

]a[ akademie der bildenden künste wien

SABETH  
BUCHMANN  
HELMUT  
DRAXLER  
STEPHAN  
GEENE<sup>[HG.]</sup>

FILM  
AVANT  
GARDE  
BIO  
POLITIK

FILM  
AVANTGARDE  
BIOPOLITIK

SABETH  
BUCHMANN  
HELMUT  
DRAXLER  
STEPHAN  
GEENE

[HG.]

# INHALT

## VORWORT

Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Stephan Geene ..... 6

## EINLEITUNG

Sabeth Buchmann Leben im Innen und Außen des Films ..... 8

## 1 POLITIK DER BIOPOLITIK

Astrid Deuber-Mankowsky »Nichts ist politisch. Alles ist politisierbar.«  
 Biomacht und der Begriff des Politischen ..... 26  
 Katja Diefenbach Unter Ausschluss der Toten – Die postoperaistische  
 Marx-Lektüre und der Begriff der biopolitischen Arbeit ..... 38  
 Eva Geulen Agambens Politik der Nicht-Beziehung ..... 58

## 2 AVANTGARDE — LEBEN ALS ÄSTHETISCHE UND POLITISCHE KATEGORIE

Peter Bürger Lebensbegriffe der Avantgarden ..... 72  
 Thomas Elsaesser »Konstruktive Instabilität« oder: Das Leben der Dinge  
 als Nachleben des Kinos? ..... 86  
 Hito Steyerl Kunst oder Leben? Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit 120  
 Helmut Draxler Die Evolution anpassen. Medien und Avantgarde  
 in biopolitischer Perspektive ..... 130

### 3 LEBENS-FORMEN DES KINOS

Drehli Robnik Die Massen mustern. Biopolitik und Geschichte im Zeichen der Filmästhetik bei Siegfried Kracauer	156
Bert Rebhandl Die biopolitische Ästhetik. Was zeigt sich im »nackten Leben«?	178
Tom Holert Screen Testing. Gus Van Sant und die Geheimnisse des Vermögens	196
Stephan Geene 1967, Zeit und x-beliebige Filme	236
Stephan Gregory Die Wörter und die Dinger. Requiem für das Entfremdungskino	264
Rainer Bellenbaum »Der Wille zur Un-Unterscheidung«. Überlegungen zu Lars von Triers <i>Dogville</i>	280
Marina Gržinić Frühe Werke der ex-jugoslawischen Avantgarde-Filmproduktion aus der Perspektive von Biopolitik und Nekropolitik	298
Nitzan Lebovic Nietzscheanischer Film oder »Biopolitik« am Ende aller Tage	312

### 4 MEDIEN — AFFEKT — KUNST

Wolfgang Bock Leben, Film, Stilisierung	328
André Rottmann Avantgarde, Maschine und Biopolitik. Überlegungen zu den mechanomorphen Zeichnungen von Francis Picabia	342
Eric de Bruyn »Being Then Within A Context Of Revolution.« Sechs Bemerkungen zu zwei Filmen von Lawrence Weiner	364
Tanja Widmann Im Affekt sind wir nie allein. Peinlichkeit als Chance	392
Gregg Bordowitz Sentiment, Belief and Medium	408

KURZBIOGRAFIEN DER AUTOR/INNEN	422
BILDNACHWEISE/IMPRESSUM	428

DIE  
WÖRTER  
UND  
DIE  
DINGER  
REQUIEM  
FÜR  
DAS  
ENTFREMDDUNGS-  
KINO  
STEPHAN  
GREGORY

## **I** Wenn die Filme Trauer tragen

Im Unterschied zur Fotografie, über der immer ein Schatten der Abwesenheit und des Todes zu liegen schien, wurde dem Kino von Anfang eine besondere Nähe zum Leben und zur lebendigen Wirklichkeit zugestanden. Dieser Vitalismus des Kinos gründet sich nicht nur auf den technischen Zauber des bewegten Bildes oder auf die Hartnäckigkeit, mit der es von menschlichem Leben erzählt. Wenn das Kino als ein Medium des Lebens gelten kann, so nicht nur deshalb, weil es Verfahren der biologischen Wahrnehmung erfolgreich simuliert und auf diese Weise ›Leben‹ in unerhörter Treue wiedergibt, sondern weil es selbst wiederum massiv in die individuellen und gesellschaftlichen Lebensverhältnisse eingreift – eine Bio-Produktivität, die bald bemerkt und mit durchaus gemischten Gefühlen betrachtet wurde. Nachdem das Kino zunächst (besonders von der sowjetischen Filmavantgarde) als Mittel zur Erprobung und Herstellung neuer gesellschaftlicher Kommunikations- und Lebensformen gefeiert wurde, geriet es bald in den Verdacht, seine Fähigkeiten lediglich im Dienste überkommener Herrschafts- und Produktionsverhältnisse einzusetzen. So wurde es von der neomarxistischen Kulturkritik als eine Instanz der scheinhaften Befriedigung und imaginären Wunsch-erfüllung beschrieben, als ein Fließband der Bilder, das den Takt rationalisierter Arbeit auf die Freizeit übertrug, als Apparat der gesellschaftlichen Gleichschaltung und als Fabrik konformistischer Subjekte.

In seiner besonderen Wirkung auf das Leben scheint das Kino in idealer Weise dem zu entsprechen, was seit Foucault als »biopolitische« Regulationsweise des Sozialen bezeichnet wird. Als Vergnügungsinstrument erschließt es jenen Bereich der ›Freizeit‹, der durch klassische Subjektivierungs-Anstalten wie Schule, Fabrik, Militär etc. nicht erreicht wird; operierend auf der Ebene der sinnlichen Reize, der Bewegungen, Wahrnehmungen und Begierden, wirkt es unmittelbar – und ohne Umweg über ›Ideologie‹ – auf die Körper der Menschen; unter Verzicht auf gesetzlichen oder disziplinären Zwang moduliert es das Verhalten der Zuschauer durch unterschwellige Formung von Wunschverhältnissen und Regulierung von Gefühlslagen.

