen Entsetzung), das Nicht-am-zugewiesenen-sozialen-Ort-Bleiben, verknüpft Rancière anhand einer Szenenbeschreibung zu *Europa '51* mit einer Variante seines Theorems vom Volk, das nicht über ethisch-ethnische Identität und Ortstreue definiert, sondern im Medium einer Zählung, die kein Ganzes ergibt, von sich getrennt ist. Und das geht so: „At the end of the tramway, the people, [...]“⁵⁴, schreibt Rancière über die *short voyage* der vom Weg der Wissenden abweichenden Ingrid Bergman-Figur. Die Tramwayfahrt ins Daneben lässt sie in einem mit Leuten überfüllten proletarischen Zimmer ankommen, an dessen Bild und Ton Rancière gerade das Unethische hervorhebt – den Umstand nämlich, dass die Stimmen des Volkes/der Leute nachvertont sind, also gerade nicht einen Realismus oder Sensualismus des Lokalen und sozial Genuinen verheißen, und dass das solchermaßen nach Körper und Stimme getrennte Volk als bloße Menge gefasst, gerahmt wird: „[T]he people are first of all a way of framing. There is a rectangular frame that the camera cuts out; inside this frame there are lots of people. And that is enough.“⁵⁴

Das Volk, ohne ethisch-identitäres Fundament, reduziert auf das Erscheinen von „lots of people in a frame“: Joachim Schätz hat – aus Rancière'scher Sicht des Unvernehmens und der *Verrechnung* (im Doppelsinn) – ein nie als Ganzheit zählbares Volk dieser Art in und an den „Wimmelbildern“, den massendynamisch mit Sprechakten und Typengesichtern überfüllten Kadragen, von Preston Sturges' Hollywoodkomödien der 1940er Jahre deutlich gemacht.⁵⁵ Ließe sich der ganz in der Eigendynamik der Zahlen aufgehende *demos* – ungegründete Vielheit, die aber das Zählen durcheinanderbringt, weil sie die Frage, *wer wann und wo als was zählt*, zur Streitfrage macht – auch als ein Aspekt der Demokratiepolyphonie von *Listen to Britain* ausmachen? Wie wäre das bei Eisenstein? Käme dessen Wahnsinn einer religiösen Verzückung gleich, in der sich, als das vielleicht wesentlichste Produkt des Separators in der betreffenden Szene, das Volk von sich selbst trennt und in der Landvolk – in den Gesichtern so zerfurcht wie die Böden, in denen sie und ihr Ethos traditionshörig wurzeln – sich auflöst, sich verflüssigt (um nicht gleich zu verdampfen, wie „alles Ständische und Stehende“ bei Marx und Engels) in Kaskaden aus Wasser, Milch und vor allem nackte Zahlen, durch welche Vergemeinschaftung im Zeichen affirmierter Selbstentfremdung und Entauthentisierung zum Bild wird?

⁵³ Rancière (2003), *A Child Kills Himself*, S. 117 f., S. 121 f. und S. 130 f.

⁵⁴ Ebd., S. 112 f.

⁵⁵ Joachim Schätz, „Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 93-114.

