

ANNETTE BRAUERHOCH
NORBERT OTTO EKE
RENATE WIESER
ANKE ZECHNER · HG.

ENTAUTOMATISIERUNG



SCHRIFTENREIHE DES GRADUIERTENKOLLEGS »AUTOMATISMEN«

WILHELM FINK

Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke,
Renate Wieser, Anke Zechner (Hg.)

ENTAUTOMATISIERUNG

SCHRIFTENREIHE DES GRADUIERTENKOLLEGS

„AUTOMATISMEN“

Herausgegeben von

Hannelore Bublitz, Norbert Otto Eke,
Reinhard Keil, Christoph Neubert
und Hartmut Winkler

Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke,
Renate Wieser, Anke Zechner (Hg.)

ENTAUTOMATISIERUNG

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:
Jürgen Gebhard (picturepress)

Online-Ausgabe 2017

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat und Satz: Margret Westerwinter, Düsseldorf; www.lectorat-westerwinter.de
Einband: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5627-4

INHALT

ANNETTE BRAUERHOCH, NORBERT OTTO EKE, RENATE WIESER, ANKE ZECHNER Entautomatisierung. Zur Einleitung	9
--	---

ALGORITHMEN: ZUFALL UND REGEL

DIETER MERSCH Ordo ab chao/Order from Noise. Überlegungen zur Diskursgeschichte der Kybernetik	19
--	----

LAURA U. MARKS Thinking Like a Carpet: Embodied Perception and Individuation in Algorithmic Media	39
---	----

RENATE WIESER The Work of Art in the Age of the Universal Machine. Introducing Amy Alexander and Carmin Karasic	59
---	----

AMY ALEXANDER SVEN (Surveillance Video Entertainment Network): Looking Back and Forward	67
---	----

CARMIN KARASIC Promoting the Social over the Media through Art	77
---	----

INHALT

VORSTELLUNGSRÄUME:
PARADOXIEN KINEMATOGRAFISCHER AUTOMATISMEN

ANNETTE BRAUERHOCH

Projektion und Illusion – Wahrnehmung im Kino 91

MICHAELA OTT

Entautomatisierende Affizierungen 115

ANKE ZECHNER

Stillstand der Narration und Wahrnehmung der Dinge –
Entautomatisierung im Kino 125

CHRIS TEDJASUKMANA

Mechanische Verlebendigung – Eine Genealogie des Kinos 147

UTE HOLL

Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos
in Robert Bressons *Le diable probablement* (1977) 173

POLITIKEN DER INTERVENTION:
THEORIE, THEATER, ÖFFENTLICHKEIT

DREHLI ROBNIK

Im Streit mit Jacques Rancière:
Politiktheoretische Spiel- und Arbeitseinsätze – und Abbrüche –
in der Filmästhetik (von Eisenstein bis *Superbad*) 201

MARTIN DOLL

Kritik als „Befreiung des Denkens“:
Foucaults Politik der Entautomatisierung 229

INHALT

CHRISTOPHER BALME

Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater 251

NORBERT OTTO EKE

„Was ist. Spielen wir weiter?“

Praktiken der Entautomatisierung im Theater Heiner Müllers 265

IRINA KALDRACK

Loopdiver: getaktetes Bewegungstottern als

entautomatisierende Automatismen? 281

HEIKE DERWANZ

Nach allen Regeln der Kunst?

Entautomatisierungsstrategien vor ihrem Scheitern auf dem Markt 291

LIOBA FOIT, TIMO KAERLEIN

Hacking Politics:

„Bending the flows of power, but keeping the current on“? 307

ABBILDUNGSNACHWEISE 331

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN 333

ANNETTE BRAUERHOCH, NORBERT OTTO EKE,
RENATE WIESER, ANKE ZECHNER

ENTAUTOMATISIERUNG. ZUR EINLEITUNG

1.

Aus der Perspektive der Kulturwissenschaften, der Medienwissenschaft, Psychologie, Soziologie und der Informatik waren in den Schriften, die bislang in der *Automatismen*-Reihe erschienenen sind, Strukturentstehungen jenseits bewusster Planung erforscht und Bewegungen der Entdifferenzierung untersucht worden. Der vorliegende Band lotet mit dem Begriff der Entautomatisierung die Grenzen dieses Konzepts aus. Entautomatisierung kann als Umkehr oder Sichtbarmachung von automatisierter Tätigkeit oder Wahrnehmung verstanden werden. Sie lässt sich sowohl als komplementäres Konzept *zu* als auch als neukonstituierendes Prinzip *von* Automatismen lesen. Als *Begriff* ist Entautomatisierung vor allem im Kontext von Kino, Theater und Kunst geläufig. So versammelt der vorliegende Band vor allem Texte, die in diesen Bereichen verortet sind.

Ein erster Zugang zur Entautomatisierung findet sich in Viktor Šklovskijs *Die Kunst als Verfahren*, einem der wichtigsten Texte der Literatur- und Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts. Šklovskij entwickelt darin den Begriff *ostranenie* (остранение – wörtlich übersetzen ließe sich das als: Fremd-Machen) und beschreibt damit Strategien, die die Literatur nutzt, um Automatisiertes wieder wahrnehmbar zu machen. Hierbei definiert er auch einen Begriff von Automatismen:

Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache mit ihrem unvollständigen Satz und ihrem halbausgesprochenen Wort.¹

Šklovskij versteht somit unter Automatismen das, was nicht mehr bewusst wahrgenommen wird. Durch literarische Techniken wie dem ungebräuchlichen Umgang mit dem Gewohnten kann die ‚lebendige‘ Wahrnehmung wie-

¹ Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Juri Triendter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35: 11.

derhergestellt werden. Automatismen werden in dieser Definition vor allem als überwindenswert verstanden, da sie als starr, unbeweglich und autoritätsstabilisierend das Lebendige löschen: „So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges.“²

In der Entautomatisierung, im Aufzeigen der Grenzen von Automatismen und der Wiedereinführungen notwendiger Differenzierungen, besteht Šklovskij's Verständnis nach die Entfaltungsmöglichkeit bzw. die Aufgabe der Kunst. Entautomatisierung in der Fluchtlinie dieses Verständnisses ist nicht nur die Voraussetzung der ästhetischen bzw. ästhetischen Wahrnehmung, sondern bildet umgekehrt erst deren Grundlage: „Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt.“³

Šklovskij hat mit dem Begriff der *ostranenie* einen Aspekt künstlerischer Arbeit angesprochen, der bis dahin außerhalb der ästhetischen Überlegungen und Konzepte stand. Die von Šklovskij analysierten Techniken der Entautomatisierung folgten keinem unmittelbaren Erziehungsauftrag. Statt auf Bildung zielten sie auf ein kunstästhetisches Erlebnis, eine Erfahrung ab, die als solche für ihn eine Wirklichkeitserfahrung darstellte. Darin lässt sich letztlich auch ein Wunsch nach Veränderung (Reform, Revolution) ausmachen, weniger aber in Gestalt konkreter politischer Forderungen als solcher, denn als hintergründiges Motiv künstlerischer Praxis.

2.

Šklovskij's Begriff der Entautomatisierung als Technik der Wahrnehmbarmachung basiert auf einem allein negativen Verständnis von Automatismen als Ausdruck menschlicher Erstarrung. Zwar versteht auch das Paderborner Graduiertenkolleg unter Automatismen Abläufe, die sich einer bewussten Kontrolle weitgehend entziehen (wobei diese Abläufe wieder wahrnehmbar zu machen Zielsetzung auch des Kollegs ist). Dem Allgemeinverständnis, wonach es sich bei Automatismen vor allem um mechanisierte Vereinfachungen handelt, wird hier nun eine differenziertere Bewertung und Betrachtung entgegengesetzt. Automatismen bezeichnen in der Perspektive des Paderborner Kollegs demnach die hervorbringende Dynamik genauso wie das sich etablierende Erstarren. Dabei ist eine der produktiven Setzungen, die bei der Konzeption des Graduiertenkollegs getroffen wurde, die strikte Unterscheidung zwischen Automatismen und Automaten.⁴ Der informationstechnisch relevante Begriff des

² Ebd., S. 15.

³ Ebd.

⁴ Hannelore Bublitz/Roman Marek/Christina Louise Steinmann/Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010, S. 11.

Automaten bezeichnet eine Maschine, die selbsttätig Aufgaben erfüllt, die aber in jedem Fall vorgängig festgelegt wurden. Bei Automatismen handelt es sich hingegen, so die Setzung, um Wiederholungen, die sich allmählich einschleifen und Strukturen erst entstehen lassen. Automaten dienen bereits seit dem 17. Jahrhundert als Modelle für die Beschreibung repetitiver Eigendynamik im Handeln.⁵ Automatismen lassen sich offenbar leichter verstehen, wenn ihre Wirkungsweise so beschrieben wird, *als würde* diesen eine Vorschrift zugrunde liegen.

Wie aber lässt sich Entautomatisierung auch jenseits der für künstlerische Verfahren gut etablierten historischen Modelle der Šklovskij'schen *ostranenie* und Brecht'schen Verfremdung denken? Welche Modelle und Begriffe werden in verschiedenen Disziplinen beispielsweise in Theorien der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, in politischer Philosophie und Psychologie entwickelt, um Strategien oder Momente des Ausbruchs aus Strukturen zu fassen? In welchen (kulturellen) Feldern der Produktion und Rezeption sind solche Strategien des Ausbrechens zu erkennen? Wie werden an der Grenze zwischen Kunst, Politik und Alltag Möglichkeiten des Eingreifens produziert und ausgeführt? Inwieweit können diese als Entautomatisierung beschrieben und der Entstehung von Automatismen gegenübergestellt werden? Lässt sich Entautomatisierung allgemein als bewusste Intervention fassen? Dies sind Fragen, die die Texte im vorliegenden Band aus ihrer jeweiligen Perspektive aufgreifen.

Ein zentrales Motiv bildet dabei die Unterbrechung automatischer Abläufe und deren Wahrnehmung. Verschiedene kulturelle und künstlerische Ausdrucksmittel erzeugen ihre jeweiligen Praktiken, Routinen und Doktrinen. Das Aussetzen dieses Gewohntens setzt am Verhältnis von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem an, das im Wahrnehmungsraum Kunst (Theater, Film, Literatur) jeweils neu und auf je spezifische Weise nach eigenen Spiel-Regeln generiert und geordnet wird. So schafft sich beispielsweise das Theater in der Unterbrechung der Normalwahrnehmung aus den Präsenzeffekten der gleichermaßen leibhaftig im Raum anwesenden Schauspieler und Zuschauer heraus eigene Zeit-Räume, die performativ durch Verlautbarung/Sprechen und Hören, Zeigen und Sehen unter Überwindung der räumlichen Trennung von Sprecher und Zuhörer entstehen. Hier setzen all die Konzeptualisierungen des Theaters als mentalem Raum perzeptionsästhetischer Erweiterungen an, mit denen Dramatiker und Regisseure seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die raum- und zeitpoietische Kraft des Theaters und die Bedeutung des Spiels als Selbstverständlichkeiten und Evidenzen aus dem Weg schaffende Differenzoperation über die Klippen der Medienrevolutionen hinweg zu bewahren suchten.

⁵ So schreibt beispielsweise Henning Schmidgen: „Seit dem 17. Jahrhundert sind vor allem die Modelle des Uhrwerks und des Automaten verwendet worden, um das willkürlich Unkontrollierbare, das Selbstläufige und Eigendynamische menschlichen Erlebens und Verhaltens zu beschreiben.“ Ders., *Das Unbewusste der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München, 1997, S. 11.

Dem Film eignen diese Möglichkeiten qua medialer Verfasstheit. Zeit- und Raummanipulationen sind der Kamera- und Montagetechnik eingeschrieben. Im Wahrnehmungsraum des Kinos verbinden sich ‚programmierte‘ Zuschauer mit unvorhersehbaren subjektiven Wahrnehmungsmomenten. Indem sie Verfahren und Interessen des Mediums zwischen Kunst und Kapital, Masse, Autorschaft und Subjektivität problematisieren, erinnern und appellieren Filmtheorien immer wieder an die Potenziale der Multiperspektivität und Multimediaalität von Film. Gegen literarische Leerbegriffe oder dramaturgische Klischees bilden nicht nur Materialeigenschaften des Filmstreifens, Kameraperspektiven und Montageverfahren Möglichkeiten differenter Wahrnehmung oder stellen deren Ergebnis dar, sondern auch technische und psychische Vorgänge der Projektion im Kino.

Auf andere Weise werden Unterbrechungen wirksam im Feld des Komischen: des Witzes, der Satire und der Parodie, die jeweils für sich Schemata und Stereotypen der Wahrnehmung durch Unterbrechungen, hier im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur, in die Sichtbarkeit (sensorisch, visuell, sprachlich-intellektuell, kognitiv) stellen. Sie wiederholen das Automatisierte zum Zweck der Bewusstwerdung und durchkreuzen damit widerspruchsfreie Präsenz (das Gewohnte, Standardisierte und Schematisierte), sprengen es auf. Bei politisch parodistischen Strategien geschieht dieser Vorgang der Entautomatisierung in der Form einer Konfrontation mit dem Gewohnten durch gesteigerte Verdopplung als ein ästhetisches Irritieren der Wahrnehmung.

3.

Fast hundert Jahre nachdem Šklovskij die Hypothese vertrat, dass der Kunst die Aufgabe zukomme, Automatismen sichtbar werden zu lassen, haben technosoziale Veränderungen neue Handlungs- und Widerstandsimpulse geschaffen. Schon sehr früh wurden die Potenziale von Programmierung als künstlerisches Verfahren ausgetestet. In den Jahren der kybernetisch motivierten Ausbreitung computertechnisch inspirierter Paradigmen in der Wissenschaft wurden Algorithmen als Erklärungsmodelle der Ästhetik virulent. Im ersten Kapitel geht es um Algorithmen, Regeln, Zufälle und ihre Bedeutung für Entautomatisierungsprozesse. *Dieter Mersch* bespricht die Unterscheidung zwischen Links- und Rechtskybernetik und verfolgt Tendenzen innerhalb beider Bereiche. Dabei zeigt er, dass die Kreativität, die angeblich als Resultat von Entwicklungsmodellen einer *Ordnung aus dem Chaos* heraufbeschworen wird, nicht als subversives Moment verstanden werden darf. Im Gegensatz dazu versucht *Laura U. Marks* in der Generativität von Algorithmen innovative Potenziale herauszuarbeiten. Entautomatisierung geschieht für sie durch ein Denken, das nicht hierarchisch strukturiert und dadurch traditionellen Automatismen des abendländischen Denkens und Wahrnehmens entgegengesetzt ist. Ihr

Text „Thinking Like a Carpet“ verbindet barocke Philosophieansätze mit der Entwicklung des Digitalen und der arabischen Kultur des Teppichknüpfens. Jenseits der Repräsentation spricht die nichtfigurative Kunst des Teppichknüpfens über ihre Gestaltung die Körper der Betrachter an. Ihre Muster ähneln algorithmischen Prozessen, welche den Automatismen der verkörperten Subjektivität entgegengesetzt sind.

Amy Alexander und *Carmin Karasic* besprechen künstlerische Projekte, die auf Programmierung basieren. Dabei erforschen sie soziale und politische Veränderungen durch neue technische Möglichkeiten, die auf der Ebene der Automatismen angesiedelt sind. Wenn bestimmte computertechnische Verfahren zu allgemein genutzten Standards werden, ist es oft sehr schwer zu unterscheiden, ob die gebräuchliche Art und Weise der Nutzung von Programmen über technische Restriktionen oder menschliche Entscheidungen von vornherein vorgeschrieben sind, oder sich erst allmählich nachträglich herausbilden. Machtverhältnisse und Diskriminierungsmuster werden unübersichtlicher. Um die Möglichkeiten und Limitationen von Bewegungs- und Gesichtserkennungssystemen zu untersuchen und nachvollziehbar zu machen, haben Amy Alexander, Wojciech Kosma and Vincent Rabaud ein eigenes Überwachungssystem entwickelt und dieses mit einer ungewöhnlichen Aufgabe beauftragt. Damit wollen sie der verbreiteten diffusen Angst vor der Technik eine genauere Kritik ihrer Möglichkeiten und Fehlleistungen entgegenstellen. Carmin Karasic hat zusammen mit Olga Mink und Rolf van Gelder eine Installation realisiert, die die Funktionalität von Social-Media-Software aus dem Internet in den Ausstellungskontext bringt. Softwarebasierte Möglichkeiten des Kennenlernens werden außerhalb ihres üblichen Kontextes befragt. *Renate Wieser* führt vorab in die Arbeit der beiden Installationen ein. In „The Work of Art in the Age of the Universal Machine“ situiert sie die beiden Projekte und ihre Darstellungen vor dem Hintergrund der Frage danach, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen Automatisierung und Entautomatisierung in der Programmierung als künstlerisches Verfahren auslegen lässt.

Das zweite Kapitel widmet sich dem Kino, das in diesem Band eine besondere Rolle spielt, da in Bezug auf den Film die Kulturtechnik der Automatismenbildung generell paradox ist. Sie potenziert sich durch den technischen Apparat und Automaten, und ermöglicht gerade in dieser Potenzierung Formen der Entautomatisierung durch die verkörperte Wahrnehmung der Zuschauer.

Annette Brauerhoch untersucht, welche Rolle dabei der Illusion und der Projektion im Wahrnehmungsraum Kino zukommt, in einem wissenschaftlichen Automatismus der Dichotomisierung von illusionsbildendem Unterhaltungskino und entautomatisierenden Verfahren des künstlerischen Experimentalfilms. Sie bewertet im Zusammenspiel von Unterhaltungskino und Zuschauerkörper gerade die Illusion auch als eine Möglichkeitsbedingung entautomatisierter Wahrnehmung, die nicht nur dem Realitätsgehalt und damit einem automatisierten Zuschauer dient, sondern als eine Form der Abweichung, die

aber von Vorgängen der Projektion und damit von technischen und psychischen Unterbrechungen abhängig ist.

Michaela Ott verfolgt im Zusammenhang von Entautomatisierung die Affizierung durch ästhetische Darstellung im Film und die Unterbrechung automatischer Wahrnehmung durch das Affektbild. Versteht man die Affizierung allgemein als unmittelbare, automatische Abreaktion, so ist im Bereich der Wahrnehmung die Affizierung gerade als disjunktive Synthese, das heißt als unterbrechender Wahrnehmungsstau zu sehen, der eine andere Wahrnehmung ermöglicht.

Auch *Anke Zechner* betrachtet die Wahrnehmung filmischer Ästhetik und den Vorgang der Unterbrechung. Ihr Schwerpunkt liegt auf Momenten des Stillstands, welche automatische Wahrnehmung eher durch Entzug und Abwesenheit als durch Affizierung oder mithilfe von Illusion aufbrechen. Sie konzentriert sich bei ihren Ausführungen auf die rein optischen Situationen in den Filmen Michelangelo Antonionis.

Chris Tedjasukmana wendet sich den Vitalisten der Kintotheorie des frühen 19. Jahrhunderts zu. Er untersucht das Wechselverhältnis zwischen automatischem Bild und autonomer Lebendigkeit in der Vorstellung von der Kinoapparatur in seiner Entstehungszeit. Dabei zeigt er auf, dass in Bezug auf das Kino technischer Apparat und Lebendigkeit nicht als Gegensatz verstanden werden können. Im Gegenteil avanciert der Begriff der Maschine im filmtheoretischen Diskurs zur Voraussetzung einer gesteigerten Lebendigkeit. Die Automatisierung im Kino bzw. dessen Paradox lässt sich aber auch von einer ganz anderen Seite sehen, welche letztlich entautomatisierenden Mechanismen angenähert werden kann. Filmwahrnehmung macht uns selbst zu Automaten. Im Kino sieht nach Schefer ein Automat in uns, etwas „hinter unserem Kopf“.⁶ Doch kommt diese automatische, entfremdete Wahrnehmung auch einer Befreiung gleich. Cavell zufolge ermöglichen gerade die Automatismen des Kinos eine Distanz zum Wahrgenommenen, eine anonyme Unsichtbarkeit, durch welche das Wahrgenommene von außen erfahren werden kann, ohne beherrscht werden zu müssen.⁷ Die Automatisierung wird hier zu einer Chance neuer Weltwahrnehmung.

Einen interessanten Ansatz bringt *Ute Holl* in diesem Zusammenhang ins Spiel. Sie untersucht mit Robert Bresson einen Autorenfilmer, der explizit mit Automatismen arbeitete. Nur durch die Steigerung des Automatismen in der Reduzierung seiner Darsteller auf Modelle entstünde Befreiung von klischeehafter Psychologie und Theatralik – der Zufall kann ins Spiel kommen. Entautomatisierung erreichte Bresson durch ein strenges Regime der endlosen Wiederholung im Schauspieltraining, welches die alltäglichen Automatismen der

⁶ Gilles Deleuze, *Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991, S. 221.

⁷ Vgl. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, NY, 2. erw. Auflage, 1979 [1971].

Bewegung derart steigerte, dass deutlich wurde, wie willkürliche Bewegung antinaturalistisch und Entautomatisierung nur durch den Zufall möglich sind.

Aber auch jenseits seiner Verdopplung durch die Paradoxien des Kinos ermöglicht der Begriff der Entautomatisierung die Annäherung an Vorgänge automatischer Strukturen, deren Sichtbarmachung und die Darstellung potenzieller Möglichkeiten der Unterbrechung.

Das dritte Kapitel nimmt Anliegen der Entautomatisierung als Politiken der Intervention in Theorien, in Theaterinszenierungen und -aufführungen, im Bereich der Politik und im öffentlichen Raum auf. Automatismen durchziehen gesellschaftliche Vorgänge und damit auch grundlegende Bewegungen der Politik. Inwiefern politische Automatismen unterbrochen werden können, untersuchen *Drehli Robnik* und *Martin Doll*. Drehli Robnik unternimmt dabei den Versuch, Rancières Überlegungen zum Film aus dem begriffslogischen Horizont einer allgemeinen Ästhetik zu lösen und aus der Perspektive seiner Theorie der Politik neu zu lesen. Im Zusammenhang von Rancières Kritik der Ethik verschiebt sich der Blick auf den Film vom deleuzianischen Affektbild hin zum Ereignis, zu einer entautomatisierenden Unterbrechung, die politisch auf die Gemeinschaft wirkt. Martin Doll betrachtet unter dem Aspekt des Aufbrechens politischer Automatismen Michel Foucaults Vorstellung von Kritik als „Befreiung des Denkens“. Durch dieses kritische Denken werde Politik zu Entautomatisierung. Es ist dies ein Denken jenseits der herrschenden Diskurse, das ständig überprüft, indem es in historische Zusammenhänge gestellt wird, und für unvorhergesehene Strategien offen ist.

In Bezug auf das Theater verfolgen *Christopher Balme* und *Norbert Otto Eke* Inszenierungsstrategien, die zur Entstehung entautomatisierter Raumwahrnehmungen beitragen. Sie fragen, mit welchen Mitteln ein Raum der Entautomatisierung produziert wird. Dabei stehen Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater grundsätzlich den Automatismen des Dramatischen gegenüber und etablieren ein anderes Verhältnis zum Publikum. Während im theaterwissenschaftlichen Diskurs Ereignis und Öffentlichkeit in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen, zeigt Christopher Balme auf, dass sie sich im postdramatischen Theater einander annähern, indem neue Räume das Verhältnis zur Öffentlichkeit umstrukturieren und das Ereignis nach außen tragen. Norbert Otto Eke wiederum stellt Praktiken der Unterbrechung im Gegenwartstheater zur Diskussion. Am Beispiel der von Heiner Müller in Inszenierungen und Theatertexten gleichermaßen verwendeten Pausierungen zeigt er Möglichkeiten und Grenzen der Rejustierung und Restrukturierung des durch ‚Einschleifungen‘ verfestigter Kognitions- und Handlungsformen eingeschränkten Wahrnehmungsfeldes mittels Störungen im Bilderfluss auf, welche die Tendenz des Theaters, Bilder unwidersprochener Evidenz zu produzieren, unterlaufen. *Irina Kaldrack* untersucht, darin Ute Holls Ausführungen zu Bressons Schauspielereführung vergleichbar, wie die Inszenierungen der Performance Gruppe TroikaRanch Bewegung zwischen Automatismen und Entautomatisierung verhandelt und Entautomatisierung durch die Steigerung von

Automatismen im Loop erreicht. Sie fragt nach historischen Genealogien dieser paradoxalen Verfahren und rekonstruiert die Frage der Marionette für Schauspiel und Tanz neu im Verhältnis zum (Video-)Looping. *Heike Derwanz* folgt mit ihrer Untersuchung des Umgangs mit Street Art der Argumentation, dass Entautomatisierung zu einem neukonstituierenden Prinzip von Automatismen führt und sich daher (nur) auf eine bestimmte Situation beziehen kann. Ihr Text ist ein Plädoyer für die Utopie, durch urbane Interventionen Wahrnehmung von Stadt zu verändern und durch Entautomatisierungen die Lücken für diese Veränderungen des Lebens in den Städten sichtbar zu machen.

Zum Abschluss stellen *Lioba Foit* und *Timo Kaerlein* ein konkretes Beispiel von Entautomatisierung in der gegenwärtigen Politik vor. Sie beschreiben den Aktionismus von Jón Gnarr als eine Form des kulturellen Hackings, welche die Kategorien des traditionellen politischen Parteiensystems entautomatisiert, indem es sie durch ihre Nachahmbarkeit entlarvt.

Literatur

- Bublitz, Hannelore/Marek, Roman/Steinmann, Christina Louise/Winkler, Hartmut (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, NY, 2. erw. Auflage, 1979 [1971].
- Deleuze, Gilles, *Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991.
- Schmidgen, Henning, *Das Unbewußte der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München, 1997.
- Šklovskij, Viktor, „Die Kunst als Verfahren“, in: Juri Triendter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35.

ALGORITHMEN:
ZUFALL UND REGEL

DIETER MERSCH

ORDO AB CHAO/ORDER FROM NOISE.
ÜBERLEGUNGEN ZUR DISKURSGESCHICHTE
DER KYBERNETIK¹

Ordo ab chao

Ordo ab chao, ‚Ordnung aus Chaos‘, bildet eines der ältesten Formeln antiker Mystizismen, das insbesondere die Freimaurer konserviert haben² – mit der Formel *Order from Noise* kehrt der Grundsatz in den *Second Order Cybernetics* zurück, die damit gleichzeitig ihren Ordnungsanspruch wie ihre esoterische Herkunft bezeugt. In beiden *dicta* wiederholt sich die Idee, dass das Grundproblem menschlicher Kulturen – ebenso wie des Bewusstseins, der Evolution und gesellschaftlicher Formationen – in der Produktion und Erhaltung eines Ordnungszusammenhangs besteht, um das, was seit der Antike ‚religio‘ genannt worden ist und das ‚Band‘ zwischen Immanenz und Transzendenz garantiert, durch die Formulierung eines universalen Gesetzes einzulösen. War das Symbol der Freimaurer dafür der *doppelköpfige Phönix*, der zu Asche wird, um aus ihr erneut sein Haupt zu erheben und so die ewige Bewegung zwischen Werden und Vergehen anzuzeigen, ist das entsprechende Symbol der Kybernetik die *Feedbackschleife*, die mathematisch beschreibbare *Rekursion*, die, angelehnt an das Unendlichkeitszeichen der *Figura serpentinata*, eine ähnliche Bewegung wiedergibt. Allerdings gründen die Vorstellungen der Kybernetik vor allem im Ideal eines *Netzwerkes*, dessen Wucherung sich durch rekursive Prozesse beständig fortschreibt, um sich schließlich in sich selbst abzuschließen, während wir es in der Aufklärungsreligion der Freimaurer mit der Idee einer sich unablässig fortzeugenden *Metamorphose* zu tun haben, die den Aufbau der Welt vom Niederen zum Höheren durch Gestaltwandel vollzieht. *Ordo ab chao* bezeichnet danach die *Entstehung des Geistes aus bloßer Materialität*, wie sie in einer weiteren, für das Freimaurertum maßgeblichen Figur zum Ausdruck kommt: der Pyramide – hingegen bedeutet das ky-

¹ Die folgenden Ausführungen gehen ursprünglich auf einen Vortrag zurück, der im Rahmen der Paderborner Ringvorlesung des Graduiertenkollegs *Automatismen* gehalten wurde und der nachträglich in einer erheblich erweiterten Fassung unter dem Titel *Ordo ab chao – Order from Noise* bei Diaphanes Zürich, Berlin, 2013 erschienen ist. Die vorliegende Version entspricht wiederum einer Kurzversion dieser Publikation.

² Wahlspruch der Obersten Räte des freimaurerischen Systems des *Alten und Angenommenen Schottischen Ritus*. Siehe auch: Anonymus, *Ordo ab Chao: The Original and Complete Rituals, 4th-33rd Degrees of the First Supreme Council, 33rd Degree at Charleston, North Carolina*, (reprint) 1996.

bernetische *Order from Noise* den aus reiner Mathematik, d. h. aus dem Nicht-Sinn des „weißen Rauschens“ mittels Selbstreferenzen geborenen Sinn. Überall haben wir dieselbe Metaphorik, und es ist auffallend, dass beide zudem eine dezidiert musikalische Begrifflichkeit aufrufen, um das Werden der Ordnung aus dem Chaos oder des Sinns aus Rauschen begrifflich zu machen: *Ordo ab chao* verkörpert die *symphonia* aller Teile, welche zusammenstimmen, d. h. mit einer Stimme klingen müssen, welche kosmologisch als *harmonia* gedacht wurde, genauso wie *Order from Noise* eine musiktheoretische Entsprechung in jenem *Sound* der E-Gitarre findet, der durch *Feedback* dem systematisch übersteuerten Ton einen neuen Klang entlockt. Jedes Mal aber, das ist die hier vertretene These, bezeichnet *Ordo ab chao* oder *Order from Noise*, unabhängig von der jeweiligen Begründung, den Ausdruck eines kulturellen Beherrschungs- oder Kontrollphantasmas – und es ist vielleicht kein Zufall, dass aus der Zweideutigkeit des letzteren, dem *Feedback-Sound* der E-Gitarre, die Black Metal Gruppe *Mayhem* die exakte Umkehrung ableitete und eine CD mit dem Titel *Ordo ad chao* (2007) veröffentlichte: Ordnung, die zurück ins Chaos versinkt. Beides gehört zusammen: Die Instantiierung einer Ordnung durch Kontrolle und Selbststeuerung, wie umgekehrt die aus jeder Ordnungsgewalt folgende Sehnsucht nach ihrem Untergang in die Asche der Anarchie.

Herrschaft der Kanäle

Keineswegs besteht die Absicht dieser Parallelisierung zwischen Kybernetik und Freimaurertum darin, die „kybernetische Hypothese“, wie Tiquun sie genannt hat,³ als einen Obskurantismus zu entlarven. Vielmehr geht es darum, den Grundsatz *Order from Noise* an jene *Geschichte der Episteme* anzuschließen, der sie entstammt. Sie führt von der Aristotelischen *Entelechia* über die christliche Philosophie, die sie im Gefolge des Neuplatonismus als Stufenbau ausgelegt hat, bis zu den frühneuzeitlichen Esoteriken und der Alchimie. Die merkwürdige Formel *Ordo ab chao/Order from Noise* schließt daran an – doch was noch bis zum 18. Jahrhundert wesentlich die Aufgabe einer geistigen Bildung war und in Geheimgesellschaften praktiziert wurde, hat das 19. Jahrhundert in erster Linie in Technik überführt. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um die Entwicklung einer Kulturtechnik zur Realisierung von Herrschaft, sei es als Beherrschung der Natur oder des Menschen durch die Macht der Vernunft einerseits oder durch Technologie andererseits. Von Anfang an waren dabei unterschiedliche, aber zusammenhängende Dispositive im Spiel: Das Symbolische in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit, besonders durch die Entzifferung der geheimen, aber lesbaren Gesetze der Natur, sowie mit Beginn dessen, was sich als ‚technologische Kultur‘ apostrophieren lässt, als

³ Vgl. Tiquun, *Kybernetik und Revolte*, Zürich, Berlin, 2007.

Versprechen, durch Technik die großen Menschheitsprobleme lösen zu können. Ihr Kristallisationspunkt aber bildet in beiden Fällen die Mathematik, die, anders als ihr klassisch-metaphysisches Verständnis der Aufklärung, mit der Wende zum 20. Jahrhundert in eine formale Algorithmik übergang, und es ist vor allem das unbedingte Verdikt von Berechenbarkeit und Entscheidbarkeit, das das symbolisch konnotierte *Ordo ab chao* ins mathematisierte *Order from Noise* transferierte.

Man muss allerdings mit einbeziehen, dass das Herrschaftsphantasma der ‚technologischen Kultur‘ von Anfang an ein *duplizitäres Gesicht* trug: Anstelle von Naturphilosophie und Rationalismus, die die Ordnung des Menschlichen durch die *Dimension des Geistes* herzustellen trachteten, trat die Technik von Anfang an in die Dienste einer *Ökonomie der Substitution*, und zwar durch Ersetzung des Materiellen, das den Grund aller Hemmnis und Dysfunktionalität zu bilden schien, durch einen *immateriellen Funktionalismus*. In ihm spiegelt sich zugleich die theologische Wurzel des Technologischen. Anders ausgedrückt: Das Credo der ‚technologischen Kultur‘ zielt auf eine Befreiung des Menschen durch die *Entstofflichung der Welt* sowie der Reduktion der Naturkräfte auf einen nutzbaren „Bestand“, wie es Martin Heidegger ausgedrückt hat.⁴ Gemeint ist die ungehinderte Verfügbarkeit der Stoffe als Energien sowie die Entfesselung ihrer Dynamik bis zur totalen Beschleunigung. Dem korrespondieren die *Überwindung von Raum und Zeit*, die *Produktion der Serie* sowie gleichzeitig die *Wiederholung der Ereignisse durch ihre Speicherung in Endlosschleifen*. Emblematisch stehen dafür zwei grundlegende Errungenschaften: zum einen die *Maschine* und zum anderen der *Kanal*, letztere als *Kanalisation der Kommunikation* seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Steht erstere insbesondere für die Automatisierung der Produktivkräfte, besorgt letztere die Distribution ihrer Produkte, der Waren und Informationen, so dass die Technisierung vor allem die beiden zentralen Funktionskreise des Ökonomischen erfasst: *Produktion* und *Distribution*. Zwar bilden Maschine und Kanal keine genuinen Erfindungen des Zeitalters der sogenannten industriellen Revolution, denn Kanalisationssysteme mitsamt ihren technischen Ensembles wie die Errichtung von Dämmen oder hydraulische Regulationssysteme gibt es bereits in der Antike. Ebenso war die Maschine in Gestalt der *artes mechanicae* ein, wenn auch gering geschätzter Teil der *artes liberales* des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Auch das Wort „Kanal“ war längst in Umlauf, bevor es technisch benutzt wurde: Es bezeichnete, vom italienischen *canale* für „Röhre“, in der Hofgesellschaft des 17. Jahrhunderts die geheimen Verbindungswege, durch die man sich Zutritt zu den politischen Zentren zu verschaffen suchte – genauso wie die *mechanae* in der Antike die mechanischen Aufbauten im Theater und Kriegsgeräte bezeichnete.⁵

⁴ Heidegger, Martin, *Die Technik und die Kehre*, 4. Aufl., Pfullingen. 1978, bes. S. 14 ff.

⁵ Vgl. Bernd Seidensticker, *Das antike Theater*, München, 2010, sowie Ludwig Lohde, *Die Skene der Alten*, Berlin, 1860, bes. S. 14 ff.

Entscheidend ist jedoch, dass aus beiden im 19. Jahrhundert *Agenturen der Übertragung* wurden, die zudem tendenziell ihre materiellen Grundlagen abzustreifen suchten.⁶ Denn aus der *Maschine* wird Ende des 18. Jahrhunderts bekanntlich die Dampfmaschine, die Energie in Leistung und damit in Arbeit *übersetzt*, während aus dem Kanal jene Transport- und Verkehrswege werden, welche, vielleicht als erster, Harold Innis als die paradigmatischen *Mediensysteme* kultureller Ökonomien rekonstruiert hat.⁷ Zu denken ist dabei nicht nur an Wasserstraßen, sondern auch an die Schienen-, Straßen- und Luftverkehrswege sowie die späteren technischen Übertragungsmedien Telegrafie, Telefon und Rundfunk, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts die weltweiten Regime der Verständigung gleichermaßen dirigierten wie disziplinierten.

Mit anderen Worten: Die *Übertragung avancierte zum Grundbegriff der ‚technologischen Kultur‘*, sowohl mit Blick auf die Verteilung von Waren und Energien als auch von Kommunikationen und Informationen, wobei die Grundprinzipien der *Übertragungsmaschinen* im Wesentlichen auf den Gesetzen der Thermodynamik beruhten, während die Fundamente der eigentlichen *Übertragungsmedien* in der Kanalisation und ihrer mathematisch-technischen Berechnung lagen. Und wie im Laufe der letzten hundert Jahre mehr und mehr die Technisierung der Information die Herrschaft übernahm, tendierte im eigentlichen Sinne der Kanal und seine Vernetzung zum Kristallisationspunkt einer Metaphorisierung technischer Mediation, so dass es kein Zufall ist, dass er in dieser Funktion gleichzeitig zu einem Grundbegriff der Kybernetik und der mit ihr liierten Informationstheorie wird. Denn was sind Netze anderes als rekursive Kanalsysteme zum Zwecke der Effektivierung und Steuerung von Informationsströmen? Dabei erfüllen Kanäle strukturell eine *doppelte Funktion*: Zum einen erweisen sie sich gegenüber ihrem Inhalt als gleichgültig, vielmehr *vektorisieren* sie lediglich die Ströme, die als solche berechenbar und damit optimierbar machen. Wir sind dann mit einem *Willen zur Beherrschung von Bewegung durch Richtungsgebung* konfrontiert, die, einmal ‚orientiert‘, zugleich zu deren Akzeleration führt. Alles muss in Fluss gebracht und gehalten werden; nirgends darf es zur Unterbrechung, zur Stauung oder Überflutung kommen – entsprechend bildet die *zweite* Funktion des Kanals die *Eingrenzung* oder *Einhegung der Flüsse*, d. h. ihre *Kontrolle und Lenkung*, denn nicht vergessen werden darf, dass einer Bewegung nur dann eine Orientierung gegeben werden kann, wenn sie im gleichen Maße eingeschnürt und verdichtet wird. Kurz, *Kanäle sind technische Dispositive* – sie bilden, so der entsprechende Ausdruck Heideggers, „Ge-stelle“⁸ mit der charakteristischen *Doppelstruktur einer gleichzeitigen Ermöglichung wie Eingrenzung* oder, um genauer

⁶ Ebenso bereits Gilbert Simondon, „Die technische Einstellung“, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingungen*, Frankfurt/M., 2011, S. 73-92: 75.

⁷ Harold A. Innis, *Kreuzwege der Kommunikation*. Ausgewählte Texte, hg. v. Karlheinz Barck, Wien, New York, NY, 1997, bes. S. 95 ff. und S. 147 ff.

⁸ Heidegger (1978), *Die Technik und die Kehre*, S. 19 ff. Zur Verbindung von Dispositiv und ‚Ge-stell‘ vgl. auch Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin, 2008.

zu sein: einer Ermöglichung *durch Beschränkung* und einer Beschränkung *zum Zwecke der Hervorbringung*. Sie erweisen sich daher im selben Maße als konstituierend wie engführend; sie sind produktiv, so jedoch, dass sie *gleichzeitig das, was sie erzeugen, unterbrechen und behindern*. Und das gilt für *alle* Kanäle, auch für die angeblich offenen und immateriellen Computernetze.⁹

Vernetzung als *technē politikē*

Weniger in der Maschine, wie sie Karl Marx in den Mittelpunkt des industriellen Komplexes gestellt hat, als vielmehr in den *Kanälen und ihren Systemen*, die im Laufe des 19. Jahrhunderts die Infrastrukturen der Städte und ihr soziales Beziehungsgeflecht zu durchdringen begannen, manifestiert sich deshalb das maßgebende Herrschaftsparadigma der Moderne. Jene, die Maschine, impliziert die Automatisierung der Produktion zur Überproduktion, während dieser, der Kanal, die Ermächtigung der Handlungen und Kommunikationen zwischen den Menschen übernimmt. Hatte der Marxismus stets die Untersuchung der Produktionsverhältnisse privilegiert,¹⁰ darf demgegenüber nicht übersehen werden, dass zur Struktur des Sozialen wesentlich der *Austausch* gehört, so dass die Marx'sche Theorie – das war ebenfalls der Kerngedanke von Innis – um die Analyse des Medialen zu ergänzen ist. Entsprechend erstreckt sich soziale Herrschaft weniger in der Steuerung und Kontrolle der ökonomischen Sphäre der Produktion, als vielmehr auf jene Prozesse, die im weitesten Sinne die Übertragung betreffen – wobei hinzuzufügen wäre, dass der hier verwendete Kontrollbegriff nicht als Disziplinierung verstanden werden darf, sondern als Regelung zur Selbstkontrolle, wie sie Gilles Deleuze in seinem kurzen „Postscriptum über die Kontrollgesellschaften“ entwickelt hat.¹¹

Die noch dezentral organisierten Netze des ausgehenden 19. Jahrhunderts werden jedoch zunehmend einer wechselseitigen Verschaltung und Vernet-

⁹ Auf interessante Weise hat Georg Christoph Tholen daran erinnert, dass Kommunikation nicht in formale Netzwerkstrukturen aufgeht, sowenig wie Sprache in Digitalität, vielmehr kommt die Sprache jeder Form von Mechanisierung zuvor: „[D]ie Struktur der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit, die der Sprache *zukommt*, ist die nicht-technische, uneinholbare Voraussetzung der technischen Medien selbst.“ Ders., *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt/M., 2002, S. 187. Die Kybernetisierung besteht in der genauen Umkehrung dieser Einsicht.

¹⁰ Im *Kommunistischen Manifest* gibt Karl Marx auf den ersten fünf, sechs Seiten eine prägnante (und prophetische) Kurzanalyse des Kapitalismus, wesentlich bezogen auf Produktion und Überproduktion sowie der Zirkulation der Warenströme und dem intrinsischen Prozess der Globalisierung etc. Vgl. ders./Friedrich Engels, *Manifest der kommunistischen Partei*, Berlin, 1967, S. 43 ff. Das darin grundlegend angesprochene Problem ist das der Kontrolle, der Bändigung der inneren Dynamiken. Damit ist gleichzeitig das Thema des Verhältnisses zwischen Ordnung und Chaos im 19. Jahrhundert, bezogen auf Fortschritt und Evolution angesprochen: Das Gesetz der Wachstumsmaximierung als Gesetz der Ökonomie sowie des „Willen[s] zur Macht“ im Sinne Friedrich Nietzsches.

¹¹ Vgl. Gilles Deleuze, „Postscriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhaltungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.

zung und damit einer *Bildung von Ordnungen aus Ordnungen* unterworfen, wie sie besonders für das 20. Jahrhundert und den Prozess der Kybernetisierung charakteristisch geworden sind. Seither befindet sich der Begriff des Technologischen in einem grundlegenden Wandel. Nicht länger spielen technische Dinge und Praktiken wie Lampen, Fahrzeuge, Fertigungsverfahren oder Kraftwerke und Ähnliches eine maßgebliche Rolle, sondern *ihr Anschluss an die vernetzten Systeme*. Wie die Verkehrsmittel nur inmitten mannigfacher Straßennetze, Servicestationen und Versicherungsstrukturen zu betrachten sind, besteht auch der Kern der Vernetzung in ihrer allseitigen *Konnektivität*. Sie bezeichnet die Zauberformel und das Kriterium der Epoche. Gleichzeitig schichten sie sich zu überbordenden Metasystemen auf, die für den Einzelnen nicht mehr durchschaubar erscheinen und ihrer eigenen Mathematik bedürfen, um berechenbar und damit funktionstüchtig zu bleiben – Heideggers Begriff des „Ge-stells“, der mit der Etymologie von *systema*, dem ‚Zusammengestellten‘, ‚Verbundenen‘ verwandt ist, drückt nichts anderes aus. Dem entspricht, dass sich seit den 1930er und 1940er Jahren die Rekonstruktion des technologischen Komplexes nicht mehr aus einzelnen Theorien herzu-leiten vermag, sondern aus einem Ensemble von Ansätzen, die untereinander ein loses Band knüpfen und das herausbilden, was seither als Kybernetisierung beschrieben werden kann. Zu ihnen gehören vor allem die *Informationstheorie*, die frühen *Feedback-Theorien der zirkulären Kausalität*, die *biologische Systemtheorie* und die *Metamathematik* mit ihren Teilgebieten der ‚rekursiven Funktion‘ und der ‚Turingmaschine‘¹² – später wird noch die *Graphentheorie* als Grundlagentheorie der Informatik hinzukommen, aus welcher direkt eine Theorie der Netzwerke hervorgeht. Der Verbund von Theorien korrespondiert gleichzeitig mit einem vierfachen Paradigmenwechsel: erstens dem Übergang *vom Analogen zum Digitalen*, zweitens *vom Referenziellen zum Selbstreferenziellen*, drittens *vom Linearen zu Rekursivität der Hypernetze* und schließlich *von hierarchischen Strukturen zu komplexen Systemen*. Pionierarbeit leisteten bekanntlich vier charakteristische Arbeiten: Alan Turings Untersuchungen zu den Grundlagen der Mathematik aus den späten 1940er Jahren, Norbert Wieners *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* von 1948, Claude Shannons *Mathematische Theorie der Kommunikation*, ebenfalls von 1948, sowie Ludwig von Bertalanffys und Anatol Rapoports Projekt einer allgemeinen Systemtheorie aus demselben Zeitraum.¹³ Of-

¹² Vgl. Rolf Kreibich, *Die Wissensgesellschaft. Von Galilei zur High-Tech-Revolution*, Frankfurt/M., 1986, S. 254 ff.; Wolfgang Krohn/Günter Küppers/Rainer Paslack, „Selbstorganisation – Zur Genese und Entwicklung einer wissenschaftlichen Revolution“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M., 1987, S. 441-465.

¹³ Alan Turing, *Intelligence Service*, hg. v. Bernhard Dotzler und Friedrich Kittler, Berlin, 1987; Norbert Wiener, *Kybernetik – Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Reinbek bei Hamburg, 1968; Claude E. Shannon/Warren Weaver, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, München, Wien, 1976; Claude E. Shannon, „Eine mathematische Theorie der Kommunikation“, in: ders., *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. v. Friedrich Kittler et al., Berlin, 2000, S. 7-

fenkundig ist dabei die durchgängige Verknüpfung von Mathematik, Biologie und Nachrichten- bzw. Elektrotechnik, deren Grundlage der elementare Zusammenhang zwischen algebraischer Logik, elektromagnetischen Relais und Rückkopplungssystemen darstellt. Auf den MACY-Konferenzen zwischen 1946 bis 1953 verschmolzen sie zu einem Konglomerat aus „inter“- bzw. „transdisziplinären“ Theoremen,¹⁴ die fortan unter dem Label *Kybernetik* firmieren sollten. Es entwickelte sich besonders in den 1960er Jahren zu einem universalen theoretischen Passepartout, das die Fundamente nahezu sämtlicher Wissenschaftsdisziplinen wie der Physik, Ökonomie, Politik, Ästhetik und sogar Pädagogik auf einheitliche Weise ‚aufschließen‘ sollte. Überdies arbeiteten Heinz von Foerster und Gregory Bateson zusammen mit der Systemtheorie jenes philosophische Programm einer *reflexiven Kybernetik* aus, das als *Second Order Cybernetics* den generellen Anspruch erhob, ebenso die Grundlinien einer künftigen Universalwissenschaft wie einer neuen Weltordnung zu formulieren.

Im Ganzen führte dieses Amalgam – und das ist der Zweck der Erinnerung an diese mit einer seltsamen Hybris ausgestatteten Episode der Technikgeschichte – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer grundlegenden Verschiebung im Begriff des Technischen selbst, soweit es sich nicht länger in Kategorien des Mechanischen oder instrumenteller Zweck-Mittel-Relation erfassen lässt, sondern sich an Prinzipien selbstreferenzieller Systeme anlehnt. Sie wird eine sich ständig fortzeugende Kommunikativität generieren – eine Kommunikation, die *sich* kommuniziert, der es allein um die *Aufrechterhaltung* von Kommunikationen und nur um deren Aufrechterhaltung geht; keine Metakommunikation oder Verständigung über Verständigungen, die *sich* unter Reflexion stellt, sondern, in Abwandlung eines Ausdrucks von Marx über das „Kapital“, eine *Kommunikation heckende Kommunikation*. Ihr Ziel ist folglich nicht der Sinn, sondern die *Perpetuierung ihrer Zirkulation*. Es geht also nicht darum, *etwas* zu sagen, Dissense auszufechten oder Wissen hervorzubringen, auszutauschen oder zu kritisieren, sondern um die Forcierung jener Prozessualitäten, deren technoides Bild die mit sich selbst ‚kommunizierende Röhre‘ ist. Wir haben es dann mit einem anderen Gesicht von Technik zu tun: Nicht mit Werkzeugen oder Instrumenten, sondern mit einer sich autonom strukturierenden und organisierenden Technologie, die sich biologischen Funktionen annähelt, um sich auf der Basis der Mathematisierung von Sprache anzuschicken, sogar noch das Denken zu technisieren. Sie gerät zu einer *Metatechnologie*, die ihre Souveränität gleichermaßen über die anderen kulturellen Ordnungssysteme behauptet, um schließlich das Politische als *technē politikē* gleichsam von Innen her auszuhöhlen.

100; Ludwig von Bertalanffy, „„General System Theory: Foundations, Development, Applications“, in: *General Systems. Yearbook of the Society for the Advancement of General Systems Theory*, Bd. 1, hg. v. dems. und Anatol Rapaport, Ann Arbor, MI, 1956, S. 1-10.

¹⁴ Tatsächlich tauchen die Begriffe „Interdisziplinarität“ und „Transdisziplinarität“ schon in den ersten Macy-Konferenzen auf.

„D’obliger à communiquer“

Konstituierten sich bekanntlich die klassischen politischen Systeme aus der Zeit der Aufklärung über Individualisierung und Repräsentation, die die Herrschaft über die Repräsentationsformen vermittels repräsentativ legitimierter Gesetzesstrukturen organisierten, stehen nunmehr einzig die *Regime der Vernetzung und „Übernetzung“ im Mittelpunkt kultureller Gouvernementalität*. Das bedeutet gerade nicht die lückenlose Überwachung der Übertragungswege – der Ausdruck nährt sich noch am überkommenen Schema autoritärer Disziplinierung –, sondern im Gegenteil die *rückhaltlose Öffnung und Freisetzung der Kanäle*, die, aufgrund ihrer *zweifachen* Logik, nämlich Kommunikation in dem Maße zu vektorisieren wie sie sie regulieren, immer schon durch einen Ermächtigungsgestus gekennzeichnet sind. Kybernetik – im weiteren Sinne – bezeichnet dessen Realisierung. „D’obliger à dire“ – *zum Sprechen zwingen*, hatte Roland Barthes über die Sprache und ihr immanent „Faschistisches“ geschrieben:¹⁵ *Zur Kommunikation getrieben, sich vernetzen müssen, Information um jeden Preis*, lauten entsprechend die Devisen einer Kybernetisierung, die sich auf diese Weise jenseits der von Vilém Flusser in die Debatte geworfene Alternative zwischen diktatorischen *Fascets* und der demokratischen „Telematik“ von Anfang an als gewaltförmig dekuviert.¹⁶ Die Medienwissenschaft der letzten Jahrzehnte – oder besser: ein bestimmter Typ von Medientheorie – verdankt seine Geburtsstunde einer Verkenning, nämlich dem Glauben, dass Netze oder Kanäle ein genuin basisdemokratisches Potenzial bergen, die sie, wie Flusser es weiter ausgedrückt hat, zu „Schulen der Freiheit“¹⁷ machten. Das Gegenteil ist der Fall: *Die Netze sind Agenturen einer Selbstabrichtung. Sie sind es gerade durch ihre Flexibilität und Egalität, d. h. durch die Tatsache, dass sich an ihnen ‚alle‘ beteiligen können*. Weder erweist sich die Vernetzung deshalb als progressiv noch als repressiv – sie ist vielmehr *obsessiv und monströs*, weil sie sich für eine bestimmte, nämlich entscheidungslogische Weise des Handelns, der Interaktion und des Sichverbindens bereits entschieden hat.

Grundlage dafür bilden insbesondere die formalisierten Definitionen von ‚Information‘ und ‚Rückkopplung‘. Sie verdanken sich sowohl der *mathematischen Beschreibung von Kommunikativität als Konnektibilität* als auch dem *Modell der Turingmaschine* – und ihrer Reduktion von Mathematik auf die Pragmatik von Algorithmen – sowie der ‚*Logik‘ selbstreferenzieller Systeme*.

¹⁵ Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt/M., 1980, S. 19 f.

¹⁶ Vilém Flusser, *Kommunikologie*, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2003, S. 226 ff.; ders., *Medienkultur*, 2. Aufl., Frankfurt/M., 1999, S. 143 ff. Vgl. auch Jörg Albrecht, „Vom Ende der bürgerlichen Kultur. Ein Gespräch mit V. Flusser“, in: *überflusser*, hg. v. Volker Rapsch, Düsseldorf, 1990, S. 43-53. Dagegen kritisch Dieter Mersch, „Digitalität und nichtdiskursives Denken“, in: ders./Kristof Nyíri, (Hg.), *Computer, Kultur, Geschichte*, Wien, 1991, S. 109-126.

¹⁷ Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, 6. Aufl., Göttingen, 2000, S. 125, S. 184, auch: S. 85.

Kommunikativität und entsprechend Konnektivität induzieren nicht schon die *Möglichkeit* von Kommunikation, ihre *Eröffnung*, soweit sie die Erfahrung der Alterität, Responsivität und performativen Reziprozität einschließt, vielmehr garantiert sie alleine eine *Übertragbarkeit*. Ihr liegt wiederum das Muster einer monopolen Übermittlung zwischen Sender und Empfänger zugrunde, mag diese auch bipolar geordnet sein. Entsprechend hat auch Heinz von Foerster in seinem Text über *Zirkuläre Kausalität* kritisch bemerkt, dass Norbert Wieners Abhandlung *Time, Communication, and the Nervous System* im Wesentlichen darauf abzielte „eine Beziehung zwischen dem unidirektionalen Fluss der Ereignisse in der statistischen Thermodynamik und dem unidirektionalen Fluss der Ereignisse in der Kommunikation aufzuzeigen“¹⁸ – ein Hinweis, der insofern ernst genommen werden muss, als das *technische* Problem der Übertragung nicht anders als durch Hintereinanderschaltung einwegiger Prozesse modelliert werden kann: Die Funktion des Austauschs setzt die Serie, die zeitliche Sukzession voraus.¹⁹ Ihre Temporalität muss *getaktet* werden, während interpersonale Beziehungen gleichsam ‚taktlos‘ verlaufen. Gespräche besitzen keinen Schalter; *demgegenüber beginnt das technische Problem der Kommunikation mit ihrer Domestikation: Der Verleihung einer Ordnung durch Auswahl, deren Korrelat der Kanal und dessen grafische Abkürzung die Linie ist. Sie macht den Linearismus universal.*

Es ist daher ein Irrtum zu glauben, dass die Digitalisierung, indem sie die Auflösung der Substanzen in 0-1-Reihen betreibt, dem Primat von Differenzialität huldigt und – wie man medienwissenschaftlich naiv spekuliert hat – ein Analogon zum Derrida’schen *différance*-Prinzip bildet, um gleichsam im Herzen des Mathematischen mit der linearen Ordnung der klassischen Logik zu brechen.²⁰ Sie *bestätigt* sie vielmehr, weil nicht der Binarismus die Unterscheidung produziert und damit den ‚Schied‘ des ‚Unter-Schieds‘ (Heidegger) an den Anfang stellt, sondern diesen noch voraussetzt.²¹ Die medienwissenschaftliche Illusion im Anschluss an Friedrich Kittler beruht stattdessen auf einer Verwechslung zwischen Unterschiedenheit und Entscheidung: Während erstere überhaupt ‚teilt‘ und damit sichtbar macht, setzt letztere auf die Unbe-

¹⁸ Heinz v. Foerster, „Zirkuläre Kausalitäten. Die Anfänge einer Epistemologie der Verantwortung“, in: Claus Pias (Hg.), *Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953*, Zürich, Berlin, 2003, S. 19-26: 24.

¹⁹ Vgl. auch Jean Baudrillard, „Requiem für die Medien“, in: ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin, 1978, S. 83-118.

²⁰ Dies wird vor allem deutlich bei Erich Hörl, „Das kybernetische Bild des Denkens“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Transformation des Humanen*, Frankfurt/M., 2007, S. 163-195. Der Text impliziert die Gegenüberstellung: *Traditionelles ‚Bild‘ des Denkens // Technisches ‚Bild‘ des Denkens*. Anschauung/Repräsentation // Symbol/Zeichen; Autorschaft // System/Algorithmus; Intentionalität/Geist // Formale Sprache/Turingmaschine, Transzendente Subjektivität = Fundierung in der Reflexivität des Selbst // Feedback als selbstreferenzielles System.

²¹ Vgl. auch Dieter Mersch, „Kunstmaschinen. Zur Mechanisierung von Kreativität“, in: Gerhard Gamm/Andreas Hetzel, (Hg.), *Unbestimmtheitssignaturen der Technik*, Bielefeld, 2005, S. 149-168.

dingtheit einer Wahl zwischen etwas, *was schon geteilt ist* – deswegen erscheint es im technisch-mathematischen Register auch nicht wesentlich, *was* jeweils unterschieden und entsprechend kommuniziert wird, auch nicht *wie*, sondern allein, *dass eine Übertragung geschieht, dass sie eine Richtung besitzt und dass sie unter allen Umständen in Fluss gehalten werden muss*. Ausdrücklich konstatierte denn auch Shannon, dass die „[s]emantische[n] Aspekte der Kommunikation [...] irrelevant [sind] für das technische Problem“,²² relevant seien einzig die mathematischen Einheiten und die Bedingungen ihres physikalischen Transports. Dessen Forderung ist, wie Tiqqun zu Recht betont hat, ein blinder „Progressismus in der Logik von Strömen“²³. Nichts ist ‚von Bedeutung‘, es sei denn die *Aufrechterhaltung einer bedingungslosen Fluidität*. Die „Krise des Sinns“, von der Jean-Luc Nancy gesprochen hat, löst sich in eine freie Flottierung auf, die nirgends zum Stillstand kommen darf.

Damit einher geht eine zweite Reduktivität des kybernetischen Modells, nämlich die statistische Determination des Informationsbegriffs und seine Identifikation mit negativer Entropie ($I = -H$). Sie geht der Formel des *Ordo ab chaos/Order from Noise* insoweit voraus, als Entropie thermodynamisch den Zerfall geordneter Strukturen in ein chaotisches Rauschen meint (*Ordo ad chaos*), während negative Entropien umgekehrt einen *Zuwachs an Ordnungen* implizieren (*Ordo ab chaos*). Information und Ordnung erweisen sich folglich als homolog: Beide Begriffe sind äquivalent, insofern der Informationsgehalt auf eine syntaktische Reihe von Entscheidungen zurückgeführt werden kann, deren Voraussetzungen wiederum die *Homogenität der Menge* und die *Gleichwahrscheinlichkeit der Wahlen* ist. Der Kanal als bloßes „Mittel (medium)“ der Übermittlung,²⁴ wie Shannon erklärte, kommt darin bezeichnenderweise nicht oder wenn nur als neutrale Folie vor, deren einzige Bedingung die bedingungslose *Transparenz* in den Grenzen seiner Kapazität bildet. Ihr Korrelat ist Durchlässigkeit der Information ohne vorentscheidene Selektivität. Darin inbegriffen ist das Verschwinden von Materialität: Der ideale Kanal funktioniert immateriell, wie überhaupt die Negation der Materialität die große Fiktion der Technik darstellt. Wir stoßen hier erneut auf die mystifikatorische Stelle einer Teleologie, die sich mit Theologie deckt: Entstofflichung zum Zwecke einer Übertragung ohne Verlust.²⁵ Und doch bezeichnet diese Konsequenz nichts anderes als den Effekt der statistischen Modellierung oder Mathematisierung, denn wenn Information nichts anderes bedeutet als eine Auswahlreihe von Signalen, dann besteht das mathematische Problem darin, zwischen codierten

²² Shannon (2000), *Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, S. 9.

²³ Tiqqun (2007), *Kybernetik und Revolte*, S. 63.

²⁴ Vgl. Shannon (2000), *Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, S. 12.

²⁵ Auch daran rührt Simondon (2011), *Die technische Einstellung*, S. 75 f., ohne freilich die Konsequenzen zu ziehen.

Signalen und uncodierten Störgeräuschen zu unterscheiden.²⁶ Das heißt aber, als weitere Konsequenz, dass es nirgends auf den Code selbst, sondern allein auf *störungsfreie Zugänge*, auf *Anschlüsse* und ihre *Verfügbarkeit* ankommt, und wenn von Kontrolle und Steuerung der Information die Rede ist, dann wiederum nicht, um ihre Freizügigkeit zu unterbinden, sondern *um sie gerade zu multiplizieren*. Garant dieser Vervielfachung ist, dass die Information *absolut ohne Bedeutung* bleibt, dass mit anderen Worten ihr Strömen nichts anderes darstellt als ein Rauschen. Anders gewendet: Der Freiheitsgewinn der Mathematisierung korrespondiert mit ihrer restlosen Entwertung.

Systemerhaltung kontra Kreativität: Rechts- und Linkskybernetik

Ordo ab chaos/Order from Noise bedeutet folglich die kybernetische Herstellung von Ordnung durch *Interkonnektivität* mit der Rückführung von Interaktion auf Vernetzung. Gleichzeitig setzen hier die biologischen Metaphern der Kybernetik an: Netzwerke bedürfen der *Selbstorganisation*, der *Autopoiesis*, um gleichsam ‚Lebendigkeit‘ zu suggerieren. *Autopoietische Systeme* beruhen aber auf Zyklizität – wie ‚Leben‘, seit der Antike, überhaupt an die Vorstellung des Zirkels geknüpft ist.²⁷ Immer bekommen wir es mit Kreisläufen zu tun: der Reproduktion, der Schicksale, der Wiederholung der Generationenfolge usw., die sich im kybernetischen wie systemtheoretischen Paradigma jedoch auf zweifache Weise modelliert. *Einmal* durch die Figuren des ‚Feedbacks‘ und des Regelkreises, *zum anderen* durch die Verkettung von Informationen, wie sie im biologischen Schema durch den genetischen Code repräsentiert wird. Gründet erstere gemäß Heinz von Foerster in einer Mathematik rekursiver Funktionen, fußt letztere, wie auch dessen vermeintliche Entzifferung, auf Wahrscheinlichkeitstheorie. Tatsächlich findet sich die Verbindung bereits in Norbert Wiens Gründungsdocument der Kybernetik,²⁸ doch sei gleichzeitig daran erinnert, dass beiden unterschiedliche Kommunikationsbegriffe korrelieren, *einmal* im Sinne *linearer Übertragungen*, *zum anderen* als

²⁶ Störgeräusche können als ‚Spur‘ der Materialität des Kanals aufgefasst werden. So schreibt sich das Mediale der Botschaft als Dysfunktionalität ein. Daraus folgt: Je mehr ein Kanal rauscht, desto unverständlicher wird eine Information und umgekehrt: $I_e = I_s - f(R)$: Die empfangene Information ist entsprechend gesendete Information unter Abzug einer Funktion des Rauschens. Absolut störungsfreie Übertragung wäre dann die, in der $f(R) = 0$ ist. Doch gibt es dies nur, wenn der Kanal zugleich seiner Materialität entkleidet wird. Ziel ist schließlich die rausch- und störungsfreie Übertragung.

²⁷ Man muss allerdings unterscheiden zwischen einem biologischen und einem technischen Lebensbegriff, ersteres ist nicht teilbar, während technische Dinge aus einem Ensemble von Elementen bestehen, die prinzipiell reparierbar, austauschbar und ersetzbar erscheinen. Vgl. auch Simondon (2011), *Die technische Einstellung*, S. 77.

²⁸ Wiener (1968), *Kybernetik – Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, S. 9 ff.

*Dynamik von Lernprozessen.*²⁹ Orientiert sich wissenschaftstheoretisch die ‚Logik‘ von Übertragungen wiederum an Grundsätzen ökonomischer Rationalität wie *Knappheit* und *Optimierung*, weil es nicht nur *nicht um Inhalte*, sondern auch *nicht um die Qualität der Übermittlung* geht, sondern einzig um deren *Grenznutzen*, rekuriert auf der anderen Seite die Dynamisierung des Lernens auf evolutionsbiologischen Parametern wie *Reproduktion*, *Selbsterhalt* und *Fortschritt*. Dennoch erfordern die verschiedenen Begriffswelten unterschiedliche mathematische Instrumente: Haben wir es beim informationstheoretischen Entropiebegriff mit logarithmischen Ausdrücken zur Basis 2 und ihrem Integral, d. h. dem klassischen Repertoire der Funktionalanalysis zu tun, folgt die Darstellung von Feedbackschleifen der Struktur der Selbstanwendung nach dem Muster $f(f(f(\dots (i) \dots))$, auf die, nach einer Idee von Gregory Bateson, die Russell'sche Typentheorie und ihre paradoxiefreie Stufenhierarchie appliziert werden kann.³⁰ Dann gehört es zu den Kerneinsichten der Kybernetik, dass *Kommunikation im Sinne statistischer Informationsübertragung gleichzeitig in ihrer Prozessualität formal als Rekursivität dargestellt werden kann*. Ihre Theoretisierung, wie abermals fälschlich von verschiedenen medizinwissenschaftlichen Seiten spekuliert worden ist, sprengt jedoch keineswegs den Rahmen traditioneller Logiken: Nicht ‚Nichtlinearität‘ im Sinne von Differenzialität bezeichnet das Neue der ‚Kybernetisierung‘, vielmehr lassen sich Rekursionen problemlos im Horizont klassischer mehrstufiger Logikkalküle repräsentieren. Demgegenüber deutet ‚Nichtlinearität‘ im Mathematischen lediglich auf einen Grad von Komplexität hin, der keine Standardlösung mehr erlaubt, und nicht die Überschreitung eines bestimmten Typs von Rationalität – wie sich überhaupt jeder rationalitätskritische Impetus in Bezug auf die „kybernetische Hypothese“ als unangemessen erweist.³¹

Allerdings lässt sich Rekursivität nach zwei Richtungen hin auslegen: einmal im Sinne von *Homöostase* und damit der *Aufrechterhaltung eines Status quo*, zum anderen als *Auslöser von Emergenz*. Beide verweisen auf immanente systemische Effekte – einmal mit Blick auf die Auszeichnung von Regulativen, zum anderen als die Sprunghaftigkeit eines Werdens, und je nachdem, welcher Deutung man den Vorzug erteilt, kann von einer ‚rechts-‘ bzw. ‚links-

²⁹ Vgl. bes. Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt/M., 1985, S. 362 ff.

³⁰ Ebd., S. 353 ff.

³¹ Eine solche Unangemessenheit findet sich beispielsweise in Hörl (2007), *Das kybernetische Bild des Denkens*, S. 167 und S. 168, wenn die Geschichte des Denkens von Hegel über den Deutschen Idealismus bis zur Ersetzung des Repräsentationalismus durch das „symbolische Denken“ und der Formalisierung der Logik seit 1800 verfolgt und dabei der mathematische Begriff des „Symbolismus“ – im Sinne eines Systems von Variablen – direkt mit der Philosophie des Symbolischen im Anschluss an den Strukturalismus kurzgeschlossen wird. Stattdessen liegt seit 1800 im Technischen und in den Naturwissenschaften eine logisch-mathematische Form des Denkens vor, die dazu tendiert, Denkprozesse durchweg auf klassische Zweiwertigkeit zu reduzieren – man denke an die Boole'sche Algebra, ihre Implementierung in schaltbare Maschinen sowie ihre Rückkopplung mit der Turingmaschine.

kybernetischen⁴ Interpretation gesprochen werden. Die Ausdrücke Rechts- und Linkskybernetik werden hier in Analogie zum Rechts- und Linkshegelianismus verwendet: Sie deuten auf die jeweiligen Ordnungs- und Freiheitsphantasmen, die gleichwohl demselben begrifflichen Muster entstammen. So geht es *Rechtskybernetikern* – wie Norbert Wiener, Warren C. McCulloch oder Karl Wolfgang Deutsch – in erster Linie um die *rekursive Anpassung der Systeme an ihre Umwelt durch Adaption fremder Elemente*: Das Modell ist hier das sich selbst auf ein Ziel hin ausrichtende Flakgeschütz. Folglich besteht die eigentliche Leistung der Rekursionen in einer *systemischen Reproduktion durch Inklusion*. Als solche hielt sie in der Nachkriegszeit vor allem in der Sozial- und Gruppenpsychologie bei Kurt Levin oder in den Politik- und Wirtschaftswissenschaften in Gestalt eines *operational* bzw. *operations research* Einzug. Ihr fulminantes Emblem bildet zudem Stafford Beers und Fernando Flores' *Opsroom* im Chile der 1970er Jahre, der die ökonomischen Datenströme auf einen Zentralpunkt der Beobachtung hin projizierte, um sowohl eine perfekte Visualisierung der kybernetischen Vorstellung von Gouvernamentalität als auch des *social engineering* im Sinne eines technisch verstandenen sozialistischen Zentralismus abzugeben – und es ist nicht von ungefähr, dass hier beide aufs Beste miteinander kooperierten. Ihre Entsprechung findet sich heute in der *Artificial Life-* und *Intelligence-*Forschung sowie in den verschiedenen Selbstevaluierungs- und -optimierungspraktiken der Deleuze'schen „Kontrollgesellschaft“. Sämtlich zielen sie auf die Produktion offener Regelkreisläufe gemäß des *Ordo ab chao/Order from Noise*, und zwar so, dass sie ohne Zentrum oder, im Falle von Persönlichkeitsentwicklungen oder der Ausbildung stabiler gesellschaftlicher Strukturen, ohne jede autoritäre Macht oder Disziplinarordnung auskommen.³² Regieren basiere nicht auf der Souveränität der Entscheidung, vielmehr bedeute es, wie Karl Deutsch in seinem maßgeblichen Buch *The Nerves of Government* von 1953 formulierte, die Koordinierung der Gesamtheit der zirkulierenden Informations- und Entscheidungsströme wie in einem globalen Nervensystem zu übernehmen. Die alte Idee des Politischen als Organismus mit aufeinander angewiesenen Organen lebt darin weiter fort,³³ freilich in transformierter Form und unter dem veränderten Vorzeichen neuronaler Netze, worin die masochistische Selbsteinschreibung des Einzelnen in die Zirkel universaler Kontrolle einen dominanten Platz einnimmt.

In der Tat zielen rechtskybernetische Modelle durchweg auf das *Paradox einer nichtautoritären bzw. nichtdemokratischen Produktion demokratischer*

³² Vgl. Ulrich Bröckling, „Über Feedback. Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie“, sowie Wolfgang Pircher, „Im Schatten der Kybernetik. Rückkopplung im operativen Einsatz: operational research“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Die Transformation des Humanen*, S. 326-347 bzw. S. 348-376.

³³ Vgl. Thomas Frank/Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Ethel Mathala de Mazza, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt/M., 2007.

Systeme: Die Aufgabe einer Kybernetisierung des Sozialen, von Tiquun als „dritten Kreis“ der imperialen Kontrolle apostrophiert, soll bis in die Kapillaren des kollektiven Lebens hineinreichen, um schließlich ein sich unablässig anpassendes Subjekt zu kreieren: Jeder wird, wie Tiquun weiter formuliert, „zum bestmöglichen Leiter der gesellschaftlichen Kommunikation, zum Ort einer unendlichen Rückkopplung, die reibungslos vonstatten geht“.³⁴ „Man benötigt“, heißt es fast gleichlautend bei Jean-François Lyotard mehr als zwei Jahrzehnte früher, „das beständige und unmerkliche Eindringen von Sendekanaln in das gesellschaftliche ‚Fleisch‘ [...]“.³⁵ Hingegen verwenden *Linkskybernetiker* wie Heinz von Foerster oder Gregory Bateson sowie die im kalifornischen Palo Alto ansässige kybernetische Elite dasselbe Vokabular, doch nicht um Ordnung aus Selbststeuerungssystemen herzuleiten, sondern um die Feedbackschleifen mit *Begriffen* ebenso *evolvierender* wie *emergenter Lernprozesse* kurzzuschließen. Hier liegt im Grunde die entscheidende Differenz: *Ordo ab chao* oder *Order from Noise* als eine dem Chaos mittels rekursiver Prozesse abgerungene und sich selbst stabilisierende Ordnung *einerseits* und – alternativ dazu – eine sich nicht minder rekursiv generierende *neue* Ordnung aus *Zufall andererseits*.³⁶ Rechts- und Linkskybernetik geben somit unterschiedliche Antworten auf die Funktion des Regelkreises: Dort als Selbstorganisation im Sinne einer *statischen Dynamik*, hier als Kreativität von letztlich *unabschließbaren Entwicklungsprozessen*, die Bateson explizit als „Logik des Lernens“³⁷ beschrieb. „Die regenerativen Potentialitäten“ von Systemen und ihren Subsystemen, kritisierte er denn auch, würden

normalerweise durch verschiedene Arten von Regelkreisen im Griff gehalten, um einen ‚Zustand des Fließgleichgewichts‘ zu erreichen. [...] Solche Systeme sind in dem Sinne ‚konservativ‘, dass sie dazu tendieren, die Wahrheit von Aussagen über die Werte der in ihnen enthaltenen Variablen zu konservieren [...]. [D]ie Auswirkung kleiner Veränderungen der Eingabe werden negiert und der Zustand des Fließgleichgewichts wird durch *reversible* Anpassung beibehalten.³⁸

An ihre Stelle rücke das *Spiel*³⁹ – doch darf nicht vergessen werden, dass Spielen eine metakommunikative Praxis darstellt, die auf Formalisierung und Regel beruht und damit auf ihre Weise an der Herstellung von Ordnung teilhat.

³⁴ Tiquun (2007), *Kybernetik und Revolte*, S. 32.

³⁵ Jean-François Lyotard, *Libidinöse Ökonomie*, Berlin, 1988, S. 253 f.

³⁶ „Alles, was nicht Information, nicht Redundanz, nicht Form und nicht Einschränkung ist – ist Rauschen, die einzige mögliche Quelle *neuer* Muster.“ Bateson (1983), *Ökologie des Geistes*, S. 529.

³⁷ Ebd., S. 567.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 241 ff.

Im geschlossenen Kreis des Mathematischen

Das bevorzugte Paradigma der Devise *Ordo ab chaos/Order from Noise* bildet aber vor allem das Rätsel der Konstitution von Denken und Bewusstsein. Zu den nachhaltigsten und unheimlichsten Versprechen der ‚kybernetischen Hypothese‘ zählte denn auch, dass sie von Anfang an – bereits mit der ersten Publikation von Norbert Wiener – sich anschickte, kognitive Prozesse nach der Logik des *Feedbacks* zu analysieren und die Regime der Rekursion auf neuronale Netzwerke anzuwenden. Den Schlüssel dazu lieferte die vermeintliche Homologie zwischen Rekursivität – als fortgesetzter Selbstanwendung – und Selbstreflexivität im Sinne perennierender Selbstreferenz. Mit ihr dekurviert sich gleichzeitig ein versteckter Hegelianismus, sofern die *Figur der Selbstreflexion des Begriffs, wie sie für Hegel mit Bezug auf die Dialektik der Vernunft zentral war, nunmehr technisch durch Feedbackschleifen substituierbar scheint*. Entsprechend wird aus dem *Fortschritt der Vernunft* eine *Evolution rekursiver Iterationen*. Das lässt sich auch so ausdrücken: Hegels Philosophie des Geistes wird durch ein technisches Ensemble von Funktionalismen abgelöst, deren Kern die Idee der Rückkopplung ist, die auf der Basis der Gleichung: Rekursion = Selbstreferenz = Selbstreflexion sich anschickt, nahezu sämtliche Formen geistiger wie gesellschaftlicher Prozesse zu programmieren. Nichts anderes bemerkte im Grunde auch Heinz von Foerster, wenn er schrieb: [D]iese Begriffe [‚Feedback‘, ‚Geschlossenheit‘, ‚Zirkularität‘, ‚zirkuläre Kausalität‘ etc.; D. M.] sind *conditiones sine quibus non*, die Samen, die Zellkerne einer physiologischen Theorie der mentalen Aktivität“. Durch sie würden, so weiter,

die Zusammenhänge vorgeführt, innerhalb derer wir von Reflexion sprechen können, das heißt sich selbst durch sich selbst sehen, das heißt sich selbst verursachen, die kürzeste kausale Schleife; sein Wissen wissen, eine Epistemologie darüber, *woher* und nicht *was* wir wissen; eine experimentelle Epistemologie.⁴⁰

Man muss allerdings Rekursivität, Referenzialität und Reflexivität auseinanderhalten: Reflexivität setzt Bewusstsein voraus, Referenzialität Bezugnahme, während Rekursionen auf formalisierbaren Wiederholungen beruhen. Nur letztere ist mathematisierbar: Dagegen hatten schon Mitte der 1950er Jahre neben Norbert Wiener, W. Ross Ashby und Warren McCulloch ebenfalls Gottfried Günther, John von Neumann und Alan Turing eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem physiologischen Aufbau des Gehirns und digitalen Rechenmaschinen postuliert.⁴¹ Die These bezog ihre Plausibilität aus der doppelten

⁴⁰ Heinz von Foerster, „Verstehen verstehen“, in: ders., *Wissen und Gewissen*, 7. Aufl., hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M., 1993, S. 282-298.

⁴¹ Vgl. Gottfried Günther, *Das Bewusstsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*, 3. Aufl., Baden-Baden, 2002; John von Neumann, *Die Rechenmaschine und das Gehirn*, 5. Aufl., München, 1986; Turing (1987), *Intelligence Service*, S. 81 ff., 147 ff. sowie ders., „Kann eine Maschine denken?“, in: *Kursbuch* 8 (1967), S. 106-138.

Annahme einer Abbildung der Logik durch die Mathematik der Turingmaschine sowie der scheinbaren Materialität des Geistes als ein System ‚neuronaler Schaltkreise‘. Denkprozesse scheinen demnach nichts anderes als eine Verknüpfung von Synapsen, die entweder feuern oder nicht feuern und damit der binären Logik von *On* und *Off*, 0 oder 1 gehorchen. Dann ergibt sich ein offenkundiger Parallelismus zwischen der Funktionsweise des Nervensystems und einer logischen Maschine, in der jeder Schluss nach dem Muster einer Entscheidung gezogen wird und sich zu einem Rechenexempel verdichtet, das wiederum auf den Begriff des Algorithmus und dem mit ihm äquivalenten der ‚rekursiven Funktion‘ rekuriert. Genau dies ist die Einsatzstelle der *Second Order Cybernetics*: Was Heinz von Foerster „Wissen wissen“ oder „sich selbst sehen ‚sehen‘“ bzw. „Verstehen verstehen“ genannt hat, gibt sich als Produkt endloser Rekursionsketten zu erkennen, wie sie scheinbar in den Regelsystemen der Nervenbahnen verankert sind, um zu bestimmten kognitiven Zuständen zu konvergieren.⁴²

Ein Weiteres kommt hinzu: Um der Idee der *Reziprozität* von Kommunikation einerseits und der Fundierung von Sinn in Sinnlichkeit andererseits gerecht zu werden, hatte Heinz von Foerster ein infinites rekursives Pendel zwischen dem angenommenen, was er als *Sensorium* und als *Motorium*, d. h. als Wahrnehmungsapparat und als Bewegungsapparat bezeichnete. Beide reagierten wechselseitig aufeinander, wobei ihre Oszillation die Bildung von *Sinn* ermöglichte, dessen Begriff Foerster, ebenso wie Bateson, heuristisch mit „erkennbarem Muster“ identifizierte.⁴³ *Ordo ab chaos/Order from Noise* gewinnt dann die Bedeutung einer Hervorbringung von Sinn aus anfänglich ungeordneten Bedingungen – eines Sinns allerdings, der mit *Struktur* gleichgesetzt werden muss, welche – und das ist die Pointe dieses Vorschlags – ungeachtet ihres spezifischen Unterschieds genauso die Entstehung von Bewusstsein, von Denken und Erkenntnis wie von Verstehen und Verständigung bedingt. Auch in dieser Hinsicht hat man eine Brücke zum französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus zu schlagen versucht: Der Übergang vom Vorrang des Hermeneutischen zu den ‚sinnlosen‘ Differenzketten, aus deren Texturen die Signifikate erst emergieren, deren Verkettung hier den digitalen 0-1-Reihen entsprechen sollen, doch besteht wiederum der Unterschied darin, dass erstens Formalisierungen *Identitäten* voraussetzen und zweitens Foersterns Formel *induktiv* funktioniert: $SM(m_i) = m_j$ ($S = \text{Sensorium}$; $M = \text{Motorium}$) mit

⁴² Was sich derart hervorbringt, sind jedoch bestenfalls ‚Kontingenzen‘ – das ‚Ereignis‘ als Auftauchen eines Neuen ist davon zu trennen; der klägliche Misserfolg der Computerkunst sowie Experimente mit rechnerbasierten Kompositionen dokumentieren diesen Umstand hinreichend. Vgl. zu dieser Kritik als Hinweis in eigener Sache: Mersch (2005), *Kunstmaschinen. Zur Mechanisierung von Kreativität*, S. 149-168; ders., „Positive und negative Regeln. Zur Ambivalenz regulierter Imaginationen“, in: Jörg Huber/Gesa Ziemer/Simon Zumsteg (Hg.), *Archipele des Imaginären*, Zürich, 2009, S. 109-123.

⁴³ Muster gleichen nach Bateson Metainformationen, die aus Informationen generiert werden, d. h. Informationen zweiter Ordnung. Sie sind von „grundlegend anderer Ordnung [...] als die Information“ Vgl. ders. (1983), *Ökologie des Geistes*, S. 527.

einer willkürlichen Anfangsposition m_0 und der schrittweisen Erzeugung von $m_1 = SM(m_0)$, $m_2 = SM(m_1)$ usw., woraus zuletzt die unendliche Reihe $SM(SM(SM(\dots(m_0))))$... entsteht.⁴⁴ Die entscheidende Idee war dann, dass solche Prozesse nicht notwendig leer verlaufen, sondern dass sie sich spontan zu neuen, vorher nicht antizipierbaren Zuständen verdichten könnten – was jedoch lediglich eine Annahme bildet. Denn die ‚Emergenz des Neuen‘ verdankt sich, ebenso wie *Order from Noise*, einer einfachen Analogie mit der mathematischen Grenzwerttheorie unendlicher Reihen, wonach sich zwar jedes endliche Glied $SM(SM(SM(\dots(m_0) \dots))$ als chaotisch erweisen kann, sie im Unendlichen dennoch – als *Second order* – in eine höhere Organisationsstufe überspringen können. Der Schluss erweist sich allerdings deshalb als hochspekulativ, weil er weder zu verifizieren ist noch einem Konvergenzkriterium genügt: Spekulative Möglichkeiten beschreiben keine wirklichen, genauso wie mathematische Möglichkeiten – im Rahmen von Widerspruchsfreiheit – nur virtuelle Existenzen erfinden. Das Argument plausibilisiert sich folglich ausschließlich auf dem Wege einer mathematischen Hypothese; es handelt sich um *kein* philosophisches Argument, sondern allein um ein *esoterisches*. Im ‚Realen‘ existieren keine unendlichen Reihen, ebenso wenig wie aus widerspruchsfreien Konstruktionen Gegebenheiten werden können. Weder ist die Mathematik bruchlos auf die Natur anwendbar noch auf das Denken: Sie bezieht sich einzig auf sich selbst – und es fügt sich so, wie Nikolas Bourbaki es treffend ausgedrückt hat, dass einige Teilergebnisse sich mit der Wirklichkeit berühren, deren Abstraktion sie bilden.⁴⁵

Damit schließt sich der Kreis: Wenn die Kybernetik die spezifische Form der Gouvernementalität der ‚technologischen Kultur‘ der letzten 120 Jahre mit der Substitution des Politischen und Sozialen durch die rekursive Selbstkontrolle und des Denkens durch die mathematische Iteration darstellt, dann stellt sich unweigerlich die Frage nach jenem Außen, das ihre Theoretisierung erlaubt. Genau dies war aber die Frage Heideggers: Bildet die „technologische Bedingung“⁴⁶ einen in sich geschlossenen Horizont, der erfordert, ihn, wie es Kittler forderte, anzuerkennen, um zu einem neuen, nichtinstrumentellen Technikverhältnis zu gelangen – oder verweist ein solches unweigerlich auf ein Denken des Nichttechnischen, von dem her sich das „Wesen der Technik“ erst erschließen lässt. Heideggers Antwort war unmissverständlich: Wenn die Technik die Ermächtigung des Berechenbaren (Mathematischen) ist, dann beruht die Einsetzung ihrer Macht gleichzeitig auf einem „Unberechenbaren“, mithin dem, was im Wortsinne allen Rechnungen vorausgeht und sich der

⁴⁴ Heinz von Foerster, „Epistemologie der Kommunikation“, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, 7. Aufl., hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1993, S. 269-281: 276 f.

⁴⁵ Nicolas Bourbaki, „Die Architektur der Mathematik“, in: Michael Otte (Hg.), *Mathematiker über die Mathematik*, Berlin, Heidelberg, New York, NY, 1974, S. 140-159: 158.

⁴⁶ Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingungen*, Frankfurt/M., 2011, S. 7-53: bes. S. 9 ff.

„kybernetischen Hypothese“ entzieht.⁴⁷ Deren spezifische Monstrosität ist ihre scheinbare Alternativlosigkeit, die darin besteht, dass ihr Konzept mathematisch kohärent und damit opak bleibt, ohne ihr Anderes, Nichtprogrammierbares, ihre Ausnahme oder Singularität noch gewahren zu können. Unter kybernetischen Bedingungen kommt es daher nicht länger darauf an, was „Denken“, „Freiheit“, „Gerechtigkeit“ oder „gutes Leben“ heißen könnte, sondern allein, *sich zu entscheiden, sich ständig und immer wieder entscheiden zu müssen, sich nur noch entscheiden zu können und nichts anderes tun zu können, als sich unablässig zu entscheiden und folglich die Möglichkeit von Alterität ausschließlich nach binären Alternativen zu bemessen*. Resistenz erliegt solchem Zwang. Wie das Politische und das Soziale unter der Maßgabe sich perpetuierender Kommunikationen verschwinden, so auch das Denken unter der Forcierung rekursiver Iterationen. Darum hat Tiqqun nur noch auf Totalverweigerung gesetzt. Doch auch diese bleibt letztlich ihre Antwort schuldig.

Literatur

Agamben, Giorgio, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin, 2008.

Albrecht, Jörg, „Vom Ende der bürgerlichen Kultur. Ein Gespräch mit V. Flusser“, in: *überflusser. Die Fest-Schrift zum 70. von Vilém Flusser*, hg. v. Volker Rapsch, Düsseldorf, 1990, S. 43-53.

Anonymus, *Ordo ab Chao: The Original and Complete Rituals, 4th-33rd Degrees of the First Supreme Council, 33rd Degree at Charleston, North Carolina*, (reprint) 1996.

Barthes, Roland, *Leçon/Lektion*, Frankfurt/M., 1980.

⁴⁷ Heideggers Philosophie der Technik erscheint im Grunde nur rekonstruierbar, wenn die Notizen aus dem Nachlass mit einbezogen werden. Dann zeigt sich, dass Heidegger die Technik im Horizont der Geschichte der Metaphysik liest und sie als kontinuierliche Verfallsgeschichte vom „ersten Anfang“ der Metaphysik im antiken Griechenland bis zum Totalitarismus des Technologischen seit Ende des 19. Jahrhunderts rekonstruiert. Ob damit ein „anderes Verhältnis zur Technik“ je denkbar ist, lässt er zwar offen, doch was er als die „Verbergung des Sinns“ und das noch „Ungedachte“ der Technik apostrophiert, bezieht sich auf das, woher das Technische seinen Anspruch erhebt, sich als Herrschaftsfigur dermaßen in die Mitte des Seins und seiner Interpretationen zu positionieren. Dieser Anspruch ist aber das technisch nicht mehr Einzuholende, wie auch ihre Machtförmigkeit weder technisch zu bewältigen noch aufzuklären ist. „Das einzig Unmögliche“, heißt es in den *Beiträgen zur Philosophie*, „ist das Wort und die Vorstellung ‚unmöglich‘“, aber dieses Unmögliche beginne, so Heidegger weiter, das Technische selbst heimzusuchen, ohne es als solches je denken zu können; vgl. Martin Heidegger, *III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Bd. 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1989, S. 442. So ist die „unbedingte Herrschaft des Vor- und Herstellens eine ihrer selbst nicht mächtige und in ihrer höchsten Selbstgewißheit gerade sich niemals wissende Verleugnung der Wahrheit des Seyns zugunsten des ‚Vernünftigen‘ und ‚Gegebenen‘.“ Ebd.

- Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt/M., 1985.
- Baudrillard, Jean, „Requiem für die Medien“, in: ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin, 1978, S. 83-118.
- Bertalanffy, Ludwig von, „General System Theory: Foundations, Development, Applications“, in: *General Systems. Yearbook of the Society for the Advancement of General Systems Theory*, Bd. 1, hg. v. dems. und Anatol Rapaport, Ann Arbor, MI, 1956, S. 1-10.
- Bourbaki, Nicolas, „Die Architektur der Mathematik“, in: Michael Otte (Hg.), *Mathematiker über die Mathematik*, Berlin, Heidelberg, New York, NY, 1974, S. 140-159.
- Bröckling, Ulrich, „Über Feedback. Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Transformation des Humanen*, Frankfurt/M., 2007, S. 326-347.
- Deleuze, Gilles, „Postscriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.
- Flusser, Vilém, *Medienkultur*, 2. Aufl., Frankfurt/M., 1999.
- Ders., *Ins Universum der technischen Bilder*, 6. Aufl., Göttingen, 2000.
- Ders., *Kommunikologie*, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2003.
- Foerster, Heinz von, „Epistemologie der Kommunikation“, in: ders., *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, 7. Aufl., hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M., 1993, S. 269-281.
- Ders., „Verstehen verstehen“, in: ders., *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, 7. Aufl., Frankfurt/M., 1993, S. 282-298.
- Ders., „Zirkuläre Kausalitäten. Die Anfänge einer Epistemologie der Verantwortung“, in: Claus Pias (Hg.), *Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953*, Zürich, Berlin, 2003, S. 19-26.
- Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Mazza, Ethel Mathala de, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt/M., 2007.
- Günther, Gotthard, *Das Bewusstsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*, 3. Aufl., Baden-Baden, 2002.
- Martin, Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, 4. Aufl., Pfullingen, 1978.
- Ders., *III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Bd. 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1989.
- Hörl, Erich (Hg.), *Die technologische Bedingungen*, Frankfurt/M., 2011.
- Ders., „Das kybernetische Bild des Denkens“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Transformation des Humanen*, Frankfurt/M., 2007, S. 163-195.
- Innis, Harold A., *Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, hg. v. Karlheinz Barck, Wien, New York, NY, 1997.
- Kreibich, Rolf, *Die Wissensgesellschaft. Von Galilei zur High-Tech-Revolution*, Frankfurt/M., 1986.
- Krohn, Wolfgang/Küppers, Günter/Paslack, Rainer, „Selbstorganisation – Zur Genese und Entwicklung einer wissenschaftlichen Revolution“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M., 1987, S. 441-465.
- Lohde, Ludwig, *Die Skene der Alten*, Berlin, 1860.
- Liotard, Jean-François, *Libidinöse Ökonomie*, Berlin, 1988.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich, *Manifest der kommunistischen Partei*, Berlin, 1967.
- Mersch, Dieter, „Digitalität und nichtdiskursives Denken“, in: ders./ Kristof Nyíri (Hg.), *Computer, Kultur, Geschichte*, Wien, 1991, S. 109-126.

- Ders., „Kunstmaschinen. Zur Mechanisierung von Kreativität“, in: Gerhard Gamm/Andreas Hetzel (Hg.), *Unbestimmtheitssignaturen der Technik*, Bielefeld, 2005, S. 149-168.
- Ders., „Positive und negative Regeln. Zur Ambivalenz regulierter Imaginationen“, in: Jörg Huber/Gesa Ziemer/Simon Zumsteg (Hg.), *Archipele des Imaginären*, Zürich, 2009, S. 109-123.
- Neumann, John von, *Die Rechenmaschine und das Gehirn*, 5. Aufl., München, 1986.
- Pircher, Wolfgang, „Im Schatten der Kybernetik. Rückkopplung im operativen Einsatz: operational research“, in: Michael Hagner/Erich Hörl (Hg.), *Transformation des Humanen*, Frankfurt/M., 2007, S. 348-376.
- Seidensticker, Bernd, *Das antike Theater*, München, 2010.
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, München, Wien, 1976.
- Shannon, Claude E., „Eine mathematische Theorie der Kommunikation“, in: ders., *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. v. Friedrich Kittler et al., Berlin, 2000, S. 7-100.
- Simondon, Gilbert, „Die technische Einstellung“, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingungen*, Frankfurt/M., 2011, S. 73-92.
- Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt/M., 2002.
- Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, Zürich, Berlin, 2007.
- Turing, Alan, „Kann eine Maschine denken?“, in: *Kursbuch* 8 (1967), S. 106-138.
- Ders., *Intelligence Service*, hg. v. Bernhard Dotzler und Friedrich A. Kittler, Berlin, 1987.
- Wiener, Norbert, *Kybernetik – Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Reinbek bei Hamburg, 1968.

LAURA U. MARKS

THINKING LIKE A CARPET:
EMBODIED PERCEPTION AND INDIVIDUATION
IN ALGORITHMIC MEDIA

This essay arises from explorations of the relationships between contemporary computer-based art and classical Islamic art, in my book *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*.¹ One of the central points of comparison is that both Islamic and computer-based art forms privilege aniconism, or the avoidance of figurative images. Computer-based art is often figurative, of course (as in computer animations), but the medium of software is not. Islamic religious art, of course, tends to eschew figurative images, and in so doing generates all kinds of creative image-making practices that can inspire contemporary media art by example. Islamic art and Islamic thought, in avoiding a direct representation of God, create powerful abstractions that indicate the divine presence/absence, are pulled toward it, demonstrate and perform it, but do not show it. This power of non-representation created the conditions of a kind of nonorganic life, in Deleuze and Guattari's term, in Islamic art: a self-generated liveliness by which forms differentiate and multiply.

There are many reasons why Islamic *religious* art tends to be aniconic. Islam came about at a time when the other religions of the book, Judaism and Christianity, were iconoclastic. Aniconism helped distinguish Islam from other religions visually. The Qur'an cautions humans not to compete with God by trying to make living forms, and that it is impossible to conceive of God. God, being beyond comprehension, is also beyond representation. A branch of rationalist philosophers of ninth-century Iraq, called the Mu'tazili, argued that since God is indivisible, He has no attributes (such as sitting on a throne). Thus any attempt to identify the properties of God in art risks blasphemy.² Theirs was not the only view, and I must note that in the eastern Muslim world, dominated by Shi'ite Islam, there exist many figurative images of Muhammad and other saintly people – images that would be cause for persecution in the western, largely Sunni, Muslim world. Still, Islamic art for religious reasons almost always avoids depicting anything with a face, anything with a body, and even sometimes anything with an outline. It is an abstract religious art that shifts your attention away from the human scale and both out toward

¹ Laura U. Marks, *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*, Cambridge, MA, 2010.

² Tarif Khalidi, *Classical Arab Islam: The Heritage and Culture of the Golden Age*, Princeton, NJ, 1985, p. 84.

the infinitely large and in toward the very small. Thus Islamic art can inspire the making of and thinking about algorithmic art.

The invitation to participate in the *De-Automatization* lecture series gave me the opportunity to return to these issues in light of a perplexing question: How can algorithmic media give rise to something new; how can information-based objects be truly individual? Pondering this in turn raises the following questions: How does a force that propels individuation arise? Is it possible to release the energy contained in small units, instead of making them conform to human-scale forms? What would it be to inhabit the point of view of a point?

These questions turned my thoughts from computer-based media to an analog algorithmic medium, the carpet. I'm thinking that thinking like a carpet can be a way to start at any point and connect to the universe. A way to unleash creative energy that's not available when we start at a larger scale. What I'm after is not only the thoughts and hands of weavers as they produce these astonishing patterns. It's not only the material of wool and silk, or for that matter of pixels and silicon. It's the way the carpet itself thinks, pulling forces from the weavers, the yarns, the matrix, the algorithm and producing something new: the carpet as a force of individuation.

Enfoldment and Infinity ended by going beyond religion. In the last chapter I looked at some carpets that seem to have an internal life force that does not obey the injunctions of a benevolent (or any other kind of) God; carpets that suggest we do not need to ascribe creation to God because Life creates itself. This essay develops on that perception. But since you likely were not thinking that carpets usually are telling us we need God, let us first consider some particular carpets and explore the way they indicate ideas about Creation and about the relationship between the knot and the universe. Then let us consider how different kinds of carpets imply and invite different kinds of thinking: between representation and performativity, empathy and abstraction, materialism and abstraction. Then I will suggest that carpets help us understand algorithmic media as machinic phyla *and* as individuating. I hope that thinking like a carpet will allow us to humanize some of the ideas about algorithmic media.

To start off, however, I propose to examine the ways non-figurative, or an-ionic, images may appeal to an embodied way of looking that gets out of a human perspective and into the perspective of a point.

The interval: perception of a point

Looking at a carpet, entering its patterns from any point, our perception creates something new. The idea that perception must discover the world anew every time arose in the thought of Abu 'Ali al-Hassan Ibn al-Haytham (b. Basra 965, d. Cairo 1039), known in the West as Alhazen. Ibn al-Haytham introduced the intromission theory of vision in his *Kitab al-Manazir* or *Treatise on Optics* around 1000. Consulted in Arabic, and translated into Latin in 1200

by Gerard of Cremona,³ the *Optics* remained the major work on optics until Kepler in the seventeenth century.⁴ In it Ibn al-Haytham described a contemplative mode of perception. He argued that we do not automatically perceive form; form is a psychological concept, not a given in nature. This means that contemplation is necessary for the recognition of form, for it requires us to use our internal faculties, such as memory, comparison, imagination, and judgment. Ascertainment can only be relative, to the limits of sense perception.⁵ So form is produced in an oscillation between what we see and mental operations: it is created in time, in the embodied mind.

In *Enfoldment and Infinity* I noted the remarkable similarity between al-Haytham's theory of perception and that of Henri Bergson, 900 years later. Bergson's concept of the subject as a center of indetermination influenced Gilles Deleuze's Leibnizian idea that perception does not reproduce the world but unfolds it from its particular point of view. We humans, like other creatures, tend to act on our perceptions (we see food, smell danger, etc.). But, as Bergson argued, the wider the interval between perception and action – the more time you absorb the perceived world from your given perspective – the more of the universe you can perceive. The longer you look, the more you see (hear, smell, taste, etc.). Widening the interval requires undermining our creaturely habits of perception-action. The wild boar seems to be attacking you, and instead of throwing your spear you take time to contemplate its fur, its tusks ... We might observe that widening the interval is in a certain way anti-human, for our basic human needs demand us to act decisively in order to preserve and sustain ourselves. Yet Ibn al-Haytham's conception of perception, like Bergson's, proposed that human beings have a necessary leisure to contemplate what we perceive before we can act on it.

Aniconism liberates the molecular from the molar, another paired term from Deleuze and Guattari that reflects the scientific proportion 1 mole = 10^{23} units. While the molar scale deals with large-scale happenings and general states, the molecular scale deals with tiny events, bursts of energy that we don't experience when we are acting at the molecular level. In privileging a non-human perspective we move not to a larger, God-like perspective, but to a tiny perspective: the point of view of a molecule. Or, say, an atom.

Here it is exciting to learn that the independent life of atoms is something considered as long ago as the eighth century in Islamic thought. (Apparently atomism developed in Islamic thought entirely independently from Greek atomism)⁶. The atomist occasionalists, a subgroup of the Mu'tazili rationalist

³ Nazir Ahmad, "Ibn al-Haytham: His Life and Work", in: Hakim Mohammad Said, ed., *Ibn Al-Haytham*, Karachi, 1969, pp. 34-40: 37.

⁴ David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, IL, 1976, pp. 58-60.

⁵ A. I. Sabra, *Optics, Astronomy, and Logic: Studies in Arabic Science and Philosophy*, Aldershot, UK, 1994, pp.170-171.

⁶ Alnoor Dhanani argues that there could not have been textual transmission, since Epicurus' *Letter to Herodotus* on atomism, and his now-lost *On Nature*, were unavailable to the *kalâm*

theologians who enjoyed a brief heyday during the open-minded early years of the ‘Abbasid caliphate, argued that God was so powerful that no thing could endure except by His grace. The Mu‘tazili argued that the world is composed of disconnected atoms and the accidents that befall them; and that rational inquiry can demonstrate how divine will causes atoms and accidents to come into existence and cease to exist. Later a conservative, mystical atomism (associated with al-Ash‘ari and al-Ghazzali) asserted that humans cannot inquire into divine will and must instead submit to the random actions of the atomistic universe. God alone knows how the virtual becomes actual. Therefore, a body’s tendency to hang together, to cohere, was simply an accident that befall its atoms. Those atoms could just as easily go their separate ways.

Lenn Evan Goodman describes their argument thus: “No substance extends beyond a point, for the givenness of one point of being does not imply that of another, [...] lest we limit God’s omnipotence and the fundamental datum of contingency.”⁷ Furthermore, “[t]o the radicals of the kalâm [rationalist theologians] this meant that God might create intelligence in an atom, or in no substrate at all, without the prerequisite of, say, Life.”⁸ Here already is a sort of declaration of independence of points, of atoms: independent of each other, but not of course of God’s will. The kalâm atomists prefigured a molecular life disdainful of molar habits – though of course all this was only to defer to God’s freedom to reorganize the world, atom by atom, as He might see fit.

Writing on Greek atomism, Deleuze and Guattari observe, “The ancient atom is entirely misunderstood if it is overlooked that its essence is to course and flow.” An aggregate of atoms, they write, is a war machine, “a physics of packs, turbulences, ‘catastrophes’, and epidemics.”⁹ Atoms are not obedient to form but flow in smooth space, coalescing in all kinds of intensive ways.¹⁰

A couple of times in *The Movement-Image* Deleuze describes how the smallest elements of “flowing-matter” are perceiving, acting; alive. We do not need to see things, for things themselves already see: “The eye is in things,” he writes, referring to Bergson, who imagined that every point has a point of view that can be, as it were, photographed: “taken in the interior of things and

philosophers. He posits that the concept of the atom probably reached the *kalâm* philosophers via the thought of the dualist Bardaisan of Edessa, in a word-of-mouth fashion. In any case, *kalâm* atomism thoroughly transforms and expands Greek atomism, especially in its elaboration of discrete geometry. Also, while the Epicurean atoms are infinite, eternal, and in constant motion, *kalâm* atoms are finite, created, and may be in motion or at rest. Alnoor Dhanani, “Kalam Atoms and Epicurean Minimal Parts”, in: F. Jamil Ragep/Sally P. R. Ragep, eds., *Tradition, Transmission, Transformation: Proceedings of Two Conferences on Pre-modern Science held at the University of Oklahoma*, with Steven Leiden, 1996, pp. 157-169.