Doch macht es die eigentümliche politische Ambivalenz des Kinos aus, dass es immer zugleich Instrument der Herrschaft und Mittel zu ihrer Kritik war. Wenn es – biopolitisch betrachtet – als Instanz der Produktion und Normierung von Leben funktioniert, so hört es zugleich nicht auf, eben diese Mechanismen der Lebensproduktion und -normierung zu reflektieren und sichtbar zu machen – eine Figur der Selbstreferenzialität, die spiegelbildlich mit Hegels »unglücklichem Bewusstsein« übereinstimmt. Gegenstand der unglücklichen Befassung sind hier wie dort die Gegebenheiten des biologischen Lebens; unterschiedlich ist allerdings das Vorzeichen ihrer Wertung: Für die asketische Frömmigkeit des mittelalterlichen Christentums, wie Hegel sie porträtiert, ist selbstverständlich nicht die Mehrung und Verlängerung des irdischen Leben das angestrebte Ziel, sondern die Befreiung der Seele vom sündigen Fleisch. Wenn dieses Bewusstsein »unglücklich« ist, so deshalb, weil die schon im Diesseits erstrebte Überwindung des körperlichen Daseins nicht

gelingen will. Durch eine teuflische Dialektik werden ausgerechnet die »tierischen Funktionen« des Körpers, die doch das Unwesentlichste darstellen sollen, vielmehr zum Gegenstand einer endlosen und obsessiven Befassung (Enthaltsamkeit, Fasten, Kasteiung): »Indem aber [...] das Bewußtsein [...] statt davon frei zu werden, immer dabei verweilt und sich immer verunreinigt erblickt, [...] so sehen wir nur eine auf sich und ihr kleines Tun beschränkte und sich bebrütende, ebenso unglückliche als ärmliche Persönlichkeit.«<sup>1</sup>

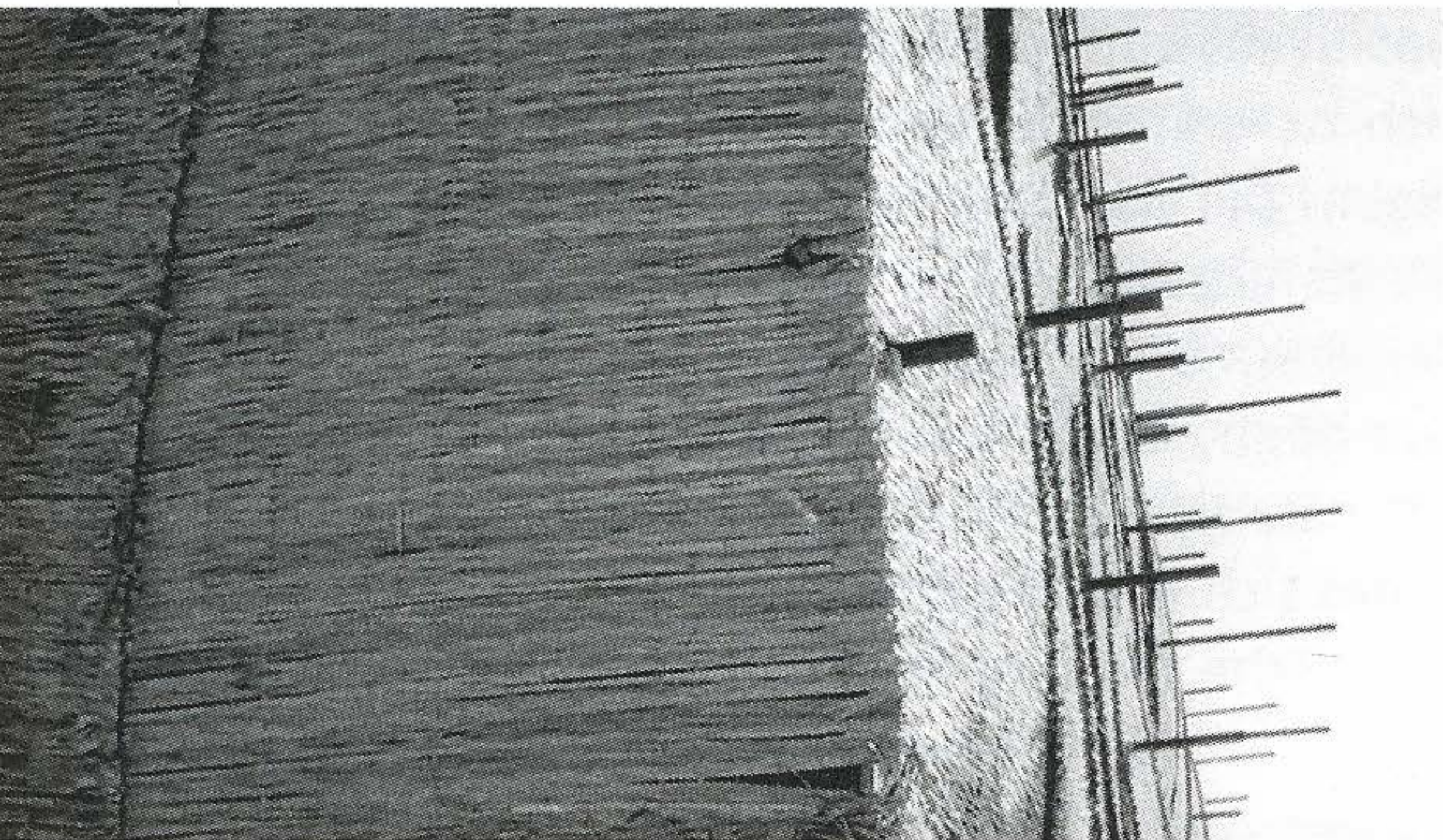
Während also das Problem des asketisch-christlichen Bewusstseins darin besteht, zum Geist, zur Abstraktion zu wollen und doch allzu sehr dem Fleisch verhaftet zu bleiben, lässt sich das unglückliche Bewusstsein, das nach dem Zweiten Weltkrieg das europäische Kino wie eine Gemütskrankheit überfällt, auf die entgegengesetzte Streben zurückführen. Den Ausgangspunkt bildet hier die schmerzliche Wahrnehmung eines allzu abstrakten, seiner Einfachheit, Natürlichkeit und Körperlichkeit »entfremdeten« Lebens. Das spezifische Kino-Unglück liegt nun in dem Paradox, die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit selbst wiederum nur filmisch, also medial austragen zu können – ein Leiden des Mediums an seiner Medialität, das durch seine vielfachen und häufig raffinierten Brechungen nicht geringer wird. Konstitutiv für das Entfremdungskino, exemplarisch vertreten durch Namen wie Antonioni, Godard, Bergman, später Haneke, sind also Filme, die »entfremdet« oder »verdinglicht« Verhältnisse nicht einfach darstellen (»Entfremdungsfilm«), sondern in denen sich die Spaltung von Medium und Leben nach Art eines unglücklichen Bewusstseins selbst ins Bild einschreibt (»Entfremdungsbild«).