4. *Not Guilty, but Superbad:*
von Mao zu Masoch, von Godard zu *Gangster Girls*

Abgesehen von Bezugnahmen auf konkrete Filme und Regisseure lässt sich das Un-Ethische von Rancières Filmästhetik sowie die Frage der strittigen Artikulation, der bestreitbaren wie auch konfliktuösen Formbildung, über Rancières Allgemeinthesen zum Kino in der Einleitung seiner *Film Fables* rahmen und perspektivieren. Nicht zuletzt wird da eine spezifische, ambivalente Sicht auf das Automatische des Films relevant. Für Rancière zählt am Medium des Films (bzw. an der *Kunst* des Films, aber dieser seiner Terminologie möchte ich nicht folgen) ein Automatismus. Worin besteht der? Nicht in der Automatik einer bildlichen Bewegung, die sich mit einem geistigen Automat verbindet (das wären Deleuzes Annahmen zur Beziehung von Kino-Empfinden und Denken, ausgehend von Eisenstein); nicht in einer technikapriorischen Automatik, die – ob als Maschinenästhetik oder Apparaturtheorie des Kinos – das Bild, seine Anredeweise, seinen Sinn direkt aus der medientechnischen Grundlegung des Films ableitet; und auch nicht in jener Zuspitzung von Apparaturtheorie, die Laura Mulvey in ihrem Spätwerk formuliert: Es geht darin um fetischisierte Erscheinungen unbewegter Körper, regloser Diven, schöner Leichen in bestimmten Filmmomenten, als Verkörperungen eines *beautiful automaton*, des ab und an quasi traumatisch im Bild ausgeplauderten Geheimnisses des Kinos, jenes vom *death 24 times a second*, so Mulveys Buch- und Aufsatztitel, demzufolge ein Medium, das vorgibt, Leben in Bewegung zu feiern, uns *eigentlich* immer nur Tod und Erstarrung vor Augen hält.⁵⁶ Im Unterschied zu einer solchen ins Barock-Allegorische gewendeten Sicht auf den ideologischen Apparat der Präsenz- und Bewegungsillusion besteht für Rancière das Geheimnis (so es eines gibt) des Films gerade in seiner Unzugehörigkeit zu einem Regime der Schuld, das Bilder der Lebendigkeit in Anblicke ihrer Nichtigkeit wendet. Der quasi anti-barocke Gestus prägt Rancières Auseinandersetzung mit Jean-Luc Godard, zumal der Kinogeschichtsphilosophie in dessen *Histoire(s) du cinéma* (F/CH 1988-1998): Godard, so Rancière, werfe dem Kino vor, seine ureigene Aufgabe, den in der Geschichte verlorenen, geschundenen Körpern und Dingen in Form eines Lichtabdrucks zur Präsenz zu verhelfen, verraten und sich stattdessen an die Unterhaltungsindustrie des Storytelling verkauft zu haben. Godard stelle, so Rancière, das Kino als schuldig gewordenes hin, um es mit seinen Videomontagen einer im tieferen Sinn wahren Filmgeschichte doch wieder in der erretteten Reinheit seiner aus und von den Stories ge- und erlösten Bilder feiern zu können.⁵⁷ Um diese Kri-

⁵⁶ Vgl. Laura Mulvey, „Death 24 Times a Second: the Tension between Movement and Stillness in the Cinema“, online unter :<http://www.bbooks.de/biopolitik/lm-death.htm> , zuletzt aufgerufen am 26.07.2012; dies., *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, 2006.

⁵⁷ Rancière, *Film Fables*, S. 180-186.

tik entlang von Mulveys Analytik des kastrationspanischen phallokratischen Blicks⁵⁸ zu paraphrasieren: Godard braucht die Idee vom Kino als makelhafter Sünderin als Voraussetzung seines heroischen Rettungsprojekts und seiner Verheißung eines *Kommens* des Bildes als leuchtende Ikone. In Rancières Distanz gegenüber Godards Treueforderung und Verratsanklage ans Kino schwingt schließlich auch ein Sich-Absetzen von einer Ethik der Treue und einer Paranoia des großen Verrats mit, wie sie Badiou Schriften zu den Prozeduren des Films wie auch der Politik antreibt.⁵⁹