⁷ Lenn Evan Goodman, *Avicenna*, New York, NY, 1992, p. 53.

⁸ Ibid.

⁹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Brian Massumi, Minneapolis, MI, 1987, pp. 489-490.

¹⁰ ‘Smooth space’ refers to space that is heterogeneous and intensively organized; ‘striated space’ refers to territory that is homogeneous and subject to general laws. Ibid., pp. 474-500.

for all the points of space.”¹¹ These kinds of photographs taken from inside particles are now cropping up in scientific imaging. Similarly, Deleuze describes the earliest life forms as tiny machines that perceive and react: “Biologists speak of ‘primeval soup’, which made living beings possible, and where forms of matter known as dextrogyres and levogyres play an essential role”: they produced micro-intervals, perceiving at one end, acting at the other.¹² Similarly, Deleuze identified a gaseous perception in the films of Dziga Vertov, American experimental cinema, and video: works that do not connect movements together but privilege the energy of each freely moving particle. They attain “a pure perception, as it is in things or in matter, to the point to which molecular interactions extend.”¹³ Gaseous perception, then, achieves the radical openness to the universe implicit in Bergson’s philosophy of perception: the interval between perception and action becomes so minute that the particle’s entire existence consists of perceiving and acting in a single instant.

Deleuze thus attributes life to the tiniest particles of matter. This theme occurs also in *The Fold*, where Deleuze extends Leibniz’s already generous definition of the soul, or the monad, from organic entities to anything that “perceives”, i.e. discriminates among and reacts to its environment. Thus cells, proteins, molecules, photons, and atoms can all be considered to perceive. The universe swarms with infinitesimal souls! This attribution of life to all entities calls to mind Charles Peirce’s statement, “Viewing a thing from the outside, considering its relations of action and reaction with other things, it appears as matter. Viewing it from the inside, looking at its immediate character as feeling, it appears as consciousness.”¹⁴

The Deleuzian film theorist Elena del Rio argues that a film (or, we can extrapolate, any artwork) often takes place on the dueling levels of molar/molecular: large scale/small scale, representation/hundreds of small events. The molar level of meaning, values, narrative may say one thing; the molecular level (affects, attractions) another.¹⁵ Del Rio, analyzing the melodramas of Douglas Sirk, points out that while the narrative takes place on a molar level, trying to convince the audience into ideological beliefs such as the productive Oedipal family, on the molecular level a completely different kind of energy acts. Del Rio describes the ‘bad girl’ character Marylee in Sirk’s *Written on the Wind*: she’s sexually voracious and frustrated – a ‘tramp’ – wears hot colors, bubbles with swishy, provocative gestures, loves music, loves to dance.

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, transl. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, MI, 1986, p. 60.

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴ Charles Sanders Peirce, “Man’s Glassy Essence”, in: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*, vol. 6, *Scientific Metaphysics*, book 1, *Ontology and Cosmology*, Charlottesville, VA, 1994, paragraphs 238-271: 268.

¹⁵ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh, 2008, pp. 26-55.



1 and 2 – Marylee, the molecular character: stills, *Written on the Wind*

Marylee is a mass of molecular energy who cannot be contained by the molar morality of the film's plot. Del Rio argues that representation is molar, performance is molecular. Representation re-presents, it's stuck with the precedent. Performance creates something new: becoming. Marylee, then, is like a carpet, alive with an energy that bursts the bounds of representation.

So we have a conception of the universe as a swirl of lifelike particles, a dance of points. From an atomist perspective, the points are disconnected. But if we consider the universe to be a plenum, a space entirely filled with matter, points are the seemingly disconnected surface of an internally connected substance. As Mario Perniola writes, the world is not empty, it's full: so full that everything has to be folded up to fit.¹⁶ Deleuze in *The Fold* argues the latter: all matter and spirit are inseparable, one fabric, deeply folded. What look like points are really the inflection points of folds.¹⁷ The fabric of the universe is matter; the powers that fold it from the inside are spirit.

¹⁶ Mario Perniola, *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, transl. by Christopher Woddall, London, 1995, pp. 3-21.

¹⁷ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. by Tom Conley, Minneapolis, MI, 1993, p. 16.

The Baroque paintings of El Greco interested Deleuze for the way they depict the universe as a field of folds. El Greco's harsh white highlights and slashing dark crevices emphasize the folded texture of matter. The tips of these folds look to us like points, but if you take one and drag it out you unfold a section of the universe. Certain parts of the image bulge out toward us, others remain hidden. In El Greco's *Annunciation* at the Hermitage in St. Petersburg, some of the universe remains enfolded, like the vague area behind the dove or holy spirit that flies down between clouds, the squashed-together mass of angel musicians, and the deep folds of Mary's robe. This is because heaven and earth are on the same plane, a deep fold between them.



3 – El Greco, *Annunciation* (c. 1600), Museo del Prado

The accordion-like space in El Greco also suggests we could unfold it in the opposite direction, the peaks becoming valleys and the valleys, peaks. It gives a sense that not everything is available to vision, but rather it is a struggle to make things perceptible, to unfold the world to perception. The composition tips and tilts: it does not offer the scene to one privileged viewing position, as in Renaissance perspective, but *inflects* at certain points (as Deleuze writes, calling upon Leibniz's calculus-based conception of the universe), emphasizing that the universe appears differently to every point of view. This point of view is, of course, the perspective of the monad, Leibniz's soul that perceives the entire universe from its limited perspective. The monad is a kind of dependent universe.¹⁸

This view finds its complement in Islamic Neoplatonism, which argues, synthesizing Greek Neoplatonism with Qur'anic monotheism, that all entities emanate from God. Islamic Neoplatonism is a direct philosophical antecedent of Leibniz's thought as well, for it informed many Islamic philosophers, including Abu 'Ali al-Husayn ibn Sînâ, known in the West as Avicenna (980-1037), which in turn influenced the thirteenth-century Scholastics, whose conceptions of a pre-categorical God as First Cause in turn influenced Leibniz.¹⁹

Leibniz's monad has a soul because it envelops some part of the life force that courses through the universe: it individuates without becoming separate from the One. "A One – without ceasing to be a One – must belong to each Every."²⁰

Here we encounter Deleuze's concept of the univocity of being. Though here he is writing of Leibniz, he receives this concept ultimately from Ibn Sînâ, who argued that all existence is contingent, save for God, the single Necessary Cause from which all existence emanates. Deleuze rarely acknowledges this heritage, though he does address Ibn Sînâ in *The Logic of Sense and Difference and Repetition*. But *The Fold* is in fact deeply flavored by Ibn Sînâ's categories of necessary in itself, necessary through another, and possible in itself. Deleuze usually ascribes this triad to Duns Scotus, and notes that it influenced both Leibniz and Spinoza. However, light reading in medieval philosophy shows that Duns Scotus attributes it to Ibn Sînâ.²¹ As Ibn Sînâ's cosmology identifies a Being that, in individuating, creates the universe, so in Leibniz the One individuates to become Many.

Reading the *Monadology* you perceive that the religious premise underlying Leibniz's folded universe causes it (as in much Islamic thought, including

¹⁸ Ibid., p. 53.

¹⁹ See Goodman (1992), *Avicenna*; Jules Janssens, *Ibn Sînâ and His Influence on the Arabic and Latin World*, London, 2006; Joseph Owens, "The Relevance of Avicennian Neoplatonism", in: Parviz Morewedge, ed., *Neoplatonism and Islamic Thought*, Albany, NY, 1992, pp. 41-50.

²⁰ Deleuze (1993), *The Fold*, p. 106.

²¹ I discuss this genealogy in greater detail in "A Deleuzian *Ijtihad*: Unfolding Deleuze's Islamic sources occulted in the ethnic cleansing of Spain", in: Arun Saldhana/Jason M. Adams, eds., *Deleuze and Race (Deleuze Connections)*, Edinburgh, 2013, pp. 51-72.

Ibn Sîna's) to be closed in on itself. Nothing is free in this universe except for God: this is because Leibniz needs to guarantee the liberty of the deity at the expense of His creatures. God even foreordains the amplitude of the soul, i.e. whether the soul will be saved or damned.²² Thus we encounter in religious thought a universe that is not really free because it is subject to the freedom of God. Deleuze overturns this almost casually in *The Fold*, asserting that in modern thought an open universe replaced the closed one and Process has replaced God. Yet he retains the powerful model of a universe connected by folds, in which a single source can individuate infinitely.

The Fold, in short, attributes a capacity for life to non-organic things: molecules, atoms, points of matter. Furthermore, it suggests that these points an intensive perception, freed from anthropomorphic perspective, that connect them to the very source of life. So we get a sense that the universe appears as a series of disconnected points that are, in fact, all connected by folds. If we can relinquish a human point of view for a while, we can enter into the perception of these points, perceive the universe the way a point, a molecule, an atom might perceive it. An infinity of dispersed, tiny points of view that connect us to the universe.

Algorithmicity

All carpets have some degree of automatization: the square matrix of the loom, determination of number of threads per inch, knot style, and design. Given their basis in calculation, carpets are a fundamentally algorithmic medium, where an algorithm is an instruction to be executed. It's important to note that carpet designs are not necessarily determined by the materiality of their medium. Many carpets borrow their designs from other media, such as painting: for example, the twelve-pointed medallion of a Qur'an frontispiece may be adapted to a carpet, even though the 60-degree angles required do not translate easily to the 90-degree angles of the carpet's warp and weft. So the algorithms that carpets carry out are somewhat independent of the medium. Carpets don't only express the material, they express a relationship between material and idea: an algorithm.

We can say carpets *index* their algorithms, for examining a carpet we can figure out the algorithms followed by the weaver.²³ For example, the pattern of the Lotto carpet (so called because it occurs in the paintings of Lorenzo Lotto) applies algorithms of recursion and mirroring to basic motifs in order to fill a field with them. Often these algorithmic processes begin at a point and unfold. And, thinking in an unfolding way, we can say those algorithms in turn index their weavers, designers, and programmers. Looking at them we see the ex-

²² Deleuze (1993), *The Fold*, p. 71.

²³ Braxton Soderman, "The Index and the Algorithm", in: *Differences* 18/1 (2007), pp. 153-186.

pression of the instructions for their making, a communication between the designer and the weaver.

As Braxton Soderman argues, algorithms are expressive and meaningful, and also ideological. Algorithms are created by humans, of course, so far from being a cold impersonal medium, algorithmic works like carpets indicate all kinds of decision-making, reflection, even emotion – and of course error. For example, a carpet in the collection that Joseph McMullen amassed in the early decades of the twentieth century and donated to the Metropolitan Museum of Art in New York, allows us both to image the model (the algorithm) that the weaver followed and to intuit the decisions she made that deviate from the model in executing it. It is a funny-looking carpet with asymmetrical touches of color.



4 – “Bad” carpet, Joseph McMullan Collection, Metropolitan Museum of Art

The collector described it this way:

This is a very close but hilarious descendant of no. 97 [another carpet in the collection]. ... The design is basically faithful ... But there is no comparison between the sloppy drawing in this rug and the sophistication of its model, while the use, or misuse, of colour, particularly blue in the central medallion, is strange indeed, without system or sense. Again green is used in the corner pieces at one end only. It is all a refreshing reminder that the human spirit can, and does, produce wonderful effects impossible to the trained and sophisticated mind.²⁴

Algorithmic media, when executed by hand, permit all kinds of decisions, felicities, and mistakes to occur. But what about algorithmic media executed by

²⁴ Joseph McMullen, *Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection. Catalogue*, plate XXXVIII, London, 1972, p. 52.

machines, such as computers? I shall return to this question. For now, let us look at the ways different kinds of carpets imagine the universe.

A number of Persian carpets look a bit like a universe in which everything emanates from an invisible Center. From a central medallion radiate patterns that become ever more complex: sometimes their motifs are entirely abstract, sometimes they are floral, and sometimes their vinelike forms intertwine tiny creatures. The most complex such carpets were woven during the Safavid period, 1501-1732. They imply a monadic relationship between infinitesimal and infinite, for from any point of view you can reconstitute the generating center. Ultimately they confirm a whole, though, because the individual motifs do not make sense independently of the center that gives rise to them.

A set of Turkish carpet designs from Ottoman times, such as the Ushak carpets, consist of medallions (symmetrical radiating shapes) inside medallions in contrasting colors, each with a complex, intertwining pattern, set against a ground whose pattern is similarly complex.



5 – Medallion carpet, India

These carpets depict a *mise-en-abîme* of worlds within worlds. Carpet scholars sometimes suggest that the center or the deepest layer represents heaven; often the motifs become increasingly refined as they approach the ‘divine’ center. A mystical view could see these carpets as lessons that all of reality is illusory, but that the universe has an underlying structure.

Another group of carpets begin to set their patterns free from central organization and permit independence to their individual motifs. These are Caucasian carpets, woven in the seventeenth and eighteenth centuries in the Caucasus (a region at the time loosely politically organized but with basic allegiance to Iran). In Caucasian carpets life seems to begin not from a Center but from the smallest point, from any point whatever: it self-organizes, mutates. The oddness and particularity of the forms in Caucasian carpets suggests they could have evolved differently. In the final chapter of *Enfoldment and Infinity* I compare Caucasian carpets to generative algorithms, algorithms that respond to new information and come up with results that could not be prefigured in the algorithm’s initial state.

Yet I must note that even the most strictly ordered, hierarchical carpets produce singularities where idea meets matter. No two motifs can be exactly the same when they are executed on a loom with a certain thread count, with wool or silk of a certain diameter, by hands of weavers with varying skills and interests. My favorite example is the medallion and star carpet, Eastern Anatolia, sixteenth/seventeenth century, from the Ulu Mosque of Divrigi-Sivas, now in the Vakıflar Carpet Museum, Istanbul.



6 – Detail of Caucasian dragon carpet, 17th century, Pergamonmuseum, Berlin

Each floral motif, boxy arabesque, and (Chinese-derived) cloud band is different from the others. Unlike the carpets I described above, these motifs do not seem to emanate from the center, a stiff little blue medallion. They refuse to be subordinated to the ‘transcendental’ center, as though they’ve heard of heaven and they want none of it!



7 – Medallion and star carpet, Eastern Anatolia, 16th/17th century, from the Ulu Camii, Divrigi-Sivas. Vakıflar Carpet Museum, Istanbul



8 – Detail of Figure 7

This carpet insists that there is something in material that resists idealism, that has its own ideas of how to develop. It reminds us that matter to be formed has an entire energetic materiality in movement, carrying *singularities* or *haeccities* that are already like implicit forms that are topological, rather than geometrical,

and that combine with the forces of deformation: for example, the variable undulations and torsions of the fibers guiding the operation of splitting wood²⁵

together with variable intensive effects, such as porosity and resistance. A carpet, arising from the meeting of ideas (designs, algorithms) and matter in the hands of the weaver, is a *machinic phylum*: “materiality, natural or artificial, and both simultaneously; it is matter in movement, in flux, in variation, matter as a conveyor of singularities.”²⁶ The weavers have to follow the material and let its singularities guide their hands; yet they are also introducing (not imposing) ideas to material, and rolling matter and idea together in forms that will be slightly different each time.

Embodied response

What does contemplating these patterns do to our bodies?

On the one hand, it enlarges us. We are wired to perceive pattern, for pattern makes order out of a chaotic universe. Our brains look for patterns in images with low information content.²⁷ Our brains are constituted to seek order; they create order out of chaos. Our brains protect us from meaninglessness.

So it seems that the patterns of carpets confirm the certainty of embodied subjectivity, by giving us pattern where we look for it. A phenomenological view suggests that engaging with a carpet enlarges our capacity for perception.

I suggest all carpets appeal to an embodied response at levels from the molar to the molecular.

Some carpets invite an identification with figure and narrative, just as movies do. Some Safavid Persian carpets take advantage of extremely high thread counts (or pixels) to depict delightful scenes borrowed from paintings of people hunting, playing music, and relaxing in gardens, as well as all kinds of animals. As much as a Douglas Sirk film, these carpets invite a narrative identification with figures, which operates on a molar level.

Some carpets even command an acknowledgment of social hierarchy: we see this in carpets with heraldic symbols woven by Muslims in Spain in the fifteenth century for Castilian nobility. Yet these carpets undermine hierarchy by imbuing the fields of floral and geometric motifs under the heraldic shields with subtle liveliness and framing the whole with quasi-Arabic writing.

²⁵ Deleuze/Guattari (1987), *A Thousand Plateaus*, pp. 408 et seq.

²⁶ *Ibid.*, p. 409. In *The Fold* Deleuze characterizes Leibniz’s third order of infinity as an intensive series, of qualities that are possible but not necessary, which constitute “the real in matter: texture of a substance, timbre of a sound, malleability of gold, etc.” (47). “If the world is included in the soul, the monad, it is created in matter” (102).

²⁷ Patricia Pisters, „Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience”, in: Mark Poster/David Savat, eds., *Deleuze and New Technology*, Edinburgh, 2009, pp. 224-240. Pisters refers to C. Bach and M. Poloschek, „Optical Illusions”, in: *Advances in Clinical Neuroscience and Rehabilitation* 6/2 (2006), pp. 20-21.

Carpets can also invite us to identify with the riotous, fecund life of plants, as in the so-called vase carpets of Safavid Persia.²⁸

Moving from a molar to a more molecular level, ‘below’ figurative and symbolic images, we encounter carpets that appear entirely abstract, populated by lines that curve languidly and twist together smartly, by jagged, energetic lines, and by oscillating relationships of figure and ground. Feeling along with these forms we (I, anyway) find that the abstract pattern of a carpet itself appeals to shared embodiment. We could call this relationship empathy, in the term of turn-of-twentieth-century theorists Theodor Lipps and Wilhelm Worringer for an “enjoyment of the self projected into a body or form”: suggesting that people “empathize” with abstract forms insofar as those forms undergo experiences that we too might undergo.²⁹ We can relate to a line, feel the way a line feels. Thus thinking like a carpet invites experiments in corporeal perception. Where figuration invites identification through the comparison of the body beheld with one’s own body, ornament appeals to a different kind of embodied relationship. We can even feel along with the expressive rhythms of line in space, as in the wonderfully ‘independent’ carpet from the Ulu Mosque discussed above.

The above is a phenomenological view, which I like a lot. It argues that abstract pattern appeals to our bodies: perhaps to confirm the embodiment that we already have, but also, I think, to gently expand it and invite us to take on new kinds of embodiment. However, as we shift from a molar to a molecular level, we may also find that pattern does not confirm what we already are; rather it undoes our bodies’ usual ways of being. This is especially so because pattern appeals to rhythm. Rhythm unmakes and remakes the body – as in *Written on the Wind*, when the ‘bad’ daughter Marylee dances with such energy that she ‘causes’ her father to fall to his death on the stairs.

Here I look to Deleuze again, on rhythm. Deleuze argues in *Francis Bacon: The Logic of Sensation* that representation speaks to cognition, confirming what we already know. But the kind of image he calls “the Figural” bypasses the mind to appeal directly to the nervous system. Deleuze holds out for the nervous system as the one site in our body that is not colonized by clichés. Perception itself is already informed by habit and social custom: this is where Deleuze parts company with phenomenology. Sensation, attacking the nervous system directly, is the only way we can feel something that does not address ‘us’ as already formed. Thus the figural does not address the body we already have, but makes us a new body.

So I want to ask whether the non-figurative patterns of carpets and other designs in Islamic art are capable of seizing our nervous system. At first it seems the answer is no, because Deleuze doesn’t find the Figural in forms that are

²⁸ I describe these at length in Chapter Ten of *Enfoldment and Infinity*.

²⁹ David Morgan, “The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky”, in: *Journal of the History of Ideas* 57/2 (1996), pp. 317-341.

non-figurative to begin with, such as the arabesque, geometric, and other symmetrical patterns of carpets. It would seem such patterns only achieve the “mathematical sublime”.³⁰

The Figural takes a risk by coming close to conventional embodiment and then radically, violently departing from it, and taking the viewer’s normal conception of embodied being with it. Indeed, we see this in the bizarre not-quite-creatures of Caucasian dragon carpets, which rear their stringy heads in Chapter Ten of *Enfoldment and Infinity*. But does the Figural have to come as an assault? J. M. Bernstein finds the Figural in the colorful and schematic figure paintings of Matisse.³¹ This is a risky argument because Matisse’s paintings are generally considered soothing and decorative, and Matisse himself said something to that effect. But Bernstein finds a violence in Matisse’s paintings in that they disembody the image, decreasing the corporealization of figures while increasing the corporealization of the painting as a whole.³² Matisse liberates the line, giving it “an uncanny expressive vitality of its own” independent of figuration – which is the power Deleuze and Guattari attributed to the abstract line. And as we know, Islamic carpets profoundly inspired Matisse’s search for patterns that would envelop the figure and absorb it.

Thus I think we should attribute the power of the Figural to the non-figurative, or not-quite-figurative, patterns that invaded Western painting from the East. Islamic aesthetics were the undoing of European figurative art. The uneasiness of the Figural often results directly from a confrontation of a molar-scale, figurative image with the rhythmic energy of the abstract line.³³ Whether the carpets themselves are Figural probably lines in whether a person comes to them with a figurative mindset in the first place. Someone accustomed to figurative images may encounter a Figural shock; someone who has spent more time surrounded by non-figurative images is less likely to.

Thinking like a carpet: automatization and de-automatization

In the last chapter of *Enfoldment*, I finally broke with the religious model, proposing that life is not created by an exterior causal force, like a certain idea of God, but rather by a force of individuation. Hence the fascination of Caucasian carpets, that seem animated by an energy independent of any system; a life.

³⁰ See the discussion in Chapter Seven of *Enfoldment and Infinity*.

³¹ J. M. Bernstein, “In Praise of Pure Violence (Matisse’s War)”, in: Diarmuid Costello/Dominic Willsdon, eds., *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, Ithaca, NY, 2008, pp. 37-55.

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ Chapters Three and Four of *Enfoldment and Infinity* examine in detail this ‘invasion’ of Islamic aesthetics into Western art from the thirteenth to the nineteenth centuries.

Are algorithms alive? The examples of carpets I've discussed show how algorithmic artworks *acquire* lifelike qualities as they emerge from the interaction of matter and ideas in a machinic phylum. Still, even the most complex of algorithms tend to finally refer to an overarching order. Information or *in-formation* implies the imposition of form from outside, as in the medieval scholastic Latin definition, "the giving of a form or character to something" (OED), as clay is shaped into bricks by a mold. This concept dates to Aristotle's theory of form, in which matter is potentiality, form is actuality³⁴: matter is seen as passive, and form acts on matter.

A different paradigm asserts that forms arise not through the imposition on passive matter but according to a process of individuation, which relates an entity's potential to the changing system of which the entity is part. Gilbert Simondon proposes this distinction between information and individuation in "The Genesis of the Individual" and in it we can hear the echo of Bergson's *Creative Evolution*. The results of individuation can never be predicted. Simondon wrote, "We must begin with individuation, with the being grasped at its center and in relation to its spatiality and its becoming, and not by a realized [*substantialisé*] *individual* faced with a *world* that is external to it."³⁵ No two things individuate in the same way, because the universe is always changing.

So let us define life as the capacity for individuation. We saw that Deleuze goes to great lengths in *The Fold* to uphold a free life force internal to matter that shapes it from within, each according to its capacities. I'll assert again that this concept of individuation arises first in the thought of Ibn Sînâ. Deleuze embraces it wherever he finds it: in Duns Scotus (who got it from Ibn Sînâ), in Bergson, in Riegl, in Whitehead, in Simondon.

It might seem that technical production cannot match the artist's hand and eye in their ability to spontaneously create the new. This anti-technical criterion has been around since Ruskin, Morris, and others reacted to the Industrial Revolution's seemingly devastating effects on handcraft. Certainly peasant carpets made without pattern seem to index thoughts, dreams of the maker. The carpets I've been discussing, however, were made for the court or for commercial clients. At the beginning of the seventeenth century, Shah 'Abbas supported economic development throughout his realm, and it may have been he who established commercial rug weaving in the Caucasus. The size of the Caucasian carpets shows they were woven on large looms, suggesting commercial production.³⁶ Court carpets are made from patterns, often derived from painting, as I mentioned, and in the case of Caucasian carpets, sometimes from

³⁴ Gilbert Simondon, "The Genesis of the Individual", in: Jonathan Crary/Sanford Kwinter, eds., *Incorporations*, New York, NY, 1992, pp. 297-319: 298.

³⁵ *Ibid.*, p. 310. Italics in the original.

³⁶ Carol Bier, "Knots and Bolts: Design and Technology in the Caucasus", in: Lotus Stack, ed., *Conservation Research: Studies of Fifteenth- to Nineteenth-Century Tapestry*, Washington, D.C., 1993, pp. 105-118: 108.

embroidery.³⁷ This intermediality suggests a law imposed on the carpet from without, rather than arising from within.

Hence the fascination of Caucasian carpets, whose laws seem arbitrary, despite the industrial circumstances of their production. To me this suggests a lively competition between information and individuation. Carpets show us that algorithms will never produce the same result in its execution, for it is executed in time, in a universe that is always changing.

If we understand algorithmic media this way, then we can confidently assert that computer-generated objects too are always unique. A sophisticated example is a sculpture produced in polymer on a 3-D printer by genetic algorithms that mimic the molecular structure of a shell, such as the beautiful objects Neri Oxman makes. In this machinic phylum, information penetrates to the molecular level. However, I suggest that even simple algorithms produce results that are always different, because they arise from a machinic phylum in which ideas meet matter – printed on paper, rendered in electronic pixels, 3-D printed in gooey plastics – and matter has its own ideas. And let's not forget that we humans, material, alive, and contingent, are involved in every step of 'automatic' computing processes: writing software on deadline, cleaning the plastic goo out of the 3-D printer, scavenging copper wire from abandoned computer monitors.

Simondon offers a useful criterion for how technical production can create the unforeseen:

There is nothing essential about the made-to-measure aspect of the artisan's hand-craft. This derives from another, though essential, aspect of the abstract technical object: its being based on an analytical organization which always leaves the way clear for new possibilities, possibilities which are the exterior manifestation of an interior contingency.³⁸

Computer-produced objects, as much as hand-woven carpets, individuate in response to unforeseen contingencies, emerging relationships in an ever-changing universe.

Is there a politics of thinking like a carpet? Might thinking like a carpet offer a model of ethical being? If so, it would be a mode of being that keeps on changing, powered by a force that, while coming from within, exceeds the bounds of the individual. This is what Deleuze was after in his final writing, "A Life". Is it too much of a leap to compare this process of perpetual individuation to the action of democracy? John Rachjman writes, "We should judge political regimes (including democratic ones) in terms of the space they allow for 'multiplicities' and their 'individuations' – for the time of 'a life'."³⁹ Modestly I would like to suggest that thinking like a carpet can at least help us

³⁷ Ibid., p. 107.

³⁸ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, transl. by Ninian Mellamphy, London, ON, 1980, p. 22.

³⁹ John Rachjmann, *Deleuze Connections*, Cambridge, MA, 2000, p. 82.

imagine a kind of becoming that's not the imposition of a model on the formless mass, but arises from a beyond-within. Thinking like a carpet means becoming intense, mirroring the universe at any point, undergoing transformations, *and* recreating human relations in one's own body.

Literature

- Ahmad, Nazir, "Ibn al-Haitham: His Life and Work", in: Hakim Mohammad Said, ed., *Ibn Al-Haitham*, Karachi, 1969, pp. 34-40.
- Bach, C./Poloschek, M., „Optical Illusions”, in: *Advances in Clinical Neuroscience and Rehabilitation* 6/2 (2006), pp. 20-21.
- Bernstein, J. M., "In Praise of Pure Violence (Matisse's War)", in: Diarmuid Costello/Dominic Willsdon, eds., *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, Ithaca, NY, 2008, pp. 37-55.
- Bier, Carol, "Knots and Bolts: Design and Technology in the Caucasus", in: Lotus Stack, ed., *Conservation Research: Studies of Fifteenth- to Nineteenth-Century Tapestry*, Washington, D.C., 1993, pp. 105-118.
- del Rio, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, transl. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, MI, 1986.
- , *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. by Tom Conley, Minneapolis, MI, 1993.
- /Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Brian Massumi, Minneapolis, MI, 1987.
- Dhanani, Alnoor, "Kalam Atoms and Epicurean Minimal Parts", in: F. Jamil Ragep/Sally P. R. Ragep, eds., *Tradition, Transmission, Transformation: Proceedings of Two Conferences on Pre-modern Science held at the University of Oklahoma*, with Steven Leiden, 1996, pp. 157-169.
- Goodman, Lenn Evan, *Avicenna*, New York, NY, 1992.
- Janssens, Jules, *Ibn Sînâ and His Influence on the Arabic and Latin World*, London, 2006.
- Khalidi, Tarif, *Classical Arab Islam: The Heritage and Culture of the Golden Age*, Princeton, NJ, 1985.
- Lindberg, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, IL, 1976.
- Marks, Laura U., *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*, Cambridge, MA, 2010.
- , "A Deleuzian *Ijtihad*: Unfolding Deleuze's Islamic Sources Occulted in the Ethnic Cleansing of Spain", in: Arun Saldhana/Jason M. Adams, eds., *Deleuze and Race (Deleuze Connections)*, Edinburgh, 2013, pp. 51-72.
- McMullan, Joseph, *Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection. Catalogue*, plate XXXVIII, London, 1972.
- Morgan, David, "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky", in: *Journal of the History of Ideas* 57/2 (1996), pp. 317-341.

- Owens, Joseph, "The Relevance of Avicennian Neoplatonism", in: Parviz Morewedge, ed., *Neoplatonism and Islamic Thought*, Albany, NY, 1992, pp. 41-50.
- Peirce, Charles Sanders, "Man's Glassy Essence", in: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*, vol. 6, *Scientific Metaphysics*, book 1, *Ontology and Cosmology*, Charlottesville, VA, 1994, paragraphs 238-271.
- Perniola, Mario, *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, transl. by Christopher Woddall, London, 1995.
- Pisters, Patricia, „Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience”, in: Mark Poster/David Savat, eds., *Deleuze and New Technology*, Edinburgh, 2009, pp. 224-240.
- Rachjmann, John, *Deleuze Connections*, Cambridge, MA, 2000.
- Sabra, A. I., *Optics, Astronomy, and Logic: Studies in Arabic Science and Philosophy*, Aldershot, 1994.
- Simondon, Gilbert, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, transl. by Ninian Mellamphy, London, ON, 1980.
- , "The Genesis of the Individual", in: Jonathan Crary/Sanford Kwinter, eds., *Incorporations*, New York, NY, 1992, pp. 297-319.
- Soderman, Braxton, „The Index and the Algorithm”, in: *Differences* 18/1 (2007), pp. 153-186.

RENATE WIESER

THE WORK OF ART IN THE AGE
OF THE UNIVERSAL MACHINE.
INTRODUCING AMY ALEXANDER AND CARMIN KARASIC

This section serves as an introduction to the two articles which follow, both contextualizing an art installation. They are each written by an artist involved in their making. It is my concern to show why these artworks are particularly interesting for the study of automatism. Just like a scientific paper, an artwork, understood as an investigation, questions an interrelation between perception and technique. With their art, their statements and their writings, the artists contribute to research, and thus bring awareness to their tools and methods as well as to the social and political context of their work.

Amy Alexander and Carmin Karasic combine their programming skills with the specific methods and modes of expression of the art context. In their contribution they each give insight into an interactive installation which alludes to political discourse with a sense of humor. Amy Alexander reinvestigates her project SVEN¹ (Surveillance Video Entertainment Network), which contextualizes software for automated surveillance in new ways. Carmin Karasic introduces SjansMachine, an installation that relocates social software from the world wide web into a local network which operates in an actual room with people able to meet in flesh and blood.

The code employed creates a familiar environment for the visitors of the installation. They recognize it on account of the ubiquity of computer based technology in everyday life. But it also differs from the familiarity we find in other spheres of daily routines. Unlike hardware, software is immaterial and based on a complex set of rules, normally hidden behind a user interface, a cover that creates the impression of a self-contained commodity – especially if we look at market-leading products, predominating in certain sectors. Consequently, what customers buy are not goods, representing solidified labor and concepts, but a set of digital instructions still open to improvement and mutation.² One could say that this mutational character is camouflaged by the ap-

¹ The article develops further and reconsiders former trains of thought. See Amy Alexander, “About... Software, Surveillance, Scarieness, Subjectivity (and SVEN)”, in: *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*, ed. by Randy Adams, Steve Gibson and Stefan Müller Arisona, Berlin, 2008, pp. 467-475.

² Still we deal here with commodities and it is important not to confuse de-materialization with de-commodification, as Rancière argues in: id., “Von der Aktualität des Kommunismus zu

parent solidity of the graphical user interface, where every change is labeled as software update, preventing the users from knowing in detail what changes are going to happen and how deeply they will change the products in use. The process of software development is far more complex than that of most of our daily goods, in the sense that the developers design and regulate the interactive potential of the device step by step. All these regulations influence the usage of software we own, or have access to in all kinds of situations, and which determines our way of life. Thus it is a plausible diagnosis that programming as an activity is something like a blind spot in the everyday use of software and computers.

Daily routines of individuals as well as those of social and political relations are structured by software. The research group *Automatisms* at the University of Paderborn is mainly interested in those routines which are neither planned nor programmed, and which are not the result of a willful action. It explores processes that largely elude conscious control. Behavior that grows into a habit, rooted not so much in the compliance with regulations but in repetition, with an arbitrary side to it. Automatisms can be experienced as something mechanical, but they are, by definition, not describable as technical automata.³ No matter how complex technical automata are, there has to be a set of rules which the processes and their outcomes can be reduced to. Automatisms, even though they result in schemata, can't be reduced to such a constitutive policy. In differentiating automatisms from automation, a difference is made between two very similar concepts – using the notion of automatisms in conjunction with computer technology therefore calls for further distinctions.

Even though programs are sets of instructions, their effective character in a given situation can neither be completely described by making those instructions explicit, nor by referring to the conscious act on the side of the programmer. Certainly any considerable deviation from the set of rules of a given computer language will cause an error, which is one of the reasons why a program remains within the bounds of computability. This by no means implies, however, that programming is an entirely transparent and determinable procedure. Habits of programmers, their state of knowledge, their reuse of existing code (or even copy and paste programming) and the influence of conventions determine the social influence of software to a considerable degree, just as much as the habits and comprehension of its users do. The concept of automatisms is particularly beneficial for understanding this situation.

Daily routines, like communicating via email, doing a bank transfer at an ATM or creating an invitation card, are fundamentally determined by soft-

seiner Inaktualität”, in: *Indeterminate Kommunismus! Texte zu Ökonomie, Politik und Kultur*, ed. by DemoPunK | Kritik und Praxis Berlin, Münster, 2005, pp. 23-30: 25.

³ Hannelore Bublitz/Roman Marek/Christina Louise Steinmann/Hartmut Winkler, “Einleitung”, in: id., eds., *Automatismen*, Paderborn, 2010, pp. 9-16: 11.

ware. How could one discriminate which stages of such routines originate in the repetition of habituated usage and which are determined through the functionality of the software itself? In order to understand how the world has changed through the proliferation of personal computers, it is crucial, but also very difficult, to discriminate between two aspects: habitual behavior in the development and use of software (automatisms) on the one hand, and the processes determined by the automatization through technology on the other. This task is further complicated by the fact that to many people computer programs are completely familiar, but their source code remains alien.

The study of automatisms involves making visible what normally eludes conscious control. It is useful here to discuss an early concept of dealing with this task that can be found in art theory. When Viktor Shklovsky coined the term “*ostranenie*”⁴, or defamiliarization, he discovered strategies that some artists use to bring awareness to automatisms through their work. In this context, he also defined automatisms:

If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic. Thus for example, all of our habits retreat into the area of the unconsciously automatic; if one remembers the sensation of holding a pen or of speaking in a foreign language for the first time and compares that with the feeling at performing the action for the ten thousandth time, he will agree with us.⁵

And some pages further:

After we see an object several times, we begin to recognize it. The object is in front of us and we know about it, but we do not see it hence we can not say anything significant about it. Art removes objects from the automatism of perception in several ways.⁶

The examples used by Shklovsky come from literature, but the concept of *ostranenie* is discussed in a wide range of art contexts. He discovered an aspect addressed by art which at that time couldn't be subsumed under existing aesthetic theories. If art doesn't serve mimetic or educational purposes, if it alienates rather than trying to improve humanity, what is its *raison d'être*? The fact that it expressed an aspect which didn't coincide with the humanist belief in progress was an important reason why *ostranenie* became one of the central concepts in 20th century art theory. In Tolstoy's writing, Shklovsky saw techniques of bringing blanketed perceptions again to awareness. Within art he found ways of not only exploring automatisms, but also of exposing them to the readers' understanding. In his view, art had an essential function in creat-

⁴ Was first coined in 1917 in Victor Shklovsky, “Art as Technique”, in: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, ed. by Lee T. Lemon and Marion Reis, Lincoln, NE, 1965, pp. 5-24: 12.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

ing a new perception of something known by defamiliarizing it, for instance by treating an everyday act or object as if it were something alien.⁷

Shklovsky developed his ideas with respect to literature, differentiating unambiguously between poetic and everyday language.⁸ All the hidden troubles of differentiating between purposive and poetic language became a central concern for 20th century philosophy, with authors like Derrida, Lyotard, or Kristeva.⁹ Here, language plays an important role in the formation of automatized structures, as much as it provides the means to deautomatize them. Against this background, we can ask questions about the relation between natural and machine language. Because a programming language is, by itself, entirely rule-based, including source code, and taking into consideration automatisms and the artistic techniques that make them visible, we may elucidate the contrast between the purposive and the poetic.

Soon after the developments of the first computers, the universal machine was discovered as a tool for artistic research as well as for research about art. Well known artworks, for example by Mondrian or Klee, were recreated using programming languages.¹⁰ From the early days on, it has been claimed that a computer program is capable of producing a poem or even a whole novel, a claim that has been emphatically discussed ever since.¹¹ As an aspect of artificial intelligence, the dreams and fantasies of machines creating art mushroomed with the proliferation of the computer. In the context of such developments, to differentiate between automatisms, automats and artistic working methods becomes crucial for the understanding of changing techno-social de-

⁷ Ibid., p. 21.

⁸ Ibid., p. 10. The first quote continues: "Such habituation explains the principles by which, in ordinary speech, we leave phrases unfinished and words half expressed." (Ibid., p. 11.)

⁹ As these pages only serve as a short introduction, there is clearly not more space for more than a hint at some theoretical threads one should mention in this context. Certainly, one should think of the so called semiotic or linguistic turn. This discourse was extremely influential, just as much as it has been claimed dead by some recent authors (e.g. cf. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC, 2007, pp. 132 et seqq.) Also one could trace some motives back to the roots of philosophical aesthetics, as Lyotard tries to do (Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Cambridge et al., 1991, pp. 71 et seqq.). Kristeva discussed the term *poetic language* comparing it with formalized, mathematized concepts of language (Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*, New York, NY, 1984, p. 21). Dosse describes Kristeva's first and influential encounter with Barthes. She introduced her concepts as "drawn from Russian postformalism and based on the work of Mikhail Bakhtin." (François Dosse, *History of Structuralism: The Sign Sets, Volume 2*, Minneapolis, MI, 1997, p. 54.) Those sources may serve as an entry point for analyzing the conceptual development in terms of a discourse circling around the question of the relation between poetic and purposive language.

¹⁰ E.g. Noll recreated Mondrian's "Composition With Lines" and showed it, among other exhibitions, at "Cybernetic Serendipity". A. Michael Noll, "A Subjective Comparison of Piet Mondrian's 'Composition with Lines' 1917", in: Jasia Reichardt, ed., *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, London, New York, NY, 1969, p. 74.

¹¹ E.g. Douglas Hofstadter, *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*, New York, NY, 1996, pp. 155-168.

velopments. Code shares many properties with natural language and illustrates both its automatized character, as well as the impossibility to fully automate it. An artwork can be an investigation into this ambiguous relation.

In this context, a very direct parallel can be found between the technique Shklovsky finds in Tolstol's writings and the so called *codeworks*. This genre came into being at the turn of the century and involves a mixing of literary writing with writing code of computer languages. Various artists experimented with this kind of poetry. It is plausible that such a literary work is able to change the usual perception of code. In such texts, one cannot focus on functionality in the usual way, as the poem doesn't function as computer program. As a poem, it wants the reader to examine the character of programming language apart from its computational functionality.¹²

Another parallel that is worth mentioning here can be found in *live coding*¹³, an art form that dispenses code from its hiding place and exposes it to the public. While an artist is programming in real time, creating the music for an audience, which may or may not dance to it¹⁴, the content of the computer screen is projected onto a wall (instead of the more commonly used animated and animating graphic displays).¹⁵ This may merely serve as a means to convey information between the performers. But it also functions in a way that resembles Shklovsky's concept of art as a method to create a renewed perception of its object. In the present case however, the artistic use of programming language does not only serve to question commercial or governmental computer technology. It rather takes this technology out of its habitual context in order to create a new one for it.

In these two art forms, the public display of texts in a computer language can be considered an investigation into the role and influence of computer technology in general. But programming may also be used to create an artwork which reminds us of very common and familiar software. In such cases, the focus is more on software as a designed and preconfigured commodity, which changes or even determines individual, social, and political processes. The contributions by Amy Alexander and Carmin Karasic which follow, can be read in this light. Accordingly, I shall briefly mention the central concepts concerning automatisms which the two installations address.

¹² There is a short extract of a codework in *Speaking Code*. Cox writes: "Harwood's codework *Class Library* (2008) plays on these inherent antagonisms (involved in working with code, R. W.), along with the double coding of the term 'class'." Geoff Cox, *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression*, Cambridge, MA, et al., 2012, p. 40.

¹³ <http://toplap.org/>, last downloaded 2014-01-01.

¹⁴ Alex McLean, "Hacking Perl in Nightclubs", on: *perl.com*, 2004: <http://www.perl.com/pub/2004/08/31/livecode.html>, last downloaded 2014-01-01.

¹⁵ Ward, Adrian/Rohrhuber, Julian/Olofsson, Fredrik/McLean, Alex/Griffiths, Dave/Collins, Nick and Alexander, Amy, "Live Algorithm Programming and a Temporary Organisation for Its Promotion", in: *Proceedings of the README Software Art Conference*, 2004: http://toplap.org/wiki/Read_me_paper, last downloaded 2014-01-01.

Carmin Karasic describes an installation that can be understood as a defamiliarization of social software. She brings concepts into play that allow us to reason about automatized behaviors and schemata of perceiving others. Social media brought along many new ways of getting to know people and keeping in contact, social habits have been transformed, along with the terms and expressions used in social contexts. It is not always easy to decide whether the way of using these tools is due to personal preferences, social formations, or just the preconfigured options of the software.

Amy Alexander writes about an installation that deals with surveillance technology. The software described in the article was created by a group of artists she was part of. It operates by means of face recognition and the tracing of movements. To create such a software, one has to formalize the knowledge about the perception one considers to be common to different social groups. In such an application, stereotyping is probably the only possible form to do so. Finally, two other important aspects are addressed in this work as well as in Alexander's paper: computer literacy and the conventions of popular culture. Both raise questions about automatisms and the unequal access to the technical background which determines the user's behavior as well as her interest.

Both installations explore habitualized and automatized use of software. They are interactive not so much in order to empower the visitor to take an active part in the installation, but to alienate or defamiliarize daily routines. Routines that have accumulated and developed quickly in the last decades. The following articles make a significant contribution to the understanding of automatisms: discussing the installations after the lecture the two artists gave in Paderborn helped us to defamiliarize our own research objects.

Literature

- Alexander, Amy, "About... Software, Surveillance, Scariness, Subjectivity (and SVEN)", in: *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*, ed. by Randy Adams, Steve Gibson and Stefan Müller Arisona, Berlin, 2008, pp. 467-475.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC, 2007.
- Bublitz, Hannelore/Marek, Roman/Steinmann, Christina Louise/Winkler, Hartmut, "Einleitung", in: id., eds., *Automatismen*, Paderborn, 2010, pp. 9-16.
- Cox, Geoff, *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression*, Cambridge, MA, et al., 2012.
- Dosse, François, *History of Structuralism: The Sign Sets, Volume 2*, Minneapolis, MI, 1997.

- Hofstadter, Douglas, *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*, New York, NY, 1996.
- Kristeva, Julia, *The Revolution in Poetic Language*, New York, NY, 1984.
- Lyotard, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time*, Cambridge et al., 1991.
- McLean, Alex, “Hacking Perl in Nightclubs”, on: *perl.com*, 2004: <http://www.perl.com/pub/2004/08/31/livecode.html>, last downloaded 2014-01-01.
- Noll, A. Michael, “A Subjective Comparison of Piet Mondrian’s ‘Composition with Lines’ 1917”, in: Jasia Reichardt, ed., *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, London, New York, NY, 1969, p. 74.
- Rancière, Jacques, “Von der Aktualität des Kommunismus zu seiner Inaktualität”, in: *Indeterminate Kommunismus! Texte zu Ökonomie, Politik und Kultur*, ed. by DemoPunK | Kritik und Praxis Berlin, Münster, 2005, pp. 23-30.
- Shklovsky, Victor, “Art as Technique”, in: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, ed. by Lee T. Lemon and Marion Reis, Lincoln, NE, 1965, pp. 5-24.
- Ward, Adrian et al., “Live Algorithm Programming and a Temporary Organisation for Its Promotion”, in: *Proceedings of the README Software Art Conference*, 2004: http://toplap.org/wiki/Read_me_paper, last downloaded 2014-01-01.

Internet Sources

<http://toplap.org>

AMY ALEXANDER

SVEN (SURVEILLANCE VIDEO ENTERTAINMENT NETWORK): LOOKING BACK AND FORWARD

In 2006, with collaborators Wojciech Kosma and Vincent Rabaud, I launched a project called SVEN (Surveillance Video Entertainment Network). SVEN was originally a van-based street performance, and we eventually developed an installation version for museums and galleries. The premise of SVEN was, “If computer vision technology can be used to detect when you look like a ‘terrorist’, ‘criminal’, or other ‘undesirable’ – why not when you look like a ‘rock star’?”



1 – SVEN on the streets of Zurich. Guest of Digital Arts Weeks, 2006

We developed SVEN to behave most of the time like a normal CCTV system – scanning the area and displaying surveillance video on three monitors – a large main screen with two adjacent smaller screens. This setup emulated CCTV monitoring consoles, which often have a large screen for primary monitoring accompanied by adjacent smaller screens for monitoring remote areas in which miscreants are likely to appear. However, SVEN’s computer vision software wasn’t programmed to look for people who appeared to be terrorists or shoplifters – it was programmed to look for people who appeared to be “rock stars”. When SVEN found someone, who, in its algorithmic opinion, resembled a rock star, the SVEN software would process the live surveillance video on the main screen to look like a music video. The smaller screens

would then display a freeze frame “mug shot” image of the target person and, for comparison, a still image of the rock star whom they had “matched.”



2 – SVEN production still

Why surveillance?

Surveillance video was a big concern in 2006. Five years after the attacks of September 11, 2001, the public was arguably at the height of distrust of government officials. In the US, the public’s initial acquiescence to increased security immediately after the attacks had given way to resentment and mistrust in the wake of repeated reports of racial profiling and bureaucratic snafus that targeted innocent people rather than actual terrorists. Many people feared the government would use whatever means they had at their disposal to target people by ethnicity, political leanings, or any other reason that suited them. Technology, meanwhile, was and is often seen as some sort of mysterious, magical power, despite its having pervaded the everyday on many different levels.

Engineers refer to systems whose inner workings cannot be observed as “black boxes”. You can know what goes into and out of them, but only the designers know what happens in between. The user doesn’t know how the system works and so is disempowered. This disempowerment through concealment is in some ways similar to the function of the Panopticon. As originally described by eighteenth century philosopher Jeremy Bentham, a Panopticon is a prison designed to let authorities observe the inmates without their knowing whether or when they are being watched. In the twentieth century Michel Fou-

cault expanded Bentham's model to apply to hierarchical institutions in general: just like Bentham's prison inmates, workers and schoolchildren submit to the power of unseen authority. They expect they are being watched at some times – but when? In recent years, as the use of surveillance video has become ubiquitous; its use has been referred to as panopticism. But again, the focus is on the question of time. If a human operator is watching the monitor, we know how we are being observed by authorities – we just don't know when. Since we cannot know when we are being watched, our behavior is influenced at all times by unseen power.

But I'd argue that with technology-based observation – like computer vision-based surveillance – *how* we're being observed is just as important as *when*. Unlike humans, who must generally be paid for time spent observing, software can run all the time. But how will it decide who among us is “misbehaving”? Paranoia abounds as we imagine computer vision software programmed to detect skin color, facial hair, bohemian dress. But in reality, we rarely know how these systems work; they're presented to us as black boxes. The air of mystery helps perpetuate a climate of fear around identity recognition technology. When you're in fear, you can't move. And the technology becomes the sole domain of people who would use it to scare those they want to control – whether they actually have the ability to do scary things with it or not.

Defamiliarizing the Black Box

We may not always be able to see inside black boxes. But when we recognize them as such – when we look straight at them instead of past them – they lose some of their “mysterious” powers. My idea with SVEN was to separate the technology of computer vision-based recognition from the politics – the “what” from the “how”. It's not the technology itself that's frightening; it's the fact that we envision it being used against us in frightening ways. But we could use it ourselves in ways that would be more enjoyable – even amusing. Instead of detecting “undesirable” people we could use it to detect “desirable” ones. And who could be more desirable than rock stars?

Of course, pop culture constantly inundates us with the assumption that rock stars are among the most desirable of humans. But there's another reason SVEN converts surveillance videos to music videos: the two seem to be different sides of the same coin. Music videos are often shot *cinéma vérité* style, giving the illusion that they depict their stars in “real life” situations – from walking the streets to hanging out backstage before a concert. The stars appear to be unaware of the camera, and their seeming to be under the camera's surveillance becomes part of the video's “cool” aesthetic. On the other hand,

there have long been people who performed for surveillance cameras – from the deliberate public performances of the Surveillance Camera Players¹ to the impromptu performances of millions of people who notice a surveillance camera and smile, wave, or even dance for it. There's a fine line between surveillance and exhibition – and a fine line between surveillance and music video.

How can we tease out the “how?”

Computer vision research often focuses on algorithmically spotting undesirable behaviors – is this person stealing² or behaving aggressively?³ – and identifying undesirable people – is this person's image in a database of terrorists?⁴ But detecting potential rock stars algorithmically has something in common with detecting potential terrorists algorithmically. Humans can innately differentiate one person from another (most of the time). But this very basic human capability has to be somehow described quantitatively to a computer. Is such a task even possible? If so, what criteria do we use? These decisions have to be made by humans, and they have ethical consequences. Although it's convenient to think of software and algorithms as neutral and mechanical, creating software is a creative human endeavor, and consequently, algorithms are subjective.

In “Face Recognition Using Eigenfaces”⁵ researchers documented their attempt to use computer vision algorithms to match photographs of individuals with those in a database. We see that the algorithm detected the correct person from the database in a large percentage of cases. But the situations in which it erred are interesting. The system could be fooled by lighting, facial hair, glasses or even facial expressions; people of different races could sometimes be incorrectly matched based on similar smug smirks. Could we one day be pulled aside in the airport for being spotted on camera with the wrong attitude? So it seems that not only the programmers' subjectivity is a factor here, but also the software's. Software's tendency to sometimes be subjective – to do what it wants to do – is more commonly known as “bugginess”.

¹ “Surveillance Camera Players”, n.d., <http://www.notbored.org/the-scp.html>, last downloaded 2014-01-01.

² “StopLift Checkout Vision Systems”, n.d., <http://www.stoplift.com/products/sweetheart-detection/>, last downloaded 2014-01-01.

³ Dejan Arsic/Björn Schuller/Gerhard Rigoll, *Suspicious Behavior Detection in Public Transport by Fusion of Low-Level Video Descriptors*, <http://www.mmk.ei.tum.de/publ/pdf/07/07ars1.pdf>, last downloaded 2014-01-01.

⁴ “Candid Camera: Computer-Based Facial Recognition System Spots Terrorists Entering the U.S.”, n.d., <http://www.odu.edu/ao/instdv/quest/CandidCamera.html>, last downloaded 2014-01-01.

⁵ “Eigenfaces – Christopher de Coro”, n.d., <http://www.cs.princeton.edu/~cdecoro/eigenfaces/>, last downloaded 2014-01-01.

So in developing the algorithms by which SVEN detected rock stars, we focused not on getting it right – there’s little chance of SVEN actually catching Bono – but on getting it wrong in ways that highlighted the subjectivity and bugginess inherent in computer vision systems. Computer vision researcher Vincent Rabaud wrote the custom computer vision software, called SVEN CV, which is available for download along with source code.⁶ SVEN CV tracks people as they move through the camera’s view. If there are multiple people in frame, it keeps track of which person is which: only one person at a time can be the “star”. SVEN CV determines the star’s position in the frame and the outline of their body, and it segments the star’s body to determine the position of their head, torso, and legs. This positional data will be used by SVEN’s video processing software, written by media artist Wojciech Kosma,⁷ to frame cinematic shots like “close-up”, “long shot”, etc. and to position visual effects in appropriate places on the screen. SVEN CV then tries to find a facial expression: it does this by comparing the person’s face to composite data stored in the program. This stored data was generated by photographing a number of control subjects, who were asked to perform various specific facial expressions that appear frequently in music videos (squinting, pouting, singing, smiling etc.) A composite of all control subjects’ data was then created for each facial expression, using a technique similar, though not identical, to the way Eigenfaces works. Of course, software written using Eigenfaces or other facial recognition methods usually tries to ignore variations caused by facial expressions, because its authors have decided expressions hinder the task of spotting “bad guys”: humans understand expressions as behaviors, but to a computer, they can appear to be part of a person’s identity. In contrast, SVEN CV actually tries to spot expressions, because we decided they were useful to us in detecting “rock stars”. Other characteristics SVEN CV looks for include hair color, clothing color, direction of movement (from which we also determine which way the person is facing), and glasses (sunglasses or otherwise). The SVEN video software then compares these results against a database of music video star “mug shots” and determines whether it has found a match. If you’ve got dark hair, are wearing black, and smirk like Bono in *Vertigo*, you’re as good as guilty.

Are any of the characteristics SVEN tests for actually useful in identifying specific rock stars? Not likely. When viewers see freeze frame images of the real and “spotted” rock stars side by side on SVEN’s screens they realize there are certain similarities between the faces, but that only a computer program could conclude that these add up to the same person. The transparent failure of the algorithmic comparisons is what makes it funny. While “real” recognition

⁶ “SVEN Computer Vision Software”, n.d., <http://deprogramming.us/sven/software.html>, last downloaded 2014-01-01.

⁷ Jesse Gilbert wrote the video code for the initial prototype of SVEN, and Nikhil Rasiwasia wrote the prototype computer vision code. Cristyn Magnus and I wrote additional video processing code for the final production version.

software often uses more sophisticated algorithms, and those algorithms generally aren't designed to do funny things,⁸ it still comes down to algorithms. We hope that SVEN can help reveal that algorithms aren't magic: people can question how exactly they're supposed to work and what their limitations are.



3 and 4 – SVEN at the Whitney Museum, New York, 2007

⁸ It's worth noting that Vincent Rabaud's work on the SVEN computer vision software was funded by Cal-IT2 (California Institute for Telecommunications and Information Technology) at University of California, San Diego. Cal-IT2 saw the research Vincent was doing in detecting people's "desirable" characteristics as potentially useful to the institute's computer vision research efforts. So although we used SVEN CV to do some funny things, it really isn't a joke.

Sticking it to “The Man?”

When an art project has a political theme, it can be helpful to consider its purpose. Can it be called a weapon? Can it raise awareness of an issue? Help us vent anger and frustration? It is important to understand that SVEN does nothing to stop authorities from misusing surveillance or computer vision technologies. We’d be deluding ourselves dangerously if we thought we’d accomplished that. What it tries to do is help make the technology less scary by using humor to separate it from its scary applications. Once we understand that technology is both accessible and fallible, then we can begin to fight it directly.

Where does that leave us now?

It’s been five years since we created SVEN, and some of the issues around surveillance and software have shifted. The notion of surveillance as something that’s done *to* us has shifted drastically over the past few years. Video cameras on mobile phones have turned the general public into surveillance camera operators who can potentially record the next viral video at a moment’s notice. The manifold documentation of the so-called Arab Spring is a remarkable case in point. Video footage shot during those protests – like that of the shooting death of Neda Agha-Soltan in Iran in 2009 – or in other recent protests – like the video of a US university police officer pepper spraying a row of seated students during the “Occupy” protests in 2011 – has done more than change the dialogue around the protests. It has put authorities at the center of a kind of inverted panopticon. But in this case, the power doesn’t derive from the targets not knowing when they are being watched – with this many sets of eyes, video cameras and YouTube accounts, they almost always are. Even “the man” can’t hide now.

So perhaps we don’t need to worry about
how we’re being watched after all?

It would be nice if simply putting video cameras into the hands of the public were all we needed to turn the surveillance tables on the authorities. But our problems with misuse of computer vision recognition technology may be just beginning. For example, in the US state of Massachusetts, a facial recognition system designed to scan driver’s license photos for terrorists and fraudsters misidentifies a thousand innocent people a year. Many of these people have their licenses suspended; all have to endure the bureaucracy of proving their identity. Officials have demonstrated a cavalier attitude toward the dysfunc-

tionality of their system, emphasizing that it protects the public by “securing the identity of 4 ½ million drivers”, and dismissing erroneous matches as “inconveniences” to those misidentified.

But who – or what – is making those mistakes? And how? What criteria does the system use to decide on a face match? Does it get fooled by lighting? Beards? Smirks and pouts? Do officials ensure that humans oversee that the system is being used properly? Or double check its results? When human law enforcement officers stop and frisk innocent people, we know enough to at least ask questions about what criteria they use. Profiling by humans is clearly an ethical issue. But when a computer does it, it’s often dismissed as a mistake or bug. Computers have no ethical responsibility – but the people who program them, buy them and operate them do.

So while surveillance video has escaped the proverbial black box of unexamined acquiescence to Big Brother, identity recognition technology remains for now, inside it. What brought surveillance video into the wider consciousness was the public’s access to it. When, through consumer video devices, people became surveillance camera operators themselves, they learned about how the process worked. Will the same happen with computer vision recognition? Face recognition functionality now appears in everything from photo applications to Facebook. We may not all have the technical knowledge to produce face recognition algorithms as we can with surveillance video, but we can start to understand the ways in which it works – and doesn’t work. Once you’ve had the experience of Facebook identifying a photo of a cartoon character as your brother, you realize there are some questions to be asked.

Will a “read-only” understanding of a technology be enough? Can we be literate in any medium without knowing how to produce it? Or will everyone need to learn to program before we can move toward a technology-literate society? Looks like we’re about to find out.

See you back in another five years.

Literature

Arsic, Dejan/Schuller, Björn/Rigoll, Gerhard, *Suspicious Behavior Detection in Public Transport by Fusion of Low-Level Video descriptors*, <http://www.mmk.ei.tum.de/publ/pdf/07/07ars1.pdf>, last downloaded 2014-01-01.

“Candid Camera: Computer-Based Facial Recognition System Spots Terrorists Entering the U.S.”, n.d., <http://www.odu.edu/ao/instdv/quest/CandidCamera.html>, last downloaded 2014-01-01.

“Eigenfaces – Christopher de Coro”, n.d., <http://www.cs.princeton.edu/~cdecoro/eigenfaces/>, last downloaded 2014-01-01.

- “StopLift Checkout Vision Systems”, n.d., <http://www.stoplift.com/products/sweet-heart-detection/>, last downloaded 2014-01-01.
- “Surveillance Camera Players”, n.d., <http://www.notbored.org/the-scp.html>, last downloaded 2014-01-01.
- “SVEN Computer Vision Software”, n.d., <http://deprogramming.us/sven/software.html>, last downloaded 2014-01-01.

CARMIN KARASIC

PROMOTING THE SOCIAL OVER THE MEDIA THROUGH ART

This paper discusses *SjansMachine* a hybrid new media installation that matches participants based on their movie genre preferences. “Sjans” is Dutch slang for “flirt”, and also for “chance”. New media artists Carmin Karasic, Olga Mink, and Rolf van Gelder created this artwork in 2010. The piece is an intervention at the intersection of art and social media in the sense that it draws attention to interpersonal behaviors guided by social media software. Here, *SjansMachine* is discussed in the context of social networking. One focus is Facebook – Facebook’s friending function inspired the artwork. Another focus is online dating websites, because participants often engaged with *SjansMachine* in hopes of finding a date. Nevertheless, *SjansMachine*’s main purpose is to bring Facebook style friending into physical space, a process that I refer to as ‘speed friending’¹. The installation critiques subjective technologies that guide both virtual and physical social behaviors, by highlighting the inherent automatisms in the online phenomenon of dating and friending.

These considerations raise the following questions: Do Facebook and online dating sites modify social behavior? What happens when the virtual friend is brought into physical space? Does online dating influence interpersonal attraction? Does *SjansMachine* expose expectations about companion selection? These questions and their implications are addressed in the following text.

SjansMachine: The Artwork

*SjansMachine*² consists of a dynamic series of black and white portraits of participants, and a photo booth for taking each participant’s portrait. A hidden computer captures the portraits and sends them to a second computer that generates the *SjansMachine* animation, and projects the portraits via three seamlessly aligned projectors. The portraits are projected on two rows of 12 semi-translucent Plexiglas squares, creating a 6-meter by 1-meter wall, which is suspended from the ceiling. Each square briefly displays a portrait, while several times per second, portraits are randomly relocated on the squares. This

¹ ‘Speed friending’ is conceptually speed dating, the brief orchestrated one-on-one meeting of two strangers, combined with social media friending taking place in public physical space.

² Commissioned versions of the artwork were well received at Plaza Futura, in Eindhoven, and at the Dutch National Film Festival in Utrecht, The Netherlands in 2010, and at the Currents 2011 New Media Festival in Santa Fe, New Mexico, USA.

animated display creates the instantly engaging *SjansMachine* wall. Preferably the *SjansMachine* is installed in a well-frequented space such as a lounge or lobby area –at least 18 people ought to naturally linger in the area. Bars, cafés, and art openings are ideal settings because small crowds tend to mix and mingle with friends and strangers.

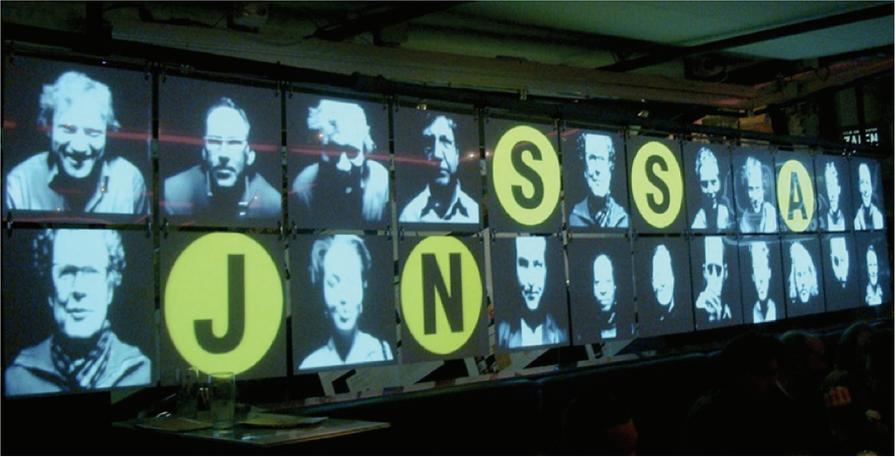


1 – Choosing Movie Genres in the Photo Booth, 2011

The wall of flashing portraits draws the potential participant to *SjansMachine*. She or he steps into the photo booth out of curiosity. Inside the booth, a computer screen and a webcam subtly installed above the screen are embedded in the photo booth wall. The participant sees himself or herself on the computer screen, and two hand-sized QR code³ cubes on a small shelf below the screen. Each cube surface has text and a QR code that identifies different personal preferences.

SjansMachine subjectively snaps the portraits, and participants do not have the option to tell *SjansMachine* when they are ready for the camera, or to delete their portrait. *SjansMachine*'s face detection software triggers the camera as soon as the participant faces the webcam, and the participant's portrait is immediately captured. The screen then prompts the participant to hold a cube in front of the screen to enter three preferences. After the third preference is entered, a robotic voice says, "Go see yourself on the *SjansMachine* wall." The participant exits the booth to find his or her portrait added to the projection.

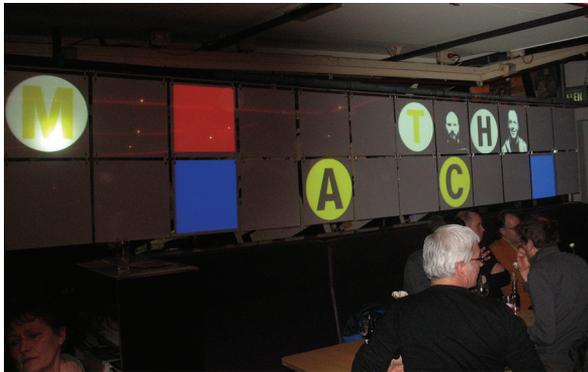
³ A QR code is a 2 dimensional barcode. It consists of a matrix of black squares against a white background. QR stands for Quick Response. Webcams and mobile phone cameras can quickly read QR codes. Like barcodes, QR codes are used to store digital information on physical objects.



2 – *SjansMachine*, 2010

The three preferences are used as matching criteria, which can be modified for site-specific installations. With each installation thus far, curators have opted for matching based on movie genres. For example, at the Dutch National Film Festival, people were matched based on their three favorite movie genres: ‘drama’, ‘action’, ‘thriller’, ‘comedy’, etc.

The ‘photo booth computer’ sends the *SjansMachine* participant information to the ‘animation projector computer’ using custom programs written by Rolf van Gelder in Processing. The computers share data via a router running local WiFi for the two *SjansMachine* computers. As each new portrait is added to the *SjansMachine* display wall, if the wall is full, the oldest portrait is replaced. The *SjansMachine* animation consists of portraits constantly, quickly shifting from square to random square.



3 – *SjansMachine* Wall in Match Mode, 2010

At random intervals of 15 to 20 minutes, the animation computer compares all the participants who are displayed on the wall and calculates the ‘best match’, based on their matching criteria preferences. *SjansMachine* then features the matched couple’s photos in a short animation displayed on the projection squares: the portraits quickly disappear one by one, until only the matched pair remains to ‘dance’ around the squares as a couple, accompanied by the flashing letters that spell “MATCH”, and a dynamic mix of red, blue, and green colored panels. Pairs of matched participants are each treated to a free drink to enjoy as they get to know each other.



4 – *SjansMachine* Match at the Dutch National Film Festival, 2010

SjansMachine algorithms ‘subjectively’ decide when to snap portraits, match participants, and publicly display these matched participants. By mixing face detection, QR codes, humor, and indeterminacy the artwork engages participants in a form of speed dating. The face detection technology clearly alludes to surveillance, but more importantly with respect to *SjansMachine*, it alludes to our digital presence, which often precedes our corporeal presence. The publicly displayed uncensored and uncontrolled portrait is an invasion of privacy that parallels the fact that anyone can google us before meeting us, and potentially ‘know us’ before we are introduced. It can be disconcerting to have a stranger ask about personal information only moments after an introduction. Yet, as people freely post such information on Facebook, dating sites, and many other places online, we often unwittingly permit others to scan our personal information. Manipulating the large QR code cubes emphasizes the intangibility of the data the cubes convey. QR codes are easily read by computers, but impossible for the participant to read. Using the cubes to enter preferences playfully highlights the generally accepted act of freely and permanently surrendering control of personal data for digital storage and manipulation. We rarely consider the value of our personal data, how our data will be used, or who owns, or who sees our data.

“Beyond every instrumental technology – what technologies do for us – there is a subjective technology – what technology does to us, as people, to our relationships, to our ways of looking at the world,” – *SherryTurkle, founder and director of the MIT Initiative on Technology and Self.*

Speed Friending

As mentioned above, *SjansMachine's* main purpose is to bring friending into physical space. We don't typically think of the meaning behind the term “friend”. As an automatism, we simply know what friend means. Friendship could be defined as a dyad in which each half is willing to drop what they are doing to help the other in a time of need. A friend could also simply be a confidant. These definitions however limit the user to a few close friends. A broader notion of friendship includes others the user personally knows, whom he or she cares about, and with whom he or she interacts. According to Dunbar's number⁴ humans can manage about 150 friends in this greater set. This total is in stark contrast to the large number of friends often seen in social network site member profiles, yet the number is consistent with the average number of friends on popular social media sites.⁵

Facebook was launched in 2004. As a direct result the concept of friendship expanded, and the term friend was redefined. Suddenly words such as “friend” and “like” became social media jargon. “Like” became an online feedback button, and “friend” became a verb. Facebook behavior patterns evolved into a new verb and the following six new definitions of friend were identified by Vanessa Van Petten⁶:

- “Real Friends”: friends with whom you are in contact beyond Facebook.
- “Friends of Friends”: friends your friends have friended.
- “People You Want to Know”: friends to whom you sent friend requests.
- “Old Friends”: friends from your past with whom you (usually only briefly) reconnect.
- “Fake Friends”: friends whose friend requests you accepted without knowing who they are.

⁴ A. Wilkins (2011, May 31), “Dunbar's Number Proves that You Can't Realistically Follow More than 150 Friends on Twitter”, retrieved February 20, 2012, from *io9*: <http://io9.com/5807157/dunbars-number-proves-that-you-cant-realistically-follow-more-than-150-friends-on-twitter>.

⁵ Ibid.

⁶ V. Van Petten (2008, July 22), “Serial Friending: How Facebook is Changing the Definition of Friendship”, retrieved November 10, 2010, from *Radical Parenting*: <http://www.radicalparenting.com/2008/07/22/serial-friending-how-facebook-is-changing-the-definition-of-friendship/>.

- “Serial Friends, or Mr. So and So from the place with the thing that time ...”: friends listed among the rest of your friends, even though you have no idea who they are or why you friended them.

Social network friending is huge. With 845 million monthly active members at the start of 2012⁷, Facebook is the single largest online community. If Facebook were a nation, only India and China would have a greater population. With so many citizens, and so many kinds of friends, no wonder users eventually succumb to serial friending, which leads to many Facebook profiles reporting totals of hundreds, even up to 5000 plus friends. Although such behavior tends to trivialize friendship, serial friending perpetuates itself, because somehow the offer of friendship is still perceived as some sort of honor. The expanded “friend” and “unfriend” currency is so socially significant that it justified the New Oxford American Dictionary’s choice of “unfriend” as the 2009 “Word of the Year”⁸.

Facebook’s popularity has modified interpersonal behavior in more ways than just friending. The sheer volume of users adopting social media habits already has societal impact. Facebook is now the most popular digital communication tool. It is more popular than texting and email.⁹ This is due to the fact that Facebook makes it so easy to connect and keep up with family and friends by encouraging, among other things, media and photo sharing. This cuts the need for small talk when Facebook users meet face-to-face, and facilitates deep conversations between long distance friends who may never meet. It urges users to reconnect with old acquaintances, and suggests friends of friends to increase social networks. Facebook also promotes professional networking and playing multiplayer games.

Survival in a state of information overload and hyper stimulation requires a filtered worldview based on limited data. Consequently, interaction with customizable digital conveniences becomes intuitive *and even expected*. For example, a user intuitively knows that the result of a name search in Facebook will list the names of the user’s Facebook friends first, followed by other search results related to the searched name. As a convenience, Facebook software customizes the search results for the user, because an alphabetical listing of every Facebook user with the searched name would probably be of little value. Users have come to expect subjective technologies to filter information based on the user’s data and behavior patterns. Hence individuality and uniqueness are replaced by a digitized, infinitely self-referential, public sphere

⁷ Facebook Press Team (2012, January 24), *Facebook Newsroom – Statistics*, retrieved February 16, 2012, from *Facebook*: <http://newsroom.fb.com/Fact-Sheet/Statistics-8b.aspx>.

⁸ B. Goldsmith (2009, November 17), “‘Unfriend’ Named Word of 2009”, ed. by M. Fahmy, retrieved November 10, 2010, from *Reuters*: <http://www.reuters.com/article/2009/11/17/words-unfriend-idUSTRE5AG09H20091117>.

⁹ FE Bureau (2010, January 12), “The ‘Friending’ Phenomenon”, retrieved November 10, 2010, from *The Financial Express*: <http://www.financialexpress.com/news/the-friending-phenomenon/566269>.

that approximates everything yet represents no specific thing. An aspect of this individuality shift is the now universal “Like” button. It is a digital signifier that encourages the user to be the first of their friends to “Like” whatever the object signifies, or join their friends who already “Like” whatever the object signifies.

Google, Facebook, and various social media use subjective software to decide and prioritize what is important to the user. Since this filtering convenience is based on “confirmed” friends, the user’s worldview is narrowed to their friends’ views, which happens to supply much of the user’s news. Social media even calls it “News Feed”! Oddly, these filters are largely accepted without questioning the consequences. The opportunity for debate and re-evaluation of values is reduced, because most people tend to agree with their friends’ opinions. Another downside is that adapting to the conveniences can become habits that grow into addictions.

Most users desire contact with others, and social media connectivity offers some relief for social isolation. Could such factors play into addictive behaviors, and/or account for users ignoring issues of privacy and sharing too much information? Users are bolder and likely to share more personal information when communicating through typing. Youth are especially reckless with respect to privacy and consideration for consequences of social network conduct. Digital natives don’t seem to care that whatever they put online stays online, and that posting personal information may be unwise or dangerous.

Whether the cause is addiction, the “online high” or something else, the result is that more time is spent connecting with others online, which often means less time face-to-face with others. In fact, the variety offered by online socializing options is tough competition for mere individual face-to-face contact. It follows that a Facebook user’s socializing time is spent more efficiently while socializing with virtual friends, because the user can interact with several virtual friends simultaneously via social media tools, thus maximizing socializing time. However the user’s virtual friends only know the user’s digital persona that has been constructed for socializing in the virtual realm. The virtual friends do not know the user in the flesh. Likewise, this user only knows the digital personae of their virtual friends, not the other physical Facebook users behind these virtual friends. If they met face-to-face, the Facebook user and their Facebook friend would interact with each other bodily, not virtually. The friendship would become tangible, because both Facebook users must deal with the physical versions of their virtual friends, rather than a digital signifier that they can “turn on and off” at will.

SjansMachine directly contrasts Facebook virtual friends, because users must deal with the physical versions of their computer made friends. Speed friending starts when *SjansMachine* publicly announces that the participant and their match are to meet right now, face-to-face. The participant senses a social obligation to meet their match, probably a stranger, who *SjansMachine* has selected for her or him. The participant can either hide or face their new

computer-selected friend. This public meeting could be viewed as a “good thing” or a “bad thing”, based on the mutual reaction of the digital pair once they are transformed into a physical couple. *SjansMachine* is typically installed in a lounge area, so that matched couples are treated to a drink, which increases the possibility of this being a “good thing”. Others present in the space usually recognize and eagerly encourage a “*SjansMachine* match” couple to find each other. Usually matched couples simply enjoy chatting over their free drink, and then return to the *SjansMachine* photo booth just for fun. Of course sometimes one part of the match pair quickly hides or leaves to avoid meeting her or his match. Or conversely, occasionally the matched couple enjoys their chat so much that they continue chatting for the rest of the evening.

SjansMachine as Flirt Machine

The core concept of this artwork is rooted in a conversation about data exchange that was inspired by an RFID workshop. RFID data exchange requires digital pairing, which by way of artistic liberty can be personified as digital matchmaking. This notion reminded us of how people friend each other in Facebook, but never meet face-to-face. We thought we could use RFID matching to bring random friending into real space, paralleling the Facebook feature that suggests friends. Ultimately we decided RFID technology was too cumbersome and too limiting, so we considered alternatives such as biorhythms, the Zodiac, Chinese and/or Indian horoscopes as the basis for match criteria. These match ideas were not limited to gender preferences, because the matches were intended to challenge the virtual aspect of Facebook friends, which are not based on gender, by asking “What happens when Facebook friends are ‘generated’ real-time in real space?”

As artists, we specifically decided a random match would be far more interesting than a match based on gender preferences, yet consistently the first question asked when we introduced *SjansMachine* was, “Does it match on gender?” Although it was not our intention, for most participants *SjansMachine* matching usually connotes romantic matchmaking. This surprised us, since Facebook friending inspired the artwork, and motivations for Facebook friending are not limited to seeking romantic partners. We expected people to participate for the chance to win a free drink and make new friends, not merely as a short cut to potential romantic possibilities.

“*SjansMachine* is better than online dating, because it’s free, and I can see the ladies, not just their photos!” beamed a young man. His comment summarizes many participants’ motivation for engaging with *SjansMachine*. Entering movie genre preferences to find a potential partner, is nothing compared to the

amount of data users *pay for the privilege* to enter on dating websites. Yet dating websites are now more popular than pornography websites.¹⁰ Any previous stigma associated with dating sites has faded fast. By 2005, over 40 % of singles in England between 25 and 50 had tried an online dating service.¹¹

Although physical attraction remains important, online dating redefines attraction due to the multitude of different ways in which users can search for specific characteristics. Formerly important instinctive factors such as reciprocal liking, familiarity and body language are readily replaced by profile data inspection. Users are willing to invest time and sometimes money into finding a “soul mate”. Detailed profiles provide answers to hundreds of questions and include several photos. Profiles are queried and analyzed to create a personalized database of potential partner choices.

Media consumption, production, and interaction have expanded through web technologies. Evolving digital environments offer novel alternatives for establishing tailor made relationships. Social media also encourage the user to develop a personal brand. A personal brand is necessary because the user’s digital persona must maintain some level of interpersonal congruency. In today’s highly mediated environment, pervasive technologies have given digital doubles lives of their own, and goals are often based on hyper realities. Representation has become more important than personal opinion, or observation. As a result, misrepresentation is common on dating sites and social media.

Contrarily *SjansMachine* doesn’t allow its participants to present their ‘best’ self to the public. Step into the photo booth and ready or not, the computer captures the participant. Once it snaps their photo, they can’t delete or change it. The participant is instantly portrayed on the *SjansMachine* wall, making assumed privacy suddenly public. This deautomatized moment presents an instance of voyeurism, revealing an aspect of *SjansMachine* that is more confrontational than social media.

Conclusion

Like social media, *SjansMachine* presents data driven friend suggestions. *SjansMachine*’s subjective logic for capturing portraits and matching participants highlights ways in which technologies guide our behavior. Facebook redefined “friend” and filters our information resources while increasing the ease with which we connect with family and friends. But unlike *SjansMachine* virtual friends who are invited to meet face-to-face, most Facebook virtual

¹⁰ R. L. Mitchell (2009, February 13), “Online Dating: It’s Bigger than Porn. (Computerworld Inc.)”, retrieved November 11, 2010, from *Computerworld Blogs*: http://blogs.computerworld.com/online_dating_its_bigger_than_porn.

¹¹ S. Harris (2005, December 11), “The Phenomenon of Online Dating – The Whole Truth!”, retrieved November 11, 2010, from *Article Alley*: <http://sarahharris.articlealley.com/the-phenomenon-of-online-dating--the-whole-truth-19183.html>.

friends will never meet in person. Dating sites are time consuming and can be costly, and they are transforming mate selection into data scanning. *SjansMachine*, in contrast, allows you to scan potential partners – and “friends” – in person and for free.

SjansMachine calls attention to the amount of time we spend socializing and seeking others via social media in real-time and asynchronously. We typically engage in these activities alone, often at home, and usually in private. Rather than opting to chat with multiple Facebook friends at once, *SjansMachine* matches encourage participants to focus on just one person for a few minutes. Further, unlike chats in Facebook or dating sites, one cannot instantly “turn off the chat” without any explanation, because *SjansMachine* operates in a public space with real people.

By confronting participants with facing a computer generated “friend” in real space, *SjansMachine* touches on an anxiety many people feel about approaching a virtual Facebook friend; someone we have never met face-to-face. This anxiety may prevent virtual Facebook friends from initiating a chat offline, or even in Facebook, i.e. you may be “virtual friends” with a famous person, but that’s not enough to freely strike up a chat when you see them online or in person. Perhaps anxiety over rejection, or having to explain who we are, or merely the assumption that their time is more valuable than ours, limits one’s boldness. *SjansMachine* reduces or eliminates this anxiety, and breaks the ice by publicly displaying the virtual friends as a couple, as well as providing shared preferences for conversation as they share a drink.

No matter how (un-)attractive and theoretically and technically (im-)perfect the digital representation; photos, posts, and data are always merely signifiers. *SjansMachine* brings participants together in a mutual physical location, who might not meet each other otherwise. The artwork lowers the barrier for approaching a stranger, and the match preferences serve as a catalyst for conversation. Participating in an art installation may also contribute to a diminished sense of shame or inhibition. The free drinks are an incentive to participate because participants have a chance to win, and little to lose. Unlike the confirmed friends in social media or the calculated matches of dating sites, *SjansMachine* adds a layer of randomness. It is free and fast, and participants might even meet their soul mate too. *SjansMachine* reminds participants that even in these highly digitized times, social media friending and online dating are not the only options for social interaction.

Literature

- Agbinya, J., *Impact of Internet on African Female Social Behaviour: Issues Raised by Online Dating Sites*, Sydney, 2007.
- Facebook Press Team (2012, January 24), Facebook Newsroom – Statistics, retrieved February 16, 2012, from Facebook: <http://newsroom.fb.com/Fact-Sheet/Statistics-8b.aspx>.
- FE Bureau (2010, January 12), “The ‘Friending’ Phenomenon”, retrieved November 10, 2010, from *The Financial Express*: <http://www.financialexpress.com/news/the-friending-phenomenon/566269>.
- Fleming, N. (2011, October 19), “Facebook Friend Tally is Associated with Differences in Brain Structure”, retrieved February 20, 2012, from *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/science/2011/oct/19/facebook-friend-differences-brain-structure>.
- Goldsmith, B. (2009, November 17), “‘Unfriend’ Named Word of 2009”, ed. by M. Fahmy, retrieved November 10, 2010, from *Reuters*: <http://www.reuters.com/article/2009/11/17/us-words-unfriend-idUSTRE5AG09H20091117>.
- Harris, S. (2005, December 11), “The Phenomenon of Online Dating – The Whole Truth!”, retrieved November 11, 2010, from *Article Alley*: <http://sarahharris.articlealley.com/the-phenomenon-of-online-dating--the-whole-truth-19183.html>.
- Hauer, S. (2012, February 16), “New Studies Examine Reasons for Facebook’s Popularity”, retrieved February 20, 2012, from *The Marquette Tribune*: <http://marquettetribune.org/2012/02/16/news/facebook-new-studies-examine-reasons-for-facebooks-popularity/>.
- Kohler, C. (2010, May 19), “Farm Wars: How Facebook Games Harvest Big Bucks”, retrieved November 11, 2010, from *Game Life Wired.com*: <http://www.wired.com/gamelife/2010/05/farm-wars/all/1>.
- Mitchell, R. L. (2009, February 13), “Online Dating: It’s bigger than Porn. (Computerworld Inc.)”, retrieved November 11, 2010, from *Computerworld Blogs*: http://blogs.computerworld.com/online_dating_its_bigger_than_porn.
- Van Petten, V. (2008, July 22), “Serial Friending: How Facebook is Changing the Definition of Friendship”, retrieved November 10, 2010, from *Radical Parenting*: <http://www.radicalparenting.com/2008/07/22/serial-friending-how-facebook-is-changing-the-definition-of-friendship/>.
- Wilkins, A. (2011, May 31), “Dunbar’s Number Proves that You Can’t Realistically Follow More than 150 Friends on Twitter”, retrieved February 20, 2012, from *io9*: <http://io9.com/5807157/dunbars-number-proves-that-you-cant-realistically-follow-more-than-150-friends-on-twitter>.

VORSTELLUNGSÄÄUME: PARADOXIEN
KINEMATOGRAFISCHER AUTOMATISMEN

ANNETTE BRAUERHOCH

PROJEKTION UND ILLUSION – WAHRNEHMUNG IM KINO

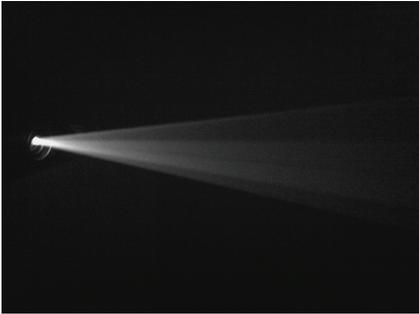
I. Zwischenräume

Was ist das für ein Raum, das Kino? Und was spielt sich ab, zwischen den Bildern? Besteht ein Zusammenhang zwischen dem Raum und den Bildern? Es gibt dazu Überlegungen seit es das Kino gibt, mal mehr, mal weniger systematisch. Neue Aufmerksamkeit gewinnen sie nach einem ‚spatial turn‘, den auch die Filmwissenschaft genommen hat mit einer Hinwendung zum Ort der Wahrnehmung, zum Vorgang der Projektion in wahrnehmungsästhetischen und phänomenologischen Zugängen, die den Film im Kino nicht als ‚Werk‘ analysieren oder als Kunst werten, sondern als ein ästhetisches Gebilde reflektieren, das auf das Licht der Projektion wie auf die Dunkelheit des Kinos angewiesen ist, um der Zuschauerin, dem Zuschauer Wahrnehmungen zu ermöglichen die ‚anders‘ sind als jene der Wissenschaft, des Alltags, der Kunst, der Informationsverarbeitung.

Film und Kino lassen sich als ein ‚Dazwischen‘ verstehen; zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Kognition und Emotion, zwischen Hell und Dunkel. Im Rahmen eines Forschungszusammenhangs zu ‚Automatismen‘ bezieht sich diese Zwischenlage auf die technisch-medialen Bedingungen des Kinos ebenso wie auf sensomotorische und psychische Vorgänge der Filmwahrnehmung. Einerseits stellt das technische Vorführen eines Films einen automatisierten Vorgang dar, der scheinbar korrespondierend automatische Reaktionen der Zuschauerinnen provoziert. Andererseits ist das Abspiel ein Vorgang, dessen Automatismen Störungen unterliegen oder Eingriffe provozieren. Dies gilt insbesondere für Experimentalfilme, die den Projektionsvorgang aus dem unbewusst, automatisch sich Vollziehenden in die bewusste Reflexion der technischen Parameter überführen, wie zum Beispiel bei einem Film von Morgan Fisher, der Anweisungen an den Filmvorführer in den projizierten Film einschreibt – der Film besteht nur aus solchen ‚Befehlen‘: so wird die ‚Vorschrift‘, die ein projizierter Film darstellen kann, versinnbildlicht und in den Vorgang der Bildprojektion, in die projizierten Bilder selbst hineingenommen. Gleichzeitig wird der Vorgang der Projektion ‚entautomatisiert‘.¹ Ein Film wie

¹ *Projection Instructions*, USA 1976, 16 mm, 4 min., Regie: Morgan Fisher. Das Arsenal beschreibt den Film so: „Die einschneidenden Eingriffe, die er [der Vorführer; A. B.] vornehmen muss, bringen zu Bewußtsein, wie der Apparat funktioniert, den er kontrolliert. Genau genommen sieht das Publikum nicht den Film, sondern achtet auf die Interaktion zwischen dem Bild auf der Leinwand (der Partitur) und dem Vorführer (dem Darsteller). Der Film ist eine Performance, bei der die Partitur sichtbar ist, während der ausführende Darsteller im Verborgenen

*Line Describing a Cone*² wiederum entautomatisiert die Projektion als technischen Vorgang, als Transportmittel für die Inhalte des Films, indem das Projektorlicht selbst zum ‚Gegenstand‘ der Projektion wird. Der Lichtstrahl wird dem Publikum bewusst. So gerät das Dunkel des Kinoraums durch die bewusste Verräumlichung des Lichts zum selbstreflexiven Ort des Geschehens und zum sinnlichen Wahrnehmungsraum. Zuschauer interagieren ganz unterschiedlich mit dem entstehenden Lichtkegel und den anderen Zuschauerkörpern im Raum. Es entsteht parallel zur Bewegung des Lichtstrahls in der Projektion Zuschauerbewegung im Raum. Jede Projektion des Films schafft andere Konstellationen.³ Insofern bieten sich Film und Kino auf besondere Weise an zu untersuchen, ob und inwiefern Formen der Automatismen und ihre Entautomatisierung regelhaft zusammenhängen, um damit Möglichkeiten der ‚Entautomatisierung‘ aus filmwissenschaftlicher Perspektive auszuloten.



1 und 2 – Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, USA 1973

Der filmische Automat, die filmische Technologie des 19. Jahrhunderts, die im Verhältnis zu digitalen Medien als beeindruckend stabil gelten kann, entstammt nicht zufällig dem größeren Zusammenhang der Erforschung ‚kybernetischer‘⁴, kinetischer und psychischer Abläufe und Automatismen. Der Einsatz von Filmapparaturen war nicht nur Grundlage der Bewegungsstudien von

bleibt.“ „Morgan Fisher. Projection Instructions“, in: *Arsenal. institut für film und videokunst*, online unter: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1842/lang/de_DE, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

² *Line Describing a Cone*, USA 1973, 16 mm, 30 min., Regie: Anthony McCall. Der Filmemacher beschreibt seinen Film so: „*Line Describing a Cone* is what I term a solid light film. It is dealing with the projected light-beam itself, rather than treating the light-beam as a mere carrier of coded information, which is decoded when it strikes a flat surface (the screen). The film exists only in the present: the moment of projection. It refers to nothing beyond this real time. The form of attention required on the part of the viewer is unprecedented.“ Anthony McCall, „*Line Describing a Cone*“, in: *Harvard Film Archive*, online unter: <http://hfa.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/mccall.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

³ So erlebt an einem Projektionsabend im Sputnik, Paderborn, den die Programmkinoinitiative Lichtblick e.V. am 19. November 2013 veranstaltet hatte.

⁴ Vor der systematischen Einführung der Kybernetik als Disziplin und Wissenschaft.

Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey, wenn auch mit unterschiedlichen Anliegen, sondern er spielte eine bedeutende Rolle für Charcots Hypnosestudien. Bei den Versuchen von Helmholtz und anderen, Nervensystem und Apparat zu verkoppeln, dienten filmähnliche Apparaturen als psychophysische Maschinen zur Erforschung der menschlichen Reaktionsfähigkeit. Eine solche Verschaltung wurde in den Apparatustheorien der 1970er Jahre (Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry) dergestalt aufgenommen, dass zwischen der apparativen Anordnung der Maschine und dem psychischen Apparat der Menschen eine Kongruenz konstruiert wird. Automatismen des Apparats korrespondieren mit Automatismen der Zuschauer im Publikum. Ähnlich deterministisch verfahren Formalismus, Strukturalismus und Semiotik in der Filmtheorie, wenn sie von einem durchweg regulierten und regulierbaren Verhältnis zwischen Film und Zuschauer ausgehen. Am stärksten bilden im Konstruktivismus (prominent vertreten durch David Bordwell und Kristin Thompson) Film und Kino ein geschlossenes System, zu dem ein programmierbares Publikum gehört.⁵ Die Psychoanalyse hingegen, die in der Filmtheorie lange Zeit sehr breiten Raum einnahm, lässt keine einfachen Oppositionen oder Dichotomien zu und eignet sich deshalb in besonderer Weise dafür, Zwischenpositionen auszuloten, selbst wenn auch sie in der feministischen Filmtheorie und deren Patriarchatskritik deterministische Formen annahm.⁶

Bevor ich auf Automatismen eingehe, die innerhalb von Film und Kino wirken, möchte ich kurz auf jene Automatismen zu sprechen kommen, die sich auf der Ebene der Wahrnehmung von Film in der akademischen ebenso wie in der Alltagskultur abspielen. Im Umgang mit Film gibt es innerhalb wie außerhalb der Universität auffallend konstante Vorannahmen zu beobachten, die wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Diskurse gleichermaßen bestimmen, so dass sie in dieser gemeinsamen Perspektive kaum zu unterscheiden sind. Hier seien nur zwei dieser ‚automatischen‘ Vorannahmen genannt:

1. Film gilt als Unterhaltungsmedium. Damit gehört er in der allgemeinen Wahrnehmung in den Freizeit-, nicht den Arbeitsbereich unseres Alltags – ob

⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen für den Teilbereich 3.3 „Automatisierung und Entautomatisierung in den Künsten“ im Antragstext des Graduiertenkollegs (Neuantrag 2007): „Der letzte Teilbereich nimmt die Tatsache auf, dass die skizzierten Automatismen innerhalb der Kulturwissenschaften durchaus ambivalent und von einigen Ansätzen äußerst kritisch gesehen werden. So haben etwa der Russische Formalismus und der Prager Strukturalismus (Viktor Šklovskij, Jan Mukařovský) programmatisch vertreten, die Kunst habe die Aufgabe, eine Entautomatisierung zu leisten. Sind automatisierte und konventionalisierte Prozesse einerseits entwicklungsmächtig, unvermeidbar und ‚ökonomisch‘, sind sie gleichzeitig von einer gewissen Blindheit bestimmt; der Vorgang der Automatisierung steht geradezu für die Schwelle zwischen bewusst und unbewusst und Konventionen bilden *underlying assumptions*, die sich einer bewussten Reflexion und Gestaltung weitgehend entziehen. Hier also geht es darum, die These des Graduiertenkollegs an eine wichtige Grenze zu führen.“

⁶ Hier ist besonders an den für die feministische Filmtheorie grundlegenden Aufsatz von Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“ [1975], in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd.1, Frankfurt/M., 1980, S. 30-46, zu denken.

als Wissenschaftlerinnen oder Konsumenten. Nur Film als Kunst klassifiziert stellt eine Ausnahme dar.

Dem ist zu entgegnen, dass das Ästhetische im Kino nicht notgedrungen die Form der (autonomen) Kunst annimmt. Doch für die Filmwissenschaft bedeutete dies, dass sie sich als eigenständige Disziplin als übergeordnetes Operationsfeld für Wahrnehmungstheorien legitimieren musste (und weiterhin muss), wenn sie mit Unterhaltung oder Kunst zu tun hat, oder sie argumentiert mit der soziologischen und anthropologischen Relevanz des ‚Mediums‘ in der Mediengeschichte.

2. In diesem Paradigma bilden Unterhaltungsfilm und Experimentalfilm einen diametralen Gegensatz. Verschreibt sich das Unterhaltungskino der Illusion, so bricht der Experimentalfilm mit dieser und verweist auf illusionsbildende Mechanismen. Für diesen Automatismus der Gegenüberstellung und Polarisierung in der Zuschreibung von Funktionen und Charakteristika nach Genreunterscheidungen finden sich Beispiele selbst innerhalb der Filmtheorie.⁷

Wenn Film unter ‚die Künste‘ subsumiert wird, dann spielt für seine gegenindustriellen, ‚entautomatisierenden‘ Funktionen oft das Konzept der *ostranenie* eine Rolle.⁸ Damit wird er – der Unterhaltung entrissen, der Kunst zugerechnet – aber auch an einen Bildungsauftrag gebunden und mit einer künstlerischen Aufgabe versehen. Doch so einfach funktioniert die Trennung in den ‚Kunstfilm‘ und den ‚Unterhaltungsfilm‘ nicht. Film wohnt grundsätzlich eine Dichotomie von Automatisierung im Rahmen der ‚automatischen‘ Illusionsbildung und Entautomatisierung in Form einer Illusionsdekonstruktion inne. Diese Vorgänge können arbiträr und unberechenbar sein, höchst individuell und dennoch verallgemeinerbar. Sie gelten für den sogenannten Kunst- oder Autorenfilm ebenso wie für den Experimentalfilm und den Unterhaltungsfilm – aber auf unterschiedliche Weise. Im Unterschied zu ‚den Künsten‘ verschiebt sich der Vorgang der Entautomatisierung im Film von dem künstlerischen Konzept der *ostranenie* im Werk in den Wahrnehmungsvorgang beim Zuschauer. Da diese in der Regel als überwältigte und ausgelieferte vorgestellt werden, kommen Unterhaltungsfilm beim Nachdenken über Entautomatisierungen im Kinofilm weniger in den Blick als Filme, die von einer deutlichen Intention der ‚Verfremdung‘ gekennzeichnet sind. Doch gerade in dem Moment, das als ‚Verblendung‘ gekennzeichnet und geächtet wird, der Illusion, kommen die Zuschauer ins Spiel und mit ihren Fantasien zum Zuge.

⁷ So heißt es zum Beispiel im Rahmen einer Auseinandersetzung mit einem Found-Footage Film, der auf Bilder von Hollywoodstars zurückgreift: „Mainstream cinema seeks to uphold the status quo, it has always been the domain of experimental cinema to seek to disrupt this artificially enforced order. Zit. n. William Wees, „The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films“, in: *Cinema Journal* 41, 2 (2002), S. 3-18: 5.

⁸ So auch im Antragstext des Graduiertenkollegs *Automatismen*, der Film und Kino den Künsten zurechnet.

II. Wahrnehmungskörper

Es hätte sich durchaus angeboten, das Verhältnis von ‚Vorschrift‘ und Fantasietätigkeit im Kino noch einmal mit den Mitteln der Psychoanalyse in den Blick zu nehmen.⁹ An die Stelle einer neuerlichen Revision der Apparatustheorien möchte ich hingegen einen Begriff setzen, der bei den Vorannahmen zu Film und Kino, die schon kurz vorgestellt wurden, eine prominente Position einnimmt, und der in der ‚automatischen‘ Gegenüberstellung von Unterhaltungskino und Experimentalfilm eine entscheidende Rolle spielt – eben der Begriff der Illusion. Damit soll etwas von der Leibgebundenheit filmischer Wahrnehmung in die Überlegungen zur Entautomatisierung eingehen, wie sie von phänomenologischen Ansätzen gegenüber einem psychoanalytischen Determinismus der Apparatustheorie ins Spiel gebracht wurden. Ich beziehe mich auf Ansätze, die ‚Entautomatisierungen‘ situativ oder materialästhetisch lokalisieren, Kontingenzen im filmischen Material ebenso verorten wie in den Modalitäten der Wahrnehmung. Diese können sich auf die psycho-physische Verfasstheit der Zuschauer aber auch auf räumliche Anordnungen der Rezeptionssituation beziehen. Automatisch ablaufende Prozesse produzieren gleichzeitig Phänomene, die sich dem Apparat, seinen Intentionen und Automatismen wie auch den Formen der filmischen Codierung entziehen.

Es scheint paradox, dass im Kino gerade die Automatisierung zu einer die (narrativen, identifikatorischen) Vorgaben des Films überschreitenden Wahrnehmung führt. Filmerfahrung als mimetische Hingabe an das Wahrgenommene ‚handelt‘ autonom. Doch bedarf sie dazu der Illusion. Beiden, dem Illusionskino und dem entillusionierenden Experimentalfilm liegt die vom Apparat erzeugte Bewegungsillusion zugrunde, eine Illusion, die von einer spezifischen Form der technischen Projektion abhängig ist.¹⁰

Dem Begriff der Illusion wohnt zunächst – wie dem Unterhaltungskino – etwas Pejoratives inne. Die für die Filmwahrnehmung konstitutive Bedingung der Illusion gilt als eine Form der Täuschung. Während die Apparatustheorie von einem fast vollständigen Kontrollverlust im höhlenartigen Bauch des Kinosaals bei stark reduzierter Motilität ausgeht, die zu einer ‚Ein-bildung‘ führt, kann man mit dem Begriff der Illusion auch von einer Form der Sinnes-täuschung sprechen, die nicht gleichzeitig eine epistemische Täuschung darüber enthält, dass das, was wir sehen, ein Film und keine Realität ist. Christiane Voss führt in ihrer neuerlichen Auslotung des Begriffsspektrums der Illusion im Feld der Filmerfahrung Musils Ansätze zu einer neuen Ästhetik des Films ein. Dies überzeugt insofern als für Musil der Film zu einem Medium ‚anderer

⁹ Ein Plädoyer für die Wiederaufnahme der Psychoanalyse in die Filmtheorie bzw. eine Revision der Konjunkturen und Krisen in diesem Verhältnis macht Veronika Rall mit ihrem Buch *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, 2011.

¹⁰ Max Wertheimer, „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“ (1912), zit. n. Bill Nichols/Susan J. Lederman, „Flicker and Motion in Film“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 96-105: 100.

Art⁴ wurde, der gegenüber einem Denken in (sprachlichen) Kategorien eine Verschmelzung von Innen mit Außen erlaubte.¹¹ Die Verschränkung von Medientechnik und Experimentalpsychologie, wie sie um 1900 nicht nur am Berliner Psychologischen Institut gelten, auch die Teilnahme an einer experimentellen ‚Vermessung der Sinne‘, wie sie am Institut durchgeführt wird, fließen in Musils Werke ein:

Auf der Suche nach der Herkunft all jener Sprünge und Risse im Wahrnehmungshorizont, die zu den Verwirrungen des Zöglings Törleß beitragen, geraten die vergessenen Anfänge des Lichtspiels ins Visier: Nervenkitzel und Magie technischer Störungen. [...] Die heimlichen Subjekte von Musils Roman heißen Rotationstachistoskop und Kinematograph.¹²

Statt Illusion als Täuschung oder Fehlwahrnehmung, im Grunde als ein Missverständnis zu verstehen, betrachtet Musil sie im Rahmen der Künste und der Kunstbetrachtung als etwas Unwirkliches, das aber „Wirklichkeit usurpiert“.¹³ Damit bildet sie eine kompensatorische Fantasielistung, mit der alles, was an Formen der Repräsentation (oder Kunst) defizitär scheint, ergänzt und vervollständigt wird. Bezogen auf das Kino bedeutet das, dass das Leinwandgeschehen projektiv ergänzt wird.¹⁴ Für diese Projektion spielt die räumliche Anordnung des Lichtstrahls, der den Raum durchquert, ebenso eine Rolle wie der Körper im Kino. In der Kompensation als Reaktion liegt zwar einerseits ein

¹¹ Musils intensives Verhältnis zum Film nicht nur als leidenschaftlicher Kinogänger, sondern als Rezensent von Béla Balázs Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* (1924) beschreibt Christian Rogowski in seinem Aufsatz „Ein andres Verhalten zur Welt“. Robert Musil und der Film“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23 (1992), S. 105-119.