## 2 »Themroc«, oder Wie man mit dem Hammer filmt

Gegenüber den großen Werken des Entfremdungskinos, in denen sich die Zögerlichkeit der Darstellung mit subtiler Selbstreflexion der filmischen Mittel verbindet, sticht der Film, an den hier erinnert werden soll, durch eine geradezu ungehobelte Herangehensweise hervor. Nur allzu offensichtlich nimmt Claude Fardos Spielfilm *Themroc* [1973] den Entfremdungs-, Verdinglichungs-, Versachlichungs- usw.-Diskurs seiner Zeit beim Wort. Vom eingeführten Genre des Entfremdungskinos unterscheidet er sich jedoch durch das gänzliche Fehlen der medialen Klage, d.h. eines unglücklichen Filmbewusstseins, das die Involviertheit der Darstellung ins Dargestellte mitreflektieren würde. Es ist wohl dieser Mangel an Selbstreferenzialität, der bewirkt hat, dass *Themroc* zwar in gewissen Kreisen zum »Kultfilm« werden konnte, von den Platzanweisern der Filmgeschichte jedoch allenfalls als Kuriosum behandelt wurde: »Eine [...] eher unverbindlich-verspielte Komödie, die ihre anarchistische Vision allzuweit und allzu einfältig in die Gefilde des Fantastischen entrückt und um jeden Preis schockieren will.«<sup>2</sup>

<sup>1</sup>— Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), Werke, Bd. 3, Frankfurt/Main 1986, S. 174. (Hg.), *Lexikon des internationalen Films*, Frankfurt/Main 2002.

<sup>2</sup>— Katholisches Institut für Medieninformation u.a.





Dieses Urteil der *Katholischen Filmkritik* kommt nicht ganz von ungefähr. Schließlich weidet sich der Film am Fall der heiligsten Institutionen: Eigentum und Zivilisation (der Arbeiter Themroc, gespielt von Michel Piccoli, zerschlägt die Außenmauer seiner Wohnung, zertrümmert das Mobiliar und beginnt in einer urbanen Höhle zu leben ...), der Familie (die versagende Mutter wird eingemauert), der elementaren Regeln der Verwandtschaft (Inzest mit der Schwester), der Staatsmacht (deren Repräsentanten, zwei Polizisten, werden in wörtlicher Befolgung der Redewendung ›bouffer du flic‹, ›Bullen fressen‹, am Lagerfeuer gegrillt und verspeist, woraufhin die Pariser Hinterhofgemeinschaft zu einer neuen Urhorde zusammenfindet).

Mit diesem üppigen Szenario scheint auch das intellektuelle Werkzeug Faraldos offen auf dem Tisch zu liegen: Der Freudo-Marxismus, die politisierte Kritik der Versagungen, der sexuellen Repression, erlebt um 1970 seine höchste Blüte, dazu kommt das reichianische Thema vom Knacken des Charakterpanzers, von befreiter Sexualität und voller Befriedigung.

### 3 Tod im Leben

Doch wäre es zu einfach, *Themroc* aufgrund seiner Anklänge an die zeitgenössische Nacktkultur als ›erotische Komödie‹ zu klassifizieren. Wenn hier so etwas wie Trieb am Werk ist, so ist es, wie sich bald herausstellt, keineswegs ›Eros‹. 1972 ist, ablesbar an der pornografischen Vermarktung, der »kategorische Imperativ«<sup>3</sup> der Lust längst zu einem Instrument der gesellschaftlichen Integration geworden. Angesichts der allgemeinen Feier des Eros, angesichts einer allzu frommen »Kunst des Liebens«<sup>4</sup> setzen die Subversiven ihre Hoffnungen auf das radikale Gegenstück: auf Freuds Konzept des Todestriebs, das sie einer charakteristischen Abwandlung unterziehen.