Nicht machistisch oder maoistisch, eher beinahe masochistisch ist Rancières Filmtheorie gestimmt, und der darin implizierte Automatismus ist *zuvorkommend*. Der technische Automatismus der filmischen Aufzeichnung und die selbstläufigen Eigenlogiken des kollektiven Filmemachens, sie kommen, indem sie individuelle Urheberchaft stets ein kleines oder großes Stück weit dezentrieren, all jenen heroischen individuellen oder Kleingruppenbemühungen um ebenjene Dezentrierung zuvor, von der die moderne Kunstgeschichte ihre Lieder singt: Gemeint sind die (drogengestützten oder anderswie berauschten) Versuche, die Formbildung aus den Beschränkungen durch intentionale Repräsentation (zumal das Narrative), ja durch das Menschlich-Willentliche schlechthin zu retten. Film kommt dem zuvor; und doch ist das, was dieses Medium, dieser bildförmige Erfahrungsmodus in einem Großteil seiner Geschichte und seiner Hervorbringungen tut und leistet, nicht aus der technischen Automatik seiner Bildgebungsprozesse ableitbar, ist sozusagen nicht auf der Höhe des Objektivs und seiner Bewusstlosigkeit, der Montage und ihrer reinen Rhythmik. Rancière verdichtet dies zu einem formelhaften Satz des mit „A Thwarted Fable“, in etwa „Eine durchkreuzte Fabel“, betitelten Intros seiner *Film Fables*: „Um seine Knechtschaft zu durchkreuzen, muss Film erst seine Herr- bzw. Meisterschaft [mastery] durchkreuzen.“⁶⁰ Dass Film so oft eben nicht tut, worin das Medium der Rhythmen, Synästhesien und Aufzeichnungsautomatiken so meisterlich sein könnte, und sich stattdessen in die Knechtschaft der Repräsentation und ihrer vormodernen (oft gar noch vorromantischen) Konventionen begibt, dieses zuvorkommende Eintreten in ein Unterwerfungsverhältnis, das so viele cinephile und Avantgardediskurse als Makel und Sündenfall kritisieren (selbst ein wenig noch Gunning, wenn er proto-platonisch die genuine avantgardistische Attraktion von deren Verfalls- und Zählungsform im Hollywood-Spektakelkino unterschieden wissen will⁶¹), ist für Rancière kein Problem, eher eine Stärke des Films. Nicht zuletzt, weil dies die

⁵⁸ Vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Robert Stam/Toby Miller (Hg.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Oxford, 2000, S. 483-494.

⁵⁹ Vgl. Alain Badiou, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, Wien, 2003; ders., „Philosophy and Cinema“ in: ders., *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, London, New York, NY, 2005, S. 83-94.

⁶⁰ Rancière (2006), *Film Fables*, S. 11 [provisor. Übers. D. R.].

⁶¹ Vgl. Gunning (1990), *The Cinema of Attractions*, S. 61.

Möglichkeit eröffnet, im Rahmen der Repräsentationsregimes doch wieder Atopien, Streit und unvorhergesehene Subjektivierungen zu stiften.

Dass Repräsentation Hierarchien, Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Führenden und Geführten ausdrückt und im gleichen Maße umsetzt, das ist die eine Sache. Die andere Sache ist die Frage, ob die jeweilige Hierarchie ethisch fundiert ist oder (politisch) bestreitbar bleibt. Für letztere Situation entfaltet Rancière in aller Breite ein Beispiel in seinem Buch und Denkbild vom *Unwissenden Lehrmeister*, der sehr wohl hierarchischen Zwang auf seine Schüler ausübt, allerdings nur, indem er sie im Klassenzimmer zu bleiben zwingt – ein Zimmer als Rahmen, darin „lots of people“, um es als Rossellini-Paraphrase zu sagen – und nicht kraft eines überlegenen Wissens, das er den Nichtwissenden durch Erklären häppchenweise zukommen lassen würde.⁶² In diesem Kontext legt Rancière dar, dass das Entkoppeln des Gehorchens vom Erklären und Einsehen eine ultimative Form sein kann, der modernen Staats- und Führungsmacht ihr Spiel zu verderben, weil diese gerade will, dass ihre Subjekte sie nach kritischer Prüfung anerkennen, und nicht dass sie – unüberzeugt, auf Widerruf – gehorchen, ohne die Macht einer Erklärung für würdig zu befinden. Sich unterwerfen kann unproblematisch sein, solange nicht nach guten Gründen und Garantien für die betreffende Hierarchie gesucht wird: Die Rancière'sche Atopie als *Versetzung* nimmt hier – anhand derer, die sich einer Macht bzw. Repräsentationsform unterwerfen, ohne sie anzuerkennen – ein Moment von (hinterlistiger) *Verstellung* an; und es zeichnet sich eine – hier nicht weiter zu verfolgende – Parallele zu Deleuzes Theorie des masochistischen Humors ab, der nicht ironisch nach guten *Gründen* für einen (Macht-)Anspruch sucht, sondern sein Augenmerk auf *Wirkungen* eines Prozesses richtet, bis hin etwa zum subversiven Gehalt einer paramasochistischen Praxis von ‚Dienst nach Vorschrift‘.⁶³

