universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Auf den Spuren der Gemeinschaft

Das Kino und die Theorie des Politischen

Verfasserin

Shilla Schlüsslmayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.Ass.. Dr. Manfred Öhner

I. EINLEITUNG

I. 1. IST UNS DIE GEMEINSCHAFT ABHANDEN GEKOMMEN? - 4 -

I. 2. AM GRUND DES POLITISCHEN - 8 -

II. ZUR RETTUNG DER GEMEINSCHAFT: JEAN-LUC NANCY - 11 -

II. 1. SINGULÄR PLURAL SEIN - 16 -

II. 2. DIE DARSTELLUNG DER UNDARSTELLBAREN GEMEINSCHAFT - 19 -

II. 3. DAS KINO UND DAS EREIGNIS DES POLITISCHEN - 21 -

III. DIE KONTINGENTE ERFAHRUNG DER ONTOLOGISCHEN GEMEINSCHAFT – TARIQ TEGUIA »GABBLA« - 27 -

III. 1. DER ONTOLOGISCHE BLICK ALS RÉGARD - 27 -

III. 2. DIE BEWEGUNG DES POLITISCHEN UND DAS REALE - 29 -

III. 3. FLUCHTLINIEN UND KNOTENPUNKTE – DER RAUM DER EVIDENZ - 34 -

III. 4. DIE EXISTENTIELLE GEMEINSCHAFT ALS UNMÖGLICHE GEMEINSCHAFT - 40 -

III. 5. DAS FLÜCHTIGE EREIGNIS DES POLITISCHEN - 42 -

IV. GEMEINSCHAFT IM DISSENS: JACQUES RANCIÈRE - 47 -

IV. 1. FÜR EINE GEMEINSCHAFT DER GLEICHEN - 49 -

IV. 2. DAS ÄSTHETISCHE REGIME, DAS KINO UND DAS „VERSPRECHEN EINER NEUEN MENSCHHEIT“ - 55 -

IV. 3. DIE POLITISCHE GEMEINSCHAFT ALS ÄSTHETISCHE GEMEINSCHAFT - 59 -

V. DIE SUBJEKTIVIERUNGSWEISEN DER ÄSTHETISCHEN GEMEINSCHAFT – PEDRO COSTA » JUVENTUDE EM MARCHA« - 63 -

V. 1. WEISEN DES TUNS – EXISTENTIELLE POSITUREN - 64 -

V. 2. WEISEN DES SAGENS – DIE GENESE DES SPRECHENS UND DAS FABULIEREN - 69 -

V. 3. WEISEN DES SEINS – HETEROTOPISCHE RAUMKONSTRUKTIONEN - 73 -

VI. SCHLUSSWORT - 79 -

DIE ANKUNFT DER KOMMENDEN GEMEINSCHAFT

Lebenslauf – 83 -

Abbildungsverzeichnis – 85 -

Filmverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abstracts

I. Einleitung

I. 1. Ist uns die Gemeinschaft abhanden gekommen?

„Kurz, wenn es ein modernes politisches Kino gibt, dann auf der Basis,
daß das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert … *das Volk fehlt*.“[1]

Gilles Deleuze proklamiert 1985 in seinem Kino-Buch *Zeit-Bild*, das Kino der Nachkriegszeit wäre der Darstellung des Volks verlustig gegangen. Er richtet seine Beobachtung in weiterer Folge als Aufforderung an das Kino, das stattdessen die Aufgabe hätte, sich an ein *kommendes* Volk zu richten und zwar indem es dieses zuallererst erfindet. „Es ist notwendig, dass sich insbesondere die kinematographische Kunst an dieser Aufgabe beteiligt: nicht indem sie sich an ein vermeintlich schon vorhandenes Volk richtet, sondern indem sie zur Erfindung eines Volks beiträgt.““[2] Zeitgleich provoziert der Zusammenbruch der Sowjetunion und die damit einhergehenden realpolitischen Ereignisse einen Paradigmenwechsel in der post-marxistischen politischen Philosophie. Diese sieht sich gezwungen, erneut auf die Suche nach dem Wesen des Politischen und dem Grund der Gesellschaft zu gehen und stellt sich dabei notwendig die Frage nach der Gemeinschaft.
Denn im emanzipatorischen Diskurs war und wird diese, trotz der tragischen ideologischen Kämpfe, die auf ihrem Rücken ausgetragen wurden, als politischer Akteur begriffen. Einzig ihre Konzeption hat sich grundlegend geändert.

Die vorliegende Arbeit fragt danach wie und warum auch das Kino nie aufgehört hat, die Gemeinschaft mit den ihm zu Verfügung stehenden Mitteln zu beschwören bzw. warum es im politischen Kino fast schon notwendig erscheint, diese auf die Bühne zu holen. Diese tritt zwar nicht mehr als Volk, d.h. als einheitliches Kollektiv auf den Plan, findet aber in zerstreuten Einstellungen zusammen und wendet sich als direkte Aufforderung an den/die ZuseherIn. Diese/r muss sich selbst einbringen, um eine Gemeinschaft ausfindig zu machen, die sich in den Raum des Kinos verlängert.

Jean-Luc Nancy und Jacques Rancière haben sich in ihrer Philosophie die Frage nach dem Wechselverhältnis von Politik und Ästhetik gestellt und sich im Zuge dessen auch der Neu-Konfiguration des Gemeinschaftsbegriffs gewidmet. Im selben Jahr geboren, gehören sie einer

1 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 279
2 Ebd., S. 280

Generation post-strukturalistischer Denker an, die in Anbetracht des Zusammenbruchs des kommunistischen Projekts eine Re-figuration des Konzepts des Politischen für unabdingbar halten. Beide sind in ihrer Philosophie dem Post-Marxismus verpflichtet und der Überzeugung, dass die Gleichsetzung von Ästhetik und Politik konstitutiv und notwendig ist, um emanzipatorische Potentiale freizusetzen. Beide stellen sich die Frage wie die großen humanistischen Ideale von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit innerhalb einer Gesellschaft zu denken sind, die bis ins Äußerste von hegemonialen Strukturen durchzogen ist und nur in bestimmten Konstellationen Raum für wirkliche politische Handlung zulässt. Politische Akte werden von ihnen nicht mehr als Handlungsweisen innerhalb der Sphäre der Politik, d.h. des politischen Systems verstanden, sondern im Feld des Ästhetischen verortet und sind somit an Fragen der Wahrnehmung und Erscheinung gekoppelt.

Die Arbeit möchte anhand der politischen Konzeptionen dieser zwei Philosophen die Gemeinschaft als zu-dekonstruierende Kategorie genauer in den Blick nehmen. Ganz im Sinne der Vertreter eines „post-fundamentalistischen“ Gemeinschaftsbegriffs[3], die die Gemeinschaft notwendig anti-essentialistisch denken, wird hier auch der Film als offene Form begriffen, der es vermag ein Denken freizusetzen, das politische Wirkmacht hat. Dem Film ist es gegeben als künstlerische Praxis das Denken des Zusehers eindringen zu lassen.

Für beide Philosophen steht im Vordergrund, dass im Kino etwas sinnlich erfahrbar gemacht werden kann, das in der Realität unentdeckt geblieben wäre. Im Kino ist es möglich, Dinge aufscheinen zu lassen, die sonst in der Flüchtigkeit des Moments verloren gingen. Basierend auf der Annahme, dass es dem Medium Film zudem möglich ist, nicht nur soziale Verhältnisse, sondern auch Potentialitäten auszustellen, kann eine Utopie zur Darstellung gebracht werden: die Subjektivierung einer *kommenden Gemeinschaft*, provoziert durch neue Formen der Wahrnehmung. Um diese für emanzipatorische Verfahren fruchtbar zu machen, ist es notwendig zuerst zu bestimmen, wie das Verhältnis von Philosophie und Politik, bzw. Politik und Ästhetik neu ausgelotet und deren Fokus verschoben wurde.

Konsequenterweise interessieren sich auch Rancière und Nancy nicht für künstlerische Formen, die die Vermittlung einer politischen Botschaft oder ein gemeinschaftsstiftendes Moment in der

3 Anm.: Der Begriff „post-fundamentalistisch“ wurde von Oliver Marchart eingeführt und meint eine Reihe post-marxistischer Philosophen, deren das Bestreben die Kategorie der Gemeinschaft frei von Essentialismen zu halten und diese als grundsätzlich offenen Prozess einer Subjektivierung zu verstehen. Im Gegensatz zu einem Denken der sozialen Einheit, das man als Ursache der totalitären Ausformungen versteht, wird Verschiedenheit in Gleichheit postuliert.

Narration suchen. Stattdessen wenden sie sich der spezifischen Poetik eines Films zu, um das in ihm wirkende politische Potential aufzuspüren. Wenn politische Operationen grundsätzlich an Formen des Erscheinens und des Sinnlichen gekoppelt sind, so muss das politische Moment als Eingriff in die Ordnung der Wahrnehmung verstanden werden. Emanzipatorisch-widerständige Strategien werden in dieser Konzeption v.a. in der Poetik und nicht im Narrativ eines Films wirksam.

Jean-Luc Nancy nähert sich der Problematik der Gemeinschaft über die philosophischen Disziplinen der Ontologie und Phänomenologie. Für ihn geht das Gemeinsam-Sein der Existenz des Menschen immer schon voraus. Die Gemeinschaft wird bei ihm von einem kategorialen Denken abgelöst und zu einer Modalität des Seins selbst. Dieses paradoxale Denken der daraus resultierenden metaphysisch-ontologischen Auffassung des Politischen soll, in Referenz auf das Kino, das Nancy als dessen engen Komplizen fasst, gelesen werden. So lassen sich viele Nancys politischer Denkfiguren in struktureller Analogie zu den Wirkungsweisen des Kinos verstehen. Seine Kino-Philosophie kreist um metaphysisch-ethische Begriffe wie „gerechter Blick“, „reines Sehen“, „richtige Distanz“. Im Gegensatz zu seinem Kollegen koppelt Jacques Rancière seine Ausführungen an konkrete Handlungsweisen, performative Akte des Dissens, Interventionen in die Sphäre der Wahrnehmung, die eine leichtere Rückübersetzung in die Sphäre des Real-Politischen zulassen.

Möchte man genauer auf die Gedankenmodelle dieser Philosophen eingehen, muss man zunächst der Frage nach der ihnen zugrunde liegenden Differenz von *der* Politik/*la politique* und *dem* Politischen/*le politique* nachgehen. Die Unterscheidung dieser zwei Sphären geht mit einem Paradigmenwechsel einher, der v.a. im frankophonen Sprachraum stattgefunden hat und nach wie vor Grundlage eines spezifischen emanzipatorisch-politischen, pro-demokratischen Diskurses ist.
Dieser „politischen Differenz“[4] soll folglich der folgende Teil dieser Einleitung gewidmet sein. Anschließend lenken wir den Blick auf Jean-Luc Nancy und seine plurale Ontologie, deren Darlegung grundlegend für ein Verständnis seiner Gleichsetzung von Film, Politik und Gemeinschaft scheint.

Zu einer genaueren filmischen Analyse entlang der dargelegten Gemeinschaftskonzepte, habe ich mich für zwei Beispiele des jungen post-kolonialen Kinos entschieden. Pedro Costa und Tariq

4 Vgl. Oliver Marchart: *Die politische Differenz*. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp. 2010

Teguia bieten uns in ihren Filmen unterschiedliche Erfahrungsweisen der Wirklichkeit an, die in die Darstellung der Gemeinschaft weiterwirken und die Thesen der Philosophen anschaulich werden lassen.

> „In dem Augenblick, in dem der Kolonialherr ausruft: „Es hat hier niemals ein Volk gegeben“, verkörpert das fehlende Volk eine Zukunft, es erfindet sich in den Elendsquartieren und Lagern, in den Ghettos und unter den neuen Kampfbedingungen, zu denen eine notwendig politische Kunst beitragen muß.“[5]

Ausgehend von Nancys Darlegung der existentiellen Gemeinschaft möchte die Lektüre des Films. GABBLA erfolgen. Der existentielle Modus der Gemeinschaft unterhält eine stumme Verwandschaft zu einem Kino, das uns in die Tiefe der Wahrnehmung führt und sich dafür Zeit nimmt. Teguias Kino bietet unserem Blick die Weite der algerischen Landschaft an und ermöglicht durch diverse filmische Verfahrensweisen den Eintritt in die ontologische Sphäre. Die Wahrnehmung übergibt sich hier in Momenten einem reinen Sehen, während sich die Charaktere als Singularitäten im Raum verteilen und durch solidarische Gesten zu einer Gemeinschaft verknüpfen. Der Realismus, der hier am Werk ist, ist sinnlich und rückt die taktile Qualität des Blicks in den Vordergrund. Hier öffnet sich der Film seinem Publikum und lädt dazu ein, sich mit der Gemeinschaft, die er uns anbietet, zu verschwören.

Nachdem wir uns im zweiten Teil den Ausführungen Jacques Rancières gewidmet haben, stellen wir uns die Frage, in welchen Akten der politische Dissens in das Kino Pedro Costas einbricht. Dabei möchte die ästhetische Gemeinschaft als Protagonistin des Films JUVENTUDE EM MARCHA ausfindig gemacht werden. Der Portugiese Pedro Costa hat sich für diesen Film einige Monate nach Fontainhas, in die mittlerweile aufgelösten Elendsquartiere Lissabons begeben, um mit den Einwohnern das Projekt eines reduzierten, streng formalistischen Polit-Kinos zu realisieren.

Ich möchte vorausschicken, dass es in Anbetracht der Komplexität dieser philosophischen Konzeptionen unumgänglich war, deren Darlegung verhältnismäßig viel Platz einzuräumen, um sie in Folge dessen in den Filmanalysen produktiv werden zu lassen.

5 Deleuze: *Das Zeit-Bild*. a.a.O. S. 280

I. 2. Am Grund des Politischen

„Wir begreifen vielleicht, daß es nicht mehr darum gehen kann, einem gemeinschaftlichen Wesen Gestalt oder Form zu geben, (…) vielmehr geht es darum, die Gemeinschaft zu denken.“[6]

1989 bricht das kommunistische Projekt zusammen und reißt für eine ganze Generation postmarxistischer Denker die Aussicht auf eine andere, gerechtere Form, eine mögliche Alternative zum spätkapitalistischen System mit sich. Ungläubig werden Philosophen wie Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Alain Badiou und Jacques Rancière Zeugen der Entleerung der marxistisch-humanistischen Ideale durch ein realsozialistisches Herrschaftssystem, das sich lediglich auf den Marxismus beruft. Die Hoffnung auf ein gesamtgesellschaftliches Menschenbündnis, das auf Gleichheit, Solidarität und Freiheit fußt, erlischt in Anbetracht der sich häufenden Revolten innerhalb der realsozialistischen Staaten. Der Grund für das Scheitern wird der administrativ-technokratischen Ausrichtung der Staatssysteme zugeschrieben, die die Frage nach Gerechtigkeit der ökonomischen Umverteilung unterordnen und in einem totalitären Regulativ zum Schweigen bringen.

„Daß die Gerechtigkeit, die Freiheit – die Gleichheit – die in der Idee oder im Ideal des Kommunismus begriffen sind, zweifellos vom sogenannten realen Kommunismus verraten werden, lastet zum einen als unerträgliches Leiden auf uns (…), und hat zum anderen entscheidendes politisches Gewicht.“[7]

Desillusioniert sehen sich nun viele der postmarxistischen Philosophen gezwungen, einen neuen Horizont zu stecken, der der in Institutionen und Machtapparaten festgefahrenen Realpolitik etwas entgegensetzt, das nicht Gefahr läuft seiner potentiellen Wirkmacht beraubt und vom System vereinnahmt zu werden. Infolgedessen gehen sie erneut auf die Suche nach dem Wesen der Politik und dem letzten Grund der Gesellschaft. So meint Rancière: „Die Grundlegung der Politik ist (…) die Abwesenheit eines Grundes, die reine Kontingenz aller gesellschaftlichen Ordnung.“[8] Die Suche findet vor dem Hintergrund einer Dekonstruktion und Neubefragung des demokratischen Systems statt, das als rechtsstaatliches System verspricht, die politische Grundkonstitutive der Gleichheit einzulösen. Die Formation zu einem politischen Kollektiv, das sich der Umsetzung gemeinsamer Ideale verschreibt, um diese fix zu installieren, wird in Anbetracht der schwelenden Gefahr totalitärer Verformung verworfen.

6 Nancy, Jean-Luc: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1988, S. 52
7 Ebd., a.a.O. S. 13
8 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, S. 28

Da das Politische als solches vom Bereich des Sozialen (konkret: Ökonomie, Bürokratie, Verwaltung und Regulierung[9]) „neutralisiert bzw. kolonisiert“[10] zu werden und letztendlich zu verschwinden droht, drängt man erneut auf die Autonomie des Politischen und rückt die Frage nach deren eigentlichem Wesen in den Fokus der politischen Philosophie. Unter neuen Vorzeichen begibt man sich auf die Suche nach Denkmodellen, die ein anderes Verständnis von Politik ermöglichen. Es ist ein Projekt, das notwendig auch das Verhältnis von Philosophie und Politik neu in Beziehung setzen muss. Anders als zuvor treten beide Disziplinen nun in ein gleichwertiges Verhältnis gegenseitiger Durchdringung. Für die Protagonisten dieser neu gewendeten, dekonstruktivistischen Ausrichtung der politischen Philosophie, rücken Fragen der Ästhetik in den Vordergrund. In ihren Augen sind es die *Erscheinungs*-Formen des Sozialen und die Modalitäten der Wahrnehmung, die das politische Feld bestimmen. Folglich können Politik und Ästhetik nicht mehr getrennt voneinander gedacht werden – eine Prämisse, die bei vielen der Philosophen eine intensive Auseinandersetzung mit künstlerischen Ausdrucksformen initiiert.

Die erhöhte Sensibilität gegenüber totalitären Systemen resultiert in der dezidierten Abkehr von essentialistischen Denkmodellen. Vor allem im frankophonen Sprachraum findet das in einem Diskurs Niederschlag, der die politische Sphäre (angelehnt an die Überlegungen von Carl Schmitt und Hannah Arendt) in zwei Bereiche spaltet: die *Politik/la politique* und das *Politische/le politique.*

Ausgehend von Martin Heideggers Konzeption der ontisch-ontologischen Differenz, entwerfen diese „Links-Heideggerianer“[11] eine Philosophie der „politischen Differenz“[12]. Ähnlich wie Heidegger, der in seiner differentiellen Fundamentalontologie das Seiende nicht mehr dem Sein unterordnet, sondern beide Sphären in einem wechselseitigen Spannungsverhältnis konzipiert, möchte die „Theorie des Politischen“[13]das Politische nicht mehr aus der instituierten Ordnung der Politik ableiten, sondern in Abgrenzung daraus entwickeln und auf diese Art zum Wesen des Politischen selbst gelangen. Fortan unterscheiden sie zwischen *der Politik*, die abgeschlossene Systeme und Ordnungen, den Bereich der Verwaltung und Regulation, also Machtapparate und Parteien umfasst und dem *Politischen*, das als unmittelbares Ereignis diese Ordnung durchbricht. Die Sphäre der *Politik* bestimmt Identitäten (Rasse, Klasse, Religion, Nation), fixiert Positionen und

9 Vgl. Marchart, Oliver: *Die politische Differenz.* a.a.O. S. 33
10 Ebd., S. 42
11 Bedorf, Thomas, Röttgers, Kurt (Hrsg.): Das Politische und die Politik. Berlin: Suhrkamp. 2010, S. 144
12 Vgl. Oliver Marcharts gleichnamige Publikation zum Thema: *Die politische Differenz.* a.a.O.
13 Vgl. Anja Streiter: „Die Frage der Gemeinschaft und die Theorie des Politischen“, in: Kappelhoff , Streiter (Hrsg.): *Die Frage der Gemeinschaft.* a.a.O. S. 22 ff.

bedient sich dafür Methoden der In- und Exklusion. Das System der Politik folgt demnach stets konkreten Interessen und hat in der Ordnung der Immanenz statt[14]. In Abgrenzung daran weist der substantivische Gebrauch des Wortes – *das Politische* – auf den veränderbaren, fluktuierenden Charakter einer Handlung in actu hin, die in der Sphäre der Erfahrung statthat. Der Moment des Politischen entspringt im Verständnis der Philosophen genau in der Differenz zu der Sphäre der Politik. Es verhält sich ihr gegenüber als Unterbrechung, Ereignis, Streit, Widerrede, Dissens, Irritation, Störung bzw. letztendlich als Destabilisierung der bestehenden Ordnung. Da es sich in performativen Akten entäußert und sich auf diese Art darstellt, ist das Politische der Sphäre der Ästhetik als Modus der Wahrnehmung zugerechnet. Das antagonistische, disruptive Moment, das dieser Modalität innewohnt, lässt sich nicht instrumentalisieren und ist nur durch eine Bewegung des Denkens re-konstruierbar.[15] Sobald man es fixieren möchte, zieht es sich zurück. Es ist, mit Heidegger gesprochen „anwesend abwesend“. Im Denken des Politischen als notwendig Offenes möchten diese Philosophen nun keine neue Ordnung setzen, sondern eine Modalität benennen, die das Denken und Handeln in der Schwebe hält. Damit einhergeht, dass der eigentliche Grund des Politischen, sich jedes Mal von neuem gründen muss – Es „muß *ausgesagt* werden, während es doch in seiner reinen Unmittelbarkeit oder Selbstgegebenheit unsagbar *bleibt*.“[16] Es handelt sich um eine Gründung, die sich stets schon in ihrem Rückzug befindet[17].

Zusammen mit seinem Kollegen Lacoue-Labarthe ruft Jean-Luc Nancy 1980 das Centre de Recherches Philosophiques sur la Politique ins Leben – eine Forschungseinrichtung, deren Fokus auf dem Kurzschluss von politischen und philosophischen Fragestellungen liegt. In ihrem Eröffnungsvortrag erörtern die beiden Philosophen unter dem Titel „Rückzug des Politischen“[18] die Notwendigkeit zum Wesen des Politik zurückzukehren, indem man die Spuren des Politischen zurückverfolgt (retraiter) und von der Sphäre des Sozialen entkoppelt (se retirer):

„This phrase is taken here in at least two senses: first, withdrawing the political in the sense of its being the 'well-known' and in the sense of the obviousness (the blinding obviousness) of politics, the 'everything is political' which can be used to qualify our enclosure in the closure of the political; but also as re-tracing of the political, re-marking it, by raising the question in a new way which, for us, is to raise it as the question of its essence.“[19]

14 Weshalb sie von Jean-Luc Nancy als „immanentistisch“ bezeichnet wird
15 Wodurch es, wie wir später sehen werden, in einem strukturellen Verwandschaftsverhältnis zum Medium Film steht.
16 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 359
17 Vgl.: Konzept des abwesenden Grundes bei Heidegger
18 Vgl Nancy, Jean-Luc, Lacou-Labarthe, Philippe: *Retreating the Political.* London: Routledge, 1997
19 Ebd. S. 112

Da die Frage des Politischen notwendig die Frage nach Formen des Gemeinsam-Seins mit sich bringt, bleibt die Gemeinschaft als Angelpunkt der Neukonfiguration des Politischen bestehen. Allerdings nimmt nun die „politische Philosophie der Gemeinschaft (...) die offenen Züge einer politischen Philosophie der Ästhetik oder, wenn man so will, einer Ästhetik der politischen Philosophie“[20] an. So wenden sich die *post-fundamentalistischen* Philosophen entschieden gegen jedwede Vorstellung von identitären und abgeschlossenen Kollektiven.

II. Zur Rettung der Gemeinschaft: Jean-Luc Nancy und die existentielle Gemeinschaft

II.1. Singulär Plural Sein

„Das Bedeutendste und wohl Schmerzlichste, wovon die moderne Welt Zeugnis ablegt, (…) ist das Zeugnis der Auflösung, des Zerfalls oder der Erschütterung der Gemeinschaft.“[21]

Jean-Luc Nancys Konzeption des Politischen und der Gemeinschaft liegt der radikale Neuentwurf der Ontologie zugrunde: „Die Philosophie muss neu-beginnen, mit sich neu-beginnen ausgehend von ihr selbst gegen sie selbst, das heißt gegen die politische Philosophie und die philosophische Politik. Dafür muss sie zuallererst denken, wie wir unter uns „Wir“ sind.“[22] Die angestrebte Re- bzw. De-figuration des Politischen kann nach Nancy nur dann gelingen, wenn man zur Wurzel des Mensch-seins als einem existentiellen Gemeinsam-seins zurückkehrt. Nancy versucht einem Denken in essentialistischen Kategorien zu entkommen, indem er sich einer Philosophie zuwendet, die „mit der Konstitution, Imagination und Bedeutung des Politischen selbst wieder neu beginnt“[23]. Als Ausgangspunkt dafür dient der von ihm oft zitierte §24 aus Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit*, in welchem der deutsche Philosoph das Mit-Sein als ursprüngliche Kondition menschlicher Existenz setzt. Hier konstatiert jener, ohne den Gedanken in späteren Aufzeichnungen weiter auszuführen, das Da-sein des Menschen wäre nur als Mit-Dasein denkbar. Nancy greift diesen Gedanken auf und setzt ihn als zentrale Aussage. Für ihn äußert sich der *Rückzug des Politischen* gleichsam als die „ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-seins“[24]. Im Zuge seiner Umformulierung der prima philosophia denkt Nancy also die Kategorie der Gemeinschaft von

20 Janine Böckelmann / Claas Morgenroth (Hrsg.): *Politik der Gemeinschaft*. Zur Konstitution des Politischen in der Gegenwart. Bielefeld: trans,ript Verlag. 2008, S. 24
21 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 11
22 Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein*. Berlin: diaphanes. 2012, S. 52
23 Ebd., S. 67
24 Ebd., S. 67

Grund auf neu. Sie fungiert für ihn nicht mehr als eine Figur des Politischen, stattdessen wird sie von dem Philosophen als Modalität des Seins selbst gesetzt. Geht es nach ihm, besteht der grundsätzliche Fehler darin, Gemeinschaft als geschlossene, identitäre Figur und als Einheitskörper zu verstehen, welcher dann instrumentalisiert bzw. in Nancys Terminologie *ins-Werk-gesetzt* wird. Der Philosoph meint dazu in radikalen Worten: „Die Immanenz, d.h. die einheitsstiftende Verschmelzung, birgt keine andere Logik in sich als die des Selbstmordes der Gemeinschaft, die sich auf das Prinzip der Immanenz bezieht.“[25] Es wäre folglich nicht nur gefährlich, sondern prinzipiell unmöglich von einer kollektiven Totalität auszugehen[26]. Die Vorstellung der Gemeinschaft als einem Verband von Subjekten, die sich zu einem homogenen Ganzen zusammenschließen und sich in ein einzelnes politisches Subjekt einschmelzen lassen, um als strategischer Akteur tätig zu werden, verfehlt das Wesen des Gemeinschaftlich-Seins grundlegend. Nach Nancy kann eine Gemeinschaft weder eine konkrete Form annehmen, ebensowenig setzt sie sich aus der Summe ihrer Teile zusammen. Erst wenn man bereit ist zu erkennen, dass das Gemeinsam-sein viel tiefer, nämlich in unserer Existenz begründet liegt, können wir ihr gerecht werden. Dafür ist es unabdingbar sie von ihrer essentialistischen Konzeption zu befreien, sie zu *entwerken*, um so wieder zu den Wurzeln des Kommunismus als ein eigentliches essentielles in-communis, in-Gemeinschaft-sein zurückzukehren. Gemeinschaft wird so ganz eigentlich als „Gemeinschaft der Menschen“[27] gefasst. Sie existiert schon vor jeder politischen Konzeption und wird zur fundamentalen Kategorie Nancys politischer Theorie.[28] Auf ihrer Grundlage entwirft er sein utopisches, weil metaphysisches Projekt: der Darstellung einer undarstellbaren Gemeinschaft, d.h. dem In-Erscheinung-treten der „existentiellen Gemeinschaft“[29] bzw. „ontologischen Gemeinschaft“[30].

Das Postulat, dass jedes Sein (und damit ist nicht nur das Sein des Menschen, sondern aller Lebewesen und Dinge gemeint) immer schon ein Gemeinsam-sein, Zusammen-sein, Mit-sein ist, ist die Basis Nancys Ontologie des „singulär-pluralen Seins“[31]. In dieser gibt es kein einzelnes bzw. vereinzeltes Sein. Sein bedeutet immer zu-mehrt sein: Ko-Existenz. „Die Existenz (...) ist *mit*: oder es existiert nichts.“[32] Wären wir nicht immer schon gemeinsam und gäbe es nicht immer schon den

25 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 32
26 Ebd., S. 21
27 Ebd., S. 14
28 Anm.: Nancy selbst erklärt später, er hätte sich nie als politischer Philosoph verstanden, was man jedoch in Referenz auf seine Konzeption des Politischen rezipieren muss und in Verhältnis zu seiner Sicht auf die politische Philosophie generell. VVV
29 Janine Böckelmann, Claas Morgenroth (Hrsg.): Politik der Gemeinschaft. Bielefeld: transcript Verlag. 2008, S. 32
30 Vgl. Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (Hg.): Bilder und Gemeinschaften. München: Fink. 2011S.13
31 Vgl. Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O
32 Ebd., S. 23

Anderen, der uns unsere Existenz beweist, es wäre uns nicht möglich unser Zur-Welt-Sein zu denken. Nicht das Konzept des „ego sum“ kann folglich die Ausgangsformel der menschlichen Existenz sein, es ist das „nos sumus“[33] das unser Denken fassen muss. Die Gemeinschaft ist eine Erfahrung, die unser Sein begründet, *„eine Erfahrung, die unser Sein ausmacht“*[34]. Wir können der Gemeinschaft nicht verlustig gehen, genauso wenig aber können wir sie herstellen, denn sie ist unserer Existenz, unserem Dasein eingeschrieben: das Mit-sein geht dem Da-sein voraus.