¹² Vgl. Christoph Hoffmann, „Heilige Empfängnis“ im Kino. Zu Robert Musils ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ (1906)“, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, 1994, S. 194-211: 193.

¹³ Vgl. Christiane Voss, ‚Filmferfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos‘, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 71-86: 76. An dieser Stelle entsteht die Frage, inwieweit sich Illusion als Ergänzung verstanden problemlos auf den Film und seinen ‚Realismus‘ übertragen lässt. Die Illusion bezieht sich hier weniger auf den Realitätseindruck des Gesehenen, als auf den technischen Vorgang der Projektion, der den Eindruck, eben ‚die Illusion‘ vermittelt, unmittelbar am Geschehen teilzuhaben. Der Entzug gegenständlicher Realität in der Flüchtigkeit der Bilder wird kompensatorisch mit ‚inneren‘ Bildern ergänzt.

¹⁴ Heide Schlüpmann geht auf den vernachlässigten Status ein, den die Projektion als Bedingung der Wahrnehmung des Films im Kino in der Wissenschaft vom Film – auch als technischem Apparat und Dispositiv – bildet: „Sie gilt als technische Umkehr der Aufnahme ohne eigenen ästhetischen Wert, als notwendiges Mittel, Filme zu zeigen, solange nicht andere Mittel zur Verfügung stehen. Die Projektion stand immer im Schatten der Aufmerksamkeit, die der Aufnahmetechnik und -ästhetik galt.“ Dies., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Basel, 2002, S. 79. An die Projektion knüpft Schlüpmann auch eine Kritik an frühem feministischen Technikdeterminismus: „Als ästhetisches Phänomen kennzeichnet das Formlose den Film. Hat es in der technischen Reproduktion eine Form gefunden, so muss diese ihre Äußerlichkeit erweisen. Sie erweist sich in der Zeit; im Augenblick der Projektion verschwindet die Form – ohne transzendenten Rest. Daher mag ein patriarchaler Blick der Kamera, über sie den Bildern des Films, ‚eingeschrieben‘ sein – diese Festschreibung ist am Ende unerheblich.“ Ebd., S. 51.

allgemeiner Automatismus, der das Abstrakt-Unlebendige um das Plastisch-Lebendige ergänzt, aber die Besetzungen und Projektionen fallen individuell aus, haben also immer mit subjektiver Geschichte und momentaner Gestimmtheit zu tun. In der Projektion fallen technischer Vorgang und Ästhetik in eins, verbindet sich technisch bedingte Wahrnehmung mit Fantasie. Doch in der Wissenschaftsgeschichte des Films wird die Rolle der Projektion kaum berücksichtigt. Heide Schlüppmann sieht einen Grund dafür darin, dass die Filmprojektion auf Vorgänge in der Wissenschaft selbst verweist, für die sie ein Bild abgibt:

Die Geschichte dieser Leerstelle lässt eine systematische Leerstelle des Erkenntnissubjekts erkennen: die der Projektion als eines psychophysischen Vermögens. Projektion anerkennt das aufgeklärte und aufklärende Subjekt als Erkenntnis bildendes Moment nicht mehr. Und doch ist keine wahre Erkenntnis ohne Projektion denkbar.¹⁵

Der Illusion (deren Voraussetzung die technische wie psychophysische Projektion bildet) liegt eine Wahrnehmung wirklich gegebener Gegenstände zugrunde. Dies findet jedoch in einem Wahrnehmungsmodus statt, in dem Gegenstände im Material des Films in affektiver Bedeutung selektiv wahrgenommen und entsprechend umgedeutet werden. Das unterscheidet Projektion und Illusion von Formen der Halluzination, mit denen die Apparaturtheorie die Filmwahrnehmung im Kino verglich. Doch ein Halluzinierender

projiziert völlig frei, was er als von ihm unabhängig gegebene Wirklichkeit wahrzunehmen vermeint. Der feine Unterschied zwischen einer illusionären Wahrnehmung und einer Halluzination ist demnach der, dass nur der Illusion eine ästhetische Dimension eignet, in der Wahrnehmung und Projektion untrennbar zusammenwirken, während die Seite der Wahrnehmung in der Halluzination gänzlich fehlen kann.¹⁶

Im Zusammenschluss von Projektion und Wahrnehmung in der Illusion eröffnet sich nicht nur die Möglichkeit, den technisch-automatischen Vorgang der Projektion an den Wahrnehmungsvorgang im Kino so zurückzubinden, dass damit eine Wahrnehmungsprojektion provoziert wird, sondern die technisch projizierte Illusion, die der Apparat produziert, hat auch als subjektive Möglichkeit der Wahrnehmungsvorgänge und Fantasietätigkeiten der Zuschauer zu gelten, im Kino als Ort, an dem die affektive Wahrnehmung von Dingen ästhetisch wird.

Bei der Illusion in Film und Kino kommt darüber hinaus die ganz grundsätzliche Bewegungsillusion mit ins Spiel. Ohne Bewegung keine Illusion. Die Bewegungsillusion interessiert und bewegt den Spielfilm wie den Experimentalfilm. Film als ‚Kunst‘ der Bewegung, als zeitbasierte Kunstform entsteht gleichzeitig mit anderen Formen der Mobilisierung – Automobil, Psychoana-

¹⁵ Ebd., S. 81.

¹⁶ Voss, *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 75.

lyse, Eisenbahn – und stellt ein Medium der Verlebendigung dar, das auf der Grundlage eines apparativen, automatischen Mechanismus funktioniert.¹⁷ Das Vitale und das Mechanische kommen im Film auf besonders intensive Weise zusammen und bilden gleichzeitig Topoi, die die Filmtheorie seit ihren Anfängen durchziehen. Das Spannungsverhältnis von technischem Automatismus und menschlicher Wahrnehmungsstruktur ist ebenso bekannt wie die Theorien, die diese reflektieren, sei dies bei Münsterberg, Benjamin und auch bei Musil oder in der schon vielfach erwähnten Apparatustheorie. Vorläufer finden sich im romantischen Motiv der Puppe oder im industriellen Imaginären viktorianischer Techno/kultur.¹⁸ Film und Kino bilden einen Mechanismus der Verlebendigung, dem einerseits das Maschinelle und die Materialität des technischen Dings eignen, sowie andererseits die Fähigkeit der Projektion und Illusionserzeugung. Wenn der Film aus Technik und Wissenschaft kommend im Bereich der Kunst angesiedelt wird, kann man fragen, ob er damit wie die Puppen und Automaten als ‚Phantasmen der Moderne‘ auch eine Übergangszone bildet, die in der Lage ist, Grenzpositionen zu markieren, so wie es Katharina Sykora für Puppen und Automaten beschreibt:

Dadurch bewahren sie das Vermögen, ihren mechanisch-konstruktiven Charakter offen zu legen, was das System der traditionellen Hochkünste unterließ. Gleichzeitig hielten sie jedoch den künstlerischen Anspruch der illusionistischen Verlebendigung aufrecht, was ihre reine Funktionalisierung im Dienst von Medizin, Naturwissenschaft und Warenwelt durchkreuzte.¹⁹

Der Aufzeichnung und wissenschaftlichen Vermessung von Leben dienten schon die Vorläuferapparaturen wie Praxinoskop und Chronofotografie. In der kontinuierlichen Bewegung des Films – der mimetischen Maschine – entsteht nun Verlebendigung als Massenkultur, die Entfremdung ebenso erfahrbar wie sichtbar macht, ihr aber gleichzeitig mit neuen Perspektiven auf die Dinge und das Leben begegnet – und Illusion ermöglicht. Chris Tedjasukmana verweist in diesem Band auf die zahlreichen zeitgenössischen Autoren, die einen Zusammenhang zwischen Lebendigkeit/Leben und apparativer, automatischer Sichtbarmachung herstellen. Für Germaine Dulac ist Film Rhythmus, Bewegung, Leben²⁰ und laut Bazin verwandelt das Kino „*das Leben am Ende in sich selbst*“²¹. Nicht umsonst hieß es einmal Vitascope oder Bioscope.

Interessant wird es am Umschlag oder der Osmose zwischen Illusion und Imagination, wenn die ‚Realitätstäuschung‘ filmischer Illusion qua Affektion den

¹⁷ Vgl. hierzu den Aufsatz „Mechanische Verlebendigung“ von Chris Tedjasukmana in diesem Band.

¹⁸ Vgl. hierzu Tamara Ketabgian, *The Lives of Machines. The Industrial Imaginary in Victorian Literature & Culture*, Ann Arbor, MI, 2011.

¹⁹ Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, in: dies. (Hg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 1999, S. 65-93: 68.

²⁰ Vgl. Germaine Dulac, „Das Kino der Avantgarde“ in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 56-62.

²¹ Zit. n. Chris Tedjasukmana in diesem Band, S. 148. [Herv. A. B.]

Zuschauerblick auch nach Innen öffnet. Wenn das Fiktive des Films als ‚wahr‘ erlebt wird, ermöglicht dies Zuschauern zugleich ihr Imaginäres in die Illusionen des Films einzubringen. Die Fantasie nährt sich an der Illusion und setzt sich an deren Stelle. Vielleicht sollte man sich das Ganze wie einen kaum wahrnehmbaren Frequenzwechsel vorstellen.

III. Wiederholung und Unterbrechung



3 und 4 – Ken Jacobs, *Capitalism: Child Labor*, USA 2007

Auf den Zusammenhang von Aufzeichnung von Leben, Verlebendigung, Industrialisierung, Mechanisierung, Geschwindigkeit, Mobilität und Film gehen die Arbeiten des experimentellen Filmemachers Ken Jacobs ein. Automatisierte Verfahren der Manipulation eines stereoskopischen Bildes in seinem Film *Capitalism: Child Labor* (USA 2007)²² transformieren die abgebildeten Kinderarbeiter in mechanische Puppen und bringen gleichzeitig ihre Menschlichkeit hervor. Das Repetitive und Mechanische der Fabrikarbeit und des Films als Verfahren werden so aufeinander bezogen, dass die Automatik des Films jener der Arbeit Leben einhaucht. Die Ausdehnung von Sichtbarkeit durch Fragmentierung und die Ausbreitung der Industrialisierung wie sie Comolli in *Machines of the Visible* thematisierte, werden in einem Prozess der Inversion aufeinander bezogen. In diesem Experimentalfilm überblickt der Betrachter das Geschaute weniger, als dass das Beschaute in ihn eindringt. Anhand von *found footage* aus frühen Filmen stellt Jacobs in seinen Arbeiten den Zusammenhang von Industrialisierung, Taylorismus, Vermessung, Fragmentierung und Filmtechnik so aus, dass sich die strukturelle Analyse und Manipulation des Films zwar selbst einem gewissen Automatismus des Verfahrens verdankt, sie dabei aber weniger an der Hervorbringung einer neuen Struktur interessiert ist als an handfester Kapitalismuskritik mit dem Bemühen um eine neue Wahrnehmung von ‚altem‘ historischen Material. Jacobs Arbeit soll hier nicht

²² Ich danke Marie-Hélène Gutberlet für den Hinweis auf den Film von Ken Jacobs und die hilfreichen Kommentare zu meinem Text.

ausführlich diskutiert, sondern als eindrucksvolle Variante jener ‚Kunstform‘ des Films vorgestellt werden, die den Verfahren des Spielfilms gegenübergestellt, die Aufgabe der ‚Entautomatisierung‘ der Wahrnehmung aufzugreifen und zu erfüllen scheint.

Doch war das Kino immer schon an den apparativen Aspekten und Elementen seiner selbst interessiert. Vorzugsweise in der Komödie oder im Dokumentarfilm stellt es mitunter die Automatisierung des Aufnahmevorgangs in den Dienst einer Bewusstmachung der Automatisierung des Wahrnehmungsvorgangs. Man denke an Buster Keatons *The Cameraman* oder Vertovs *Der Mann mit der Kamera*²³ als prominente Beispiele. Film kultiviert partikuläre Blicke ebenso wie er in Bewegung und Schnitt gleichzeitig eine Art Totalität vermittelt. Gleichmaßen instrumentalisiert und erhöht Film einen durchdringenden, analytischen Blick in der prothetischen Funktion der Kamera²⁴ bei einem zugleich zutiefst anthropomorphen Zugang zur Welt. Diese beiden Elemente schält Ken Jacobs am Material vor allem des frühen Films heraus. Doch verunmöglicht er eine Kontemplation des historischen Materials als Dokument aus zeitlicher Distanz – vielmehr vergegenwärtigt er es als neuen Wahrnehmungsvorgang zwischen Aufzeichnung und Zuschauer. Was Jacobs nicht erlaubt, ist das Eintauchen in Illusion. Eher erzeugen seine Filme eine gewisse Lust am Rhythmus und an der Wiederholung. Das genormte optische System der Räumlichkeit wird aufgebrochen für die Erfahrung der Fragmentierung und die Zwischenräume der Bilder. Die ästhetische Lust an der Wiederholung, die dabei entsteht, unterbindet hingegen nicht die Möglichkeit, diese Wiederholung als vom Arbeitsvorgang vorgeschriebenes rhythmisches Zucken auf die Kinderkörper zurückzubeziehen und gleichzeitig im Vorgang der apparativen Aufzeichnung zu lokalisieren.

Doch Jacobs soll, wie gesagt, nicht Gegenstand der Untersuchung werden, sondern als Beispiel für eine Form des strukturellen Arbeitens mit Film dienen, das mit einem später folgenden anderen Experimentalfilmer verglichen werden kann.

²³ Vgl. Seth Feldman: „Vertov was determined to show the world seen by the movie camera as the entire cinematic apparatus sees it [...]. In *The Man with a Movie Camera*, images are taken from every conceivable angle and distance, as well as employing numerous types of camera movement.“ Ders., „„Peace between Man and Machine“. Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*“, in: Barry Keith Grant, *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, MI, 1998, S. 40-54: 41. [Herv. i. O.]

²⁴ Jean-Louis Comolli verwies auf diese Doppelheit in seiner Formulierung von der Fotografie als gleichzeitigem Ermächtigungs- wie Entmündigungsinstrument: „The photograph stands at once the triumph and the grave of the eye.“ Ders., „Machines of the Visible“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 123.

IV. Spielfilm, Illusion und Zuschauerkörper

Anders als der in einem mechanischen Verfahren rhythmisierte Filmkörper, der eine Korrespondenz zwischen zuckenden Kinderkörpern und Zuschauerkörpern anstrebt, um industrialisierte Arbeit in Fabriken körperlich erkenn- und fühlbar zu machen, wird im Spielfilm ein immersives Eintauchen angestrebt. Dadurch wird eine Raumerfahrung möglich, für die die Zuschauerkörper auf andere Weise wichtig sind und in die sie eingebunden werden. Christiane Voss vermutet, dass erst die Resonanz des Zuschauerkörpers im Kino der Projektion Dreidimensionalität und damit illusionäre Realität verleiht. Sie nennt diesen Körper „Leihkörper“²⁵. Dieser Ansatz, Illusionsbildung im Kino körperlich zu fundieren und zu theoretisieren, schließt damit an den kinästhetischen²⁶ Körper an, wie ihn Vivian Sobchak in die Filmtheorie eingeführt hatte. Sobchak zufolge „sind es gerade die synästhetischen und vorreflexiven, sinnlich-empathischen Reaktionen, die Bedeutung stiften“²⁷. Körperlich grundierte Reaktionen und nicht die analytischen Reflexionsbemühungen gegenüber einem Filmgeschehen tragen dazu bei, dass das Wirklichkeitsbewusstsein gegenüber cineastischer Präsentation verstärkt wird.²⁸ Im Kino entschlüsseln die Zuschauer einerseits die narrative, semantische Bedeutung des Geschehens und ergänzen sie affektiv, um aus der zweidimensionalen, unwahrscheinlichen Darstellung eine Illusion zu machen. Die räumliche Ausdehnung des empirischen Körpers funktioniert dabei als Resonanzkörper und als sinnlich wahrnehmender Leib:

Die [...] Abstraktion des Films, die durch den Betrachter illusionsbildend ausgeglichen werden muß, [...] ist die Zweidimensionalität des Leinwandgeschehens. Meine These ist, daß es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürbaren Körpers kippt.²⁹

Diese Rhetorik legt Assoziationen zu Gestalt-Switchfiguren und -modellen und damit die physiologischen Grundlagen von Illusionsbildung nahe. Diese ‚Figur‘ bildet in der Filmtheorie die Grundlage für eine Unterscheidung zwischen reproduzierender und projektiver Illusion, wobei die projektive Illusion

²⁵ Vgl. Voss (2006), Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 79.

²⁶ Die Wortbildung ist nicht mit kinästhetisch zu verwechseln und kann folgendermaßen beschrieben werden: „Crossbreeding the synaesthetic with the kinesthetic, by fusing the etymology and the phonetics of ‚cinema‘, makes the necessary heuristic link between movement and sense in order to discuss the inter-stimuli process of film viewing.“ Kevin Taylor Anderson, „About Cinesthetic Memory“, in: *Cinesthetic Memory. Examining the Symbiotic Relationship between Film, Culture, and the Body*, (Blogbeitrag vom 27.07.2010), online unter: <http://cinestheticmemory.blogspot.de/2010/07/cinesthetic-memory-presents-news-on-my.html>, zuletzt aufgerufen am 29.07.2013.

²⁷ Voss (2006), Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 79.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 81.

an Trompe-l'Œil-Modelle anschließt.³⁰ Doch mich interessiert das Voss'sche Modell des Leihkörpers auch im Verhältnis zur filmischen Illusion und Zuschauerimagination. Das Konzept lässt sich mit Überlegungen zur Rolle der Projektion im Kino verbinden, wie sie Heide Schlüpmann in *Öffentliche Intimität* entwickelt hatte: „Die Projektion ist in der Tat nicht etwas bloß Technisches, sondern auch eine ästhetische Form, weil sie die Wahrnehmung der aufgenommenen Wirklichkeit begründet. Sie verleiht dem Material des Films, den Aufnahmen von der Affektion durch die Wirklichkeit, Größe, Licht und Flüchtigkeit.“³¹ Voss geht stärker darauf ein, dass mit Illusionskino in der Regel der Spielfilm gemeint ist, das Fiktive, Narrative, das die Technik des Films zum reinen Übertragungsmedium degradiert. In ihrem Modell vollzieht sich eine doppelte zeitliche Struktur: „Neben der hintergründigen Wahrnehmung der für die Aufmerksamkeit herabgesenkten Gegenwart der empirischen Umgebung folgt nun der Leihkörper in seiner Resonanz auch dem fiktiven Zeitverlauf des montierten Filmnarrativs.“³² Die erste, automatische, kognitiv-reflexive Wirklichkeitswahrnehmung ist sich des Umstands gewahr, im Kino zu sein und sie trifft so auch auf die Wahrnehmung empirischer Wirklichkeit zu. Im Film dient sie dazu, die Differenz zwischen Filmwahrnehmung und Realitätswahrnehmung beizubehalten. Gleichzeitig schafft sie ein Bewusstsein um die ästhetische Dimension der Wirklichkeitsdarstellung. Doch ebenso automatisch vollzieht sich die ergänzende Wahrnehmung, die Illusionsbildung, die ebenso einen Realitätseffekt ermöglicht, wie sie aber auch entautomatisierende Funktion einnehmen kann. Die automatisch produzierte Affizierung generiert neben empathischem Nachvollzug angebotener Geschichten auch subjektive Fantasien. Doch nur über Umwege des Abstands und über ein Drittes wie das Leinwandgeschehen werden sie ausdrückbar. Das ist eine These, die schon Alexander Kluge, mit anderen Schwerpunkten, in seiner *Utopie Film* von 1983 formuliert hatte.³³ Voss führt dazu anatomisches Vokabular ein: Die Bezeichnung für eine dem Körperinneren zugewandte Seite ist „proximal“ und eine vom Rumpf weg weisende Seite „distal“.³⁴ Als proximal gelten unsere neuronalen, organischen und sensomotorischen Regungen, „derer wir uns aber erst im Lichte der distalen Terme gewahr werden, d. h. im Lichte der Lage,

³⁰ Vgl. Richard Allen, „Representation, Illusion, and the Cinema“, in: *Cinema Journal* 32, 2 (1993), S. 21-48.

³¹ Schlüpmann (2002), *Öffentliche Intimität*, S. 80.

³² Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 81.

³³ Dort heißt es: „Es gibt nichts in der Geschichte des Kinos, das sich Menschen nicht auch, ohne Filme gesehen zu haben, vorstellen können. Aber dadurch, dass solche Erfahrungen in Form öffentlicher Bilder an einem bestimmten Ort [...] zu sehen sind, während ich bemerke, dass noch andere als ich Zuschauer sind, erhalten die Erfahrungen ein anderes Selbstbewusstsein, eine zusätzliche Sprache [...]. [I]ch spüre etwas, mache mir eine Perspektive, indem ich es vom Standpunkt eines anderen Menschen ansehe, und ich könnte es jetzt (obwohl nur *meine* Nerven *genau* sagen können, was ich fühle) sogar Dritten mitteilen.“ Alexander Kluge, Alf Bustellin (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M., 1983, S. 45. [Herv. i. O.]

³⁴ Vgl. Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 84.

Gestalt, Form und Bewegung eines Objekts, auf das wir situativ unsere Wahrnehmung lenken.³⁵ Damit gelingt der Anschluss an den Vorgang der Projektion und das Projektorlicht, über das wir quasi ins Körperinnere somatischer Empfindungen zurückgeführt werden. Diese Form des Verlassens des ästhetischen Szenarios des Films³⁶, um in die eigene ‚Welt‘ abzuwandern, lässt sich als eine entautomatisierende Migration beschreiben, die durch die automatisch einsetzenden Wahrnehmungsvorgänge im Kino ermöglicht wird. Altmodischer formulierte es schon Kracauer in seiner Theorie des Films:

So sehr nun die Bilder materieller Momente in sich selber bedeutungsvoll sind, in Wirklichkeit begnügen wir uns nicht damit, sie in uns aufzunehmen, sondern fühlen uns danach gedrängt, das, was sie uns erzählen, in Zusammenhänge einzufügen, die das Ganze unserer Existenz betreffen [...]. [G]roßen Wellen [...] vergleichbar, die ein sinkender Stein auf der Oberfläche des Wassers verursacht.³⁷

Um das Ganze von der apparativen Seite her zu ergänzen, bezeichnet Ute Holl das Kino – eine „Trancetechnik unserer Kultur“³⁸ – als „Laboratorium für technisch provozierte Gefühle und Empfindungen“, das zur „Vision eines kollektiven und reversiblen Erfahrungsaustausches“ führe.³⁹ Gleichzeitig beschreibt sie die Kehrseite der Utopie unter den kapitalistischen Bedingungen einer Unterhaltungsindustrie, wenn die apparative Anordnung in Kontrolle mündet, die „möglicherweise auch als kollektive Regelung menschlicher Emotionen, Empfindungen und Erfahrungen“⁴⁰ funktioniert – ein Verdacht und eine Befürchtung, die die Gegner des Illusionskinos immer schon auf den Plan rief. Zugespitzt, durchaus mit internen Ambivalenzen, wird die Programmierung des Zuschauers von ihr so: „Im Kino, in dem unser Inneres mit einem äußeren Apparat verschaltet wird, kommt auch unser eigenes Zittern und Zucken, je nach Versuchsaufbau, je nach Filmgenre, ans Licht“.⁴¹ Einerseits Hervorbringung, andererseits Verschaltung. In dieser Dualität liegt der Produktions- und Vermarktungsautomatismus der Industrie in Genrekategorien, die einen Automatismus der Zuschauerreaktionen provozieren. Der Experimentalfilm insbesondere reagiert auf dieses scheinbar geschlossene System, spielt mit ihm, entnimmt ihm Subtexte, jedoch auf einer anderen als der narrativen Ebene des Genres selbst.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Film als Kunstform verstanden im Rahmen des Graduiertenkollegs *Automatismen* an das Konzept der *ostranenie* gebunden wird: So werden Kategorien des Films, die den Merkmalen der Kunst entsprechen, im Lichte entautomatisierender Möglichkeiten gese-

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 85.

³⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt/M., 1985, S. 399.

³⁸ Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin, 2002, S. 23.

³⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 22.

hen, während andere filmische Formen, die der Massenunterhaltung dienen, davon ausgenommen sind. Auch Deleuze entdeckt in seinen Kinobänden zum Bewegungs- und zum Zeitbild entautomatisierende Wirkungen von Bildern eher in mithin kunstgeschichtlich kategorisierten Werken von sogenannten Autorenfilmern, ‚Meisterregisseuren‘. Beispiele für Bilder, die konventionelle Darstellungsschemata und Rezeptionserwartungen unterlaufen, sind kanonischen Filmen entnommen. Bewegung ist für ihn das Automatische, das „das künstlerische Wesen des Bildes zur Erscheinung bringt“⁴². Dieses zu erkennen, setzt bei Deleuze allerdings ein Vermögen im Zuschauer voraus, sonst besteht die Gefahr der Koppelung von automatischer Bewegung mit geistigem Automat zur „Marionette jeglicher Propaganda, dem beunruhigenden Gesicht der Massenkunst“⁴³. Formen der Entautomatisierung, so Michaela Ott in ihrem in diesem Band abgedruckten Beitrag, sind für ihn gleichzeitig ein Erkenntnisvorgang im Zuschauer und ein Kunstverfahren.⁴⁴ Weniger ein Wahrnehmungsvermögen, das ‚automatisch‘ allen offen steht und in jeder Filmform zum Tragen kommen kann. Doch schon Kracauer, Benjamin und Bazin hoben die prinzipielle Möglichkeit der ‚Fremdmachung‘ hervor, die dem Film unabhängig von Genre, Intention oder Kunstwillen grundsätzlich eignet – und damit die Aufhebung automatisierter Wahrnehmung (nicht nur im Affekt). Um diese Möglichkeit jenseits eines Deleuz’schen Affektbildes, wird es im Folgenden unter Rekurs auf den im Zusammenhang mit dem Massenkino eher pejorativ besetzten Begriff der Illusion gehen.



⁴² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991, S. 205. Heide Schlüpmann hingegen problematisiert die Identifizierung der Bewegungsautomatik des Films mit automatischer Bewegungswahrnehmung als rein technische, bzw. physiologische Vorgänge: „[A]lle kinetische Materialität wird von der Fotografie ebenso aufgezehrt, wie sie aus ihr heraus sich in Projektion und Rezeption wieder entfaltet. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, das Kinetische als etwas jenseits des Ästhetischen – und nicht als seine Form – zu erkennen, ohne es wiederum in der Faktizität des Lebens zu identifizieren.“ Vgl. Schlüpmann (2002), *Öffentliche Intimität*, S. 50 f.

⁴³ Ebd. S. 206.

⁴⁴ Vgl. den Beitrag von Michaela Ott in diesem Band.

V. Pleasures

Jene Stellung des Films (Unterhaltung/Freizeitbereich) im Rahmen der Wissenschaften wie des Alltagsbewusstseins, von der eingangs schon die Rede im Zusammenhang mit bestimmten Vorannahmen war, wirkt sich auch auf meinen unmittelbaren Arbeitsbereich aus. Anfragen von Kolleginnen und Kollegen richten sich mit größter Selbstverständlichkeit regelmäßig darauf, ob man nicht mit einem Filmvorschlag zur Abrundung dieser oder jener Konferenz beitragen möge. An einen Vortrag zum Film selbst wird selten gedacht. Film hat selbst im akademischen Kontext oft den Status eines Beiwerks, einer schönen Ergänzung. Kurz: Er dient (wieder) der (illustrierenden) Unterhaltung. Die Etablierung der Filmwissenschaft und ihre Institutionalisierung in der Universität haben daran wenig geändert. Richard Dyer bezeichnete schon in den 1970er Jahren eine allgemein herrschende Abwertung der Kinokultur als Ausdruck einer Gesellschaft, in deren Hierarchien Freizeit und Genuss selbstverständlich hinter Produktion, Arbeit und Familie rangieren, obwohl viel Energie und Geld in beide investiert wird. „Time and again we are not told why Westerns are exciting [...], but instead are told that while they are exciting [...] the films also deal with history, society, psychology, gender roles, indeed the meaning of life.“⁴⁵ Vertraut ist mir ein Mechanismus, wonach ein Urteil über sogenannte Unterhaltungsfilm schnell gesprochen ist, häufig aber mit dem Zusatz versehen wird, dass XY – hier erfolgt in der Regel der Verweis auf einen ‚bedeutenden‘ Autorenfilm – ein wirklich guter Film sei. Ein Automatismus der Rechtfertigung des bürgerlichen Kunstverständnisses im Umgang mit *low pleasure*.⁴⁶

Unterhaltung wird von der Frankfurter Schule bis zur Apparatustheorie vor allem als Ideologie ernst genommen, den *cultural studies* gilt sie mitunter als Ermächtigungsinstrument Marginalisierter. Psychoanalytische Filmtheorie entgeht mit dem geteilten Vokabular der Stigmatisierung, die die Nähe zum ‚billigen‘ Gegenstand der leichten Massenunterhaltung provozierte und produzierte. Für die Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre war es neben der ‚Kunst‘

⁴⁵ Richard Dyer, „Introduction“, in: ders., *Only Entertainment*, London, New York, NY, 1992, S. 2.

⁴⁶ Umgekehrt gibt es Automatismen in den Reaktionen von Usern auf YouTube, die genau auf dieser Plattform keine Kunst erwarten. Angesichts eines bekannten Experimentalfilms, *Arnulf Rainer* von Peter Kubelka, wurde, etwas ungehalten, auf technisches Versagen getippt: „Looks like someone had a lotta trouble getting the film started. In fact it never did start at all. Maybe you don't know to work the equipment. How extremely lazy and sloppy! Plainly you didn't even bother to check the video before uploading it here for public viewing. How embarrassing! Well now I've checked it for you and it's a botch, an erroneous waste print. Why don't you throw it out and replace it with the real, proper copy of whatever it was we were supposed to see.“ Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013. Ein Kommentar geht auf die scheinbar automatische Vorerwartung des Users ein: „I dont know what kind of videos you expect youtube to have, but actually you can have fine art in here as well.“ Ebd.

des Films in der sogenannten Autorentheorie vor allem der Rekurs auf französische Ausprägungen der Psychoanalyse, der erlaubte, statt von vulgärem Vergnügen – nebenbei: durchaus ein legitimes Forschungsfeld für die Psychoanalyse – von „Lust“ oder „Begehren“ zu sprechen.⁴⁷ Buchtitel wie *Subversive Pleasures*, *Guilty Pleasures*, *The Terror of Pleasure*, *Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, *Masochism and the Perverse Pleasures of Cinema*, *Peculiar Pleasures* spiegeln die Resonanz, die der Begriff auslöste. *Pleasure* wird unter Rückgriff auf Bakhtin ‚karnevalesk‘ und radikal, Barthes *plaisir* wird von *jouissance* unterschieden; so wird ganz deutlich, dass in diesen Diskursen von Unterhaltung und ihren Vergnügen nicht mehr die Rede ist.

VI. Lust und Lehre

Ich möchte auf eine Besonderheit meiner Situation als Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Paderborn eingehen. Dort habe ich zwei 16 mm-Filmarchive angelegt. Film in Rollen, die in gekühlten Räumen lagern und regelmäßig im Unterricht zur Aufführung kommen. Ein Archiv versammelt Kopien zum Lehrfilm, ein anderes widmet sich dem Experimentalfilm von Filmemacherinnen in der Bundesrepublik.⁴⁸ Beide Archive, streng genommen sind es Sammlungen, verfolgen, obwohl es sich um verschiedene Genres handelt, vergleichbare Anliegen – die Entautomatisierung des Sehens. Mit dem Einsatz des Experimentalfilms in der Lehre werden bestimmte Automatismen in der Wahrnehmung erschüttert und sogenannte Basiskomponenten des Mediums geklärt, indem die Aufmerksamkeit weg vom Informationsgehalt der Filme auf materielle Grundlagen des Films gelenkt wird. Formate, Substanzen, Beschichtungen werden erörtert, Farbe und Farbverfahren vorgestellt, auf Materialqualitäten geachtet. Wurde der Film oft projiziert oder zum Beispiel erst ab einer bestimmten Stelle projiziert? Das kann man an Materialveränderungen erkennen. Die Studierenden achten plötzlich auf Licht(setzungen) und Bewegungen, aber auch auf Lichtqualitäten und Bewegungsformen. Die erlernte kognitive Kompetenz narrativer Entschlüsselung und das Vorverständnis von Film als Erzählung in bewegten Bildern (in Spielfilm wie Dokumentarfilm) relativiert sich bei der Erschließung und Wahrnehmung von Material, das mit den Begriffen des Narrativen und Dramaturgischen nicht in seinen filmischen Dimensionen erfasst, sondern lediglich formalistisch be-

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 6: „For pleasure to enter into academic discourse, it was necessary for it to be transformed into a topic appropriate to academia; it had to be made serious. Indeed, within academic film theory, the very use of the term ‚pleasure‘ has served to promote that seriousness. It is significant that film theory speaks of a discourse of pleasure as opposed to [...] ‚distraction‘, ‚entertainment‘ and ‚fun‘.“

⁴⁸ Zu diesem Archiv ist 2013 eine Publikation erschienen: Annette Brauerhoch/Florian Krautkrämer/Anke Zechner (Hg.), *material, experiment, archiv – Experimentalfilme von Frauen*, Berlin, 2013. Die Internetseite findet man unter www.experimentalfilmarchiv.de.

herrscht werden kann. Lehrfilme werden so ent- und dekontextualisiert und gewinnen, ihrem ursprünglichen Raum und Ziel entwendet, neue Qualitäten, die dem ursprünglichen Ziel der Wissensvermittlung zuwiderlaufen. Plötzlich herrscht Begeisterung über ein leuchtendes Orange, während der Film doch eigentlich Geburtsvorbereitungen zum Thema hat, oder Freude über tanzende Laufstreifen und verregnete Kopien, die auf zahlreiche Einsätze im Unterricht verweisen. Ist dieser Fokus auf Materialqualitäten und ein ‚Sehen gegen den Strich‘ im pädagogisch orientierten Lehrfilm ungewöhnlich, so liegt er in den Experimentalfilmseminaren nahe, um filmästhetische Komponenten herauszuschälen, die der Spielfilm – oft von der Narration maskiert – zwar in sich trägt, aber nicht zum Thema macht. Kamerabewegungen, Bewegungsabläufe und Geschwindigkeiten der profilmischen Situation, Komponenten der optischen Bearbeitung oder der Projektion, die Wirkung von Perspektiven und Einstellungsgrößen, filmische Raumdimensionen und Größenverhältnisse im Bild, Möglichkeiten von Montage und Schnitt, Zeit und Sequenzialität sind, verallgemeinert gesprochen, scheinbar nur Mittel (zum Zweck der Erzählung) im Spielfilm und Selbstzweck im Experimentalfilm. So thematisieren und provozieren Experimentalfilme qualitative Wahrnehmung: Intensität und Nuancen von Hell- und Dunkelkontrasten, die ‚Färbung‘ von Tönen, Geräuschen und Klängen, die Eleganz von Linien und Konturen, die Vielfalt und Haptik von Strukturen, Texturen und Farbigkeiten. Zur Farbe wiederum gehören beispielsweise Objektfarben, Materialfarben, Lichtfarben, technische Farbverfahren, Projektionsfarben, Kopierfarben. All diese Elemente des Films nimmt die Wahrnehmung (unbewusst) auf, der Filmwissenschaftler bzw. die Filmwissenschaftlerin bewusster als der Amateur. Die Seminare dienen dazu, diese Wahrnehmungen als ästhetische bewusst zu machen. „In der Schau“, so Musil, „entfaltet der Film [...] die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welches alles Daseiende hat – gleichsam unter Glas gesetzt [...]“⁴⁹ Für Dulac strahlt aus Film das Unwägbare, der „Kunst, die ihre Grenzen nicht in einem Klumpen Ton hat, in einer Leinwand, in festgelegten Linien, in Wörtern, die das Leben gefangen setzen, in dem engen Kanal eines Satzes [...]“⁵⁰

Sprache hingegen zwingt das Wahrgenommene ebenso in ein Korsett wie Konditionierungen durch Wahrnehmungsmuster. Diese aufzubrechen gelingt vor allem dem Experimentalfilm, eine Sprache der Beschreibung für das anders Wahrgenommene zu entwickeln, ist wiederum eine Aufgabe und Lust der Lehre. Doch wo bleibt die Illusion?

Ein Experimentalfilmemacher, der in Seminaren sehr gut ankommt und mit dessen Filmen man sofort die Berührungsängste vor der Sperrigkeit und (scheinbaren) Unverständlichkeit von Experimentalfilm (eine weit verbreitete

⁴⁹ Robert Musil, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: ders., *Gesammelte Werke 8, Essays und Reden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Berlin, 1978 [1925], S. 1148.

⁵⁰ Vgl. Germaine Dulac, „Das Wesen des Films: die visuelle Idee“, in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 52-55: 55.

Scheu unter Studierenden) aufhebt, ist Martin Arnold. Seine Filme untergraben die ‚automatische‘ Befürchtung, dass Spielfilme zwar unterhaltsam sind, aber keinen kulturellen Mehrwert bieten, während Experimentalfilme zur Kunst gehören, aber mit ihren Strategien und Anliegen der Desillusionierung, Dekonstruktion und Selbstreflexivität einer profanen Schaulust eher abträglich sind. Arnold löst mit dem Sehvergnügen, das seine Filme bereiten, die Dichotomisierung von Avantgarde und Massenkultur auf. Die Filme werden als die erfolgreichsten Experimentalfilme Österreichs bezeichnet und haben mehrere Auszeichnungen gewonnen. Scott MacDonald, ein Chronist des internationalen Experimentalfilmschaffens, lobt die ungewöhnliche Kombination von Analyse und Vergnügen: „To discover an avant-garde filmmaker who is able to combine theoretical and formal sophistication *and* widely accessible pleasure always seems something of a miracle.“⁵¹ Da ist sie wieder, die Lust, doch haben wir es an dieser Stelle offenbar nicht mit den *guilty pleasures* des Unterhaltungskinos zu tun.⁵²

Martin Arnold beschreibt sein Verfahren, bei dem er kurze Sequenzen aus beliebigen Hollywoodfilmen vor allem der 1950er Jahre am optischen Printer um ein Vielfaches dehnt, als „Rache an der Filmgeschichte“⁵³. Für *Pièce Touchée* wurden 18 Sekunden eines (gefundenen und unbekanntenen) Hollywoodunterhaltungsfilms nach einem genauen Plan in einer Vorwärts-Rückwärts-Bewegung an einem handgefertigten optischen Printer so in Einzelkadern montiert, dass daraus 16 Minuten wurden. Nach einem mathematischen Verfahren, das, wie Gertrud Koch es formulierte, der Zellteilung gleichkommt⁵⁴, dringt Arnold damit quasi zum Kern eines dem Film Eingeschriebenen vor, das normalerweise in der automatischen Vorwärtsbewegung des Films und der Illusionswahrnehmung verborgen bleibt. Die Stars des Originals werden zu

cinematic puppets, and as [...] original soundtracks go through the same forward-backward process, they become a hectic, stammering accompaniment to the tightly choreographed twitches and ties of actors. What was cute, peppy and

⁵¹ Martin Arnold/Scott MacDonald, „Sp...Sp...Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold“, in: *Film Quarterly* 48, 1 (1994), S. 2-11: 2. [Herv. i. O.]

⁵² *Pièce Touchée*, USA 1990, 16 mm, 16 min., Regie: Martin Arnold, z. B. hat einen eher unbekanntenen *Film noir* der 50er Jahre zum Ausgangspunkt und benützt davon eine sehr kurze Sequenz, in der ‚Nichts‘ passiert: Eine Frau sitzt auf dem Sofa und liest, ein Mann kommt offenbar von der Arbeit nach Hause, öffnet die Wohnzimmertür, nähert sich ihr, um ihr einen Kuss auf die Wange zu geben, während sie ihm ihr Gesicht entgegen hält. Diese kurze Sequenz wurde in schnell hintereinander folgende Einzelbilder aufgelöst und in einer Vorwärts- Rückwärtsbewegung so neu montiert, dass aus dem Schnipsel ein spannender, teils auch unheimlicher Film wird, dessen ‚Inhalt‘ sich in einem ‚zwischen den Bildern‘ enthüllt. *Pièce Touchée* ist ein Film, in dem das Geschlechterverhältnis als automatisiertes Körperverhalten auf den Punkt gebracht wird, während gleichzeitig die Raumillusion, die jeder Spielfilm herstellt, kollabiert.

⁵³ Arnold/MacDonald (1994), Sp...Sp...Spaces of Inscription, S. 4.

⁵⁴ Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: dies./Voss (Hg.), ... *kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69: 58.

sentimental in the original films now reveals dissonant undertones of oedipal passion and other barely controlled desires.⁵⁵

Die Verlebendigung unbewusster Wünsche geht auf Kosten der technisch-manipulativen Automatisierung der Gesten der Schauspieler, eine Automatisierung, die den Gesten selbst schon eingeschrieben war, doch unbewusst blieb.

Die Metapher des Maschinellen, das Lebendiges hervorbringt, wird vom Verleiher der Filme selbst bewusst eingesetzt:

Arnold has constructed [...] a cinema machine [...] an apparatus that writes and rewrites memories on the surfaces of film. Arnold's cinema functions by incorporating exterior forces, an outside source of energy that presses upon the projected images. In turn, the machine exports text, forming a kind of open economy.⁵⁶

Das ästhetische Muster des klassischen Erzählkinos, für das der Eindruck geschlossener Handlungssegmente im *continuity editing* und die Evozierung fließender, kontinuierlicher Bewegung so bedeutsam sind, wird genau an den Stellen, die die Bewegungszusammenhänge herstellen, reflexiv gebrochen.⁵⁷ Neben der slapstickartigen Komik, die die verfremdeten ‚unnatürlichen‘ Bewegungen hervorrufen,⁵⁸ wird latente Bedeutung aus konventionalisierten Standardsituationen hervorgerufen oder erzeugt. Das macht vertraute Handlungsschemata fremd – aber wird damit auch eine entautomatisierte Wahrnehmung ermöglicht? Ist nicht die ‚Rache an der Filmgeschichte‘ auch eine Rache an der Illusionsmaschine, die uns in fortlaufender Projektion automatisch mit sich fortzieht?⁵⁹ Die Filme lassen sich an die Bewegungsstudien von Muybridge zurückbinden, doch im Unterschied zu diesen geht es in ihnen entgegen allem ersten Anschein nicht so sehr um (Film-)Analyse, sondern um die Erzeugung einer neuen, ‚bewegenden‘ Geschichte. Die Bilder werden dekonstruiert, um in trivialen Alltagsschnipseln, scheinbar belanglosen Momenten melodramatischen Gehalt hervorzutreiben, Drama, Psychodrama stellt sich ein. Dabei entsteht die Frage, ob das Arnold'sche Experiment den Automatismus, mit dem

⁵⁵ Wees (2002), *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films*, S. 14.

⁵⁶ Akira M. Lippit, „Martin Arnold“, in: *Canyon Cinema*, online unter: <http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=13>, zuletzt aufgerufen am 13.01.2012.

⁵⁷ Vgl. Koch (2006), *Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik*, S. 58.

⁵⁸ An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass sich die Theorie der Komik genau an einem wahrgenommenen Automatismus von Bewegungsabläufen entwickelt hat. Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen*, Darmstadt, 1988.

⁵⁹ Vgl. dazu Peter Gidal, „Technology and Ideology in/through/and Avantgarde Film: An Instance“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 151-165: 156. Die Tatsache, dass sich die automatisierte entautomatisierende Wahrnehmung seiner Filme so unterhaltsam im Unterricht einsetzen lässt, hat zur positiven Evaluation von Arnold als Professor an der University of Binghamton beigetragen. Vgl. hierzu ein Interview mit dem Filmemacher unter <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gespraech-arnold/>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.

in Bildern erzählt wird, ändert. Ist es nicht eher so, dass das Experiment damit endet, dass eine andere Geschichte erzählt wird?



6, 7 und 8 – Martin Arnold, *Pièce Touchée*, USA 1990

Wenn dem so wäre, dann würden sich seine Filmexperimente eigentlich dem Unterhaltungskino annähern (dafür spricht in gewisser Weise die Beliebtheit seiner Filme), ohne allerdings dessen Illusionen zuzulassen. Liegt die Unterhaltsamkeit in der Erzeugung eines neuen narrativen Zusammenhangs, der gleichzeitig Automatismen bloßstellt? Und was passiert mit den „Zuckungen der Zuschauer“⁶⁰, wenn solche externalisiert in den Filmfiguren verfremdet als reine Mechanik zur Schau gestellt werden? Es bedarf womöglich nicht unbedingt der Methoden des strukturellen Films, um verschiedene Lesarten eines Films zu ermöglichen, auch ohne seine Strukturen aufzubrechen und unbewusste Dynamiken vorzuführen. Der profane Spielfilm, das Unterhaltungskino birgt dieselben Möglichkeiten: nicht als künstlerisches Verfahren, sondern als Tätigkeit der Zuschauer.

Die vom Zuschauer im Illusionskino erbrachte Ergänzungsleistung versagt angesichts einer Dekonstruktion, wie sie Martin Arnold vornimmt. Die Bedingungen der Verdichtung, Verschiebung – Vorgänge die sich auch im Traum abspielen –, der Rhythmik und Monotonie, die Musil für eine gelungene ästhetische Gestaltung ausmachte, und die dazu führen, dass die präsentierte Suggestion durch Herabdrücken der seelischen Umgebung überwertig gemacht wird⁶¹, liegen in der Anordnung bei Arnold genau nicht vor, sondern bilden den Ausgangspunkt der Analyse, die versucht, sie bloßzulegen. Für Projektion ist dann kein Raum mehr, sie wird ausbuchstabiert. In dem Moment gerät die Kunst Arnolds zum Abstrakt-Leblosen und sein Gegenstück, das Illusionskino zum Plastisch-Lebendigen. Wir haben es dabei mit mehrfachen Vorgängen der Projektion zu tun: Derjenigen, die sich im Film sedimentiert, der des technischen Vorgangs und jener der Zuschauer, die im dunklen Kinosaal sich zwar der Differenz zwischen Leinwandgeschehen und empirischer Wirklichkeit latent gewahr bleiben, jedoch diese im Bewusstsein abdrängen (während sie im Falle Arnolds ständig präsent bleibt) zugunsten einer „projek-

⁶⁰ Vgl. Holl (2002), *Kino, Trance und Kybernetik*, S. 22.

⁶¹ Musil (1978), *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1141.

tiv ergänzenden Wahrnehmung des Leinwandgeschehens.⁶² Diese Ergänzung dient aber nicht nur der mimetischen ‚Realisierung‘ des Films.

VII. Vorgänge im Dunklen

Technische Voraussetzung für diese multiplen Projektionen bilden Malteserkreuz und Flügelblende. Sie produzieren mehrfache Unterbrechungen des Wahrnehmungsvorgangs und erzeugen und erlauben so

eine innere Leere, die unabhängig von den konkreten Filminhalten einen affektiven Erregungszustand wachruft. [...] Dadurch ist dem Filmzuschauer eine synästhetische Empfänglichkeit eigen, die sich von dem außenorientierten Wahrnehmungstyp der Wachheit unterscheidet.⁶³

So fasst ein Psychoanalytiker die Situation im Kino zusammen. Wir verneinen diese Beschreibung zu kennen, sie erinnert an Baudrys Höhlengleichnis. Doch im Zusammenhang mit den Experimenten der strukturellen Filmemacher wie Jacobs und Arnold ist interessant, dass das Augenmerk im Weiteren nicht auf Regression, Traumzustand oder Halluzination liegt, sondern auf dem durch den stroboskopischen Effekt erzeugten Dunkelanteil in der Projektion, der technisch erzeugt, innere Erlebnisströme provoziert, die mit den Filmbildern amalgamieren.

„Wenn“, so Leuschner,

aus der Summe der schnell aneinandergereihten Kaderinhalte eine bewusste Wahrnehmung nun bewegt erscheinender Objekte konstruiert wird, kann man mit gleichem Recht vermuten, dass jene durch Malteserkreuz und Flügelblende erzeugten unverstandenen Einzelmomente ebenfalls zusammengezogen werden⁶⁴

und einen vorbewussten Wahrnehmungsstrang bilden, in dem „die Welt im Dunklen liegt“.⁶⁵

Das Stroboskopische am Bewegungssehen geriet in der Kinotheorie immer wieder zugunsten einer (sowieso infrage gestellten) Nachbildtheorie des Kinosehens (ein weiterer Automatismus der Filmtheorie) in Vergessenheit. Ein frequenzorientiertes Projekt, so Ute Holl, wie es seit Helmholtz für die Akustik existiert, fehlt für die Optik.⁶⁶

Jacobs, Arnold und andere arbeiten mit filmischen Frequenzen, aber sie belassen sie nicht im Dunklen. Was sie mit ihren zum Teil ganz mathematischen Verfahren erzeugen, ist ein Mechanismus, der dem Vorgang des Films qua

⁶² Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 78.

⁶³ Wolfgang Leuschner, „Was uns süchtig nach Filmbildern macht“, in: *Psyche* 12 (2007), S. 1189-1210: 1189.

⁶⁴ Ebd., S. 1193.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Ute Holl, „Immersion oder Alteration: Tony Conrads Flickerfilm“, in: *montage AV* 17, (2008), S. 109-119: 117.

Technik/Apparatur innewohnt. Doch die Selbstvergessenheit, die das Illusionskino damit befördert, wird im strukturellen Experimentalfilm nicht unbedingt zugelassen, ihm geht es darum, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Dunkle zutage zu fördern und es damit aber auch in seiner Bedeutung festzulegen. Doch selbst in der Illusion, so Leuschner, gelingt die Hinwendung zur bewussten Wahrnehmung der Filmbilder nur unvollkommen, die Dunkelfelder erregen innere Vorgänge, die eine Verbindung mit dem Film eingehen. Der Zuschauer selbst wird so zum ‚Film‘-Projektor.⁶⁷

Kino ist kein Apparat, der von Automatismen entlastet und einen Flucht- und Ausnahmereich zur Verfügung stellt – dies impliziert die Rede von der Traumfabrik und der Illusionsmaschine – sondern eine Anordnung, ein Apparat, eine Maschine, die den Automatismus in sich trägt und gleichzeitig eine Schwelle bildet, einen Übergang, einen Grenzbereich für eine Migration zwischen Automatisierung und Entautomatisierung.

Die Illusion der Zuschauer im Kino erscheint dann „als eine Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager.“⁶⁸

Literatur

- Allen, Richard, „Representation, Illusion, and the Cinema“, in: *Cinema Journal* 32, 2 (1993), S. 21-48.
- Anderson, Kevin Taylor, „About Cinesthetic Memory“, in: *Cinesthetic Memory. Examining the Symbiotic Relationship between Film, Culture, and the Body* (Blogeintrag vom 27.07.2010), online unter: <http://cinestheticmemory.blogspot.de/2010/07/cinesthetic-memory-presents-news-on-my.html>, zuletzt aufgerufen am 29.07.2013.
- Arnold, Martin/MacDonald, Scott, „Sp...Sp...Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold“, in: *Film Quarterly* 48, 1 (1994), S. 2-11.
- Bergson, Henri, *Das Lachen*, Darmstadt, 1988.
- Brauerhoch, Annette/Krautkrämer, Florian/Zechner, Anke (Hg.), *material, experiment, archiv – Experimentalfilme von Frauen*, Berlin, 2013.
- Comolli, Jean-Louis, „Machines of the Visible“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 121-143.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991.
- Dulac, Germaine, „Das Wesen des Films: die visuelle Idee“, in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 52-55.
- Dies., „Das Kino der Avantgarde“, in: *Frauen und Film* 37 (1984), S. 56-62.
- Dyer, Richard, *Only Entertainment*, London/New York, 1992.

⁶⁷ Vgl. Leuschner (2007), Was uns süchtig nach Filmbildern macht, S. 1194.

⁶⁸ Musil (1978), Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1154.

- Feldman, Seth, „Peace between Man and Machine“. Dziga Vertov's The Man with a Movie Camera“, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary, Film and Video*, Detroit, MI, 1998, S. 40-54.
- Gidal, Peter, „Technology and Ideology in/through/and Avantgarde Film: An Instance“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 151-165.
- Hoffmann, Christoph, „Heilige Empfängnis‘ im Kino. Zu Robert Musils ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ (1906)“, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, 1994, S. 194-211.
- Holl, Ute, „Immersion oder Alteration: Tony Conrads Flickerfilm“, in: *montage AV* 17, 2 (2008), S. 109-119.
- Dies., *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin, 2002.
- Ketabgian, Tamara, *The Lives of Machines. The Industrial Imaginary in Victorian Literature & Culture*, Ann Arbor, MI, 2011.
- Kluge, Alexander/Bustellin, Alf (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M., 1983.
- Koch, Gertrud, „Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: dies./Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Frankfurt/M., 1985.
- Leuschner, Wolfgang, „Was uns süchtig nach Filmbildern macht“, in: *Psyche* 12 (2007), S. 1189-1210.
- Lippit, Akira M., „Martin Arnold“, in: *Canyon Cinema*, online unter: <http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=13>. zuletzt aufgerufen am 13.01.2012.
- McCall, Anthony, „Line Describing a Cone“, in: *Harvard Film Archive*, online unter: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprijun/mccall.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.
- Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina, „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, in: dies. (Hg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 1999, S. 65-93.
- Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“ [1975], in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/M., 1980, S. 30-46.
- Musil, Robert, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: ders., *Gesammelte Werke 8, Essays und Reden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978 [1925].
- Nichols, Bill/Lederman, Susan J., „Flicker and Motion in Film“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 96-105.
- Rall, Veronika, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, 2011.
- Rogowski, Christian, „Ein andres Verhalten zur Welt. Robert Musil und der Film“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23 (1992), S. 105-119.
- Schlüpmann, Heide, *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Basel, 2002.
- Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 71-86.
- Wees, William, „The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films“, in: *Cinema Journal* 41, 2 (2002), S. 3-18.

Internetquellen ohne Autorennennung

- „Morgan Fisher. Projection Instructions“, in: *Arsenal. institut für film und videokunst*, online unter: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1842/lang/de_DE, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.
- „Interview mit Martin Arnold“, online unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-arnold/>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.
- „Kommentare zum Film *Arnulf Rainer* auf YouTube, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.

Filme

- Arnulf Rainer*, Österreich 1960, 16 mm, 7 min., Regie: Peter Kubelka.
- Capitalism: Child Labor*, USA 2007, 16 mm, 14 min., Regie: Ken Jacobs.
- Line Describing a Cone*, USA 1973, 16 mm, 30 min., Regie: Anthony McCall.
- Pièce Touchée*, USA 1990, 16 mm, 16 min., Regie: Martin Arnold.
- Projection Instructions*, USA 1976, 16 mm, 4 min., Regie: Morgan Fisher.

MICHAELA OTT

ENTAUTOMATISIERENDE AFFIZIERUNGEN

Psychische Automatismen werden in der klassischen Psychoanalyse mit frühkindlichen Störungen, traumatisierenden Einschreibungen und affektgesteuertem Ausagieren in Verbindung gebracht. Sie scheinen von einer unbewussten, nicht erinnerbaren, der Vernunft nicht zugänglichen Verkoppelung früher affektiver Bahnungen und späterer körperlicher Reaktionen zu künden. In Situationen, die ihrer Wiederkehr günstig sind, artikulieren sie sich im Modus reflexähnlicher Unfreiwilligkeit, passiv erlebter Widerfahrnis und gesamtkörperlicher Überwältigung, worin sich, so die zeitgenössische Erkenntnis, die gebahnte Spur unglücklicherweise vertieft und nach vermehrter Wiederholung verlangt. Als solche werden sie im juristischen Bereich als Affekthandlungen bezeichnet, aufgrund der beobachtbaren Explosivreaktion samt Kurzschluss-handlung mit einem Vulkanausbruch verglichen und als Symptome bestimmt, für die eine Ursache im Nachhinein, freilich ohne Nachweisbarkeit und sozusagen kontrafaktisch, gefordert werden muss. Der mit der Explosivreaktion vermeintlich einhergehende Affektstau samt Bewusstseinsengung wird insgesamt als pathologisch diagnostiziert, weshalb der Zwangshandelnde vor Gericht mildernde Umstände zugesprochen bekommt und von einer möglichen Schuld juristisch entlastet wird.

In genauem Gegenzug zu dieser Argumentation möchte ich den Affekt oder besser den Prozess der Affizierung, der der Affektbildung entwicklungsgeschichtlich vorangehen muss, als primäre und anthropogene Ent-Automatisierung begreifen. Affizierung soll einen Vorgang der Unterbrechung bezeichnen, der Unterbrechung der automatischen Weiterleitung wahrgenommener Reize und ihrer Übersetzung in motorische Reaktion. Als weitgehend un- und vorbewusster Vorgang soll sie gerade dank einer gewissen Unterbrechungsleistung die Konstituierung, Artikulation, Synthese, Verzweigung und Differenzierung der menschlichen Vermögen in Gang setzen; ohne sie würde sich kein vernunftfähiges Individuum, ja nicht einmal ein Menschenwesen ausbilden, das in der Lage wäre, seine Fähigkeiten weiter zu modellieren und sich weltbildend zu verhalten.

Wie komme ich zu einer derartigen Umdeutung herrschender Annahmen? Affizierung, so meine mit Bergson, Merleau-Ponty, Levinas, Deleuze und anderen geteilte Ausgangsthese, ist zunächst als primäre Konstitution von Werdensprozessen überhaupt, auf der organischen Ebene dann als phylo- und ontogenetischer Primärprozess zu verstehen, der erste Zellverschmelzungen und -teilungen ebenso in Gang setzt wie weiterführende Synthesen mit lebensaufbauenden Substanzen und die sukzessive Ausdifferenzierung des Lebewesens.

Dieser konstitutive Prozess gründet, wie zu zeigen sein wird, in der primären (Selbst-)Setzung bzw. (Selbst-)Affizierung der Zeit und in deren Einschlüssen von Heterogenem, die komplexe Materie-Zeit-Synthesen freisetzen, kraft welcher sich einfache Zellkonglomerate nach und nach ausdifferenzieren. Ohne solche Affizierungsvorgänge gäbe es keinen Stoffwechselformprozess und keine Wechselwirkung der Lebewesen mit ihrer (Um-)Welt, weder sinnliche Anrührung und Aufnahme von anderem noch überhaupt Konstitution von Sinnlichkeit. Es gäbe kein Empfinden, Wahrnehmen und all das, was an sich verkomplizierenden Fähigkeiten daraus erwächst. Wider das Gemeinverständnis bezeichnet Affizierung hier das gleichzeitige Annähern und Auseinanderhalten zweier unterscheidbarer Terme, ihre Differenzierung mittels Besetzung der Lücke zwischen ihnen und damit die Entautomatisierung der zwischen ihnen möglichen zwangsläufigen Reaktion. Affizierung stellt eine Relationierung zweier ungleicher Größen und deren trennende Vereinigung dar, insofern sie zwischen den angenäherten Größen ein auch zeitliches Intervall eröffnet und diesen Zwischenraum mit sinnlichen Qualitäten auflädt. Erst dank dieses Akts der Affizierung qua Differenzierung kann sich, wie Husserl sagt, etwas von etwas abheben, auf anderes zustreben und Vereinigung suchen, den Abstand zum anderen artikulieren und ihn mit Empfindungsqualitäten sensibel werden lassen, so dass das empfindliche und empfängliche Intervall zum Einsatzpunkt späterer symbolischer Überformungen werden kann.

Insgesamt gründet die Konzeptualisierung von Affizierungen in der Intuition, dass wir uns nicht nicht auf andere verwiesen, mit ihnen verwoben, von ihnen durchzogen verstehen können, und das angefangen mit primären psychophysischen Reaktionen bis hin zu symbolischen Abgrenzungen. Wir entstehen und wachsen in Modi eines Eingelassen- und Eingefügtseins, eines vielfältigen In- und Durcheinanders, das die Grenzen des Einzelnen trotz gewisser kohäsiver Kräfte und autopoietischer Dynamiken schwer angebbar werden lässt. Die sogenannten anderen belaufen sich zunächst nicht auf den großen Anderen der symbolischen Ordnung, der, wie es die Psychoanalyse möchte, ein mögliches Gesetz des Begehrens einem heranreifenden Menschenwesen diktiert. Die anderen manifestieren sich als die in primären Affizierungen zusammengebrachten heterogenen Größen, welche sich ab dem Moment erster Zellverschmelzung zu in sich differenzierten Einheiten verbinden und daraus Rhythmen entwickeln und affektive Muster für die Gewohnheits- und Gedächtnisbildung des werdenden Einzelnen. Auf einem *höheren* Entwicklungsniveau erlaubt der Verband dieser differenziellen Einheiten die Durchtrennung quasi-automatischer Reiz-Reaktions-Abläufe und die Einschlebung von Haltepunkten und Intervallen. Letztere bieten sich später der sprachlichen und bildgebenden Besetzung an, welche die Vermögen des Einzelnen weiter dimensionieren und ihn in ein Weltwesen transformieren.

Philosophische Begründungen der Affizierung

Eingestandenermaßen ist die Figur der Affizierung eine weniger praktisch nachweisbare als vielmehr philosophisch zu fordernde Größe, um primäre Genesen und die Auffächerungen der menschlichen Vermögen zu erklären. Gleichzeitig soll sie der Grund für den schwer erklärlichen Übertrag affektiver Reaktionen zwischen Einzelnen sein. Wie mir scheint, ist der Einzelne, gerade weil er seine Wahrnehmung nicht unmittelbar in Handlung übersetzt, prinzipiell zu immer neuen Affizierungen in der Lage, die durch Vielerlei bedingt und ausgelöst sein können, etwa durch mediale Kommunikationsweisen und Informationstransfers auf der Basis bestimmter psychischer Verfassungen, etwa eines lange angestauten Frusts. Gerade die jüngsten politischen Vorgänge im Mittelmeerraum haben von kollektiven Affizierungsvorgängen Zeugnis abgelegt, welche durch die Al-Dschasira-Berichterstattung ebenso genährt wurden wie durch die Artikulationen Einzelner auf Blogs und deren stimmungsmäßige Verschaltung in den sozialen Medien. Wie mir scheint, satteln die medial gestützten Affizierungen auf grundlegendere Affektivitätsmuster auf, die sich in der unbewussten Ontogenese in Verschränkung mit den jeweiligen kulturellen Kodierungen ausbilden.

Besonders in den französischen Philosophien der letzten hundert Jahre wird die Figur der Affizierung unterschiedlich und in unterschiedlichen Bereichen grundgelegt. Autoren wie Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty oder Gilles Deleuze siedeln den Beginn der Affizierung im denkbar frühesten Unbestimmtheitsbereich an: Im Gegensatz zu Sigmund Freud, der von Affizierung erst ab dem Moment sprechen möchte, da sich die „chemische Affinität der unbelebten Materie“ in das polare Triebleben einer belebten Materie transformiert,¹ setzen sie den *Urknall* der Affizierung noch vor der Trennung von Anorganischem und Organischem an. Während Freud die Affizierungsdynamik im Zusammenhang mit dem Triebleben des Einzelmenschen erörtert, kraft welcher sich dieser mit anderen zu immer größeren Einheiten verbindet und dabei dem Gesetz der „Selbsterstellung und Selbsterhaltung“² genügt, verlegen die Philosophen den Beginn der Affizierung in unvordenkliche Zeiten zurück. Ja, sie lassen den Affizierungsvorgang mit der Autogenese der Zeit selbst beginnen und konzipieren ihn auf denkbar abstrakte Weise als primäre Selbsthervorbringung der Zeit: Zeit, um als solche erkennbar zu werden, muss gedacht werden als sich selbst vorauslaufende Figur, die sich als *Zeitigung in Zeit* konstituiert. Anders gesagt: Als zeitliche Unendlichkeit ist sie einerseits immer schon gegeben und andererseits immer werdend; sie aktualisiert kraft (Selbst-)Wiederholung und -Affizierung ihre virtuelle Vorgängigkeit und ver-

¹ Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt/M., 1975, S. 213-233: 267.

² Diese Charakterisierungen des Organischen kennzeichnen die gesamte Anthropologie, werden aber auch von Neurobiologen wie Gerhard Roth vertreten; vgl. ders., *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1994.

gegenwärtigt sich in materiebindenden Synthesen. Als erster hat Bergson in *L'Evolution créatrice*³ (1907) die Zeit als gleichsam organischen *Drang* (*poussée*) bestimmt, der zur Wiederholung von zeitlich Vorgängigem in Gegenwartssynthesen zwingt. Merleau-Ponty leitet daraus den Charakter der Selbstsetzung der Zeit und der Ungeschiedenheit von Affizierung und Affiziertem ab:

Ist aber das Subjekt Zeitlichkeit, so ist die Selbstsetzung kein Widerspruch mehr, da sie vielmehr genauester Ausdruck des Wesens der lebendigen Zeit ist. Die Zeit ist ‚Affektion ihrer selbst durch sich selbst‘: das Affizierende ist die Zeit als der Andrang und Übergang zur Zukunft hin; das Affizierte ist die Zeit als die entfaltete Reihe der Gegenwart; Affizierendes und Affiziertes sind ein und dasselbe, da der Andrang der Zeit nichts anderes ist als der Übergang von Gegenwart zu Gegenwart.⁴

Wie auch er der Zeit in ihrem „Andrang“ eine organismusnahe Dynamik zuspricht, so denkt er umgekehrt die menschliche Subjektivierung als ebenfalls sich vorauslaufenden und nachträglich sich ergreifenden Prozess. Uns in unbewussten Zeitsynthesen konstituierend sind „wir selber nichts anderes als das Entspringen der Zeit“⁵. Als affiziert-affizierende Zwiefalten werden wir zu Individuationen nach Maßgabe der Durchtrennung von deren passiv-aktiver Ungeschiedenheit, der Entautomatisierung unserer Reizaufnahme, der Vervielfältigung und Spezifizierung unserer Vermögen.

Insbesondere Henri Bergson hat die trennende Vereinigung des Affizierungsvorgangs im anthropomorphen Bereich dargelegt⁶: Affizierung soll sich einstellen dank der Komplexität des menschlichen Körpers, der sich von der Bewegungsübertragung einfacher Organismen dahingehend unterscheidet, dass sich in ihm eine gewisse Arbeitsteilung etabliert hat. Obwohl dem der Außenwelt zugewandten Empfindungsnerv das Durchstellen des Reizes an das Gehirn obliegt, soll er dabei selbst weitgehend unbewegt bleiben, da das Gehirn die Ausführung der notwendigen Bewegung an andere Nerven überträgt. Diese dem Empfindungsnerv aufgenötigte Untätigkeit soll eine Empfindlichkeit verursachen und einen Schmerz hervorbringen, den Bergson „Affektion“ (*affection*)⁷ oder, wie ich übersetze, Affizierung nennt. Ohne Rekurs auf äußere Einwirkungen, wie etwa in der Psychoanalyse, erklärt Bergson Primäraffizierungen aus der Aufgabenverteilung des neuronalen Systems. Sie treten auf als Folge der Unterbrechung eines Reiz-Reaktions-Automatismus und legen einen Bereich der „Indeterminiertheit“⁸ an, in dem sich weitere Empfindungen

³ Vgl. Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, 1969.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966.

⁵ Ebd., S. 486.

⁶ Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, 1939. [Dt. Übersetzung: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg, 1991.] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, 1938.

⁷ Bergson (1991), *Materie und Gedächtnis*, S. 1.

⁸ Ebd., S. 17.

anlagern und nach und nach verdichten sollen. Mit dieser Selbstaufladung der Empfindungen und ihrer Schmerzartikulation soll sich die Empfindungszone schließlich in ein „Zentrum spontaner Aktivität“⁹ transformieren und dank ihrer Empfindungsfähigkeit und Empfindlichkeit zu einem passiv-aktiven Bereich werden, der in der Lage ist, aus der Totalität des Andrängenden auszuwählen und ein sich intensivierendes Ausdruckszentrum zu etablieren.

Affizierung ist mithin der Name für die durch Bewegungslosigkeit erzwungene Sensibilisierung des afferenten Nervs und für dessen quasi-autogene Artikulation. Indem die Affizierung sich zwischen Reiz und Reaktion schiebt, den Wahrnehmungsvorgang entautomatisiert, das eröffnete Intervall mit Empfindungen auflädt und zum Ausdruck drängen lässt, leistet sie die genannte trennende Vereinigung: In der Aufspreizung zweier Vermögen legt sie ein drittes an und arbeitet der unabschließbaren Verkomplizierung der menschlichen Vermögen zu. Affizierung ist hier also gerade nicht als automatische und unwillkürliche Trieb- oder Reizabfuhr oder emotionale Entladung, sondern als Disjunktur zu denken, der mittels Unterbrechung automatischer Abläufe ein gewisses *Kreisen auf der Stelle*, sprich die fortgesetzte Reaffizierung der Empfindungszone und die spätere symbolische Kodierung dieses artikulatorischen Drangs möglich macht.

Bergson identifiziert den Affizierungsvorgang schließlich mit der Leistung des Gehirns, das wie eine „Telephonzentrale“¹⁰ über die Verbindungen oder Unterbrechungen von Bewegungen entscheiden soll: „Mit anderen Worten: das Gehirn erscheint in Bezug auf die aufgenommene Bewegung als ein Werkzeug der Analyse und in Bezug auf die ausgeführte Bewegung als ein Werkzeug der Auswahl“¹¹. Aufnahme, Analyse und Auswahl – das Gehirn, dessen Genese und passiv-aktive Tätigkeit nicht weiter erläutert wird, operiert zum Zweck der Erinnerungsbildung mit Filtern und Membranen. Denn nur dank komplexer Affizierungs-, Aufnahme- und Filtertätigkeit kann der Wahrnehmungsprozess entautomatisiert erfolgen, können Sinnesreize aufgehalten bzw. durchgestellt und in Gewohnheits- und Erinnerungsbildung überführt werden.¹²

⁹ Ebd., S. 22.

¹⁰ Ebd., S. 14.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. auch Henri Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, Cuxhaven, 1988. Hier geht er davon aus, dass der Geist gleichsam fotografische Schnitte durch die bewegliche Wirklichkeit legt, d. h. sucht, „sich Zustände und Sachen vorzustellen. Er nimmt immer wieder quasi momentane Ansichten über die ungeteilte Beweglichkeit des Reellen ein. Er erhält so Empfindungen und Ideen. Dadurch ersetzt er das Kontinuierliche durch das Diskontinuierliche [...]“ (S. 47). Empfindungen hält er für Momente der Arretierung und für Effekte erkenntnisorientierter Unterbrechung natürlicher Kontinuität. Nur in der Intuition versetze sich der Geist in die bewegliche Realität und passe sich der stetig wechselnden Richtung an: „Er wird so zu flüssigen Begriffen kommen, die fähig sind, der Realität mit all ihren Windungen zu folgen und sich der Bewegung des inneren Lebens der Dinge anzupassen“ (S. 49). Dieses Wissen wäre dann nicht mehr relativ, vom Fixen zum Beweglichen fortschreitend, sondern ein absolutes Wissen, das sich „mit dem Leben der Dinge selber identifiziert“ (S. 53).

Bergson begründet diesen Auswahlprozess unter anderem mit der zeitlichen Strukturiertheit unserer Vermögen und deren Ausspannung zwischen unendlicher Vergangenheit und fortgesetzter Vergegenwärtigung, wie sie für Merleau-Pontys und Deleuzes Zeit- und Affizierungsverständnis leitend geworden ist. Denn die aktuelle Wahrnehmung wird, wie auch Freud unterstreicht, immer von Erinnerungsbildern der Vergangenheit begleitet, die die Wahrnehmung affizieren, einfärben, ja verstellen: „Tatsächlich gibt es keine Wahrnehmung, die nicht mit Erinnerung gesättigt ist. [...] Meistens verdrängen diese Erinnerungen unsere eigentlichen Wahrnehmungen, und es bleiben uns von diesen nur noch Andeutungen zurück“¹³. Einerseits wird nur dank der Erinnerungen Wahrnehmung überhaupt möglich; andererseits erscheint „unbestreitbar, dass der Bestand an wirklicher, sozusagen momentaner Anschauung [...] sehr klein ist im Vergleich zu all dem, was das Gedächtnis hinzufügt“¹⁴. An späterer Stelle erweitert Bergson diese Ausführungen zum menschlichen Entautomatisierungsvermögen dahingehend, dass nunmehr allem Lebendigen, vom Molekül bis zur Pflanze und zum Tier, eine Auswahl- und „Kondensations“¹⁵-Fähigkeit zuerkannt wird. Der Wissenschaftstheoretiker Georges Canguilhem deutet diese Erweiterung als Folge der Verschiebung des Bergson'schen Aufmerksamkeitsfokus von der Physiologie zur Biologie. Aus letzterer erkläre sich sein Anliegen, das „Innere der Materie“, „Leben“ und „Realität“ erfassen zu wollen, weshalb er in uns und außerhalb wirkende „Kräfte“ annehme, die wir nicht nur spüren, sondern die wir „sind“.¹⁶

Affizierung ist mithin entgegen den Annahmen des gesunden Menschenverstands als erster und überall wirksamer Vorgang der Entautomatisierung zu verstehen, die nicht nur primäre Empfindungen und Sinnlichkeit grundlegt, sondern dank der Ausbildung einer Empfindungszone plastische Vorgänge auf unterschiedlichen Ebenen möglich werden lässt. Sie kann als ästhetische Figur verstanden werden, insofern diese Zone ein Lustprinzip freisetzt, das sich nach und nach von den konkreten Empfindungsherden löst, als erstes transzendentes Prinzip diese nicht nur zu einer Oberfläche verbindet und miteinander resonieren lässt, sondern im „Überflug“ eine erste „transzendente Ästhetik“¹⁷ konstituiert. Diese erste Oberflächenbildung bietet den Einsatzort für die symbolischen Systeme von Sprache und Bild. Zusammenfassend gesagt erweist sich Affizierung als passiv-aktiver Vorgang, der hervorgebracht wie hervorbringend ist, sich selbst vorausläuft und im Vollzug einfängt, Heterogenes einander annähert und Neuartikulationen und -modellierungen provoziert. Zwischen unterschiedlichen Termen vermittelt sie gerade nicht in der Art, dass sie den Abstand als quasi-automatische Reaktion nach Art der sogenannten Af-

¹³ Bergson (1991), *Materie und Gedächtnis*, S. 18.

¹⁴ Ebd., S. 54.

¹⁵ Ebd., 61 f.

¹⁶ Georges Canguilhem, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences concernant les vivants et la vie*, Paris, 1994, S. 350-353.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München, 1992, S. 132.

fekthandlung schließt. Sie treibt im Gegenteil Intervalle hervor, hält deren Ränder auseinander und führt sie vielfältiger Symbolisierung zu. Erst deren imaginäre Überformung und diskursive Einbindung bringen jene harte Affekterkennung hervor, wie sie im Gemeinverständnis mit dem Affekt häufig verbunden wird.

Filmische Affektbilder und ihre Unterbrechung

Gilles Deleuze isoliert im Bereich der Filmbilder und insbesondere des *Bewegungs-Bilds* in Anlehnung an Bergson den Typ des *Affekt-Bilds*¹⁸: Dieses wird ebenfalls für eine Unterbrechung verantwortlich gemacht, insofern es sich nicht für Bewegungs- und Handlungswiedergaben in Dienst nehmen lässt, sondern das Bildwerden als solches ausstellt, dadurch den narrativen Fortgang des Films unterbricht, den raumzeitlichen Kontext außer Kraft setzt und das Bild selbst expressiv werden lässt. Deleuze weist ihm die Einstellungsgröße der Nah- und Großaufnahme zu. Indem es sich als weitgehend aperspektivische, tiefelose und gleichsam abtastbare Oberfläche zu sehen gibt und auf nichts außerhalb seiner verweist, legt es seinerseits eine Unbestimmtheitszone an, lädt sich selbst und den Film mit affektiven Qualitäten auf.

Dabei können affektive Aufladungen des Filmbilds auf unterschiedliche Weise erfolgen: Die Groß- und Nahaufnahme eines Gesichts ist das konventionellste Verfahren, wobei sich dieses in Deleuzes Lesart schon aufgrund der schieren Projektionsgröße im Kino in seinen nicht mehr menschlichen Dimensionen zur Ansicht bringt und darin tendenziell entfiguriert. Da das Abgebildete in den Naheinstellungen sich einerseits immer vergesichtlicht, andererseits in seiner Übergröße immer seine anthropomorph-individuellen Züge einbüßt, spricht Deleuze davon, dass dieser Bildtyp „dividuelle“¹⁹ Affekte produziert. Dieser dividuelle Affekt, der sich nicht auf die Intention des Künstlers oder die Rezeption des Betrachters zurückführen lässt, sondern aus der Medialität des Films, vor allem aus seinen spezifischen Einstellungs- und Projektionsgrößen resultiert, wird für Deleuze zum Merkmal von Kunst überhaupt. Denn den Namen Kunst verdienen nach ihm nur jene symbolischen Verfahren, die Ursache-Wirkungs-Verhältnisse, lineare Narrationen und Ausdruckskonventionen entautomatisieren und anderes als anthropomorphe Affekte, Vorgänge unbekannter Affizierung, mit genuin künstlerischen Mitteln und in heterogenetischer Zeichenverwendung sichtbar und hörbar werden lassen.

Dividuelle Filmaffekte entdeckt Deleuze in der Folge nicht nur in Vergesichtlichungsverfahren, sondern auch in den gleichsam umgekehrten Verfahren der Entgesichtlichung wie in den Filmen von Robert Bresson. Dessen Stra-

¹⁸ Vgl. Gilles Deleuze, „Das Affekt-Bild“, in: ders., *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1997, S. 123-192.

¹⁹ Ebd., S. 147.

ategie der *Entthronung* des Gesichts in unüblichen Kadrierungen und Montagefolgen, seine Art, die Protagonisten an den Bildrand zu rücken, ihre Körper anzuschneiden und in unbestimmte Off-Räume zu verlängern, mithin das Bewegungs-Bild einem „Gesetz der Fragmentierung“²⁰ zu unterwerfen, brächten ebenfalls dividuelle Affekte hervor. In Erweiterung dieser Ausgangsbeispiele unterscheidet Deleuze innerhalb der Bewegungs- und Zeit-Bilder vielfältige Varianten affektiver Filmbilder, schon weil er davon ausgeht, dass nicht nur die Großaufnahme Ungesehenes hervorkehrt, sondern im Prinzip jede Kadrierung Heterogenes und Unbeabsichtigtes mit umschließt und sich damit immer auch „dekadiert“²¹ und entstellt.

Im deutschen expressionistischen Film werden etwa Licht und Schatten als Affektgeneratoren erkennbar, die mittels Hell-Dunkel-Kontrasten eine ins Unheimliche entborgene Welt generieren. In der poetischen Abstraktion Josef von Sternbergs wird das Gesicht von Marlene Dietrich von lichtbrechenden und -reflektierenden Stoffen schraffiert und erhält einen nicht auf die Schauspielerspyche reduzierbaren Affektausdruck. Radikalisiert tritt die Befragung des Affektbildes und seiner Klischeehaftigkeit in experimentellen Verfahren wie etwa dem Film *Passing Drama* (Deutschland 1999) von Angela Melitopoulos hervor. Schon der Titel deutet an, dass hier ein Drama, die politische Vertreibung der Griechen aus Kleinasien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihre bis heute nicht beendete Migration durch Europa, schon aufgrund der Unmöglichkeit, dieses Trauma adäquat zu erinnern und in eine geschlossene Erzählung und Bildfolge zu gießen, in patchworkartig kombinierten Nahaufnahmen evoziert wird. Naheinstellungen von sich bewegenden Oberflächen, von Wanderungen und sich wiederholenden Webprozessen spielen auf die homerische Figur der Penelope und ihr zeitkonstituierendes (De-)Kompositionsverfahren als Vorlage für das hiesige filmische Gewebe aus unpersönlichen Affektbildern und einem dissonanten Klangteppich an.

Vor allem aber inszeniert der in Afghanistan 2004 gedrehte Film *Terre et cendres/Erde und Asche* (Frankreich 2004) von Atiq Rahimi eine aus Überlebensgründen notwendig gewordene Handlungsunterbrechung. Er gibt gleich zu Beginn die Erfahrung kollektiver Traumatisierung als Beweggrund seiner filmischen Darbietung zu erkennen. Die Erfahrung von Unerträglichem, der Auslöschung eines Dorfes und einer ganzen Sippe während der verschiedenen, hier nicht näher spezifizierten Kriegshandlungen in Afghanistan, stellt der Film in erweiterten Affekt-Bildern aus, zunächst als narrative Stagnation und diegetische Unbeweglichkeit: Gezeigt wird die Wanderung zweier Personen, eines alten Manns und seines fünfjährigen Enkels, durch ein karges Land, vorbei an brennenden Häusern, an Panzern und hingeschlachteten Personen bis hin zu dem Punkt, wo die Wanderung, um das traumatisierende Erlebnis nicht

²⁰ Ebd., S. 152.

²¹ Ebd., S. 30.

weiterzugeben und zu verlängern, unterbrochen wird, wo die beiden Personen an einer Wegkreuzung verharren und auf der Stelle kreisen.

Der Hauptteil des Films entfaltet sich an dieser Weggabelung im afghanischen Niemandsland. Aufgebrochen, um dem Vater des kleinen Jungen die traurige Nachricht zu überbringen, dass die übrige Familie bei einem militärischen Angriff auf das Dorf getötet worden ist, nomadisieren die beiden auf der Stelle nach dem paradoxen Motto von *Bartleby*: „I would prefer not to“²². Großvater und Enkel ziehen es vor, lieber nicht weiterzuwollen. Zu traurig erscheint die Nachricht, um weitergetragen zu werden; affiziert von dem traumatisierenden Vorgang bewegen sich die beiden Wanderer nur minimal vor und zurück und geben dabei Orts- und Zeitorientierung preis. Ansatzweise erzählen sie von dem Erlebten; vor allem aber evozieren sie das Unerträgliche des Widerfahrens. Was anfangs ein Versehen zu sein scheint, das Verpassen des Lastwagens, der sie zu dem gewünschten Ziel bringen sollte, wird nach und nach als filmische Wunschartikulation erkennbar: als Wunsch, das Allerschlimmste nicht mitzuteilen, den antrainierten psychischen Automatismus zu durchbrechen, am Ort zu bleiben, zu verharren in Schweigen und Unbestimmtheit. Der alte Mann spricht davon, dass er lieber sterben möchte, als das Leid weiterzutragen und weiterhin zu ertragen. Hörbar wird seine Angst vor der Reaktion des Sohnes, der, erführe er von dem Vorgefallenen, nach Art der Vorväter Rache üben und das Leid vermehren müsste – Grund genug, nicht Überbringer der Nachricht zu werden. Gegen Ende freilich stellt sich heraus, dass das Zögern, das Verharren am Ort nicht geholfen hat: Die Kunde ist bereits zum Sohn vorgedrungen. Man hat ihn am Arbeitsplatz festgehalten, seine Erregung zu dämpfen gesucht und damit weiteres Blutvergießen zunächst unterbunden.

Diese Verweigerung der Affektübertragung wird filmisch unterstützt durch die Suspension der raumzeitlichen Koordinaten und des Handlungsfortschritts. An deren Stelle tritt ein insistentes Schauen der Kamera, die die unscheinbarsten Lichtveränderungen registriert. Das diegetische Verharren am Ort bringt Situationen des reinen Schauens und Hörens hervor und lässt den kaum merklichen Wandel der Licht- und Formverhältnisse sichtbar werden. Der vom Wind oder einem vorbeifahrenden Auto aufgewirbelte Staub fungiert als Pinsel, der die beinahe monochromen Gesteinsflächen dank seiner weißlichen Tönung voneinander absetzt oder die gesamte Bildfläche füllt und die Kurven und Farben der Landschaft verwischt und in unbestimmte Monochromie auflöst. Er überführt die Bilder in abstrakte Bildkompositionen, die dem Film zusammen mit der narrativierten Unbewegtheit eine verhaltene und umso denkwürdigere Intensität verleihen. An der Abfolge der leeren Affektbilder affiziert sich der Film zu einem Staunen, das an die Stelle des verlorenen Raumbezugs und der zielsicheren Bewegung eine bildliche Selbstreflexion

²² Einen Prozess sich radikalisierender Handlungsverweigerung und eines wunschgetriebenen Kreisens auf der Stelle analysiert Gilles Deleuze in *Bartleby oder die Formel*, Berlin, 1994.

treten lässt, die über die Licht- und Formmetamorphosen, über die Verwischung der Formen, die Vernebelung und Verschleierung des Bilds meditiert.

Dank der Außerkraftsetzung aller narrativen Absichten und der Zeitgebung, die aus dem Warten und dem Defilee der Affektbilder resultiert, kann der Film als gedehntes Affekt-Bild verstanden werden: Obwohl er gerade keine Gesichtlichkeit, sondern vorzugsweise abstrakt-flächige Ansichten zu sehen gibt, präsentiert er jenes für das Affekt-Bild so charakteristische Dazwischen: Die Eröffnung eines unbestimmten Raums, der Wahrnehmung und Handeln auseinander treibt, ihre Nichtanschließbarkeit als trennende Vereinigung performiert und eben darin Bedenkenswertes aufscheinen lässt. Die visuelle und auditive Betonung dessen, was gedacht werden muss und nicht gedacht werden kann, höhlt das Bild von Innen aus und macht es auf Nichtsichtbares transparent. In der filmischen Erforschung des nicht-sichtbaren und -hörbaren Unerträglichen sättigt die Kamera das *sentiendum*, das Sein des Sinnlichen, und treibt ein *cogitandum* hervor, etwas, das gedacht werden muss und zugleich nicht gedacht werden kann. Sie führt ein leises, ausdrucksarmes, aber nachdrückliches Affekt-Bild herauf, das sein eigenes Verschwinden thematisiert.

Literatur

- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, 1938.
 Ders., *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, 1939. [Dt. Übersetzung: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg, 1991.]
 Ders., *L'Evolution créatrice*, Paris, 1969.
 Ders., *Einführung in die Metaphysik*, Cuxhaven, 1988.
 Canguilhem, Georges, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences concernant les vivants et la vie*, Paris, 1994.
 Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München, 1992.
 Ders., *Bartleby oder die Formel*, Berlin, 1994.
 Ders., „Das Affekt-Bild“, in: ders., *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M., 1997, S. 123-192.
 Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt/M., 1975, S. 213-233.
 Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966.
 Roth, Gerhard, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1994.

Filme

- Passing Drama*, Deutschland 1999, Regie: Angela Melitopoulos.
Terre et cendres/Erde und Asche, Frankreich 2004, Regie: Atiq Rahimi.

ANKE ZECHNER

STILLSTAND DER NARRATION UND
WAHRNEHMUNG DER DINGE –
ENTAUTOMATISIERUNG IM KINO

Die Dinge im Kino

In Michelangelo Antonionis *L'eclisse* (F/I), einem Film von 1962, geschieht wenig – so wenig, dass sich der narrative Inhalt dieses Films auf so unpassende und gleichzeitig treffend reduzierte Weise wie im Rowohl Lexikon von 1978 zusammenfassen lässt:

Die Affäre zwischen Vittoria und Riccardo ist vorbei, und sie trennen sich im Morgengrauen. Riccardo versucht die Beziehung wiederaufzunehmen, aber Vittoria erkennt, dass es aus ist. Sie begegnet Piero und beginnt eine Affäre mit ihm; Piero will sie heiraten, aber Vittoria lehnt ab.¹

Gerade weil scheinbar so wenig in diesem Film geschieht, möchte ich ihn zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen über die Wahrnehmung im Kino machen, denn die Handlung tritt hier zugunsten einer entautomatisierten Wahrnehmung zurück. Dabei werde ich nicht über die Handlung und die Symbolik der Bilder sprechen, nur wenig über den Bildaufbau, die Kadrierung und der im Falle von *L'eclisse* vielleicht auffälligeren Dekadrierung. Ich werde auch nicht auf das Motiv der Unmöglichkeit von Liebe angesichts der entfremdeten Moderne oder der drohenden Apokalypse eingehen – Interpretationen, die der Film nahe legt. Worum es mir geht, ist ein zentrales Moment, das von diesem Film in Erinnerung bleibt – eine spezifische körperliche Erfahrung von Oberflächen, von Material – in seiner Dauer.

Mehrere Male spazieren die beiden Hauptdarsteller (Alain Delon und Monica Vitti) – ein Liebespaar – über eine scheinbar endlose Zeitspanne durch ein unvollendetes Neubauviertel in Rom. Die Kamera verweilt lange auf der durchschrittenen Gegend, dem Boden, den herumliegenden, zurückgelassenen Gegenständen. Am Ende des Films wird die Sequenz wiederholt – diesmal ohne die beiden Protagonisten. Menschenleer wird die Gegend zur reinen Oberfläche, keine Kommunikation findet mehr statt. Das Haptische der Dinge und ihre Zeitlichkeit treten in den Vordergrund. In seiner Monografie zu Antonioni beschreibt Bernhard Kock die Präsenz der Dinge in dieser Schlusszene treffend:

¹ „L'eclisse“, in: *rororo Filmlexikon*, hg. v. Liz-Anne Bawden, Hamburg, 1978, S. 169-170: 169.

L'eclisse braucht in der fünfminütigen Schlusssequenz die Protagonisten nicht mehr, der Bild-Raum wird genutzt zu einer fast geophysikalischen Beschreibung von Oberflächen. Die *Temps-mort*-Bilder und Nahaufnahmen von Objekten verlassen den Protagonisten, die reine Präsenz der Dinge, ihre Schönheit und Funktionalität, wird zum Gegenstand der Bildsprache. Die Dinge sprechen für sich, sind unberührt, unschuldig, schön – Entitäten.²



1 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

In diesem Hervortreten und Für-sich-Stehen lassen die Dinge die Narration verschwinden. Es findet keine Handlung mehr statt. Aber es ist dieser Moment, der sich einprägt. Was von Antonionis Film in Erinnerung bleibt, ist keine Geschichte, sondern sind Bilder, beziehungsweise Dinge: eine mit Wasser gefüllte Blechtonne, in der ein Stück Holz schwimmt, ein grobes Holzgerüst, ein merkwürdig archaisch wirkendes, mit Stroh bedecktes Haus, wie Hochhäuser wirkendes Baumaterial, Wasser, das über eine Straße läuft, glitzerndes Gras, zitternde Bäume, ein irritierender pilzartiger Wasserturm und ein Zebra-streifen.

Es ist die körperliche Erinnerung an diese Bilder, über welche ich mir das Ereignis der Filmwahrnehmung von *L'eclisse* ins Gedächtnis rufen kann und es sind diese Oberflächen der Dinge, durch die ich einer spezifischen Kinoerfahrung nachspüren zu können meine.³ Doch wie kann ich mich dieser subjektiven Wahrnehmung in solchen Momenten des Stillstands annähern, wie von ihr erzählen?

² Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, München, 1994, S. 42. Ich entlehne im Folgenden den kunsthistorischen Begriff des *Temps-mort*-Bildes, den Kock auf die Stillleben und leeren Räume Antonionis anwendet, für die rein optischen Situationen bei Deleuze, obwohl dieser allgemeiner von toter Zeit spricht.

³ Die Erinnerung an diesen Film läuft über mein Körpergedächtnis, welches die Oberflächen der wahrgenommenen Dinge erneut erspürt. Vor allem anhand der Auslösung von Erinnerungen durch Geruchsempfindung werde ich den Begriff des Körpergedächtnisses später ausführen. Bekanntestes Beispiel für Erinnerung über das Körpergedächtnis ist die Auslösung der Kindheitserinnerungen durch den Geschmack einer in Jasmintee getauchten Madeleine in Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1: In Swanns Welt*, Ausgabe in zehn Bänden, Frankfurt/M., 1979, S. 64.



2 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

Wahrnehmung statt Rezeption

Die gängigen Filmtheorien scheinen zu solchen Momenten der Wahrnehmung des Stillstands keinen Zugang zu ermöglichen, sind sie doch meist auf sprachliche oder zumindest narrative Strukturen gerichtet. Obwohl die filmische Erzählung natürlich nicht gleichzusetzen ist mit dem Hollywoodrealismus,⁴ gelten dessen Mechanismen der Einbindung der Zuschauerin dennoch weitestgehend als allgemeingültige, filmische Regeln. Die klassische Montage Hollywoods, das *continuity editing*, gilt als grundlegend, ebenso wie die ihre Gemachtheit verschleiernde Realismusillusion des Kinodispositivs. Die Suture-Theorie und der Neoformalismus beschreiben, wie eine wissende, lesende Zuschauerin über Blickstrukturen in die teleologisch ausgerichtete Narration eingliedert und dadurch Schau- und Erzähllust vereint wird.⁵ In solchen Modellen der filmischen Narration wird die Wahrnehmung gegenüber der Rezeption, d. h. dem kognitiven Nachvollzug vernachlässigt. Wahrnehmung, die als Rezeption nicht der Narration folgt, ist weder in der klassischen Montage vorgesehen noch in den mit dieser sich beschäftigenden Theorien. Es gibt zwar auch Versuche der Beschreibung des anderen, materiellen Moments innerhalb der

⁴ Vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, NY, 1985.

⁵ Während die Suture-Theorie eher psychoanalytisch ausgerichtet ist und die Zuschauerin über das Begehren in die filmische Montage einwebt, geschieht die Einbindung im Neoformalismus bei Bordwell/Staiger/Thompson kognitiv über das Wissen der Zuschauerin. In beiden Theorien wird jedoch die Zuschauerin in das narrative Fortschreiten des Films miteinbezogen. Innerhalb der feministischen Filmtheorie hat Theresa de Lauretis aufgezeigt, inwiefern die Narration als Ökonomie gesehen werden kann, die durch die Bindung an das psychische Begehren des (männlichen) Zuschauers verführt. Da dieses Begehren ödipal strukturiert ist, läuft die Handlung letztendlich auf eine Durchquerung des weiblich-mythischen Raums durch das männliche mythische Subjekt hinaus. Vgl. Theresa de Lauretis, „Ödipus interruptus“, in: *Frauen und Film* 48 (1990), S. 5-25. Zur Suture-Theorie vgl. Stephen Heath: „Notes on Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 48-79.

neoformalistischen Filmtheorie und der den Film als Signifikantenkette begreifenden Semiotik, die aber immer in ihren Ansätzen stecken bleiben, da es sich letztendlich um ein Phänomen handelt, das sich nicht analysieren, sondern nur indizieren lässt. Definieren lässt sich innerhalb dieser Theorien das ‚Filmische‘⁶ nur als Abweichung von automatischen Schemata, als ein Durchbrechen der Erzählzeit, als Exzess. So stehen zum Beispiel der dritte Sinn bei Roland Barthes⁷ und der Exzess bei Kristin Thompson⁸ für ein Fehlen des Signifikats oder der handlungsorientierten Motivation, für die plötzlich in den Vordergrund tretende Materie, welche Narration und Einheit des Films aufbricht.⁹ Dieses materielle Moment des entgegenkommenden Sinns oder des exzessiven Überschreitens der narrativen Abfolge der Erzählung lässt sich nicht semiotisch oder formal beschreiben, denn es wird nicht kognitiv, sondern körperlich, sinnlich erfahren.

Der neoformalistische Ansatz von Kristin Thompson bietet hierfür neben dem Begriff des Exzesses noch einen weiteren Anknüpfungspunkt, der nicht so stark an die Narration gekoppelt ist – den von den russischen Formalisten hergeleiteten Begriff der *ostranenie* (Verfremdung im Sinne von Entautomatisierung). Diese Entautomatisierung ist im Sinne der permanenten Weiterentwicklung von Kunst als Abweichung von der Norm, von unbewussten Automatismen oder Schemata z. B. des klassischen Hollywoodkinos zu sehen – aber auch im klassischen Hollywood führt Verfremdung zu einer Art Weiterentwicklung der Form. Diese tritt nur nie in den Vordergrund.¹⁰ Es handelt sich mit der Entautomatisierung also um eine Stilfrage, welche zur Entwicklung ästhetischer Verfahren führt, nicht um einen ontologischen Ansatz, welcher von der Sichtbarmachung der materiellen Grundlagen des Films und einer damit zusammenhängenden Erweiterung der alltäglichen Wahrnehmung ausgeht.¹¹ Der Schwerpunkt liegt hier auf der Veränderung der Form, welche

⁶ Ich verwende den Begriff des ‚Filmischen‘ für eine besondere Form der Wahrnehmung der Dinge, die nur durch den Film möglich wird.

⁷ Roland Barthes, „Der dritte Sinn“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990 [1982], S. 47-66.

⁸ Kristin Thompson erweitert mit dem Begriff des Exzesses die von ihr selbst gemeinsam mit David Bordwell und Janet Steiger analysierte formale Struktur des klassischen Hollywoodkinos. Der Exzess ist das, was aus dieser Struktur ausbricht, sich nicht darin fassen lässt. Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986, S. 130-142.

⁹ Auch verstärkt die Vorstellung des Exzesses als Ausbruch aus der Handlung nach Morsch nur die Behauptung des Systems. Nach Rick Altman ist aber der Exzess nicht bloßer Exzess von Narration, sondern eine eigenständige Ordnung, die er deshalb als Spektakel bezeichnet. Der für das Actionkino treffendere Begriff ‚Spektakel‘ ist aber andererseits problematisch, wenn er auch den Stillstand umfassen soll. Vgl. Thomas Morsch, „Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino“, in: *Film und Kritik*, 4/Action (Oktober 1999), S. 21-44: 22 f.

¹⁰ Vgl. Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage av* 4, 1 (1995), S. 23-62: 28 ff.

¹¹ Kessler kritisiert den evolutionären Verfremdungsbegriff von Thompson als einseitig: Er behauptet einen linearen Prozess von Kanonisierung und Entautomatisierung, der sich so von

für die Zuschauer meist verdeckt bleibt, und nicht auf den durch diese Veränderung sichtbar werdenden materiellen Grundlagen des Films.

Andererseits sind die materiellen Elemente immer vorhanden, Film an Materie gebunden und eine geschulte Zuschauerin kann sie fortwährend wahrnehmen. Die Bipolarität, der Konflikt von Materie und Struktur, ist konstitutiv. Struktur wird nie die Eliminierung der Materie erreichen, ebenso wird diese nie so exzessiv werden, dass keine formale Beziehung mehr besteht. Auch bestehen kognitive und perzeptive Zugänge zum Film immer nebeneinander. Allerdings unterdrückt das klassische Hollywoodkino die materiellen Momente, da deren Bewusstwerdung bedeutungsverändernd ist, stören oder langweilen könnte.¹² In anderen Formen des Kinos und anderen Zugängen zu diesem dagegen verdeckt eine „luftdicht abgeschlossene Spielhandlung“¹³ gerade das ‚Filmische‘. Es kann also nicht nur um die Untersuchung der Wahrnehmung der Dinge – des ‚Filmischen‘ – gehen, sondern soll auch um die Formen gehen, welche diese Wahrnehmung ermöglichen, beziehungsweise verhindern.

Diese Wahrnehmung ist subjektiv, körperlich und unterliegt einer besonderen Zeitlichkeit.¹⁴ Neben der mechanischen Vorführzeit ist vor allem die teleologische Zeit der Narration vorherrschend, deren Rezeption ich der für mich eigentlichen filmischen Wahrnehmung gegenüberstellen möchte, welche eher wie im Moment des Aufbrechens der transzendentalen Kategorien von Zeit und Raum durch das Erhabene, oder der Raster der alltäglichen Wahrnehmung, zu denken ist.

Es geht mir um einen Vorgang der Anschmiegun, des mimetischen sich Verlierens an das Wahrgenommene,¹⁵ der nicht in der linearen, teleologischen

den Formalisten nicht herleiten lasse. Vgl. Frank Kessler: „Ostranie. Zum Verfremdungsbe-
griff von Formalismus und Neoformalismus“, in: *montage av 2* (1996), S. 51-65: 56.

¹² Vgl. Thompson, „The Concept“. Die teleologische Narration gehört zur Realismusillusion des Dispositivs, das die Apparatusdebatte als eines analysiert hat, welches das bürgerliche, zielgerichtete Subjekt verstärkt. Vgl. Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche* 48, 11 (1994), S.1047-1074.

¹³ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985 [1960], S. 77. [OA: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, NY, 1960.]

¹⁴ Diese Wahrnehmung gilt es in ihrer spezifischen Zeitlichkeit herauszuarbeiten, spielt doch Zeit im Kino auf den unterschiedlichsten Ebenen eine Rolle. Zum einen findet Filmwahrnehmung immer in der Zeit statt, denn Film muss gesehen werden. Dabei ist der Film lediglich in seinem mechanischen Ablauf linear – eine lineare Abfolge von Einzelbildern, die erst durch die Zuschauerin zu Bewegung werden. Die Trägheit des Auges, die für Nachbilder sorgt, und der Stroboskopeffekt sind für die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung verantwortlich. Henri Bergson nimmt wider Erwarten gerade aus diesem Grund den Film als Beispiel für das menschliche, handlungsorientierte Denken der chronologischen Zeit und nennt es das kinematografische Bewusstsein, welches die Zeit verräumlicht und sie messbar macht. Dieses setzt er der eigentlichen Zeit, der Dauer, entgegen, der subjektiven cinematischen Illusion keine Existenz zugestehend und nur die technische Anordnung des Films vor Augen. Vgl. Heike Klippel, „Bergson und das Kino“, in: *Frauen und Film* 56/57 (1995), S. 79-98.

¹⁵ Mimesis ist in diesem Zusammenhang nicht als Nachahmung von Handlung oder Repräsentation von Welt gedacht, sondern als körperliches Nachempfinden des Wahrgenommenen. Vgl.

Zeit des zweckrational einordnenden Subjekts stattfindet. Der Kinobesuch als gemeinschaftliche Erfahrung innerhalb eines Raums, der als angstfrei beschrieben werden kann, ermöglicht in den Worten Heide Schlüpmanns eine Auszeit vom Zweckrationalismus.¹⁶ Befreit vom Zwang zur Selbstbehauptung kann sich die Zuschauerin gefahrlos ihrer Wahrnehmung und den Dingen in ihr überlassen.

Durch die Bindung der verräumlichenden Mechanik an die innere Zeit der Zuschauerin in der subjektiven Kinoillusion wird vor allem in Momenten des Stillstandes der Narration Dauer erfahren und aus der quantitativ messbaren Zeit eine qualitative Empfindung.¹⁷ Dieser Stillstand, der schon während des Sehens ein Gefühl für das Vergehen der Zeit und deren Dehnung erzeugt, lässt die Objektwelt gegenüber der Narration in den Vordergrund treten. Statt der Aktion der Figuren, werden nun die Materialität der Dinge und deren Eigenschaften präsentiert, nicht Realität repräsentiert. Die Wahrnehmung richtet sich auf die Strukturen der Oberflächen und wird über die subjektive innere Zeit an das Gedächtnis geknüpft.¹⁸ Assoziationen tauchen unmittelbar aus dem Gedächtnis empor. Befremdung, aber auch Ähnlichkeit, blitzt auf.¹⁹

Dieser Stillstand ist aber keine tatsächliche Stillstellung, kein Gerinnen zu sprachähnlichen Strukturen, sondern Bewegung ist immer noch vorhanden – die mechanische des Films sowieso, aber auch die der Kamera und der Gegenstände. Lediglich die Narration scheint in diesen Momenten stillzustehen.

