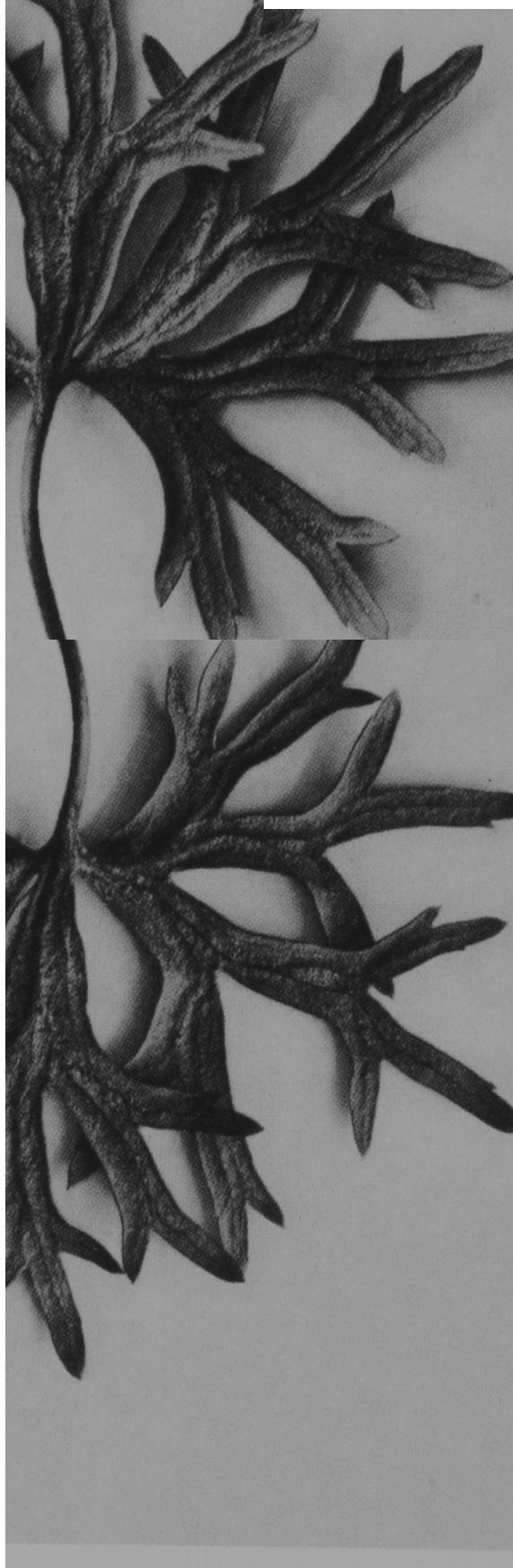


X Machina and the World of Tomorrow

Kino Kommunismus Wunschmaschinen



LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON-MONT-PLAISIR (1895)

Lumières Film markiert symbolisch den Anfang der Filmgeschichte. Er zeigt die Arbeiter beim Verlassen der Fabrik. Das Kino als Traumfabrik ist schon immer das Verlassen der Fabrik, eine Bewegung der doppelten Exteriorität, die begrifflich sowohl ein Außen als auch eine Oberfläche bezeichnet; das Hinausweisen über etwas und die Oberfläche der äußeren Wirklichkeit auf der Kinoleinwand.

Das Kino mag historisch an den Kapitalismus in seiner spektakulären Form gebunden sein. Dennoch wollen wir es nicht nur als beispielhaft für den Amüsierbetrieb im Fordismus betrachten, sondern es als eine unstillbare Wunschmaschine anvisieren. Wir möchten im Folgenden zeigen, dass aufgrund seiner ästhetischen Wahrnehmungsanordnung das Kino das Potenzial innehat, die Wünschbarkeit der Subjekte zu erweitern und damit eine »Simulation des Begehrens« zu sekundieren weiß, die seine historische Situiertheit transzendierte und auf ein anderes Begehrnis hindeutet.

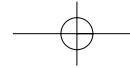
Kino und Arbeit

Kommunismus, so wie bini Adamczaks kürzlich erschienene *Kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird* ihn versteht, ist die Emanzipation von den kapitalistischen Produktionsverhältnissen. Diese treten dort als Gevatter Fabrik auf, die die Bedürfnisse der Menschen regulieren möchte:

»Die Fabrik gibt dir genug Geld, damit du essen und trinken und wohnen kannst und zweimal in der Woche ins Kino. Aber dafür musst du, solange du hier bist, fast alles machen, was die Fabrik dir sagt.« ›Zweimal die Woche ins Kino ist gut, denken sich die Menschen‹ [...] « (S. 16)