Nancy entfaltet seine „plurale Ontologie“[35] oder „Ko-Ontologie“[36] wie bereits erwähnt entlang Martin Heideggers Existentialontologie, deren zentrale Kategorien er dekonstruiert, um sie seinen Begrifflichkeiten anzupassen. So meint er man müsse „die Fundamentalontologie (…) noch einmal aufnehmen – und dieses Mal entschieden *ausgehen vom singulär Pluralen der Ursprünge*, das heißt ausgehend vom *Mit*-sein.“[37] Die Kategorie des Mit-Seins beinhaltet zuvorderst die Absage an die Vorstellung eines vereinzelten Seins in Form des Individuums. Für Nancy stellt das bürgerliche Ideal des Individuums, genau wie die Figur des Kollektivs, bloß „eine weitere, eine symmetrische Figur der Immanenz“[38] dar. Er fasst es als „abstrakte(s) Ergebnis einer Zerlegung“, welches daraus resultiert, dass man vergisst, „daß mit dem Atom immer auch schon eine Welt ins Spiel kommt.“[39] Im Gegensatz zu diesem monadischen Verständnis von Welt und Existenz, betrachtet Nancy die Welt als Verknüpfung von Singularitäten, da jedes Individuum notwendig schon dem anderen (mit-)geteilt ist, d.h. das singuläre Sein muss stets als Verhältnis eines singulären Seins zu einem anderen gedacht werden. Dieses ist je anders, ein „anderer Zugang zur Welt“[40], aber auch je gleich. „Das Sein als solches ist jedes Mal das Sein als Sein *eines* Seienden, und es ist dies jedes Mal in gleicher Weise.“[41] Dieses Denkmodell kulminiert in Nancys kryptischer Formel: „du (b(ist) / und) (ganz anders als) ich“[42]. Der Andere wird von ihm als ein Ich unter anderen Ich gedacht, im Gegensatz zu einem Ich-Selbst das dem „ANDEREN“[43] entgegensteht: „Wir sind gleich, aber immer auch schon anders, *andernfalls wären wir nichts.“*[44]

Anstelle einer Subjekt/Objekt, Ich/Du, Selbst/Anderer Dichotomie tritt bei Nancy die chiastische Verschränkung der Singularitäten im *Mit-Sein*. So ist unser Sein immer als singulär-plurales Sein zu

33 Ebd., S. 63
34 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 59
35 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 11
36 Ebd., S. 74
37 Ebd., S. 52
38 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 15
39 Ebd., S. 16
40 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 37
41 Ebd., S. 78
42 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 65
43 Vgl. Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 82f.
44 Böckelmann, Morgenroth (Hrsg.): *Politik der Gemeinschaft*. a.a.O. S. 24

denken: „Das Sein bin niemals ich allein; es ist immer *ich und* meinesgleichen.“[45] Das Mit-Sein, das Gemeinsam-sein der Singularitäten geht dem Da-Sein des Einzelnen voraus, d.h. die Konstitution unserer Existenz geschieht auf Grundlage des *Mit*. „Das Sein kann nur als Mit-ein-ander-seiend *sein*, wobei es im *Mit* und als das *Mit* dieser singulär-pluralen Ko-Existenz zirkuliert.“[46] Das *Mit* bedingt als Aussetzung oder Unterbrechung sowohl die Exponierung des Seins, ermöglicht gleichzeitig aber auch die Verknüpfung der Singularitäten bzw. deren Austausch.[47] Im Austausch, der Kom-munikation bzw. Mit-Teilung öffnen wir uns zueinander. Wir teilen etwas und wir teilen einander, wir setzen uns zueinander in Beziehung – „*Du Mit-Teilung ich*“[48]. Während Singularitäten durch Teilung entstehen – sonst gäbe es nur ununterschiedenes Sein –, resultiert das Gemeinsam-sein durch Mit-Teilung. „Das gemeinsame Sein ist weder Gewebe noch Leib, weder Subjekt noch Substanz, und folglich gibt es auch keine Zerrissenheit des Seins, aber *es ist* Mit-Teilung.“[49] Durch Kommunikation, d.h. „in der Schwebe gehaltenes Sein“[50], öffnen sich die Singularitäten zu einer Gemeinschaft hin. Kommunikation ist konstitutiv für unser In-Gemeinschaft-sein, gleichzeitig garantiert sie deren Entwerkung – die Gemeinschaft bleibt geöffnet und inkonsistent. Die Kommunikation, wie Nancy sie definiert, ist nicht zielgerichtet. Sie fungiert nicht als Vermittlung von Inhalt bzw. Mittel zum Zweck. Sie ist eben *Mit*-Teilung, eine ontologisch gewendete Form der Kommunikation, in der sich die Körper zueinander öffnen und in Verbindung zueinander setzen.[51] „Die 'Sprache' ist kein Instrument der Kommunikation, und die Kommunikation ist kein Instrument für das Sein: Die Kommunikation *ist* aber genau das Sein, und das Sein *ist* folglich nur das Unkörperliche, worin die Körper ein-ander *als solche* ankündigen.“[52] Nancys Fokus liegt auf dem Teilen als performativem Akt. Indem wir uns mit-teilen, teilen wir unser Sein mit anderen, setzen uns zueinander in Beziehung und verknüpfen uns. Diese Form der Mit-Teilung beinhaltet neben dem Sprechakt, v.a. auch die körperliche Berührung als deren elementarste Form. Sie ist nach Nancy Ent-äußerung der Körper. Durch sie öffnen wir uns an den Grenzen, die unsere Körper sind, zueinander. Sie verbindet, hält aber gleichzeitig auch getrennt.

Jede Singularität ist als „endliche Entität“[53] notwendig an einen Körper gebunden. Der Körper exponiert die singuläre Existenz und ist gleichzeitig in seiner Existenz exponiert. Da wo ich aufhöre

45 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 72
46 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 20 f.
47 Sein, Mit-Sein, Gemeinschaft, aber auch das Politische werden von Nancy in weiter Folge synonym gebraucht.
48 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 65
49 Ebd., S. 67
50 Ebd., S. 71
51 Auch Kunst bzw. das Medium Film lässt sich in dem Zusammenhang als eine Form der entwerkenden Kommunikation verstehen, so sie nicht auf einen bestimmten Zweck hin geschaffen wurde.
52 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 139
53 Ebd., S. 42

und der andere beginnt, in diesem Zwischenraum, an dieser Grenze hat das Sein statt. Das demonstrative Wesen des Seins setzt die Singularitäten in ein Verhältnis extremer Nähe und gleichzeitig extremen Getrenntseins. So folgert Nancy es wäre die Unterbrechung des Seins selbst, durch die wir uns als getrennt, im selben Moment aber auch als gemeinsam wahrnehmen. Die Unterbrechung ist der Zwischenraum, der das Sein selbst ist. Wir können uns nur durch unser Exponiertsein vor dem Anderen wahrnehmen, sonst gäbe es kein singuläres, sondern nur ununterschiedenes Sein. Erst der Abstand ermöglicht also unsere Existenz. Diese Grenze, d.h. der Raum, der sich zwischen den Singularitäten aufspannt, nennt Nancy „Mit".

„Mit-Sein (ist die) sich unablässig veränderbare Relation von Distanz und Nähe, von Kontiguität und Präsenz, des Sichtbaren und seiner Auslöschung oder der Unsichtbarkeit, einer singulären Perspektive und ihrer vielfachen, nicht vorhersehbaren Brechungen."[54]

Wenn man das Mit-Sein als Erscheinen und Verknüpfung der Singularitäten versteht, so lässt sich diese Modalität niemals ohne Raum denken. Das Mit-Sein beschreibt ein Netz, geknüpft aus den Singularitäten[55], ohne diese jedoch im Sinne einer Identität in eins fallen zu lassen – „Alles Seiende berührt alles Seiende, doch das Gesetz des Berührens ist Trennung"[56]. Die ontologische Gemeinschaft ist nicht auf eine bestimmte Art von außen organisiert, sondern pulsiert und ist offen. Sie bildet einen Raum, der potentiell unabgeschlossen bleibt, aber trotzdem ein Ganzes beschreibt, da er die Totalität des Seins umfasst.

„Wahrscheinlich ist diese Gliederung den singulären Seienden wesentlich: was sie sind, sind sie, in dem Maße als sie miteinander verknüpft sind, als ihre Verteilung und Mit-Teilung entlang von Kraftlinien, Spaltungs-, Krümmungs- und Zufallslinien etc. erfolgt, deren Netz ihr *Gemeinsam-Sein* ausmacht."[57] (DuG 159)

Wenden wir uns nun wieder der Sphäre des Politischen zu, so lässt sich feststellen, dass Nancys Ontologie implizit politisch ist. Indem er von der Gleichheit aller ausgeht – einer Gleichheit, die im selben Moment die Gleichheit im Anders-sein meint – und diese zur Grundlage unserer Existenz macht, dekonstruiert er auch die Figur des „ANDEREN"[58] (sic!). Der Andere ist einfach ein anderer Ursprung zur Welt: „Was die Alterität des Anderen ausmacht, ist sein Ursprungsein. Umgekehrt ist, was die Ursprünglichkeit des Ursprungs ausmacht, sein Anders-sein – aber ein Anders-sein *als* alles

54 Bröckling, Feustel (Hrsg.): Das Politische Denken. a.a.O. S.80
55 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 160
56 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 25
57 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 159
58 vgl. Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 45

Seiende *für* alles Seiende und *durch* alles Seiende.“ [59] (Das lässt sich im Multitude-Diskurs wortwörtlich verstehen.), im Gegensatz zu der Figur des ANDEREN, wie sie von totalitären Strömungen gesetzt wird. Diese ist parallel zum Individuum als abstrakte, totalitäre Figur zu verstehen, die alles beinhaltet, was außerhalb der eigenen Erfahrungswelt liegt. Die Fatalität, die diese Bewegung der In- bzw. Exklusion innerhalb ideologischer Konstruktionen mit sich bringt, sind in dem politischen Raum den Nancy denkt per se nicht möglich. Es kann in ihm keinen Ausschluss geben. Dieser Raum, für den Gleichheit, Freiheit und Autonomie konstitutiv sind, ist zwar ein ontologisch-metaphysischer Raum, dringt aber als Ethos in den Bereich des politischen Handelns ein. Nancy insistiert darauf, dass seine Metaphysik notwendig ethisch, d.h. aber auch konkret politisch ist.

Die Erfahrung der existentiellen Gemeinschaft ist insofern politisch als sie wiederum Auswirkungen auf die bestehende Ordnung haben kann, ohne eine andere Ordnung zu etablieren. „Das Politische kann auf den konstituierten sozialen Raum einwirken, ist aber nicht identisch mit in ihm agierenden Interessengruppen oder mit dem sozialen Raum überhaupt“[60] Das Politische selbst erlaubt nach Nancy kein Ankommen, ist deshalb aber nicht mit einer Utopie gleichzusetzen. „Das *Konkrete* (des Politischen Anm.) bedeutet zuerst das wirkliche Objekt eines Denkens des Gemeinsam-seins, und dieses wirkliche Objekt ist in letzter Instanz das singulär Plurale des Ursprungs, folglich ebenso der Ursprung der „Gemeinschaft“ selbst.“[61]

II.2. Die Darstellung der undarstellbaren Gemeinschaft

„Was die Gemeinschaft mir offenbart (…) ist meine Existenz außer mir.“[62]

Da Nancy die Gemeinschaft in die Sphäre der Transzendenz[63] verschiebt bzw. unserer Existenz voranstellt, ist es dieser nur möglich in entäußernden Akten der Mit-Teilung zu erscheinen. Der existentiellen Gemeinschaft kann es nur in flüchtigen Momenten gelingen aufzublitzen. Sie ist immer schon in ihrem Rückzug begriffen. Sie ereignet sich in dem Augenblick, wo Singularitäten sich mit-teilen, unmittelbar und in flux. Einerseits kann sie deshalb keine Gestalt annehmen, ist undarstellbar, andererseits drängt sie aber nach einer Darstellung, da sie sich in der Exposition der

59 Ebd., S. 33
60 Kappelhoff , Streiter (Hrsg.): *Die Frage der Gemeinschaft.* a.a.O. S. 25
61 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 50
62 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 60
63 Ebd., S 77

Singularitäten gründet und Gemeinsames sich notwendig darstellen muss, um als gemeinsam wahrgenommen werden zu können. Wie aber lässt sich dieses paradoxe Moment einer Präsenz der Repräsentation verstehen? Wohin führt uns Nancys utopisches, weil scheinbar nur im Denken nachvollziehbares Modell der Gemeinschaft als Ereignis und was in unserem Kontext wichtig wird: warum ist das Kino befähigt, dieses Denken in die Bewegung des Filmes zu übersetzen?

Bevor wir diese Fragen beantworten wollen, scheint es angebracht einen tieferen Blick auf Nancys phänomenologische Konzeption des Körpers, die Modalität seines In-Erscheinung-Tretens und der Darstellung der Singulariäten zu werfen:

Die Körper „haben auf der Grenze Statt, *als Grenze*“[64] heißt es in *Corpus*, einem der Hauptwerke Jacques Nancys. Der Körper ist genau die Grenze – Körper, der sein Inneres nach Außen stülpt, dabei jedoch stets im Außen bleibt. Er ist Ausdehnung der Psyche[65], die sich am Körper ent-äußert. Nancy nennt diesen psycho-physischen Komplex *Corpus*[66]. Dieser beinhaltet die Idee der chiasmatischen Verschränkung des Körper-Außens mit dem Körper-Innen, d.h. der Psyche/Seele. Nancys Konzeption des Corpus führt zurück in die primordiale Ordnung, die vor der Derrida'schen diffèrance besteht. Diese Ordnung der ursprünglichen, originären Form des Seins ist eine Sphäre des wechselseitigen Eingelassenseins in und mit der Welt. Stark an der Phänomenologie Husserls und Heideggers orientiert, die das rein intellektuelle Erkenntnismodell der positivistisch-empirischen Lehre verwerfen und stattdessen das Verflochtensein des wahrnehmenden Subjekts mit der ihm erscheinenden Welt postulieren, versteht Nancy die Welt nicht als ein Außen, das sich vor einem erkennenden Subjekt ausbreitet und auf die dieses Zugriff hätte. Im Gegenteil: die Welt ist für ihn das *Zwischen* des Seins, das die Existenz, d.h. die Dis-position bzw. Erscheinung der Singularitäten erst ermöglicht.[67] Die Singularitäten sind in die Welt eingebettet, deren Wahrnehmung durch das Zwischen, das die Welt ist, gewährleistet wird. Die Körper exponieren sich nun in diesem Außen, an der Grenze, welche diese definiert bzw. durch die sie *de-finiert* werden. In der so konzipierten Sphäre des Seins kommt es zu einer ständigen Überkreuzung von Innen und Außen.

Führen wir uns noch einmal vor Augen was Gemeinschaft im Sinne Nancys meint: es ist ein Gemeinsam-sein, dessen einziges Gemeinsame das jeweilige Anders-sein ist. Da Nancy nicht mehr von einer Subjekt/Objekt-Dichotomie ausgeht und stattdessen das singuläre Sein setzt, das einem

64 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Berlin: diaphanes. 2003, S. 20
65 Ebd., S. 23
66 Nancy vernachlässigt im weiteren Verlauf seinen Neologismus und verwendet ihn synonym mit „Körper“.
67 Im Übrigen ein Denkmodell das nicht von Ungefähr an Merleau-Pontys Konzept vom Fleisch der Welt erinnert.

anderen singulären Sein gegenübersteht, ist es notwendig, dass diese sich zueinander in Beziehung setzen, um gemeinsam in Erscheinung treten zu können. Unser singulär plural sein ereignet sich nur dann, wenn Singularitäten sich zueinander öffnen, d.h. sich mit-teilen. In anderen Worten, nur durch *Kommunikation* ist es uns möglich uns als gemeinsam wahrzunehmen und in Verbindung zu treten. Indem die Singularitäten sich mit-teilen manifestiert sich ihr Gemeinsam-sein als In-einer-Sprache-sein. Die Potenz des Sich-Mit-Teilens ermöglicht es uns, uns als Gleiche zu erkennen.
Da Singularitäten nun stets an einen Körper gekoppelt sind, sind sie immer schon ent-äußert. Wir sind als Außen einem anderen Außen in Form eines Anderen entgegen- bzw. ausgesetzt. Die Existenz ist notwendig dieses Erscheinen des singulären Seins. Wenn der Körper an der Grenze unseres Seins statthat, dann folgt daraus, dass sich unser Sein ganz eigentlich immer schon im Modus der Darstellung befindet. Wir können das Sein nur dann wahrnehmen, wenn es sich uns darstellt: „Das Sein ist nichts als sein eigenes „als Sein". Es ist es in konstitutiver Weise. Das Sein also sofort, unmittelbar, *mit* sich vermittelt, selbst Vermittlung, Vermittlung ohne Instrument."[68] Der Philosoph erhebt in dieser Konzeption die Welt zur Bühne, auf der die Singularitäten einander erscheinen, indem sie sich dis-ponieren, d.h. im Raum zueinander verteilen.

> „Die Bühne – dieses „Theater der Welt" (…) ist bühnenhaft im Sinne des Ausschnitts und der Eröffnung einer Raum-Zeit der Verteilung von Singularitäten (…) Die Bühne ist der Raum der Mit-Erscheinung, ohne die es ein reines und schlichtes Sein, das heißt alles und nichts, alles wie nichts nicht gäbe. Das Sein gibt sich singulär plural und verpflichtet sich so selbst zu seiner eigenen Bühne."[69]

In dieser Modalität des Seins fallen Präsenz und Repräsentation in eins. Jedes singuläre Sein ist immer schon Re-präsentation von Existenz. „Kein „Ausdruck", der sich nicht als „Bild" gibt, keine „Präsentation", die nicht „Repräsentation" ist, das heißt keine „Präsenz", die nicht Präsenz der einen den anderen gegenüber ist."[70] Weil wir immer gemeinsam erscheinen, gibt es keine Subjekt-/Objektspaltung mehr, sondern nur ein Erscheinen als Gleiche bzw. eine Gleichheit im Erscheinen. Das Gemeinsam-sein fasst Nancy in Anschluss daran in dem Begriff der Mit-*Erscheinung (com-parution*).

Wenden wir uns nun dem Kino zu, so kann diese Konzeption des re-präsentativen Konditionals der „Präsentation" als Ausgangspunkt von Nancys Ausführungen zur kinematographischen Kunst herangezogen werden. Denn die bewegten Bilder des Kinos verhalten sich unserer Wahrnehmung

68 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 142
69 Ebd., S. 106
70 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 108 f.

gegenüber analog zu dem Modus, wie ein anderer Körper uns in der Sphäre der Präsenz erscheint. Da der Film bzw. das Kino sich auf diese Art in die Sphäre des existentiellen Seins verlängert, wendet er sich an ein Mit-sein, in dem die Welt des Zusehers an der Grenze, d.h. der Leinwand mit der des Films verknüpft wird. Er öffnet die Singularitäten zueinander und lässt sie an ihren Grenzen pulsieren. Ihm ist durch die Potenz der Mit-Teilung die Fähigkeit gegeben, den Menschen zu *subjektivieren*. „Indeed, the photograph stolen and removed from its „subject" (thereby turned into an object, caught by the lens, the „objective") could also be the photograph granted to this subject, his or her true being and presence, that is to say his or her communication."[71] Das Kino vermag es auf dieser Grundlage eine entwerkte Gemeinschaft zu beschwören, die sich über Kommunikation herstellt. „Im Mit-Schwingen der Resonanz-Korrespondenz ereignet sich die Ein- und Ausfaltung von Mimesis und Methexis als Praxis der Mit-Teilung und Teilnahme."[72] Dass der Andere in seinem Zur-Welt-Sein eine Fortsetzung meines Seins ist, lässt sich also auch für das Dispositiv des Kinos stark machen. Denn der Film ist nach Nancy kein Abbild der Realität mehr – er gehört selbst der Sphäre des Realen an. In der phänomenologischen Konzeption des Philosophen verhält sich das Bild analog zu unserer Wahrnehmung der Welt und folglich unserem Sein. Die Leinwand wird zur Grenze, an der sich eine Beziehung, eine „irreduzible Struktur der Nähe und des Abstands"[73] herstellt. Das filmische Dispositiv wird selbst zu einem Körper, dem es möglich ist sich mit-zu-teilen und mit dem des Zusehers zu verschwören.[74]

II. 3. Evidenz

Wenn das Sein per se Re-Präsentation ist, Darstellung der Existenz auf der Bühne der Welt, so unterhält die Sphäre des Seins eine weitere zentrale Wesensverwandschaft mit den Wirkungsweisen und Mechanismen des Kinos. Es ist bestimmt durch ein konstantes Voranschreiten, das jedoch immer schon unterbrochen ist.[75]

„Being is not something; it is that something goes on. It is that it continues, neither above nor below the moments, events, singularities and individuals that are discontinuous, but in a manner that is strange yet: in its discontinuity itself,

71 Nancy, Jean-Luc: The Evidence of Film. Abbas Kiarostami. Brüssel: Yves Gevaert Éditeur. 2001, S. 32
72 Bippus, Elke, Huber, Jörg, Richter, Dorothee (Hrsg): Mit-Sein. Zürich: Edition Voldemeer. 2010, S. 154
73 Nancy: *Singulär Plural Sein*. a.a.O. S. 12
74 Die Konfiguration auf eine Gemeinschaft hin schwebt als Möglichkeit bereits wie ein stilles Abkommen über dem Publikum, sobald man man den Kinosaal betritt. Es ist ein potentielles, ein loses Bündnis. Es lässt sich vermuten, dass es dem Kino schon per se schon „um die „Sozialität" als Mit-Teilung" 158 Dug) zu tun ist.
75 Vgl. Gilles Deleuze Ausführungen in: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997

and without fusing it into a *continuum*. It continues to discontinue, it discontinues continusously. Like the images of the film.“[76]

Einerseits vollzieht der Film wie das Leben die Bewegung eines Werdens – „Cinema becomes the *motion* of what is real, much more than its representation.“[77] – , andererseits aber unterbricht sich der Lauf des Bildes ständig. Die Brüche im kinematographischen Dispositiv – provoziert durch Montage, Kadrage und spezifische Darstellungsformen – sind für Nancy vergleichbar mit einem Innehalten in der Kontinuität des Seins. Da das Kino unseren Blick auf die Welt rahmt, aber auch weil die Darsteller sich im Modus der Re-Präsentation bzw. der Mimesis befinden, erscheint es möglich die Wirklichkeit selbst zu unterbrechen und somit etwas erfahrbar zu machen, das sonst nicht aufgefallen wäre. „(M)imesis always involves rupture and a differentiation or mobility.“[78] Diese Fraktur provoziert nach Nancy eine Öffnung hin zum Realen, d.h. ein Mehr an Wirklichkeit wird sinnlich erfahrbar gemacht. Diesen Überschuss überschreibt Nancy mit dem Terminus der *Evidenz*. Diese entzieht sich unserer intellektuellen Erkenntnis, kann aber für einen kurzen Moment die Ahnung von etwas *Unbestimmtem* in uns aufkeimen lassen[79]. Dieses Unbestimmte wäre mit Nancy gedacht der *Sinn des Seins* selbst: „(I)t means cinematic metaphysics, cinema as the place of meditation, as its body and its realm, as the taking-place of a relation to the sense of the world.“[80] Nancys Konzeption des *Sinns* ist nicht zu verwechseln mit Bedeutung, verstanden als eine Botschaft, die sich vermitteln ließe. Sinn reicht in die Sphäre des *Realen* hinein. Die Evidenz, die sich im Film lösen kann, hat die Potenz *den* Sinn erfahrbar werden zu lassen, der nur in einem Abstand des *Realen* nisten kann, d.h. überall dort wo es nicht mehr reine Präsenz gibt, aber noch bevor es in die Ordnung des Symbolischen eingetreten ist – „Denn sie (die Evidenz Anm.) kann nur erfahren lassen, *dass* etwas ist, nicht *was* es ist.“[81] In dieser Modalität nehmen wir die Welt in ihrer Gesamtheit wahr, d.h. uns eröffnet sich in einem mystischen Moment die Essenz des Seins: „In this presence of sense and evidence, in cinema's unfolding of the world as exposed to view, we live and feel this world as *all that is*.“[82] Evidenz ist eine „Eröffnung“[83], eine Berührung oder Mit-Teilung, die einen Riss in der Wahrnehmung provoziert, der in die ontologische Sphäre des Realen hineinführt.

76 Nancy: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 60
77 Ebd., S. 26
78 Nancy, Jean-Luc, Lacou-Labarthe, Philippe: *Retreating the Political.* London: Routledge, 1997, S. xiv
79 Die Kategorie der Evidenz ist vergleichbar mit Lacans Kategorie des Realen, wie an mehreren Stellen in der Rezeption angeführt wird (z.B. von Josef Früchtl), aber auch mit Roland Barthes *punctum.* Vgl. dazu: Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1985
80 Nancy: *The Evidence of Film*. a.a.O. S. 44
81 Früchtl, Josef: Vertrauen in die Welt. München: Wilhelm Fink. 2013, S. 74
82 Colbrook, Claire. In: Colman, Felicity (Hrsg.): Film Theory and Philosophy. The Key Thinkers. Quebec: McGill – Queen's University Press. 2010, S. 162
83 Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt*. a.a.O. S. 68

Dieses In-Kontakt-treten bedeutet sich an einer Grenze einzufinden, aber eben keine vollständige Auflösung. So bewahrt Evidenz ein Geheimnis für sich. Sie gibt sich nie zur Gänze preis.

Ausgehend von Nancys Diktum „Der Sinn (…) sind immer wir.“[84], d.h. Gemeinschaft, möchten wir nun die Evidenz, „(that Anm.) marks an opening to sense“[85] und die Erscheinung der ontologischen Gemeinschaft analog zueinander zu bestimmen. Beide haben in der Sphäre des reinen Seins statt. Im Moment der Evidenz finden wir Einlass in die Ordnung, die auch die existentielle Gemeinschaft zur Darstellung bringt.

Nancy schreibt dieses Blick-Vermögen Bildern ein, die auf Distanz („la juste distance“[86]) gehen, während sie im selben Moment der Realität so nahe kommen, dass sie diese *berühren.* Weil der Film als ästhetisches *Ereignis* eine Öffnung provoziert, erscheint es möglich durch das kinematographische Dispositiv in die Sphäre der primordialen Wahrnehmung einzutreten. Es ist die Sphäre, in der die existentielle Gemeinschaft in Erscheinung treten kann. In dieser Sphäre scheint das Erkennen des essentiellen Gemeinsam-Seins, das die utopische Konfiguration der Ankunft einer kommenden Gemeinschaft für einen Augenblick erfahrbar macht, möglich. Im Aufscheinen der Evidenz sind wir ganz bei uns und ganz bei dem anderen, ohne zu einer Einheit zu verschmelzen. In diesem Riss kommt uns ein Blick entgegen, der sich wie ein ontologisches Sehen verhält. Er ist aktiv und passiv zugleich, in ihm verschränken sich Subjekt und Objekt. Er ist ein eigenständiges Vermögen und hat Ereignischarakter, in dessen „Zentrum (das) steht (...), was „sich zeigt“, nicht das, was (auf ein anderes) verweist.“[87]

II.4. Das Kino und das Ereignis des Politischen

Das Potential der Berührung oder Affizierung ist dem filmischen Dispositiv immer schon inhärent. Nancy hat selbst auf die Analogie zwischen dem Körper und dem Kino hingewiesen, in der sowohl die Leinwand als auch das Filmmaterial als Haut und Grenze verstanden wird[88]. Der Film ist an meinen Körper adressiert, direkt und unmittelbar. Das politische Moment, das sich an diesem

84 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 19
85 Branigan, Edward; Buckland, Warren: The Routledge encyclopedia of film theory. London: Routledge. 2014, S. 174
86 Nancy: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 70 ff.
87 Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt*. a.a.O. S. 63
88 Nancy spricht in dem Zusammenhang auch von „la pelicule“. Vgl. Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 46 f.

Körpern entzündet, ist direkt an Fragen der Ästhetik gekoppelt, d.h. an die Formen des Erscheinens, die der Film uns anbietet.[89]

Die zentrale Frage, die sich in Folge dessen stellt ist wie „an den Körper rühren, anstatt ihn zu bezeichnen oder dazu zu bringen, daß er bezeichnet?“[90]

Berührung ist in Nancys Verständnis Kom-munikation, Mit-Teilung, d.h. die Erfahrung des Gemeinsam-seins als einem Getrenntseins, der Nähe und Distanz zugleich. Kom-munikation ist Mit-Teilung, die von einem Körper zum anderen reicht, verstanden als Körper-Einbrüche (Gesten, Blicke, Stimme), an denen die Grenze zwischen Innen und Außen zu vibrieren beginnt. „Ein Einschnitt, eine Unterbrechung, *dieser Einbruch jeder Sprache dort, wo die Sprache an den Sinn* rührt.“[91] Man kann dieses Ereignis Affizierung, Mit-Teilung aber genauso auch Mit-Leid oder Mit-gefühl nennen: „Ansteckung, Berührung des Mit-ein-ander-sein in diesem Getümmel. Weder Altruismus noch Identifikation, sondern Erschütterung durch brutale Kontiguität.“[92] Sie alle sind Formen der entwerkten Kom-munikation und ermöglichen die Anrufung der ontologischen Gemeinschaft. Sie alle führen als Unterbrechung, Öffnung, Zäsur bzw. Riss für Nancy unweigerlich auch in den existentialen Bereich des Ethos und für ihn somit in die Sphäre des Politischen.