Stillstand der Narration am Beispiel von *L'eclisse*

In *L'eclisse* wird der Stillstand bis zu einem Punkt getrieben, an dem die unbeweglichen Dinge schließlich zu den einzigen Trägern der Narration werden.²⁰

auch Hartmut Winkler, „Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen“, in: Synema (Hg.), *Kinoschriften 5. Auf der Suche nach dem Filmischen*, Wien, 2002, S. 227-239.

¹⁶ Vgl. Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., Basel, 1998; Stephan May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*, Alfeld, 2000.

¹⁷ Ähnlich der reinen Dauer im Traum, in dem das auf Abfolgen in der Gegenwart fixierte Körpergedächtnis ausgeschaltet ist. Dort liegt aber die Betonung auf der reinen Öffnung nach innen. Die Kommunikation mit Dingen wird gerade ausgeschaltet, während im Kino eine Verwebung stattfindet. Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmitelbaren Bewusstseinsatsachen*, Hamburg, 1994 [1889], S. 95 f.

¹⁸ Durch den Zugang zum reinen (nicht körperlichen) Gedächtnis wird der Gegensatz von Materie und Geist gewissermaßen aufgelöst.

¹⁹ Vgl. zum Begriff der Ähnlichkeit Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 204-210 und ders., „Über das mimetische Vermögen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 210-213.

²⁰ Vgl. auch Rolf Schüler (Hg.), *Antonioni: Die Kunst der Veränderung*, Berlin, 1993, S. 8.

Dort liegt die Eigenständigkeit der Bilder durch das Zurücktreten der Handlung fast in Reinform vor. Das zentrale Handlungssubjekt fehlt beziehungsweise entzieht sich immer wieder. Geht es wirklich um Liebe im Jahre 1962, den Befreiungsschritt von Vittoria oder vielleicht um ein kritisches Bild kapitalistischer Strukturen? Sam Rohdie beschreibt das Zurücktreten der Handlung als Abwesenheit und Entzug: „In *L'eclisse* the subject of the film is always just out of reach; when you arrive at it, either it becomes something else, or rather than being what you sought, only creates another to find.“²¹ Statt einer kontinuierlichen Handlung sehen wir unverbundene insignifikante Ereignisse. Die Abwesenheit der Personen lässt die Dinge in den Vordergrund treten. Sie werden zu informellen Subjekten, weil die Protagonisten als Handlungs-subjekte²² verschwunden sind, und blicken zurück. „The look of things becomes the centre of the drama; the subject of the fiction is not an event, but the feel of a wall, the sense of the air, a movement.“²³



3 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

Während die klassische Montage durch Kontinuität Zeit zum Verschwinden bringt, gibt es bei Antonioni einen Zeit-Raum zwischen den Erscheinungen, welcher unabhängig von narrativer Fülle und zunächst auch ohne Bedeutung ist – Bilder in denen nichts passiert. Diese Bilder, die vor aller (narrativen) Bedeutung faszinieren, werden zu Subjekten mit eigenem Raum und eigener Zeit. Sie wirken in ihrer Konkretheit für sich selbst und nicht als Illustrationen von etwas anderem.²⁴ Sie sind präsent.

One of the functions of the reintroduction by Antonioni of space not caught up in events and of time rescued from their continuity is to provide a time and space to

²¹ Sam Rohdie, *Antonioni*, London, 1990, S. 114.

²² Vgl. ebd., S. 127.

²³ Ebd., S. 40. Das Zurückblicken der Dinge im Film ist ein oft angesprochenes Phänomen, das meist innerhalb der Untersuchungen wieder aus den Augen verloren wird, zum Beispiel bei Béla Balázs zugunsten der Gesichter der Schauspieler. Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Budapest, 1982, S. 92 f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 4 und S. 65 f.

look, and hence, since looks constitute things, to establish in that space-time between events a place for the image to make its appearance, or perhaps more exactly, to exist at all.²⁵

Das Auf- und Abtauchen dieser Bilder aus der Narration kann Narration und Zeichenhaftigkeit verweigern. Die Fixierung vertrauter Objekte lässt die Dinge ihren Kontext verlieren und zu fremden Bildern werden.²⁶

Dieses Fremdwerden vertrauter Objekte lässt sich mit dem Formalisten Viktor Šklovskij als Entautomatisierung beschreiben, welcher das Konzept der *ostranenie* als Abgrenzung von einer teleologisch sich entwickelnden, rein zweckrational gedachten Wahrnehmung entwirft. Die Verfremdung der Objekte im neuen Kontext der Kunst befreit die Wahrnehmung von der Gewohnheit des Alltäglichen, vom einfachen Wiedererkennen. „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, aber wir sehen ihn nicht. [...] Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“²⁷ Entautomatisierung lässt dagegen die Dinge fremd erscheinen und dadurch wieder wahrnehmen:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden.²⁸

Šklovskij macht sein Konzept der Entautomatisierung am Stil der Literatur Tolstois deutlich, der einen Gegenstand nicht einfach durch seinen Namen benenne, „sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen“²⁹.

Bei Antonioni wirken selbst Detailaufnahmen von Personen befremdlich, wenn die Kamera keinen Unterschied mehr zwischen Menschen und Architektur macht. Eine plötzliche, spontane, visuelle Faszination, ohne klare narrative Bedeutung, entsteht, die sich Generalität und Interpretation entzieht.³⁰ Die Bedeutung der Details, welche für die Handlung keine Rolle spielt, spiegelt sich auch in Antonionis Arbeitsweise, die vom Schauplatz ausgeht und offen bleibt für den Moment des Drehens:

²⁵ Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 66.

²⁶ Vgl. ebd., S. 127.

²⁷ Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 1969, S. 3-35: 15.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 17.

³⁰ Vgl. ebd., S. 77. Trotz der strengen Form von *L'eclisse* gibt es keine Dominanz der Form über die Dinge beziehungsweise sprengen diese dieselbe wie die Materie die Form in der Ästhetik Adornos.

Mir ist dieses Verfahren am liebsten, völlig unvorbereitet, sozusagen unberührt zu den Aufnahmen zu kommen. Ich bitte oft, dass man mich eine Viertelstunde, eine halbe Stunde an Ort und Stelle allein lässt, und lasse meine Gedanken schweifen. Ich blicke nur um mich. Mir helfen die Dinge, die mich umgeben: sie bringen mich stets auf Ideen. Ich habe große Sympathie für Gegenstände, vielleicht mehr noch als für Personen, aber letztere interessieren mich mehr. Jedenfalls halte ich es für sehr nützlich, den Ort zu betrachten und seine Atmosphäre, während man auf die Personen wartet, eine Zeitlang aufzunehmen.³¹

Vor allem der Prozess der Verlangsamung der Wahrnehmung, welcher Automatismen grundlegend aufbricht,³² scheint mir für die Filme Antonionis ausschlaggebend. Anders aber als im Formalismus lässt hier der Versuch der Absichtslosigkeit und nicht der explizite Stil der Kunst neue Dinge und Aufmerksamkeiten für die Veränderung in der Zeit entstehen. Diese Aufmerksamkeit verdoppelt sich in der Konzentration auf Bilder der Vergänglichkeit, sind doch die Bilder des Unfertigen und des Zerfallenden in *L'eclisse* sehr auffällig.

Nimmt man die klassische Hollywoodnarration und deren Automatismen als grundlegend an, besteht Antonionis Kino nur aus Regelbrüchen, welche die ‚andere‘ Wahrnehmung, das Sehen der Dinge ‚wie zum ersten Mal‘, ermöglichen, indem sie den Blick nicht, oder ungewohnt, lenken:³³ Dieses, die alltägliche Wahrnehmung übersteigende Sehen ‚Wie zum ersten Mal‘, ist nicht leicht zu ertragen, denn es ist im Zusammenhang der Kritik der alltäglichen Wahrnehmung zu sehen. So heißt es bei Deleuze im Zusammenhang mit Antonioni:

Das Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens [...]. Die rein optische und akustische Situation evoziert eine Funktion der Hellsicht, die zugleich Phantasie und Konstativum, Kritik und Anteilnahme ist, während die sensomotorischen Situationen, wie gewalttätig sie auch sein mögen, sich an eine pragmatische visuelle Funktion richten, die nahezu alles ‚toleriert‘ oder ‚erträgt‘, solange es im Rahmen eines Aktions-Reaktions-Systems geschieht.³⁴

Dieser Versuch Deleuzes, ein neues Sehen jenseits der alltäglichen Automatismen zu ermöglichen, ähnelt der Darstellung der Entautomatisierung bei Šklovskij. Ziel der Verfremdung im Bild ist „die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er ‚gesehen‘ wird und nicht ‚wiedererkannt‘.“³⁵ Das Kino Antonionis vermeidet in diesem Sinne automatische Mechanismen, benutzt kein Schuss/Gegenschussprinzip, keinen *mastershot* oder *establishing shot*. Die Anschlüsse sind falsch, die *linking shots*, welche den Zuschauerinnen das Sehen komfortabel machen, indem sie diese von Raum zu

³¹ Antonioni über seine Regie in: Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt/M., Hamburg, 1961, S. 82.

³² Vgl. auch Thompson (1995), Neoformalistische Filmanalyse, S. 53.

³³ Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 77.

³⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991 [1985], S. 33.

³⁵ Šklovskij (1969), *Die Kunst als Verfahren*, S. 25.

Raum führen, werden weggelassen. Übrig bleiben nur essenzielle Bilder.³⁶ Andererseits schweift die Kamera ab und konzentriert sich auf unvermittelte Details und Formen, lenkt ihre Aufmerksamkeit auf Peripheres.

Am einprägsamsten sind aber die Stillleben, die Bilder der toten Zeit, in denen die handelnde Person den Raum verlassen hat und das Bild dennoch stehen bleibt. *Temps-mort*-Bilder, in denen sich nichts bewegt, meist Antizipation und Nachklang eines *action shots*, vor Betreten oder nach Verlassen der Szene, oder nach Blicken, ziehen sich durch Antonionis Filme. Tote Zeit, d. h. hier nicht narrativ funktionale, handlungsmotivierte Zeit, denn normalerweise wird direkt nach dem Klimax einer Einstellung geschnitten.

Die Kamera zeigt den leeren Schauplatz, erst nach einiger Zeit tritt der Protagonist ins Bild und verlässt es wieder, während die Kamera weiter den verlassenen Schauplatz zeigt. Je länger der Schauplatz am Anfang und Ende einer Szene ohne die Anwesenheit der Figuren gezeigt wird, um so stärker saugt sich das Bild mit dem Gefühl der Leere und Isolation auf. Jede noch so dramatische Szene, jeder Dialog wird im Moment des leeren Bild-Raumes wieder zurückgenommen, anti-dramatisch kommt jede Bewegung zum Stillstand, senkt sich die emotionale Beschäftigung des Zuschauers mit den Protagonisten gegen Null.³⁷

Auch nach dem Beenden einer Handlung dreht die Kamera nicht einfach weg, fixiert noch eine Weile die Darsteller – den Moment der Intentionlosigkeit.³⁸ Die leeren Blicke der Menschen jenseits des intentionalen Handelns sind in *L'eclisse* auch in einer einminütigen Schweigesequenz, die sich von der Hektik in der Börsenszene abheben, besonders auffällig.

Temps-mort-Bilder sind entleerte Bilder, entleerte Räume – „places in which the narrative is no longer“³⁹. Die Abwesenheit von Narration beunruhigt die Kamera, sie wird unsicher, fördert ein Erstaunen des Blicks. In den meisten Filmen Antonionis hat diese Auflösung, das Verschwinden der Narration eine Parallele auf der Handlungsebene, zum Beispiel in *L'avventura* (I/F, 1960) wenn die Hauptperson verschwindet, aber das Geschehen lenkt.

Nicht nur innerhalb der Narrationszeit, auch innerhalb der einzelnen Bilder wird der Raum aufgelöst, wenn ihre Flächigkeit, die Oberflächenstrukturen der Dinge in den Vordergrund treten. Es bilden sich Muster, wie der in *L'eclisse* zentrale Zebrastrreifen oder das glitzernde Blätterfeld gegen Ende. Diese Betonung der Oberflächen lässt keine Perspektive mit Fluchtpunkt zu, keine Tiefenschärfe, in der sich ein alles überblickendes Subjekt den Raum aneignet. Der Raum ermöglicht keine Orientierung für die Zuschauerin oder die Handlung der Protagonistinnen. Das Bild wird zweidimensional, das Haptische der Oberflächen gewinnt dementsprechend an Bedeutung – die Protago-

³⁶ Vgl. Ian Cameron/Robin Wood, *Antonioni*, London, New York, NY, 1971, S. 8.

³⁷ „Das *Temps-mort*-Bild stemmt sich gegen die vorausgegangene Bilderflut.“ Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 205.

³⁸ Oder das Geschehen wird aufgeschoben, indem zuerst die Reaktion im blickenden Gesicht gezeigt wird. Vgl. ebd., S. 222.

³⁹ Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 51.

nistinnen bewegen sich oft tastend, streichen über Oberflächen oder verharren blickend. In *L'eclisse* fällt Vittorias Spiel mit dem Holzstück in der Wassertonne auf, ihr Streicheln des Elefantenfußes und der Tür, hinter der sie Piero vermutet. Es ist aber auch der Blick selbst, der hier haptisch wird und beginnt, die Oberflächen abzutasten.

Nicht nur der Raum, auch die Gegenstände können sich auflösen, wenn zum Beispiel in einer Flughafenszene nur noch der Blick in eine gleißende weiße Fläche bleibt, deren Helligkeit alles überstrahlt.⁴⁰ Oft bleiben die Bilder abstrakt, flächig und undefinierbar bis zum Eintreten einer Person in den Raum, die diesen erst dreidimensional und die Gegenstände identifizierbar macht. Der normale Code ‚Figur vor Bild‘ wird irritiert. Die *Temps-mort*-Bilder suspendieren also nicht nur die Narration, wie zum Beispiel die Stillleben des japanischen Regisseurs Yasujirō Ozu⁴¹, sondern auch die Figuration, weil nichts mehr erkennbar bleibt.⁴² Das Oszillieren zwischen Figuration und Dekomposition, die Irritation der zweckrationalen, alltäglichen Wahrnehmung der Zuschauerin, verhindern die aneignende Identifikation.⁴³ Die Objekte, ihre nichtsignifikanten Eigenschaften, ihre Qualitäten, werden gefunden.

Diese Formen des Stillstandes brauchen andererseits die Narration, um sich von dieser abzusetzen. In *L'eclisse* gibt es eine ständige Gegenbewegung der narrativen Abschnitte zueinander und voneinander weg – die menschenleeren Gegenden sind auch daher als Bilder des Stillstands so einprägsam, weil sie vorher mit der Bewegung der beiden Liebenden durchquert wurden und Erinnerungsspuren aufgegriffen werden. Wie um mit dem Prinzip der Memorierung zu arbeiten, wird vieles dreimal gezeigt. Lange Einstellungen und Wiederholungen sensibilisieren die Zuschauerin für die Tiefenstruktur des Filmschen und machen sie aufmerksam für Veränderungen.⁴⁴ Im Gegensatz zur Avantgarde, zum *film pur* sind die

Augenblicke [des Stillstands, A. Z.] bei Antonioni [...] eng mit der Handlung der Filme verknüpft. Gerade das Innehalten der Bewegung wird stärker als im reinen, kontemplativen Film als Antipode zu der Bewegung der Protagonisten [...] erlebt. Würden sie ausschließlich die gesamte Bild-Struktur ausmachen, würden die Bilder nur auf eine allgemeine Leere des Daseins hinweisen.⁴⁵

⁴⁰ In anderen Filmen Antonionis übernimmt der immer wiederkehrende Nebel diese auflösende Funktion.

⁴¹ Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 26 f.

⁴² Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 175.

⁴³ Auch die Bildauflösung führt bei Antonioni nicht zur befriedigenden Wiederherstellung von Raum und Zeit.

⁴⁴ Vgl. Peter Wuss, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*, Berlin, 1986, S. 297 f.

⁴⁵ Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 329 f.

Zwischen *cinéma pur* und klassischem Kino sich bewegend, sind beide Pole der Filme Antonionis aufeinander angewiesen.⁴⁶ Es gibt keine kausale Vorwärtsbewegung von Ereignis zu Ereignis, keine finale Determinierung, sondern eine Wechselbewegung von Narration und deren Abwesenheit – von Fülle, Aktivität und Leere des Bildes.⁴⁷ Dieser Wechselbewegung entspricht auch die Entgegensetzung von Hektik und Stille – der lauten Börse, an der Piero als Aktienhändler tätig ist, und dem fast verlassen wirkenden EUR-Viertel⁴⁸; lauten Straßenszenen und den ruhigen Spaziergängen. Eine angeheiterte Jagd nach einem freilaufenden Pudel durch Vittoria und ihre Freundinnen endet mit im Wind schwingenden Fahnenmasten, dem Staunen von Vittoria und dem der Zuschauerin über die leisen seltsamen Klänge.

Eine andere Szene bringt die Spannung, die zwischen den beiden Ebenen herrschen kann, direkt und schmerzhaft zum Ausdruck. Der erzwungene Stillstand, die Schweigeminute an der Börse, die übrigens wirklich eine Minute lang ist, wird aggressiv von klingelnden Telefonen angegangen und von Piero mit seiner Bemerkung über die Kosten dieser Minute aufgebrochen. Das in *L'eclisse* vorherrschende Beobachten der Dauer eines Moments der Veränderung im Raum,⁴⁹ welches gegen die Ökonomie der Narration verstößt und die lineare Zeit auflöst, wird hier zum Verstoß gegen die Ökonomie der kapitalistischen Gesellschaft.

Gilles Deleuze über Antonioni

Für Deleuze steht an diesen Momenten des Stillstandes und der Leere durch Entautomatisierung nicht so sehr die Wahrnehmung der Dinge im Vordergrund, sondern das Nichtsichtbare des Offs und die Auflösung des homogenen Raumes zu ‚beliebigen Räumen‘. Was er im Folgenden über das Zeit-Bild im Allgemeinen schreibt, hört sich an, wie eine Beschreibung von *L'eclisse*:

Manchmal müssen die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar gemacht oder muß all das wiedergefunden werden, was im Bild nicht zu sehen, was unterschlagen worden ist, um es ‚interessant‘ zu machen. Aber im Gegensatz dazu geht es bisweilen darum, Löcher, leere Stellen und weiße Flächen einzuführen, das Bild zu verknappen, vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden ist, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen. Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, lässt sich das gesamte Bild wieder wahrnehmen.⁵⁰

⁴⁶ In den meisten Filmen Antonionis dient die Reise, in *L'Eclisse* das Flanieren und Suchen Vittorias, als Erzählung für die offene Form.

⁴⁷ Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 176.

⁴⁸ Esposizione Universale di Roma.

⁴⁹ Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 103.

⁵⁰ Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 36.

Verknappung und Trennung in *L'eclisse* lenken die Aufmerksamkeit auf das Nichtsichtbare – die sehr strenge Kadrierung betont das Off und wird damit zur Dekadrierung. Die auffälligen Fenster und Rahmen zeigen, dass ein Subensemble aus einem Ensemble entfernt und nicht mehr alles zu sehen ist. Auch bewegen sich die Personen aus dem Bild raus, statt rein.

Innerhalb des Rahmens gibt es immer Elemente, welche die strengen geometrischen Abstände, die Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, die Gliederung in horizontale und vertikale Flächen, in denen die Aktionen nur noch Verschiebungen sind, stören. Die Proportionen sind oft unausgewogen, Perspektiven und Personen angeschnitten, der goldene Schnitt missachtet und die Bildschwerpunkte verdoppelt.⁵¹ Die zahlreichen Überdeckungen machen klar, dass immer auch etwas vom Sehen ausgeschlossen wird. „Die Imagination fällt immer in die Leerstelle des Nicht-Sichtbaren, sie löst eine klaffende Wunde beim Anblick der Welt, wie ein Reiß in der Wahrnehmung, die Unruhe und Bewegung des Antonionischen Helden aus.“⁵²

Gerade das geometrische Bildfeld bei Antonioni konstruiert nach Deleuze ein radikales Anderswo – die Personen bewegen sich nicht im Off, sondern in einer Leerzone „außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“⁵³, wenn sie noch nicht sichtbar sind, oder wenn sie schließlich verschwinden. In Anlehnung an Leprohon sieht Deleuze die Bilder bei Antonioni als Auswirkung eines Ereignisses im Off, das nicht erklärt wird, nur in seinen Auswirkungen konstatiert. Diese Auswirkungen bringen tote Zeit⁵⁴ und leeren Raum zusammen – es ist alles gesagt, die Bilder nur noch Konsequenzen nicht mehr Tat. Nur noch Symptome, die in rein optischen Situationen lesbar werden und die Unerträglichkeit des Alltäglichen begreifbar machen.⁵⁵

Die rein akustischen und optischen Situationen entstehen in ‚beliebigen Räumen‘, deren beide Arten, der abgetrennte und der entleerte Raum, in *L'eclisse* verbunden werden. Die Verknappung des Bildes steigert sich, von der Form des abgetrennten, durch subjektiven Blick entstehenden Raums hin zur entleerten Welt. Die Ablösung der Situationen, die in solchen Räumen entstehen, vom sensomotorischen Schema, von den handlungsauslösenden Milieus, wird größer von den Bildern der Börse zum Eur-Viertel. Deleuze zitiert zu dieser Entleerung Bonitzer:

⁵¹ Vgl. Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 155.

⁵² Kock in Anlehnung an Deleuze. Ebd., S. 151.

⁵³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M., 1989, S. 34.

⁵⁴ Für Deleuze ist tote Zeit kein formeller Begriff, sondern beinhaltet die unerträgliche tote Zeit des Alltags, die zu einer Kraft werden kann, die einer Grenzsituation gleichkommt.

⁵⁵ Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 15 ff. Die Situation wird durch den Blick der verschwundenen Person bestimmt – eine tote Kraft, deren Subjektivität in rein optischen Situationen nicht mehr von Belang ist, denn die Abwesenheit der Person und der Handlung macht die Grenze zwischen imaginär und real, zwischen subjektiv und objektiv unbestimmbar. Aus den für sich stehenden rein optischen und akustischen Zeichen, der „autonomen materiellen Realität“ (S. 15) werden Lektosymbole.

Seit *L'avventura* richten sich die Anstrengungen Antonionis auf die leere Ebene, den menschenleeren flachen Raum. Am Ende von *L'eclisse* werden alle Einstellungen, durch die das Paar hindurchgegangen ist, von der Leere gleichsam noch einmal durchgesehen und berichtet, wie der Titel des Filmes angibt. [...] Der eigentliche Gegenstand des Kinos von Antonioni ist es, durch eine kleine Geschichte, die mit dem Verblassen des Gesichts, dem Verschwinden der Person endet, beim Nicht-Figurativen anzukommen.⁵⁶

Mit der Gestalt verschwindet die Handlung, der leere Raum wird potenziert und zum beliebigen, unbestimmten Raum. Dieser hat seine Homogenität eingebüßt. Er ist fragmentiert und bindingslos, lässt keine Totalen oder Koordinaten mehr zu, wodurch er taktil wird und eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen ermöglicht.⁵⁷ Der ‚beliebige Raum‘ wird zu einer gestaltlose[n] Gesamtheit, [...] die unabhängig von einer zeitlichen Ordnung koexistiert[t], einer Zeitordnung, die unabhängig von Anschlüssen und Richtungen, die ihr die verschwundenen Personen gaben, von einem Teil zum anderen übergeht.⁵⁸ Die in diesen Räumen entstehenden Situationen werden zur „autonomen materiellen Realität“⁵⁹ und diese lassen nun wieder eine verlangsamte, entautomatisierte Wahrnehmung der Dinge zu.⁶⁰

Die Wahrnehmung der Dinge – Das Zeit-Bild

Zunächst nehme ich eine alte Tonne wahr, in der ein Holzstück schwimmt. Das aus ihr laufende Wasser fließt über die Straße, verändert deren Oberfläche, macht sie durchscheinend und weich. Bevor der Rasensprenger abgedreht wird, hat er noch das Feld in einen glitzernden Teppich verwandelt.

Die Schlusszene von *L'eclisse* verläuft auf zwei Ebenen – ich sehe und staune über das, was ich sehe, erfahre und fühle Oberflächen und die Veränderungen von Dingen in der Zeit – ich lese das, was ich sehe und erhalte Symbole der Apokalypse beziehungsweise der Sonnenfinsternis, in die ich die Geschichte um die Unmöglichkeit von Beziehungen im Nachhinein einordne. Jede Sichtung des Films verläuft anders – je nachdem ob Perzeption oder Rezeption die Oberhand behält, bin ich fasziniert und erregt durch die Erfahrung

⁵⁶ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Paris, 1982, S. 88 zit. n. Deleuze (1989), *Bewegungs-Bild*, S. 165.

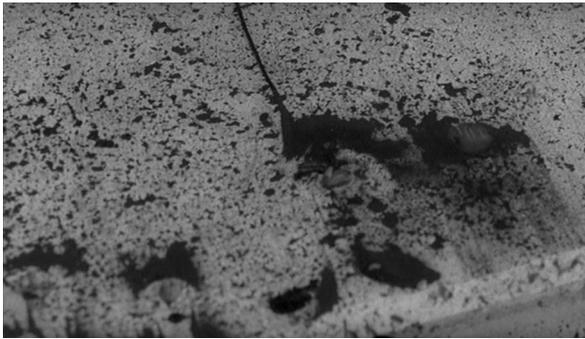
⁵⁷ Im Bewegungs-Bild werden die ‚beliebigen Räume‘ als Qualizeichen behandelt, welche durch Aktualisierung zu Sinnzeichen, d. h. zu auf das handelnde Subjekt hin aktualisierten Milieus werden. Vgl. ebd., S. 153 ff.

⁵⁸ Ebd., S. 166: „Was sich tatsächlich in der Instabilität, Heterogenität und Bindungslosigkeit eines derartigen Raumes bekundet, ist eine Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingungen jedweder Aktualisierung oder Determinierung sind.“

⁵⁹ Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 115.

⁶⁰ Leider entwickelt Deleuze seine Untersuchung des beliebigen Raumes und des Offs nicht weiter hin zu einem eigenen Zeit-Bild Antonionis. Das Bild wird mit Antonioni quasi geleert für das, was danach kommt – die vollkommenen, gerissenen, sich im Wachsen oder im Zerfall befindenden Zeitkristalle.

dieser Oberflächen, oder eher deprimiert durch die Trostlosigkeit der durch den Film vermittelten Botschaft.



4 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

Aber wie diese subjektive Wahrnehmung der Dinge als Erfahrung fruchtbar machen? Wie diese nicht greifbaren Momente festhalten, welche die Signifikantenreihen verzögern, die Identifikation aufschieben oder unterbrechen? Geht es allein um Augenblicke des Aufbrechens oder eher um Dauer, geht es also um Entautomatisierung oder auch um das in dieser entautomatisierten Wahrnehmung Erfahrene? Die von mir untersuchte Literatur über Antonioni führte nach anfänglicher Bestätigung meiner Suche nach dem Erfahrenen immer in Sackgassen – die Rolle der Objekte wird immer wieder betont, aber nie wird in der begrifflichen Analyse weiter auf sie eingegangen. Entweder die Analyse bleibt rein inhaltlich und als Analyse der Symbolik und der Brechung von Bildkonventionen innerhalb der Vorstellung des Films als Text⁶¹, oder sie behauptet lediglich die Präsenz der Dinge als formalen Bruch bzw. als entautomatisierende Verfremdung der Narration, die aber nicht wirklich positiv gefüllt wird.⁶² Eine Definition scheint wie in Thompsons strukturellen Analysen nach wie vor nur als Bruch mit der klassischen Narration möglich, positive Annäherung nur über Beschreibung. Am ehesten scheint der phänomenologische Annäherungsversuch von Kock, der als Einziger die Zuschauerin mit einbezieht, an das Phänomen der Erfahrung der Dinge und deren Zeitlichkeit heranzukommen. Allein Kock beschreibt das Verhältnis von Irritation der Wahrnehmung durch den speziellen Bildaufbau und die Unterbrechungen in Antonionis Erzählweise als gesteigerte Erfahrung des Wahrgenommenen.

Am weitesten kann ich mich der Erfahrung von Dingen in Momenten des Stillstands, in Bildern toter Zeit, mit Deleuzes Entwurf rein optischer Bilder oder Situationen annähern. Diese spezifischen Bilder entwickelt der Philosoph

⁶¹ Vgl. William Arrosmith, *Antonioni. The Poet of Images*, New York, NY, Oxford, 1995; Ned Rifkin, *Antonioni's Visual Language*, Ann Arbor, MI, 1982.

⁶² Vgl. die Analyse von Rohdie (1990), *Antonioni*.

in seinen auf Bergson aufbauenden Kinobüchern als Übergangsphänomene zwischen den beiden für ihn grundlegenden Bildarten – Bewegungs-Bild und Zeit-Bild. Rein optische Situationen sind Bilder, welche das Bewegungs-Bild zusammenbrechen lassen, indem die zentralen Figuren nicht mehr handeln können, sondern nur noch wahrnehmen.

Die rein optischen und akustischen Bilder, die unbewegliche Einstellung und die Schnittmontage bestimmen und implizieren durchaus ein Jenseits der Bewegung. Doch halten sie weder die Bewegung der Figuren noch die der Kamera wirklich an. Sie sorgen dafür, dass die Bewegung nicht mehr in einem sensomotorischen Bild wahrgenommen wird, sondern in einem anderen Bildtypus erfasst und gedacht wird. Das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur noch als die erste Dimension eines Bildes, das unaufhörlich in seinen Dimensionen wächst.⁶³

Für Deleuze ist Handlung nicht grundlegend, sondern erst Folge von bestimmten Bildern, Ausdruck des Bewegungs-Bildes. Dieses unterscheidet er vom Zeit-Bild, in welchem die Handlung und damit die Bewegung gegenüber der Zeit zurück tritt, eine Unterscheidung, die der von Klassik und Moderne des Films entspricht. Das Zeit-Bild löst stilistisch und filmhistorisch das auf Handlung konzentrierte Bewegungs-Bild ab, zu einer Zeit, in der dieses nur noch aus Klischees zu bestehen scheint und in der das handelnde Subjekt fragwürdig geworden ist. Die das klassische Hollywood-Kino bestimmende Handlung des Aktionsbildes bricht in Filmen auf, in denen rein optische und akustische Bilder bestimmend werden:

Die Situationen finden hier keine Fortsetzung mehr in Aktion oder Reaktion, wie es den Erfordernissen des Bewegungs-Bildes entspräche. Wir haben es nun mit reinen optischen und akustischen Situationen zu tun, in denen die Personen nicht mehr zu reagieren wissen, mit affektionslosen Räumen, in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln – und diese Situationen und Räume treiben sie schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht, zur Unentschlossenheit gegenüber dem, was sie tun sollen. Doch was ihnen an Aktion und Reaktion verlorengegangen ist, haben sie an Hellsicht gewonnen: sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen ‚Was ist auf dem Bild zu sehen?‘ (und nicht mehr: ‚Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‘).⁶⁴

Diese Frage nach der Folge der Bilder aufeinander wäre eine Frage der organischen Montage, welche nach Deleuze die einzelnen Bilder einem übergeordneten Ganzen, einer repräsentierten Welt und damit einer Wahrheit unterordnet. Diese organische Ordnung der Repräsentation bestimmt das Bewegungs-Bild, während das Zeit-Bild hingegen von falschen Fährten und Erinnerungsspuren gelenkt wird.⁶⁵

⁶³ Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 37.

⁶⁴ Ebd., S. 348.

⁶⁵ Beide Bild-Arten bestehen aus Bewegung und Zeit, die als reale Bewegung und konkrete Dauer unabhängig von Raum und abstrakter Zeit sind. Die Dauer des Films äußert sich als

Der Stillstand kann mit Deleuze als spezielles Bild der Zeit gesehen werden. Im Zeit-Bild, dem direkten Bild der Zeit, dem von Deleuze sogenannten Kristall,⁶⁶ spaltet sich die Zeit in aktuell und virtuell. Die Gegenwart wird aufgehoben, die sonst dem Film generell, von Deleuze aber nur dem Bewegungs-Bild zugeschrieben wird. In diesem Zeit-Bild findet die Ablösung vom Reiz-Reaktionsschema des Bewegungs-Bildes statt.

Normalerweise – im Alltag und im Bewegungs-Bild, vor allem im Aktionsbild Hollywoods – wird die Wahrnehmung in Schach gehalten durch Identifikation. Das intentionale Sehen verhindert das Sehen der Dinge.⁶⁷

Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind. Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr. Wenn unsere sensomotorischen Schemata blockiert sind oder zerbrechen, kann jedoch ein anderer Bildtypus auftauchen: das rein optisch-akustische Bild.⁶⁸

Erst die Blockierung der alltäglichen Schemata, die ‚Entautomatisierung des automatischen Erkennens‘, macht also ein ‚anderes‘ Sehen möglich – ein Sehen, welches über die zweckrationale Wahrnehmung des Alltags hinaus geht. Im Bewegungs-Bild ermöglicht laut May ein bestimmter Umgang mit Raum und Zeit die Aneignung der Bilder,

die auf die Tätigkeit gerichteten Reiz-Reaktionsmuster [benötigen, A. Z.] die Vorstellung eines homogenen Raums und einer chronologischen Zeit für die Erfüllung ihrer Zielorientierung. Diese Vorstellung legt sich wie ein Raster auf die wahrnehmbare Welt.⁶⁹

Die zweckrationale Rasterung des Wahrgenommenen verhindert eine Erfahrung desselben, die unabhängig von Tätigkeit ist. Das klassische Kino⁷⁰ kanalisiert die Bewegung und bildet daher ein indirektes Bild der Zeit, während in der Moderne das Zeit-Bild direkt wird, sich durch falsche Anschlüsse und abweichende Bewegungen die Bewegung der Zeit unterordnet.⁷¹ Das intentionale

beweglicher Schnitt des Ganzen, welcher allerdings im Bewegungs-Bild um einen handelnden Körper gekrümmt wird und Zeit nur indirekt als Ablauf dargestellt.

⁶⁶ Ich kann leider an dieser Stelle nicht weiter auf das Kristallbild eingehen und beschränke mich auf die für die Beschreibung von *L'eclisse* zutreffenden Sono- und Optozeichen.

⁶⁷ Vgl. Gregory Flaxman, „Introduction“, in: ders., *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 1-60: S. 35 f.

⁶⁸ Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 35.

⁶⁹ May (2000), *Rainer Werner Fassbinders* Lili Marleen, S. 38.

⁷⁰ Für das Reiz-Reaktions-Schema steht Hollywood, welches durch die Identifikationsmechanismen der Narration die Wahrnehmung in Schach hält.

⁷¹ Nach Oliver Fahle ist auch im Frühen Kino die Bewegung der Zeit untergeordnet. Ein Umstand, den Deleuze eher als Unreife abtut, zugunsten eines höchst einseitigen und problematischen Propagierens einer Moderne des Kinos. Allerdings spricht Deleuze dann im *Zeit-Bild* ebenfalls vom „Drang eines wiedererstehenden Kinos, das seine Voraussetzungen neu erschafft.“ (S. 348) Vgl. Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, 1997, S. 114-126.

Sehen, das die Wahrnehmung der Dinge beziehungsweise Bilder verhindert, wird aufgelöst und die Wahrnehmung nicht mehr durch zweckrationale Rasterung eingeschränkt.⁷² Dieses direkte Bild der Zeit steht nach Elisabeth Büttner in einem direkten Zusammenhang zur Eigenständigkeit der Materialität der Objekte.

Die Zeit als das selbstverständliche Plateau, auf dem sich die Ereignisse niederlassen, beginnt aufzuscheinen, sobald die Objekte oder Milieus eine materielle Autonomie einnehmen. Diese Situationen, die über die Handlungsabläufe definiert sind, beginnen an Stabilität zu verlieren, sobald die Orte des Geschehens nicht mehr über ihre Objekte oder bereits vermittelte Kenntnisse vollständig ergänzt werden können.⁷³

Die Krise des Aktionsbildes ermöglicht, wie die Entautomatisierung bei Šklovskij, ein neues Sehen.

Die Handelnden werden mit dem Bruch des automatischen Reiz-Reaktionsschemas zu Zuschauerinnen. Sie nehmen wahr und wir mit ihnen. In diesem Zeit-Bild, das Deleuze auch anhand der Filme Antonionis reflektiert, sprengt die ‚unmittelbare‘ Präsenz der Materie die zu Klischees geronnenen symbolischen Zeichen des Bewegungs-Bildes. In der Art eines Rätsels dringt sie – wie nach Adorno das Nichtsagbare, Inkommensurable in der Kunst⁷⁴ – durch die Form und die Zeichen hindurch. Das Zeichen verweist nicht mehr sprachlich, sondern öffnet sich in seiner singulären Materialität auf die Zeit beziehungsweise das Gedächtnis hin. Im Gegensatz zum automatischen, sensomotorischen Wiedererkennen, welches das Gedächtnis aktualisiert, hält das attentive Wiedererkennen die Bewegung an.⁷⁵ Es führt nicht von einem Gegenstand zum nächsten, sondern verbleibt bei einem und stellt von ihm eine Beschreibung her, die sich in Kreisläufen im virtuellen reinen Gedächtnis mit immer neuen Erinnerungsbildern verknüpft.⁷⁶ In den rein optischen Situationen findet keine Verkettung der Bilder mehr statt, keine einer Totalität untergeordnete kontinuierliche aktualisierende Montage, sondern eine Vielfalt der Verknüpfungsmöglichkeiten entsteht.⁷⁷

⁷² Natürlich kann diese Intentionlosigkeit wie bei Adorno nur ein Grenzbegriff sein. Andererseits bricht hier das Nichtidentische nicht erst durch, wenn Form ins Extrem getrieben wird, sondern wenn sie sich gewissen Regeln entzieht.

⁷³ „Den Raum als ein eigenständiges Gebilde gegenüber der Erzählung wahrzunehmen, ihn als leer und neu zu besetzend zu erkennen, heißt die Zeit als Thema in den Film einzuführen.“ Elisabeth Büttner, „Die versteckte Zeit – die wiederentdeckte Zeit“, in: Georg Haberl/Michael Omasta/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Kinoschriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien, 1992, S. 151-179: 170.

⁷⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973.

⁷⁵ Siehe dazu auch den Text zum Affektbild von Michaela Ott in diesem Band.

⁷⁶ Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 64. Das immer in der Gegenwart verbleibende aktualisierende Körpergedächtnis wird durch das, Zugang zu den parallelen Vergangenheitsschichten verschaffende, im Virtuellen kreisende, reine Gedächtnis abgelöst.

⁷⁷ Im Alltag ist die körperliche Aktualisierung des Gedächtnisses notwendig, im Kino nicht – der verdunkelte, schützende Kinoraum ermöglicht eine Situation der Öffnung und des An-

Die virtuell unendlichen Informationswerte werden nicht mehr reduziert und gefiltert, das Sehen nicht mehr gelenkt.⁷⁸ Im Zeit-Bild herrschen irrationale Schnitte vor, die nicht mehr ein zugrunde liegendes Geschehen verketteten. Diese Schnitte und die durch Aufbrechen des Reiz-Reaktionsschemas freigesetzte Zeit werden wie die Dinge körperlich erfahren. Die entstehenden Sono- und Optozeichen (rein akustische und optische Bilder), werden vom ‚Körper‘ gelesen, setzen sich aber nicht in Bewegung fort.⁷⁹ Das Visuelle wird haptisch – körperlich – gefühlt.⁸⁰ Es ist diese körperliche Erfahrung von Bildern, die sich der Einordnung in die Narration entzieht, welche so verschiedene Denker wie Deleuze und Kracauer zusammenführt. Überhaupt zeigen sich in der Beschreibung des Zeit-Bildes auch Ähnlichkeiten mit der Filmtheorie Kracaunders, wie beispielsweise von dem Medienwissenschaftler Eike Wenzel ausgeführt:

Daß Deleuze in dem Bruch des Individuums mit der Welt zugleich auch eine ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘ (Kracauer) abgezeichnet sieht, bekundet sich in seinem Eintreten für das Zeit-Bild. Denn mit dem Zeit-Bild [...] erscheint für ihn eine Ordnung der Bilder & Töne hintergebar, die sich längst in Klischees aufgelöst hat.⁸¹

Jedes wahrnehmbare Bild steht einzeln für sich und die Lücke dazwischen kommt zu eigener Bedeutung. Die Objekte sind nicht mehr dem Anschluss, sondern der inneren Ordnung des Bildes untergeordnet. „Das Bild und die Situation, die es darstellt, zählen nur für sich selbst. Diese reine Beschreibung verdoppelt die Bilder nicht mehr, verweist nicht auf eine Bedeutung, die hinter ihnen, im Fluss der Erzählung, zu entdecken ist.“⁸² Es findet keine Repräsentation mehr statt, welche die Bilder einbinden würde.⁸³ Entautomatisiert wird

schmiegens an das Bild, welches dem freien Kreisen des Gedächtnisses zugrunde liegt. Vgl. May (2000), *Rainer Werner Fassbinders* Lili Marleen, S. 42 f.

⁷⁸ Beziehungsweise nicht mehr auf bestimmte Weise (ideologisch, männlich) gelenkt – innerhalb des für sich stehenden Bildes kann der Blick frei wandern. Die Lenkung besteht nun eher in einer Art Stimulation oder Verführung, keiner Aneignung von Raum, in der sich die Kamera zielsicher bewegt oder einer zielgerichteten Montage.

⁷⁹ Vgl. Laura Marks, „Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 193-214.

⁸⁰ Als haptische wird die Filmwahrnehmung visuell und taktil zugleich. Die Zuschauerin reagiert körperlich auf die Kräfte innerhalb des Bildes. Vgl. auch Barbara M. Kennedy, *Deleuze and the Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000, S. 117.

⁸¹ Eike Wenzel, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*, Stuttgart, Weimar, 2000, S. 150.

⁸² Büttner (1992), *Die versteckte Zeit*, S. 172. Die Bilder unterliegen keiner Linearität mehr, allerdings den Gesetzen des Denkens – das heißt aber nicht, dass die Objekte der Subjektivität untergeordnet werden (zum Beispiel dass die Zentralperspektive deren Eigenständigkeit unterdrückt), sondern dass die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst wird.

⁸³ Kino an sich ist für Deleuze materielle Realität – das Universum besteht aus Bildern. Diese Bilder sind also die Welt und keine Repräsentation einer ontologischen Realität, wie im Aktionsbild der Fall, welches Gegenwart behauptet. Das Zeit-Bild dagegen präsentiert und kreiert verschiedene Zeiten, also Dauer. Gerade durch das reine Gedächtnis im Zeit-Bild findet andererseits ein Sprung in die Ontologie statt. Vgl. Pascal Bonitzer et al, „The Brain is the

Wahrnehmung für die Materialität des Bildes selbst möglich und die von ihm präsentierten Dinge. Dabei geht es mir nicht allein um Verfremdung, welche sich stets mit neu gebildeten Automatismen des Stils auseinandersetzt und auf einer Metaebene die Wahrnehmung an das Wechselverhältnis von Automatismus und Entautomatisierung knüpft, sondern um einen Zugang zum Wahrgenommenen, der hier, vermittelt über den Kinoapparat, möglich wird. Allein im Verhältnis zur Stilentwicklung der Kunst gesehen, welche Thompson unter Berufung auf Šklovskij aus dem Wechselverhältnis von Code und Brechung herleitet, löst sich Entautomatisierung von der kinospezifischen Wahrnehmungssituation und wird zu einer Art Metaebene des künstlerischen Verfahrens.⁸⁴ Wahrnehmung wird an die Machart des ‚Werkes‘ gebunden, das Sehen der Dinge ‚wie zum ersten Mal‘ gerät aus dem Blickfeld.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973.
- Arrosmith, William, *Antonioni. The Poet of Images*, Oxford, New York, NY, 1995.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Budapest, 1982.
- Balke, Friedrich, *Gilles Deleuze*, Frankfurt/M., New York, NY, 1998.
- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990 [1982].
- Baudry, Jean-Louis, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche* 48, 11 (1994), S. 1047-1074.
- Benjamin, Walter, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 204-210.
- Ders., „Über das mimetische Vermögen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 210-213.
- Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*, Hamburg, 1994 [1889].
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, NY, 1985.
- Bonitzer, Pascal et al., „The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 365-374.
- Büttner, Elisabeth, „Die versteckte Zeit – die wiederentdeckte Zeit“, in: Georg Haberl/Michael Omasta/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Kinoschriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien, 1992, S.151-179.

Screen. An Interview with Gilles Deleuze“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 365-374: 371.

⁸⁴ Vgl. Thompson (1995), Neoformalistische Filmanalyse, S. 36 und S. 41 f.

- Cameron, Jan/Wood, Robin, *Antonioni*, London, New York, NY, 1971.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1989 [1985].
- Ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991.
- Fahle, Oliver, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, 1997, S. 114-126.
- Flaxman, Gregory (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000.
- Heath, Stephen, „Notes on Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 48-79.
- Kennedy, Barbara M., *Deleuze and the Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000.
- Kessler, Frank, „Ostranie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus“, in: *montage av* 2 (1996), S. 51-65.
- Klippel, Heike, „Bergson und das Kino“, in: *Frauen und Film* 56/57 (1995), S. 79-98.
- Kock, Bernhard, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, München, 1994.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985. [OA: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, NY, 1960.]
- „L'eclisse“, in: *Rororo Filmlexikon*, hg. v. Liz-Anne Bawden, Hamburg, 1978, S. 169-170.
- Lauretis, Theresa de, „Ödipus interruptus“, in: *Frauen und Film* 48 (1990), S. 5-25.
- Leprohon, Pierre, *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt/M., Hamburg, 1961.
- Marks, Laura, „Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 193-214.
- May, Stephan, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*, Alfeld, 2000.
- Morsch, Thomas, „Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino“, in: *Film und Kritik*, 4/Action (Oktober 1999), S. 21-44.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1: In Swanns Welt*, Ausgabe in zehn Bänden, Frankfurt/M., 1979.
- Rifkin, Ned, *Antonioni's Visual Language*, Ann Arbor, MI, 1982.
- Rohdie, Sam, *Antonioni*, London, 1990.
- Rosen, Philip (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986.
- Schlüpmann, Heide, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., Basel, 1998.
- Schüler, Rolf (Hg.), *Antonioni: Die Kunst der Veränderung*, Berlin, 1993.
- Sklovskij, Viktor, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 1969, S. 3-35.
- Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage av* 4, 1 (1995), S. 23-62.
- Dies., „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986, S. 130-142.
- Wenzel, Eike, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*, Stuttgart, Weimar, 2000.
- Winkler, Hartmut, „Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen“, in: Synema (Hg.), *Kinoschriften 5. Auf der Suche nach dem Filmischen*, Wien, 2002, S. 227-239.

Wuss, Peter, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*, Berlin, 1986.

CHRIS TEDJASUKMANA

MECHANISCHE VERLEBENDIGUNG –
EINE GENEALOGIE DES KINOS

[E]ine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungstaumel, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinert zu werden.

Félix Guattari¹

Von Anfang an wird das Kino mit dem gesteigerten Gefühl der Lebendigkeit oder gar mit dem Leben selbst assoziiert. Davon zeugen bereits um 1900 Filmapparaturen wie das *Bioskop*, der *Biograph* und das *Vitascope*, die auf den Konnex von automatischem Bild und autonomer Lebendigkeit verweisen. Diese Emphase des Lebendigen prägt die frühe und klassische Filmpublicistik und Filmtheorie nachhaltig: So hofft Siegfried Kracauer, das Kino nähere uns dem „*Fluß des Lebens*“ an. Walter Serner zufolge setzt das Kino „das entzogene Leben, das grausame, blutende, brennende“. In der postrevolutionären Rhetorik Dziga Vertovs sieht das „Kino-Auge“ endlich das „Leben, wie es ist“, während Sergej Ėjzenštejn das filmische „Ziel, Leben zu werden“ benennt und die filmische Einstellung als eine vitale „Zelle“ oder einen „Embryo“ innerhalb des Montageorganismus beschreibt. Béla Balázs spricht selbst unbedeutenden Filmen das Vermögen zu, die „animalische Vitalität“ zu einem „Fluidum des Lebens“ zu verdichten und so einer neuen, körperbewussten, „visuellen Kultur“ den Weg zu ebnet. Guillaume Apollinaire feiert das Kino als den „Schöpfer eines überwirklichen Lebens“, Jean Epstein sieht durch den Film „Quellen des Lebens sprudeln in Ecken, die man steril und allzu bekannt wähnte.“ Der Kamera komme dabei das animistische Vermögen zu, „selbst die leblosesten Dinge, die sie aufnimmt, mit intensivem Leben zu erfüllen.“ Dem schließt sich auch Edgar Morin an, wenn er schreibt: Der Film „erweckt sie [die Dinge, C. T.] zu einem neuen Leben“ und besitzt eine „animistische oder vitalistische Sensibilität“. Und er fährt fort: „Das Kino bedient sich dieser Logik: das Lebendige wird sich des Toten bemächtigen.“ Und schließlich erkennt André Bazin im Kino „Bewegungen, fließend wie im Leben selbst“,

¹ Félix Guattari, „Die Couch des Armen“, in: ders., *Mikropolitik des Wunsches*, Berlin, 1977, S. 82-99: 93.

eine „vollkommene Illusion des Lebens“. Dergestalt, so Bazin weiter, „verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst.“²

Trotz ihrer theoretischen Unterschiede ist es beachtlich, wie sehr sich die Emphase der Lebendigkeit durch die Filmpublizistik und Filmtheorie hindurchzieht. Auf der anderen Seite finden sich bei denselben Autoren scheinbar gegensätzliche Formulierungen, die mit aller Verve die maschinellen, mechanischen und automatischen Momente des Kinos hervorheben. Besonders weit gehen hierbei die avantgardistischen Positionen wie Vertovs Aufruf, „sich mit der Maschine zu verschwägern“, um den „vollendeten elektrischen Menschen“ zu erschaffen, Ėjzenštejns martialischer Vergleich des Films mit einem „Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt“, Epsteins Bild der Kamera, in der das menschliche Auge mit dem mechanischen Objektiv zu einer Art „Metallgehirn“ amalgamiert und ein „hermaphroditische[s] Wesen aus Wissenschaft und Kunst“ kriert, sowie Benjamins vielzitiertes Begriff des „Optisch-Unbewußten“.³

Was die frühen und klassischen Texte versuchen, ist das neue Medium Film und die Institution Kino über ein bestehendes Arsenal von Bedeutungen, Ideen und Diskursen auf den Begriff zu bringen. Wie ich in drei Schritten zeigen werde, stellen insbesondere der lebensphilosophisch-kulturkritische, der biologisch-physiologische und der anthropologisch-ästhetische Diskurs das Vokabular der Filmtheorie bereit. Die Begriffe der Mechanik und des Lebendigen werden allerdings keineswegs bloß appliziert, sondern vielmehr appropriiert und semantisch transformiert: Anders als in den vorangegangenen Diskursen bildet in der Filmtheorie die notorische Lebensrhetorik nicht länger den Gegensatz zur Maschine, vielmehr avanciert der „tote Mechanismus“ (Karl

² Siegfried Kracauer, „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, hg. v. Inka Müller-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt/M., 2005, S. 129; Walter Serner, „Kino und Schaulust“, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1978, S. 53-58: 55; Dziga Vertov, „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München, 1973, S. 41-53: 44; Sergej Ėjzenštejn, „Die Vertikalmontage“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 238-300: 278; Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001, S. 31; Guillaume Apollinaire, zit. n. Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart, 1958, S. 11; Jean Epstein, „Bonjour Cinéma“, in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 28-36: 35; ders., „Der Átna, vom Kinematographen her betrachtet“, in: ebd., S. 43-54: 52; Morin (1958), *Der Mensch und das Kino*, S. 77 f. und S. 147; André Bazin, „Der Mythos vom totalen Film“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 43-49: 46 f.; ders., „Ein großes Werk: Umberto D“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 375-379: 379.

³ Vertov (1973), Vorläufige Instruktion, S. 8. Ėjzenštejn, „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 41-49: 46; Epstein (2008), *Bonjour Cinéma*, S. 28; Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 471-508: 500.

Marx) zur unhinterfragten Voraussetzung einer gesteigerten Lebendigkeit. Filmische Lebendigkeit bedeutet dabei eine Steigerung gegenüber dem biologischen wie sozialen Leben, ein physiologisches und psychologisches *Mehr-Leben*, das zugleich ein temporäres anderes Leben im Bereich der ästhetischen Illusion und Fiktion vollzieht.

In dieser neuen Konstellation verbindet sich das Denken der Automation, welches das Leben in Analogie zur Maschine setzt, mit dem Denken der Autonomie, welches das Leben als kontingente, wenn auch nicht notwendig bewusste Entwicklung betrachtet. An diese Konstellation, genauer gesagt jene avantgardistische Tradition von Epstein, Vertov und Ājzenštejn schließt später auch Gilles Deleuze an, wenn er schreibt: „Die *automatische Bewegung* läßt in uns einen *geistigen Automaten* entstehen, der seinerseits auf es [das kinematografische Bild, C. T.] reagiert.“⁴ Deleuze skizziert den geistigen Automaten als einen neuronalen Schock im Denken und verschaltet physiologisch-viszerale mit kognitiv-intellektuellen Momenten. Sein Rekurs auf die frühe Filmtheorie unterstreicht, dass deren schillernde Rede von der Lebendigkeit des Kinos weitaus mehr als nur metaphorisches Beiwerk und mitnichten ein vergangenes Unvermögen zu präziser analytischer Beschreibung darstellt, welche uns heute im Rahmen der Emotionsforschung und durch die Einbeziehung von neuronalen Prozessen und Immersionsphänomenen zur Verfügung steht. Der filmtheoretische Topos des Lebens markiert vielmehr einen *genealogischen Wendepunkt* innerhalb der Moderne, an dem das Verhältnis von Leben und Mechanik, Organismus und Maschine, Autonomie und Automation neu ausgehandelt wird.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Spezifik filmischer Lebendigkeit zu bestimmen und sie im Lichte der gegenwärtigen paradigmatischen Wenden zu Fragen des Körpers, der Performativität, des Affekts und der Materialität in den Geisteswissenschaften zu aktualisieren. Deren gemeinsamer Impuls, das dichotome Verhältnis von Subjekt und Objekt zu dezentrieren und durch dritte Instanzen zu dynamisieren (der gelebte Körper als Natur mit Bewusstsein, das Performative zwischen Bezeichnung und Vollzug, der Affekt als von der subjektiven Affektion abgelöstes Wesen, das materielle Phänomen als Aktant), betrifft auf besondere Weise den Film und wiederum in spezifischer Hinsicht den Topos filmischer Lebendigkeit. Innerhalb der Filmtheorie ist es angesichts der immer noch als unvereinbar geltenden Positionen beinahe erstaunlich, dass psychoanalytische, semiotische, kognitivistische, phänomenologische und deleuzianische Ansätze grundsätzlich darin übereinstimmen, das Forschungsobjekt Film nicht rein in der Objektsphäre zu verorten und die konstruktiven, identifizierenden, somatischen, emotionalen etc. – kurzum: subjektiven Leistungen der Zuschauerin bzw. des Zuschauers hervorzuheben. Im Sinne dieser geteilten *Relationalität der Filmerfahrung* ist

⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991, S. 205.

auch die filmische Lebendigkeit zu verstehen, die zwischen Leinwandgeschehen und Publikum eine Scharnierfunktion einnimmt.

Bestimmte Unbestimmtheit – Die lebensphilosophische Kulturkritik

Die Geburt des Kinos vollzieht sich vor dem Hintergrund eines tiefgreifenden historischen Wandels, der mit der Herausbildung der kapitalistischen Ökonomie, der Nationalstaaten sowie dem Aufstieg der Wissenschaften nach 1800 einhergeht und den wir als Moderne bezeichnen. Um 1900 besitzt der Lebensbegriff eine strategische Funktion und fungiert als eine kulturelle Reaktionsform auf die im Verlauf des 19. Jahrhunderts attestierten „Malaisen der Moderne“ (Miriam Hansen), die als *Maschinisierung*, *Vermassung* und *Verwissenschaftlichung* des Lebens moniert werden. Über den narrativen Rekurs auf das gefährdete Leben können durchaus disparate Phänomene und Epiphänomene der Moderne wie die industrielle Arbeitsorganisation, die Mobilitätssteigerung (Dampfkraft, Eisenbahn), beschleunigte Kommunikation (Telegrafie), medizinische Diskurse (Neurasthenie, Hysterie, Ermüdung, Degeneration) sowie politische Revolutionen in einen kohärent erscheinenden Sinnzusammenhang für die überforderten Subjekte gestellt werden.⁵

Vor diesem Horizont avanciert der Begriff des Lebens im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer kulturkritischen und politischen Kampflösung, mit der nichts weniger beanstandet wird als die Nivellierung des Lebens selbst. In diesem Sinne unterstreicht Herbert Schnädelbach, dass der Lebensbegriff alles andere als wissenschaftlich präzise oder politisch unschuldig sei:

Wichtig ist, daß hier mit ‚Leben‘ gar nicht primär etwas Biologisches gemeint ist. In Wahrheit ist ‚Leben‘ ein kultureller Kampfbegriff und eine Parole, die den Aufbruch zu neuen Ufern signalisieren soll. Im Zeichen des Lebens geht es gegen das Tote und Erstarrte, gegen eine intellektualistische, lebensfeindlich gewordene Zivilisation, gegen in Konventionen gefesselte, lebensfremde Bildung, für ein neues Lebensgefühl, um ‚echte Erlebnisse‘, überhaupt um das ‚Echte‘: um Dynamik, Kreativität, Unmittelbarkeit, Jugend. ‚Leben‘ ist eine Losung von Jugendbewegung, Jugendstil, Neuromantik, Reformpädagogik und biologisch-dynamischer Lebensreform.⁶

Diese Losung stellt insofern eine paradoxe Figur dar, weil, wie Georges Canguilhem und Michel Foucault feststellen, der Begriff des Lebens ein relativ junger und spezifisch moderner Begriff ist und er zugleich zur Kritik der Phä-

⁵ Vgl. Volker Roelcke, *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*, Frankfurt/M., New York, NY, 1999, S. 116 f.; vgl. auch Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, 1998. Zum Topos der Ermüdung vgl. Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien, 2000.

⁶ Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt/M., 1983, daraus: „Kap. 5: Leben“, S. 172.

nomene der modernen Kultur herangezogen wird.⁷ Mehr noch entwickelt sich der Lebensbegriff aus der ontologischen Einsicht in die Vergänglichkeit des Lebens nach dem Tod Gottes, gegen die sich wiederum die Kulturkritik im Namen des authentischen Lebens implizit stemmt. Ein solcher Lebensbegriff eignet sich genau deswegen zum Sammlungs-begriff der Modernekritik, weil er ebenso emphatisch wie semantisch unterbestimmt ist, sich also durch seine *bestimmte Unbestimmtheit* auszeichnet. Georg Simmel prognostiziert „Leben“ als den Zentralbegriff des 20. Jahrhunderts und hebt zur gleichen Zeit die Unschärfe des Begriffs hervor; in diesem Sinne attestiert auch Hans Blumenberg die „Unbestimmtheit des Begriffs ‚Leben‘“. ⁸ Daraus erklärt sich wiederum seine Funktion als eine transideologische Widerstandsformel, die nicht nur anti-moderne, reaktionäre Strömungen umfasst, sondern später, wie auch Helmut Draxler unterstreicht, ebenso linke und sozialrevolutionäre Positionen prägt.⁹

Im Anschluss an Schopenhauer und Nietzsche, den biologischen Neovitalismus, ästhetische und kulturelle Bewegungen wie die Romantik und die *Décadence*, die Jugendbewegung und die Lebensreform setzt die Lebensphilosophie auf eine Privilegierung des Gefühls und der vortheoretischen Wahrnehmung und nimmt den „Charakter einer oppositionellen Sammlungs-bewegung“¹⁰ an. Die wesentliche Konstante aller lebensphilosophischen Kulturkritiken stellt die dichotome, antidialektische Topografie von Denken, Geist, Intellekt oder Form einerseits und Leben, Seele, Bewegung oder Energie andererseits dar, von Newtons toter und Goethes lebendiger Natur, wie es bei Oswald Spengler heißt.¹¹ In ihren politisch reaktionären Ausläufern wird diese Topografie zu einem überhistorischen tragischen Kampf zweier unvereinbarer Wesensgegensätze stilisiert.¹²

Im Gegensatz dazu eröffnet Georg Simmels kultursoziologische Lebensphilosophie deskriptive mikrosoziologische Einsichten über das Leben in der mo-

⁷ Vgl. Georges Canguilhem, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009; Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971.

⁸ Georg Simmel, „Der Konflikt der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1999 [1918], S. 181-207: 188; Hans Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, Berlin, 2010, S. 14.

⁹ Vgl. Helmut Draxler, „Die Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Maria Muhle/Kathrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 205-209.

¹⁰ Kurt Wuchterl, *Bausteine zu einer Geschichte der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Bern, Stuttgart, Wien, 1995, daraus: „1. Das Erbe des 19. Jahrhunderts“, S. 19.

¹¹ Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1980, S. IX f.

¹² Bei Ludwig Klages kulminiert dies in eine Anklage gegen die technizistische Welt, in welcher der „Geist als Widersacher des Leben“ behauptet wird; Spenglers tragischer Heroismus, der den Nazis den ideologischen Weg ebnete, behauptet den „Raubtiercharakter des Menschen“, aus dem sich ein natürliches Führerprinzip des „faustischen Menschen“ gegenüber den „Farbigen“ ergebe, wobei ersterer den schicksalhaften „Untergang des Abendlandes“ nur tragisch-heroisch umarmen könne: „Das ist Größe, das heißt Rasse haben.“ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher des Leben*, Bonn, 1972; Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik*, München, 1931, S. 61.

dernen Massenkultur, ohne jedoch die Metaphysik zu verabschieden. Soziologisch analysiert er klar die Auswirkungen der Geldwirtschaft oder die psychologischen Grundlagen des urbanen Lebens, die er in dem „intellektualistische[n] Charakter“ einerseits und der „Steigerung des Nervenlebens“, dem raschen und permanenten Wechsel innerer und äußerer Eindrücke andererseits sah – eine These, die in Benjamins Rede von der schockartigen „taktile[n] Rezeption“ des Films wieder aufgegriffen wird.¹³ Als Lebensphilosoph begreift er das Leben als sich permanent differenzierende „schöpferische Bewegung“ und „reine Unmittelbarkeit“, das im Spannungsverhältnis zur kulturellen Form steht. Der Formbegriff bezeichnet die notwendige Erscheinungsweise des Lebens, welches sich durch die „Verdrängung der alten Form durch eine neue“ erneuert; dadurch, dass das Leben nur als Lebens-Form erscheint, erklärt sich die zuvor erwähnte „Unschärfe“ des Lebensbegriffs: „[D]as Wesen des vor oder jenseits aller Form gelegenen Lebens wäre verleugnet, wollte und könnte man eine begriffliche Definition davon bilden.“¹⁴ Der historisch spezifische *Konflikt der modernen Kultur* besteht für Simmel nun darin, dass sich jener Widerspruch in der modernen Lebens-Form als ein „innerer Gegensatz“ zuspitzt und sich nicht mehr bloß gegen eine bestimmte Form, sondern gegen das Prinzip der Form überhaupt richtet.

Simmel räumt dem Irrationalen einen Platz in der Moderne ein, ohne wie das Gros der Lebensphilosophen dessen normative Überlegenheit zu behaupten. Die Lebensphilosophie können wir mit Schnädelbach als eine „Metaphysik des Irrationalen“ begreifen, ohne dass dies jedoch normativ verstanden werden muss:

Problematisch an der Lebensphilosophie ist nicht der metaphysische Irrationalismus, der immerhin wahr sein könnte, sondern die Wertung des Irrationalen: selbst wenn es wahr wäre, daß das Irrationale das Wesen und die Rationalität Epiphänomen ist, folgt daraus noch kein Wertvorgang des Irrationalen. Warum sollte der Geist als das Schwächere nicht doch das Bessere und Höhere sein?¹⁵

Simmel stellt zudem ein Vokabular bereit, an das die späteren postmetaphysischen Filmtheoretiker wie Balázs, Kracauer und Benjamin anschließen können. Obwohl sich Simmel selbst nie näher mit dem Kino befasste, stellen doch

¹³ Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1995 [1903], S. 116-131: 116; Benjamin (1974), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 502 ff.

¹⁴ Simmel (1999), *Der Konflikt der modernen Kultur*, S. 183-186 und S. 205 f. In ähnlicher Weise resümiert Hans Blumenberg: „Einerseits ist Leben das, was die Erstarrung aufbricht und zerstört, die liquide Gewalt gegen Gehäuse aller Art; andererseits ist Leben aber auch das, was sich immer wieder Ausdruck verschafft in Formen, die nichts anderes sind als die späteren erstarrten Gehäuse, die gleichsam das Leben überleben.“ Ders. (2010), *Theorie der Lebenswelt*, S. 20.

¹⁵ Schnädelbach (1983), *Philosophie in Deutschland*, S. 174 und S. 179. In einem ähnlichen Sinne plädiert auch er dafür, „dem Irrationalen einen Platz einzuräumen, selbst und vor allem, wenn man den Rationalismus verteidigen will.“ Georges Canguilhem, „Maschine und Organismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 183-231: 228.

Essays wie *Die Großstädte und das Geistes-Leben* von 1903, wie auch Leo Charney und Vanessa Schwartz hervorheben, anathematische Skizzen der Massenkultur Kino dar, eine Art Filmtheorie ohne Film.¹⁶

Eine nicht mindere Bedeutung für die Filmtheorie besitzt die Lebensphilosophie Henri Bergsons. Dessen bestenfalls ambivalente These über den „kinematographische[n] Mechanismus des Denkens“ behauptet eine modale Analogie des Denkens, der Sprache und der Wissenschaft, die allesamt nach dem Modell der Filmapparatur operieren. Wie die Kinematografie zerlegen alle drei Funktionsweisen die Wirklichkeit in Einzelbilder, welche sie nachträglich wieder zusammenfügen und reanimieren.¹⁷ So teile beispielsweise die Sprache die Wirklichkeit in einzelne, feste Bezeichnungen und füge sie beliebig in neue Satzstrukturen zusammen. Diese Verfahrensweise sei zwar praktisch notwendig, verfehle jedoch die Wirklichkeit in ihrer lebendigen Bewegung. Die Ambivalenz einer solchen These besteht nun darin, einerseits dem Film eine paradigmatische Modellfunktion zuzusprechen, nur jedoch um ihn andererseits metaphysisch zu überfrachten und zum Emblem einer impliziten Modernekritik zu stilisieren.

Trotz dieser kulturkritischen Volte wird zugleich die nachhaltige Bedeutung des neuen Mediums deutlich, die Bergson an anderer Stelle selbst hervorzuheben scheint.¹⁸ Es ist diese Ambivalenz, die sich Gilles Deleuze zunutze macht, indem er mit Bergson gegen Bergson argumentiert, dass der Film nicht ein Bild produziere, das nachträglich in Bewegung gesetzt werde, sondern unmittelbar ein Bewegungs-Bild, ein in sich bewegendes Bild, das ohne Bewegung gar nicht als solches existiere. Doch bereits Bergson selbst nähert sich an anderer Stelle dem Film wieder an, indem er die Abhängigkeit der Filmapparatur von der lebendigen Dauer des Bewusstseins des Publikums hervorhebt: Es sei das menschliche Bewusstsein, das dem mechanischen Automat die Geschwindigkeit von 18 respektive 24 Bildern in der Sekunde vorgebe.¹⁹ Damit liefert Bergson durchaus Ansatzpunkte für eine Lebensphilosophie der Filmerfahrung.²⁰

Bergsons Begriffe Bild, Bewegung und Bewusstsein und Simmels Skizzen zur modernen Massenkultur liefern die lebensphilosophischen und bisweilen

¹⁶ Vgl. Leo Charney/Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life. Introduction*, London, 1995; David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989 und jüngst Daniel Fritsch, *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld, 2009.

¹⁷ Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich, 1967 [1907], S. 304.

¹⁸ Vgl. Henri Bergson, zit. n. Michel Georges-Michel, „Henri Bergson spricht zu uns über das Kino“, in: *KINtop* 12 (2003), S. 9-11. Das Interview mit der Tageszeitung *Le Journal* wurde 1914 mit Originalzitaten Bergsons abgedruckt. Frank Kessler gibt zu bedenken, dass die Genauigkeit der Quellen nicht mehr nachvollziehbar ist. Vgl. Frank Kessler, „Henri Bergson und die Kinematographie“, in: *KINtop* 12 (2003), S. 12-15: 16.

¹⁹ Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg, 1993, daraus: „Einleitung. Erster Teil“, S. 31.

²⁰ Vgl. dazu ausführlich Chris Tedjasukmana, *Mechanische Verlebendigung*, daraus: „Erfahrung, Zeit und Leben bei Bergson“, Dissertation, FU Berlin, 2012.

kulturkritischen Bausteine für die spätere Filmtheorie. Das Kino teilt mit der Lebensphilosophie eine gemeinsame Geschichte als historisch spezifische, wenn auch mitunter konträre Reaktionsweise auf das moderne Leben. Wir können daher das Kino als eine alternative, mit der Lebensphilosophie konkurrierende Antwort auf die Krise der Moderne verstehen. Der Bruch des Kinos mit dem Authentizismus der Lebensphilosophie besteht in der bereits bei Simmel angezeigten Wende zum Massenspektakel. Die Kontinuität liegt wiederum darin, an dem irrationalen Moment, an der bestimmten Unbestimmtheit des Lebens festzuhalten, die, wie ich zeigen werde, ästhetisch gewendet werden.

Die wissenschaftliche Enthüllung des Lebendigen

Der zweite Diskurs, der hier aufgeführt werden soll, ist der Diskurs der Biologie, insbesondere der Physiologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn bevor um 1900 die fotografischen Bildapparaturen zum massenkulturellen Spektakel Kino umgestaltet werden, stehen sie wie die *Chronofotografie* oder das *Zoopraxiscope* in dem Dienst der Wissenschaft, genauer gesagt der physiologischen Analyse lebendiger Bewegung.

Wie zuvor im Fall der Lebensphilosophie, verstehe ich auch das Verhältnis des Kinos zu der jungen ‚Lebens‘-Wissenschaft als eines der Verwandtschaft und des Bruchs. Anders als nach dem Ersten Weltkrieg mit seinen Massenvernichtungstechnologien erscheint das 19. Jahrhundert noch von einem Vertrauen in den technischen Fortschritt und den neuen, Exaktheit beanspruchenden Wissenschaften geprägt. Man kann in dieser Phase von einer Hegemonie der Naturwissenschaften sprechen, da deren Logik exakter Erfassung eines gegebenen Forschungsobjekts von den sich parallel formierenden Disziplinen der Historiografie, Soziologie und Psychologie übernommen wird. Mit dem Aufstieg der Physiologie ab 1850 verschiebt sich auch der Fokus von dem früheren naturgeschichtlichen Anspruch einer taxonomischen Repräsentation von Lebewesen zur Enthüllung der Entwicklungs- und Funktionsweisen des Lebens selbst.²¹

Einer der langwierigsten und zugleich wenig produktiven Debatten innerhalb der Naturphilosophie und später der Biologie ist der Streit zwischen dem Mechanismus und dem Vitalismus, der bereits im 17. Jahrhundert einsetzt und dessen Spätausläufer sogar bis ins 20. Jahrhundert reichen. Der starre Streit erweist sich für die hiesigen Zwecke allerdings als durchaus aufschlussreich, nehmen dabei doch die Begriffe des Lebendigen und des Mechanischen, der Autonomie oder Autopoiesis und des Automaten, die für die Filmtheorien so produktiv erscheinen, ihre spezifisch neuzeitliche Gestalt an. Insbesondere

²¹ Vgl. Georges Canguilhem, „Das Experimentieren in der Tierbiologie“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 27-71: 71 ff.; Foucault (1971), *Die Ordnung der Dinge*.

über den Verlauf der Debatte im späten 19. Jahrhundert lassen sich Schlüsse für eine Genealogie des Kinos im Zeitalter der modernen Wissenschaft ziehen.

Der philosophische Gegensatz zwischen Mechanismus und Vitalismus lässt sich im Kern wie folgt resümieren: Während sich der Mechanismus auf die cartesianische Metapher des lebendigen Organismus als einer mechanischen Maschine beruft, kommt die vitalistische Position prominent in Leibniz' Annahme einer nicht-mechanisch reduzierbaren Lebenskraft zum Ausdruck. Der Mechanismus geht davon aus, dass nicht nur sämtliche Funktionen, sondern das Leben als solches durch physikalisch-chemische Naturgesetze prinzipiell erklärbar sei und dass es im Einklang mit der aristotelischen Bezeichnung von Tieren und Sklaven als belebte Maschinen keine qualitative Differenz zwischen belebter und unbelebter Materie gebe. Der Vitalismus nimmt wiederum in Anschluss an den aristotelischen Begriff der *entelechia* (*entelecheia*) eine vorgängige und kausal nicht-erschließbare Lebenskraft (*vis vitalis*) an, welche alle weiteren Funktionsweisen des Lebendigen bedinge.²²

Mitte des 19. Jahrhunderts gilt der alte Streit zwischen Mechanismus und Vitalismus zugunsten von Zwischenpositionen als überwunden, wobei im Zuge der positivistischen Wende mechanistische, also vollständige Erklärbarkeit beanspruchende Positionen dominieren.²³ Dem vitalistischen Begriff der Lebenskraft hingegen kommt die Rolle eines Platzhalters für das Unerklärbare zu. In den Augen des Mechanismus kommt er einer wissenschaftlichen Kapitulation und einer Legitimierung des Irrationalismus gleich. Der Rekurs auf die Lebenskraft besiegelt schließlich den Niedergang des Vitalismus. Die Assoziierung mit Irrationalismus und Metaphysik erscheint bestenfalls anachronistisch in einem Zeitalter, das die wissenschaftliche Erklärbarkeit und Exaktheit der Naturphänomene für sich beansprucht.

Stillstellung des Lebendigen

Mit der Diskreditierung der Lebenskraft und der damit einhergehenden Auflösung des metaphysischen Konnexes von Leben und Bewegung in der Zeit, der noch das Zentrum der vitalistischen Philosophie Bergsons bildete, steht nunmehr in der Physiologie die experimentelle Messung der lebendigen Bewegung in der Zeit im Fokus. Zu dem früheren Bild des Menschen als einer mechanischen Maschine gesellen sich infolge des neuen Paradigmas mechanische Maschinen zur Sichtbarmachung menschlicher oder anderer lebendiger

²² Vgl. Andreas Brenner, *Leben*, Stuttgart, 2009, S. 23; Heinz Penzlin, „Die theoretische und institutionelle Situation der Biologie an der Wende vom 19. zum 20. Jh.“, in: Ilse Jahn (Hg.), *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiografien*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Heidelberg, Berlin, 2000, S. 431-440: 434.

²³ Vgl. Christiane Sinding, „Vitalismus oder Mechanismus? Die Auseinandersetzungen um die forschungsleitenden Paradigmata in der Physiologie“, in: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1998, S. 76-98: 77 f.

Körperfunktionen. In den physiologischen Experimentalsystemen soll der Anspruch auf Messbarkeit, Speicherbarkeit und Darstellbarkeit lebendiger Bewegung realisiert werden. Lisa Cartwright zufolge soll die Indienstnahme technischer Bildmedien den neuen „wiederbelebenden physiologischen Blick“ flankieren.²⁴ In seiner Geschichte der optischen Medien beschreibt Friedrich Kittler die Notwendigkeit neuer physiologischer Forschungsdispositive:

das neunzehnte Jahrhundert [entwickelte] seine Medientechniken als Maschine, die gerade unterhalb der kleinsten physiologisch noch wahrnehmbaren Differenz operierten. Damit aber schlug die technische Frage unmittelbar in eine physiologische Frage um, die Konstruktion von Maschinen in eine Messung menschlicher Sinne.²⁵

Kittler beruft sich hierbei auf Jonathan Crarys These über den Paradigmenwechsel in den *Techniken des Betrachters* von einer physikalisch-geometrischen Naturoptik im 17. und 18. zur physiologischen Körperoptik des 19. Jahrhunderts. Dieser Prozess geht Crary zufolge mit einer Neubewertung des menschlichen Körpers und einer Trennung der Einzelsinne einher, die zu einer „Autonomisierung des Sehens“ führe.²⁶

Im Rahmen des physiologischen Paradigmas entstehen sowohl neue mediale Repräsentationsformen des Sichtbaren, die sogenannten optischen Spielzeuge wie das von Joseph Plateau und Simon Ritter entworfene *Lebensrad* (*Phenakistiskop*) oder Emile Reynauds *Théâtre Optique* (*Praxinoskop*) als auch neue wissenschaftliche Medien der Sichtbarmachung wie Eadweard Muybridges *Zoopraxiscope*, Ottomar Anschütz' elektrischer Schnellseher (*Elektrotachyscop*) oder Étienne-Jules Mareys *Chronofotografie*. Die Kinematografie teilt mit den Spielapparaten die optische Illusionsbildung, mit den wissenschaftlichen Geräten den Automatismus exakter Sichtbarmachung.

Insbesondere Mareys physiologische Experimente offenbaren den Zusammenhang von mechanischer Stillstellung der Bewegung im Bild und nachträglicher Verlebendigung durch den von Cartwright erwähnten „physiologischen Blick“. Als selbsternannter *ingénieur de la vie* betrachtet auch Marey die Funktionsweise des menschlichen Organismus mechanistisch als eine bewegte Maschine und geht davon aus, dass die „Gesetze der Mechanik auf bewegte Motoren anwendbar sind“²⁷. Die Analyse, die etymologisch das Auflösen des Ganzen in seine Einzelteile bedeutet, betreibt Marey mit seiner Chronofotografie buchstäblich, indem sie die lebendige Bewegung fotografisch in einzel-

²⁴ Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, MN, 1995, S. XIII; Übersetzung C. T. Zur filmischen Medialisierung in den Humanwissenschaften vgl. auch Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld, 2007.

²⁵ Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, 2002, S. 199.

²⁶ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel, 1996 [1990], S. 30.

²⁷ Étienne-Jules Marey, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, 1873, Übersetzung C. T.

ne Sequenzen auf einer einzelnen fotografischen Platte stillstellt, registriert, zerteilt, speichert und darstellt. Marey verfolgt zunächst die räumliche Beziehung, das heißt die Veränderung der Einzelpunkte im Raum durch eine Zeitkurve, die anschließend in zeitlicher Dimension (nach Geschwindigkeit, Uniformität und Variation) abgebildet wird. Das Experiment besteht darin, die der Bewegung inhärente Flüchtigkeit und Unsichtbarkeit apparativ zu überwinden.

In ihrer wissenschaftshistorischen Studie über das *Bild der Objektivität* im 19. Jahrhundert markieren Lorraine Daston und Peter Galison eine epistemologische Differenz zwischen Mareys Chronofotografie und dem Ideal der Naturtreue in der visuellen Repräsentation des 18. Jahrhunderts:

Mit Marey und seinen Zeitgenossen ersetzte das maschinell erzeugte Bild die vielgestaltigen Ideale der Naturtreue durch einen moralischen Befehl der objektiven Repräsentation. [...] Was die Fotografie (zusammen mit Durchpausungen, Rauchglas, Camera lucida und anderen mechanischen Apparaturen) also bot, war ein Weg zur wahrheitsgetreuen Darstellung einer anderen Art, einer, die sich nicht von Präzision, sondern von Automation leiten ließ – durch den Ausschluß des Willens des Wissenschaftlers aus dem diskursiven Feld.²⁸

Wissenschaftliche Objektivität basiert nun auf dem Ausschluss der Subjektivität, die fortan in den Bereich der Künste umgesiedelt wird. Mit der Entstehung der Fotografie und spätestens des Films wird allerdings das automatische Bild der Objektivität selbst zu einem Gegenstand und zur Losung der Künste – sowohl der realistischen (man denke an das von André Bazin ausgerufene und von Stanley Cavell wieder aufgegriffene Lob des automatischen Bildes einer „leidenschaftslosen Mechanik“) als auch der avantgardistischen (man denke hier an Vertovs Programm des maschinellen Kinoauges).²⁹

Wie Marta Braun bemerkt, ging Mareys methodische Weiterentwicklung seiner Experimentalanordnung von der grafischen zur fotografischen Darstellung nicht nur mit einem Gewinn an Sichtbarkeit einher, sondern gleichzeitig mit dem Verlust der Bewegungskontinuität, die durch die fortlaufende grafische Linie noch gegeben war.³⁰ Seine Chronofotografien litten zudem an einer Überfrachtung mit Details, an Verschwommenheit und der Abwesenheit von Farben, die den Anspruch auf Exaktheit und Klarheit konterkarierten. Das bestehende Problem der Unvereinbarkeit von Raum und Zeit im Bild dadurch zu lösen, die Fotoplatte durch die Filmrolle zu ersetzen, kam für Marey indes

²⁸ Lorraine Daston/Peter Galison, „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99: 86 f. [Herv. C. T.].

²⁹ Vgl. André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, S. 33-41: 37 ff.

³⁰ Vgl. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, IL, 1992, S. 62 und S. 79; ebenso Mary Ann Doane, „Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film“, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin, 2005, S. 280-313: 298.

nicht infrage. Wie Braun unterstreicht, hätte die Wende zur Kinematografie eine illusionistische Synthetisierung der Bewegung bedeutet, welche Marey strikt ablehnte:

Marey sought not to represent nature but to discover the laws that governed it. For him the real and the visible were not synonymous – in fact, quite the opposite. Rather than insisting on the camera’s ability to duplicate human vision, Marey used it to create a new, superhuman eye: vision, like all sense perception, was for him subject to error. The camera had a privileged position in the hierarchy of investigative instrumentation Marey developed, [...] precisely because it could go beyond the eye. In the early geometrical photographs, Marey’s method played against the realistic nature of the medium [...] so that ‘the illusion of the senses has faded but it has made way for the satisfaction of the intellect’.³¹

Nicht nur der normative Maßstab einer „Zufriedenstellung des Intellekts“, auch die Privilegierung der räumlichen Beziehungen wird zum Stein des Anstoßes für die zuvor diskutierte Lebensphilosophie. Bergsons Kritik am „kinematographischen Mechanismus des Denkens“, der die zeitliche Bewegung räumlich zerteilt und mechanisch reanimiert, enthält einen kaum verhüllten Verweis auf Mareys Arbeit. Das heißt Bergsons vitalistische Metaphysik nimmt genau die entgegengesetzte Position zu Mareys mechanistischer Physiologie ein. Und dennoch gehen Bergson und Marey, die gemeinsam am *Collège de France* an einer Ideengeschichte der Zeit arbeiten, eine wahrhaft ‚platonische Beziehung‘ ein, die auf der Verwerfung der filmischen Bewegungsillusion gründet: Dem Mechanisten ist sie nicht exakt, dem Vitalisten nicht authentisch genug. Unhinterfragt bleibt dabei der bipolare Gegensatz von Mechanismus und Vitalismus selbst, der nach zwei Jahrhunderten Debatte noch nachzuwirken scheint.

Mareys Ideal des übermenschlichen, mechanischen Automaten der Sichtbarmachung konnte letztlich die Chronofotografie mit ihrem Mangel an Klarheit nicht vollends überzeugen. Doch gerade dieser vermeintliche Mangel setzte einen nicht-intendierten ästhetischen Prozess in Gang, den wir im Sinne der Entautomatisierung verstehen können und in dessen Zuge die chronofotografischen Bilder zu ‚Blaupausen‘ für die moderne Malerei Marcel Duchamps oder den futuristischen Fotodynamismus wurden. Diese Arbeiten stehen nicht zuletzt für die Spannung zwischen automatischer Maschine und autonomer Lebendigkeit in der Moderne. Wie keine andere mediale Form ist das Kino Ausdruck und Emblem dieses Spannungsverhältnisses. Zwar basiert es ebenfalls auf dem fotografischen Automatismus des mechanischen Kinoauges, von dem Bazin und Vertov schwärmen, doch stellt dies nur die eine Seite dessen dar, was wir Kino nennen. Die andere Seite kommt an derselben Textstelle zum Ausdruck, wenn Bazin von dem *Genuss* der Abwesenheit des Menschen im automatischen Bild spricht. Dieser Genuss markiert eine grundsätzlich andere Einstellung zur Welt, bei der, wie Gertrud Koch formuliert, die Einstel-

³¹ Braun (1992), *Picturing Time*, S. 254.

lung der Kamera auf die Welt mit einer Einstellung zur Welt einhergeht und damit die optische Illusion zur ästhetischen Illusion transformiert wird.³²

Entblößung des Lebendigen

Mit der Krise der Moderne um 1900 zeichnet sich auch ein Einstellungswandel der Wissenschaften gegenüber dem kinematografischen Illusionismus ab: Physiologen, Psychologen oder Pädagogen wie Hugo Münsterberg oder Hans Hennes scheinen in der Zeit nach Marey die Bedenken gegenüber der synthetischen Bewegungsrekonstruktion über Bord geworfen zu haben.³³ Wie Marcus Krause und Nicolas Pethes zeigen, wird in diesem Zeitraum die Kinematografie zum Instrument kriminologischer und pathologischer Menschenexperimente, welche die kommerzielle Massenkultur Kino in den ersten Dekaden als Schatten begleitet.³⁴ Nach dem Vorbild der Bertillonage, der 1881 in Paris eingeführten anthropometrischen erkennungsdienstlichen Behandlung, dient das Filmen von Verdächtigen der polizeilichen Wahrheitssuche. So erklärt der Psychologe Oskar Polimanti in einem Aufsatz von 1911: „Der Betrüger, der Simulant, wird mit Hilfe des Kinematographen sicher entdeckt und entlarvt.“³⁵ Allein in der klinischen Psychiatrie entstehen zwischen 1897 und 1919 in ganz Europa zahlreiche kinematografische Experimente.³⁶ Georges Didi-Huberman bezeichnet die beteiligten Ärzte als „wissenschaftliche Polizisten“ und sieht eine manifeste „medizinisch-polizeiliche Komplizität“ am Werk.³⁷

Hierbei handelt es sich nicht bloß um die geistige Vermählung zweier Berufsstände, vielmehr wird im Sinne Michel Foucaults eine Homologie zwischen den Disziplinaranstalten Klinik und Gefängnis sichtbar, deren Einschließungs- und Individualisierungspraktiken das moderne Subjekt der Disziplinar-macht hervorbringen.³⁸ Mit Foucault können wir ferner diesen wissenschaft-

³² Vgl. Getrud Koch, „Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 2003, S. 162-175: 170; Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke/Christiane Voss (Hg.), *... kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69. Die Doppeldeutigkeit der „Einstellung“ und „Anschauung“ geht zurück auf Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M., 2001 [1930], S. 30.

³³ Vgl. Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York, NY, London, 1916.

³⁴ Vgl. Marcus Krause/Nicolas Pethes, „Die Kinematographie des Menschenversuchs“, in: dies. (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, 2007, S. 7-15.

³⁵ Oskar Polimanti, zit. n. ebd., S. 36 f.

³⁶ Vgl. dazu Marcus Krause, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997, S. 67 f.

³⁸ Foucault behauptet hier eine „zellenförmig“ strukturierte Disziplinar-macht nach dem allegorischen Modell des Bentham'schen Panoptikums und stellt die provokative rhetorische Frage: „Daß das Zellengefängnis mit seinem Zeitrhythmus, seiner Zwangsarbeit, seinen Überwachungs- und Registrierungsinstanzen, seinen Normalitätslehrern [...] zur modernen Strafana-

lich-kinematografischen *Willen zum Wissen* im Rahmen dessen beschreiben, was er als Biomacht bezeichnet. Diese historisch-spezifische Machtformation zeichnet sich durch ihre permanente Regulierung des Lebens der Bevölkerung aus. Während zuvor das Leben die Grenze der Macht markierte, vor dem sich ein souveränes Recht zu töten geltend macht, wird nunmehr der Ausnahmezustand, in dem die Macht interveniert, zur Regel: „[D]as alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*[,] wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.“³⁹ Wogegen sich Foucault wendet, ist, die Geschichte der Moderne als einen Fortschrittsprozess zunehmender Rationalisierung und Zivilisierung zu betrachten. Denn die Einrichtung einer öffentlichen Medizin oder die Erfassung von Bevölkerungsstatistiken bedeuten zugleich, die Macht durch eine kombinierte Disziplinierung des individuellen Körpers und Regulierung des ‚kollektiven Körpers‘ der Bevölkerung auszuweiten: „Jahrtausende hindurch ist der Mensch das geblieben, was er für Aristoteles war: ein lebendes Tier, das auch einer politischen Existenz fähig ist. Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“⁴⁰, so Foucaults Diagnose.

Doch mit der Durchsetzung subjektivierender Kontrollmechanismen mithilfe der Kinematografie wird zugleich das endgültige wissenschaftliche Scheitern offenbar. Krause weist deutlich auf den krassen Widerspruch zwischen selbsterklärtem wissenschaftlichen Objektivismus und biopolitischem Interventionismus hin: „Gerade die Zerstörung des natürlichen Zeitstroms, also die Künstlichkeit der Wiedergabe und nicht die naturgetreue Abbildung des Wirklichen, ist es, welche die Kinematographie als Instrument der Erforschung des Lebens so wirksam werden lässt.“⁴¹

Die Überlappungen zwischen den physiologischen Bewegungsstudien, dem biopolitischen Menschenexperiment und der Massenkultur Kino stellen weniger ungebrochene oder notwendige Kontinuitäten dar als vielmehr widerstrebende diskursive Kräfte ihrer Zeit. Nur so ist es zu verstehen, weshalb die klassischen Filmtheorien von Balázs, Epstein, Vertov, Ājzenštejn und Kracauer immer wieder biologische und in einigen Fällen biopolitische Metaphern verwenden. So formuliert der linke Romantiker Balázs seine These über die zunehmende Normalisierung des sichtbaren Menschen auf der Kinoleinwand folgendermaßen:

lyse geworden ist – was ist daran verwunderlich? Was ist daran verwunderlich, wenn das Gefängnis den Fabriken, den Schulen, den Kasernen, den Spitälern gleicht, die allesamt den Gefängnissen gleichen?“ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnis*, Frankfurt/M., 1976, S. 291.

³⁹ Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977, S. 165; vgl. auch ders., *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2001, S. 291.

⁴⁰ Foucault (1977), *Sexualität und Wahrheit I*, S. 170 f.

⁴¹ Marcus Krause, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, frühe Fassung des Vortrags auf dem Workshop „Biopolitische Konstellationen“, 13.-14.11.2008, Bauhaus-Universität Weimar, 2008.

Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*. Und mehr noch, indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken.⁴²

In Anlehnung an die bereits genannte polizeiliche Anthropometrie betont auch der surrealistische Avantgardefilmer Epstein die authentifizierende Beweiskraft des Films bei der Überführung von Kriminellen:

[I]ch sehe schon, wie künftige Inquisitionen erdrückende Beweise aus Filmaufnahmen eines Beschuldigten gewinnen, weil er durch sie – ganz und gar unparteiisch – ertappt, gehäutet, minutiös überführt wird, einzig durch diesen subtilen Blick aus Glas.⁴³

Balázs und Epsteins eher exemplarische statt außergewöhnliche Prognosen sind einem Zeitgeist geschuldet, in dem der wissenschaftliche Fortschrittsglauben mit dem politischen, ökonomischen und kulturellen Krisenbewusstsein verschmilzt und in biopolitische Regulierungsmaßnahmen mündet. Die Entwicklung der Statistik im 19. Jahrhundert durch den selbst ernannten Sozialphysiker Adolphe Quételet, der für Galtons Eugenik den *homme moyen*, den Durchschnittsmenschen erschuf, steht ebenso im Hintergrund von Balázs' und Epsteins Prognose wie Bergsons pejorativ verstandener Begriff des Durchschnittsbildes, das aus der Bewegungssynthese der Einzelbilder resultiert.

Reanimierung des Lebendigen

Abseits der experimentalwissenschaftlichen Maschinen der Sichtbarmachung, die das Leben stillstellen und entblößen, eröffnet ausgerechnet das verworfene Wissen des Vitalismus eine Annäherung an eine ästhetische Perspektive auf das Kino und die filmische Lebendigkeit. Ansatzpunkt ist dabei der keineswegs unumstrittene vitalistische Grundsatz, das Leben aus sich selbst heraus als einen offenen, kontingenten Prozess zu denken – und es ist diese Prozessualität, welche den Kern der ästhetischen Erfahrungsmodalität auszeichnet.

Die späte Verteidigung des Vitalismus gegenüber dem Mechanismus, die eine ästhetische Wende ankündigt, gelingt allerdings nur über eine Abgrenzung gegenüber anderen vitalistischen Denkfiguren. Georges Canguilhem unterscheidet dabei zwei gegensätzliche Begriffe der Lebenskraft und folglich

⁴² Balázs (2001), *Der sichtbare Mensch*, S. 22; vgl. den gesamten Abschnitt „Typus und Physiognomie“, S. 37-43; vgl. exemplarisch Dziga Vertov, „Kinoki – Umsturz“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München, 1973, S. 11-24: 11 f.

⁴³ Epstein, „Der Ätna“, S. 48; zur Bertillonage vgl. Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie*, S. 68.

zwei gegensätzliche Formen des Vitalismus.⁴⁴ In der Tradition von Johann Friedrich Blumenbachs Bildungstrieb bedeutet die Lebenskraft die kontingente Autopoiesis des Organismus, während sie im Anschluss an Georg Ernst Stahls animistische Präformationsthese die gegenteilige, nämlich deterministische Zuführung des Lebewesens zu seinem inhärenten Ziel durch die Instanz der Seele (*anima*) meint. Mit der doppelten Abgrenzung von dem Mechanismus einerseits und dem Animismus andererseits öffnet Canguilhem den bipolaren Gegensatz. Beide Gegenpositionen eignen sich ihm zufolge nicht als Grundlage für die Analyse des Lebendigen, da sie anders als der originäre oder offene Vitalismus einer abstrakten Ableitungslogik folgen:

Alle Vitalisten des 18. Jahrhunderts sind Newtonianer, das heißt Menschen, die Hypothesen über das Wesen von Phänomenen ablehnen und ihre Aufgabe einzig darin sehen, die Wirkungen direkt und vorurteilsfrei so zu beschreiben und in Verbindung zu bringen, wie sie sie wahrnehmen. Der Vitalismus ist die einfache Anerkennung der Originalität der vitalen Tatsache [*fait vital*].⁴⁵

Das *fait vital* verweist auf ein Analyseverständnis, welches die Originalität des Lebens als einen offenen Veränderungsprozess anerkennt: „Das Denken des Lebendigen“, so Canguilhems Credo, „muss die Idee des Lebendigen dem Lebendigen selbst entnehmen.“⁴⁶

Indem Canguilhem die Kontingenz, das heißt die offene, selbstregulierende Prozessualität des Lebens hervorhebt, charakterisiert er es im Weiteren als prekär und unregelmäßig: „Das Leben ist Erfahrung, das heißt Improvisation und Nutzung von Gegebenheiten; es ist in jedem Sinne ein Versuch. Daher rührt jene zugleich gewichtige und sehr oft verkannte Tatsache, dass das Leben Monstrositäten zulässt.“⁴⁷ In seiner Hommage an den früheren Lehrer Canguilhem erklärt Foucault gar den „Irrtum“, den „Zufall“ und das „Versehen“ zu den Leitbegriffen einer Analyse des Lebendigen: „Letztlich ist das Leben – daher sein radikaler Charakter – dasjenige, was irren kann.“⁴⁸ Foucault sieht die Originalität von Canguilhems Vitalismusbegriff darin, dass dieser nichts mehr gemein hat mit Heroismus und der von Schnädelbach diagnostizierten Normativität des Starken und Gesunden.

⁴⁴ Vgl. Georges Canguilhem, „Aspekte des Vitalismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 149-182: 175 ff.

⁴⁵ Georges Canguilhem, „Das Normale und das Pathologische“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 281-308: 283 f.

⁴⁶ Canguilhem (2009), *Die Erkenntnis des Lebens*, S. 22.

⁴⁷ Canguilhem (2009), *Maschine und Organismus*, S. 216.

⁴⁸ Michel Foucault, „Das Leben, die Erfahrung und die Wissenschaft“, in: Marcelo Marques (Hg.), *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*, Tübingen, 1988, S. 17-69: 69; vgl. auch Maria Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld, 2008, S. 94.

Ästhetische Lebendigkeit

Die Filmtheorie bedient sich des biologischen Lebensbegriffs, um den neuen Wahrnehmungsvorgang beschreibbar zu machen. Dabei bezieht sich die Rede von der Lebendigkeit des Films auf die affektive Steigerungsform lebendiger Prozesse in der verkörperten Filmwahrnehmung, ein kurzzeitiges Gefühl des *Mehr-Lebens*, das hier gerade der toten Maschine zu entsteigen scheint. Lebendigkeit in diesem Sinne ist ästhetische Lebendigkeit, welche die Differenz von Realität und symbolischer Ordnung imaginär, temporär und situativ relativiert. Diese ästhetische Lebendigkeit ist allerdings, wie Winfried Menninghaus zeigt, durchaus biologisch informiert und unterscheidet sich dadurch von der älteren rhetorisch-poetischen Tradition, die seit der Renaissance ihr Augenmerk auf die wirkende Kraft (*energeia*) und deutliche Darstellung (*enargeia*) legt.⁴⁹ Der Begriff der ästhetischen Lebendigkeit markiert den Eintritt eines literalen Lebensbegriffs in das Denken der Kunst, der erst über die Ko-Emergenz der Disziplinen Ästhetik und Biologie zwischen 1750 und 1800 verständlich wird; zeitgleich zu der Formierung der Biologie entstehen mit Baumgarten, Kant und Herder die Gründungstexte der philosophischen Ästhetik: „Auch in der Ästhetik rückt mit dem Begriff des Lebens – freilich nun als ‚Leben des Subjekts‘ verstanden – die Eigenständigkeit eines sich selbst erhaltenden Modus von Wahrnehmung, Urteil und vor allem ‚Lust‘ in den Vordergrund.“⁵⁰

Als eine dritte Figur zwischen klarem Verstand und dunkler Sinnlichkeit führt Alexander Gottlieb Baumgarten den Topos lebendiger Vorstellung in die Ästhetik ein: Im Gegensatz zur Vielzahl individualisierender Merkmale in der Sinnesvorstellung lasse sich die ästhetische Vorstellung intuitiv verbinden und ermögliche so eine ästhetische Erkenntnis, ohne – wie der Verstand – zu einer theoretischen Erkenntnis zu gelangen.⁵¹ Dieser gegenüber weist sich die ästhetische Erkenntnis durch ihre extensive Klarheit aus, in der die mannigfaltigen individualisierenden Merkmale nicht auf den Begriff gebracht werden und verloren gehen.

Kant ist es schließlich, der den dezidiert biologischen Lebensbegriff in die Ästhetik einführt. Während Kant einerseits den rhetorisch-poetischen Topos der Belebung als manipulative „Maschinen der Überredung“ denunziert, bezieht er sich andererseits in seiner dritten Kritik auf Blumenbachs genannten Begriff des Bildungstriebes und damit nicht nur erstmals auf einen biologi-

⁴⁹ Vgl. Winfried Menninghaus, „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“. Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘“, in: ders./Armen Avanesian/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 77-94.

⁵⁰ Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.), „Einleitung“, in: dies., *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 7-11: 10.

⁵¹ Vgl. Menninghaus (2009), ‚Ein Gefühl der Beförderung des Lebens‘, S. 77 ff.

schen, sondern überdies vitalistischen Lebensbegriff.⁵² Zu Beginn der *Analytik des Erhabenen* skizziert Kant das „Gefühl der Beförderung des Lebens“ im Subjekt und die Steigerung zum „Lebensgefühl“ als einen autopoietischen Prozess affektiver Selbstwahrnehmung.⁵³ Mit Verweis auf Kants Anthropologie bestimmt Menninghaus ferner den Begriff des Lebensgefühls als das momentane Lust-Unlust-Verhältnis, als Beförderung und Hemmung des Lebens. Während die ästhetische Lust nach dem Modell der Autopoiesis konzipiert werde, beschreibt Kant das Wirken der nicht-ästhetischen Lust in mechanistischen Begriffen von Ursache und Wirkung, Reiz und Reaktion: Während die Lust also auf einen äußeren Reiz zurückgehe, der im Subjekt eine passive Reaktion hervorrufe, erfordere die ästhetische Lust eine aktive Selbstaffektion. Effekt dieser autopoietischen Struktur ästhetischer Lust sei das vitalisierende „Weilen“, in dem das Subjekt aus der mechanistischen messbaren Zeit heraustrete.⁵⁴

Auch Christoph Menke begibt sich mit seinen Überlegungen zum anthropologischen Begriff der *Kraft* auf das Terrain ästhetischer Lebendigkeit. Kronzeuge einer Ästhetik der Kraft ist dabei Johann Gottfried Herder, der sich gegen Baumgartens Begründung der Ästhetik als eine Theorie sinnlicher Erkenntnis wendet. Wider den Erkenntnisanspruch einer Baumgarten'schen Ästhetik zielt Herder stattdessen auf eine Ästhetik als „Lehre des Gefühls“⁵⁵: Nicht um das praktische Vermögen gehe es im Ästhetischen, vielmehr vollziehe sich ein Spiel des Ausdrucks im Wirken der Kraft, das nicht das Subjekt der Erkenntnis, sondern den Menschen als Gattungswesen betreffe. Nicht auf kognitive Praktiken, sondern auf unbewussten Ausdruck ziele das Ästhetische, allein schon deshalb ließe es sich nicht auf Erkenntnis beziehen. Der Begriff der Kraft, so Menke, bezeichne eine relationale Form, keinen Gegenstand, sondern eine Beziehung, kein Angeschautes, sondern eine Anschauungsform.

Herders Definition der Kraft als ein „dunkler Mechanismus der Seele“ beschreibt einen unbewussten Vorgang, der sich nicht nur von der subjektiven, das heißt bewussten Norm, sondern ebenso explizit von dem rein kausalen Naturgesetz des Mechanismus wie dem Zweck des Biologischen unterscheidet.⁵⁶ Herders Rekurs auf den „Mechanismus“ ist nicht mit dem physikalischen oder biologischen Mechanismus zu verwechseln; bereits Leibniz, dessen Rede von dem „inneren Prinzip des Sinnlichen“ als ein Grundstein der Ästhetik gilt, bedient sich des mechanischen Vokabulars seiner Zeit, um aber gerade mit Be-

⁵² Vgl. Immanuel Kant, „Kritik der Urteilskraft“, in: ders., *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M., 1974 [1790], S. 266, § 53.

⁵³ Ebd., „Analytik des Erhabenen“, S. 165, § 23.