Schon nach 27 Seiten geht der Kapitalismus – doch das Kino bleibt. Auch im Kommunismus treibt es die Menschen noch ins Kino, so als sei nichts gewesen, und dabei war sich Adorno ganz sicher, dass die befreite Gesellschaft auch die Befreiung vom Kino mit sich bringt. Welches Begehrnis führt also nach wie vor der Revolution vor die Leinwand? So wie die Menschen erst arbeiten müssen, um ins Kino gehen zu können, so nimmt das Kino schlechthin die Rolle der *Nicht-Arbeit* ein. Mit dem Kino wird ein Signifikant zitiert, den die Leserin als Emblem einer Massenkultur erinnert.¹ Erinnern deshalb, weil das Kino seinen hohen Stellenwert in einer selbst historisch gewordenen fordistischen Freizeitkultur verloren hat. Dennoch fungiert und funktioniert das Kino immer noch par excellence als Ausdruck einer Opposition zur Arbeit.

x machina: kino ...
37



Während das Buch kommunistische Gesellschaften entwirft, die als Fixpunkt durchweg das Problem der Arbeit haben, schweigt es zu den Publikum im Kinosaal. Das, was dort passiert, kommt im wortwörtlichen Sinne nicht zu Wort. Sehr wohl wird das Ins-Kino-Gehen als Parameter einer sich schlecht bzw. gut entwickelnden Gesellschaft hergenommen. Das Wie-oft des Kinobesuchs mitentscheidet da schon über Wohl und Wehe einer ausprobierten Gesellschaftsform.

Aber das Kino tritt beileibe nicht nur als nicht ausgemalter Sehnsuchtsort auf, durch den man über die Hintertür dem gesellschaftlichen Tohuwabohu entrikt. Das Kino ist klarerweise Teil der Produktionsverhältnisse: Für die Kinokartenbastelmenschen ist es selbst die Arbeit – *Kino als Arbeit*. Das Kino wird gemacht und Kinokartenbasteln macht auch nicht mehr Spaß als Bügeleisenbasteln. Von nicht ungefähr ist es die Produktion der Kinokarten, markieren sie den Vorraum des Kinos, den Übergang von der Arbeit zur Nicht-Arbeit. Kino von der Seite der Produktion gedacht als Arbeit wie als – für die Konsumtion – Verheiß und Erfüllung der Nicht-Arbeit: dazwischen siedelt also das Motiv des Kinos.

Doch was, wenn die Arbeit vor dem Kino nicht hält macht, wenn sie sich mit in den Saal setzt – und was, wenn dort die Arbeit selbst vom Kino zugerichtet und verrichtet wird? Eine spezifische Form der *Arbeit im Kino*: affektive Arbeit, eher: Affekt-Arbeit. Es wird nicht gearbeitet im Kino – im Kino arbeitet *etwas*. Um dem gewahr zu werden, müssen wir zunächst das Kino kennen lernen: seinen Raum samt seiner besonderen Wahrnehmungsanordnung, das *Dispositiv*, anschauen.

Warum Kino?

Während sich die ontologischen Filmtheorien gegenseitig schlaftrig schrieben mit der lausigen Frage »Was ist Kino?«, bemühen wir uns um eine Verschiebung der Perspektive: »Was passiert im Kino?«, oder besser noch weiter weg davon, dahin, welches Potenzial ihm eigen ist, warum das Kino nicht nur für die *Massenkultur* steht, sondern eine andere, leibliche und libidinöse Weise der Erkenntnis darstellt.



Die psychoanalytische Filmtheorie, die verschiedene Analogien zwischen Traum und Film, Analysesitzung und Kinoraum gezogen hat, geht seit jeher von einem paradoxen *Dispositiv* aus: Einerseits ist die Zuschauerin, mehr oder weniger bequem an ihren Sessel gefesselt, jedenfalls motorisch recht eingeschränkt und mit einer relativen Stummheit geschlagen. Bewegung findet vor allem im Auge und auf der Leinwand statt. Trotzdem oder gerade deshalb merken die Sinne auf (und längst nicht nur der des Sehens!) für das Nahe- oder Fernliegende, das, was im Alltag verschwindet, unsichtbar wird oder ausgeschlossen: Im Kino treibt uns der Film schon mal den Schweiß aus den Poren oder die Tränen ins Gesicht. Aber hast du mal versucht, in der U-Bahn oder im Seminar zu weinen?

Nicht nur solcherlei Affekte kennen wir aus dem Kino. Es ist dem Begehrten und den libidinösen Strömen auf Gedeih und Verderb verfallen. Es treibt uns in den dunklen Kinosaal, der schon immer mehr ›Dark Room‹ als ›Black Box‹ gewesen ist, und staut sich dort auf: Wir sehen Filme der Liebe wegen, nicht (zumindest nicht primär) um ethisch, moralisch, ideologisch, kritisch angeregt zu werden, sondern um es uns gut gehen zu lassen. Für die Zuschauerin (und empirisch-historisch war es tatsächlich die Zuschauerin und weniger der Zuschauer) ist der Dark Room ein Zufluchtsort, Stauraum des Begehrten, aber auch der bloßen Zerstreuung. Diese ist aber nicht nur der Produktion der Ideologie und der Reproduktion der Arbeitskraft in einem dienlich: Für den Jungspund Jean-Pierre Léaud in *LES QUATRE CENTS COUPS* gilt das wohl nicht; der schwänzt wahlweise die Disziplinaranstalten Familie und Schule, um sich ins Kino zu schummeln. Das Kino betreibt – gewünscht oder nicht – die Verwirrung der Rationalität. Es wird zum »Asyl für geistig Obdachlose«, die Zerstreuung suchen, wie Siegfried Kracauer schreibt.