Im Film ereignet sich dieser politische Moment, wenn sich die Darstellung von dem „als-ob“ einer Repräsentation ablöst. Es entblößt sich der „ontologische Körper“[93], die „Archi-Tektonik“[94] des Körpers, auch verstanden als Welt, der uns in die Ursprunghaftigkeit des Seins katapultiert. „Das Sehen von Körpern durchdringt nichts Unsichtbares: Es ist Komplize des Sichtbaren (…) Wer sieht, der *erscheint* (vor Gericht) mit dem, was er sieht.“[95] Das Sehen wird in diesem Um/bruch zu einem Berühren und zu einer ethischen Kategorie, zu einem messianischen Sehen, wenn man so möchte, in dem wir uns als gleich erkennen können und Verantwortung übernehmen müssen. Dem Film ist es gegeben die Modalität des singulär plural Seins selbst auszustellen.[96]

89 Körper möchte in diesem Zusammenhang sowohl als der Körper der Darsteller, als auch der Körper der filmischen Welt bzw. Körper des Kinos verstanden werden. In der phänomenologischer Konzeption Nancys gibt es zudem keine Unterscheidung zwischen Menschen und Dingen. Dementsprechend meinen wir also die Gesamtheit der Bilder, bzw. die die Art und Weise wie die Welt in den Fokus gerückt wird.

90 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 14

91 Ebd., S. 23

92 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 11

93 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 19

94 Ebd., S. 40

95 Ebd., S. 43

96 Grundlage dieser Überlegung ist die Tatsache, dass wenn Nancy nicht mehr von einem abgeschlossenen Subjekt ausgeht, das einer Welt gegenübersteht, auch der Akt der Wahrnehmung eine andere Rolle einnimmt. Wenn ich die Welt wahrnehme, ist sie bereits in Bezug zu mir gesetzt. Wahrnehmung ist für Nancy folglich ein körperliches Ereignis und kein rein intellektueller Akt mehr. Auf diese Art erfahren also auch die Sinnestätigkeiten eine

Dass der Ethos dem Sehen als Potenz eingeschrieben ist, lässt sich unabhängig vom Inhalt eines Films verstehen. Nancy leitet die politische Wirkmacht vorrangig von der Form, d.h. der Ästhetik in ihrer eigentlichen Bedeutung als die Art eines Erscheinens ab. Die Evidenz, d.h. die Eröffnung des Realen kann nicht bewusst von einem Regisseur herbeigeführt werden. Im Gegenteil, möchte jener diesen Augenblick provozieren, hat er ihn schon verloren. Denn Evidenz ist weder vorgeformt, noch lässt sie sich fixieren. Sie stößt uns zu und ist im selben Moment schon entzogen.[97] Zudem – und das erscheint in der Praxis der Filmtheorie relevant, wie auch problematisch – lässt sich Evidenz zwar „performativ erzeugen, nicht aber methodisch beweisen."[98] So betrachtet verbietet es Nancys Konzeption der Evidenz geradezu, diese anhand konkreter Beispiele zu *theoretisieren* oder ihr in einem Akt der Interpretation eine bestimmte Bedeutung aufzubürden. Würde man versuchen sie zu fixieren, befände man sich schon nicht mehr in der existentiellen Modalität des Kinos, denn das Offene entzieht sich dem, der es analysierend erfassen möchte.[99] Dennoch ist es eine bestimmte Konstellation, die Mobilisierung eines besorgten und dennoch autonomen Blicks, der diesen Moment evozieren kann. Der Filmemacher kann das Ereignis der Evidenz nicht in einer aktiven, gönnerischen Geste herbeiführen, aber er kann das Kino dazu befähigen, sich der Sphäre der Präsenz zu öffnen.

„This configuration – of which cinema is both a product and, nowadays, a constitutive element – defines a world distinct, first and foremost, from the worlds where presence (being, things, the real, and the communication of meaning) is first of all given (as it is in the symbols and rites of traditional bereavement)."[100]

Die Aufgabe des Filmemachers besteht darin sich einem Sehen zu übergeben, das nicht intentional in Hinblick auf die Vermittlung einer konkreten Botschaft ist. Er muss sich der Wirklichkeit mit einem aufmerksamen und respektvollen Blick („le règard"[101]) nähern und sich dafür auch seiner unmittelbaren, intentionslosen Wahrnehmung öffnen können.

„Presence is not a mere matter of vision: it offers itself in encounters, worries or concerns. So it follows that the

Umbewertung. Sie fungieren nicht mehr als bloße Instrumente des Intellekts, sondern als aktives, eigenständiges Vermögen. Erst sie befähigen uns eine Welt „zu haben". Auf diese Art ist es möglich das Sehen selbst, wie Nancy es tut, in die Sphäre des Ethos zu verlegen.

97 Die Wesensverwandschaft, die Nancy hier zwischen der Kategorie der Evidenz zum Wesen des des Politischen, aber auch der Gemeinschaft setzt, ist nicht zu übersehen.

98 Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt*. a.a.O. S. 63

99 V.a. in Nancys Werk *Corpus* fällt auf, dass der Autor selbst sich dieser Problematik gegenübersieht und versucht ihr schreibend zu entgehen, in dem die Geste des Schreibens selbst einer Fixierung entgegenarbeitet und sich auf Metaphernketten stützt, die an manchen Stellen einem poetischen Duktus näher sind, als einem philosophisch-wissenschaftlichen.

100 Nancy: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 34

101 Ebd. S. 14

question that keep cropping up in the films also make up a way of looking: *Where do you come from? Where are you from? What are you doing? What do you think about...?* These questions (...) show a regard for the other – it looks like a regard."[102]

Nancy weist in diesem Zusammenhang auf die Doppelbedeutung des französischen Wortes „régard" hin. „*Régard"* meint einerseits den Blick als solchen, andererseits ist diesem aber auch das Wort „garder" (sich kümmern) und das lateinische Wort „respicere" (respektieren) eingeschrieben.

„Looking is regarding and consequently *respecting.* The word *respect* also has to do with regard (*respicere*): it watches for..., turned toward..., guided by attention, by observance or consideration. A rightful look is respectful of the real that it beholds, that is to say it is attentive and openly attending to the very power of the real and its absolute exteriority (...). In the end, looking amouts to thinking the real, to test oneself with regard to a meaning one is not mastering. (…) The film's „maker" makes nothing other than a making-real and a realization of the real: of the real that a respectful gaze makes possible."[103]

Für Nancy ist das Filmemachen notwendig eine Praxis des Ethos, d.h. politisch. „Capturing images is clearly an *ethos,* a disposition, and a conduct in regard to the world."[104]

Der Ethos, der dem kinematographischen Blick eingeschrieben ist, steht in unmittelbarem Bezug zum Körper. Das ist umso offensichtlicher als unser Blick jeden Tag aufs Neue mit Bildern des „exponierten Körper(s) der Weltbevölkerung"[105] konfrontiert ist. Es sind Milliarden von Bildern, die dem singulären Sein jede Form menschlicher Würde stehlen. Immer wieder holt Nancy in *Corpus* zu einer Aufzählung aus: einem Alphabet der entleerten, weil zum bloßen Zeichen verkommenen Körper, Hülle ihrer selbst, Körper, die den Körper verloren haben und nur mehr damit bedacht sind, Leid und Elend zu signifizieren:

„Massen, Haufen, Gemenge, Bündel, Kolonnen, Aufläufe, Gewimmel, Armeen, Banden, Auflösungen, Paniken, Sitzreihen, Prozessionen, Zusammenstöße, Massaker, Leichenberge, Kommunionen, Streuungen, ein Übervolles, ein Überlaufen von Körpern, stets zugleich in kompakten Massen und in stäubendem Umherirren, stets zusammengepfercht (in Straßen, Komplexe, Megalopolen, Vorstädte, Durchgangs-, Überwachungs-, Handels-, Versorgungs-, Vergessensorte) und stets einer stochastischen Trübung der gleichen Orte überlassen, einer Hetze, die sie strukturiert, einem unablässigen verallgemeinerten *Aufbruch.* Dies ist die Welt des globalen Aufbruchs: der Zwischenraum des *partes extra partes,* von nichts überwölbt noch unterstützt, ohne Subjekt seiner Bestimmung, nur als eine gewaltige

102 Ebd., S. 30
103 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 38
104 Ebd. S. 16
105 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 38

Körper*presse* Statt habend.“[106]

Was wir zu sehen bekommen, ist eine einzige klaffende Wunde:

„Zunächst nicht die Vervielfältigung der Körper, sondern ihre Einzigkeit, die Uniformität der Wunde, Elendskörper, Hungerkörper, geschlagene Körper, prostituierte Körper, verstümmelte Körper, infizierte Körper, aufgedunsene Körper, überernährte Körper, zu *body-builded*, zu sexy, zu orgasmische Körper. Sie bieten nur eine Wunde dar: Sie ist ihr Zeichen, ebenso wie ihr Sinn, die andere und dieselbe Gestalt der Auslöschung im Zeichen-von-sich.“[107]

Um die Körper sich selbst zurückzuerstatten, muss man Abstand wahren und sie wieder in ihrer Singularität ernstnehmen. Evidenz ist nicht nur ein Modus, in dem sich das Reale entblößt, sondern geht in der Betrachtung der Bilder auch als ein „affektive(s) Ereignis“[108], als Appell an unsere ethische Verantwortung, das den Körpern Gerechtigkeit widerfahren lassen möchte: „Nur dies läßt dem Körper Gerechtigkeit zuteil werden, seine *Evidenz*“[109]. Die ethische Dimension der Evidenz kann sich jedoch nur durch ein Verhältnis der *richtigen* Distanz einstellen – *„la juste distance“*[110]. Das französische Wort *„juste“* meint richtig im Sinn von korrekt, gleichzeitig aber auch gerecht. Der richtige Abstand kann mit Hilfe kinematographischer Mitteln gewährleistet werden. Folgen wir Nancys Ausführungen zum Kino, so weist er darauf hin, dass die richtige Distanz sich v.a. in der Weite der Totalen einstellen kann. Aber auch in der Entscheidung zu einer Einstellung extremer Nähe, d.h. im radikalen Close-Up kann man dem Menschen Gerechtigkeit widerfahren lassen. „The right distance of the image is not a matter of medium distance: the extreme close-up suits it just as well as the extreme longshot (…) The just distance (…) is quite exactly a matter of justice.“[111] Man muss den Körpern ihren Raum lassen, ihnen aber auch ihren Raum (zurück-)geben. Der Blick, der dafür nötig ist hält sich zurück, affiziert aber gerade dadurch; er ist betroffen, bricht aber nicht in den anderen ein, um dessen Inneres zu ergründen: „(T)he locus of the gaze is not a subjectivity“[112] Denn nur „wo das Denken *a n* die harte Fremdheit, die nicht-denkende und nicht-denkbare Exteriorität dieses *Körpers rührt“*, „einzig ein solches Anrühren (toucher) oder eine solche Berührung (touche) ist die Bedingung wahrhaftigen Denkens.“[113]
Was hier wirksam wird, ist die Kondition eines aufmerksamen Blicks, der sich mit einem

106 Ebd., S. 38
107 Ebd., S. 69
108 Bippus, Elke u.a. (Hrsg): *Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Zürich: Ed. Voldemeer. 2010, S. 155
109 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 44
110 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 72 ff.
111 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 72
112 Ebd., S. 64
113 Nancy: *Corpus*. a.a.O.

primordialen Sehen verbindet.[114] Das Sehen wird von dem gerichteten Sehen getrennt – „we are not dealing with sight (…) but solely with looking“[115] - es spaltet sich auf und entwerkt sich im gleichen Moment. Zwar braucht es einen gelenkten Blick, damit sich dieser Modalität der reinen Präsenz lösen kann, dieser selbst wird aber wiederum nur durch Entleerung provoziert. Der Filmemacher, den Nancy dazu befähigt sieht, vertraut sich der Bewegung des Films an und überantwortet sich einer Realität, die er niemals vollständig beherrschen kann. „These presences bear the imprint of the seriousness and the grace of an uncertain world on which a concerned look may land at times: an instant when the real has come to presence, with method and with luck.“[116] Auf diese Art ist es der filmischen Realität möglich, die Modalität eines reinen Sehens zu eröffnen. Das reine Sehen korrespondiert mit einer beinahe unmöglichen Form der Präsenz, einer „presence to come“[117] der es gelingt das „Pochen eines „Existenzereignisses“[118] einzufangen, das von einem „ontologischen Körper“[119] an ein Sehen adressiert ist. „(N)icht die bezeichnende Ordnung, sondern *dieses Timbre einer Stätte, an der ein Körper sich exponiert und sich vorbringt.*“[120] In diesem Moment sind es die Körper, die miteinander kommunizieren und sich zueinander öffnen. „The image opens one look onto the other: the picture's and the onlooker's. This opening provides a space, a distance both necessary and respectful, and at the same time it works as a relation.“[121] Schlägt das Bild den Blick auf, findet eine Berührung statt; dem Zuseher wird es möglich sich mit den Bildern der Welt und dem Körper des Darstellers zu verknüpfen.

114 Es lässt sich an dieser Stelle auf Nancys Naheverhältnis zu den kunstgeschichtlichen Ausführungen Merleau-Pontys hinweisen, allen voran dessen Essay über die Gemälde Paul Cezannes. Cezanne, so der Philosoph, wirft sein Auge in die Landschaft und verwebt sich mit dieser. Er setzt sie zu sich selbst in Beziehung und ermöglicht so ein primordiales Sein, in der sich die Sinne mit der Welt verflechten.
115 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 18
116 Ebd., S. 56
117 Ebd., S. 56
118 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 19
119 Ebd., S. 19
120 Ebd., S. 28
121 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 41

III. Die kontingente Erfahrung der ontologischen Gemeinschaft – Tariq Teguia »GABBLA«

„Die Gemeinschaft wird uns mit dem Sein und als Sein, lange vor all unseren Plänen, Vorhaben und Unternehmungen gegeben. Im Grunde können wir sie überhaupt nicht verlieren. Mag die Gesellschaft auch noch so wenig gemeinschaftlich sein, so muss doch selbst noch in der sozialen Einöde eine winzige, vielleicht nicht mehr greifbare Spur von Gemeinschaft vorhanden sein.“[122]

Ausgehend von Nancys Konzeptionen der Gemeinschaft, des Politischen und des Kinos, möchten wir uns nun einem konkreten Filmbeispiel zuwenden. GABBLA (»Inland«) ist der zweite Spielfilm des algerischen Regisseurs Tariq Teguia, dessen Arbeiten zwischen Realität und Fiktionalität oszillieren. Es ist ein Kino, das sich Zeit lässt, sich einem geduldigen Sehen anvertraut und seinen sozial-realistischen Impetus um Bilder psychedelischer Poetik bereichert. Der Film verschreibt sich einem – wenn man so möchte – ontologischem Realismus, der es in Momenten vermag ein reines Sehen zu initiieren, in der sich die existentielle Gemeinschaft Nancys offenbaren kann.

In GABBLA manifestiert sich der politische Impetus eines Regisseurs als Frage nach den Möglichkeiten gemeinschaftlichen Handelns in einer Gesellschaft, deren Zusammenhalt durch einen lang andauernden Bürgerkrieg und der darauf folgenden restriktiven Staatspolitik erschüttert scheint und die Rufe nach einem oppositionellen Algerien lauter werden lassen. GABBLA eröffnet einen Möglichkeitsraum für ein gemeinschaftliches Sein, das sich über Grenzen hinwegsetzt. Seine narrativen Eckkoordinaten werden von der gegenwärtigen sozialpolitischen Realität Algeriens abgesteckt, während sich in die Bilder die Hoffnung auf einer andere, solidarisierte Zukunft des Landes einschreibt. Teguia zeichnet dafür Spuren vor, die in diese Zukunft weisen, ohne dabei die Vergangenheit aus den Augen zu lassen[123] - „(T)races du passé et signes du possible, au cœur du présent“[124]. Denn die Auswirkungen des sieben Jahre währenden Bürgerkriegs sind in der Bevölkerung nach wie vor spürbar und v.a. in den ruralen Gebieten, die stärker vom Krieg betroffen waren, herrscht eine Stimmung des Misstrauens und die Angst vor terroristischen Übergriffen. Die

122 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 77

123 An dieser Stelle möchte zum besseren Verständnis des Filmes nur ein kurzer Abriss der geschichtlichen Entwicklung dieses Landes erfolgen: 1992 werden die algerischen Parlamentswahlen abgebrochen, als sich ein Sieg der islamische Heilsfront (FIS) abzeichnet. Ein Jahr darauf wird diese per Gesetzesbeschluss verboten. Was folgt ist ein blutiger Krieg zwischen Militär und Fundamentalisten, der über 100.000 Tote fordert, darunter vorwiegend Zivilisten. Der Bürgerkrieg hat die wahllose Bewaffnung loyal-patriotischer Einheiten zur Folge und führt zu der Installierung eines sozial-militärischen Regimes.

124 Neyrat, Cyril: Cahiers du cinéma, No. 664, April 2009, in: http://www.derives.tv/La-terre-tremble-Inland-de-Tariq

folgenschwere Zäsur dieser blutige Auseinandersetzung leitet die Phase einer zweiten schleichenden Kolonialisierung[125] in die Wege, in der die Bevölkerung in einem Machtgefüge zwischen restriktiver Staatspolitik, einem subtil agierendem polizeilichen Überwachungsapparat und den fundamentalistischen Kräften des Landes eingekeilt ist. Weit davon entfernt demokratischer Sozialstaat zu sein, scheint das zur Volksdemokratie erhobene Staatssystem Algeriens unterwandert von korrupten Beamten, die untätig gegenüber der Armut und hohen Arbeitslosigkeit und ignorant gegenüber den Rechten von Frauen und Minderheiten sind.

Als bevölkerungsreichstes Land des Maghreb setzt sich Algerien aus zahlreichen Ethnien zusammen. Im Zuge des Wandels zur Volksdemokratie wurden diese unter einem Staat, der auf die Notwendigkeit einer einheitlichen nationalen Identität pocht, scheinbar zum Verschwinden gebracht. So wurde arabisch als offizielle Amtssprache eingeführt und der sunnitische Islam als Staatsreligion gesetzt. Bei der Installation dieser monolithischen Nationalidentität wurde auf die Minoritäten des Landes, allen voran dem indigenen Volk der Berber, keine Rücksicht genommen. Stattdessen wurden jene, die aus dem Gefüge fallen, zu „feudal survival“ oder „obstacle(s) to national integration“[126] degradiert.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass die algerische Filmindustrie dem Staat lange Zeit als Instrument diente, um arabisch-muslimische Werte zu fördern und die nationale Identität zu bestärken. Erst in den letzten Jahren machten sich KünstlerInnen unabhängiger und versuchen sich mit dem post-kolonialen Algerien ihrer Tage mittlerweile kritisch auseinanderzusetzen.
Der Filmemacher Tariq Teguia ist einer der prominentesten Vertreter dieses jungen, politisch-engagierten Kinos. Teguia arbeitet dafür zu einem Großteil mit Freunden und Bekannten zusammen, die als Laiendarsteller auch aus politischer Überzeugung an seinen Filmen partizipieren. Die wütende Frustration über ein politisches System, das vorgibt sich auf dem Weg in eine demokratische Zukunft zu befinden, während es einen restriktiven, kapitalistischen Kontrollstaat installiert; die Omnipräsenz von Polizei und Korruption und eine Gesellschaft, in der die Traumata des Bürgerkrieges noch nicht verheilt sind – all das wirft notwendig die Frage nach Gemeinschaftlichkeit und den Möglichkeiten eines *genuin* politischen Handelns auf.

„Und wenn diese autistische, zerreißende und zerrissene Vielheit uns ankündigen wollte, dass wir noch nicht zu

125 Vgl. Ebd.
126Austin, Guy: Spaces of the Dispossessed in Algerian Cinema, Modern & Contemporary France, Routledge, Vol. 19, No. 2, May 2011, S. 202

entdecken begonnen haben, was es mit dem Zu-mehreren-sein auf sich hat, wo doch die „terre des hommes“ nichts anderes ist als dies? Wenn sie uns also ankündigen wollte, dass sie selbst das erste Mal entblößt dasteht als Welt, die nichts als Welt ist, absolut und ohne Rückhalt, ohne jeden Sinn außerhalb dieses Selbstseins: auf einzigartige Weise vielfach und auf vielfache Weise einzigartig, singulär plural und plural singulär?“[127]

Die zersplitterte Gesellschaft Algeriens bildet den sozial-realistischen Hintergrund von GABBLA. Diese politischen Eckkoordinaten werden mit der akuten Immigrationsproblematik in Beziehung gesetzt, die den Ausgangspunkt für die grundlegende Frage nach Möglichkeiten politisch-gemeinschafltichen Handelns stellt. Teguias Kino versucht trotz der brisanten Thematik ohne Gesten der politischen Agitation auszukommen.[128] Viel eher ist GABBLA ein Film, der die Bewegung des Politischen ganz eigentlich als eine den Film durchquerende Bewegung nachzeichnet.

III.1. Die existentielle Gemeinschaft als unmögliche Gemeinschaft

Aufnahmen eines zerrütteten Algeriens: verwahrloste Siedlungen und Geisterstädte bilden neben weiten Wüstenstrecken und Steppenvegetation die Hintergrundkulisse des Films. Existentieller Ennui und Einsamkeit bestimmen den Alltag des Protagonisten Malek. Dieser hat Familie, Beruf und seine Vergangenheit als politischer Aktivist hinter sich gelassen und lebt in einem kleinen Lehmhaus fernab der Sozialisation. Sein Leben kommt in Bewegung als ihn ein Brief erreicht. Darin bittet ein früherer Arbeitgeber den ehemaligen Landvermesser, ein vom Bürgerkrieg stark betroffenes Gebiet im Nordosten des Landes kartographisch zu erschließen, um die Erweiterung des Stromnetzes voranzutreiben. Ungeachtet der Tatsache dass das Gebiet nicht nur von Mienenfeldern, sondern auch von radikal-islamistischen Strömungen durchzogen ist und die frühere Expedition zweier Kollegen tödlich endete, willigt Malek ein. Im Gegensatz zu den Auftraggebern geht es ihm nicht darum Geld zu lukrieren, sondern beim Aufbau der Infrastruktur in dem Gebiet mitzuhelfen. Es scheint eine Entscheidung aus politischem Gewissen zu sein. In dem kleinen Ort angekommen, taucht eines Nachts eine junge Frau in seinem Containerhäuschen auf. Sie ist mit einigen anderen aus dem Süden Afrikas geflohen, der Rest der Gruppe kam jedoch beim Überqueren des nahegelegenen Mienenfeldes ums Leben. Anders als man vielleicht erwarten könnte, ruft Malek jedoch nicht die Polizei, sondern bietet dem Mädchen seine Hilfe an. Nachdem dessen anfängliches

127 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 11

128 Es verwundert so vielleicht nur wenig, dass der Film mit Geldern des algerischen Kulturministeriums ko-subventioniert wurde.

Misstrauen überwunden ist, steigen beide in den Firmenwagen Maleks und machen sich auf den Weg zur Landesgrenze. Was folgt ist eine Flucht durch das Landesinnere Algeriens, die von peripheren Begegnungen vorangetrieben wird. Im Laufe der zweitägigen Fahrt dieser zwei Heimatlosen, rückt die zersplitterte Gesellschaft Algeriens ins Bild. Zersprengte Dorfgemeinschaften stehen spontanen, ausgelassenen Zusammenkünften gegenüber, verlassene Siedlungen, Gebäude im Rohbau, noch vor ihrer Fertigstellung der Witterung überlassen, verwahrloste Straßen – es sind Bilder einer Dialektik im Stillstand, in denen sich der sozialpolitische Zustand des Landes kristallisiert. Vor diesem Hintergrund begeben wir uns auf die Suche nach den verborgenen Resten des Politischen und spüren dabei Handlungsweisen des Gemeinschaftlichen auf, die als hoffnungsvoller Aufbruch in ein neues, solidarisiertes Algerien gelesen werden wollen.

Teguia stellt uns die diversen Gruppierungen und Bevölkerungsschichten vor. Sie alle teilen, so scheint es, nicht weit mehr als die nationale Zugehörigkeit. Umso stärker ist der Impuls des Filmemachers das In-Gemeinschaft-Sein abseits identitärer, vereinheitlichender Zuordnungen auszustellen und so den Riss, der durch die algerische Bevölkerung geht, als einen Appell an ein grundlegendes, humanistisch konnotiertes, gemeinschaftliches Handeln in den Vordergrund zu stellen.

> „Was uns heute ereilt, ist die Forderung, den Sinn des Gemeinsam-seins so auszugeben, wie er ist, das heißt als gemeinsam oder als Mit, und nicht einem Sein oder einem Wesen des Gemeinen entsprechend: also den Sinn des Mit-seins dem Mit selbst zu geben, und dies insgesamt in einem „Mit-Sinn-machen“ (in einer Praxis des Mit-Sinns), in dem sich der Gegensatz eines Sinns (Horizont, Geschichte, Gemeinschaft) und eines einfachen „Mit“ (Verräumlichung, Äußerlichkeit, Dis-Paratheit) vermischen und brechen würde.“[129]1 (90f. Sps)

Das von Nancy proklamierte Credo des „du (b(ist) / und) (ganz anders als) ich“[130] ist den Bildern des Filmes eingeschrieben. GABBLA, so ließe sich folgern, versucht „Gemeinschaft zu denken.“[131] Denn Teguia setzt eine Gemeinschaft von Gleichen, die grundlegend für unsere Existenz ist, ins Bild und deren Zusammenschluss sich in unmittelbaren Momenten *zwischen* den Menschen ergibt. Indem der Film sich der Anschauung seines Publikum übergibt, kann dieses in einer übergeordneten Denkbewegung Singularitäten ver-gemeinschaften. Es wird ein Diskurs eröffnet, der eben „gerade *nicht* ihre *Einswerdung dar(...)stellen*“[132] möchte, sondern andere, grundlegendere Weisen des

129 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 90 f.
130 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 65
131 Ebd., S. 52
132 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 58

Zusammenlebens in den Fokus rückt. Oder wie Gilles Deleuze konstatiert:

„Das Volk fehlt, da es lediglich als Minorität existiert, und dies ist der Grund, weswegen das Kino der Dritten Welt ein Kino der Minoritäten ist. (…) Mit der Feststellung des Scheiterns der Zusammenschlüsse und Vereinigungen, die keine tyrannische Herrschaft wiederherstellen und sich nicht aufs neue gegen das Volk richten würden, erhob sich das moderne politische Kino auf dem Boden dieser Fragmentierung und Auflösung.“[133]

III.2. Die Bewegung des Politischen, das Reale und die Evidenz

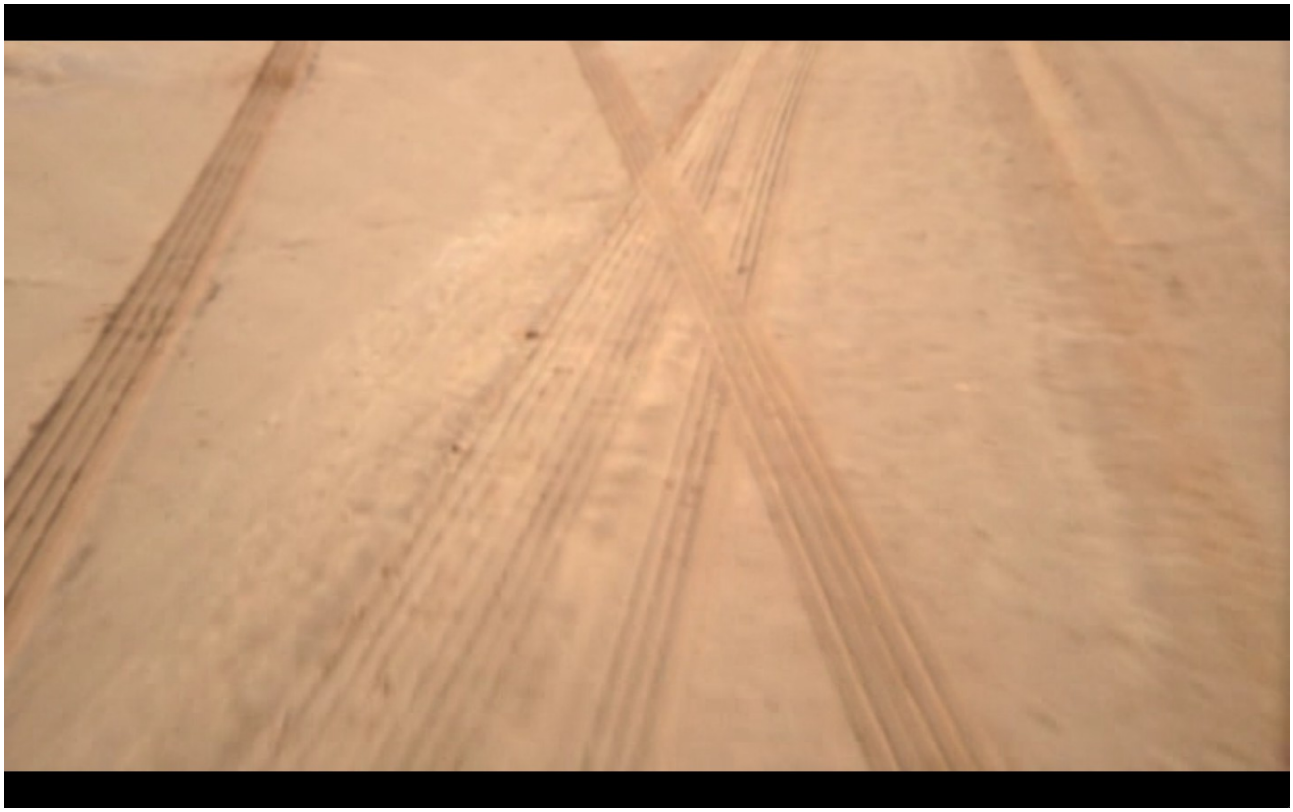

Abb. 1 „Evidence becomes that of passage rather than some epiphany of meaning or presence (…) it carries off all epiphanies of meaning and of immobile presence into the evidence of movement.“[134]

GABBLA setzt die von den post-marxistischen Philosophen postulierte Differenz zwischen Politik und Politischem in einer doppelten Bewegung ins Bild. Die Figur Maleks verknüpft den urbanen und ruralen Raum und zeichnet auf seiner Reise ins Innere des Landes Fluchtlinien vor, in denen sich die eigentliche Bewegung des Politischen ereignen kann. An ihr manifestiert sich der Rückzug des Politischen als eine Flucht nach vorne. Teguia entwirft die Flucht als „die ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-seins“[135]. Malek, so scheint es, verfolgt die Spuren des

133 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S.283
134 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 78
135 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 66

Gemeinschaftlich-Seins und -Handelns auf ein existentielles Gemeinsam-Seins zurück und bringt so nach Nancy das Wesen des Politischen ans Tageslicht. Seine Figur verknüpft nicht nur die ländliche und städtische Bevölkerung, er steht auch zwischen der instituierende Sphäre des politischen Regulativs und den familiären Strukturen zerfallener Dorfgemeinschaften.

