



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Möglichkeiten des Politischen in den Filmen Vlado Kristls

verfasst von

Marina Leblhuber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
1 EINFÜHRUNG IN DIE KÜNSTLERISCHE BIOGRAPHIE VLADO KRISTLS.....	5
2 ZUM BEGRIFF DES POLITISCHEN.....	19
2.1 VERSUCH EINER DIFFERENZIERUNG DES POLITISCHEN VON DER POLITIK.....	19
2.2 DIE BEDEUTUNG DER UNTERSCHIEDUNG DES POLITISCHEN VON DER POLITIK FÜR DIE VORLIEGENDE ARBEIT	26
3 JACQUES RANCIÈRE.....	29
3.1 POLITIK UND UNVERNEHMEN	29
3.2 POLITIK DER ÄSTHETIK.....	37
3.3 DIE DURCHKREUZTE FILM-FABEL	42
4 ZWEI FILME VON VLADO KRISTL.....	46
4.1 <i>DER GENERAL UND DER ERNSTE MENSCH</i> (1962, 10 MIN)	46
4.1.1 Entstehungskontext	46
4.1.2 Filmanalyse	48
4.1.3 Ästhetische Aspekte	56
4.2 <i>TIGERKÄFIG</i> (1971, 14 MIN).....	74
4.2.1 Entstehungskontext	74
4.2.2 Filmanalyse	74
4.2.3 Ästhetische Aspekte	80
5 MÖGLICHKEITEN DES POLITISCHEN IN DEN FILMEN VLADO KRISTLS	85
5.1 PERSON, GESELLSCHAFT UND SYSTEME.....	85
5.2 UNBRAUCHBARE FILME	90
5.3 FILM UND ERFAHRUNG.....	96
5.4 ANFANGENKÖNNEN.....	100
5.5 VERHÄLTNIS ZUM PUBLIKUM	103
5.6 ZWISCHEN DEN FILMEN	106
ABSCHLIEßENDE WORTE	110
LITERATUR.....	113
FILMOGRAFIE – VLADO KRISTL	122
DANKSAGUNG.....	126
ABSTRACT.....	125
LEBENS LAUF	128

Einleitung

Aufmerksam geworden auf Vlado Kristl bin ich in den Seminaren Christian Schultes am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ich erinnere mich an Filme wie *Der General und der ernste Mensch* (1960), *Madeleine, Madeleine* (1963) und *Arme Leute* (1963), die wir sahen und deren eigenwilliger Ausdruck mich faszinierte. Diese Filme strotzen vor innerer Energie und Spontaneität und wirkten damals auf mich wie ein Befreiungsschlag von allem, was man sich bisher im Rahmen des Studiums zum Verständnis von Filmen zurechtgelegt hatte. Weder Genres noch bekannte Formen der Dramaturgie kommen darin zur Anwendung, stattdessen handelt es sich um visuelle und akustische Filmerlebnisse, die sich auf keine tradierte Filmsprache gründen. Die eigene Wahrnehmung wird herausgefordert, denn um die Qualitäten von Kristls anarchischen Filmen erfahren zu können, muss der Zwang das Filmgeschehen zu deuten aufgegeben werden. Beeindruckt hat mich damals auch wie der Filmemacher Gesellschaftskritik ästhetisch umsetzt, indem er ohne aufklärerischen Gestus die Kritik formal vollzieht. Dass Kristl dabei mit Humor und absurder Komik arbeitet, anstatt das Tragische dramatisch zu inszenieren, macht den Intensitätsgrad, mit dem sich die Zusehenden auf die teilweise schweren Themen einlassen, selbst bestimmbar. Der Künstler antwortet den gewaltvollen Verhältnissen, in deren Abhängigkeit er sich findet, mit unberechenbarem Eigensinn, womit er sich einem unauflösbaren Widerspruch von Macht und Ohnmacht aussetzt. „Kristl ist in der besonderen Lage, in seinem Freiraum Ausbruchsverdächtiges zu versammeln: kräftig-unklare Sehn-Sucht, den Tagtraum vom Machbaren und ein großes Gefühl, das mit Vorhandenem (eben) nicht auskommt.“¹

In dieser Diplomarbeit beschäftige ich mich mit der Frage nach den „Möglichkeiten des Politischen in den Filmen Vlado Kristls“: Mit welchen filmästhetischen Mitteln und künstlerischen Methoden arbeitet der Filmemacher? Welche politischen Haltungen drücken sich aus? Wo sind politisch produktive Momente in Kristls Filmarbeit auszumachen? Welche Ansprüche ergeben sich für das Publikum wenn etablierte Wahrnehmungsdispositive nicht bedient werden? Arbeiten Kristls Filme einer

¹ Dietrich Kuhlbrodt, »Vlado Kristls "Film oder Macht". Die Tradition eines Filmanarchisten«, in: *Filmkritik*, Nr.7/1970, S. 368–370, hier S. 370.

Emanzipation des Publikums zu? Diese Fragen versuche ich in den Filmanalysen sowie im fünften Kapitel dieser Arbeit zu beantworten.

Im ersten Kapitel werde ich auf die unterschiedlichen Stationen in Vlado Kristls künstlerischer Biographie eingehen. Da Kristl ein „intermedialer Autor“² war, scheint es mir wichtig, auch seine nicht-filmischen Arbeiten auszugsweise in den Blick zu nehmen. Nicht zuletzt drückt sich seine politische Haltung auch in den Brüchen und Veränderungen zwischen seinen Schaffensphasen aus. Das zweite Kapitel ist der Auseinandersetzung mit dem Begriff des „Politischen“ gewidmet. Um die Konturen für diesen Begriff zu schärfen und ihn für die weitere Arbeit brauchbar zu machen, skizziere ich die Differenz zwischen dem „Politischen“ und der „Politik“. Diese begriffliche Unterscheidung wurde im Jahr 1981 erstmals von Philippe Lacoue-Lebarthe und Jean-Luc Nancy diskutiert³. Nachdem einige theoretische Ansätze, diese Differenz zu denken, vorgestellt wurden, gilt das dritte Kapitel der politischen Philosophie Jacques Rancières. Ich habe mich entschieden die Theorie Rancières im Besonderen in diese Arbeit miteinzubeziehen, da sich einige Berührungspunkte zwischen seiner politischen Philosophie und der Filmarbeit Kristls zeigen. Rancière beschäftigt sich auch mit der „Politik der Ästhetik“, sowie mit den spezifischen Möglichkeiten des Mediums Film. Diese Konzepte werde ich ebenfalls in Kapitel drei vorstellen. Die beiden Filmanalysen zu *Der General und der ernste Mensch* und *Tigerkäfig* finden sich in Kapitel vier. Nach einer kurzen Einführung in die Entstehungskontexte der Filme, folgt jeweils eine Analyse, um anschließend auf besondere ästhetische Aspekte der Filme einzugehen. Im fünften Kapitel werde ich jene künstlerischen Arbeitsweisen Kristls explizieren, die im Hinblick auf die „Möglichkeiten des Politischen“ in seinen Filmen besonders relevant erscheinen. Dabei werde ich Bezüge zu Rancières Theorien herstellen, sowie weitere philosophische und filmtheoretische Ansätze miteinbeziehen.

Wenn ich mich in dieser Arbeit dem potenziell Politischen in Vlado Kristls Filmen zuwende, so soll hier nicht argumentiert werden, dass Kristls Filme „politisch“ sind, noch dass sie

² Christian Schulte, *Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme*, Berlin: Verbrecher Verlag 2010, S. 16.

³ Philippe Lacoue-Lebarthe/Jean-Luc Nancy, »Ouverture«, in: *Rejouer le politique*, hrsg. v. Etienne Balibar u.a., Paris: Editions Galilée 1981, S. 11–28.

durchwegs „politisch gemacht“⁴ sind. Vielmehr sollen ästhetische Momente herausgearbeitet werden, denen ein spezifisches politisches Potenzial inhärent scheint. Selbstverständlich gibt es auch in Kristls Kunst politisch blinde Flecken. Ein solcher wäre die unreflektierte Reproduzierung von stereotypisierten Geschlechterverhältnissen, die sich in manchen seiner Filme zeigt. Dies betrifft jedoch nicht die beiden von mir analysierten Filme und ich werde auf diesen Aspekt nicht eingehen.

Die Annäherung an Kristls Filme erfolgt über die eigene Wahrnehmung. Dies scheint mir der einzig mögliche Zugang zu sein, den seine Filme zulassen. Etablierte filmwissenschaftliche Kategorien und vorstrukturierte Methoden der Untersuchung prallen an Kristls Filmen ab. Es zeigt sich, dass der Filmmacher auch Filmtheoretiker_innen auf sich selbst zurückverweist, indem seine Arbeiten einen subjektiven Zugang erfordern, der sich an der eigenen Wahrnehmung orientiert. Indem die Zusehenden aufgefordert werden, die eigenen Sinne ernst zu nehmen und als gültigen Ausgangspunkt zu begreifen, zeigt sich bereits ein emanzipatorisches Moment.

Inspirationen und interessante Perspektiven auf Kristls Filmkunst erhielt ich durch Lisa Andergassens Diplomarbeit „Wege aus dem System. Vlado Kristls Gestus als Künstler und seine filmische Arbeit“⁵, Christian Schultes Buch *Vlado Kristl. Zerstörung der Systeme*⁶, Thomas Brandlmeiers Essay „Vlado Kristl – Filmmacher“⁷ und sämtliche Artikel aus dem Sammelband *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*⁸. Auch fließen in meine Argumentationen theoretische Positionen und Gedanken mit ein, mit denen ich in den Seminaren und Vorlesungen Christian Schultes bekannt gemacht wurde.

⁴ Jean-Luc Godard sagte in einem bekannten Satz, „dass es nicht darum gehe, politische Filme zu machen, sondern darum, 'politisch Filme (zu) machen'.“ vgl. Christian Schulte, »Politik der Gefühle - Zur (Film-) Poetik Alexander Kluges«, in: *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm ; [Symposium zum Thema "Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte" am Institut für Zeitgeschichte an der Universität Wien, 3. bis 5. Mai 2012]*, hrsg. v. Aylin Basaran, Wien: Mandelbaum 2013, S. 105.

⁵ Lisa Andergassen, »'Wege aus dem System'. Vlado Kristls Gestus als Künstler und seine filmische Arbeit«, Diplomarbeit, Universität Wien 2007.

⁶ Christian Schulte, *Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme*, Berlin: Verbrecher Verlag 2010.

⁷ Thomas Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, edition text + kritik 1990, E1-E9.

⁸ Christian Schulte/Franziska Bruckner/u.a (Hg.), *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, erschienen in der Reihe *Maske und Kothurn*, Heft 3-4, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

Die möglichen Herangehensweisen an Kristls filmische Arbeiten sind vielseitig. So geht es in dieser Diplomarbeit nicht darum, seine Filme zu kategorisieren oder ihnen das „Politische“ als Label anzuheften. Vor allem analysiere ich spezifische Ästhetiken in Kristls Filmen, die mein Interesse geweckt haben. Und es gibt einen Satz von Jean-Luc Godard der besagt, „Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel“⁹.

⁹ Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1984, S. 127.

1 Einführung in die künstlerische Biographie Vlado Kristl

Dieses Kapitel soll in Kristls künstlerische Schaffensperioden und seine multimediale Arbeit einführen, bevor ich mich einer Auswahl von Filmen zuwende. Besonders jene Werke des Künstlers sollen kurz umrissen werden, die in meiner Diplomarbeit weiters nicht mehr explizit analysiert werden. Die künstlerische Biographie ist nicht vollständig. Eine detaillierte Filmographie befindet sich im Anhang. Alle biographischen Angaben des Künstlers habe ich – sofern nicht anders angegeben – aus folgenden drei Quellen entnommen:

Jörg Schöning. „Vlado Kristl – Filmmacher.“ In: *CineGraph*, Lg.16, 15.5.1990, B1-B4
Christian Schulte. *Zerstörung der Systeme*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2010, S.13-17
Kristl. Regie: Danko Volarić / Ana Marija Habjan, TV-Dokumentation für TV-Zagreb, 2004

Geboren wurde Vlado Kristl am 24. Januar 1923 in Zagreb. Im Jahr 1942 begann er dort sein Studium an der Kunstakademie. Er unterbrach das Studium während des Krieges und wurde 1943 als Partisan im Widerstand aktiv. Er arbeitete für die Agitprop in Otočac, gestaltete Plakate und Broschüren für die Zeitung *Novosti*, wirkte am satirischen Magazin *Jež* mit und illustrierte Bücher für den Drehbuchautor und Schriftsteller Joža Horvat. Kristl vertrat zu dieser Zeit die Ideale der Befreiungsbewegung, die primär kommunistisch geführt war:

„He dedicated everything he knew to that idea. [...] Although eccentric, he was thought of as the best sketcher of agitprop. The national liberation fight was also fought by the pen and brush. The quality of Kristl's sketches exceeded all the others by far. The posters that glorified revolution, brotherhood and unity were made at the time when Kristl still truly believed in those ideals.“¹⁰

Nach dem Krieg nahm Kristl sein Studium an der Kunstakademie wieder auf. Ab 1945 war er auch Mitarbeiter des Magazins *Kerempuh* (*Eulenspiegel*) und zeichnete Karikaturen für kommunistische Zeitungen. 1949 schloss er sein Studium mit dem Diplom ab und lebte als freischaffender Künstler.

¹⁰ *Kristl*, R.: Habjan, Ana Marija/Danko Volarić, HR 2004 [Orig. TV-Dokumentation], min 12:20.

Als seinen ersten Film nennt Kristl *Die Zaubergeige*, ein Zeichentrick-Filmprojekt, das jedoch kurz vor Drehbeginn im Jahr 1950 abgebrochen wurde. Zu diesen filmischen Anfängen in Jugoslawien sagte er in einem Interview: „Ich kam über Zeichnung und Karikaturen zum Film. Ich habe an der Kunstakademie diplomiert und zu filmen angefangen aus Protest: politischem und sozialem Protest.“¹¹

Kristl geriet zunehmend in Konflikt mit Titos Regime. Mit derselben Energie, mit der er für kommunistische Ideen eintrat als sie Freiheit versprachen, arbeitete er nun gegen ein rigides und korruptes Staatssystem, das keine Abweichung duldete. Mit abstrakter Malerei, die für jegliche Propagandazwecke unbrauchbar war, stellte er sich gegen die Vereinnahmung durch den herrschenden Staatsapparat. Vlado Kristl wurde Mitbegründer der Künstlervereinigung EXAT-51, der bildende Künstler und Architekten angehörten. Diese versuchten, den dogmatischen Begriff sozialistischer Kunst in ein „erweitertes soziales, fortschrittliches Kunstverständnis zu transformieren“, und verarbeiteten Ideen des Bauhauses und des Konstruktivismus.¹² In einer gemeinsamen Ausstellung von EXAT-51 im Jahr 1953 in Zagreb präsentierte Kristl erstmals seine abstrakten Bilder einer Öffentlichkeit. Aneta Bialecka beschreibt diese Arbeiten:

„Kristl schuf zu diesem Zeitpunkt abstrakte Kompositionen mit überwiegend geometrischen Formen, spannte vor einem neutralen Hintergrund geflochtenes Garn oder Draht als Symbol diktatorischer Unterdrückung – Kunstprodukte, die unter den Bedingungen des realen Sozialismus nur als unbrauchbar angesehen werden konnten.“¹³

Anschließend ging Kristl nach Westeuropa, wo er als Taxifahrer, Porträtmaler, Schauspieler, Hilfsarbeiter und Schafhirte arbeitete. Von 1954 bis 1959 lebte er in Chile, wo er ebenso vielseitig tätig war. Dort entstand auch sein geliebtes *Portrait von Amanda*, das er später mit nach Zagreb brachte. Der Großgrundbesitzer, der dieses Portrait seiner Ehefrau bei Kristl in Auftrag gab, wollte nichts mehr davon wissen als er sah, dass der Künstler seine Frau ohne ihren teuren Schmuck gemalt hatte. Auf einem chilenischen Hühnerhof

¹¹ Barbara Bronnen, »Interview mit Vlado Kristl«, abgedruckt im Booklet zur DVD *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.

¹² Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a, S. 195–204, hier S. 198.

¹³ Ebd.

organisierte Kristl im Jahr 1955 eine kleine Ausstellung. Die Bilder, die er für diese Ausstellung anfertigte, bestanden aus Karton und Abfällen. Er lehnte diese im Hühnerhof einfach an den Maschendraht und an die Hühnerleitern. Diese Ausstellung nannte Kristl später den Beginn seiner Postmoderne.¹⁴

Nach seiner Rückkehr nach Zagreb zeigte er seine abstrakten Werke in Einzelausstellungen: *12 pozitiva i negativa* (1959), *Pleteni konac na papiru* (1961) und *Varijante i varijable* (1962). Einige dieser Werke machten ihn einst zur Schlüsselfigur der kroatischen Kunstszene. Kristl selbst jedoch hatte zu diesem Zeitpunkt bereits wenig für seine reduzierten, geometrischen Werke über, so Danko Volarič in seinem Dokumentarfilm über den Künstler. „Abstract painting that once opposed fascism and dictatorship ceased to be a symbol of protest but a closed-in system (...).“¹⁵ Kristl selbst spricht im erwähnten Dokumentarfilm von hierarchischen Strukturen, die sich unter den Malerkollegen bildeten: „The whole industry functioned on the basis of Who's Who. However this had nothing to do with art. This was a regular fascist system.“¹⁶ Kristl wandte sich erst wieder Mitte der 70er Jahre der Malerei zu.

Nach seiner Rückkehr von Südamerika veröffentlichte der Künstler zudem seine ersten beiden Lyrikbände im Selbstverlag: *Neznatna Lirika (Unbedeutende Lyrik, 1959)* und *Pet bijelih stepenica (Fünf weiße Treppenstufen, 1961)*.

Kristl begann 1959 als Trickzeichner bei Zagreb Film zu arbeiten. Das im Jahr 1956 gegründete Animationsfilmstudio wurde vom Staat wegen unerwarteter Promotion im Ausland akzeptiert, gleichzeitig jedoch von staatlichen Kontrollorganen beaufsichtigt. Dennoch gelang es den Zeichnern und Karikaturisten mit eigensinnigen formalen Experimenten die Repressionen des Systems zu unterwandern. Sie wurden international als „Zagreber Schule des Zeichentrickfilms“ berühmt. „Schlau bewegten sie sich zwischen staatlicher Zensur, formaler Freiheit und (gesellschafts-)politischer Kritik. In ihrer langen

¹⁴ Ebd., S. 201.

¹⁵ Kristl, R.: Habjan, Ana Marija/Danko Volarič, HR 2004 [Orig. TV-Dokumentation], min 37:30.

¹⁶ Ebd., min 37:50.

Geschichte gibt es fast keinen wichtigen Animationsfilmspreis, den die Autoren aus Zagreb nicht bekommen haben.“¹⁷

In diesem Kontext entstanden die ersten Zeichenanimationsfilme von Vlado Kristl. Seine erste Arbeit *Krađa dargulja (Juwelenraub, 1959)* zeichnete er unter der Regie von Mladen Feman und wurde 1960 auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen ausgezeichnet. Daraufhin konnte er seine erste Regiearbeit *Šagrenska koža (Das Chagrinleder, 1960)* zusammen mit Ivo Vrbanić realisieren. In diesem narrativen Animationsfilm, der treu der faustischen Geschichte von Honoré de Balzac folgt, zeigte sich bereits Kristls eigene Auffassung über die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums, indem er sich über Faustregeln der Trickfilmproduktion hinwegsetzte – vor allem was Timing und Bildkomposition betrifft.¹⁸ Beim Filmfestival in Vancouver bekamen er und sein Kollege Ivo Vrbanić für *Das Chagrinleder* den Hauptpreis. In Zagreb wurde Kristl mangelnde Linientreue vorgeworfen, er durfte aber aufgrund der internationalen Auszeichnungen weiterarbeiten.¹⁹ So entstand noch im selben Jahr das Animationsfilmprojekt *Don Kihot (Don Quichotte, 1960)*, seine erste eigenständige Filmarbeit. Don Quichotte tritt darin als vereinzelter Individualist gegen ein Heer von Gleichgeschalteten an, die ihn in immer größerer Anzahl verfolgen. Abstrakte Figuren, mit Elementen wie Bart oder Hut ausgestattet, bilden visuelle Kreuzungen zwischen Abstraktion und Witzzeichnung.²⁰ Kristl entwirft dabei eine Filmsatire, in der er von allen zur Verfügung stehenden Filmmitteln Gebrauch macht. Folgte er bei *Das Chagrinleder* noch genau der literarischen Vorlage so wird diese in *Don Kihot* frei interpretiert. Einzelne Motive werden aufgegriffen und durch Fragmentierung, Wiederholung, sowie durch wechselnde Geschwindigkeiten, visuell bearbeitet. Der Bildhintergrund ist unstabil, die Straße, auf der die Verfolgung stattfindet, wechselt die Ausrichtung. Anstatt seine Gedanken zu illustrieren, weiß Kristl ein bildnerisches Denken anzuwenden, schreibt Franz Witzentsen.²¹ Die motorisierte

¹⁷ O.V., »Trick & Politik. Die Zagreber Schule des Animationsfilms«, *Blog Okto TV*, 30.10.2010, <http://blogs.okto.tv/oktofokus/2010/10/12/trick-politik-die-zagreber-schule-des-animationsfilms>, 27.10.2014.

¹⁸ Midhat Ajanović Ajan, »Vlado Kristls Don Quijote«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 237–244, hier S. 237f.

¹⁹ Franziska Bruckner, »Der geklonte Prometheus - Animationsaspekte im Werk Vlado Kristls«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 245–255, hier S. 245.

²⁰ Midhat Ajanović Ajan, »Vlado Kristls Don Quijote«, S. 241.

²¹ Vgl. Franz Witzentsen, »Filmmittel als Angriffsformen - Zu einer Veranstaltung rund um die Animationsfilme von Vlado Kristl«, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 61–63, hier S. 62.

Geräuschkulisse trägt den Film *Don Kihot* als eigenständiges rhythmisierendes Element mit. Wolfram Siebeck nahm in seiner Beschreibung von *Don Kihot* im Jahr 1962 einen wesentlichen Aspekt von Kristls weiterer filmischer Arbeit vorweg:

„In Kristls Film kann von Erbauung keine Rede sein. Das Publikum soll sich nicht amüsieren, hier wird ihm etwas zugemutet. Die Verständlichkeit des Films hängt von der Bereitschaft des Zuschauers ab, seine herkömmlichen Vorstellungen über Form und Inhalt eines Zeichenfilms aufzugeben.“²²

Während *Don Kihot* heute als Meisterwerk der Zagreber Schule gilt²³, wurde er damals von Kollegen des Filmstudios als unverständlich abgelehnt. Die staatlichen Behörden waren schockiert und konfiszierten den Film sogleich. Kristl wurde für kurze Zeit ins Gefängnis geworfen und kam vermutlich nur deshalb wieder frei, da er keiner organisierten Opposition angehörte und dem Regime als „Einzeltäter“ erschien.²⁴ Er bekam Arbeitsverbot und sein Arbeitsverhältnis mit Zagreb Film wurde nun endgültig abgebrochen. Die Oberhausener Festspielleitung erfuhr vom Projekt *Don Kihot* und insistierte solange bei den staatlichen Behörden bis diese den Film schließlich 1962 freigaben. So konnte er noch im selben Jahr in Oberhausen gezeigt werden, wo Kristl den Hauptpreis für seine „Parabel über das Individuum im technischen Zeitalter“²⁵ erhielt.

1962 drehte Kristl seinen ersten Realfilm: *General i resni človek (Der General und der ernste Mensch)*. Der zehnminütige Film, der „gegen die Diktatur, gegen Titos Polizeistaat gerichtet“²⁶ war, wurde in Ljubljana gedreht. Nach Fertigstellung wurde er sogleich von Titos Kulturbürokratie beschlagnahmt. Erst 1975 gelang es Enno Patalas, dem damaligen Direktor des Filmmuseums München, eine Kopie aus der kommunistischen Diktatur herauszuholen.

²² Wolfram Siebeck: »Don Kihote«, in: *VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen: 'Weg zum Nachbarn'. Bericht 1962*, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Oberhausen 1962, S. 27.

²³ Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films. 1940-1960*, Gütersloh: S. Mohn 1962, S. 400.

²⁴ Franz Witzentsen, »Filmmittel als Angriffsformen - Zu einer Veranstaltung rund um die Animationsfilme von Vlado Kristl«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 61.

²⁵ Jörg Schöning, »Vlado Kristl – Filmmacher.« In: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, edition text + kritik 1990, B1-B4, hier B1.

²⁶ Vlado Kristl, »Die frühen Filme«, Programmblatt Filmmuseum München, Juni-Juli 1988; abgedruckt im Booklet zur DVD *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.

Zu Beginn der 1960er Jahre knüpfte Kristl Kontakte zur Münchner Gruppe von Filmemachern, die in regem Austausch zueinander standen und die eine fruchtbare Zusammenarbeit an Kurzfilmprojekten verband. Zu ihnen zählten unter anderen Edgar Reitz, Alexander Kluge, Peter Schamoni, Ferdinand Khittl, Haro Senft, Detten Schleiermacher, Wolf Wirth und Rob Houwer. Sie waren Mitverfasser des „Oberhausener Manifests“, das im Rahmen der Westdeutschen Kurzfilmtage 1962 in einer Pressekonferenz vorgetragen wurde und einen Wendepunkt in der deutschen Filmgeschichte markierte. Die jungen Filmemacher traten gegen den kommerziell ausgerichteten „Zutatenfilm“ an, der als typisches Produkt der Filmindustrie mit strikter Arbeitsaufteilung keine persönliche Handschrift des Autors zuließ, und erklärten „Papas Kino“ für tot. Sie forderten eine staatliche Finanzierung des innovativen, qualitativen Films und ein geistiges Zentrum in Form einer Akademie für angehende Filme-macher_innen abseits der vorherrschenden Filmindustrie.²⁷ Ziel des medienwirksamen „Oberhausener Manifests“ war es, die notwendigen Produktionsbedingungen für ein unabhängiges Filmschaffen in Deutschland zu schaffen, was ihnen in Folge - mit dem Kuratorium Junger Deutscher Film und der Hochschule für Filmgestaltung in Ulm - auch gelang.

Peter Schamoni produzierte im Jahr 1963 Kristls ersten in der BRD gedrehten Kurzfilm *Arme Leute*. Im selben Jahr verließ der Künstler Jugoslawien endgültig, um in München zu leben. Seine nächsten beiden Kurzfilme *Madeleine Madeleine* (1963) und *Autorennen* (1964/65) wurden von Rob Houwer produziert.

Im August/September 1963 nahm Kristl an der Ausstellung *Nove tendencije* (*Neue Tendenzen*) teil, die zuerst in Zagreb und 1964 auch in Paris stattfand.

Kristls erster Langspielfilm *Der Damm* entstand 1964 mit Detten Schleiermacher als Produzent. Schleiermacher lehrte zu dieser Zeit bereits mit Alexander Kluge und Edgar Reitz am neugegründeten Ulmer Institut für Filmgestaltung, auf dessen Gelände auch Teile des Films gedreht wurden. In *Der Damm* wird eine Dreiecksgeschichte zwischen einem situierten Mann in Uniform, einem sensiblen Mann in abgetragenen Anzug und einer

²⁷ Vgl. Alexander Kluge, »Vortrag an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, am 5. November 1963 im Haus des Landtags in Stuttgart«, in: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest : das Wiener Symposium*, hrsg. v. Ralph Eue/Lars H. Gass, Wien: Synema 2012, S. 53–61, hier S. 54.

schick gekleideten Frau mit Hut und Sonnenbrille angedeutet. Kristl fertigte zwar ein Drehbuch an, dieses wurde jedoch nicht getreu umgesetzt und diente vor allem dem Lukrieren von Fördergeldern. Stattdessen ist der Film durch Improvisation und Vertrauen in das entstehende Material bestimmt.²⁸ Die Figuren bleiben fragmentarisch, beziehen ihre Kraft aus reiner Performanz und lassen eine Psychologisierung nicht zu.²⁹ Obwohl *Der Damm* im Vergleich zu späteren filmischen Arbeiten Kristls noch narrative Elemente aufweist, liegt die Besonderheit des Films nicht an der Erzählung, sondern seiner außergewöhnlichen audiovisuellen Sprache. Christian Schulte spricht von autonomen Bildern und Tönen, die sich selbständig zueinander verhalten und ein anarchisches Eigenleben führen. So entkommt der Regisseur den Klischees und Bedeutungszwängen und betreibt mit filmischen Mitteln einen „Exorzismus des Sinns“.³⁰ Filmemacher Michael Leiner schrieb 1964 über *Der Damm*:

„Die Schnittstellen transportieren keine Erzählung, sondern das Interesse des Zuschauers am Material. Durch den Verzicht auf Handlung erhöht sich die Suggestionskraft der Bildrealität. Gleichfalls unkonventionell sind Geräusche und Sprache beziehungslos, direkt und hart geschnitten. Illusionen können nicht auftreten. Wie es konkrete Literatur, konkrete Malerei und konkrete Musik gibt, so ist *Der Damm* ein konkreter Film.“³¹

Der Damm war der erste Spielfilm, der im Kontext des Jungen bzw. Neuen Deutschen Films produziert wurde. Finanziell wurde dieser Film zum Desaster, es verkauften sich nur 1586 Eintrittskarten in acht Tagen. Detten Schleiermacher traf das Ausbleiben des finanziellen Erfolgs besonders hart, er meldete Konkurs an, schied von der Hochschule in Ulm aus und zog mit seiner Familie nach Kanada.³² Kluge bezeichnete den Film *Der Damm* als Kuckucksei für den Neuen Deutschen Film, da Kristl in die Gunst von Fördergeldern kam, die nicht für ihn gedacht gewesen seien.³³

²⁸ Georg Vogt, »Goldenberg im Kino, Sisyphos im Zug - Vlado Kristls *Der Damm* und Ferry Radax' *Sonne halt!*«, in: Vlado Kristl, *Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 113–123, hier S. 117.

²⁹ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 64.

³⁰ Ebd., S. 59.

³¹ Georg Michael Leiner, zit. nach: »Der Damm. Kritiken. Diskussion. Presse.« O.O., o.J. [1964] (Faltblatt).

³² Schulte, *Vlado Kristl*, S. 54.

³³ Andergassen, »'Wege aus dem System'. Vlado Kristls Gestus als Künstler und seine filmische Arbeit«, S. 68.

Produziert von Christian Rischert entstand 1965 Kristls Zeichentrickfilm *Prometheus*. Es folgte 1966 sein zweiter Spielfilm *Der Brief*, der vom Kuratorium Junger Deutscher Film mit DM 300.000 mitfinanziert wurde. Dieser Film übertrifft an Tempo und Intensität seinen vorhergehenden Spielfilm *Der Damm*. Die entfesselte Kamera Wolf Wirths verhält sich radikal autonom zum szenischen Geschehen.³⁴ Eine Regieanweisung von Kristl soll gelautet haben: „Kameramann, jetzt weg! Die Kamera soll allein arbeiten, und die Darsteller sollen Sorge tragen, dass die Einstellung etwas von ihnen erwischt.“³⁵ Der Plot des Films beinhaltet Folgendes: T. findet einen Brief und macht sich selbst auf den Weg, die Adresse ausfindig zu machen; als er dort schließlich nach einer turbulenten Reise durch die Welt ankommt, erfährt er, dass er sein eigenes Todesurteil überbracht hat und wird hingerichtet. Auch in diesem Film wird die Geschichte von Kristl filmisch derart zerlegt, dass sie nur noch rudimentär zu erkennen ist. Das Tempo der Schnittfolge sowie das heftige Wackeln der Kamera gibt dem Film „die Ästhetik einer Seekrankheit“.³⁶ Das Experiment des Regisseurs besteht darin, die vorausgedachten Pläne für einen Film an der Praxis eines offenen Produktionsprozesses zerschellen zu lassen, damit etwas sich zeige, das zuvor nicht vorstellbar war.³⁷

Der Zeichentrickfilm *Die Utopen* entstand 1967. Im selben Jahr begann Kristl mit der Arbeit an den *Sekundenfilmen*, eine Reihe von „Kurz- und Kürzestfilmen“. Diese wurden in Zusammenarbeit mit dem Bayrischen Rundfunk produziert, der die Filme 1969 ausstrahlte. Es folgten zwei weitere Langfilme die sich den vorangegangenen Filmexperimenten Kristls anschlossen und den Herstellungsprozess von Realfilmen auf die Probe stellen: *Film oder Macht* (1970) und *Obrigkeitsfilm* (1971). Die hohen Kosten eines abendfüllenden Films, die erwünschte Absatzgarantie von Seiten der Produzent_innen und Geldgeber_innen, und somit das Kriterium der Vermarktbarkeit sind von Anfang an mitbestimmend für Spielfilmproduktionen. Grundlegende künstlerische Freiheiten, die bei der Schaffung von unabhängigen Kurzfilmen weniger in Gefahr scheinen, verflüchtigen sich im routinierten Arbeitsablauf bei Produktionen im Kontext der Filmindustrie. Die Spielfilmherstellung, die traditionell möglichst durchgeplant und kalkuliert erfolgt, geriet so in den Fokus von Kristls

³⁴ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 80.

³⁵ Thomas Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, S. E2.

³⁶ Ebd., S. E2.

³⁷ Erika Gregor/Ulrich Gregor/Gero Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, in: *Filmkritik*, Nr. 1/1967, S. 13.

Langfilmen in denen er freie Kräfte versammelte, um sie gegen verfestigte Herstellungskonventionen anarchisch zum Ausbruch zu bringen. Kristl lief gegen die industrielle Fertigung von Filmen Sturm, versuchte durch selbstreflexive Demontage das vorgegebene Produktionskorsett zu sabotieren und drehte „Nicht-Filme“³⁸. In *Film oder Macht* heißt es:

„Ich mache einen Film gegen die Zelluloidfilmindustrie. Du hast Recht. Dieser Film rettet die Industrie, und noch mehr, es ist der erste Film, der gemacht worden ist, um die korrupte und veraltete Filmindustrie zu retten. Denn es ist der erste, der mit diesem Bewusstsein gemacht ist.“³⁹

In *Obrigkeitsfilm* werden hierarchische Gesellschaftsverhältnisse und Einschränkungen durch Obrigkeiten direkt angeprangert und der Versuch einer anarchischen Filmproduktion erprobt und reflektiert. Zugewiesene Rollen der Mitwirkenden zu Regie, Kamera und Schauspiel werden mitunter durcheinander gebracht und die Austauschbarkeit der Rollen sichtbar gemacht. An unterschiedlichen Orten treffen Laiendarsteller_innen zusammen um aus spezifischen Situationen heraus, die von Kristl initiiert werden, eigenständiges Handeln zu erproben und zu improvisieren. Wirklichkeit wird vor laufender Kamera konstruiert. Versuch und Scheitern sind gleichermaßen aufgezeichnet und werden im Schnitt nicht entfernt. In *Obrigkeitsfilm* liegt das Augenmerk auf der Inszenierung und Sichtbarmachung der Mise en Scène. „Kristl trennt sich hier [in *Obrigkeitsfilm*] von fast allen ihm zur Verfügung stehenden filmischen Mitteln anders als noch bei *Der Damm*, wo er als Hauptinstrument der Systemzerstörung die Montage, also ein durch und durch filmisches Mittel nutzte.“⁴⁰

Anfang der 1970er Jahre entstanden weitere Kurzfilme, unter anderem *Tigerkäfig* (1971), sowie gezeichnete Gedichtfilme und Super8-Produktionen. Ab 1975 wendete sich Kristl wieder vorrangig der Malerei zu. Seine Bilder waren figurativ und damit völlig abseits von zeitgenössischen Kunstströmungen. Oft waren es Frauen die er malte. Den Arbeiten haftete stets das Unfertige an, er übermalte seine Leinwände mehrmals und brachte sie

³⁸ Vgl. Schulte, *Vlado Kristl*, S. 16.

³⁹ Vlado Kristl, *Sekundenfilme*, hrsg. v. Wolf Wondratschek, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 16.

⁴⁰ Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 80.

selten zu einem Abschluss. Im Gegensatz zu Kristls Filmen bekamen seine späteren Malereien kaum Beachtung. Eines seiner bekannteren Bilder ist *Die Verhaftung von Ulrike Meinhof* (1975). In einem Interview erklärte Kristl, er male die Realität in der Weise wie er sie wahrnimmt, aber das sei eben nicht mehr akzeptabel, „the style and motives have to be recognizable“.⁴¹ Der Schauspieler und Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt erzählte in einem Gespräch mit Lisa Andergassen von seiner Überraschung als er erstmals Kristls Bilder in seinem Atelier zu sehen bekam: „[...] dass diese Frauenbilder sehr konkret waren, dass er diese Frauenbilder nicht verletzt hat, sondern intakt gelassen hat [...] ich hatte den Eindruck, mein Gott, was diese Frauenbilder betrifft, das ist doch eigentlich Kitsch!“⁴² Dieser Kontrast zwischen Kristls radikalen filmischen Experimenten und seiner figurativen Malerei schien für einige nicht zum Bild des anarchistischen Künstlers zu passen. Kristl hingegen kümmerte sich um derlei Vorstellungen von sich selbst wenig. Er blieb nicht zuordenbar.

1977 entwickelte Kristl sein Konzept des Video-Theaters. Das Zusammenspiel von Performance und Videokunst, mit dem in den 70er- und 80er-Jahren viel experimentiert wurde, interessierte auch Kristl. Die einfache technische Handhabung der Geräte, die geringen Kosten, sowie die guten Vorführmöglichkeiten begeisterten den Künstler für das neue Medium: „Ein Medium neu zu erfinden, mit besitzlosen Inhalten und Formen, das ist es!“⁴³ Für sein Video-Teatro dachte Kristl an einen Raum, in dem mehrere Monitore aufgestellt werden und etwa 100 Personen – Akteur_innen und Zusehender – Platz finden sollten. Die Darsteller_innen sollten sich alleine aufnehmen und sich selbst dabei auf den Monitoren zuschauen:

„Das ist deswegen, weil es ein Prinzip statuiert. Nur so, sich selbst als einen, den man auf dem Bildschirm kontrollieren und manipulieren kann, zu verstehen. Man handelt nämlich daraufhin anders als irgendwo bisher. [...] Der sich

⁴¹ Kristl, min 38:40.

⁴² Lisa Andergassen/Dietrich Kuhlbrodt, »Vlado Kristl - ein erratischer Block - Interview mit dem Erfahrungswissenschaftler Dietrich Kuhlbrodt«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 281–288, hier S. 283.

⁴³ Vlado Kristl zitiert nach: »Video gegen Film und Fernsehen. Interview mit Vlado Kristl«, in: *film & tonmagazin*, Nr.7, 1975, S. 40.

aufnimmt, zeigt insofern, wenn er sich auf dem Bildschirm betrachtet, sofort seine Haltung gegenüber dem, was mit seinem zweiten „Ich“ passiert.“⁴⁴

Es gab zwar auch eine Umsetzung des Video-Theater-Experiments in München, jedoch wurde nach Kontroversen vom zuständigen Kulturreferenten die Finanzierung dafür eingestellt.⁴⁵ Es entstand eine kurze Schrift mit dem Titel *Das Video-Theater*⁴⁶, eine von Kristl verfasste Anleitung für eine solche Vorstellung die von der Berliner Kinemathek veröffentlicht wurde.

Nachdem die Münchner Behörden Kristl als Sozialfall eingestuft hatten, drohte ihm 1979 die Ausweisung aus der BRD. Die Hamburger Hochschule für Bildende Künste bot Kristl daraufhin eine Professur an, die Kristl annahm. Er bekam einen Lehrauftrag in der Abteilung „Freie Kunst“. Seine unüblichen Lehrmethoden führten bald zu Spannungen mit dem Kollegium und dem Präsidenten der Hochschule. Denn Kristl hielt keine Seminare und Vorlesungen im üblichen Sinne ab, stattdessen war er im Haus anwesend, saß in der Mensa oder war in den Gängen anzutreffen. Manche Student_innen erinnerten sich später daran, für ein anregendes Gespräch mit Kristl die Mensa aufgesucht zu haben. Sein Atelier in einem Nebengebäude wurde zum Geheimtipp für Studierende, denen ihr Studiengang zu wenig offen erschien.⁴⁷ Kristl bekam ursprünglich einen Lehrauftrag für sein Konzept des Videotheaters, er jedoch begriff sich vorrangig als Maler. Der damalige Direktor der Hochschule, Carl Vogel, erinnert sich:

„Jeder stimmte zu, dass er (Kristl) ein großer Filmer war. Den Platz aber hat er gefunden in der „freien Kunst“ [...]. Er wollte Maler sein. Das durfte er auch. Aber irgendwie passte das den Malerkollegen nicht. Dann hat Vlado ihnen einen Streich gespielt und gesagt: ‚Gut, wenn ihr meine Bilder nicht gut findet, kümmere ich mich um die Rahmen.‘ Und er stellte den Antrag, dass er eine Professur für Rahmen bekommen müsste.“⁴⁸

⁴⁴ Vlado Kristl, »Video-Theater«, in: *Kinemathek* 53, 14. Jg., 1977b, S. 2–6, hier S. 2.