⁵⁴ Vgl. Menninghaus (2009), „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“, S. 87.

⁵⁵ Johann Gottfried Herder, „Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlob Baumgarten“, zit. n. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008, S. 47.

⁵⁶ Johann Gottfried Herder, „Kritische Wälder“, zit. n. Menke (2008), *Kraft*, S. 49 und S. 53 ff.

griffen wie dem „göttlichen Automaten“ darüber hinauszuweisen.⁵⁷ In diesem Sinne ist auch Herders Begriff zu verstehen, der als Mechanismus der *Seele* eine autopoietische, „aktive Kraft“, ein „übermechanisches Spiel“ beschreibt, das sich dezidiert von dem „plumpen Mechanismus“ abgrenzt.⁵⁸ Zugleich betont Menke die Absetzung von einem biologisch-vitalistischen Verständnis des Lebens, welches Herder psychologisch als einen inneren Zusammenhang denkt. Für ihn ist der biologische Lebensbegriff im Sinne der Entelechie auf einen Zweck hin orientiert, während die Kraft gerade nicht auf eine Form oder einen Zweck bezogen ist.

Menke unterscheidet die Kraft von der subjektiven Norm, dem mechanischen Gesetz und dem biologischen Zweck als Formen der Allgemeinheit, um die Kraft als bloßes Spiel ohne praktischen Verwirklichungszwang zu verstehen. Im Rahmen seiner negativen Ästhetik bedeutet dies allerdings, dass die ästhetische Freiheit nur in dem Sinne frei ist, als sie jenseits reiner Selbstbezüglichkeit auf Praxis bezogen bleibt. Das Spiel der Kraft bewirkt einen Einbruch praktischer Vermögen, der diese wiederum in Bewegung versetzt: Ästhetische Regression bedeutet demnach ästhetische Belebung durch die Transformation praktischer Vermögen und betrifft gleichermaßen Subjekt und Objekt, Darstellung und Dargestelltes. Ästhetische Lebendigkeit als Steigerung des Lebensgefühls ist ein Mehr-Leben, das heißt sie unterscheidet sich von dem praktischen Leben, bleibt aber zugleich darauf bezogen und besitzt ein transformatorisches Potenzial.

Zwar lässt sich im Anschluss an Menke festhalten, dass Herders Kraft ebenso wenig wie Kants „Beförderung des Lebens“ biologisch verfasst ist, sondern ästhetisch. Zugleich aber können wir festhalten, dass die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Begriffen des Mechanismus und der Lebenskraft unmittelbaren Einfluss auf die Ästhetik hat. Mit Menninghaus erhalten wir überdies den Hinweis, dass beide Ästhetiken unter Einbeziehung des biologischen Wissens der Autopoiesis begründet werden. Von Baumgartens Definition lebendiger Vorstellung zu Kants „Gefühl einer Beförderung des Lebens“ und Herders Wirken ästhetischer Kraft entfaltet sich eine philosophische Ästhetik der Lebendigkeit, die sich zwar von dem biologischen Diskurs unterscheidet, zugleich aber integriert sie sein Wissen und besteht damit darauf, dass die ästhetische Erfahrung gesteigerter Lebendigkeit auf die menschliche Lebensform zurückwirkt, sie affiziert und befeuert.

Im Fall des Kinos ist die ästhetische Lebendigkeit abhängig von einem buchstäblichen Mechanismus, dem mechanischen Filmapparat, der paradig-

⁵⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, „Monadologie“, in: *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt/M., 1965, S. 438-483: 469; ebd., S. 445 f.; sowie ders., „Betrachtungen über die Lebensprinzipien und über die plastischen Naturen“, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Teil 1, hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg, 1996, S. 317-326: 317 ff.

⁵⁸ Johann Gottfried Herder, „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“, zit. n. Menke (2008), *Kraft*, S. 54 f.

matisch für das Zeitalter der Massenkultur ist. Diese vermeintlich seelenlose Abhängigkeit von dem Automaten wurde zunächst zum Anlass, dem Film die ästhetische Dignität abzusprechen und ihn im Einklang mit der Wissenschaft als Agenten einer optischen Täuschung zu verwerfen. Das ästhetische Novum des Kinos, das die Filmtheorien entdecken, liegt also darin, dass die kontingente ästhetische Lebendigkeit zugleich mechanisch bedingt ist.

Fazit: Fluchtlinien einer mechanischen Verlebendigung

Die Lebendigkeit des Kinos, auf die sich die eingangs zitierte Filmtheorie bezieht, lässt sich also auf jene drei diskutierten Diskurse rückbeziehen, ohne dass damit eine Vollständigkeit der Quellen behauptet würde: auf die lebensphilosophische Kulturkritik der modernen Massenkultur, die ‚lebenswissenschaftliche‘ Analyse des Lebendigen und den philosophisch-anthropologischen Topos ästhetischer Lebendigkeit. Die Geburt des Kinos vollzieht sich über diese drei Lebensdiskurse der Moderne, zu denen es sowohl einen Bruch als auch eine Kontinuität markiert: Erstens entsteht das Kino als eine Alternative zur bürgerlichen Kulturkritik, welche das Kino als einen Agenten der modernen, das Leben nivellierenden Maschinenkultur und das Emblem der Massenkultur ablehnt. Doch zugleich beharrt das Kino im Einklang mit der Lebensphilosophie auf die unbestimmten, irrationalen Momente – auf Phantasien, Ängste und Begehren – oder kurzum: eine Erfahrung der Lebendigkeit.

Zweitens stellt die Kinematografie wie die wissenschaftliche Chronofotografie ein mechanisches Bildmedium dar, das die lebendige Bewegung in eine fotografische Bildsequenz überführt. Doch der mechanische Automatismus der Kinematografie gilt als unvereinbar mit dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität, weil sie die Einzelbilder in eine synthetische Bewegungssillusion versetzt und verlebendigt. Über einen offenen Lebensbegriff, der die organische Selbstregulierung als einen kontingenten Prozess versteht, eröffnet sich eine Verbindung zum dritten Diskurs. Dabei knüpft die Filmtheorie zunächst bruchlos an die Ästhetik an, welche die verkörperte Erfahrung gesteigerter Lebendigkeit wiederum über das Modell biologischer Selbstregulierung denkt. Die Differenz und das Novum zum bisherigen ästhetischen Diskurs liegen darin, dass im Kino die mechanische Apparatur nicht im Widerspruch zur ästhetischen Kontingenz steht, sondern dass sich diese gerade in der Öffnung zur Maschine vollzieht.

Kurzum: Das Kino gilt der *Kulturkritik* einerseits als Emblem der mechanischen Massenkultur, andererseits als Residuum des Lebendigen; der *Physiologie* einerseits als mechanischer Apparat der Sichtbarmachung, andererseits als synthetisch-illusionistischer Spuk; der *Ästhetik* einerseits als Ort ästhetischer Belebung, andererseits als profane optische Täuschung. Indem wir der filmischen Lebendigkeit eine Geschichte des Sowohl-als-auch geben, können wir das Kino jenseits des lebensphilosophischen Dualismus von Form und Leben

sowie des ‚lebenswissenschaftlichen‘ Gegensatzes von Mechanismus und Vitalismus als den spezifischen Ort einer massenkulturellen ästhetischen Erfahrung *mechanischer Verlebendigung* verstehen.

Betrachten wir in einem kurzen, exemplarischen Ausblick die eingangs zitierten Filmtheorien, so wird nunmehr die begriffliche Reichweite dessen deutlich, was wir als die mechanische Verlebendigung verstehen: Wie die Kulturkritik diagnostizieren auch Kracauer und Benjamin eine Krise der Moderne, die letzterer im Anschluss an Marx als eine Transformation vom „lebendigen Mechanismus“ des Handwerks zum „toten Mechanismus“ der Fließbandproduktion skizziert.⁵⁹ Kracauer und Benjamin meiden jedoch die Skylla und Charybdis der Kulturkritik und plädieren jenseits von lebensphilosophischem Kulturpessimismus und technischem Fortschrittsoptimismus für eine dritte Position, die einerseits den historischen Verlust akzeptiert und andererseits gerade dadurch betrauern kann. Genau dort verorten sie das Kino, das einerseits die emblematische Maschine der Massenkultur ist und andererseits zum lebendigen Möglichkeitsraum einer Wahrnehmung der „Natur zweiten Grades“ (Benjamin) respektive einer „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (Kracauer) wird.⁶⁰

In ähnlicher Weise sehen Balázs und Epstein in der mechanischen Bewegung des Films einen dynamisch-lebendigen Rhythmus am Werk, dem sie die Möglichkeit zusprechen, die abstrakte Kultur mit ihren eigenen, nämlich ‚automatischen Waffen‘ zu schlagen und einer neuen, visuell-körperlichen Kultur den Weg zu ebnen. Epstein zufolge schafft die mechanische Verlebendigung nicht einfach Leben aus Leblosem, sondern erzeugt einen Bildraum unheimlicher Zwischenwesen, in dem gerade das exakte filmische Durchschnittsbild statt der Entblößung nackten Lebens neue, kontingente Lebensformen kreierte.

Das Kino als eine mechanische Verlebendigung zu begreifen, lässt auch den kanonischen Disput zwischen André Bazins Realismus und den Montagepoetiken Sergej Ėjzenštejns und Dziga Vertovs in neuem Licht erscheinen. Denn sowohl die (neo-)realistische Reduktion als auch die maximale Ausschöpfung der Montagetechniken und Stilmittel zielen auf eine technisch-mechanisch grundierte, aber letztlich ästhetische Steigerung der Lebendigkeit, die alles andere als eine „abstrakte Zeit der Montage“ (Bazin) bedeutet.⁶¹

Sowohl aus den lebensphilosophisch-kulturkritischen, mechanistisch-physiologischen und idealistisch-ästhetischen Diskursen als auch der spezifischen konzeptionellen Weiterentwicklung in den klassischen Filmtheorien lässt sich nachweisen, dass die notorische Rede von der Lebendigkeit des Kinos alles andere als trivial ist. Weder sitzen die Autorinnen bzw. Autoren einem naiven

⁵⁹ Karl Marx, „Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie“. Erster Band, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin (Ost), 1970, S. 445.

⁶⁰ Benjamin (1974), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 495.

⁶¹ André Bazin, „Schneiden verboten!“, in: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 75-89: 87.

Unmittelbarkeitsphantasma auf und importieren einen hilflos alltagssprachlichen Ausdruck in die Filmpublizistik noch mangelt es ihnen an begrifflicher Schärfe im Taumel der medienkulturellen Revolution. Vielmehr rekurren sie auf eine lange Begriffstradition, in der die Auseinandersetzung mit dem neuen Gegenstand des Kinos eine neue Stufe bedeutet.

Doch auch abseits einer solchen, primär historischen Rekonstruktion und lange nach dem Ende des mechanischen Zeitalters kann die mechanische Verlebendigung des Kinos Aktualität beanspruchen. Denn eine Genealogie des Kinos betrifft Foucault zufolge immer die „Geschichte der Gegenwart“, aus welcher wir den Bruch der Vergangenheit als einer Gegenwart in seiner Potenz betrachten. So offenbart sie den Kontrast gegenüber der gegenwärtigen biotechnologischen „Kultur des Lebens“, in der „Leben“ eher als Gegenpol zur sozialen und geschichtlichen Sphäre und Inbegriff der Berechenbarkeit fungiert.⁶² Zur gleichen Zeit sehen wir uns heute mit dem scheinbar paradoxen Umstand konfrontiert, dass der einstige kulturkritische Gegenbegriff des Lebens als diskursiver Machtmechanismus eines ökonomischen Produktivitäts- und Verwertbarkeitsimperativs fungiert, in dessen Zuge die biopolitische Mobilisierung des Lebens vorangetrieben wird und Lebensstile als konsumierbare Waren produziert werden. Der emphatische Bezug auf das Leben kommt nunmehr vor allem aus dem Inneren der Produktivitätsmaschine des Kapitalismus. Vor diesem Hintergrund markiert die Geburt des Kinos jenen Wendepunkt, an dem der Gegensatz zwischen Mechanismus und Lebendigkeit, Automation und Autonomie aufgehoben wird. Das Kino wird zum ersten *Automaten der Entautomatisierung*. Denn im Kino können wir gewissermaßen unsere gelebten Leben am Eingang abgeben, um für einige Augenblicke zu neuen Lebensformen, wie Félix Guattari in der zu Beginn zitierten Stelle schreibt, „maschinisiert zu werden“.⁶³ Darin, in den möglichen Erfahrungen im dunklen Raum liegt die ungebrochene, sich in der digitalen Kultur neu ausrichtende *ästhetische Aktualität* dessen, was wir Kino nennen.

Literatur

- Avanessian, Armen/Menninghaus, Winfried/Völker, Jan (Hg.), „Einleitung“, in: dies., *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 7-11.
 Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M., 2001 [1930].
 Ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001.

⁶² Vgl. Karin Knorr-Cetina, „Jenseits der Aufklärung. Die Entstehung der Kultur des Lebens“, in: Martin G. Weiß (Hg.), *Bios und Zoë. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M., 2009, S. 55-71: 55.

⁶³ Guattari (1977), *Die Couch des Armen*, S. 93.

- Bazin, André, „Der Mythos vom totalen Film“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 43-49.
- Ders., „Ein großes Werk: Umberto D“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 375-379.
- Ders., „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 33-41.
- Ders., „Schneiden verboten!“, in: ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin, 2004, S. 75-89.
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 471-508.
- Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich, 1967 [1907].
- Ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg, 1993.
- Blumenberg, Hans, *Theorie der Lebenswelt*, Berlin, 2010.
- Braun, Marta, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, IL, 1992.
- Brenner, Andreas, *Leben*, Stuttgart, 2009.
- Canguilhem, Georges, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009.
- Ders., „Das Experimentieren in der Tierbiologie“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 27-71.
- Ders., „Aspekte des Vitalismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 149-182.
- Ders., „Maschine und Organismus“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 183-231.
- Ders., „Das Normale und das Pathologische“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 281-308.
- Ders., „Die Monstrosität und das Monströse“, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin, 2009, S. 309-334.
- Cartwright, Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, MN, 1995.
- Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life. Introduction*, London, 1995.
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel, 1996 [1990].
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991.
- Didi-Huberman, Georges, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997.
- Doane, Mary Ann, „Zeitlichkeit, Speicherung, Lesbarkeit. Freud, Marey und der Film“, in: Henning Schmidgen (Hg.), *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin, 2005, S. 280-313.
- Draxler, Helmut, „Die Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung“, in: Maria Muhle/Kathrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 205-209.
- Ėjzenštejn, Sergej, „Die Vertikalmontage“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 238-300.

- Ders., „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M., 2006, S. 41-49.
- Epstein, Jean, „Bonjour Cinéma“, in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 28-36.
- Ders., „Der Átna, vom Kinematographen her betrachtet“, ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, aus dem Französischen von Ralph Eue, Wien, 2008, S. 43-54.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971.
- Ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnis*, Frankfurt/M., 1976.
- Ders., *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977.
- Ders., *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2001.
- Ders., „Das Leben, die Erfahrung und die Wissenschaft“, in: Marcelo Marques (Hg.), *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*, Tübingen, 1988, S. 17-49.
- Frisby, David, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück, 1989.
- Fritsch, Daniel, *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld, 2009.
- Georges-Michel, Michel, „Henri Bergson spricht zu uns über das Kino“, in: *KINtop 12* (2003), S. 9-11.
- Guattari, Félix, „Die Couch des Armen“, in: ders., *Mikropolitik des Wunsches*, Berlin, 1977, S. 82-99.
- Kant, Immanuel, „Kritik der Urteilskraft“, in: *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M., 1974 [1790].
- Kessler, Frank, „Henri Bergson und die Kinematographie“, in: *KINtop 12* (2003), S. 12-16.
- Kittler, Friedrich, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin, 2002.
- Klages, Ludwig, *Der Geist als Widersacher des Lebens*, Bonn, 1972.
- Knorr-Cetina, Karin, „Jenseits der Aufklärung. Die Entstehung der Kultur des Lebens“, in: Martin G. Weiß (Hg.), *Bios und Zoë. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M., 2009, S. 55-71.
- Koch, Gertrud, „Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 2003, S. 162-175.
- Dies., „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Joachim Küpper/Christoph Menke/Christiane Voss, (Hg.), *... kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69.
- Kracauer, Siegfried, „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, hg. v. Inka Mülher-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt/M., 1973.
- Krause, Marcus, „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.
- Ders., „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, frühe Fassung des Vortrags auf dem Workshop „Biopolitische Konstellationen“, 13.-14.11.2008, Bauhaus-Universität Weimar, 2008
- Ders./Pethes, Nicolas, „Die Kinematographie des Menschenversuchs“, in: dies. (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, 2007, S. 7-15.

- Ders., „Das Leben filmen. Biopolitik und Kinematographie“, in: Maria Muhle/Katrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin, 2011, S. 143-164.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, „Monadologie“, in: *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt/M., 1965, S. 438-483.
- Ders., „Betrachtungen über die Lebensprinzipien und über die plastischen Naturen“, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Teil 1, hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg, 1996, S. 317-326.
- Marey, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, 1873.
- Marx, Karl, „Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie“. Erster Band, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin (Ost), 1970.
- Menke, Christoph, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008.
- Menninghaus, Winfried, „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens“. Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘“, in: ders./Armen Avanesian/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin, 2009, S. 77-94.
- Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart, 1958.
- Muhle, Maria, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld, 2008.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York, NY, London, 1916.
- Penzlin, Heinz, „Die theoretische und institutionelle Situation der Biologie an der Wende vom 19. zum 20. Jh.“, in: Ilse Jahn (Hg.), *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiografien*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Heidelberg, Berlin, 2000, S. 431-440.
- Rabinbach, Anson, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien, 2000.
- Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, 1998.
- Reichert, Ramón, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld, 2007.
- Roelcke, Volker, *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*, Frankfurt/M., New York, NY, 1999.
- Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt/M., 1983.
- Serner, Walter, „Kino und Schaulust“, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1978, S. 53-58.
- Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1995 [1903], S. 116-131.
- Ders., „Der Konflikt der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1999 [1918], S. 181-207.
- Sinding, Christiane, „Vitalismus oder Mechanismus? Die Auseinandersetzungen um die forschungsleitenden Paradigmata in der Physiologie“, in: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1998, S. 76-98.
- Spengler, Oswald, *Der Mensch und die Technik*, München, 1931.
- Ders., *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1980.
- Tedjasukmana, Chris, *Mechanische Verlebendigung*, Dissertation, FU Berlin, 2012.

- Ullrich, Wolfgang, „Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 381-412.
- Vertov, Dziga, „Kinoki – Umsturz“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beienhoff, München, 1973, S. 11-24.
- Ders., „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“, in: ders., *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beienhoff, München, 1973, S. 41-53.
- Wuchterl, Kurt, *Bausteine zu einer Geschichte der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Bern, Stuttgart, Wien, 1995.

UTE HOLL

VOM TEUFLISCHEN, DER KYBERNETIK
UND DER ETHIK DES KINOS
IN ROBERT BRESSONS *LE DIABLE PROBABLEMENT* (1977)¹

Ja, aber man muß auf eines setzen, darin ist man nicht frei, Sie sind mit im Boot. Was werden Sie also wählen?

Blaise Pascal,
Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées)

1. Tag|Nacht, Unendlich|Nichts.

Ins Schwarze einer Pariser Nacht kriechen, von links nach rechts, die Scheinwerfer eines Bateau-mouche. Ihr Licht lässt vage die Umrisse des Brückenbogens erkennen, unter dem sie hergleiten, dann aber nichts als die Reflexion ihrer selbst auf den schwarzen Wellen der Seine. Die Reisenden auf dem Schiff, Fremde und Touristen, sind geschützt in ihrem schwimmenden Lichtkegel, wenn sie bei Nacht durch die leuchtenden Impressionen von Paris schweben. Sie können nicht sehen, dass sie selbst weithin und von überall her sichtbar sind. Zum Beispiel für diejenigen, die sich unter den Brücken treffen und die in der Welt immer nur wieder auf eines stoßen: die Unmöglichkeit zu handeln.

Von solchen Leuten handelt Robert Bressons Film *Le Diable probablement*, von den blassen, umher streunenden Jugendlichen der siebziger Jahre, die keiner Jugendbewegung angehören, keiner Klassifizierung unterstellt werden können, und die kein anderes Feindbild entwickelt haben als das jenes heroischen Ichs, das den Anderen im Selbst verdrängt und zerstört.² Diese Antihelden von Bressons Film, Drifter und Shifter, sind Jugendliche, die die Dinge

¹ Erstpublikation in *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan*, 23, 72/73 (= Psychoanalyse und Film) (2009/2-3), hg. v. Raymond Borens, Andreas Cremonini, Christoph Keul, Christian Kläui, Michael Schmid, S. 53-76. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung des Turia + Kant-Verlages, Wien, Berlin.

² Vgl. dazu auch die autobiografischen Passagen in Kent Jones: „Stand up straight!“ was the parental litany in those days. [...] Our bodies ment nothing to us at that moment, and I am still astonished whenever I see an adolescent boy talking about going to the gym or worried about his appearance in any context other than following contemporary standards of cool.“ Ders., „A Stranger’s Posture: Notes on Bresson’s Late Films“, in: James Quandt (Hg.), *Robert Bresson*, Toronto, 1998, S. 393-401: 398 f.

und Ereignisse der Welt stets in den Rahmen anstehender ökologischer Krisen und Katastrophen stellen. Bresson nimmt diese Jugendlichen seinerseits in den Blick, von außen, in unbewegten Einstellungen. Er eliminiert, seiner Konzeption eines automatischen Schauspiels entsprechend, jede Unterstellung einer kohärenten Innerlichkeit, wenn er sie porträtiert, und setzt dennoch ihr renitentes Verhalten als Handeln in Szene, mehr noch, als moralisches Handeln.

Erstaunlich ist an Robert Bressons *Le Diable probablement*, den er als fast Achtzigjähriger drehte, wie deutlich er die Dynamik des „monströsen, mensch-gemachten Todestribs des Kapitalismus“³ als einen Riss inszeniert, der durch die Welt und mitten durch diese Jugendlichen hindurchgeht. Dieser Riss markiert nicht nur einen kulturellen Nullpunkt zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Traum und Bewusstsein, Ich und Anderem, von dem her Bressons ProtagonistInnen die Gesellschaft herausfordern in ein unbekanntes, unberechenbares Neues. Bei Bresson ist damit auch ein *degré zéro* der filmischen Form bezeichnet, den Roland Barthes für die Literatur beschrieben hat als „Passion einer Schreibweise, die Schritt für Schritt der Zerreißung des bürgerlichen Bewußtseins folgt.“⁴ In Bressons Filmen gibt es verschiedene Verfahren, diesen Nullpunkt als Krise ins Bild zu setzen.

Die zweiminütige starre Kameraeinstellung der Eingangssequenz von Robert Bressons Film *Le Diable probablement* gehört dazu.⁵ Die Rahmung, die kalte Intervention der Kadrage, lassen die Bewegung überhaupt erst als Bewegung sichtbar werden: „Only a stationary camera allows you to show real movement – there is no other way.“⁶ Dieses fundamental filmische Prinzip wird Bresson in jeder Einstellung anwenden: Je schonungsloser der Bildausschnitt durch gewohnte, mit Barthes ließe sich sagen „bürgerliche“ Kontexte und Kompositionen hindurchschneidet, desto deutlicher tritt Wahrnehmung als Konstatierung von Beziehungs- und Machtstrukturen hervor. Diese werden sonst nicht bewusst, sie zeigen sich nur in der Störung.

Die langsame Eingangssequenz von Bressons Film ist begleitet vom eintönigen Brummen der Schiffsmotoren. Während das Boot durch das Bild fährt, erscheinen die Filmtitel. Erst als das Boot längst aus dem Bild verschwunden und auch das Motorengeräusch nur noch leise zu vernehmen ist, werden plötzlich Wellen hörbar, die an die Quais schlagen. Im erneuten Dunkel des Kinos insistiert das Akustische darauf, dass die immerwährende Bewegung der Materialitäten vor jeder Passage nur dann hörbar wird, wenn sie

³ „[A] film that tests the idea of whether young people can withstand the monstrous man-made death drive of capitalism when they have been denied a belief system.“ Ebd., S. 400.

⁴ Roland Barthes, „Am Nullpunkt der Literatur“, in: ders., *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*, Frankfurt/M., 2006. S. 9-69: 12.

⁵ In seinen *Notizen* wird Bresson dem Kino (das er ablehnt) vorwerfen, sich nicht an den Nullpunkt begeben zu haben: „Das Kino hat nicht bei Null angefangen. Alles wieder in Frage stellen.“ Robert Bresson, *Noten zum Kinematographen*, aus dem Französischen von Andrea Spingler, München, Wien, 1980, S. 58.

⁶ Charles Thomas Samuels, *Encountering Directors*, New York, NY, 1972, online unter: <http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/CTSamuels.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2009.

an Grenzen, an Dämme, an Rahmen oder an Kaimauern anschlägt. Auch dieses Geräusch ist nur für diejenigen hörbar, die die Szene des fahrenden Schiffes von den Rändern her und seine Effekte im Nachhinein wahrnehmen. Zu diesen anderen werden dann auch wir im Kino: Wahrnehmung und Bewusstsein schließen sich gegenseitig und abwechselnd aus, hängen aber genauso dicht zusammen wie Traum und Erwachen.

Mit dem Ungewohnten der Bresson'schen Form sind wir der Kontingenz der Begegnungen an den Rändern ausgesetzt. Das *hors-champ* der Einstellungen von Bresson ist keines, das als geometrale Verlängerung des Bildes funktionierte, es verweist vielmehr auf den Einbruch eines *Off*, eines ganz anderen Raumes, und in der Insistenz etwa der Wellen, die über-realistisch ans Dunkel klopfen, meldet sich die Drohung eines *Jenseits* symbolischer Ordnungen daraus. Als willkürliche „*collocazione* der Bilder und Töne“⁷ lässt Bresson die Wahrnehmung des Kinos als autoreflexive Figur erscheinen. Die ersten Einstellungen des Films führen auf diese Weise vor, was die Protagonisten des Films praktizieren: Wie sonst in unserer Kultur nur Schlafende werden die Subjekte des Kinos an einen „unzeitigen Ort“⁸ zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein gerückt, von dem her sie ihre eigene Verhandlung in der Welt erfahren können. Die bewusste, ordnende, zentrierte Sicht des Cogito auf das Bild der Welt ist suspendiert. Das trifft auch die Zuschauenden im Kino: In Bressons Bildern finden wir uns als Subjekte der Kino-Wahrnehmung.

Nichts filmischer also als dieser Filmanfang, der in der Verschiebung und Unterbrechung von Optischem und Akustischem die Welt als willenlose Wahrnehmung erzeugt. Mit der harten Kadrierung wird der notwendige Schnitt, das Raster in die Welt gesetzt, das auf ein unbekanntes Anderes jenseits gewohnter Strukturen der Sichtbarkeit verweist. Nach dieser ersten Szene jedoch, welche zunächst analysiert, was Film ist und wie Kino funktioniert, wird es keine langen Einstellungen mehr geben. Bresson folgt danach einem fragmentarischen Verfahren, kadriert quer zur Kohärenz von Sujets, schneidet Details aus Szenen und Körpern, schneidet Ausschnitte aus Tableaus, schneidet andere Filme in den Film, schneidet visuelle Kontexte ab, setzt Fragmente parataktisch hintereinander und lässt das Akustische immer wieder als Fremdkörper in die Ordnung der Bilder hineinfahren.

Erst aus der radikalen Zerstückelung filmischer Einstellungen, die die prinzipielle Relationalität audiovisueller Bilder vorführt, stellt Robert Bresson die Frage nach einer Ethik des Kinos. Wenn der Film davon handelt, wie überhaupt gehandelt werden kann in einer Gesellschaft, deren Logik der Zerstörung als Selbstzerstörung unaufhaltsam fortzuschreiten scheint, so entfaltet er gleichzeitig die Frage der Möglichkeit des Wählens in einer Welt, die offenbar von einem Automatismus getrieben ist, und vielleicht ließe sich von seinem

⁷ Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 64.

⁸ Jacques Lacan, *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übersetzt v. Norbert Haas, Olten, Freiburg, Breisgau, 1980 [1964], S. 62. Freud zitierend.

Film *Le Diable probablement* ausgehend sogar sagen, getrieben vom Jenseits jedes Lustprinzips her. Die Entscheidung, von der Bressons Film handelt, findet unter Bedingungen einer globalen Krise statt, die sich die Jugendlichen im Film in apokalytischen Bildern von abgehauenen Wäldern, erschlagenen Robben, verdreckter Luft und vergiftetem Wasser, von Bombenexplosionen und verstümmelten Körpern vor Augen führen – und damit auch uns im Kino. Die Wahl, die zu treffen ist, zeigt Bresson daher nicht als Problem von Individuen, sondern als problematischen Kontext in einem zirkulären und zirkulierenden Prozess, im Geflecht verknüpfter Möglichkeiten. Diese Verknüpfungen gilt es durch die Kinematografie wahrnehmbar zu machen.⁹

Auf der Tonspur geht das Geräusch der Wellen aus der langen Eingangsszene auch dann weiter, wenn die Bilder längst woanders hin gesprungen sind: von der Nacht in den Tag, von Bild in Schrift. Im Bild taucht da die Schlagzeile einer Zeitung auf. Sie berichtet vom Selbstmord eines jungen Mannes auf dem Père Lachaise, daneben ein Foto des Jungen. Ein nächster Schnitt auf eine zweite Zeitungsmeldung revidiert das: Der Selbstmörder sei vielmehr als Mordopfer identifiziert. Ein anderes Foto vom selben Jungen konfrontiert diesen Text. Der Ton jedoch des Schiffsverkehrs auf der Seine zieht sich über diese Einstellungen des Films, wird dabei immer ungerührter, verweist auf drohende Ereignisse, Unfälle, Gefahren. Auf das rhythmische Klatschen der Wellen an die Quais legt Bresson mit dem ersten Zeitungsausschnitt eine laute Schiffshupe. Das Thema des Films wird eminent: Handeln oder Verhalten? Ich oder Es? Der Ton der Schiffssirenen zieht sich ungerührt noch über den nächsten Schnitt, legt sich über die nächste Einstellung auf Schuhabsätze eines jungen Mannes am Quai.¹⁰ Die Titel verkünden derweil: *six mois plut tôt*. Wahrnehmungsstörung. Die Erzählung im Bild springt zurück in der Zeit, während im Ton der Lauf der Dinge auf dem Fluss ungerührt weitergeht. Dazwischen liegt der Tod. Tag|Nacht. Unendlich|Nichts.

⁹ Bresson unterscheidet die *Kinematografie*, die eine neue Wahrnehmung aus den Bedingungen der Bild- und Tonaufnahme kreiert, vom *Kino*, das die alten Regeln und Codes des Theaters für die Leinwand adaptiert. Vgl. Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 8: „Zwei Arten von Filmen: jene, die die Mittel des Theaters anwenden (Schauspieler, Inszenierung usw.) und sich der Kamera bedienen um sie zu reproduzieren; jene, die die Mittel des Kinematographen anwenden und sich der Kamera bedienen, um zu erschaffen.“

¹⁰ Wie viel Lesen von Pascal ging dem voraus: vgl. Blaise Pascal, Fragment 117, „*Absatz des Schuhs*. Oh der ist gut gearbeitet, das ist ein geschickter Arbeiter! Wie tapfer ist dieser Soldat!“ Blaise Pascal, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, übertragen und hg. v. Ewald Wasmuth, Gerlingen. 2001 [unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954], S. 73. Auch im Film folgt eine Psychoanalyse des Gehens als Untersuchung der Schuhabsätze.

2. Offen|Geschlossen, Innen|Außen

Wie alle Filme Bressons sind auch die Bilder von *Le Diable probablement* von Gittern, Fensterkreuzen und vor allem von Türen strukturiert. Türen stehen offen, sind geschlossen, sind angelehnt, laden zum Eintreten ein, fordern den Blick heraus, werden geschlossen auf Nimmerwiedersehen, verlangen eine Entscheidung: Ja oder Nein; Raus oder Rein. Die Türen sind, wie in allen Filmen Bressons, Kreuzwege, an denen sich der Weg der Figuren realisiert im Zusammenstoß von Chance und Schicksal, von Wahrscheinlichkeit und Wahl. Das Leben, schreibt Bresson, zeigt sich in solchem Zusammentreffen:

C'est-à-dire que vous arrivez à un carrefour où vous trouvez des hasards. Mais vous n'avez même pas à choisir. Un hasard vous faites choisir de tourner à droite plutôt qu'à gauche. Ensuite, vous arriver à un autre carrefour, qui est votre but, et un autre hasard vous faites aller dans une autre direction etc. Moins, je suis sûr, mais le hasard de la vie ... Il faut tellement de coïncidences pour qu'un homme arrive à profiter de son génie. J'ai l'impression que les êtres sont beaucoup plus intelligents, beaucoup plus doués, mais que la vie les applatit. Regardez les enfants de la bourgeoisie [...].¹¹

Bresson hat dies anlässlich eines älteren Films formuliert, jedoch trifft es genauso sein Verfahren, das Leben der Jugendlichen in *Le Diable probablement* zu zeigen. Bemerkenswert ist, dass die Institutionen bürgerlicher Erziehung – Elternhäuser, Schulen, Kirchen, Psychiatrien, Polizeireviere und Buchläden – systematisch nicht durch Personen im Film repräsentiert werden. Sie werden vielmehr operationalisiert, durch Öffnungen und Schließungen, als mögliche Eingänge, Ausgänge, Ruhepole oder Fluchtwege. Institutionen zeigen sich durch Funktionen, durch Instrumente wie Orgel oder Schreibmaschine, durch Medien, die einen akustischen oder archivalischen Raum regeln, bestenfalls durch diskursive Formen oder Formeln, die die Matrix möglicher Bewegungen bilden, die aber zugleich auch mögliche Bewegungen antreiben. Eltern tauchen nirgends auf, dafür die Struktur von Kreuzwegen. Am Verhalten angesichts dieser Matrix zeigt sich, wie das Subjekt als von einem Außen bewegt und gebildet wird. Bei den vielen Straßenkreuzungen fällt es nicht schwer, eine Art insistierende Rückkehr zum Ödipusmythos zu entdecken, die jedoch radikal Abschied nimmt von jeder kleinfamilialen Dramaturgie. Vom Ödipus bleiben die Wiederholung und die Zumutung der Wahl, die immer nur im Nachhinein das Ich als Täter profiliert und erkennbar macht. Ödipus am Ende seines Lebens wird nicht mehr sehen und hören wollen.

In den Bildern der Gitter und Türen als Wege und Kreuzwege manifestiert sich das hohe Maß an Formalisierung, das Bresson seinen Filmen zugrunde

¹¹ Robert Bresson/Jean-Luc Godard/Michel Delahay, „La Question. Entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahay“, in: *Cahiers du cinéma* 178 (1966), S. 27-35 und S. 67-71: 71. Dieses Interview wurde anlässlich des Films *Au Hazard Balthazar* (F 1965) geführt.

legt. Damit ist keine ikonologische Formalisierung, kein künstlerischer Stil gemeint¹², sondern die insistierende Verfolgung einer abstrakten und, wie sich zeigen wird, mathematischen Struktur in der Welt. In den *Noten zum Kinematographen*, in denen Bresson die Prinzipien seiner Arbeit festhielt, fordert er: „Sieh Deinen Film wie eine Kombination von Linien und Räumen in Bewegung außerhalb dessen, was er abbildet und bedeutet.“¹³ Türen, Wege, Gitter und Kreuze funktionieren als Bahnungen und Bewegungen, an denen sich Einsamkeit und Beziehungen der streunenden Jugendlichen auskristallisieren, zugleich aber auf ein Jenseits dieser Matrix verweisen, aus dem diese Träumer ihren stillen Furor beziehen. Diese Kühle des Bresson'schen Blicks dient nicht dazu, die Welt zu kartografieren oder auf Distanz zu halten, sondern sie macht das Unbekannte, Unerwartete, man könnte auch sagen, das Symptomatische sichtbar, das sich als menschliches Verhalten zeigt. Das geschieht gegen jede Intention des Regisseurs und auch gegen jedes einfache Verstehen der Zuschauer. Auf der Basis strenger Formalisierung kann Bresson auf alle Psychologie einer (bürgerlichen) Innerlichkeit verzichten. Er schreibt dazu: „Keine Psychologie (von der, die nur aufdeckt, was sie erklären kann)“.¹⁴

Robert Bressons spezifische Schauspieltheorie verlangt, dass SchauspielerInnen vorgeschriebene Charaktere und Figuren nicht inkarnieren, sondern dass sie an bestimmten Verhaltensweisen und Reaktionen die Entfaltung subjektiver Positionierung als Zusammenstoß mit einer unverfügbaren Wirklichkeit, mit einem Realen dokumentieren. Deshalb nennt Bresson, der ja eigentlich Maler war, sie folgerichtig Modelle. Modelle setzen „Bewegungen von außen nach innen“ um, im Unterschied zu Schauspielern, die „Bewegungen von innen nach außen“ leiten.¹⁵ Dafür gibt Bresson die Formel „SEIN (Modelle) anstatt SCHEINEN (Schauspieler)“.¹⁶ Er verpflichtete grundsätzlich nur Nichtschauspieler für seine Filme, und diese immer nur für einen Film, denn im zweiten hätten sie sich bereits im Narzisstischen einer imaginären Welt verloren: „Sie betrachteten sich im ersten Film, wie man sich in einem Spiegel betrachtet, wollten, daß man sie sähe, wie sie wünschen, gesehen zu werden, erlegten sich eine Disziplin auf, entzauberten sich, indem sie sich korrigierten.“¹⁷ Damit wären die Schauspielerkörper als Sensoren für die unsichtbaren Netzwerke des Symbolischen verloren, und abgeschirmt gegen das, was Bresson von seinen Modellen verlangt: unvorhergesehene und unvorhersehbare Begegnungen zu riskieren, zu intervenieren. Die Modelle sollen die Kluft zwischen Handeln und Verhalten aufreißen.

¹² Vgl. dazu Harun Farocki, Susan Sonntag, Paul Schrader.

¹³ Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 52.

¹⁴ Ebd., S. 48.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 7.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 52.

Ähnlich wie es auch die strukturelle Psychoanalyse verlangt, schließt Robert Bresson die Annahme einer Innerlichkeit der Person aus seiner Arbeit aus.¹⁸ Anstatt in der Schauspielführung Gesetzen individueller Psychologien zu folgen, eröffnet Bresson in den Dreharbeiten die Möglichkeit zu Koinzidenzen, zu unvorhersehbaren Zusammentreffen, Zusammenstößen und sogar Zusammenbrüchen,¹⁹ in denen sich die unbekannte und unberechenbare Welt in der Beziehung unter Subjekten und deren symptomatischem Verhalten plötzlich zeigt. Das heißt für Bresson im buchstäblichen Sinne *improvisieren*: nicht vorhersehen: „Improvisiert drehen, mit unbekanntem Modellen, an unvorhergesehenen Orten, die geeignet sind, mich in einem angespannten, alarmierten Zustand zu halten.“²⁰ Bressons Dreharbeiten sind eine Wette auf ein unbekanntes Ereignis, von dem lediglich bekannt ist, dass es eintreffen muss: „Drehen bedeutet zu einem Treffen zu gehen. Nichts im Unerwarteten, das nicht insgeheim von dir erwartet würde.“²¹ Seine Filme geben aber auch Rechenschaft von verfehlten Treffen.

Robert Bresson untersucht mithilfe der Kinematografie das Netz intersubjektiver Relationen, wie sie durch Zufall sichtbar werden: „Ohne die Linie zu verlassen, die niemals verlassen werden darf, und ohne etwas von dir preiszugeben, laß Kamera und Tonband einfangen, blitzartig, was dir dein Modell an Neuem und Unvorhergesehenem bietet.“²²

Bresson zeigt, dass laufende und eigentlich nicht wahrnehmbare Verhältnisse sich an den Operationen des Kinos brechen und zeigen. Dabei folgt der Weg des Modells zunächst den vorgegebenen Bahnungen einer *sym-bolischen* Ordnung, um daran jedoch sein eigenes *dia-bolisches* Sein erscheinen zu lassen, ein Diabolisches, das sich dem Innehalten und Entscheiden an Türen und Kreuzwegen verdankt, das erst am Widerstand, am Riss und schließlich an der Entscheidung in Erscheinung tritt. Damit wird Bresson eine Form der Wahrheit finden oder erfinden, die nicht mimetisch, nicht repräsentierend und nicht dokumentarisch ist, sondern eine Form der Analyse menschlicher Modelle: „Es wäre nicht lächerlich, deinen Modellen zu sagen: ‚Ich erfinde Sie, wie sie sind.‘“²³

Es greift also zu kurz, im Film *Le Diable probablement* das Prinzip des Teuflischen nur auf die Figur des Protagonisten Charles zu beziehen, jenes jungen Mannes, der seine Umgebung systematisch verrückt macht, stört und verstört, und der am Ende des Film gestorben oder ermordet sein wird. Das

¹⁸ „Scheint uns nicht eher Freud als unsere philosophische Tradition die Gewähr zu bieten, sich gegenüber diesem Äußersten des Innersten, welches zugleich ausgeschlossene Innenheit ist, richtig zu verhalten?“ Jacques Lacan, „Diskurs an die Katholiken“, in: ders., *Der Triumph der Religion welchem vorausgeht der Diskurs an die Katholiken*, übersetzt aus dem Französischen v. Hans-Dieter Gondek, Wien, 2006, S. 9-37: 22.

¹⁹ Berichte der Schauspieler.

²⁰ Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 20.

²¹ Ebd., S. 60.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 21.

Diabolische im Film ist, allgemeiner, jenes Verhalten, das an Kreuzungen, auf Türschwellen, das vor Entscheidungen sistiert und insistiert, das an allen Abzweigungen ein- und innehält, das den Wegen und Dynamiken der symbolischen Ordnung nicht einfach folgt, sondern systematisch Staus provoziert und Risse in der kohärenten Welt sichtbar macht. In politischen Versammlungen, in Vorlesungen, in der Kirche unterbrechen Charles und seine Freunde die Reden der Autoritäten. Das diabolische Prinzip, das weder Gutes noch Böses will, sondern stets Einhalt gebietet, das jeder Kontinuität misstraut, glaubt auch den Bildern vermeintlich dokumentarischer Filme nicht, bezweifelt den Sinn von Büchern, verweigert sich jeder Ordnung des Wissens und selbst der geschlechtlichen Organisation des Subjekts: Charles, mit seinen hängenden Haaren und hängenden Schultern und seiner Weigerung, in Begegnungen mit verschiedenen jüngeren und älteren Frauen und Männern verbindlichen Erwartungen gerecht zu werden, bleibt androgyn in jeder Bewegung und jeder Beziehung. Die Zäsur des Diabolischen im Film lässt das Begehren des Anderen als Formation am enteigneten, nicht mehr eigenen Leib sichtbar werden. Was die Geschlechter angeht, wird auch hier der Prozess der Differenzierung gezeigt, die einfache Differenz jedoch verweigert. Das Diabolische folgt dem *kapitalistischen Todestrieb*s und seiner korrumpierten Geschichte gerade *nicht*, sondern lässt vielmehr die Struktur der symbolischen Ordnung selbst auffliegen. Der Teufel stellt die Welt auf seine Weise. Das Subjekt aber kann nur ein Relais, selbst Verzweigung und Verzweiflung dieses Prinzips sein.²⁴ Das Diabolische bei Bresson ist die Verweigerung, sich in den Ordnungen des Symbolischen zu verhalten. Die Risse und Verzögerungen, die das Modell bei Bresson realisiert, lassen sich dann als Handlungen bezeichnen: Sie ändern die Wahrscheinlichkeiten der Welt.

3. Sein|Nicht-Sein

Gegen Ende des Films trifft das Diabolische auf die Analyse. Das Teufelskind Charles geht zum Psychologen. Er kommt auf Turnschuhen die Straße hinunter, hält ein vor einem großen Portal, das offen steht. Er unterbricht seinen Gang, arretiert die Bewegung, fragmentiert die Handlung, genauso, wie die folgende Sequenz durch insistierende Schnitte im Schuss-Gegenschuss-Verfahren das Gespräch zwischen Analytiker und Analysand skandiert, unterbricht, Pausen setzt. Damit zeigt die Montage die notwendigen Skansionen im

²⁴ Jacques Lacan hat in diesem Kontext die Arbeit des Analytikers und die des Filmemachers in diesem Sinne verblüffend enggeführt: „Die Symbolisierung des Realen strebt danach, dem Universum äquivalent zu sein, und die Subjekte sind dabei nur Relais, Träger. Was wir darin vornehmen, ist ein Schnitt auf dem Niveau einer dieser Kopplungen.“ Jacques Lacan, „Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache“, in: ders., *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*, Weinheim, Berlin, 1991, S. 373-390: 385 f.

Akt des Sprechens selbst, die in den Verzweigungen entsprechende Möglichkeiten aufzeigen und damit erst jeder Rede Zusammenhang und Richtung geben. Auch das Sprechen wird bei Bresson deutlich als eine *Bewegung von außen nach innen* gezeigt. Der Schnitt als Unterbrechung erst stellt die Logik der Sprache als drängende Dynamik allen Sprechens frei: Solange geredet wird, kann nicht analysiert sein. Erst die Zäsur, die Pause, lässt die Worte als Wahl erscheinen.

In der Logik der Montage erweist sich dann die filmische Sequenz selbst als Psychoanalyse. Der geschlippte Psychologe im Film hört nicht zu und nicht auf zu reden, während Charles stur versucht, Zäsuren als Einspruch in den mechanischen Fortgang der Vorstellungen zu setzen.²⁵ Wenn er über *sich*, sein Ich, berichten soll, hält er systematisch eine Lücke zwischen Leben und Tod, zwischen Finden und Verlieren, zwischen Glauben und Unglauben offen. Der Psychologe im Film begreift das nicht. Er will unbedingt deuten, das Verhalten von Charles als Krise interpretieren, als Folge frühkindlicher Kränkung, als Zusammenstoß mit der Gesellschaft, als Libidostau, Schuldkomplex, Lust am Nichthandeln, als Selbsterniedrigung und Märtyrerwunsch. Charles produziert dagegen Intermissionen: Zündet sich eine Zigarette an ... wirft sie wieder weg. Antwortet „ja“ ... und dann nach einer Pause ... „oder vielmehr nein“. Blickt auf, senkt den Blick.

Charles, Klient, Patient und im Übrigen, wie wir aus Szenen vom Schulhof wissen, ein Mathematikgenie, antwortet auf die hermeneutischen Diagnosen des Arztes schließlich nicht mit einer Erzählung, sondern mit einer Aufzählung: „Wenn ich das Leben verlieren würde, würde ich Folgendes verlieren [...]. En perdant la vie, voilà ce que je perdrais“, kündigt er an, und liest aus einer zerknüllten Zeitung einfach eine Liste vor:

Familienplanung. Pauschalreisen – kulturelle, sportliche, Sprachreisen. Die Bibliothek des gebildeten Mannes. Alle Sportarten. Wie man ein Kind adoptiert. Eltern-Kind Vereine. Unterricht – Kurse von 0 bis 4 Jahren, von 7 bis 14 Jahren, von 14 bis 17 Jahren. Kurse zur Vorbereitung auf die Ehe. Militärdienst. Europa. Auszeichnungen. Ehrenbezeichnung. Alleinstehende Frauen. Bezahlter Krankenurlaub. Unbezahlter Krankenurlaub. Erfolgreiche Karrieren. Steuervergütungen für Ältere. Lokale Steuersätze. Ratenzahlung. Radio- und Fernsehverleih. Kreditkarten. Heimwerken. Indexierung. Die Mehrwertsteuer und ihre Besonderheiten.²⁶

Diese Liste zählt auf, was als lückenloses Leben den LeserInnen geboten sein wird. Charles liest dem Analytiker vor, womit gerechnet werden kann, worauf

²⁵ Zur Zäsur vergleiche Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M., 2005. Walter Benjamin bemerkte zum zäsierenden Einspruch in der Dichtung: „Ja man könnte jenen Rhythmus nicht genauer bezeichnen als mit der Aussage, daß etwas jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt“. Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, 2. Aufl., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1978, S. 123-201: 182. Dieses Jenseits ist als Geschichte der Medien zu untersuchen.

²⁶ Aus dem Film *Le diable probablement*, Frankreich 1977, Regie: Robert Bresson.

ohne Risiko gewettet und was berechenbar ist, folgt man statistischer Ordnung und der Logik ökonomischer Verwertung von Leben. Die darauf folgende Montage wechselt zwischen der ungerührte Rede des einen und den Reaktionen des anderen. „Sind sie gläubig? Vous êtes croyant?“, fragt der Analytiker am Ende. Charles greift wiederum auf die Figur einer zeitlichen Schlaufe zurück: „Ich glaube, so gut es geht, an das ewige Leben, aber wenn ich Selbstmord begehen würde, kann ich mir nicht vorstellen, deshalb verdammt zu werden, weil ich das Unbegreifliche nicht begriffen habe.“ „Seit wann denken Sie an den Tod?“, fragt der Analytiker, und auf diese Frage, die ausblendet, dass der Tod die Dynamik jeden Denkens provoziert, klingelt das Telefon.

Der Psychologe nimmt den Hörer ab. Wiederum ein anderes Außen schaltet sich ein, eine neue Rahmung der Situation, die darauf verweist, dass es stets Medien sind, die mit Medien korrespondieren, wenn wir von Kommunikation sprechen. Das gilt bis in die Praxis des Psychologen hinein. Botschaften, die damit ins Spiel kommen, sind nicht solche, die Bedeutung tragen, sondern Zeichenfolgen, die dank der technischen Vorrichtungen bestimmten Stellen zugeordnet sind: Es sind Botschaften im kybernetischen Sinne, wie strukturelle Psychologie sie ihren Analysen zugrunde legt.²⁷ Bressons Montage zeigt, dass es im Spiel der Identitäten um Stellen geht, um Pausen, nicht um die Organisation von Hörern und Sprechern. „DER TONFILM HAT DIE STILLE ERFUNDEN“²⁸ heißt es glücklich in den *Noten*. Es geht schließlich um mögliche, wahrscheinliche, unwahrscheinliche und am Ende sogar zufällige Verbindungen, die Anwesenheiten und Abwesenheiten, *da* und *fort*, *ja* und *nein* zueinander konstellieren. Im Film geschieht das mithilfe der Rahmungen, die Kinematografie setzt, mithilfe der Schnitte, die Optisches und Akustisches aus jeder Kontinuität sprengen.

4. Chance|Hasard, Zufall|Unfall

Die strenge Organisation aller filmischen Beziehungen nach Stellen, nach Leerstellen und deren möglicher Kombinatorik steht bei Robert Bresson im Kontext eines modernen französischen Katholizismus, der sich emphatisch auf Blaise Pascal und die Tradition des Jansenismus bezieht. In diese Tradition gehört Jean Giraudoux beispielsweise, dessen erzählerisches Debut unter dem Titel *Provinciales* erschienen war, und mit dem Bresson ganz am Anfang sei-

²⁷ „Der Begriff der Botschaft in der Kybernetik hat nichts mit dem zu tun, was wir gewöhnlich eine Botschaft nennen, die immer einen Sinn hat. Die kybernetische Botschaft ist eine Zeichenfolge. Und eine Zeichenfolge läßt sich immer auf eine Folge von 0 oder 1 zurückführen. Eben deshalb bezieht sich das, was man die Informationseinheit nennt, das heißt jenes Etwas, an dem sich die Wirksamkeit irgendwelcher Zeichen bemißt, immer auf eine ursprüngliche Einheit, die man die Klaviatur nennt und die nichts anderes ist als ganz einfach die Alternative.“ Lacan (1991), *Psychoanalyse und Kybernetik*, S. 385.

²⁸ Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 28.

ner Karriere als Filmregisseur zusammengearbeitet hatte²⁹, sowie eine ganze Reihe weiterer Autoren und Künstler des *Renouveau catholique*, deren Werke Bresson zum Teil verfilmt hat.³⁰ Wenn die zentralen Fragen des Glaubens und der Gnade bei diesen Autoren im Anschluss an das jansenistische Konzept eines verborgenen Gottes verhandelt werden, der sich nach der Doktrin der Gnadenwahl nur einigen wenigen offenbart, so lässt sich das in Bressons Filmen durchaus als Konstruktion der Montage wiederfinden. Fragmentierung und Schnitt verweisen auf eine filmische Offenbarung durch das ungezeigte Dritte, das Nicht-Sichtbare, das, was im Jenseits des Rahmens und was als Möglichkeit einer Begegnung jenseits der symbolischen Ordnungen cachiert bleibt. Es handelt sich nicht um eine dialektische Montage, wie Éjzenštejn sie im Sinn hatte, sondern um ein parataktisches Perforieren der Wirklichkeit.³¹

Das Kapitel „Von der Fragmentierung“ in seinen Notizen beginnt Bresson, dessen Stil auf gewisse Weise Pascals fragmentarischem Schreiben ähnelt, mit der Bemerkung: „Sie [die Fragmentierung, U. H.] ist unerlässlich, wenn man nicht in die Repräsentation fallen will. Die Menschen und die Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.“³² Bresson fügt diesem Kapitel ein Zitat Blaise Pascals hinzu: „Eine Stadt, ein Land von weitem ist eine Stadt und ein Land; aber in dem Maße, wie man sich nähert, sind es Häuser, Bäume, Dachziegel, Blätter, Gräser, Ameisen, Ameisenbeine bis ins Unendliche (Pascal)“³³. Gott ist verborgen unter den sichtbaren Details, nicht im Sinne eines *Dahinter* sondern im Sinne eines *Darunter*, *Dazwischen*, eines unsichtbaren Dritten, das die Dinge selbst erst sichtbar und wahrnehmbar macht. In diesem Sinne sind Bressons Filme nicht nur Geschichten, sondern auch Versuchsaufbauten, Tests auf Offenbarung. In der Kadrierung wird das Verhältnis zur unbekanntensichtbaren Alterität auf die Probe gestellt. Das ist die listige Form Bressons, die Glaubensfrage des *Dieu caché* ins Zeitalter des Kinematografen zu transponieren. Denn auch für den Kinematografen gilt die Variation

²⁹ Jean Hyppolite Giraudoux hat die Dialoge zu Bressons Film *Les Anges du péché* aus dem Jahr 1943 geschrieben und war für den jungen Regisseur ein Mentor, der jedoch bereits 1944 starb. Giraudoux' Werk spielt eine wichtige Rolle auch bei den Autoren/Regisseuren der Nouvelle Vague. Jean-Luc Godards *Allemagne neuf zéro* basiert entscheidend auf dessen Roman *Siegfried et le Limousin* aus dem Jahr 1922. Vgl. Ute Holl, „Deutschland Neu(n) Null‘ im Film. Historiografie als Déraillement. Zu Godards *Allemagne neuf zéro* (1991)“, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke, (Hg.), *Nachbilder der Wende*, Köln, 2008. S. 161-173.

³⁰ Darunter Georges Bernanos, von dem Bresson mehrere Werke verfilmt, sowie Paul Claudel, François Mauriac, Charles Péguy, Jean Cayrol oder auch Maxence van der Meersch. Vgl. dazu auch Veit Neumann, *Die Theologie des Renouveau catholique: Glaubensreflexion französischer Schriftsteller in der Moderne am Beispiel von Georges Bernanos und François Mauriac*, Frankfurt/M., 2007.

³¹ Vgl. dazu David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI, 1985, S. 289: „[P]arametric narration [...] let us acknowledge a richness of texture that resists interpretation.“

³² Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 54.

³³ Ebd.

auf Augustinus „Rem viderunt, causam non viderunt“³⁴, das wir mit unseren Sinnen die Dinge wahrnehmen können, aber nicht ihre Ursachen:

Sie (die Leute) haben alle die Wirkungen bemerkt, aber nicht die Ursachen gesehen; sie verhalten sich zu denen, die die Ursachen entdeckt haben, wie sich Menschen, die nur erst Augen hätten, zu Menschen verhalten würden, die Geist besitzen; denn die Wirkungen sind gewissermaßen den Sinnen, die Ursachen allein dem Geiste erkennbar. Und obgleich diese Wirkungen sich nur mit dem Geiste einsehen lassen, ist dieser Geist doch im Vergleich zu dem, der die Ursachen kennt, den körperlichen Sinnen entsprechend, wenn wir diese mit dem Geist vergleichen.³⁵

Diese Bemerkung in den *Pensées*, die sich auf Pascals Korrespondenz mit dem Chevalier de Méré und auf einen entsprechenden Briefwechsel mit Pierre de Fermat bezieht³⁶, betrifft hier allerdings keineswegs theologische Fragen, sondern im Gegenteil, Teufelszeug, Fragen des Glücksspiels und des Gewinns. Die beiden Mathematiker tauschten sich aus über die gerechte Berechnung des Aufteilens von Gewinnen innerhalb eines Spiels mit einer festgelegten Anzahl von Partien für den Fall, dass das Spiel vorzeitig beendet würde. Mittels der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird nicht einfach nur die Summe kalkuliert, die über den Tisch gehen soll, sondern vielmehr die Hoffnung und die Verzweiflung, die den Vorhersagen korrespondieren, weil die Höhe der Kompensation genau der Hoffnung auf Gewinnmaximierung entspricht: „[T]ellement proportionné à ce qu’ils avaient droit d’espérer à la fortune que chacun d’eux trouve entièrement égal de prendre ce qu’on lui assigne ou de continuer l’aventure de jeu.“³⁷

Wenig überraschend ist, dass sich Jacques Lacan in seiner Mathematisierung des Unbewussten und im Rekurs auf Blaise Pascal auf genau jene Stelle zur mathematischen Chiffrierung von Relationen zu beziehen scheint, wenn er in seiner Vorlesung zur Kybernetik und Psychoanalyse Pascal zum „Ursprungspunkt“, zum „Vater“ der Kybernetik ernannt.³⁸ Lacan betont, dass Pascal, der als junger Mann bereits einen Kalkulator gebaut hatte, auch das arithmetische Dreieck zur Denkmaschine gemacht hat. Der Clou an Pascals *triangle arithmétique* liege darin, eine Maschine des Unbewussten zu sein, die nach mathematischer Logik funktioniert und gleichzeitig die psychische Regelmäßigkeit des Menschen abbilden kann: „Was Pascal in jener ersten Maschine

³⁴ Ebenfalls zit. in Pascal (1991), *Pensées*, S. 206-235.

³⁵ Das Wette-Fragment 233, zit. n. ebd., S. 127 f.

³⁶ Vgl. Ian Hacking, „The Logic of Pascal’s Wager“, in: *American Philosophical Quarterly* 9, 2 (1972), S. 186-192; Ewald Wasmuth, „Anmerkungen zu den *Pensées*“ und „Nachwort“, in: Blaise Pascal, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, übertragen und hg. v. Ewald Wasmuth, Gerlingen, 2001 [unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954], S. 449-556: 468 ff. und Michael Cuntz, *Der göttliche Autor. Apologie, Prophetie und Simulation in Texten Pascals*, Stuttgart, 2004, S. 143.

³⁷ Blaise Pascal, „Divers usages du triangle arithmétique“, zit. n. Cuntz (2004), *Der göttliche Autor*, S. 143 [Herv. U. H.].

³⁸ Lacan (1991), *Psychoanalyse und Kybernetik*, S. 376.

ausarbeitet, die das arithmetische Dreieck ist“, kommentiert Lacan und fährt in fast wörtlicher Paraphrase Pascals fort, „empfiehlt sich der Aufmerksamkeit der gelehrten Welt darin, daß er unmittelbar herauszufinden gestattet, was ein Spieler *das Recht hat zu erhoffen* in einem bestimmten Moment, in dem man die Folge von Zügen unterbricht, die eine Partie konstituiert.“³⁹ Die Zäsur, die Möglichkeit und Notwendigkeit des Schnitts, ist für Lacan entscheidend. Hier entdeckt er die Genealogie des psychoanalytischen Verfahrens in der Pascal'schen Logik, die die Konvergenz von Macht, Gesetz und Begehren kalkulierbar werden ließ.

Das Prinzip des Fragmentarischen als systematische Diskontinuität und vor allem die Leerstelle ist grundlegend für diese Rechnung: Immer dann und nur dann, wenn der Verlauf der Handlung ausgesetzt ist, kann der Einsatz im Spiel neu berechnet werden. Aufgrund der diskreten Schritte der Berechnung nennt Lacan Pascals Dreieck eine Maschine. Schritt für Schritt werden Kombinationen gesichtet, Kalkulationen prozessiert und dann Entscheidungen getroffen. Schritt für Schritt entstehen in diesen Prozessen neue Wege, Wahrscheinlichkeiten, Gewinn- oder Verlustchancen, Hoffnung oder Verzweiflung. Und nur in den Skansionen lässt sich handeln, das heißt ein Einsatz setzen, eine Wette wagen.

Solchem Maschinellen korrespondieren psychische Funktionen. Entscheidend ist, so Lacan, dass es in diesen Operationen nicht um Sinn oder Bedeutung der Zahlen und Buchstaben geht, sondern stets nur um die Stellen, die Plätze: „Anders gesagt, interessieren wir uns für die Plätze als Leerstellen“.⁴⁰ Ausgehend von der Logik diskreter Maschine entwickelt Lacan seine Rückkehr zu Freuds Modellen vom psychischen Apparat. Wenn Lacan diese Rückkehr unter die Bedingungen der Kybernetik stellt, dann präzise in der Tradition Pascals. Von hier aus kann Hoffen oder Verzweifeln eines Subjekts mit mathematischer Genauigkeit berechnet werden, aber nur, wenn das Spiel – sei es ein Glücksspiel oder ein analytisches Gespräch – unterbrochen wird, das heißt, wenn nach jedem Zug eine Zäsur gesetzt ist und dann die Verhältnisse neu berechnet werden. „Die Zeichenwelt funktioniert und sie hat überhaupt keine Bedeutung. Was ihr ihre Bedeutung gibt, ist der Moment, wo wir die Maschine anhalten. Das sind die zeitlichen Einschnitte, die wir hier vornehmen.“⁴¹

In dem er nicht einzelne Elemente oder Größen eines Kalküls in den Blick nimmt, sondern mit Pascals Hoffnungsmaschine vielmehr die Stellen als Leerstellen, legt Lacan eine andere Geschichte abendländisch rationalen Denkens neben den exakten Wissenschaften frei: Die konjekturalen Wissenschaften, die, nicht weniger berechenbar als die sogenannten exakten, jedoch die Bedeutung des Zufalls in Rechnung stellen. Als *ars conjectandi* sind sie zwar erst

³⁹ Ebd., S. 379 [Herv. U. H.].

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 361.

seit Jacques Bernoullis Publikation in Basel 1713 bekannt, doch Pascal kann als Begründer jener subjektiven Theorie der Wahrscheinlichkeit gelten.⁴² Die Operationen mit Stellen, Stellenwerten und Leerstellen, die Skandierung der Zeit, der Moment der Berechnung als Intervention, Einsatz und Entscheidung begründet eine Zeit der Rückkopplung. An dieser Stelle, die allerdings erst bei Lacan den Maschinen des Kybernetischen unterstellt wird, treffen beide Elemente aufeinander, die die Ethik der Psychoanalyse bestimmt: der Zwang zum Verhalten und die Möglichkeit zu wählen. Beides setzt Lacan als soziales Verhalten.⁴³ Mit Pascal ist es zwingend, dass eine Entscheidung getroffen wird, „man muß auf eines setzen, darin ist man nicht frei, Sie sind mit im Boot“⁴⁴, heißt es im berühmten Text über die Wette.

Pascals Wette, die im Kontext der Entscheidungs- und Spieltheorie entziffert worden ist,⁴⁵ ersetzt den Gottesbeweis durch einen Nachweis der Vernünftigkeit, auf Gottes Existenz und das unendliche Leben zu setzen. Nach mathematischer Logik geht es darum, aus dem Riss zwischen Unendlichem und Nichts, unter Einsatz des Lebens, eine Welt zu gewinnen. In der Wette Pascals geht es nicht um Wahrheit,⁴⁶ sie steht zwischen Apologie und rechnerischer Pragmatik. Ein Herausforderer soll rational dazu gebracht werden, auf den unendlichen, unbegreifbaren und verborgenen Gott zu setzen, einen in seiner Unendlichkeit verborgenen Gott. In Pascals Wette ist er zunächst nur Leer- und damit Einsatzstelle: ein *Dieu caché*. Pascal schreckt nicht einmal davor zurück, das Kreuz selbst als Spieleinsatz zu denken. Er rechnet dem ungläubigen Herausforderer die Gewinnchancen vor, wenn mit einer Münze, Kreuz oder Zahl, oder einem Würfel, Grad oder Ungrad, das Sein ausgewürfelt wird: „Wägen wir Gewinn und Verlust für den Fall, daß wir auf Kreuz setzen, daß Gott ist. Schätzen wir diese beiden Möglichkeiten ab. Wenn Sie gewinnen, gewinnen Sie alles, wenn sie verlieren, verlieren Sie nichts.“ Das reine Sein/Nichtsein-Gewürfel entspricht jedoch nicht den Verhältnissen, die die Welt als Spiel eröffnet. Die Chancen stehen viel besser: Wenn Gottes verborgene Existenz zu 50 Prozent auf dem Spiel steht, werden in zwei der vier möglichen Spielausgänge immer noch keine Verluste zu verzeichnen sein, im dritten dafür ein enormer Gewinn und nur in einem von vier Fällen droht Verlust: allerdings der des unendlichen Lebens. Irrational und mathematisch ein Fehler wäre daher, nicht auf Gott zu setzen.⁴⁷ Bresson in seinem Film der Schnitte und

⁴² Vgl. Hacking (1972), *The Logic of Pascal's Wager*, S. 186.

⁴³ Vgl. dazu auch den berühmten Apolog der Gefangenen, den Lacan in diesem Kontext ersinnt. Lacan (1991), *Psychoanalyse und Kybernetik*, S. 365.

⁴⁴ Pascal (2001), *Pensées*, S. 122 f.

⁴⁵ Insbesondere Hacking (1972), *The Logic of Pascal's Wager*. Vgl. Albert Raffelt, „Fragmente zu einem Fragment: Die Wette Pascals“, in: ders. (Hg.), *Weg und Weite. Festschrift für Karl Lehmann*, Freiburg, Breisgau, 2001, S. 207-220.

⁴⁶ Vgl. Jeff Jordan, *Pascal's Wager. Pragmatic Arguments and Belief in God*, Oxford, 2006, S. 37 ff.

⁴⁷ „Da die Wahrscheinlichkeit für Gewinn und Verlust gleich groß ist, könnte man den Einsatz noch wagen, wenn es nur zwei für ein Leben zu gewinnen gibt. Gibt es aber drei zu gewin-

Leerstellen verweist aber auf die hoffnungslose Variante unter Bedingungen des Kapitalismus: Ausgeschlossen aus diesem berechenbaren Schema ist natürlich die Möglichkeit eines Teuflischen, *la probabilité du diable, le diable probablement*.⁴⁸

Es wäre zu gering veranschlagt, die Entscheidung dieser Wette lediglich als Verschiebung einer mentalen Haltung zu begreifen: Die Wette muss Wagnis, der Einsatz des Lebens muss Risiko bleiben, auf Leben und Tod, so wie es für die Jansenisten von Port Royal ein Risiko war, gegen Vatikan und Jesuiten zu argumentieren, und vielleicht auch wie die radikale Absage Jacques Lacans an die Société Psychanalytique de Paris. Als Analytiker wird Lacan seinen ZuhörerInnen jedenfalls beibringen, die Symptome der PatientInnen auf solche entzifferbaren Konstellationen zurückzuführen – gerade auch wenn es um den Selbstmord geht. In seiner Wendung der Hegel'schen Dialektik von Herr und Knecht, das heißt, in der Frage von Freiheit und Bewusstsein, fordert Lacan auf, die Struktur des *Entweder/Oder* in eine des *Sowohl/Als auch* buchstäblich umzumünzen, um hier in Pascals Bild des Münzwurfs zu bleiben. Lacan rät, nicht *Freiheit oder Leben!* sondern stattdessen *Freiheit oder Tod!* zu setzen: „Nur so können Sie zeigen, daß Sie die Freiheit der Wahl haben.“⁴⁹ Es wäre die asymptotische Rückführung auf den Nullpunkt, den *degré zéro* aller Spannungen.

In Robert Bressons Film sucht Charles genau diese Konfrontation mit dem Tod als Vergegenwärtigung des unmöglichen Realen. Er leidet überhaupt nicht unter jener lahmen Lebensmüdigkeit, die der Psychologe diagnostizieren will. Er wagt seinen Einsatz als Risiko im getriebenen Vollzug einer kapitalistischen Welt, er riskiert den Zusammenstoß mit dem Unberechenbaren, Unbekannten. Die Gegenposition bezieht der Analytiker selbst, der auch dieses Risiko minimieren, „Freiheit oder Tod“ zum beherrschbaren Vollzug werden lassen will, wenn er Charles erklärt, dass sich die alten Römer, wenn sie sich nicht zum Selbstmord entschließen konnten, einen Sklaven oder einen Freund beauftragten, sie zu töten. Während Bressons Psychologe in einem aufgeklärten Gestus die Berechenbarkeit des Todes im Leben proklamiert, wird der

nen, dann muß man, denn Sie sind ja gezwungen zu setzen, das Spiel annehmen; Sie würden unklug handeln, wenn Sie, da Sie einmal spielen müssen, Ihr Leben nicht einsetzen wollten, um es dreifach in einem Spiel zu gewinnen, wo die Chance für Gewinn und Verlust gleich groß sind. Es ist aber eine Ewigkeit an Leben und Glück zu gewinnen; und da das so ist, würden Sie, wenn unter einer Unendlichkeit von Fällen nur ein Gewinn für Sie im Spiel läge, noch recht haben, eins gegen zwei zu setzen, und Sie würden falsch handeln, wenn Sie sich, da Sie notwendig spielen müssen, weigern wollten, wenn es unendliche und unendlich glückliche Leben zu gewinnen gibt. ein Leben für drei in einem Spiel zu wagen wo es für Sie unter einer Unendlichkeit von Fällen einen Gewinn gibt.“ Pascal (2001), *Pensées*, Fragment 233, S. 123 f.

⁴⁸ Ähnliche Einwände, die sich auf die Ausgangskonstellationen nicht nur eines einzigen Gottes beziehen, gibt es seit Diderot. Vgl. Jordan (2006), *Pascal's Wager*.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übersetzt v. Norbert Haas, Olten, Freiburg, Breisgau, 1980 [1964], S. 224.

Analytiker Lacan, der Kritik von Kollegen auch dadurch auf sich zog, dass er Suizidgefährdete behandelte, die Möglichkeit jedes Seins nachdrücklich in der Alienation und Aphanisis, im Verschwinden des Subjekts und seiner Exklusion entdecken. Es ist dieser Gedanke, den Bresson in der filmischen Erzählung vom Teufelskind Charles realisiert.

Die Geschichte der Moderne erscheint in Jacques Lacans Pascalscher Genealogie des Wissens als Denkbewegung diskontinuierlicher Denkmaschinen – deren letztes Modell die universale Maschine Allen Turings sein wird, jener Rechner, der jeden Prozess zu simulieren, der die Beziehungen zwischen beliebig vielen Elementen verändern kann. Damit lassen sich die Automatismen des Unbewussten als kybernetische begreifen: Steuerungsmechanismen, die rückgekoppelt werden an Entscheidungsmaschinen. In der symbolischen Welt, die nach Lacan „die Welt der Maschine“⁵⁰ ist, hat Lacan aus Pascals Wette vor allem die Lehre gezogen, dass aus der Verzifferung des Reellen notwendig der Ort des Anderen entsteht, der ebenfalls setzt und setzen muss. Das Symbolische beginnt sein Spiel erst, wenn es Plätze und Leerstellen unter Bedingungen der Konkurrenz gibt.

5. Automaten|Türen

Das Maschinelle des Unbewussten, wie Lacan es aus seiner Pascal-Rezeption als Voraussetzung der psychoanalytischen Erfahrung gewinnt, zeigte sich bereits in Robert Bressons Schauspieltheorie des Modells, und in diesem Kontext insistiert Bresson auf Anerkennung des Automatismus im Verkehr unter Menschen. „Neun Zehntel unserer Bewegungen gehorchen der Gewohnheit und dem Automatismus. Es ist widernatürlich, sie dem Willen und dem Denken unterzuordnen“⁵¹, schreibt er und später: „Modell. Den Anteil seines Bewußtseins auf das Minimum reduzieren. Die Verzahnung wieder verengen, in der es nicht mehr nicht es selbst sein kann und wo es nichts mehr tun kann außer *Nützlichem*.“⁵² Die Proben zu den Filmen scheinen, so berichten es Mitwirkende, von zwanghaften Wiederholungen bestimmt gewesen zu sein, um aus dem Automatismus heraus Symptome und damit den Weg zur Erkenntnis jenseits bewusster Entscheidungen freizulegen. Nur wenn nicht gedacht wird, zeigt sich, was die Leute in ihrem Begehren antreibt.

Wenn die Modelle automatisch geworden (alles abgewogen, bemessen, gestoppt, zehn-, zwanzigmal wiederholt) und mitten in die Begebenheit deines Films ent-

⁵⁰ Lacan (1991), Psychoanalyse und Kybernetik, S. 64 und Friedrich Kittler, „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 1993, S. 58-80.

⁵¹ Bresson (1980), *Noten zum Kinematographen*, S. 19.

⁵² Ebd., S. 33.

lassen sind, werden ihre Beziehungen zu den Personen und den Objekten um sie *richtig* sein, weil sie nicht *gedacht* sind.⁵³

Das Prinzip Bressons, wie das der Psychoanalyse, verlangt, den gegenseitigen Ausschluss und Wechsel von Bewusstsein und Wahrnehmung vorzuführen.

Das Motiv des Automaten und des Automatischen ist freilich keines, das nur bei Lacan und Bresson die zwanghafte Bewegung im Netz der Signifikanten anzeigt. Es ist nicht einmal eines, das nur zu Pascals Wahrscheinlichkeitskalkül und seiner Wette aufs ewige Leben führt, denn auch bei Pascal ist das Thema des Automaten in der expliziten Auseinandersetzung mit Descartes und zeitgenössischen barocken Menschenbildern entworfen. Doch Bresson und Lacan treiben Pascals automatisch sich generierende Asymmetrien binärer Wetten in eine Logik des Medialen hinein. Bei Bresson verdankt sich die Realisierung des Automatischen dem Kinematografen, den Schnitten und Einschnitten, die dieser in Zeit und Raum setzt. Lacan begreift das Maschinelle des Unbewussten kybernetisch, insofern der universelle Rechner alle möglichen Verhältnisse als 0 und 1 implementieren kann. Die Funktionen der „Fee Elektrizität“⁵⁴, die erlaubt, Stromkreise herzustellen, illustriert Lacan jedoch ganz einfach als Operationen der Schließung und Öffnung – und sein einfaches Beispiel ist die Tür. „Eine Tür, ich bitte Sie, darüber nachzudenken, ist nicht etwas völlig Reales.“⁵⁵

Jacques Lacans kybernetisches Modell entwirft, auch für das Kino, ein Konzept der Tür, das nicht mehr nur metaphorisch, sondern vielmehr operational eingesetzt ist. An binären formalen Sprachen, dem möglichen Wechsel von An|Aus, Plus|Minus, Grad|Ungrad, 0 oder 1 ist entscheidend, dass in der Kombination von mehreren Reihen von binären Termen, eine eigene logische Variabilität entsteht. Zwei zufällig zusammengewürfelte, stochastische Reihen von Zuständen werden, mit der Zeit und aus einem eigenen logischen Programm, wie von selbst, automatisch, wahrscheinliche neue Welten produzieren.⁵⁶ Innerhalb der Strukturen von Offen und Geschlossen lassen sich genaue Wahrscheinlichkeiten davon errechnen, wie die Chancen stehen, dass nach dem ersten Treffen auf eine offene Tür eine zweite und dritte ebenfalls offen oder aber geschlossen sein wird. Selbsttätig, könnte man sagen, organisieren sich mögliche Wege auf binären Bahnungen, und eben das ist die Grundlage einer Lacan'schen Wendung des Triebs in mediale Strukturen. Was Triebstruktur werden kann, muss nur zuvor Symbol gewesen sein. Und was auf diese Weise symbolisch operiert, lässt sich schließlich als Programmierung des Subjekts feststellen. In der analytischen Erfahrung, das lehrt Lacan sein Publikum, lässt sich das am Symptom erkennen, das den unerwarteten Zusammenprall mit dem Realen anzeigt. Dabei wird zwar nicht das Reale begreifbar,

⁵³ Ebd., S. 19 [Herv. i. O.].

⁵⁴ Lacan (1991), Psychoanalyse und Kybernetik, S. 383.

⁵⁵ Ebd., S. 381.

⁵⁶ Vgl. dazu die Beispiele in ebd., S. 383 ff.

jedoch sein Regime über unser Handeln deutlich. Nur wenn es klemmt, knarrt oder knallt wird klar, dass es ein Jenseits, genauer, zwei davon gibt: „Die Tür gehört ihrer Natur nach zur symbolischen Ordnung, und sie öffnet sich auf etwas, von dem wir nicht so recht wissen, ob’s das Reale oder das Imaginäre ist, aber eines von beiden ist es.“⁵⁷

An die Pascal’sche Wette erinnert jedoch insbesondere jene diabolische Operation der Tür, die nicht nur Gleichwahrscheinlichkeiten, sondern Ungleichheiten produziert:

Es gibt eine Dissymmetrie zwischen der Öffnung und der Schließung – wenn die Öffnung der Tür den Zugang regelt, so schließt sie, geschlossen, den Kreis. Die Tür ist ein wahres Symbol, das Symbol par excellence, dasjenige, an dem sich immer der Durchgang des Menschen irgendwohin zu erkennen geben wird, durch das Kreuz, das sie andeutet, indem sie den Zugang und die Abgeschlossenheit verkreuzt.⁵⁸

Immer wieder, heißt das, müssen die Menschen Kreise unterbrechen, Türen öffnen, sich dem Kreuz aussetzen, um zu verstehen, wie sie programmiert sind und welchen Wiederholungen, welchen Treidelpfaden des Begehrens sie folgen. Deshalb muss Charles in Bressons Film alle Institutionen und Beziehungsformen, Gott und die Welt, durchlaufen und aufs Kreuz legen, um zu verstehen – zu spät natürlich – was ihn treibt. Aristoteles könnte mit seiner Physik, aus der Lacan den Begriff „automaton“ nahm, sehr gut die Idee für *Le Diable probablement* geliefert haben, wenn er schreibt: „Wer also nicht handeln kann, kann auch nichts vom Zufall erfahren“⁵⁹. In diesem Sinn handelt Charles, den Zufall provozierend, und in diesem Sinne versteht Bresson das Kino selbst als Handeln: als Intervention in die Wiederholungsstruktur der Welt.

Mit der Formalisierung und Voraussagbarkeit zufälliger Ereignisse, die sich bei Jacques Lacan auf die datenverarbeitenden Techniken der fünfziger Jahre zurückführen lassen, geht die strukturelle Psychoanalyse nicht mehr auf Sinn-Auslegung und Ich-Psychologie zurück und versucht vor allem nicht, Symptome auf ein ursprüngliches Trauma zu reduzieren, um es zu heilen, sondern vielmehr, die Spaltung, die das Subjekt durchzieht, und das cachierte Regime des Realen anzuerkennen.⁶⁰ Wiederum scheint bereits Pascal das Modell dieser Subjektivierung in der heillosen Kluft zwischen Ordnung und unteilbarer Unendlichkeit⁶¹, oder, wie es in der Terminologie Lacans hieße, zwischen diskre-

⁵⁷ Ebd., S. 382.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Aristoteles, „Physik. Buch II/5“, in: ders., *Physik*, Bücher I (A)-IV (Δ), übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, Hamburg, 1987. Zekl übersetzt sehr viel unspektakulärer: „Alles, was nicht handeln kann, kann auch nicht etwas aus Fügung tun.“ S. 79.

⁶⁰ Vgl. Lacan (1980), *Das Seminar Buch XI*, S. 68 ff.

⁶¹ Die Unendlichkeit vergleicht Wasmuth in seinem Kommentar sogar mit dem Feld neuer Feldtheorie. Siehe ders., „Anmerkungen zu den Pensées“ und „Nachwort“, in: Blaise Pascal,

ter symbolischer Ordnung und einem kontinuierlichen Realen, antizipiert zu haben, wenn er in den *Pensées* schreibt:

Einen neuen Abgrund will ich ihn [den Menschen, U. H.] darin schauen lassen. Nicht nur das sichtbare Weltall will ich zeichnen, sondern auch die Unermeßlichkeit, die man im Bereich des immer verkürzten Atoms von der Natur erfassen kann. Hierin schau er eine Unermeßlichkeit von Welten, jegliche habe ihren Weltraum, ihre Planeten, ihre Erde und alles im gleichen Verhältnis der sichtbaren Welt [...]. Denn wer wird nicht staunen, daß unser Körper, der eben unmerkbar in der Welt war, die selbst unfaßbar in der Höhlung des Alls ist, jetzt ein Kolob, eine Welt oder vielmehr ein All ist, gegenüber dem Nichts, wo wir nie hingelangen können.⁶²

Blaise Pascal wird diese Kluft nicht überbrücken wollen, sondern ihre Heillosigkeit durch den göttlichen Coup der Gnade ausgesetzt sehen. Der fundamentale Schrecken dieses Abgrunds ist im Übrigen jener, den Bresson in seine Figuren setzt, als irreparablen, als Riss, der ein Subjekt des Begehrens erst konstituiert. Das unterscheidet seine Filme von geltender Kinopsychologie, deren Dramaturgie stets noch durch Markierung eines Urtraumas und dessen Freilegung als heilende Erkenntnis im *happy ending* bestimmt ist – auch wenn diese Urtraumen im modernen und postmodernen Kino bereits als mediengenerierte erscheinen. Robert Bresson dagegen setzt, genau wie die analytische Kur Lacans, zur Rettung auf die diabolische Unterbrechung laufender symbolischer Maschinen. Die Ethik des Kinos ist bei Bresson, ähnlich wie die der Psychoanalyse, die Anerkennung der Realität eines Regimes, von dem wir als von einem Außen und Anderen unbewusst getrieben werden. Diese Anerkennung geschieht im Kino als Wahrnehmen oder sogar Denken ohne begleitendes Bewusstsein, ein Kinodenken, dass sich aufmerksam den Begegnungen mit dem Realen aussetzt. Die strukturelle Analyse sieht solche Anerkennung in der Übertragung realisiert durch das „Ins-Werk-Setzen der Realität des Unbewußten.“⁶³ Wir alle – so könnte die Pascal'sche Formel für Übertragung lauten – sitzen, was die Ordnung, die uns treibt, angeht, nicht nur im gleichen Boot, sondern im gleichen Bus. Erinnerung sei an dieser Stelle daran, dass es Blaise Pascal war, der 1662 das erste öffentliche Omnibusunternehmen der Welt in Paris ins Leben rief,⁶⁴ *les carosses à cinq sol*. Erst Robert Bresson hat daraus eine Denkmaschine gemacht. Eine Szene ins Werk gesetzt zwischen Haltestelle und Haltestelle.

Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände, übertragen und hg. v. dems., Gerlingen, 2001 [unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954], S. 449-556: 544.

⁶² Pascal (2001), *Pensées*, Fragment 72, S. 42 f.

⁶³ Lacan (1980), *Das Seminar Buch XI*, S. 152.

⁶⁴ Vgl. Jacques Attali, *Blaise Pascal. Biographie eines Genies*, aus dem Französischen v. Hans Peter Schmidt, Stuttgart, 2006, S. 345 ff.

6. Der Teufel fährt Omnibus

Mitten in seinem Film konfrontiert uns Robert Bresson mit einer kaum drei Minuten langen Sequenz, die zum dichtesten gehört, was das Kino zur Geschichte und ihrer Philosophie beigetragen hat. Diese Sequenz ist, als Echo auf Walter Benjamins Bild vom Engel der Geschichte, eine Allegorie auf jene diabolische Sistierung, die zuletzt die Farce insistierender Wiederholung der Geschichte im Unfall unterbricht. Bresson lässt Charles und seinen Freund Michel, nachdem sie eine Physikvorlesung über Fluch und Segen der Atomkraft verlassen haben, den Bus nehmen, und sie beginnen, kaum dass sie Platz gefunden haben, zu streiten. Die anderen Mitfahrenden im Pariser Omnibus beginnen, sich einzuschalten. Sie diskutieren den Lauf der Dinge und ihre eigene Mitläuferschaft, Mittäterschaft im unumkehrbaren Prozess des Fortschrittsverkehrs, sie diskutieren das Verhältnis der Verantwortung von Einzelnen und Massen und die unberechenbaren Kräfte, die hinter allem spürbar werden. Sie schauen dabei aus den Bildrahmen hinaus, nicht in ein *hors-champ*, sondern in ein indefinites *Off*. Sie sprechen für sich, für die anderen Busfahrenden und zum Publikum im Kino, solange, bis es kracht, ein Unfall allen Reden ein Ende setzt, ein Unfall der Geschichte als Begegnung mit einem Realen, das freilich im *traffic jam*, jenem allabendlichen kalkulierten Chaos in den Straßen der Metropolen, aufs Neue verfehlt worden sein wird.

Diese filmische Sequenz zu beschreiben, fordert die Möglichkeiten der Schrift an ihre Grenzen. Die Sequenz wird eingeleitet und begleitet von kontinuierlich fließenden Spiegelungen des umgebenden Verkehrs in den Reflexionen der Fensterscheiben, die das Eingangsbild des schwebenden Bateaux-mouches erinnern. Das Fließende des Verkehrs wird jedoch durch starre Kadrierungen der Bilder und auch ihrer inneren Kompositionen sistiert. Rückspiegel setzen Rahmen, in denen das Außen in die Szenerie im Inneren des Busses projiziert ist. Die Sequenz beginnt damit, die Linearität der Blicke endgültig in der Montage einer Reihe von Ausschnitten zu fragmentieren, die jeden Überblick in einer Serie von Reflektionen und Lichtbrechungen verstellt. Bresson nimmt in einer Serie von sehr flachen Kamerastandpunkten das Innere des Busses auf, aus welchem uns durch schräge Winkel, durch Armbeugen, zwischen Taschen und einem Fahrkartenentwerter hindurch, zwischen alltäglichen Gesten und starr in alle Richtungen schauenden Reisenden unverhofft ein Blickhaftes entgegenkommt, das uns angeht. Darunter wird das Streitgespräch zwischen Michel und Charles hörbar, das die Vorlesung zur Sicherheit von Atomkraft kommentiert: „Es ist unglaublich, dass man, um die Leute in Sicherheit zu wiegen, einfach die Evidenzen leugnen muss.“ „Welche Evidenzen? Wir sind auf der Ebene des Übernatürlichen. Nichts wird mehr sichtbar.“

Diese Aussage trifft genauso für Strahlung und Spaltprozesse zu, wie für die Logik des Geschichtlichen überhaupt. An dieser Stelle leuchtet in einer Großaufnahme das Schild „Arrêt demandé“ sehr rot auf – wieder wie ein Kommentar zu Walter Benjamin, der in seinen Thesen zur Philosophie der

Geschichte die Revolutionen als Griff zur Notbremse der Geschichte bezeichnet hat.⁶⁵ Der Busfahrer drückt, in der nächsten Großaufnahme, den Knopf, der die Türen hydraulisch schließt, und der Omnibus fährt aufs Neue an. „Die Regierungen sind kurzsichtig“, sagt Charles, da dreht sich ein paar Reihen weiter vorne ein Mann zornig um: „Beschuldigt nicht die Regierungen. Keine Regierung der Welt kann in unserer Zeit behaupten, dass sie noch regiert“, und den Blick wieder in Fahrtrichtung wendend: „Es sind die Massen, die die Ereignisse bestimmen ...“. Während das Bild des rasenden Verkehrs leinwandfüllend, aber ohne Tiefe in einer Nahaufnahme des Rückspiegels zu sehen ist, fährt er fort: „... obskure Kräfte, deren Gesetze absolut unvorhersagbar sind.“ Aus dem *Off* ist darauf eine Frauenstimme zu hören: „Es ist wahr, dass irgendetwas uns gegen unseren Willen antreibt.“ Eine Männerstimme, ebenfalls aus dem *Off*: „Man muss mitlaufen, mitlaufen.“ Eine weitere: „Und wir machen alle mit.“ „Und wer macht sich da auf Kosten der Menschheit lustig?“ „Wer führt uns an der Nase herum?“ An dieser Stelle ruft der zornigen Mann wieder, diesmal im Bild: „Le diable, probablement“. Eine Sequenz von Blicken folgt, und der Busfahrer dreht sich um. Im folgenden blechernen Geschepper fallen alle Mitfahrenden in einer einzigen gemeinsamen Bewegung nach vorne. Omnibus: Für alle ist er jetzt erst, im Unfall, da. Ein Knopfdruck, die Türen öffnen sich, und der Busfahrer steigt aus und verschwindet im *Off* eines Hupkonzerts.

Welche Wahl in der Welt zu treffen sei, welche Wahl als Handeln überhaupt getroffen werden kann und inwiefern wir nicht immer schon verhandelte Subjekte sind: Diese Fragen legt Robert Bresson all seinen Stoffen zugrunde, und seine Filme geben Antwort darauf nicht in der moralischen Tat eines Individuums, sondern sie stellen sie ökologisch vor, als Konsequenz möglichen Wissens und möglicher Entscheidungen in einer bestimmten Umgebung: der Welt des ländlichen Katholizismus im *Tagebuch eines Landpfarrers*, der Logik des kriegerischen Tribunals im *Prozess der Jeanne d'Arc*, in der seltsamen Begehrensstruktur in *Mouchette* und *Au Hazard Balthazar*, deren Triebhaftigkeit sich nur männliche Figuren problemlos und brutal bemächtigen können oder der Phantasmatik von Gebrauchswerten, die sich gegen alle Ratio des Geldes sträubt in *Une femme douce*. Die Protagonisten dieser Filme, die Mädchen Mouchette, Marie, Jeanne und Dostojevskijs *Sanfte*, ebenso wie der junge Pfarrer Claude Laydu sterben schließlich. Offen bleibt, ob es heißen kann, sie hätten den Tod gewählt. Ratlos bleiben die Zuschauer in Bressons Kino zurück, weil die Filme am Ende keine Moral zu haben scheinen. Sie gehorchen jedoch einer unausweichlichen Ethik des Kinos. Jean-Luc Godard hat diese Ethik einmal als selbstinquisitorische bezeichnet.⁶⁶

⁶⁵ Vgl. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.3, Anmerkungen, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1980, S. 1232.

⁶⁶ Vgl. Bresson/Godard/Delahay (1966), *La Question*, S. 69.

„Warum ist Handeln nicht dasselbe wie Verhalten“⁶⁷, diese Frage stellt sich umso unausweichlicher, wenn das Handeln sich auf den Tod bezieht, zum Mord oder Selbstmord führt. Jacques Lacan, der die Frage wie nebenbei aufwirft, um das Verhältnis von Realem und dem Treiben symbolischer Ordnungen in der Welt deutlich zu machen, fordert das Publikum seiner Vorlesung damit heraus, Handeln am Beispiel des *Seppuku*, des japanischen Heldensuizids zu erläutern, eine Form, die den Vorzug habe, dass dieses Handeln „zur Ehre von etwas geschieht“⁶⁸ und er fügt hinzu: „Handeln, wirkliches Handeln bezieht sich seiner Struktur nach immer auf ein Reales, das allerdings nicht unbedingt von ihm erfaßt wird.“⁶⁹

Auf dem Weg zur Begegnung mit dem unfassbaren Realen, das es zum Handeln bringt, muss sich das Subjekt nach Lacan zuerst seinen Routinen überlassen, in denen es nur durch einen störenden Zufall die Struktur der Wiederholung erkennen wird. Diese Wiederholung hat im Übrigen nichts mit Reproduzieren zu tun, sondern vielmehr mit einer Last, die das Subjekt „immer einen bestimmten Weg entlangzieht, aus dem es nicht heraus kann.“⁷⁰ Erst wenn das Subjekt beim Drehen seiner Wiederholungsrunden zufällig oder als Unfall mit etwas zusammenstößt, das ein Fremdes, Anderes ist und doch zugleich irgendetwas sogar Konstitutives vom Ich, stößt es auf jene Struktur, die Lacan mit Aristoteles als *automaton* bezeichnet. Dieses Automatische treibt alles Handeln an, aber es bleibt – so heißt es bei Aristoteles zur Ursache⁷¹ – unwahrnehmbar für das Subjekt, und es kann – so konstatiert es die Ethik der strukturalen Psychoanalyse – nicht reduziert werden auf ein Traumatisches am Ursprung der Subjektwerdung. Das Automatische muss vielmehr anerkannt werden als eine unter mehreren Instanzen, von denen das Subjekt zerrissen wird. Immer wieder.

Die Heillosigkeit jener automatenhaften Struktur ist eine, die auf eigensinnige, ja starrsinnige Weise in der Filmarbeit Robert Bressons wiederkehrt. Auf besondere Weise zeigt der Film *Le Diable probablement*, einem jener Werke, zu denen Bresson ein Originaldrehbuch verfasste, die Auseinandersetzung mit dem Getriebenen und Automatischen, das gleichwohl als Gesellschaftliches, Menschliches gezeigt ist, nicht als Pathologisches. Kino, das zeigt Bresson in diesem Film, gehört eben nicht nur ins Register des Imaginären, sondern eröffnet gleichermaßen die Kluft zwischen Realem und Symbolischem, die allem Handeln und der Dynamik des Triebhaften vorausgeht. Verblüffend an Bres-

⁶⁷ Lacan (1980), *Das Seminar Buch XI*, S. 57.

⁶⁸ Ebd.: „Sagen Sie nicht Harakiri, das Wort ist Seppuku.“

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ „Daher scheint der Zufall zu dem Unbestimmten zu gehören und unklar dem Menschen; und es kann wohl so scheinen, als geschehe nichts aus Zufall. Alles dieß nämlich wird ganz mit Recht gesagt; denn es ist dem Begriffe gemäß. Denn gewissermaßen zwar findet das Geschehen aus Zufall statt. Wie nebenbei nämlich geschieht dieß, und es ist Ursache auf beiläufige Art der Zufall.“ Aristoteles (1987), *Physik. Buch II/5*, S. 57.

sons Filmen ist, dass die Elemente des Automatischen, der Entscheidung und des Handelns nicht nur auf der Ebene des Schauspiels, der Erzählung und der Inszenierung aufgeworfen sind, sondern dass sie das Medium und seine spezifische Wahrnehmung in die Logik der Überlegungen miteinbeziehen. Wie auf einem Möbiusband, ließe sich sagen, läuft die Frage nach dem Handeln über technisch-mediale und narrative Seiten des Kinos. Wie auf einem Möbiusband betrachten wir noch das Treiben, von dem die Jugendlichen im Film davongetragen werden, bevor wir unser eigenes Getriebenwerden von Schnitt zu Schnitt im Kino realisieren.

Die Unterbrechung der vollen Fahrt, die endlich eingetreten ist, lässt sich nicht auf die Intervention eines Einzelnen zurückführen, sondern nur auf den Verkehr und die Logik der Leerstellen oder genauer: der fehlenden Leerstellen, die er produziert. Damit scheint auch das Teuflische als Zersetzung der symbolischen Ordnung, die Unordnung oder sogar die Entropie aufzutauchen. *Jam* ist das Wort, das Lacan im Gefolge seiner Untersuchungen zur mathematischen Theorie der Kommunikation nach Claude Shannon in die Psychoanalyse einführte. „Das ist das erste Mal, daß als Grundbegriff die Konfusion als solche auftaucht, jene in der Kommunikation liegende Tendenz aufzuhören, Kommunikation zu sein, das heißt, überhaupt nichts mehr zu kommunizieren. So ist ein neues Symbol hinzugekommen.“⁷²

Wenn unentscheidbar bleibt, ob Charles den Tod oder das Leben gewählt haben wird, so ist doch sicher, dass er den Ort seines Todes ziemlich genau ausgesucht hat: Den Friedhof Père Lachaise, an den seit 1971 Jugendliche zum Grab eines Sängers pilgern, der zuletzt im wahnsinnigen Singen des Ödipus, als der er sich selbst vorstellte, das Ende als schönen Freund anzurufen. Als Freund, der die rasende Busfahrt ins Blaue des Fortschritts unterbricht:

The blue bus is calling us
The blue bus is calling us
Driver, where're you taking us?

Ödipus oder der Teufel, das sind die beiden Figuren, mit denen Popmusik gegen den engelszüngigen Todestrieb des zivilisierten Kapitalismus sympathisierte. Der achtzigjährige Robert Bresson scheint als einer der wenigen die Unmöglichkeit dieser Wahl ernst genommen und dagegen die Chance der Verzweiflung gesetzt zu haben. „Ja, aber man muß auf eines setzen, darin ist man nicht frei, Sie sind mit im Boot. Was werden Sie also wählen?“ Das Bateau-mouche ist keine Option. Der Fluss der Dinge ist unbedingt zu unterbrechen. Solange die wahnsinnigen Kinder auf dem Père Lachaise noch singen. „Come on, baby, take a chance with us.“

⁷² Lacan (1991), Psychoanalyse und Kybernetik, S. 110.

Literatur

- Aristoteles, „Physik. Buch II/5“, in: ders., *Physik*, Bücher I (A)-IV (Δ), übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. v. Hans Günter Zekl, Hamburg, 1987.
- Attali, Jacques, *Blaise Pascal. Biographie eines Genies*, aus dem Französischen v. Hans Peter Schmidt, Stuttgart, 2006.
- Barthes, Roland, „Am Nullpunkt der Literatur“, in: ders., *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*, Frankfurt/M., 2006. S. 9-69.
- Benjamin, Walter, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, 2. Aufl., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1978, S. 123-201.
- Ders., „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd I.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1980, S. 691-704.
- Ders., „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, Anmerkungen, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1980, S. 1223-1271.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI, 1985.
- Bresson, Robert, *Noten zum Kinematographen*, aus dem Französischen v. Andrea Spingler, München, Wien, 1980.
- Ders./Godard, Jean-Luc/Delahay, Michel, „La Question. Entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahay“, in: *Cahiers du cinéma* 178 (1966), S. 27-35 und S. 67-71.
- Cuntz, Michael, *Der göttliche Autor. Apologie, Prophetie und Simulation in Texten Pascals*, Stuttgart, 2004.
- Hacking, Ian, „The Logic of Pascal’s Wager“, in: *American Philosophical Quarterly* 9, 2 (1972), S. 186-192.
- Holl, Ute, „Deutschland Neu(n) Null‘ im Film. Historiografie als Déraillement. Zu Godards *Allemagne neuf zéro* (1991)“, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hg.), *Nachbilder der Wende*, Köln, 2008, S. 161-173.
- Jones, Kent, „A Stranger’s Posture: Notes on Bresson’s Late Films“, in: James Quandt (Hg.), *Robert Bresson*, Toronto, 1998, S. 393-401.
- Jordan, Jeff, *Pascal’s Wager. Pragmatic Arguments and Belief in God*, Oxford, 2006.
- Kittler, Friedrich, „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 1993, S. 58-80.
- Lacan, Jacques, *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übersetzt v. Norbert Haas, Olten, Freiburg, Breisgau, 1980 [1964].
- Ders., „Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache“, in: ders., *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*, Weinheim, Berlin, 1991, S. 373-390.
- Ders., „Diskurs an die Katholiken“, in: ders., *Der Triumph der Religion welchem vorausgeht der Diskurs an die Katholiken*, übersetzt aus dem Französischen v. Hans-Dieter Gondek, Wien, 2006, S. 9-37.
- Menke, Christoph, *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M., 2005.
- Neumann, Veit, *Die Theologie des Renouveau catholique: Glaubensreflexion französischer Schriftsteller in der Moderne am Beispiel von Georges Bernanos und François Mauriac*, Frankfurt/M., 2007.

- Pascal, Blaise, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, übertragen und hg. v. Ewald Wasmuth, Gerlingen, 2001 [unveränderter Nachdruck der 5. Aufl. 1954].
- Raffelt, Albert, „Fragmente zu einem Fragment: Die Wette Pascals“, in: ders. (Hg.), *Weg und Weite. Festschrift für Karl Lehmann*, Freiburg, Breisgau, 2001, S. 207-220.
- Samuels, Charles Thomas, *Encountering Directors*, New York, NY, 1972, online unter: <http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/CTSamuels.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2009.
- Wasmuth, Ewald, „Anmerkungen zu den *Pensées*“ und „Nachwort“, in: Pascal, Blaise, *Pensées. Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, übertragen und hg. v. dems., Gerlingen, 2001 [unveränderter Nachdruck der 5. Auflage 1954], S. 449-556.

POLITIKEN DER INTERVENTION:
THEORIE, THEATER, ÖFFENTLICHKEIT

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 Geschichtsteleologie (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 Vertrauensempfase 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 politiktheoretischer, 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 Ästheteten 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* recurrierenden *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) Genießen 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 delezianischen 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 Rancièr 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 Rancièr 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 Rancièr mehr kokettiert als sich geradewegs zu verbünden. In letzter Instanz ist der Glaubensakt, der „step into the void“, den Rancièr starkmacht, ein „step to the side“ und insofern eine seiner direktesten Annäherungen an

⁴⁸ Rancièr (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 Rancièr (2010), „Communism: from Actuality to Inactuality“, S. 83 [Herv. i. O.].

⁵⁰ Jacques Rancièr, „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 Ent-setzung), 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 Matzl (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 Kinogesichtsphilosophie 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 Urheberschaft 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 Zähmungsform 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 Verlebendigung 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 Unvernünftensakte(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, „Mach 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 Ungefügigkeit 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.

MARTIN DOLL

KRITIK ALS „BEFREIUNG DES DENKENS“: FOUCAULTS POLITIK DER ENTAUTOMATISIERUNG

Kritik heißt herausfinden, auf welchen Erkenntnissen, Gewohnheiten und erworbenen, aber nicht reflektierten Denkweisen die akzeptierte Praxis beruht. [...] Selbst in den dümmsten Institutionen und in stummen Gewohnheiten gibt es ein wenig Denken. Kritik ist der Versuch, dieses Denken aufzustoßern und zu verändern. Sie zeigt, dass die Dinge nicht so selbstverständlich sind, wie man meint, damit sie nicht mehr so selbstverständlich hingenommen werden. Kritik heißt, Dinge, die allzu leicht von der Hand gehen, ein wenig schwerer zu machen.¹

Betrachtet man die Entwicklung von Michel Foucaults theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Philosophie und politischer Praxis, so bewegt sie sich genau im Spannungsfeld der in diesem wenig prominenten Interview bezeichnenderweise für die Zeitung *Libération* geäußerten Auffassung von Kritik. Das gesamte archäologisch-genealogische Projekt Foucaults lässt sich vor diesem Hintergrund und in der Retrospektion als Auseinandersetzung mit der Frage interpretieren, wie, wenn Diskurse immer von bestimmten Macht- und Kräfteverhältnissen durchkreuzt sind, deren Störung, Veränderung bzw. auch deren diskontinuierliche Geschichte möglich wurde und denkbar bleibt.