Abb. 2, 3

Die Sphäre der Politik, eng gekoppelt an den Bereich des Kapitals, kommt in muffigen Büroräumen und sterilen Polizeistuben zum Vorschein. Sie dringt in den sozialen Bereich des Krankenhauses vor oder übt in Form radikal-islamischer Untergruppen, Militaristen und korrupten Funktionären unsichtbare Kontrolle aus. Die Gesellschaftsordnung des Regimes verlängert sich in klaustrophobische Räume: Zimmer, deren Fenster und Türen vergittert sind, die immer nur kurz oder einen Spalt weit geöffnet werden; mit Kästen in denen sich Dokumente stapeln, die jeden Ton verschlucken (Abb. 2) und Karten, die wie Schlachtpläne ausgebreitet auf dem Tisch liegen oder an der Wand pinnen. Hier wird ein System gezeichnet, das den Menschen abstrahiert und dessen Lebensrealität zum Verschwinden bringt. In diesen symbolischen Einstellungen rückt Teguia nicht nur die Wirkmacht eines subtilen Überwachungsstaat ins Licht, er ergreift zudem auch in der Kadrage Partei, um Verhältnisse sichtbar zu machen. So anonymisiert und beschneidet er die Körper der Staatsfunktionäre und Vertreter des Kapitals und macht sie damit austauschbar (Abb. 3).
Auf der anderen Seite führt uns Teguia in zusammenhanglosen Einstellungen verschiedene Gruppierungen politisch-aktivistischer Intellektueller vor. Wir wohnen ihren erhitzten Diskussionen bei, in denen sie sich die Frage stellen, welche Operationen und Akteure von Nöten sind, um die Installierung eines wahren demokratischen Systems in Algerien voranzutreiben. Eine grundlegende politische Debatte, die im Gespräch allein nicht geklärt werden kann, zumal die vorgebrachten Vorschläge im lauten Durcheinanderrufen aller untergehen.

Im Gegensatz zu diesen Figuren der instituierenden Politik, begegnet uns in der Person Maleks das Prinzip des Politischen als ein Handeln in actu. Er, der ehemalige Aktivist, sieht das Politische, so scheint es, nur in der unmittelbaren Praxis aufkeimen. Es ist die politische Bewegung, als Bewegung durch Raum und Zeit und Bewegung zwischen Menschen, der sich der Film, realisiert in der Figur Maleks, verschreibt. Der Film, das laufende Bild wird zu einem Ereignis, dem die Möglichkeit innewohnt politische Kräfte zu aktivieren. Einer der Aktivisten bringt es auf den Punkt, als er auf dem Weg durch ein zerklüftetes Wüstengebiet mit großer Geste direkt in die verwackelte Kamera ruft: *„Walking is a revolution. Walking is a renewal. Walking is a revolution against the powers that be the powers of he tribe, of the state, the power of speech of definitive truths.“* In GABBLA ist es die Bewegung des Politischen selbst, die die Figuren passiert. Dem politischen bzw. kapitalistischem Regulativ, aber auch der Fraktion der religiösen Fundamentalisten und der debattierenden Intellektuellen wird auf diese Art die subjektivierende Kraft und die selbstermächtigte Handlungsfähigkeit eines Einzelnen gegenübergestellt.

Im Lauf zweier Tage treffen Malek und das Mädchen auf Menschen, die ihnen ohne zu zögern helfen. Sie teilen Wasser, Nahrung und Kleidung mit ihnen, borgen ihnen ein Fahrzeug oder lassen sie zu sich einsteigen. Es ist die Praxis eines ethischen und in Nancys Sinn politischen Handelns, das in seiner Kontingenz die existentielle Gemeinschaft in Erscheinung treten lässt.

„“Das Volk ist nie *wie ein Volk (comme un peuple),* allerdings handelt und spricht es jedes Mal *als Volk (comme peuple)“* (…) Es ist (…) flüchtiges Subjekt eines performativen politischen Sprechaktes im Moment seines Vollzugs.“[136] Nancy hat auf die Notwendigkeit einer Subjektivierung des Politischen durch performative Handlungen hingewiesen, „ohne dass die Identität des Kollektivs in bindender Weise feststellbar wäre.“[137] Und obwohl die Frustration über den mangelnden oppositionellen Zusammenhalt spürbar ist, widersteht auch Teguia der Möglichkeit Bilder einer homogenisierten Gemeinschaft oder eines politischen Kollektivs zu beschwören. Stattdessen macht er diese an einer einzigen Figur sichtbar. Auf diese Art ruft der Film an der „Grenze (...) an der jegliche Politik aufhört und beginnt“[138] Nancys existentielle Gemeinschaft auf den Plan. In den Begegnung der im Land verstreuten Personen wird ein rhizomatischer Raum gewoben, der eine „Politik der Knoten“[139] stark macht. Hier erscheint die Gemeinschaft in der

136 Bröckling, Ulrich, Feustel, Robert (Hrsg.): *Das Politische Denken. Zeitgenössische Positionen.* Bielefeld: transcript. 2012, S. 155
137 Ebd., S. 155
138 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 169
139 Bröckling, Ulrich, Feustel, Robert (Hrsg.): *Das Politische Denken.* a.a.O.153

Modalität eines ontologischen Gemeinsam-Seins, das in flüchtigen Momenten der Begegnung ihren ethischen Charakter offenbart.

III.3. Der ontologische Blick als »Régard«

„(D)aß die Poltik *bei den Körpern beginnt und endet.* Denn es geht im übrigen nicht darum, daß es Gerechtes, Gleiches und Ungleiches, Freies und Gefangenes gibt oder nicht gibt: Es geht bei diesen *Dingen* nicht darum, sie zu bezeichnen, es geht darum ihnen *Statt* (und *Stätten*) zu geben.“[140]

Das gleißendes Licht der Weißkader als Ouvertüre des Films, aus dem sich Strommasten herausschälen, die rasend schnell an uns vorbeiziehen – es ist die Geburt eines Blicks, der sich an der archaische Landschaft Algeriens entzündet. Die Wüste ist der Raum, in dem die Menschen zu Figuren in der Weite werden, um als singuläre Gestalten wiederzukehren.

„The evidence of cinema is that of the existence of a look through which a world can give back to itself its own real and the truth of its enigma (…) a world moving of its own motion (…) it means cinematic metaphysics, cinema as a place of meditation, as its body and its realm, as the taking-place of a relation to the sense of the world.“[141]

Es sind Verfahrensweisen des (neo-)realistischen Kinos, die Teguia in GABBLA stark macht. Sie ermöglichen es ihm, ein ontologisches Sehen zu initiieren. Paradigmatisch dafür steht der häufige Gebrauch der Totalen. In GABBLA resoniert die Weite des Himmels und der Wüste entlang der klar gezogenen Linie des Horizonts. In diesen Bildern öffnet sich die Landschaft unserem Blick und wird begehbar. Die sinnliche, taktile Qualität die diesen Bildern innewohnt, spielt einer primordialen, ontologischen Wahrnehmung in die Hände. So haftet sich der Kamerablick an zerklüftete Gebirgsketten, den in der Sonne flirrenden Wüstensand, an knorrige Bäume oder rohe Häuserfassaden – das Sehen wird auf diese Art zu einem Berühren, „'(H)aptic visuality', that is 'a mode of visual perception akin to the sense of touch, where the eye, sensitised to the image's concrete appearances, becomes responsive to qualitites usually made through skin contact'“[142] Diese Potenz eines Berührens macht den Film brüchig und öffnet ihn dem Realen im Sinne Nancys Evidenz – „(O)pening the seeing to something real“[143], „an opening cut in the world onto this very

140 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 64
141 Ebd., S. 44
142 Morrey, Douglas: 'Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy'. In: Film-Philosophy, 2008. vol. 12, no. 1, S. i
143 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 18

world.“[144] – einer Sphäre jenseits der Bezeichnung, der Modalität des *reinen* Seins.[145] „(D)as in den Abstand des Seins gepflanzte Auge“[146] des Filmemachers etabliert auf diese Art einen existentiellen Raum, in dem sich das Sein des Menschen exponiert. In der Totalen wird der Blick des Zusehers sich selbst zurückgegeben. Er wird autonom, befreit sich von einem vordergründigen Geschehen und ist an keine Subjektivität verloren. Durch die Mobilisierung des Blicks entkommt dieser der Einschreibung einer konkreten Botschaft – er entwerkt sich. Diese Einstellung ermöglicht die Enthierarchisierung zwischen Mensch und Welt. In der Entfernung wird die Erscheinung vorbeiziehender Menschen fast ununterscheidbar zu den vereinzelten Baumstümpfen, Büschen oder Strommasten. Ein Motorrad bewegt sich in der Entfernung genauso lautlos durch gewundene Straßen wie eine Schafherde, die ein Tal durchquert.

Abb. 4 „The birth of a glance“[147]

Abb.5

Die ursprüngliche Verbundenheit von Mensch und Natur, das Eingelassensein des Menschen in der Welt wird durch die Tätigkeit des Landvermessers Malek unterbrochen. Er *wirft sein Auge* in die Landschaft, um diese zu vermessen. (Abb. 4) Die Werkzeuge, derer er sich bedient, setzen die Distanzen in Relation und dienen dazu den Raum zu kartographieren, um ihn zum Territorium zu machen. Diese Methode der Topographie, d.h. der Fixierung und Abstraktion interessiert sich nicht für den *Lebens*-Raum der menschlichen Verhältnisse. Sie kann in Analogie zu der instituierten, technokratisch-kaptialistischen Form der Politik gelesen werden. Man legt das Lineal an, um Zahlen aufs Papier zu bringen. Als Landvermesser zieht Malek aber Linien, keine Grenzen. (Abb. 5) Seine Kartographie dient dazu Punkte zu verknüpfen, potentielle Verbindungslinien in der Landschaft

144 Ebd., S. 44/46

145 In einigen Gesprächen wurde Teguia darauf angesprochen, ob er den Außenraum und Innenraum bewusst ineinander verschränkt, was dieser jedes Mal zurückwies. Bemerkenswert ist die Vermutung auch deshalb, weil die Landschaft Algeriens die Psyche ihrer Einwohner, wie sie von Teguias ins Bild gerückt werden, nach außen zu stülpen scheint.

146 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 41

147 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 20

auszumachen, entlang derer zukünftige Stromleitungen verlaufen können. Auch Hindernisse stellen sich Malek in den Weg - *„Der Wald ist wieder nachgewachsen“*, meint jemand – es ist eine symbolträchtige Aussage in Anbetracht der neuerlich aufflammenden terroristischen Übergriffe. *„Dann man muss Umwege nehmen,“* antwortet Malek. Der Raum, den er durchwandert und erschließt wird topologisch. Er ist von Kräfte- und Mächteverhältnissen durchzogen. Indem Malek aus seinen vertraglichen Verpflichtungen und sich mit dem Mädchen solidarisiert, durchbricht er das geo-strategische Prinzip in einer doppelten Bewegung. Er tritt nicht nur aus der Ordnung des Kapitals, sondern macht die wahre Bewegung des Politischen sichtbar, die sich nur in der unmittelbaren Praxis zeigt.

Um den filmischen Raum als politischen zu setzen, gilt es allen voran die Darstellungsweise der Figuren in den Blick zu nehmen. Teguia bleibt der Welt – mit Nancy verstanden als Gesamtheit allen Seins – immer äußerlich und gibt sich keinem introspektiven Blick hin. Er bleibt auf Distanz: „(M)on souci est de s'intéresser à ce qui est dehors, à la peau. Ce sont des rapports tactiles, des odeurs, des gestes, des rebroussements, des effondrements.“[148] Seine Bilder verschwören sich mit der Darstellung eines singulären Seins.

> „The image, then, is not the projection of a subject, it's neither its „representation,“ nor its „phantom“, but it is this outside of the world where the gaze loses itself in order to find itself as *gaze* (regard), that is, first and foremost as *respect* (égard) for what is there, for what takes places and continues to take place.“[149]

Er führt uns erschöpfte Körper vor, an Wände gelehnt, im Sand sitzend, den Blick in die Weite, aus dem Fenster oder auf den Boden gerichtet. Ihr Blick verweist gleichzeitig nach innen und außen. Nur in seltenen Fällen lässt sich die psychische Verfasstheit der Figuren erahnen. Wenn entzündet sich diese an der Grenze des Körpers der Darsteller. So ist es manchmal ein direktes, unvermitteltes Lächeln; sind es weit aufgerissene Augen, Mikronuancen auf dem Gesicht der Darsteller oder ein leerer, zu Boden gesenkter Blick, der stumm zu uns spricht. Diese Formen der Mitteilung, die den Körper einreißen und dessen Inneres nach außen wenden.

148 La leçon de cinéma de Tariq Teguia, Gespräch zwischen Olivier Barlet und Tariq Teguia. 2009 in: http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9014
149 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 64

Abb. 6 - 9

Es sind Posituren, Gesten und Blicke, die sich uns mit-teilen – eine formale Entscheidung, die mit Nancy in die ontologische Sphäre führt. Denn die plurale „Ontologie des Mit-seins“ ist „eine Ontologie des Körpers“ und das meint all das „was außerhalb ist, als außerhalb, abseits, gegen, bei mir einem (anderen) Körper, mit dem Körper am Körper“[150]. Es gibt kein Hindernis, das sich den Körpern entgegenstellen würde, nur das Hindernis des anderen Körpers, das begrenzt. Ich höre dort auf, wo der andere beginnt.

„Ich kann die Grenze sehen“, meint das Mädchen kurz am Ziel angelangt, doch das einzige was wir sehen ist ihr nackter Rücken, der sich über den Horizont spannt (Abb.6). Ihr Körper de-finiert unseren Blick und setzt uns in unmittelbare Beziehung zu ihm. Teguia filmt Körper, „des figures pas des characteres“[151], die sich zueinander positionieren, sich im Raum verteilen und die Beziehung, die sie unterhalten nach außen sichtbar machen. Ihre Erscheinung wird singulär. Sie sind je besonders, werden aber stets im Verhältnis zu ihrem Gegenüber gedacht. Sie be- und entgrenzen den Anderen. Weder haben sie individuelle Eigenschaften, noch erfahren wir etwas über ihr Innenleben. Man kann den Raum spüren, der sich zwischen ihnen aufspannt. Auf diese Art setzt der Fimemacher die Figuren als Singularitäten in Bezug. Dieser Blick nimmt den Menschen in

150 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 129
151 Interview geführt mit der Autorin, November 2014

seinem singulären Sein wahr.:„Interiority is avoided, it is voided.“[152] Hier positionieren sich die Körper als Singularitäten in der Weite des filmischen Raums. Sie drohen in der Landschaft verlorenzugehen oder halten sich bewusst versteckt.

Leergefegte Straßen, verlassene Siedlungen inmitten derer Menschen herumirren wie Geisterwesen. Verminte Landstriche, die Rohfassaden brachliegender Siedlungen, der Natur und den Witterungen überlassen, zerfurchte, provisorische Pfade, zerklüftete, sonnenverbrannte Vegetation und verdorrte Bäume – in ihnen schwingt auch die Trostlosigkeit der Gesellschaft des Nachkriegsalgerien. Die Zukunft des Landes scheint für viele ohne Perspektive, so bleibt der schweifende Blick der Figuren in zahlreichen Einstellungen wie hypnotisiert am Horizont hängen und zerstreut sich in der Leere. Umso bedeutsamer sind die Begegnungen, die stattfinden. Die Art und Weise, wie sich die Körper hier zueinander positionieren, bringt die Komparenz zum Vorschein. „Die Verknüpfung von Grenze und Kontinuität (…) soll die Nähe nicht als bloßes Nebeneinander, sondern als *Komposition* in einem präzisen Sinne bestimmen, der just auf einer strengen Konstruktion des *Kom-* beruht.“[153] Die Modalität der Komparenz, die „im Erscheinen des *Zwischen* als solchem (besteht Anm.): du *und* ich (das Zwischen-uns)“ bzw dem „*und* nicht (als) die Funktion des Nebeneinandersetzens, sondern die des Aussetzens“[154] besteht, wird hier durch die Posituren und Positionierungen der Figuren, Blicke, die sich entgehen oder in Form von Tableaux Vivants erfahrbar gemacht. (Abb. 7,8)
Die singulären Figuren heben sich oft nur als Silhouetten gegen die Landschaft ab. Sie scheinen mit der Welt verwoben und evozieren auf diese Art ein ontologisches Mensch-Welt-Verhältnis, in dem Subjekt und Objekt in einem chiasmatischen Verhältnis zueinander erscheinen. (Abb. 9, 10) Sie sind mit der Welt verschränkt. Wir haben es viel eher mit einem *Raum der Wahrnehmung* zu tun, als mit einer tatsächlichen Landschaft, wie Cyril Neyrat bemerkt hat: „ Cela ne constitue pas un paysage, mais de purs espaces de perception, relevés sensibles, atmosphériques, des signes d’une habitation, d’une occupation humaine.“[155] Je tiefer man in das Land vordringt, desto mehr verschwinden die Körper in der Landschaft**.** In vielen Bildern wird dieses Abtauchen in die Unsichtbarkeit mit Fragen des Politischen, Figuren der Sicht- und Unsichtbarkeit kurzgeschlossen, wodurch sie sich in einen aktivistischen Diskurs eingliedern, der Formen des Klandestins-Werdens als notwendig subversive Praxis der Revolte setzt. Wenn man in einem Überwachungsstaat untertauchen und unentdeckt bleiben möchte, muss die Landschaft selbst zur Komplizin werden. (Abb. 9, 10)

152 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 64
153 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 162
154 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 65
155 Neyrat, Cyril: a.a.O.

Abb. 9, 10

Die Gestalten passen sich der Umgebung an. Die sandfarbenen Kutten des Nomadenvolks werden von den Farbtönen der Wüste eingeschmolzen, die hügeligen Strecken verschlucken die Körper vor einem zweidimensionalen Sehen. Hier wird das primordiale Sein zu einem assimilierten Sein, das Gleichheit und Gleichschaltung von allem mit allem evoziert. „Wo bist du?“, ruft Malek und findet das Mädchen nicht, das sich in der Felslandschaft wegduckt. Anpassung an die Umgebung, das ist es, was vom Eindringling gefordert wird[156]. (Abb. 11) Teguias Kino gibt Nancys metaphysisch-politischerer Ontologie ihre Bilder.

Abb. 11. Das Mädchen übt das Verschwinden auf der Flucht.

156 Vgl. Nancy, Jean-Luc: L'Intrus

III.4. Fluchtlinien und Knotenpunkte – Der Raum der Evidenz

Nancys existentielle Gemeinschaft muss in Erscheinung treten, um sich zu realisieren. Sie muss stattfinden, aber auch Statt haben, ist also nicht nur performativ, sondern auch räumlich zu verstehen. Folgt man Nancy, entspringt der ontologische Raum durch die Dis-Position der Singularitäten. „Singulare, die singulär zusammen sind, und deren Zusammen (*ensemble*) weder eine Summe noch ein Umfassendes noch die „Gesellschaft“ noch die „Gemeinschaft“ ist (…) Das Zusammen der Singulare ist „selbst“ die Singularität. Sie „versammelt sie, indem sie sie verräumlicht, und sie sind „verbunden“, insofern sie nicht vereinigt sind.“[157] Nach Nancy ist es der Körper, der Raum gibt und diesen strukturiert. Im ontologischen Raum bilden die Singularitäten die Koordinaten und beschreiben einen Raum des Nah- und Fernverhältnisses – „(S)ie ist endlich *Welt*, das heißt *eigene Stätte* der realen Ausdehnungen, Raum unserer Körper, der Verteilungen ihrer Existenzen, der Aufteilungen ihrer Widerstände“[158]. Auch in GABBLA wird das Wechselverhältnis von Körper und Raum in Szene gesetzt. „(I)l est toujours question de corps, d'individus au milieu d'un espace. Que nous dit cette relation sur l'état d'un pays?“[159], so Teguia. Maleks Gehilfe deutet in die Ferne: „Vers ce petit arbre, c'est la famille Mir. Et les maisons là-bas, ce sont celles de mon neveau, et ça, c'est notre maison.“ Die Punkte, die er mit ausgestrecktem Arm in der Ferne bezeichnet, werden durch den Menschen erst wirklich als tatsächlicher Raum erschlossen.

Im ontologischen Raum sind es die Menschen, die diesen erst hervorbringen. „Die Welt der Körper ist die nicht-undurchdringbare Welt, die Welt, die nicht zunächst der Dichte des Raumes unterworfen ist (…), sondern in der *zunächst die Körper den Raum artikulieren.* Wenn die Körper nicht im Raum sind, sondern der Raum in den Körpern, dann ist er Aufspannung, Spannung des Ortes.“[160] Teguias filmischer Raum wird durch die verschiedenen Begegnungen aufgespannt. Indem sich die Singularitäten im Raum verteilen, setzen sie sich zueinander in Relation. Zwischen ihnen webt sich ein Netz, das von Kräftelinien strukturiert wird. Wenn Nancy meint „das der Existentialität gemäß begriffene Mit muss (...) als die Natur eines sehr besonderen Raums ausgearbeitet werden – wobei das Wort „Raum“ hier (...) im eigentlichen Sinne verstanden wird“[161], so möchten wir dieses *Mit* im Raum des Politischen auch als topologisches Verhältnis denken. „Singulare, die singulär zusammen sind, und deren Zusammen (ensemble) weder eine Summe noch

157 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 62
158 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 39
159 *La leçon de cinéma de Tariq Teguia*. a.a.O
160 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 28 f.
161 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 157

ein Umfassendes noch „die Gesellschaft“ noch die „Gemeinschaft“ ist (…) Das Zusammen der Singulare ist „selbst“ die Singularität. Sie „versammelt“ sie, indem sie sie verräumlicht, und sie sind „verbunden“, insofern sie nicht vereinigt sind.“[162].

Abb. 12, 13

Es sind die Relationen, in denen die Gemeinschaft durch horizontale Verknüpfungen zusammenfindet. Nancys “Politik der Knoten“ referiert auf einen rhizomatischen Raum, der sich durch kontingente Begegnungen strukturiert.

„Wahrscheinlich ist diese Gliederung den singulären Seienden wesentlich: was sie sind, sind sie, in dem Maße als sie miteinander verknüpft sind, als ihre Verteilung und Mit-Teilung entlang von Kraftlinien, Spaltungs-, Krümmungs- und Zufallslinien etc. erfolgt, deren Netz ihr *Gemeinsam-Sein* ausmacht.“[163]

Immer wieder wandelt die hochgeschossene Gestalt Maleks zwischen vereinzelten Bäumen und Strommasten umher. Die Leitungen, die gelegt werden sollen, können in Analogie zu Maleks Unterredungen mit den einzelnen Vertretern der jeweiligen Bevölkerungsanteile gelesen werden. (Abb. 10, 11) Durch die Interaktionen mit den Personen, denen er begegnet, werden diese horizontal verknüpft. Trotz seiner Wortkargheit ist er die Figur, durch die die Dinge in Bewegung geraten und die Menschen zueinander in Beziehung treten. Er agiert wie ein menschliches Bindeglied, das als ein Scharnier zwischen ihnen vermittelt und setzt auf diese Art das *Mit*, ganz im Sinne Nancys ins Bild: „Das Eigentümliche der Gemeinschaft ist uns also derart angezeigt: Sie muss sich keine andere Ressource aneignen als das bloße „Mit“, das sie konstituiert, das *cum* der „Gemeinschaft“, ihre Innerlichkeit ohne Inneres“[164]. Das Innere bleibt leer. Ebenso wie Algeriens Wüste bahnt sich der Film nicht auf einen Mittelpunkt hin. Im Gegenteil er formiert Fluchtlinien,

162 Ebd., S. 62
163 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 159
164 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 101

Vektoren und Spuren, die verwischt werden, in dessen Hier und Jetzt sich jedoch das politische Moment als die Praxis eines Wir einschreibt. Malek ist getrieben vom Willen dem Mädchen zu helfen und die Menschen, denen sie begegnen, werden auf diesem Weg zu Komplizen. Die Grenzen, die hier überschritten werden, sind auch die Grenzen zwischen Menschen.

„Jedenfalls soweit es sich um die „egalitäre Forderung, begründet in der gattungsmäßigen Identität" handelt, verhilft die Gleichheit der Singularität noch nicht zum Recht oder stößt auf beträchtliche Schwierigkeiten, wenn sie es tun will. (…) Das *Konkrete* bedeutet zuerst das wirkliche Objekt eines Denkens des Gemein-sam-seins, und dieses wirkliche Objekt ist in letzter Instanz das singulär Plurale des Ursprungs, folglich ebenso der Ursprung der „Gemeinschaft" selbst."[165]

Es ist der Zufall der Menschen zueinander führt und die Kontingenz der Begegnungen in den Vordergrund stellt. Zufall ist, dass aus der Gruppe der Flüchtlinge einzig das Mädchen auf keine Mine tritt, Zufall auch, dass eine Berbergemeinschaft im passenden Augenblick den Weg der Flüchtenden kreuzt und der Truck, zufällig an diesem einen Tag im Jahr an ihnen vorbeifährt, um ein paar Schafe zu holen. Auch Glück ist politisch. Kairos - der richtige Moment wird zum der gerechten Moment.

III.5. Das flüchtige Ereignis des Politischen

Die Verknüpfung von Singularitäten, Dis-lokationen im Raum können als eine *Politik der Knoten* verstanden werden, d.h. als Punkte, die gesetzt werden, um Verbindungslinien zu ziehen, die gespeist sind vom *élan vital*, vom Sinn, der zwischen den Existenzen zirkuliert. *„Il faut creer un mouvement réel, (…) un mouvement dionysique! Un mouvement pour la vie!"*, ruft einer der Aktivisten in die Runde. In den Passagen-Bildern der Flucht artikuliert sich die kontinuierliche Bewegung des Lebens, des Filmes und des Politischen selbst – „After all, that is what *cinema* means: continuous movement, not representation animated with mobility, but mobility as essence of presence and presence as a coming, coming and passage."[166] Was wir sehen ist eine „Gemeinschaft (…) der Verknüpfung, und nicht eine der Organisation (…), dort wo „die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt (und) das wahre Reich der Freiheit [beginnt]""[167] Dieses Reich der Freiheit, wie Nancy es nennt, wird in GABBLA entlang der Fluchtbewegung sichtbar gemacht. Die Bewegung ins Innere des Landes lässt sich als Aufbruch in die

165 Ebd.. S. 50
166 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 66
167 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 162

Unabhängigkeit lesen und erinnert dabei nicht von ungefähr an das Genre der Roadmovies: man erkundet Gebiete und macht sich frei von dem, was hinter einem liegt. Nicht die Vergangenheit ist was zählt, sondern die Zukunft. Die nomadische Reise entfaltet sich entlang zufälligen Begegnungen, die es zuerst Malek, dann beiden Protagonisten ermöglichen in jeweils bestehende kollektive Strukturen zu treten. Das können familiäre Bande sein, eine Runde singender und tanzender Dorfbewohner, ein Kreis herumziehender Hirten, eine Gemeinschaft von Siedlern. Wie das junge Mädchen dringt auch Malek als Fremder in diese Gebiete vor. In den Interaktionen mit den einzelnen Personen wird an seiner Figur das politische Axiom der Gleichheit sichtbar, das gleichzeitig im Anerkennen des Andersseins und der anderen Lebenswelt, aber auch in der *Mit-teilung* die egalitäre Beziehung als Verküpfung zwischen den Personen ausstellt. Indem Malek in Kommunikation mit den einzelnen Gruppierungen tritt, lässt er, mit Nancy gelesen, die Modalität der existentiellen Gemeinschaft aufscheinen.