Im Rahmen der Gouvernamentalität eines postfordistisch-kontrollgesellschaftlichen Kapitalismus, in dem RebellInnen und HackerInnen von gestern als InnovationsexpertInnen von heute firmieren, könnte solcher Dienst nach Vorschrift, solch sturer Automatismus bloßen Funktionierens, subtile Auswege andeuten: Auswege (ein Stück weit, nicht im Erlösungsmaß) aus dem Systemerweiterungsspiel, bei dem sich Führungsmächte den Kräften dessen, was sie irritiert, anschniegen und diese anreizen, die Rolle kreativer Kritik, sinnlicher Verlebung etc. zu spielen; Auswege auch – und gerade – aus

⁶² Vgl. Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über intellektuelle Emanzipation*, Wien, 2007. In diesem Buch rekonstruiert Rancière als Archivar der Unvernehmensakte(n) den Streitfall des französischen Lehrers Joseph Jacotot, der um 1800 in seiner Theorie und Praxis experimentellen Schulunterrichts mit Expertenstatus und Wissen als Hierarchiegrundlagen bricht.

⁶³ Vgl. Gilles Deleuze, „Sacher-Masoch und der Masochismus“, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/M., 1980, S. 163-281. Zu einer filmtheoretischen Umsetzung von Deleuzes Humorthorie: Michael Palm/Drehli Robnik, „Das Verblödungs-Bild. Parodistische Strategien im neueren Hollywoodkino – intime Feindberührungen mit der Dummheit“, in: *Meteor – Texte zum Laufbild* 2 (1996), S. 52-64.

dem restlosen Aufgehen des Deleuze'schen Ethos in neoliberalen Beweglichkeitsimperativen, das Rancière in seiner Deleuze-Kritik maliziös konstatiert.⁶⁴ Der Preis für solche Auswege könnte freilich in jener Überbewertung der Handlungs- und Kommunikationsverweigerung nach Art des literarischen Bartleby bestehen, wie sie im Anschluss an Deleuze (und später Agamben) durch Theorie-, Kunst- und Kritik-Communities der Nullerjahre geisterte. Ähnlich desaktivierend wie das Willenloswerden von Melvilles Schreiberfigur muten manche Aspekte jener Depression, Ironie und *passiver Resistenz* an, die Ulrich Bröckling als mögliche „Fluchtlinien“ aus den hochmotivierenden Führungsdiskursen rund ums „Unternehmerische Selbst“ diskutiert und problematisiert. Näher heran an eine Idee von konfliktuöser Politik – anstelle eines Ethos invertierter Selbstverbesserung – führt uns der von der *Hedonistischen Internationale* (zumindest für den Euromayday 2008) formulierte Aufruf zum *Ich-Streik*, mit seiner Emulation klassenkämpferischer Rhetorik zum Zweck einer Art inneren Jihad, den die *Wir-AG* führt, und zwar „gegen den Markt in unseren Köpfen“.⁶⁵

Dennoch: Dem Versuch, die Quasi-Masochismen zu verknüpfen, die Rancières scheingehorsame Durchkreuzung der eigenen Meisterschaft und Deleuzes humoristisch-akausal-wirkungsorientierter Dienst nach Vorschrift jeweils implizieren, kommt die Differenz zwischen Deleuzes Ethik der Willensabdankung und Rancières ethikkritischer (wenn auch befreiungsethisch enggeführter⁶⁶) Politik angemaßter Aktivierungen und Subjektivierungen in die Quere. Und allgemeiner formuliert gilt, dass die Verweigerung der selbststilisierenden, kulturalisierten Geschäftigkeit nicht automatisch gut (sinnvoll, befreiend, egalisierend, dissensual) sein muss; sie gewinnt nur an Reiz, an Kontur, im Zeichen jener Authentik und Automatik der Selbsttätigkeit, die heute mit dem kreativkapitalistisch angeeigneten Slogan „D.I.Y.“ für „Do It Yourself!“ angerufen wird. Diesem Votum hat die Hamburger/Berliner Band Tocotronic – hartnäckige, oft deleuzianische Postfordismuskritiker, mit einer Herkunft aus Hardcore und Punk, ähnlich den *Taktiken* des D.I.Y. – jüngst ihren songförmigen Aufruf „Mach es nicht selbst!“ entgegengehalten.⁶⁷