⁴⁵ Gabriele C. Pfeiffer, »'mitten im Arsch sitzen' - Vlado Kristl, Carmelo Bene und das video-teatro der 1970er«, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 221–236, hier S. 226.

⁴⁶ Vlado Kristl, »Video-Theater«, in: *Kinemathek* 53, 14. Jg., 1977, S. 2–6.

⁴⁷ Gerd Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung - Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979 - 1997)«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 47–60, hier S. 50.

⁴⁸ Carl Vogel zitiert nach: *Kristl*, min 45:10.

Dieser formell gestellte Antrag für eine Professur für Bilderrahmen wurde wortlos übergangen. Er fand jedoch bald eine Gruppe von Interessierten, die Mitarbeiter_innen seiner Rahmenarchitektur wurden.⁴⁹ Die Anfänge von Kristls Rahmen-Ästhetik lassen sich bereits 1975 verorten, als er drei Bilder mitsamt „bombastischer Kitschrahmen“ für eine Ausstellung im Münchner Haus der Kunst vorgesehen hatte. Die „schön gemalten altmodischen Bilder [...] sollen möglichst sinnfällig kritische Distanz zur Pseudomodernität jener Kollegen dokumentieren, die Dreiecke und Kreise malen“⁵⁰, so Kristl. Die Ausstellung seiner Bilder wurde vom Vorstand des Hauses aufgrund der pompösen Biedermeier-Rahmen abgelehnt. Bilder, die etwas später in der Zeit an der Hamburger Kunstakademie entstanden, sind großformatig; die Rahmungen erreichen surreale Dimensionen und „lassen die Bilder zu dreidimensionalen Ausstellungsobjekten mutieren“⁵¹. Zu sehen waren diese Rahmen-Gemälde in der Münchner Ausstellung *Postmoderne* im Jahr 1988.⁵²

Während seiner Zeit in Hamburg entstanden weitere Kurzfilme. Der Zeichentrickfilm *Verräter des jungen deutschen Films schlafen nicht!* (1982) wurde vom Hamburger Filmbüro gefördert. Kristl warf Vertretern des Jungen Deutschen Films vor, ihre Ideale der Jugend verraten zu haben und es sich im Komfort des Filmfördersystems eingerichtet zu haben.⁵³ „Im Film [*Verräter des jungen deutschen Films schlafen nicht!*] sieht man einen Fliegenfänger, der einer Geldrolle ähnelt. Viele dicke Fliegen lassen sich anlocken.“⁵⁴

Ebenfalls vom Filmbüro Hamburg gefördert, drehte Kristl im Jahr 1983 seinen nächsten Langfilm mit dem Titel *Tod dem Zuschauer*. Christian Schulte spricht vom Inbegriff des Nicht-Films, welcher nicht einmal mehr Spuren einer Narration enthält: „Kristl hat irgendwo seine Kamera aufgestellt, und es wirkt über weite Strecken, als würde sie eher interesselos dem Nicht-Geschehen auf der Straße folgen.“⁵⁵ Man sieht Einzelne, die auf Hamburgs Marktstraße stehen. Der Tonmann ebenso wie die Hauptdarstellerin sind nicht

⁴⁹ Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, S. 201.

⁵⁰ O.V., »Kunst: Rahmenfreiheit für Vlado Kristl«, in: *Der Spiegel*, 32/1975, S. 85, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/41458366>, 16.01.2015.

⁵¹ Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, S. 202.

⁵² Ebd., S. 202.

⁵³ Vgl.: Gerd Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung - Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979 - 1997)«, S. 51.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 93f.

zum Dreh erschienen. Die Nebendarsteller_innen stellen sich nacheinander vor die Kamera und behaupten, Ersatz für die Hauptdarstellerin zu sein. „*Tod dem Zuschauer* widersetzt sich radikal allen Erledigungsformen, vor allem der, dass man dem Film zuschauen könnte“⁵⁶, schreibt Dietrich Kuhlbrodt. Denn Kristls Angriff gilt allen Funktionen, in die sich der Mensch flüchtet, sei es als Zuschauer_in, als Filmemacher_in oder Kritiker_in: „*Tod dem Teilmenschen!*“.⁵⁷

Im Jahr 1992 fand die Ausstellung *Partei der Intelligenz* im Künstlerhaus Saarbrücken statt. Es wurden Gemälde und Filme von Kristl gezeigt, sowie Gedichte von ihm selbst vorgetragen. Der Künstler war neben seinen filmischen Arbeiten und Malereien immer auch literarisch tätig. Meist hat er seine Gedichte und Theaterstücke im Selbstverlag, dem 1,- DM-Verlag, publiziert.⁵⁸

Kristls letzter Langfilm *Die Gnade nichts zu sein* entstand zwischen 1993 und 1997. Es handelt sich um aneinandergereihte, teilweise unspektakuläre Szenen die eine „Art Hybrid aus Dokumentarfilm, Familienvideo und Spielfilm“ ergeben.⁵⁹ Der Film beginnt mit einer siebenminütigen Sequenz in der Kristl eine Zeichnung unruhig abfilmt. Auch im anschließenden Realteil des Films sind die Aufnahmen verwackelt und mit Kamerazoom herangezogene Ausschnitte bleiben oft unscharf. Die Bilder erinnern teilweise an Jonas Mekas Tagebuchfilme.⁶⁰ Kristl setzt dem Film jedoch auf der Tonspur einen durchgehenden Schrei hinzu, der in seiner Intonation variiert und erst zur letzten Szene verstummt, in der eine Frau meditativ in langsamen Bewegungen den Gehsteig hinuntergeht. Der Originalton, sowie eingesprochene Texte sind ebenfalls leise zu vernehmen. Verstanden werden können sie jedoch kaum, da der durchdringende Schrei die Worte übertönt.

⁵⁶ Dieter Kuhlbrodt, »*Tod dem Zuschauer*«, in: *epd Film*, 8/1984, <http://www.filmzentrale.com/rezis/toddemzuschauerdk.htm>, 16.01.2015.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 16.

⁵⁹ Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 101.

⁶⁰ Christian Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 85–95, hier S. 94.

Nach Konflikten mit der neuen Präsidentin der Hamburger Kunsthochschule schied Kristl 1997 endgültig aus der Akademie aus und verließ sein Atelier in Hamburg, in dem er auch wohnte. Er lebte kurze Zeit in Fanjeaux/Montréal in Südfrankreich, bevor er nach München zurückging, wo er den letzten Abschnitt seines Lebens verbrachte.⁶¹

Kristls beide zuletzt gedrehten Real-Kurzfilme sind: *Kunst ist nur außerhalb der Menschengesellschaft!* (2002) und *Weltkongress der Obdachlosen* (2003).

Vlado Kristl starb am 7. Juli 2004 in München. Sein letztes Werk, das Buch *Ende der Ordnung* wurde noch im selben Jahr von Zoran Senta veröffentlicht.⁶² Im Jahr 2007 gab es in Zagreb eine umfassende Ausstellung zu Kristls Kunstschaffen. In Wien veranstalteten die Herausgeber_innen des Sammelbandes *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*⁶³ im Jahr 2011 ein zweitägiges Symposium, in dem aktuelle Forschungen zu Kristls Kunst präsentiert wurden. Das Münchner Filmmuseum brachte schließlich 2014 eine Doppel-DVD⁶⁴ mit Filmen des Künstlers heraus, die nun zumindest einen Teil von Kristls Filmarbeiten zugänglich macht.

⁶¹ Vgl.: Gerd Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung - Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979 - 1997)«, S. 60.

⁶² Radovan Grahovac, »Vlado Kristl - eine biographische Collage«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 31–43, hier S. 41.

⁶³ Christian Schulte, Franziska Bruckner, Stefanie Schmitt, Kathrin Wojtowicz (Hg), *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, erschienen in der Reihe *Maske und Kothurn*, Heft 3-4, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

⁶⁴ *Der Damm & Film oder Macht*, Regie: Vlado Kristl, DVD, München: edition-filmmuseum 2014.

2 Zum Begriff des Politischen

„Das Politische, wie es hier verhandelt wird, zeigt sich gerade darin, die Frage danach offen zu halten.“⁶⁵

In diesem Kapitel versuche ich Überlegungen einiger politischer Philosoph_innen zum Begriff des Politischen zu umreißen. Im ersten Unterkapitel beziehe ich mich auf einen Aufsatz von Thomas Bedorf, der mehrere theoretische Positionen zum Denken des Politischen vorstellt, und dabei fünf unterschiedliche Zugänge herausarbeitet. Es geht dabei um eine philosophische Befragung des Politischen in Abgrenzung zu jenen Theorien, die nur danach fragen, „wie die Politik zu organisieren sei und wie sich diese Organisation rechtfertigen lasse“.⁶⁶ Im zweiten Unterkapitel werde ich die Relevanz der vorgenommenen Unterscheidung des Politischen von der Politik für die vorliegende Diplomarbeit besprechen.

2.1 Versuch einer Differenzierung des Politischen von der Politik

Sofern nicht anders angegeben, beziehe ich mich in diesem Kapitel auf die Ausführungen Thomas Bedorfs in seinem Aufsatz „Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz“.⁶⁷

Als Eröffnung für ein Diskussionsfeld, das sich entlang der begrifflichen Unterscheidung zwischen *le politique* (das Politische) und *la politique* (die Politik) bewegt, nennt Bedorf nachträglich einen von Philippe Lacoue-Lebarthe und Jean-Luc Nancy im Jahr 1981 verfassten Aufsatz. Dabei handelt es sich um einen kurzen Text, nämlich um ein Vorwort zu

⁶⁵ Ulrich Bröckling/Robert Feustel, »Einleitung: Das Politische denken«, in: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Bielefeld: Transcript 2010, S. 7–19, hier S. 9.

⁶⁶ Thomas Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, in: *Das Politische und die Politik*, hrsg. v. Thomas Bedorf/ Kurt Röttgers, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13–37, hier S. 13.

⁶⁷ Ebd., S. 13 – 37.

dem Buch mit dem Titel *Rejouer le politique*.⁶⁸ Indem das Denken des Politischen zu einer Grundlagenfrage gemacht werden soll, besteht die kritische Wendung darin, die politische Verfasstheit des Denkens selbst zu betrachten ohne als Philosoph_in vorzugeben, dass man wisse, „wie Politik sich zu ordnen oder wohin sie sich zu entwickeln habe“.⁶⁹ Autor_innen wie Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Alain Badiou oder Jacques Rancière haben seit den 1980er-Jahren der philosophischen Befragung des Politischen als *Politschen* bzw. der Differenz zwischen der Politik und dem Politischen zugearbeitet. Wenngleich die terminologischen Bezeichnungen der Autoren variieren, sei die Struktur der Differenz stets die gleiche, so die Arbeitshypothese Bedorfs. Er arbeitet dabei fünf verschiedene Arten, die politische Differenz anzulegen heraus, nämlich Norm, Hegemonie, Unterbrechung, Stiftung und Sozietät.

Norm

Eine erste Weise der Unterscheidung besteht darin, „das Politische als den normativen Maßstab für jeweils realisierte Formen von Politik zu begreifen“.⁷⁰ Exemplarisch dafür nennt Bedorf Hannah Arendts Wiederaufnahme der griechischen Idee der *polis* als Freiheitspraxis. Das Politische identifiziert sie mit dem „Leben in der Polis“⁷¹, im Gegensatz zu Tätigkeiten zur Selbsterhaltung. Die gemeinsame Praxis der Freiheit bildet die politische Antwort auf die „Zerbrechlichkeit menschlicher Angelegenheiten“⁷², die als gemeinsame, geteilte Angelegenheiten verstanden und in Bezug auf ein Zwischen begriffen werden. Der Mensch dürfe deshalb nicht in substantialistischer Weise von Natur aus politisch verstanden werden: „der Mensch ist a-politisch“.⁷³ Arendt diagnostiziert das Absterben eines politischen, öffentlichen Bereichs, das mit dem römischen Verständnis von Politik als Rechtssetzung einsetzt. Nicht Regeln zu erfinden, sondern das „aktive In-Erscheinung-Treten eines grundsätzlich einzigartigen Wesens“⁷⁴ ist für sie der Inhalt des Politischen. Der Politik als Ausdruck der Steuerung gemeinsamer Belange, wozu es des Einen und nicht der

⁶⁸ Philippe Lacoue-Lebarthe / Jean-Luc Nancy, »Ouverture«, in: *Rejouer le politique*, hrsg. v. Etienne Balibar u.a., Paris: Editions Galilée 1981, S. 11 – 28.

⁶⁹ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 14.

⁷⁰ Ebd., S. 16.

⁷¹ Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper 2002, (Originaltitel *The Human Condition*, 1958) S. 41.

⁷² Ebd., S. 245.

⁷³ Dies., *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, München [u.a.]: Piper 2005, S. 11.

⁷⁴ Ebd., S. 13.

Vielen bedarf, stünde demnach das Politische gegenüber, das die Potenzialität des gemeinsamen Handelns meint. Die bloße Politik wäre im Sinne dieser Unterscheidung unpolitisch. Die Bühne der politischen Pluralität, gibt für Arendt den kritischen Maßstab an, an dem herrschende Ordnungen zu messen sind, so Bedorfs Schlussfolgerung. „Das Politische ist in dieser ersten Bestimmung also der gegenüber der Politik normative Begriff.“⁷⁵

Auch zeitgenössische Theorien, wie jene Ulrich Becks, sehen eine öffentliche Kultur des Politischen durch die Veralterung der Institutionen und deren Stagnation verloren. Mit dem Politischen bzw. mit der Erfindung des Politischen, begreift Beck „reflexive, regelverändernde Neuerungen politischer Ordnung“⁷⁶, im Gegensatz zu regel-anwendender Politik. Allerdings gäbe es nicht zur Disposition stehende Vorentscheidungen wie: „parlamentarische Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, die Menschenrechte, die Freiheit der Individuen“.⁷⁷ Bedarf folgert daraus, dass Becks Programm bescheidener ausfällt als es auftritt, da bestimmte Grundregeln die gleichen bleiben.

Hegemonie

Carl Schmitt identifiziert den Begriff des Politischen nicht mit dem Staat, sondern mit der Freund-Feind-Unterscheidung. „Eine Welt, die völlig befriedet wäre, die ohne die Unterscheidung von Freund und Feind auskäme, wäre eine ‚Welt ohne Politik‘.“⁷⁸ Es gibt nichts Übergeordnetes, auch keine Metaregel, die den Konflikt aufzulösen im Stande wäre. Das Kriterium für die „Sachlichkeit und Selbstständigkeit des Politischen“⁷⁹ sei die Freund-Feind-Unterscheidung. Das Politische ist nicht mit einem bestimmten Bereich des menschlichen Handelns zu verwechseln, es bezeichnet nichts anderes als das Religiöse, das Ökonomische oder Moralische, sondern es bezeichnet dasselbe anders. In diesem Sinne

⁷⁵ Bedarf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 19.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ulrich Beck, *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 17.

⁷⁸ Bedarf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 20.

⁷⁹ Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin: Duncker & Humblot 2009, S. 28.

sind für Schmitt alle Gegensätze und Konflikte politisierbar, wenn man diese zu einem „Antagonismus“ zuspitzte.⁸⁰

Ernesto Laclau und Chantal Mouffe übernehmen in ihrer Hegemonietheorie zwar den Grundbegriff des Antagonismus, umgehen aber den existenzialen Ton Schmitts, indem sie den Begriff diskurstheoretisch wenden. Mouffe verortet den „Niedergang des Politischen“ dort, wo auch immer der Antagonismus übersehen oder ausgeblendet wird. Antagonismus wird als Beziehung verstanden, die zwischen zwei konstruierten Identitäten auftritt. Der Konstruktionscharakter ist in diesem Zusammenhang wichtig, da die völkischen Anklänge Carl Schmitts damit vermieden werden. Freund und Feind konstituieren sich erst im Treffen einer Unterscheidung. Es gebe dafür keine rationale Begründung, welche der Situation vorausgeht. Das Politische steht somit für einen polemischen Antagonismus. Die Politik hingegen beziehe sich auf die „Gesamtheit der Diskurse, Institutionen und Praktiken [...], deren Ziel es ist, eine Ordnung herzustellen und menschliches Zusammenleben in einem Kontext zu organisieren, der aufgrund der Präsenz des ‚Politischen‘ immer konfliktuell ist.“⁸¹ Mouffe plädiert für eine Demokratie, die nicht nur Politik, sondern „politische Politik“ wäre, die der Konfrontation von konstruierten Identitäten Raum gäbe und den Antagonismus berücksichtige. Der agonale Konflikt von Gegnern soll zugelassen werden, dürfe aber nicht zur Vernichtung des politischen Feindes führen. Darin soll sich der Ansatz Mouffes von fundamentalistischen Identitätspolitik abgrenzen.⁸²

Unterbrechung⁸³

Jacques Rancière schreibt in seinem Buch *Das Unvernehmen*: „Nichts ist also an sich politisch. Aber alles kann es werden, [...]“⁸⁴ Wie Carl Schmitt bezieht er die Differenz zwischen dem Politischen (bei Rancière „Politik“ genannt) und der Politik (bei Rancière „Polizei“ genannt) nicht auf einen Bereich gemeinsamer Praxis „oder eines bestimmten

⁸⁰ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 21.

⁸¹ Chantal Mouffe, »Für eine agonistische Öffentlichkeit«, in: *Demokratie als unvollendeter Prozess*, hrsg. v. Okwui Enwezor, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 101–113, hier S. 105.

⁸² Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 23.

⁸³ „Was Rancière und Badiou ‚Politik‘ nennen, bezeichnet strukturell das ‚Politische‘ im Sinne der hier diskutierten Differenz, was ‚Polizei‘ [Rancière] bzw. ‚Staat‘ [Badiou] genannt wird, die ‚Politik‘.“ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 16.

⁸⁴ Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 44.

Handlungstyps, sondern auf die Weise, in der etwas erscheint“.⁸⁵ Politisches findet nur dann statt, wenn die „Aufteilungen des Sinnlichen“ unterbrochen und angezweifelt werden, wo also „Selbstverständlichkeiten“ und Verteilungsregeln der Ordnung erschüttert würden. Das Politische wird so als „Intervention in das Sichtbare und das Sagbare“⁸⁶ verstanden. Durch das Prinzip der Gleichheit existiert das Politische, obwohl es (das Prinzip der Gleichheit) ihm nicht eigen ist. Gleichheit bezieht sich hierbei nicht auf die Frage der Güter- oder Machtverteilung, vielmehr ist sie ein „Einsatz für ein Unrecht, das die Ordnung der Gesellschaft durchzieht“.⁸⁷ Die Demokratie erweist sich für Rancière als identisch mit dem Politischen, da der *dêmos* für grundlegenden Widerstreit steht. „Demokratie“ wird hier grundsätzlicher begriffen, und nicht im Sinne eingespielter Formen parlamentarischer Demokratie. Rancières Werk wird deshalb von Bedorf als Theorie radikaler Demokratie dargestellt.

Alain Badiou betont am Begriff des Politischen das Moment des Bruchs noch stärker, legt aber die Differenz von Politischem und Politik ähnlich wie Rancière an. Ereignisse des Politischen bezeichnet Badiou als „Wahrheitsereignisse“ ebenso wie Ereignisse der Wissenschaft, der Kunst und der Liebe. „Ereignisse ‚sind‘ nicht. Sie bilden im Gegenteil einen Bruch mit der Ordnung des Seins, die Subjekte ‚erzeugen‘, [...]“⁸⁸ Solche diskontinuierlichen Ereignisse sind durch Brüche miteinander verbunden, sie lassen sich in kein kohärentes Ganzes überführen. „Das Politische ist nicht Teil einer Geschichte des Fortschritts, weil die Wahrheit des Ereignisses an die Treue des ereignisspezifischen Subjekts gebunden ist.“⁸⁹ Das Politische (bei Badiou „Politik“ genannt) ist als Unterbrechung des Normalfalls zu denken. Der Normalfall wäre die Politik (bei Badiou „Staat“ genannt). Es handelt sich um eine „Präskription einer Möglichkeit, die mit dem, was ist, bricht“.⁹⁰ Das Politische ist aus „Weltverhältnissen“⁹¹ gemacht, während die Politik Interessenskonflikte und Machtverhältnisse austrägt. Die Politik bleibt ausgerichtet auf

⁸⁵ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 24.

⁸⁶ Jacques Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, Berlin: Diaphanes Verlag 2008, S. 32.

⁸⁷ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 25.

⁸⁸ Ebd., S. 26.

⁸⁹ Ebd., S. 27.

⁹⁰ Alain Badiou, *Über Metapolitik*, Zürich [u.a.]: Diaphanes 2003, S. 111.

⁹¹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 54.

eine potenzielle Versöhnbarkeit der Antagonismen, das Politische hingegen ist dem Konsens nicht zugänglich.

Da Rancière und Badiou andere Begriffe verwenden um eine Differenzierung vorzunehmen, möchte ich wie folgt eine Anmerkung dazu von Thomas Bedorf wiedergeben:

„Der Grund dafür, dass Rancière und Badiou die Bezeichnung ‚la politique‘ für dasjenige wählen, was hier ‚das Politische‘ genannt wird, ist darin zu suchen, dass die im französischen politischen Denken virulente Annahme, ‚le politique‘ sei die ‚organisation raisonnable‘ (so Paul Ricoeur, ‚Le paradoxe politique‘, in: ders. *Histoire et vérité*, Paris 1955, S. 160–185, hier: S. 268) der menschlichen Angelegenheiten, gerade bestritten werden soll.“⁹²

Stiftung

Der Kern der Differenz von Politik und Politischem, wie ihn Claude Lefort beschreibt, bezieht sich auf das Politische als Unabschließbarkeit des Raums der Macht. Wesentlich dabei ist der Stiftungscharakter des Politischen, der nicht in etablierten institutionellen Strukturen und Regeln aufgeht. Das „In-Form-Setzen“ sozialer Beziehungen nennt Lefort als Bedingung um ins *politische Sein* einzutreten. Dieser Vorgang derstituierung stellt für Lefort das Politische dar und unterscheidet sich von der Politik, welche die instituierte Verteilung und Ausübung von Macht meint. „Die Sinngebung (mise-en-sens) und die Inszenierung (mise-en-scène) des Politischen“⁹³ ergibt eine doppelsinnige Voraussetzung. Aufgrund dieser Doppelsinnigkeit der Stiftung ergibt sich eine Ambivalenz der Macht. Lefort spricht in Folge dessen von der Macht als „Leerstelle“.⁹⁴ Sie ist ein Ort, der nicht nur niemandem gehört, sondern prinzipiell unbesetzbar ist und auch von keinen demokratisch gewählten Vertreter_innen eingenommen werden kann. Durch den Konflikt wird die Ambivalenz des Politischen offengehalten. „Realisierte Macht bedeutet die Reduzierung des Politischen auf Politik. [...] Die Irreduzibilität des Politischen besteht dann in der

⁹² Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 16.

⁹³ Ebd., S. 28.

⁹⁴ Claude Lefort, »Die Frage der Demokratie«, in: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, hrsg. v. Ulrich Rödel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 281–297, hier S. 293.

Ambivalenz zwischen der Unentscheidbarkeit des Ganzen (die unmögliche Abgeschlossenheit) und der Notwendigkeit einer Entscheidung.“⁹⁵

Sozialität

Im Nachwort ihres zweiten Bandes des *Centre de recherches philosophiques sur le politique* stellen Nancy und Lacoue-Labarthe direkt die Frage, was das Politische sei, und beantworten diese mit der Frage nach „sozialen Beziehungen“. „Muss nicht – so die Formel – in einer ‚ursprünglichen Sozialität‘⁹⁶ gerade das Politische gesehen werden, das der institutionalisierten Politik vorausgeht?“⁹⁷ Das Politische erscheint so als identisch mit dem sozialen Band und wird als die Kommunikation der sozialen Basiserfahrung aufgefasst. Damit wird ein Primat des Politischen behauptet, welches der daraus abgeleiteten Politik vorausgeht. Wird „die Singularität des jeweiligen Sinnhorizonts zugleich mit ihrer pluralen Gegebenheit gedacht“⁹⁸, erhält man einen Begriff davon, was Nancy mit einem sozialen Band meint, ohne es auf eine Substanz oder reine Empirie zurückzuführen, so Bedarf. Das singular plural Sein jedoch liefert weder Grund noch Argumente für eine bestimmte Politik. Es hält, ähnlich wie Leforts „Leerstelle“, die Möglichkeiten unterschiedlicher Anordnungen und Teilungen offen. Das Politische ist demnach „der Ort, von dem aus die verschiedenen Weisen sich ausdrücken können“, ein „offener Möglichkeitsraum der Singularitäten in ihrer Pluralität.“⁹⁹

Roberto Espositos Begriff der „Communitas“ verweist auf die unabweisbaren Gemeinsamkeiten aller Sinnentwürfe und ist dem Ansatz von Nancy und Lacoue-Labarthe benachbart. Ohne dass es ein Prinzip der Identifikation gäbe, welches für Gemeinsamkeit bürgt, bindet die Gemeinsamkeit der Schuld oder Pflicht aneinander. „Im gebenden Bezug aufeinander finden die Subjekte nur eine Leere, die sie ebenso aneinander bindet, wie sie sie trennt.“¹⁰⁰

⁹⁵ Bedarf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 29f.

⁹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, »Le 'retrait' du politique«, in: *Le Retrait du politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*, hrsg. v. Jacob Rogozinski, Paris: Galilée 1983, S. 183–198, hier S. 197.

⁹⁷ Bedarf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 30.

⁹⁸ Ebd., S. 31.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Roberto Esposito, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin: Diaphanes 2004, S. 17.

2.2 Die Bedeutung der Unterscheidung des Politischen von der Politik für die vorliegende Arbeit

Besonders wichtig scheint mir an der von Bedorf angelegten Skizze, dass anhand unterschiedlicher Ansätze zum Ausdruck kommt, dass es sich, wenn vom Politischen gesprochen wird, keinesfalls um eine Verteilungsordnung, welcher Art auch immer, handeln kann. Das Politische, wie ich es in der vorliegenden Arbeit verwende, ist im Wesentlichen ein aktives Moment der Intervention, um eine Ordnung, welche den Einzelnen unter ein Allgemeines subsumiert und ihm Gewalt antut, zu stören bzw. diese zu öffnen. Solch ein politisches Moment beinhaltet meines Erachtens den „Anspruch auf eine Gerechtigkeit, die alle einschließt, ohne ihre Singularität zu nivellieren“.¹⁰¹ Folglich bezieht sich der Begriff des Politischen, wie ich ihn hier verstehe, nicht auf eine allgemeine politische Verfasstheit eines Gegenstandes.

„Sich der politischen Differenz zu bedienen bedeutet hingegen, von einem Politischen zu sprechen, das sich nicht einem solchen Bereich [Ökonomie, Kultur, Wissenschaft und Politik] zuordnen lässt, weil es disziplinäre Grenzen unterläuft. Das bedeutet andererseits jedoch keineswegs, wie bekannte Parolen einmal behaupteten, dass ‚alles‘ politisch sei. Denn wenn alles politisch ist, ist es nichts, und die Rede vom Politischen verliert ihre Trennschärfe. Wenn Rancière betont, das Politische gebe es ‚selten‘, so ist das genau gegen diese Allgegenwart des Politischen gerichtet. Es ist allein jeweils klar, was das Politische nicht ist: nämlich ‚bloße‘ Politik.“¹⁰²

Ohne den Blick darauf zu verlieren, dass immer und in allem geronnene Machtverhältnisse enthalten sind, dass also jeder untersuchbare Gegenstand Politik beinhaltet, möchte ich mit dem Fokus auf das Politische in Kristls Filmarbeit besonders jene ästhetischen Ereignisse untersuchen, die einer Emanzipation zuarbeiten. Emanzipation verstehe ich im weitesten, unabschließbaren Sinne; sie zielt auf eine Aktivierung von Ausgeschlossenem und Unterworfenem. Es geht um die Mobilisierung der Fähigkeiten und Kreativität derjenigen, die (noch) nicht gehört werden.¹⁰³ Dabei lässt sich Emanzipation nicht über ein vorgefertigtes Politik-Programm *erreichen*, sondern bezieht sich auf spezifisch

¹⁰¹ Ulrich Bröckling/Robert Feustel, »Einleitung: Das Politische denken«, S. 16.

¹⁰² Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 33.

¹⁰³ Sonja Buckel, »Zwischen Schutz und Maskerade - Kritik(en) des Rechts«, in: *Kritik und Materialität*, hrsg. v. Ales Demirović, Münster: Westfälisches Dampfboot 2008, S. 110–131, hier S. 127.

vorgenommene politische Aktionen und Operationen, die *immanent emanzipatorisch* wirken. Wolfgang Lemperts Versuch einer Begriffs-eingrenzung des Terminus Emanzipation, erscheint mir für die folgende Analyse hilfreich:

„Der etymologische Rückblick läßt die allgemeinste Bedeutung des Emanzipationsbegriffs erkennen, die ihm bis heute erhalten geblieben ist: Immer wenn von ‚Emanzipation‘ gesprochen wird, geht es um die Aufhebung menschlicher Fremdbestimmung. Bestehende einseitige soziale Abhängigkeitsverhältnisse, Benachteiligungen, Ungerechtigkeiten sollen abgebaut, nach Möglichkeit ganz beseitigt werden. ‚Emanzipation‘ meint also eine spezifische Veränderung gesellschaftlicher Beziehungen. Worin diese Veränderung bestehen soll, ist indes nicht so leicht auszumachen. Zwar werden die jeweiligen Beziehungspartner in der Regel benannt, [...] auch ist meist deutlich, um welche Beschränkungen es sich handelt; offen aber bleibt vielfach, was an die Stelle der alten Ordnung treten soll, kurz: Emanzipation ist zunächst eher ein negativer Begriff als ein konstruktives Prinzip. (Das hat den Vorkämpfern der Emanzipation immer wieder den Vorwurf der ‚Zersetzung‘ eingebracht).“¹⁰⁴

Selbstverständlich ist auch Kristls Kunst nicht frei von Machtbeziehungen; schon der Prozess der Filmherstellung beinhaltet solche. Kristl selbst thematisiert diesen Aspekt immer wieder in seinen Arbeiten und reflektiert darüber in unterschiedlicher Weise. So heißt es in seinem Film *Obrigkeitsfilm* (1971):

„Eine Produktion – wenn auch irrationelle – entsteht erst durch die Produktionsmittel. Und diese wiederum entstehen nur durch das rationelle, normierte Verhältnis zwischen den Menschen. Um ein rationelles Verhältnis einzugehen, das nützen kann, das Normen geltend macht, muss man einen Apparat haben, der diese Normen etabliert. Das ist die Obrigkeit, Privilegien, Besitztum, Klassen, Recht, Gewinn, Autorität, die Macht.“¹⁰⁵

Gerade aber das Bewusstsein, dass man den gesellschaftlichen Ordnungen, d.h. der Politik, nicht entkommt, ist für Kristl Anlass unentwegt gegen etablierte Machtstrukturen anzuarbeiten, indem er sie filmisch bewusst macht, bricht, wendet oder zersetzt. Diese Momente des Bruchs mit allen Systemen und Ordnungen, auf die Kristl konsequent beharrt und worauf er seine gesamte künstlerische Energie richtet, sowie die damit einhergehende Behauptung seines Eigensinns, liegen im Fokus meiner Arbeit. An seinen filmischen

¹⁰⁴ Wolfgang Lempert, »Zum Begriff der Emanzipation«, in: *Emanzipation*, hrsg. v. Martin Greiffenhagen, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, S. 216–226, hier S. 217f.

¹⁰⁵ *Obrigkeitsfilm*, R.: Vlado Kristl, BRD 1971, min 3:00.

Interventionen in das bereits Sagbare, in das allgemein Etablierte und Verständliche, zeigt sich eine wesentliche politische Kraft von Kristls Filmen. Darin sehe ich auch die Berührungspunkte von Kristls Filmkunst mit dem Verständnis des Politischen in der Philosophie Jacques Rancières: „Die politische Aktivität konfiguriert die Aufteilung des Sinnlichen neu. Sie bringt neue Objekte und Subjekte auf die Bühne des Gemeinsamen.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2011, S. 14.

3 Jacques Rancière

Jacques Rancière wurde 1940 in Algerien geboren. Er studierte von 1960 bis 1965 Philosophie an der Ecole Normale Supérieure in Paris. Dort war er unter anderem ein Schüler von Louis Althusser. Ab 1968 gehörte er für einige Jahre einer maoistischen Gruppe an. Im Jahr 1980 veröffentlichte er seine Dissertation mit dem Titel „La Nuit des Proletaires: Archives du rêve ouvrier“. Seine bis heute bekannteste Schrift zum Denken des Politischen ist *La Mésentente (Das Unvernehmen, 1995)*.¹⁰⁷

Während ich mich im ersten Unterkapitel Rancières politischer Theorie zuwende und mich dabei vorwiegend auf sein Buch *Das Unvernehmen*, sowie auf Susanne Kramanns Artikel „Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen“ beziehe, stelle ich in den beiden folgenden Unterkapiteln Überlegungen Rancières zur Politik der Ästhetik sowie zur Filmtheorie vor.

In diesem Kapitel steht der Begriff „Politik“, entsprechend Rancières Verwendungsweise, anstelle des Begriffs des „Politischen“. Was also hier unter dem Begriff „Politik“ vorgestellt wird, werde ich in der weiteren Arbeit unter dem Begriff des „Politischen“ wiederaufnehmen.

3.1 Politik und Unvernehmen

Im Folgenden werde ich anhand einiger zentraler Begriffe Rancières politischer Theorie sein Konzept des Unvernehmens skizzieren.

Polizei

Rancière geht von einer „Aufteilung des Sinnlichen“ aus. Eine solche Aufteilung legt fest, welche Orte eine Teilhabe am Gemeinsamen einer Gesellschaft ermöglichen. „Das heißt, welche Subjekte an politischen Entscheidungen, Verhandlungen und Diskussionen

¹⁰⁷ O.V. »Jacques Rancière«, *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Ranci%C3%A8re, 10.01.2015.

teilhaben können und welche anteilslos sind [...].“¹⁰⁸ Die „Polizei“ wacht über die Einhaltung dieser Ordnung und bestimmt darüber, was und wie gesprochen werden darf:

„Die Polizei ist in ihrem Wesen das im Allgemeinen unausgesprochene Gesetz, das den Anteil oder die Abwesenheit des Anteils der Teile bestimmt. Aber um das zu bestimmen, muss zuerst die Gestaltung des Sinnlichen, in welche sich die einen und die anderen einschreiben, bestimmt werden. Die Polizei ist somit zuerst eine Ordnung der Körper, die die Aufteilungen unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind; sie ist eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm.“¹⁰⁹

So werden die Regeln des Sprechens sowie die Positionen festgelegt, die als verständlich wahrgenommen werden. Zugleich wird dabei die gesellschaftliche Wahrnehmung einer sozialen Ordnung geformt, die es erlaubt bestimmte Positionen, Subjekte und Redeweisen zu ignorieren oder gar unmöglich zu machen. Die Denkfigur des „Unvernehmens“ meint genau dieses Missverhältnis.¹¹⁰

Unvernehmen

„Unter Unvernehmen wird man einen bestimmten Typus einer Sprechsituation verstehen: jene, bei der einer der Gesprächspartner gleichzeitig vernimmt und auch nicht vernimmt, was der andere sagt.“¹¹¹ Susanne Krasmann nimmt deshalb die Bedeutung des Begriffs durchaus wörtlich: „Un-Vernehmen beschreibt eine Form des Nicht-Vernehmens, des Nicht-Hörens, Nicht-Wahrnehmens.“¹¹² Rancière betont, dass das Unvernehmen auf keinem Missverständnis, oder einer „Ungenauigkeit der Wörter“ beruht, stattdessen verstehen die Gesprächspartner unter demselben Namen etwas anderes. „Die Fälle des Unvernehmens sind jene, bei denen der Streit darüber, was Sprechen heißt, die Rationalität

¹⁰⁸ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: B_books Verl. 2008, S. 10.

¹⁰⁹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 40f.

¹¹⁰ Susanne Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, in: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Bielefeld: Transcript 2010, S. 77–98, hier S. 78.

¹¹¹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 9.

¹¹² Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 79.

der Sprechsituation selbst ausmacht.“¹¹³ So markiert das Unvernehmen jene Schwelle, an der die Aufteilung des Sinnlichen, d.h. die Aufteilung der Welt, erkennbar wird und sich die Ausschlussmechanismen zeigen. Dies geschieht, indem die „Anteillosen“ („la part des sans-part“), die nicht autorisiert sind zu sprechen und deren Rede nicht zählt, sich artikulieren.¹¹⁴ Ein solcher Konflikt kann nicht auf der Basis einer Gemeinsamkeit gelöst werden, da diese selbst fraglich ist.¹¹⁵

Politik

Den Streit nun, über „die Verfassung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt sind und bestimmte Subjekte als fähig angesehen werden, diese Objekte zu bestimmen und über sie zu argumentieren“, nennt Rancière Politik¹¹⁶. Sie unterbricht die polizeiliche Ordnung und durchkreuzt die sinnliche Aufteilung. „Politik ist zuerst eine Intervention in das Sichtbare und das Sagbare.“¹¹⁷

„Politik setzt erst in dem Moment ein, in dem die etablierten Regeln und Grenzen politischer Teilhabe zur Disposition stehen und sich ein neues politisches Subjekt und mit ihm eine gesellschaftlich bisher nicht vernehmbare Erfahrungsweise artikulieren können. Das Unvernehmen ist der Versuch, das so verstandene Politische als Ermöglichung dieser Artikulation des gesellschaftlich Ausgeschlossenen und damit eine Neuordnung des Erfahrungsfeldes zu denken, ohne dieses selbst einer neuen Ordnung zu unterwerfen.“¹¹⁸

Die Politik, die für Rancière zugleich das Verständnis von Demokratie ist, existiert dort, wo durch „die Einrichtung eines Anteils der Anteillosen“ die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen wird.¹¹⁹ Krasmann begreift insofern Rancières Politik als „kontingentes Ereignis der Störung“, das sich als Dissens artikuliert und die herrschende Ordnung verwirrt. Dabei bleibt es nicht bei einer bloßen Unterbrechung, sondern es handelt sich präziser um eine Erschütterung, welche eine neue Erfahrungsweise ermöglicht. Die Kontingenz der etablierten Verteilungsordnung wird offengelegt und verliert ihre Selbstverständlichkeit.

¹¹³ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 10.

¹¹⁴ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 79.

¹¹⁵ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 26.

¹¹⁶ Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, S. 13.

¹¹⁷ Ebd., S. 32.

¹¹⁸ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 77.

¹¹⁹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 24.

Diese politische Praxis „kann niemals abgeschlossen sein wollen, es wäre das Ende der Politik“. ¹²⁰

Subjektivierung

Den etablierten Identifizierungen und Platzzuweisungen werden durch das politische Ereignis neue „Formen der Subjektivierung“ entgegengesetzt. Das politische Subjekt konstituiert sich erst in dem Moment, indem es sich hörbar macht und sichtbar wird. „Die Teile sind nicht vor dem Konflikt da, den sie nennen und in dem sie als Teile gezählt werden.“¹²¹ Das politische Subjekt erwirkt sich durch Artikulation und ist deshalb immer ein Kollektives. Es erzeugt eine „Vielheit, die nicht in der polizeilichen Verfassung der Gemeinschaft gegeben war, eine Vielheit, deren Zählung der polizeilichen Logik widerspricht.“¹²² Identitäten, die durch die gegebene Herrschaftslogik bestimmt sind, werden im Zuge der Streiterfahrung umgeformt.¹²³ Das nicht-identitäre Subjekt tritt auf die politische Bühne und es kommt zu einer Weise der Selbstbehauptung. „Es ist das aktive (in actu) bewegliche Subjekt, das im Unvernehmen zugleich sicherstellt, dass es gehört wird und streitbar sein kann.“¹²⁴ Diese Figur der Subjektivierung erhebt für sich den Anspruch selbst Wissende, Fähige oder Befehlsgebende zu sein.¹²⁵ Die politische Teilhabe ergibt sich durch eine Paradoxie: „Gleichheit schreibt sich in die gesellschaftliche Wirklichkeit ein, indem die polizeiliche Behauptung, dass 'Egalität und Gerechtigkeit existiert, bestritten' und erschüttert wird.“¹²⁶

Gleichheit

Als Voraussetzung der Politik nennt Rancière die Gleichheit.¹²⁷ Um das Konzept der Gleichheit im Kontext seines Politikbegriffs zu verstehen zieht Krasmann die Begriffe der „Zählung“ und der „Anteile“ hinzu.