„Die Welt, in die *ich* geboren werde, in der ich sterbe, existiere, ist nicht die Welt „der anderen", da sie genauso „meine" ist. Es ist die Welt der Körper. Die Welt des Außen. (...) Die Welt des Aufeinandertreffens. Ein immenses, unendliches Aufeinandertreffen."[168]

Teguia führt Menschen zusammen, deren Zusammentreffen dem Zufall geschuldet ist. Die Beliebigkeit mit der seine Figuren eingeführt werden, machen die Handlungen zu Akten grundlegender Solidarität und Menschlichkeit. Es sind entwerkte Handlungen, d.h. Mit-Teilungen, die Übergänge ermöglichen und ein politisches Moment in sich bergen. Teguia stellt ein Gemeinsam-sein aus, das dem Anderen auf immer gleiche Art und ungeachtet diverser religiöser oder ethnischer Unterschiede begegnet. Für Malek spielt es keine Rolle, welcher Gruppierung, welchem Stamm, welcher Nationalität die Menschen angehören, denen er begegnet. Er behandelt alle gleich und erwartet dasselbe von seinem Gegenüber. Den Zusammenkünften muss keine besondere Beziehung vorangehen, vielmehr nehmen die Personen den Charakter von Weggefährten an, *Mit*menschen, die sich in flüchtigen Momenten zueinander in Beziehung setzen. Oft wird Kaffee wird getrunken, miteinander gegessen, getanzt und gesungen und selten treten mehr als zwei Figuren ins Bild. Geredet wird wenig. Man teilt etwas, man teilt den Boden auf dem man steht, den Raum, aber man teilt sich nicht in ausschweifenden Konversationen mit. Ebenso selten fragt man nach der Herkunft des Mädchens. So wirft einer der Hirten dem Mädchen ungefragt mit den Worten *„Deiner Freundin ist bestimmt kalt."*, eine sandfarbene Kutte zu. Die wortlose zwischenmenschliche Kommunikation ist das was Nancy als politisch bezeichnen würde.

168 Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 31

GABBLA wendet sich auf diese Art der Ontologie „als „Sozialität“ oder „Soziation“ zu, einer Gemeinschaft die ursprünglicher ist als jede „Gesellschaft“ („Sozietät“), jede „Individualität“ und jedes „Wesen des Seins“.“[169] Es veräußert eine Ontologie, die als „das Sein *mit* (…) *als das* Mit des Seins selbst“[170] gelesen werden kann.

Durch die Komposition des Bildes gelingt es Teguia das Politische ins Bild zu holen und den Gleichheitsdiskurs mit filmischen Mitteln zu verhandeln. Die Kamera Teguias urteilt nicht und setzt, mit Ausnahme der Repräsentanten des Staats, alle gleich ins Bild. Als die Gruppe der Flüchtlinge zum ersten Mal ins Bild kommt, ist die Einstellung out-of focus. Zum Schutz vor der Kälte schlafen sie eng aneinander gedrängt auf dem steinigen Boden. Ihre Gesichter werden so nah herangeholt, dass sie die ganze Leinwand ausfüllen. Wir werden in diesem Bild mit dem nackten (Über-)Leben konfrontiert. Es gelingt hier den Blick des Außen auf den ANDEREN in der anmaßenden Respektlosigkeit einer aufgebürdeten Intimität zu duplizieren und im selben Moment die existentielle Not empathisch nachvollziehbar zu machen, ohne dass diese konkret verhandelt würde. Auch das kann unter Nancys geforderter gerechter Distanz verstanden werden. Auch hier ließe sich das Ereignis der Evidenz verorten - „Evidence is what presents itself at the right distance.“[171] Denn „“Gemeinschaft“ meint, vor allem anderen, die nackte Exposition einer gleichen, banalen Evidenz, die leidet genießt, zittert. Und es ist zunächst das was das Morgengrauen allen Opfern, allen Phantomen entreißt, um es der Welt der Körper zu schenken.“[172] Eine weitere Szene, die das Thema der Gleichstellung kinematographisch aufgreift, ist das erste Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten im Containerhäuschen Maleks. Wir sehen die aufgerissenen Augen des Mädchens, das Weiß ihrer Pupillen das sich gegen das Dunkel des Raums abhebt. Malek wird in der Untersicht ins Bild gerückt und wirkt viel größer als das in die Ecke des Raumes zurückgewichene Mädchen. Plötzlich streckt sie ihre Hand aus: „Halt, keine Bewegung!“ Es ist ein Sprechakt der diktiert, gleichzeitig Befehl und Drohung. Das Mädchen definiert auf diese Art Grenzen und invertiert im selben Moment die konventionellen Hierarchien.[173] Das darauf folgende Handgemenge, das von ihr initiiert wird, könnte man eher als einen Streit um die Position im Bild und die Form der Darstellung interpretieren, als – wie man annehmen könnte – eine defensive Reaktion auf einen Angriff. Wir folgen für kurze Zeit der Vermengung fragmentierter, entindividualisierter Körperteile. Nach dieser Sequenz bleibt das Bild für einen Moment leer, nur schweres Atmen ist zu hören.

169 Nancy: *singulär plural sein.* a.a.O. S. 69
170 Ebd., S. 69
171 Nancy, Jean-Luc: *The Evidence of Film.* a.a.O. S. 70
172 Nancy: *Corpus*, a.a.O. S. 45 f.
173 Diese hierarchische Invertierung der Rollen bleibt auch im restlichen Film bestehen, so ist es sie, die die Route „We take that one!“ und das Tempo „Slower!“ bestimmt.

Schließlich sehen wir das Mädchen, das sich erschöpft am Boden niedergelassen hat und nach einem langsamen Kameraschwenk auf gleicher Blickhöhe, der die Distanz zwischen den Figuren ins Bild holt, Malek. Nach dem wortlosen Gefecht begegnen sich beide auf Augenhöhe. Ein enthierarchisierter Raum ist etabliert. Nun beherbergt der Container, dessen provisorisch Ausstattung nicht von ungefähr an ein Flüchtlingsquartier erinnert, zwei. Auch in der nächsten Einstellung positioniert die Kamera beide Figuren auf einer Blickachse. Sie sitzen in der Halbtotalen auf dem Campingbett Maleks, der dem Mädchen die Hälfte einer Orange reicht. So unterschiedlich der biographische Kontext der beiden Figuren auch ist, sie werden von Teguia in dieser Bildkomposition unmissverständlich als Gleiche gesetzt.

Die Gemeinschaft der Menschen kennt keine Grenzen. In GABBLA werden alle Teile der Bevölkerung auf die Bühne geholt und in der Repräsentation einander angeglichen. Wenn es gilt den Raum des Sozialen je neu zu erzeugen und das Gemeinsame in ihm immer wieder aufs Neue zu bestimmen[174], muss zunächst der Abstand zwischen den Singularitäten greifbar werden, um das Gemeinsam-Sein in den Fokus zu rücken.

Die Gemeinschaft darf und kann sich auch auf der Bühne dieses Kinos nicht mehr in einer Einstellung einfinden. Sie konstelliert sich über Einstellungen hinaus in den Außenraum, wo nur der gemeinschaftlich ist, der gemeinschaftlich handelt. Es ist genau dieses von Nancy benannte Vermögen eines Denkens der Gemeinschaft, das man in Teguias Kino vermutet, welches als Voraussetzung vorwegnimmt „daß man bereits auf die Gemeinschaft verpflichtet ist“[175]. So ist auch der/die ZuseherIn gefordert, Leerstellen zu füllen. Die Bilder der Auflösung gemeinschaftlicher Strukturen möchten als Chance gelesen werden. Sie gehen als implizite Aufforderung vom Film an das Publikum, als „Appell, der uns zusammenruft, der Appell, den wir an der Grenze gegenseitig an uns richten“[176]. Wenn Gemeinschaft das ist, „*was uns zustößt – als Frage, Erwartung, Ereignis, Aufforderung* -, was uns also *von* der Gesellschaft *ausgehend* zustößt.“[177], dann verpflichtet sich GABBLA dazu dieses Potential aufscheinen zu lassen und hält an der Hoffnung einer solidarisierten Menschheit fest. „Nichts ging also verloren und daher ist auch noch nichts verloren.“[178]

174 Hermann Kappelhoff, Anja Streiter (Hrsg.): Die Frage der Gemeinschaft. Berlin: Verlag Vorwerk 8. 2012, S. 24
175 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a. O. S. 162
176 Ebd., S. 151
177 Ebd., S. 31
178 Ebd., S. 31

Abb. 14, 15

Eines der Indizien dieser Aufforderung an eine Gemeinschaft, die keine bestimmte Form annimmt, „sondern vielmehr sich selbst (…) öffne(t)“[179] und die hinaus in den Raum der Zuseher zieht, findet man in der Blickregie. Indem die Blicke der Figuren häufig aneinander vorbeigehen, wenn diese nebeneinander Platz nehmen und ihren Körper frontal dem Blick des Zusehers zuwenden, öffnet sich das Bild und lädt dazu ein, einzutreten. (Abb. 13) In manchen Fällen ist der Blick der Darsteller direkt aus dem Bild hinaus an den Zuseher gerichtet. Malek, der die mit Blut besprengte Innenwand seines Containerhauses reinigt, wendet sich für einen kurzen Moment der Zeugenschaft aber auch der Anklage an das Publikum. (Abb.12) Das Bild wird eingerissen, so dass das Geschehen den Zuseher direkter angeht. „Je voulais aller au-delà de ce qui me contraint, c'est-à-dire le cadre.“[180] Am Ende ist so der Blick des Zusehers/der Zuseherin, der die Singularitäten zur existentiellen Gemeinschaft verknüpft.

179 Ebd., S. 169
180 *La leçon de cinéma de Tariq Teguia*. a.a.O

IV. GEMEINSCHAFT IM DISSENS: JACQUES RANCIÈRE

„Meine Vision der Philosophie ist, dass das Denken zunächst eine Kraft der Deklassifizierung, der Neuaufteilung der Aufteilung von anerkannten Gebieten der Disziplinen und Kompetenzen ist. Die Philosophie sagt, dass das Denken allen zukommt.“[181]

Jacques Rancière gliedert sich mit seinen polit-philosophischen Darlegungen genau wie sein Kollege Nancy in einen Diskurs ein, der das Politische notwendig in die Sphäre der Ästhetik rückt. Bei Rancière drängen folglich Fragen der Wahrnehmung ins Zentrum seiner politischen Theorie. Diese müssen verhandelt werden, um die hegemonial vorgeformte Ordnung des Sicht- und Sagbaren zu unterbrechen und neu zu konfigurieren. Das politische Moment nistet folglich in der Irritation und Öffnung der symbolischen Ordnung. Diese „Bühne der Sichtbarmachung“[182] dessen was bis dahin unsichtbar war, kann nach Rancière und anders als bei seinem Kollegen Nancy, nur durch einen Streit eingerichtet werden und das indem die, die bis dahin nicht gehört und verstanden wurden, sich als Gleiche in der Gesellschaft artikulieren. Ausgehend von Kants Konzeption der Wahrnehmung als Aktualisierung historischer apriori Formen, konstatiert auch Rancière, dass jedes Subjekt immer schon in eine präfigurierte, hierarchisierende Ordnung der Wahrnehmung eintritt. Diese Annahme dient ihm als Grundlage seiner polit-ästhetischen Ausführungen zur Gemeinschaft. Rancière ist an konkreten Verfahren politischen Handelns interessiert und bleibt in seiner Denkart radikal dem Marxismus verhaftet. Anders als sein Kollege, der sich dem Topos der Gemeinschaft ausschließlich aus einer ontologisch-ethischen Perspektive widmet und diese in die existentiellen Sphäre schiebt, fasst Rancière den Begriff der Gemeinschaft konkret als Gemeinschaft der *Anteillosen*[183]. Er dekonstruiert, um die Kategorie der Gemeinschaft neu zu wenden, die marxistische Klasse des Proletariats und setzt diese als neues, flüchtiges Subjekt politischer Auseinandersetzung, welches als Klasse der Anteillosen das Unrecht in der Gesellschaft ausstellt und dadurch Fragen nach neuen Formen der Wahrnehmung aufwirft.

Wie Nancy hält es auch Rancière für notwendig das Verhältnis von Philosophie und Politik neu auszuloten. So wendet er sich nach 1968 u.a. gegen seinen Mentor Louis Althusser, der der Philosophie die tragende Rolle in der Emanzipation der Unterdrückten zuschreibt. Rancière kritisiert an Althussers Konzeption das hierarchische Verhältnis, das der Philosoph gegenüber dem Rest der Gesellschaft einnehmen möchte. Der philosophischen Disziplin fällt nach Rancière keine

181Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin: merve, 2008
182 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, S. 37
183 Vgl. ebd., S. 22 ff.

privilegierte Position im politischen Aktivismus zu. So wäre es falsch anzunehmen, Philosophen wären eher zu einer intellektuellen Erkenntnis befähigt als jeder andere in (bzw. *außerhalb*) der Gesellschaft. Genauso fehlgeleitet wäre die Annahme an Stelle derer, die nicht gehört werden, die Stimme ergreifen zu können, um stellvertretend für diese aufzubegehren. Im Gegenteil: die *Klasse der Anteillosen* kann sich nur in einer politischen Handlung aus sich selbst heraus emanzipieren. Dafür gilt es zunächst die Gleichheit aller Teile der Bevölkerung als konstitutives Element der Politik bzw. als Grundvoraussetzung des Politischen überhaupt ernstzunehmen.

Gleichheit gilt Rancière als „axiomatische Grundvoraussetzung“[184] jeder politischen Aktion. Sie ist nicht das Resultat oder das Ziel von Politik, sondern die Voraussetzung, die diese überhaupt ermöglicht. Gleichheit ist aber auch, so folgert Rancière, der Ausgangspunkt für Ungleichheit. Man muss sich in der gleichen Sprache verständigen, diese gewährleistet aber auch, dass Befehle oder Verbote als solche verstanden werden können. Rancière verknüpft Politik und Gleichheit also eng verknüpft mit der Begabung der Sprache, bzw. der Art und Weise, wie bestimmte Sprechakte vernommen werden. Erst wenn auch die, die keinen Anteil an der Gesellschaft haben nach dem Prinzip der Gleichheit sprechen und handeln, zeigt sich das Unrecht, das in ihrem Ausschluss bzw. in der ungerechten Verteilung der Anteile begründet liegt; erst daraus kann eine genuin politische Bewegung resultieren. Das *Unvernehmen* – einer Rancières zentraler Termini – meint in diesem Zusammenhang eine Situation des Streits. Es tritt dann in Erscheinung, wenn die, die mit dem Rest der Gesellschaft zwar eine gemeinsame Sprache teilen, aber vom herrschenden System nicht gehört und gesehen werden, ihre Gleichheit beweisen indem sie etwas anderes verstehen, als von ihnen erwartet wird und in dem Moment eine andere Position einnehmen, als ihnen zugeteilt wurde. Das Unvernehmen ist ein Konflikt darüber, wer sich wie äußern kann oder darf und auf welche Art die Äußerung wahrgenommen und verstanden wird:

> „“Wir verstehen, dass ihr lügt, wenn ihr die Sprache eurer Befehle als gemeinsame Sprache hinstellt. (…) Wir nehmen wahr, dass ihr das tut, um die Welt aufzuteilen zwischen denen, die befehlen und denen, die gehorchen. (…) (W)ir verstehen, dass ihr lügt, wenn ihr verneint, dass es eine gemeinsame Sprache gibt.““[185]

184 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Berlin: bbooks, 2006, S. 11
185 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. S. 58

IV. 1. Für eine Gemeinschaft der Gleichen

Dem Erbe des Marxismus radikaler als manch andere/r seiner KollegInnen verpflichtet, konstatiert Rancière, dass „die Einrichtung der Politik“ nach wie vor „in eins mit der Einrichtung des Klassenkampfes“[186] geht. Denn, so der Philosoph, „(d)er Klassenkampf (…) ist die Politik selbst.“[187] Wenn die heutige Form der demokratischen Politik sich als Souveränität eines Rechtsstaats äußert, der – im Sinne Marx - nicht mehr einem einheitlichen Volk gegenübersteht, sondern einzelnen Individuen, die sich nicht als Klasse begreifen lassen, so gilt es für Rancière die Kategorie des Volks zu dekonstruieren, um sie erneut ins Gefecht zu führen.

Gleich zu Beginn seines 1995 erschienen Buches *Das Unvernehmen* entlarvt Rancière anhand Platons politischem Grundlagentext *Politeia* die ursprüngliche Schieflage, in der sich die demokratische Politik als Einrichtung von Anfang an befindet. Denn während die Oligoi und Aristoi, die die attische Polis konstituieren, sich durch Reichtum und Tugendhaftigkeit auszeichnen, gelingt es dem Demos einzig durch die Eigenschaft der Freiheit, Einlass in die politische Ordnung zu erhalten. Da diese Eigenschaft auch den anderen Klassen innewohnt, wird sie von Rancière als uneigen[188] und leer[189] aufgedeckt. Gleichzeitig begründet sie aber die (scheinbare) Gleichstellung des Demos gegenüber den anderen Klassen.

> „So wie das Volk nicht wirklich das Volk ist, sondern die Armen, sind die Armen selbst nicht wirklich die Armen. Sie sind nur die Herrschaft der Abwesenheit einer Eigenschaft, die Wirklichkeit der anfänglichen Trennung, die den leeren Namen der Freiheit trägt“[190]

Für Ranciére gibt es im heutigen Staatssystem nach wie vor nur zwei Gruppen: jene, die über Reichtum bzw. Eigentum und symbolisches Kapital verfügen; die bestimmen und „das Rechte“[191] sprechen und jene die über all diese Eigenschaften nicht verfügen. Der Staat beherbergt im Kern eine herrschende (Eigentümer-)Klasse die einem Volk gegenübersteht, das zwar de jure gleich an Rechten ist, de facto jedoch nicht gleich an Mitspracherecht. „Der Mensch der zivilen Gesellschaft, der egoistische Eigentümer (hat) zum Gegenstück den Nichteigentümer (…), dessen Bürgerrechte nur dazu da sind, das radikale Nicht-Recht zu maskieren.“[192] Indem der Staat jeden Bürger unter

186 Ebd., S. 30
187 Ebd., S. 30
188 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. S. 26
189 Ebd., S. 21
190 Ebd., S. 26
191 Ebd., S. 34
192 Ebd., S. 94

dem diffusen Begriff des *Volks* subsummiert und ihm seinen Platz im System zuspricht bzw. zuweist, täuscht er ihm vor, eine Stimme von Gewicht zu haben; indem er ihm einen Anteil an der Ausführung der Politik ausspricht, gibt er vor ein gleichheitliches System zu installieren. Er tarnt so das Unrecht als die ungerechte Verteilung der Anteile und Ungleichheit durch die scheinbare Gleichstellung von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit. Rancière plädiert aus diesem Grund für eine Umdeutung des Begriffs *Volk*, welches nie als homogen verstanden werden kann, da dieses sich immer schon in ein „Souveränitätsvolk“[193] und ein Volk als „Mehrheit der sprechenden Wesen“ spaltet, das „in die Nacht des Schweigens“ zurückgeworfen und dessen Rede „nur als Lärm wahrgenommen wird, der Freude oder Schmerz, Zustimmung oder Revolte signalisiert“[194]. Er geht so weit, der Einrichtung der Politik den Status einer Lüge zuzuschreiben[195]. Denn „dass die, die Nichts-Besitzen trotzdem an der Politik teilhaben dürfen, maskiert die Tatsache, dass sie sowieso nicht gehört werden.“[196] Für Rancière, der sich selbst als Verfechter der radikalen Demokratie sieht, können die Konstitutiven von Gleichheit und Gerechtigkeit im demokratischen System weder als vorausgesetzt, noch als gewährleistet gelten. Sie können nie zur Gänze vollzogen sein. Wahre Demokratie kann deshalb nur als ein Zustand des steten Aufschubs verstanden werden, in dem diese Rechte beständig subjektiviert und aktualisiert werden müssen. „Die Gemeinschaft der Gleichen ist immer aktualisierbar, (…) kein zu erreichendes Ziel, sondern eine zu Beginn zu setzende und unablässig wieder zu setzende Voraussetzung.“[197] Aktualisierung, d.h. die radikal-demokratische Emanzipation, meint im Sinne Rancières die Umverteilung der Sichtbarkeiten. Sie ist ein Streit über die *Aufteilung des Sinnlichen*, d.h. über die Aufteilung dessen, was vernommen und verstanden werden kann, sichtbar und hörbar wird. Rancière versteht unter der Aufteilung des Sinnlichen, die er an anderer Stelle auch „erste Ästhetik“ nennt[198], die Ordnung der Wahrnehmung der gemeinsamen Welt, die im Sinne eines a priori vorgibt, was und wer auf welche Art wahrgenommen wird. Sie ordnet Bedeutungen zu und ist als ein symbolisches und strukturierendes Machtsystem zu verstehen, ein „System von Analogien zu sozialen Hierarchien“[199], eine Ordnung und Verteilung der gemeinsamen Erfahrung. Politik wird in diesem Zusammenhang zu einer Frage der sinnlichen Wahrnehmung und gehört damit notwendig der Sphäre der Ästhetik an. Sie verhandelt Fragen nach den Formen des Erscheinens.

193 Ebd., S. 98
194 Ebd., S. 34
195 Ebd., S. 94
196 Ebd., S. 94
197 Rancière, Jacques: „Die Gemeinschaft der Gleichen“, in: Joseph Vogl (Hrsg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1994, S. 123
198 Vgl. Busch, Kathrin; Därmann, Iris (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch. München: Fink. 2011, S. 349
199 Rancière: Ist Kunst widerständig, a.a.O. S. 40

„Die Politik bestimmt eine gemeinsame Welt, sie definiert Gegenstände als gemeinsame, was auch bedeutet, dass sie andere von dieser Gemeinschaft ausschließt. (…) Die Politik ist also zunächst die Verhandlung über das, was sinnlich gegeben ist, über das, was sichtbar ist, über die Art, in der es sagbar ist und darüber, wer es sagen kann. Dies richtet eine Verteilung des Sichtbaren, Sagbaren und Machbaren ein, im doppelten Sinn des Wortes Verteilung: Was als gemeinschaftlich gegeben wird, aber auch, was auf diese zwei Seiten einer Teilungslinie verwiesen wird, die das Sichtbare vom Unsichtbaren, das Hörbare vom Unhörbaren, das Mögliche vom Unmöglichen unterscheidet, und schließlich auch diejenigen, die sprechen von jenen, die nicht sprechen, diejenigen die können von denen, die nicht können usw.“[200]

Nach Rancière kann politisches Handeln nicht bedeuten, etwas an dem ändern zu wollen, das bereits in der politisch-polizeilichen Ordnung situiert ist, sondern lässt im Zuge einer unmittelbaren Handlung etwas *in Erscheinung treten,* das bis dahin überhaupt nicht wahrgenommen werden konnte. Das Volk als solches kann, da es „ganz in der *Struktur des Sichtbaren* gefangen (ist), einer Struktur, in der man alles sieht und alles gesehen wird, und in der es daher keinen Ort mehr für das Erscheinen gibt“[201] nur unter bestimmten Voraussetzungen zum politischen Akteur werden. Es muss in Form einer Vergemeinschaftung des Unrechts aus der Struktur des hegemonialen Wahrnehmungsregimes selbst ausbrechen und neue Formen des Sicht- und Sagbaren ins Spiel bringen. Rancière führt dafür die paradoxale Denkfigur des „Anteil(s) der Anteillosen“[202] ein, die bei ihm oft synonym mit dem Terminus Volk zur Verwendung kommt.

„Volk ist für mich der Name eines politischen Subjekts, das heißt von etwas, was zustäzlich zur Logik der Zählung der Bevölkerung, seiner Teile und seines Ganzen hinzukommt. (…) Volk (...) ist für mich der Gattungsname der Gesamtheit der Subjektivierungsprozesse, die den gleichheitlichen Charakterzug bewirken, indem sie die Formen der Sichtbarkeit des Gemeinsamen mit den Identitäten, Zugehörigkeiten, Aufteilungen und so weiter, die sie bestimmen, in Konflikt bringen.“[203]

Man kann also sagen, dass sich nach Rancière die Gemeinschaft von der Gesellschaft abhebt, die für sie keinen Platz vorgesehen hatte, um das Ungenügen des Rechtsstaats alle gleichermaßen in die Gesellschaft zu integrieren und sie mit denselben Rechten auszustatten, auszustellen. Rancière etabliert mit den *Anteillosen* ein neues Subjekt der politischen Sphäre, das er der Konzeption des marxistischen Proletariers annähert: „Ich habe meinerseits die evolutionistische Seite, die den Proletarier als den Arbeiter, der von der großen Industrie geformt wurde, bekämpft und habe dem

200 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 38
201 Rancière: Das Unvernehmen, S. 112
202 Ebd., S. 22
203 Rancière, Jacques: Das Volk und seine Fiktionen. Wien: Passagen Verlag, 2013, S. 182

Wort „Proletarier“ seinen unzeitgemäßen Auftrag zurückerstattet.“[204] Für ihn bezeichnet das Proletariat bzw. die Anteillosen keine Klasse mehr, sondern das Prinzip einer potentiellen, politischen Subjektivierung: „Der Name des Proletariats ist der reine Name der Ungezählten, eine Weise der Subjektivierung, die den Anteil der Anteillosen in einen neuen Streit stellt.“[205] Die Anteillosen sind das „Subjekt des Unrechts“[206], das nicht mehr als Klasse, sondern als zu subjektivierende Gemeinschaft das marxistische Proletariat aufsprengt und transformiert.

„Die PROLETARIER sind weder die manuellen Arbeiter noch die arbeitenden Klassen. Sie sind die Klasse der Ungezählten (…) Der Name des Proletariers definiert weder eine Gesamtheit von Eigenschaften (manueller Arbeiter, industrielle Arbeit, Elend etc.), die gleichfalls einer Vielzahl von Individuen zukämen, noch einen Kollektivkörper, der ein Prinzip verkörpert, dessen Individuen Teile wären. Er gehört einem Vorgang der Subjektivierung an, der identisch ist mit dem Vorgang der Ausstellung eines Unrechts.“[207]Bei der Figur der Anteillosen handelt es sich um eine dissensuelle Gemeinschaft; eine Gemeinschaft, die einen Streit einrichtet und auf diese Art als Operator politischer Auseinandersetzung agiert.

„Ein politisches Subjekt ist keine Gruppe, die sich ihrer selbst „bewusst wird“, sich eine Stimme gibt, ihr Gewicht in der Gesellschaft einsetzt. Es ist ein Operator, der Regionen, Identitäten, Funktionen und Fähigkeiten zusammen- und auseinander bringt“[208]

Im Anschluss an die politische Differentialphilosophie unterscheidet auch Rancière zwischen zwei Logiken des Politischen, wobei er von der gängigen Terminologie abweicht und statt dem *Politischen* und der *Politik*, die Differenz zwischen Politik (*la politique*) und Polizei (*la police*) einführt. So überschreibt er das was andere Vertreter der politischen Theorie unter der gesellschaftlichen Ordnung der Politik verstehen, mit dem Terminus *Polizei*, während das Politische bei ihm die *Politik* ist. Die polizeiliche Einrichtung der Politik fungiert bei ihm als juristisch-politische, symbolische, hierarchisierende Ordnung. Sie benennt und identifiziert den Menschen, formt diesen zum Bürger und klassifiziert Gruppierungen. Auf diese Art weist sie Plätze zu und verteilt die Anteile[209]. So bekommt jedes Individuum eine fixe Rolle zugeschrieben und wird im politischen Raum der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit[210] zugeordnet. Das polizeiliche System ist nach Rancière „nicht so sehr (als) eine „Disziplinierung“ der Körper“ zu verstehen, denn „als eine

204 Rancière: Ist Kunst widerständig. a.a.O. S. 74
205 Rancière: Das Unvernehmen. a.a.O. S. 95
206 Ebd., S. 50
207 Ebd., S. 49 f.
208 Ebd., S. 52
209 Rancière: Das Unvernehmen. a.a.O. S. 27
210 Ebd., S. 39

Regel ihres Erscheinens“[211]. Für ihn ist die Sphäre der Politik gleichbedeutend mit der Aisthesis, d.h. den Formen der Wahrnehmung. Das System der Macht lässt sich bei ihm nicht bloß in den Bereich der bürokratischen Verwaltung, der Polizei und der Parteien beschränken, sondern ist konstitutiv an die Logik eines Wahrnehmungsregimes gekoppelt, das es im Zuge eines politischen Handelns zu unterwandern bzw. zu durchbrechen gilt. Die herrschende Wahrnehmungslogik überschreibt der Philosoph, wie bereits ausgeführt, mit dem Schlagwort der *Aufteilung des Sinnlichen*. Dem demokratischen System selbst kann es nie gelingen, die Gleichheit durch politisch-rechtliche Akte von Außen herbeizuführen, da es ihm misslingt, alle als gleichberechtigte Teile der Gesellschaft wahrzunehmen und anzuerkennen.[212] So hält sich die „politische Handlung (…) immer im Raum zwischen der „natürlichen“ polizeilichen Gestalt (…) und der Grenzfigur“[213] auf.