Ich lasse es dabei bewenden, zugunsten einer letzten Wendung mit Rancière zum Film, mit der nun auch Rancières eigene, trotz punktueller Bezüge auf rezentes Star- und Mainstreamkino⁶⁸ recht eng gerahmte Filmvorlieben

⁶⁴ Rancière (2010), Deleuze, Bartleby und die literarische Formel, S. 232-235.

⁶⁵ Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M., 2007, Kap. 5; *Hedonist International*, online unter: <http://hedonist-international.org/?q=de/node/616>, zuletzt aufgerufen am 26.07.2012.

⁶⁶ Das ist ein Hauptakzent der Rancière-Kritik in: Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin, 2010.

⁶⁷ Vgl. Tocotronic, „Macht es nicht selbst“, in: dies., *Schall & Wahn*, 2010.

⁶⁸ Vgl. Jacques Rancière, „Die neuen Fiktionen des Bösen: *Elephant, Mystic River, Dogville* – Die Kehrseite eines amerikanischen Kreuzzuges“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 233-238.

überschritten sein sollen. Es geht um zwei höchst unterschiedliche Gegenwartsfilme, deren streitpolitische, anti-ethische Spieleinsätze sich auch jeweils als Formen von Entautomatisierung verstehen lassen. Der eine ist ein österreichischer Dokumentarfilm von Tina Leisch aus dem Jahr 2009: *Gangster Girls* zeigt Häftlinge eines Frauengefängnisses, zumeist junge Frauen und Mädchen, in einer Weise, die wie *aufgelegt* anmutet für eine Interpretation aus Sicht der Rancière'schen *Aisthetisierung* von Politik. Wir sehen die Häftlinge als Erscheinungen einer Schönheit, die zutiefst angemessen ist, nämlich in dick aufgetragenem Fantasie-Make-up samt bunten Perücken; diese Verkleidung hat damit zu tun, dass in dem Film auch ein Musik- und Theaterprojekt der Häftlinge begleitet wird, in dem diese ihren eigenen Alltag in Streitgesprächen und Songs nachstellen, aber dieser praktische Grund erweist sich als unzureichend und bald hinfällig gegenüber der eigentümlichen Wahrnehmung einer verestigten Störung im Sichtbaren sozialer Platzzuweisungen; Ähnliches gilt für die Rückführbarkeit der Masken auf ein Unkenntlichmachen der Protagonistinnen aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes und des Anstaltsreglements. Diese Gründe schöpfen die Erscheinungen nicht annähernd aus. Die Masken sind etwas ganz anderes als die schwarzen Balken oder Unschärfen, die in so vielen Dokus und Reportagen über Gefängnisse die Gesichter von Häftlingen unkenntlich machen, und schon an diesem Punkt wird deutlich, wie sehr Leischs Inszenierung mit einem bestimmten Automatismus der Verbildlichung/Ver sinnlichung bricht: mit dem nämlich, dass Häftlinge automatisch als beklagenswerte Opfer eines erdrückenden, sensualistisch dankbar auszumalenden räumlich-institutionellen Milieus erscheinen. Und anders als in der neofaschistischen Ästhetik jener Art von Reality-TV, das heute *boot camps* und ähnliche Zuchthäuser als Orte wiedergewonnener Autorität feiert, bietet die forcierte Schönheit, der Luxus der aufwändig geschminkten Gesichter, eben nicht das Bild von Verwahrlosten, deren Arroganz es angeblich zu brechen und zu schleifen gilt. Vielmehr beginnt die Erscheinung der Paradieswesen zu schillern: im Kontrast zum Gefängnisraum, von dem nur kleine, wenig pittoreske Teile zu sehen sind (quasi *people in a frame* bzw. *in a room*, nicht mehr); in Analogie zu jenen Schönheitsvorbildern, denen zahllose Frauen außerhalb von Gefängnissen nachleben, was ja auch seine Momente von strengem Reglement und Ausschließung mit sich bringt; schließlich in Beziehung zu den – in verschiedenen österreichischen Dialekten oder dem Spanisch zweier Migrantinnen erklingenden – ausführlichen Erzählungen der Häftlinge. Gegenüber dem, was da von einem im Bild präsenten Menschen (nicht durch *voice-off*- oder *voice-over*-Konstruktionen) über gescheiterte Liebesbeziehungen, klein- oder gewaltkriminelle Laufbahnen und beengenden Strafanstaltsalltag erzählt wird, sind die Erscheinungen Fremdkörper, noch dazu in sich gespalten zwischen Gesicht und unkostümiertem Rest der Körper. Solche Wesen sind in der sozialen Wirklichkeit nicht vorgesehen, weder in der Gefängnisdisziplin noch im kontrollgesellschaftlichen Flexibilismus draußen. Ein Riss geht durch das