Bei Freud, in der Fassung von *Jenseits des Lustprinzips* [1920], bildet Thanatos noch die »konservative« Tendenz des Lebens, nämlich »zum Leblosen zurückzukehren«: »Das Ziel alles Lebens ist der Tod«, und die positiven, aufbauenden Triebe – also ›Eros‹ – können die lebende Substanz lediglich zu »immer komplizierteren Umwegen bis zur Erreichung des Todesziels«<sup>5</sup> nötigen. Die Triebtheorien von 1968 entwenden diese Denkfigur und machen davon einen, grob gesagt, umgekehrten Gebrauch. Denn unter dem Zeichen eines gesteigerten Unbehagens in der Kultur erscheint Eros nicht mehr in seiner lebensbejahenden, konstruktiven Gestalt, er hat sich in ein Prinzip der Verdinglichung, der narzisstischen Erstarrung und der neurotischen Einsperrung verkehrt. Das Leben, das sich in Selbsterhaltung und -bereicherung erschöpft, so die entfremdungstheoretische Lektion, tötet sich

<sup>3</sup>— Vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976), München 1982, S. 293. <sup>4</sup>— Vgl. Erich Fromm, *The Art of Loving*, New York 1956. <sup>5</sup>— Sigmund

Freud, »Jenseits des Lustprinzips« (1920), in: Studienausgabe, Bd. III, *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/Main 1970, S. 248.

selbst, es gleicht sich dem Tod an in einem homöostatischen Gleichgewicht der mittleren Empfindungen. Nach '68 finden viele darin eine perfekte Beschreibung des gaullistischen und pompidouianischen Biedermeiers.

In dieser Situation kann Thanatos zum revolutionären Gegenprinzip avancieren und »Arbeit am Leben« leisten. Als »ökonomische Kategorie mit rebellischem Charakter«,<sup>6</sup> als revolutionäres Prinzip der Auflösung, Zersetzung und der reinen Produktivität wird der Tod gegen die Ökonomie der Aneignung, des Gleichgewichts und des harmonischen Funktionierens in Anschlag gebracht. Ihm wird zugehört, das erstarrte Leben wieder lebendig zu machen. Diese riskante Injektion von »Tod« in »Leben« – und die damit verbundenen Probleme der Dosierung – rufen Anfang der 1970er Jahre die bekannten libidinalen »Ökonomien« auf den Plan: Bei Julia Kristeva erscheint der Todestrieb als vorsprachliche, alle symbolischen Verfestigungen subvertierende Negativität (»Verwerfen«),<sup>7</sup> bei Lyotard figuriert er als »ein unzugängliches »Prinzip«, maßlos, exzessiv und voller Unordnung«,<sup>8</sup> das Wirkungen zeitigt, »die sich vom Gesichtspunkt des Eros – des Kapitals – nur als Auflösung begreifen lassen«,<sup>9</sup> und im *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari geht er so vollkommen in der »deterritorialisierenden«, der Schizo-Tendenz des Lebens auf, dass die Autoren sich weigern, ihn mit dem Namen eines »Todes«-Trieb anzusprechen: »Die Erfahrung des Todes«, sagen Deleuze und Guattari, »ist die gewöhnlichste Sache des Unbewußten, gerade weil sie sich im Leben und für das Leben in jedem Übergang oder Werden, in jeder Intensität als Übergang und Werden vollzieht.«<sup>10</sup>

Im Rahmen der postrevolutionären Todesökonomien erscheint das in *Themroc* zelebrierte Genießen nicht als eine Sache der »Erotik«; es handelt sich im Gegenteil gerade um die Destruktion all der Verfestigungen, die ein allzu erbaulicher Eros in die Welt gesetzt hat. Wenn hier Gewalt gegen Sachen ausgeübt wird, so richtet sie sich nicht nur – anarchistisch – gegen Dinge, insofern sie Eigentum sind, sondern – verdinglichungskritisch –, insofern sie »Dinge« sind, Vergegenständlichungen der lebendigen »Substanz« des Lebens: von Produktion und Wunsch. Als Monumente »toter Arbeit« erscheinen die Produkte der Warengesellschaft als beständige Grabmäler »lebendiger Arbeit«, als Sarkophage oder Krypten, in denen das eigentliche, wahre Leben eingeschlossen und erstickt wird. Die Zerstörung von Gegenständen bildet in diesem Zusammenhang einen effektvollen Ausweg: Der Angriff auf die Objekte versteht sich als ein Angriff auf die Gegenständlichkeit überhaupt, als ein Versuch, dem aufdringlichen Vorrang des Dinglichen durch die Zerstörung von Dingen zu begegnen.

<sup>6</sup> — Jean-François Lyotard, »Energieteufel Kapitalismus« (1973), in: ders., *Intensitäten*, Berlin 1978, S. 124.

<sup>7</sup> — Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974), Frankfurt/Main 1978, S. 55ff. und S. 114ff.

<sup>8</sup> — Jean-François Lyotard, *Energieteufel*, a.a.O., S. 142.

<sup>9</sup> — Jean-François Lyotard, »Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital« (1973), in: ders., *Intensitäten*, a.a.O., S. 23. <sup>10</sup> — Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (1972), Frankfurt/Main 1977, S. 426.

## 4 Gebrüll im Sprachkäfig

Noch in einer weiteren Hinsicht sperrt sich der Film gegen die Interpretation als »unverbindlich-verspielte Komödie«. Tatsächlich geht es in *Themroc* um etwas durchaus Verbindliches, nämlich um die Frage nach der Möglichkeit von Verbindung, das heißt von Kommunikation überhaupt. So ist es mehr als nur ein bloßer Witz, wenn der Film gleichsam »ohne Worte« auskommt. Sprachliche Formen erscheinen hier nur in der Karikatur ihrer vorgeblichen Funktion, der Verständigung durch sinnvolle Rede. Die Chefs und Polizisten bellen heisere Kommandos in korruptem Französisch, die Arbeiter (in ihrer Entfremdung) schweigen oder streiten sich in unverständlichem Argot, und Themroc, der Proletarier auf dem Rückweg zum Höhlenmenschen, gibt ein tierisch-brünstiges Grollen von sich, das, fern jeder Absicht der Verständigung, lediglich eine expressive Kundgebung von Triebregungen darzustellen scheint.