Nach Rancière ist die wahre und *eigentliche* bzw. radikal demokratische Politik von dem Ordnungsregime der Polizei grundsätzlich verschieden. Die Politik hat keinen Platz in der rechtlichen Sphäre und kann nur als Streit über die bestehende Ordnung, d.h. als Ereignis in actu existieren, indem sie diese durchbricht. In ihrem Kern beinhaltet sie die Des-Identifizierung von Subjekten und der anschließenden Subjektivierung als lose Gemeinschaft. Die Subjektivierung meint eine Reihe von Operationen, die ein neues politisches Subjekt in die Gesellschaft einführen: „Eine politische Subjektivierung ist die Konstitution einer Gemeinschaft der Demonstration und Äußerung.“[214] Die politische Gemeinschaft, die sich auf diese Art formiert, ist bestrebt ein neues Subjekt in die politische Sphäre einzuführen, welches im homogenen Ganzen des Staats keinen Platz hatte und nicht wahrgenommen wurde. „Die politische Tätigkeit (…) lässt sehen, was keinen Ort hatte, gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“[215] Diese Gemeinschaft ist eine des Dissens. Sie besteht auf der fundamentalen Gleichheit aller und aktualisiert diese in performativen Handlungen, um sich so den ihr zustehenden Platz in der Gesellschaft zu erkämpfen. Das Politische besteht demnach genau in der Aktualisierung der Gleichheit, d.h. im Aufzeigen, dass das Prinzip der Politik nie eingelöst ist. Wahre Politik passiert nur da wo die, die bisher nicht gehört und nicht gesehen wurden, auf ihre Gleichheit innerhalb der Gesellschaft bestehen und diese in performativen Akten subjektivieren. Die politische Gemeinschaft wird bei Rancière auf diese Art – und anders als bei Nancy – zu einem Agitator des Streits, der eine Fraktur in der bestehenden Ordnung des Sicht- und Sagbaren provoziert.

211 Ebd., S. 41
212 Rancière kritisiert in dem Kontext auch die Menschenrechte, die stets von einer hierarchischen Positionierung ausgehen.
213 Ebd., S. 102
214 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 64
215 Ebd., S. 41

„Die politische Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft von punktuellen und lokalen Unterbrechungen und Brüchen, durch welche die Gleichheitslogik die polizeiliche Gemeinschaft von sich selbst trennt. Sie ist eine Gemeinschaft von Gemeinschaftswelten die Subjektivierungsintervalle sind. Intervalle, die zwischen den Identitäten errichtet sind, zwischen den Orten und Plätzen. Das politische Zusammensein ist ein Zwischen-Sein: zwischen den Identitäten, zwischen den Welten.“[216]

Die Rancièresche Gemeinschaft besteht auf einen Platz in der politischen Ordnung und erkämpft sich diese indem sie sich in Form eines temporären, flüchtigen Zusammenschlusses. Sie kämpft darum wahrgenommen zu werden und eine Stimme zu haben. Wie bei Nancy darf sie allerdings nicht mit einem abgeschlossenen Kollektiv verwechselt werden, deren Zusammenkunft einer identitären Zuordnungslogik folgt, sondern kann nur in der Bewegung einer performativen Subjektivierung vollzogen werden. Die Vergemeinschaftung zur dissensuellen, politischen Gemeinschaft basiert nicht mehr auf einer Klassifikationen wie Rasse, Ethnie oder Ideologie, sondern auf dem kleinsten gemeinsamen Nenners. Dieser ist das durch die Ungleichheit bedingte Unrecht selbst[217]: „Das Unrecht ist einfach die Subjektivierungsweise, in der die Verifizierung der Gleichheit eine politische Gestalt annimmt.“[218] Da die politische Gemeinschaft die eines Streits ist und der dadurch offenbarte Dissens wiederum eine Unterbrechung in der Logik des Sichtbaren bedeutet, kann die Gemeinschaft selbst, die sich auf diesen gründet, eben nie homogen sein oder fixiert werden. Der Streit wird von Rancière zur konstitutiven und „spezifische(n) Struktur der Gemeinschaft“[219] ernannt. Die so konzipierte Gemeinschaft tritt auf diese Art aus der rechtsstaatlichen Zuordnungslogik heraus. Indem sie den Streit einrichtet, fällt sie aus dem Herrschaftsprinzip eines Konsens-Regimes, welches alle von vornherein einschließt, Kollektive als Einheit bestimmt und positioniert.[220] Sie beansprucht ihren eigenen Körper und schafft sich ihren eigenen Raum.

Es ist also der Anteil der Anteillosen, der in Rancières Konzeption der politischen Sphäre als Gemeinschaft des Dissens um den Ort und die Art seines Erscheinens kämpft. In dem Streit, der daraus resultiert, dass *die Anteillosen* auf ihrer Gleichheit bestehen, die ihnen zwar zugeschrieben wird, aber nicht gelebt werden darf und indem die politische Gemeinschaft das Recht auf Gleichheit als selbstverständlich setzen, nämlich indem sie handeln *als ob* sie schon gleich wären, wird die politische Ordnung der *Polizei* unterwandert. Politik wird hier „eben nicht als Hereinbrechen lärmend-namenloser Kräfte, sondern als Sprachspiel der Namensgebung und Inszenierung von

216 Ebd., S. 146 f.
217 Folglich lässt sich auch Jacques Rancière zu den *post-fundamentalistischen* Denkern der Gemeinschaft zählen.
218 Rancière: Das Unvernehmen. a.a.O. S. 117
219 Ebd., S. 117
220 Vgl. ebd. S. 126

Erscheinen im Als-ob“[221] verstanden, wie Drehli Robnik es formuliert. Erst wenn diejenigen, die ausgeschlossen sind ihr Recht einfordern, indem sie sich selbstverständlich dazuzählen und so handeln, als wären sie bereits gleich, ist eine originäre politische Handlung möglich – erst dann wird das *Unvernehmen* als Widerspruch zweier Logiken in letzter Konsequenz wahrnehmbar und politisch. Dies erfolgt einzig in Form eines Widerstreits „zweier Ordnungen: dem der ungleichmäßigen Verteilung der gesellschaftlichen Körper in einer Aufteilung des Sinnlichen und jenem der gleichen Fähigkeit der sprechenden Wesen im Allgemeinen.“[222] Das Insistieren auf der Gleichheit im Modus des *Als-ob (*man bereits gleich wäre), d.h. einem Modus der Darstellung bzw. Fiktion, führt Rancière dazu, die politische Gemeinschaft auch als ästhetische Gemeinschaft zu überschreiben. Sie führt zu einem Riss in der präformierten Ordnung der Wahrnehmung, indem sie die Verhältnisse neu konstelliert. Erst der Antagonismus der zwei Ordnungen der Sicht- und Unsichtbarkeit macht eine Form der Vergemeinschaftung nach der Prämisse der fundamentalen Gleichheit möglich.

IV.2. Das ästhetische Regime, das Kino und das „Versprechen einer neuen Menschheit“[223]

„Es gibt eine Politik der Ästhetik, weil die Ästhetik Formen der Gemeinschaft erschafft, die Ordnung der Wahrnehmung unterbricht und die sinnlichen Hierarchien erschüttert. Aber die Ästhetik der Politik und die Politik der Ästhetik gründen sich eben nicht in einer einzigen Realität (…). Zwischen der Demokratie der prähumanen, unpersönlichen Individuationen und den großen Unternehmen der neuen sinnlichen Gemeinschaften, sind die „Populationen“, die die Kunst versammelt, im Verhältnis zu jenen, die sich in den politischen Gemeinschaften äußern immer mangelhaft oder exzessiv.“[224]

Rancière versteht Ästhetik als kollektive Praxis, in der über die „soziale(..) und politische(...) Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden“[225] wird. Gleichzeitig wirft sie auch die Frage auf, wer an dieser kollektiven Praxis teilhaben darf und wer ausgeschlossen wird. Sie bestimmt die Art unserer Warhnehmung und ist deshalb notwendig politisch. Die Kunst gilt Rancière wiederum als „Experiment mit politisierbarer sinnlicher Gleichheit“[226]. Ihr ist es von sich aus gegeben, den Streit um die Konditionen des Erscheinens zu initiieren und eine dissensuelle

221 Robnik, Drehli: Film ohne Grund. Wien: Turia + Kant, 2010, S. 76
222 Rancière: Das Unvernehmen. a.a.O. S. 54
223 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 23
224 Ebd., S. 85
225 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 11
226Robnik, Drehli; Hübe, Thomas; Mattl, Siegfried: Das Streit-Bild. Wien: Turia + Kant, 2010, S. 42

Gemeinschaft einzurichten. Da die Kunst eine spezifische, autonome Sphäre der Erfahrung eröffnet, ist sie dazu befähigt, die Aufteilung des Sinnlichen zu stören bzw. neu zu konfigurieren. Ihr ist es möglich in die Logik der Wahrnehmung einzugreifen, weshalb sie Rancière in Analogie zur Seinsweise des Politischen versteht. Beide haben die Potenz das *Unvernehmen* in der Gesellschaft auszustellen und das Unrecht verhandelbar zu machen. Rancière interpretiert, um das unter diesem Gesichtspunkt konzipierte Naheverhältnis von Ästhetik und Politik herauszustellen, die Kunstgeschichte neu, indem er diese in drei lose an Zeitepochen orientierte Regime einteilt: das ethische, das repräsentative und das ästhetische Regime. Während das ethische Regime sich durch eine enge Rückbindung an religiöse Stoffe, Fragen von wahr/unwahr, aber auch der Wirkungsweise Vorrang gibt, ordnet das repräsentative Regime den autonom-kreativen Ausdruck der konventionellen Wahrnehmung von Realität unter, indem es versucht diese nachzuahmen. Auf diese Art reproduziert es lediglich die hierarchisierenden Ordnungen. Das ästhetische Regime der Moderne ist von diesen zwei grundsätzlich verschieden. Ihm spricht Rancière politisch-demokratisches Potential zu. Dieses Regime provoziert eine Gleichsetzung von Materialität und Intellektualität bzw. Sinnlichkeit und Inhalt. Es steht für die Autonomie der ästhetischen Sphäre ein. Durch die Verabschiedung von hierarchischen Setzungen, an deren Stelle ein „Prinzip der Neutralisierung“[227] tritt und indem es eine „(ä)sthetische Gleichgültigkeit gegenüber Sujets bzw. Subjekten“ walten und „diese als gleichwertig erscheinen“[228] lässt, evoziert es einen Egalitarismus, dem Rancière politische Wirkmacht attestiert. Das moderne, bzw. ästhetische Regime der Kunst richtet auf diese Art eine spezifische, eigenständige Form der sinnlichen Erfahrung ein, „die von den normalen Formen der sinnlichen Erfahrung abgetrennt ist“[229]. Rancière spricht nur diesem Regime die Fähigkeit zu, die Politik der Aisthesis als Politik der Wahrnehmung in die Kunst einzuführen, nicht nur indem sie neue Wahrnehmungsmodi wirksam werden lässt, sondern auch weil sie den Anspruch der Egalität der Stoffe, Darstellungsweisen, Materie und Form, Sinnlichkeit und Bedeutung ernstnimmt und Gegensätze miteinander konfrontiert bzw. aneinander angleicht. Sie aktualisiert den Gleichheits- und Freiheitsanspruch, der sich in ihr stets im Vollzug befindet. Auf diese Art installiert sie eine Sphäre der Wahrnehmung, „in der soziale Gleichheit regiert“[230]. Den Konzeptionen von Denkern der Romantik, allen voran Friedrich Schiller, F.W.J. Schelling und G.W.F. Hegel folgend, stellt Rancière fest: „Die ästhetische Erfahrung ist der Ruin der Hierarchien, die den Stoff der Form, die Sinnlichkeit der Intelligenz, die Passivitt der Aktivität unterwarfen. Sie

227 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 50
228 Robnik: Film ohne Grund. a.a.O. S. 15
229 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 15
230 Busch, Därmann: Bildtheorien aus Frankreich. a.a.O. S. 345

ist der Ruin der Aufteilung des Sinnlichen.“[231] Dieser „Ruin der Aufteilung des Sinnlichen“ ist der initiale Bruch, der die Neukonfiguration des Sinnlichen ermöglicht. Dieser Riss in der etablierten Ordnung der Wahrnehmung ermöglicht es eine neue Aufteilung in die Wege zu leiten oder zumindest als potentiell Zukünftige aufblitzen zu lassen.

> „Die ästhetische Erfahrung suspendiert die Befehlsgewalt der Form über die Materie, des aktiven Verständnisses über die passive Sinnlichkeit. Die ästhetische „Dissensualität“ ist also nicht einfach die Spaltung der alten menschlichen „Natur“. Sie ist ebenso die Abschaffung der „Menschheit“, die sie implizierte: eine Menschheit, die durch die Unterscheidung zwischen Menschen mit groben und Menschen mit feinen Sinnen, zwischen Menschen mit einer aktiven Intelligenz und Menschen mit einer passiven Sinnlichkeit strukturiert war.“[232]

In der Kunst des ästhetischen Regimes kann die enthierarchisierte Ordnung zur Verwirklichung kommen. In ihr wird das Axiom der Politik, die Gleichheit, vollzogen und eine neue Form des In-Gemeinschaft-Seins aktualisiert. Die ästhetische Erfahrung trägt somit notwendig ein politisches Moment in sich[233], das sich in weiterer Konsequenz an eine kommende Gemeinschaft richtet:

> „(E)ine Freiheit und Gleichheit, die nicht mehr abstrakt, sondern sinnlich sind. Die ästhetische Erfahrung ist die eines neuen Sensoriums, in dem die Hierarchien, die die sinnliche Erfahrung strukturierten, abgeschafft sind. Deswegen trägt sie in sich das Versprechen einer „neuen Lebenskunst der Individuen und der Gemeinschaft, das Versprechen einer neuen Menschheit.“[234]

Denn die Kunst des ästhetischen Regimes verwirklicht neue Lebensformen und setzt ein Denken in Formen, macht es konkret erfahrbar und damit sinnlich real und für alle gleich zugänglich, denn sie hebt die Trennung zwischen den unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen – aktiv und passiv – auf.

Für Rancière steht der Film steht als künstlerisches Medium paradigmatisch für die Wirkungsweise des ästhetischen Regimes. Indem er die Intentionalität eines menschlichen Bewusstseins mit der automatisierten Aufzeichnung der Kamera zusammentreten lässt und auf diese Art eine intentionale Subjektivität mit einer bewusstlosen, mechanischen Objektivität, dem „unparteiischen(n) Auge der Kamera“[235] kombiniert, wird eine Gleichschaltung von Subjektivität und Objektivität provoziert. Die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse wird anschaulich gemacht, indem Sinnlichkeit und Intellektualität sich ineinander verschränken.

231 Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 42
232 Ebd., S. 20 f.
233 Vgl. Rancière: Ist Kunst widerständig? a.a.O. S. 42
234 Ebd., S. 22
235 Robnik: *Film ohne Grund.* a.a.O. S. 15

„This truth about life has finally found an art capable of doing it justice, an art in which the intelligence that creates the reversals of fortune and the dramatic conflicts is subject to another intelligence, the intelligence of the machine that wants nothing, that does not construct any stories, but simply records the infinty of movements that gives rise to a drama a hundred times more intense than all dramatic reversals of fortune.“[236]

Das Vertrauen, das Rancière in das Kino legt, liegt, wie wir sehen, in der filmischen Anordnung selbst begründet. Einerseits wirkt in jedem Film das Bewusstsein eines/r Künstlers/In, andererseits aber vertraut sich dieses einer Apparatur an, die die Bewegungen des Lebens gleichgültig aufzeichnet und direkten Zugriff auf die Aufteilung des Sinnlichen hat. Es wird möglich die Wirkmächte der sozialen Welt auf diese Art anschaulich werden zu lassen. Denn das Filmauge, das aufzeichnet funktioniert analog zum menschlichen Auge, das trotzdem es an der Oberfläche haftet, eine tiefere Wahrheit einfangen kann - „Thoughts and things, exterior and interior, are captured in the same texture, in which the sensible and the intelligble remain undistinguished.“[237] bzw. „(T)he art of moving images provides access to an inner truth“[238]

Grundlegend für die politische Wirksamkeit der kinematographischen Kunst, ist die Annahme, dass es keinen wesensmäßigen Unterschied zwischen der ästhetischen Erfahrung und der alltäglichen Erfahrung der Lebenswelt gibt[239]. Für Rancière ist der Film somit „nicht nur Technik (…), sondern ein spezifischer Modus der Anschauung (*du sensible*), der Modus einer Materie, die der Festkörperlichkeit und der Instrumentalität der Dinge entrungen und für die menschliche Gemeinschaft bewohnbar gemacht worden ist.“[240] Indem das Intelligible und das sinnlich Wahrnehmbare ineinander aufgelöst und sinnliche Wahrnehmung und Intellektualität gleichwertig miteinander verschränkt werden, werden die sozialen Verhältnisse, die in unserer Welt wirken, erfahrbar gemacht. Der Gemeinschaft werden abstrakte Ideen sinnlich zugänglich. Dieses egalisierende Moment nennt Rancière den „mystischen“ bzw. „ästhetischen Modus der Anschauung“[241] Es ist ein Modus, der die Gleichwertigkeit des Intellekts und der Emotionen, aber auch der Motive meint. Es ist ein „Modus, der den Gegensatz zwischen einer inneren und einer äußeren Welt, einer Welt des Geistes und einer Welt der Körper beseitigt, den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt, zwischen der wissenschaftlich bekannten Natur und dem empfundenen Gefühl.“[242] In dieser Konzeption ist es dem Film möglich, Verhältnisse zu offenbaren, die sonst nicht

236Rancière, Jacques: Film Fables. Oxford: Berg, 2006, S. 2
237 Rancière: Film Fables, a.a.O. S. 3
238 Rancière: Film Fables. a.a.O. S. 2
239 Wir sehen hier die Parallele zu der Konzeption Jean-Luc Nancys.
240 Robnik: *Das Streit-Bild*. a.a.O. S. 214
241 Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films“, in: Robnik (u.a.): *Das Streit-Bild*. a.a.O. S. 221 f.
242 Ebd., S. 221

in Erscheinung getreten wären, gleichzeitig ist er fähig eine genuin politische, d.h. egalitäre Form von Gemeinschaftlichkeit auf den Plan zu rufen, indem er die Gleichheit als bereits aktualisiert ins Bild holt. Denn im Film kommt es zu einer Gleichsetzung von Denken und Fühlen, Wahrnehmung, Sinnlichkeit, Intellektualität und Politik, Menschen- und Objektwelt.

Durch die Erfahrung der Gleichheit wird nun die oft beschworene kommende Gemeinschaft antizipiert.[243] Diese kommende Gemeinschaft ist auf eine Zukunft hin gedacht, „in der sich (…) die Formen der Kunst nicht mehr von den Formen der Politik, auch nicht von den Formen der gemeinsamen Erfahrung und denen des gemeinsamen Glaubens unterscheiden werden."[244] In ihr ist die fundamentale Gleichheit aller bereits realisiert. Allerdings: „Das Volk, das schreibt und redet, ohne dazu befugt zu sein, ohne eigene Formen dafür zu haben, ist ein Vorgriff, es kommt zu früh."[245] Innerhalb dieses polit-ästhetischen Diskurses werden die Bilder, die das ästhetische Regime hervorbringt, nicht mehr als Reproduktionen der Wirklichkeit, sondern als Operationen verstanden. „Das Bild ist nie eine einfache Wirklichkeit. Die Bilder im Kino sind zunächst einmal Operationen, Beziehungen zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren."[246]

IV.3. Die politische Gemeinschaft als ästhetische Gemeinschaft des Streits

Die Politik der Ästhetik ändert die Art und Weise des Gemeinsam-seins, d.h. der Gemeinschaft: „Politics is about the transformation of the sensory fabric of the 'being together'."[247] Für Rancière ist Kultur ein „auf die Konstitution der Gemeinschaft bezogenes Phänomen"[248] und die Ästhetik "die Denkweise von Kunst, für die die Kunst immer schon mehr als Kunst ist, für die sie einen Modus der Verwirklichung des Denkens darstellt, das Lebensformen erzeugt, Formen einer konkreten und empfundenen Realität der Ideen. Sie ist der Gedanke der Veranschaulichung, die die Ideen vergemeinschaftet, die ein Gemeinschaft in Besitz der anschaulichen Formen ihrer Idee bringt."[249]

In den diversen Publikationen wechselt die attributive Zuordnung des Begriffs Gemeinschaft je

243 Vgl. Ludger Schwarte: „Jacques Rancière", in: Busch, Kathrin; Därmann, Iris (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. München: Fink. 2011, S. 349
244 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 24
245 Robnik: *Film ohne Grund.* a.a.O. S. 96
246 Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin: diaphanes, 2005, S. 12
247 Jacques Rancière: Aesthetic Separation, Aesthetic Community. Scenes from the Aesthetic Regime of Art. In: http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html (Zugriff 5.1.2015)
248 Robnik, Hübe, Mattl: Das Streit-Bild. a.a.O. S. 187
249 Kappelhoff, Streiter (Hrsg.): *Die Frage der Gemeinschaft*. a.a.O. S. 10

nach Kontext. So ist die Rede von der politischen Gemeinschaft, der Gemeinschaft des Streits, der dissensuellen Gemeinschaft, der ästhetischen Gemeinschaft, der aleatorischen Gemeinschaft, wie auch der kommenden Gemeinschaft. Dennoch können die diversen Abwandlungen des Gemeinschaftsbegriffs, so denken wir, im polit-ästhetischen Diskurs grundsätzlich als unterschiedlich gewichtete Varianten ein und derselben Gemeinschaft gelesen werden. Denn die Gemeinschaft Rancières eröffnet stets den Raum des Politischen, indem sie einen Bruch in der bestehenden Ordnung provoziert. Im Kontext Film möchten wir uns auf den Terminus der ästhetischen bzw. kommenden Gemeinschaft beschränken, da diese das Naheverhältnis zum Modus des *Als ob*, das in der filmischen Darstellungsform ja bereits angelegt ist, ausstellen und zugleich die der Fiktion zugewandte, zukünftige Vorstellung der Ankunft einer Gemeinschaft in sich tragen. Die ästhetische Gemeinschaft ist durch „eine Reihe von Handlungen (…) eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung also mit der Neuordnung des Erfahrungsfeld einhergeht“[250]. Als „kommende Gemeinschaft“ richtet sie eine andere Realität ein, in der die politische Konstitutive der Gleichheit bereits realisiert ist. Gleichzeitig ist sie auch eine Gemeinschaft des Protests, d.h. sie strebt einen Zustand an, der nie erreicht sein wird, befindet sich in einer Phase des ewigen Aufschubs[251] und muss sie sich stets neu realisieren. Es handelt sich um die Ankunft eines Volkes, die unendlich vertagt ist.

> „On the one hand, the 'community of sense' woven by artistic practice is, in the present, a new set of vibrations of the human community; on the other hand, it is a monument that stands as a mediation or a substitute for a people to come. (…) The artistic 'dissensual community' has a double body: (…) creating a new community between human beings, a new political people. And it is the anticipated reality of that people.“[252]

Die ästhetische Gemeinschaft gibt als Kommende, Sich-zu-Verwirklichende Aufschluss über eine alternative, zukünftige Realität. Sie lässt andere Formen des In-Gemeinschaft-Seins aufleuchten und trägt so gleichzeitig zu einer Veränderung der gegenwärtigen Wahrnehmung und Aufteilung der Gesellschaft bei. Sie des-identifiziert und subjektiviert ein neues Volk, das sich nicht in einem konkreten Kollektiv fixieren lässt, sondern die Bewegung eines Werdens annimmt, d.h. ein genuin politisches Moment in sich trägt. „The aesthetic community is a community of des-identified persons. As such it is political since a political subjectivization goes through a process of des-identification.“[253] Der/Die KünstlerIn selbst wiederum arbeitet nach Rancière „mit Blick“ auf dieses

250 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. 47
251 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 26
252 Rancière: *Aesthetic Separation, Aesthetic Community.* a.a.O. S. 5
253 Ebd., S. 11

Volk, das „noch fehlt“, wobei sich seine Arbeit als Auffüllung der Kluft“[254] präsentiert. Auf der einen Seite führt die ästhetische Gemeinschaft also eine Unterbrechung in die bestehende Aufteilung des Sinnlichen ein, eine Irritation, bzw. einen Streit, auf der anderen Seite gibt sie den Blick auf eine zukünftig alternative Ordnung frei. Die ästhetische Erfahrung eröffnet auf diese Art einen Möglichkeitsraum, in dem neue Formen der Wahrnehmung in die Logik des Sinnlichen implementiert werden können. Ausgangspunkt für die politische Wirkmacht der ästhetischen Erfahrung ist Rancières grundlegende Annahme, dass es keinen Unterschied zwischen Fiktion und Dokument gibt. In der Sphäre der Aisthesis gibt es keinen Unterschied zwischen Kunst und Realität, Fiktion und Dokument. Und auch das *Als-Ob* des Zukünftigen hat in derselben Sphäre der Sinnlichkeit statt wie die konkrete Gegenwart: „The ontology of the dissensual actually is a fictional ontology, a play of 'aesthetic ideas'. (…) But there is neither a sensory difference nor an ontological difference.“[255] Die ästhetische Gemeinschaft ist sie immer auch eine Kommende, in dem Sinn, dass sie den Blick auf eine andere Zukunft freigibt, denn sie ist in einer Sphäre situiert, die zwischen Zukunft und *fiktionaler* Gegenwart nistet und dort neue, alternative Formen des Gemeinsam-Seins aufscheinen lässt.

> „Aesthetic experience (…) is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible. As such, it allows for new modes of political construction of common objects and new possibilites of collective enunciation.“[256]

Sie verteilt die Rollen neu und vermag diejeningen auf die Bühne zu holen, die bis dahin nicht vernommen wurden. Sie macht die Teilung des Volkes anschaulich, indem sie die Koordinaten der Sichtbarkeit neu wendet und eine Gemeinschaft einrichtet, „die nicht vor ihrer Teilung bestand“[257] Sie greift in unsere Wahrnehmung ein, indem sie Unsichtbares sichtbar macht, Ungehörtes vernehmen lässt und Unverstandenes zugänglich macht. Auf dieser Bühne stehen zwei Ordnungen im Widerstreit oder wie Rancière am Beispiel der Plebejer und Patrizier in *Das Unvernehmen* deutlich macht: „Sie (die Plebejer Anm.) verhalten sich wie Wesen, die Namen haben (…) Sie schreiben (…) einen Platz in eine symbolische Ordnung der Gemeinschaft der sprechenden Wesen.“[258] Erneut: Das *Als-ob* impliziert das Zukünftige und ruft die kommende Gemeinschaft an, es nimmt die Aussicht auf eine alternative Zukunft vorweg, „als Fiktion (…) enthierarchisierter

254 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 11
255 Rancière: *Aesthetic Separation, Aesthetic Community.* a.a.O. S. 9
256 Ebd., S. 11
257 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. 43
258 Ebd., S. 36

Konfigurationen des Sinnlich-Werdens“[259], gleichzeitig provoziert es die Darstellung von etwas, das im Moment der Darstellung selbst real wird. Rancière spricht in dem Zusammenhang auch vom Konzept der Metapher, in der „sich der Graben zwischen der Gegenwart des Werkes und der Zukunft des Volkes als konstitutives Band“[260] webt. Die ästhetische Gemeinschaft unterbricht demnach die einfache Form der Repräsentation. Sie löst sich ab von dem, wie das Sinnliche bis dahin aufgeteilt war und richtet eine andere Ordnung des Gemeinsam-Seins ein: „What is anticipated is its effect, the production of a new being-together.“[261] Insofern ist sie produktiv und konstruktiv an der Veränderung gegenwärtiger sozialer Verhältnisse beteiligt.

Der Film erscheint Rancière als künstlerisches Medium nun am Geeignetsten diese alternativen Arten des Gemeinsamseins, d.h. die ästhetische Gemeinschaft in Erscheinung treten zu lassen, enthält er doch das „Versprechen eines neuen Weltzusammenhangs und einer neuen Selbsterfahrung der Gemeinschaft“[262], da er den Menschen in Beziehungen zueinandersetzt und das Soziale anschaulich werden lässt.[263] Wenn man davon ausgeht, dass die Aufteilung des Sinnlichen die Art und Weise bestimmt, wie wir die Welt als gemeinsame Welt wahrnehmen, dann kann der Film, indem er uns eine andere Logik der Sinne vorführt und in die symbolische Ordnung eindringt, auch eine andere Form von Gemeinschaftlichkeit vermitteln. Die Art der Darstellung gibt rückwirkend Auskunft über die Aufteilung des Sinnlichen selbst, während sie neue Formen des Sinnlichen integriert.

259 Robnik: *Film ohne Grund.* a.a.O. S. 45
260 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 12
261 Rancière: *Aesthetic Separation, Aesthetic Community.* a.a.O. S. 12
262 Robnik, u.a.: *Das Streit-Bild.* a.a.O. S. 150
263 Vgl. Kappelhoff, Hermann: Realismus. Berlin: Vorwerk 8, 2008. S. 11ff.