¹²⁰ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 81, 92.

¹²¹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 38.

¹²² Ebd., S. 47.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 85.

¹²⁵ Vgl., ebd., S. 91.

¹²⁶ Ebd., S. 86.

¹²⁷ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 45.

„Die Anteillosen sind die Ungezählten, und zwar einerseits im Sinne der Anerkennung. Sie zählen nicht innerhalb einer bestimmten Machtordnung, die ihrerseits an eine epistemologische Ordnung, eine Sprache und eine Art der Zählung gebunden ist (vgl. Rancière 2002: 36f). Die Anteillosen sind andererseits aber auch unzählbar, nicht identifizierbar, denn die Welt lässt sich nicht einfach aufsummieren, sie geht nicht auf in der Summe ihrer Teile, die ihrerseits nicht einfach messbar und vergleichbar sind (vgl. Dillon 2005: 442).“¹²⁸

Insofern bleibt Gleichheit eine leere Voraussetzung, die von sich aus weder eine bestimmte Wirkung noch eine politische Beschaffenheit hat. Damit es nun Politik geben kann, „muss die apolitische Leere der Gleichheit zwischen Beliebigen die Leere einer politischen Eigenschaft, wie etwa jener Freiheit der Athener, erzeugen“, so Rancière.¹²⁹ Die Gleichheit ist unverfügbar, sie hat keinen identifizierbaren Ort in einer gegebenen Gesellschaft.¹³⁰ Dieses Unverfügbare sei nun zum einen als „unmessbare und unendliche Fülle“ zu denken, zum anderen als „egalitär strukturierte Menge von Singularitäten“, so Krasmann.¹³¹ Das Singuläre kommt durch die Artikulation des Ausgeschlossenen ins Spiel, ohne aber davon auszugehen, dass sich Gleichheit damit realisieren könnte.

„Die Gleichheit schlägt in ihr Gegenteil um, sobald sie sich in einen Platz gesellschaftlicher oder staatlicher Organisation einschreiben will. So institutionalisiert sich die intellektuelle Emanzipation nicht, ohne dadurch Unterweisung des Volks zu werden, das heißt Organisation seiner unaufhörlichen Unmündigkeit.“¹³²

Gleichheit wird also von Rancière keineswegs essentialistisch gedacht und beschreibt auch keinen Zustand, in den Politik münden würde. Krasmann zieht an dieser Stelle Bezüge zu Derridas Verständnis von Demokratie, die, ebenso wie Rancières Gleichheit, immer bloß „im Kommen“ ist. Erst durch die Artikulation des Dissens kommt es zu einer Verifizierung – nicht aber zu einer Realisierung - von Gleichheit.¹³³

¹²⁸ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 82.

¹²⁹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 45.

¹³⁰ Friedrich Balke, »Politik und Leidenschaft in der neueren französischen Philosophie«, in: *Merkur*, 52/1998, S. 987–994, hier S. 989.

¹³¹ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 82.

¹³² Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 46.

¹³³ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 87.

Konsensuelle Demokratie versus radikale Demokratie

In der Geschichte der Demokratie zeigt sich eine zwiespältige Bewegung, durch die Gleichheit zwar zum Prinzip erhoben, gleichzeitig aber unterdrückt wird.

„Tatsächlich wird Gleichheit nicht eingelöst, doch wird dieses Verfehlen nicht sichtbar, gerade weil Gleichheit – im Sinne der gleichen Freiheit, der gleichen Rechte und Möglichkeiten aller Bürger usw. – weiter zum Prinzip erhoben wird.“¹³⁴

Die Ordnung selbst, das Verteilungsprinzip, wird so durch ihre Form der Zählung unsichtbar gemacht. Ein wesentlicher Kritikpunkt Rancières am gegenwärtigen System „konsensueller Demokratie“ richtet sich gegen die Technologien der Evaluation und der permanent durchgeführten Meinungsumfragen.¹³⁵ „Der Konsens ist ein System der Wahrnehmung, das nur das sieht, 'was es gibt'.“¹³⁶ Denn alles, was nicht zählbar oder in vorgegebenen Kategorien erfassbar ist, verschwindet so aus der gesellschaftlichen Selbstwahrnehmung, die sich auf eine ernannte öffentliche Meinung stützt, welche zumal mit Demokratie verwechselt wird. Das Volk ist somit vollkommen anwesend und zugleich vollkommen abwesend, da es gänzlich in einer Struktur des Sichtbaren aufgeht, in der kein Raum für die Erscheinung mehr vorhanden ist.¹³⁷ Damit wird die Möglichkeit, eine bestimmte Ordnung des Sagbaren und Sichtbaren strittig zu machen, abgeschnitten.

„Denn die konsensuelle Demokratie, die auch das Abweichende integriert und das Ungleiche zählt, hat die Möglichkeit des Widerspruchs in sich eingeschlossen, sie hat ihn zu einem zentralen Bestandteil ihrer selbst erklärt und damit immer schon für sich eingenommen. [...] Die Anhörung, die unter dem ‚Bann des Konsenses‘ steht, ruft eine Unterordnung unter die Gemeinschaft hervor. Sie ist Gleichmachung, aber Aufhebung der Möglichkeit von Gleichheit.“¹³⁸

¹³⁴ Ebd., S. 79.

¹³⁵ Ebd., S. 82.

¹³⁶ Jacques Rancière, »Konsens, Dissens, Gewalt«, in: *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, hrsg. v. Mihran Dabag/Bernhard Waldenfels, München: W. Fink 2000, S. 97–112, hier S. 109.

¹³⁷ Rancière, »Demokratie und Postdemokratie«, in: *Politik der Wahrheit*, hrsg. v. Rado Riha, Wien [u.a.]: Turia & Kant 2010, S. 119–156, hier S. 139.

¹³⁸ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 83.

Rancière nennt diese Form der Demokratie auch Postdemokratie, in der „die Differenz des Volkes zu sich selbst aufgehoben wird“. ¹³⁹ Politik im Sinne einer konsensuellen Demokratie wäre der Versuch Konflikte zu nivellieren und aufzulösen, ohne die gegebenen Ordnungsprinzipien zur Disposition zu stellen. Rancières „Theorie radikaler Demokratie“ ¹⁴⁰ hingegen, die in keiner Form eingespielter parlamentarischer Demokratie aufgeht, stellt den Versuch dar, die Aufteilung des Sinnlichen, d. h. den Ort des Dissens, grundsätzlich offen zu halten:

„Die Formen der Demokratie sind nichts anderes als die Erscheinungsweisen dieser Dreigliederung: Es gibt Demokratie, wenn es eine spezifische Erscheinungssphäre des Volkes gibt. Es gibt Demokratie, wenn es spezifische Akteure der Politik gibt, die weder Agenten des staatlichen Dispositivs noch der Teile der Gesellschaft sind, wenn es Kollektive gibt, die die Identifikationen mit den Teilen des Staates oder der Gesellschaft verschieben. Es gibt schließlich Demokratie, wenn es einen Streit gibt, der auf der Bühne der Erscheinung des Volkes von einem nicht-identitären Subjekt ausgetragen wird.“ ¹⁴¹

Zum Verhältnis von Polizei und Politik

Die Polizei, die über die Verteilungsordnung wacht, erinnert zugleich „an die Abwesenheit von dem, 'was es nicht gibt'“, was also in der herrschenden Wahrnehmung nicht gezählt wird ¹⁴². Wenn Ordnungsorgane Passanten anweisen: „Gehen Sie weiter! Es gibt hier nichts zu sehen!“ ¹⁴³, so verweist dies auf das, was nicht gesehen werden darf und steht paradigmatisch für ein Unrecht, das die politische Aktivität hervorruft.

„Daher ist die polizeiliche Ordnung umgekehrt auch das irreduzible Korrelat einer Politik, die gleichsam von der Absatzbewegung lebt. [...] Politik ist deshalb ein unermüdlicher Akt, jenen Abstand zwischen einer symbolischen Ordnung und ihrer Zählung, zwischen dem Versprechen der Gleichheit und einer tatsächlichen Ungleichheit sichtbar zu machen.“ ¹⁴⁴

Das Unvernehmen bewegt sich dabei notwendig auf die Ebene der Repräsentation zu, um in diese zu intervenieren. Nur indem ein Ausgeschlossenes die polizeiliche Logik

¹³⁹ Jacques Rancière, »Demokratie und Postdemokratie«, S. 138.

¹⁴⁰ Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, S. 26.

¹⁴¹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 110.

¹⁴² Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, S. 33.

¹⁴³ Rancière, »Konsens, Dissens, Gewalt«, S. 107.

¹⁴⁴ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 93.

konfrontiert, kann es sich einklagen. „Damit es Politik geben kann, muss es zwischen der polizeilichen und der politischen Logik einen Berührungspunkt geben“¹⁴⁵, schreibt Rancière in seinem Buch *Das Unvernehmen*. Anders als zum Beispiel bei Foucault geht es bei Rancière nicht darum, durch die Aneignung von bestimmten Techniken sich der Macht in eine Gegenmacht zu entziehen. Wenn das politische Subjekt versucht, in die polizeiliche Ordnung einzudringen, „so markiert die Figur der Subjektivierung in gewisser Weise gerade keinen Fluchtpunkt.“¹⁴⁶

Die Aufstörung der vorherrschenden Logik und deren Verteilungsregime läuft dabei weniger auf eine Zerstörung hinaus als auf eine neuartige Formierung, die sich ebenso wieder dem Dissens und der Neueinschreibung von politischen Subjekten aussetzen muss. Es wird also immer Ausgeschlossene geben, die nach den „jeweiligen Maßstäben der Gesellschaft nicht dazugehören“, obwohl sie dennoch ein Teil davon sind.¹⁴⁷ Politische „Teilhabe“ meint auch keineswegs die Aufhebung der gesellschaftlichen „Teilung“, stattdessen macht sie diese wahrnehmbar. Politik ist nicht als „Partizipation im Sinne einer Teil-Habe an der Macht“ zu verstehen, da die Macht als Leerstelle (Lefort) nicht einnehmbar bleibt. „Das 'Anteil haben' ist performativ. Der Einschluss ist 'fiktiv', weil er nicht realisierbar ist, und zugleich real, indem er 'einen realen Ausschluss zur Disposition stellt'.“¹⁴⁸ Dies entspricht der paradoxen Figur der Gleichheitseinschreibung. Das Denken des Unvernehmens „ist der Stachel, der nicht den Realitätssinn, sondern den Möglichkeitssinn (Musil) ausprägt, den Sinn für das politisch nur scheinbar Unmögliche“.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 45.

¹⁴⁶ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 91.

¹⁴⁷ Christoph Hubatschke, »Politik, Polizei, Postdemokratie — Jacques Rancière«, *Die Bresche*, 7.11.2013, <http://www.diebresche.org/politik-polizei-postdemokratie-jacques-ranciere/> 2013, 10.01.2015.

¹⁴⁸ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 94.

¹⁴⁹ Ebd., S. 95.

3.2 Politik der Ästhetik

„Die Sprache, durch welche es Politik gibt, ist diejenige, die den Abstand selbst zwischen der Sprache und seiner Zählung misst. Und die Aisthesis, die sich in dieser Sprache an den Tag legt, ist der Streit selbst über die Verfassung der Aisthesis, über die Aufteilung des Sinnlichen, durch welche die Körper sich in Gemeinschaft befinden.“¹⁵⁰

Jacques Rancière spricht von einer Vermischung von Ästhetik und Politik. Zunächst gibt es eine Ästhetik der Politik, da sich die Politik auf das bezieht, „was man sieht, was man darüber sagt und was man damit machen kann“.¹⁵¹ Dann gibt es eine Politik der Ästhetik, da die Ästhetik „Formen der Gemeinschaft erschafft, die Ordnung der Wahrnehmung unterbricht und die sinnlichen Hierarchien erschüttert“.¹⁵² Die Ästhetik der Politik und die Politik der Ästhetik gründen sich nicht in derselben Realität: Die Kunst des ästhetischen Regimes verfügt über eine eigene Demokratie. Diese strebt an, „eine Gleichheit der sinnlichen Mikroereignisse in einem Maß zu bewirken, welches nicht das der Konstitution gemeinschaftlicher Subjekte der Politik ist.“¹⁵³ Das ästhetische Regime, von dem Rancière hier spricht, grenzt er von anderen Regimen der Kunst, die ich im Folgenden kurz vorstellen werde, ab.

Regime der Kunst

„Das **ethische Regime**, von Rancière paradigmatisch am Staat Platons entwickelt, setzt auf die ‚Innerlichkeit der Gemeinschaft‘ und versucht, Politik mit Polizei zu ‚identifizieren‘ und somit Politik zum Verschwinden zu bringen.“¹⁵⁴ Bezogen auf die Statue der Juno Ludovisi, stellen sich, dem ethischen Regime entsprechend, vor allem Fragen aus religiöser Perspektive, da sie als Bild einer Gottheit aufgefasst wird: „Ist Juno abbildbar, ist sie angemessen abgebildet, erzeugt ihre Abbildung die erstrebte Reaktion des Betrachters und stört nichts diese Reaktion?“¹⁵⁵ Das ethische Regime bezieht sich vor allem auf die Wirkung

¹⁵⁰ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 37f.

¹⁵¹ Rancière, *Ist Kunst widerständig?* [Vortrag, gehalten auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand, Fortaleza, Brasilien, 2004], Berlin: Merve - Verlag 2008, S. 84.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Frank Ruda/ Jan Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 101.

¹⁵⁵ Andreas Martin, »Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen«, *Tä Katoptrizómena*, Heft 75, <http://www.theomag.de/75/am379.htm>, 10.01.2015.

einer Tätigkeit der Nachahmung. Die Tätigkeit der Kunst wird nicht als autonom verstanden, sondern direkt an die „Seinsweisen einer Gemeinschaft assimiliert“.¹⁵⁶

Das **repräsentative Regime** der Künste stellt die Frage nach der Göttlichkeit der Statue zurück und klassifiziert die Statue nach der Kunst der Nachahmung. „Die Überlegung, auf welche Weise die Künste etwas darstellen, ermöglicht es, Normen für die poiesis der Nachahmungen festzulegen.“¹⁵⁷ Im Gegensatz zum ethischen Regime werden hierbei Tätigkeiten der Künste und Tätigkeiten eines Handwerkers unterschieden. Die Statue wird in einem repräsentativen Regime einer spezifischen Tradition der Nachahmung zugeordnet und nach dieser beurteilt.¹⁵⁸ Dies setzt einen Einklang der Regeln der „Produktion der Künste (poiesis) und den Gesetzen der menschlichen Sinnlichkeit (aisthesis) voraus“.¹⁵⁹ Das poietische oder repräsentative Regime ordnet die Künste in Analogie zur sozialen Ordnung: „es gibt edle und minderwertige Formen, so wie es edle und minderwertige Mitglieder der Gesellschaft gibt“.¹⁶⁰

Als drittes Regime nennt Rancière das **ästhetische Regime**. Dabei wird das Singular der Kunst durch eine eigene sinnliche Seinsweise ausgezeichnet und definiert sich nicht mehr über Fertigungsweisen oder das Sujet:

„Ich nenne ästhetisches Regime ein Regime, welches keine Form der Entsprechung mehr, das heißt keine Hierarchie dieser Art voraussetzt. Dieses Regime qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus.“¹⁶¹

Dieses Sein der Kunst bezeichnet ein heterogenes Sein, da es „nicht in dem aufgeht, was als allgemeiner sinnlicher Erfahrungsraum bestimmt ist“¹⁶². Ein solches Sein der Kunst zerrüttet das Regime der Repräsentation mit seinen normativen Bestimmungen und Hierarchisierungen.¹⁶³ Im ästhetischen Regime gibt es keine minderwertigen und edlen

¹⁵⁶ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 40.

¹⁵⁷ Frank Ruda/ Jan Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 101.

¹⁵⁸ Mertin, »Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen«.

¹⁵⁹ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 40.

¹⁶⁰ Ruda/ Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 102.

¹⁶¹ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 40f.

¹⁶² Ruda/ Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 102.

¹⁶³ Ebd.

Sujets mehr und auch keine vulgären und vornehmen Genres, so Rancière. Alles Beliebige – sei es die Darstellung einer Wirtshausszene oder eine höfische Liebe – „kann Teil haben an der Gleichheit im Königreich der Kunst“¹⁶⁴. Vor allem gibt es keine Übereinstimmung zwischen den Regeln der Kunst (poiesis) und den Gesetzen der Sinnlichkeit (aisthesis) mehr. Es gibt also keine Regeln, die bestimmen könnten, warum bestimmte Dinge schön und andere nicht schön sind. Somit erstellt das ästhetische Regime „als Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung eine neue Aufteilung des Sinnlichen“.¹⁶⁵ Die Konstitution dieser Erfahrung schließt eine politische Dimension in sich ein.

Die genannten Regime bezeichnen keine Epochen, noch lösen sie sich gegenseitig ab. Das ethische Regime und das Regime der Repräsentation bestehen im Ästhetischen fort.¹⁶⁶ Es gibt also keine strikte Trennung oder ein reines, „ästhetisches Regime“.

Unzweckmäßigkeit und Widerstand der Kunst

Am Beispiel der Statue der Juno Ludovisi beschreibt Rancière die ästhetische Erfahrung folgendermaßen: „Sie gibt sich in einer spezifischen Erfahrung, die die gewöhnlichen Verbindungen nicht nur zwischen Schein und Wirklichkeit, sondern auch zwischen Form und Materie, Aktivität und Passivität, Verstand und Sinnlichkeit aufhebt.“¹⁶⁷ Weiters nimmt er Bezug auf Schillers Ausdruck des „Spiels“ als „Tätigkeit, die keinen anderen Zweck als sich selbst hat“.¹⁶⁸ So sieht Andreas Mertin das politische Potenzial des ästhetischen Regimes vor allem darin, dass es einer Welt opponiert, in der alles an einen Zweck gebunden ist. Gerade indem das Ästhetische politisch nicht intentional ist, zeigt sich diese Wahrnehmungsweise politisch.¹⁶⁹

„Der ästhetische Affekt – der spezifische Affekt des ästhetischen Regimes – ist mit diesem Bruch jeder geraden Linie zwischen Ursache und Wirkung verbunden. Er ist verbunden mit dem, was man die Unzweckmäßigkeit der Kunst nennen könnte. Was uns in der gegenwärtigen Kunst anspricht ist für mich immer noch von der gleichen Ordnung, der einer Überlappung verschiedener möglicher sinnlicher Status und ganz gewiss eine Überlappung

¹⁶⁴ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 42.

¹⁶⁵ Ebd., S. 42f.

¹⁶⁶ Ruda/ Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 103f.

¹⁶⁷ Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen-Verlag 2008, S. 40.

¹⁶⁸ Ebd., S. 41.

¹⁶⁹ Mertin, »Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen«.

von Kunst mit dem, was nicht Kunst ist. Und ich würde sagen, dass der politische Effekt der Kunst eben auch an diese Unbestimmtheit gebunden ist.“¹⁷⁰

Rancière verweist auch auf die *Ästhetische Theorie* Theodor W. Adornos, in der Adorno schreibt: „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“¹⁷¹ In der Funktionslosigkeit der besprochenen griechischen Statue zeigt sich auch der Widerstand der Kunst:

„Die Göttin, sagt er [Schiller] uns, ist in sich selbst eingeschlossen, untätig, frei von jeder Sorge und jedem Zweck. Weder befiehlt sie, noch widersteht sie. Wir verstehen, dass diese ‚Abwesenheit von Widerstand‘ der Göttin den Widerstand der Statue bestimmt, ihre Äußerlichkeit in Bezug auf die normalen Formen der sinnlichen Erfahrung bestimmt. Weil sie nichts will, weil sie außerhalb der Welt des befehlenden Denkens und Willens steht, weil sie alles in allem ‚unmenschlich‘ ist, deswegen ist die Statue frei und präfiguriert eine Menschheit, die wie sie von den unterdrückenden Bindungen des Willens befreit ist.“¹⁷²

Damit es eine Politik der Kunst geben kann, so Rancière, muss das Monument zweifach sprechen, und zwar „als Zusammenfassung der menschlichen Anstrengung und als Zusammenfassung der Kraft des Nichtmenschlichen, die es von sich selbst trennt“.¹⁷³ Das „aus dem Sinnlichen gerissene Sinnliche“ charakterisiert das ästhetische Regime. Die Erfahrung des Schönen als Erfahrung des Widerstands ist genau durch dieses „weder noch“ bestimmt.¹⁷⁴

„Das Thema des ‚Widerstands‘ der Kunst ist also etwas ganz anderes als eine Doppeldeutigkeit der Sprache, von der man sich befreien könnte, indem man beides, die Konsistenz der Kunst und den politischen Widerspruch, auf die jeweilige Seite verweist. [...] Damit der Widerstand der Kunst nicht in sein Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.“¹⁷⁵

¹⁷⁰ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 57.

¹⁷¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 336.

¹⁷² Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 23.

¹⁷³ Ebd., S. 13.

¹⁷⁴ Ebd., S. 13f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 34f.

Gleichgültigkeit und das Paradox des ästhetischen Regimes

Innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste gründet sich die Politik der Kunst auf einem Paradox der „Freiheit der Gleichgültigkeit“, welches „die Identität von Arbeit und Untätigkeit, von Bewegung und Unbeweglichkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit bedeutet.“¹⁷⁶ Dieselbe Kunst, die einerseits im Museum zur einsamen ästhetischen Betrachtung einlädt, treibt andererseits den Aufbau einer neuen gemeinsamen Welt voran. Darin zeigen sich die beiden Hauptparadigmen der Politik der Ästhetik, die bereits zuvor am Beispiel der griechischen Statue Juno Ludovisi angesprochen wurden:

„Das erste Paradigma privilegiert die in der Unbeweglichkeit der Statue gesammelte Bewegung, die in ihrer Passivität zum Ausdruck kommende Aktivität, die in ihrer Einsamkeit sich manifestierende Gemeinschaft. Die Freiheit der Gleichgültigkeit der Statue drückt also die Unterschiedslosigkeit zwischen Kunst und Leben aus.“¹⁷⁷

„Diesem Paradigma steht die umgekehrte Interpretation von ‚Ästhetik‘ gegenüber. Nach dieser beruht die revolutionäre Macht der Gleichgültigkeit vollkommen auf der Einsamkeit der müßigen Statue und der strikten Trennung der ästhetischen Erfahrung von jeder Funktionalität.“¹⁷⁸

Die Politik der Kunst trägt also immer einen Anteil Unentscheidbares in sich und besteht in einem Paradox, das sich durch radikale Gleichgültigkeit ergibt. Die Spannung dieses Paradox kennzeichnet die Figur einer kritischen Kunst. Indem sie jene doppelte Bewegung aufrecht erhält, die „die Kunst einerseits zu ihrer eigenen Abschaffung treibt und andererseits die Politik der Kunst in ihrer Einsamkeit verschließt“¹⁷⁹, stellt sie Fiktionen oder Dissense her. Dadurch werden Formen der Neugestaltung von Erfahrung erwirkt, wodurch politische Subjektwerdung ermöglicht wird. Neue politische Formen der Subjektivierung rufen nun selbst wieder künstlerische Dissense hervor.¹⁸⁰

„Es scheint einen verdeckten Rancièreschen Imperativ zu geben: Die Gleichheit denken bedeutet, die Gleichheit in actu auszuhalten, denn das Prinzip der

¹⁷⁶ Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 83.

¹⁷⁷ Ebd., S. 84.

¹⁷⁸ Ebd., S. 85.

¹⁷⁹ Ebd., S. 89.

¹⁸⁰ Ebd., S. 90.

Gleichheit wird sich keiner wie auch immer gearteten oder befriedeten Lösung zuführen lassen.“¹⁸¹

Als einen gelungenen Film, der versteht die innere Spannung der Politik der Kunst aufrecht zu erhalten, nennt Rancière *Wandas Zimmer* (2000) von Pedro Costa und begründet dies wie folgt:

„Man könnte sagen, dass dieser gleichgültige Blick uns nicht über die objektiven Kräfte aufklärt, die das Armenviertel und seine Zerstörung hervorbringen. Aber man kann umgekehrt auch sagen, dass das Fehlen von Erklärungen zu Tage bringt, was wirklich politisch ist: nicht das Wissen über die Gründe, die dieses oder jenes Leben hervorbringen, sondern die direkte Konfrontation eines Lebens mit dem, was es vermag. Der Film entzieht sich diesen Spannungen nicht, er setzt sie vielmehr in Szene. Doch er entzieht sich auch nicht der Tatsache, dass ein Film nur ein Film ist, dass seine Art, Politik zu machen, sich immer in der Spannung zwischen Gegensätzen befindet, und dass seine Wirksamkeit in letzter Instanz von etwas abhängt, das sich außerhalb von ihm abspielt.“¹⁸²

3.3 Die durchkreuzte Film-Fabel

Um einige Aspekte zu beleuchten, die für Rancière im Zuge seiner Beschäftigung mit dem Kino wichtig sind, beziehe ich mich vor allem auf sein Buch *Film Fables* (2006)¹⁸³. *Film Fables* thematisiert zwei unterschiedliche Poetiken die für das Kino konstitutiv sind: die narrative, repräsentative Poetik und die präsentative, ästhetische Poetik. Während es üblich geworden ist, sich für eine der beiden Seiten stark zu machen, und sie gegeneinander auszuspielen, weigert sich Rancière hier eine einseitige Position zu beziehen. Stattdessen zeigt er in seinem Buch *Film Fables*, in dem er sich mit zahlreichen Filmen auseinandersetzt, dass die Kraft des Kinos sich aus dem Konflikt der beiden Poetiken ergibt.¹⁸⁴

„There are not two images – one aesthetic, the other representative, one commercial, the other a work of pure plastic forms – just as there is no simple

¹⁸¹ Frank Ruda/ Jan Völker, »Nachwort«, in: Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 106.

¹⁸² Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 98f.

¹⁸³ Jacques Rancière, *Film fables*, Oxford [u.a.]: Berg 2006.

¹⁸⁴ Emiliano Battista, »Translator's Preface«, in: Jacques Rancière, *Film fables*, Oxford [u.a.]: Berg 2006, S. vii – viii, hier S. vii.

option for one poetics over the other, but only one beauty against another in one and the same image. The film fable is a thwarted fable.“¹⁸⁵

Das Kino stellt eine Kombination des unbewussten Kameraauges und des bewussten Blicks des Regisseurs dar. Die unvermittelte Oberfläche der aufgezeichneten Dinge und das intentionale Arrangement durch den Schnittprozess treffen im Film zusammen. Der stille Eindruck der Dinge ohne Intention oder Bedeutung steht dem Willen der Künstler_innen gegenüber.¹⁸⁶ Die Möglichkeit der stillen Aufzeichnung der Dinge ist der Aspekt, der Rancière am filmischen Medium besonders interessiert:

„Life has nothing to do with dramatic progression, but is instead a long and continuous movement made up of an infinity of micromovements. 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 infinity of movements that gives rise to a drama a hundred times more intense than all dramatic reversals of fortune.“¹⁸⁷

In dieser spezifischen Fähigkeit des Mediums Film ortet Rancière die Möglichkeit, die alte aristotelische Hierarchie zu überwinden, welche die Kohärenz des Plots (muthos) vorrangig gegenüber dem sinnlich wahrnehmbaren Effekt (opsis) sah. Ohne die beiden Qualitäten erneut einer Hierarchie zu unterwerfen, erkennt Rancière im Streit derselben eine Besonderheit: Die Kunst der bewegten Bilder schafft Zugang zu einer inneren Wahrheit des Sinnlichen „that settles the quarrels for priority among the arts and among the senses because it settles, first and foremost, the great quarrel between thought and sensibility.“¹⁸⁸

Dieses Konzept des Streits beschreibt Drehli Robnik als „unabstellbare Selbst-durchkreuzung, die im Film und seiner Geschichte abläuft“.¹⁸⁹ Es kommt zu einer Spaltung und Trennung der Fabel gegen sich selbst. Die permanente Selbst-Durchkreuzung, die sich

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Rancière. »Prolgue. A Thwarted Fable«, in: *Film Fables*, S. 2.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Drehli Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild. Zu Jacques Rancières Film-Schriften im Licht seiner Politiktheorie«, in: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, hrsg. v. Drehli Robnik/u.a., Wien: Turia + Kant 2010, S. 7–28, hier S. 17.

immer nur nachträglich ereignen kann¹⁹⁰, produziert einen Doppeleffekt auf dem sich die politische Ästhetik gründet: „the readability of a political signification and a sensible or perceptual shock caused, conversely, by the uncanny, by that which resists signification“.¹⁹¹ Die Abweichungen und Störungen bekommen einen Eigenwert, indem sie die Logik der Filmsprache selbst zur Disposition stellen und die etablierte Bildordnung für die Dauer der Insistenz einem irreduziblen „Außen“ aussetzen.¹⁹² Dabei betont Rancière „das Moment der Ermächtigung der Machtlosen“, das einen unbestimmten Aufbruch ins Ungewisse bezeichnet. „Dieser ‚Sprung ins Leere‘ korrespondiert jenen desidentifizierenden Subjektivierungen, Wort-Ereignissen und unvorhergesehenen Erscheinungen, die Rancières Geschichts- und Politiktheorie so betont.“¹⁹³

In seinem Buch *Die Namen der Geschichte* schreibt Rancière: „Es gibt Geschichte, weil kein ursprünglicher Gesetzgeber die Wörter mit den Dingen in Einklang gebracht hat.“¹⁹⁴ Im Gegensatz zur Tendenz das Sichtbare und Sagbare ineinander aufzulösen, und „die Erfüllung leerer Worte durch vollständig versinnlichte Körper“ zu beschwören, tritt Rancière für die Trennung zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren ein.¹⁹⁵ Die Aufgabe der Kunst ist, das Kontinuum der Bildbedeutungen zu transformieren „into a series of fragments, postcards, lessons“¹⁹⁶.

„The common work of art and politics is to interrupt this parading, this incessant substitution of words that make us see and of images that speak which imposes belief as the music of the world. The point is to split in two the One of representative magma: to separate words and images, to get words to be heard in their strangeness and images to be seen in their silliness.“¹⁹⁷

¹⁹⁰ „Politik kommt im Nachhinein hinzu. Das betrifft den politischen Streit im Sinn eines Inszenierens von Fällen des Unrechts, das auf bereits instituierte rechtliche Gleichheitsinschriften rekurriert.“ – Drehli Robnik, ebd. S. 24.

¹⁹¹ Jacques Rancière, »Interview with Gabriel Rockhill«, in: ders., *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum Books 2004, S. 63.

¹⁹² Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild.«, S. 15f.

¹⁹³ Ebd., S. 16.

¹⁹⁴ Jacques Rancière, *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, S. 56.

¹⁹⁵ Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild.«, S. 22.

¹⁹⁶ Rancière, *Film fables*, S. 147.

¹⁹⁷ Ebd., S. 146.

Wenn Rancière im Vorwort der *Film Fables* über das Konzept der durchkreuzten Filmfabel schreibt, nimmt er im Besonderen Bezug auf das burleske Kino von Keaton und Chaplin. Der burleske Körper, so Rancière, verhindert durch seine unverhältnismäßigen Reaktionen jede Entwicklung einer Fabel. Zwischen totaler Ohnmacht und absoluter Macht entziehen sich diese Helden jeder kohärenten Identität und Einfügung in einen Plot.

„The burlesque body cuts the links between cause and effect, action and reaction, because it throws the elements of the moving image into contradiction. This is why, throughout cinema's history, the burlesque body has been the preferred dramaturgic machine for transforming one fable into another.“¹⁹⁸

Der burleske Automatismus führt die Logik der Fabel über in eine Seh- und Hörerfahrungen, so Rancière. Dabei nimmt er Bezug auf die „rein optisch-akustischen Situationen“ die Gilles Deleuze mit dem Begriff des Zeit-Bildes beschreibt. Deleuze sieht darin zugleich eine Wesensbestimmung des Mediums Film. Rancière jedoch geht es in seinem Buch *Film Fables* darum einer solch ontologisch bestimmten Wesensbestimmung des Mediums zu widersprechen: „But these „pure“ situations are not the rediscovered essence of the image: they are the result of those operations whereby the cinematographic art thwarts its own powers.“¹⁹⁹ *Film Fables* steht folglich im Zeichen einer Durchkreuzung jenes Ethos, der dem Film ästhetischen Purismus auferlegt und Medienessenzialismus betreibt.²⁰⁰

¹⁹⁸ Rancière. »Prolgue. A Thwarted Fable«, in: *Film Fables*, S. 12.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild.«, S. 13.

4 Zwei Filme von Vlado Kristl

Im Folgenden werde ich zwei Filme von Vlado Kristl analysieren: *Der General und der ernste Mensch* (1962) und *Tigerkäfig* (1971). Dabei werde ich besondere ästhetische Aspekte, die im Hinblick auf „Möglichkeiten des Politischen“ relevant erscheinen, herausarbeiten.

4.1 *Der General und der ernste Mensch*²⁰¹ (1962, 10 min)

Die Analyse von *Der General und der ernste Mensch* wird wesentlich länger und detaillierter ausfallen als die folgende Filmanalyse von *Tigerkäfig*. Das liegt zum einen darin begründet, dass *Der General und der ernste Mensch* vor allem ein visuelles und auditives Filmereignis ist, in dem jedes filmische Element und jede kleine Intervention im Filmgefüge wichtig erscheint. Deshalb lässt sich dieser Film mit keiner Synopsis oder zusammenfassenden Beschreibung wiedergeben. Zum anderen soll die detaillierte Wiedergabe der Filmereignisse in Kapitel 4.1.2 Leser_innen, die noch keine Möglichkeit hatten Filme Kristls zu sehen, in seine konkrete Arbeitsweise einführen und ihnen die Nachvollziehbarkeit meiner weiteren Argumentation ermöglichen.

4.1.1 Entstehungskontext

Der General und der ernste Mensch war Kristls erster Kurzspielfilm. Die Geschichte dazu wurde zuerst in der satirischen Münchner Wochenzeitschrift *Simplicissimus* abgedruckt. Kristl datierte die Veröffentlichung später auf das Jahr 1960, fügte allerdings ein Fragezeichen hinzu²⁰². Leute von Viba-Film bekamen die Geschichte zu lesen und luden den Künstler ein, *Der General und der ernste Mensch* in Ljubljana zu drehen. „Slowenien wollte schon damals die Abtrennung von der kommunistischen Diktatur vollziehen und fand das Thema gerade richtig als Unterstützung.“²⁰³ Kristl wohnte zu dieser Zeit bereits in München, nahm das Angebot jedoch an mit der Zusicherung, bei dem Projekt absolut freie Hand zu haben. Nach der Fertigstellung des Films, der „gegen die Diktatur, gegen Titos Polizeistaat gerichtet“ war²⁰⁴, wurde dieser sogleich von Titos Kulturbükratie

²⁰¹ Der Originaltitel des Films lautet: *General i resni človek*, R.: Vlado Kristl, YU 1962

²⁰² Vgl., Vlado Kristl, »Vorwort«, *Sonderprogrammheft Filmmuseum München, März 2002*, abgedruckt in: Booklet zur DVD, *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Kristl, »Die frühen Filme«, *Programmblatt Filmmuseum München, Juni-Juli 1988*.

beschlagnahmt. In einer offiziellen Benachrichtigung ließ man Kristl wissen, dass der Film samt Kopien und Negativ verbrannt worden sei.²⁰⁵ Diese Information stellte sich als falsch heraus. Denn im Jahr 1975 gelang es Enno Patalas, dem damaligen Direktor des Münchner Filmmuseums, eine Kopie des Films aus der Diktatur herauszubekommen.²⁰⁶

„Ich bat Enno Patalas den General... aus der kommunistischen Diktatur herauszuholen. Die haben ihm geantwortet, dass es nie einen – solchen Film – gab und dass ich nichts als ein Schwindler wäre, der sich wichtig macht nur um ans Geld zu kommen. Enno ließ aber nicht locker und nach 17 (siebzehn) Jahren haben sie ihm eine Kopie ausgehändigt mit Auflagen, u.a., dass die nicht vorgeführt werden darf. Sofort rief mich Enno ins Filmmuseum, dass ich mir die Kopie ansehe, ob das der Film auch ist und die ihm nicht irgend etwas untergejubelt hätten... es war der General...“²⁰⁷

Die angegebenen Jahreszahlen, wann Enno Patalas die Kopie des Films erhalten hat, stimmen hier nicht überein. Es würde aber durchaus Kristls Gestus entsprechen, der unheimlich langen Zeit, in der er nicht wusste, ob es den Film überhaupt noch gab, ein paar Jahre hinzuzufügen.

Kristls Erfahrungen mit dem Kommunismus gehen zurück auf die Zeit als er während des zweiten Weltkrieges als Partisan aktiv war. Er kämpfte zu dieser Zeit an der Seite der Kommunisten, die die Widerstandsbewegung anführten. Schon damals war Tito Vorstand der Kommunistischen Partei. Die Enttäuschung Kristls über die politische Entwicklung seiner einstigen Mitstreiter zu einem unterdrückenden Regime, brachte er in einem späteren Interview zum Ausdruck.²⁰⁸ Nach seiner Rückkehr aus Chile im Jahr 1959 wurde er vom Regime für kurze Zeit verhaftet.²⁰⁹

Am 4. Juni 1975 wurde *Der General und der ernste Mensch* im Münchner Filmmuseum uraufgeführt.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Jörg Schöning. „Vlado Kristl – Filmmacher.“ In: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, edition text + kritik 1990, B1-B4, hier B1.

²⁰⁷ Kristl, »Vorwort«, *Sonderprogrammheft Filmmuseum München*, März 2002.

²⁰⁸ *Kristl*, min 13:00.

²⁰⁹ Ebd., min 23:00.

4.1.2 Filmanalyse

In einer Schleife wiederholen sich die ersten beiden Takte einer Marschmusik mehrmals am Anfang des Films. Nachdem die Namen der Mitarbeitenden eingeblendet wurden, wird die Marschmusik von gesellschaftlichem Gelächter abgelöst und das erste Bild ist zu sehen: Eine Gesellschaft von Männern in feinen Anzügen, Champagnergläser in ihren Händen haltend, stehen dicht aneinander gedrängt. In einstimmigem Gelächter schwankt die Menschentraube hin und her. Mitten unter ihnen befindet sich Vlado Kristl. Er spielt einen Mann, der mit ernster Miene, sich dem Lachen nicht anschließen kann und von den anderen in ihrem Taumel geschubst wird. Schließlich löst der ernste Mann sich aus der Gruppe und blickt in einen Spiegel mit prunkvollem Rahmen. Der auffällige Rahmen, der sein Spiegelbild schützend umgibt, lässt Assoziationen zu Kristls späterer Bilderrahmen-Ästhetik zu. Mit traurigem Gesichtsausdruck blickt der *ernste Mensch* in den Spiegel und sieht zwischen seinem Abbild und den im Hintergrund lachenden Männern hin und her. Es scheint, als bemerke er seine Ausgeschlossenheit, reflektiere seinen Platz in Bezug zur Gesellschaft und verorte sich außerhalb - ein zentrales Sujet in Kristls Kunstschaffen. Die lachende Männergruppe nimmt keine Notiz vom vereinzelt Menschen am Rande. Dann plötzlich liegt einer der Männer vor Lachen am Boden, sein Champagnerglas wird ihm wie von unsichtbaren Kräften aus der Hand gerissen und verschwindet über den rechten Bildrand. Dieses surreale Moment markiert einen Umbruch der Stimmung. Der Mann am Boden erschreckt und blickt auf. Das Lachen der Gesellschaft verstummt.

Einige Männer der feinen Gesellschaft stehen aufgereiht an einem Geländer und blicken erwartungsvoll in dieselbe Richtung. Die zuvor fröhlich feiernde Männergruppe versammelt sich am oberen Ende eines Treppenaufgangs im Gebäude. Leicht nervös steigen sie hin und her und zupfen ihre Anzüge zurecht. Es ertönen ankündigende Trompetenklänge. Der Kellner mit dem leeren Tablett sagt ein Wort mit strenger Miene, doch der Ton passt nicht: etwas verzögert hört man zwei sinnlose Laute aus dem Off. In einer Nahaufnahme erscheint der Hinterkopf eines Mannes mit weißer Generalsmütze. Der *ernste Mensch* dreht sich vom Spiegel weg und blickt für wenige Sekunden direkt in die Kamera – ein Stilmittel, das bereits von Vertreter_innen der Nouvelle Vague eingesetzt wurde, um die illusionsbildende Wirkung der klassischen Filmdramaturgien zu durchbrechen.