Solche sprachlichen Auffälligkeiten brüllen selbstverständlich danach, entfremdungskritisch gelesen zu werden: »Wir leben im Gefängnis einer konventionalisierten Sprache, die uns den Zugang zu wirklicher Erfahrung und Empfindung versperrt, in einer gigantischen Fabrik von Zeichen und Bedeutungen, deren unablässige Produktion von Pseudo-Sinn jeden wirklich Sinn vernichtet, in einem Universum der leeren Rede, in dem jede echte Kommunikation von vorneherein ausgeschlossen ist. Das Einzige, was noch hilft, ist der Schrei, die Handgreiflichkeit ...«

Illustrieren lässt sich diese Problemlage durch eine Szene aus einer Vorlesung, die Jacques Lacan am 13. Oktober 1972 in Louvain (Belgien) gehalten hat, also in jenem Jahr, in dem *Themroc* gedreht wurde. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, in Fahrt zu kommen, läuft Lacan zu großer Form auf, sobald es darum geht, die diabolische Seite des menschlichen Miteinanders hervorzukehren: Jedes Sein in der Sprache (und es gibt kein anderes) ist von vorneherein gespalten, entfremdet, nicht mit sich selbst eins und vom anderen durch den Abgrund der Sprache getrennt. Das »Gefängnis der Sprache« ist unentrinnbar, »Kommunikation« im Sinn einer erträumten Gemeinsamkeit, einer unmittelbaren Gemeinsamkeit nur eine lachhafte Schimäre: »Ça fait rire«.

Plötzlich (und doch wie bestellt) wird der Vortrag durch den Auftritt eines jungen Militanten unterbrochen, der Lacans abgeklärter Rede die Forderung nach direkter, revolutionärer Aktion entgegenhält. Geschlagen auf dem Feld der Sprache, sucht er schließlich Zuflucht bei Handgreiflichkeiten: Er überschüttet Lacan mit Wasser und bewirft ihn mit etwas, das nach feuchten Brotkrumen aussieht.

In unübertrefflicher Deutlichkeit sind hier die klassischen Positionen der »Entfremdungs«-Diskussion markiert: Auf der einen Seite der Meister des Diskurses, der die Gefangenschaft in der Sprache auch noch jenen demonstriert, die meinen, darauf pfeifen zu können, auf der anderen Seite der Rebell, der (nicht ganz grundlos) den Analytiker des Gefängnisses mit dem Gefängniswärter verwechselt. Der junge Mann, offenkundig situationistisch inspiriert (die Situationistische Internationale hatte sich im gleichen Jahr 1972 aufgelöst, ihre Theorie besaß aber erheblichen



Einfluss in der militanten Szene), beharrt auf der Möglichkeit einer direkten Intervention, einer authentischen Kommunikation – und nicht zuletzt der Revolution. In dem strukturalistisch-linguistischen Modell einer grundsätzlichen, unaufheb- baren Entfremdung hingegen erkennt er die Mentalität der Systemingenieure und Sozialkybernetiker wieder, in der Forderung nach Einpassung in die symbolische Ordnung (»symbolische Kastration«) die Sprache der Pfaffen, Bullen und Väter. Für Lacan wiederum, der die Sache nach dem Abgang des Störenfrieds noch ein biss- chen durchanalysiert, ist es ein Leichtes, den Wunsch nach Aufhebung der Ent- fremdung, nach Einheit und Gemeinsamkeit als totalitären Wunsch nach einem neuen Herrn zu dechiffrieren. Alles, worauf die aufständischen Reden hinauslau- fen, weiß Lacan, ist doch nur eine neue, möglicherweise rigidere Ordnung.

Wir finden hier also erstens eine Position, die sich den Verzicht auf Unmittelbarkeit – den »Tod der Sache«, wie es bei Hegel heißt – durch all die – wie Lacans bittere Verschmitztheit ahnen lässt – raffinierten Genüsse versüßen lässt, die das sprach- liche und kulturelle Spiel bereithält. Gerade die Anerkennung des Gesetzes, dass sich nicht alles sagen lässt, bewirkt, dass sich doch so allerhand sagen lässt. Öko- nomisch könnte man diese Anschauung als Strategie des »Entfremdungsgewinns« bezeichnen: Wenn wir erkennen, dass wir das verloren Geglaubte (die Unmittel- barkeit, die Sache selbst etc.) nie besessen haben, dann haben wir schon etwas gewonnen, dann können wir, wie Lacan sagt, »ein bisschen vorankommen«.

Zweitens die radikale Gegenposition, wie sie der junge Aufständische gegen Lacan vertritt: der Versuch, aus dem »Gefängnis der Sprache«, der kulturellen Kon- vention, der verdinglichten und hierarchischen gesellschaftlichen Verhältnisse ausubrechen. An die Stelle des entfremdeten Spektakels soll eine wirkliche Kom- munikation unter Gleichen treten, an die Stelle der gekünstelten Vergnügungen die echte Freude des Festes, ungefähr so, wie sie Rousseau 1758 in seinem *Brief über die Schauspiele* geschildert hat: »Laßt uns nicht jene exklusiven Schauspiele annehmen, die eine kleine Zahl von Menschen ohne Freude in einen dunklen Raum einschließen, sie in ängstlicher Regungslosigkeit, in Schweigen und Untätig- keit halten, den Augen nur Scheidewände [...], nur betrübliche Bilder von Knecht- schaft und Ungleichheit darbieten. Nein, ihr glücklichen Völker, das sind nicht eu- re Feste. In der freien Luft, unter freiem Himmel sollt ihr zusammentreten und euch der süßen Empfindung eures Glücks überlassen ...«<sup>11</sup>