V. Die Subjektivierungsweisen der ästhetischen Gemeinschaft: Pedro Costas »JUVENTUDE EM MARCHA«

„Das Kino kann nicht mehr die Kunst sein, die einfach den kleinen Leuten den sinnlichen Reichtum ihrer Welt zurückerstattet. Es muss sich bescheiden, nur noch die Oberfläche zu sein, auf der man versucht, die Erfahrung derer, die an den Rand der wirtschaftlichen Kreisläufe und gesellschaftlichen Bahnen gedrängt worden sind, in neue Figuren zu gestalten.“[264]

Die Filme des portugiesische Regisseurs Pedro Costa setzen sich mit den Marginalisierten der Gesellschaft auseinander. Es sind Ausgestoßene und Vertriebene, Drogensüchtige und Migranten, Arbeitslose und Invalide, die das Slumgebiet *Fontainhas* bewohnen. Das Elendsquartier, situiert in einem der Randbezirke Lissabons, dient Costa als Drehort seiner Filme. Es ist Kulisse für sein reduziertes Polit-Kino und auch der Ort, an dem er seinen Darsteller findet. Mit ihnen steht der Regisseur teilweise schon Jahre im Austausch, lässt sich ihre Geschichten erzählen und erarbeitet die Drehbücher gemeinsam mit ihnen. JUVENTUDE EM MARCHA widmet er fünfzehn Monate Drehzeit, in denen er beinahe 350 Stunden Videomaterial sammelt. Die Arbeit ist der Abschlussfilm seiner Fontainhas-Trilogie (gemeinsam mit OSSOS (1997) und NO QUARTO DA VANDA (2000)) und gilt als das Schlüsselwerk des Portugiesen.

Die Entscheidung unmittelbar mit den Menschen zu arbeiten, die in der Armut und unter teilweise erschütternden Bedingungen leben müssen, wirft notwendigerweise Fragen nach alternativen Darstellungsformen auf. So sind Costas dokumentarische Fiktionen Ausdruck hyperrealer Metaphysik, in der der politische Anspruch eines post-kolonialen Kino sich in der Poetik der Bildsprache selbst äußert. Hier wird Ästhetik zu Politik und entwirft eine autonomen Erfahrungswelt, die sich konträr zu den etablierten Formen der Wahrnehmung verhält. In diesem idiosynkratischen Kosmos wird ein fiktives Volk als ästhetische Gemeinschaft der Anteillosen zusammengerufen. Auf diese Art, so die These, subjektiviert sich eine Gemeinschaft, die als neuer politischer Akteur in Erscheinung tritt. Costa holt die Einwohner Fontainhas auf die Bühne und überlässt ihnen das Wort.

„Diese Feststellung eines fehlenden Volkes bedeutet keine Absage ans politische Kino, sondern bildet im Gegenteil das neue Fundament, auf dem es sich von nun an in der Dritten Welt und den Minoritäten errichtet. Es ist notwendig, daß sich insbesondere die kinematographische Kunst an dieser Aufgabe beteiligt: nicht indem sie sich an ein vermeintlich schon vorhandenes Volk richtet, sondern indem sie zur Erfindung eines Volks beiträgt. In dem Augenblick, in dem der

264 Rancière, Jacques: Spielräume des Kinos. Wien: Passagen Verlag, 2012, S. 184

Kolonialherr ausruft: „Es hat hier niemals ein Volk gegeben“, verkörpert das fehlende Volk eine Zukunft, es erfindet sich in den Elendsquartieren und Lagern, in den Ghettos und unter den neuen Kampfbedingungen, zu denen eine notwendig politische Kunst beitragen muß.“[265]

V.1. Weisen des Tuns – Existentielle Posituren

„Eine politische Subjektivierung zerschneidet das Erfahrungsfeld neu, das jedem seine Identität mit seinem Anteil gab. Sie löst und stellt die Verhältnisse zwischen den Weisen des *Tuns*, den Weisen des *Seins* und den Weisen des *Sagens* neu zusammen.“[266]

Die Narration des Filmes orientiert sich lose an der realen Biographie seines Protagonisten Ventura. Der kapverdische Immigrant ist vor Jahrzehnten als Gastarbeiter nach Lissabon gekommen. Wie ein Episodendrama entspinnt sich an ihm eine Geschichte der Heimatlosigkeit, in der Menschen sich gegenseitig adoptieren, um nicht erneut verloren zu gehen. Ventura ist mittlerweile ein älterer Mann und Vater von vielen. Seine Töchter und Söhne sind nur eine Spur jünger als er. Sie stammen aus unterschiedlichen Ländern, heißen Bete, Vanda, Paulo, Nhurro. Der Familienname ist ihnen abhanden gekommen, was zählt sind die persönlichen Bindungen. Die Figur Ventura verknüpft die Geschichte eines Arbeitsimmigranten mit den Erzählungen der restlichen Einwohner Fontainhas und verwebt dabei Vergangenheit und Gegenwart zu einer kollektiven Geschichte des Unrechts. Wir begleiten ihn auf seinen Wegen zwischen den Fontainhas, die sukzessive abgerissen werden und den neu errichteten Sozialbauten, in die die Bewohner zwangsumgesiedelt werden. Rastlos streift Ventura zwischen diesen zwei Orten umher, klopft an Türen, steht in dunklen Gängen, sitzt am Bettrand oder am Esstisch und hört seinen Kindern zu, wie diese ihre Geschichten erzählen. Was zählt sind die Erlebnisse der Vergangenheit, denn die Zukunft scheint ohne Aussicht und zu hoffen wagt niemand mehr in dieser Welt. Auch Ventura selbst ist außer seinen Erinnerungen wenig geblieben. Wie so viele ist er als junger Mann mit großen Plänen nach Lissabon gezogen. Seit dem Sturz von einem Baugerüst, wird er von einem Nervenleiden geplagt und befindet sich in einem Zustand der Verwirrung, in dem er Vergangenheit und Gegenwart und die Gesichter der Menschen zu verwechseln beginnt. Die Sehnsucht und Verzweiflung, die in seiner Figur inkorporiert sind, finden sich auch in den Geschichten seiner Kinder wieder. Es sind die Bilder verlassener Mütter und Ehefrauen, des harten Drogenentzugs, die Hoffnungslosigkeit und das Heimweh, die hier gezeichnet werden. Ventura klammert sich an das wenige, das ihm geblieben ist: Erinnerungen,

265 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S. 280
266 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. 52

Fragmente der Vergangenheit, ein Lied, das seine Frau in Kap Verde am Tag der Befreiung vom salazaristischen Regime gesungen hat, einen anonymen Liebesbrief. Er zitiert die fremden Zeilen, die durch ihn hindurchgehen und transformiert diese. Wie ein Mantra werden sie von ihm wiederholt und so zu etwas Eigenem. Er darf ihrer nicht auch noch verlustig gehen:

„Nha cretcheu, my love, Being together again will make our life beautiful For another thirty years. As far me, I will come back full of love and strength. I wish I could give you a hundred thousand cigarettes, a dozen of those fancy dresses, a car, the little lava house you've always wanted, a four-penny bouquet. But above all else, Drink a good bottle of wine, And think of me. Here it's all work. We're over a hundred now. I still don't have anything from your hand. Maybe I will soon… Sometimes I'm afraid of building these walls, Me, with a pick and cement And you, with your silence."

Wie Rancière, der die Unterscheidung von Dokument und Fiktion als obsolet verabschiedet und im Gegenteil die Fiktionalisierung der Wirklichkeit im Modus des Als-Ob zu einer politischen Operation erklärt, betont auch Costa die Gleichsetzung der beiden Sphären: „Never in my life have I thought: am I making a documentary, am I making a fiction, and what are the ways to make one or the other? They don't exist. We film life."[267] Und dennoch: die Entscheidung mit LaiendarstellerInnen zu arbeiten, deren Lebenswelt sich nicht von der jener Personen unterscheidet, die sie darstellen, wirkt mit Vehemenz auf die Realität unserer Wahrnehmung zurück. Denn die Figuren durchbrechen die Logik des Fiktionalen und Dokumentarischen gleichermaßen. So wechseln die Körperposituren, Gestik und Mimik der DarstellerInnen individuell, wie das Timbre ihrer Stimme, die Geschwindigkeit ihrer Sprache, aber sie alle sind eingegliedert in den metaphysischen Kosmos des Films. In der Entrückung, die sich ihres körperlichen Ausdrucks bemächtigt hat, sind sie alle beheimatet in der Costa'schen Bildsprache. Hier ähneln sie Geisterwesen, Somnambulen, Wiedergängern oder gar „Zombies"[268]. Indem Costa die Wirklichkeit metaphysisch werden lässt, dringt die ästhetische Ordnung in die Realität ein, und macht diese brüchig: „(A) dissensual community, an aesthetic community is a community structured by disconnection."[269]

Costas Protagonisten treten ins Bild wie auf die Bühne des griechischen Theaters. Ihnen haftet die tragische Gravität antiker Schausteller an, deren Körper sich wie Skulpturen im Raum verteilen. Die

267Costa, Pedro: „A Closed Door That Leaves Us Guessing", in: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html (Zugriff: 5.1. 2015)
268 Gallagher, Tag: „Straub Anti-Straub", in: http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/costa-straub-huillet/ (Zugriff: 5.1. 2015)
269 Rancière: *Aesthetic Separation, Aesthetic Community.* a.a.O. S. 5

Stasis, der sich der Körper der Figuren unterwirft, lässt die Emotionen hinter den Augen verschwindet. Dort hält sich der Ausdruck versteckt; dort überschneidet sich die Darstellung mit dem Inneren der Darsteller, verschränken sich Realität und Fiktion, als wäre man im Kino Robert Bressons. Diese um ihre Zukunft betrogenen Einwanderer scheinen von einer unbestimmten Sehnsucht getrieben, die an ihnen zehrt und sich in die ins Leere gerichteten Blicke einschreibt. So ist der Blick der meisten nach Innen gewandt und zieht zugleich in die Ferne, in ein Anderswo, an den Ort, wo jemand auf sie wartet, in eine andere Zukunft, in eine andere Welt: *"It wasn't poison she took. It was all the poison taken for her before she came in the world."*

Die extreme Reduktion des körperlichen Ausdrucks und das introvertierte Spiel der Darsteller verhindern jede Form des emotionalen Pastiche oder Sozialkitschs. Die Immobilität, die sich der Körper bemächtigt hat, entindividualisiert diese. Der daraus restulierende skulpturale Charakter verleiht ihnen Objektstatus und lässt den Erzählungen so kollektives Gewicht zukommen. Auf diese Art formiert sich eine ästhetische Gemeinschaft, die eine andere sinnliche Ordnung etabliert: "An aesthetic community is not a community of aesthetes. It is a community of sense, or a *sensus* communis."[270] Der hier wirkende Reduktionismus ermöglicht eine Entpersönlichung, und lässt die Schicksale der Figuren stellvertretend für das Schicksal vieler einstehen. So wie der Liebesbrief und das Lied der Unabhängigkeit die Erzählungen der Personen in die Sphäre der gemeinsamen Geschichte und kollektiven Erfahrung einbettet, setzt sich das Motiv der Vertreibung, wie wir später sehen werden, auch in andere Bereiche fort.

Die Gefahr des exotisierenden Blicks, der auf den Anderen trifft; auf die, die abseits der Gesellschaft stehen, wird durch den radikalen Formalismus Costas unterbunden. Hier versucht ein Regisseur mit allen Mitteln der hegemonialen Darstellung eines zweifach kolonisierten Volks zu entkommen. Als würde er seinem Blick misstrauen, bedient er sich Mitteln der Distanzierung. So werden die Gesten in vielen Szenen gesperrt, wie in Brechts epischem Theater und auf diese Art ausgestellt. Die damit einhergehende Literarisierung der Darstellungsform etabliert einen autonomen Gestus, in dem sich die Figuren vergemeinschaften. Wie von Brecht gefordert, wird der Gestus hier „sozial und politisch, doch er ist zwangsläufig auch (…) biovital, metaphysisch und ästhetisch"[271]. Die Choreographie der Gestensetzung, das bewusste Ausstellen jeder Handbewegung tritt in den Vordergrund, das gestische Material wird exponiert und bewirkt eine Theatralisierung des Körpers. Der Körper beginnt hier zu sprechen und rückt das gemeinsame In-einer-Sprache-Sein

270 Ebd., S. 5
271 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S. 251

in den Vordergrund. Denn auch der Geste eignet politisches Potential.[272] Im post-kolonialen Kino Costas gibt es, so scheint es, keinen Anlass mehr für große Gesten, Posituren der Hysterie oder der Anklage. Stattdessen erstarren die Körper in Posituren der Erschöpfung.

Abb. 16, 17

Vielen der Personen liegt der Kopf schwer in den Händen oder der Blick ist minutenlang zu Boden gesenkt, man liegt auf dem Bett, dem Sofa, dem Boden. (Abb. 12, 13) Es sind Posituren, die auf einen überanstrengten Körper zeigen. Es ist der Gestus der Menschen, die zu lange in Armut gelebt haben, die zu lange gearbeitet oder Drogen konsumiert haben, ohne auf ihren Körper Acht zu geben und die nur schwer Kraft finden sich wieder aufzurichten. Es ist der Gestus einer Gemeinschaft, die zu lange ignoriert wurde. Auf der anderen Seite spiegelt sich in der aufrechten Haltung des Protagonisten, dessen hochgewachsene Gestalt sich beinahe elegant durch die Gässchen der Slums bewegt, der Stolz eines Menschen wieder, der in seinem Leben viel durchlebt hat.

Die Bilder sind Operationen, meint Rancière. Sie machen Verhältnisse sichtbar. Ihnen ist es möglich eine andere Welt einzurichten, die sich in unsere fortsetzt. Sie führen Gegensätze zueinander und lassen Ordnungen kollidieren. In Rancières polit-ästhetischer Konzeption wird die Gemeinschaft zu einem Teil dieser Operation. Sie wird politisch, indem sie eine andere Subjektivität einführt. Diese fiktive Gemeinschaft wird strategisch installiert.

In einer bemerkenswerten Episode folgen wir Ventura in die leeren Räume des Calouste Gulbenkian Museums. Schließlich verweilt der Blick der Kamera für einige Zeit auf einem der Exponate. Es ist das Gemälde *Flucht nach Ägypten* von Peter Paul Rubens. Mit diesem Kunstgriff stellt Costa der

272 Vgl. Agamben, Giorgio: Noten zur Geste, in: Streiter, Anja: Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. Wien: Generali Foundation. 2004

ästhetischen Gemeinschaft seines Films die heilige Familie, die auf vor Herodes in ein anderes Land flieht zur Seite. Costa erweitert den post-kolonialen Diskurs um Topoi des Christentums und der (bourgeoisen) Kunstgeschichte. Ventura, der als Bauarbeiter an der Konstruktion des Museums beteiligt war, ist in diesen Räumen nicht erwünscht. Schon nach kurzer Zeit weist ihm der Museumswächter, der Ventura aus früheren Zeiten kennt, die Tür und verwischt wortwörtlich seine Spuren. Er drängt ihn in die Unsichtbarkeit zurück. Die Gemälde sind für andere da. Und doch erobert Costa sie für seine Figuren zurück. Indem er die Elendsquartiere inszeniert als wären es geschichtsträchtige Gemälde, hinterfragt er unseren Blick. Er hebt die Unterscheidung zwischen niederen und hohen Motiven auf und tritt so für die Demokratisierung des Bildraums ein. Der Großteil der Handlungen beschränkt sich auf alltägliche Verrichtungen.

Abb. 18, 19

Wir sehen die Figuren beim Karten spielen, Tabak schnupfen, Geschirr spülen. Allein durch die Bild- und Lichtkomposition werden diese Bilder politischen und lehnen sich gegen das Elend auf. Wir sehen Bete, die über einer Plastiktonne ein paar Teller spült und sind an die Gemälde Vermeers erinnert (Abb. 14), ein paar leere Flaschen rücken in unseren Blick und wir denken an die Stillleben aus der goldenen Periode der dänischen Malerei, Lento und Ventura rudern im Park unter einer bewachsenen Brücke hindurch, als wären sie in ein Bild Renoirs gesetzt (Abb. 15). Hier schreiben sich die großen Werke der Kunstgeschichte in die Tableaux des Elends ein und irritieren unseren Blick, indem sie die Ordnung der Wahrnehmung brüchig werden lassen.

V.2. Weisen des Sagens – Die Genese des Sprechens und das Fabulieren

Costa rückt die persönlichen Geschichten seiner Darsteller ins Zentrum seines Films. Durch sie webt sich eine kollektive Geschichte, die sich mit den Orten des Elends zu einem Alphabet der gesellschaftlichen Ausgrenzung formiert. JUVENTUDE EM MARCHA lässt Personen zu Wort kommen, die bis dahin kein Recht darauf hatten sich zu äußern, deren Stimme unvernommen geblieben ist im Lärm der Welt. Entlang biographischer Artefakte entwickelt sich ein autonomes Fabulieren, ein Sprechen, das einer Geste gleichkommt. Im Akt des Sprechens selbst schreibt sich die gemeinsame Geschichte eines fiktiven Volks, das darauf besteht, gehört zu werden. In die Vergangenheit gerichtet, wird das Erzählen episch und die Geschichten zu Zeugnissen, die von dem Schicksal vieler berichten. In ihnen erhebt sich die Stimme der Anteillosen, die sich zu dem Chor einer ästhetischen Gemeinschaft formiert. Die Gemeinschaft der Fontainhas stellt das Unrecht aus, indem sie aus dem ihr zugeordneten Platz der Unsichtbarkeit ausbricht und eine neue Sphäre der Sichtbarkeit einrichtet. Die neue sinnliche Ordnung, die hier etabliert wird, stemmt sich dem Vergessenwerden und der Bedeutungslosigkeit entgegen und vollzieht das autonome Fabulieren als selbstermächtigende, politische Handlung.

> „Sie skizzieren aleatorische Gemeinschaften, die zur Bildung neuer Aussage-Kollektive beitragen, welche die bestehende Verteilung der Rollen, Territorien und Sprachen infrage stellen – kurz: die Verteilung all jener politischen Subjekte, die die bestehende Aufteilung des Sinnlichen außer Kraft setzen. Doch ist ein politisches Kollektiv eben gerade kein Organismus oder gemeinschaftlicher Körper. Die Wege der politischen Subjektbildung sind nicht die der imaginären Identifikation, sondern der „literarischen“ Entkörperung.“[273]

Gilles Deleuze hat wohl als erster auf das Fehlen des Volks im Kino der Nachkriegszeit und auf die Notwendigkeit dieses als ein Kommendes wieder ins Bild zu setzen, hingewiesen. Neben Rancière ist es auch er, der dem Akt des Fabulierens im Kinopolitische Wirkmacht beimisst.

> „Das Fabulieren ist kein unpersönlicher Mythos, aber auch keine persönliche Fiktion, es ist eine Rede in actu (…), ein Sprechakt (…), durch den die Figur fortwährend die Grenze überschreitet, die ihre Privatangelegenheit von der Politik trennt und *selbstständig kollektive Aussagen produziert.*“[274]

Mit Rancière könnte man folgern, dass dem Fabulieren das Moment des Politischen selbst

273 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 63
274 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S. 286

innewohnt, wenn dieses die Aufteilung des Sinnlichen stört bzw. betritt die Gemeinschaft der Anteillosen auf diese Art die gemeinsame Bühne der Subjekte, die mit Sprache begabt sind. Sie konstituieren sich als sprechende Wesen, d.h. durch diese Sprechakte setzen sie sich als Gleiche.

„Sie (die Plebejer Anm.) führen somit eine Reihe von Sprechakten aus, die jene der Patrizier *mimen*: (…) sie verhalten sich wie Wesen, die Namen haben. Sie entdecken, in der Weise der Überschreitung, als sprechende Wesen, mit einer Sprache begabt, die nicht einfach Bedürfnisse, Leiden und Zorn ausdrückt, sondern Intelligenz beweist. Sie schreiben (…) einen Platz in eine symbolische Ordnung der Gemeinschaft der sprechenden Wesen“[275]

In JUVENTUDE EM MARCHA gerinnen viele der Aussagen der von der Gesellschaft Ignorierten zu gewichtigen Rezitativen. Die Erzählungen werden hier zu Sprechakten, die „eine Rede hören (lassen), die nur als Lärm gehört wurde“[276]. Sie entfernen den Körper und dessen Mitteilungen von dem Ort, der ihnen zugeordnet war und schaffen einen neuen Raum der kollektiven Erfahrung und Praxis.

„Der Einwanderer von heute ist zuallererst ein Arbeiter, der seinen zweiten Namen verloren hat, der die politische Form seiner Identität und seiner Andersartigkeit, die Form einer politischen Subjektivierung der Zählung der Ungezählten verloren hat. Es bleibt ihm also nur mehr eine soziologische Identität, die in anthropologische Nacktheit einer unterschiedlichen Rasse und Hautfarbe umkippt. Was er verloren hat, ist seine Identität mit seiner Subjektivierungsweise des Volks. Arbeiter oder Proletarier, Gegenstand eines erklärten Unrechts und das Subjekts, das seinem Streit Ausdruck verleiht.“[277]

Der Brief, den Ventura Lento immer wieder drängt zu Memorisieren, kann paradigmatisch für die Subjektivierung der politischen Gemeinschaft, die uns der Film anbietet, gelesen werden. Costa fügt Teile des Briefes eines Arbeitsimmigranten, den er kennengelernt hat, mit dem Brief, den der surrealistische Schriftstellers Robert Desnos im Konzentrationslager Flöha kurz vor seinem Tod an seine Frau geschrieben hatte, zusammen. Die Grenzen von Fiktion und Dokument, Lyrik und Realität, Schriftsteller und Liebendem, Immigrant und Deportiertem, werden in diesem verbal vermittelten Schriftstück ineinander aufgelöst. Was bleibt ist das Zeugnis einer Sehnsucht und Heimatlosigkeit, das Leitmotiv des Films, das gleichzeitig die emotionale Invariante der Figuren darstellt und diese zu einer Gemeinschaft zusammenschließt – einer Gemeinschaft, die getrennt zusammen ist. Der Moment des Getrennt-Gemeinsam-Seins hält die Gemeinschaft offen und beinhaltet die Fraktur als die Bewegung des Politischen selbst.

275 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. 36
276 Ebd., 41
277 Ebd., S. 128

Einzig durch ihre Geschichten und ihre Art zu sprechen, erhalten die Figuren Kontur. Das in »JUVENTUDE EM MARCHA« wirkende ästhetische Regime stellt sich gegen jede Form der Mimesis. Der Sprechakt wird hier als zentrales Verfahren der Subjektivierung ernstgenommen.

„Sie geht durch die Bildung der spezifischen Subjekte vor sich, die das Unrecht auf sich nehmen, ihm eine Gestalt geben, seine Formen und seine neuen Namen erfinden, und seine Behandlung in eine spezifische Zusammensetzung der Demonstration führen“[278]

Der Sprechakt wird nach Rancière politisch, wenn er Subjekte des-identifiziert, wobei die politische Subjektivierung eine Form des Erscheinens meint, die mit der etablierten Logik der Wahrnehmung, der Aufteilung des Sinnlichen bricht. Die performativen Sprechakte öffnen die symbolische Ordnung, unterwandern diese und etablieren eine andere Form der Sinnlichkeit. Die artifizielle Parapharasierung der Figuren, das Herausstellen der Sprache, in denen sie selbst fremd sind und die auf diese Art selbst zur Geste wird, führt ein neues Subjekt in die Sphäre der Wahrnehmung ein. Denn die Charaktere entledigen sich der ihnen zugeordneten Identität als derjenigen, denen keine Sprache eigen ist und etablieren stattdessen ein politisches Subjekt, das seine Worte bedachtsam setzt, als wäre es originäre Poesie. Auf diese Art werden die biographischen Erzählungen zu Epen. Sie formieren sich zu einem gemeinschaftlichen Subjekt der Aussage, das ein kollektives Gedächtnis beschwört. Dieses erschafft sich im Zuge des Sprechakts selbst und verweist damit auf eine kommende Gemeinschaft oder wie Gilles Deleuze es formuliert: „Nicht der Mythos eines vergangenen Volkes, sondern das Fabulieren eines künftigen. Der Sprechakt muß als fremde Sprache in einer herrschenden Sprache (*langue*) entstehen, um gerade die Unmöglichkeit auszudrücken, unter dieser Herrschaft zu leben.“[279] bzw.

„Es handelt sich hier weder um ein psychisches Gedächtnis im Sinne eines Erinnerungsvermögens noch um ein Kollektivgedächtnis irgendeines existierenden Volkes. Vielmehr handelt es sich um das eigentümliche Vermögen, welches das Innen und Außen in unmittelbaren Kontakt zueinander bringt, die eigenen Angelegenheiten und die Sache des Volkes, das sich absentierende Ich und das fehlende Volk, eine Membran, ein doppeltes Werden. (…) Allerdings ist er (der Autor Anm.), weil das Volk fehlt, in der Lage, bereits kollektive Aussagen hervorzubringen, die wie die Keime eines zukünftigen Volkes sind und deren politische Wirkung unmittelbar und unausweichlich ist.“[280]

Der Akt des Fabulierens, des Geschichtenerzählens richtet sich an den Zuschauerraum, während der zwischenmenschliche Austausch der Figuren sich zu einem Großteil auf Akte nonverbaler

278 Rancière: *Das Unvernehmen.* a.a.O. 51
279 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S. 287
280 Deleuze: *Das Zeit-Bild.* a.a.O. S. 284f.

Kommunikation reduziert. Es ist die Hand, die auf einer Schulter oder einer anderen Hand zu liegen

Abb. 20, 21

kommt (Abb. 16, 17), die die des anderen zum Trost fest umschlossen hält; es ist der in den Schoß Betes gebettete Kopf Venturas oder der Blick, der den anderen bestärkend fixiert hält.

Diese Gesten der Fürsorge und Solidarität werden von Costa ausgestellt und verweisen auf das Innere der Figuren, das sich ansonsten hinter den ausdruckslosen Körpern verborgen hält. Sie lassen die Figuren in Beziehung zueinander treten. Auf diese Art ist es dem Regisseur möglich eine Gemeinschaft ins Bild zu holen, die ihr Gemeinsam-Sein zugleich auch als Getrennt-sein ausstellt. Auch hier haben wir es mit Singularitäten zu tun, die zueinander finden und dennoch jeder für sich bleiben. Wir finden keine Bilder des aktiven Zusammenschlusses. Oftmals erscheint es so, als würde dieses Kollektiv einzig durch die verbindende Figur Venturas zusammengehalten, die wie ein guter Geist geduldig seine Runden zieht.

V.3. Weisen des Seins – Heterotopische Raumkonstruktionen

Abb. 22

Bereits die Eröffnungsszene des Filmes nimmt vorweg, dass der filmische Raum, den Costa entwirft, sich der konventionellen Darstellung von Elendssiedlungen verwehrt. Die Szenerie ist nur von einem diffusen Lichtstrahl erhellt. Schwere Kästen werden aus dem Fenster in einen Hinterhof geworfen und zerreißen die Stille der Nacht. Es folgt ein harter Schnitt auf eine Frau, die in einem finsteren Schacht steht. In ihrer Hand hält sie uns abwehrend ein Messer entgegen, der Rest ihres Körpers ist in die Dunkelheit zurückgedrängt. In dieser Position verharrend setzt sie zu einem Prolog an, der dem Rhythmus eines Rezitativs folgt. Bedachtsam und bestimmt werden die Worte gesetzt, die ins Leere gerichtet sind, wo sie uns alle betroffen machen. Die Slumsiedlung lässt sich in keinem Establishing-Shot ins Bild rücken. Sie entzieht sich einem Blick, der die Gesamtheit dieses Raums erfassen möchte. Hier werden Menschen zu klandestinen Figuren, die den Raum erst durch ihre Bewegung erschließen.

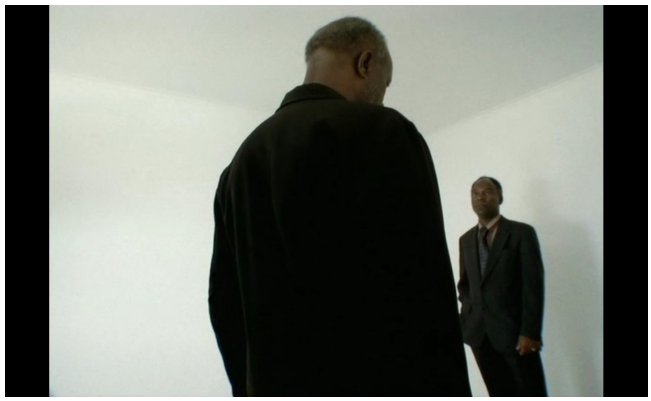
Abb. 23-28

In einer der nachfolgenden Sequenzen sehen wir Ventura zwischen den neu errichteten Wohnblöcken herumirren. Sein Ruf nach Vanda hallt an den hochgereckten Mauern der Sozialbauten zurück. Der Himmel hinter ihm hebt sich schwarz ab, während Ventura zwischen den weißen Häuserfluchten umherirrt. Die sterile, kalte Umgebung lässt ihn einsamer erscheinen, als die chaotisch-verwinkelten, engen Gassen Fontainhas, in denen er sich wie selbstverständlich bewegt. Und auch die sonnendurchfluteten, weißen Innenräume stehen in hartem Kontrast zu den bunten, dämmrigen Hütten der Slumgebiete. Hier scheinen die Einwohner ein geordnetes, sauberes Leben zu führen. Sie werden aufgeschluckt und unsichtbar gemacht hinter den sterilen Fassaden der neu errichteten Bunkerbauten. An den Lebensumständen ändert das jedoch wenig, nur der Austausch der

Bewohner untereinander ist reduzierter. Stattdessen läuft im Zimmer Vandas der Fernseher ohne Unterlass. Anstelle der diffusen Geräusche der Fontainhas hören wir nun das Hintergrundrauschen des Discovery Channels.