Bild, verhindert, dass Sicht- und Sagbares einander bestätigend abdichten, macht Gesten und Worte zu *reenactments* ihrer selbst.

Die Schönheit, auf die die Frauen nicht verzichten (und die der Ressentimentdiskurs diverser Medienpublika automatisch als ungebührlichen Luxus derer, die Schlimmeres verdienen, anprangern würde), sie ist zunächst Maske, die voyeuristische Zugriffe übererfüllt und so kurzschließt: In *Gangster Girls* sind alle Frauen ausführlich als *äußerst schön* sichtbar, aber konträr zu einschlägigen Exploitationinszenierungen, wie sie das Vorstellungsbild *Frauengefängnisfilm* oder die Verruchtheitsrhetorik von Leischs Titel in den Sinn ruft. Die Schönheit ist Kontrast zur unschönen Biografie; zugleich ist sie Vorgriff auf einen Zustand außerhalb der Haft – und womöglich, soweit geht die paradiesische Anmutung, auf Zustände jenseits von Unfreiheit, wie sie aus Besitzverhältnissen, Gendermachtbeziehungen oder Identifizierung als Migrantin durch allerlei *Polizei* resultieren; schließlich aber ist da das atopische Moment, das Telos (Haftentlassung) und Utopie (totale Freiheit) durchkreuzt, ohne sie zu desavouieren, das Moment einer Ermächtigung zum Sprechen im Erscheinen als Schönheit, zu Wortergreifungen, die sehr wohl ganz konkret Kritik üben und anklagen, etwa gegenüber der Ausbeutung der Arbeitskraft der In-sassinnen durch die Haftanstalt, dies aber in irreduzibler Spannung zur verbildlichten Verweigerung einer Reduktion von Subjektivität auf ein Ethos, auf einen *Anblick*, der präsentiert, vergegenwärtigt, zumal einen Fall von Ohnmacht und Opferschaft.

Ein anderer Film, eine Szene in einer der alltagsnahen Hollywoodkomödien aus dem Verbund rund um Produzent Judd Apatow, die seit Mitte der Nullerjahre immer wieder für das unvermittelte Emergieren von Dissenssituationen in Fragen sozialer und ethnischer Identitätszuweisungen gut sind. Die Szene zeigt, was einer Inhaftierung oft vorangeht: die Aufnahme einer Täterbeschreibung durch zwei weiße Polizisten (Seth Rogen und Bill Hader), die nach einem unblutigen Raubüberfall in einem *liquor store* dessen *African American* Kassierin (Erica Vittina Phillips) befragen. Der Film heißt *Superbad* (Greg Mottola, USA 2007), die Szene ist als „Superbad Cop Scene“ auf YouTube leicht verfügbar⁶⁹ (insofern erspare ich uns die ausführliche Nacherzählung). In einer Situation, in der eigentlich ein in Film und Fernsehen, vielleicht auch im Leben, eingeübter Automatismus von Benennungen, Zuschreibungen, Wahrnehmungsbeschreibungen ablaufen müsste, verheddert sich eben dieser selbstläufige Prozess in seinem eigenen Sprachspiel, in ethnischen und Genderidentifizierungen, die in peinlicher Dysfunktionalität exponiert werden. Wie so viele Sprechakte in neueren US-Comedys, die von Leuten wie Apatow, Ben Stiller oder den Farrelly Brothers stammen, tritt ein „Wortereignis“ (Rancière) zutage in seiner forcierten Nichtreduzierbarkeit auf den Eth(n)os