Als Schlüsselmoment fungiert vor allem in späteren Texten das Denken, das – entgegen bis heute häufig anzutreffender Vereinfachungen, bei denen *Diskurs* als Überbegriff für sämtliche Formen allgemeiner Fremdbestimmung missbraucht wird – für Foucault „sehr wohl auch jenseits und diesseits der Diskursysteme und Diskursgebäude“² existiert. Sein dabei emphatisch verwendeter Begriff des Denkens ist untrennbar verbunden mit einer ebenso emphatischen Auffassung von Kritik, die, wenn wie im obigen Zitat von einem Verkomplizieren von Selbstverständlichkeiten die Rede ist, als Agentin eines entautomatisierten Verstehens und politischen Handelns gelesen werden kann.

¹ Michel Foucault, „Ist es also wichtig zu denken?“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1981], S. 219-223: 221 f.

² Ebd., S. 222.

In einer Zeit, in der mittlerweile griffigere Foucault'sche Vokabeln, wie Gouvernamentalität, Biopolitik und Selbsttechniken in aller Munde sind, mutet das Sprechen von Diskursen anachronistisch an. Dennoch soll dieser Begriff zum Anlass genommen werden, ausgehend von seinen früheren Schriften aus den späten 1960er Jahren bestimmte Voraussetzungen seines Denkens zu rekonstruieren. Damit soll ein notwendiger Beitrag zum Verständnis geleistet werden, warum Foucault später Macht-, Herrschafts- und Regierungstechniken aus einem völlig neuen Blickwinkel betrachten konnte, nämlich weil er zuvor bestimmte andere theoretische Perspektiven systematisch verworfen hatte. Dieses Verwerfen, Vor-Aussetzen soll hier unter dem Stichwort der Entautomatisierung genauer beleuchtet werden. Unter demselben Stichwort soll schließlich auch der politische Horizont von Foucaults späterem Denken aufgespannt werden. Denn für ihn erfordert „anders denken“, „anders regiert werden“ eine Problematisierung, eine Entsetzung politischer Selbstverständlichkeiten, wenn man so will, eine Entautomatisierung des von scheinbarer Alternativlosigkeit –oder neudeutsch: von TINA-Prinzipien³ – beherrschten Politikbetriebs. Bei genauerer Betrachtung entsprechender Textstellen wird sich auch zeigen, dass sich der Querschnitt von Foucaults Schriften durch eine Fülle an Vokabeln der Entautomatisierung auszeichnet, wenn er z. B. immer wieder „Quasievidenzen“ und „übernommene Vertrautheiten“ hinterfragt oder sogar „Programmierungen des Verhaltens“ zurückweist zugunsten einer radikalen den Status quo herausfordernden Kritik. Die damit verbundene Politik der Entautomatisierung lässt sich in drei Etappen fassen: Erstens, ein bestimmtes Denken wird ausgesetzt; dadurch wird, zweitens, der Blick frei für bestimmte andere, untrennbar mit bestimmten Machtwirkungen einhergehende (u. a. wissenschaftliche oder diskursive) Automatismen, Regelmäßigkeiten und Verfahrensregeln; um, drittens schließlich, ebendiesen Automatismen die Routine zu nehmen und sie zugunsten einer anderen politischen Praxis zu unterbrechen, damit neue, dadurch freigewordene Möglichkeiten erprobt werden können.

1. Entautomatisierung: Foucaults Vor-Aussetzungen für seine archäologisch-genealogische Praxis

Vor dem Hintergrund des Begriffs der Entautomatisierung lässt sich Foucaults Vorgehensweise als Differenzialmethode verstehen: Viel Raum nimmt in seinen Überlegungen die „negative Aufgabe“ ein, sich von einem ganzen Spielraum von Begriffen, von „der Beharrungskraft der erworbenen Kenntnisse

³ TINA steht für „There is no alternative“, um Taktiken zu beschreiben, durch die mit dem Argument der *Alternativlosigkeit* eine Kritik von vornherein unterbunden werden soll. Die Prägung des Akronyms wird dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu zugeschrieben (vgl. Zygmunt Bauman, *The Individualized Society*, Cambridge, MA, 2001, S. 204).

oder alten Bahnen des Denkens⁴⁴ zu lösen. Etliche Texte, insbesondere die *Archäologie des Wissens*, bestehen zu einem großen Teil aus Negationen, mit denen die archäologische Beschreibung vornehmlich von der Wissenschafts- und Ideengeschichte abgegrenzt wird. Mit unzähligen Reihungen, wie „es ist nicht“; „ebensowenig ist es“ etc. wendet sich Foucault immer wieder rigoros gegen ein bestimmtes Denken, das in Begriffe wie Tradition, Einfluss, Entwicklung, Teleologie, Mentalität oder Geist einer Epoche gerinnt:

Man muss diese vorgefassten Synthesen, diese Gruppierung, die man vor jeder Prüfung zulässt, diese Verbindungen, deren Gültigkeit von vornherein zugestanden wird; man muss die dunklen Formen und Kräfte vertreiben, durch die man gewöhnlich das Denken und die Diskurse der Menschen miteinander verbindet; man muss akzeptieren, dass man es in erster Instanz nur mit einer Menge verstreuter Ereignisse zu tun hat.⁵

Damit spricht er der „tröstlichen Sicherheit“⁶ sämtlicher fraglos vorausgesetzter Einteilungen in große Diskurstypen, Gruppierungen, Genres – wie etwa in Wissenschaft, Philosophie, Religion, Geschichte, Literatur, Fiktion etc. – die Gültigkeit ab.⁷ Auch auf der Mikroebene fordert er ostentativ, den scheinbar selbstverständlichen Einheiten, wie der des *Buches* oder des *Werks* ihre „Quasi-evidenz zu entreißen“ (*arracher à leur quasi-évidence*), ihnen ihre scheinbare bzw. täuschende Vertrautheit (*apparente familiarité*) zu nehmen.⁸ Wenn er in diesem Zusammenhang fordert, diese „merkwürdigen Einheiten, die man auf den ersten Blick zu erkennen glaubt“ zu hinterfragen, lässt sich dies als Zurückweisung eines – wenn man so will – epistemischen Automatismus verstehen.⁹

Nicht selten bemüht Foucault, um sich von gebräuchlichen Kategorisierungen zu trennen, den philosophisch mächtigen Begriff des Ereignisses bzw. des Diskursereignisses (*événement discursif*). Dies kann ebenfalls als entautomatisierender, analytischer Kunstgriff gelesen werden, mit dem Ziel, Aussagen zunächst frei von jeglichen vertrauten, „sich auf unmittelbarste Weise aufdrän-

⁴ Michel Foucault, „Antwort auf eine Frage“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 859-886: 873.

⁵ Michel Foucault, „Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den *Cercle d'épistémologie*“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 887-931: 894. Übersetzung modifiziert.

⁶ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 886.

⁷ Foucault (2001), Über die Archäologie der Wissenschaften, S. 894.

⁸ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M., 1973, S. 40 f. Die Einheit des Buches, die bei wissenschaftlichen Untersuchungen häufig als Ausgangspunkt der Analysen dient, ist für Foucault beispielsweise alles andere als homogen und evident, denn die Beziehung zwischen mehreren mathematischen Abhandlungen ist nicht die gleiche wie diejenige, die zwischen unterschiedlichen philosophischen Texten besteht. Ein Bruch innerhalb dieses Netzes an Beziehungen, in das es verwoben ist, ist also niemals für sich und an sich zu betrachten, sondern unhintergebar von diesen Relationen ausgehend zu konstruieren und zu beschreiben (vgl. ebd., S. 895).

⁹ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 860 f.

gen[den]¹⁰ Präsuppositionen (Einteilungen, Gruppierungen, Synthesen) als singular zu betrachten, um danach ein Geflecht an anderen Beziehungen herausarbeiten zu können. Foucault spricht später sogar von einer *évènementialisation* – d. h. von einem Zum-Ereignis-Machen – als erhellendem Analyseverfahren, einer Vorgehensweise, die darin besteht, dezidiert historische Konstanten nicht mehr anzuerkennen, um *Singularitäten* hervortreten zu lassen und einen Bruch mit dem Denken in Evidenzen – „denjenigen Evidenzen, auf denen unser Wissen basiert, unser Konsens, unsere Praktiken“¹¹ – zu erlauben.

Dabei handelt es sich nicht nur darum, die Inkonsistenzen dieser anerkannten Einheiten deutlich zu machen, sondern auch darum, sie als Analysedeterminanten, die den Blick auf das Feld diskursiver Ereignisse verstellen würden, vorab auszusetzen oder auszuschalten. Anders gesagt, Foucault muss bestimmte Prinzipien und geläufige Begriffe suspendieren, um das Feld diskursiver Phänomene überhaupt seiner Analyse zugänglich zu machen. Dadurch wird es erst möglich, die Kräfteverhältnisse hervortreten zu lassen, „die zu einem bestimmten Zeitpunkt dasjenige formten, das anschließend als Evidenz, Universalität oder Notwendigkeit fungieren sollte.“¹² Die oben genannten Formen, Einteilungen oder Gruppierungen werden somit zwar als Analysekriterien abgelehnt, aber – als Klassifikationsprinzipien, normative Regeln, institutionalisierte Typen von bestimmten Diskursen zu einer bestimmten Zeit – als Diskursphänomene (*faits du discours*)¹³ wiederum Teil des Korpus seiner Untersuchungen.¹⁴ Foucault spricht zum Beispiel dem *Vitalismus* in der Biologie seine endgültige Wahrheit ab, nicht jedoch seine wesentliche historische Rolle, seine Wirksamkeit in den historischen Diskursen.¹⁵

2. Andere Automatismen erkennen: Foucaults diagnostische Tätigkeit

Die Fülle an *negativen Aufgaben*, die Foucault im Rahmen seiner Differenzialmethode entwickelt, birgt jedoch die Gefahr, seinen Ansatz zu verwischen. Denn auf den ersten Blick scheint es ein paradoxes Verfahren, voraussetzungslos Aussagegegebenheiten zu analysieren und davon ausgehend im Gegensatz zu den vermeintlich unmittelbaren und universellen Einheiten, wie sie seines Erachtens die Analyse des Denkens bestimmen, *andere Einheiten* zu

¹⁰ Foucault (2001), Über die Archäologie der Wissenschaften, S. 894 f.

¹¹ Michel Foucault, „Diskussion vom 20. Mai 1978“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1978], S. 25-43: 29.

¹² Ebd., S. 30.

¹³ Während in früheren Übersetzungen „faits du discours“ als „Diskurstatsachen“ oder sogar „Diskursfakten“ übertragen wurde, wird in der deutschen Ausgabe der *Dits et écrits* etwas allgemeiner und treffender von „Diskursphänomenen“ gesprochen.

¹⁴ Vgl. Foucault (2001), Über die Archäologie der Wissenschaften, S. 894.

¹⁵ Vgl. Michel Foucault, „Vorwort von Michel Foucault“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1978], S. 551-567: 562.

beschreiben. Diese werden, wie er in der *Archäologie* schreibt, „durch die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (*énoncés*) gebildet (seien sie gesprochen oder aufgeschrieben), in ihrer Streuung von Ereignissen und in ihrem je eigenen Vorgang.“¹⁶

Die Einheit eines Diskurses ist für Foucault z. B. weniger durch eine dauerhafte Identität und Singularität eines Objekts gebildet als durch einen gemeinsamen Raum, in dem sich ein schillerndes Objekt in verschiedenen Differenzierungen abzeichnet und sich fortwährend verändert.¹⁷ Es geht Foucault zudem nicht um Kontinuitäten, um Beständigkeiten, sondern um das Spiel der Regeln, denen die Transformationen dieser unterschiedlichen Objekte unterliegen, also um eine Dynamik von Regeln, die im Lauf der Zeit das Wechseln der spezifischen Objektidentitäten und die Brüche, die sich ergeben, beherrschen.¹⁸

Wenn er dabei immer wieder die *Diskursereignisse* in ihrem je eigenen Vorgang akzentuiert, d. h. das Moment des einzelnen Aussageereignisses isoliert und es in seiner Einmaligkeit profiliert, ist es Foucault nicht nur darum zu tun, gängige Verfahren der Synthese zu umgehen – wie beispielsweise die Vorgehensweise, alle Sätze eines Buches auf die Einheit des Autors zurückzuführen –, um dadurch andere Formen von Regelmäßigkeiten erfassen zu können, sondern auch darum, zu zeigen, „dass es gar nicht so ‚notwendig war, dass [...]‘“.¹⁹ D. h. beispielsweise, dass der Geschichte der Wissenschaft die Vorstellung einer ihr immanenten Teleologie oder Kontinuität genommen wird: „Das große biologische Bild einer Reifung der Wissenschaft zieht sich noch recht ausgeprägt unter den historischen Analysen durch; es erscheint mit historisch nicht gerechtfertigt.“²⁰ Hat man diese scheinbar „unmittelbaren Formen der Kontinuität“ erst einmal außer Kraft gesetzt, wird ein ganzer Bereich befreit, den der *Archäologe* genau beschreiben kann.

Dabei wird jeder Form des geschichtlichen Automatismus bzw. einer (Mono-)Kausalität eine Absage erteilt, d. h. ihre kontingente Entstehung zum Vorschein gebracht:

Und deshalb hat diese Bezeichnung und diese Beschreibung des Wirklichen niemals den Wert einer Vorschrift in der Form, ‚Weil dieses ist, wird jenes sein‘;

¹⁶ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 41. Übersetzung umfassend modifiziert.

¹⁷ Dies heißt z. B. für die Betrachtung der Diskurse über den Wahnsinn: „Die Einheit der Diskurse über den Wahnsinn wäre nicht auf die Existenz des Gegenstandes ‚Wahnsinn‘ [...] gegründet; es wäre das Spiel der Regeln, die während eines gegebenen Zeitraums das Auftreten medizinischer Beschreibungen (mitsamt ihrem Gegenstand) möglich machen, [...] folglich die Gesamtheit von Regeln, die weniger vom Gegenstand selbst in seiner Identität, als von seinem Nicht-Zusammenfallen mit sich selbst, seiner beständigen Differenz, seinem Abstand, seiner Streuung Auskunft geben.“ (Foucault (2001), *Über die Archäologie der Wissenschaften*, S. 907.)

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Foucault (2005), Diskussion vom 20. Mai 1978, S. 29.

²⁰ Michel Foucault, „Gespräch mit Michel Foucault“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 187-212: 190.

deshalb auch scheint mir der Rückgriff auf die Geschichte [...] in dem Maße seinen Sinn zu gewinnen, wie die Geschichte zur Funktion hat zu zeigen, dass das, was ist, nicht immer gewesen ist, das heißt, dass stets im Zusammenfluss von Begegnungen und Zufällen, am Faden einer zerbrechlichen und heiklen Geschichte sich die Dinge ausgebildet haben, die uns den Eindruck vermitteln, die selbstverständlichsten zu sein.²¹

Wenn aber fast schon notorisch vertraute Einteilungen zurückgewiesen werden, heißt das für Foucault noch lange nicht, dass die Geschichte rein äußerlicher Kontingenz oder sogar dem Chaos unterworfen wäre. Sie kann nämlich auf bestimmte andere Regelmäßigkeiten zurückgeführt werden.²² Es geht darum, dass man „die historischen Bedingungen und die spezifizierten Regeln einer Praxis erkennt, dort, wo andere Politiken nur ideale Notwendigkeiten, eindeutige Determinationen [...] erkennen“.²³ *Notwendigkeiten* oder *Determinationen* lassen sich hier wiederum in das Bildfeld des Automatismus rücken und damit deren Umgehung als Aufhebung der „schädlichsten [...] Gewohnheiten des zeitgenössischen Denkens“²⁴, als Entautomatisierung einer von einer mechanischen Kausalität bestimmten Geschichtsvorstellung betrachtet werden. Die „totalisierende Geschichte“ wird dadurch vom Bild des Fortschritts oder einer vorherbestimmten Kontinuität befreit, um sie „durch differenzierte Analysen zu ersetzen“.²⁵

Im Zusammenhang mit diesem Austreiben unnützer Vorannahmen benutzt Foucault hin und wieder auch den Begriff der Diagnostik, die – als Aufgabe der Philosophie seit Nietzsche – darin bestehe, mit einer Gegenwarts Perspektive dem Problem zu entkommen, zeitlos gültige Wahrheit feststellen zu müssen: „Ich bemühe mich um eine Diagnose der Gegenwart; ich versuche zu sagen, was wir heute sind und was das, was wir heute sagen, bedeutet.“²⁶ Dadurch wird deutlich, dass die Arbeiten Foucaults nicht auf den Blick des Historikers zu reduzieren sind, sondern untrennbar mit der Gegenwart, von der aus dieser Blick ausgeht, verbunden ist. Aber es geht ihm nicht darum, wie er später schreibt, „die Vergangenheit in die Begriffe der Gegenwart zu fassen“, sondern über die *diagnostische Tätigkeit* – später spricht er von „Geschichte der Gegenwart“ (*histoire du présent*)²⁷ – wird die Gegenwart als gewordene, als geschichtlich konstituierte offenbar. Das Heute wird auf diese Weise als

²¹ Michel Foucault, „Strukturalismus und Poststrukturalismus“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1983], S. 521-555: 544 f.

²² Vgl. Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 186.

²³ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 884.

²⁴ Foucault (2005), Strukturalismus und Poststrukturalismus, S. 543.

²⁵ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 862.

²⁶ Michel Foucault, „Wer sind Sie, Professor Foucault?““, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 770-793: 776.

²⁷ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt/M., 1994, S. 43.

das Ergebnis historischer Praktiken, d. h. eines geschichtlichen Prozesses, der nicht notwendig so verlaufen ist, sondern auch anders hätte verlaufen können, dargestellt.

Der Begriff der Diagnostik lässt sich auch als Kunst der Diagnose umschreiben und dies, im griechischen Wortsinne als Unterscheiden verstanden, dahingehend lesen, dass der Betrachter ausschließlich ausgehend von der Untersuchung einzelner Diskursereignisse, d. h. tatsächlich auftretender Symptome sein Urteil fällt. Anders gesagt, es werden Unterschiede gemacht, wo anderen automatisch eine gesicherte Gesamtheit erscheint. Foucault spricht auch vom Aufknoten, Entwirren bzw. Entknüpfen oder Entknoten (*dénouer*) von Gesamtheiten, vom Entwirren (*débrouiller*) des Knäuels der Unterschiede²⁸ und deren Rekomposition oder anderer Rekonstruktion. Es handelt sich um eine Zersetzung, eine Analyse – buchstäblich der Prozess, etwas auf die Bestandteile zurückzuführen, aus denen etwas zusammengesetzt ist²⁹ –, die allerdings keine den Objekten immanente Gesetzmäßigkeit als Voraussetzung sieht, sondern eine Regelmäßigkeit ausschließlich von – in Foucaults Begrifflichkeit – den Bezügen, die sich zwischen Diskursphänomenen oder Diskursereignissen, d. h. allein der Menge der tatsächlichen Aussagen, einer stets endlichen und zeitlich begrenzten Menge, herstellen lässt, ableitet.³⁰

Noch einmal gilt es zu fragen: Um welche Regelmäßigkeiten ist es Foucault nach der Erfüllung seiner negativen Aufgaben genau zu tun? Mit dem Begriff postuliert er ja, dass die archäologische Tätigkeit, unter Umgehung gebräuchlicher Analyseraster, in der Lage ist, bestimmte andere Automatismen, d. h. vielschichtige historische Bedingungen von Handlungs- und Wahrheitsmustern zu erkennen, die vorher nicht zutage treten konnten. Wie er schreibt, bestimmt ein nicht im psychoanalytischen Sinne zu verstehender *unbewusster* Diskurs die Herausbildung, die Formation diskursiver Begriffe, Objekte und Aussagemodalitäten. An anderer Stelle spricht Foucault auch von „stummen Praktiken“ (*pratiques muettes*), also solchen, die insgesamt unreflektiert, automatisch ausgeführt werden und einem „il y a“, einem anonymen Denken (*pensée anonyme*), einem Wissen, das kein Subjekt hat.³¹ Dieses *Unbewusste* der

²⁸ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 42.

²⁹ Diese Form der Analyse, wie Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow schreiben, hat jedoch mit der klassischen Mathesis insofern wenig gemein, als es Foucault dabei nicht um isolierbare Basiselemente geht, sondern die *Diskurselemente* bzw. Aussagen und deren Transformationen wiederum als kontextabhängig definiert werden (vgl. Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2. Aufl., Chicago, IL, 1983, S. 56). Das Buch der beiden Autoren kann als Standardwerk zur Erschließung des Gedankengebäudes von Foucault bezeichnet werden, nicht nur weil dieser darin als Historiker und Philosoph ernstgenommen wird, sondern auch wegen der dort vorgenommenen präzisen und kritischen Lektüren seiner Texte, die zudem durch zahlreiche produktive Vergleiche mit anderen Denkern, wie u. a. Martin Heidegger und Thomas S. Kuhn, bereichert werden.

³⁰ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 42; vgl. auch Foucault (2001), Über die Archäologie der Wissenschaften, S. 899.

³¹ Michel Foucault, „Gespräch mit Madeleine Chapsal“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1969], S. 664-670: 666.

Wissenschaften, eines Diskurses, der Erkenntnis oder des menschlichen Wissens wird aber nicht mit dem Bewusstsein einer psychologischen Subjektivität³², sondern mit den Beziehungen, die das effektiv Ausgesagte implizit bestimmen, in Verbindung gebracht:

Diese unsichtbaren Relationen [...] bilden [...] das, was man – durch ein kleines Wortspiel, da das Bewusstsein in einer solchen Beschreibung nie präsent ist – als das Unbewusste bezeichnen könnte, nicht des sprechenden Subjekts, sondern der gesagten Sache.³³

Wenn Foucault dabei u. a. auch den Ausdruck der *uniformen Anonymität* (*anonymat uniforme*)³⁴ benutzt, lässt sich dies so verstehen, dass er die Macht über die Regeln dem handelnden Subjekt entzieht: „Ich musste eine bestimmte Theorie *a priori* des Subjekts zurückweisen, um diese Analyse der Beziehungen zwischen der Konstitution des Subjekts oder verschiedener Formen des Subjekts und den Spielen der Wahrheit, den Praktiken der Macht usw. vornehmen zu können.“³⁵

Dieses entsubjektivierte Unbewusste des Diskurses bezeichnet Foucault in der *Archäologie* auch als ein *historisches Apriori*, das erklären soll, dass ein einzelner Diskurs nicht nur einen Sinn oder eine Wahrheit hat, sondern auch eine spezifische Geschichte, d. h., warum er zu einem gegebenen Zeitpunkt eine bestimmte formale Struktur anwenden oder aber ausschließen konnte.³⁶ Dieses *historische Apriori* wird nicht von den Individuen beherrscht, sondern beherrscht und bestimmt selbst die Individuen:

Unterhalb dessen, was die Wissenschaft über sich selbst weiß, gibt es etwas, das sie nicht weiß; ihre Geschichte, ihr Werden, ihre Episoden und Zufälle gehören einer Reihe von Gesetzen und Determinanten. [...] Ich habe versucht, einen

³² Das Denken hat, so betrachtet, wie Paul Veyne schreibt, keinen *transzendentalen Ursprung*, sondern einen *empirischen Anfang*. Es korreliert mit polymorphen Praktiken und geht aus einem *materiellen Komplex* hervor: „Der Diskurs ist nicht Produkt des Bewußtseins, sondern der objektiven Bedingungen, zu denen etwa die sozialen Klassen, die ökonomischen Interessen, die Glaubensüberzeugungen, die Normen, die Institutionen und Reglementierungen [...] gehören.“ Paul Veyne, „Michel Foucaults Denken“, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M., 2003, S. 27-51: 36.

³³ Foucault (2001), Über die Archäologie der Wissenschaften, S. 901 f. Übersetzung modifiziert.

³⁴ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 92. Übersetzung modifiziert [Herv. M. D.].

³⁵ Michel Foucault, „Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 875-902: 888. D. h. beispielsweise, dass die Heterogenität diskursiver Begriffe nicht durch individuelle Schöpfungen oder Entdeckungen ermöglicht wird, sondern durch diskursive Zwänge und Ordnungen. Begriffe stehen somit nicht dafür ein, damit eine unhintergehbare, absolute Wahrheit festzustellen, sondern sie sind untrennbar mit einer bestimmten Perspektive verknüpft, z. B. welche Begriffe, oder genauer, welche Bezüge auf Begriffe verwendet werden konnten und welche nicht.

³⁶ Vgl. Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 184 f.

autonomen Bereich zu bestimmen, der das Unbewusste des Wissens darstellt, der seine eigenen Regeln hat.³⁷

Wollte man das Wortspiel Foucaults weitertreiben, so könnte man hier auch von einem diskursiven internen Automatismus des Wissens sprechen, insofern es sich dabei um gleichsam spontane, aber dennoch geordnete Diskurspraktiken handelt, die zunächst ohne bewusste, oder besser: gewusste Steuerung abzu- laufen scheinen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang insbesondere die performative Dimension der Etablierung von Wahrheitsordnungen, wenn man Ulrich Johannes Schneider folgt und davon ausgeht, dass die von Foucault angesprochenen Diskursregeln gelten, insofern sie automatisch und ohne nachzudenken befolgt werden: „eine pragmatische Modifikation des Rationalen.“³⁸

Betrachtet man, wie Foucault in der *Archäologie* die einer diskursiven Praxis immanenten Regelmäßigkeiten auffasst, so oszilliert seine Haltung jedoch zwischen zwei Polen.³⁹ Der französische Begriff der *régularité* kann nämlich einerseits als Regelmäßigkeit im Sinne einer Statistik bzw. als Muster verstanden werden, das sich ergibt, wenn man verschiedene Aussagen nebeneinander stellt – so wie man von der Regelmäßigkeit einer polymorphen Gesteinsformation spricht –, kann andererseits aber auch – wie soeben angedeutet – als Ordnung gefasst werden, die sich etabliert, wenn gewisse Regeln ohne das Wissen ihrer *Benutzer* automatisch befolgt werden. Die dritte mögliche Deutung, das Rekonstruieren expliziter formaler Regeln einer bestimmten Wissenschaft schließt Foucault ausdrücklich aus. Sein Ziel sei nicht im Geringsten die Rekonstruktion der einer Wissenschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt eigenen Schemata.⁴⁰ Die Archäologie ist vielmehr auf einer höheren Analyseebene in der Lage zu erklären, wie jene ermöglicht wurden. Die dadurch entdeckten Knappheitsregeln sind zweiter Ordnung und bestimmen, indem sie als *historisches Apriori* das Auftreten aller Aussagen in einem Wissensgebiet determinieren, zwangsläufig auch darüber, welche expliziten Regeln erster Ordnung in manchen Wissensbereichen als gültig betrachtet oder bewusst befolgt werden. Es geraten mithin neue Notwendigkeiten in den Blick: „Das *Apriori* der Positivitäten [...] muß [...] darüber Auskunft geben können, daß ein bestimmter Diskurs zu einem gegebenen Zeitpunkt dieser oder jener *formalen* Struktur entsprechen und sie anwenden oder sie im Gegenteil ausschließen, vergessen oder verkennen kann.“⁴¹

³⁷ Michel Foucault, „Foucault antwortet Sartre“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 845-853: 849.

³⁸ Ulrich Johannes Schneider, „Wissensgeschichte, nicht Wissenschaftsgeschichte“, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M., 2003, S. 220-229: 224 f.

³⁹ Im folgenden Absatz werden weitestgehend theoretische Einwände von Dreyfus und Rabinow aufgegriffen, die diese als „Methodological Failure of Archaeology“ thematisieren (vgl. Dreyfus/Rabinow (1983), *Michel Foucault*, S. 55 ff. und v. a. S. 79-103).

⁴⁰ Vgl. Foucault (2003), Vorwort von Michel Foucault, S. 561.

⁴¹ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 185. Übersetzung modifiziert [Herv. M. D.].

Diese Antwort bleibt aber erneut unbefriedigend, weil sie umgehend zur nächsten Frage führt, nämlich danach, wie wiederum diese Regeln zweiter Ordnung, also die übergeordneten archäologisch herausgearbeiteten Regelmäßigkeiten genauer zu verstehen sind. Denn um transzendente Bedingungen der Möglichkeit ist es Foucault nicht zu tun, sondern – wie er unentwegt betont – um *Existenzbedingungen* von Aussagen. D. h., es geht nicht darum, ein spezifisches System zu rekonstruieren, von dem ausgehend im Voraus die Bedingungen der Möglichkeit seriösen Sprechens determiniert sind, sondern man kann lediglich beschreiben und systematisieren, welche Aussagen tatsächlich auftreten und wie sie untereinander in Beziehung stehen.⁴² Die Archäologie der *Archäologie* bleibt auf der beschreibenden Ebene und berücksichtigt überdies nur das Feld von Aussagen im Bereich des Wissens. Dennoch können die archäologisch erlangten, rein deskriptiven Ergebnisse⁴³ letztlich über die zeitbedingten und Transformationen unterworfenen Gesetze hinter den Diskursphänomenen Auskunft geben.⁴⁴ Anders gesagt, die durch die archäologische Beschreibung – die Systematisierung tatsächlich geäußerter Expertenaussagen – *ex post* erhaltenen Regelmäßigkeiten werden zu apriorischen Existenzbedingungen von Aussagen innerhalb eines Diskurses zu einer bestimmten Zeit erklärt: „Die Frage, die ich stelle, ist [...] die nach den Ereignissen: das Existenzgesetz der Äußerungen das, was sie möglich gemacht hat – sie und keine anderen an ihrer Stelle“.⁴⁵ Foucault interessiert sich also für die Aussagen eines Diskurses hinsichtlich der „Bedingungen ihres manifesten In-Erscheinens-Tretens“⁴⁶, ihrer geregelten, automatischen Entstehung. Die diskursiven Praktiken weisen so nicht nur eine statistische Regelmäßigkeit auf, die an der Oberfläche der Diskurse ablesbar sind, sondern die Regelmäßigkeiten geben auch Auskunft über die einem Diskurs zugrunde liegenden Wirkkräfte.⁴⁷

3. Automatismen unterbrechen: Politik der Entautomatisierung

Bereits 1968 vor dem Hintergrund seiner Publikation der *Archäologie des Wissens* wird Foucault mit der kritischen Frage konfrontiert, die immer wieder an sein Denken gestellt werden wird, nämlich ob ein Denken, das Systemzwang und Diskontinuität in die Geistesgeschichte einführe, nicht zwangsläufig einer politischen Intervention die Grundlage entziehe, weil es dazu führe, entweder das System zu akzeptieren oder den Einbruch einer wilden äußer-

⁴² Vgl. ebd., S. 170.

⁴³ Michel Foucault, „Von der Archäologie zur Dynastik“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1973], S. 504-518: 510.

⁴⁴ Vgl. Dreyfus/Rabinow (1983), *Michel Foucault*, S. 64 und S. 80.

⁴⁵ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 869.

⁴⁶ Ebd., S. 870.

⁴⁷ Vgl. Dreyfus/Rabinow (1983), *Michel Foucault*, S. 84.

lichen Gewalt einzufordern, die allein imstande sei, das System zu brechen. Als Antwort verweist Foucault zunächst noch einmal sehr deutlich auf den Kern seines archäologischen Vorhabens, nämlich das Hinterfragen zeitgenössischer Wissensformationen aus einer historischen Perspektive, d. h. „dasjenige in seinen verschiedenen Dimensionen zu bestimmen, was in Europa seit dem 17. Jahrhundert die Existenzweise der Diskurse [...] hat sein müssen (ihre Formationsregeln mit ihren Bedingungen, ihren Abhängigkeiten, [...] ihren Transformationen), damit sich unser heutiges Wissen konstituieren konnte“.⁴⁸ Im selben Zusammenhang ergänzt er aber, dass die Aufgabe der politischen Praxis darin bestehe, eben jene Existenzbedingungen und die Systeme des Funktionierens des Diskurses zu transformieren.⁴⁹ Damit ist bereits die kritische Verbindung präfiguriert, die Foucault später zwischen Archäologie und Genealogie etabliert: „Man könnte vielleicht sagen, dass die Archäologie die für die Analyse lokaler Diskursivitäten geeignete Methode und die Genealogie die Taktik wäre, die ausgehend von den so beschriebenen lokalen Diskursivitäten die sich davon ablösenden ‚ent-unterworfenen‘ Wissensarten funktionieren lässt.“⁵⁰

Foucaults Diagnostik nimmt also ihren Ausgang in der Auffassung, dass scheinbar selbstverständliche, automatisch akzeptierte Prämissen, sei es über die Krankheit *Wahnsinn*, über die Humanität unseres Strafvollzugs oder über die sexuelle Befreiung⁵¹, fragwürdig oder unerträglich bzw. intolerabel⁵² sind.

⁴⁸ Foucault (2001), Antwort auf eine Frage, S. 884 f.

⁴⁹ Ebd., S. 881.

⁵⁰ Michel Foucault, „Vorlesung vom 7. Januar 1976“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1976], S. 213-231: 221.

⁵¹ Vgl. Gary Gutting, „Introduction. Michel Foucault: A User’s Manual“, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge, MA, 1994, S. 1-27: 4 und 10.

⁵² Unter dem Motto „Ich sehe das Unerträgliche“ beschreibt Foucault seine politische Arbeit für die französischen Gefangenen (vgl. Michel Foucault, „Ich sehe das Unerträgliche“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 247-250: 250). *Intolérable* war auch der Titel der ersten Publikationen der von Foucault im Februar 1971 mitgegründeten und bis zur Selbstauflösung im Dezember 1972 aktiven G.I.P. (Groupe d’information sur les prisons). Sie sollte den Inhaftierten die Möglichkeit bieten, selbst über ihre Haftsituation in den Gefängnissen zu sprechen. Zu ihren Erfolgen zählte neben der öffentlichkeitswirksamen Thematisierung zeitgenössischer Haftbedingungen vor allem die Zubilligung von Tageszeitungen und Radiogeräten in den Gefängnissen. Auch werden über 35 Gefängnisrevolten in diesem Zeitraum indirekt auf die ermutigende Unterstützung durch die G.I.P. zurückgeführt. Obwohl Foucaults praktisches politisches Engagement natürlich nicht unbekannt ist, gibt es außer der Biografie von Didier Eribon meines Wissens keine erhellenden deutschen Texte dazu. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang vor allem die leider nur in Französisch vorliegenden, von seinem Mitstreiter Claude Mauriac protokollierten Gespräche und Aktionen sowie darüber hinaus die Überlegungen von Daniel Defert, Jacques Donzelot, Michelle Perrot und Grégory Salle (Didier Eribon, *Michel Foucault. Eine Biographie*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M., 1993, S. 318-333; Claude Mauriac, *Le Temps immobile*, Bd.3 (*Et comme l’Espérance est violente*), Paris, 1986, v. a. S. 261-592; Daniel Defert und François Ewalds Kommentar zu Michel Foucault: „Manifest der G.I.P. – Gruppe Gefängnisinformation“, in: ders., *Dits et Ecrits*.

Über die Archäologie, d. h. die mikroanalytische Erarbeitung der komplex verzweigten Geschichte der Herkunft⁵³ dieser Präsuppositionen mit ihren „mikroskopischen [...] Abstufungen“⁵⁴, will er in der Genealogie ihre Entautomatisierung, ihre Veränderung ermöglichen. Entsprechend bezeichnet er sie auch als Antiwissenschaft (*antiscience*):⁵⁵

Demnach wäre die Genealogie gegenüber dem Projekt einer Einschreibung der Wissensarten in die Hierarchie der der Wissenschaft eigenen Macht eine Art Unterfangen, das historische Wissen zu ‚ent-unterwerfen‘ und frei, das heißt zur Opposition und zum Kampf gegen den Zwang eines einheitlichen, formalen und wissenschaftlichen theoretischen Diskurses fähig zu machen.⁵⁶

Bei seiner Vorgehensweise handelt es sich somit um ein Wechselspiel zwischen historischer Analyse und praktischer Haltung – an einer Stelle spricht er sogar von einer „praktischen Kritik“⁵⁷, die darin bestehe, „die historisch-kritische Reflexion an konkreten Praktiken zu erproben.“⁵⁸ Absolute Voraussetzung für diese umgestaltenden Praktiken bleibt jedoch, zunächst gewohnte Denk- und Handlungsweisen durch eine radikale Kritik grundlegend zu verändern:

Denn eine Veränderung, die in der gleichen Denkweise gefangen bliebe und dasselbe Denken nur ein wenig besser an die Realität anpasste, wäre nur eine oberflächliche Veränderung. Sobald man dagegen die Dinge nicht mehr in der hergebrachten Weise zu denken vermag, wird Veränderung zu einem dringenden, schwierigen, aber vollkommen lösbaeren Problem.⁵⁹

In diesem Zusammenhang sind Judith Butlers Ausführungen zu Foucaults Begriff der Kritik sehr erhellend. Ihr zufolge geht es Foucault nämlich nicht nur darum, durch seine Arbeit gängige Urteile auszusetzen, sondern das System der Bewertung selbst herauszuarbeiten und infrage zu stellen, um sich schließlich – zumindest in mancher Hinsicht – außerhalb des bereits konstituierten Feldes von Kategorien bzw. Kategorisierungen bewegen zu können.⁶⁰ Fou-

Schriften, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 211-213: 211 f.; Daniel Defert und Jacques Donzelot, „La charnière des prisons“, in: *Magazine littéraire*, 112-113 (1976), S. 33-35; Grégory Salle, „Mettre la prison à l'épreuve. Le GIP en guerre contre l'Intolérable“, in: *Cultures & Conflits* 55 (2004), S. 2-17 und Michelle Perrot, „La leçon des ténèbres“, in: *Actes. Cahiers d'action juridique*, 54 (1986), S. 74-79.

⁵³ Vgl. Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 166-191: 172 [Herv. M. D.].

⁵⁴ Foucault (1973), *Archäologie des Wissens*, S. 11.

⁵⁵ Foucault (2003), Vorlesung vom 7. Januar 1976, S. 219.

⁵⁶ Ebd., S. 221.

⁵⁷ Michel Foucault, „Was ist Aufklärung? [1]“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 687-707: 702.

⁵⁸ Ebd., S. 707.

⁵⁹ Foucault (2005), „Ist es also wichtig zu denken“, S. 222; vgl. auch S. 223.

⁶⁰ Vgl. Judith Butler, „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 50, 2 (2002), S. 249-265: 250, 252 und 255.

caults Kritik sei somit nicht ein banales Für-ungültig-Erklären von existierenden Handlungsweisen, sondern die rigorose Abwendung von deren etablierten Geltungsgründen.⁶¹ Man könnte dies als eine Art kritische Beziehung zu der bereits angesprochenen übergeordneten Ebene der Diskursregeln zweiter Ordnung interpretieren, die die Herausbildung von Sprech- und Handlungsweisen erster Ordnung beherrscht. Ist diese Entautomatisierung des Denkens zumindest ansatzweise gelungen, d. h. hat sich partiell ein Denken außerhalb der Konventionen, außerhalb der gängigen Regeln angebahnt, wird ein Feld radikal anderer Handlungsmöglichkeiten frei.

In seinen letzten Texten verbindet Foucault diese Auffassung von philosophischer Kritik immer wieder mit dem Begriff des *ethos*, also mit einer Haltung. Er nennt sie auch in Abgrenzung von einer Verweigerungshaltung „Grenzhaltung“: „Man muss der Alternative des Draußen und des Drinnen entkommen; man muss an den Grenzen sein. Die Kritik ist gerade die Analyse der Grenzen und die Reflexion über sie.“⁶² Dadurch lässt sich zum Beispiel die Frage aufwerfen, welche scheinbar notwendigen Gegebenheiten, genau gesehen oder anders gedacht, „singulär, kontingent und willkürlichen Zwängen geschuldet“ sind.⁶³ Unter dieser *ethischen* Voraussetzung ist für Foucault die gebotene Vorgehensweise „zugleich historische Analyse der uns gesetzten Grenzen und Probe auf ihre mögliche Überschreitung“.⁶⁴ Entsprechend definiert er die Arbeit des Intellektuellen als eine, die nicht nur vertraute Evidenzen fragwürdig, brüchig und veränderbar werden lässt, sondern damit einen konkreten Freiheitsraum zugänglich macht:

Was ich auch über diese Funktion der Diagnose würde sagen wollen, das betreffend, was heute ist, so besteht sie doch nicht darin, einfach nur das zu charakterisieren, was wir sind, sondern, in dem man den Bruchlinien von heute folgt, dahin zu gelangen, dass man erfasst, worin das, was ist, und wie das, was ist, nicht mehr das sein könnte, was ist.⁶⁵

Demnach eröffnet sich kraft der Beschreibung und der Reflexion dieses Bruchs ein Freiheitsraum, verstanden als „Raum einer konkreten Freiheit, das heißt einer möglichen Umgestaltung“,⁶⁶ weil die Machbeziehungen in ein „Feld von Möglichkeiten“, nicht Notwendigkeiten gerückt werden und damit in ein Feld der Reversibilität, d. h. der Potenzialität, sie rückgängig zu

⁶¹ Vgl. ebd., S. 258.

⁶² Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 702.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 707. Der sorgfältigen Formulierung des letzten Halbsatzes ist Beachtung zu schenken, es geht nur um Proben, um Möglichkeiten, nicht um Ziele, deren Erlangung im Voraus vollkommen kalkulierbar wären. Foucault ist ein zu vorsichtiger Denker, als dass er selbst in diesem Zusammenhang vorschnell totalisierende und endgültige Entwürfe vor Augen stellen würde. Die theoretische und praktische Erfahrung, die von den Grenzen und ihrer möglichen Überschreitung gemacht werden können, ist „selbst stets begrenzt, festgelegt und muss folglich neu gestartet werden.“ Ebd., S. 704.

⁶⁵ Foucault (2005), Strukturalismus und Poststrukturalismus, S. 544.

⁶⁶ Ebd.

machen.⁶⁷ Ist also erst einmal sichtbar geworden, „dass sie auf einem Sockel menschlicher Praxis und menschlicher Geschichte beruhen, [...] können sie unter der Bedingung, dass man weiß, wie sie geschaffen wurden, auch aufgelöst werden.“⁶⁸ Die „endlose Arbeit der Freiheit“⁶⁹ vonseiten des Intellektuellen besteht für Foucault letztendlich in einer äußerst handlungsrelevanten „Befreiung des Denkens“, die „Veränderungen so dringend machen kann, dass man sie auch durchführen möchte, und zugleich so schwierig, dass sie tiefe Spuren in der Wirklichkeit lässt.“⁷⁰ Insgesamt erhält damit der Rückgriff auf die Geschichte eine enorme politische Funktion, weil sie dazu beiträgt, „dass bestimmte Sätze nicht mehr so leicht gesagt werden können oder dass bestimmte Gesten zumindest nicht mehr ohne ein gewisses Zögern vollzogen werden, [...] dass sich in der Art und Weise wahrzunehmen und zu handeln [...] bestimmte Dinge ändern.“⁷¹ Gilles Deleuze setzt diese Entautomatisierung des Sprechens, Verhaltens, Perzipierens und Agierens in Bezug zu Foucaults zentralen Begriff des Denkens: „Das Denken denkt seine eigene Geschichte (Vergangenheit), jedoch um sich von dem zu befreien, was es denkt (Gegenwart), um schließlich ‚anders denken‘ zu können (Zukunft).“⁷² Diese kritisch-reflektorische Aufgabe des „Historikers der Gegenwart“⁷³, die Geschichte auf ihre Aktualität – und damit untrennbar verbunden auf ihre Veränderbarkeit – zu befragen, kann als wesentlich für Foucault politische Philosophie angesehen werden.

Äußerst aufschlussreich für eine vor dem Hintergrund der Entautomatisierung betrachtete Diskursanalyse ist, dass Foucault in diesem Zusammenhang von „Programmen“ bzw. von „Programmierungen des Verhaltens“ spricht, die „präskriptive Effekte in Bezug auf das haben, was zu tun ist.“⁷⁴ Versteht man diese Programmierungen als handlungstheoretische Weiterentwicklung des in Bezug auf diskursive Wirkkräfte verwendeten *historischen Apriori*, lassen sie sich als – im Foucault’schen Sinne entpsychologisierte – *unbewusste* Handlungsvorschriften lesen, also als Automatismen, d. h. als automatisch ohne Reflexion ausgeführte überindividuelle Handlungsweisen oder -muster, die analytisch durch In-Beziehung-Setzen verschiedener tatsächlich ausgeführter Praktiken und Techniken sichtbar gemacht und infrage gestellt werden können. Aber auch hier gilt es gegenwärtig zu halten, dass es Foucault nicht um Vorstellungen geht, die die Menschen von sich selbst haben, sondern um tech-

⁶⁷ Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin, 1992 [1978], S. 40.

⁶⁸ Foucault (2005), *Strukturalismus und Poststrukturalismus*, S. 545.

⁶⁹ Foucault (2005), *Was ist Aufklärung?* [1], S. 703.

⁷⁰ Foucault (2005), *Ist es also wichtig zu denken?*, S. 222.

⁷¹ Foucault (2005), *Diskussion vom 20. Mai 1978*, S. 39.

⁷² Gilles Deleuze, *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba, 3. Aufl., Frankfurt/M., 1997, S. 169.

⁷³ Vgl. Michel Foucault, „Nein zum König Sex“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 336-353: 349.

⁷⁴ Foucault (2005), *Diskussion vom 20. Mai 1978*, S. 28.

nologische Aspekte, um „Rationalitätsformen, die die Weisen des Tuns organisieren“.⁷⁵

An dieser Stelle kann ein weitverbreitetes Missverständnis von Foucaults Subjektverständnis korrigiert werden, das sich zum Teil auf bestimmte problematische Stellen seiner früheren Schriften zurückführen lässt.⁷⁶ Es besteht in der Annahme, dass Foucaults generell von einem Subjekt ausgehen würde, dem jede Handlungsmacht entzogen sei und das sich folglich nur als passives Objekt seinen (diskursiven) Zwängen ergeben könne. Dem ist entgegenzuhalten, dass für Foucault die Menschen, wie er zumindest in den 1980er Jahren schreibt, „zugleich Elemente *und* Handelnde desselben Prozesses“⁷⁷ seien. Sie formieren die Strukturen, können aber auch, unter der Voraussetzung, dass es ihnen gelingt, die Prozesse zu durchschauen, „die Stellen zu erfassen, an denen Veränderung möglich und wünschenswert ist“⁷⁸, als Akteure partielle und lokale Umsteuerungen oder Umgestaltungen vornehmen. An anderer Stelle spricht er von der „immerwährende[n] Beweglichkeit“ der Interaktionsebenen, von der „Verstrickung zwischen Prozeßerhaltung und Prozeßumformung“.⁷⁹

Foucault interessiert somit, wie historische Formen von Rationalität wirksam geworden sind und wie man sich aufgrund dieses Wissens dieser Praktiken entledigen könnte, ohne dabei jedoch so etwas wie eine machtfreie Sphäre oder das Ideal eines von jeglichen Machtbeziehungen entkoppelten Wissens voraussetzen zu müssen. Anders, im Bildfeld des Wahrheitsspiels bzw. der „strategische[n] Spiele der Freiheiten“⁸⁰, formuliert:

Der Herrschaft der Wahrheit entkommt man also nicht, indem man ein Spiel spielt, das dem Spiel der Wahrheit vollständig fremd ist, sondern indem man das Wahrheitsspiel anders spielt, indem man ein anderes Spiel, eine andere Partie oder mit anderen Trümpfen spielt.⁸¹

Kurz, es geht einerseits darum, dass man sich nie ganz außerhalb von Regeln, von Kräfteverhältnissen begeben kann, aber andererseits darum, mit den Regeln zu spielen, d. h. „bis zu einem gewissen Punkt die Regeln des Spiels [zu] modifizieren“.⁸² Obwohl immer wieder von *régularités*, von Regelmäßigkeiten oder Regelhaftigkeiten, die Rede ist, liegt der Analysefokus mithin fortwährend auf Momenten ihrer Transformation. Noch einmal: Es dreht sich nicht

⁷⁵ Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 705.

⁷⁶ Michel Dreyfus und Paul Rabinow kritisieren zum Beispiel Foucaults frühe Fokussierung auf diskursive Praktiken als „illusion of autonomous discourse“ und bemängeln dabei insbesondere, „that it is only in terms of this discursive unity that the various social, political, economic, technological, and pedagogical factors come together and function in a coherent way“ (Dreyfus/Rabinow (1983), *Michel Foucault*, S. 65 f.).

⁷⁷ Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 690.

⁷⁸ Ebd., S. 703.

⁷⁹ Foucault (1992), *Was ist Kritik?*, S. 39.

⁸⁰ Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 707.

⁸¹ Foucault (2005), Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit, S. 895.

⁸² Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 705.

nur darum, dass Regeln ein Spiel konstituieren, das danach automatisch abläuft, sondern auch darum, wie sich diese Regeln ändern (lassen); d. h., die Regeln sind selbst im Spiel, stehen selbst auf dem Spiel, wodurch unweigerlich ein – wenn auch nicht unbegrenzter – Spielraum möglicher, nicht absoluter Freiheit aufblitzt: „Kreativität ist nur aufgrund eines Systems von Regeln möglich. Wir haben es nicht mit einer Mischung aus Regelmäßigkeit und Freiheit zu tun.“⁸³

An anderer Stelle diskutiert Foucault dies vor dem Hintergrund des Begriffs der Problematisierung, ein Begriff, der noch einmal deutlich in den Zusammenhang des hier angesprochenen Komplexes der kritischen Entautomatisierung des Denkens und Handelns gerückt werden kann. Denn wieder erhält das Denken die zentrale Funktion des reflektorischen Umsteuerns, um von eingeübten und bislang unhinterfragt gebliebenen, also automatisch ausgeführten Praktiken Abstand zu nehmen. Dies lässt sich durch eine andere Stelle konkretisieren, an der Foucault den entautomatisierenden politischen Effekt seiner Geschichte der Strafspraktiken auf die zeitgenössischen Akteure im Strafvollzug thematisiert:

[M]ein Projekt besteht in gewisser Weise gerade darin, zu erreichen, dass ‚sie [z. B. die Gefängniswärter, M. D.] nicht mehr wissen, was sie tun sollen‘ – dass die Handlungen, die Gesten, die Diskurse, die sich bis dahin von selbst verstanden, problematisch, riskant, schwierig werden.⁸⁴

Es handelt sich dabei aber, wie Foucault ostentativ betont, keineswegs um das Feiern einer Zeit des reflektorischen Innehaltens, des Zögerns oder sogar des Zauderns, sondern um eine radikal gegen starre oder geronnene Formen des automatisierten Handelns gerichtete reflektierende Bewegung, um einen „Moment der neuen Beweglichkeit und der neuen Verschiebung“.⁸⁵

Das Denken [...] erlaubt vielmehr, gegenüber dieser Tätigkeits- und Reaktionsweise auf Abstand zu gehen, sie für sich zum Denkgegenstand zu machen und sie auf ihren Sinn, ihre Bedingungen und ihre Zwecke hin zu befragen. Das Denken ist die Freiheit gegenüber dem, was man tut, die Bewegung, durch die man sich davon löst, man konstituiert es als Objekt und man reflektiert es als Problem.⁸⁶

Dies soll im Hinblick auf konkrete politische Praktiken ermöglichen, Fragen und Probleme aufzuwerfen, die die konkrete Alltagspolitik in Bedrängnis bringen und eingefahrene Verhaltensmuster offensichtlich versagen lassen. Fou-

⁸³ Michel Foucault, „Über die Natur des Menschen: Gerechtigkeit versus Macht“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1974], S. 586-637: 607.

⁸⁴ Foucault (2005), Diskussion vom 20. Mai 1978, S. 40.

⁸⁵ Foucault (2003), Nein zum König Sex, S. 348.

⁸⁶ Michel Foucault, „Polemik, Politik und Problematisierungen“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 724-734: 732.

caults politische Vorgehensweise besteht also in der „Ausarbeitung eines Bereichs von Tatsachen, Praktiken und Denkweisen, die der Politik Probleme zu stellen scheinen.“⁸⁷ Das bedeutet aber nicht, die Probleme aus der Perspektive der institutionalisierten Regierungspolitik in den Blick zu nehmen, sondern vom Standpunkt des Denkers aus, um „durch die auf seinen eigenen Gebieten durchgeführten Analysen die Selbstverständlichkeiten [...] neu zu befragen, die Gewohnheiten und die Handlungs- und Denkweisen zu erschüttern, die übernommenen Vertrautheiten zu zerstreuen“⁸⁸ sowie schließlich „die Politik auf das hin zu befragen [...], was sie zu den Problemen zu sagen hatte“.⁸⁹

Problematisierung lässt sich vor diesem Hintergrund als ein Synonym für Foucaults Begriff der Kritik verstehen und diese wiederum – vergewaltigt man sich seine berühmte Definition von ihr als „die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“⁹⁰ – untrennbar an eine Befreiung des Denkens knüpfen, mit dem Ziel der „reflektierten Unfügsamkeit“ (*indocilité*), der *Entunterwerfung* (*desassujétissement*).⁹¹ Foucaults politisches Ziel besteht – wie sich mit einem weniger prominenten Zitat belegen lässt – immer auch darin, soweit möglich Herrschaftseffekte zu vermeiden, „innerhalb der Machtspiele mit dem Minimum an Herrschaft zu spielen.“⁹² In einem späten Interview beschreibt Foucault als „gemeinsame[n] Einsatz historischer Analyse und politischer Kritik“⁹³, d. h. die „kritische Funktion der Philosophie“ des Abendlandes mindestens seit Sokrates als „das, was alle Erscheinungen der Herrschaft, auf welcher Ebene und in welcher Form auch immer sie sich darstellen, immer wieder politisch, ökonomisch, sexuell, institutionell usw. in Frage stellt.“⁹⁴

Foucault sollte somit nicht allein als Schriftsteller oder Historiker verstanden werden, der nur ein Terrain absteckt oder beschreibt, sondern auch als Akteur, der die Werkzeuge oder Waffen für eine politische Intervention bereitzustellen beabsichtigt: „Ich bin ein Händler von Instrumenten, ein Verfasser von Rezepten, ein Wegweiser von Zielen, ein Kartograph, ein Verräter von Plänen,

⁸⁷ Ebd., S. 727.

⁸⁸ Michel Foucault, „Die Sorge um die Wahrheit“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 823-836: 834.

⁸⁹ Foucault, „Polemik, Politik und Problematisierungen“, S. 729.

⁹⁰ Foucault (1992), *Was ist Kritik?*, S. 12.

⁹¹ Ebd., S. 15 [Herv. M. D.]. In diesem Text rückt sich Foucault offen in eine kantische, aufklärerische Tradition ein, die er wesentlich in der „kritischen Frage nach der Gegenwart“, in der „permanent[e] Kritik unseres geschichtlichen Seins“ fundiert sieht (vgl. Foucault (2005), *Was ist Aufklärung?* [1], S. 699 und S. 706).

⁹² Foucault (2005), *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*, S. 899. Zur begrifflichen Klärung sei hier erwähnt, dass Foucault in späteren Schriften zwischen Machtbeziehungen und Herrschaftszuständen unterscheidet. Letztere seien das, „was man üblicherweise Macht nennt“, in ihnen ist das Feld der Machtbeziehungen, „anstatt veränderlich zu sein und den verschiedenen Mitspielern eine Strategie zu ermöglichen, die sie verändern, [...] blockiert und erstarrt“ (ebd., S. 878 und S. 900).

⁹³ Foucault (2005), *Diskussion vom 20. Mai 1978*, S. 32.

⁹⁴ Foucault (2005), *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*, S. 902.

ein Waffenschmied [...].⁹⁵ Gilles Deleuze greift den Begriff des Kartografen in seiner Besprechung von *Überwachen und Strafen* auf und wird von Dreyfus und Rabinow zitierenswert resümiert: „Foucault should be seen not as a historian, but as a new kind of map-maker – maps made for use not to mirror the terrain“.⁹⁶ Es soll also ausgehend von einer Diagnose aufgezeigt werden, dass andere Wege gangbar sind, „dass es andere vernünftige Möglichkeiten gibt“.⁹⁷ „[E]igentlich geht es mir darum, Instrumente der Analyse und der politischen Aktion zu entwickeln, mit deren Hilfe wir politisch auf die heutige Situation und auf uns selbst einwirken können.“⁹⁸

4. Für eine Entautomatisierung der Kritik

Wenn sich Foucault als Lieferant von kritischen Werkzeugen, als Waffenschmied oder als Kartenmacher bezeichnet und dies mit dem fortwährenden Drängen auf politische Veränderung verbindet, darf dies wiederum nicht so verstanden werden, dass er vorgefertigte Rezepte liefern würde, die nur noch umgesetzt werden müssten:

Die Kritik hat nicht die Prämisse eines Denkens zu sein, das abschließend erklärt: Und das gilt es jetzt zu tun. Sie muss ein Instrument [der Entautomatisierung, M. D.] sein für diejenigen, die kämpfen, Widerstand leisten und das, was ist, nicht mehr wollen. [...] Sie ist keine Etappe in einer Programmierung. Sie ist eine Herausforderung für das, was ist.⁹⁹

Anders gesagt, die kritische Praxis darf nicht selbst zur neuen Selbstverständlichkeit, zur „Prämisse eines Denkens“ werden und in Form von „präskriptiven oder prophetischen Parolen“¹⁰⁰ neue Automatismen ins Werk setzen.¹⁰¹ In diesem Fall würden die Instrumente nämlich nicht zum Denken anleiten, sondern wiederum selbst nur instrumentalisieren, d. h. nur eine Art umfassendes Antiprogramm an die Stelle des bestehenden Programms setzen. Foucault spricht sich daher an vielen Stellen vehement gegen eine Form der Kritik aus,

⁹⁵ Michel Foucault, „Auf dem Präsentierteller“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1975], S. 888-895: 895. Übersetzung modifiziert.

⁹⁶ Dreyfus/Rabinow (1983), *Michel Foucault*, S. 128; vgl. auch Deleuze (1997), *Foucault*, S. 39-66.

⁹⁷ Foucault (2005), *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*, S. 895.

⁹⁸ Michel Foucault, „Macht und Wissen“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 515-534: 533.

⁹⁹ Foucault (2005), *Diskussion vom 20. Mai 1978*, S. 41.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ In einem Interview weist Foucault in diesem Zusammenhang den Kult um seine Person und seine politischen Ziele als oberflächliche *Hochrufe* zurück, weil die Berufung auf seine Arbeit so zum *Zugehörigkeitszeichen* verkomme, zum Zeichen für „auf der guten Seite sein, auf der Seite des Wahnsinns, der Kinder, der Delinquenz, des Sexes“. Foucault (2003), *Macht und Wissen*, S. 349.

„die unter dem Vorwand einer methodischen Überprüfung alle möglichen Lösungen zurückweisen würde, außer einer, welche die richtige wäre“¹⁰²; er missbilligt beispielsweise die Annahme, „es gäbe eine politische Formel, die geeignet wäre, die Frage des Verbrechens zu lösen und diesem ein Ende zu setzen.“¹⁰³ In seinen späten Vorlesungen zum Beispiel zur *Regierung des Selbst und der anderen* finden sich in seinen Lektüren antiker und moderner Philosophen immer wieder deutliche Warnhinweise davor, politisch-philosophische Fragen direkt als pragmatische Anleitungen zum politischen Handeln umzu-
deuten. Beide stünden zwar in einem Verhältnis der Korrelation, aber niemals in einer Kongruenz.¹⁰⁴ Somit darf Kritik niemals verstanden werden als Ansage, „wie regiert werden soll, welche Entscheidungen zu treffen sind, welche Gesetze angenommen und welche Institutionen eingerichtet werden sollen.“¹⁰⁵ Stattdessen geht es darum, die „Philosophie als Kritik“, als „widerstrebende Exteriorität gegenüber der Politik“¹⁰⁶ zu betreiben, sich nicht als politisches Handeln, sondern immer *in Bezug zum* politischen Handeln zu setzen, auf Konfrontationskurs zu gehen – ein Vorgehen, das dann nicht mehr möglich wäre, wenn man beides von vornherein in eins setzte: „[M]an muss jeden Augenblick Schritt für Schritt, das was man denkt, und das, was man sagt, mit dem *konfrontieren*, was man tut und was man ist.“¹⁰⁷ Dabei handelt es sich also durchaus um konfliktbehaftete Auseinandersetzungen, aber nie um geradlinige Analogisierungen oder Gebote. Vielmehr sollen Foucaults kritische Werkzeuge, Karten oder Waffen, „das, was ist“ so grundlegend infrage stellen, dass völlig neue Strategien entstehen können. Konkreter formuliert, am Strafsystem ändert sich nichts, „weil man in die Köpfe der Gefängniswärter ein Reformprojekt eingepflanzt hätte“, sondern durch Entautomatisierung, durch Reflexion, weil die Akteure auf „Sackgassen, Bedrängnis, Unmöglichkeiten gestoßen sind“, die gewohnte Verhaltensmuster haben fragwürdig werden lassen und schließlich zu einer „lange[n] Arbeit des Hin und Her“ führen.¹⁰⁸ Noch einmal: Es ist Foucault nicht darum zu tun, philosophische Ideen sakrosankt politisch anzuwenden, sondern darum, sie permanent zu überprüfen, infrage zu stellen und zu verändern.¹⁰⁹ Entsprechend gibt er in einem Vorwort zu Deleuzes und Guattaris *Anti-Oedipus* dem politischen Aktivismus mit auf den Weg, nicht auf endgültige Wahrheiten, seien es auch Antiwahrheiten im Verhältnis zum herrschenden Diskurs, zu rekurrieren, um sich nicht umgehend in

¹⁰² Foucault (2005), Polemik, Politik und Problematisierungen, S. 727.

¹⁰³ Ebd., S. 728; vgl. auch Foucault (2005), Was ist Aufklärung? [1], S. 703.

¹⁰⁴ Vgl. Michel Foucault, *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am College de France 1982/1983*, Bd. 1, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt/M., 2009, S. 364.

¹⁰⁵ Ebd., S. 363.

¹⁰⁶ Ebd., S. 445.

¹⁰⁷ Michel Foucault, „Politik und Ethik: ein Interview“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 715-724: 717 [Herv. M. D.].

¹⁰⁸ Foucault (2005), Diskussion vom 20. Mai 1978, S. 41.

¹⁰⁹ Foucault (2005), Politik und Ethik: ein Interview, S. 717.

Widersprüche zu verstricken. Höchste Priorität hat die politische Praxis vor jeder Form des Automatismus, oder genauer, des Nichtdenkens, zu bewahren, um jederzeit neue und im strengen Sinne ereignishaft, d. h. unvorhersehbare Strategien offenzuhalten:

Verwendet nicht das Denken dazu, einer politischen Praxis einen Wahrheitswert zu verleihen, und auch nicht die politische Aktion dazu, ein Denken zu diskreditieren, als ob es bloß reine Spekulation wäre. Verwendet die politische Praxis als einen Intensifikator des Denkens und die Analyse als einen Multiplikator der Interventionsformen und -bereiche der politischen Aktion.¹¹⁰

Literatur

- Bauman, Zygmunt, *The Individualized Society*, Cambridge, MA, 2001.
- Butler, Judith, „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 50, 2 (2002), S. 249-265.
- Defert, Daniel/Donzelot, Jacques, „La charnière des prisons“, in: *Magazine littéraire*, 112-113 (1976), S. 33-35.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba, 3. Aufl., Frankfurt/M., 1997.
- Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2. Aufl., Chicago, IL, 1983.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault. Eine Biographie*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M., 1993.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M., 1973 [1969].
- Ders., *Was ist Kritik?*, Berlin, 1992 [1978].
- Ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt/M., 1994 [1975].
- Ders., *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am College de France 1982/1983*, Bd. 1, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt/M., 2009.
- Ders., „Gespräch mit Madeleine Chapsal“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 664-670.
- Ders., „„Wer sind Sie, Professor Foucault?““, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 770-793.
- Ders., „Foucault antwortet Sartre“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 845-853.
- Ders., „Antwort auf eine Frage“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 859-886.

¹¹⁰ Michel Foucault, „Vorwort“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 176-180: 179 f.

- Ders., „Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den *Cercle d'épistémologie*“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. I, 1954-1969, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2001 [1968], S. 887-931.
- Ders., „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 166-191.
- Ders., „Manifest der G.I.P. – Gruppe Gefängnisinformation“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 211-213.
- Ders., „Ich sehe das Unerträgliche“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1971], S. 247-250.
- Ders., „Von der Archäologie zur Dynastik“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1973], S. 504-518.
- Ders., „Über die Natur des Menschen: Gerechtigkeit versus Macht“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1974], S. 586-637.
- Ders., „Auf dem Präsentierteller“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970-1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2002 [1975], S. 888-895.
- Ders., „Vorwort“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 176-180.
- Ders., „Gespräch mit Michel Foucault“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 187-212.
- Ders., „Vorlesung vom 7. Januar 1976“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1976], S. 213-231.
- Ders., „Nein zum König Sex“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 336-353.
- Ders., „Macht und Wissen“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1977], S. 515-534.
- Ders., „Vorwort von Michel Foucault“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. III, 1976-1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003 [1978], S. 551-567.
- Ders., „Diskussion vom 20. Mai 1978“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1978], S. 25-43.
- Ders., „Ist es also wichtig zu denken?“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1981], S. 219-223.
- Ders., „Strukturalismus und Poststrukturalismus“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1983], S. 521-555.
- Ders., „Was ist Aufklärung? [1]“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 687-707.
- Ders., „Politik und Ethik: ein Interview“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 715-724.

- Ders., „Polemik, Politik und Problematisierungen“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 725-734.
- Ders., „Die Sorge um die Wahrheit“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 823-836.
- Ders., „Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit“, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV, 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2005 [1984], S. 875-902.
- Gutting, Gary, „Introduction. Michel Foucault: A User's Manual“, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge, MA, 1994, S. 1-27.
- Mauriac, Claude, *Le Temps immobile*, Bd. 3 (*Et comme l'Espérance est violente*), Paris, 1986.
- Perrot, Michelle, „La leçon des ténèbres“, in: *Actes. Cahiers d'action juridique*, 54 (1986), S. 74-79.
- Salle, Grégory, „Mettre la prison à l'épreuve. Le GIP en guerre contre l'Intolérable“, in: *Cultures & Conflits* 55 (2004), S. 2-17.
- Schneider, Ulrich Johannes, „Wissensgeschichte, nicht Wissenschaftsgeschichte“, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M., 2003, S. 220-229.
- Veyne, Paul, „Michel Foucaults Denken“, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M., 2003, S. 27-51.

CHRISTOPHER BALME

EREIGNIS UND ÖFFENTLICHKEIT IM POSTDRAMATISCHEN THEATER

Das Phänomen der Entautomatisierung aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu betrachten, führt unweigerlich zu einer Beschäftigung mit dem postdramatischen Theater. Wenn wir Entautomatisierung als die Veränderung etablierter Strukturen auffassen, so scheint dem postdramatischen Theater Entautomatisierung als Teil seines genetischen Codes eingeschrieben zu sein. Denn das postdramatische Theater, obwohl kaum auf einen verbindlichen Nenner zu bringen, lebt von der Überwindung und der Transgression etablierter Strukturen, sei es des dramatischen Textes, der Proszeniumsfläche, der professionellen Schauspielkunst und auch der Trennung der Kunstformen. Das postdramatische Theater ist die inzwischen institutionalisierte Überwindung und Irritation – von was auch immer. Auch wenn die etablierten Theaterstrukturen – der allabendliche Schiller, Verdi oder Tschaikowsky – nach wie vor eine Abgrenzungsfolie bilden, so ist das Theater im medialen Sinne dennoch ein Bestandteil des postdramatischen Theaters, wie der Name schon sagt. Es kann sich immer noch im Theater ereignen, aber auch außerhalb, auf der Straße, in einem Gebäude oder in einem Museum. Wegen dieses Zustandes der Dauerinnovation, die letztlich oft auf wenig mehr als Wahrnehmungsirritation und -veränderung abzielt, verharrt die Theaterwissenschaft, die sich vornehmlich mit diesen neuen Formen beschäftigt, in einer kurios dogmatischen Fixierung auf das Ereignis, als das scheinbar unhintergehbare Grundelement nicht nur des postdramatischen Theaters, sondern des Performativen schlechthin. Wenn Theater aber nur aus intensivierten, wahrnehmungsirritierenden Ereignissen besteht, wo bleibt dann seine Fähigkeit, Diskurse anzuregen oder gar Teil der Öffentlichkeit zu werden?

Im Folgenden möchte ich dem Spannungsverhältnis zwischen Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater nachgehen. Ich möchte zeigen, dass die beiden Begriffe durchaus aufeinander bezogen werden können und dass in postdramatischen Experimenten und Aufführungen diese Beziehung zum Verständnis wesentlich ist. Als These möchte ich folgende Behauptung aufstellen: Die politische Wirksamkeit des Theaters hängt im Wesentlichen mit einer Schaffung und Einbeziehung der Öffentlichkeit zusammen. Dass der Begriff der Öffentlichkeit, zumal im Habermas'schen Sinne, ein eminent politischer ist, ja für Habermas die Grundbedingung moderner Demokratie darstellt, muss nicht eigens begründet werden. Die zweite These lautet, dass die Schaffung von Öffentlichkeit im beziehungsweise um das Theater nur unter

Heranziehung anderer Medien gelingen kann. Die politische Wirksamkeit der Aufführung im Sinne einer Rückkoppelung zwischen Darstellern und Zuschauern¹, auch wenn mit Wahrnehmungsmustern gespielt wird, bleibt dagegen doch in einem ästhetischen Rahmen verhaftet. Erst das Verlassen dieses Rahmens und die Einbeziehung einer Öffentlichkeit jenseits des Theaterpublikums ermöglichen eine genuin politische Auseinandersetzung, so beschränkt dies auch sein mag.

Der Aufsatz ist in drei Teile gegliedert: Im ersten theoretischen Teil soll zum einen der Begriff des Ereignisses in seiner theaterwissenschaftlichen Deutung beleuchtet werden, zum anderen Begriffe wie Zuschauer, Publikum und Öffentlichkeit etwas genauer voneinander unterschieden werden. Im zweiten und dritten Teil werde ich zwei Aufführungen im Hinblick auf ihre Öffentlichkeit und mediale Verflechtung untersuchen. Ich möchte argumentieren, dass in neueren Entwicklungen im postdramatischen Theater die Bedeutung der Öffentlichkeit zunimmt. Einerseits sucht das postdramatische Theater neue Darstellungsformen und -räume, die in der Öffentlichkeit situiert sind, andererseits konstituiert sich das Verhältnis zur Öffentlichkeit neu. Diese neue Verhältnisbestimmung wird anhand zweier, die Grenzen des konventionellen Theaters sprengenden Produktionen untersucht: Christoph Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* (2000) und Marina Abramovičs *The Artist is Present* (2010).

Teil 1: Ereignis, Publikum und Öffentlichkeit

In ihrer gegenwärtigen theoretischen Verfassung steht die Theaterwissenschaft, zumindest was den Aufführungsbegriff betrifft, eindeutig im Zeichen des Ereignisses. So hebt Hans-Thies Lehmann in seiner einflussreichen Schrift *Postdramatisches Theater* das Erleben von Zeit als besonderes Charakteristikum hervor: „Für das Theater geht es immer um die erlebte Zeit, um das Zeiterleben, das Akteure und Zuschauer teilen, und das offensichtlich nicht genau messbar, sondern nur erfahrbar ist.“² In Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* wird die Aufführung als Ereignis betrachtet, so auch die Überschrift des sechsten Kapitels: „Die Ästhetizität von Aufführungen wird unübersehbar von ihrer Ereignishaftigkeit konstituiert“³. Fischer-Lichtes Betrachtung performativer Ästhetik basiert auf der bislang geltenden Grundannahme, dass Aufführungen ausnahmslos von der physischen Kopräsenz von Zuschauern und Performern *leben* und ihre Dynamik als eine Art energetischer Austausch zwischen beiden Gruppen in Rückkopplungsschleifen theoretisiert werden kann. Diese Fokussierung auf das Ereignis findet sich aber auch

¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M., 1999, S. 309.

³ Fischer-Lichte (2004), *Ästhetik des Performativen*, S. 283.

in der Theoriebildung über konventionelle Theateraufführungen. So argumentiert Willmar Sauter in seiner Studie über das theatrale Ereignis, *The Theatrical Event*⁴, dass Rezeption im Theater immer von einem *Kernereignis* ausgehe, das, ähnlich einem Stein ins Wasser geworfen, immer weitere Kreise ziehe oder Wellen auslöse. Zentral bleibt aber das Kernereignis der Aufführung, die einen messbaren raumzeitlichen Ablauf hat.

Mit dem Ereignisbegriff eng verwandt ist der Begriff der Präsenz, der wie kaum ein anderer die theatertheoretische Diskussion der letzten beiden Jahrzehnte dominiert hat. Präsenz wird im theatertheoretischen Kontext entlang dreier Hauptlinien verstanden: eine Zeiterfahrung, die durch die raumzeitlichen Koordinaten der Aufführung bestimmt ist, d. h. die Zeit der Aufführung ist eine im emphatischen Sinne Zeit der Gegenwart, in der Vergangenheit und Zukunft ausgeblendet werden, um so etwas wie eine Metaphysik der Präsenz erfahrbar zu machen. Die zweite Bedeutung ist die bereits bei Fischer-Lichte erwähnte Idee einer physischen Kopräsenz von Zuschauern und Performern und ihres energetischen Austausches in Rückkopplungsschleifen. Die dritte Applikation betrifft die schwer fassbare, aber allgemein akzeptierte Ausstrahlung mancher Darsteller, die von einer bestimmten Aura umgeben sind, und die immer wieder Gegenstand theoretischer und analytischer Untersuchungen ist. Die zeiträumliche Ordnung bleibt jedoch die gleiche. Das Charakteristische von Theater und Performance, ihre mediale Spezifität sozusagen, ist ein Irgendwo, angesiedelt zwischen den Körpern von Schauspielern und Zuschauern, das sich im Hier und Jetzt ereignet. Zusammengenommen schaffen Ereignis und Präsenz eine Tyrannei der Gegenwart, die andere, vor allem politische Dimensionen des Theaters außer Kraft setzen oder diese zumindest erheblich abschwächen.

Angeichts der theoretischen Übereinstimmung, ja man könnte fast von einer Orthodoxie sprechen, ist es wenig verwunderlich, dass die Dimension der Öffentlichkeit im postdramatischen Theater bislang eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Wenn Theater immer „erlebte Zeit“ sei oder sich in seiner „Ereignishaftigkeit“ privilegiert konstituiere, dann ist es verständlich, dass ein Begriff wie Öffentlichkeit kaum operationalisierbar zu sein scheint, da sie erstens stark räumlich bestimmt und zweitens, in der Definition von Habermas, durch einen rationalen Diskurs gekennzeichnet ist. Letzteres spielt im postdramatischen Theater eine, um es vorsichtig auszudrücken, untergeordnete Rolle.

Die neue Bedeutung der Öffentlichkeit steht paradoxerweise im unmittelbaren Zusammenhang mit dem angeblichen Bedeutungsverlust des Theaters im Zeichen medialer Vielfalt. Wenn das Theater dabei ist, eine Sackgasse neben der Infobahn zu werden, um die Formulierung von Dennis Kennedy aufzugrei-

⁴ Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, IO, 2000.

fen, „a cul-de-sac off the Infobahn“⁵, ist es vielleicht nicht überraschend, dass Künstler und Theatermacher nach neuen Möglichkeiten suchen, Theater und Performance im Sinne ihres politischen Potenzials zu reaktivieren. Solche Aktivitäten führen fast unweigerlich aus dem Theater heraus in die „reale“ Welt einerseits und in die virtuelle andererseits.

Wenn wir aber über das Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit sprechen, müssen wir sehr genau bestimmen, wo sich die Öffentlichkeit befindet. Ob nun historische oder aktuelle Aufführungen behandelt werden, die meisten Theaterwissenschaftler stimmen darin überein, dass ihr eigentlicher Gegenstand die (im Gegensatz zum schriftlich fixierten Text) flüchtige Aufführung ist. Und wenn wir den Fokus etwas erweitern, so können wir hinzufügen, dass die meiste Aufmerksamkeit dabei auf das gerichtet wurde, was man als „ästhetisches Objekt“ bezeichnen könnte: auf Szenographie, Schauspiel und Kostüm, auf den Schauspieler und seinen Körper oder – allgemein gesprochen – auf die Zeichen der Bühne, auf jenes Gebiet, das von den Semiotikern in aller Ausführlichkeit behandelt wurde. Seit den späten 1980er Jahren hat sich die Theaterwissenschaft auch mit dem Rezeptionsprozess befasst und zwar vor allem aus zwei Perspektiven: dem Zuschauer und dem Publikum.

Während der Zuschauer als Individuum auftritt, stellt das Publikum ein kollektives ästhetisches Subjekt dar, das dem ästhetischen Geschehen auf der Bühne (oder wo immer es sich abspielt) Bedeutung entnimmt oder hinzufügt. Eine weitaus schwierigere und kaum erforschte Größe ist die der Öffentlichkeit. Während Zuschauer und Publikum *Individuen* bzw. *Kollektive* darstellen, die sich innerhalb eines räumlich begrenzten Bereichs aufhalten und/oder der Aufführung aktiv beiwohnen, also Teilnehmer im *hic et nunc* der theatralen Kommunikation sind, bezieht sich der Begriff der Öffentlichkeit auf ein nur potenzielles Publikum, wenn überhaupt. Öffentlichkeit kann jene Personen umfassen, die regelmäßig ein bestimmtes Theaterhaus besuchen oder auch Theater im Allgemeinen – die Theatergänger also. Öffentlichkeit in diesem Sinne meint ein noch zu realisierendes Publikum, kein bereits bestehendes. Theater interagieren beständig mit einer derartigen Öffentlichkeit, mit den Theatergängern, sei es, um deren ästhetischem Empfinden vorzugreifen, um ihre Größe und Stimmungslage auszuloten oder in so manch avantgardistischer Manier ihre Bedeutung rhetorisch zu negieren. Der Raum, in dem sich diese Interaktion vollzieht, kann als Sphäre der Öffentlichkeit oder als öffentlicher Raum angesprochen werden. Er stellt keinen Raum der Kopräsenz dar, sondern der Verbreitung und Zerstreuung. Seine Existenz verdankt er nicht unserer im hohen Grade medialisierten Gesellschaft, in der Theater verschiedenster Größen und Subventionskategorien tagtäglich um Aufmerksamkeit und Gelder ringen, vielmehr lässt er sich für jegliche Theaterinstitution ausmachen.

⁵ Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, MA, 2009, S. 154.

Im Unterschied zum Zuschauer oder zum Publikum ist die Öffentlichkeit allein schon aufgrund ihrer bloßen räumlichen Ausdehnung außerhalb der zeit-räumlichen Ordnung der Aufführungen angesiedelt. Und aufgrund ihrer zerstreuten und distribuierten Beschaffenheit scheinen sich ihr als wahrnehmendem Subjekt wenig Möglichkeiten einer ästhetischen Ladung zu bieten; ein transformierender Effekt ist eher unwahrscheinlich und die körperliche Koprpresenz von Schauspielern und Zuschauern fehlt weitestgehend. Mit der Thematisierung der Öffentlichkeit finden wir uns, wie es scheint, aus dem „eigentlichen“ Theater versetzt in den Bereich der Öffentlichkeits- und Pressearbeit, in das Gebiet medialer Belange. Während solche Fragen das „eigentliche“ Geschäft der Untersuchung postsemiotischer Prozesse der Materialität und phänomenologischer Wahrnehmung nur zu streifen scheinen, würde wohl jeder am Theater Beschäftigte die Aussage unterschreiben, dass die Verknüpfung des Theaters mit der Öffentlichkeit, mit der Stadt oder auch der Nation und ihre Funktion als Schauplatz für Auseinandersetzungen und Diskussionen jeglicher Art von entscheidender Bedeutung sind. Aus betriebswirtschaftlicher Sicht entscheiden die Definition eines Zielpublikums und die Kommunikation mit der Theateröffentlichkeit letztendlich über den Erfolg oder Misserfolg einer Bühne.

Setzt man sich mit dem Begriff der Öffentlichkeit auseinander, sollte mit Jürgen Habermas' bekannter Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit*⁶ und ihrer Rezeption seit der Erstveröffentlichung 1962 begonnen werden. Öffentlichkeit, wie sie Habermas versteht, tritt erstmals im 18. Jahrhundert in Erscheinung, als das aufkommende Bürgertum Habermas' äußerst umstrittener These zufolge in die Prozesse der Selbstdefinition, politischer Emanzipation und Geschmacksverfeinerung eingebunden war. Vor dem Hintergrund feudaler Strukturen in Frankreich und Deutschland definiert Habermas Öffentlichkeit als einen Bereich, in dem die bürgerlichen Werte der aufgeklärten Vernunft und Diskurse mehr oder minder außerhalb der absolutistischen Herrschaftsstruktur eingeübt werden konnten. Habermas' Ansatz ist vornehmlich politisch, wenn er die Vorstellung des politischen Diskurses als Voraussetzung für Demokratie problematisiert. Während der politische Impetus seines Arguments aber zu allgemein erscheint, um ihn auf Theater übertragen zu können (selbst in höchst politisierten Kontexten, in denen Theater und theatralisches Verhalten eine Vorrangstellung einnehmen), kann die implizite räumliche Struktur der Öffentlichkeit sinnvoll ausgeweitet werden, um der Frage nach der Bedeutung von Theater im bürgerlichen wie politischen Leben nachzugehen. Seit seiner Formulierung durch Habermas wurde das semantische Feld des Begriffs der Öffentlichkeit beträchtlich erweitert, vor allem im Kielwasser der erst 1989 erfolgten Übersetzung ins Englische. Es lässt sich in drei wesent-

⁶ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Berlin, 1990 [1962].

liche Bereiche untergliedern: In ihnen erscheint Öffentlichkeit erstens als Raum, zweitens als verfestigtes Konzept oder drittens als Beziehungsgeflecht.

1. In seiner Übertragung ins Englische als *public sphere* gewinnt der Begriff der Öffentlichkeit eine eindeutig räumliche Dimension.⁷ Diese stellt aber nicht nur einen rein zufälligen Nebeneffekt der Übersetzung dar. In Habermas' Formulierung des Konzepts und insbesondere im Kontext seiner historischen Entstehung lässt es sich bereits in Bezug auf einen bestimmten Raum denken. Wesentlich in diesem Ansatz ist die Unterscheidung zwischen einer Sphäre der Öffentlichkeit und der Privatsphäre. Als die bürgerliche Gesellschaft immer mehr die Privatsphäre und den privaten Bereich betonte und wertzuschätzen lernte, insbesondere die Familie und Ehe in Abgrenzung zur theatralischen Offenheit aristokratischer Umgangs- und Lebensformen (vom Levée bis zu den höfischen Festen), wurde auch die Bedeutung des öffentlichen Diskurses markiert und betont. Dieser wurde medial geführt – in Journalen, Zeitungen oder Büchern – oder fand, wie Habermas bekanntermaßen betont, in neuen gesellschaftlich sanktionierten Kommunikationsräumen, wie den Salons und Kaffeehäusern, statt. Hier wurde Sinn gestiftet, wurden Meinungen gebildet und diskutiert und die Samen demokratischen Fortschritts ausgesät.

2. Neben der räumlichen Bedeutung wurde Öffentlichkeit auch zu einem Konzept *sui generis*. Sie findet nicht nur irgendwo statt, an einem spezifischen Ort der Kommunikation, sondern stellt auch eine konzeptionelle Einheit dar mit einer eigenen Geschichte und eigenständigen semantischen Größen. Diese Entität ist dem historischen Wandel unterworfen; sie besitzt eine diachronische Dimension, die von der sozialen Ausdifferenzierung auf der synchronischen Ebene abhängt. Während die diachronische Dimension den Kern der Argumentation von Habermas berührt – die strukturelle Transformation und letztendlich den Verfall der Öffentlichkeit in ihrer Idealform –, tritt ihre soziale und funktionale Ausdifferenzierung in Habermas' ursprünglicher Formulierung kaum in Erscheinung. In der gegenwärtigen Forschung zur Öffentlichkeit aber liegt der Fokus u. a. genau hierauf.⁸

3. Um die Sphäre der Öffentlichkeit aus theaterwissenschaftlicher Sicht betrachten zu können, ist es wichtig, sie als ein *Geflecht von Beziehungen* zu verstehen. Öffentlichkeit, und unter Umständen auch die Sphäre der Öffentlichkeit in ihrer räumlichen Ausdehnung, wird als etwas betrachtet, auf das man einwirken, an das man appellieren kann; sie ist beeinfluss- und sogar manipu-

⁷ Bereits Habermas bezeichnet die Öffentlichkeit als eine *Sphäre*, so dass die englische Übersetzung nahe am Original bleibt, die Räumlichkeit aber weit mehr betont und hervorgehoben wird.

⁸ In der englischsprachigen Welt setzte die Auseinandersetzung mit Habermas' Ansatz faktisch erst in den 90er Jahren, nach der Übersetzung seines Werkes 1989, ein. Eine erste kritische Bestandsaufnahme stellt der von Craig Calhoun herausgegebene Band *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA, 1992, dar. (Siehe insbesondere Calhouns „Einleitung“.) Einen Überblick über die Forschung nach 1992 sowie eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept innerhalb der Geschichtswissenschaft bietet Andreas Gestrich, „The Public Sphere and the Habermas Debate“, in: *German History* 24, 3 (2006), S. 413-430.

liehbar. In dieser Konzeption einer in gewisser Hinsicht passiven Entität sind letztlich die Bedingungen für die Entstehung einer Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zu sehen. Sämtliche Institutionen, die im hohen Maße von der Teilnahme der Öffentlichkeit abhängen, wie Museen, Konzert- oder Theaterhäuser, betreiben einen beträchtlichen Aufwand, um die Beschaffenheit der Öffentlichkeit zu eruieren. Wie groß kann und darf sie werden – sowohl quantitativ als auch in ihrer räumlichen Ausdehnung? Wie kann sie erreicht werden? Wie genutzt? Und welcher Fürsorge bedarf sie?

Zusammenfassend können wir sagen, dass die Sphäre der Theateröffentlichkeit als das Zusammenspiel dieser drei wechselseitig unabhängigen Kategorien verstanden werden kann. Das räumliche Konzept eines Bereichs der Interaktion (vornehmlich außerhalb des Theatergebäudes) geht in ein konzeptionelles Gebilde über, das letztlich so konkret, so fassbar wird, dass es als institutionelle Erweiterung des Theaters zu fungieren vermag.

Teil 2: Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche

Im Jahr 2000 initiierte Christoph Schlingensiefel eine Performance, indem er Container mit Asylbewerbern, die kurz vor ihrer Ausweisung standen, im Stadtzentrum von Wien aufstellen ließ. Das vermeintliche Ziel der mit *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* betitelten Performance war es, einzelne Personen aus den Containern „herauszuwählen“, die dann abgeschoben werden sollten. Diese Aktion vollzog sich vor dem Hintergrund der Bildung einer Koalition zwischen der konservativen Österreichischen Volkspartei und Jörg Haiders rechtsgerichteter, ausländerfeindlichen Freiheitliche Partei Österreichs. Die Installation war während der Wiener Festwochen direkt neben der Staatsoper aufgebaut und operierte auf mehreren Ebenen. Sieht man ihr politisches Anliegen darin, die internationale Aufmerksamkeit auf die neue Mitte-Rechts-Regierung zu lenken, wurde diese Aufgabe höchst erfolgreich gelöst. Als politisches Forum dienten dabei nicht nur der Karajan-Platz, auf dem die Container standen, sondern ebenso die (Massen-)Medien. Schlingensiefel war während der Performance in den Medien omnipräsent – im Fernsehen, Radio, im Internet und in der Tagespresse. Und sollte die Redewendung „All publicity is good publicity“ stimmen, dann hatte Schlingensiefel ein Übermaß an guter Presse. Auch wenn die Live-Performance offenkundig auf ein TV-Format rekurrierte, führte seine *liveness* zu zahlreichen Zwischenfällen: So versuchte eine Gruppe links gerichteter Demonstranten, die Asylbewerber zu befreien. Schlingensiefels Aktion rückte auch die *Kronzeitung*, eine konservative österreichische Tageszeitung, die Haider unterstützte, ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Diese Performance sollte auf mindestens zwei Ebenen analysiert werden, beginnend mit den Stilmitteln der Inszenierung.⁹ Hier können wir eine radikale Neuordnung der üblichen Mittel des Theaters feststellen, die man zusammenfassend als eine Substitution des gewohnten metaphorischen Verfahrens theatraler Repräsentation durch Metonymie beschreiben kann. Zweites müssen wir untersuchen, wie diese Bühnenmittel zusammenwirkten und eine Sphäre der Öffentlichkeit ausbildeten. Sehr verkürzt könnten wir sagen, dass es bei dieser Performance weniger ein Publikum als vielmehr eine Öffentlichkeit gab, oder zumindest, dass die Öffentlichkeit politischer Auseinandersetzung und die Aufmerksamkeit der Massenmedien von größerer Bedeutung als ein Theaterpublikum im herkömmlichen Sinne waren.

Metonymische Repräsentation wurde offensichtlich zustande gebracht, indem einzelne Personen als echte Asylbewerber wahrgenommen wurden und zur Repräsentation der Gesamtheit der Ausländer als gesellschaftliche Gruppe dienten. Aufgrund ihres Aussehens und ihrer Biografien, die in Wirklichkeit frei erfunden waren, konnten die Containerinsassen jenen geografischen Gegenden zugeordnet werden, die für gewöhnlich mit Flüchtlingen assoziiert werden: Afrika, Osteuropa, Asien. Diese Unmittelbarkeit wurde theatral gerahmt. Beim Einzug in die Container trugen die meisten Insassen Perücken oder hielten sich auf ihrem Spießrutenlauf durch Kameras und Mikrofone Zeitschriften vors Gesicht, um ihre Identität zu schützen. Sie wurden als Kriminelle auf dem Weg zum Prozess dargestellt – oder vielleicht sogar als Prominente auf dem roten Teppich oder als eine Mischung aus beidem. Diese bewusste Verschmelzung verschiedener Tropen kann auch auf den Ort selbst ausgedehnt werden. Der Container besitzt eine metonymische Komponente, insofern er in dieser Zeit den Standard in der Unterbringung von Flüchtlingen darstellte. Aber insofern der Container zu einer der vorherrschenden Metaphern für die Globalisierung wurde, wird über diese spezifische metonymische Verwendung hinausgegangen. Der Container war nicht nur die bevorzugte Behausung in *Big Brother*; er wurde auch zu einer wichtigen Größe im weltweiten Warenverkehr. Neben Digitaltechnologien und Finanzmärkten stellt das Containerwesen die wichtigste Säule ökonomischer Globalisierung dar.

Der Container übernimmt aber noch weitere Aufgaben. Die Zuschauer sind aufgefordert, sich anzustellen und einen Blick ins Innere des Containers zu werfen – mit einer Haltung, die die von Museums-, Zoo- und Peepshow-Besuchern miteinander verschmelzen lässt. Die Verbindung zu Coco Fusco und Gómez-Peña liegt auf der Hand, obgleich die Implikationen grundverschieden sind. Während deren Performance *Two Undiscovered Amerindians Discover the West* darauf abzielte, die Genese des westlichen Blicks und die historischen Beziehungen Europas zur Neuen Welt zu untergraben, stellt die Komponente der Peepshow in *Bitte liebt Österreich* eine Variation des weiter gefass-

⁹ Die Analyse stützt sich hauptsächlich auf den Film von Paul Poet, *Ausländer Raus! Schlingensiefels Container*, Wien 2005.

ten Themas medialen Voyeurismus dar, wie er mit *Big Brother* und Kohorten assoziiert wird. Wie die ganze Performance dient auch die Peepshow dazu, den Zuschauer mit seinen eigenen mentalen Bildern zu konfrontieren; ein Akt der Subversion mittels Übertreibung, insofern Medienbilder und politische Debatten körperliche Ausformung erlangen. Der Akt des Guckens wird zu einem Akt der Bewusstseinsweiterung, obgleich Schlingensiefel wahrscheinlich die Wirksamkeit eines solchen aus den 1960er Jahren stammenden Konzepts bestritten hätte. Schlingensiefels Strategie bestand darin, Metonymie vorzutauschen und sie gleichzeitig zu metaphorisieren.

Letztendlich gehen mit der Überschneidung von metaphorischer und metonymischer Repräsentation gravierende Schwierigkeiten auf mehreren Ebenen einher. Diese Art der Installation macht es schwer, eine einheitliche Zuschauerschaft auszumachen, insofern wir zwischen mehr oder minder interessierten Umstehenden und Passanten, Zuschauern vor ihren Rechnern, die die Performance im Internet sehen und sich möglicherweise an der Abstimmung beteiligen, und dem breiten massenmedialen Publikum, das fünf Tage lang die Performance über Zeitung, Radio und Fernsehen in ihren Wohnzimmern verfolgt, unterscheiden können. In einem gewissen Sinn nehmen sie alle teil, übernehmen aber doch gänzlich verschiedene Funktionen. Und was von größter Bedeutung ist: In der Kombination des Metaphorischen und Metonymischen wird die ethische Fragestellung zum Umgang eines westlichen Landes mit Ausländern nur umso mehr fokussiert. Die Flüchtlinge schienen real zu sein und waren deshalb metonymisch mit einer weitaus größeren Gruppe verbunden. Sie stellten aber auch Individuen mit einer eigenen Geschichte dar und waren in diesem Sinne jenseits jeglicher Tropen angesiedelt.

Im Hinblick auf die zweite Analyseebene, die Bildung einer Öffentlichkeit, könnte man argumentieren, dass Schlingensiefels installative Performance eine Öffentlichkeit schaffte, um das gewählte Thema der Asylbewerber politisch wirksam verhandeln zu können. Die globalen Wanderungen von Personen auf der Suche nach einem neuen Zuhause aufgrund wirtschaftlicher und/oder politischer Verhältnisse ist eindeutig eine Schlüsselfrage in der breiter angelegten Auseinandersetzung mit Multikulturalität. Da Asylbewerber – im Vergleich zu Einwanderern, die längerfristig im Land leben – kaum mit Rechten ausgestattet sind, scheinen sie ein weit höheres Maß fremdenfeindlicher Aggression auf sich zu ziehen als „normale“ Immigranten. Letztendlich wird diese Fremdenfeindlichkeit ebenso auch auf andere Gruppen übertragen. Schlingensiefels Leistung war es, diese Debatte aus dem ästhetischen Bereich von Theater und Performance herauszulösen und in der breiteren Sphäre der Öffentlichkeit anzusiedeln. Sie war in diesen paar Tagen allgegenwärtig, präsent in allen wichtigen Medien mit ausführlichen Zeitungsreportagen sowie Diskussions- und Gesprächsrunden im Fernsehen; und nicht zu vergessen: das Voting selbst, das bereits *per definitionem* eine Öffentlichkeit schafft.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Indem Schlingensiefel das übliche Verhältnis von Metapher und Metonymie in der Theateraufführung umgestal-

tete, gelang es ihm, die Debatte außerhalb der herkömmlichen Theatersituation und -rezeption, die von der Decodierung theatraler Zeichen geprägt ist, zu verankern und die Sphäre der Öffentlichkeit einzunehmen – zumindest für eine Woche.

Wie bereits in der Einleitung aufgezeigt wurde, bezieht sich die Thematisierung von Zuschauer und Publikum in der Theorie der Postdramatik auf die Kopräsenz, die physische Anwesenheit der Rezipienten. Das eben behandelte Beispiel allerdings weist den Rezipienten unterschiedliche räumliche Bestimmungen zu. Für *Bitte liebt Österreich* können wir Folgendes festhalten:

- eine physische Abschottung der „Performer“, der Asylbewerber im Container, die nur durch ein Guckloch hindurch oder über mediale Vermittlung wahrgenommen werden können;
- eine Situation, die von der Verbreitung durch Fernsehen und Internet mit der Möglichkeit eines *Votings à la Big Brother* gekennzeichnet ist;
- die mediale Auseinandersetzung in Zeitungen und anderen Medien wie Radio und Fernsehen. Auf dieser Ebene kreierte Schlingensief eine genuine Habermas'sche Öffentlichkeit politischer Auseinandersetzung.

An die Stelle einer semi-religiösen *communitas* traditioneller Performances treten hier verschiedene Gruppen weit verstreuter Rezipienten, die in ganz unterschiedlicher Weise auf die Performance reagieren – von fundierten Diskussionen bis hin zu einem unmittelbaren Einschreiten. In einer Welt verteilter Ästhetik ist es selbst schwierig, das Theater zu lokalisieren. Der Container ist zwar offensichtlich der „Ort der Performance“, aber der „Ort der Rezeption“ ist potenziell unbegrenzt und überschreitet sogar die Stadt- und Staatsgrenze. Die Performance wurde freilich in Hinblick auf eine bestimmte politische Konstellation konzipiert – den Einzug eines radikalen, rechtsgerichteten Politikers und seiner Partei in die Regierungskoalition, aber sie lässt sich mitnichten auf diese Situation begrenzen. Und hinsichtlich ihres Formats, um einen Begriff des Fernsehens zu verwenden, hat sie tatsächlich *Modellcharakter*.

Teil 3: The Artist is Present

Wenn Schlingensiefs Aktion im Hinblick auf ihren Interventionscharakter gewissermaßen als „klassisch“ zu bezeichnen ist – hier ging es um eine politische Intervention mit performativen Mitteln in einem unmittelbaren Sinne – so ist die zweite Arbeit, die ich diskutieren möchte, die Performance von Marina Abramović, *The Artist is Present*, anders gelagert, und weniger politisch-interventionistisch, aber dennoch wegweisend für die neue Beziehung zwischen Aufführungen und Öffentlichkeit. Abramović ist ein dankbares Beispiel, weil sie als Pionierin der Performance-Kunst zentrale ästhetische Grundsätze und Praktiken eben dieser Kunstform etabliert hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Erika Fischer-Lichte ihre *Ästhetik des Performativen* mit einer aus-

führlichen Analyse einer früheren Arbeit von Marina Abramović beginnt (*Lips of Thomas*, 1975), um einige Grundprinzipien dieser Ästhetik der Ereignishaftigkeit zu etablieren und zu umreißen.

Von März 2010 an saß Abramović 77 Tage und 700 Stunden lang schweigend an einem Tisch im New Yorker Museum of Modern Art (MOMA). Besucher konnten sich ihr gegenüber am Tisch hinsetzen und dort verweilen, solange sie wollten. Der einzige Kontakt, der zugelassen war, war Augenkontakt, den ein Besucher solange aufrechterhalten konnte, wie er oder sie wollte. Abramović erlaubte sich keine Pausen, nicht einmal Toilettenpausen, solange sie *présent* war. Auf den ersten Blick scheint diese Aufführung eine Art *durational performance* gewesen zu sein, eine Gattung, die sie selbst entwickelt hat und die Zeit und Körperlichkeit erfahrbar macht. Allerdings war diese Performance anders. Das Prinzip der Zeiterfahrung war nur ein Teil der Aufführung, ja vielleicht nicht mehr als eine Art performative Oberfläche. Obwohl Marina Abramović an einem Tisch einem jeweiligen Besucher gegenüber saß, war sie nicht allein. Erstens wurde die Performance auf Video aufgezeichnet und als Livestream im Internet ausgestrahlt. Hinzu kam ein Fotograf, der die Gesichtsausdrücke der Teilnehmer fotografierte und diese Bilder als Porträts ebenfalls ins Netz stellte, so dass am Ende der drei Monate ein großes Gesichtsarchiv verfügbar war. Diese Bilder wurden auf einer *social networking site*, flickr.com, als ein so genannter Fotostream der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sowohl der Video- als auch der Fotostream generierten wiederum Kommentare im Internet, die in Form von kurzen Bemerkungen bis hin zu längeren Ausführungen lesbar waren. Es wurde deutlich, dass einige der Kommentatoren die Performance im MOMA live erlebt hatten, andere wiederum kannten nur die mediale Version.

Besonders interessant ist die Tatsache, dass die Performance auch Gegen-Performances generierte. Der persisch-stämmige Performance-Künstler Amir Badaran setzte sich mehrmals zu Marina Abramović hin und versuchte, sie mit eigenen Interventionen – darunter war ein Heiratsantrag – aus der Fassung zu bringen und ihr seine Ehrerbietung zu erweisen. Gleichzeitig nutzte er die mediale Aufmerksamkeit, um sowohl sich selbst in Szene zu setzen – Selbstdarstellungsöffentlichkeit – als auch weitere Kommentare zu generieren. Diese andere Performance hat er auf seiner eigenen Webseite veröffentlicht.

Wenn wir diese Performances etwas genauer anschauen, so können wir neue Formen und Modalitäten räumlicher und diskursiver Rahmung feststellen. Betrachten wir das räumliche Setting, so zeigt sich, dass eine Art konzentrische Rahmung wirksam war. Im Zentrum der konzentrischen Kreise saß die Künstlerin am Tisch, ihr gegenüber ein Zuschauer bzw. Besucher, der sie fixierte. Um den Tisch herum standen andere Besucher, die der Performance als zunächst unbeteiligte Zuschauer beiwohnten. Dem Tisch gegenüber standen Videokameras, Beleuchtungsanlagen und der Fotograf. Das Atrium mit seinen Balkonen erlaubte anderen Zuschauern, das Ganze von oben zu betrachten. Man wird eher an ein Film- oder Fotoatelier als an ein Museum erinnert. Hier

wird deutlich, dass die berühmte, man könnte sagen, traditionelle körperliche Begegnung, die für Performance-Kunst nicht nur charakteristisch, sondern gleichsam gattungskonstitutiv ist, nun vielfältig mediatisiert wird. Da diese Performance auch im Internet in Form von Video und Fotografie verfügbar war, und weil diese mediale Zweitverwertung beträchtliche öffentliche Diskussionen auslöste – manche Kommentare waren, wie gesagt, sehr komplex –, können wir sagen, dass eine diskursive Öffentlichkeit geschaffen und über 77 Tage aufrechterhalten wurde.