Auch Ventura muss umsiedeln. Doch anders als man erwarten würde, reagiert er unzufrieden auf das, was ihm geboten wird. Die erste Wohnung ist ihm zu klein für sich und seine Kinder. Als ihm die nächste angeboten wird, zeigt er nach ein paar Minuten schon an die Decke: *„It's full of spiders“*, bemängelt er. Ventura fügt sich nicht der Rolle, die er zugewiesen bekommt. Er nimmt die Position eines gewöhnlichen Mitbürgers ein, der eine Wohnung besichtigt und einem Immobilienmakler gegenübersteht und es sich leisten kann, kritisch zu sein. In dem Moment verkehrt er die Hierarchien. Es ist nun nicht der Beamte, der dem gesellschaftlichen Außenseiter skeptisch gegenübersteht, sondern jener, der diesem erst nach einigem Zögern die Hand zur Begrüßung reicht. Costa konfrontiert in dieser Episode die herrschenden Ordnung des Staates mit der Logik seines ästhetischen Regimes. Hier treffen zwei Gegensätze aufeinander, die auch in die Gestaltung des Bildraums hineinreichen. Die schwarz gekleideten Männer heben sich als Silhouetten gegen das Weiß der Wände ab. Sie werden zu Schablonen, abstrahierten Gestalten, die stellvertretend für zwei Logiken einstehen. Ventura auf der einen Seite, lehnt sich gegen seine untergebene Position als Bittsteller auf, ihm gegenüber der Beamte, der ihn behandelt als wäre er nur ein Name auf dem Papier und an ihm vorbeigeht, als wäre er unsichtbar. Während Ventura in die Leere starrt, spielt der andere die Rolle, die ihm sein Job vorgibt und zitiert die suggestiven Phrasen, die man von ihm erwartet. Mit emotionsloser Stimme und ohne diesen anzublicken wendet er sich an Ventura: *„This bedroom is perfect for you and your wife.“* Beide wissen, dass sie ein Spiel spielen und sich dessen Regeln unterordnen. Der Beamte weiß, dass Ventura weder Kinder noch Frau hat, dennoch tut er so als ob, um Dinge nicht noch komplizierter werden zu lassen. Ventura andererseits ist klar, dass es ihm nicht zusteht, die Wohnung abzulehnen oder Dinge an ihr zu bemängeln. Und doch entscheidet er sich bewusst dafür, und provoziert den Beamten Stellung zu beziehen. Costa wiederum ergreift die Seite Venturas. Dessen Gestalt überdeckt oftmals sein Gegenüber und lässt die Figur damit verschwinden. Er lässt unbemerkt eine Türe zufallen, während der andere drohend davon spricht, was passiert, wenn man nicht rechtzeitig die Miete zahlt.

(Abb. 19-24)

Costas Bilder machen Unsichtbares sichtbar. Dinge, die nicht wahrgenommen werden, verhandelbar. Sie können in einen Widerstreit mit der Aufteilung des Sinnlichen treten. Was wir sehen, ist dass die sauberen Einrichtungen, die der Staat den Marginalisierten der Gesellschaft zur Verfügung stellt, wenig bis nichts an den Lebensumstände der Menschen ändert. Es ändert nichts an der Langeweile, die zur existentiellen Kategorie ausgewachsen ist; nichts an der Trostlosigkeit,

die mit der Isolation in den sauberen Kleinstwohnungen tragischer geworden zu sein scheint. Bewohner scheint noch weiter vorangeschritten. Ihr haftet etwas noch Trostloseres an als in den Elendssiedlungen. Hier klopft man nicht mehr einfach an Türen, sondern verliert sich wie Ventura zwischen den vielen gleichaussehenden Wohnblöcken.

> „Es gibt Politik, weil diejenigen, die kein Recht dazu haben, als sprechende Wesen gezählt zu werden, sich dazuzählen und eine Gemeinschaft dadurch einrichten, dass sie das Unrecht vergemeinschaften, das nichts anderes ist als der Zusammenprall selbst, der Widerspruch der zwei Welten, die in einer einzigen beherbergt sind: die Welt, wo sie sind, und jene, wo sie nicht sind, die Welt, wo es etwas gibt „zwischen" ihnen und jenen, die sie nicht als sprechende und zählbare Wesen kennen, und die Welt, wo es nichts gibt. (…) zwei Typen der Aufteilung des Sinnlichen"[281]

In der Konfrontation dieser zwei Welten finden wir also zwei Logiken der Wahrnehmung wieder.
Auf der einen Seite finden wir uns in den kahlen, sonnendurchfluteten Zimmer der Sozialbauten wieder. Die Bewohner, die bis dahin aus dem System gefallen sind, das für sie keinen Platz vorgesehen hat, werden in dieser sterilen Welt zu Namen, denen Wohnungsnummer und Quadratmeter zugeordnet sind. Sie werden zu Zahlen auf dem Papier, gepackt in eine Mappe, die sich der Beamte unter seinen Arm klemmen kann. Die Ordnung des polizeilichen Rechtsstaats gliedert ihn in das System ein, indem er ihn zurück in die Unsichtbarkeit wirft. Die Existenz des Menschen wird abstrahiert, von außen aneinander angeglichen und zu einem Einheitskörper vergemeinschaftet. Wie eine einstudierte Abfertigung wirken die Sätze des Beamten, der diese vermutlich Tag für Tag wiederholt. *„The living room is big, 130 square feet of good construction. There's room for couches, a sideboard, a TV. It can make a good lounge. This is a move for the future."* Für ihn spielt es keine Rolle, wer die Räume bezieht. Auch scheint es ihm gleichgültig, ob überhaupt das nötige Geld vorhanden ist, um sich die Couch oder den Kasten, von dem er spricht, zu leisten. Seine Phantasie ist eine andere als die der Bewohner Fontainhas. Und wie soll man sein Leben gestalten, wenn man nicht einmal die notwendigen Einkünfte hat, um sich einen Fernseher zu besorgen, der einem hilft, die Zeit totzuschlagen? Ventura liegt in seiner neuen Wohnung auf dem Boden und starrt gegen die Wand. Es ist das klaustrophobische Bild eines gefangenen Tieres.

Auf der einen Seite befindet sich Fontainhas, deren provisorische Hütten und Gassen nur wenig Licht eindringen lassen. In Costas Lichtregie und Bildkompositionen werden diese zu engen Tableaux, denen eine eigenständige Poesie eingeschrieben ist. Die Transformation der kleinen Barackenunterkünfte zu piktorialen Räumen, denen ästhetische Potenz innewohnt, wird zu einer politischen Aussage. Denn anders als man erwarten würde, evozieren diese Orte die Vorstellung von

281 Rancière: Das Unvernehmen. a.a.O. 38 f.

Autonomie und Selbstverantwortung, aber auch Schönheit und Poesie. Der Raum öffnet sich hier der Phantasie seiner Einwohner, und wird von diesen tatsächlich bewohnt. *„In the houses of the departed, there are a lot of things to see. - „(…) When they give us white rooms, we'll stop seeing these things.“ - „That's true.“ – „It'll all be over.“* Dieser Ort erlaubt es, sich ihn tatsächlich anzueignen, ihn zu beschriften, so ließe sich schlussfolgern, und selbst wenn dessen Einwohner nur die geringsten Mittel zur Verfügung haben, folgt diese Eigeneroberung einer Idee von Freiheit. Die strenge Kadrierung, die exakten Kameraeinstellungen und das hart-konturierende Licht, das immer nur bestimmte Teile des Raums ausleuchtet, wecken Assoziationen an präzise komponierte Still-Fotografie. An diesen „lyrischen Momente“, die keinem bestimmten Zweck unterworfen sind, macht Rancière den demokratisierenden Impetus des ästhetischen Regimes fest. Sie stehen stellvertretend für die „Überwindung des repräsentativen Regimes“[282]. Indem Gegenstände des Alltags und Hieroglyphen der Armut zu poetischen Aussagen werden, werden die Bilder politisch. Sie erweitern den Wahrnehmungsraum und richten eine Sinnlichkeit ein, die von der herkömmlichen verschieden ist. Der filmische Raum wird zum Raum einer Sichtbarwerdung, indem dem, das bis dahin versteckt geblieben ist, Aufmerksamkeit zu Teil wird. „Das ist der Raum einer Mikropolitik, die weder ein Komplement zu noch ein Substitut für die Politik von Gemeinschaften ist, aber das Milieu ihrer Formation.“[283] Hier wirkt ein alternativer Modus der Anschauung, der einer Wahrnehmung der Welt folgt, die der spezifischen Selbsterfahrung einer kommenden Gemeinschaft seine Bilder gibt. In den leergeräumten Hütten findet auf der Bildebene, ganz im Sinne Rancières, eine Enthierarchisierung von Mensch- und Dingwelt statt. In einzelnen Einstellungen rücken die Objekte, die diese Welt bevölkern den Vordergrund.

„Was bleibt, aber sich permanent bewegt, sind Räume möglicher Subjektivierung, wo sich neue Formen des Subjektiven herausarbeiten. Das ist der Raum einer Mikropolitik, die weder ein Komplement zu noch ein Substitut für die Politik von Gemeinschaften ist, aber das Milieu ihrer Formation.“ [284]

Costa stellt uns also zwei Sphären gegenüber. Er lässt zwei Ordnungen in Widerstreit miteinander treten. Auf diese Art tritt der Unterschied zwischen der Gleichheit in der Form emanzipatorisch-autonomen Handlungsweisen und der von außen herbeigeführten, systematisierten Zuordnung in bestimmte Positionen in den Vordergrund. Denn die polizeiliche Logik konfrontiert die politische Prämisse der Gleichheit mit der verfälschten Form einer aufoktroyierten Gleichmachung.

282 Robnik, u.a.: *Das Streit-Bild.* a.a.O. S. 69
283 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 67
284 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 67

Abb. 29

„„Die Kunst ist das, was der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen. Sie webt den großartigen anschaulichen Stoff der gemeinsamen Welt (…) So ist die Kunst tendenziell das Leben, sie ist der Gedanke, der Rhythmus der Gemeinschaft, wenn nicht gar Mythos von der Gemeinschaft. Der ästhetische Modus der Gemeinschaft ist der Modus einer Gemeinschaft, die denkt, was sie fühlt, und die fühlt, was sie denkt.“[285]

285 Rancière: *Das Unvernehmen*, a.a.O. S. 225 f.

Conclusio

Für eine kommende Gemeinschaft

„Das Volk fehlt. Man braucht nicht Klee und Deleuze, um das zu wissen. Die Sache rührt von weiter her (…) Das Volk ist das, was noch nicht da ist, was nicht am richtigen Platz ist, was sich nie an den Ort und den Zeitpunkt bestellen lässt, an dem Ungeduld und Sehnsucht es erwarten.“[286]

Im Zuge meiner Auseinandersetzung wurde deutlich, dass Rancière und Nancy sich in einem strukturellen Naheverhältnis befinden. Ziel der vorliegenden Arbeit war, zwei zeitgenössische Konzeptionen zum Begriff der Gemeinschaft zu befragen und anhand filmischer Beispiele, die Art ihrer Darstellung zu untersuchen.
Die Frage, warum diese zwei Philosophen der politischen Theorie auch enthusiastische Kinogänger sind und dem Film diverse Publikationen widmeten, diente mir als Ausgangspunkt für das Ausstellen des Wechselverhältnisses von Kino, Politik, Ästhetik und Gemeinschaft. So ergaben sich bei näherer Recherche Schnittstellen und strukturelle Naheverhältnisse, die die Beziehung zwischen diesen Kategorien selbstverständlich erscheinen ließen. Auch wurde die These, dass die Gemeinschaft nicht nur der politischen Theorie, sondern auch dem politischen Kinos als Protagonistin dient, auf die Probe gestellt. Indem hier der performativen Ereignischarakters des genuin politischen Moments ernstgenommen wurde, konnte auch das Wesen der Gemeinschaft mit der des Films kurzgeschlossen werden. Es bestätigte die These, dass die Politik jeder künstlerischen Form sich maßgeblich über die Form, d.h. die Ästhetik einstellt.
So wundert es aber auch wenig, dass Nancys ontologisch-metaphysische Lesart des Kinos für ein realistisches Kino plädiert, während es bei Rancières diesen sinnlichen Realismus eigentlich zu überwinden gilt, indem man mit den festgefahrenen Wahrnehmungsweisen bricht.

Bei der Selektion der Filme wurde klar, dass sich keinesfalls jeder Film einer Analyse nach diesen Gesichtspunkten eignen. Denn natürlich sind nicht alle Spielarten des Kinos zu einem politischen Dialog bereit und v.a. die klassischen Narrative des Hollywoodkinos, die sich am Innenleben der Charaktere orientieren oder am Aktionstelos, scheinen für Nancys wie auch für Rancières Denkmodell relativ unbrauchbar. Dennoch wollten wir in unserer Auswahl zwei sehr unterschiedliche Filme zur Lektüre heranziehen, um auch die Unterschiede der philosophischen Konzeptionen klarer hervortreten zu lassen. So ist Teguias Kino gezeichnet durch eine ekstatische

286 Rancière, Jacques: Und das Kino geht weiter. Berlin: August Verlag, 2012, 183 f.

Fluchtbewegung durch weite Landschaften, während Costas Figuren in engen Räumen zu Skulpturen erstarren. Die Figuren in GABBLA sprechen wenig und verhalten sich als Körper zueinander, während JUVENTUDE den Akt des Fabulierens in den Vordergrund rückt. Dennoch sind beide Filme Beispiele eines zeitgenössischen, post-kolonialen Kinos, deren Protagonisten die Minoritäten eines Landes sind, die heimatlos umherstreifen und getrennt zusammen erscheinen.

Wie wir gesehen haben, unterscheiden sich die Konzeptionen der Philosophen in vielen Punkten, doch sind (unerwarteterweise) auch einige Gemeinsamkeiten in den Blick gerückt. So ist es v.a. die Vision einer kommenden Gemeinschaft, die beide Philosophen vereint und die sie im Film eingelöst sehen.

Die Gemeinschaft ist immer eine zu kommende, sie ist stets verschoben, entäußert sich aber auch permanent. Nur im Film gelingt es ihr als Zukünftige zu sich zu kommen. Denn ihm ist es gegeben, das In-der-Schwebe-Sein der post-fundamentalistischen Gemeinschaft seinen Bildern einzuschreiben und die Gemeinschaft auf diese Art zu Denken – ein Denken, das sich mit den Produktivkräften des/der Zusehers/in verbindet. Das Vermögen des Kinos die Gemeinschaft in Erscheinung treten zu lassen, ohne diese in einer festen Form zu fixieren, ist der Angelpunkte beider Philosophen. Denn in der Kontinuität des laufenden Filmbildes kann sich diese einfinden, während sie sich gleichzeitig entzieht. In diesem Sinn verhält sie sich wie das Politische – als ein diskontinuierliches Werden, das etwas erkennen lässt. Die Diskontinuität, provoziert durch Einbrüche im Film, sprich Montage, Kadrierung und Modi der Darstellung, steht in Wechselverhältnis zum Wesen des Politischen als Ereignis, Unterbrechung, Riss und Streit. Indem der gerichtete Blick eines Regisseurs mit dem intentionslosen Kameraauge zusammentritt, kann sich der Funken einer Erkenntnis der sozialen Verhältnisse und unserer Lebensrealität entzünden. Etwas geht uns an und provoziert eine Verschiebung in unserer konventionellen Wahrnehmung. Der Überschuss, der sich in dieser Fraktur der Wirklichkeit ergibt, stellt die Art und Weise des In-Gemeinschaft-Sein des Menschen aus.

„Auf dieser Schicht ruht der Traum einer ästhetischen Revolution auf, der in den Formen der erlebten Erfahrung selbst eine Freiheit und eine Gleichheit realisierte, die in ihren rein politischen Formen immer dazu verurteilt wären, abstrakt zu bleiben.“[287]

Der daraus resultierende Erkenntnisgewinn ist bei Nancy ethisch-metaphysischer Natur, während er bei Rancière einen direkten Einfluss auf die Ordnung der Wahrnehmung nimmt. Nancy geht es

287 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* a.a.O. S. 43

nicht darum, Zustände zu verändern, sondern im Moment des Erkennens, die Essenz unseres Zur-Welt-Seins als eines Gleichsein im Anderssein zu erfahren – eine Erkenntnis, die danach drängt, allen Menschen Gerechtigkeit widerfahren lassen zu wollen. Ihm ließe sich aus emanzipatorisch-politischer Sicht wohl der Vorwurf des Reaktionismus machen, vertraut er doch allein auf das ethische Gewissen eines jeden, das intuitiv Gerechtigkeit für alle möchte. Rancière hingegen denkt radikaler. Bei ihm steht die Kategorie des Dissens im Fokus. Die Konfrontation zweier Ordnungen – der Stimme der herrschenden Kräfte und der der Unterdrückten. Die Erkenntnis resultiert bei ihm in der Kollision dieser Ordnungen. Die Gemeinschaft ist bei ihm also politischer Akteur, ein neues Subjekt in der Sphäre des Politischen und nicht wie bei Nancy Grundvoraussetzung unserer Existenz.

Beide Philosophen folgen also unterschiedlichen Argumentationslinien, sehen aber im Film die Verlängerung unserer Wahrnehmung der Welt. Ihnen ist das Vertrauen in das Kino und die ästhetische Erfahrung gemein, die sie für eine emanzipatorische Dynamik nutzbar gemacht sehen wollen.

Interessant war in dem Zusammenhang das Ausfindigmachen einer Schnittstelle in den Konzeptionen der Philosophen: die Tatsache, dass sowohl Nancy als auch Rancière die Notwendigkeit einer gemeinsamen *Bühne* konstatieren, auf der die Gemeinschaft sich einfinden kann. Diese Bühne und der in diesem Bild implizierte Modus der Darstellung eines als-ob, weist bei beiden Philosophen auf das bereits eingelöste Versprechen der Gleichheit aller Menschen ein. Dies meint die Idee der kommenden Gemeinschaft, bzw. der Darstellung der undarstellbaren Gemeinschaft im Sinne Nancys. So lässt sich feststellen, dass das politische Kino es vermag, die politische Grundkonstitutive, nämlich das egalitäre Sein des Menschen als Appell an uns alle zu richten. Im Erkennen der Gleichheit – einem Moment, der sich bei Nancy auf fast mystisch-messianische Art ereignet, während er bei Rancière durch eine intendierten Operation der Emanzipation hervorgerufen wird – liegt die politische Sprengkraft einer Gemeinschaft, die sich auf der Leinwand des Kinos einfindet, um sich in den Zuschauerraum fortzusetzen. Denn das Denken einer Gemeinschaft der Gleichen lässt sich als politische Praxis verstehen, insofern sie eine alternative Wirklichkeit aufblitzen lässt und so den Blick auf einen idealen Raum der Gleichheit und Gerechtigkeit eröffnen kann – einem Raum, in dem die „grundlegende(..) transzendentale(...) Gleichheit“[288]aufleuchtet. Grundimpetus beider Philosophen ist das Zu-sich-kommen einer radikal-demokratischen Gemeinschaft, das heißt einem Gemeinsam-sein des Menschen, das auf den

288 Robnik u.a. (Hg.): *Das Streit-Bild*. a.a.O. S. 197

politischen Grundpfeilern der Gleichheit, Gerechtigkeit und Freiheit fußt.

Sie vertrauen auf das Kino, vertrauen unserem Blick, vertrauen auf das ethische Moment der Erkenntnis und darauf, dass es möglich ist, bestehende Verhältnisse durch Operationen, die in unsere Wahrnehmung eingreifen, zu verändern.

(Die Arbeit beschränkt sich aus Platzmangel auf die Thesen von Nancy und Rancière. Ich möchte an dieser Stelle aber auch auf ihre Kollegen Alain Badiou und Giorgio Agamben hinweisen, die ähnliche Gemeinschaftskonzepte ausgearbeitet haben und sich in ihren Publikationen auch dem Kino zugewandt haben. In diese Richtung weiterzuforschen wäre also u.U. fruchtbar, um einen größeren Kontext zu eröffnen.)

„Das sind die Grenzen dessen was ich (der Film Anm.) vermag. Der Rest gehört euch.“[289]

289 Ranciere: *Spielräume des Kinos.* a.a.O. S. 28

LEBENSLAUF

Shilla Patrizia Schlüsslmayr
Geboren in Steyr, Oberösterreich, am 27.2.1983

Schulische Ausbildung und Studium

seit 2006 –	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2004 – 2009	Studium Akademie der Bildenden Künste, Klasse Digitale Medien bzw. Film und Video bei Peter Kogler und Harun Farocki
2001 – 2006	Studium der Fächerkombination Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik
1993 – 2001	Matura am Gymnasium Wasagasse, 1090 Wien
1989 – 1993	Volksschule Erzdiözese Judenplatz, 1010 Wien

Berufliche Tätigkeiten

2015 –	Presseassistenz und Bookingagentin für das Musiklabel Editions Mego
2014 –	Kuratorin und Pressesprecherin für das Unsafe & Sounds Festival, Antidisziplinäres Medien-/Kunst-/Musik-Festival
2013 –	Journalistische Tätigkeit für das Musikmagazin Skug
2012 –	Journalistische Tätigkeit für das Printmagazin Rokko's Adventures
2012 –	Promotion, Pressearbeit, Booking von Konzerten in diversen Clubs und Kunsträumen, Poster- und Flyergestaltung, Initatorin der Veranstaltungsreihe Struma + Iodine
2010 –	Saalregieassistenz Filmfestival Viennale, Wien
2010 – 2011	Assistenz der Fotografie- und Kamera-Auktionen, Galerie Westlicht, Wien
2009 – 2013	Gästeempfang Leopoldmuseum, Wien
2009 –	Auftritte als Musikerin Iko Nori und Djane Iko Kiko, Inou Ki Endo
2008 – 2009	Kuratorische Assistenz (Video- und Filmprogramm) Transmediale Berlin
2007	Praktikum Verlag/Galerie Edition Splitter, Wien
2006	Filmische Dokumentation der Chinatournee eines Wiener Orchesters
2004 – 2008	Saalregie Metro Kino/Filmarchiv, Wien
2002	Publikumsdienst Jeunesse, Wien
2001	Publikumsdienst Schauspielhaus, Wien
2000	Lichtstatistin Klangbogen Wien

Auslandsaufenthalte

2008 – 2009 und 2010 – 2011	Berlin, Kuratorische Assistenz Transmediale Festival
2001 – 2015	Reisen zu Film- und Musikfestivals und/oder für journalistische Tätigkeiten nach: Südkorea, Japan, Brasilien, Deutschland, Italien, Spanien, Tschechien, Ungarn, Großbrittanien, Niederlande, Finnland, Frankreich, Slowakei

Fremdsprachenkenntnisse

Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Französisch	Fortgeschritten
Italienisch	Basiskenntnisse
Portugiesisch	Anfängerkenntnisse
Latein	Kleines Latinum (Matura)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-15 Screenshots aus: GABBLA (engl. INLAND, R: Tariq Teguia, Algerien, 2008). Fassung: franz. mit engl. Untertiteln, Presse-DVD

Abb. 16-29 Screenshots aus: JUVENTUDE EM MARCHA (engl. COLOSSAL YOUTH, R: Pedro Costa, Portugal, 2006). Fassung: portug. mit engl. Untertiteln, Kauf-DVD

Filmverzeichnis

JUVENTUDE EM MARCHA (engl. COLOSSAL YOUTH, R: Pedro Costa, Portugal, 2006). Fassung: portug. mit engl. Untertiteln, Kauf-DVD

GABBLA (engl. INLAND, R: Tariq Teguia, Algerien, 2008). Fassung: franz. mit engl. Untertiteln, Presse-DVD

Literaturverzeichnis

Austin, Guy: Spaces of the Dispossessed in Algerian Cinema, Modern & Contemporary France, Routledge, Vol. 19, No. 2, May 2011, pp. 195–208

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1985

Bedorf, Thomas, Röttgers, Kurt (Hrsg.): Das Politische und die Politik. Berlin: Suhrkamp. 2010

Bippus, Elke; Huber, Jörg; Richter, Dorothee (Hg): Mit-Sein. Gemeinschaft - Ontologische und politische Perspektivierungen. Zürich: Ed. Voldemeer. 2010

Böckelmann, Janine; Morgenroth, Claas (Hg.): Politik der Gemeinschaft. Zur Konstitution des Politischen in der Gegenwart. Bielefeld: transcript Verlag. 2008

Branigan, Edward; Buckland, Warren: The Routledge encyclopedia of Film Theory. London: Routledge. 2014

Bröckling, Ulrich, Feustel, Robert (Hg.): Das Politische Denken. Zeitgenössische Positionen. Bielefeld: transcript. 2012

Busch, Kathrin; Därmann, Iris (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch. München: Fink. 2011

Colman, Felicity (Hg.): Film Theory and Philosophy. The Key Thinkers. Quebec: McGill – Queen's University Press. 2010

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997

Deranty, Jean-Philippe (Hg.): Jacques Rancière. Keynotes. Durham: Acumen, 2010

Flusser, Vilem: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 1994

Fricke, Beate; Klammer, Markus; Neuner, Stefan (Hg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie. München: Fink. 2011

Josef Früchtl: Vertrauen in die Welt. München: Wilhelm Fink. 2013

Kappelhoff, Hermann: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.

Kappelhoff, Hermann; Streiter, Anja (Hg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin: Verlag Vorwerk 8. 2012

Marchart, Olivert: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp. 2010

Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 359

Nancy, Jean-Luc: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1988

Nancy, Jean-Luc: singulär plural sein. Berlin: diaphanes. 2012

Nancy, Jean-Luc: Corpus. Berlin: diaphanes. 2003

Nancy, Jean-Luc: The Evidence of Film. Abbas Kiarostami. Brüssel: Yves Gevaert Éditeur. 2001

Nancy, Jean-Luc, Lacou-Labarthe, Philippe: *Retreating the Political.* London: Routledge, 1997

Rancière, Jacques: Film Fables. Oxford: Berg, 2006

Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin: merve, 2008

Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin: diaphanes, 2005

Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002

Rancière, Jacques: Das Volk und seine Fiktionen. Interviews 2003 – 2005. Wien: Passagen Verlag, 2013

Rancière, Jacques: Spielräume des Kinos. Wien: Passagen Verlag, 2012

Rancière, Jacques: Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film. Berlin: August Verlag, 2012

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: bbooks, 2006

Robnik, Drehli; Hübe, Thomas; Mattl, Siegfried: Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière. Wien: Turia + Kant, 2010

Robnik, Drehli: Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière. Wien: Turia + Kant, 2010

Schlüsslmayr, Shilla: Interview mit Tariq Teguia, Wien, November 2014 (franz. Version liegt bei Verfasserin auf)

Schmutz, Hemma; Widmann, Tanja (Hg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln: Walther König, 2004, S. 39-47 Giorgio Agamben: Noten zur Geste

Vogl, Joseph (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1994

Internetseiten

Morrey, Douglas: 'Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy'. In: Film-Philosophy, 2008. vol. 12, no. 1, pp: i-vi. URL: http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/morrey.pdf (Letzter Zugriff 5.1.2015)

Jacques Rancière: The Politics of Pedro Costa. URL: http-//www.diagonalthoughts.com/?p=1546 (Letzter Zugriff 5.1. 2015)

Jacques Rancière: Aesthetic Separation, Aesthetic Community. Scenes from the Aesthetic Regime of Art. URL: http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html (Letzter Zugriff: 5.1.2015)

La leçon de cinéma de Tariq Teguia, Gespräch zwischen Olivier Barlet und Tariq Teguia. 2009, URL: http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9014 (Letzter Zugriff: 5.1. 2015)

Texte de Cyril Neyrat, 2009 - numéro 644 des Cahiers du cinéma, avril 2009, URL: http://www.derives.tv/La-terre-tremble-Inland-de-Tariq (Letzter Zugriff: 5.1. 2015)

Costa, Pedro: A Closed Door That Leaves Us Guessing. URL: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html (Letzter Zugriff: : 5.1. 2015)

Gallagher, Tag: „Straub Anti-Straub“, URL: http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/costa-straub-huillet/ (Letzter Zugriff: : 5.1. 2015)

ABSTRACT

Die Arbeit legt dar, inwiefern der kinematographischen Kunst immer schon ein gemeinschaftliches und also politisches Moment inhärent ist. Sowohl das Kino selbst kann als Raum einer losen Gemeinschaft verstanden werden, als auch der Film, der diese mit seinen Mitteln beschwört. Diese Potenz soll in den Fokus gerückt werden, um parallel dazu die Frage nach Formen des politischen Denkens als Denken des Politischen zu stellen. Im Zuge der Ausführungen wird das strukturelle Naheverhältnis des Mediums Film und *dem Politischen* aufgedeckt, um zu einem erweiterten Verständnis des politischen Films beizutragen. Hierfür beziehen wir uns auf die polit-ästhetischen Konzeptionen von Jean-Luc Nancy und Jacques Rancière, die für die Filmanalyse Tariq Teguias Film GABBLA und Pedro Costas JUVENTUDE EM MARCHA fruchtbar gemacht werden wollen.