⁶⁹ *Superbad*, USA 2007, Regie: Greg Mottola, daraus: „Superbad Cop Scene“, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=ntTO7HKv4JE&feature=related>, zuletzt aufgerufen am 17.07.2012.

der Sprechenden oder derer, die besprochen werden, in ostentativer Endlosigkeit, im Eigendynamisch- und Fragwürdigwerden von Sophismen und buchstäblich genommenen Sinnbildern an einer Stelle, an der die Polizei der sozialen Kommunikation (oder der Genrefilmroutine) reibungslose Bedeutungsproduktionsabläufe vorsieht. Das Etikettieren eines *suspect* – als *male*, *African* oder doch *Caucasian*, vielleicht *Jewish*, vielleicht durch Insignien der Hip-Hop-Kultur markiert – erscheint als das Problem, als der Problemfall von Zwang- und Krampfhaftigkeit, der es ja auch ist.

Würden wir hier einwenden, das sei ja nun nichts Besonderes, sondern eben dem geschuldet, was (Hollywood-)Komödien üblicherweise tun, nämlich die soziale Ungefüggigkeit und Nichtinstrumentalität des Sprechens zur Geltung bringen, dann wäre das ähnlich kurzschlüssig wie wenn wir den Irrsinn und die Peinlichkeit von Eisensteins Milchzentrifugenszene auf ihren quasi-generischen Status als Propagandafilm zurückführen wollten. Ob kommunistische Sinneffekte, Butter und Molke fließen oder ob aus Bruchstellen polizeilicher Identitätsfeststellung in multiethnischen Gesellschaften sprachspielerisch Gags gemolken werden: Beides verdankt sich dem in seiner Eigenart einzuschätzenden Inszenieren von Wirkungen in Form von Versetzungen; es kommt nicht einfach automatisch.

Literatur

- Agamben, Giorgio, „Lebens-Form“, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/M., 1994, S. 251-257.
- Ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin, 2001.
- Ders., *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M., 2002.
- Ders., *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin, 2003.
- Badiou, Alain, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, Wien, 2003.
- Ders., „Philosophy and Cinema“ in: ders., *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, London, New York, NY, 2005, S. 83-94.
- Ders., „The Democratic Emblem“, in: Giorgio Agamben et al. (Hg.), *Democracy in What State?*, New York, NY, 2011, S. 6-15.
- Bröckling, Ulrich, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M., 2007.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1989.
- Ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991.
- Ders., „Sacher-Masoch und der Masochismus“, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/M., 1980, S. 163-281.
- Ders., „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.
- Eisenstein, Sergeij, „Montage der Attraktionen“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1979, S. 46-57.

- Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, London, 1990, S. 56-62.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio, *Empire*, Cambridge, London, 2000.
- Hardt, Michael, „Affektive Arbeit“ in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich, Wien, New York, NY, 2003, S. 211-224.
- Hedonist International*, online unter: <http://hedonist-international.org/?q=de/node/616>, zuletzt aufgerufen am 26.07.2012.
- Klammer, Markus, „Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl, (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 195-211.
- Krasmann, Susanne, „Folter im Ausnahmezustand?“, in: dies., Jürgen Martschukat (Hg.), *Rationalitäten der Gewalt. Staatliche Neuordnungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2007, S. 75-96.
- Marchart, Oliver, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin, 2010.
- Ders., „The Second Return of the Political. Democracy and the Syllogism of Equality“, in: Richard Stamp/Paul Bowman (Hg.), *Reading Rancière. Critical Dissensus*, London, New York, NY, 2011, S. 129-147.
- Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Robert Stam/Toby Miller (Hg.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Oxford, 2000, S. 483-494.
- Dies., „Death 24 Times a Second: the Tension between Movement and Stillness in the Cinema“, online unter: <http://www.bbooks.de/biopolitik/lm-death.htm>, zuletzt aufgerufen am 26.07.2012.
- Dies., *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, 2006.
- Palm, Michael/Robnik, Drehli, „Das Verblödungs-Bild. Parodistische Strategien im neueren Hollywoodkino – intime Feindberührungen mit der Dummheit“, in: *Meteor – Texte zum Laufbild 2* (1996), S. 52-64.
- Rancière, Jacques, *The Nights of Labor. The Workers Dream in Nineteenth Century France*, Philadelphia, PA, 1989.
- Ders., *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt/M., 1994.
- Ders., *On the Shores of Politics*, London, New York, NY, 1995.
- Ders., *La fable cinématographique*, Paris, 2001.
- Ders., *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M., 2002.
- Ders., *Film Fables*, London, 2006.
- Ders., *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über intellektuelle Emanzipation*, Wien, 2007.
- Ders., *Ist Kunst widerständig?*, Berlin, 2008.
- Ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien, 2009.
- Ders., *Der Philosoph und seine Armen*, Wien, 2010.
- Ders., „A Child Kills Himself“, in: ders., *Short Voyages to the Land of the People*, Stanford, CA, 2003, S. 105-141.
- Ders., „Falling Bodies: Rossellini's Physics“, in: ders., *Film Fables*, London, 2006, S. 125-142.
- Ders., „Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik“ in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007, S. 125-151.
- Ders., „Deleuze, Bartleby und die literarische Formel“ in: ders., *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, Zürich, Berlin, 2010, S. 209-235.

- Ders., „Does Democracy Mean Something?“, in: ders., *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York, NY, 2010, S. 45-61.
- Ders., „Communism: from Actuality to Inactuality“ in: ders., *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York, NY, 2010, S. 76-83.
- Ders., „Die Geschichtlichkeit des Films“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 213-231.
- Ders., „Die neuen Fiktionen des Bösen: *Elephant, Mystic River, Dogville* – Die Kehrseite eines amerikanischen Kreuzzuges“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 233-238.
- Ders., „Kommunisten ohne Kommunismus?“, in: ders., *Moments politiques. Interventionen 1977-2009*, Zürich, 2011, S. 207-220.
- Ders., „Mai 68, überprüft und korrigiert“, in: ders., *Moments politiques. Interventionen 1977-2009*, Zürich, 2011, S. 183-186.
- Robnik, Drehli, *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010.
- Ders., „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.
- Ders., „Denk-Figuren, Raum-Bilder, Zeit-Formen von Dissens in den Film- und Politikkonzepten von Rancière, Deleuze und Kracauer“, in: Viktor Kittlausz (Hg.), *Räume der Vermittlung: ästhetische Prozesse zwischen Alltag und Kunst*, Berlin, Münster, 2013, S. 157-168.
- Ders./Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hg.), *Das Streit-Bild Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin 2010.
- Schätz, Joachim, „Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 93-114.
- Schelling, F. W. J., „Das älteste Systemprogramm“, in: ders., *Texte zur Philosophie der Kunst*, hg. v. Werner Beierwaltes, Stuttgart, 1982, S. 96-98.
- Schweer, Sebastian, „Listen to Britain (Jennings 1942) oder Bienenstock Britannien“, Hausarbeit im Rahmen meiner Lehrveranstaltung *Regierung/Inszenierung: Politische Filmtheorie* am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Sommersemester 2012.
- Šklovskij, Viktor „Kunst als Kunstgriff“, in: ders., *Theorie der Prosa*, hg. v. Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984, S. 7-24.
- Sonderegger, Ruth, „Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt“, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin, 2010, S. 29-59.
- Virno, Paolo, *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien, 2005.