Übertragen auf Paris 1972 ist dies der Gegensatz zwischen »Hörsaal« und »Straße«, dem Ort der Vermittlung und der Unterwerfung unter den Diskurs des Wissens auf der einen, dem Ort der direkten Artikulation und Auseinandersetzung auf der an- deren Seite. Während die Akademiker beanspruchen, die Revolution ins Textuni-

<sup>11</sup> — Jean-Jacques Rousseau, »Brief an Herrn d'Alembert« Lin, Wien 1981, S. 462. (1758), in: ders., Schriften, Bd. II, Frankfurt/Main, Ber-

versum zu holen, die Sprache von innen her, durch die Einführung eines subversiven Moments (wieder der Todestrieb ...) zu untergraben, gehen die Rousseauisten der ›Straße‹ in direkter Aktion zu Werke. Ihr Wunsch nach Aufhebung der sprachlichen Entfremdung mündet konsequent im Rückgang zu vorsprachlichen Formen des Ausdrucks: Die befreite Sprache ist die Nichtsprache, die unmittelbare gestische und lautliche Artikulation elementarer Regungen. Den Fluchtpunkt der konsequenten Sprachkritik bildet das Gebrüll des wilden Tieres. Ein kurzer Blick in Bertoluccis *Letzten Tango von Paris* [ebenfalls 1972], zeigt, dass das Problem der Sprache tatsächlich an der Gurgel sitzt.

## 5 Trennung und Tausch

Die, von der Seite der Zivilisation aus betrachtet, ›regressive‹ Lösung des Sprachproblems wird in Claude Faraldos Film mit erkennbarer Sympathie durchgespielt. Insofern könnte man versucht sein, in Themrocs tierischem Gebrüll einfach ein Echo von Arthur Janovs »Primal Scream« zu vernehmen. Das Buch, Gründungsdokument der Primärtherapie, auch »Urschreitherapie« genannt, war 1970 in den USA erschienen. Ich möchte eine andere, zeitlich wie räumlich näher liegende Interpretation vorschlagen und *Themroc* als eine Art filmischen Zwilling von Jean Baudrillards *Requiem für die Medien* betrachten, einem Text, der im gleichen Jahr 1972 in Paris erschienen war.<sup>12</sup>

Noch unter deutlich situationistischen Vorzeichen formuliert Baudrillards *Requiem* nicht nur eine Absage an die Utopie einer sozialistischen ›Aneignung‹ der Medien (Brecht, Enzensberger), sondern, grundsätzlicher, eine Kritik von Mediatisierung oder Vermittlung überhaupt. Jeder Mediengebrauch, so Baudrillard, findet innerhalb eines Verhältnisses der abstrakten Vermittlung statt, das Kommunikation nicht ermöglicht, sondern verhindert. Kommunikation im emphatischen Sinn: Das, was Baudrillard hier bereits ›symbolischen Tausch‹ nennt, wird ersetzt durch ein Simulationsmodell von Kommunikation, das jede mögliche Antwort schon vorgibt und damit jede ›wirkliche‹ Begegnung unmöglich macht. Die reduktive Funktion der Medien, nämlich jede Bemühung um Kommunikation auf die abstrakte Ordnung des Codes zu bringen und ihr jede Wechselseitigkeit zu nehmen, ist, wie Baudrillard erklärt, unabhängig von der jeweiligen technischen oder politischen Ingebrauchnahme der Medien: »[D]ie Ideologie der Medien liegt auf der Ebene ihrer Form, auf der Ebene der von ihnen instituierten Abtrennung, die eine gesellschaftliche Teilung ist.«<sup>13</sup>

So ist paradigmatisch im Fernsehen, dem Trennungs- und Gleichschaltungsmedium schlechthin, »durch seine bloße Gegenwart die soziale Kontrolle zu sich gekommen. [...] Das Fernsehen ist die Gewißheit, daß die Leute nicht mehr miteinander

[miteinander]

<sup>12</sup> — Das »Requiem« erschien als Teil des Buchs »Pour Jean Baudrillard, »Requiem für die Medien« (1972), in: *une critique de l'économie politique du signe*. <sup>13</sup> — ders., Kool Killer, Berlin 1978, S. 90.

ander reden, daß sie angesichts einer Rede ohne Antwort endgültig isoliert sind.«<sup>14</sup> Baudrillards Definition von Medien: »dasjenige, welches die Antwort für immer untersagt, das, was jeden Tauschprozeß verunmöglicht ...«,<sup>15</sup> erlaubt eine Anwendung auf alle Institutionen, die gesellschaftliche Teilung und einseitige Rede verfügen. Mehr noch als der Auftritt des Fernseheteams demonstriert in *Themroc* die Ordnung der Fabrik die Unmöglichkeit von Kommunikation unter den herrschenden Vermittlungsbedingungen.

Zunächst scheint *Themroc* sich ganz innerhalb des klassischen Produktions- und Fabrikparadigmas von Entfremdung zu bewegen: *Métro, boulot, dodo* ... Doch, und darin liegt vielleicht der am stärksten baudrillardeske Zug des Films, handelt es sich um das reine Simulationsmodell einer Fabrik: Offensichtlich wird hier nichts hergestellt, die einzige Tätigkeit der Arbeiter besteht in der Instandhaltung der ›Umfassungsmauer‹, also einer bloßen Fassade von ›Fabrik‹. Die Wächter beschäftigen sich damit, Bleistifte zu spitzen, um sie anschließend wieder abzubrechen. Doch kann sich diese Ordnung der »zwecklosen Zweckhaftigkeit«<sup>16</sup> nicht einfach als solche zu erkennen geben. Sie muss daher die alten Trennungen und Gegensätze der industriellen Produktion in nostalgischer Künstlichkeit: als ›Simulakrum‹, aufrechterhalten. Die arbeitstechnisch unsinnige Aufteilung der Arbeiter in ›äußere‹ und ›innere Instandhaltung‹ (markiert durch weiße bzw. orangefarbene Overalls) führt eine Trennung ein, die im Umkleideraum regelmäßig zu erbittertem Streit führt. Zugleich ist jeder mögliche Antagonismus zwischen oben und unten von vorneherein durch reformistische Höflichkeit entschärft: So sind die Overalls der Arbeiter mit »gentil prolétaire« etikettiert, die Anzüge der Chefs mit »gentil directeur« oder »sous-directeur«.