Die Kamera zeigt aus der Froschperspektive die Zwischenetage eines Treppenhauses. Der Sessel im Vordergrund scheint überdimensional im Vergleich zu dem Mann, der im Hintergrund des Bildes vorbeigeht und dabei eine halboffene Tür schließt. Die Türklinke befindet sich in der Höhe der Schulter des Mannes, was die ungewöhnlichen Proportionen der Bildelemente verstärkt. Als die Tür ins Schloss fällt, ertönt ein Kanonendonner aus dem Off. Die Kamera fixiert nun ein Stück Teppichboden. Plötzlich trippelt eine Schar von Männerfüßen durch das Bild. Man sieht schwarze und weiße Hosenbeine, die zielstrebig in eine Richtung drängen. In dieser Szene finden sich mehrere kaum wahrnehmbare Schnitte – letzterer ein Jump-Cut, versetzt die Männerfüße auf einen Pflastersteinboden außerhalb des Gebäudes. Die Füße kommen vor einem Treppenabgang zum Stehen. Am unteren Ende der Stufen wird ein Platz sichtbar, auf dem einige Männer, darunter ein Wachbeamter in Uniform, zu einer Menschenansammlung zusammenlaufen. Es entsteht ein Handgemenge, in dem sich ziellos jeder gegen jeden aufzubringen scheint. Die Kamera wechselt von der Aufsicht, die das Geschehen in einer Totalen zeigt, zu einer subjektiven Handkameraperspektive aus der Mitte des Aufruhrs. Die am oberen Treppenende versammelte Herrschaft ordnet sich indes „wie zu einem Gruppenbild aufgestellt mit dem General in der Mitte“²¹⁰ an. Die Kameraperspektive vom unteren Platz aus auf die obenstehenden Männer unterstreicht deren höher gestellte Position in der Gesellschaft. Die Tonspur gibt nur das leise Rauschen eines Aufnahmegerätes wieder.

Die Männer, die eben noch stritten, stehen unerwartet in entspannter Atmosphäre auf dem Platz. Man erkennt unter ihnen Vlado Kristl im Gespräch mit den anderen Darstellern, wahrscheinlich gibt er gerade Regieanweisungen. Der intensive Ablauf der vorangegangenen Bilder ist für einen Moment unterbrochen, und das Publikum bekommt beiläufig den Blick frei hinter die Kulissen der Filmproduktion. Das Handgemenge setzt sich im nächsten Bild sogleich fort. Der Wachbeamte zerrt einen Mann aus der Mitte der Menschenmenge, um ihn abzuführen. Dabei handelt es sich um den *ersten Menschen*; er wird als Unruhestifter identifiziert und weggebracht. Mit seiner Festnahme setzt ein lautes hallendes Lachen aus dem Off ein, das den weiteren Film – mit Unterbrechungen – begleiten wird.

²¹⁰ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 35.

Am Wachposten wartet ein cholerischer Beamter auf den Abgeführten. Papiere werden hastig abgestempelt. Obwohl der Ton fehlt, lassen Mimik und Gestik des Beamten erkennen, dass dieser die Festnahme anordnet. Das Aufspringen des Beamten verleiht seinem Befehl Nachdruck. Die Kamera ist dabei dem hochschnellenden Kopf des Mannes voraus und fixiert den Bildausschnitt noch bevor der Kopf darin auftaucht. Diese Ästhetik erzeugt eine satirisch-witzige Irritation, denn das Handeln des Beamten erscheint so schon im Voraus berechenbar. Die dreifache Wiederholung des Bildes betont das autoritäre Gehabe des Beamten, führt es ad absurdum und lässt es lächerlich erscheinen. Während der *ernste Mensch* aus dem Dienstzimmer gebracht wird, setzt erneut das höhnische Lachen auf der Tonspur ein. Es folgt ein Zwischenbild: im Treppenhaus des Gebäudes öffnet ein Wachmann eine Tür. Dann das Bild eines Richters im Gerichtssaal, der nach kurzem Prozess die Akten schließt. Während das Lachen nicht mehr aufhören will, wechselt die Szene in eine Haftanstalt.

Zwei Gefangene stehen im Gefängnishof und urinieren an eine Mauer. Ein „Furz“ unterbricht das Lachen auf der Tonspur. Der *ernste Mensch*, nun im Strafanzug, kommt um die Ecke und scheint sie auszulachen. Die nächste Einstellung zeigt wiederum die beiden Gefangenen, die sich nach ihm umdrehen. Diese Szene suggeriert zunächst ein Schuss-Gegenschuss Verfahren, das nun durch das plötzliche Erscheinen eines weglaufernden Hundes an Stelle des *ersten Menschen* infrage gestellt wird. Die Erwartungshaltung des Publikums, welches die filmhistorisch etablierten Schnitttechniken verinnerlicht hat, wird mit diesem Bildwitz irritiert. Die beiden Wachbeamten, die Kristl zuvor abgeführt hatten, laufen aus einem Gebäude heraus und quer über den Gefängnishof. Es folgen ihnen Häftlinge und ein weiterer Aufseher. Die Reihenfolge der angedeuteten Verfolgung ergibt keinen Sinn. Während sich das höhnische Gelächter auf der Tonspur fortsetzt, sieht man die Festnahme der zuvor an die Wand urinierenden Häftlinge. In der nächsten Einstellung führen die Wachbeamten den *ersten Menschen* über den Hof, der strampelnd versucht sich zu widersetzen, und deshalb nahezu getragen werden muss.

Der Schatten eines Befehlshabers, der den Zeigefinger dirigierend hochstreckt, leitet Marschmusik ein. Wie im Vorspann des Films, wiederholen sich die ersten beiden Takte des Musikstückes in einer Schleife. Es folgt eine Totalansicht auf das Zufahrtstor des Gefängnisses von außen. Zwei Aufseher gehen unruhig vor dem Tor hin und her und richten

sich gegenseitig die Uniformen. An den Außenmauern des Gefängnisses ist eine Schnur mit kleinen Fähnchen angebracht, die eher an einen Kindergeburtstag denn an eine Haftanstalt erinnern. Die Kamera richtet sich für einige Sekunden auf eine leere Straßenbrücke. Ein erschöpfter Wachbeamter sitzt am Boden des Gefängnishofes und stützt sich auf sein Gewehr. Die Wachbeamten vor dem Zufahrtstor scheinen auf etwas zu warten. Einer von ihnen läuft plötzlich fluchtartig durch eine Nebentür zurück in den Gefängnishof, wo bereits die Gefangenen in Reih und Glied strammstehen. Der hereinstürmende Wachmann kontrolliert im Schnellverfahren die Kleider einiger Gefangener und ordnet sie. Die Straßenbrücke erscheint nochmals im Bild, auf der nun eine Autokolonne zügig einfährt, begleitet von Motorrädern. Von der oberen Terrasse der Haftanstalt aus gibt eine Kamerafahrt den Blick auf den gesamten Gefängnishof frei - auf eine imposante, geometrische Aufstellung von etwa hundert Häftlingen, unter ihnen auch einige Wachbeamte. Sie stehen völlig erstarrt da, die rhythmisierende Marschmusik korreliert mit deren gleichförmigen Anordnung. Zwischen den Beinen der Häftlinge, die auf der oberen Terrasse strammstehen, liegen große Steine. An den hinteren Mauern des Gefängnishofes ist – wie an den Außenmauern – eine Schnur mit kleinen Fähnchen erkennbar, auf die verschiedene geometrische Zeichen gemalt sind. Die Kamerafahrt endet, und wechselt nun in die entgegengesetzte Richtung. Dabei wird die Aufmerksamkeit unvermeidlich auf die Kameratechnik selbst gelenkt. Die Marschmusik verstummt, die Kamera bewegt sich zurück und schiebt die Bilder nun über den linken Bildrand hinweg. Der Blick über den Hof auf die streng angeordneten Menschen bekommt ohne Ton eine verstärkte, gespenstische Intensität. Doch Kristl sabotiert die entstehende dramatische Stimmung sogleich mit kurzen raunenden Lauten, die aus dem Off eingespielt werden. In einer Kameraeinstellung, die sich zwischen zwei Reihen von Häftlingen positioniert, ist nun am linken Bildrand der *ernste Mensch* zu erkennen, der sein Haftgewand verkehrt trägt. Offenbar ist diese Unangepasstheit den Kontrollorganen entgangen. Es ertönen ankündigende Trompetenklänge, die schon zu Beginn des Films die Ankunft des *Generals* einleiteten. Neugierig streckt sich der *ernste Mensch* in die Höhe, um eine bessere Sicht auf das Geschehen zu bekommen. Die Autokolonne fährt in den Gefängnishof ein. Der Offizier und seine Gefolgsleute steigen aus dem letzten Wagen und werden von einem Gefängnisaufseher salutiert. Beim Schließen der Autotür ertönt eine Explosion aus dem Off.

Von einem oberen Stockwerk der Haftanstalt aus wird in einem langsamen Schwenk über die Dächer gefilmt. Man sieht Teile des Gebäudes, Baumkronen und Himmel. Nur durch die Fensterrahmen hindurch sieht man Ausschnitte einer freieren, unstrukturierten Natur. Im Hintergrund ist leises Trommeln zu hören. Diese Einstellung, die circa in der Mitte des Films auftaucht, unterbricht für fünfzehn Sekunden die ansonsten so dicht aneinander montierten Bilder.

Die angekommenen Männer, welche allesamt die gleiche Uniform tragen, marschieren an den Häftlingen vorbei. Sie werden angeführt vom *General*, der an seiner weißen Kappe erkennbar ist. Der *ernste Mensch* bewegt sich plötzlich aus der Reihe, wird sogleich von anderen Häftlingen zurückgehalten, worauf dieser sich wiederum losreißt. Das höhnische, stark hallende Lachen aus dem Off setzt zeitgleich ein. Die männlichen Autoritäten gehen die Treppen hoch, plötzlich halten sie an, drehen sich geschlossen um und blicken in den Hof. Dort hat sich ein Tumult zusammengebraut. In Großaufnahme sieht man einen am Boden liegenden Häftling, dem auf den Kopf getreten wird. Aufseher nehmen mit Schlagstöcken eine Verfolgung auf. Auch die restlichen Häftlinge lösen sich aus der geordneten Aufstellung, laufen in gegensätzliche Richtungen los, stoßen sich und überrumpeln einander. Es kommt zu einer ausufernden Rauferei. Die Kamera löst sich aus ihrer stabilen Position und wird Teil des Geschehens. Man sieht einen Aufseher am Boden liegen, der von Häftlingen niedergerissen wird, die Gefangenen zerren einander an den Hemden. In das Blickfeld der Handkamera gelangen immer nur Fragmente der Szene. Manchmal besteht das Bild nur aus Erdboden, bis sich Darsteller und Kamerasicht wieder kreuzen. Das nicht aufhörende Lachen im Off-Ton verstärkt die Skurrilität der Situation, in der jeder gegen jeden kämpft. Das Ausbrechen eines Einzelnen aus der Ordnung kann rückblickend als Auslöser der chaotischen Rauferei bezeichnet werden.

In einer Totalen sieht man aufgebrachte Häftlinge, die auf die Gefängnisaufseher einhauen und sie eine Stiege hinauftreiben. Die Gefolgsmänner des Generals flüchten zurück zum Auto und holen dort ihre Maschinengewehre aus dem Kofferraum. Das hallende Lachen wird durch Maschinengewehrsalven jäh beendet. Narration und Ton bewegen sich nun für die Dauer der Schießerei kohärent - als würden die Schüsse die Differenz zwischen den Materialien aufheben und die Zwischenräume vernichten. Häftlinge und Aufseher verschanzen sich im Hof hinter Bauschutt und Mauern, um sich in Sicherheit zu bringen.

Die Kamera schwenkt über die Gefängnismauern hoch, während weitere Schüsse zu hören sind. Dann verstummen die Gewehre, die Kamera schwenkt nach unten. In einer Aufsicht sieht man einen einzigen Mann inmitten des leeren Hofes am Boden liegen. Einer der Häftlinge hatte sich offenbar nicht verschanzt und wurde tot geschossen. Dann jedoch richtet sich der tot geglaubte *ernste Mensch* langsam auf. Das nächste Bild zeigt den General auf den Stufen stehend, während er seine Mütze saubermacht. Ein Hund läuft um eine Ecke, dazu ein Bellen auf der Tonspur. Erneut ist der General zu sehen, er setzt seine Mütze wieder auf. Der *ernste Mensch* hat sich aufgerichtet und beginnt heftig zu lachen. Man sieht ihn aus einer halbnahen Seitenansicht. Er deutet mit seinem ausgestreckten Arm auf jemanden oder etwas außerhalb des rechten Bildrandes und krümmt sich vor Lachen. Der entsprechende Ton bleibt aus. Nun ändert sich der Kamerablick auf die Figur des *ersten Menschen*. In einer leichten Aufsicht von vorne wirkt er klein, beinahe wie ein Kind aus der Perspektive eines Erwachsenen. Das Gewand verkehrt angezogen, ein schelmisches Lachen in seinem Gesicht und die Arme seitlich vom Körper baumelnd – die Darstellung unterstreicht das Jungenhafte seiner Figur. Plötzlich scheint dem *ersten Menschen* sehr unwohl zu werden, sein Gesichtsausdruck verdunkelt sich. Gleichzeitig setzt das Lachen einer tiefen Männerstimme ein, welches sich deutlich vom übrigen Lachen im Film unterscheidet. Die Einstellung wechselt erneut zum *General*, der mit einem breiten Grinsen die Stiegen herabkommt. Das raue Lachen – obwohl es eine Studioaufnahme ist und aus dem Off kommt – verknüpft sich für den Betrachter sofort mit seiner Person. Die vorangegangene Aufsicht auf die Figur des *ersten Menschen* entschlüsselt sich spätestens jetzt als Perspektive des *Generals*. Dieser hält seinen Bauch vor Lustigkeit, das dazu montierte Lachen auf der Tonspur wird krächzend aus einem Körper gehustet, als müsse sich der Lachende jeden Moment übergeben. Wie auf ein Zeichen klettern nun alle Häftlinge und Aufseher aus ihren Verstecken hervor. In kleinen Schritten torkeln sie in die Mitte des Hofes, wie Betrunkene, und stimmen in das Gelächter des Generals mit ein, als wäre alles bloß ein mächtiger Spaß. Gefangene kommen auch über die Mauern zurück ins Gefängnis – ein absurdes Bild. Spätestens hier stellt sich die Frage nach der Komplizenschaft zwischen Obrigkeit und Häftlingen.

In der folgenden Einstellung sieht man Gefangene und Wachbeamte am Boden liegen. Sie werfen ihre Hände in die Luft und rollen sich in kollektiver Einmütigkeit nach vor und zurück. Sie scheinen dabei heftig zu lachen. Davon ist auf der Tonspur jedoch nichts zu

vernehmen, stattdessen hört man das Blöken einer Schafherde. Der *ernste Mensch* steht ratlos inmitten der sich am Boden wälzenden Häftlinge und Wachbeamten. Er schaut sich nach einem Ausweg um. Tatsächlich steht das Gefängnistor halboffen, und so steuert er darauf zu, hüpfte zwischen den am Boden Liegenden hindurch und macht sich einen Weg nach draußen. Niemand nimmt Notiz vom vereinzelt Menschen, der sich davonmacht. Die belustigte Gruppe scheint ganz in sich selbst verloren. Die vor dem Tor stehenden Wachbeamten hindern ihn nicht daran, das Gefängnis zu verlassen.

Diese Szene wird in einer einzigen Einstellung gefilmt. Eine Totalansicht zeigt die blökende Menschengruppe quer über den Hof verteilt bis hin zum hinteren Ausgangstor. Die Einstellungshöhe der Kamera scheint einem gewöhnlichen Stativ zu entsprechen. Diese Perspektive erzeugt eine ausgeprägte Raumtiefe, die Darsteller Kristl vom Bildvordergrund aus nach hinten durchläuft, bis seine Figur sehr klein wird und durch das Tor verschwindet. Den oberen Bildrand der Einstellung zieren Fähnchen mit geometrischen Zeichen, wie sie bereits mehrmals im Film vorgekommen sind. Möglicherweise sind sie ein Verweis auf die zeitgenössische abstrakte Malerei, der Kristl zum damaligen Zeitpunkt zunehmend kritisch gegenüber stand. Denn ebenso wie die geometrischen Fähnchen in *Der General und der ernste Mensch* die Haftanstalt auf bizarre Weise schmücken, wurde die abstrakte Kunst ab den 50er Jahren zunehmend von Tito gefördert²¹¹ und so vom Regime zur Eigenwerbung vereinnahmt.

In der letzten Einstellung des Films ist das Gefängnistor von außen zu sehen. Das Tor öffnet sich, der General, Wachbeamte und Häftlinge drängen ins Freie. Auf der Tonspur weicht das Blöken einem kollektiven Gelächter, das den Herauskommenden zugeordnet werden kann. Die Szene wird abgebrochen noch bevor alle das Gefängnis verlassen haben. Das Tor zeigt sich wieder verschlossen, die selbe Einstellung beginnt von vorne. Diesmal wird sie nicht abgebrochen, sondern eine immer größer werdende Menschenmenge stapft in kleinen Schritten und in großer Aufregung nach draußen. Während sich der Platz vor dem Tor mit Häftlingen füllt, fährt die Kamera ein Stück vom Tor weg, um die Perspektive zu

²¹¹ Vgl., Kerstin Kellermann im Gespräch mit der Künstlerin Tanja Ostojic, »Dead in Transition«, *Augustin*, 4.12.2009, <http://www.augustin.or.at/zeitung/artistin/dead-in-transition.html>, 5.12.2014.
Vgl. auch: Herwig Höller, »Ein Tempel für Kroatiens Kunst«, *Falter* 49/09, <http://www.falter.at/falter/2009/12/01/ein-tempel-fuer-kroatiens-kunst/>, 5.12.2014.

weiten und alle ins Bild zu bekommen. Der General steht ganz vorne in der Mitte, links und rechts von ihm zwei weitere Uniformierte, welche die Häftlinge scheinbar zurückhalten. Die Häftlinge jedoch bleiben von selbst dicht in der Nähe der Obrigkeiten. Sie klammern sich an deren Armen fest, hüpfen vergnügt wie Kinder, werfen die Hände in die Luft und halten stets Ausschau nach dem General. Niemand ergreift die Möglichkeit zur Flucht. Plötzlich wird das Gesicht des Generals ernst, augenblicklich verstummt das kollektive Gelächter und die versammelte Gruppe steht still. Dann beginnt der General aufs Neue zu lachen und als wäre das Lachen nur erlaubt, wenn dem General danach zumute ist, stimmen Häftlinge und Wachbeamte sogleich wieder mit ein. Diese Einstellung, vom Öffnen der Tore bis zur großen Ansammlung davor, wiederholt sich zwei weitere Male – diesmal handelt es sich jedoch um unterschiedliche Aufnahmen der Szene. Das groteske Bild, in dem Gefangene, Gefängniswärter und General in Eintracht gezeigt werden, spitzt sich durch die Wiederholungen der Szene zu und wird gleichzeitig mehrmals filmisch gebrochen. Dabei kommt es zu keiner Steigerung der Darstellung, der Ablauf ist immer der selbe. Es offenbart sich eine Komplizenschaft, sowie die bereitwillige Selbstentäußerung der Gefangenen, die sich um das Zentrum der Macht scharen, von dem sie der Freiheit beraubt wurden. „In diesen Schlussbildern evoziert Kristl das Bild einer gefügigen Gesellschaft, die brav wie eine Schafherde alles mit sich geschehen lässt.“²¹²

Die Einstellung erinnert auch an ein Sprachbild Hannah Arendts, welches sie in ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* verwendet:

„Dem Terror gelingt es, Menschen so zu organisieren, als gäbe es sie gar nicht im Plural, sondern nur im Singular, als gäbe es nur einen gigantischen Menschen auf der Erde. [...] Totalitäre Herrschaft beraubt Menschen nicht nur ihrer Fähigkeit zu handeln, sondern macht sie im Gegenteil, [...] zu Komplizen aller von dem totalitären Regime unternommenen Aktionen und begangenen Verbrechen.“²¹³

Die Schlusszene von der *Der General und der ernste Mensch* scheint sich auch auf die Filmaufnahmen der Brüder Lumières *Die Arbeiter verlassen die Fabrik* (1895) zu beziehen. Christian Schulte nennt die Einstellung deshalb auch „Die Häftlinge verlassen das

²¹² Schulte, *Vlado Kristl*, S. 37.

²¹³ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München: Piper 2000, (Orig.: *The Origins of Totalitarianism*, New York 1951), S. 958, 975.

Gefängnis“.²¹⁴ Man könnte auch sagen „Die Häftlinge verlassen das Gefängnis nicht“ - vielleicht ebenso wie die Arbeitenden in Zeiten eines globalen, allumfassenden Kapitalismus „die Fabriken nicht mehr verlassen können“, um die Veränderung der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse einzufordern.

Auch sind die Schlussbilder als selbstreflexives Moment auf den Herstellungsprozess des Films lesbar. Schließlich bestimmt der Regisseur darüber was Kameramann und Darsteller wann und wie zu tun haben und wie das gemeinsam hergestellte Material anschließend geschnitten und montiert wird. „Dann würden in der Figur des Generals die Konturen eines despotischen Regisseurs sichtbar.“²¹⁵

Am Ende der letzten Einstellung wird das Gelächter auf der Tonspur von der bereits bekannten Marschmusik abgelöst und begleitet die abschließenden Schwarzbilder. Der zweitaktige Marsch, der am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films auftaucht wirkt wie eine militärische Rahmung, die jedoch gebrochen und ausgestellt wird, indem der Marsch nach jedem zweiten Takt abbricht und neu beginnt.

4.1.3 Ästhetische Aspekte

Im Folgenden werde ich einige Aspekte der künstlerischen Arbeitsweise Kristls in *Der General und der ernste Mensch* herausarbeiten. Die Überschriften sollen als Orientierungshilfe im Text dienen, stellen aber keine abgeschlossenen Kapitel dar.

Elemente der Satire

Kristls erster Realfilm weist politische Bezüge zum damaligen kommunistischen Regime in Jugoslawien auf. Er selbst schreibt später in einem Programmblatt für das Münchner Filmmuseum, dass der Film „gegen die Diktatur, gegen Titos Polizeistaat gerichtet“ war²¹⁶. Regieassistent Tomislav Radić wies darauf hin, dass der Darsteller, der den General spielte,

²¹⁴ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 37.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Kristl, »Die frühen Filme«, *Programmblatt Filmmuseum München, Juni-Juli 1988*.

zudem in auffälliger Weise Josip Broz Tito ähnelte.²¹⁷ Mit diesem konkreten Bezug zur Realpolitik, die schonungslos mittels Überzeichnung ausgestellt wird, weist *Der General und der ernste Mensch* gewisse Grundzüge einer Politsatire auf. Wolfgang Broer beschreibt die strukturelle Qualität einer Satire als Bezug auf eine geistige oder materielle Realität, deren Unvollkommenheit und Mangelhaftigkeit einem Ideal gegenübergestellt wird.²¹⁸ Gleichzeitig fehlt bei Kristl jedoch der sichere Standpunkt, von dem aus er eine klare Trennung von Falschem und Wahrem vorzunehmen beansprucht. Das von Kristl angestrebte Ideal bleibt somit der ständigen Verunsicherung ausgesetzt, es ist widersprüchlich und keinesfalls ausformuliert. Stattdessen zeugt seine Arbeit von einer unabschließbaren Suche, der das Scheitern inhärent ist.

Im Film setzt Kristl unter anderem satirische Stilmittel ein, indem die Funktionsweisen des kritisierten Regimes überzeichnet dargestellt oder durch Wiederholungen entblößt werden. Über die Wirkungsweise der Satire schreibt Dieter Hoffmann:

„Das sonst sorgfältig hinter allerlei pathetischen Schlagwörtern Versteckte – die Bestechlichkeit des Beamten, der Machthunger des Politikers, die menschenverachtende Haltung des Generals – entgleitet hier der Kontrolle der Akteure und tritt in entlarvender, desavouierender Weise zu Tage.“²¹⁹

Der Satiriker hat weder den Anspruch objektiv zu sein noch bemüht er sich um einen Ausgleich der Ansichten. Er verweigert den Dialog und polarisiert. Satire tut ihrem Gegenstand Gewalt an, schreibt Richard Schaukal. Sie beabsichtigt, ihren Gegner zu schwächen oder gar zu beseitigen. „Denn Satire ist Angriff, Tat, Tätlichkeit, Tat aber ist einseitig. Wer beide Seiten bedenkt bleibt untätig.“²²⁰ Diese Eigenschaften, mit denen Schaukal den Satiriker beschreibt, entsprechen auch dem Gestus des Künstlers Kristl. Die Kompromisslosigkeit, mit der er seine Gegner angreift, zeigt sich aber nicht nur in seinen künstlerischen Arbeiten, Kristl erweist sich auch in seiner Lebenspraxis und insbesondere im Umgang mit den Institutionen des Kunstbetriebs als unversöhnlich und rebellisch.

²¹⁷ Kristl, min 9:00.

²¹⁸ Wolfgang Broer, »Wort als Waffe. Politischer Witz und politische Satire in der Republik Österreich (1918 – 1927). Versuch einer Darstellung und Auswertung«, Dissertation, Universität Wien 1968, S. 111.

²¹⁹ Dieter Hoffmann, *Prosa des Absurden. Themen, Strukturen, geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard*, Tübingen: Francke 2006, S. 101.

²²⁰ Richard Schaukal, *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses*, Wien (u.a.): Reinhold Verlag 1933, S. 40.

Ein Narrativ?

In *Der General und der ernste Mensch* setzt Kristl seine Angriffe auf die Allmacht des *Generals*, die Hörigkeit seiner Gefolgsmänner und das dazugehörende repressive Systems in den Kontext eines Narratives. Der *ernste Mensch*, der sich weder dem Gelächter noch den Regeln der Obrigkeit fügen kann, wird abgeführt und ins Gefängnis geworfen. Dort zeigt sich die Gewalt des Regimes in vollem Ausmaß. Ebenso zeigen sich dessen gesellschaftsbestimmende Funktionsweisen, die in ihrer Absurdität erkennbar werden und die in den Schlussbildern konzentriert zur Darstellung kommen. Das Narrativ ist aber bloß der lose Rahmen des Films, der brüchig und fragmentarisch zusammengesetzt den Ausgangspunkt für eine Gegengeschichte bildet, nämlich der des Widerstandes, der sich audiovisuell und performativ vollzieht. Quelle des Widerstandes ist die Person Kristl. Als Darsteller des *ersten Menschen*, als Regisseur und als Schnittmeister greift er auf allen Ebenen des Films in das diktatorische Regime – das Narrativ – ein.²²¹ Kristl genügt es nicht seinen Gegenstand zuzuspitzen und seine Gegner satirisch bloßzustellen, sondern konfrontiert das Reglement der Diktatur mit der Individualität und Unberechenbarkeit eines Einzelnen. Die persönliche Haltung Kristls wird so zum ästhetischen Puls des Films, während bei Satiren üblicherweise die Formallogiken des Gegners dominant sind, da sie überzeichnet gespiegelt werden. So wird auf filmästhetischer Ebene, die sich antagonistisch zum Narrativ staatlichen Terrors verhält, die Omnipotenz des Regimes mit Mitteln der Groteske und des Absurden gebrochen.

Der ernste Mensch

Die widerständige Figur des *ersten Menschen* ist Antipode zum mächtigen *General* und wird von Vlado Kristl selbst dargestellt. Gewissermaßen chancenlos setzt er sich gegen das menschenverachtende Regime zur Wehr und behauptet eine Lebendigkeit, die sich vom Terror unbeeindruckt zeigt, selbst wenn das Überleben nicht in jedem Fall gelingt. Mit Händen und Füßen widersetzt er sich, wann immer er abgeführt wird oder Befehlen Folge leisten muss. Diese Qualität der Figur scheint angesichts seiner körperlichen Disposition, als feingliedriger Mann, tollkühn. Bereits das bloße Auftauchen seiner Person wirkt als Provokation, da er in seiner Unangepasstheit Dinge tut, die von außen gesehen

²²¹ Für Kristl stellt das klassische Narrativ selbst eine Diktatur der Filmindustrie dar, dem er in seinen späteren Filmen noch radikaler entgegenarbeitet.

unverständlich bleiben. So wird der *ernste Mensch* in einer Gesellschaft, die das Undurchschaubare nicht duldet, zum Unruhestifter. Wo immer er mit anderen zusammentrifft, entzündet sich unvermeidlich ein Aufruhr. Weshalb er ursprünglich in das Handgemenge verwickelt war, das zu seiner Verhaftung führte, darüber sagt der Film nichts. Klar wird, dass er von den Ordnungsorganen sogleich als Verursacher des Streites befunden wird. Der Auslöser für seine Verurteilung bleibt im Unklaren und scheint so unvorhersehbar, wie die Machart des Films selbst. Die streitbare Figur des *ersten Menschen* wirkt dabei weder gänzlich unschuldig noch schuldig, es scheint als komme er in Konflikt schlicht dadurch dass er am Leben ist.

Die Streitbarkeit der Figur erinnert auch an die zahlreichen Feindschaften und Streitigkeiten, die der Künstler Kristl Zeit seines Lebens mit staatlichen Behörden, Kunstinstitutionen ebenso wie mit seinen Künstlerkollegen führte. Er verweigerte, die Konflikte auf eine sachliche Ebene zu bringen und sie in geordneten Bahnen auszutragen. Stattdessen schürte er den persönlichen Konflikt, wann immer er sich persönlich betroffen fühlte. Wer in diesen Auseinandersetzungen von wem provoziert wurde, bleibt unauflösbar und ist nicht zuletzt eine Frage der Perspektive. In einem Interview mit der Filmemacherin Johanna Pauline Maier sagte Kristl: „Ich allein hab die ganze Welt gegen mich aufgebaut. Das heißt sie ist gegen mich. Aber so kann man es auch umdrehen. Und das ist die Kunst.“²²²

Slapstick-Elemente

Das jugenhafte Spiel des *ersten Menschen*, mit dem er die Obrigkeiten provoziert und so deren habitualisierte Reaktionen immer aufs Neue hervorruft und vorführt, erinnert an mancher Stelle an Slapstick-Komödien. In diesem filmgeschichtlichen Bezug stehen besonders jene Situationen, in denen es scheint als würde der grobe Umgang mit dem *ersten Menschen* diesem keine ernsthaften Schmerzen zufügen. Besonders drastisch kommt dies in jener Szene zum Ausdruck, in der der *ernste Mensch* von der Obrigkeit tot geschossen wird, er jedoch wenig später wieder aufsteht. Dieses Bild könnte auch Metapher für eine Geisteshaltung sein. Anstatt sich nun zu rächen, oder sich eingeschüchtert zu zeigen, richtet sich Darsteller Kristl auf und ist sogleich für den nächsten

²²² *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, R.: Johanna Pauline Maier/ Markus Nechleba, DE 2006, min 3:00.

Witz bereit. Ungeschützt steht er im leeren Hof und krümmt sich vor Lachen. Das Lachen freilich dient ihm als geistige Waffe und ist Angriff auf die Funktionalitäten, in die sich ein Mensch flüchtet, mit denen er sich zumal selbst verwechselt und sein barbarisches Handeln rechtfertigt.

Christian Schulte verweist auf Elemente des Slapstick in Kristls Kurzfilm *Madeleine* (1963), in dem „eine scheinbar stabile Ordnung von einem Moment zum anderen zusammenbricht und die Situation eskaliert“.²²³ Diese plötzlichen Wendungen, deren Ursachen schwer zu orten sind, finden sich auch in *Der General und der ernste Mensch*. So etwa wenn die streng geometrische Aufstellung der Häftlinge plötzlich einer großen Rauferei weicht. Aber auch in jener Szene, in der die vielen Gefangenen auf das Lachen des *Generals* hin prompt aus ihren Verstecken kommen oder über die Mauern zurück in die Haftanstalt klettern, wo doch gerade eben noch auf sie geschossen wurde. Man könnte meinen, es seien Gefühle am Werk, die pausenlos jede Ordnung aus dem Lot bringen, die rational aber nicht zu begründen sind. Das Gesetz von Ursache und Wirkung, wird bei Kristl konsequent verunsichert und durcheinander gebracht – im ständigen Verdacht, dass die Dinge sich ganz anders zueinander verhalten als angenommen.

Obwohl Kristl sich der humoresken Elemente der Slapstick-Komödie bedient, ist im selben Augenblick der Bezug zum damals existierenden Regime Titos gegeben. Die Gewalt wird deshalb als Realität außerhalb des Kinos erkannt. Dieser konkrete Bezug zur Realität verstärkt die Doppelbödigkeit, indem das Komische gleichzeitig auf eine nicht dargestellte Verwundung und einen abwesenden Schmerz verweist. Allerdings überlässt Kristl diese Übersetzungsarbeit nicht gänzlich den Zuschauer_innen. Er verleiht der Kluft zwischen den Bildern eines scheinbar unverwundbaren Mannes, der aller Unterdrückung trotzt, und einer hoffnungslosen Realität, deren Gewalt nicht zu entkommen ist, Ausdruck. Im Besonderen realisiert er das durch die stets unpassende, grelle Tonspur, die den Bildern als eigenständiges Element gegenüber steht und durch deren Vershobenheit sich ein Riss auftut, den Kristl mit nichts – also keinerlei Bedeutung oder Andeutung – ausfüllt, sondern Ausdruck einer Erfahrung ist.

²²³ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 45f.

Charlie Chaplins *Der große Diktator*

In mancher Hinsicht erinnert die Figur des *ersten Menschen* an den jüdischen Frisör Charlie Chaplins im Film *Der große Diktator* (1940), den Chaplin selbst spielt. Der Frisör, der gegenüber dem Diktator Hynkel eine ähnlich antagonistische Rolle wie der *erste Mensch* zum *General* einnimmt, wehrt sich kindhaft und unerschrocken gegen die Festnahme durch SS-Männer. Mit einer gewissen Blauäugigkeit begegnen beide Figuren den allmächtigen Regimen, denen sie sich gegenübersehen. Indem sie den Regeln der Diktatur mit einer Naivität, die deren Herrschaftslogik in keiner Weise ernst nimmt, entgegen, kommt es zu einer sehr radikalen, poetischen Form des Widerstands. So beginnt Chaplin nach einer misslungenen Festnahme auf der Straße zu tanzen und Darsteller Kristl macht während seiner Abführung kindliche Faxen. Was in den realen Diktaturen kaum möglich ist, soll im Film noch gedacht werden können: ein Mensch, der sich seinen freien Geist und seine Lebensfreude durch alle Repression und Widrigkeiten hindurch zu retten vermag.

Während Chaplin ein humanistisch-demokratisches Weltbild als Gegenentwurf zur menschenverachtenden Diktatur proklamiert, entwirft Kristl kein Gegenmodell gesellschaftlicher Utopie. Zumindest bezieht er sich auf kein bereits vorhandenes Gesellschaftsmodell, denn „wir müssen alles erst erfinden“²²⁴. Kristls Figur des *ersten Menschen* hat keine Botschaft zu verkünden, anders als Chaplins Held in seiner mit Pathos vorgetragenen Schlussrede. Viel eher scheint für Kristl die zum Widerstand fähige Person selbst ein utopisches Moment darzustellen. Der *erste Mensch* nimmt sich radikal ernst, indem er seine Individualität und sein unabdingbares menschliches Empfinden, das affekthaft und spontan zu Tage tritt, nicht abschneidet. Anarchistisch kämpft er um die Reste einer persönlichen Autonomie und bleibt dabei unberechenbar. Während es bei Chaplin immer wieder zu hoffnungsvollen, beinahe pathetischen Szenen kommt, werden bei Kristl Auswege nur angedeutet. Selbst wenn Kristls Figur das Gefängnis schließlich durch das offene Tor verlässt, bleibt fraglich, wie weit die Freiheit außerhalb der Mauern reicht, und ob das Regime den Menschen, der nicht zur Anpassung fähig ist, nicht schon bald wieder ins Gefängnis wirft. So bleiben in *Der General* und *der erste Mensch* die Widersprüchlichkeiten der Realität unaufgelöst, es kommt an keiner Stelle zur Harmonie

²²⁴ „Es gibt keine Anarchie, wir müssen alles erst erfinden“, ein Schriftinsert in: *Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, BRD 1970.

oder zu einem positiven Bild der Gesellschaft. Wenn so etwas wie Eintracht zustande kommt, handelt es sich lediglich um ein abgründiges, falsches Zusammenspiel von Menschen, die ganz in ihre gesellschaftlich bestimmten Rollen gefallen sind und komplizenhaft sich selbst verleugnen.

Schauspiel

Während der *General* als Repräsentant für eine gesellschaftliche Rolle steht und nur in dieser agiert, muss der *ernste Mensch* ganz ohne Skript auskommen. Er ist sich selbst und seiner menschlichen Fähigkeit zur Spontanität überlassen und fordert Darsteller Kristl damit eine stärkere Präsenz ab, als es für die übrigen Figuren erforderlich ist. „He [der ernste Mensch] has lost everything, but they've lost their humanity and serve only as a function“, sagte Vlado Kristl in einem Interview.²²⁵ Dem Künstler, der meist mit Laienschauspieler_innen arbeitete, gelang es auf beeindruckende Weise, diesen Gegensatz zur Darstellung zu bringen. Der General, seine Gefolgsmänner und die Häftlinge zeigen keine Spuren einer eigenen Persönlichkeit, und sind nur als Repräsentanten ihrer Rollen erkennbar. Im Gegensatz dazu wird in der konventionellen Spielfilmproduktion von den Darsteller_innen größtmögliche Einfühlung in ihre Charaktere erwartet. Sie sollen in ihrem Schauspiel kohärent und psychologisch stimmig wirken. Bei Kristl geht es jedoch nicht darum, Stimmigkeiten zu erzeugen, sondern die Unstimmigkeiten, sowie die Perfidie des Regimes und seiner Mitarbeiter_innen zur Sichtbarkeit zu bringen. Die exponierte Inszeniertheit und das hohl wirkende Schauspiel schaffen Distanz und wirken in Bezug auf die Figuren selbstentblößend: Zum Beispiel, als zu Beginn des Films eine Schar von Hosenbeinen in kleinen Schritten in die selbe Richtung trippelt. Durch Montage wird dieses Bild verstärkt, indem durch die Aneinanderreihung mehrerer Takes die Menschenkette, die vermutlich dem General folgt, schier unendlich scheint. Ein weiteres Beispiel wäre jene Szene, in der die Häftlinge und Wachbeamten sich gemeinsam am Boden des Gefängnishofes wälzen und sich dabei alle in gleicher Weise belustigt mit den Händen auf die Beine schlagen. Ganz in ihre Rollen verloren und ohne Bezug zur Haftsituation führen sie die Absurdität ihres Tuns selbst vor. Auch hier wirken die Länge der Einstellung und der

²²⁵ Kristl über *Der General und der ernste Mensch*, in: *Kristl*, min 8:00.

bildfremde Ton – das Blöken einer Schafherde – als eigenständige filmische Elemente an der grotesken Komik mit.

Wo Gleichheit und Wiederholung stattfinden, da wird Leben in Mechanisches umgebogen, so Henri Bergson. Denn „das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen.“²²⁶ Die Figur die ausgelacht wird lässt ihre Bewegungen von der Gewohnheit diktieren. „Er hätte diese unterbrechen oder ändern sollen. Doch er tat nichts dergleichen. Er bewegte sich mechanisch weiter.“²²⁷ Darin sieht Bergson das Komische begründet. Solche Elemente der geistigen Starrheit und des mechanischen Körpers wirken auch in *Der General und der ernste Mensch* wesentlich an der Komik mit.

Die Darstellung des *ernsten Menschen* unterscheidet sich von den übrigen Figuren des Films, indem er keine repräsentative Rolle einnimmt. Mit spontanen Aktionen antwortet er auf das einschüchternde Machtspiel der Funktionäre. Im Gegensatz zu den leeren Rollen des Generals und seiner Gefolgsmänner, strotzt die Figur des *ernsten Menschen* von persönlichem Einsatz - jedoch ohne Spuren einer Psychologie zu zeigen. So sieht man ihn zum Beispiel in einer längeren halbnahen Einstellung im Gefängnishof stehen, er lacht den General zuerst herzhaft aus. Dann ändert sich schlagartig sein Ausdruck. Er senkt seinen Blick und das Lachen verschwindet aus seinem Gesicht. Teilnahmslos lässt er seine Arme hängen. Er sieht um sich. Dann beginnt er mit seinen Händen zu spielen. Sein Kopf ist gesenkt und er blickt in den Boden. Auf der Tonspur, die während dieser Einstellung lautlos war, setzt indessen das räuspernde, hustende Lachen des Generals ein. Obwohl diese Aufnahme eine sehr genaue Beobachtung der Mimik und der subtilen Veränderungen in der Körperhaltung des *ernsten Menschen* zulässt, prallt jede psychologische Ausdeutung ab. An Kristls Darstellung ist nichts Symbolhaftes, es gibt kein Zeichen, das etwas erklärt oder für etwas anderes stünde.