Wenn wir die räumlichen und diskursiven Aspekte der Performance betrachten, so wird der Titel selbst komplexer als es auf den ersten Blick scheint und im hohen Maße selbstreflexiv. Während die Künstlerin im wahrsten Sinne des Wortes räumlich und zeitlich präsent war – und in diesem Sinne gehorchte sie den Gesetzen einer Ästhetik des Performativen –, war die Aura jenseits der Koordinaten des Hier und Jetzt auch präsent. Die Performance demonstrierte, dass das Konzept der Präsenz, wie es in den Arbeiten führender Performance-Theoretiker wie Peggy Phelan (1990) und Fischer-Lichte (2004) entwickelt wurde, nun im Hinblick auf neue mediale Konfigurationen überdacht werden muss. Im Zeitalter des Internets ist die Performance sowohl hier und jetzt, dort und damals. Solche Performances demonstrieren, dass die Öffentlichkeit in Zukunft ein wichtigerer und dynamischerer Raum wird, als bisher der Fall war. Auch wenn in *The Artist is Present* keine unmittelbare politische Intervention zu konstatieren ist, so sind die Implikationen für die politische Wirkung von Performance weitreichend, da der hier entwickelte mediale Multiplikationseffekt vielfach einsetzbar ist.¹⁰

Wie ich versucht habe darzulegen, entwickelt das postdramatische Theater heute vielfältige Herangehensweisen, die sich nicht nach dem Modell der traditionellen Schauspieler-Zuschauer-Beziehung analysieren lassen. Ich habe angedeutet, dass die aktuelle Forschung zum postdramatischen Theater, selbst unter ihren Gründern und Befürwortern, noch immer von der Vorstellung ausgeht, dass Zuschauer und Publikum den Schauspielern oder Performern von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Unter „Netz-Bedingungen“ und unter den Auswirkungen einer aufblühenden Medienlandschaft erscheint es aber von größter Bedeutung, dass wir unsere Parameter erweitern, indem wir den Begriff der Öffentlichkeit erneut in den Blick nehmen. Das Beispiel der beiden hier diskutierten Performances zeigt, dass eine performative Ästhetik auf diese veränderten Bedingungen reagiert. Postdramatische Dramaturgien sind

¹⁰ Jüngere Ausstellungen zeigen, dass das Werk allein im emphatischen und immanenten Sinne nur bedingt politisch lesbar ist. So war die Ausstellung *Sunflower Seeds* von Ai Weiwei in der Tate Modern (2010) zunächst schwer als politisch zu lesen. Der Künstler ließ die Turbinenhalle des Museums mit Millionen aus Porzellan gefertigten Sonnenblumenkernen bedecken. Erst die mediale Verknüpfung des Begleitprogramms in Form von Filmen, Livestreams und Videobotschaften, die vom Künstler zum Teil beantwortet werden, schafften ein Bewusstsein für die politischen Implikationen der Arbeiten. So waren ca. 600 Arbeiter in der chinesischen Porzellanstadt Jingdezhen zwei Jahre lang mit der Herstellung beschäftigt.

mehr und mehr geprägt von Verteilung und Distribution – genau wie der Großteil unserer Interaktionen. Diese Beobachtung lässt uns mit zwei offensichtlich Paradoxa zurück: ein politisches und eines, das die mediale Verfasstheit von Theater selbst betrifft. Wenn wir insbesondere Schlingensiefels Performance als Beispiel einer politisch wirksamen Performance betrachten (und wenn wir in ihrer massenmedialen Wirkung die ausschlaggebende Größe hierfür sehen, war sie zweifelsohne wirksam), dann ist ein solches Maß an Wirksamkeit vielleicht nur dann erreichbar, wenn das Ästhetische distribuiert und die Sphäre der Öffentlichkeit genutzt wird. Das Paradox besteht darin, dass eine wirksame politische Performance vielleicht nur dann möglich ist, wenn sie außerhalb des Theaters oder allgemeiner außerhalb der Rückkopplungsschleifen performativer Ästhetik stattfindet. Der gleiche Befund gilt für Abramović, wenn auch weniger im Sinne einer unmittelbaren politischen Intervention.

Das zweite Paradox: Je mehr die herkömmliche Definition von Theater aufgelöst und hinterfragt wird, desto mehr sind wir herausgefordert zu fragen, was das Medium Theater denn dann überhaupt ausmacht. Es ist die Errungenschaft postdramatischen Theaters, eher in seinen praktischen Arbeiten als in der theoretischen Beschreibung, die Frage nach dem Medium selbst zu stellen. Indem die grundlegendsten ästhetischen Konventionen ignoriert und überschritten werden, stellt es energisch immer wieder die elementare Frage: Was ist Theater? Oder: Was kann Theater angesichts eines erneuten Strukturwandels der Öffentlichkeit sein?

Literatur

- Calhoun, Craig (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Gestrich, Andreas, „The Public Sphere and the Habermas Debate“, in: *German History* 24, 3 (2006), S. 413-430.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Berlin, 1990 [1962].
- Kennedy, Dennis, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, MA, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M., 1999.
- Sauter, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, IO, 2000.

Film

Ausländer Raus! Schlingensiefels Container, Wien 2005, Regie: Paul Poet.

NORBERT OTTO EKE

„WAS IST. SPIELEN WIR WEITER?“
PRAKTIKEN DER ENTAUTOMATISIERUNG
IM THEATER HEINER MÜLLERS

No more heroes anymore – Spielabbrüche

Mitten im 4. Akt – der Durchmarsch des um ein Nichts Krieg führenden Fortinbras hat Hamlet soeben den letzten Anstoß zum Handeln gegeben („Von jetzt an malt mit Blut / Meine Gedanken, oder seid für nichts mehr gut.“¹) –, an diesem Wendepunkt des Stücks unterbricht Heiner Müller seine Inszenierung von Shakespeares *Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*.² Die Tragödienmaschinerie wird nach einer Spielzeit von 2 Stunden und 57 Minuten vorübergehend ausgesetzt. Als *mise en abyme* der elisabethanischen Tragödie breitet sich im Spiel um den im Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, Theorie (des Neuen) und Praxis (des Alten) aufgeriebenen Melancholiker ein zweiter (in der DDR zu dieser Zeit verbotener) Text aus, der das ‚alte Stück‘ aufruft als exemplarischen Fall der letztlich in die Selbstvernichtung mündenden Verirrung eines Intellektuellen im Ekel vor der Geschichte: *Die Hamletmaschine*. Müller ‚adaptiert‘ mit diesem – *seinem eigenen* – 1979 am Théâtre Gérard Philippe Saint Denis uraufgeführten Text nicht Shakespeares *Hamlet* im traditionellen Verständnis der Umarbeitung und Anpassung eines Werks an die Bedingungen einer anderen Zeit oder die Erfordernisse eines anderen Mediums. Er errichtet vielmehr auf seinen Trümmern eine artifizielle Abrechnung mit den enttäuschten Hoffnungen und den trügerischen Versprechen der sozialistischen Zukunftsentwürfe, in der sich zwei Traditionslinien deutscher Hamlet-Rezeption kreuzen: Brechts Interpretation Hamlets als Modell eines durch den Zusammenstoß seiner Wertvorstellungen mit der Realität zum Zyniker gewandelten Idealisten auf der einen Seite; auf der anderen Seite Nietzsches Lesart der Hamlet-Figur als Abbild des dionysischen Menschen,

¹ William Shakespeare, „Hamlet“. Dt. v. Heiner Müller, Mitarbeit: Matthias Langhoff, in: Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*, Berlin, 1989, S. 7-123: 88. In Müllers Übersetzung, die der Inszenierung zugrunde liegt, ist das Aktschema zugunsten einer Szenenreihung aufgehoben. Im Szenenaufbau erfolgt die Zäsur hier entsprechend im Anschluss an das 15. Bild.

² *Hamlet/Maschine*, Regie: Heiner Müller, Deutsches Theater Berlin, Premiere: 24.03.1990.

der einen „wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan“ hat, der zuviel gesehen hat und den es zu handeln nun ekelt.³

Die Unterbrechung des Spiels durch die eingeschobene *Hamletmaschine* ist mehr als bloß vorgezogener Kommentar des Stückes *Hamlet* durch den Regisseur Heiner Müller. Die *Hamletmaschine* ist vielmehr das eigentliche Zentrum, Herzstück und Fluchtpunkt der Inszenierung, an der Heiner Müller mitten in der Umbruchphase von 1989/90 am Deutschen Theater in Ostberlin gearbeitet hat (Probenbeginn war im November 1989 vor dem Fall der Mauer, Premiere im März des darauffolgenden Jahres). Der Regisseur Müller ‚schreibt‘ mit ihrer Aufführung den *Autor* Heiner Müller in seine Inszenierung hinein, der Shakespeares Tragödie mit ihrem zwischen zwei Zeitaltern eingeklemmten Helden stets immer wieder in ihrer spiegelbildlichen Bedeutung für eine spezifisch deutsche Geschichts- bzw. Zeiterfahrung und den dänischen Prinzen selbst als Imago des Missverhältnisses von Theorie und Praxis hat verstanden wissen wollen. In seiner 1988 in Weimar gehaltenen Rede *Shakespeare eine Differenz* hat Müller die anhaltende Aktualität Shakespeares so damit begründet, dass dessen Werk ein „Spiegel durch die Zeiten“⁴ sei; es erzähle von der „Wiederkehr des Gleichen“⁵. Nach wie vor behaupteten die in Shakespeares Werken gespiegelten Schrecken ihre Gültigkeit – auch und gerade über den ‚roten‘ Morgen der Oktoberrevolution, jenen Gründungsmythos aller kommunistischen Herrschaftssysteme hinaus, auf den Müllers Werk über mehr als dreißig Jahre hinweg von der vorbehaltlosen Zustimmung (*Zehn Tage die die Welt erschütterten*) bis zu seiner endgültigen Demontage (*Germania 3 Gespenster am Toten Mann*) bezogen geblieben ist:

DOCH SEHT DER MORGEN GEHT IM ROTEN MANTEL / ÜBER DEN TAU DES HÜGELS DORT IM OSTEN. Fast vierhundert Jahre später eine andre [Müllers] Lesart: IM ROTEN MANTEL GEHT DER MORGEN DURCH / DEN TAU DER SCHEINT VON SEINEM GANG WIE BLUT. Dazwischen liegt, für meine Generation, der Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien.⁶

Müller schließt in seiner Inszenierung unmittelbar hier an, indem er eine Radioreportage von der Beerdigung Stalins an den Anfang des Spiels stellt und solcherart die Wiederaufführung des nahezu vierhundert Jahre alten Stückes politisch rahmt. Aber nicht allein deswegen ist Müllers Einstellung seines Textes in eine Inszenierung interessant, die der politischen Agonie des Endes bzw. des Endens – hier der aus der Konkursmasse des ‚Dritten Reichs‘ hervorgegangenen sozialistischen deutschen Republik – Bilder sich dehnender, zerfallender, aber nicht wirklich enden wollender Zeit an die Seite stellt, sondern

³ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 15: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York, NY, 1980, S. 9-157: 56 f.

⁴ Heiner Müller, „Shakespeare eine Differenz“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1988], S. 334-337: 335.

⁵ Ebd., S. 337.

⁶ Ebd., S. 334.

der inszenatorischen Technik pausierender Unterbrechung wegen, derer sich Müller dabei bedient.

Fließend scheint sich der Übergang von dem einen in das andere Stück allererst einmal gestalten zu wollen: vom *Spiel* des zwischen den Zeitaltern stehenden Prinzen Hamlet zum *Metadrama der Reflexion* über das Ende der (heroischen) Geschichte und den Beginn eines postheroischen Zeitalters. So fügt Müller der Shakespeare'schen Tragödie zunächst den imaginierten Horatio-Auftritt aus dem ersten Teil der *Hamletmaschine* ein: „Auftritt Horatio. Mitwisser meiner Gedanken, die voll Blut sind, seit der Morgen verhängt ist mit dem leeren Himmel. [...] Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet.“⁷ Dem folgt, aus dem Off eingespielt, der von Ulrich Mühe, dem Darsteller des Hamlet auf der Spielebene der Shakespeare-Inszenierung, eingesprochene Anfang von Müllers Stück („Ich war Hamlet...“⁸), das in Form von Zitaten und Anspielungen zuvor bereits insgeheim im Hintergrund der elisabethanischen Tragödie präsent gewesen war. Die Bewegung eines von hier aus erwartbaren Hineingleitens in den ‚fremden‘ Text der *Hamletmaschine* aber wird bereits im Ansatz wieder abgebrochen: Ein Teil der Kullisse fällt in sich zusammen, der Vorhang schließt, das Publikum wird in die Pause entlassen.

Im Anschluss an diese Pause setzt die Inszenierung neu ein mit einer Aufführung nun des kompletten Textes der *Hamletmaschine*, mit der Müller im Vergleich zu dem vorangegangenen ‚Hamlet-Spiel‘ weniger theatrale Situationen zwischen den auf der Bühne anwesenden Akteuren herstellt, als vielmehr die Performativität der Sprache in den Vordergrund rückt. Mit diesem Wechsel der Referenzebenen von Theatralität vollzieht sich eine Verschiebung zugleich zwischen Ober- und Unterflächenstruktur: Die Shakespeare'sche Tragödie wird zum Hinter- bzw. Untergrund nun der *Hamletmaschine*. Auf der theatralen Ebene hat Müller dabei den Einstieg in den Text der *Hamletmaschine* und die Rückkehr in das Hamlet-Spiel komplementär gestaltet. Wiederrum verschafft sich mit Ophelias Wahnsinnsgesang aus der 5. Szene des 4. Aktes der Hintergrundtext, nun Shakespeares Tragödie, einen Augenblick der Präsenz (hier nun) in der *Hamletmaschine*, bevor Müller dem durch eine erneute Pausierung ein weiteres Mal ein abruptes Ende setzt. Nach diesem zweiten Abbruch wechselt die Aufführung zurück in das Hamlet-Spiel, das noch einmal zurückgestellt wird auf den Anfang dieser Ophelia-Szene (in Müllers Übersetzung Bild 16) und von hier aus zügig in 1 Stunde und 23 Minuten zum vorbestimmten blutigen Ende geführt wird. Gesetzt wird dieses Ende durch den vom Band noch einmal eingespielten Absagemonolog Ophelias/Elektras aus der *Hamletmaschine* und das Gedicht „Fortinbras‘ Klage“ des polnischen Dichters Zbigniew Herbert; das Schlusswort des über die von Hamlet hinter-

⁷ Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“, in: ders., *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2001, S. 543-554: 546.

⁸ Ebd., S. 545.

lassenen Leichenberge nach der Macht greifenden Fortinbras dagegen ist in Müllers Inszenierung gestrichen.

Rupturen als Praxis der Entautomatisierung

Zäsuriert durch den mehrfach leitmotivisch angespielten Song *No more Heroes* der britischen New Wave-Band *The Stranglers*⁹, sprechen die Darsteller Hamlets und des Königs Claudius (Ulrich Mühe, Jörg Gudzuhn) im ‚Nullpunkt‘ einer in das Hamlet-Geschehen hineingestellten unbestimmten Raum/Zeit zweiter Ordnung den Großteil von Müllers Text, der weder Fabel noch Charaktere mehr kennt, lediglich austauschbare Person-Signifikanten. Die Rede der in chaplinesker Kostümierung (Anzug und Melone) auftretenden ‚Clowns‘ der Geschichte wiederum wird von fünf gleichzeitig auf der Bühne anwesenden Frauen aufgenommen, wiederholt und in Wort- und Lautelemente zerbrochen. Sie reden nicht mehr miteinander, sondern bilden einen Echoraum für den ‚Text‘ der Hamlet-Clowns – Bild einer funktional leerlaufenden, nur noch das eigene Echo als Resonanz erfahrenden Kunst, das zurückverweist auf die Eröffnung der Hamlet-Rede in Müllers Stück: „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.“¹⁰ Müller schließt damit im Unterschied zum Inszenierungsgestus der vorangegangenen (und auch der nachfolgenden) Aufführungsteile an Verfahren der Installations- und Performancekünste an, die immer wieder die Stimme aus dem Korsett der Semantik befreit und die raumkonstituierende Bedeutung von Tonmaterial erprobt, Texte fragmentiert, (re-)kombiniert und in neue mediale Erfahrungskontexte gestellt haben.¹¹ Auch in Müllers Aufführung der *Hamletmaschine* im *Hamlet*-Drama gehen *phóné* und *logós* nur noch bedingt zusammen¹²; der

⁹ Der Songtext öffnet den Assoziationsraum für die Auseinandersetzung mit den enttäuschten Hoffnungen im Sozialismus und dem Ende des heroischen Zeitalters in *Die Hamletmaschine*: „Whatever happened to Leon Trotsky? / He got an ice pick / That made his ears burn // Whatever happened to dear old Lenny? / The great Elmyra, and Sancho Panza? / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // Whatever happened to all the heroes? / All the Shakespeareos? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // No more heroes any more / No more heroes any more // Whatever happened to all the heroes? / All the Shakespeareos? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // No more heroes any more / No more heroes any more.“ Online unter: <http://www.stlyrics.com/songs/s/stranglers9988/nomoreheros326279.html>, Download am 15.08.2013.

¹⁰ Müller (2001), *Die Hamletmaschine*, S. 545.

¹¹ Vgl. dazu die Beiträge und Diskussionsrunden in Christoph Metzger (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.

¹² Angesprochen ist damit das schwierige Verhältnis zwischen *Stimme* (im Sinne des Vollzugs des Sprechens) und *Sprache* (hier im Sinne ihres lexikalischen Bestandes), die Derrida in seiner *Grammatologie* mit der Konzeptualisierung der Verlautbarung als Explikation von Zeichen und Stimme als Übertragungsmedium noch recht umstandslos zusammengedacht hatte. Unter anderem hatte Derrida hier von einem „Logo-zentrismus“ gesprochen, „der zugleich ein Phono-zentrismus“ sei: „[A]bsolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des

Einsatz der Stimme als einer auf Sinn und Mitteilung zielenden Repräsentation von Wirklichkeit ist nachhaltig gestört, auch wenn Müller den Weg hin zur Trennung von Stimme/Sprechen und Mitteilung (Explication von Zeichen) und die Verwandlung des ‚Lautsprechens‘ in eine Klangskulptur, die Sprache einsetzt, ohne dass diese Signifikant werden müsste, nicht (noch nicht) konsequent zu Ende geht.

Allein der Wechsel im Aufführungsgestus macht die *Hamletmaschine* zum Fremd-Körper: Mit ihr wird etwas anderes sichtbar. Inmitten des Raums der geordneten Wahrnehmungen tritt mit der *Hamletmaschine* etwas Anderes, Befremdliches in die Erscheinung: eine „Insel der Unordnung“¹³; Grenzziehungen werden brüchig, Mechanismen gewohnter Hör- und Seharbeit werden gestört. Die doppelte Ruptur der Pausierungen stört nachhaltig den Fluss der Aufführung der Shakespeare’schen Tragödie. Die von Müller gesetzten Pausen gleichen „den weißen Flächen auf der Leinwand, die einen Untergrund durchschimmern lassen, ohne den es keine Figur gäbe, der aber nicht selbst figurabel ist.“¹⁴ Sie markieren Unterbrechungen des Spielverlaufs, die den Repräsentationscharakter des Bühnengeschehens infrage stellen; sie entstellen die Simulationsmaschinerie des Theaters zur Kenntlichkeit, verschieben mit den Grenzen zwischen Spiel erster und zweiter Potenz auch diejenigen zwischen Bühne und Wirklichkeit (gelebter Realität).

Müller greift hier auf vergleichbare Strategien der Durchbrechung, Durchkreuzung und Ausstreichung von Kognitionsroutinen zurück, die er in einem wenige Monate vor seinem Tod mit Alexander Kluge geführten Gespräch am Beispiel einer Inszenierung Einar Schleefts zur Diskussion gestellt hat. Schleeft hatte 1988 im Bockenheimer Depot in Frankfurt die Inszenierung seines eigenen Stücks *Die Schauspieler* (nach Motiven von Gorkis *Nachtasyll*) mit einem spektakulären Spielabbruch begonnen:

Das Set fing mit der Schlusszene von ‚Hamlet‘ an. Einfach und sehr schön gestellt, ganz großartige Kostüme. Die Szene dauerte fünf Minuten, und dann war Pause. Das Stück dauerte dann zwei Stunden, fast drei Stunden. Das war als Schockmoment interessant, das war eine ganz andere Wahrnehmung, eine ganz andere Theatererfahrung in dieser schockierend kurzen ersten Hälfte. Und dann dauerte es endlos lang. Das war eine Verschiebung, eine Veränderung der Wahrnehmung.¹⁵

Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns“. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983, S. 25.

¹³ Von solchen „Inseln der Unordnung“, auf denen das „Publikum sich ansiedeln“ könne, redet Heiner Müller u. a. im Gespräch mit Wolfgang Heise (hier am Beispiel einer Unterbrechung seines Stückes *Zement* durch das Prosa-Intermedium *Herakles 2 oder Die Hydra*). In: Heiner Müller, „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller“, in: ders., *Werke 10: Gespräche 1. 1965-1987*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1986], S. 496-521: 517.

¹⁴ So im Hinblick auf die Löcher in der Rede und die Pausen in der Musik. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010, S. 178.

¹⁵ Heiner Müller, „Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse“, in: ders., *Werke 12: Gespräche 3. 1991-1995*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1995], S. 692-711: 698.

Ich habe Schleefs *coup de théâtre* in einem Beitrag über Heiner Müllers Medientheorie und -praxis als Strategem störender Unterbrechung beschrieben.¹⁶ Unterbrechungen, wie Schleef sie regelrecht *ins Spiel* gebracht hat, stellen das Theater/Spiel von verschiedenen Seiten her infrage: zum einen im Hinblick auf die Konstituierung von Raum und Zeit; zum anderen im Hinblick auf die Bedingungen der Theaterkommunikationen. Störungen routinisierte, durch Wiederholungen und ‚Einschleifungen‘ verfestigter Kognitions- und Handlungsformen strukturieren das Wahrnehmungsfeld neu, indem sie das Sehen neu ordnen. So wie das Hören *als Hören* bewusst wird erst vor dem Hintergrund der Stille oder (auf einer anderen Ebene) wie die Stimme erst durch ihre Störung (Zittern, Überschlagen, Heiserkeit) als Ausdruck einer Person erfahrbar wird¹⁷, so tritt im Theater, das als solches ja dazu tendiert, Bilder unwidersprochener Evidenz zu produzieren, das Sehen als Wahrnehmungsoperation erst im Durchbrechen der Routinen aus dem Schatten naturalisierter Rezeptions- und Perzeptionsmuster. Mit der Unterbrechung wird der ‚Schein des Wahren‘ in die Illusion des real sich vor den Augen des Zuschauers abspielenden szenischen Geschehens eingeführt. Pausierungen, wie Schleef und – im Anschluss an ihn – Müller sie in ihren Inszenierungen verwenden, sind solche Unterbrechungen im zuvor beschriebenen Sinn, Störungen im Bilderfluss, die Unsichtbares im Sichtbaren aufscheinen lassen.

Müller selbst hat von solchen „Pausen im Bilderfluß“ als sich quer stellenden Momenten gesprochen:

Wenn es eine Funktion von Kunst in diesem Umfeld [gemeint ist hier die mediale Bilderschwemme, N. E.] gibt, dann ist das so etwas wie täglich fünf Minuten Schwarzfilm im Fernsehprogramm. Ich meine – ganz parteiisch – einfach täglich „Fünf Minuten Schwarzfilm“, das würde so ungeheuer viel ändern an den Sehgewohnheiten. Die Grundgewohnheit des Fernsehzuschauers ist die, daß pausenlos Bilder da sind. Es gibt keine Pause im Bilderfluß. Also wäre es gut, damit man die Bilder überhaupt wieder sieht, daß sie ab und zu durch Schwarzfilm unterbrochen werden, wo man also nichts sieht. Und die Funktion von heutiger Kunst wäre die, diesen Bilderfluß – aber das sind ja inzwischen alles Klischees – mit einer Störung der Sehgewohnheit zu unterbrechen. Auch die Holzfiguren von Balkenhol wirken wie eine Störung, und gleichzeitig sind sie Ausdruck einer Sehnsucht in einer Welt von Plastik und Elektronik, sie sind wie Spielzeug. Balkenhol baut da etwas in einen Ablauf hinein, was sich querstellt.¹⁸

Dieser von Müller im Hinblick auf die Öffnung von Wahrnehmungsoptionen beschriebene Vorgang des Querstellens, der Aussetzung und ‚Blindstellung‘

¹⁶ Norbert Otto Eke, „Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden. Heiner Müllers Medientheorie und Praxis“, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), *Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, New York, NY, 2009, S. 343-359.

¹⁷ Vgl. Doris Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: dies./Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 19-38: 25 f.

¹⁸ Heiner Müller, „Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller“, in: ders., *Werke 11: Gespräche 2. 1987-1991*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1988], S. 354-370: 357.

routinisierte Kognitionsmuster lässt sich von Modellen der Befremdung und Entautomatisierung wie insbesondere der Šklovskij'schen *ostranenie* (wörtlich: Fremd-Machen im Sinne einer Ent-Automatisierung der Alltagswahrnehmung) her genauer beschreiben.¹⁹ Entautomatisierung, wie Šklovskij sie der Kunst zur Aufgabe gemacht hat, ist Unterbrechung, Ruptur im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur. Rupturen unterbrechen das Automatisierte zum Zweck der Bewusstwerdung und durchkreuzen das reine, widerspruchsfreie Präsenz (das Gewohnte, Standardisierte und Schematisierte), sprengen es auf. Müllers Praxis einer Art des *foregrounding*²⁰ zur Aufmerksamkeitserzeugung durch bewusst eingesetzte Abweichungen von kognitiven und perzeptiven Hintergrund-Standards der Theaterwahrnehmung in die Fluchtlinie solcher Rupturen zu stellen, heißt, Unterbrechungen und Pausierungen, den Bruch und die Ruptur mithin als ästhetische Verfahren der ‚Überraschung‘ des Rezipienten ernst zu nehmen: als ein Verfahren, das offen ist gegenüber komplexen Phänomenen der Erfahrungswelt und/oder der Wahrnehmung, die in den auf Visualisierung ausgerichteten Kulturen modernen Typs in der Fluchtlinie von Automatisierungs- und Schematisierungsprozessen wesentlich medialer Oberflächen und ästhetischer Konstellationen erfolgt. Müllers Praxis der Unterbrechung, die sich durchaus nicht auf seine Regiearbeiten beschränkt (dazu im Weiteren mehr), lässt sich in Weiterführung dieser Überlegung begreifen als Ausdruck einer ästhetischen Interventionsstrategie, die Schemata und Stereotypen der Wahrnehmung durch Entautomatisierungsvorgänge in die Sichtbarkeit (sensorisch, visuell, sprachlich-intellektuell) stellt.²¹

Maßstäbe für solche Aufsprengungen von Kognitionsroutinen hat im deutschen Theater in den 1980er und 1990er Jahren Einar Schleaf mit dem Rückgriff auf chorische Sprechformen gesetzt²², was Kritik und Publikum gleichermaßen verstörte und den Regisseur zeitweilig dem Verdacht der Affinität zu faschistischer Ästhetik ausgesetzt hat. Dass kein Geringerer als Schiller schon einmal nachhaltig über den Chor gerade als Möglichkeit zur Steigerung der Wahrnehmungsintensität nachgedacht hatte (Schleaf konnte hier anknüpfen), schien vergessen.²³ Das Paradebeispiel der damit verbundenen Entgrenzungen

¹⁹ Vgl. Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*, aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1925].

²⁰ Ich greife hier auf eine Kategorie zurück, die der Sprachwissenschaftler Geoffrey Leech bereits in den 1960er Jahren im Rahmen der Beschreibung von Wirkungseffekten der Abweichung innerhalb lyrischer Rede entwickelt hat. Vgl. Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.

²¹ Vgl. dazu weiterführend Tobias Conradi/Gisela Ecker/Norbert Otto Eke/Florian Muhle (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.

²² Grundlegend dazu Einar Schleaf, *Droge Faust Parsifal. Essay*, Frankfurt/M., 1997.

²³ Im Vorwort zur *Braut von Messina* („Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“) hatte Schiller so über den Chor geschrieben, er könne unter den Bedingungen des modernen Lebens nur mehr als „Kunstorgan“ fungieren, als Mittel, um die „Poesie hervor[z]ubringen“ [Herv. i. O.] (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs-

des performativen Raums freilich ist noch immer die Skandal machende Uraufführung von John Cages erstem „Silent Piece“ (4‘33‘) 1952 in New York. Cage hatte mit diesem ‚Stück‘ bekanntlich kein musikalisches Werk im traditionellen Verständnis zur Aufführung gebracht, vielmehr einen Hörraum in Szene gesetzt, an dem der auftretende Pianist David Tudor lediglich mit den Geräuschen, die er beim Betreten der Bühne und beim dreimaligen Öffnen und Schließen des Klavierdeckels machte, beteiligt war. Das Publikum hörte nicht Musik im Sinne tonaler Fügungen, sondern den Raum einer gemeinsamen Anwesenheit, der als solcher nicht das Produkt einer geplanten Herbeiführung war, sondern vielmehr als emergentes Ergebnis eines ungeplanten, d. h. nicht gerichteten Prozesses in die Erscheinung trat: als *Aistheton* (Wahrnehmbares), an dem die Geräusche des ausführenden Künstlers, des Publikums und der Außenwelt gleichermaßen Anteil hatten.

Ein vergleichbarer Effekt der Entautomatisierung von Wahrnehmungsroutinen ergab sich aus der Inszenierung des ‚Holperns‘ in Christoph Marthalers Inszenierung von Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline* 1996 am Schauspielhaus Hamburg. Marthaler nahm in dieser Inszenierung die Horváth’schen Regieanweisungen ernst und unterbrach jeweils abrupt Dialog, Musik und Geräusch für die zahlreichen in Horváths paratextuellen Anmerkungen vorgeschriebenen Stillungen: Das Geschehen auf der Bühne wurde an diesen Stellen abgebrochen, was die Aufführung als solche infrage stellte bzw. sie als Kunstwerk *ausstellte*. Mitten im Zentrum des Sprechtheaters breitete sich „eine vernichtende Leere – eine Art ‚Totenstille‘“²⁴ aus.

Müller wiederum hat ähnliche Verfahren der Unterbrechung auf der textuellen Ebene bereits in seinen dramatischen Versuchsordnungen der 1950er Jahre erprobt. Insbesondere das 1958 uraufgeführte Stück *Der Lohndrucker* kann mit seinen als ‚Schweigen‘ markierten Stillungen zwischen den Dialogen, die in ihrer Wirkung der von ihm angesprochenen Unterbrechung des Films durch Schwarzblenden nahekommen, geradezu als Paradigma der für

und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar, 1980, S. 11.) Während in der antiken Tragödie der Chor die Aufgabe gehabt habe, zwischen Bühne und Wirklichkeit zu vermitteln, setze er in der neuen Tragödie die Bühne im Gegenteil in Kontrast zu den Gegebenheiten der modernen Welt: Er archaisiere das Bühnengeschehen und setze damit zugleich ein Fremdheitszeichen: „Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“ (Ebd.)

²⁴ Claudia Benthien, „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 237-268: 259.

Müllers Ästhetik konzeptionellen „Politik der Unterbrechung“²⁵ gelten. Mit einer (in der zeitgenössischen Kritik als Rückgriff auf eine von Brecht später aufgegebenen Linie des epischen Theaters beargwöhnte) „Dramaturgie des Sprungs“²⁶ verlängert Müller in diesem aus Kurz- und Kürzestszenen montierten Stück die Ausgangsstruktur filmischer Montage in die formale Konstruktion des Dramas hinein und stellt von hier aus das textuelle Referenzsystem in einen intermediären Verweisungszusammenhang. Allein sechsundvierzig Mal unterbrechen in *Der Lohndrucker* Pausen oder Stillen das Handlungsgeschehen. Diese Unterbrechungen im Intervall raumzeitlicher ‚Still-Stellungen‘ führen in der Konsequenz zu einer episodischen Struktur der Dramaturgie, die sich (abgesehen von Brecht) an den Experimenten Meyerholds orientiert, der diese episodische Dramaturgie in den 1920er Jahren für sein Theater aus der filmischen Montagetechnik heraus entwickelt hat. Sie öffnen den Theatertext gegenüber dem Publikum, beziehen den Zuschauer als „Fragment“ ein „in das Spiel der Fragmente“²⁷ – was in der Konsequenz einer Absage an die Vorstellung *führender* (wissender) Autorschaft gleichkommt und dem Theater die von Müller gewünschte Funktion sichern soll, ein Ort zu sein (um es mit Derrick de Kerckhove zu sagen), „an dem man sehen lernt“²⁸. Während die Sabotage der Neuerungsleistung in dem folgenden Beispiel eines Szenenübergangs am Schluss der einen Szene noch Idee ist, wird sie am Beginn der folgenden Szene als solche so bereits in ihren Folgen reflektiert.

12

[...] *Stettiner und Brillenträger kommen vorbei.*

STETTINER Wenn einer den Einfall hat, genügend Steine in den Gaskanal zu schmeißen, seh ich schwarz für Balke und den Ofen.

13

*Am Ofen. Balke, Schorn.*BALKE Steine im Gaskanal. Das heißt: drei Tage Aufenthalt. Der Plan fällt ins Wasser. *Pause.* [...] ²⁹

Auf einer ganz anderen Ebene, im Stottern der Sprache, die als Störung der Prosodie, der Lautgebung und Syntax den Sprechakt als individuelle Operation erfahrbar werden lässt³⁰, schafft ein anderer Dramatiker, Martin Heck-

²⁵ Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002, S. 463.

²⁶ Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, „Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers *Lohndrucker* in Ostberlin“, in: ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin, 2002, S. 324-337: 327.

²⁷ Müller (2008), Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller, S. 518.

²⁸ Derrick de Kerckhove, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Lecker, München, 1995, S. 84.

²⁹ Heiner Müller, „Der Lohndrucker“, in: ders., *Werke 3: Die Stücke I*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2000, S. 27-64: 58.

³⁰ Müßig daran zu erinnern, dass bereits das stimmbildene Sprechen ein Vorgang der Entautomatisierung ist: Die Klangerzeugung entautomatisiert die Atmung; die Prosodie der Stimme

manns – ein drittes Beispiel dramaturgischer und theatraler Praktiken der Entautomatisierung –, solche Momente entautomatisierender Störungen, am konsequentesten wohl in dem 2002 uraufgeführten Stück *Schieß doch, Kaufhaus!*, das den Sprechtext von vornherein auf klanghafte Person-Signifikanten (Ätz, Fetz, Klar, Kling, Knax) als Projektionsflächen der Konstitutionsbedingungen von ‚Normalität‘³¹ verteilt und die Trennung von *phoné* und *logos*, mit der ja auch Müller in seiner Inszenierung von *Hamlet/Maschine* ein Stück weit gespielt hat, nun ganz dezidiert mit einer Kritik am theatralen Modell der Repräsentation verbindet. Nur noch an einigen wenigen Stellen dieses Stücks, das die Öffentlichkeit der Rede simuliert und mit einem – angedeuteten – Konferenzgeschehen das Simulacrum einer durch den Kairos geschichtlicher Ereignisse erfüllten Zeit entwirft, blitzen Reste einer Individualität auf – im Wünschlichen („Ich will ein Kind.“³²), Wutreaktionen („Rassist / [...] / Schwärmer / [...] / Idiot / [...] / Retro / Langweiler / Sozialdemokrat / Phantast“³³) und sprachlichen Ausbruchsversuchen („Ich werde meine Isolation durchbrechen.“³⁴). Die Kommunikation zwischen diesen Laut-Sprechern ist häufig gestört, d. h. der Rede folgt keine Gegenrede im eigentlichen Sinn mehr; Sprache und Dialogstrukturen sind fragmentiert, atomisiert, aufgelöst und zersplittert. Ätz, Fetz, Klar, Kling, Knax sind kaum mehr als „Stimmen zur Globalisierung“³⁵. Die Rede darüber wird in diesem Kommunikationstheater buchstäblich zum „Stammeln“ (so die Überschrift eines Szenenteils aus dem Abschnitt „Vor dem Kongress“³⁶), zur abgerissen-hilflosen Sprache, die aus der phrasenhaften Rede heraus immer wieder aus dem Ruder läuft bzw. sich in Sprachstörungen verläuft und – wie an der folgenden Stelle, die an Adornos Aphorismus von der Unmöglichkeit eines „richtigen Leben[s] im falschen“³⁷ aus dem Abschnitt „Asyl für Obdachlose“ der *Minima Moralia* und damit an der Frage der Notwendigkeit moralischer Entscheidungen (richtig/falsch) ansetzt – auf der Suche nach einer authentischen Sprache regelrecht leer, d. h. ins Leere läuft:

ÄTZ Das falsche Leben im Falschen fälscht Falsches so falsch, dass du denkst, du lebst.

entsteht durch die Entautomatisierung der Atmung im Zusammenspiel von Lippe, Zunge, Kiefer, Stimmritze und Stimmbändern, Kehlkopf, Brust, Lunge und Zwerchfell.

³¹ Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Opladen, Wiesbaden, 1999.

³² Martin Heckmanns, „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt/M., 2003, S. 107-136: 119.

³³ Ebd., S. 122.

³⁴ Ebd., S. 124.

³⁵ Natalie Bloch, „Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht 2* (2004), S. 57-70: 66.

³⁶ Heckmanns (2003), „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, S. 114.

³⁷ Theodor W. Adorno, „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 4*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1981, S. 43.

Das kranke Leben im Kranken kränkt krank so kränk, dass du denkst: ach, hier bin ich, wo der Schmerz ist.

Die blinde Bildung im Blinden bildet Blindheit so vorbildlich blöd, dass du denkst, du denkst, wenn du denkst, du denkst, wenn es blinkt im Netz und sie dich fragen, ob du deinen Penis verlängern möchtest, bitte schön, oder lieber Echtzeit poppen, Popper, oder ein Eis kaufen möchtest, online, danke sehr.

Das kaputte kaputte Kaputte total kaputt, ECHT WAHR.

Dass du noch Hoffnung hast, kein Mensch weiß, woher das kommt.

Das Witzige witzelt wahrscheinlich so witzig im Nichts, dass du glaubst, da sei noch was.

Das Eis schmilzt in deiner Hand. Schmeiß dich in irgendeinen Kampf, solange du noch einen Körper hast. Gib schon her, deinen Rest Leben, so schlimm wirds schon nicht sein. Es ist schon einmal jemand gestorben, ECHT WAHR.

Dass das Leben nicht lebt, klebt dich nur enger an das Neuste vom Tage.

Der Mensch manscht oder planscht oder suppt rum im Schlamm, und wenn es warm wird, ruft er: Gefühl.³⁸

Politiken der Unterbrechung – ‚Automatismen der Kühnheit‘

Heckmanns hebt den ‚Realismus‘ der Oberfläche mit einem Ästhetikverständnis aus, das ‚Realismus‘ nicht als Darstellungsform zu begreifen auffordert, sondern letztlich als Verhältnis des Schreibers zur Wirklichkeit. Dabei bleibt seine Dramatik immer auch Arbeit mit der Form: Aufhebung der klassischen Formen bei gleichzeitig strenger Formung – was ihn im Übrigen nicht (um damit zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückzukommen) von Müller unterscheidet, der mit seinen Pausierungen und Unterbrechungen ein Verfahren der Aufmerksamkeitserzeugung durch Devianz eingesetzt hat, das – wie angedeutet – erst vor dem Hintergrund der Muster und Standards wirksam wird, gegen deren Vorgaben und Regularien es verstößt.

In der Erinnerung Müllers an den (ver-)störenden Effekt von Einar Schleefs unorthodoxer Gliederung des Theaterabends deutet sich dabei eine Grundvorstellung von Müllers Theater- und Dramenästhetik an: *Sehen* (hier im emphatischen Sinn der Perzeptionssteigerung, die das Theater im Sinne de Kerckhoves zu einer „Lernanstalt für neue kognitive Strategien“³⁹ werden lässt) beginnt mit der Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten. In der Fluchtlinie dieser Überlegung versperrt Müller seine Theatertexte ebenso wie seine Inszenierungen regelrecht gegenüber der „illusionäre[n] ‚Vereinigung‘ im ästhetischen Schein“⁴⁰. Rahmungen unterstützen die hier ansetzende Fremdstellung gegenüber Hintergrundstandards. In seinen Theatertexten setzen insbesondere

³⁸ Heckmanns (2003), *Schieß doch, Kaufhaus!* Frankfurter Fassung, S. 109 f.

³⁹ Kerckhove (1995), *Schriftgeburten*, S. 80.

⁴⁰ Heiner Müller, „Fatzer+/-Keuner“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1979], S. 223-231: 226.

mediale ‚Verfransungen‘⁴¹ und Einfaltungen des einen Mediums (in den frühen Stücken ist dies zunächst insbesondere der Film mit seiner Montagetechnik) in das andere (Theater/Drama) solche Rahmen; sie betonen ästhetische Grenzen und machen Differenz erfahrbar, indem sie den theatralen Raum als medialen Raum neu definieren – was Voraussetzungen schafft für den zur Einübung/Entfaltung neuen Sehens konstitutiven Vorgang der Übertragung.⁴²

Das Einfrieren des Theater-Bildes zum Tableau, eine Technik, die Müller etwa in dem 1973 am Berliner Ensemble uraufgeführten Stück *Zement* einsetzt, ist lediglich ein besonders augenfälliges Ausdrucksmittel dieses Konzepts eines spezifischen Framings, das die in der Inszenierung von *Hamlet/Maschine* eingesetzten Pausierungen vorwegnimmt, die wiederum in Müllers 1982 in Bochum uraufgeführtem Stück *Quartett* ein Gegenstück innerhalb des Dramentextes finden mit der durch Pausen markierten Unterbrechung eines gespielten – d. h. auch hier wieder in der Form einer *mise en abyme* (die Mittel wiederholen sich) nachgestellten (erinnerten) – Reigens der Verführungen:

Pause.

VALMONT Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise.

MERTEUIL Ich wollte, ich könnte es.

Pause.

VALMONT Was ist. Spielen wir weiter?

MERTEUIL Spielen wir? Was weiter?⁴³

Dass Müller als Regisseur und Dramatiker durch die beschriebenen Strategien der Unterbrechung und Entautomatisierung die performative Dimension des Theaters als Laborraum der Perzeptionsschulung zu stärken, das *theatron* so zum Ort der Einübung eines neuen Sehens und Hörens und gleichzeitig damit des Denkens zu verwandeln sucht, ist das eine. Dass auch Strategien der Entautomatisierung, wie Müller sie in seinen Texten und Inszenierungen verfolgt, Abnutzungsroutinen unterliegen, ist das andere. Auch wenn sie mit ihnen nicht zu verwechseln sind, teilen Verfahren der Entautomatisierung als solche dies mit jenen *Automatismen der Kühnheit* („automatisme de la hardiesse“), die Valéry, die französische Romantik vor Augen, in seinem Corot-Aufsatz noch als Ausdruck ebenso neuerungssüchtiger wie kurzlebiger Moden als kunstfern mit dem Argument abtun zu können geglaubt hatte, die Feststellung, dass die Mode das Schicksal der schönen Künste in ihre Hand nehme, besage im Grunde nichts anderes als deren Kommerzialisierung („Mais dire que la Mode se charge du destin des Beaux-Arts, c’est assez dire que le commerce

⁴¹ Als ‚Verfransungen‘ bezeichnet Adorno Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen Kunstgattungen. Vgl. dazu Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M., 1967, S. 158-182: 158 f.

⁴² Ausführlich dazu Eke (2009), Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden.

⁴³ Heiner Müller, „Quartett. Nach Laclos“, in: ders., *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 43-65: 59.

s'en mêle.“⁴⁴ Wie die in einem Regime sich beständig ablösender Umbrüche („régime de ruptures successives“⁴⁴⁵) letztlich leerlaufenden Revolten der von Valéry abgefertigten Romantik nützen sich auch die Irritationen, Störungen und Schocks, die sich mit den beschriebenen Praktiken der Entautomatisierungen einstellen, ab. Die ‚Naturalisierung‘ von Strukturen durch Automatisierungen spielt hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Entautomatisierungen, darauf lenkt Valéry's Kritik den Blick, stellen die Routinen, diejenigen des Spiels wie diejenigen seiner Wahrnehmung infrage, müssen ihrerseits aber wiederum entautomatisiert werden, um ihr stimulierenden Potenzial nicht zu verlieren. Brechts Versuche der Modellbildung des epischen Theaters mit seinen Verfremdungen und Fremdstellungen in seinen späteren Inszenierungen am Berliner Ensemble sind ein Beispiel für solche Verfestigungen entautomatisierender Praktiken in geregelten Ordnungssystemen. Nicht von ungefähr hat der wie alle DDR-Dramatiker durch die Brecht-Schule hindurchgegangene Autor und Regisseur Heiner Müller von hier aus immer darauf bestanden, „Brecht [zu] gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren“, sei „Ver-rat“.⁴⁶ Dabei gilt auch für die Entautomatisierung der Entautomatisierungen – und sei es als deren ‚Kritik‘ –, was Valéry als Grundsatz an das Ende seines Essays gestellt hat; sie bedarf des ‚Könnens‘: „[I] ne faut pas moins de valeur pour inaugurer une décadence que pour mener les choses à quelque apogée.“⁴⁷

Literatur

- Adorno, Theodor W., „Die Kunst und die Künste“, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M., 1967, S. 158-182.
- Ders., „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 4*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1981.
- Benthien, Claudia, „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 237-268.
- Bloch, Natalie, „Popästhetische Verfahren in Theater texts von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht* 2 (2004), S. 57-70.
- Conradi, Tobias/Ecker, Gisela/Eke, Norbert Otto/Muhle, Florian (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.

⁴⁴ Paul Valéry, „Autour de Corot“, in: ders., *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris 1960, S. 1307-1325: 1321. Den Hinweis auf diesen Essay Valéry's verdanke ich Waldenfels (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 251.

⁴⁵ Valéry (1960), *Autour de Corot*, S. 1321.

⁴⁶ Müller (2005), *Fatzer+/-Keuner*, S. 231.

⁴⁷ Valéry (1960), *Autour de Corot*, S. 1325.

- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983.
- Eke, Norbert Otto, „Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden. Heiner Müllers Medientheorie und Praxis“, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), *Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, New York, NY, 2009, S. 343-359.
- Heckmanns, Martin, „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt/M., 2003, S. 107-136.
- Kerckhove, Derrick de, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Leeker, München, 1995.
- Kolesch, Doris, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: dies./Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 19-38.
- Dies./Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004.
- Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.
- Lehmann, Hans-Thies, „Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers *Lohndrucker* in Ostberlin“, in: ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theater-texten*, Berlin, 2002, S. 324-337.
- Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Opladen, Wiesbaden, 1999.
- Metzger, Christoph (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.
- Müller, Heiner, „Der Lohndrucker“, in: ders., *Werke 3: Die Stücke 1*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2000, S. 27-64.
- Ders., „Die Hamletmaschine“, in: ders., *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2001, S. 543-554.
- Ders., „Quartett. Nach Laocös“, in: ders., *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 43-65.
- Ders., „Fatzter+/-Keuner“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1979], S. 223-231.
- Ders., „Shakespeare eine Differenz“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1988], S. 334-337.
- Ders., „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller“, in: ders., *Werke 10: Gespräche 1. 1965-1987*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1986], S. 496-521.
- Ders., „Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller“, in: ders., *Werke 11: Gespräche 2. 1987-1991*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1988], S. 354-370.
- Ders., „Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse“, in: ders., *Werke 12: Gespräche 3. 1991-1995*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1995], S. 692-711.
- Müller-Schöll, Nikolaus, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, „Die Geburt der Tragödie“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 15: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York, NY, 1980, S. 9-157.
- Schiller, Friedrich, *Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und

- Siegfried Seidel. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar, 1980.
- Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal. Essay*, Frankfurt/M., 1997.
- Shakespeare, William, „Hamlet“. Dt. v. Heiner Müller, Mitarbeit: Matthias Langhoff, in: Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*, Berlin, 1989, S. 7-123.
- Šklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa*, aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1925].
- Valéry, Paul, „Autour de Corot“, in: ders., *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, 1960, S. 1307-1325.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010.

IRINA KALDRACK

LOOPDIVER: GETAKTETES BEWEGUNGSSTOTTERN ALS ENTAUTOMATISIERENDE AUTOMATISMEN?

Loopdiver ist eine etwa 45-minütige Performance der Gruppe Troika Ranch, in der sechs Tanzende unterschiedliche Bewegungsabläufe fragmentieren und loopen. Das Aufstehen vom Boden oder die Begegnung zwischen zwei Tanzenden wird zu einer holprigen, mechanisch wirkenden Bewegungsabfolge, als wären die Akteure allesamt von einer Art Bewegungsstottern befallen, das ihre Gesten und Bewegungsbögen immer wieder unterbricht und sie zu wiederholen zwingt. Die Inszenierung setzt körperliche Bewegung und ihre Wahrnehmung in den Mittelpunkt und verhandelt beides an der Grenze von Automatismen und Entautomatisierung: Betrachtet man Bewegungsroutinen als Automatismen, so liegen sie an der Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem oder zwischen Intentionalem und Nichtintentionalem. Sie sind dem Zwang zugehörig, treten aber auch als kontrolliert abrufbare, verfügbare Aktivität auf und ermöglichen Perfektion und Virtuosität.¹ Das Prinzip des Bewegung-Loopens unterbricht den Automatismus ‚funktionierender‘ Bewegungsroutinen und entautomatisiert sie damit. Von den Tanzenden allerdings verlangt das Bewegungsstottern große Virtuosität. Auf der Ebene der Rezeption wiederum erscheinen die Bewegungen zwanghaft. In der Verschränkung von Produktions- und Rezeptionsperspektive auf *Loopdiver* entautomatisiert gerade das automatisch-mechanisch erscheinende Bewegungsstottern den eigentlichen Automatismus der Bewegung.

Ausgehend von dieser Grundstellung untersuche ich im Folgenden, wie die Inszenierung Bewegung und Bewegungswahrnehmung zwischen Automatismen und Entautomatisierung verhandelt. Ich argumentiere, dass in *Loopdiver* die Affirmation von Automatismen zu deren Selbstdurchkreuzung und Entautomatisierung führt. Zu fragen bleibt, ob in dieser Entautomatisierung eine neue Form von Automatismen anklingt.

¹ Vgl. dazu Hartmut Winkler, „These 1: Automatismen stehen in Spannung zum freien Willen, zu Kontrolle und Selbstkontrolle und zum Bewusstsein“, in: Hannelore Bublitz et al. (Hg.), *Automatismen*, München, 2010, S. 17-22, sowie Hannelore Bublitz, „These 2: Automatismen beinhalten einen qualitativen Sprung: Aus der wiederholten Einschleifung durch Übung entsteht – paradoxerweise – gerade das Neue: spielerisch-mühevolle Perfektion“, in: dies. et al. (Hg.), *Automatismen*, S. 23-26.

Die Performance

Sechs Stühle befinden sich an den langen Rändern der Spielfläche, drei auf jeder Seite, dahinter sitzt das Publikum. Zwischen den Stuhlreihen, in der Mitte der Bühne, stehen drei große Projektionstafeln. Im Dunkeln setzt Musik ein, französische und englische Wörter sind zu hören, Sprachfetzen, durchsetzt mit wispernden Klängen und einer Art Takt. Die Tanzenden kommen auf die leicht erhellte Bühne, sie gehen über die Fläche, begegnen sich mit Blicken und kurzen Berührungen, manchmal stocken die Bewegungen. Es folgt eine kurze Sequenz, in der die Performer sich immer wieder hinstellen und -setzen. Dabei wiederholen sich Bewegungen und Positionen, aber sie ändern sich auch. Begleitet von einem metronomartigen Takt und schleifenden, immer lauter werdenden Soundflächen steigert sich auch die Schnelligkeit der Bewegungen. Nach einem Black liegen alle auf dem Boden. Wieder setzen die flächigen ambientartigen Sounds ein, und mit ihnen ein Loop des Aufstehens. Die Bewegung wird unterbrochen, die Tanzenden legen sich hin, beginnen von Neuem, wieder und wieder stehen sie (fast) auf, setzen von Neuem an, führen dieselbe Bewegung mal länger und mal kürzer aus, beginnen und enden an unterschiedlichen ‚Stellen‘ der Sequenz. Die Sounds sind immer wieder durchsetzt von Klavierklängen, Rauschen, oder flirrenden Fieptönen, die ihrerseits stocken und loopen.

Der titelgebende Loop bleibt für die Performance entscheidend. Bewegungsfolgen unterschiedlicher Länge wiederholen sich, von kleinen Fragmenten über erkennbare Gesten bis hin zu Schrittfolgen. Die Abläufe werden länger und kürzer, verschieben sich leicht in der Wiederholung oder werden rückwärts vollzogen. Dazwischen gibt es immer wieder Blacks, nach denen die Tanzenden sich in neue Konstellationen oder wieder zum Anfangspunkt der gerade schon geschehenen Konstellation bewegen. Wir sehen alltägliche Bewegungsabläufe, wie Aufstehen, Hinlegen oder Gehen; Andeutungen von sozialen Gesten wie Begrüßungen und Händeschütteln oder auch Kampf. Manchmal sind schemenhafte Projektionen der Tanzenden zu sehen, die ähnliche Gesten vollführen. Der Sound lässt sich als Verbindung von flächigem Klang, geloopten Tönen, Rauschen und Fiepen beschreiben. Ab und zu sind signalartige Töne zu hören, die dem metronomartigen Klang der Anfangssequenz ähneln. Höhepunkte in der Dramaturgie sind Wechsel zu Konstellationen, die neuartige Bewegungssequenzen zu sehen geben. Umgekehrt zieht es die Aufmerksamkeit besonders auf sich, wenn die Bewegungsloops immer kürzer werden und dadurch trotz schnellerer Bewegungen und rhythmischeren Soundloops eine Art zappelnder Stillstand entsteht. ‚Neue‘ Konstellationen beginnen z. B. mit einer längeren Sequenz mit raumgreifenden Bewegungen, die dann in vor- und rückwärts laufenden, sich verschiebenden, immer kürzeren Samples geloopt wird und zum ‚Stillstand‘ kommt. Für *Loopdiver* charakteristisch ist der Eindruck abgehackter Bewegungen, die immer wieder neu an-

setzen, nicht zum Ende kommen (dürfen), vielleicht unter Zwang stehen, einem Stottern unterliegen.

Ausgangspunkt für die Performance *Loopdiver* ist eine ca. 5-minütige Tanzsequenz der Performer zu einer eigens komponierten Musik, die aus verschiedenen Perspektiven gefilmt wurde. Das Video wurde geschnitten² und geloopt, es entstand eine etwa 40-minütige Video-Sound-Komposition. Diese montierte Choreografie mussten die Tänzer lernen und verkörpern – mit allen Problemen, die dabei auftreten, einen filmischen Schnitt auf einen vorherigen Bewegungsmoment real zu vollziehen, eine Bewegungssequenz exakt zu wiederholen oder diese rückwärts auszuführen. Das entscheidende Charakteristikum *Loopdivers* aus produktionsästhetischer Sicht ist also, dass das Prinzip des medientechnischen Loopings auf die tanzenden Körper übertragen wird. Mittels des technisch-medialen Verfahrens von Schnitt, Zurückspringen und Wiederholung von Videosequenzen wird die tänzerische Bewegung als Körper-Bild-Bewegung verändert. Dabei wird der getanzte – einzigartige und flüchtige – Bewegungsmoment in der Wiederholung isoliert und seinerseits bildmechanisch ‚zum Tanzen‘ gebracht, so dass neue Bewegungen und Bewegungssequenzen entstehen. Indem die Tanzenden ihre Körperbilddoubles nachahmen und verkörpern, werden sie von der technisch-medialen Logik gesteuert; im Erlernen der Choreografie wurde diese Bewegtbildlogik von den Darstellenden gewissermaßen körpertechnisch automatisiert. Dabei lässt sich der Einsatz des Loopings mit Spohr als Verfügbarmachen eines Moments charakterisieren, welches diesen einfriert und in der Wiederholung eher die eigene Mechanik als den Bewegungsmoment selbst augenfällig macht. Folglich „ist die Mechanik des Loops kein Handeln, sondern ein Funktionieren.“³ Das führt allerdings dazu, dass die körperliche Bewegung nicht mehr funktioniert, sie gerät ins Stocken und Stottern, sie hat keinen Anfangs- und Endpunkt mehr, sie wirkt geradezu zwanghaft und als wäre sie den Tanzenden nicht verfügbar.

Für die Zuschauer ist es schwierig, den Abläufen Bedeutung zuzuordnen. Selbst wo rudimentäre Narrationen aufscheinen, ändern sich diese permanent. Gleichermäßen ist es fast unmöglich, beim Zuschauen zu bestimmen, wie sich die Bewegungsschleifen zueinander verhalten: Ob die Wiederholung exakt oder verschoben ist, wie viel länger oder kürzer sie ist oder ob die Bewegungssequenz vorwärts oder rückwärts verläuft (hier bietet der Klang eine gewisse Orientierung). Darüber hinaus ist es schwierig, die Bewegungen im Zuschauen zu antizipieren, ihren Verlauf und vor allem ihr Ende vorauszuahnen. Das heißt die Inszenierung bricht mit einem Verständnis von Bewegungswahrnehmung, das davon ausgeht, dass sich Bewegung in der Wahrnehmung antizipiert und gewissermaßen vorausgesehen wird, dass Verlauf und Endpunkt von Bewegungen intuitiv erkannt werden. Vielmehr fordert *Loop-*

² Mittels der Software Isadora, siehe <http://troikatronix.com>.

³ Mathias Spohr, „Videoloops – Zeichen ohne Aura?“, in: *Kodikas, Code – Ars Semeiotica*, 32, 1-2 (2009), S. 151-160: 155.

diver eine Rezeption, die Rhythmen und Dynamiken, Ähnlichkeiten und Verschiebungen wahrnimmt und damit gewissermaßen auf dem Feld von Frequenzen verortet ist. Die Inszenierung zielt auf eine Wahrnehmung von Raum- und Bewegungskonstellationen und deren Instabilität, auf eine Wahrnehmung, die Lesarten zwischen Sinn und Nichtsinn oszillieren lässt. Das heißt im Kontext von Entautomatisierung und Automatismen: Es entsteht ein Bogen, in dem technische Automatismen entautomatisieren, die entautomatisierte (Körper-Bild-)Bewegung körpertechnisch automatisiert wird, um Bewegungswahrnehmung und die korrespondierenden Vorstellungen zu entautomatisieren und anders- , gar neuartige, herauszufordern.

Um die Entautomatisierung durch Automatismen genauer zu fassen, lohnt es sich, die von *Loopdiver* gesetzte Verbindung von (bildmechanischer) Steuerung, Körperbewegung und Bewegungswahrnehmung zu rekonstruieren. In diskursanalytischer Perspektive betrachtet, reaktualisiert die Performance die schauspieltheoretische Gedankenfigur der Marionette mit dem ihr zugehörigen Bewegungs- und Wahrnehmungsdiskurs unter der Bedingung einer medialen Steuerung durch den digitalen Videoloop.

Genealogische Schlaglichter

Mit Heinrich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“, veröffentlicht in vier Folgen der *Berliner Abendblätter* im Dezember 1810, erscheint „erstmalig eine von aller sprachlichen Zeichenhaftigkeit befreite Bewegung im Bereich der Kunst“⁴. In der Marionette und dem Bären kommt die Bewegung ganz zu sich. Dabei wird erstere vor allem in Hinblick auf Grazie und Anmut thematisiert, welche sich dadurch auszeichnet, dass ihre Bewegungen einer (körper-)mechanischen Logik folgen. Die Bewegungen des Bären wiederum sind vor allem effizient im Kampf: Er lässt sich nicht täuschen und pariert alle Fechtangriffe mit minimalem Aufwand. Es gibt eine Art Bewegungsunbewusstes, das dem Bewusstsein nicht zugänglich ist und sogar dadurch verunmöglicht wird. Dieses Bewegungsunbewusste, so kann man sagen, ist durch körpermechanische Gesetze geprägt, durch Bewegungsimpulse und Pendelbewegungen (so wird es in der Folge z. B. von den Gebrüder Weber untersucht und berechnet⁵) und ermöglicht es (zumindest dem Bären), Bewegungen eines anderen in gewisser Weise zu antizipieren und damit erfolgreich zu parieren. In Kleists Essay wird die Vorstellung eines leiblich grundierten Bewegungsunbewussten manifest, das gleichsam Bewegungswahrnehmung und Bewegungsausführung unterhalb der Bewusstseinsschwelle miteinander verbindet.⁶

⁴ Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne*, München, 2005, S. 147.

⁵ Wilhelm Weber/Eduard Weber, *Mechanik der menschlichen Gewerkezeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung*, Göttingen, 1836.

⁶ Siehe dazu Herrmann (2005), *Das Archiv der Bühne*, S. 151 ff.

Diese wandert im 19. Jahrhundert in die psychophysische Erforschung der unbewussten Regeln körperlicher Bewegung.⁷ Anfang des 20. Jahrhunderts wiederum taucht die körperliche Bewegung und ihre depersonalisierte/de-individualisierte Protagonistin beispielsweise als Kunstfigur bei Schlemmer oder als Übermarionette Craigs in Schriften und Praxis der historischen Theateravantgarde auf.

Edward Gordon Craigs Übermarionette zielt als Ersatz sowie als Vorbild des menschlichen Schauspielers darauf, das Persönliche und Individuelle aus der „körperlichen“ Bewegung zu verbannen. Insofern ihr „vorbild [...] der körper in trance sein“⁸ wird, geht es darum, das Bewusstsein auszuschalten, um Schönheit in der Bewegung zu erlangen. Weitaus wichtiger aber ist, die Emotionen zu verbannen, um über Bewegung als Material der Theaterkunst „planend verfügen“⁹ zu können.

Sobald die gefühle entflammt sind, weigern sich die glieder immer wieder, dem geist zu gehorchen [...]. Und wie mit der körperbewegung verhält es sich auch mit dem gesichtsdruck. [...] Blitzschnell, ehe der verstand sich wehren kann, hat das leidenschaftliche gefühl das mienenspiel des schauspielers überrannt.¹⁰

Das vorschnelle Bewegungsunbewusste, das den Gefühlen ausgeliefert ist, soll bei Craig ausgeschaltet, oder doch zumindest diszipliniert werden. Und sollte es weiterhin Schauspieler geben – Craig äußert sich hier unterschiedlich – so müssen ihr Verstand und ihr Gefühl sich gegenseitig in Schach halten, um eine symbolische Gebärdensprache zu schaffen.¹¹

Der ideale schauspieler wäre der, dessen verstand vollkommene symbole für seine ganze natur finden und uns vorweisen könnte. [...] er würde [...] seinem verstande befehlen, in den eigenen tiefen alles, was dort verborgen liegt, zu erforschen und sich dann in die sphäre der phantasie zu begeben und dort symbole zu formen, die, ohne die unverhüllte leidenschaft zur schau zu stellen, doch einen deutlichen eindruck von ihr vermitteln.¹²

Die Übermarionette steht hier also für ein Verfahren, das dem Schauspieler ermöglichen soll, sein Bewegungsunbewusstes durch den Verstand zu steuern. In Craigs Überlegungen sind – wie bei Kleist – Bewegungswahrnehmung und -ausführung im Bewegungsunbewussten verkoppelt; entscheidend ist, dass dieses nicht mehr vorrangig durch Leidenschaften und Gefühle geformt werden soll.

⁷ Siehe dazu ebd. S. 179 ff. sowie Ute Holl, *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin, 2002, S. 180 ff.

⁸ Edward Gordon Craig, *Über die kunst des theaters*, übers. und hg. v. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt, Berlin, 1970 [engl. OA 1911], S. 67.

⁹ Ebd. S. 52.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Zu Craigs Symbolismus siehe Martina Leeker, „Performativierung des Raums. Wissens- und technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume“, in Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.), *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, München, 2014, S. 149-170.

¹² Craig (1970), *Über die kunst des theaters*, S. 20.

Meines Erachtens schließt *Loopdiver* in seinem Umgang mit den Darstellern an die Denkfigur der Craig'schen Übermarionette an, insofern Bewusstsein und leibliches Unbewusstes im Zwang gewissermaßen diszipliniert sind. Diese Aneignung geht allerdings mit Verschiebungen einher: So ist die Ästhetik der Bewegungssprache in *Loopdiver* zwar in gewisser Weise auch dem Nichtsichtbaren von Bewegung zugehörig, aber kaum einer bedeutungsvoll symbolischen Gebärdensprache wie bei Craig. Vielmehr wird durch die Wiederholungen und Loops das Nichtwahrnehmbare des Augenblicks bzw. des Bewegungsmoments wahrnehmbar. Mit dieser Ausrichtung partizipiert *Loopdiver* präzise an der Geschichte des optisch Medialen und der Möglichkeit der Zeitachsenmanipulation von technischen Medien.

In seiner Studie *The Photoplay* schlägt der Psychologe und Psychophysiker Hugo Münsterberg den Loop als ein formalästhetisches Verfahren vor, das einen neuen, bisher unmöglichen Wahrnehmungseindruck erzeugt:

We might use the pictures as the camera has taken them, sixteen in a second. But in reproducing them on the screen we change their order. After giving the first four pictures we go back to picture 3, then give 4, 5, 6 and return to 5, then 6, 7, 8, and go back to 7, and so on. Any other rhythm, of course, is equally possible. The effect is one which never occurs in nature and which could not be produced on the stage. The events for a moment go backward. A certain vibration goes through the world like the tremolo of the orchestra.¹³

Dieses, mit Kittler gesprochen, filmsyntaktische Experiment der Zeitumkehr durch Adressierung, Montage und Aufruf der Einzelbilder hat bei Münsterberg augenscheinlich nicht den Status, Wahrnehmungsformen und innere Zustände zu objektivieren,

but the changes in the formal presentation give to the mind of the spectator unusual sensations which produce a new shading of the emotional background. [...] As soon as such abnormal visual impressions stream into our consciousness, our whole background of fixing bodily sensations becomes altered and new emotions seem to take hold of us.¹⁴

Der Zusammenhang zwischen technisch ermöglichter Zeitorganisation, Veränderung der Sinneseindrücke und der Wahrnehmungsorganisation ist wiederum zentral für die Charakterisierung des Kinematografischen in Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz. Demnach hat Film eine „taktile Qualität“, insofern die Einzelbilder, Einstellungen und Schauplätze „stoßweise auf den Betrachter eindringen“ und in ihrem schnellen Wechsel den Assoziationsablauf des Betrachters verunmöglichen. Gewissermaßen als Serie von Nervenreizen hat der Film eine „Chockwirkung“ auf den Betrachter, die gleichzeitig dessen gewohnte (kontemplative) Wahrnehmung und Versenkung verhindert.¹⁵ Viel-

¹³ Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, Appleton, WI, 1916, S. 128.

¹⁴ Ebd., S. 129.

¹⁵ Siehe Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M., 1996 [OA 1955, frz. OA 1936], S. 39-41.

mehr fordert und trainiert der Film eine taktile Rezeption, die eher einem bei-läufigem Bemerken als einer fokussierten Aufmerksamkeit entspricht und in Gewöhnung und Gebrauch ausgebildet wird; insofern trägt das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit die Signaturen von Flüchtigkeit und Wiederholung.¹⁶ Gleichermaßen allerdings gilt Benjamin das Filmische als eine Art Testumgebung für menschliches Verhalten, insofern die Kamera zum Geschehen „Stellung“ nimmt, der Cutter daraus eine „Folge von Stellungnahmen“ komponiert, die „eine gewisse Anzahl von Bewegungsmomenten“ umfasst und das Publikum in seiner „Einführung in den Apparat“ dieselbe „testende Haltung“ einnimmt und die „Leistung des Darstellers einer Reihe von optischen Tests“ unterwirft.¹⁷ Benjamin liest die kinematografische Wahrnehmung einerseits als Gewöhnung an einen modernen Zeit-, Stadt- und Maschinentakt und betrachtet sie andererseits als Training für adäquates Verhalten darin. Ich möchte im Anschluss daran fragen, ob das in *Loopdiver* gesetzte Verhältnis von verkörperten Videobewegungsloops und Wahrnehmungsüberforderung gleichermaßen als Training gelten muss und wenn ja, wofür.

Entscheidend scheint mir zu sein, dass der Bewegungswahrnehmungs-Raum *Loopdivers* einer der Bewegungstaktung und -frequenzen ist. Gleichwohl fordert die Inszenierung zum Lesen von Bewegungsbedeutung (als rudimentärem Verhalten) auf. Ausgehend davon lässt sich *Loopdiver* als eine Art verkörperter Zeitachsenmanipulation von Körper(bild)bewegungen interpretieren, die Bewegung in einer Wissensordnung von Frequenzen fasst. Damit ist das Feld der technischen Medien in Kittler'scher Lesart aufgerufen. Demnach ist die Zeitachsenmanipulation grundlegend an technische Medien gekoppelt und in Form deren Signalabtastung und -verarbeitung an Frequenzen. Kittler schreibt den technischen Medien die Verarbeitung von „Kontingenzen als solche“¹⁸ zu, die allerdings (in Hinblick auf die Signalverarbeitung und insbesondere auf ihre digitale Form) an Frequenzen gekoppelt ist, um mittels Fast Fourier Transformation verarbeitbar zu sein. Am Beispiel des Klangs bzw. des Phonems, die für Kittler „als jene Grundelemente gelten, die das Netzwerk der alphabetischen Ordnung begründen“¹⁹ stellt er dies folgendermaßen dar:

Um einen Computer zum Sprechen oder Hören zu bringen, muß er in der Lage sein, mit jenem Einzellaut genauso analytisch zu verfahren, wie wir es seit jenem Griechen nur mit ganzen Lautketten können. Er muß, mit anderen Worten, Ordnung auch und gerade in der Entropie entdecken. [...] Etwas schlechthin Unwiederholbares [...] ist erstens auf eine Periodik zu bringen, die zweitens selber als

¹⁶ Ebd., S. 15.

¹⁷ Ebd., S. 24.

¹⁸ Friedrich Kittler, „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 1993, S. 182-207: 195.

¹⁹ Sybille Krämer, „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay/David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt/M., 2004, S. 201-224: 213.

Summe aus vielen verschiedenen Perioden durchsichtig werden muß. Nichts anderes heißt Fourieranalyse.²⁰

Dabei geht die Fourieranalyse auf das vom französischen Mathematiker und Physiker Jean-Baptiste Joseph Fourier (1768–1830) 1807 vorgestellte Verfahren der Fouriertransformation zurück. Es besagt, dass jede hinreichend „glatte“ periodische Funktion als unendliche Reihe trigonometrischer Funktionen (d. h. als Summe von Cosinus- und Sinusfunktionen) darstellbar ist. Fourier stellt die Rechteckkurve – *das* zeitgenössische Beispiel von Unstetigkeit – als trigonometrische Reihe dar und gründet damit eine „universale Beschreibungstechnik“²¹, in der das Unstetige – und das heißt hier, das Kontingente – Grenzwert dieser Reihen ist, welche so das Reelle anschreiben: „Die willkürliche, diskrete Schrift ist der Grenzwert des analogen Seins der Dinge. Die Natur konvergiert zu ihrer eigenen Selbstaufzeichnung.“²²

Folgt man der hier vorgeschlagenen Perspektive, überführt *Loopdiver* körperliche Bewegung durch Taktung und Wiederholung in eine Frequenzordnung. Als (historisch) zentrales Beispiel für Willkürlichkeit, Kontingenz und Unberechenbarkeit wird Körperbewegung damit auf Berechenbarkeit (Fourieranalyse) und Maschinenlesbarkeit (Fast Fourier Transformation) zugerichtet²³: als Zappeln und Zittern aber auch als Beinahe-Geste. In der Rückspiegelung dieser Loops und Frequenzen auf die körperliche Bewegung wird sie codierbar gemacht, und nicht mehr ‚nur‘ in ihrer Adressierbarkeit als Bildfolge manipulierbar. Insofern ist *Loopdiver* eine Performance, die Körperbewegung in Hinblick auf ihre Lesbarkeit auf die Probe stellt und zwar zwischen Maschinenlesbarkeit und Menscheninterpretierbarkeit.

Literatur

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M., 1996 [OA 1955, frz. OA 1936].

²⁰ Kittler (1993), *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*, S. 196.

²¹ Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Berlin, 2003, S. 247.

²² Ebd., S. 252. Zur Argumentation siehe ebd. S. 240-252.

²³ Tatsächlich wird die Fast Fourier Transformation zur Berechnung periodischer Bewegung – und d. h. häufig zur Berechnung menschlichen Gangs – eingesetzt. Meine Argumentation zielt allerdings auf die Umstellung in der Logik der Wahrnehmung und nicht auf konkrete Erkennungsverfahren und deren jeweilige Mathematik. Die Logik der Bewegungswahrnehmung, die in *Loopdiver* gefordert wird, ist eine Frequenzlogik, die der Computer-Signalanalyse in Kittler'scher Lesart entspricht – und diese ist wiederum die Grundlage der Zeitachsenmanipulation technischer Medien.

- Bublitz, Hannelore, „These 2: Automatismen beinhalten einen qualitativen Sprung: Aus der wiederholten Einschleifung durch Übung entsteht – paradoxerweise – gerade das Neue: spielerisch-mühelose Perfektion“, in: dies. et al. (Hg.), *Automatismen*, München, 2010, S. 23-26.
- Craig, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters*, übers. und hg. v. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt, Berlin, 1970 [engl. OA 1911].
- Herrmann, Hans-Christian von, *Das Archiv der Bühne*, München, 2005.
- Holl, Ute, *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin, 2002.
- Kittler, Friedrich, „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 1993, S.182-207.
- Krämer, Sybille, „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay/David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt/M., 2004, S. 201-224.
- Leeker, Martina, „Performativierung des Raums. Wissens- und technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.), *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, München, 2014, S. 149-170.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, Appleton, WI, 1916.
- Siegert, Bernhard, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Berlin, 2003.
- Spohr, Mathias, „Videoloops – Zeichen ohne Aura?“, in: *Kodikas, Code – Ars Semeiotica* 32, 1-2 (2009), S. 151-160.
- Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt/M., 2003.
- Weber, Wilhelm/Weber, Eduard, *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung*, Göttingen, 1836.
- Winkler, Hartmut, „These 1: Automatismen stehen in Spannung zum freien Willen, zu Kontrolle und Selbstkontrolle und zum Bewusstsein“, in: Hannelore Bublitz et al. (Hg.), *Automatismen*, München, 2010, S. 17-22.

HEIKE DERWANZ

NACH ALLEN REGELN DER KUNST? ENTAUTOMATISIERUNGSSTRATEGIEN VOR IHREM SCHEITERN AUF DEM MARKT

Street Art als Kunstform war frei. Sie hatte sich aus dem Korsett von Inhalten und Techniken des Graffiti-Writings, von Handwerksmaßstäben und, was noch viel entscheidender ist, von der sozialen Einbettung in das Betriebssystem Kunst gelöst: Es gab keine Akademien, keine großen Lehrer, keine Stipendien und Preise, keine Nachschlagewerke, keinen Kanon, keine Messen, Berufsgenossenschaften oder spezialisierte Museen.

So kann man eine Entautomatisierung des Kunstkreislaufes im Betriebssystem Kunst¹ beschreiben, die die definierenden Elemente von Kunst im Sozialen wie sie von Arthur Danto und Howard S. Becker benannt wurden², umgeht. Die Kunstform, die auf diese Weise gearbeitet hat und abseits der westlichen Großstädte immer noch in dieser Form funktionieren kann, ist Street Art. Ihre Merkmale sind Illegalität, Vergänglichkeit, Preislosigkeit, Anonymität und demokratischer Zugang sowie eine völlige Freiheit in Inhalten und Techniken.

Der folgende Artikel setzt die Entwicklung von Street Art als illegale und unabhängige ästhetische Praxis im öffentlichen Raum ins Verhältnis zu einer Form zeitgenössischer Kunst, die in den letzten Jahren als urbane Interventionen bezeichnet wurde.³ Der Prozess wird in der Literatur damit erklärt, dass durch die Hand des Kunst- und Designmarktes eine Automatisierung von Aufmerksamkeitsökonomie und Marktabhängigkeit vorangetrieben wurde.⁴

Der Text folgt der Argumentation, dass Entautomatisierung zu einem neu-konstituierenden Prinzip von Automatismen führt und die Entautomatisierung sich (nur) auf eine bestimmte Situation bezieht. Er ist ein Plädoyer für die

¹ Vgl. Thomas Wulffen, „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive“, in: *Kunstforum International* (1994), S. 125; Anne Marie Bonnet, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln, 2004.

² Vgl. Arthur Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M., 1991; Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, CA, London, 1982.

³ Vgl. Robert Klanten (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010; Friedrich von Borries/Friedrike Wegner/Anna-Lena Wenzel, „Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum“, in: Doreen Hartmann/Inga Lemke/Jessica Nitsche (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012, S. 95-104; Johannes Stahl, *Street Art*, Potsdam, 2009, S. 112.

⁴ Siehe z. B. Pedro Alonzo, *Spank the Monkey. On the Occasion of the Exhibition Spank the Monkey at Baltic, Centre for Contemporary Art Gateshead, from 27 September, 2006 to 7 January 2006*, Berlin, 2006; Stahl (2009), *Street Art*, S. 242-251.

Utopie, durch urbane Interventionen Wahrnehmung von Stadt zu verändern und durch Entautomatisierungen die Lücken für diese Veränderungen des Lebens in den Städten sichtbar zu machen.

Sehgewohnheiten brechen – Street Art

Besonders Stadtviertel wie East London, Raval in Barcelona, Södermalm in Stockholm sowie Williamsburg oder SoHo in New York zeichnen sich durch eine hohe optische Diversität an Street Art-Werken aus. Ähnlich dem Zappen im Fernsehen entstehen hier für den Betrachter auf wenigen Quadratmetern aus Werbebildern, Gebäudeoberflächen sowie Street Art und Graffiti mit unterschiedlichsten Farben, Techniken, Stilen und Motiven riesige spontane Collagen. Entsprechend der Gesetzeslage des Landes und der Atmosphäre der Stadtviertel sind die Orte, an denen sich Street Art-Werke zu den anderen Bildern der Stadt fügen, entweder offen zugänglich oder versteckt. In letzterem Fall entdeckt der Betrachter sie vielleicht eher im Internet, durch Insiderinformationen und auf Streifzügen mit Akteuren des öffentlichen Raumes. Die Gesetze in vielen Ländern machen es für die KünstlerInnen oft notwendig, schnell den Ort der Installation eines Werkes zu verlassen.



1 – Installation einer Strickmanschette

Das Street Art-Phänomen lebt davon, dass Kunst im öffentlichen Raum der Straße als etwas Besonderes wahrgenommen wird. Für die Auseinandersetzung mit Street Art ist der öffentliche Raum deshalb der erste wesentliche Bezugspunkt und gleichzeitig die erste Referenz für Street Art-KünstlerInnen. Hier installieren sie in einer Sphäre des Geheimen und Illegalen und hier sind ihre Werke dann zu sehen. Die BetrachterIn erlebt also zumeist eine Überraschung: Sie sieht plötzlich ein neues vergängliches Kunstwerk an einem oft

vertrauten Ort oder ist sogar bei der Installation dabei (Abb.1). Die Wahrnehmung des öffentlichen Raums und das Lesen der bekannten Zeichen, z. B. Konsumaufrufe der Werbung oder Verkehrsregeln, werden durch die neu hinzugefügten Street Art-Werke entautomatisiert.⁵ Die BetrachterIn sucht nach weiteren übersehenen oder neuen Zeichen, nimmt die Oberflächen und Bebauungen des Raums neu wahr und wird sensibler für die Beschaffenheit des öffentlichen Raums.



2 – Jeder kann Kunst

⁵ Kranz und Schmidt beschreiben dies mit den Worten: „[D]ass es der Street Art gleichsam um eine Überwältigung der Wahrnehmung durch kontextbezogen unwahrscheinliche Formen geht, die auf die Erzwingung der Attribution einer Mitteilungsabsicht auf die inszenierten Objekte durch die Passanten zielt.“ Olaf Kranz/Nora Schmidt, „Aus dem Rahmen gefallen. Über das Fungieren von Street Art und anderen Kunstwerken dies- und jenseits des Kunstbetriebes“, in: *Soziale Systeme* 16, 1 (2010), S. 150-176: 158.

Bedingungen für eine Entautomatisierung

Um diesen Moment der Entautomatisierung bei der Betrachtung zu erfassen, ist es wichtig, Street Art als eine orts- und situationsbezogene ästhetische Praxis im öffentlichen Raum zu beschreiben. Neun charakteristische Merkmale helfen dabei herauszuarbeiten, wie Street Art in den Kontext der Straße eingebettet ist.

(1) *Ortsspezifizität*: Gehen alte Definitionen, wie von Robert Sommer 1975⁶ noch davon aus, dass Street Art-Werke direkt auf der Straße entstehen, werden sie heute aufgrund der starken Restriktion nur im öffentlichen Raum installiert und davor im ‚Atelier‘ vorbereitet. Ortsspezifisch ist par excellence auch die Land Art. Doch sie entsteht meist an nicht-urbanen Orten, während Street Art üblicherweise in der Großstadt zu finden ist. Man muss Street Art-Werke an ihrem Installationsort aufsuchen, um sie in ihrer Wirkung wahrnehmen zu können. Hier antwortet sie auf Werbung und Verkehrszeichen, Stadtmöbel, Architektur oder Kunst im öffentlichen Raum.

(2) *Vergänglichkeit*: Es gibt viele Gründe für das meist schnelle ‚Vergehen‘ der Werke im öffentlichen Raum: erstens die Auflösung durch den Einfluss des Klimas, worin häufig die besondere Ästhetik erkannt wird: „The fact that it is exposed to wind, rain, snow, and vandalism gives it an impermanent and fluid quality“.⁷ Zweitens werden Werke zunehmend aus Beliebtheit mitgenommen oder drittens durch Reinigung entfernt.

(3) *Illegalität*: In den meisten Ländern Europas und Nordamerikas wird Graffiti stark bekämpft. Die Gesetze dazu werden häufig auch auf Street Art angewendet. Die 24- (Stockholm) oder 48-Stunden-Gesetze (New York) besagen, dass Hausbesitzer in einer festgelegten Zeitspanne die Werke entfernen müssen. Jedes Werk ist so von Seiten der KünstlerInnen ein politischer Akt des bewussten Verstoßes gegen die Gesetze, der einzige Aspekt, den Street Art eben nicht mit anderen Kunstströmungen wie Pop Art, Surrealismus oder Land Art teilt.

(4) *Anonymität*: Daraus folgt, dass Street Art-KünstlerInnen meist anonym bleiben, damit sie der Strafverfolgung entgehen. Die rechtliche Intervention des Staates, Street Art zu kriminalisieren und damit ihre freie Ausübung auf der Straße zu unterbinden und die Werke zu zerstören, verhindert eine direkte offene Autorschaft. Der bekannte Street Art-Künstler Banksy nutzt das Charakteristikum der Anonymität als Alleinstellungsmerkmal im Kunstbetrieb: „Nobody ever listened to me until they didn't know who I was.“⁸ Jedoch benutzen oder ersetzen seit Ende der 2000er-Jahre viele anerkannte Street Art-KünstlerInnen ihren Tag-Namen durch ihren bürgerlichen Namen. Zum einen, um sich damit einfacher in der Kunstwelt zu bewegen, zum anderen, weil sie

⁶ Vgl. Robert Sommer, *Street Art*, New York, NY, 1975.

⁷ Ebd., S. 11.

⁸ Banksy, *Banksy: Wall and Piece*, London, 2006, S. 13.

durch andere Aktivitäten z. B. als GaleristInnen ihren bürgerlichen Namen benutzen müssen.

Nach diesen vom Installationsort bestimmten Merkmalen zeigen die folgenden Merkmale, wie Street Art arbeitet.

(5) *Inhalt und Technik*: Während das Graffiti-Writing sich über das Spraying von Buchstaben – also ein festgelegtes Sujet und eine Technik des Farbauftrags – definiert, sind Street Art-KünstlerInnen in der Wahl ihrer Inhalte und Mittel völlig frei.

(6) *Soziale Einbettung*: Street Art-KünstlerInnen gehören nicht zu festen Kommunikationsgruppen wie im Graffiti und nicht zu Institutionen und Verbänden wie KünstlerInnen. Das heißt auch, dass ihre Werke zunächst nicht von einer bestimmten Gruppe Wert zugeschrieben bekommen, sondern, wenn überhaupt, von einer anonymen Masse. Die KünstlerInnen bringen ihre Werke als Gaben in den öffentlichen Raum.

(7) *Bildhaftigkeit*: Die Soziologin Nora Schmidt hat sich in ihrer Arbeit zu den Funktionen von Street Art mit der Realitätsverdopplung durch Street Art-Figuren (siehe Abb. 2 oben) beschäftigt. Das Kunstwerk etabliert eine zweite Realität neben dem Bildträger, also dem Blatt Papier oder der Leinwand, über die Dinge, die inhaltlich kommuniziert werden. Unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit wird durch die fiktionalen Charaktere der Street Art auf diese Weise irritiert und infrage gestellt. Die Funktionen der Street Art nach Schmidt sind vor allem die Überraschung und auch, dass sie unsere Ortserfahrungen neu strukturiert. Sie irritieren die alltägliche Ordnung des urbanen Raums: „Die Originalität von Street Art liegt darin, fiktionale Realität durch einen Kontextwechsel ungeschützt den Gegebenheiten des Alltags auszusetzen.“⁹ Ernst Gombrich erwähnt in *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* einen weiteren Grund, warum Street Art-Charaktere so große Aufmerksamkeit auf sich ziehen: „Sobald etwas, was einem menschlichen Gesicht auch nur entfernt ähnlich ist, in unser Blickfeld tritt, merken wir auf und sprechen irgendwie darauf an.“¹⁰ Und weiter: „Wir sehen nicht mehr einfach ein Gesicht, sondern ein Wesen mit eigenem Charakter und eigenem Leben, das uns erfreut oder bedrückt, bedroht oder beruhigt.“¹¹

(8) *Protest*: Viele KünstlerInnen protestieren mit jedem Werk gegen die Illegalität von Street Art und Graffiti, gegen die Gesetze und die Gesellschaft. Die Techniken der Street Art entstammen klassischen Protestformen, wie man sie beispielsweise an politischen Postern oder Stencils heute vermehrt in Osteuropa, im Nahen Osten und Südamerika findet. Eine Form von Street Art ist

⁹ Nora Schmidt, *Das Trottoir als Galerie. Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Street Art*, Hamburg, 2009, S. 129.

¹⁰ Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, 2002 [1967, engl. OA 1959], S. 88.

¹¹ Ebd., S. 290.

Adbusting, die Umarbeitung und Kritik an Werbung, wie in einer Billboard Liberation.¹²

Und damit spricht man über *Motive der Kommunikation* (9) wie die Verschönerung des städtischen Raumes. Politische und betont unpolitische Street Art-KünstlerInnen scheinen sich hier gegenüberzustehen, wobei letztere die vermeintlich schwächere Position im internen Diskurs haben. Bei ihnen steht die Motivation, das eigene Umfeld zu verschönern, im Vordergrund.

Erfolg als Motor der Automatisierung

Für einen großen Teil der Street Art-KünstlerInnen ist es nicht nur bei den Praxen im öffentlichen Raum geblieben. Ganz im Gegenteil, Street Art ist heute eine bekannte Kunstrichtung, weil vor allem Ausstellungen und Auktionsrekorde für eine Berichterstattung in den Medien sorgten.¹³ Der Wert von Street Art im öffentlichen Raum wurde ausdrücklich durch den Wert der Werke auf dem Kunstmarkt beeinflusst.¹⁴ Der Markt, definiert aus dem reziproken Verhältnis von Angebot und Nachfrage, löste in den meisten Fällen die anonyme Beziehung der KünstlerInnen zu ihrem Publikum auf.¹⁵ Zum einen weil ein Tausch oder eine Transaktion stattgefunden hat, durch die auch die KünstlerInnen sichtbar wurden, zum anderen weil Daten zum Lebenslauf der KünstlerInnen den Wert eines Werkes auf dem Kunstmarkt mitbestimmen.

Der Markt für Street Art-Werke findet in Galerien, Ateliers oder Online-Shops statt, wird aber besonders auf den Kunstmessen sichtbar. Moniker und Stroke Art Fair sind zwei mittlerweile etablierte Street Art-Fachmessen in London und Berlin/München, die zeitgleich mit den ‚großen‘ anderen Kunstmessen im Herbst stattfinden. Um Kunstwerke dort verkaufen zu können, muss aus „Street Art“ ein tauschbares vermarktungsförmiges Produkt werden. Die Logiken des Produktdesigns und Strategien von Werbung müssen deshalb noch auf andere Weise als auf der Straße angewandt werden. Street Art muss physisch in ein Produkt umgearbeitet werden, vergegenwärtigt man sich noch einmal eine Beschreibung der Kunst auf der Straße: „There is no commodity involved that can be easily bought or sold. The impermanence and scale of the work discourage the collecting mania.“¹⁶ Heute hingegen werden Street Art-

¹² Siehe z. B. Luther Blissett/Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla. Jetzt helfe ich mir selbst*, Hamburg, 1997, S. 95.

¹³ Vgl. Heike Derwanz, *Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt*, Bielefeld, 2013, S. 153 f.

¹⁴ Besonders deutlich wird dies an einem Fall in Melbourne, wo der Bürgermeister nach dem versehentlichen Zerstören eines Wandbildes von Banksy den Künstler ausdrücklich einlud, auf der Straße zu arbeiten, siehe ebd., S. 63 f. und S. 108.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 78.

¹⁶ Sommer (1975), *Street Art*, S. 61.

Werke von der Straße durch Restauratoren abgenommen oder ganze Wände herausgeschnitten.¹⁷

Zwischen diesen beiden Polen, dem unverkäuflichen Werk auf der Straße und dem Aufwand, eine Wand mit Stencil auf dem internationalen Kunstmarkt zu verkaufen, liegen Schritte der Einspeisung von Street Art in einen Verkaufsautomatismus.

Banksy und sein Galerist Steve Lazarides haben Mitte der 1990er Jahre die Idee der leichten Übertragung von Stencils (siehe Abb. 3) in billige Drucke gehabt. Ein Mitarbeiter erinnert sich: „We started selling them [prints; Anm. H. D.] for 10 pounds. The quality of the prints got better, the paper got better.“¹⁸ Die Street Art-KünstlerInnen haben aber auch ihre Wege gefunden, die Materialität der Werke selbst und der Gestaltung der Wände im Innenraum nachzustellen (siehe Abb. 4). Sieht man sich Installationsansichten von Jean Michel Basquiat oder Graffiti-KünstlerInnen an¹⁹, fällt auf, dass hier auf Bildträgern gearbeitet wurde, die ebenfalls an weiße Wände gehängt worden sind. Basquiat oder John Fekner benutzten aber nicht nur Leinwände, sondern, wie Swoon oder die Finders Keepers Crew 2003²⁰, auf der Straße gefundene Trägermedien. Keith Haring ist dafür bekannt, auf jegliche Gegenstände gezeichnet zu haben. Mit dem Erfolg auf dem Kunstmarkt wurden schon von den KünstlerInnen der 1980er Jahre die vormals geklebten Papiere oder Holzplatten durch Leinwände ersetzt.²¹ Die Übertragung der Malereien von Zügen oder Wänden auf bewegliche Bildträger ist eine der wichtigen Grundlagen für den Verkauf von Street Art oder Graffiti. So sind auch historisch die mobilen Tafelbilder der Frühen Neuzeit und die Ablösung vom Fresco eine historische Voraussetzung für die Entstehung des modernen Kunsthandels. Street Art-KünstlerInnen nutzen dennoch häufig Galeriewände als Bildträger und arbeiten direkt darauf. Es ist eine der Strategien, im Innenraum auf die Straße zu verweisen und auch in Kunsträumen Sehgewohnheiten zu brechen. Eine andere optische Referenz ist die Hängung der Bilder (Abb. 4). Sie erinnert an die ungeplante assoziative ‚Hängung‘ im Außenraum, die Luke Dickens als ‚open curation‘²² charakterisiert. Es sind diese Referenzen der Straße, durch die Street Art-KünstlerInnen versuchen, ihre Arbeiten im Innenraum von anderen Kunstformen abzuheben, um den Reiz des Ungewöhnlichen aufrechtzuerhalten.

¹⁷ Vgl. BZ vom 25.2.2008 oder online unter: http://www.wandwerk.de/de/projekte/technik/wandmalerei/?project_key_=48, zuletzt aufgerufen am 11.02.2014.

¹⁸ Interview Heike Derwanz, London 6, 2007.

¹⁹ Zum Beispiel aus den legendären Ausstellungen der New Yorker Galerie *Fashion Moda* in: Stahl (2009), *Street Art*, S. 142.

²⁰ Vgl. Luke Dickens, ‚Finders Keepers‘. Performing the Street, the Gallery and the Spaces In-Between, in: *Illuminations. A Journal of Performance Studies* 4, 1 (2008), S. 1-30: 13 f.

²¹ Siehe dazu Allan Schwartzman, *Street Art*, New York, NY, 1985, S. 98-105 mit bspw. Lee Quinones, Lady Pink, A-One, Futura 2000; Quik, Daze usw. in Stahl (2009), *Street Art*, S. 61 und S. 154-161.

²² Dickens (2008), ‚Finders Keepers‘, S. 19.



3 – Stencils auf T-Shirts und Leinwand



4 – Wand eines Verkaufsraumes

Die Regeln des Betriebssystems Kunst

Schaut man etwas kulturwissenschaftlicher auf Kunstformen, erkennt man außerhalb der Kunstmuseen oder Galerien viele ästhetische Praktiken, die im Wertesystem des Betriebssystems Kunst keine Anerkennung erfahren. Der Soziologe Howard Becker hat in seinen Schriften darauf hingewiesen, dass viele Menschen künstlerischen Praktiken nachgehen, diese aber nur in einer marginalen Kunstwelt oder aber überhaupt nicht als Kunst erkannt werden: Hobby-

künstlerInnen, Mavericks oder Außenseiter.²³ Ein Buch aus den USA zeigt Street Art als People's Art²⁴, als ästhetische Praxis jenseits beruflicher Ausbildung. Diese Sichtweise unterscheidet sich von der Dantos, der in seiner Kunstdefinition betont, Kunst ist, was der Kunstbetrieb als Kunst anerkennt.²⁵ In der People's Art ist dieser Kontext irrelevant, denn ästhetische Produkte, die irgendeinem Publikum gefallen – sei es auch anonym – sind Kunst. Diese Deutung entspricht auch dem Verständnis der Do-it-yourself-Bewegung, wie sie Schwanhäußer sieht:

Damit agierte man sowohl gegen die Produkte der Kulturindustrie, die die Konsumenten mit anonymer Massenware versorgt, als auch gegen den elitären Kulturbetrieb, bei dem Kunst als Mittel der ‚Distinktion‘ eingesetzt wird, und setzte beiden einen breiten Kunst- und Kulturbegriff entgegen, bei dem im Sinn von Joseph Beuys ‚jeder Mensch ein Künstler ist‘.²⁶

Street Art-Werke wurden, wie eben gezeigt, als nicht anerkannte Kunstwerke aus dem öffentlichen Raum in verkäufliche Produkte für den Kunst- und Designmarkt umgeformt. Hier werden sie durch eine Gruppe mit sozial ausgehandelten ästhetischen Regeln bewertet, die Howard Becker als „characteristic phenomena of collective activity“²⁷ fasst. Isabelle Graw präzisiert diese Vorstellung, indem sie von Kunst als Wertbegriff spricht, „dem folglich eine evaluierende Dimension innewohnt.“²⁸ Dieser Prozess ist immer historisch zu kontextualisieren, wie die Kunstethnologin Maruska Svasek schreibt:

[A]rtefacts do not move through local, national and global networks because of inherent aesthetic qualities or innate enchanting powers. These qualities and powers are created in social settings of production, marketing and consumption, and are therefore context-specific and subject to change.²⁹

Jede Künstlerin und jeder Künstler ist so zwischen der Erfüllung der Normen und ihrer Freiheit hin und hergerissen, die in Erfolg oder Missachtung enden können.³⁰

Neuheit entsteht durch die Anzweiflung und Verschiebung einiger Konventionen, die das ausgebildete Publikum goutiert. Street Art-KünstlerInnen spielen also auf dem Kunst- und Designmarkt mit den dortigen Regeln, was verkäuflich ist, und müssen sich ihre Alleinstellungsmerkmale als neuen Trend

²³ Vgl. Becker (1982), *Art Worlds*.

²⁴ Vgl. Eva Cockcroft/John Weber/Tim Cockcroft, *Toward a People's Art. The Contemporary Mural Movement*, New York, NY, 1977.

²⁵ Vgl. Danto (1991), *Die Verklärung des Gewöhnlichen*.

²⁶ Anja Schwanhäußer, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt/M. (u. a.), 2010, S. 49 f.

²⁷ Becker (1982), *Art Worlds*, S. 39.

²⁸ Isabelle Graw, „Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik“, in: Sighard Neckel (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt/M., 2010, S. 73-89: 74.

²⁹ Maruska Svasek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, London, 2007, S. 121.

³⁰ Vgl. Becker (1982), *Art Worlds*, S. 34 f.

erhalten. Man sollte an dieser Stelle also unterscheiden zwischen zwei Schritten: a) die Akteure der Street Art-Welt erkennen die Werke als Kunst an, und b) Akteure des etablierten BSK oder etablierter Kunstwelten erkennen die Werke an. Maruska Svasek merkt in ihrer Studie über afrikanische Kunst dazu kritisch an:

[B]eing incorporated in dynamic market settings certain artefacts may gain the power to attract potential customers, but often lose the symbolic meanings and impact they had in the societies in which they were produced. The buyers and owners of such artefacts will mostly use and perceive their new possessions in novel ways.³¹

So bespielte die Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main mit ihrer Ausstellung *Street Art Brazil* 2013 wie auch die Tate Modern in London 2008 lieber den Außenraum anstatt ihre Kunsthallen selbst. Die Redakteurin der FAZ kommentiert: „Die Idee leuchtet sofort ein. Keine Eintrittspreise, keine Garderobe, kein Warten an der Kasse, keine Öffnungszeiten.“³² Jedoch wird der politische Kontext der brasilianischen Kunst nicht mehr sichtbar. Die Street Art aus Brasilien wird in Deutschland zur biederen Wandmalerei: „Und ein Drache, wenn man so will, ist die gesamte Street Art der Ausstellung: ein aus Brasilien eingeflogener Drache, dem man allerdings auf dem Transport die Reißzähne gezogen hat und statt Spiritus einen großen Schluck Wasser zu trinken gab.“³³ Und hier liegt tatsächlich ein großer Streitpunkt in der Street Art-Kunstwelt selbst, mit dem Publikum und dem Kunstbetrieb. Wie kann das Potenzial von Street Art weiter bestehen bleiben und die Wahrnehmung im öffentlichen Raum weiter entautomatisieren?

Urbane Interventionen: Entautomatisierung institutionalisieren

Dafür hat sich im Betriebssystem Kunst ein Begriff in den letzten Jahren besonders etabliert, der der „Interventionen“ oder „urbanen Interventionen“.³⁴ Im Kontext von Street Art wird dieser Begriff ebenfalls häufig angewendet, vor allem bezogen auf ihre Arbeitsweisen wie Verfremdungsprinzip, Überidentifikation, Erfindung, Camouflage, Fake und Fälschung, Subversive Affirmation, Collage und Montage, Entwendung und Umdeutung, wie das Handbuch *Kommunikationsguerilla* (2012) zusammenführt. Interventionen unterstreichen dabei besonders das Potenzial von Street Art, den urbanen Raum zu verändern und dabei z. B. Brachflächen oder ästhetische und bauliche Probleme sichtbar

³¹ Svasek (2007), *Anthropology, Art and Cultural Production*, S. 88.

³² Julia Voss, „Die Zähne des Drachen. In Brasilien gilt Street Art als politische Kunst“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 06.09.2013, S. 41.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Doreen Hartmann/Inga Lemke/Jessica Nitsche, *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012; Borries/Wegner/Wenzel (2012), *Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum*, S. 95-104; Klanten (2010), *Urban Interventions*.

zu machen. Die eindrucksvollsten Beispiele für politische Interventionen sind Banksys ‚ungenehmigte‘ Ausstellungen seiner Werke in den Museen, im Londoner Zoo, an der palästinensischen Mauer oder in Disneyland. Der amerikanische Street Art-Künstler Brad Downey arbeitet häufig mit Verkehrsschildern oder Mobiliar des öffentlichen Raums, stellt eine Bank auf drei Meter hohe Beine oder löst Fahrbahnmarkierungen in Muster auf. Downey fügt menschliche Puppen hinzu, die mit ihren Gesten und Haltungen soziales Verhalten evozieren, Slinkachu zoomt Stadtbewohner klein, Evol lässt ein mal ein Meter große graue Stromkästen wie Ostberliner Plattenbauten aussehen. Neben diesen prominenten Beispielen kann man Street Art-Werke generell als interventionistische Kunst bezeichnen, wie es Nora Schmidt tut. Später bezeichnet sie Street Art im System der Kunst als „ideales Beispiel für den populär getarnten Parasiten“, wenn sie „die Grenzen des Systems in Frage [stellt], indem sie einige Strukturen gezielt missachtet.“³⁵ Schmidts Referenzen bilden dabei Land Art, Situationismus, Dada und Pop Art, wobei Letztere für sie ebenfalls zwischen Kunst und Werbung angesiedelt ist. Insgesamt arbeitet sie explizit mit der Annahme, Street Art sei Kunst, und nutzt dementsprechend methodische Instrumentarien, die für das gesellschaftliche System von Kunst entwickelt wurden: „An die Stelle der erwartbaren Überraschung durch Kunst setzt sie die unerwartete Überraschung mit Kunst.“³⁶ Was auch der Kunstbetrieb selbst erkannt hat und was zur Mode der urbanen Interventionen führte: „Der Begriff der urbanen Interventionen ist in den letzten Jahren zu einem Modewort geworden [...] Im Kunstfeld und im Aktivismus kann man mittlerweile von einem beinahe inflationären Gebrauch sprechen“³⁷, schreiben Friedrich von Borries, Friederike Wegner und Anna-Lena Wenzel 2012. Und tatsächlich gibt es Texte, die sich mit den historischen Vorläufern heutiger urbaner Interventionskunst³⁸ oder mit der Analyse von Projekten beschäftigen³⁹. Ihre Perspektive erfolgt meist aus den folgenden Fragen: Welche historischen Vorläufer gab es? Welche historische Einordnung und Wertigkeit folgt daraus? Wer darf partizipieren? Welche neue Öffentlichkeit entsteht? Den meisten sozialwissenschaftlichen Kritiken hingegen geht es um die Kommerzialisierung, den „Verlust der subversiven Kraft und künstlerischen Integrität“⁴⁰. Doch urbane Interventionen existieren institutionalisiert im Rahmen stadtplanerischer Prozesse, künstlerischer Projekte oder eben individualisiert, wie in der Street Art.

³⁵ Schmidt (2009), *Das Trottoir als Galerie*, S. 130.

³⁶ Kranz/Schmidt (2010), Aus dem Rahmen gefallen, S. 157.

³⁷ Borries/Wegner/Wenzel (2012), Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum, S. 95.

³⁸ Vgl. Uwe Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld, 2005; Borries/Wegner/Wenzel (2012), Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum.

³⁹ Lewitzky (2005), *Kunst für alle?*

⁴⁰ Borries/Wegner/Wenzel (2012), Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum, S. 102.