Was wäre gegenüber diesen simulierten Begegnungen und ideologischen Spiegelfechtereien ›wirkliche‹ Kommunikation? Baudrillard definiert sie gut situationistisch »als Austausch [...], als reziproken Raum von Rede und Antwort [...], als eine vom einen zum anderen im Austausch sich herstellende persönliche Korrelation.« »Die einzig mögliche Revolution, [...] die Revolution überhaupt«, besteht in »Wiederherstellung dieser Möglichkeit der Antwort«.<sup>17</sup> »Letzten Endes«, ergänzt Baudrillard, »ist es natürlich der Begriff des Mediums, der [...] verschwinden muß [...]. Reziprozität wird erst möglich durch die Destruktion des Mediums als solchem.«<sup>18</sup> Und er zitiert *Do it*, das Yippie-Manifest von Jerry Rubin: »Der Brand eines Mietshauses gibt den Menschen Gelegenheit, ihre Nachbarn kennenzulernen.«<sup>19</sup>

Die Herstellung von ›Kommunikation‹ im Baudrillard'schen Sinn, die Aufhebung der Trennungen, die Zerstörung des Intermediären, der vermittelnden Instanz, die dazwischentritt und die Rede der Menschen zu übersetzen vorgibt, das ist das Leitmotiv in Faraldos Film. Anstatt auf dem zugewiesenen Platz zu bleiben, taucht

<sup>14</sup> — Baudrillard, *Requiem*, a.a.O., S. 94. <sup>15</sup> — Ebd., S. a.a.O., S. 91f. <sup>16</sup> — Ebd., S. 101f. <sup>17</sup> — Ebd., S. 102. <sup>18</sup> — Ebd., S. 102. <sup>19</sup> — Ebd., a.a.O., S. 57. <sup>17</sup> — Baudrillard, *Requiem*,







Themroc unter den Schreibtisch der Sekretärin, seine erste Handlung als Urmensch ist es, lautstark den Umkleideraum der Fabrik umzuräumen und damit die aufgezogene Spaltung zwischen den Arbeitern aufzuheben, schließlich und vor allem beseitigt er mit der Außenwand seiner Wohnung die architektonische Trennung von der Straße, vom Raum des Austauschs. »Das wahre revolutionäre Medium des Mai«, so wieder Baudrillard, »[war] die Straße, in der das Wort ergriffen und ausgetauscht wurde: all das, was unmittelbare Einschreibung war, was gegeben und zurückgegeben, was ausgesprochen und beantwortet wurde, was sich bewegte, zur gleichen Zeit und am gleichen Ort, reziprok und antagonistisch.«<sup>20</sup>

Am schönsten aber verwirklicht sich die von Baudrillard anvisierte Haltung des Gebens und Zurückgebens in der Szene, in der Themroc und die schöne Nachbarin sich über den Hof hinweg die Tränengasgranaten zuwerfen. Es handelt sich dabei nicht nur um den Tausch von Gegenständen, die durch eben diesen Austausch zu Agenzien des Genusses werden (das Gas wirkt offensichtlich stark euphorisierend); wesentlich ist auch die Wechselrede, die das Hin- und Herwerfen der Gasgranaten begleitet: »Them-roc! – Rock them!«.

In seinem Buch von 1976, *Der symbolische Tausch und der Tod*, hat Baudrillard ein ganzes Kapitel der Figur des Anagramms gewidmet. Er bezieht sich auf die Untersuchungen Ferdinand de Saussure, der in seinen *Cahiers d'anagrammes* bemerkt, es handele sich »darum, einen Namen, ein Wort zu unterstreichen, indem alle Kräfte aufgeboten werden, um seine Silben zu wiederholen«, <sup>21</sup> eine Vorgehensweise, deren poetische Kraft, wie Saussure hinzufügt, darin liegt, dass sie die »grundlegenden Gesetze des menschlichen Wortes« bricht. Baudrillard verlängert diese Beobachtung zu der These, das Anagramm, und mit ihm die Poesie, sei »ein Aufstand der Sprache gegen ihre eigenen Gesetze«, <sup>22</sup> insbesondere natürlich gegen jenes Gesetz, dem zufolge die Sprache sich nicht einfach im Kreise drehen dürfe, sondern geradewegs auf einen zu erreichenden Sinn hinauslaufen müsse. In Faraldos Film ist es der Name »Themroc«, der in zwei kommunizierende Hälften zerlegt, über den Hinterhof hinweg rituell getauscht wird. Folgt man Baudrillard, so handelt es sich hier um nichts anderes als die rudimentäre Wiedererrichtung eines Austauschs, der nicht der Akkumulation von Sinn, Identität oder Kapital, sondern dem unmittelbaren Genuss und restlosen Verbrauch dient: »Die symbolische Handlung [...] ist [...] immer eine Auflösung des Namens, des Signifikanten, eine Extermination des Termes und eine unwiderrufliche Zerstreuung – sie macht jene intensive Zirkulation im Inneren des Gedichtes möglich (wie auch in der primitiven Gruppe bei einem Fest oder in der Opferhandlung), sie gibt der Sprache den Genuß zurück, von dem auch wieder nichts übrig bleibt und aus dem nichts resultiert.« <sup>23</sup>

<sup>20</sup> — Ebd., S. 100f. <sup>21</sup> — Saussure, zit. n. Jean Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme des Ferdinand de Saussure* (1971), Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 24. <sup>22</sup> — Vgl. Baudrillard, *Der symbolische Tausch*, a.a.O., S. 302 f. <sup>23</sup> — Baudrillard, *Der symbolische Tausch*, a.a.O., S. 306.