„Wenn Sie als Botschaft einen nehmen, der den Nordpol entdecken geht, gut!
Wenn man den dann beleuchtet, so sieht man, aus welchen Interessen er

²²⁶ Henri Bergson, *Das Lachen*, Jene: Diederichs 1921, S. 30.

²²⁷ Ebd., S.16.

gehandelt hat. Aber das einzige, was dennoch gut ist, ist, dass er den Nordpol entdecken ging!“²²⁸ - Vlado Kristl

„Es handelt sich um reine Performanz, die Figuren tun, was sie tun, nicht mehr. Da ist keine Psychologie am Werk, die eine Handlung begründen könnte. Kristl lässt seine Darsteller sich ausagieren [...]“²²⁹, schreibt Christian Schulte über Kristls ersten Langspielfilm *Der Damm*. Selbiges könnte man auch für den hier besprochenen Film formulieren. Das Tun der Figuren bleibt unergründet, fremd und entschlüsselt sich nicht, was eine Identifikation mit ihnen unmöglich macht. Dazu würde ein vertrauter dramatischer Spannungsbogen benötigt, der wie im konventionellen Spielfilm die Gefühle der Zuschauer_innen lenkt. Im klassischen Erzählkino kommt meist eine illusionistische Wirklichkeitsinterpretation hinzu, die als Deutungsrahmen fungiert. Die ausgestellte Inszeniertheit in *Der General und der ernste Mensch* hingegen lässt keine Illusion aufkommen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf das Gezeigte selbst. Damit kommt Kristl einem Verständnis des Performativen nahe, das Dieter Mersch mit dem „Ereignis der Setzung“ beschreibt, nämlich „die Tatsache, dass geschieht“ ohne dass bereits vorentschieden wäre, was gesetzt wird, „was sich vollzieht“. So inhäriert den Handlungen und Praxen zwar, dass sie intentional vollzogen sind, es komme ihnen aber ein Ereignischarkater zu, „der ihr ‚Daß‘ (quod), nicht das ‚Was‘ oder ‚Wie‘ (quid) unterstreicht.“²³⁰ In Kristls späteren Filmen tritt dieser Aspekt noch stärker in den Vordergrund, wenn er etwa seinen Schauspieler_innen keine Regieanweisungen mehr gibt, und narrative Elemente im Laufe des Produktionsprozesses gänzlich abhanden kommen. Dennoch bleibt in Kristls Arbeiten der eine Verweis „der berechtigt, die Filme doch als Parabeln zu lesen, als allegorische Parabeln auf das Verhältnis des unbotmäßigen Einzelnen zum gesellschaftlichen Kollektiv, zum System“.²³¹

²²⁸ Gregor/Gregor/Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, S. 19.

²²⁹ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 64.

²³⁰ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 246.

²³¹ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 64.

Montage und Komik

Das Ereignishafte setzt sich bei Kristl in der Bild- und Tonmontage fort. Er bearbeitet das Material affekthaft und intuitiv. Daraus ergibt sich eine intensive Ausdrucksweise, die seine Filme unvermittelt und sinnlich zugänglich macht. Dabei stellt sich das Gefühl ein: Hier handelt jemand in Notwehr. Durch einen schnellen, arhythmischen Schnitt zersetzt Kristl die Systeme, die ihm so sehr zu schaffen machen – seien es politische Systeme oder jene der Filmindustrie. Sein Protest und Einspruch zeigt sich durch abrupte Bildwechsel, irritierende Montagen, Tonausfälle sowie in der prinzipiellen Inkongruenz von Ton und Bild. Kristl bricht so die Totalität von Ordnungen und führt sie ad absurdum.

Im Gegensatz zu manch bitterer Satire lässt Kristl sich den Spaß an der Sache nicht nehmen. Vor allem wenn man bedenkt, dass der Künstler selbst für kurze Zeit während des kommunistischen Regimes in Jugoslawien inhaftiert war, beeindruckt sein Umgang mit dem Thema und seine Fähigkeit zur Distanzierung mittels komischer Elemente und Techniken der Verfremdung. Ironisch bricht er dabei auch seine eigene Wut und Angriffslust; zum Beispiel, indem zusammenhanglos das Bild eines kleinen, laufenden Hundes eingeschnitten wird. Diese Brüche gelingen ihm ohne dadurch die Schärfe seiner Angriffe abzuschwächen. Denn die qualitativ verschiedenen Ausdrucksmomente stehen eigenständig zueinander und jedes beansprucht für sich Gültigkeit. Montagetechniken, die den Film fragmentieren ohne eine neuerliche Vereinheitlichung oder Synthese herzustellen, materialisieren diesen Anspruch. Die einzelnen filmischen Elemente werden versetzt oder unverhältnismäßig - oft gänzlich ohne erkennbaren Zusammenhang - in Beziehung gesetzt.

„Diese Montageform führt zu einer collagenartigen Struktur, sowohl der Bild-, als auch der Tonebene. Man kann hier von zwei Collagen sprechen, die übereinander gelegt werden. Jede Collage und auch jedes ihrer einzelnen Elemente könnte für sich selbst bestehen. Dadurch, dass sie übereinander gelegt werden, verhelfen sie sich aber gegenseitig zusätzlich zur eigenen Bedeutung zu neuen Bedeutungen und Zusammenhängen. Beide Collagen zusammen führen zu einer kruden Filmoberfläche, die Verwirrung hervorrufen kann.“²³²

²³² Lisa Andergassen über *Der Damm*, in: »'Wege aus dem System'«, S. 70.

Die Montage, wie sie Kristl in seinen Filmen einsetzt, ist mannigfaltig und entkommt zwingenden Bedeutungen. Kristl strebt nicht an, neue filmische Codes zu etablieren, sondern deren manipulierende Wirkungsweisen aufzuspüren um sie bewusst zu sabotieren, dabei geht er jedoch keinesfalls schematisch vor. Auch der Begriff der „Destruktion“ scheint mir zu kurz zu greifen um seine Arbeitsweise zu beschreiben. Die Abweichungen und Brüche öffnen den zeitlich linearen Ablauf eines herkömmlichen Erzählfilms, in dem sich Bild und Ton simultan bewegen. Durch die unabhängige In-Bezug-Setzung der Bild- und Tonebene organisieren sich die Ausdrucksmöglichkeiten in *Der General und der ernste Mensch* auch „vertikal“, damit meine ich „gleichzeitig“. Die Differenzierung der filmischen Ebenen erzeugt neue Zwischenräume. So werden Möglichkeiten des Mediums ausgelotet, durch die einzelne Elemente erst zu ihrem Ausdruck finden. Es handelt sich um „fortgesetzte Operationen eines sehr beharrlichen, teils experimentierenden, teils sich kindisch gebärdenden Eigensinns.“²³³ Diese Operationen bewerkstelligt Kristl präzise. Mit schlafwandlerischem Gespür durchkreuzt er Wahrnehmungsraster und verfestigte Logiken, die sich in unser Bewusstsein eingenistet haben.

Kristl spielt mit Erwartungshaltungen des Publikums, die er nicht erfüllt. Etwa wenn ein suggeriertes Schuss-Gegenschuss-Verfahren durch den plötzlichen Einschub eines völlig unpassenden Bildes verpufft. Die Fragmente des Plots sind zwar in *Der General und der ernste Mensch* chronologisch zusammengefügt, sie werden aber durch Bildeinschübe konterkariert, die nichts zur Erzählung beitragen. Ellipsen und der Verzicht auf sinnstiftende Bildanschlüsse machen den Film holprig, lassen seine narrativen Zusammenhänge offen und wirken als Rückführung der Aufmerksamkeit auf das Material. „Hat der Regisseur im üblichen Film sein Material bearbeitet, um ein Ziel, 'die Aussage' nämlich, zu erreichen, so arbeitet Kristl zusammen mit den vorhandenen Bildern, bis sie in einem intensiven Ablauf ihr Eigenrecht finden.“²³⁴

Diese Art der Montage lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die Konstruiertheit des Films. Der Ton wird als eigenständiges filmisches Element erkannt, das dem Filmbild nicht

²³³ Helmut Färber, »Der Damm«, in: *Filmkritik*, Nr. 7, Juli 1965, S. 387.

²³⁴ Otmar Engel. »Destruktion des Vorhandenen. Der Damm«, *Filmstudio*, Heft 47/ 1965, <http://www.kinematographie.de/HEFT47.HTM#DD>, 30.12.2014.

natürlich inhärent ist. Die manuelle Zusammenfügung von Bildern und Tönen verweist unablässig auf den Künstler, der am Schneidetisch mit dem Material hantiert. So wird das Bewusstsein über die Eigenschaften des Mediums geschärft. Wenn man sich einen Film von Kristl ansieht, wird man nicht vergessen können, dass man es mit einem vom Künstler gestalteten Film zu tun hat, und nicht mit dem Abbild einer Wirklichkeit. „Störend ist diese Form der Montage insofern, als sie es dem Zuschauer unmöglich macht, in den Film hinein zu sinken und es sich auf dem Sessel bequem zu machen.“²³⁵

Ein weiteres selbstreflexives Moment des Regisseurs zeigt sich durch einen Bildeinschub, in dem Kristl nicht als Darsteller des *ernsten Menschen* sondern bei Regieanweisungen zu sehen ist. Hier dringt ein Ausschnitt des Produktionsprozesses in den Film ein. Die Bilder, die üblicherweise aus dem Material geschnitten werden um die Zuschauer_innen möglichst nicht an die Gemachtheit des Films zu erinnern, finden in Kristls Filmen Eingang. Seine Kunst ist zur Wirklichkeit hin nicht abgedichtet sondern durchlässig.

Obwohl der Ton in *Der General und der ernste Mensch* durchgehend aus dem Off kommt, gibt es einige Szenen, in denen Bild und Ton zusammenfinden, indem sie sich gegenseitig affirmieren. So etwa das Bild einer Gruppe von Männern, die in gemeinsames Gelächter einstimmen; es taucht mehrmals im Film auf: In der ersten Szene, noch bevor der General erscheint; später im Gefängnis als die Gefangenen aus ihren Verstecken kommen; und im Schlussbild, als sich General und Häftlinge vor der Haftanstalt versammeln. Bild und Ton ergänzen hierbei einander, obwohl es sich hörbar um getrennt aufgenommene Spuren handelt. Auch als die Autokolonne der Obrigkeit in den Hof einfährt, entsprechen die Motorengeräusche dem Gezeigten. Ein weiteres Beispiel wäre das groteske Lachen auf der Tonspur, als der *General* nach der Maschinengewehrsalve die Stiegen im Hof herabkommt. In all den genannten Beispielen verstärken Bild und Ton einander um eine Situation zuzuspitzen. In diesen Szenen scheint auch die Welt auf eine bestimmte Weise in sich zusammenzufallen, nämlich indem sich eine Person gänzlich in der Gesellschaft auflöst oder in einer gesellschaftlichen Funktion aufgeht. Man könnte meinen, da fällt etwas oder jemand ins System zurück²³⁶ und das würde auch heißen: Verabsolutiert sich. Es kommen

²³⁵ Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 70.

²³⁶ In einem Text, den Kristl 2003 in der Münchner Galerie Klaus Lea neben seinem ausgestellten Bilderrahmen anbrachte, heißt es: „Das Persönliche ist ins System zurückgefallen, somit kopierbar, begreifbar, erklärbar,

aber auch Einstellungen in *Der General und der ernste Mensch* vor, in denen sich Ton und Bild ergänzen, die aber die eben erläuterte Interpretation nicht zulassen.

Bild-Tonmontagen sind in Kristls Filmen auch wesentliches Element um Komik zu erzeugen. Durch das Unverhältnis der beiden Filmspuren entstehen witzige – beziehungsweise groteske – Irritationen. So ertönt zum Beispiel beim Schließen einer Gebäudetür ein Kanonendonner auf der Tonspur. Eine ähnliche Bild-Tonmontage wiederholt sich später im Film, als der General die Autotür zumacht. (Die assoziative Verknüpfung von „Türschließen“ mit „Kanonendonner“ wird zu einem Motiv, das in weiteren Filmen Kristls – zum Beispiel in *Der Damm* – vorkommt.) Während zwei Häftlinge im Gefängnishof an die Mauer urinieren, wird das hallende Lachen auf der Tonspur mit einem „Furz“ unterbrochen. Als der Beamte am Wachposten seinen Befehl sichtlich brüllt, ist nur kontinuierliches (Aus-)Lachen zu hören. Auch während der Urteilsverkündung des Richters, ist akustisch nur hallendes Lachen zu vernehmen. Es ließen sich zahlreiche, weitere Beispiele anführen, die das Unverhältnismäßige und Ungleichzeitige ausdrücken; diese Elemente prägen den gesamten Film. Christian Schulte spricht mit Bezug auf derartige Unstimmigkeiten von „Inkongruenzen, die das Komische in Kristls Filmen ausmachen.“²³⁷

Komische Verschiebungen werden auch durch Kameratechnik erzeugt. So etwa wenn der *ernste Mensch* nach seiner Verhaftung im Büro des Beamten sitzt, der seinem Befehl durch Aufspringen aus seinem Sessel Nachdruck verleiht. Die Kamera erfasst den Bildausschnitt schon bevor der hochschnellende Kopf des Beamten darin in Großaufnahme auftaucht. Es wirkt als würde die Kamera plötzlich dem Geschehen aktiv vorgreifen. Verstärkt durch die dreimalige Wiederholung der Einstellung kommt es zu einer witzigen Irritation, die das voraussehbare Verhalten des Beamten betont und der Lächerlichkeit preisgibt. Das Wesen der Komik bestehe in der „Entlarvung des aufgedonnerten Nichts“, schreibt Ernst Bloch, „Die Kraft ihres Witzes ist es, Kümmerliches und Unechtes blitzartig hervortreten zu lassen; nun steht es so nackt wie lächerlich da.“²³⁸

ohne gesehen zu werden.“, zitiert nach: Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, S. 199.

²³⁷ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 62.

²³⁸ Ernst Bloch, »Der Nazi und das Unsägliche« (1938), in: ders., *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Werkausgabe, Bd.11, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 185 – 192, S. 187.

Lachen und Trauer

Mit der Verhaftung des *ernsten Menschen* setzt ein durchdringendes, hallendes Lachen ein, das den Film über mehrere Passagen hinweg begleitet. Es steht den Bildern kontrapunktisch gegenüber und unterscheidet sich deutlich vom Gemeinschaftsgelächter, sowie vom grotesken Lachen des Generals. Das unaufhörliche Lachen klingt verhöhrend aber nicht böse, eher scheint sich jemand einen mächtigen Spaß aus der Dummheit eines anderen zu machen. Das Lachen ertönt grell und in verschiedensten Variationen - dabei wurde es mit starkem Hall versehen, was den Effekt eines Echos erzeugt. Es mutet deshalb zudem gespenstisch an, als wäre es nicht von dieser Welt, und verweist möglicherweise auch auf den Tod. Indem das Lachen ohne erkennbaren Zusammenhang an die Bilder montiert wird, entsteht nicht bloß ein Unverhältnis oder eine Verschiebung von Ton und Bild sondern ein grundlegender Riss, der einen nicht näher bestimmten Abgrund auftut. Gewissermaßen fungiert das Lachen aus dem Off als Waffe gegen die Manipulation und wirkt befreiend auf den Geist indem es Distanz zur diktatorischen Einschüchterung schafft. Gleichzeitig aber kommt dieses Lachen aus der bestehenden Ohnmacht des *ernsten Menschen*²³⁹, aus seiner Unfähigkeit die repressiven Verhältnisse umzukehren. Dieses Lachen hat keine kathartische Wirkung. Es kommt zu keiner emotionalen Befreiung von der erdrückenden Realität und funktioniert deshalb nicht als gesellschaftsstabilisierendes Ventil.

„Das Lachen gibt dem Drama keinen Raum.“²⁴⁰ Kristl weigert sich seinen Gegenstand dramatisch zu bearbeiten, der Stoff für eine Tragödie wäre. Stattdessen versucht er sich mit allen Mitteln gegen die emotionale Überflutung zu wehren. Zum Beispiel durch Komik und Lachen. Nicht das Eintauchen in eine Geschichte, sondern deren Ereignisse wahrzunehmen und das Bewusstsein für diese Vorkommnisse zu schärfen, sind Anliegen des Künstlers. Er verharrt an der Oberfläche – am Wahrnehmbaren – und es scheint mir als versuche er so seine Sinne trotz aller Widrigkeiten zu wahren. So bliebe auch die Handlungsfähigkeit der Person prinzipiell erhalten, selbst wenn diese an der Realität

²³⁹ Bei diesem Lachen handelt es sich möglicherweise um Kristls eigene Stimmufnahmen.

²⁴⁰ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 63.

gesellschaftlicher Verhältnisse scheitere. Durch Komik schafft Kristl ein Moment der Distanz zum Gegenstand, um ihn der kritischen Reflexion zugänglich zu machen.

„Würden nicht viele [menschliche Handlungen] plötzlich vom Tragischen ins Komische umschlagen, lösten wir sie von der Gefühlsmusik, die sie begleitet? Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“²⁴¹

In *Der General und der ernste Mensch* stellt sich mitunter eine Traurigkeit ein, ohne dass sie explizit im Film vorkommt. Walter Benjamin spricht von der Komik als Innenseite der Trauer: „Die Komik: richtiger der reine Spaß – ist die obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt.“²⁴² Man könnte sich nun vorstellen Kristl trägt das Gewand – wie der *ernste Mensch* in der Haftanstalt – anders herum: nur im Saum blitzt die Trauer auf. In seinem Langspielfilm *Der Damm* lässt Kristl während des Vorspanns ein selbstgeschriebenes Gedicht von Uwe Nettelbeck vortragen, das dieser mit kraftvoller Intonation aber trauriger Betonung vorliest²⁴³:

„[...] Es war lustig. [...] Und ich muss lachen. Oh ja es war lustig. [...] Meine Augen sind zu Kohle geworden vor Lachen. Nur die Laien hoffen. Nur die Laien hoffen.[...] Wie hohl ist jeder ernst. [...] Für mich kommt zuerst das Lachen. Und immer wieder das Lachen. [...] Oh ja es war so lustig. Die Rosen bringen keine Freude ans Grab. [...] Und ich lache. Und ich lache ohne Pausen. Oh ja, es war lustig. Ich habe bewahrt jenes Spiel in ihrem Antlitz. Meine Wunden mit Lachen behandelt. [...]“²⁴⁴

Mit Bezug auf dieses Gedicht schreibt Christian Schulte von lyrischen Versatzstücken, die auf einen ernsten Grund verweisen, „der aber – wie das Todesmotiv in Kristls Gedichten – nur für kurze Momente aufscheint und sogleich wieder an Boden verliert.“²⁴⁵ Während in *Der General und der ernste Mensch* keine Lyrik und noch nicht einmal ein gesprochenes

²⁴¹ Henri Bergson, *Das Lachen*, S. 13.

Anmerkung: In Kristls Arbeiten scheint es mir jedoch den „reinen intellektuellen“ Zugang nicht zu geben. Vielmehr treten Emotion und Intellekt gleichzeitig auf, als handle es sich um denselben Nervenstrang.

²⁴² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, (Orig. Berlin: Rowohlt, 1928), S. 133.

²⁴³ Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 69.

²⁴⁴ Auszug aus einem gesprochenen Gedicht im Film *Der Damm*, R.: Vlado Kristl, BRD 1964, min 1:00 - 3:30.

²⁴⁵ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 63.

Wort vorkommt – stattdessen nur Laute, Marschmusik, Geräusche und Lachen – scheint mir hier der Verweis auf Trauer, sowie auf das Todesmotiv, durch audiovisuelle Risse und Versatzstücke ausgedrückt.

Groteske Elemente

Der Kontrollverlust, der in *Der General und der ernste Mensch*, alle Figuren betrifft, scheint sich nicht bloß auf die Unfähigkeit der Obrigkeit zu beziehen, ihr moralisch fragwürdiges Verhalten zu verschleiern. Vielmehr kommt ein grundsätzlicher Zweifel zum Ausdruck, ob ein Mensch sein Handeln zu kontrollieren vermag. Auch die Ausbruchsversuche des ernstesten Menschen verlaufen nicht in jedem Fall friedvoll. Er wehrt sich mit Händen und Füßen, mitunter steigt er dabei einem anderen auf den Kopf.²⁴⁶ Das Schlussbild, in dem Christian Schulte auch einen selbstreferenziellen Bezug des Regisseurs erkennt²⁴⁷, könnte allegorisch für viele Gesellschaftszusammenhänge stehen und nicht nur für Titos Regime. Es scheint, als zeigten sich darin grundsätzliche Funktionsweisen der Gesellschaft, denen niemand gänzlich entkommt, und die deshalb an der Möglichkeit einer humanistischen Gesellschaft zweifeln lassen. Gleichzeitig jedoch muss das Unmögliche versucht werden. „Ich bin ein Mensch-Versuch“²⁴⁸, sagt Kristl im Film von Johanna Pauline Maier.

„Die in der Groteske enthaltene Gesellschaftskritik ist damit in der Tat viel weitreichender als die der Satire. Sie betrifft die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit vernunftgeleiteten Handelns und Zusammenlebens von Menschen. Die Satire dagegen muss diese Möglichkeit zumindest als Utopie voraussetzen, da sie anders ja gar keinen Maßstab für die von ihr geäußerte Kritik an den konkreten gesellschaftlichen Missständen hätte. Aus demselben Grund muss in der Satire auch der für die Groteske typische Zweifel an dem So-Sein der Wirklichkeit fehlen – Wahrnehmungsskepsis würde die Motivation zu gesellschaftsveränderndem Handeln, die die Satire durch ihre vereinfachend-überzeichnende Darstellung des Kritisierten zu wecken versucht, ja wieder zunichte machen.“²⁴⁹

²⁴⁶ *Der General und der ernste Mensch*, min 5:50.

Es bleibt jedoch offen, ob es sich um den *ernsten Menschen* handelt, der im Tumult jemanden auf den Kopf steigt, oder jemand anderen.

²⁴⁷ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 37.

²⁴⁸ *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 1:08:00.

²⁴⁹ Hoffmann, *Prosa des Absurden*, S. 101.

Der in diesem Kapitel besprochene Film scheint mir Elemente der Satire sowie der Groteske zu beinhalten. Während Kristl mit der Kompromisslosigkeit des Satirikers das Regime, sowie Systeme grundsätzlich angreift, bleibt die eigene moralische oder ethische Handlungsfähigkeit zweifelhaft. Seine Skepsis richtet sich nicht nur gegen Systeme, die von außen auf ihn zukommen, sondern Kristl sabotiert auch seine eigenen Vorhaben und vorgefertigten Ideen. Sein Misstrauen gegenüber allen festgelegten Normen einer Produktion zeigt sich nicht zuletzt in den plötzlichen Wendungen und spontanen Aktionen im Film *Der General und der ernste Mensch*. In seinen weiteren Filmarbeiten setzt er diese Art der „Selbstsabotage“ energisch fort: „Ich muss höllisch aufpassen, dass mir nicht wieder ein Film gelingt“, heißt es in *Tod dem Zuschauer* (1983).

Trotz Skepsis gegenüber den eigenen Vorhaben geht Kristl daran, sich zu behaupten, sich gegen die Systeme wie „David gegen Goliath“ in Stellung zu bringen. Das bedeutet obgleich des Zweifels und der Unwissenheit über Zusammenhänge des eigenen Lebens, in die eigene Wahrnehmung und Erfahrung zu vertrauen. Dies ist eine Voraussetzung und eine Notwendigkeit um politisch in Erscheinung treten zu können. Die eigene Erfahrung ist für Kristl Ausgangspunkt und Maßstab seiner Kunst. Sie zwingt ihn „etwas zu tun“²⁵⁰, obwohl keine Auflösung der Konflikte, keine Harmonie und keine letzte Befreiung in Sicht sind. Im Verhalten der Figur des *ernsten Menschen*, zeigt sich eine kompromisslose Haltung, nämlich, sich ohne irgendwelche Garantien oder vorgefertigte Gesellschafts-utopien gegen Gewalt, Vereinnahmung und Beschneidung seiner Person zur Wehr zu setzen.

„Der Nonsens, den Kristl spielerisch in die Welt setzt, ist nur konzentrierter Reflex auf den gewaltförmigen Unsinn der Welt. [...] Individuation steckt als Möglichkeit in jedem Augenblick, in jeder Situation. Jeder Mensch hat das Potenzial, seinen Eigensinn auszudrücken.“²⁵¹

Absurdes

Kristl stellt dem diktatorischen Regime keine Gesellschaftsutopie entgegen, sondern konfrontiert die gesellschaftliche Ordnung mit ihren eigenen gewaltvollen Spielen.

²⁵⁰ „Die einzige Art sich zu äußern ist das man etwas tut.“, Kristl im Film *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 0:40.

²⁵¹ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 71.

Während die Obrigkeit in *Der General und der ernste Mensch* ihr Tun als wichtig und sinnvoll inszeniert, zeigt Kristl die Absurdität von Machtdemonstration und Hörigkeit auf. Gleichzeitig ist das Handeln des *ersten Menschen* auf seine eigene Art absurd, ohne jedoch einen Sinn vorzutäuschen. Die „Sprache“ der Obrigkeit spricht der *ernste Mensch* nicht. Hier prallen verschiedene Kommunikationsweisen aufeinander. Mit Lachen und vergnügten Faxen reagiert er in keinem Verhältnis zur bedrohlichen Situation. Filmisch antwortet Kristl dem Terror der Obrigkeit mit unpassenden Geräuschen, höhnischem Lachen, „Schnittfehlern“ und eigensinniger Montage. So führt der Künstler das aufgeblasene Auftreten des Generals ad absurdum und widersteht, indem er sich auf kein Verhältnis mit der Logik des Regimes einlässt.

4.2 *Tigerkäfig* (1971, 14 min)

Da wesentliche Aspekte von Kristls Arbeitsweise bereits im Kapitel „Der General und der ernste Mensch“ besprochen wurden, werde ich hier nur auf einige spezifische Ästhetiken des Films *Tigerkäfig* eingehen. Die Auswahl der beiden Filme soll zeigen, wie unterschiedlich Kristl an seine einzelnen künstlerischen Arbeiten heranging und so die Möglichkeiten des Mediums auslotete.

4.2.1 Entstehungskontext

Tigerkäfig ist ein 14-minütiger Super8-Kurzfilm Vlado Kristls, in dem er sein Konzept eines Straßentheaters vorstellt, das für die Kunstzone München vorbereitet wurde. Am Ende des Films erfährt man, dass dieses nicht zustande kam und somit die Idee dazu nur in diesem Film festgehalten ist. Mit dem Titel *Tigerkäfig* wurden zum damaligen Zeitpunkt (1971) unmittelbar Assoziationen zum Vietnamkrieg hervorgerufen. Im Juli 1970 wurde die Folterung von Kriegsgefangenen auf der südvietnamesischen KZ-Insel Con Son öffentlich. Die Folter-Zellen, die als „Tigerkäfige“ bekannt wurden, maßen gerade einmal 2,70 mal 1,50 Meter. Bis zu fünf Personen wurden darin angekettet. Zwischen ihren eigenen Exkrementen konnten die Gefangenen in den sehr niedrigen Zellen nur in verzerren Stellungen hocken, die Verpflegung bestand aus Reis mit Sand vermischt. Dies sind nur einige der Foltermethoden, denen die Gefangenen ausgesetzt waren. Nur wenige überlebten und die, die überlebten konnten nicht mehr gehen, da ihre Körper verkrüppelt waren.²⁵² Wie ich in der folgenden Analyse zeigen werde, nahm Kristl in seinem Film *Tigerkäfig* mehrfach auf die Folter-Zellen Bezug, gleichzeitig irritiert er, indem er andere Themen einführt. Zu damaligen Aufführungen des Films lassen sich keine Dokumente finden, es scheint auch keine Kritiken zu diesem Film zu geben.

4.2.2 Filmanalyse

Der Film beginnt mit einem zweiminütigen Vorspann, der eine Zeichnung Kristls zeigt. Ein Käfig, in dem sich ein Tiger befindet, ist einmal von der Innenperspektive, ein weiteres Mal von einer Außenperspektive des Käfigs gemalt. Auch der Titel des Films und der Name des Filmemachers sind auf der Zeichnung graphisch illustriert. Unterhalb der Schrift befindet

²⁵² O.V. »Vietnam. Aus der Gruft«, *Der Spiegel*, 2.4.1973, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42602578.html>, 10.1.2015.

sich ein gezeichnetes Flugzeug, von dem aus Passagiere nach draußen blicken. In unruhigen, verwackelten Bewegungen wird die Zeichnung abgefilmt und Details näher herangezogen. Anschließend beginnt der Realteil des Films. Während die Kamera den gesamten Realteil des Films über eine fixe Position einnimmt, kommt es zwischen den einzelnen Einstellungen lediglich zu Veränderungen in der Einstellungsgröße. In den ersten beiden Einstellungen sieht man Kristl in einer Großaufnahme, ab der dritten Einstellung – circa ab der Hälfte des Films – ist er in einer Halbtotale zu sehen. Er sitzt im Freien, trägt einen schwarzen Hut und hat ein kleines Mikrofon um den Hals gehängt. Im Hintergrund sind Sträucher sowie zwei Mülltonnen zu sehen, auf denen jeweils ein „K“ aufgemalt ist.

In der ersten Einstellung sieht man Kristl in einer Großaufnahme, er beginnt sein Straßentheater vorzustellen:

„Es handelt sich um die Ansammlung von Kästen, in denen die Leute liegen – so dass sie zum Publikum mit den Köpfen herausragen aus den Kästen. An der Seite der Kästen, die aufgestapelt sind zu vier zu vier Reihen, ist eine Holzwand angebracht – eine einmalige Holzwand auf der zwei Stiefel angenagelt sind. In diese Stiefel steigt der ‚Konvergencie‘ und steht so zum Publikum als wäre das Publikum in einem Flugzeug und schaut unten auf den Boden und sieht dort den stehenden Mann von oben. Das ist die Kulisse, die ganze Idee des Aufbaus des Straßentheaters.“²⁵³

Es fällt schwer sich den Aufbau dieses Straßentheaters vorzustellen. Die Beschreibung ist präzise, berücksichtigt aber einige physikalische Gesetze nicht. Das Konzept erscheint von Anfang an nicht umsetzbar und kehrt die Aufmerksamkeit auf die Performanz Kristls, der von etwas kaum Vorstellbarem spricht. Nach einer kurzen Pause fährt er mit seinen Ausführungen fort. Während Kristl über den Inhalt seines Straßentheaters spricht, fällt das Bild aus und es ist für den Rest der Einstellung ein Schwarzbild zu sehen:

„Der Inhalt ist Folgender: die Leute werden eingeladen in Flugzeuge, die besten, großen Reisen zu großen schönen Inseln zu unternehmen. [...] Dann sagt er: ‚500 Meter links von ihnen sind die Tigerkäfige meine Herren.‘ Und in dem Moment

²⁵³ *Tigerkäfig*, R.: Vlado Kristl, BRD 1971, min 2:00.

müssen die Leute, die in den Tigerkäfigen sitzen, „wohaöa...“ machen. Dann wird geboten leichte Kost für die Leute im Flugzeug. Die Aktion ist fertig.“²⁵⁴

Ab der zweiten Einstellung beginnt Kristl diese zu nummerieren, indem er – anstatt wie üblich auf eine Klappe – die Nummer des Takes auf eine kleine Tafel schreibt. Während die zweite Einstellung noch tatsächlich die Nummer „2“ trägt, gibt es in den folgenden Einstellungen Irritationen, da die Reihenfolge der Nummern nicht mehr stimmt oder eine Zahl doppelt auftaucht.

In der zweiten Einstellung spricht Kristl vom Unterhaltungswert der „primitiven Strafvollstreckung herkömmlicher Art“²⁵⁵. Für die Flugkompanie sei die Unterhaltung der Gäste das oberste Gebot und die Tigerkäfige dienen „zur Erhöhung der Flugkundschaft“. Die aneinandergereihten Sätze zeugen von Gedankensprüngen, sie folgen keiner kohärenten Erzählung. Inmitten seiner Ausführungen taucht folgender Satz auf: „Es ist nicht nur ein gegen die Amerikaner, nicht nur gegen die Chinesen, nicht nur gegen die Südvietnamesen oder gegen die Israeli oder gegen die Araber oder gegen die Deutschen oder gegen die Frauen gedrehter Film.“²⁵⁶ Plötzlich geht es um den Film selbst, dessen Intention in Frage steht. Nach einer kurzen Pause folgt die absurde Schlussfolgerung Kristls: „Der Film ist für die Flugkompanie als Werbung gedacht. Ah!“²⁵⁷ Nicht nur die „Tigerkäfige“ dienen der Flugkompanie die Kundschaft zu erhöhen, sondern dieser Film selbst sei Werbung für das bizarre Spektakel. Somit verdächtigt Kristl hier auch die Kunst der Mittäterschaft. Während Kristl in Filmen wie *Der General und der ernste Mensch* oder *Arme Leute* selbstreflexive Momente einbaut, indem er Szenen zeigt, in denen er als Regisseur sichtbar ist, arbeitet er in *Tigerkäfig* mit der Sprache. Plötzlich wird ein Gedanke ausgesprochen bzw. eine Frage aufgeworfen, die normalerweise nur hinter den Kulissen die Filmemachenden beschäftigt. Die aufgeworfene Frage nach den Motiven eines solchen Filmprojekts bleibt unbeantwortet. Denn: Wer könnte von sich behaupten, er wüsste über die eigenen Motive letztlich Bescheid? Das Medium selbst ist für Kristl

²⁵⁴ Ebd., min 3:30.

²⁵⁵ Ebd., min 5:00.

²⁵⁶ Ebd., min 5:30.

²⁵⁷ Ebd., min 6:00.

Forschungsinstrument. Etwaige Erkenntnisse liegen in den filmischen Zwischenräumen, jenseits der Intentionalität des Filmemachers.

In der dritten Einstellung sieht man Kristl in einer Halbtotale, er spricht zuerst die Kosten des Straßentheaters an und fragt anschließend nochmals nach der Absicht eines solchen Theaters. Er kommt auf den Aspekt der Werbung zurück, diesmal jedoch überprüft er das Projekt auf den Eigennutz des Künstlers hin: „Natürlich wieder die Parole von der Werbung usw., von Propaganda, von dem, was sich jeder wieder verspricht: ‚einen Job‘. Das heißt, er verdient wieder Geld, verdient an Namen, an Ruhm, wird als Künstler behandelt und zuletzt wird er Geld verdienen mit dem Unglück der anderen.“²⁵⁸ Kristl nimmt einen Schirm in die Hand, deutet an etwas damit zu machen, dann legt er ihn wieder weg. Die angedeutete Handlung mündet in einem Leerlauf. Sie könnte anstatt eines Filmschnittes stehen, denn nun wirft Kristl die nächste Frage auf: „Ist die Gesellschaft unverbesserlich? Ist sie wirklich veränderbar in irgend einem Sinne?“²⁵⁹ Dieser Grundfrage komme niemand aus, jeder der Kunst macht, stößt unweigerlich auf sie, so Kristl. Noch niemandem wäre es bisher gelungen diese Frage zu beantworten. Daran „prallt mancher ab, mancher umgeht sie und mancher dreht sich einfach um und geht wieder zurück“²⁶⁰. Das Bild fällt aus, und Kristl ist nun nur noch akustisch zu vernehmen: „Die meisten Leute reden sich aus auf ein Talent. Für das hat er Sinn und das geht ihm. Und Überlegungen anderer Art sind ja sowieso nicht dem Menschen bekömmlich und so lässt er das fallen.“²⁶¹

Die vierte Einstellung beginnt indem Kristl die Tafel mit der Aufschrift „Tigerkäfig 5“ in die Kamera hält. Ob die vierte Einstellung nun eigentlich fehlt und wir hier tatsächlich die fünfte Einstellung zu sehen bekommen, oder ob die Zahlen auf den Tafeln schlicht keine Bedeutung haben, bleibt offen. Kristl spielt hier mit der Erwartungshaltung der Zusehenden und unterbricht eine logische Folgerung. In dieser Einstellung sieht man Kristl, der abwechselnd auf die beiden Mülltonnen klopft, die hinter ihm stehen. Dann öffnet er zuerst die eine, dann die andere Tonne und ruft: „He du aus dem Tigerkäfig!“ Kristl blickt wieder

²⁵⁸ Ebd., min 7:00.

²⁵⁹ Ebd., min 7:50.

²⁶⁰ Ebd., min 8:00.

²⁶¹ Ebd., min 8:30.

in die Kamera und sagt: „Der eine ist schon hart geworden. Der andere ist noch weich.“²⁶² Er sagt dies mit einem fast beiläufigen Ton, bevor er sich dem nächsten Thema zuwendet. Dass Kristl die Menschen aus den Tigerkäfigen in einer Mülltonne imaginiert, erinnert an die Figuren Negg und Nell aus Samuel Becketts *Endspiel*, die nach einer nicht näher benannten Katastrophe als Krüppel in Mülltonnen dahinvegetieren. Ähnlich düster wie Becketts Drama könnte die Vorstellung des *Tigerkäfigs* ausfallen, Kristl jedoch verweist lediglich auf das Grauensvolle. Er lässt sich auf keine Dramatisierung des „Unglücks“ ein. Schon wendet er sich der nächsten Frage zu:

„Wieso sind die Medien dann für alle Leute gleich gültig? Wie kommt es, dass jeder dieses Schreiben versteht, wenn er Schreiben überhaupt versteht. Wieso kann er sprechen und alle Leute in der ganzen Welt sprechen als Verständigungsmittel? Alle denken auf die selbe Art. Das heißt, es gibt eine Aktivität, die die gleichen Folgen produziert. Das ist ein so gemeiner Gedanke, den ich nicht so fest in der Hand habe. Ich kann ihn nicht erklären.“²⁶³

Kristl ringt mit der Sprache, macht eine kurze Pause und führt seine Reflexion fort. Er nennt die Medien als einzig manipulierbaren Teil der Gesellschaft. „Wenn Medien, die einzigen sind, die gleiche Resultate immer hervorbringen bei den Menschen, dann sind sie die einzigen, über die man Menschen manipulieren kann.“²⁶⁴ Während er diese Worte spricht, fällt erneut das Bild für einen kurzen Moment aus. Zusammen mit dem Gesprochenen wirft die Unterbrechung durch das Schwarzbild weitere Fragen auf: Welche „Werbung“ wird hier gemacht? Welche Bilder könnten hier noch stehen? Und welche Bilder werden nicht gezeigt?

Die nächste Einstellung zeigt Kristl nun mit dem Rücken zur Kamera sitzend. Er hält die Tafel mit der Aufschrift „Tigerkäfig 6“ in Richtung Kamera. Nach einem Schnitt zeigt Kristl mit seinen Händen Richtung Himmel: „Jetzt seht ihr, wie die vorbeifliegen. Und ich bin im Tigerkäfig und die gucken mich an und ich bin drin.“²⁶⁵ Währenddessen haben Flugzeuggeräusche eingesetzt, die vermutlich aus dem Off kommen. Mit einigen körperlichen Anstrengungen zwingt Kristl sich in eine der Tonnen, die dabei fast kippt.

²⁶² Ebd., min 9:00.

²⁶³ Ebd., min 10:15.

²⁶⁴ Ebd., min 11:00.

²⁶⁵ Ebd., min 11:25.