Die Umbenennung von Street Art in urbane Interventionen wagt ein für die Entwicklung des Phänomens Street Art wichtiges Buch des Gestalten Verlages, welches 2009 erschienen ist: *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*. Im Werbetext heißt es:

Evolving from graffiti and street art, urban interventions are the next generation of artwork to hit public space. Using any and all of the components that make up urban and rural landscapes, these mostly spatial interventions bring art to the masses. They turn the street into a studio, laboratory, club, and gallery. Modified traffic signs, swings at bus stops, and images created out of sand or snow challenge us to rediscover our environment and interact with it in new ways. The work is an intelligent and critical commentary on the planning, use, and commercialization of public space. [...] The book shows the growing connections and interplay of this scene with art, architecture, performance, and installation.⁴¹

Die Beschreibung macht deutlich, dass es sich um eine Umbenennung der Formen von Street Art handelt. Allerdings sind die Ziele dieser angeblich neuen Generation höher gesteckt, wie Lucas Feireiss in der Einleitung schreibt:

By overcoming the confines of the *prevailing passive experience* of the city in order to explore their hidden potentials, it opens up the prospect of exposing *new semantic levels* in urban spaces and *new ways of reading the city*.
By *actualizing the possibilities of our built environment*, the protagonists of these informal artistic practices are actively engaged in a *continual refreshing of the urban perspective*, thus providing *alternative and valid critical insights on the understanding of the city today*.⁴²

Erforschen und Aneignen sind die Ziele der ästhetischen Praktiken im öffentlichen Raum: subversiv Regeln brechen und Raum erobern. Für Alain Bieber sind urbane Interventionen gar als „temporäre autonome Zonen“⁴³ politisch:

In this context, the boundaries between political and revolutionary subversion and avant-garde artistic subversion are fluid. Forms of political protest also seem to be moving closer to art. The subversive techniques of situationist de-purposing strategies also inspired the German Spassguerilla and Kommunikationsguerilla movements. Today, political activists are still among those creating modern interventions in urban space.⁴⁴

Street Art bietet sich in besonders starkem Maße für Ideologisierung an: Rebellion, Intervention und Widerstand entstehen als Aufladungen in der Abgrenzung zu den anderen Bildern auf der Straße und im Gleichnis *Street as Canvas* gegenüber der Kunst in Galerien und institutionalisierten Kunsträumen. Sie schließt als Kunstform an viele Projekte von KünstlerInnen im öf-

⁴¹ Gestalten verlag, online unter: <http://shop.gestalten.com/urban-interventions-703.html>, zuletzt aufgerufen am 23.11.2013.

⁴² Lukas Feireiss, „Introduction“, in: Robert Klanten (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010, S. 2-3: 3 [Herv. H. D.].

⁴³ Alain Bieber, „Introduction“, in: Robert Klanten (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010, S. 4-5: 4.

⁴⁴ Ebd., S. 5.

fentlichen Raum an, fragt dabei sowohl nach den Räumen für Kunst als auch nach dem Einfluss von KünstlerInnen auf Städte und Politik. Sie belebt verloren geglaubte Konzepte wie Authentizität und Autonomie in der Kunst. Street Art- oder Urban Art-Werke werden von Akteuren der Street Art-Welt gern konservativ inszeniert: ehrlich, authentisch, handgemacht, einzigartig und in situ. Dieses Image dreht einerseits die Zeit von Digitalisierung und Massenproduktion zurück, während andererseits die Werke in der Realität oft in Serie fabriziert sind. Begeistert zeigte sich Alain Bieber noch 2006 über das Potenzial von Freiheit und Radikalität, welches sich durch Street Art auf der Straße entfalten kann. Er beschreibt auch, wie Street Art auf der Straße im Gegensatz zur Galerie oder dem Museum wirkt:

Doch Street Art ohne Straße ist wie Latte Macchiato ohne Milch. Wenn sie von ihren Wurzeln getrennt wird, welkt sie schnell und fängt an zu stinken. Werke, die auf der Straße wirken, weil sie einen Moment der Überraschung provozieren, weil sie in den Stadtraum intervenieren und mit Symbolen spielen, werden in der Galerie wieder zum Dekor. Der Raum klaut ihnen die Pointe und ruft in Versalien: KUNST!⁴⁵

Durch die Bezeichnung urbane Intervention ist Street Art ein wenig mehr autorisiert an den Kunstbetrieb gerückt. Es könnte zu einer gefährlichen Umarmung kommen, wie Sabine Fabo eine häufige Funktionsweise von Interventionen beschreibt. Sie zeigt, dass bei künstlerischen Interventionen komplexe Wechselwirkungen entstehen, die anfänglich klare Positionierungen verwischen.⁴⁶ Die Entautomatisierung des Sehens im öffentlichen Raum in Form urbaner Interventionen zu legalisieren, könnte sehr schnell in eine Automatisierung der Kunstformen führen und zu vorhersehbarer Kunst im öffentlichen Raum.

Ephemere Entautomatisierung

Im Oktober 2013 bringt Banksy jeden Tag ein neues Werk auf die Straßen New Yorks. Diese Aktion seiner „Artist Residency in the Streets of New York“ steht unter dem Motiv „I know street art can feel increasingly like the marketing wing of an art career, so I wanted to make some art without the price tag attached.“⁴⁷ Eine Installation ist dabei besonders von Interesse für das Potenzial von Entautomatisierungen durch Kunst: Banksy lässt an einem

⁴⁵ Alain Bieber, „Was kommt? Was geht? Was bleibt? Es lebe die Straße!“, in: *Artnet.de* vom 25.12.2006, online unter: <http://www.artnet.de/magazine/was-kommt-was-geht-was-bleibt-2/>, zuletzt aufgerufen am 11.12.2013.

⁴⁶ Vgl. Sabine Fabo, „Gefährliche Liebschaften. Kunst zwischen Widerstand und Umarmung“, in: Doreen Hartmann/Inga Lemke/Jessica Nitsche (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012, S. 173-189.

⁴⁷ BBC News, „Banksy Stall Sells Artwork for \$ 60 in New York“, in: *BBC Online*, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-24518315>, zuletzt aufgerufen am 14.10.2013.

Stand am Central Park signierte Leinwände mit seinen bekanntesten Motiven für 60 Dollar verkaufen. Einige der Werke hätten auf dem Kunstmarkt einen Preis von ca. 20.000 Euro. An diesem Tag verkauft er am Stand jedoch nur 8 Leinwände.

Die automatisierte Wahrnehmung von Bildern und Objekten als Kunstobjekte wird also durch den Raum ihrer Präsentation bedingt. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts sind Kunstbetrachter vor allem an den White Cube gewöhnt. Die räumliche Anordnung einer Galerie oder eines Museums lässt uns wissen, dass die Kunst einen Sinn und einen Wert hat.⁴⁸ Wiederholte Graffitis, Sticker oder auch Poster im öffentlichen Raum wiederum bilden eine ästhetische urbane Collage, die mit anderen Assoziationen besetzt ist. Auch hier tritt eine automatisierte Wahrnehmung in Kraft, die uns diese Bilder im öffentlichen Raum erst übersehen lässt. Street Art lässt nun im ersten Schritt diese beiden automatisierten Wahrnehmungsmuster zusammenbrechen – sie ist zerstörbare illegitime Kunst im Stadtraum.

Dafür muss die eingeübte soziale Umgangsweise mit Kunst erweitert werden und auch Wahrnehmung von Werken an einem anderen Ort mit anderen Regeln geschehen (man kann an das Werk treten, es abreißen und mitnehmen oder beispielsweise ‚darübermalen‘). Im zweiten Schritt jedoch wurde Street Art sehr schnell wieder in den Innenraum zurückgeholt. Muster des Besitzwollens greifen und führen zur Umformung in ein konsumierbares Produkt. Der Automatismus der gewohnten Wahrnehmung lässt ein Stencil als Druck im Rahmen über dem Sofa zweifellos als konventionelle Kunst erscheinen.

Ich plädiere deshalb dafür, nur den Moment im öffentlichen Raum, die Überraschung etwas ‚Ungewöhnliches‘, gesehen zu haben, als eine Situation der Entautomatisierung zu beschreiben. Ein Moment, in dem ungeübte und verbotene Praktiken möglich werden. Der Stadtraum wird sowohl von BetrachterInnen also auch von den KünstlerInnen als etwas Gestaltbares erfahren, als angeeigneter öffentlicher Raum der Kommunikation. Dieses Prinzip wird wirksam in Kunstwerken, die mit dem Begriff der urbanen Interventionen bezeichnet werden.

Literatur

Alonzo, Pedro, *Spank the Monkey. On the Occasion of the Exhibition Spank the Monkey at Baltic, Centre for Contemporary Art Gateshead, from 27 September, 2006 to 7 January 2006*, Berlin, 2006.

⁴⁸ Siehe dazu z. B. Paul Gough, *Banksy. The Bristol Legacy*, Bristol, 2012.

- BBC News, „Banksy Stall Sells Artwork for \$ 60 in New York“, in: *BBC Online*, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-24518315>, zuletzt aufgerufen am 14.10.2013.
- Banksy, *Banksy: Wall and Piece*, London, 2006.
- Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, CA, London, 1982.
- Bieber, Alain, „Was kommt? Was geht? Was bleibt? Es lebe die Straße!“, in: *Artnet.de* vom 25.12.2006, online unter: <http://www.artnet.de/magazine/was-kommt-was-geht-was-bleibt-2/>, zuletzt aufgerufen am 11.12.2013.
- Ders., „Introduction“, in: Robert Klanten (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010, S. 4-5.
- Blissett, Luther/Brünzels, Sonja, *Handbuch der Kommunikationsguerilla. Jetzt helfe ich mir selbst*, Hamburg, 1997.
- Bonnet, Anne Marie, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln, 2004.
- Borries, Friedrich von/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena, „Ästhetische und politische Interventionen im öffentlichen Raum“, in: Doreen Hartmann/Inga Lemke/Jessica Nitsche (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012, S. 95-104.
- Cockcroft, Eva/Weber, John/Cockcroft, Jim, *Toward a People's Art. The Contemporary Mural Movement*, New York, NY, 1977.
- Danto, Arthur, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M., 1991.
- Derwanz, Heike, *Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt*, Bielefeld, 2013.
- Dickens, Luke, „„Finders Keepers“. Performing the Street, the Gallery and the Spaces In-between“, in: *Illuminalities. A Journal of Performance Studie* 4, 1 (2008), S. 1-30.
- Fabo, Sabine, „Gefährliche Liebschaften. Kunst zwischen Widerstand und Umarmung“, in: Doreen Hartmann/Inga Lemke/Jessica Nitsche (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012, S. 173-189.
- Feireiss, Lukas, „Introduction“, in: Robert Klanten (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010, S. 2-3.
- Gombrich, Ernst H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, 2002 [1967, engl. OA 1959].
- Gough, Paul, *Banksy. The Bristol Legacy*, Bristol, 2012.
- Graw, Isabelle, „Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik“, in: Sighard Neckel (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt/M., 2010, S. 73-89.
- Hartmann, Doreen/Lemke, Inga/Nitsche, Jessica (Hg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München, 2012.
- Klanten, Robert (Hg.), *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, 2010.
- Kranz, Olaf/Schmidt, Nora, „Aus dem Rahmen gefallen. Über das Fungieren von Street Art und anderen Kunstwerken dies- und jenseits des Kunstbetriebes“, in: *Soziale Systeme* 16, 1 (2010), S. 150-176.
- Lewitzky, Uwe, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld, 2005.
- Schmidt, Nora, *Das Trottoir als Galerie. Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Street Art*, Hamburg, 2009.

- Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene* (Interdisziplinäre Stadtforschung), Frankfurt/M. (u. a.), 2010.
- Schwartzman, Allan, *Street Art*, New York, NY, 1985.
- Sommer, Robert, *Street Art*, New York, NY, 1975.
- Stahl, Johannes, *Street Art*, Potsdam, 2009.
- Svasek, Maruska, *Anthropology, Art and Cultural Production*, London, 2007.
- Voss, Julia, „Die Zähne des Drachen. In Brasilien gilt Street Art als politische Kunst“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 06.09.2013, S. 41.
- Wulffen, Thomas, „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive“, in: *Kunstforum International* (1994), S. 125.

LIOPA FOIT, TIMO KAERLEIN

HACKING POLITICS: „BENDING THE FLOWS OF POWER, BUT KEEPING THE CURRENT“?

Einleitung

„Hacking ist nicht das, was Sie denken, aber dass Sie denken, könnte schon Hacking sein.“¹

Der Begriff des ‚Hacking‘ hat sich weit über den IT-Bereich hinaus verbreitet. Im weitesten Sinne benennt er eine intentionale Unterbrechung routinierter, automatischer Abläufe innerhalb eines Systems, die nicht von der Verwaltungsebene veranlasst wird. Hacking ermöglicht eine Einflussnahme von außerhalb der Schaltzentralen der Macht. Unabhängig von der jeweiligen Zielsetzung sagt ein Hack immer auch: Es geht nicht in den gewohnten Automatismen weiter. Hacks machen klar, dass die eingespielten Abläufe innerhalb eines Systems veränderbar sind.

„Many of today’s most interesting activists, artists and designers are currently engaging constructive activities that fit well with the original – some would say idealistic and naïve – ethic of the early hackers“², stellen Otto von Busch und Karl Palmås in ihrer analytisch-programmatischen Schrift *Abstract Hacktivism* fest. Unter Rückgriff auf historische Konzeptionen des Hackings in den Anfängen der IT-Geschichte möchten wir im Folgenden das Prinzip und seine Anwendungsoptionen im Kontext des Politischen kritisch untersuchen. In unserer Analyse geht es nicht um ‚Hacktivism‘, verstanden als „online strategies and tactics of activists“³, sondern um ein Phänomen, das in den letzten Jahren international an Bedeutung gewonnen hat, und das wir in An-

¹ Martin Kiel, „Hacking Is Wild Pleasure. Lexikalitäten und Stigmatisierungen“, in: Thomas Düllo/Franz Liebl (Hg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien, 2005, S. 329-332: 330.

² Otto von Busch/Karl Palmås, *Abstract Hacktivism. The Making of a Hacker Culture*, London, Istanbul, 2006, S. 17.

³ Ebd., S. 16. Das derzeit bekannteste Beispiel für eine solche Form des Aktivismus innerhalb digitaler Netze, die gelegentlich auf die politische Entscheidungsebene durchschlägt, ist das *Anonymous*-Kollektiv. Vgl. Gabriella Coleman, „Hacker Politics and Publics“, in: *Public Culture* 23, 3 65 (2011), S. 511-516 sowie David Moon/Patrick Ruffini/David Segal, *Hacking Politics. How Geeks, Progressives, the Tea Party, Gamers, Anarchists and Suits Teamed Up to Defeat SOPA and Save the Internet*, New York, NY, 2013. Im Englischen wird der Terminus ‚political hack‘ auch als abfällige Bezeichnung für Regierungsmitglieder verwendet, denen es um Macht und nicht um Überzeugungen geht. Auch diese Bedeutung ist hier nicht gemeint.

lehnung an Theorien des ‚Cultural Hacking‘⁴ als ‚Hacking Politics‘ oder ‚Political Hacking‘ bezeichnen möchten. Darunter verstehen wir den politischen Erfolg heterogener Akteure und Jungparteien, die – als politische Neulinge – schnell und mittels ungewöhnlicher Methoden ausreichend Wählerstimmen auf sich vereinen, um Einfluss nehmen zu können. Ziel ist es zu untersuchen, inwieweit das Prinzip des Hackings in einem vorgeblich alternativlosen Politikbetrieb entautomatisierend wirken kann und ob bzw. unter welchen Voraussetzungen Praktiken des Hackings wiederum in Automatismen münden.

Beispielhaft untersuchen wir dazu die ungewöhnliche Karriere von Jón Gnarr, einem in Island populären Anarcho-Komiker, Punk-Musiker und Autor, der seit Sommer 2010 als Bürgermeister von Reykjavík amtiert.

Hacking als Konzept

Parallel zur Entwicklung digitaler Rechner sind seit den 1950er Jahren neue Theorien entstanden, die sich mit Selbstorganisation, Feedback und nichtlinearen Abhängigkeitsverhältnissen beschäftigen. Als prominentestes Forschungsparadigma hat sich historisch die Kybernetik herausgebildet, die als Wissenschaft der Steuerung und Regelung von Systemen unterschiedlichster Provenienz eine weite Rezeption erfuhr.⁵ Angelehnt an die Arbeitsweise von Computern wurden nun viele Zusammenhänge als Systeme begriffen, nicht allein bezüglich ihres Aufbaus, sondern vor allem mit Blick auf ihre *Veränderbarkeit*. Ein Eingriff in die Systemlogik kann bewirken, dass sich die gesamte Funktionsweise automatisch funktionierender Abläufe neu organisiert – egal wie klein, lokal oder unbedeutend der Eingriff zunächst erscheint. Von dieser Prämisse aus funktioniert auch Hacking. Im Folgenden möchten wir deshalb mit einem Rückgriff auf die Begriffsgeschichte des Hackings das Vorgehen und die Motivationen von Hackern betrachten, um daran anschließend den Gebrauch der Metapher (und damit der Strategien) von Hacking in politischen und kulturellen Zusammenhängen der Gegenwart zu analysieren.⁶

Der Begriff des Hackings wurde Ende der 1950er Jahre populär. Er stammt aus dem Jargon der Mitglieder des Modellbahnvereins *Tech Model Railway Club* (TMRC) am Massachusetts Institute of Technology (MIT), die besonders raffinierte Verbesserungen des technischen Systems durch kreativ-bastlerische

⁴ Vgl. z. B. Düllo/Liebl (2005), *Cultural Hacking* und die Website <http://culturalhacking.wordpress.com>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁵ Vgl. Norbert Wiener, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MA, 2007 [1948] und Claus Pias, *Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Band 2. Documents/Dokumente*, Zürich, Berlin, 2004. Zur gegenkulturellen Aneignung kybernetischer Konzepte vgl. Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, IL, 2006.

⁶ Die Bezeichnung ‚Hacker‘ wird im weiteren Textverlauf, wie im Englischen, geschlechtsneutral verwendet. Traditionell ist die Informationstechnik allerdings stark männlich dominiert.

Lösungen als *hacks* bezeichneten. Einige der Mitglieder und Freunde des Clubs gehörten zu den ersten Studierenden, die selbstständig in den Computertlaboren des MIT arbeiten durften und dort experimentell programmierten. Bei ihren Versuchen, neue Anwendungsbereiche zu etablieren, leisteten sie Pionierarbeit und verwendeten auch hier die Selbstbezeichnung: *hacker*⁷. Ihre ursprüngliche Definition ist heute auf den Webseiten des TMRC nachzulesen. Ein Hacker sei

someone who applies ingenuity to create a clever result, called a ‚hack‘. The essence of a ‚hack‘ is that it is done quickly, and is usually inelegant. It accomplishes the desired goal *without changing the design of the system it is embedded in*. Despite often being at odds with the design of the larger system, a hack is generally quite clever and effective.⁸

Es geht also nicht darum, ein System abzuschaffen, um es durch ein anderes zu ersetzen, sondern darum, das bestehende System durch unorthodoxe Eingriffe innerhalb kürzester Zeit zu verbessern oder weiterzuentwickeln.

In den 1950er Jahren war das Spektrum an Einsatzmöglichkeiten von Computern noch unabsehbar. Der Nutzen früher Hacks war daher häufig nicht unmittelbar ersichtlich, so dass beispielsweise die Erstellung erster Schreibprogramme (einen Rechner als ‚Schreibmaschine‘ nutzen) in Relation zum Preis des Geräts als unangemessene Spielerei erschien. Entsprechend trugen viele der frühen Hacks das beigelegte Adjektiv „expensive“ im Namen („Expensive Typewriter“, „Expensive Calculator“).⁹ Eine „richtige oder falsche Verwendung des Codes wird hier nicht verhandelt“¹⁰, fasst Sebastian Plönges zusammen. Über ein *Austesten des Möglichen* trugen die studentischen Hacker mit ihren damals absurd erscheinenden Eingriffen zur Entstehung einer digitalen Infrastruktur bei, die heute aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken ist.

Der gestalterische Eingriff in das *Regelwerk des Systems* unterscheidet die „Technik-Bricoleure“¹¹ dabei wesentlich von *Usern*, die, wie der Name besagt, lediglich vorhandene Programme benutzen. Ein Hacker hingegen spielt mit der Satzung, dem *Code*, er will die Funktionen der Systemgegebenheiten ausreizen und wird entsprechend im Szene-Portal *Jargon File* beschrieben als „person who enjoys exploring the details of programmable systems and how

⁷ Vgl. z. B. Christian Imhorst, *Die Anarchie der Hacker. Richard Stallman und die Freie-Software-Bewegung*, Marburg, 2004, S. 6 f. und S. 20 f.

⁸ „Hackers“ auf der Website des TMRC, online unter: <http://tmrc.mit.edu/hackers-ref.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014 [Herv. die Verf.].

⁹ Claus Pias, „Der Hacker“, in: Eva Horn/Stefan Kaufmann/Ulrich Bröckling (Hg.), *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin, 2002, S. 248-270: 256.

¹⁰ Sebastian Plönges, „Versuch über Hacking als soziale Form“, online unter: <http://sebastianploenges.com/texte/Hacking.pdf>, 2011, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014, S. 6. Erschienen in: Christine Heil/Gila Kolb/Torsten Meyer (Hg.), *Shift. #Globalisierung, #Medienkulturen, #Aktuelle Kunst*, München, 2012, S. 81-91.

¹¹ Ebd., S. 3. Vgl. zum Begriff des Bricoleurs als Bastler, der aus dem Vorhandenen Neues schafft, Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M., 1968 [1962].

to stretch their capabilities“.¹² Das Aufzeigen neuer Anwendungsbereiche und -optionen legitimierte für die Studenten auch das Überschreiten der strikten Regeln der Computerlabors und äußerte sich „schließlich in einer generellen Respektlosigkeit gegenüber den als willkürlich empfundenen Vorschriften von Programmen, Systemadministratoren und Nutzungskontexten“.¹³ Die Erkenntnis des Potenzials und der Effekte durch die Veränderung von Spielregeln innerhalb der Code-Umgebungen auf den MIT-Rechnern artikuliert sich sehr bald auch in einem Engagement der Studierenden auf gesellschaftlicher Ebene. Im Protest gegen Autoritäten und Macht- bzw. Informationsmonopole entwickelte sich schon früh eine ‚Hacker-Ethik‘, deren Fundamente 1984 von Steven Levy im Buch *Hackers – Heroes of the Computer Revolution* festgehalten wurden. „Mistrust Authority – Promote Decentralization“¹⁴, lautet einer der zentralen Slogans. Die Figur des Hackers bekam somit in der öffentlichen Wahrnehmung ein ambivalentes Image. Zum einen gelten Hacker bis heute als moderne ‚Robin Hoods‘, die auf subversive Weise zur Aufdeckung von Missständen und Verbreitung von Informationen (oder gar materiellen Werten) beitragen,¹⁵ zum anderen werden sie als Kriminelle stigmatisiert, die auf den eigenen Vorteil aus sind.¹⁶

In jedem Fall geht es beim Hacking um Eingriffe auf der Strukturebene, wobei aus einer Umstellung des Gegebenen neue Optionen und/oder Sichtbarkeiten gewonnen werden. Der Begriff des Hackens fand bald auch außerhalb des IT-Bereichs Verwendung. Bereits auf der ersten Hackerkonferenz, die 1984 in San Francisco stattfand, stellte Burrell Smith, Hardware-Designer des

¹² Eintrag „hackers“ in *The Jargon File*, online unter: <http://catb.org/~esr/jargon/html/H/hacker.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

¹³ Plönges (2012), Versuch über Hacking als soziale Form, S. 4.

¹⁴ Steven Levy, *Hackers. Heroes of the Computer Revolution – 25th Anniversary Edition*, Sebastopol, 2010, S. 25.

¹⁵ Vgl. z. B. die „Operation Robin Hood“ von Anonymous und TeaMp0isoN: „[H]activists linked to the Anonymous collective stole credit card information from an American security firm on Christmas Eve and used it to make donations to charities“, in: Christopher Williams: „Anonymous ‚Robin Hood‘hacking attack hits major firms“, in: *The Telegraph*, 28.12.2011, online unter: <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/8980453/Anonymous-Robin-Hood-hacking-attack-hits-major-firms.html>. Eine Erklärung zu der Aktion von Anonymous findet sich online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=DKNUKP5haI4>. Beide zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

¹⁶ In der Szene wird der Begriff des Hackers, wenn auch längst nicht homogen, abgegrenzt von beispielsweise „System Intruders, die in fremde Rechner(netze) eindringen und Crasher, die diese zum Einsturz bringen; Phreaks, die Telefonsysteme erforschen; Programmierer von Viren, Trojanern, Worms und Bomben; Piraten und Cracker, die Schutzmechanismen entfernen und Software verbreiten; Crypto-Liberalisten, die Verschlüsselungsverfahren knacken und selbst starke Algorithmen schreiben [...]“, in Pias (2002), *Der Hacker*, S. 248. Der TMRC schreibt dazu: „People who do those things are better described by expressions such as ‚thieves‘, ‚password crackers‘. [sic!] or ‚computer vandals‘. They are certainly not true hackers, as they do not understand the hacker ethic.“ In: „Hackers“). Die Selbstbezeichnung als Hacker gilt auch unter Programmierern teilweise als chic; da dies jedoch nicht dem allgemeinen Sprachgebrauch entspricht und auch die metaphorische Prägung des Hackens nicht beeinflusst hat, bleibt diese Gruppe in unserer Analyse unberücksichtigt.

Apple Macintosh Computers, fest: „Hackers can do almost anything and be a hacker. You can be a hacker carpenter. It’s not necessarily high tech. I think it has to do with craftsmanship and caring about what you’re doing.“¹⁷ Diese Beschreibung verdeutlicht, warum der Begriff eine metaphorische Ausweitung erfahren konnte: Auch eine Person oder Partei, die den Politikbetrieb mit ungewöhnlichen Maßnahmen ‚entautomatisiert‘ und gegebenenfalls verbessert, verdient somit die Bezeichnung als Hacker. So legt selbst das auf den informationstechnischen Sektor fixierte *Jargon File* in seiner Beschreibung einen Schwerpunkt auf die Begeisterung, auf unkonventionelle Weise Gegebenes zu modifizieren und neue Wege zu beschreiten: Ein Hacker sei „[a]n expert or enthusiast of any kind. [...] One who enjoys the intellectual challenge of creatively overcoming or circumventing limitations.“¹⁸

„Die Hacker haben das Hacken nicht erfunden“¹⁹, schreiben Thomas Düllo und Franz Liebl in *Cultural Hacking: Die Kunst des strategischen Handelns*. Sie sehen eine direkte Verbindung zwischen künstlerischen Strategien der Entautomatisierung, wie sie beispielsweise in Ausprägungen des Dadaismus, in der Situationistischen Internationalen oder im Punk vorkommen, und dem Vorgehen von Hackern, die „ein aktuelles Rollenmodell auch für Gesellschaft und Kultur darstell[en]“²⁰. Düllo und Liebl beschreiben „Hacking als Kulturtechnik mit einer eigenen Handlungsstrategie“²¹, die in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen angewendet wird. So werden beispielsweise Aktionen wie Flashmobs oder popkulturelle Verfremdungen etablierter Kunst- und Konsumformen unter diesem Stichwort analysiert. Der bekannteste Vertreter der Situationistischen Internationalen (SI), Guy Debord, schreibt bereits 1956 im *User’s Guide to Détournement*²²: „Any elements, no matter where they are taken from, can be used to make new combinations.“²³ Hier geht es um die Unterbrechung von Prozessen, die sich verselbstständigt haben, indem Ausdrücke und Symbole des (kapitalistischen) Systems so vertauscht und verschoben werden, dass ihr willkürlicher und häufig machthaltiger Charakter offenbar wird.

Das Prinzip des Hackings – egal ob auf technischer, kultureller oder politischer Ebene – zielt nicht darauf ab, ein System zu zerstören oder zu destabili-

¹⁷ Zit. n. Levy (2010), *Hackers*, S. 380.

¹⁸ „Hackers“, in: *The Jargon File*.

¹⁹ Thomas Düllo/Martin Kiel/Franz Liebl, „Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies. The Secret History of Cultural Hacking“, in: Thomas Düllo/Franz Liebl (Hg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien, 2005, S. 13-46: 15.

²⁰ Ebd., S. 14.

²¹ Ebd.

²² Der Begriff „détournement“ kann etwa übersetzt werden als: Abfälschung, Umleitung, Umwendung, Verbiegung, Veruntreuung, Verfremdung, Missbrauch, Entführung, Unterschlagung, Betrug.

²³ Guy Debord/Gil J. Wolman, „A User’s Guide to Détournement“ [1956], in: Ken Knabb (Hg. u. Übers.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, CA, 2006, online unter: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

sieren: Ziel ist es vielmehr, seine automatischen Abläufe zu unterbrechen, um es (aus Sicht der Hacker) zu verbessern. Dazu ist es häufig erforderlich, geltende Hierarchien offenzulegen, um sie anschließend neu anordnen zu können. Die Modalstruktur ist hier Kombinatorik.

Im Folgenden möchten wir die politische Ausgangslage analysieren und der Frage nachgehen, auf welche Weise die Idee des Hackings auch politische Prozesse beeinflussen kann.

Alternativlos?

Postpolitische Ausgangsszenarien und isländische Innovationen

„So now I can drown them in nonsense like they have been drowning me in their nonsense. And make mockery politics.“²⁴

Colin Crouchs Zeitdiagnose *Postdemokratie* löste eine sozialwissenschaftliche Diskussion um die faktische Aushöhlung der Institutionen der parlamentarischen Demokratie aus. Crouch diagnostiziert die Situation politischer Systeme, die zwar über Wahlen den Anschein von Demokratie wahren, in denen jedoch

konkurrierende Teams professioneller PR-Experten die öffentliche Debatte während der Wahlkämpfe so stark kontrollieren, daß sie zu einem reinen Spektakel verkommt, bei dem man nur über eine Reihe von Problemen diskutiert, die die Experten zuvor ausgewählt haben. Die Mehrheit der Bürger spielt dabei eine passive, schweigende, ja sogar apathische Rolle, sie reagieren nur auf die Signale, die man ihnen gibt. Im Schatten dieser politischen Inszenierung wird die reale Politik hinter verschlossenen Türen gemacht.²⁵

Slavoj Žižek beschreibt die postpolitische Situation analog als eine Herrschaft von Technokraten, in der das Politische zugunsten administrativer Akte in den Hintergrund tritt.²⁶ Politische Ideologien, selbst Überzeugungen, hätten im gegenwärtigen demokratischen Kapitalismus an Bedeutung verloren, weil ein

²⁴ Jón Gnarr, zit. n. Annette Brüggemann, „Die beste Partei der Welt“, in: *SWR2 Feature am Sonntag* vom 09.10.2011, Transkription online unter: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/feature/-/id=8526448/property=download/nid=659934/lc3l2q/swr2-feature-am-sonntag-20111009.pdf>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014, S. 19.

²⁵ Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt/M., 2008 [2004], S. 10. Crouch räumt die modellhafte Komplexitätsreduktion seiner Thesen ein, möchte aber mit Nachdruck auf gegenwärtige Tendenzen in der politischen Kultur hinweisen. Vgl. außerdem Dirk Jörke, „Auf dem Weg zur Postdemokratie“, in: *Leviathan* 33, 4 (2005), S. 482-491.

²⁶ Vgl. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London, 2000, S. 198-205. Unter eigentlich politischen Akten versteht Žižek „the art of the impossible“ (ebd., S. 199), d. h. Verschiebungen in den Parametern dessen, was in einer bestehenden gesellschaftlichen Ordnung als Möglichkeit erscheint. Der philosophische Diskurs bemüht sich unter dem Diskussionsbegriff ‚Postpolitik‘ um Antworten auf die Frage nach dem relativen Ort des Politischen in der Gegenwart (vgl. u. a. Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M., 2002 [1995]; Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/M., 2007 [2005]).

weitgehender Konsens herrsche, der die neoliberale Rahmung des soziopolitischen Handlungsfelds als unhintergehbare Voraussetzung annimmt. Maximilian Probst bringt das Dilemma der Postpolitik im Anschluss an Ernesto Laclau und Chantal Mouffe anschaulich auf den Punkt:

An die Stelle der starken Alternativen treten schwache Differenzen: etwa so, als gehe es beim Frühstück nicht um die Frage, ob man Fleisch verzehrt oder darauf verzichtet, sondern nur darum, ob man Salami oder Mortadella wählen soll – wofür man sich entscheidet, ist dann Wurst.²⁷

Im schwer von der Finanzkrise betroffenen Island war die Frustration über die Entscheidungsqualität der gegebenen Optionen besonders groß.²⁸ Innerhalb weniger Wochen waren im Herbst 2008 die drei größten Banken Islands Kaupthing, Landsbanki und Glitnir verstaatlicht worden, weil sie ihre kurzfristigen Verbindlichkeiten nicht mehr erfüllen konnten. Ein Staatsbankrott konnte durch einen Milliardenkredit des Internationalen Währungsfonds und der skandinavischen Länder knapp verhindert werden. Island hat, relativ zur Größe seiner Ökonomie, den größten Bankenkollaps der Geschichte erlitten.²⁹ Der etablierte Politikbetrieb erweckte für viele Beobachter den Eindruck einer kleinen Elite, die den anonymen Kräften des Marktes das Feld überließen. Der ökonomische Einfluss der Finanzindustrie metastasierte in der Folge bis zu einer Situation, in der politisches Handeln auf passives Bestandsmanagement reduziert wurde.³⁰ Verschärft und teilweise verursacht wurde die politische Gemengelage in Island durch ausgeprägte Vetternwirtschaft, Korruption und Insidergeschäfte. Seit 2009 führten massive Protestbewegungen in Reaktion auf die Krise zu einer erstaunlichen Umkehr der isländischen Wirtschaftspolitik, so dass ausländische Gläubiger große Teile ihrer Forderungen abschreiben mussten, während die eigenen Bürger geschützt wurden. Rückblickend gilt Island dadurch heute einigen Experten, darunter Wirtschaftsnobelpreisträger Paul Krugman, als Paradebeispiel für eine souveräne Krisenpolitik: „Once an internationally recognized exemplar of the dangers of deregulated banking and

²⁷ Maximilian Probst, „Der falsche Frieden“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 48 vom 24.11.2011.

²⁸ Vgl. z. B.: Redaktion (Anonymus), „Ein Inselvolk wird militant“, in: *ZEIT Online*, 04.05.2009, online unter: <http://www.zeit.de/online/2008/49/island-bankensturm/seite-1>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

²⁹ Vgl. Dominic Boyer, „Simply the Best. Parody and Political Sincerity in Iceland“, in: *American Ethnologist* 40, 2 (2013), S. 276-278: 277.

³⁰ Eine Übersichtsdarstellung der Hintergründe und Konsequenzen der Finanzkrise in Island gibt Roger Boyes, *Meltdown Iceland. Lessons on the World Financial Crisis from a Small Bankrupt Island*, New York, NY, 2009. Boyes betont: „Iceland can serve as scale model, an anthropological field study, at a time when politicians are losing themselves in numbers, throwing hundreds of billions of dollars at failing banks and industrial sectors. The island is an antidote to vertigo, to the dizzy abstraction of unfathomable numbers“ (ebd., S. 7). Das kleine Island kann also gleichsam als modellhaft komprimierte Abbildung der globalen Krisendynamiken dienen.

excessive borrowing, Iceland has in just a few years become an international symbol of resistance to the dominant wisdom of neoliberal necessity.³¹

Die Gründung der Partei *Besti flokkurinn* („Beste Partei“) 2009 kann als institutionalisiertes Resultat der genannten Protestbewegungen interpretiert werden.³²

Jón Gnarr und die *Besti flokkurinn* im internationalen Kontext

Am 27. Mai 2010 wurde in Islands Hauptstadt Reykjavík ein neues Kommunalparlament gewählt. Dabei schaffte eine erst ein halbes Jahr zuvor gegründete Partei auf Anhieb den Sprung in den Stadtrat. Mit sechs von 15 Sitzen und einem Wahlergebnis von 34,7 % der Stimmen wurde die *Besti flokkurinn* sogar stärkste Kraft vor der Unabhängigkeitspartei (33,6 %, fünf Sitze) und der sozialdemokratischen Allianz (19,1 %, drei Sitze).³³ Der Erfolg der ungewöhnlichen Partei, auf deren Liste sich viele isländische Prominente wie Schauspieler, Musiker und andere Künstler finden, wurde insbesondere auf die Popularität ihres Gründers zurückgeführt: Jón Gnarr. Bislang war der 1967 in Reykjavík geborene selbst ernannte „Anarcho-Surrealist“³⁴ vor allem als Komiker in Erscheinung getreten, seine Karrierestationen umfassen wechselnde Engagements in Radio-, Theater-, Film- und Fernsehproduktionen, eine Zeit als Punkmusiker sowie das Verfassen von Lyrik und Prosa. Er wird nach erfolgreichen Koalitionsverhandlungen mit den Sozialdemokraten am 15. Juni 2010 Oberbürgermeister von Reykjavík.

Der nur wenige Monate dauernde Wahlkampf und sein überraschendes Ergebnis sicherten Gnarr und seiner Partei die Aufmerksamkeit der internationalen Berichterstattung. Die *Besti flokkurinn* produzierte – unterstützt von bekannten isländischen Musikern – ein Musikvideo in Anlehnung an Tina Turners Hymne „Simply the Best“, das auf YouTube veröffentlicht wurde.³⁵ In dem Clip macht Gnarr zwischen dem gleichbleibenden Refrain („simply the best“) mit pathetisch-parodistischem Gestus einige vordergründig absurde

³¹ Boyer (2013), *Simply the Best*, S. 278.

³² Vgl. in diesem Zusammenhang die programmatische Forderung der *Besti flokkurinn* „Cancel all debts: We listen to the nation and do as it wishes because the nation knows what’s best for itself“ (Eintrag „Best Party“ in der englischen Wikipedia, online unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Party, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014).

³³ Das Wahlergebnis findet sich zum Nachlesen u. a. auf der Website der isländischen Tageszeitung *Morgunblaðið* online unter: http://www.mbl.is/mm/frettir/kosningar/svf_urslit_2010.html, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

³⁴ Vgl. Haukur S. Magnússon, „What Are You Voting for, Reykjavík?“, in: *The Reykjavík Grapevine*, 25.05.2010, online unter: <http://grapevine.is/Features/ReadArticle/Feature-What-Are-You-Voting-For-Reykjavik>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

³⁵ Bis heute hat der Clip allein in der erfolgreichsten YouTube-Veröffentlichung 438.018 Views bei einer Bevölkerungszahl von nicht ganz 320.000 Isländern. Vgl. Sigvaldi J. Karason, „*Besti flokkurinn* – The Best Video – Subtitles“, 20.05.2010, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=xxBW4mPzv6E>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

Wahlversprechen. Dazu gehören u. a. die Bereitstellung kostenloser Handtücher für öffentliche Schwimmbäder, die Anschaffung eines Eisbären für den Reykjaviker Zoo, die Einrichtung eines Disneylands auf dem Flughafengelände Vatnsmyri und die Ankündigung eines drogenfreien Parlaments bis zum Jahr 2020. Außerdem wird die Beendigung der versteckten Korruption in der Lokalpolitik von Reykjavík gefordert: Sie solle konsequenterweise fortan nur noch offen praktiziert werden.³⁶ Gnarr kündigte im gleichen Atemzug an, dass er nicht vorhabe, seine Versprechen zu halten. Ohnehin sei die Wahl zum Bürgermeister für ihn vor allem aus dem Grund attraktiv gewesen, dass sie ihm in unsicheren Zeiten einen festen und gut bezahlten Job in Aussicht stellte.

Gnarrs Facebook-Seite zählt mehr als 90.000 ‚Likes‘.³⁷ Darüber hinaus wurde eine Website erstellt, auf der Reykjavíks Bürger die Arbeit der Stadtregierung kommentieren und Anregungen sowie Kritik äußern können.³⁸ Noch 2010 entstand der Dokumentarfilm *Gnarr – The Movie*³⁹, der auf internationalen Filmfestivals gezeigt wurde. Auch an internationaler Vernetzung ist Gnarr gelegen: So empfing er beispielsweise im Oktober 2011 eine Delegation der Berliner Piratenpartei in Reykjavík. Neben inhaltlichem Austausch und der Zusicherung gegenseitiger Sympathie und Unterstützung stand am 21.10.2011 die feierliche Unterzeichnung einer *Declaration on Nothing* auf dem Programm, welche vor größerem, medialen Publikum tatsächlich nur aktenkundig machte, dass nichts vereinbart wurde.⁴⁰

Es überrascht kaum, dass die *Besti flokurrinn* zunächst überwiegend als Spaßpartei wahrgenommen und Gnarr selbst als Politclown allenfalls die gelungene Persiflage politischen Gebarens zugestanden wurde. Die performative Signatur von Jón Gnarrs Auftritten legt nahe, sich ihm über eine Analyse der Komik, des Absurden oder Grotesken zu nähern.⁴¹ Parteigründungen in subversiv-satirischer Absicht hat es schon früher gegeben, wenn auch überwiegend als außerparlamentarische Kunst- und Protestformen. Die Populärkultur bringt regelmäßig Figuren und Gruppierungen hervor, die den laufenden Politikbetrieb durch Imitation und ironische Brechung zu irritieren versuchen.

³⁶ Vgl. die dritte Forderung im Eintrag „Best Party“ in der englischen Wikipedia, online unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Party, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

³⁷ Vgl. <https://www.facebook.com/pages/Jón-Gnarr/244993732224805> (Stand: August 2013). Zum Vergleich: Berlins Regierender Oberbürgermeister Klaus Wowereit hat in einer Stadt mit ca. 20-facher Bevölkerungszahl etwas mehr als 15.000 ‚Likes‘. Vgl. <https://www.facebook.com/KlausWowereit>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

³⁸ Vgl. <http://www.betirreykjavik.is/> („Besseres Reykjavík“), zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

³⁹ *Gnarr – The Movie*, IS 2010, Regie: Gaukur Úlfarsson, 93 min.

⁴⁰ Vgl. zu dieser Episode Sven Becker, „Wodka, Rum und Dosenbier“, in: *SPIEGEL Online*, 24.10.2011, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-81136831.html> sowie Christopher Lauer, „Der Spiegel über unsere ‚Lustreise‘“, 24.10.2011, online unter: <http://www.christopherlauer.de/2011/10/24/lustreise/>, beide zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁴¹ Einen Überblick über die verbreitetsten Theorien des Komischen gibt Friedrich W. Block, „Wo hört der Spaß auf? Über das Komische in der Literatur“, in: *Die Rampe* 3 (2003), S. 9–20. Enger am politischen Kontext ist Susanne Kaul/Oliver Kohns, *Politik und Ethik der Komik*, Paderborn, München, 2012.

In Deutschland am bekanntesten ist die von Redakteuren des Satiremagazins *Titanic* 2004 gegründete Die PARTEI, die in unregelmäßigen Abständen mit Aktionen, Fernsehauftritten und provokanten Wahlkampfthesen in Erscheinung tritt. Die Grenzen zur Aktionskunst sind fließend. Christoph Schlingensiefel versuchte sich zur Bundestagswahl 1998 mit seiner Partei CHANCE 2000 – PARTEI DER LETZTEN CHANCE an einer „Konfrontation der Kunst mit Realität“⁴², einer Verlängerung der Publikumsaktivierung in den politischen Raum unter dem Motto: „Machen Sie mal was! Was ist egal.“⁴³

Gnarr hebt sich in der Ernsthaftigkeit seiner Amtsausübung jedoch von Formen eines politischen Aktionismus ab, der sich allein in provokativen Happenings äußert. Ist die Aktionsform des *Fake* laut Martin Doll „ein zur Schau gestelltes, *explizites* Spiel nach den Diskursregeln, mit dem zugleich *implizit* und zunächst unerkannt gegen die Diskursregeln verstoßen wird“⁴⁴, könnte man die Handlungsweise und Figur Gnarrs als *invertierten Fake* bezeichnen: eine augenscheinliche Verletzung von Seriosität und diskursiven Regeln, die sich im Nachhinein zuweilen als begründete Politik entpuppt. Das eingangs geschilderte Versprechen, einen Eisbären für den Reykjavíker Zoo anzuschaffen, ist zugleich ein Verweis auf die durch den Klimawandel verursachte Gefährdung des Lebensraums dieser Tiere, die in den vergangenen Jahren häufig getötet werden mussten, wenn sie in isländische Gewässer schwammen.⁴⁵ Die betont sinnfreie *Declaration on Nothing* erinnerte an den 1986 ebenfalls in Reykjavík stattgefundenen Gipfel über atomare Abrüstung, der zwar ergebnislos blieb, aber von Ronald Reagan und Michail Gorbatschow ähnlich pompös begangen wurde. Die Forderung nach kostenlosen Handtüchern für kommunale Schwimmbäder zielt darauf ab, mittels einer obskuren EU-Regulation den Status von Kurbädern zu erreichen, was wiederum den Tourismus fördern würde. Die vordergründige Absurdität der einzelnen Aktionen gewinnt so durch zusätzliche Hintergrundinformationen politische Rationalität. In der Ausführung bleibt ihr Status allerdings unklar: „The mode of political performance simply denied a categorical distinction between satire and sincerity.“⁴⁶

Einige Parallelen zum isländischen Szenario zeigen die Interventionen von Antanas Mockus, Bürgermeister der kolumbianischen Hauptstadt Bogotá von 1995-1998 und erneut von 2001-2004. Der Philosoph und Mathematiker war 1993 seines Amtes als Universitätsrektor entbunden worden, weil er protestierenden Studierenden sein entblößtes Gesäß entgegengestreckt hatte. Diesem

⁴² Vgl. die Projektbeschreibung online unter: <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Martin Doll, „Spaßguerilla. Über die humoristische Dimension des politischen Aktivismus“, in: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hg.), *Politik und Ethik der Komik*, Paderborn, München, 2012, S. 81-94: 88. Als Beispiel für den Fake nennt Doll die Aktionen der *Yes Men*.

⁴⁵ Vgl. Ian Birrell, „Iceland Brought in from the Cold Thanks to Party of Punks and Pop Stars“, in: *The Guardian*, 08.06.2011, online unter: <http://www.guardian.co.uk/world/2011/jun/19/iceland-reykjavik-mayor-best-party>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁴⁶ Boyer (2013), *Simply the Best*, S. 280.

„Akt symbolischer Gewalt“⁴⁷ folgten während seiner Amtszeit als Bürgermeister eine Reihe von unorthodoxen Aktionen, die größtenteils von erstaunlichem Erfolg gekrönt waren.⁴⁸ Mockus veranstaltete u. a. mehrere ‚Women Onlynights‘ in Bogotá mit dem Ziel der Eindämmung sexualisierter Gewalt (Männer wurden gebeten, in diesen Nächten zuhause zu bleiben), setzte 420 Pantomimen zur Regelung des Straßenverkehrs ein, nachdem er die zuvor für diese Aufgabe zuständigen korrupten Polizisten entlassen hatte, war in einem Fernsehspot unter der Dusche zu sehen, um die Bürger Bogotás zu geringerem Wasserverbrauch zu animieren, initiierte eine symbolische Impfkampagne gegen Gewalt, an der 50.000 Menschen teilnahmen und bat um eine freiwillige Zusatzsteuer von 10 %, die immerhin 63.000 Menschen zu zahlen bereit waren. Mockus brach mit unhinterfragten Konventionen und machte die Stadt – Umfragen und ökonomischen Kennzahlen zufolge – zu einem deutlich lebenswerteren Ort.⁴⁹ Seine zentrale Methode kann als „re-programming of a group’s self-perception“⁵⁰ zusammengefasst werden.

Auch der Erfolg von Beppe Grillos Partei *Cinque Stelle* (Fünf Sterne) bei den nationalen Parlamentswahlen in Italien 2013 weist in mancher Hinsicht eine vergleichbare Dramaturgie auf. Auch Grillo begann seinen politischen Einsatz vor dem Hintergrund seiner Popularität als Komiker. Während seine Auftritte denen eines Jahrmarktschreiers ähneln, wird er von seinen Anhängern frenetisch gefeiert wie ein Popstar. Grillos Rolle als Clown in der politischen Arena wird von dem italienischen Literaturnobelpreisträger Dario Fo als Entautomatisierungsstrategie in einem durch die Berlusconi-Ära und darüber hinaus verfilzten politischen System verteidigt: Grillo übernehme die traditionell kritische Funktion des Hofnarren und sei damit ein Populist im besten Sinne des Wortes, wo

Populismus heißt: mit Mitteln wie der Ironie oder dem Schauspiel eine spielerische Situation herstellen, in der das Volk über die Tricks der dominierenden

⁴⁷ So interpretiert Mockus selbst seine theatrale Inszenierung von Konfliktresolution. Vgl. Aleksandar Dundjerovic/Ilva Navarro Bateman, *Antanas Mockus’s Theatre for Social Change. Creating Civic Culture in Bogotá, Colombia*, Research Working Paper, Liverpool, 2006, online unter: <http://www.liv.ac.uk/managementschool/research/working%20papers/wp200628.pdf>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014, S. 10. Die Autoren arbeiten die Verbindungen von Mockus’ Programm einer *Cultura Ciudadana* (staatsbürgerliche Kultur) zu Augusto Boals Theaterformen, insbesondere dem Theater der Unterdrückten, Forumtheater und Unsichtbarem Theater heraus.

⁴⁸ Der Dokumentarfilm *Cities on Speed – Bogotá Change*, DK 2009, Regie: Andreas Møl Dalsgaard, 58 min., gibt einen umfassenden Einblick in Mockus’ Amtsausübung.

⁴⁹ Vgl. María Cristina Caballero, „Academic Turns City into a Social Experiment. Mayor Mockus of Bogotá and his Spectacularly Applied Theory“, in: *Harvard University Gazette*, 11.03.2004, online unter: <http://www.news.harvard.edu/gazette/2004/03.11/01-mockus.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁵⁰ Dundjerovic/Bateman (2006), *Antanas Mockus’ Theatre*, S. 12.

Klasse aufgeklärt wird und dabei lernt, wie es sich verteidigen und befreien kann. Populismus ist eine seriöse Angelegenheit.⁵¹

Die Entwicklungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass zunächst humoristisch erscheinende Formen politischen Engagements sich immer weniger als traditionelle Satire oder Aktionskunst bestimmen lassen, insofern sie ernst zu nehmende politische Resultate zeitigen. Die bei den Berliner Abgeordnetenhauswahlen 2011 überraschend erfolgreich angetretene Piratenpartei teilt mit der *Besti flokkurinn* die öffentliche Wahrnehmung und entsprechende Desavouierung als Spaßpartei, bündelt aber offenbar ebenfalls existierende Wählerinteressen. Gnarr wurde von deutschen Medien u. a. als „Islands Pirat“ betitelt.⁵² Tatsächlich zeigen sich Analogien im Bereich der Rhetorik, des Politikverständnisses und der Wahl der Mittel zur Verwirklichung von Zielen. Die Piratenpartei ist von einem Wertekanon geprägt, der Forderungen nach radikaler Transparenz⁵³ ebenso einschließt wie das Austesten neuer administrativer Hilfsmittel wie der *Liquid Feedback*-Software für Prozesse der erweiterten politischen Partizipation. Sie folgt in ihren politischen Absichtserklärungen einer Upgrade-Logik mit dem erklärten Ziel, ein als verselbstständigt wahrgenommenes System zu kapern und eine Kursänderung herbeizuführen. Dieser Vorgang lässt sich als politische Entautomatisierung begreifen. Christoph Bieber, Mitherausgeber des ersten Sammelbands zur Piratenpartei, schlägt eine Brücke zu einem pragmatistischen Konzept politischer Kreativität, um die Motivation der Piraten zu kontextualisieren:

John Dewey hat sich [...] mit den Grundvoraussetzungen demokratischer Erneuerung auseinandergesetzt und dabei festgestellt, dass ein Grund für die Stagnation politischer Systeme vor allem das Verlassen auf althergebrachte Automatismen ist: ‚[A]s if our ancestors had succeeded in setting up a machine that solved the problem of perpetual motion in politics‘ [...]. Genau an dieser Stelle scheint aber das Entern/Ändern der Piraten anzusetzen – mit der Infragestellung gängi-

⁵¹ Dario Fo, zit. n. Judith Innerhofer, „Italien hat den Narren erfunden“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 11 vom 07.03.2013. Grillo macht jedoch auch dezidiert politische Aussagen, wie in der programmatischen Schrift Dario Fo/Beppe Grillo/Gianroberto Casaleggio, *Il Grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il Movimento 5 stelle*, Mailand, 2013 dargelegt wird. Problematisch erscheint u. a., wie Grillos sehr rigide Statements zur Außenpolitik und seine absolutistischen Herrschaftsansprüche mit verschiedenen Ansätzen zur sozial-liberalen und auf Transparenz bedachten Umgestaltung Italiens rhetorisch Hand in Hand gehen.

⁵² Vgl. Dunja Stamer, „Islands Pirat. Wie der Punker und Comedian Jón Gnarr Reykjavik regiert“, in: *aspekte* (TV-Sendung) vom 30.09.2011, Transkription online unter: <http://www.zdf.de/aspekte/Islands-Pirat-5338700.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁵³ Vgl. dazu die Aussage der Geschäftsführerin der „Besten Partei“ Heida Kristín Helgadóttir: „We’d have the best ideas and we’d have the best promises and we’d have the best candidates. And he [Gnarr] had all these slogans, one of them being ‚sustainable transparency‘. But as it turns out ‚sustainable transparency‘ is something that is a very active thing in the Best Party. We totally believe in ‚sustainable transparency‘“, zit. n. Brüggemann (2011), *Die beste Partei der Welt*, S. 20.

ger Routinen des politischen Systems und dem Verweis auf eine mindestens theoretisch realisierbare Utopie digital motivierter Andersartigkeit.⁵⁴

Als postpolitisch bezeichnete Umstände bieten offensichtlich eine ideale Basis für Initiativen, die sich den Registern der Politikwissenschaft systematisch entziehen, sich teilweise sogar als betont ‚unpolitisch‘ darstellen. In einer „Welt, in der blinder Gehorsam gegenüber Finanzinvestoren als das einzig rationale und verantwortliche Verhalten dargestellt wird“, tun sich neben „massenhafte[r] Apathie“⁵⁵ unerwartet neue Optionen auf, fasst Wolfgang Streeck zusammen:

Denjenigen, die sich andere soziale Rationalitäten und Verantwortlichkeiten nicht ausreden lassen wollen, mag eine solche Welt schlicht absurd erscheinen – so daß am Ende für sie das einzig rationale und verantwortliche Verhalten darin bestehen könnte, möglichst viel Sand ins Getriebe der *haute finance* zu streuen.⁵⁶

Jón Gnarrs Possenhaftigkeit, seine ins Groteske reichenden Selbstinszenierungen erscheinen vor dem politisch-ökonomischen Szenario der Situation in Island zur Zeit der globalen Finanzkrise als parodierende Widerspiegelung einer als absurd wahrgenommenen Politik. Quasi analog der sokratischen Mäeutik scheint Gnarrs Selbstpräsentation als Narr die Bürger darüber hinaus zu motivieren, die eingeschliffenen Abläufe des politischen Systems zu hinterfragen und damit zu entautomatisieren.

„Für dieses System ist ein Update verfügbar“ – Hacking Politics

Gnarrs Ansatz unterscheidet sich durch seine performative Ambivalenz von anderen unkonventionellen politischen Strategien. Nie kann man sicher sein, auf welcher Ebene – politisch, persönlich, parodistisch – seine Aussagen zu verorten sind, worin ein zusätzlicher Entautomatisierungs-Effekt liegt. Der isländische Politikwissenschaftler Ólafur Þ. Harðarson spricht in diesem Zusammenhang vom „Gnarr effect“⁵⁷. Als eine der Auswirkungen des Wahlerfolgs der *Besti flokkurinn* vermutet Harðarson, dass die etablierten Parteien Islands den Vertrauensverlust der Wähler zum Anlass nehmen könnten, sich über die eigene Ignoranz klar zu werden und ihre Politik entsprechend zu mo-

⁵⁴ Christoph Bieber, „Die Unwahrscheinlichkeit der Piratenpartei. Eine (ermunternde) Einleitung“, in: ders./Claus Leggewie (Hg.), *Unter Piraten. Erkundungen in einer neuen politischen Arena*, Bielefeld, 2012, S. 9-22: 17. Das Dewey-Zitat stammt aus John Dewey, „Creative Democracy. The Task before Us“, in: Jo Ann Boydston (Hg.), *John Dewey: The Later Works. 1925-1953. Vol. 14: 1939-1941*, Carbondale, CO, 1976 [1939], S. 224-230: 225.

⁵⁵ Wolfgang Streeck, „Die Krisen des demokratischen Kapitalismus“, in: *Lettre International* 95 (2011), S. 7-13: 13.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. das Interview mit Ólafur Þ. Harðarson in Anna Andersen, „The Gnarr Effect“, in: *The Reykjavik Grapevine*, 19.10.2010, online unter: <http://www.grapevine.is/Author/ReadArticle/The-gnarr-effect>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

difizieren. Damit hätte die politische Präsenz Gnarrs, über seine eigene Person bzw. Partei hinaus, eine ‚Erschütterung‘ des politischen Betriebs in Island erreicht.

We are in completely unknown territory so we'll just have to see how things unfold. And I have to admit, for a political scientist, things like this, even though people don't always admit it, it is of course scientifically very interesting, just like economists, they find economic disasters very interesting, and geologists find eruptions very interesting.⁵⁸

Jón Gnarr betonte in seiner Haushaltsrede für das Jahr 2011, dass die *Besti flokkurinn* sich jeder Einordnung in ein traditionelles Parteienspektrum widersetze.

Our motto is: humanity, culture and peace. We do not foster any other ideals or political visions. We do not share a predetermined, mutual ideology. We are neither left nor right. We are both. We don't even think it matters. ... We often say that we aren't doing what we want to do, but what needs to be done.⁵⁹

Die Nichtverortbarkeit innerhalb des klassischen Spektrums politischer Orientierungen – eine postideologische Agenda – teilt die *Besti flokkurinn* mit der Piratenpartei, mit der *Cinque Stelle* und ähnlichen Neugründungen der letzten Dekade. Versprochen werden schlicht unter als allgemein verbindlich unterstellten Gesichtspunkten ‚beste‘ Lösungen für politische Probleme.⁶⁰ Dahinter steht die Auffassung, es gebe eine objektiv betrachtet optimale Lösung für jedes sich stellende Problem, die folglich unabhängig vom demokratischen Willensbildungsprozess ist („what needs to be done“). Ein derartiges Politikverständnis orientiert sich an einer Sachlogik und kann daher auf eine ideologische Ausrichtung verzichten. Ein Verständnis des Staats als technisch regulierbares System⁶¹ bietet der Kritik allerdings breite Angriffsflächen und ähnelt strukturell frappierend der kritisierten Politik der Alternativlosigkeit.⁶² Die Antwort auf die Krise der politischen Repräsentation verlängert ihre Symptome. Für die Piraten stellt Vogelmann diese dezidierte Diagnose, bei Gnarr fällt die Einordnung schwerer: Zumindest bis zu einem gewissen Grad wird man ihn allerdings als ‚humanen Technokraten‘ bezeichnen können.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Jón Gnarr, „We Have a Choice. Address upon Announcing the Proposed Reykjavik City Budget for 2011“, in: *The Reykjavik Grapevine*, 10.12.2010, online unter: <http://grapevine.is/Author/ReadArticle/Jon-Gnarr-Mayors-Budget-Address->, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁶⁰ Die Namensgebung als „Beste Partei“ ist hier Programm, ebenso bei der italienischen „Fünf-Sterne-Bewegung“, die sich zumindest assoziativ das höchste Prädikat eines Hotelklassifizierungsverfahrens aneignet, in dem nach rein objektiven Kriterien bewertet wird.

⁶¹ Vgl. Frieder Vogelmann, „Der Traum der Transparenz. Neue alte Betriebssysteme“, in: Christoph Bieber/Claus Leggewie (Hg.), *Unter Piraten. Erkundungen in einer neuen politischen Arena*, Bielefeld, 2012, S. 101-112, zu einem Politikverständnis der partizipativen Technokratie, das sich als veränderte politische Rationalität aus postdemokratischen Tendenzen ergibt.

⁶² Vgl. Schelskys klassische Ausführungen zum „technischen Staat“ in Helmut Schelsky, *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation*, Köln, Opladen, 1961.

Die *Besti flokkurinn* eint mit den Piraten ein Bewusstsein für die Notwendigkeit zur Veränderung. Ihre Ansätze gehen von ähnlichen Voraussetzungen aus, vergleichbar Deweys Gedanken zur Staatsmaschine, deren automatisierte Abläufe modifizierbar sind. Die Möglichkeit einer *Reprogrammierung* ergibt sich allerdings erst dann, wenn das politische System analog dem eines Computers begriffen wird. Den politisch-ökonomischen Erklärungsansätzen aus einer postpolitischen Situation heraus kann man also einen technisch-medialen zur Seite stellen, der eng damit verschränkt erscheint. Der Computer als abstrakte Maschine⁶³ wird für die in einem digitalen Medienmilieu sozialisierte Generation – insbesondere für ihre Avantgarde, die ‚Nerds‘⁶⁴ – zur Möglichkeitsbedingung für ein Denken der Kontingenz des Politischen. Deweys oben zitiertes *perpetuum mobile*, die politische Maschine also, kann strukturanalog als Computer begriffen werden, als automatisch operierendes System, dem die Option der Umprogrammierung innewohnt. Für eine solche Unterbrechung ist jedoch ein Hack erforderlich.

Das medientechnische Apriori des Hackers liegt in der Universalität von Turingmaschinen selbst. Jede symbolische Operation eines Computers ist eine ‚richtige‘ Benutzung, und in diesem Sinne gibt es keine ‚anderen‘ oder ‚falschen‘ Verwendungen, sondern nur unaktualisierte Virtualitäten. [...] Es gibt keine falschen Spiele im wahren, sondern allenfalls Spielabbrüche und Programmabstürze. Jede Verwendung kann erst und nur innerhalb eines Kontextes als Missbrauch erscheinen, der durch Recht oder Ökonomie begrenzt, durch Normalität codiert oder durch Institutionen tradiert ist.⁶⁵

Auch hier zeigt sich wieder, dass ein als Hack verstandener Akt politischer Kreativität nicht auf Destruktion abhebt. Allenfalls wird es – falls für das System kein Update verfügbar sein sollte⁶⁶ – um einen *Reboot* gehen, also um einen Prozess des kontrollierten Neustarts, der zentrale Systemkomponenten un-

⁶³ Die Idee einer abstrakten Maschine, die gleichsam als Blaupause sowohl technischen Apparaten zugrunde liegt als auch bestimmten Einstellungen („conceptual models“), wurde zuerst von Michel Serres ausformuliert. Damit ist kein Technikdeterminismus impliziert, weil die jeweilige abstrakte Maschine – der Motor im 19. Jahrhundert, der Computer in der Gegenwart – als Logik sowohl den materiellen Desideraten als auch damit korrelierenden prägenden Denkfiguren vorgängig ist. Die Dissoziierung eines technischen Prinzips von seiner konkreten physikalischen Verkörperung erlaubt dessen Verwendung als „conceptual technology“, und damit als Spielraum des Denkens auch in technikfernen Bereichen. Vgl. von Busch/Palmås (2006), *Abstract Hacktivism*, S. 19-23.

⁶⁴ Vgl. Bieber (2012), Unwahrscheinlichkeit der Piratenpartei, S. 16. Vgl. Gnarrs Aussage in einer öffentlichen Rede: „Most icelanders know that I’m something of a nerd“ (Iceland Chronicles, „Jon Gnarr Speech at RIFF 2010“, 23.09.2010, online unter: http://www.youtube.com/watch?v=99WnUi-4XX8&feature=player_embedded, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

⁶⁵ Pias (2002), *Der Hacker*, S. 260.

⁶⁶ Ein solches forderten die Piraten als Wahlkampfslogan bei der Landtagswahl in Nordrhein-Westfalen 2012. Vgl. https://wiki.piratenpartei.de/Plakat/Vorlage#Landtagswahl_Nordrhein-Westfalen_2012, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

angetastet lässt, sie aber zum Zwecke einer neuen Nutzung freistellt.⁶⁷ Wenn die „althergebrachte[n] Automatismen“⁶⁸ sich als Leerlauf entlarven und die Systemauslastung entsprechend einen Grenzwert erreicht, hilft nur der Eingriff auf der Ebene des Betriebssystems. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Transformation des medialen Begründungszusammenhangs erlaubt eine neue Metaphorik, die strukturierend wirksam wird und veränderte Formen politischer Aktivität motiviert.⁶⁹

Inter-Face

Mit seinen Inszenierungen, die mehr an künstlerische Happenings als an formale politische Auftritte erinnern, handelt Jón Gnarr unerwartet in einem völlig durchreglementierten System. Sein verblüffender Wahlerfolg ist zu einem guten Teil darauf begründet, dass er für die Bürger Reykjavíks als Alternative zu jenen erscheint, die sie als Verantwortliche für die (finanzielle) Krise des Landes ausgemacht hatten, als Gleichgesinnter, der den Mut hat, eben jene und sogar die schwierige Lage an sich zu verspotten. Mit seinen selbstironischen Statements⁷⁰ und in absurde Slogans verpackten Forderungen nach Transparenz und Bürgerbeteiligung entautomatisiert Gnarr die konzeptionelle Trennung von Regierung und Bevölkerung.

Claus Pias schreibt zum ‚Interface‘ in IT-Systemen: „Datenverarbeitung und Darstellung sind voneinander entkoppelt.“⁷¹ Übertragen auf die oben geschilderte Metapher des politischen Systems als Computer, ergeben sich damit Einblicke in die ‚Operationsweise‘ von Jón Gnarr: Am Computer müssen sich User an den Informationen, die sie auf dem Bildschirm vorfinden, orientieren. Sie können sie benutzen und „haben das Recht zu Ein- und Ausgaben [...]“. Sie dürfen spielen, aber nicht die Spielregeln verändern; sie dürfen Daten verwalten, aber nicht die Verwaltungsrichtlinien bestimmen“.⁷² Dieses Blackbox-

⁶⁷ Vgl. für den amerikanischen Kontext Allison H. Fine/Micah L. Sifry/Andrew Rasiej/Josh Levy (Hg.), *Rebooting America. Ideas for Redesigning American Democracy for the Internet Age*, San Francisco, CA, 2008.

⁶⁸ Bieber (2012), Unwahrscheinlichkeit der Piratenpartei, S. 17.

⁶⁹ Mit Hans Blumenberg kann man hier, insbesondere im Falle Gnarrs, von einer zu Teilen impliziten Metaphorik sprechen, was „bedeutet, daß Metaphern [...] gar nicht in der sprachlichen Ausdruckssphäre in Erscheinung zu treten brauchen; aber ein Zusammenhang von Aussagen sich plötzlich zu einer Sinneinheit zusammen[schließt], wenn man hypothetisch die metaphorische Leitvorstellung erschließen kann, an der diese Aussagen ‚abgelesen‘ sein können“. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt/M., 1998 [1960], S. 20. Dank an Christian Köhler für den Hinweis.

⁷⁰ Im Jahr 2010 führte Gnarr als Drag Queen die *Gay Pride Parade* in Reykjavík an und beschwerte sich darüber, dass der Bürgermeister bei einer so wichtigen Angelegenheit nicht anwesend sei: „This is what we get for voting for a clown in elections.“ Jón Gnarr zit. n. Boyer (2013), *Simply the Best*, S. 280.

⁷¹ Pias (2002), *Der Hacker*, S. 253.

⁷² Ebd.

Phänomen, bei dem immer ein Teil für den Anwender un(be)greifbar bleibt, bezeichnet Pias als „wortwörtliche Doppelgesichtigkeit des Interface“. Ein Interface sei einerseits „unabdingbar, damit digitale Computer überhaupt zugänglich werden, andererseits schafft es zugleich und notwendigerweise immer wieder Unzugänglichkeiten.“⁷³ Aus der Kombination von Undurchsichtigkeit und praktischer Unzugänglichkeit resultiert eine Machtproblematik, die Pias als Geburtsmoment des Hackers ausmacht: „Historisch entstand der Hacker an diesen Grenzen von Sichtbar und Unsichtbar, von Programmieren und Benutzen.“⁷⁴

Weiter im Bild bleibend, bewegt sich der politische Handlungsspielraum der Bürger in einer postpolitisch repräsentativen Demokratie an den Schnittstellen des Interface: An den dafür vorgesehenen Stellen können sie Forderungen stellen, wählen gehen, sich öffentlich äußern etc. Statistisch gesehen hat das demokratische Verhalten der Bürger zwar Konsequenzen, die sich aber nicht als subjektives Bewusstsein von Handlungsmacht niederschlagen. Die Entscheidungen, die sie in diesem Rahmen treffen können, sind nur die, die ihnen von einer undurchschaubaren Ebene der ‚Systemsteuerung‘ vorgegeben werden. Gnarrs Eintritt in das politische System Islands gleicht dem eines Hackers, der die strikte Trennung von Datenverarbeitung und -darstellung aufbricht. Dass er selbst zum Interface wird, d. h. zu einem lebendigen, explizit auf Transparenz bedachten ‚Zwischen-Gesicht‘, zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen Bürger und Politiker bzw. metaphorisch zwischen Hacker, Programmierer und User theoretisch sind. Gnarrs politisches Auftreten ent-automatisiert damit nicht nur die Lokalpolitik, sondern ent-naturalisiert auch die Logik einer Trennung von Systemverwaltung und Usern oder, anders gesagt, zwischen Staat und Bürgern.

Offener Dilettantismus gehört dabei zum Programm. „We have no agenda and are just fully engaged in trying to do our best. We have no party members and no idea about spin or political punchlines. When we don't know something, we admit ignorance“⁷⁵, sagt Einar Örn Benediktsson, ehemals gemeinsam mit Björk Sänger bei den Sugarcubes, heute verantwortlich für die Bereiche Kultur und Tourismus in Reykjavík.

Wie der ‚Technik-Bricoleur‘ ist Gnarr nicht innerhalb des laufenden Politikbetriebs in seinen Aufgaben geschult worden. Er hat es aber durch eine offenbar ausreichende Teilassimilation⁷⁶ geschafft, über die reine Benutzeroberfläche hinaus in den Bereich der Datenverwaltung vorzudringen. In Bezug auf

⁷³ Ebd., S. 254.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Einar Örn Benediktsson, zit. n. Birrell (2011), Iceland Brought in. Eine ähnliche Offenheit im Umgang mit eigenem Nichtwissen zeigen auch die Piraten bei öffentlichen Auftritten.

⁷⁶ Die festgeschriebenen Formalitäten des Wahlprozesses wurden von der *Besti flokkurinn* selbstverständlich eingehalten; auch Rhetoriken und Gesten der Politiker wurden aufgenommen (wenn auch häufig parodistisch).

den von Lévi-Strauss eingeführten Begriff des Bastlers/Bricoleurs schreibt Derrida:

[S]obald man also zugibt, daß jeder endliche Diskurs zu einer gewissen Bastelei genötigt ist und daß der Ingenieur oder der Wissenschaftler [Anmerkung die Verf.: genau wie der Politiker] ebenfalls von der Art des Bastlers sind, wird die Vorstellung der Bastelei gefährdet, und die ihr Sinn verleihende Differenz löst sich auf.⁷⁷

Indem Gnarr in parodistisch-überspitzter Weise die Politik seiner Vorgänger aufs Korn nimmt, entlarvt er somit deren Dilettantismus, der seinem eigenen ebenbürtig ist. Sein Hack an dieser Stelle liegt also darin begründet, dass er, indem er sich an die Stelle des Interfaces setzt, diese Trennlinie paradoxerweise zugleich dekonstruiert.

Dabei wird klar, dass effektvolles Hacking in der Politik kein einmaliger Vorgang sein kann, sondern als Prozess begriffen werden muss.⁷⁸ Die Entstehung neuer Automatismen ist damit sprichwörtlich vorprogrammiert.

Hacking Politics: Zwischen Entautomatisierung und Re-Automatisierung

Cultural Hacking hat entautomatisierendes Potenzial. Die weltweite Aufmerksamkeit, die Gnarr und der *Besti flokkurinn* zuteil wurden und werden, wie auch die Abwehrreaktionen etablierter Parteien, haben dies eindrücklich gezeigt. Die unerwartete Kombination von politischen Phrasen und Ritualen mit absurden Inhalten und oft beißender Satire führt Zusammenhänge vor, die sich im politischen Tagesbetrieb der Beobachtung entziehen.

Wie ein Hacker nimmt Gnarr aber immer auch die Position eines Ko-Designers ein, er ist ebenso Architekt wie Anarchist, Konstrukteur wie Dekonstruktivist, Kreativer wie Kritiker.⁷⁹ Er klinkt sich als Außenstehender in existierende Infrastrukturen ein, um diese zu modifizieren, ohne allerdings das System *in seinem Fortbestand* in Gefahr bringen zu wollen.⁸⁰ „The hack is breaking

⁷⁷ Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 1976 [1967], S. 422-442: 432.

⁷⁸ So macht ein einzelner Witz, eine einzelne Parodie eines Politikers noch keinen Wandel aus; vielmehr funktioniert das Hacking erst, wenn bestimmte Personen, Parteien oder Gruppierungen mit unkonventionellen Handlungsweisen assoziiert werden und infolgedessen den Wählern als Alternative erscheinen.

⁷⁹ Vgl. dazu von Busch/Palmås (2006), *Abstract Hacktivism*, S. 27 f. Von Busch weist darauf hin, dass die Position des Hackers mit der von Bruno Latour imaginierten neuen Rolle des Kritikers zusammenfällt, der sich nicht auf postmodernen Zweifel beschränken kann, sondern selbst im Sinne eines (*re*)*assembling* aktiv werden muss. Vgl. ebd., S. 53 f.

⁸⁰ Neben der Symbolpolitik trifft Gnarr auch realpolitische Entscheidungen; er kürzt Budgets im Bildungssektor und kommt nicht umhin, Mitarbeiter zu entlassen. Vgl. z. B. Jochen Brenner, „Der Indianer“, in: *SPIEGEL Online*, 23.04.2011, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-78145161.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014. Dabei hebt sich Gnarrs Kommunika-

into the flows on the channels. Not blocking the flow, nor choking the power. Instead reconnecting the highways, redirecting energies.⁶⁸¹ Hacking zielt darauf ab,

[a]uf Programmebene [...] durch den Code ausgeschlossene dritte Werte wieder in das System [einzuführen]. Ohne seine Selbstreproduktion zu gefährden, kann ein System auf diese Weise seine Strukturen verändern und sich als lernfähig erweisen.⁸²

Analog dazu strebt die Politik der *Besti flokkurinn* letztendlich an, das politische System der Reykjavíker Stadtverwaltung geschmeidiger, besser, effektiver und angenehmer für die Bürger zu gestalten. Die gegebenen ‚Codes‘, respektive die gleiche Infrastruktur, werden weitergenutzt. Der Wahlsieg der Partei bedeutet entgegen ihrer eigenen Rhetorik keine Revolution. Eine (temporäre) Entautomatisierung des Politikbetriebs kann das laufende System also auch restabilisieren und damit re-automatisieren: „Rather than seeing hacking as a [sic!] oppositional position it can be seen as a dialogical process, converging opposites into hybrids, still keeping the power on.“⁶⁸³ Damit stößt das Konzept der Entautomatisierung an eine Grenze:

To make a successful hack the hacker needs to keep the power on, to keep the flows through the system intact, to keep it functioning as a tool, but reclaiming it, submit it under his will by taming and modulating the flows through the system.⁸⁴

Die Entautomatisierung greift nur so weit, insofern sie die Störanfälligkeit eines Systems durch Freilegung seiner Prozesslogiken evident machen kann. Sie geht jedoch notwendig mit der Installation neuer Automatismen einher: „[T]he challenge for activists, artists and designers lies in how to create well-functioning self-organised structures [...] which can replace the previous structures.“⁶⁸⁵ Es geht um Weichenstellungen, mitunter riskante Spielzüge unter maximaler Ausreizung der Regeln, aber das Spiel läuft weiter. Die Direktive des Hackers lautet: „Bending the flows of power, but keeping the current on.“⁶⁸⁶ Wird unter postpolitischen Umständen das Zusammenspiel politischer, finanzieller und gesellschaftlicher Kräfte verstärkt in der Systemlogik von Computern begriffen, so erscheint Hacking als adäquates Handlungsmittel:

Es geht nicht darum, lediglich Kritik zu formulieren, Widerstand zu leisten oder den Gegner bloßzustellen, sondern das Ziel besteht in der Schaffung einer Inno-

tionsstil dennoch betont von dem seiner Amtsvorgänger ab. Boyer bezeichnet dies als „a kind of affective disposition, one that distinguishes itself in its humility and playfulness from the self-satisfied professional austerity of normal politics“. Boyer (2013), *Simply the Best*, S. 280.

⁸¹ Busch/Palmås (2006), *Abstract Hacktivism*, S. 37.

⁸² Plönges (2011), Versuch über Hacking als soziale Form, S. 7.

⁸³ Busch/Palmås (2006), *Abstract Hacktivism*, S. 23.

⁸⁴ Ebd., S. 60.

⁸⁵ Ebd., S. 19.

⁸⁶ Ebd., S. 28 f.

vation. Die Rolle von Subversion wandelt sich also vom Ziel zum Mittel [...] zur Realisierung notwendiger Innovationen.⁸⁷

Hacking erweist sich damit als veritables Instrument gegen eine Rhetorik der Alternativlosigkeit. Hacks zeigen: *Das System ist veränderbar*. Gleichzeitig basiert eine Logik, die diesem technischen Verständnis folgt, jedoch auf einem problematischen Fundament. Während sie bestimmte Automatismen auflöst, operiert sie in nicht weniger starken, anderen Automatismen, die einer zwingenden Logik der Notwendigkeit folgen: Es scheint eine beste Lösung zu geben, die *prädestiniert* ist („notwendige [...] Innovationen“).

Die Entautomatisierung durch einen Hack beinhaltet folglich wiederum einen Akt der Setzung. Sie ist eingebettet in einen Automatismus höherer Ordnung, dessen Wirkmächtigkeit individuelle Intentionen systematisch überschreitet. Eine *fundamentale Systemdestabilisierung* findet durch Hacking nicht statt. Und doch wäre es verkürzt anzunehmen, dass Hacking – sei es in Informationstechnik oder auf der Ebene von Gesellschaft und Politik – umgekehrt lediglich der Systemstabilisierung im Sinne einer kybernetischen Feedbackschleife dient. Eine solche Auffassung würde unterschlagen, dass Praktiken des Hackings, wie sie in diesem Beitrag dargestellt wurden, stets die Möglichkeit einer veränderten Gestaltung demokratischer Prozesse darlegen – und damit zur langfristigen Veränderung von Bewusstseinsstrukturen beitragen können.

Literatur

- Andersen, Anna, „The Gnarr Effect“, in: *The Reykjavik Grapevine*, 19.10.2010, online unter: <http://www.grapevine.is/Author/ReadArticle/The-gnarr-effect>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Anonymous DGAF, „Anonymous, Operation Robin Hood (#opRobinHood) We Want our Money Back“, 01.12.2011, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=DKNUKP5haI4>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Becker, Sven, „Wodka, Rum und Dosenbier“, in: *SPIEGEL Online*, 24.10.2011, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-81136831.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Bieber, Christoph, „Die Unwahrscheinlichkeit der Piratenpartei. Eine (ermunternde) Einleitung“, in: ders./Claus Leggewie (Hg.), *Unter Piraten. Erkundungen in einer neuen politischen Arena*, Bielefeld, 2012, S. 9-22.

⁸⁷ Franz Liebl, „Cultural Hacking“, in: Johannes M. Hedinger/Marcus Gossolt (Hg.), *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction*, Sulgen, Zürich, 2010, S. 30-31.

- Birrell, Ian, „Iceland Brought in from the Cold Thanks to Party of Punks and Pop Stars“, in: *The Guardian*, 08.06.2011, online unter: <http://www.guardian.co.uk/world/2011/jun/19/iceland-reykjavik-mayor-best-party>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Block, Friedrich W., „Wo hört der Spaß auf? Über das Komische in der Literatur“, in: *Die Rampe* 3 (2003), S. 9-20.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt/M., 1998 [1960].
- Boyer, Dominic, „Simply the Best. Parody and Political Sincerity in Iceland“, in: *American Ethnologist* 40, 2 (2013), S. 276-278.
- Boyes, Roger, *Meltdown Iceland. Lessons on the World Financial Crisis from a Small Bankrupt Island*, New York, NY, 2009.
- Brenner, Jochen, „Der Indianer“, in: *SPIEGEL Online*, 23.04.2011, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-78145161.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Brüggemann, Annette, „Die beste Partei der Welt“, in: *SWR2 Feature am Sonntag* Sendung vom 09.10.2011, Transkription online unter: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/feature//id=8526448/property=download/nid=659934/lc312q/swr2-feature-am-sonntag-20111009.pdf>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Busch, Otto von/Palmås, Karl, *Abstract Hactivism. The Making of a Hacker Culture*, London, Istanbul, 2006.
- Caballero, María Cristina, „Academic Turns City into a Social Experiment. Mayor Mockus of Bogotá and his Spectacularly Applied Theory“, in: *Harvard University Gazette*, 11.03.2004, online unter: <http://www.news.harvard.edu/gazette/2004/03.11/01-mockus.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Coleman, Gabriella, „Hacker Politics and Publics“, in: *Public Culture* 23, 3 65 (2011), S. 511-516.
- Crouch, Colin, *Postdemokratie*, Frankfurt/M., 2008 [2004].
- Debord, Guy/Wolman, Gil J., „A User's Guide to Détournement“ [1956], in: Ken Knabb (Hg. u. Übers.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, CA, 2006, online unter: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Derrida, Jacques, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 1976 [1967], S. 422-442.
- Dewey, John, „Creative Democracy. The Task before Us“, in: Jo Ann Boydston (Hg.), *John Dewey: The Later Works. 1925-1953. Vol. 14: 1939-1941*, Carbondale, CO, 1976 [1939], S. 224-230.
- Doll, Martin, „Spaßguerilla. Über die humoristische Dimension des politischen Aktivismus“, in: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hg.), *Politik und Ethik der Komik*, Paderborn, München, 2012, S. 81-94.
- Düllo, Thomas/Liebl, Franz (Hg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien, 2005.
- Düllo, Thomas/Kiel, Martin/Liebl, Franz, „Before and after Situationism – before and after Cultural Studies. The Secret History of Cultural Hacking“, in: Thomas Düllo/Franz Liebl (Hg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien, 2005, S. 13-46.
- Dundjerovic, Aleksandar/Bateman, Ilva Navarro, *Antanas Mockus's Theatre for Social Change. Creating Civic Culture in Bogotá, Colombia*, Liverpool, 2006.
- Fine, Allison H./Sifry, Micah L./Rasiej, Andrew/Levy, Josh (Hg.), *Rebooting America. Ideas for Redesigning American Democracy for the Internet Age*, San Francisco, CA, 2008.

- Fo, Dario/Grillo, Beppe/Casaleggio, Gianroberto, *Il Grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il Movimento 5 stelle*, Mailand, 2013.
- Gnarr, Jón, „We Have a Choice. Address upon Announcing the Proposed Reykjavik City Budget for 2011“, in: *The Reykjavik Grapevine*, 10.12.2010, online unter: <http://grapevine.is/Author/ReadArticle/Jon-Gnarr-Mayors-Budget-Address->, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Ders., *Facebook Profilseite*, online unter: <https://www.facebook.com/pages/Jón-Gnarr/244993732224805>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Hedinger, Johannes M./Gossolt, Marcus/Centre PasquArt Biel/Bienne (Hg.), *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction*, Sulgen, Zürich, 2010.
- Hedinger, Johannes M. et al., „Cultural Hacking“, online unter: <http://culturalhacking.wordpress.com>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Iceland Chronicles, „Jon Gnarr Speech at RIFF 2010“, 23.09.2010, online unter: http://www.youtube.com/watch?v=99WnUi-4XX8&feature=player_embedded, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Imhorst, Christian, *Die Anarchie der Hacker. Richard Stallman und die Freie-Software-Bewegung*, Marburg, 2004.
- Innerhofer, Judith E., „Italien hat den Narren erfunden“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 11 vom 07.03.2013.
- Jörke, Dirk, „Auf dem Weg zur Postdemokratie“, in: *Leviathan* 33, 4 (2005), S. 482-491.
- Karason, Sigvaldi J., „Besti flokkurinn – The Best Video – Subtitles“, 20.05.2010, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=xxBW4mPzv6E>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Kaul, Susanne/Kohns, Oliver (Hg.), *Politik und Ethik der Komik*, Paderborn, München, 2012.
- Kiel, Martin, „Hacking Is Wild Pleasure. Lexikalitäten und Stigmatisierungen“, in: Thomas Düllo/Franz Liebl (Hg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien, 2005, S. 329-332.
- Lauer, Christopher, „Der Spiegel über unsere ‚Lustreise‘“, 24.10.2011, online unter: <http://www.christopherlauer.de/2011/10/24/lustreise/>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M., 1968 [1962].
- Levy, Steven, *Hackers. Heroes of the Computer Revolution – 25th Anniversary Edition*, Sebastopol, 2010.
- Liebl, Franz, „Cultural Hacking“, in: Johannes M. Hedinger/Marcus Gossolt (Hg.), *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction*. Sulgen, Zürich, 2010, S. 30-31.
- Magnússon, Haukur S., „What Are You Voting for, Reykjavík?“, in: *The Reykjavik Grapevine*, 25.05.2010, online unter: <http://grapevine.is/Features/ReadArticle/Feature-What-Are-You-Voting-For-Reykjavik>, zuletzt aufgerufen am 05.04.13.
- Moon, David/Ruffini, Patrick/Segal, David (Hg.), *Hacking Politics. How Geeks, Progressives, the Tea Party, Gamers, Anarchists and Suits Teamed Up to Defeat SOPA and Save the Internet*, New York, NY, 2013.
- Mouffe, Chantal, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/M., 2007 [2005].
- Pias, Claus (Hg.), *Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Band 2. Documents/Dokumente*, Zürich, Berlin, 2004.
- Plönges, Sebastian, „Versuch über Hacking als soziale Form“, online unter: <http://sebastian-ploenges.com/texte/Hacking.pdf>, 2011, zuletzt aufgerufen am

- 28.02.2014. Erschienen in: Christine Heil/Gila Kolb/Torsten Meyer (Hg.), *Shift. #Globalisierung, #Medienkulturen, #Aktuelle Kunst*, München, 2012, S. 81-91.
- Ders., „Der Hacker“, in: Eva Horn/Stefan Kaufmann/Ulrich Bröckling (Hg.), *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin, 2002, S. 248-270.
- Probst, Maximilian, „Der falsche Frieden“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 48 vom 24.11.2011.
- Rancière, Jacques, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M., 2002 [1995].
- Schelsky, Helmut, *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation*, Köln, Opladen, 1961.
- Stamer, Dunja, „Islands Pirat. Wie der Punker und Comedian Jón Gnarr Reykjavik regiert“, in: *aspekte* (TV-Sendung) vom 30.09.2011, Transkription online unter: <http://www.zdf.de/aspekte/Islands-Pirat-5338700.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Streeck, Wolfgang, „Die Krisen des demokratischen Kapitalismus“, in: *Lettre International* 95 (2011), S. 7-13.
- Turner, Fred, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, IL, 2006.
- Vogelmann, Frieder, „Der Traum der Transparenz. Neue alte Betriebssysteme“, in: Christoph Bieber/Claus Leggewie (Hg.), *Unter Piraten. Erkundungen in einer neuen politischen Arena*, Bielefeld, 2012, S. 101-112.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2. Aufl., Cambridge, MA, 2007 [1948].
- Williams, Christopher, „Anonymous ‚Robin Hood‘hacking attack hits major firms“, in: *The Telegraph*, 28.12.2011, online unter: <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/8980453/Anonymous-Robin-Hood-hacking-attack-hits-major-firms.html>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Wowereit, Klaus, *Facebook Profilsseite*, online unter: <https://www.facebook.com/KlausWowereit>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.
- Žižek, Slavoj, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London, 2000.

Internetquellen ohne Autorennennung

- <http://catb.org/~esr/jargon/html/H/hacker.html> [Eintrag „hackers“ in *The Jargon File*.]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Party [„Best Party“ in der englischen Wikipedia.]
- <http://tmrc.mit.edu/hackers-ref.html> [„Hackers“ auf der Website des TMRC.]
- <http://www.betireykjavik.is>
- http://www.mbl.is/mm/frettir/kosningar/svf_urslit_2010.html
- <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t014>
- <http://www.zeit.de/online/2008/49/island-bankensturm/seite-1> [„Ein Inselvolk wird militant“, in: *ZEIT Online*, 04.05.2009.]
- https://wiki.piratenpartei.de/Plakat/Vorlage#Landtagswahl_Nordrhein-Westfalen_2012

Alle Seiten zuletzt aufgerufen am 28.02.2014.

Filme

Cities on Speed – Bogotá Change, DK 2009, Regie: Andreas Møl Dalsgaard, 58 min.

Gnarr – The Movie, IS 2010, Regie: Gaukur Úlfarsson, 93 min.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Amy Alexander:

All photographs: Amy Alexander.

Laura U. Marks:

Fig. 1 and 2 – Written on the Wind. Directed by Douglas Sirk, USA 1956.

Fig. 3 – Wikimedia Commons.

Fig. 4 – Joseph McMullan, *Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection*, Catalogue, plate XXXVIII, London, 1972.

Fig. 5 to 8 – Meisterwerke Muhammedanischer Kunst, Munich, 1910, Vol. 1., photographed by Michael Greenhalgh.

Carmin Karasic

Fig. 1 – Carmin Karasic.

Fig. 2, 3 and 4 – Olga Mink.

Annette Brauerhoch

Abb. 1 und 2 – Standbilder aus *Line Describing a Cone*, USA 1973, 16 mm, 30 min., Regie: Anthony McCall.

Abb. 3 und 4 – Standbilder aus *Capitalism: Child Labor*, USA 2007, 16 mm, 14 min., Regie: Ken Jacobs.

Abb. 5 – (S. 104; ohne Nummerierung im Text), <http://www.nicetoile.com/W/do/centre/cinema-pathe-massena>.

Abb. 6, 7 und 8 – Standbilder aus *Pièce Touchée*, USA 1990, 16 mm, 16 min., Regie: Martin Arnold.

Anke Zechner

Alle Standbilder: *L'eclisse*, F/I 1962, Regie: Michelangelo Antonioni.

Heike Derwanz

Alle Fotografien: Heike Derwanz.

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

AMY ALEXANDER is a new media, audiovisual and performance artist who has worked in film, video, music and information technology. Her work combines elements ranging from YouTube footage to generative imagery. Her current research involves explorations into cinematic performance, social media, and percussion. Amy's projects have been presented on the Internet, in clubs and on the street as well as in festivals and museums. She has written and lectured on software art, software culture, and audiovisual performance, and she has served as a reviewer for festivals and commissions for new media art and computer music. She is an Associate Professor of Visual Arts at the University of California, San Diego.

PROF. DR. CHRISTOPHER BALME ist seit 2006 Professor für Theaterwissenschaft an der LMU München. Seine Arbeitsgebiete sind: Theater und Medien, Theater und Öffentlichkeit, globale Theatergeschichte. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Forum Modernes Theater*; neuere Veröffentlichungen sind: *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas* (2007); *Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008); *The Theatrical Public Sphere* (2014).

PROF. DR. ANNETTE BRAUERHOCH ist Professorin für Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Paderborn. Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*. Ihre Arbeitsgebiete sind: Filmtheorie, -geschichte, -ästhetik, feministische Filmtheorie, Experimentalfilm, Kinokulturen, Amateurfilm, Wahrnehmungstheorien und Filmtechnik. Neuere Veröffentlichungen u.a.: „*Fräuleins*“ und *G.I.s – Geschichte und Filmgeschichte* (2006); *Sexualität im Film* (Hg. mit Heike Klippel, Gertrud Koch et al.) (2011); *material, experiment, archiv – Experimentalfilme von Frauen* (Hg. mit Florian Krautkrämer und Anke Zechner) (2013).

DR. HEIKE DERWANZ ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang Kultur der Metropole und Koordinatorin der Projektinitiative Low-Budget Urbanität an der HafenCity Universität Hamburg. Arbeitsgebiete: Kunstethnologie, zeitgenössische Kunst, Stadtethnologie, Arbeit und Biografie. Neuere Veröffentlichungen u.a.: *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen* (Hg. mit Tobias Conradi und Florian Muhle) (2011); *Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt* (2013).

DR. MARTIN DOLL ist Medien- und Kulturwissenschaftler und als wissenschaftlicher Mitarbeiter im ATTRACT-Forschungsprojekt „Ästhetische Figurationen des Politischen“ an der Universität du Luxembourg tätig. Arbeitsgebiete: Medientheorie, Medien- und Kulturgeschichte, insbesondere Politik und Medien, utopische Architektur und mediale Utopien des 19. Jahrhunderts sowie Fälschung und Fake. Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* (2012); *Die imaginäre Dimension der Politik* (Hg. mit Oliver Kohns) (2013); „Medientechnik des Gemeinsinns. Charles Fouriers Architekturutopie des Phalanstère“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2 (2013), S. 15-28. Aktuelle Informationen unter: www.mdoll.eu.

PROF. DR. NORBERT OTTO EKE ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Universität Paderborn. Arbeitsgebiete: Erinnerungskulturen und ästhetische Formungen mit Schwerpunkten in den Bereichen Dramen- und Theatergeschichte, deutsch-jüdische Literatur (Literatur und Shoah), Vormärzliteratur und Gegenwartsliteratur. Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater* (Hg. mit Ulrike Haß und Irina Kaldrack) (2014); „*Nach der Mauer der Abgrund*“? (*Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur* (Hg.) (2013); *Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989* (Hg. mit Stefan Elit) (2012); *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben* (Hg. mit Alo Allkemper und Hartmut Steinecke) (2012); *Schemata und Praktiken* (Hg. mit Tobias Conradi, Gisela Ecker und Florian Muhle) (2012); „*Sprache, die so tröstlich zu mir kam*“. *Thomas Valentin in Briefen von und an Hermann Hesse* (mit Dagmar Olasz-Eke) (2011); *New Readings – Neulektüren* (Hg. mit Gerhard P. Knapp) (2009); *Wort/Spiele. Drama – Film – Literatur* (2007). Herausgeber der *Zeitschrift für deutsche Philologie* und der *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*.

LIOBA FOIT ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg *Automatismen* an der Universität Paderborn. Promotionsprojekt zur Logik von Hipness, Ironie und Identität. Studium in Bonn, Siena und Swansea; MA in Diversity of Contemporary Writing (Politik, Kultur, Ästhetik). 2012 Visiting Researcher am *McGill Institute for the Study of Canada* in Montréal. Vorträge und Veröffentlichungen in den Bereichen Populär-/Alltagskultur, Ironie, Komplexität, Kanada, ‚Otherness‘, ‚Hipster‘, kulturelle Automatismen, rhizomatische Strukturentstehung.

PROF. DR. UTE HOLL ist Professorin für Medienästhetik am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Wahrnehmungs- und Wissensgeschichte audiovisueller Medien; Mediengeschichte der Akustik und Elektroakustik, experimenteller und ethnographischer Film. Veröffentlichungen: *Kino, Trance und Kybernetik* (2002; erscheint demnächst auf Englisch); *Der Moses-Komplex* (2014).

TIMO KAERLEIN ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg *Automatismen* der Universität Paderborn, Promotionsprojekt zu Körper-Objekt-Relationen bei mobilen Medien. Studierte Medienkulturwissenschaft/Medienmanagement in Köln und Melbourne/Australien. Schwerpunkte: Mobile Media, Social Robotics, Digitale Kultur, Medien- und Techniktheorie. Aktuelle Publikation: „Aporien des Touchscreens. Faszination und Diskrepanzen eines allgegenwärtigen Interfaces“, in: *MEDIENwissenschaft Rezensionen – Reviews*, 1 (2013), S. 7-25.

DR. IRINA KALDRACK ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am *Digital Cultures Research Lab* der Leuphana Universität Lüneburg. Nach dem Studium der Mathematik und Theaterwissenschaft in Mainz und Berlin promovierte sie in Kulturwissenschaft (HU Berlin). Sie war Postdoktorandin am Graduiertenkolleg *Automatismen* und wissenschaftliche Mitarbeiterin (PostDoc) bei *eikones – NFS Bildkritik* an der Universität Basel. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Medialität technischer Medien, Mediengeschichte, Wissensgeschichte menschlicher Bewegung und Kulturgeschichte der Mathematik. Aktuelle Veröffentlichungen: *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater* (Hg. mit Norbert Otto Eke und Ulrike Haß) (2014); „Die Bauhaustänze Oskar Schlemmers. Bewegungs-Apparatur, dynamisierter Raum und mathematische Erkenntnisform“, in: Thomas Tode (Hg.), *bauhaus & film* (2012), S. 123-139; mit Torsten Schmitt: „Mockular“, in: Ralf Adelman/Ulrike Bergermann (Hg.), *Das Medium meiner Träume* (2013), S. 283-303; *Imaginierte Wirksamkeit. Zwischen Performance und Bewegungserkennung* (2011).

CARMIN KARASIC is a multimedia artist focused on information technology art. She has an MFA and many years of experience in information technology as a software developer, project manager, and information architect. Currently she makes tech-based artworks and designs and teaches online technology courses. She has exhibited in North America, Europe, and Asia. She is also a founding member of the Electronic Disturbance Theater, the art activist group who created FloodNet, popularized hacktivism, and established electronic civil disobedience as a powerful mode of online mass protest. She is currently the Education Advisor for Baltan Laboratories, an art and research lab in Eindhoven, NL.

PROF. DR. LAURA U. MARKS is a Professor in the School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University, Vancouver, Canada. Research interests: experimental media, Arab cinema, Islamic art, philosophy of Gilles Deleuze, Islamic heritage of Western philosophy, philosophical approaches to materiality and information culture. Author of *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000); *Touch: Sensuous Theory and Multi-sensory Media* (2002); *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art* (2010).

PROF. DR. DIETER MERSCH ist Leiter des Instituts für Theorie an der Züricher Hochschule der Künste und Sprecher des Graduiertenkollegs *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* an der Universität Potsdam. Arbeitsgebiete: Philosophische Ästhetik, Medienphilosophie, Bildtheorie. Publikationen: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* (2000); *Medientheorien zur Einführung* (2006); *Posthermeneutik* (2010); *Ordo ab Chao/Order from Noise* (2013).

PROF. DR. MICHAELA OTT ist Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Arbeitsgebiete: Historische und zeitgenössische Ästhetik, Filmtheorie, poststrukturalistische Philosophie, Theorien des Raums und der Affektion. Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur* (2010); *Dividuationen. Theorien der Teilhabe* (2014); *Ästhetiken des Re** (Hg. mit Hanne Loreck) (2014).

DR. DREHLI ROBNIK ist Filmtheoretiker, externer Universitätslektor an Filmwissenschaftsinstituten in Wien und Brno 1995-2012; Gelegenheitsedutainer, Filmkritiker; FWF-Forschungsprojekt *Political Aesthetics of Contemporary European Horror Film*. Jüngste Bücher: *Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film* (2009); *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière* (2010); *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer* (Hg. mit Amália Kerekes und Katalin Teller) (2013).

DR. DES. CHRIS TEDJASUKMANA ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft sowie am Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin. Arbeitsgebiete: Filmtheorie, Filmgeschichte, Ästhetik, Politische Theorie, Affekttheorie, Gender und Queer Studies. Neuere Veröffentlichungen u. a.: „Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung“, in: *Montage/AV* 21, 2 (2012), S. 11-27; *Mechanische Verlebendigung. Eine Theorie der Kinoerfahrung* (Fink 2014, in Vorb.).

RENATE WIESER ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehrbereich Medienästhetik an der Universität Paderborn. Arbeitsgebiete: Programmierung, Ästhetik und Politik. Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Ungeplante Strukturen: Tausch und Zirkulation* (Hg. mit Maik Bierwirth und Oliver Leistert) (2010); „Labore der Kunst. Über unmögliche Anatomie und einen Milchglas-Fetisch“, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz und Florian Muhle (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen* (2010), S. 129-147; „Was würde wohl das Über-Ich dazu sagen – und vor allem wie? Konzepte der Stimme in der Kunst“, in: Peter Lenhart et al. (Hg.), *Wo ist das Über-Ich und was macht es dort? Studien zu einem psychoanalytischen Begriff* (2014), S. 215-226.

DR. ANKE ZECHNER ist seit Oktober 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts „Giftdiskurse in Film- und Wissenschaftsgeschichte: Das Giftmotiv im Spielfilm“, HBK Braunschweig. Von 2005 bis 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn; 2010 Promotion an der Goethe Universität Frankfurt/M. über „Jenseits von Identifikation und Repräsentation. Zur Wahrnehmung von Materialität und Zeit im Kino“. Arbeitsgebiete: Filmtheorie, Filmphilosophie und -wahrnehmung. Neuere Veröffentlichungen: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung* (2013); mit Gaby Babić: „An den Rändern des Subjekts. Siegfried Kracauers Konzept der Zurücknahme als Überleben“, in: Amália Kerices, Drehli Robnik und Katalin Teller (Hg.), *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer* (2013), S. 89-102; „Berührung. Taktile Dimensionen im Material“, in: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.), *Material, Experiment, Archiv. Experimentalfilme von Frauen* (2013). S. 165-179.

In den bisherigen Bänden der Schriftenreihe »Automatismen« widmeten sich Forscher aus den Kulturwissenschaften, der Medienwissenschaft, Psychologie, Soziologie und der Informatik den Erscheinungsformen von Automatismen. Der neueste Band nähert sich ihnen aus der entgegengesetzten Perspektive der Entautomatisierung und ihrer Bedeutung für die Veränderung etablierter Strukturen.

Die Beiträge fragen u.a., ob und inwiefern Entautomatisierung mit der strukturbildenden Funktion von Automatismen zusammenhängt, ob und welche geregelte Rolle Zäsuren und Singularitäten in beider Beziehung spielen oder ob sich Momente der Entautomatisierung subjektiv verorten lassen.

Mit Beiträgen von Amy Alexander, Christopher Balme, Annette Brauerhoch, Heike Derwanz, Martin Doll, Norbert Otto Eke, Lioba Foit, Ute Holl, Timo Kaerlein, Irina Kaldrack, Carmin Karasic, Laura U. Marks, Dieter Mersch, Michaela Ott, Drehli Robnik, Chris Tedjasukmana, Renate Wieser und Anke Zechner.

ISBN 978-3-7705-5627-4



9 783770 556274