## 6 Träume der Unmittelbarkeit

Es fällt heute nicht schwer, sich über den Entfremdungsdiskurs der 1960er und 1970er Jahre lustig zu machen. So setzt die Rede von der ›Entfremdung‹ stets voraus, dass es anfänglich etwas ›Eigenes‹, ›Ursprüngliches‹, ›Natürliches‹ usw. gegeben habe, von dem sich der gegenwärtige Zustand unglücklicherweise entfernt habe – eine Unterstellung von ›Eigentlichkeit‹, die ganz deutlich an die Vorstellung ökonomischen ›Eigentums‹ gekettet ist und deren xenophobe Implikationen sich zeigen, wenn der kulturkritische Entfremdungsdiskurs in die völkische Rede von ›Überfremdung‹ umkippt. Politisch läuft der Wunsch nach einer harmonischen Ganzheit oder Einheit geradezu zwangsläufig darauf hinaus, das notwendige Scheitern dieser Einheit einem äußeren Element zuzuschreiben und es für die Unmöglichkeit der Schließung verantwortlich zu machen: klassischerweise die am meisten ›entfremdete‹, delokalisierte Gruppe, d.h. ›die Juden‹ oder ›die Ausländer‹.

Doch vielleicht sind es gar nicht so sehr Ideologiekritik und Differenzphilosophie, die am meisten dazu beigetragen haben, die theoretischen Voraussetzungen des Entfremdungsdenkens – die Unterstellung von Ursprung, Identität und Präsenz – zu unterminieren. Wenn heute die Vorstellung einer unmittelbaren Wahrnehmung oder eines anfänglichen nicht-entfremdeten, ›eigentlichen‹ oder ›natürlichen‹ Verhältnisses zur Wirklichkeit als äußerste Naivität erscheint, so zeugt das nicht so sehr von der Wirksamkeit der dekonstruktiven Textkritik, der Diskursanalyse oder des sozialen Konstruktivismus, sondern ganz schlicht von der Macht der Gewohnheit: Vierzig Jahre haben genügt, um ›den Medien‹, die um 1968 noch als äußerliche, manipulatorische Macht wahrgenommen wurden, ihre ›Fremdheit‹ zu nehmen und die Medienwelt als einzige Welt zu etablieren: »Alles ist medial. Es gibt keinen ursprünglichen, nicht-medialen Zustand, in dem man das authentische Menschsein erleben könnte [...]. Die Idee, daß es eine außermediale Wirklichkeit gibt, ist selbst ein medialer Effekt und der erste Zusatzartikel zur Verfassung des Medienreiches.«<sup>24</sup>

Gegenüber der medientheoretischen Abgebrühtheit, wie sie sich seit den 1980er Jahren durchgesetzt hat, erschienen entfremdungskritische Argumentationen als doppelt unbeholfen: So lässt sich meistens leicht nachweisen, dass der vermeintlich authentischere Zugang zur Wirklichkeit, auf den sie sich nostalgisch beziehen (wie z. B. das Lesen gegenüber dem Fernsehen), einfach nur die ältere, inzwischen naturalisierte Form der Vermittlung darstellt. Zudem verstrickt sich jede Medienkritik, die nicht einfach mit bloßen Händen betrieben wird, in den performativen Widerspruch, selbst medial zu agieren und damit genau die Entfremdung voranzutreiben, die sie beklagt. Die gleiche unglückselige Verkehrung der Absichten zeigt sich in allen Versuchen, gegen die herrschenden Vermittlungen so etwas wie »unmittelbare Kommunikation« (der Menschen untereinander oder der Menschen

<sup>24</sup> — Agentur Bilwet, Medienarchiv, Bensheim und Düsseldorf 1993, S. 189.

mit der Natur) herzustellen: Von Mesmers »baquet« bis zu Wilhelm Reichs »Orgonakkumulator« bringt der Traum der Unmittelbarkeit immer neue Apparaturen der Vermittlung, immer neues Mediengerät hervor.

Den sich als pragmatisch, kompetent und illusionslos verstehenden Bewohnern aktueller Medienwelten muss die Entfremungskritik der 1960er und 1970er Jahre als ein unverständliches Gejammer erscheinen. Die sich darin artikulierende Sehnsucht nach Präsenz, Materialität, Körperlichkeit und unmittelbarer Erfahrung wirkt heute geradezu peinlich (»Hippie-Kitsch!«); jeder Versuch, sie im theoretischen Feld wieder zur Geltung zu bringen, hat Mühe, sich gegen den Verdacht der Regression und Denkflucht zu verwahren.<sup>25</sup> Doch verweist gerade die Peinlichkeit des Wunsches auf seine Hartnäckigkeit. Die vermeintliche Dummheit des Entfremungsdenkens ist einfach die Dummheit des Begehrens selbst, das nicht anders weiterkann als durch die Erfahrung des Mangels und die Sehnsucht nach dem verlorenen Objekt. Von einem Film wie *Themroc* lässt sich sagen, dass er sich dieser Dummheit des Begehrens ganz hingeeben hat. Gerade deshalb aber, weil es diesem Film um etwas geht, weil er nicht so illusionslos und ironisch ist, wie es sich für eine postmoderne Medienkultur gehört, macht es auch heute noch Vergnügen, seinem Gebrüll zu lauschen.

---

<sup>25</sup> — Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main 2004.

---