Stehend befindet sich der Filmemacher nun teilweise außerhalb des fixierten Bildausschnittes. Er bückt sich nach unten um ins Blickfeld der Kamera zu kommen, hat dabei Mühe das Gleichgewicht zu halten, was ihn beim Sprechen aber nicht weiter irritiert. „Oh das Flugzeug. Auf Wiederschaun! Jetzt bekommt ihr eure leichte Kost. Ihr bekommt kleine Sandwiches und ihr bekommt feine Törtchen und vielleicht ein bisschen Tee. Ohoho!“²⁶⁶

Anschließend fällt der Originalton aus und Kristl spricht aus dem Off um darüber zu berichten, wie es mit der Idee des Straßentheaters weiterging. Indessen läuft auf der Bildebene die Vorstellung weiter. Man sieht den Filmemacher aus der Tonne klettern und weitersprechen. Zu hören ist nun aber ein anderer Ton, der nicht mehr zum Bild gehört: „Nachtrag. Bei der Veranstaltung 'Kunstzone 71 München' wollte ich mit dem Straßentheater *Tigerkäfig* und noch einmal mit *Bankraub*, *aber jetzt ehrlich* auftreten. Doch es scheiterte.“²⁶⁷ Er berichtet, dass einige Texte nicht genehmigt und Teile daraus gestrichen wurden. Aufgrund solcher Zensuren „habe ich mich zurückgezogen und auch meine Straßentheater werden nicht aufgeführt.“²⁶⁸ Auf der Bildebene hat eine neue Einstellung begonnen, Kristl hält die Tafel „Tigerkäfig 6“ zur Kamera. Doch bereits die letzte Einstellung hatte diese Nummer. Es handelt sich auch nicht um eine Wiederholung des selben Takes, die Ordnung der Nummerierung wird nicht schlüssig. „Diese Geschichte über den Tigerkäfig, die ist wahrscheinlich von nun an nur in diesem Film zu betrachten“²⁶⁹, hört man Kristl abschließend sagen. Die Anfangseinstellung, in der Kristl das Straßentheater vorstellt, kommt noch einmal als Schlussbild. Der Ton aber bleibt aus, nur das Wort „Tigerkäfig“ unterbricht noch einmal die Stille.

²⁶⁶ Ebd., min 12:00.

²⁶⁷ Ebd., min 13:00.

²⁶⁸ Ebd., min 13.30.

²⁶⁹ Ebd., min 13:45.

4.2.3 Ästhetische Aspekte

Wenn Kristl im Vorspann eine Zeichnung mit einem Tiger im Käfig zeigt, dann bricht er von Anfang an die Erwartungen und den Bedeutungszusammenhang, der sich 1971 mit dem Wort „Tigerkäfig“ verband. *Tigerkäfig* bleibt damit offen für weitere Assoziationen. Wie in *Der General und der ernste Mensch* nimmt Kristl in *Tigerkäfig* Bezug auf ein aktuelles politisches Thema, gleichzeitig gehen seine Analysen über die historische Situation hinaus, indem er sämtliche gesellschaftliche Tendenzen in den Blick nimmt, die noch vor den schlimmsten Verbrechen die Katastrophe ankündigen. In dem von Kristl skizzierten Straßentheater werden die Verbrechen grotesk auf die Spitze getrieben, indem Folter kapitalistischen Mehrwert für eine Flugzeugkompanie produziert. Im Film bezeichnet Kristl die „Tigerkäfige“ als „nennenswerte Erscheinungen im Klassenkampf dieser Welt“²⁷⁰. Damit bezieht sich der Filmemacher auf Ausschlussmechanismen und Gefängnisse in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, die all jene zu spüren bekommen, die sich dem jeweils herrschenden System – sei es nun kommunistisch oder kapitalistisch – nicht fügen.²⁷¹ Oder um es in Kristls zugespitzten Worten auszudrücken: „Wo auch der minimalste Geschäftsgeist herrscht, dort ist das Töten miteingeschlossen.“²⁷² In *Tigerkäfig* zerlegt Kristl seinen Ausgangsstoff in mehrere gesellschaftliche Teilaspekte, die er fragmentarisch anreißt. Indem er sie ohne argumentativen Zusammenhang aneinanderreihet, wirft er die Frage nach Zusammenhängen implizit auf. Durch eine solche Öffnung des Gegenstandes auf mehrere Kontexte hin, die nicht zwingend sondern assoziativ und spontan von Kristl kommen, werden auch die Beschränkungen eines linearen kausalen Denkens erfahrbar. Judith Butler schrieb in ihrem Aufsatz „Folter und Ethik der Fotografie“: „Es ist nicht leicht, den Rahmen sehen zu lernen, der uns blind macht für das, was wir sehen.“²⁷³ Aus diesem „Rahmen, der blind macht“, schließt Kristl die eigene Rahmung nicht aus. So verweist er

²⁷⁰ Ebd., min 5:00.

²⁷¹ Vgl dazu das Gespräch der Filmemacherin Johanna Pauline Maier mit Kristl. Kristl sagt unter anderem: „Ich bin der, der im Käfig sitzt. Ich war auch im Gefängnis und so weiter. Obwohl sie mich auch nicht erschossen haben, weil ich im Krieg war. ‚Wenn er im Krieg war, kann man ihn nicht erschießen.‘ Aber ich bekam nirgendwo Arbeit und wenn ich ein Angebot bekam wurde ich rausgeschmissen.“, zitiert nach *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 35:00.

²⁷² Vlado Kristl, »Rebell. Drehbuch für einen Spielfilm«, München, 28. 12. 1966, archiviert an der Hochschule für Film und Fernsehen München (HFF), S. 1.

²⁷³ Judith Butler, »Folter und die Ethik der Fotografie«, in: dies., *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010, S. 65 – 98, hier S. 96.

beharrlich auf die Bedingungen des eigenen Kunstschaffens, stellt die Gemachtheit seiner Arbeiten aus ohne jedoch davon auszugehen, dass Selbstreflexion aus dem Dilemma „unterdrückende Systeme“ selbst mitzuproduzieren, befreien würde.

An beiden in dieser Diplomarbeit besprochenen Filmen wird sichtbar, dass Kristl aktuellen politischen Themen, die von äußerster Schwere sind, eigensinnig und ohne Berührungsangst begegnet. Weder lässt er sich von den Verbrechen in seiner Ausdrucksweise einschüchtern, noch reagiert er „adäquat“ auf Diktatur und Kriegsverbrechen. Die Frage, wie man einer menschlichen Katastrophe in der Ausdrucksweise gerecht wird, scheint für Kristl von Anfang an falsch zu sein. Dahingehend setzt er keine Bemühungen und keine Hoffnung. Stattdessen arbeitet der Künstler mit satirisch-grotesken Chiffren und Zitaten, die einen Zustand anklagen, ohne das darin enthaltene Drama zur Aufführung zu bringen. „Der eine ist schon hart geworden. Der andere ist noch weich“²⁷⁴, mit diesem kurzen Satz in beiläufigem Tonfall nennt Kristl das Grauen beim Namen und treibt die menschenvernichtende Logik satirisch auf die Spitze.

Indem sich der Filmemacher weigert eine kohärente Argumentation zu entwickeln, die einer allgemein verständlichen Logik folgt, ergeben sich für ihn konkrete Möglichkeiten der Intervention. Während in *Der General und der ernste Mensch* vor allem mit filmischen Mitteln gegen Klischees angearbeitet wird, tut er dies in *Tigerkäfig* vorwiegend mit Sprache und Darstellung, sowie einigen einfachen filmischen Mitteln wie Ton- oder Bildausfall. Nicht nur die sprachlichen Ausführungen kippen immer wieder ins Abstruse, auch die Darstellung Kristls zeugt von einer Inszenierung, die sich durch absurde Handlungen permanent selbst abbaut. So drückt sich, wie in allen filmischen Arbeiten Kristls, eine Freiheit aus, die mit einfachen Mitteln aber präzisiertem Gespür Zwängen aller Art zu entkommen hergestellt wird. Wenn Alexander Kluge von „freier Bewegung der Worte“ im Film spricht, die keinen festen Regeln oder Oberflächenzusammenhängen folgt, so „geht es um Deklamation, um poetische Überlegung, aber auch um unvernünftige Sprache“.²⁷⁵

²⁷⁴ *Tigerkäfig*, min 9:00.

²⁷⁵ Edgar Reitz/Alexander Kluge/Wilfried Reinke, »Wort und Film«, in: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, hrsg. v. Christa Blümlinger/Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992, S. 209–223, hier S. 220.

Eine solch freie Sprache verwendet Kristl auch in *Tigerkäfig*, er kommt von einer Assoziation zur nächsten oder wendet einen Gedanken abrupt. Sein Reden wirkt improvisiert und spontan, auch das Zögern und die Pausen bleiben im Film. Kristl denkt laut, sucht manchmal nach Wörtern oder verspricht sich. Er hat keine Angst davor Fehler zu machen oder sein Publikum zu langweilen. Das Paradoxe ist, dass es in Kristls Filmen – auch solche die langsam sind – nie langweilig wird, selbst wenn es oberflächlich den Anschein hat, es würde nicht viel passieren. Die Aufmerksamkeit des Filmemachers überträgt sich mittels der Ästhetik auf die Zusehenden. Indem die Bedeutungszusammenhänge offen bleiben, könnte jeden Moment Unterschiedliches eintreten, auch wenn nichts davon im Film eingelöst wird. Kluge würde in diesem Zusammenhang vom „Film im Kopf des Zuschauers“ sprechen, der erst an den „Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen“ entsteht.²⁷⁶ Durch Verrückungen und Ausfälle einzelner filmischer Elemente wird in *Tigerkäfig* eine Geschlossenheit des Films verhindert. Auch wird, obwohl die Kamera den gesamten Realteil des Films über einen fixierten Blickpunkt einnimmt, die Perspektive auf den Film ständig durcheinandergebracht, indem Kristl ein unmögliches Straßentheater vorstellt. Kaum hat man sich als Zusehender auf eine Vorstellung eingelassen, wird sie von Kristl abgebrochen, ins Absurde gekehrt oder er beginnt von etwas anderem zu sprechen. Diese Spannung zwischen dem stabilen Blickpunkt der Kamera und der verunsicherten Perspektive, die man als Zusehender und Zuhörender erfährt, zeigt die Möglichkeiten des Mediums auf, die sich in der Konfrontation von Bild und Sprache auf tun.

„Für den experimentellen Film [...] wäre es möglich, das Changieren zwischen den literarischen, visuellen und akustischen Komponenten durch Ausnutzung der Bruchstellen zwischen diesen Komponenten so weit zu treiben, dass Ausdruckseinheiten entstehen, ohne dass die einzelnen Faktoren permanent unter Sinnzwang stehen, präfabriziert oder geschichtlich ermittelt sein müssen um verständlich zu werden. Wo viele vernünftig sind, kann einer unvernünftig sein. In einer Welt, in der ein totaler Sinnzwang unsinnig geworden ist, wird es notwendig, gerade die literarische Sprache in Gebieten anzuwenden, in denen

²⁷⁶ Ebd., S. 214.

sie nicht wie in ihrer eigenen Domäne einem totalen Sinnzwang unterliegt. Sprache im Film darf blind sein.“²⁷⁷

Wenn Alexander Kluge von einer „blinden Sprache“ schreibt, erinnert das an ein Zitat Vlado Kristls, das auch seiner konsequenten Verweigerung Bedeutung und Sinn zu produzieren entspricht: „Die Wahrheit ist blind, von welcher Seite man sie auch sieht / somit ist sie in Verdacht geraten, und die Freiheit / in Zweifel.“²⁷⁸ Indem Kristl jede Linearität und Kohärenz in seinen Filmen verhindert, bleibt die Organisation der Erfahrung, die spontan und ohne Zusammenhang auf den Menschen hereinbricht, ihm selbst überlassen. So provoziert *Tigerkäfig* eine Aktivität der Zusehenden, die durch Kristls eigene zersetzende Aktivität – ohne aufklärerische Ambitionen – ermöglicht wird. Das Potenzial des Unentschiedenen und der Brüche, die auf der Unabgeschlossenheit des Films bestehen, drückt sich in folgendem Zitat Schultes aus:

„Nicht zu argumentieren, weil der Diskurs doch nur am Konsens über richtig und falsch interessiert ist, nicht zu repräsentieren, weil mit der Repräsentation zwingend Illusionswirkungen einhergehen, nicht stabile Blickpunkte zu etablieren, weil diese den Zuschauer in der Gewissheit wiegen, das Gesehene beherrschen zu können, keine *continuity* entstehen zu lassen, weil der rote Faden ein Mittel der Ausgrenzung weiter Teile der Wirklichkeit darstellt und das Leben eben diskontinuierlich und chaotisch verläuft, [...]“²⁷⁹

In *Tigerkäfig* spricht Kristl auch das Problem des allgemein Verständlichen an: „Wieso sind die Medien dann für alle Leute gleich gültig? Wie kommt es, dass jeder dieses Schreiben versteht. [...] Alle denken auf die selbe Art. Das heißt, es gibt eine Aktivität, die die gleichen Folgen produziert.“²⁸⁰ Dieser Falle der „logischen Schlussfolgerungen“, die die Menschen auf die Einbahnstraße führt, versucht Kristl mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu entkommen. Das Missverständnis ist für Kristl kein Problem, das es aufzulösen gilt, sondern zeugt davon, dass sich etwas Authentisches artikuliert. Ähnlich wie es Rancière mit dem Begriff des Unvernehmens ausdrückt, treffen dabei verschiedene Sprechweisen aufeinander, ohne dass sich die Bedeutungsirritation durch weiteres Reden entschlüsseln

²⁷⁷ Ebd., S. 221.

²⁷⁸ Vlado Kristl, »Geschäfte die es nicht gibt«, Gedichte, München: Eigenverlag 1966, S. 17.

²⁷⁹ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 23f.

²⁸⁰ *Tigerkäfig*, min 10:30.

ließe.²⁸¹ „Unter Unvernehmen wird man einen bestimmten Typus einer Sprechsituation verstehen: jene, bei der einer der Gesprächspartner gleichzeitig vernimmt und auch nicht vernimmt, was der andere sagt.“²⁸² Ein solcher Dissens stellt eine bestimmte Ordnung, die darüber bestimmt, was als Sprechen gilt und was nur als „Lärm“ vernommen wird, grundsätzlich in Frage. Indem sich jemand eigensinnig artikuliert, wie Kristl es tut, und damit an sämtlichen gesellschaftlichen Verhältnissen scheitert, werden die Ausschlussmechanismen erkennbar. In diesem Sinne lähmt das Missverständnis nicht, im Gegenteil es entlarvt die Logik einer herrschenden Ordnung:

„Das Missverständnis ist über die Berge
hereingebrochen
zuerst als Morgendämmerung und dann
als Sonnenaufgang
und die gesprengten Fesseln
bleiben an einem hängen
wie verbrannte Haut“²⁸³

²⁸¹ Vgl. Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 78.

²⁸² Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 9.

²⁸³ Vlado Kristl, »Klonen Klonen Saga«, München 2002.

5 Möglichkeiten des Politischen in den Filmen Vlado Kristls

In diesem Kapitel werde ich einige Aspekte in Vlado Kristls Filmästhetik herausarbeiten und besprechen, die mir im Hinblick auf mögliche politische Momente besonders relevant erscheinen. Auf die meisten hier angeführten Arbeitsweisen des Künstlers wurde bereits in den Filmanalysen und in der künstlerischen Biographie Kristls Bezug genommen. Im Folgenden soll jedoch deren Relevanz für ein Denken des Politischen in der Filmkunst untersucht werden sowie Berührungspunkte zwischen der Kunstpraxis Kristls und der politischen Theorie Rancières beleuchtet werden. In diesem Kapitel werde ich auch bisher nicht besprochene Filme des Künstlers in die Überlegungen miteinbeziehen.

5.1 Person, Gesellschaft und Systeme

„Wenn Mehrere aneinanderleben, verwesen ihre Häute
die Menschenmasse bildet sich.“²⁸⁴

Wie Lisa Andergassen in einem Kapitel ihrer Diplomarbeit herausgearbeitet hat, stellt für Kristl die Person bzw. das Persönliche ein Gegenmodell zur Massengesellschaft dar. Dabei verdächtigt der Künstler jedes Gesellschaftssystem sowie die Massenmedien, dem Menschen durch Gleichschaltung seine Individualität zu rauben.²⁸⁵ So stellt sich Kristl in seiner Kunst wie in seiner Lebenspraxis den systemischen Zwängen und jeder Form der „Gleichmacherei“ kompromisslos entgegen. Ein fremdbestimmtes Leben, das von vorgefertigten Entwürfen reguliert wird, lohne sich für ihn nicht, so der Künstler. Zu seinem wichtigsten Maßstab wird das Individuum,

„[...] das sagt, da möchte ich noch hin, dem es wichtiger ist, sich als Person zu entwickeln, als irgendein Leben zu führen, nach irgendwelchen Regeln. Ich versuche immer wieder etwas anderes, aber das Persönliche bis zum Ende ist meine Haltung. [...] Sonst lohnt es sich nicht, Person zu sein, das Leben nicht und

²⁸⁴ Kristl, »Geschäfte die es nicht gibt«, S. 13.

²⁸⁵ Andergassen, »‘Wege aus dem System’«, S. 11.

die Kunst nicht, könnte ich auch Kollektivmensch sein und Parteikunst machen.“²⁸⁶

„Person sein“ meint für Kristl persönlich Stellung zu beziehen und die eigenen Maßstäbe den gesellschaftlichen Normen entgegenzustellen. Das bedeutet auch eigenverantwortlich zu handeln. „Die Person handelt aus einem Gewissen, aus einer inneren Notwendigkeit und Folgerichtigkeit heraus, setzt sich also alle moralischen Richtlinien selbst.“²⁸⁷ Ein solches selbstreguliertes Handeln impliziert Protest gegen die Vereinnahmungen und Regeln, die der Person die Autonomie absprechen:

„Gelungene Selbstregulierung – dies ist nicht Freilassung, sondern operativer Prozeß – übt zersetzende Kraft (und dies selbsttätig) aus auf Leitungsnetze. In dieser Hinsicht sind selbstregulierende Prozesse die lebendige Kritik an Anpassung und Kommandogewalt.“²⁸⁸

Der Konflikt der Person mit gesellschaftlichen Ordnungen ist in allen Filmarbeiten Kristls implizit oder explizit thematisiert. Bereits in seinem ersten Animationsfilm *Don Kihot* (1960) wird ein Einzelner von einem Heer, dessen Anzahl stetig zunimmt, verfolgt. Seine enttäuschenden Erfahrungen mit dem Real-Kommunismus kommen besonders in seinen frühen Werken, wie *Der General und der ernste Mensch* (1962) und seinem zweiten Real-Kurzfilm *Arme Leute* (1963) zum Ausdruck. In seinen in Deutschland gedrehten Filmen prangert Kristl vermehrt Massenmedien, Kapitalismus, Institutionen der Kunst, Filmindustrie und Bürokratie an.

Als gesellschaftliches Versuchsmodell stellt die Anarchie für Kristl einen wichtigen Gegenpol zur hierarchisch organisierten Gesellschaft dar. „Es gibt überhaupt keinen Kommunismus, wir müssen mit der Anarchie auskommen,“²⁸⁹ heißt es in *Film oder Macht*. Gleichzeitig bleibt es für Kristl stets Frage und Versuch wie ein freies anarchisches Leben gelebt werden könnte. In *Obrigkeitsfilm* werden vom Künstler Situationen kreiert, in denen die Darsteller_innen spontan und intuitiv, ohne Handlungsanweisungen des Regisseurs, autonomes Handeln erproben sollen. Dabei zweifelt einer der Darsteller die prinzipielle

²⁸⁶ Vlado Kristl, »Partei der Intelligenz«, Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken, 1992, S. 9f.

²⁸⁷ Andergassen, »Wege aus dem System«, S. 12.

²⁸⁸ Alexander Kluge/Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M. : Zweitausendeins 1981, S. 70.

²⁸⁹ *Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, BRD 1970, min 1:00.

Möglichkeit eines anarchischen Filmprojekts an, da eine Produktion nicht ohne Organisation auskomme.²⁹⁰ Im zuvor erwähnten *Film oder Macht* blendet Kristl etwas später eine weitere Schrifttafel ein mit der Aufschrift: „Es gibt keine Anarchie, wir müssen alles erst erfinden.“²⁹¹ Das Anarchische bleibt für Kristl also etwas Unvorherbestimmtes, und bezieht sich auf eine Lebensweise, die sich auf kein Programm reduzieren lässt. Wie einer der Darsteller in *Obrigkeitsfilm* andeutet, handelt es sich dabei gleichzeitig um ein unmögliches Unternehmen. Einem solchen Versuch ist das Scheitern inhärent. Es geht um die Notwendigkeit von Ausbruchsversuchen ohne davon auszugehen, dass es so etwas wie eine „letzte Befreiung“ von gesellschaftlichen Ordnungen gäbe.

„Der Anarchie Sache war nie nur zu stören um der alten Gesellschaft den Kreislauf auf den Trab zu bringen. Und so sehe ich keine Chance für Verbesserung und Veränderung der Gesellschaft. Weil man Mittel bräuchte, die aus dem Zwang nur entstehen können, um dann den Zwang selbst zu vernichten. Es bleibt ein Laufen im Kreis. Die Obrigkeit bleibt die Natur der Gesellschaft, sie bleibt die einzige Form unseres Daseins in der Realität.“²⁹²

Für Kristl bleibt die Obrigkeit der Naturzustand der Gesellschaft und sich gegen diesen Naturzustand aufzulehnen, dem etwas Eigenes entgegenzusetzen, ist für ihn Pflicht jedes Einzelnen. Erst indem man sich mit den Regeln und Ordnungen der Gesellschaft auseinandersetzt und diese radikal in Frage stellt, entsteht ein Riss in der anerzogenen Sehweise, wodurch Ausgeschlossenes eintreten und zur Sichtbarkeit gelangen kann. Durch die Herstellung von Dissens, so Rancière, wird politische Subjektwerdung ermöglicht. Es zeigt sich an dieser Stelle eine gewisse Analogie zwischen Kristls Vorstellung der intervenierenden Person in die Ordnungsgesellschaft und dem von Rancière beschriebenen Verhältnis zwischen „Politik und Polizei“. Denn „Politik“ (nach der in Kapitel zwei vorgenommenen Unterscheidung: „das Politische“) meint für Rancière genau jene Interventionen in die gesellschaftliche Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren²⁹³, welche das allgemein Verständliche in Frage stellen. Wenngleich Rancière die politische Subjektwerdung nicht mit jenem eigensinnigen Handeln eines Einzelnen gleichsetzt, wie sie für Kristl maßgebend ist, sondern durchaus das kollektive Auftreten von Ausgeschlossenen

²⁹⁰ *Obrigkeitsfilm*, min 10:00.

²⁹¹ Schriftinsert in *Film oder Macht*.

²⁹² *Obrigkeitsfilm*, min 3:30.

²⁹³ Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, S. 32.

meint, erscheinen die Konzepte „Politik und Polizei“ (Rancière) und „Person und Gesellschaft“ (Kristl) verwandt. Für Rancière ist die polizeiliche Ordnung „das irreduzible Korrelat einer Politik, die gleichsam von der Absatzbewegung lebt.“²⁹⁴ Für Kristl ist die Gesellschaft das unauflösbare Korrelat der individuellen Person, die sich durch Widerstand und Einspruch erst von der gesellschaftlichen Ordnung differenziert bzw. des-identifiziert.

„Alles was ist, muß man sich klar machen, existiert nur in Systemen. In einfachen Wiederholungen. Was Anderes gibt es nicht. Nur darum können wir, persönlich, etwas wahrnehmen, sehen oder begreifen, gegenseitig sich etwas übermitteln und uns mit jemandem unterhalten, weil wir gleiche Sprach-, Bild- und Gedankensysteme sind. Ohne Systeme zu sein, gäbe es nicht nur keine Gemeinsamkeit, sondern unsereiner würde im selben Augenblick schon verschwunden sein (das heißt, nie dagewesen sein). Und das ist Diktatur. Eine schlimmere gibt es gar nicht.“²⁹⁵

Nur in der kontinuierlichen Auflehnung gegen solche „Diktaturen“ kann sich die Person von diesen unterscheiden und eine Autonomie für sich beanspruchen. „Wenn sie sagen, das ist schlecht, oder das ist nicht okay oder das ist nicht fortzusetzen, dann haben Sie als Mensch zu verantworten, dass sie das so lassen“²⁹⁶, sagt Kristl in *Ich bin ein Mensch-Versuch*. Während Tiere in Reih und Glied in den Schlachthof folgen würden, hätte der Mensch die Fähigkeit zu sagen: „'Diesen Weg. Nein!' - 'Aber es gibt keinen anderen.' - 'Dann gibt es ab jetzt einen, den mach ich!'“²⁹⁷ Kristl betont die schöpferische Kraft der Person, die sich eigenständig befähigt in neuer Weise auf die Welt zu antworten. Auch sieht er in diesem widerständigen, abweichenden Moment das Wesentliche der Kunst:

„Der Mensch ist fähig, eigenständig, unabhängig, neues und nie dagewesenes Leben zu erschaffen, in dem er als Person handelt, und nur als solche bleibt. Damit steht er seiner eigenen Rasse gegenüber [...] Kunst ist etwas, was für die fundamentale Freiheit eines Individuums steht.“²⁹⁸

²⁹⁴ Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, S. 93.

²⁹⁵ Vlado Kristl, »Vorwort«, *Sonderprogrammheft Filmmuseum München*, März 2002.

²⁹⁶ Vlado Kristl - *Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 41:00.

²⁹⁷ Ebd., min 41:30.

²⁹⁸ Kristl, »Partei der Intelligenz«, S. 24f.

*Kunst ist nur außerhalb der Menschengesellschaft!*²⁹⁹ (2002), so heißt einer von Kristls letzten Kurzfilmen. Selbstverständlich ist dem Künstler bewusst, dass auch die Kunst nicht abseits gesellschaftlicher Zusammenhänge praktiziert werden kann. Kristl selbst hat die öffentlich-institutionellen Rahmenbedingungen für das Kunstschaffen zwar konsequent auf die Probe gestellt, sich ihnen aber nicht prinzipiell verweigert. Viele seiner Filme wurden mit öffentlichen Fördergeldern finanziert, er nahm mit seinen Filmen an Festivals teil und hatte für mehrere Jahre eine Professur an der Kunstakademie in Hamburg. Vielmehr scheint Kristl mit dem Anspruch „Kunst ist nur außerhalb der Menschengesellschaft“ auf ein „Ausnahmesensorium der Kunst“³⁰⁰ zu verweisen, das – wie bei Rancière – poetisch und nicht ontologisch zu verstehen ist.³⁰¹ Kunst entzieht sich so den gesellschaftlichen Ordnungen und Hierarchien, obwohl sie faktisch innerhalb dieser existiert. Kunst geht nicht in dem auf, „was als allgemeiner sinnlicher Erfahrungsraum bestimmt ist“³⁰². Und das bedeutet auch Kunst identifiziert sich nicht mit der gegebenen Aufteilung des Sinnlichen. So soll Kunst in einer Art utopischer Verrückung aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang nicht Vorstellbares denkbar und Ausgeblendetes erfahrbar machen. Auf dieses unangepasste Moment der Kunst besteht Kristl. Genau dieses Moment jedoch, welches politisches Potenzial freizusetzen vermag, droht in einer kapitalorientierten Welt abhandenzukommen. Zum Beispiel indem die Kunst sich mit gesellschaftlichen Ordnungen identifiziert um an Fördergelder zu kommen oder um den Absatz von Kinokarten zu garantieren. Zur klaren Abgrenzung von derlei Anbiederung der Kunst an System und Kapital setzt Kristl seinen eigenen Maßstab für das Filmschaffen radikal: „Nur die Filme sind richtig, die Ordnungen zerstören. Es gibt keine andere Art von Filmemachen heute.“³⁰³

²⁹⁹ *Kunst ist nur außerhalb der Menschengesellschaft!*, R.: Vlado Kristl, DE 2002.

³⁰⁰ „Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In der-Mitte-Seins festgelegt werden.“ – Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 77.

³⁰¹ „Kurz gesagt, für Deleuze wie für mich ist 'Ästhetik' das Denken der Kunst als Konstruktion eines Ausnahmesensoriums. Für Deleuze aber ist dieses Sensorium eine ontologische Differenz. Für mich ist es nur eine poetische oder pragmatische Differenz.“ – Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 78.

³⁰² Frank Ruda/ Jan Völker, »Nachwort«, in: *Ist Kunst widerständig?*, S. 102.

³⁰³ Vlado Kristl zitiert nach Harald Greve, »Zweimal Vlado Kristl: 'Sekundenfilme', 'Italienisches Capriccio'«, in: *Filmkritik*, Nr.4, April 1970, S. 213–214, hier S. 213.

5.2 Unbrauchbare Filme³⁰⁴

„Für Anarchieinteressierte: Unbrauchbare Texte können lehren und erwirken unbrauchbare Gewehre zu erfinden, unbrauchbare Flugobjekte, unbrauchbare Abhörgeräte, unbrauchbare Dienste, unbrauchbare Menschen [...]“³⁰⁵

In *Film oder Macht* setzt Kristl visuelle und akustische Impulse, die Assoziationen auslösen können. Kristl verfolgt diese jedoch nicht weiter, sabotiert sie alsbald und spinnt aus dem filmischen Material keine Dramaturgie. Er kostet die Bilder und deren möglichen Verlauf nicht aus. Überall dort wo ein Zeichen oder eine Bedeutung entstehen könnte, lässt er davon ab. Der Film beginnt deshalb jeden Moment neu, was ein Versinken darin unmöglich macht. Ein solches Vorgehen widerspricht jeder Verwertungslogik, denn der Film verfolgt kein ausgemachtes Ziel und bleibt unkonsumierbar. Für Kristl steht fest: „Die Kunst ist keine Gebrauchsware. Sie hat keinen 'Zweck' auf dieser Erde.“³⁰⁶

Kristls Kunstschaffen ist geprägt von einer permanenten Suche nach neuen Mitteln um die Verwertung seiner Kunst – und des darin enthaltenen Verweises auf das Leben – unmöglich zu machen. Die Enttäuschung von Publikumserwartungen zeigt sich dabei als Konstante in allen seinen Filmarbeiten und er setzt diese ästhetisch auf unterschiedliche Weisen um. Die Wahrnehmungsraster, nach denen wir die Welt einteilen und wir sie uns gefügig machen, sollen nicht bedient sondern gestört werden. „Die Etablierung einer aus zahllosen Filmen vertrauten Anordnung entpuppt sich als Finte. [...] und [wir] werden der Tatsache gewahr, dass diese Erwartungen die unseren sind.“³⁰⁷ Die Verweigerung Kristls, vertraute Kausalitäten zu reproduzieren ist unmittelbar mit seinem Anspruch verknüpft, die Kunst keinem Zweck zu überführen. Der „ästhetische Affekt“, wie Rancière ihn beschreibt, ergibt sich aus ebendiesen Unterbrechungen: „Der ästhetische Affekt – der spezifische Affekt des ästhetischen Regimes – ist mit diesem Bruch jeder geraden Linie zwischen Ursache und Wirkung verbunden. Er ist verbunden mit dem, was man die Unzweckmäßigkeit der Kunst

³⁰⁴ Vgl., Schulte, *Vlado Kristl*, S. 19.

³⁰⁵ Kristl, »Vorworte (Zeitschrift für unbrauchbare Texte)«, Nr.132. München 1970/71.

³⁰⁶ Kristl, »Partei der Intelligenz«, S. 64.

³⁰⁷ Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, S. 93.

nennen könnte.“³⁰⁸ Die beiden von mir analysierten Filme *Der General und der ernste Mensch* und *Tigerkäfig* zeigen zwei sehr verschiedene Arbeitsweisen Kristls, die jedoch beide mit der Logik gewöhnlicher Filmsprachen brechen und deshalb eine besondere Aufmerksamkeit fordern.

„Weil unsere Erwartungen auf Logik gebaut ist, dürfen Dinge, um Leben zu bedeuten, nicht logisch erfolgen. Ich bin überzeugt, wenn man diesem Problem der Nichtlogik zustimmt, muß alles Methode sein, was man bewußt als Stilbruch gebraucht.“³⁰⁹

Sollte die Aufmerksamkeit der Zusehenden dazwischen abbrechen, kann man in Kristls Filme jederzeit wieder einsteigen ohne den „Anschluss“ verpasst zu haben, denn Anschlüsse fehlen bei Kristl prinzipiell. Christian Schulte spricht von „Kristls Poetik des Unbrauchbaren“³¹⁰, denn der Filmemacher läuft Sturm gegen eine „Welt, die nur aus Erfolg besteht“³¹¹. Markant für eine solche Poetik Kristls ist das „misslungene Bild“³¹², in dem die Kadragen unpassend erscheinen, teilweise die Köpfe der Darsteller_innen nicht innerhalb des Bildausschnittes sind oder das Mikrofon ins Bild reicht. Sie erinnern an Adornos Beschreibung der frühen deutschen Autorenfilme in den 1960er-Jahren, denen er etwas Befreiendes zuschreibt, da sie „ihre Technik nicht gänzlich beherrschen und darum ein Unbeherrschtes, Zufälliges tröstlich durchlassen“³¹³. Auch in *Tigerkäfig* nimmt die Kamera keine Rücksicht darauf, wenn sich Darsteller Kristl während er in eine Tonne steigt teilweise außerhalb des Bildausschnittes befindet. In seinem frühen Film *Der General und der ernste Mensch* ist der Bildaufbau der einzelnen Einstellungen noch sehr sorgfältig arrangiert; die entfesselte Kamera während der beiden Rauferei-Szenen jedoch schafft in der Situation entstandene Bilder, auf denen nur noch Fragmente der Darsteller zu sehen sind. Solche im herkömmlichen Filmverständnis „misslungene Kadragen“ stellen zugleich den Bildrand aus und weisen somit darüber hinaus. Sie thematisieren auch, „dass es das richtige Bild nicht geben kann.“³¹⁴ In Kristls Buch *Sekundenfilme* heißt es: „Diese schwachen Einstellungen,

³⁰⁸ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 57.

³⁰⁹ Kristl, *Sekundenfilme*, S. 23.

³¹⁰ Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, S. 85.

³¹¹ Schriftinsert in: *Am Wegende, am Bach, mit Susanne oder: Die Postmoderne, das Ende des Funktionalismus und das der faschistischen Logik*, R.: Vlado Kristl, BRD 1987.

³¹² Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, S. 91.

³¹³ Theodor W. Adorno, »Filmtransparente (1966)«, in: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest : das Wiener Symposium*, hrsg. v. Eue/Gass, S. 81–88, hier S. 81.

³¹⁴ Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, S. 91.

man sollte es nicht glauben, geben einem etwas in die Hand, was wirkt und von sich aus so ist, wie man es sich selber nicht gedacht hätte.“³¹⁵

„Das ‚misslungene‘ Bild ist nur ein ‚anderes‘ Bild, eine Alterität, ein Differential, das die konditionierte Wahrnehmung eben ‚anders‘ einstellt und für andere Perspektiven öffnet. Was als Zumutung empfunden werden mag, ist in Wahrheit eine Chance: die Chance, etwas zu entdecken, die eigene Wahrnehmung neu zu justieren und die Konventionen des geordneten Bildaufbaus zu befragen.“³¹⁶

Indem Kristl mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln seine Filme „unbrauchbar“ macht, setzt er gegebene Wahrnehmungsdispositive außer Kraft. Mit Rancière könnte man auch sagen, er setzt die „Aufteilung des Sinnlichen“ aufs Spiel und stellt sie somit zur Disposition. Explizit und am radikalsten postuliert Kristl seinen Angriff auf etablierte Rezeptionsmuster und Sehgewohnheiten in seinem Film *Tod dem Zuschauer* (1983). Dietrich Kuhlbrodt spricht vom „Nicht-Film für Nicht-Zuschauer“.³¹⁷ Der Film provoziert indem er alles verweigert, was üblicherweise zu einer Filmproduktion gehört.³¹⁸ Er treibt eine Anti-Dramaturgie auf die Spitze, die es Filmkritiker_innen unmöglich macht, den Film in gängigen Kategorien zu beschreiben. Während im ersten Teil des Films noch Textfragmente von Darsteller_innen vorgetragen werden, die alle von sich behaupten, Ersatz für Hauptdarsteller und Hauptdarstellerin zu sein, fällt für den Großteil des Films der Ton überhaupt aus. Man sieht einzelne Personen vor parkenden Autos stehen. Dietrich Kuhlbrodt erinnert sich an Kristls Regieanweisung: „Nicht spielen!“³¹⁹ Alle Funktionen entledigt stehen die Schauspieler_innen auf der Straße oder am Gehsteig, blicken des Öfteren bewusst in die Kamera und wirken während der langen Einstellungen stark präsent. Die Kadragen sind dezent instabil, und verweisen auf den Regisseur Kristl, der die Kamera mit der Hand hält. Ähnliche Szenen wiederholen sich mehrere Male entlang der Hamburger Marktstrasse und

³¹⁵ Kristl, *Sekundenfilme*, S. 24.

³¹⁶ Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, S. 92.

³¹⁷ Dietrich Kuhlbrodt, »Tod dem Zuschauer«, <http://www.filmzentrale.com/rezis/toddemzuschauerk.htm>, 16.01.2015.

³¹⁸ Vgl. Schulte, *Vlado Kristl*, S. 93.

³¹⁹ Kuhlbrodt, »Tod dem Zuschauer«.

doch sind es nie die selben. „Sollten Wert und Richtigkeit darin [im Film *Tod dem Zuschauer*] enthalten sein, so ist das die Situation.“³²⁰

„*Tod dem Zuschauer* widersetzt sich radikal allen Erledigungsformen, vor allem der, daß man dem Film zuschauen könnte, denn Kristl erklärt nicht nur den Funktionären den Krieg, sondern auch den Funktionen, in die mensch sich flüchtet: der Mensch als etwas, zum Beispiel als Christ, dogmatisch gebundener Linker, Zuschauer, Schauspieler, Minister, Pädagoge, Filmmacher... Tod dem Teil-Menschen! Tod dem Kritiker!“³²¹

Wenn Kristl davon spricht, dass Kunst unverrückbar die „Zerstörung der Systeme“ ist³²², dann bezieht er die Notwendigkeit der Zerstörung auch auf seine eigenen Systeme. Schulte verweist auf die besondere Autorschaft Kristls, in der das „Eigene durch den Prozess des Negierens, des Zerstörens“ erst gefunden wird.³²³ So wandte sich Kristl schon früh auch gegen die eigenen Drehbücher. „Ich weiß überhaupt nicht, wozu ein Drehbuch dient“, sagte er 1965, nachdem sein Drehbuch zu *Der Brief* mit dem Carl-Mayer-Preis ausgezeichnet worden war.³²⁴ An der Hochschule für Film und Fernsehen in München konnte ich einige seiner Drehbücher einsehen und war erstaunt über die umfangreichen, lyrischen Aufzeichnungen, die er später während des Filmherstellungsprozesses bis zur Unkenntlichkeit zerrieb. An seinem Film *Der Brief* (1966) lässt sich dieses Verfahren besonders gut zeigen. Das Drehbuch zu *Der Brief* blieb nur rudimentär im Film wieder erkennbar.³²⁵ Im Zuge der Dreharbeiten wurde die Fabel durch verschiedene Methoden zersetzt. Zum Beispiel indem Kristl irritierende Regieanweisungen gab. So soll Kristl zum Kameramann gesagt haben, er solle weggehen und die Darsteller_innen müssten sich selbst darum kümmern ins Bild zu kommen.³²⁶ Damit schuf Kristl Situationen, die die Mitwirkenden in ihren festgeschriebenen Rollen irritierte und die Arbeitsaufteilung sowie jeden vorausgeplanten Produktionsablauf störten. Für Darsteller_innen und Filmtechniker_innen ergeben sich durch eine solche Arbeitsweise neue Handlungsspielräume, sie „funktionieren“ nicht mehr einem Skript entsprechend, sondern sind ihrer

³²⁰ Vlado Kristl über *Tod dem Zuschauer*, zitiert nach: Kristl, *Sekundenfilme*, S. 25.

³²¹ Kuhlbrodt, »Tod dem Zuschauer«.

³²² Vlado Kristl, »Klonen Klonen Saga«, München 2002, S. 10.

³²³ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 9.

³²⁴ Ebd., S. 75.

³²⁵ Der Plot: T. (Kristl) reist durch die Welt um einen gefundenen Brief an die richtige Adresse zu überbringen. Am Ende enthält der Brief sein eigenes Todesurteil und er wird hingerichtet.

³²⁶ Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *CineGraph*, S. E2.

eigenen Spontaneität und Initiative überlassen.³²⁷ Den Feldzug gegen die eigenen Systeme führte Kristl anschließend am Schneidetisch konsequent fort. Das Material wurde intuitiv und arhythmisch geschnitten, was die Reste des Narratives zusätzlich sabotierte. *Der Brief* wird zu einem intensiven Filmerlebnis: „Unerhörter Lärm und Bilder, die so schnell kommen und verschwinden wie Blitze. Hier testet Publikum nicht einen Film, sondern Publikum wird vom Film getestet.“³²⁸ Weshalb Kristl seine eigenen Drehbücher mit solcher Vehemenz zermalmte begründet er wie folgt:

„Weil mit der Fabel Ihnen nichts mehr möglich ist. Die Fabel können Sie im vornherein erdenken. Sie fassen sie, in diesem Rahmen können Sie alles tun, was Sie wollen, Sie verantworten nichts mehr, Sie können die größten Lügen verkaufen und die größten Sentimentalitäten, das Ende kennen Sie schon, Sie wissen schon, wie man den dramatischen Höhepunkt macht. Wieso ist es da überhaupt notwendig einen Film zu drehen? Da packt man seine Papiere und geht nach Hause. Aber wenn Sie einen Film offen lassen und erwarten, daß etwas, was Sie sich vorgestellt haben, zerschellt, daß Ihre Vorstellung sich teilt, damit das andere, was Sie sich nicht vorstellen können, sich zeigt: ist das etwas wert oder nicht? Das ehre ich zehnmal mehr.“³²⁹

Wenn Rancière von „durchkreuzten Film-Fabeln“ spricht, so stellt sich nun die Frage, ob sich Kristls Arbeitsweise zu diesem Konzept in Beziehung bringen lässt. Dazu möchte ich zentrale Punkte von Rancières Filmtheorie in Erinnerung rufen. Für Rancière ist das Besondere am Medium Film, dass es vermag, Dinge aufzuzeichnen, welche die Intention des Autors unterlaufen. Diese unvermittelte Oberfläche der aufgezeichneten Dinge steht in einem Streit-Verhältnis zu den bewussten Arrangements des Regisseurs.³³⁰ Die innere Spannung bewegter Bilder setzt so einen Widerstreit zwischen Gedanke und Empfindsamkeit. Es kommt zu einer permanenten Selbstdurchkreuzung des Films und zu einer Spaltung der Fabel gegen sich selbst.³³¹ Auf diesen Doppeleffekt gründet sich Rancières politische Ästhetik: „the readability of a political signification and a sensible or perceptual shock caused, conversely, by the uncanny, by that which resists signification“³³².

³²⁷ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 79.

³²⁸ Ulrich Kurowski, »Bürgerliche Apokalypse. Der Maler, Lyriker und Filmemacher Vlado Kristl«, in: *Medium*, Nr. 4, April 1974, S. 17.

³²⁹ Vlado Kristl, zitiert nach: Gregor/Gregor/Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, S. 13.

³³⁰ Battista, »Translator's Preface«, in: Jacques Rancière, *Film fables*, S. vii.

³³¹ Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild.«, S. 17.

³³² Jacques Rancière, »Interview with Gabriel Rockhill«, in: ders., *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum Books 2004, S. 63.

Solche Momente, die sich dem Bedeutungszwang entziehen, und Widerspruch zu etablierten Sinnhorizonten anmelden, finden sich in Kristls Filmen permanent. Man könnte sagen, seine Filme nähren sich aus „unbrauchbaren Stoffen“, die die Intentionalität der Zeichensysteme durchkreuzen. Die Abweichungen und Störungen bekommen einen Eigenwert, indem sie die Logik der Filmsprache selbst zur Disposition stellen und die etablierte Bildordnung für die Dauer der Insistenz einem irreduziblen „Außen“ aussetzen.³³³ Diese Verrückungen und Bruchstellen korrespondieren mit den desidentifizierenden Subjektivierungen, von denen Rancière in seiner Politiktheorie spricht.³³⁴ Obwohl sich an Kristls „zersetzten Drehbüchern“ besonders anschaulich zeigen lässt, wie er festgelegten Narrativen entgegenarbeitet, können alle bisher genannten Methoden Kristls, seine Filme „unbrauchbar“ zu machen, als Durchkreuzungen der Fabel bezeichnet werden.

In seinem Buch *Film Fables* nimmt Rancière Bezug auf burlesque Körper des Kinos, die durch ihre unverhältnismäßigen Reaktionen die bewegten Bilder in Widerstreit bringen.³³⁵ Auch die Figur des *ernsten Menschen* im Film *Der General und der ernste Mensch* steht mit seinem unangepassten Verhalten jedem reibungslosen Ablauf des Narratives entgegen. Indem der *ernste Mensch* sich gleichgültig gegenüber den bedrohlichen Situationen verhält, führt er die Machtdemonstrationen des Regimes ad absurdum und verhindert jede sinnstiftende Entwicklung des Plots. In *Tigerkäfig* verwirrt ebenso die körperliche Darstellung Kristls, das von ihm sprachlich vorgestellte Straßentheater. Während er davon spricht, einen Werbefilm für die Flugzeugkompanie zu drehen, deren Geschäft es ist, ihre Passagiere mit Gefangenen in Tigerkäfigen zu belustigen, zwingt sich Kristl selbst in eine der Tonnen, die er als Tigerkäfige aufgestellt hat. Zur gleichen Zeit als er sich in seinem Reden als Nutznießer der bizarren Vorstellung gibt, sieht man Kristl selbst als einen der im „Tigerkäfig“ sitzt. Der erzeugte Widerspruch irritiert und hebt die Deutbarkeit des Films auf. Der durch „burlesque Körper“ erzeugte Widerspruch, so Rancière, vermag die Logik der Fabel in eine Seh- und Hörerfahrung zu überführen. Dabei bezieht er sich auf die „rein optisch-akustischen Situationen“ die Gilles Deleuze mit dem Begriff des Zeit-Bildes

³³³ Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild.«, S. 15f.

³³⁴ Ebd., S. 16.

³³⁵ Vgl., Rancière, »Prolgue. A Thwarted Fable«, in: ders., *Film Fables*, S. 12.

beschreibt.³³⁶ Im Gegensatz zu Deleuze jedoch handelt es sich für Rancière dabei nicht um eine ontologisch ausgemachte Essenz des Bildes, sondern um jene filmischen Operationen der Selbstdurchkreuzung, wie sie in diesem Kapitel besprochen wurden.

5.3 Film und Erfahrung

„als die Menschen Augen bekamen
wußten sie noch nicht
wie man durchschaut“³³⁷

Indem Kristl Ordnungen formal zersetzt, öffnet er seine Filme auf die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung hin, die ohne etablierte Kategorien auskommen muss. Diesen Zusammenhang und die Qualität eines solchen künstlerischen Vorgehens bringt Christian Schulte zum Ausdruck:

„Diese Verweigerung gegenüber sinnstiftenden Handlungen, die sich allein darüber legitimieren, dass sie verstanden werden, führt eine Art Sinn zweiter Ordnung mit sich, denn sie macht die grundlegende Differenz zwischen systemischen Normen und den weiter gefächerten Rastern unseres Lebens evident. Wir machen eine Erfahrung, wir lassen uns ein auf das, was uns zustößt, und in diesem Aufbruch ins Offene gewinnen wir unsere Subjektivität. Im besten Fall eine, die nicht danach strebt, die Dinge und sich selbst zu beherrschen, sondern eine, die im Machen von Erfahrungen selber eine (Lebens-) Qualität entdeckt.“³³⁸

Indem Kristl dem audiovisuellen Material jeden Bedeutungszwang nimmt und es von Klischees befreit ermöglicht er seinem Publikum eine Erfahrung zu machen, die nicht durch festgeschriebene Zusammenhänge von Anfang an beeinträchtigt ist. Anhand der beiden Filmanalysen wurde sichtbar, dass Kristl dieses Vorgehen mit unterschiedlichen Mitteln

³³⁶ Rancière, »Prolgue. A Thwarted Fable«, in: ders., *Film Fables*, S. 12.

³³⁷ Dieter Reifarth, »Erinnerungen«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/ Bruckner/ u.a., S. 265–280, hier S. 279.

³³⁸ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 26.

umsetzt. In *Der General und der ernste Mensch* werden vor allem filmische Techniken angewandt um zwischen den einzelnen visuellen und auditiven Materialien Brüche zu schaffen, welche die Fragmente auf ihre sinnliche Qualität und den Ausdruck auf ein „Zwischen“ rückführen. In *Tigerkäfig* setzt Kristl die Sprache ein, die er immer wieder bricht und wendet, sowie seine Performanz, indem er sich inszeniert und gleichzeitig diese Inszenierung entleert. Dietrich Kuhlbrodt schrieb in einer Kritik zu Kristls *Film oder Macht* (1970): „Was hier aktiviert wird, geht notgedrungen über Formulierbares (und über Kristls Formulierungen) hinaus. Die Bilder wollen gesehen, der Ton gehört werden: die schönen Folgen der Filmanarchie.“³³⁹ Die Leerstellen zwischen den filmischen Elementen schaffen Möglichkeiten einer neuartigen Erfahrung und rücken Kristls Filme in die Nähe des „Ereignisses“. Wenn Dieter Mersch von Ereignissen in der Kunst spricht, bezieht er sich auf künstlerische Praktiken, „die sich in ihrem Sich-Zeigen explizit machen“ und deren „Performance unablässig durch ihr Ereignen durchkreuzt“ werden.³⁴⁰ Ereignisse verfügen weder über Substanz, noch über Eigenschaften und Form, „vielmehr existieren sie allein als 'Zwischen'“³⁴¹, so Mersch. Sie erfordern eine besondere Aufmerksamkeit für das „Vorkommnis“, das „mit der Sprache im 'Widerstreit' steht und gegen die Zugriffe der Zeichen und die vereinnahmenden Strukturen der Symbolisierung Einsprüche anmeldet.“³⁴² Mersch spricht in diesem Zusammenhang von einer „Politik der Aisthesis“ die Rancières Überlegungen zur „Politik der Ästhetik“ verwandt scheint, indem sie die „Ordnung der Wahrnehmung unterbricht und die sinnlichen Hierarchien erschüttert“³⁴³.

³³⁹ Kuhlbrodt, »Vlado Kristls 'Film oder Macht'. Die Tradition eines Filmanarchisten«, S. 370.

³⁴⁰ Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 247.

³⁴¹ Ebd., S. 248.

³⁴² Dieter Mersch, »Zur Aktualität von Lyotards Philosophie der Kunst. Politik der Wahrnehmung«, 17. Juli 2007, www.artnet.de, 10.12.2014.

³⁴³ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 84.

„Kino der Erfahrung“³⁴⁴

Kristls Anspruch eines Kinos, das verändernd in die Wahrnehmungsordnung eingreift, lässt sich auch treffend mit dem Begriff der Erfahrung beschreiben, wie ihn Thomas Elsaesser für den Neuen Deutschen Film anwendet³⁴⁵:

„Erfahrung meint auch Distanz, eine selbstreflexive Dimension, die von der gruppentherapeutischen 'Bewußtwerdung' verschieden ist. Erfahrung impliziert eine bestimmte Form des Zuschauens – auch von sich selbst in Form von Introspektion, wie das im modischen Begriff 'Selbsterfahrung' zum Ausdruck kommt. Der Begriff besitzt eine gewisse Zweischneidigkeit in Bezug auf das Sehen von Filmen, da hiermit nicht ihr Unterhaltungswert gewürdigt wird, sondern ihre Relevanz für die persönliche Wahrnehmung [...]“³⁴⁶

In diesem Zusammenhang spricht Elsaesser vom „Kino der Erfahrung“. In einem solchen Kino sind sich die Filmemacher_innen darüber bewusst, dass mit ihren Filmen die Wahrnehmung des Publikums mitgeformt wird und arbeiten gegen Illusionsbildung und Selbstvergessenheit an.³⁴⁷ Elsaesser nennt zwei weitere Merkmale eines solchen „Kinos der Erfahrung“, die sich auch in Kristls Filmen wiederfinden. Zum einen sei damit der Wunsch nach einer neuen Objektivität verbunden, im Sinne von „Wahrnehmung, Erfahrung, Sinnlichkeit – keine Interpretation“³⁴⁸. Zum anderen verpflichte sich dieses Kino „einem (nicht klassischen) Realismus“, der sich auf den gesellschaftlichen Erfahrungshorizont des Publikums bezieht³⁴⁹. Unter einem solchen „nicht klassischen Realismus“ ist ein Kino zu verstehen, das sich zwar auf die außerfilmische Realität bezieht und diese reflektiert, dessen Motiv jedoch nie „Bestätigung der Wirklichkeit“ sondern Protest ist³⁵⁰. Alexander Kluge spricht von einem „Realismus der Sinne“: Die Sinne erheben Einspruch gegen die

³⁴⁴ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994, S. 216.

³⁴⁵ Christian Schulte stellt die Verknüpfung zwischen Kristls Filmästhetik und Elsaessers „Kino der Erfahrung“ in seinem Buch *Vlado Kristl. Zerstörung der Systeme* (S. 79) her.

³⁴⁶ Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 217.

³⁴⁷ Ebd., S. 218.

³⁴⁸ Ebd., S. 221.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Alexander Kluge, »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, in: ders., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 216.

Verhältnisse und lösen den Protest aus.³⁵¹ Realismus in dieser Weise verstanden bildet Wirklichkeit nicht ab, sondern antwortet dieser mit verdichteten Fiktionen.

„Radikale, authentische Beobachtung bringt ein Resultat, das für den Durchschnittsrealismus absolut fremd, „ungesehen“ erscheint. Radikale Fiktion, die z.B. in der alltäglichen Erscheinung nicht miteinander konfrontierte Widersprüche zusammenfasst, erscheint vom gesunden Menschenverstand her als übertrieben. Das liegt daran, dass die Perspektiven des mittleren Realismus eine ideologische Ballung bilden, eine Schein-Wirklichkeit, an die sich Gewöhnungen kristallisieren. Diese Gewöhnungen sind programmgleich mit der schulmäßig erlernten Arbeit des Bewusstseinsapparats, dem offiziellen, domestizierten Bewusstsein, das an der gesellschaftlichen Entwicklung teilhatte.“³⁵²

Einen „nicht klassischen Realismus“, der sich als Protest und Provokation einer anderen Welt versteht, verorte ich auch in Kristls Filmen. Obwohl Kristl zumal als Hyper-Individualist³⁵³ bezeichnet wurde und damit die gesellschaftspolitische Relevanz seiner Kunst in Frage gestellt werden sollte, verstehe ich seine Filme im Kontext politischen und sozialen Protests³⁵⁴. Dass das Individuum dabei im Zentrum seines Anspruchs steht kann nicht als Argument gelten, seinen Arbeiten deren gesellschaftspolitischen Aspekt abzusprechen. Vielmehr scheint Kristl Individuum und Gesellschaft – im Gegensatz zur abendländischen Tradition³⁵⁵ - in einer Gleichzeitigkeit zu denken.

„Für Filmemachen braucht man keine Zeit oder besonderen Situationen. Film, wie jede Kunst, gedeiht dort, wo der Mensch zusammenbricht. Jede Kunst ist Überlebensmanöver, das sich Methoden bedienen kann, die sich außerhalb der Natur befinden. Also eine gesellschaftliche Krise ersten Grades.“³⁵⁶

Indem der Mensch mit der Gesellschaft in einer Gleichzeitigkeit auftaucht, jedoch nicht mit ihr ident ist, ergibt sich ein Widerspruch, der unauflösbares Konfliktpotenzial in sich trägt.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, S. 209.

³⁵³ Ulrich Kurowski nannte Kristl einen „Hyper-Individualisten“, vgl. Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, S. 200.

³⁵⁴ Vlado Kristl sagte in einem Interview, er habe „zu filmen angefangen aus Protest: politischem und sozialem Protest.“, Barbara Bronnen, »Interview mit Vlado Kristl«, in: Booklet zur DVD *Der Damm & Film oder Macht*.

³⁵⁵ Bereits Aristoteles reihte die Gemeinschaft (Staat, Dorf und Haushalt) vor den Einzelnen und setzte damit ein hierarchisches Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum. Vgl., Aristoteles, *Politik*, Hamburg: Meiner Verlag 2012, S. 6.

³⁵⁶ Vlado Kristl, *Sekundenfilme*, S. 29f.

Durch diesen Riss der Nicht-Identifikation, ist der Mensch fähig sich Mittel zu bedienen, die außerhalb der Natur einer gegebenen Gesellschaft liegen. Wird dieser Widerspruch aufgehoben und die Person mit der Gesellschaft ident, fällt beides in sich zusammen. Es scheint mir dabei wichtig zu sehen, dass Kristl die Person in ihrer Singularität wahrnimmt ohne sie als vereinzelte Monade, von gesellschaftlichen Zusammenhängen isoliert, zu denken. Die gesellschaftlichen Grenzen und Abhängigkeiten sind real; das führt Kristl mit seinem eigenen Leben und seiner prekären Existenz vor. Nichts desto trotz bleibt sein Anspruch die persönliche Autonomie, die er im Denken und in seinen Filmen behauptet. Sie drückt sich in Kristls Filmen als Ästhetik der Zerstörung aller vorgefundenen Systeme aus. Während Helmut Schödel schrieb, Kristls „Selbstzerstörung sei größer als seine politische Wirkung“³⁵⁷, argumentiere ich in dieser Arbeit, dass sich gerade im Abbau und in den Destruktionen, die Kristl ästhetisch betreibt, das politische Potenzial seiner Filme zeigt. Denn die Schwierigkeit die man als Zuseher_in erfährt, ohne vertraute Wahrnehmungsraster auszukommen, offenbart ein Denken, das sich mit diesen Rastern identifiziert hat.³⁵⁸ „Das ist so unendlich unfruchtbar, zu glauben, man könne die negative Tätigkeit des Niederreißens entbehren, wenn man aufbauen will,“³⁵⁹ schrieb Kurt Tucholsky. So ist auch Kristls konsequente künstlerische Haltung, in der er die Gesellschaft zum „Feind“ erklärt, in seiner Paradoxie zu verstehen: „Gegen etwas heute zu arbeiten, ganz bewusst gegen dieses vorzugehen heißt, bewusst für dasselbe zu arbeiten.“³⁶⁰

5.4 Anfangenkönnen

Kristls ästhetische Arbeitsweise erfordert jeden Moment einen Neu-Anfang. Die Offenheit im Herstellungsprozess seiner Filme schafft unvorhersehbare Situationen. Stets muss erneut persönlich Stellung bezogen und aus Nicht-Vorhandenem geschöpft werden. Das erfordert eine besondere Präsenz des Künstlers, der mit den ihm zur Verfügung stehenden

³⁵⁷ Zitiert nach Gerd Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung - Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979 - 1997)«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, S. 54.

³⁵⁸ Manche Schwierigkeit beim Ansehen seiner Filme ergibt sich jedoch auch einfach aufgrund intensiver audio-visueller Reize, die überfordern. Wie etwa die stark verwackelten Bilder in *Der Brief*, die Übelkeit hervorrufen können, oder der durchdringende Schrei in *Die Gnade nichts zu sein*.

³⁵⁹ Kurt Tucholsky, »Wir Negativen«, In: *Die Weltbühne*, Nr.12, 13.03.1919, S. 279.

³⁶⁰ Vlado Kristl, »Einführung in die 'Obrigkeit'«, in: *Filmkritik*, Nr. 7/1970, S. 372.

Mitteln intuitiv und rasch reagiert um vorausgedachte Pläne und Klischees zu sabotieren. „Will man einmal unbrauchbares denken und absolut unbrauchbares und nicht benutzbares produzieren, so muß man sich gewaltig anstrengen, mehr als für etwas brauchbares.“³⁶¹ Kristls lustvoll betriebene Selbstdurchkreuzungen verleihen seinen Filmen etwas Kraftvolles und Befreiendes. Obgleich das Befreiende sich nicht auf eine veränderte Realität bezieht – die Kunst nicht leisten kann –, sondern auf ein aktiviertes Denkvermögen. Die Regeln der Gesellschaft, denen man sich in der Realität in täglicher Anstrengung mehr oder weniger anpassen muss und denen die Logik unterschiedlichster Ideologien inhärent sind, werden von Kristl in präziser filmischer Arbeit abgetragen. Er lässt keinen Zweifel daran, dass es sich dabei um eine nie endende Abräumtätigkeit handelt. Ähnlich wie in der griechischen Sage des *Sisyphus* muss die mühsame Arbeit stets von Neuem begonnen werden, obgleich es kein erkennbares Vorwärtskommen gibt.³⁶² Anstatt an der scheinbar sinnlosen Tätigkeit zu verzweifeln, beinhaltet sie für Kristl etwas Lebensbejahendes. Kontinuierliche Befreiungsversuche oder „Mensch-Versuche“³⁶³ halten den Einzelnen in einer Absatzbewegung zum gleichgeschalteten „Herdentier“ als Mensch am Leben.³⁶⁴

„Dieses Universum, das nun keinen Herrn mehr kennt, kommt ihm weder unfruchtbar noch wertlos vor. Jedes Gran dieses Steins, jeder Splitter dieses durchnächtigten Berges bedeutet allein für ihn eine ganze Welt. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“³⁶⁵

So findet Kristl immer neue Wege um den fatalen Verkettungen, die von einer allgemeinen, kollektiven Logik diktiert werden, in poetischen Ausweichbewegungen zu entkommen. Es handelt es sich um ein permanentes Auflösen und Neu-Beginnen, mit dem Versuch nichts Begonnenes zu einem allgemein gültigen Abschluss zu bringen oder zu einer neuen

³⁶¹ Vlado Kristl, »Mundmaschine«, München 1969, S. 8.

³⁶² Die Figur des Sisyphus kommt in Kristls Filmen immer wieder vor. Bereits in *Don Kihot* (1960) taucht Sisyphus auf. In *Der Damm* (1964) sieht man Kristl Steine schleppen. Auch in der *General und der ernste Mensch* (1962) könnten die großen Steine zwischen den Beinen der Häftlinge ein Verweis auf den Mythos des Sisyphus sein.

³⁶³ „Ich bin ein Mensch-Versuch“, Zitat aus einem von Kristl gesprochenen Gedicht in: *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 1:10:00.

³⁶⁴ „Der Mensch wird als Tier und als Mensch geboren. Die Menschengesellschaft ist nur fürs Tier da.“, Schrifteinblendung im Vorspann des Films *Der letzte Klon*, R.: Vlado Kristl, DE 1998.

³⁶⁵ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphus*, Reinbek: Rowohlt 1959, (Orig., *Le mythe de Sisyphe*, 1942), S. 101.

Ordnung gerinnen zu lassen. Dietrich Kuhlbrodt spricht von einer „Zerstörung billiger Erwartungen“, von Kristls „schöpferischer Lust“ und der Schaffung von „vorrevolutionären Situationen, nicht mehr, und doch ein notwendiges Stadium“.³⁶⁶

In ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* beschreibt Hannah Arendt das „Anfangenkönnen“ als einzigen Ausweg um der „jeder Ideologie inhärenten Logik des Deduzierens“ zu entkommen.³⁶⁷ „Das eigentliche Wesen der Ideologie ist, aus einer Idee eine Prämisse zu machen,“³⁶⁸ von der aus mit absoluter Folgerichtigkeit alles weitere deduziert wird,³⁶⁹ schreibt Arendt. Dieser Zwang ist identisch mit der „Angst, uns in Widersprüche zu verwickeln“, da im ideologischen Denken die Annahme besteht man würde sich durch Widersprüchlichkeiten gleichermaßen selbst verlieren.³⁷⁰ „Das einzige Gegenprinzip gegen diesen Zwang [...] liegt in der menschlichen Spontaneität, in unserer Fähigkeit, 'eine Reihe von vorne anfangen' zu können. Alle Freiheit liegt in diesem Anfangenkönnen beschlossen.“³⁷¹ In dieser Selbstbefähigung zum exzentrischen Neubeginn sieht Arendt das politische Potenzial des Menschen, der von Natur aus a-politisch ist.³⁷² Auch für Kristl ist der kontinuierliche Neuanfang unabdingbar. Das Umdenken ist Zentrum seiner politischen Haltung, die notwendig ohne festen Standpunkt auskommen muss.

„Der Fehler ist offensichtlich ans Tageslicht getreten. Er liegt in unsrer Denkart. Wir haben, nämlich, unsren Vorstellungen nach, kombiniert. Unsre Vorstellungen sind wie eine Schleife, die ewig im Kreis läuft. Und sich ewig nur wiederholen kann. Während das Denken sich nur als Umdenken verstehen dürfte.“³⁷³

³⁶⁶ Kuhlbrodt, »Vlado Kristls 'Film oder Macht'. Die Tradition eines Filmanarchisten«, S. 369.

³⁶⁷ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 968.

³⁶⁸ Ebd., S. 967.

³⁶⁹ „Hitler wie Stalin hatten immer eine besondere Vorliebe dafür, ihre Argumentationen mit dem 'Wer A gesagt hat, muß auch B sagen' zu unterbauen, und es ist kein Zweifel, daß dieses Argument moderne Menschen auf ganz ähnliche Weise überzeugt wie das 'Wo gehobelt wird, da fallen Späne'.“, Hannah Arendt, ebd., S. 968.

³⁷⁰ Ebd., S. 968f.

³⁷¹ Ebd., S. 969f.

³⁷² Auch Kristl macht eine Unterscheidung zwischen der unpolitischen „Natur“ des Menschen, der er das rein Triebhafte zuschreibt, und der Fähigkeit des Menschen anders als dieser Natur entsprechend zu handeln und zu denken.

³⁷³ Vlado Kristl, »Über unsre Vorstellungen als die ungeeignetsten Grundlagen unsres Handelns«, in: *Filmkritik*, Nr. 7/1970, S. 372–373, hier S. 373.

Dieses Zitat entstammt einem Text von Kristl, der mit den Worten „Über unsre Vorstellungen als die ungeeignetsten Grundlagen unsres Handelns“³⁷⁴ betitelt ist. Der Künstler versucht sich selbst und das Publikum zu überraschen indem er alle Lenkungen und Einredungen, die sich in unsere Vorstellungen und in die (Film-)Sprache eingenistet haben, kaputt macht.³⁷⁵ Durch filmische Brüche und Öffnungen dringt etwas Zufälliges, Unvorhergesehenes in ein geplantes Vorhaben ein und erschüttert es grundsätzlich. Werden die Wahrnehmungsraster gestört und Deutungshoheiten außer Kraft gesetzt, verändert sich die Perspektive. Im Buch *Sekundenfilme* schreibt Kristl: „Bewußtwerden gibt es nicht im Sinne einer Entwicklung, sondern der Änderung des Standpunktes.“³⁷⁶

5.5 Verhältnis zum Publikum

Als ich vor einigen Jahren zum ersten Mal einen Film von Kristl sah – es war *Der General und der ernste Mensch* – habe ich mir notiert: „Ein Film der mich nicht vereinnahmt.“ Dieser Aspekt an seinen Filmen fasziniert mich bis heute am meisten. Um sich einen Film Kristls anschauen zu können, bedarf es keiner Vorannahmen, die man kennen oder glauben müsste. Kristls Filme kann man „erfahren“, ohne mit einer bestimmten Theorie oder einem Diskurs vertraut zu sein. Mit seiner „anti-diskursiven Methode“³⁷⁷ versucht er ein Denken abseits der etablierten Systeme zu ermöglichen und wendet sich gleichzeitig gegen elitäre Strukturen in der Kunst. „Schimpfend und genießerisch verstößt Kristl gegen die Regeln eines Filmhandwerks, das in einer Zeit, da es an Ausdruck mangelt, seine Kunst immer schwieriger zu gestalten sucht“³⁷⁸, schrieb Dietrich Kuhlbrodt 1970 in seiner Filmkritik zu *Film oder Macht*. Und Kristl selbst war der Überzeugung: „Alles muss man so machen, dass jeder, der es sieht, ausrufen kann: das kann ich auch!“³⁷⁹

³⁷⁴ Ebd., S. 372.

³⁷⁵ Vgl., Vlado Kristl im Gespräch mit Johanna P. Maier, *Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch*, min 1:00.

³⁷⁶ Kristl, *Sekundenfilme*, S. 30.

³⁷⁷ Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 19.

³⁷⁸ Kuhlbrodt, »Vlado Kristls 'Film oder Macht'. Die Tradition eines Filmanarchisten«, S. 369.

³⁷⁹ Kristl, »Mundmaschine«, S. 76.

Eine Kollegin machte zum Film *Der General und der ernste Mensch* folgende Anmerkung: „Der Film zwingt einen zu nichts. Es ist kein pädagogischer Film. Man kann selbst entscheiden wie weit und auf welche Elemente im Besonderen man sich einlässt. Es handelt sich um keine Kritik mit dem Holzhammer.“ Kristls Verhältnis zu seinem Publikum mag aufgrund von provokanten Ansagen, wie „Tod dem Zuschauer“ oder „Ein voller Kinosaal bedeutet niedere Beweggründe“³⁸⁰, auf den ersten Blick nicht besonders verbindlich anmuten. Doch gerade weil er sein Publikum nicht bedient und es gewissermaßen von sich „abstößt“, indem durch Schnitt und Machart seiner Filme ein Versinken darin unmöglich gemacht wird, wird die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuseher_innen nicht getrübt. Die Aufmerksamkeit bleibt an der Oberfläche des Materials und wird in keinen intendierten Dialog des Regisseurs verwickelt. Kristl nimmt die Autonomie seines Publikums unbedingt ernst. Anstatt vermittelnd einzugreifen, lässt er die Zusammenhänge, die für jeden anders fallen, offen. Dieses produktive Un-Verhältnis zwischen den Zusehenden und dem Filmmacher ergibt sich durch Nicht-Kommunikation. Es wird gesprochen und zugehört ohne dem anderen *etwas* zu sagen. Der Künstler führt seine eigenen Kämpfe mit den Systemen und konfrontiert die Zusehenden damit. Es gibt keinen Auftrag, keine Erwartungen an das Publikum – jeder muss seine eigenen Handlungsräume finden. Zum einen wird das Konsumieren des Films unmöglich gemacht, zum anderen bekommen die Zusehenden keine Anweisungen, was dann zu tun wäre. So findet man sich als Zuseher_in ganz auf sich selbst zurückgeworfen; es wird dem Publikum eine Autonomie zugesprochen, die im Film nicht üblich ist. Der Begriff „Nicht-Film“ beschreibt treffend, dass Kristl mit allem, was man bisher unter „Film“ verstand, bricht. Durch seine konsequente Verweigerung, die Zuschauer_innen in eine Verwertungslogik einzuspannen, bleiben seine Filme ganz bei sich. Für Rancière zeigt sich in einem solchen Kunstwerk, das „in sich“ und „frei von jedem Zweck“ bleibt, seine Widerständigkeit. Er führt dies am Beispiel der griechischen Statue der Juno Ludovisi aus: „Weil sie nichts will, weil sie außerhalb der Welt des befehlenden Denkens und Willens steht, weil sie alles in allem ‚unmenschlich‘ ist, deswegen ist die Statue frei und präfiguriert eine Menschheit, die wie sie von den unterdrückenden Bindungen des Willens befreit ist.“³⁸¹

³⁸⁰ Kristl, *Sekundenfilme*, S. 30.

³⁸¹ Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 23.

Durch diese Widerständigkeit vermögen Kristls Filme einen Raum zu entzünden, der völlig unbeschrieben ist, der sich zwischen Leinwand und Zusehenden ereignet. Indem Kristl seine Filme in unermüdlicher Abbauarbeit entleert und gleichzeitig den gewonnenen Raum nicht einnimmt, werden mögliche Zwischenräume umso intensiver erfahrbar. Ein Vorgehen das Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Der destruktive Charakter“ wie folgt beschreibt:

„Dem destruktiven Charakter schwebt kein Bild vor. Er hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt. Zunächst, für einen Augenblick zumindest, der leere Raum, der Platz, wo das Ding gestanden, das Opfer gelebt hat. Es wird sich schon einer finden, der ihn braucht, ohne ihn einzunehmen.“³⁸²

Die gewonnen Leerstellen ermöglichen die Entstehung weiterer Filme, die sich in den Köpfen der Zuschauer_innen abspielen. Damit spreche ich Alexander Kluges Konzept vom „Film im Kopf des Zuschauers“ an, das ich bereits erwähnt habe. Demnach produziert „der Zuschauer [...] den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen Film des Zuschauers in Gang setzt“³⁸³. Kluge spricht dabei von einem Dialog zwischen Zuschauer_in und Leinwand. Obwohl man in Kristls Filmen nicht von einem Dialog sprechen kann, funktionieren seine Filme wie Reibeflächen, an denen sich die eigenen Assoziationen des Publikums entzünden können. Solche Momente können jedoch nicht vom Künstler entschieden werden, da sie erst in einem Verhältnis politisch werden, das der Initiative der Zusehenden bedarf. Das „Politische“ entspricht keiner Wirkung, die man einem Film mit Gewissheit zusprechen könnte, deshalb spreche ich von „Möglichkeiten des Politischen“.

„Eine kritische Kunst ist eine Kunst, die weiß, dass ihre politische Wirkung sich durch die ästhetische Distanz vollzieht. Sie weiß, dass diese Wirkung nicht garantiert werden kann, dass sie immer einen Teil Unentscheidbares mit sich führt.“³⁸⁴

³⁸² Walter Benjamin, »Der destruktive Charakter«, in: ders., *Denkbilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 96 – 98, hier S. 97.

³⁸³ Michael Dost/Florian Hopf/Alexander Kluge, *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten.*, München: Hanser 1973, S. 67.

³⁸⁴ Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2009, (Orig., *Le spectateur émancipé*, 2008), S. 99.

In den 1960er und 1970er Jahren, einer Zeit in der die Partizipation der Zuschauer_innen zum Programm erhoben und im Theater die Aufhebung der Grenzen zwischen Publikumsraum und Bühne gefordert wird, besteht Kristl auf der Distanz von Film und Publikum. Während sämtliche Systeme in seinen Arbeiten unterwandert werden und die Arbeitsaufteilung im Zuge der Dreharbeiten mitunter durcheinander gebracht wird, bleibt die Unterscheidung von Kunst und Leben aufrecht.³⁸⁵ Denn es ist diese Differenz, die die Kunst aus der Alltagswahrnehmung entrückt, und ihre Gegenstände über die ästhetische Erfahrung der Reflexion zugänglich macht. „Ein politischer Film heute, das heißt vielleicht auch ein Film, [...] der seine Distanz zur Welt der Zirkulation der Wörter, Geräusche, Bilder, Gesten und Affekte zeigt, inmitten derer er die Wirkung seiner Formen bedenkt.“³⁸⁶ Die Distanz zwischen dem Film und seinem Publikum markiert eine Trennung, ermöglicht jedoch gleichzeitig in Verhältnisse zum Gezeigten zu kommen. „Sind Verhältnisse denkbar ohne zu vereinnahmen und ohne vereinnahmt zu werden?“, könnte eine Frage sein an welcher sich Kristls Film-Versuche abarbeiten.

„Schöpfung heißt, in Verhältnisse zu kommen, und nicht, jemandem etwas vorzuzeigen oder gar zu sagen. Die einfachste Art, Verhältnisse einzugehen, ist die Zerstörung aller bestehenden und aufgefundenen, wo dem auch sei!“³⁸⁷

5.6 Zwischen den Filmen

Nicht nur in Kristls Filmen sondern auch an den Schnittstellen zwischen seinen unterschiedlichen Schaffensphasen, zwischen den einzelnen Filmen sowie im Umgang des Künstlers mit seinen abgeschlossenen Arbeiten drücken sich seine politischen Haltungen

³⁸⁵ Selbst wenn in Kristls Filmen Wirklichkeit und Inszenierung in vielfacher Weise aufeinander treffen und seine Kunst zum Leben hin nicht abgedichtet ist, möchte er seine Filme im Kunstkontext verstanden wissen: „Zusammenfassend, ist dieses Unternehmen [*Film oder Macht*] eine Filmkomödiensammlung, und der Film, den ich vorführe, soll auch für keine nichtfilmischen Zwecke angewandt sein können. Das ist auch ein wesentlicher Teil des Inhalts, denn da scheiden wir uns gewaltig, an dieser Frage zerbrechen die Verständigungen. [...] Während die einen meinen, dass der Film ein Medium ist, um ein Politisches Programm zu verwirklichen, so sind wir der Meinung, dass die Erschaffung und Auflebung des Mediums das wahrste politische Programm sein kann.“, Vlado Kristl, »Antrag auf Förderung eines Filmes«, in: *Filmkritik*, Nr.7/1970, S. 370–372, hier S. 371f.

³⁸⁶ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 99.

³⁸⁷ Kristl, *Sekundenfilme*, S. 30f.

aus. Kennzeichnend für seine künstlerische Biographie ist, dass er sich weder auf eine stilistische Form noch auf eine bestimmte künstlerische Methode festlegte. Die ästhetischen Verfahren, mit denen er experimentierte und mit denen er auf Entdeckung ging, interessierten ihn nur solange er sie selbst nicht beherrschte. „Wenn wir das, was wir wissen und können, weglassen / haben wir weise gehandelt.“³⁸⁸ Das voraussehbare Resultat interessierte Kristl nicht; etwas zu durchschauen oder zu einer Vervollkommnung zu bringen, war nicht seine Absicht. Das einzige, das sich für ihn lohnte, war auf Entdeckung zu gehen.³⁸⁹ Wann immer eine Arbeitsweise „auf Schiene kam“ suchte der Künstler nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Ein solches Vorgehen sabotierte auch jeden Wiedererkennungswert seiner Arbeiten, den der Kunstmarkt einfordert. Zu seinem Freund Ivan Picelj, der mit seinen abstrakten Malereien berühmt wurde und mit dem Kristl in den 1950er Jahren die Künstlergruppe EXAT-51 gründete, soll er gesagt haben: „Male du nur weiter deine Quadratchen, ich gehe weiter.“³⁹⁰ Wie dem ersten Kapitel zu entnehmen ist, hat sich Kristl außerdem auf kein bestimmtes Medium festgelegt. Seine Filmarbeit stellt nur einen Teil seiner künstlerischen Arbeiten dar. Er wandte sich dem Medium zu, das ihm in einem bestimmten Augenblick gerade geeignet erschien. Dabei kümmerte er sich in seiner Herangehensweise mit der Zeit immer weniger um die Tabus zeitgenössischer Kunstströmungen. In der TV-Dokumentation *Kristl* äußert sich der kroatische Kunsthistoriker Jerko Denegri: „Dadaismus, Anarchismus, die existentiellen Fragen in der Kunst und seine Weigerung, sich an irgendwelche Kunstrichtungen anzupassen, das war sein Weg. Er verließ eine Richtung immer, als sie in die Mode gekommen war.“³⁹¹ Kristl entwarf die formalen Bedingungen für seine Werke jeweils neu - ein Anspruch, den auch Alexander Kluge an die Filmkunst stellt:

„Authentische Formgesetze würden also, streng genommen, für jeden Film neu entwickelt werden müssen. In jedem Fall muss die Übernahme von Formgesetzen der Filmgeschichte bei jedem neuen Film neu überprüft werden. [...] Dem individuellen Filmmaterial fremde Formgesetze der Gesellschaft proportionieren das Unikat. Ausdrucksmittel ist die Differenz, die grundlegende

³⁸⁸ Kristl, »Geschäfte die es nicht gibt«, S. 53.

³⁸⁹ Vlado Kristl: „Wer nicht auf Entdeckung geht, der hat nichts zu sagen – nicht nur im Film, nirgendwo im Leben.“, Gregor/Gregor/Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, S. 18.

³⁹⁰ Vlado Kristl, zitiert nach: Radovan Grahovac, »Vlado Kristl - eine biographische Collage«, S. 37.

³⁹¹ Jerko Denegri, zitiert nach: Grahovac, »Vlado Kristl - eine biographische Collage«, S. 36f.

Disharmonie zwischen Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des individuellen Materials mit sich selbst.“³⁹²

Nachdem sich Kristl zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn rasch als Zeichner, Maler, und Filmemacher einen Namen gemacht hatte, wurde es später für den Künstler zunehmend schwieriger, von seiner unkonventionellen Kunst leben zu können. Seine Bilder verkauften sich kaum, was er in einem Gespräch mit Danko Volarić und Ana Marija Habjan bedauerte³⁹³. Viel wichtiger war ihm aber seine kompromisslose Haltung als Künstler, ohne sich einer Vermarktungslogik zu unterwerfen. Und so blieb sein eigentlicher Erfolg, dass es ihm gelang „sein ganzes Tun danach auszurichten, nicht in die ubiquitären Fallen der ökonomischen, ideologischen und anderer Systemzwänge hineinzugeraten“. ³⁹⁴

Kristl reflektierte seine Arbeiten stets im Kontext des Kunstbetriebs mit und griff die Systeme der Vermarktung und die kalkulierenden Förderstrukturen an. Er irritierte den Kunstmarkt mit Preisen, die entweder enorm hoch angesetzt oder extrem niedrig waren. Als Kristl im Jahr 2003 in einer Münchner Galerie das dreidimensionale Objekt *Der Rahmen der sich verselbstständigt hat* ausstellte, veranschlagte er einen Preis von zwei Millionen Euro.³⁹⁵ Seine literarischen Hefte erschienen hingegen in Kristls 1,-DM-Verlag.³⁹⁶ Als er 1979 als Professor an die Hamburger Kunsthochschule berufen wurde, und man ihn dort seines guten Rufes als Filmemacher wegen einstellte, begann er Malerei zu unterrichten.³⁹⁷ 1992 wollte der deutsche Fernsehsender WDR Kristls Film *Elektromobil* (1992) in einer Experimentalfilmreihe zeigen. Doch Kristl veranschlagte ein unbezahlbares Honorar; zusätzlich zu seinem Film forderte er, dass während der Ausstrahlungszeit die Massenmedien an den Pranger gestellt werden müssten.³⁹⁸ Es ließen sich noch viele weitere Beispiele nennen, wie Kristl die Systeme des Kunstbetriebs irritierte und sie damit ihrer eigenen Logik überführte. Dem Künstler, dem das Geld Zeit seines Lebens knapp war, war es wichtiger, zu provozieren wann immer es ihm notwendig erschien, als finanzielle

³⁹² Kluge, »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, S. 219.

³⁹³ Vgl., *Kristl*, min 38:30.

³⁹⁴ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 23.

³⁹⁵ Vgl. Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, S. 200.

³⁹⁶ Schulte, *Vlado Kristl*, S. 16.

³⁹⁷ Vgl., Carl Vogel in: *Kristl*, min 45:00.

³⁹⁸ Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung«, S. 58.

Gelegenheiten für sich zu nützen. Er insistierte auf jenen kritischen, konflikthaltigen Moment, mit dem er die Institutionen auf die Probe stellte und ihre Funktionsweisen offenlegte. Dabei ging es Kristl weniger um eine Erneuerung der Institutionen, sondern um deren prinzipielle Verunsicherung.³⁹⁹ Anstatt Reibungen aus dem Weg zu gehen, machte sich der Künstler selbst zum Konfliktort. „Die Obrigkeit erhält ihre Legitimität, ihre Macht, indem sie Menschen herausgreift und als Störfaktoren kennzeichnet.“⁴⁰⁰ Diese Ausschlusslogik provozierte Kristl zutage, indem er sich nicht auf die Sprache von Verwaltungsapparaten einließ, sondern Institutionen sowie Behörden persönlich und in seiner Verwundbarkeit begegnete. Damit führte er die automatisierten Reaktionen vor, mit denen die Gesellschaft auf einen Menschen reagiert, der auf seinem Eigensinn beharrt und sich nicht unter ein Allgemeines subsumieren lässt. Die gesellschaftlichen Krisen wahrzunehmen und in eigener Weise Widerstand zu leisten, ist zugleich alles was Kristl seinem Publikum zu sagen hat: „Und da darf doch keine Botschaft herauskommen außer der einen: der hat gemacht was er konnte!“⁴⁰¹

³⁹⁹ Ebd. S. 58.

⁴⁰⁰ Brigitte Marschall, »Der Freiheitsweg in die Anarchie: 'Obrigkeitsfilm'«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Schulte/Bruckner/u.a., S. 131–143, hier S. 132.

⁴⁰¹ Gregor/Gregor/Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, S. 19.

Abschließende Worte

„[...] die Zuschauer sehen nicht, was sie sehen;
sie wollen nur sehen, was damit gemeint ist,
aber das hat der Regisseur nicht verfilmt.“⁴⁰²

In diesem Zitat Wolf Wondratscheks drückt sich Wesentliches der Filmarbeit Kristls aus: die konsequente Verweigerung Erwartungshaltungen des Publikums zu bedienen, das Auflösen fixierter Bedeutungszusammenhänge, die sich historisch mittels filmischer Codes etabliert haben, sowie die Rückführung des Films auf seine Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung und damit auf dessen politisches Potenzial die gesellschaftlich konditionierten Wahrnehmungsstrukturen selbst herauszufordern. Die „Zerstörung der Systeme“ erweist sich dabei als Irreduzibles der Kunst um die Ordnungen ihrer Logik zu überführen und das „Andere“ denkbar zu machen. „Die pure Aktivität verlängert nur das bereits Vorhandene. Eine wirkliche Wendung zum Anderen setzt die Negativität der Unterbrechung voraus.“⁴⁰³ Durch die Radikalität, mit der Kristl alle bestehenden Systeme zersetzt, jeweils von einem Unberechenbaren aus angreift und auf ein utopisches „Außen“ besteht, versperren sich seine Filme jeglicher Vereinnahmung. Darin zeigt sich eine besondere Qualität seiner Filme, die mir in der gegenwärtigen Zeit besonders notwendig erscheint. „Wo jeder Einspruch als Feedback ins System eingespeist wird und seine Leistungsfähigkeit steigert, wo Nonkonformismus sich als avancierteste Form der Anpassung erweist, muss Kritik auf einen Standpunkt verzichten und so flexibel werden wie ihre Gegenstände.“⁴⁰⁴ Eine Kritik zuzulassen, die uns die systemischen Zwänge und deren Gewaltgehalt erfahrbar macht, bedeutet auch auszuhalten an die eigenen Verhältnisse erinnert zu werden, in denen wir es uns eingerichtet haben bzw. gezwungen sind es uns einzurichten. Dabei muss die durch Kunst angeregte Reflexion der eigenen Lebenszusammenhänge nicht Ohnmacht zementieren. „Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen

⁴⁰² Wolf Wondratschek, »Statt eines Nachworts«, in: *Sekundenfilme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 193 – 202, hier S. 195.

⁴⁰³ Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz 2014, S. 42.

⁴⁰⁴ Ulrich Bröckling/Susanne Krasemann/Thomas Lemke, »Einleitung«, in: *Glossar der Gegenwart*, hrsg. v. dens., Berlin: Suhrkamp 2004, S. 14.

und Handeln in Frage stellt, [...] Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist, die diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert.“⁴⁰⁵ Die künstlerische Intervention in eine bestimmte „Aufteilung des Sinnlichen“ ermöglicht die Desidentifikation mit herrschenden Ordnungen. So könnten Kristls Filme etwa in einer Zeit, in der die neoliberale Marktlogik mit immer raffinierteren Methoden versucht den Einzelnen an sich zu binden, zumindest der Identifikation des Denkens mit dem kapital- und leistungsorientierten System entgegenwirken. Indem Kristl die „Welt, die nur aus Erfolg besteht“⁴⁰⁶, filmisch abbaut, präfiguriert er eine Welt für „unbrauchbare Menschen“⁴⁰⁷, die für keine herrschaftlichen Zwecke mehr zu gebrauchen sind. Eine solche Vorstellung freilich würde die Bereitschaft zur Selbstaussbeutung für die gegebene Leistungsgesellschaft lähmen. Die Angst davor nicht mehr zu „funktionieren“, und so durch die Sicherheiten eines auf Ausschluss basierenden Systems zu fallen, zu dessen Aufrechterhaltung immer neue Verlierer_innen produziert werden müssen, mag dazu führen, dass wir heute in einer Welt leben, „die sehr arm ist an Unterbrechungen, arm an Zwischen und Zwischen-Zeiten.“⁴⁰⁸

„Die Phantasie und das Vorstellungsvermögen, die in den Herrschaftsprozess eingehen, kommen vor als die Angst, im Betrieb einfach davonzulaufen, die Angst, aus der Schule zu flüchten, die Angst, Widerstand zu leisten, das heißt als Hemmfaktor, als Vorstellung der Folgen, die einen bedrohen, wenn man irgendetwas macht, das was anderes ist, als jemand zu gehorchen.“⁴⁰⁹

Zur Forschung an Vlado Kristls Filmen

Während über die Filmemacher rund um das *Oberhausener Manifest*⁴¹⁰ (1962) in den letzten Jahrzehnten wissenschaftliche Abhandlungen publiziert wurden, gab es lange Zeit

⁴⁰⁵ Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 23.

⁴⁰⁶ Schriftinsert aus dem Film: *Am Wegende, am Bach, mit Susanne oder: Die Postmoderne, das Ende des Funktionalismus und das der faschistischen Logik*, R.: Vlado Kristl, BRD 1987

⁴⁰⁷ Vlado Kristl, »Vorworte (Zeitschrift für unbrauchbare Texte)«

⁴⁰⁸ Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, S. 43.

⁴⁰⁹ Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 245.

⁴¹⁰ Das *Oberhausener Manifest* wurde 1962 von jungen deutschen Filmemachern bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen vorgetragen. Ziel des Manifests war es, die notwendigen Produktionsbedingungen für ein unabhängiges Filmschaffen in Deutschland durchzusetzen um den marktwirtschaftlichen Interessen der vorherrschenden Filmindustrie nicht länger ausgeliefert zu sein. Die Filmemacher traten gegen den kommerziell ausgerichteten „Zutatenfilm“ an und standen für ein Autorenkino, das sich durch die persönliche Handschrift des Autors / der Autorin auszeichnet.

keine derartige Auseinandersetzung mit den Filmen Vlado Kristls. Kristl arbeitete mit einigen Unterzeichnern des *Oberhausener Manifests* zusammen und hatte vor allem zu Beginn der 1960er-Jahre regen Kontakt zu Kollegen der sogenannten „Münchener Gruppe“⁴¹¹. Er blieb jedoch eine „Randfigur“ in der Bewegung des Neuen Deutschen Films. „Kristl ist einer der großen Vergessenen der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Er passte in keine Schublade.“⁴¹² Umso erfreulicher ist es, dass in den letzten Jahren einige wissenschaftliche Arbeiten zu Vlado Kristls Filmen publiziert wurden, was auch mir das Bekanntwerden mit seinen Filmen ermöglichte. Nachdem Lisa Andergassen im Jahr 2007 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien die erste Diplomarbeit zum Filmemacher Kristl schrieb, folgte im Jahr 2010 das Buch Christian Schultes *Vlado Kristl. Zerstörung der Systeme*, das ebenfalls seiner Filmarbeit gewidmet ist. 2011 brachten Christian Schulte, Franziska Bruckner, Stefanie Schmitt und Kathrin Wojtowicz den umfassenden Sammelband *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose* in der Reihe *Maske und Kothurn* (Zeitschrift des Instituts Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien) heraus. Die Herausgeber_innen des Sammelbandes veranstalteten im November des selben Jahres einen zweitägigen „Workshop zu Vlado Kristl“ in der Kunsthalle Wien, wo die einzelnen Forschungsbeiträge zum Künstler vorgestellt und diskutiert sowie einige seiner Filme gezeigt wurden. Im Juni 2012 gab es im Zuge des Wiener Symposiums „Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest“ einen Beitrag von Christine Brinckmann, der Kristls Film *Autorennen* (1964) gewidmet war. Thomas Brandlmeier, der ehemalige Direktor des Münchner Filmmuseums, verfasste bereits 1990 einen umfangreichen Essay zu Kristls Filmschaffen, der im deutschsprachigen Filmlexikon *CineGraph* veröffentlicht wurde. Im letzten Jahr 2014, erschien eine Doppel-DVD mit Kurz- und Langfilmen Vlado Kristls, die das Münchner Filmmuseum herausgebracht hat. Dadurch ist nun ein Teil seiner Filme der Öffentlichkeit zugänglich.

⁴¹¹ Als „Münchener Gruppe“ nannte man jene Filmemacher, die sich Anfang der 1960er Jahre rund um Haro Senft, Edgar Reitz, Alexander Kluge u.a. wöchentlich in einem Münchner Lokal trafen um sich auszutauschen und gemeinsame Projekte zu beschließen.

⁴¹² Schulte, *Vlado Kristl*, S. 16.

Literatur

Texte von Vlado Kristl

»Geschäfte die es nicht gibt«, Gedichte, München 1966.

»Rebell. Drehbuch für einen Spielfilm«, München, 28. 12. 1966, [archiviert an der Hochschule für Film und Fernsehen München (HFF)].

»Mundmaschine«, München 1969.

»Einführung in die 'Obrigkeit'«, in: *Filmkritik*, Nr. 7/1970, S. 372.

»Über unsre Vorstellungen als die ungeeignetsten Grundlagen unsres Handelns«, in: *Filmkritik*, Nr. 7/1970, S. 372–373.

»Antrag auf Förderung eines Filmes«, in: *Filmkritik*, Nr.7/ 1970, S. 370–372.

»Vorworte (Zeitschrift für unbrauchbare Texte)«, Nr.132. München 1970/71.

Sekundenfilme, hrsg. v. Wolf Wondratschek, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

»Video-Theater«, in: *Kinemathek* 53, 14. Jg., 1977, S. 2–6.

»Partei der Intelligenz«, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Uwe Nettelbeck, Saarbrücken: Saarländisches Künstlerhaus 1992.

»Die frühen Filme«, *Programmblatt Filmmuseum München, Juni-Juli 1988*; abgedruckt in: Booklet zur DVD, *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.

»Vorwort«, *Sonderprogrammheft Filmmuseum München, März 2002*; abgedruckt in: Booklet zur DVD, *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.

»Klonen Klonen Saga«, München 2002.

Sekundärliteratur

- Theodor W. Adorno, »Filmtransparente (1966)«, in: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest : das Wiener Symposium*, hrsg. v. Ralph Eue/Lars H. Gass, Wien: Synema 2012, S. 81–88.
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Midhat Ajanović Ajan, »Vlado Kristls Don Quijote«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a., Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 237–244.
- Lisa Andergassen, »'Wege aus dem System'. Vlado Kristls Gestus als Künstler und seine filmische Arbeit«, Diplomarbeit, Universität Wien 2007.
- Lisa Andergassen/Dietrich Kuhlbrodt, »Vlado Kristl - ein erratischer Block - Interview mit dem Erfahrungswissenschaftler Dietrich Kuhlbrodt«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a., Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 281–288.
- Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München: Piper 2000, (Orig.: *The Origins of Totalitarianism*, New York 1951).
- Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München/ Zürich: Piper 2002, (Orig.: *The Human Condition*, 1958).
- Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Ursula Luds, München/ Zürich: Piper 2003.
- Aristoteles, *Politik*, Hamburg: Meiner Verlag 2012.
- Alain Badiou, *Über Metapolitik*, Zürich [u.a.]: Diaphanes 2003.
- Friedrich Balke, »Politik und Leidenschaft in der neueren französischen Philosophie«, in: *Merkur*, 52/1998, S. 987–994.
- Emiliano Battista, »Translator's Preface«, in: Jacques Rancière, *Film fables*, Oxford [u.a.]: Berg 2006, S. vii – viii.
- Ulrich Beck, *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Thomas Bedorf, »Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz«, in: *Das Politische und die Politik*, hrsg. v. Thomas Bedorf/ Kurt Röttgers, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13–37.
- Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, (Orig., Berlin: Rowohlt, 1928).

- Walter Benjamin, »Der destruktive Charakter (1931)«, in: ders., *Denkbilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 96 – 98.
- Henri Bergson, *Das Lachen*, Jene: Diederichs 1921.
- Aneta Bialecka, »Die Enthauptung des Marsyas - Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 195–204.
- Ernst Bloch, »Der Nazi und das Unsägliche« (1938), in: ders., *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Werkausgabe, Bd.11, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 185 – 192.
- Thomas Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, edition text + kritik 1990, E1-E9.
- Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke, »Einleitung«, in: *Glossar der Gegenwart*, hrsg. v. Bröckling/ Krasmann/ Lemke, Berlin: Suhrkamp 2004.
- Ulrich Bröckling/Robert Feustel, »Einleitung: Das Politische denken«, in: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Bielefeld: Transcript 2010, S. 7–19.
- Wolfgang Broer, »Wort als Waffe. Politischer Witz und politische Satire in der Republik Österreich (1918 – 1927). Versuch einer Darstellung und Auswertung«, Dissertation, Universität Wien 1968.
- Barbara Bronnen, »Interview mit Vlado Kristl«, in: Booklet zur DVD *Der Damm & Film oder Macht*, R.: Vlado Kristl, München: edition-filmmuseum 2014.
- Franziska Bruckner, »Der geklonte Prometheus - Animationsaspekte im Werk Vlado Kristls«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 245–255.
- Sonja Buckel, »Zwischen Schutz und Maskerade - Kritik(en) des Rechts«, in: *Kritik und Materialität*, hrsg. v. Ales Demirović, Münster: Westfälisches Dampfboot 2008, S. 110–131.
- Judith Butler, »Folter und die Ethik der Fotografie«, in: dies., *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010, S. 65 – 98.
- Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphus*, Reinbek: Rowohlt 1959, (Orig., *Le mythe de Sisyphe*, 1942).
- Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz 2014, (1.Aufl., 2010).
- Roberto Esposito, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin: Diaphanes 2004.

- Michael Dost/Florian Hopf/Alexander Kluge, *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten.*, München: Hanser 1973.
- Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994.
- Helmut Färber, »Der Damm«, in: *Filmkritik*, Nr. 7, Juli 1965.
- Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.
- Radovan Grahovac, »Vlado Kristl - eine biographische Collage«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. S. 31-43.
- Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films. 1940-1960*, Gütersloh: S. Mohn 1962.
- Erika Gregor/Ulrich Gregor/Gero Gandert, »Interview mit Vlado Kristl«, in: *Filmkritik*, Nr. 1/1967.
- Harald Greve, »Zweimal Vlado Kristl: 'Sekundenfilme', 'Italienisches Capriccio'«, in: *Filmkritik*, Nr.4, April 1970, S. 213–214.
- Dieter Hoffmann, *Prosa des Absurden. Themen, Strukturen, geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard*, Tübingen: Francke 2006.
- Alexander Kluge, »Vortrag an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, am 5. November 1963 im Haus des Landtags in Stuttgart«, in: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest : das Wiener Symposium*, hrsg. v. Ralph Eue/Lars H. Gass, Wien: Synema 2012, S. 53–61.
- Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Alexander Kluge, »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, in: ders., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 215 – 222.
- Alexander Kluge/Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M. : Zweitausendeins 1981.
- Susanne Krasmann, »Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen«, in: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Bielefeld: Transcript 2010, S. 77–98.
- Dietrich Kuhlbrodt, »Vlado Kristls "Film oder Macht". Die Tradition eines Filmanarchisten«, in: *Filmkritik*, Nr.7/1970, S. 368–370.
- Ulrich Kurowski, »Bürgerliche Apokalypse. Der Maler, Lyriker und Filmemacher Vlado Kristl«, in: *Medium*, Nr. 4, April 1974.

- Philippe Lacoue-Lebarthe/Jean-Luc Nancy, »Ouverture«, in: *Rejouer le politique*, hrsg. v. Etienne Balibar u.a., Paris: Galilée 1981, S. 11–28.
- Philippe Lacoue-Lebarthe/Jean-Luc Nancy, »Le 'retrait' du politique«, in: *Le Retrait du politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*, hrsg. v. Jacob Rogozinski, Paris: Galilée 1983, S. 183–198.
- Claude Lefort, »Die Frage der Demokratie«, in: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, hrsg. v. Ulrich Rödel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 281–297.
- Georg Michael Leiner, zit. nach: »Der Damm. Kritiken. Diskussion. Presse.« O.O., 1964, (Faltblatt).
- Wolfgang Lempert, »Zum Begriff der Emanzipation«, in: *Emanzipation*, hrsg. v. Martin Greiffenhagen, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, S. 216–226.
- Brigitte Marschall, »Der Freiheitsweg in die Anarchie: 'Obrigkeitsfilm'«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 131–143.
- Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Chantal Mouffe, »Für eine agonistische Öffentlichkeit«, in: *Demokratie als unvollendeter Prozess*, hrsg. v. Okwui Enwezor, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002.
- Gabriele C. Pfeiffer, »'mitten im Arsch sitzen' - Vlado Kristl, Carmelo Bene und das video-teatro der 1970er«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 221–236.
- Jacques Rancière, *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994.
- Jacques Rancière, »Konsens, Dissens, Gewalt«, in: *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, hrsg. v. Mihran Dabag/Bernhard Waldenfels, München: W. Fink 2000, S. 97–112.
- Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Jacques Rancière, »Interview with Gabriel Rockhill«, in: ders., *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum Books 2004.
- Jacques Rancière, *Film fables*, Oxford [u.a.]: Berg 2006.
- Jacques Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, Berlin: Diaphanes Verlag 2008.
- Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: B_books Verlag 2008.

- Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig? [Vortrag, gehalten auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand, Fortaleza, Brasilien, 2004]*, Berlin: Merve -Verlag 2008.
- Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen-Verlag 2008.
- Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2009, (Orig., *Le spectateur émancipé*, 2008).
- Jacques Rancière, »Demokratie und Postdemokratie«, in: Jacques Rancière/ Alain Badiou, *Politik der Wahrheit*, hrsg. v. Rado Riha, Wien [u.a.]: Turia & Kant 2010, S. 119–156.
- Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2011.
- Dieter Reifarth, »Erinnerungen«, in: Vlado Kristl. *Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 265–280.
- Edgar Reitz/Alexander Kluge/Wilfried Reinke, »Wort und Film« (1965), in: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, hrsg. v. Christa Blümlinger/Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992, S. 209 – 223.
- Drehli Robnik, »Einleitung: Streit, Zeit, Bild. Zu Jacques Rancières Film-Schriften im Licht seiner Politiktheorie«, in: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, hrsg. v. Drehli Robnik/u.a, Wien: Turia + Kant 2010, S. 7–28.
- Gerd Roscher, »Nahstellen in der Zerstreuung - Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979 - 1997)«, in: Vlado Kristl. *Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 47–60.
- Frank Ruda/ Jan Völker, »Nachwort«, in: *Ist Kunst widerständig? [Vortrag, gehalten auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand, Fortaleza, Brasilien, 2004]*, Berlin: Merve -Verlag 2008.
- Richard Schaukal, *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses*, Wien (u.a.): Reinhold Verlag 1933.
- Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin: Duncker & Humblot 2009.
- Jörg Schöning. „Vlado Kristl – Filmmacher“, In: *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. Hans-Michael Bock, edition text + kritik 1990, B1-B4.
- Christian Schulte, *Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme*, Berlin: Verbrecher Verlag 2010.
- Christian Schulte/Franziska Bruckner/u.a. (Hg.), *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, erschienen in der Reihe *Maske und Kothurn*, Heft 3-4, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

Christian Schulte, »Am Ende der Ordnung. Vlado Kristls Poetik des Unbrauchbaren«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011 S. 85–95.

Christian Schulte, »Politik der Gefühle - Zur (Film-) Poetik Alexander Kluges«, in: *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, [Symposium zum Thema "Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte" am Institut für Zeitgeschichte an der Universität Wien, 3. bis 5. Mai 2012], hrsg. v. Aylin Basaran, Wien: Mandelbaum 2013, S. 105 – 118.

Wolfram Siebeck: »Don Kihote«, in: *VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen: 'Weg zum Nachbarn'. Bericht 1962*, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Oberhausen 1962.

Kurt Tucholsky, »Wir Negativen«, In: *Die Weltbühne*, Nr.12, 13.03.1919.

Georg Vogt, »Goldenberg im Kino, Sisypheos im Zug - Vlado Kristls *Der Damm* und Ferry Radax' *Sonne halt!*«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 113–123

Franz Witzentsen, »Filmmittel als Angriffsformen - Zu einer Veranstaltung rund um die Animationsfilme von Vlado Kristl«, in: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*, hrsg. v. Christian Schulte/ Franziska Bruckner/u.a., Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 61–62.

Wolf Wondratschek, »Statt eines Nachworts«, in: Vlado Kristl, *Sekundenfilme*, hrsg. v. Wolf Wondratschek, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 193 – 202.

O.V. »Video gegen Film und Fernsehen. Interview mit Vlado Kristl«, in: *film & ton-magazin*, Nr.7, 1975.

Filmdokumente

Kristl. Regie: Danko Volarić / Ana Marija Habjan, [TV-Dokumentation für TV-Zagreb], HR 2004.

Vlado Kristl - Ich bin ein Mensch-Versuch, Regie: Johanna Pauline Maier/ Markus Nechleba, [Porträt von Vlado Kristl], DE 2006.

Der Damm & Film oder Macht, Regie: Vlado Kristl, DVD, München: edition-filmmuseum 2014.

[Filme von Vlado Kristl sind in der Filmografie aufgelistet.]

Internetquellen

- Otmar Engel. »Destruktion des Vorhandenen. Der Damm«, *Filmstudio*, Heft 47/ 1965, <http://www.kinematographie.de/HEFT47.HTM#DD>, 30.12.2014.
- Herwig Höller, »Ein Tempel für Kroatiens Kunst«, *Falter* 49/09, <http://www.falter.at/falter/2009/12/01/ein-tempel-fuer-kroatiens-kunst/>, 5.12.2014.
- Christoph Hubatschke, »Politik, Polizei, Postdemokratie — Jacques Rancière«, *Die Bresche*, 7.11.2013, <http://www.diebresche.org/politik-polizei-postdemokratie-jacques-ranciere/> 2013, 10.01.2015.
- Kerstin Kellermann im Gespräch mit der Künstlerin Tanja Ostojic, »Dead in Transition«, *Augustin*, 4.12.2009, <http://www.augustin.or.at/zeitung/artistin/dead-in-transition.html>, 5.12.2014.
- Dieter Kuhlbrodt, »Tod dem Zuschauer«, in: *epd Film*, 8/1984, <http://www.filmzentrale.com/rezis/toddemzuschauerdk.htm>, 16.01.2015.
- Dieter Mersch, »Zur Aktualität von Lyotards Philosophie der Kunst. Politik der Wahrnehmung«, 17. Juli 2007, www.artnet.de, 10.12.2014.
- Andreas Mertin, »Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen«, *Tà Katoptrizómena*, Heft 75, <http://www.theomag.de/75/am379.htm>, 10.01.2015.
- O.V. »Vietnam. Aus der Gruft«, *Der Spiegel*, 2.4.1973, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42602578.html>, 10.1.2015.
- O.V., »Kunst: Rahmenfreiheit für Vlado Kristl«, *Der Spiegel*, 32/1975, S. 85, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/41458366>, 16.01.2015.
- O.V., »Trick & Politik. Die Zagreber Schule des Animationsfilms«, *Blog Okto TV*, 30.10.2010, <http://blogs.okto.tv/oktofokus/2010/10/12/trick-politik-die-zagreber-schule-des-animationsfilms>, 27.10.2014.
- O.V. »Jacques Rancière«, *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rancière, 10. 01. 2015.

Abbildung

S. 121: Still aus dem Film *Tigerkäfig* (1971), R.: Vlado Kristl, min 12:30.



Tigerkäftig (1971)

Filmografie – Vlado Kristl

Bei der Auflistung der Filme Vlado Kristls stütze ich mich auf folgende Quellen:

Jörg Schöning, „Vlado Kristl – Filmmacher“, in: *CineGraph*, Filmografie, F1 – F6.

Christian Schulte, *Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme*, S. 121 – 124.

Lisa Andergassen, »'Wege aus dem System'«, S. 113 -115.

1959 *Kradja Dragulja (Juwelenraub)* – Animationsfilm, 35mm, 10 min.

Regie, Buch, Zeichnungen: Vlado Kristl; Fertigstellung: Mladen Feman; Produktion: Zagreb-Film.

1960 *Žagrenska koža (Das Chagrinleder)* – Animationsfilm, 35mm, 10 min.

Regie, Buch, Zeichnungen: Vlado Kristl; Co-Regie: Ivo Vrbanić; Produktion: Zagreb-Film.

1960 *Don Kihot (Don Quichotte)* – Animationsfilm, 35mm, 10 min.

Regie, Buch, Zeichnung: Vlado Kristl; Kamera: Zlatko Sačer; Musik: Milko Kelemen; Produktion: Zagreb-Film.

1962 *General i resni človek (Der General und der ernste Mensch)* – Kurzfilm, 35mm, 10 min, s/w.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Hauptdarsteller: Vlado Kristl; Produktion: Viba-Film, Lubljana.

1963 *Arme Leute* – Kurzfilm, 35mm, 8 min, s/w.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Kamera: Wolf Wirth; Musik: Hans Posegga; Darsteller: Vlado Kristl, Christian Doerner, Wolf Wirth, Peter Schamoni; Produktion: Peter Schamoni, München.

1963 *Madeleine, Madeleine* – Kurzfilm, 35mm, 13 min/ 11min.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Kamera: Wolf Wirth; Schnitt: Tanja Schmidbauer; Musik: Erich Ferstl; Darsteller_innen: Madeleine Sommer, Elisabeth Holzner, Rolf Huber, Theo Rauch, Marika Silbernagl; Produktion: Houwer-Film, München.

1964 *Der Damm* – Langfilm, 35mm, 82 min, s/w.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Regie-Assistenz: Gerhard Schumm; Script: Michaela Berchtold; Kamera: Gerard Vandenberg; Schnitt: Marlies Detjens, Michaela Berchtold; Ton: Klaus Bornemann; Darsteller_innen: Petra Krause, Vlado Kristl, Felix Potisk, Erich Glöckler, Uwe Nettelbeck; Produktion: Detten Schleiermacher, Ulm.

1965 *Autorennen* – Kurzfilm, 35mm, 10 min.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Kamera: Wolf Wirth; Schnitt: Dagmar Sowa, Tanja Schmidbauer; Darsteller_innen: Carl Walter, Miroslav Spanić, Marly Hass; Produktion: Houwer-Film, München.

1965 *Maulwürfe* – Kurzfilm, 16mm, 9 min, s/w.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Kamera: Petrus Schloemp; Produktion: Vlado Kristl, München.

1965 *Friedliche Zeiten* – Kurzfilm.

Regie: Christian Rischert; Darsteller: Vlado Kristl, H. Wittler, u.a.; Produktion: Arcis-Film, München.

1966 *Prometheus* – Animationsfilm, 35mm, 10 min.

Regie, Buch, Zeichnung: Vlado Kristl; Kamera: Otmar Krischkowsky; Mitarbeit: Hildegard Rischert; Produzent: Christian Rischert; Produktion: Arcis-Film, München.

1966 *Der Brief* – Langfilm, 35mm, 83 min.

Regie, Buch: Vlado Kristl; Script: Eva Zeyn; Kamera: Wolf Wirth; Schnitt: Eva Zeyn; Musik: Gerhard Bommersheim; Produktion: Peter Genée Filmproduktion, München.

1967 *Die Utopen* – Animationsfilm, 35mm, 9 min.

Regie, Buch, Zeichnung: Vlado Kristl; Kamera: Pit-Jörg Brockner; Schnitt: Vlado Kristl, A. Schneider; Produktion: Lux-Film Borresholm, München.

1968 *Sekundenfilme* – TV-Kurzfilmserie (16 Kurzfilme), 35mm, 18 – 22 min

Regie, Buch, Schnitt: Vlado Kristl; Kamera: Manfred Feichtner; Musik: H. A. Simon, Hugo Wolf; Sprecher: Rolf Schwendter; Produktion: Bayrischer Rundfunk, München.

1968 *100 Blatt Schreibblock* – Realfilm, 16mm, 45 min, s/w.

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Vlado Kristl; Geräusche: J. A. Riehl; Produktion: Vlado Kristl, München.

1969 *Italienisches Capriccio* – Kurzfilm, 35mm, 30 min.

Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Musik: Vlado Kristl; Produktion: Lux-Film Borresholm/ Vlado Kristl, München.

1970 *Film oder Macht* – Langfilm, 35mm, 110 min, s/w.

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl / Pit-Jörg Brockner / Karl Schedereit, München.

1971 *Obrigkeitsfilm* – Langfilm, 16mm, 90 min.

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Vlado Kristl; Musik, Mundharmonika: Hjalmar-Maximilian „Ringo“ Praetorius; Produktion: Vlado Kristl, München.

1971 *Berlinale* – Kurzfilm, Super8, 20 min.

Regie, Buch, Kamera: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, München.

1971 *Tigerkäfig* – Kurzfilm, Super8, 14 min.

Regie, Buch, Kamera: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, München.

1971 *Die Dächer der Ruinen* – Kurzfilm, Super8, Länge: o. A.

Regie, Buch, Kamera: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, München.

1971 *Kino zwei* – TV-Film

Regie: Edgar Reitz; Darsteller_innen: Urs Jenny, Werner Egger, Vlado Kristl, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel und weitere Filmemacher; Produktion Edgar Reitz Filmproduktion, München; für ZDF, Mainz.

1972 *Akademismus* – Realfilm, Super8, 60min.

Regie, Buch, Kamera: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, München.

1973 *Literaturverfilmung* – TV-Kurzfilm, 16mm, 10 min.

Regie, Buch: Vlado Kristl, nach dem Prosa-Gedicht „Le mauvais vitrier“ von Charles Baudelaire; Darsteller: Hjalmar-Maximilian „Ringo“ Praetorius, Vlado Kristl; Produktion: Sender Freies Berlin, Berlin/West.

- 1973 *Horizonte* – TV-Kurzfilm, 16mm, 9 min.
Regie, Buch, Darsteller: Vlado Kristl; Produktion: Bernhard Dörries, München; für den ZDF, Mainz.
- 1974 *Thank You / Kollektivfilm* – Filmklasse unter Kristls Leitung, 16mm, 20 min.
Realisation: Jürgen Berge, Hartmut Lech, Vlado Kristl; Texte: Vlado Kristl; Darsteller: Vlado Kristl;
Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film, München.
- 1974 *Der lange Abschied von Oberhausen* – Dokumentation, 110 min.
Regie, Produktion: Bernhard Dörries; Mitwirkung: Vlado Kristl, Edgar Reitz, Haro Senft, Herbert Vesely.
- 1975 *Diese Gedichte* – 16mm + Super8, 58 min (18 + 40 min).
Regie, Buch, Texte, Kamera: Vlado Kristl; Mitwirkende: Margarethe Hasinger, Angelika Bachmann, Petra Rudolf, Veronique Blanc, Ursula von Grundherr, u.v.a.; Produktion: Vlado Kristl, München.
- 1982 *Verräter des jungen deutschen Films schlafen nicht!* - Animationsfilm, 35mm, 6 min.
Regie, Buch, Kamera, Animation, Ton: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1983 *Tod dem Zuschauer* – Langfilm, 35mm, 102 min.
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Vlado Kristl; Darsteller_innen: Hans Jürgen Masch, Kiev Stingl, Brigitta Grabenkamp, David Roberts, Angelika Oehms, Dietrich Kuhlbrodt, Hund Berger, u.v.a.;
Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1985 *Zeichnungen* – Animationsfilm, 35mm, 7min, s/w.
Regie, Buch, Kamera, Animation, Ton: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1986 *Nicht nichts ohne Dich* - Spielfilm, 88 min.
Regie, Produktion: Pia Frankenberg; Script: Klaus Bueb, Erich Fried; Mitwirkende: Vlado Kristl, u.a.
- 1987 *Am Wegende, am Bach, mit Susanne oder: Die Postmoderne, das Ende des Funktionalismus und das der faschistischen Logik.* - Animation, 35mm, 21 min.
Regie, Buch, Kamera, Animation, Ton: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1990 *Die Schule der Postmoderne* – 12 min.
Regie, Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1990 *Der Tod des Beamten* – 13 min.
Regie, Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1992 *Elektromobil* – Video Hi 8, 30 min.
Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Ton: Vlado Kristl; Produktion: Vlado Kristl / Michael Brux, Hamburg.
- 1992 *Partei der Intelligenz* – Video Hi 8, 4 min.
Regie, Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1994 *Die Hälfte des Reichtums für die Hälfte der Schönheit* – Animationsfilm, 9 min.
Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Produktion, Zeichnung: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1996 *Als man noch aus persönlichen Gründen gelebt hat* – Kurzfilm, 8 min.
Regie, Produktion: Vlado Kristl, Hamburg.
- 1997 *Die Gnade Nichts zu Sein (1993-1997)* – Langfilm, 94 min.
Regie, Produktion: Vlado Kristl.

1998 *Der letzte Klon* – Kurzfilm, 6 min.

Regie, Produktion: Vlado Kristl.

2000 *Drei faule Schweine* – Kurzfilm, 6min.

Regie: Vlado Kristl; Mitwirkende: Bert Schmidt, Dieter Reifarth; Produktion: Vlado Kristl / Strandfilm ProduktionsGmbH, Frankfurt am Main.

2002 *Kunst ist nur außerhalb der Menschengesellschaft!* – Kurzfilm, 9 min.

Regie, Kamera, Gedichte, Schnitt: Vlado Kristl; Ton: Markus Nechleba; Darstellerin: Carola Regnier; Filmproduktion: Regnier / Nechleba / Kristl / Strandfilm ProduktionsGmbH, München.

2004 *Weltkongress der Obdachlosen* – Kurzfilm, 3 min.

Regie: Vlado Kristl, Carola Regnier, Johanna Pauline Maier; Kamera, Schnitt, Musik: Vlado Kristl, Johanna Pauline Maier; Ton: Vlado Kristl, Carola Regnier; Darsteller: Vlado Kristl, u.a.; Produktion: Dax-Filmproduktion / Weekendfilm-Produktion, München.

Danksagung

Ich danke meinen Eltern dafür, dass sie mich in meinen Entscheidungen motivierend begleitet haben und mir durch finanzielle Unterstützungen ermöglicht haben das Studium abzuschließen. Meinen beiden Brüdern, Stefan und Michael, sowie meiner Großmutter Martha danke ich für die Ermutigung in schwierigen Phasen.

Für unterschiedliche Hilfen während des Schreibens meiner Diplomarbeit danke ich vielmals Jasmin Seidl, Rainer Ammer, Linda Seidl, Stefan Ott, Jasmina Hirschl, Lilly Panholzer und Julia Stoff. Auch Sabrina Kvas-Pobatschnig, Natalie Marktl, Sarah Saran, Rebecca Csenar und Ursula Stoff möchte ich für anregende Gespräche und Ermutigung danken.

Mein besonderer Dank gilt Irene Krassnitzer für ihre geduldige und aufmerksame Unterstützung während der letzten Jahre meines Studiums.

Für die wertschätzende Betreuung, seine Geduld und seine Anregungen danke ich meinem Diplombetreuer Christian Schulte.

Abstract

Vlado Kristl (1923 – 2004) war ein intermedialer Künstler und Filmemacher, der seit den 1960er-Jahren in der Bundesrepublik Deutschland lebte und arbeitete. Zu seinem Werk zählen Animationsfilme, Kurzfilme, Langfilme und Hybridfilme. Mit eigensinniger Poetik durchkreuzt Kristl bestehende Ordnungen und setzt Gesellschaftskritik mittels unterschiedlicher Ästhetiken um. Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage nach den „Möglichkeiten des Politischen in den Filmen Vlado Kristls“. Mit welchen filmästhetischen Mitteln und künstlerischen Methoden arbeitete der Filmemacher? Welche politischen Haltungen drücken sich aus? Wo sind politisch produktive Momente in Kristls Filmarbeit auszumachen? Und arbeiten seine Filme einer Emanzipation des Publikums zu? Diese Fragen stehen im Zentrum der vorliegenden Diplomarbeit. Im ersten Kapitel werden unterschiedliche Stationen in Vlado Kristls künstlerischer Biographie nachgezeichnet. Anschließend setzt sich die Arbeit mit dem Begriff des „Politischen“ auseinander. Um die Konturen für diesen Terminus zu schärfen skizziere ich die Differenz zwischen dem „Politischen“ und der „Politik“. Das dritte Kapitel gilt der politischen Philosophie Jacques Rancières. Es erfolgt eine knappe Einführung in sein Konzept des „Unvernehmens“, in seine ästhetische Theorie und seine Überlegungen zum Medium Film. Nachdem einige theoretische Begriffe, die für die weitere Arbeit relevant sind, eingeführt wurden, wird der Fokus auf die Analyse von Kristls Filmarbeit gesetzt. Am Beispiel von zwei Filmen Vlado Kristls – *Der General und der ernste Mensch* (1962) und *Tigerkäfig* (1971) – werden spezifische ästhetische Aspekte, die den beiden Arbeiten eigen sind, herausgearbeitet. Jene künstlerischen Arbeitsweisen, denen politisches Potenzial inhärent erscheint, werden im fünften Kapitel ausführlich besprochen. Dabei werden Bezüge zu Rancières Politik- und Filmtheorie hergestellt sowie philosophische und filmtheoretische Ansätze weiterer Theoretiker_innen miteinbezogen. Es zeigt sich, dass in der gegenwärtigen Zeit, die durch Beschleunigung und technische Perfektion bestimmt ist, Kristls Filmen, die auf Ästhetiken der Unterbrechung und Unabgeschlossenheit bestehen, eine besondere Aktualität zukommen könnte.

Lebenslauf

Marina Damaris Leblhuber

geboren 1984 in Wels, Oberösterreich

Ausbildung

- 2003 - 2015 Studium der „Theater- Film- und Medienwissenschaft“, Universität Wien
- 2003 - 2015 Studium der „Internationalen Entwicklung“, Universität Wien
- 2006 - 2007 „Unterrichtsfach Italienisch“, Universität Wien
- 2006 - 2007 „Kunst und Kommunikative Praxis“, Universität für Angewandte Kunst
- SS 2005 Studienprogramm „Humanities and Sociology“ der California Polytechnic State University, Chiang Mai (Thailand) / Da Nang (Vietnam)
- 1995 – 2003 Bundesrealgymnasium Traun, Oberösterreich