Die Vereinigung der Sinne zur Affektproduktion, die libidinösen Ströme und die zweckfreie Zerstreuung – das alles macht das Kino nicht zur Paraphrase des Kommunismus. Im kulturindustriellen Kapitalismus hat das Realitätsprinzip allem einen festen Platz zugewiesen, das entgrenzende Moment wird vorab im Kopf domestiziert und mit der vorgesehenen Formel »Das ist ja nur ein Film« zwangs rationalisiert. Es gehörte also eine gehörige Portion Naivität dazu, eine bloße Apologie des real existierenden Kinos zu betreiben. Vielmehr gilt es, sich die Möglichkeiten im Kino zu ver gegenwärtigen, was eine historische Theorieperspektive einschließt.

Kino als Traumfabrik

Es gilt, sich der Jahrmärkte und Zirkusse zu erinnern, die die Anfänge der Massenkultur markieren, genauso wie deren alsbaldigen kulturindustriellen Verfertigkeitheit. Das kinematografische Potenzial liegt in der historischen Überbrückung der kulturellen Trennung von Kunst und Massenkultur, die einst die der sozialen Klassen hypostasierte. Kino ist Hollywood ist *Traumfabrik*. So abgeschmackt dieser Konnex sein mag, er enthält das, was das Kino zum Sinnbild des Kapitalismus macht. Während nach Félix Guattari die Psychoanalyse eine Form bürgerlicher Subjekterzwingung darstellt, sieht er das Kino als Ort der Affekte, bei dem Papa und Mama gefälligst zu Hause bleiben. Das Kino versammelt Momente, die sich einer Restauration des bürgerlichen Reproduktionsmodells entziehen, ihm widerstehen. Das kollektive, nicht-familialistische Moment des Kinos gleicht aber auch weniger der marxistischen »Assoziation freier Individuen«, denn einer Dissoziation von Wunschproduzentinnen. Im dunklen Kino verschwindet zwar nicht die Zuschauerin samt ihres Unbewussten, doch vermag sie sich kurzzeitig des langen Mantels der Individuation zu entledigen, ihrer gesellschaftlich produzierten individualpsychologischen Entwicklungsgeschichte – niemand schert sich dort um dich als Ich. Und so kehrt man an die frische Luft und

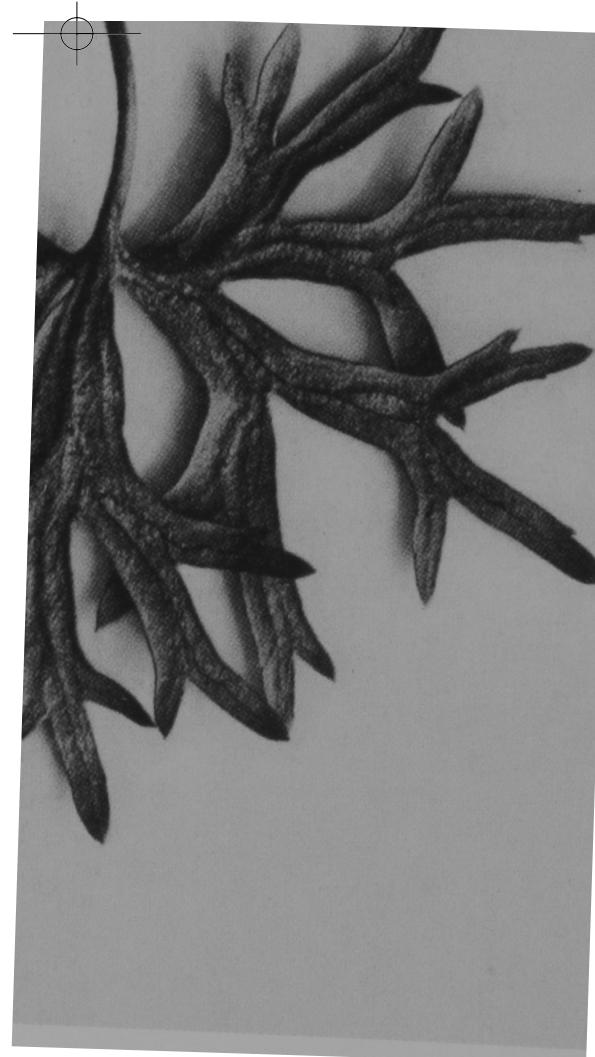
fühlt sich noch ein wenig benommen, und die Straße, so bemerkte Adorno, ist doch nur noch die Verlängerung des Kinos. Guattaris Liebe zum Kino, seine Liebe im Kino verkennt freilich nicht die dortige Ideologieproduktion. Aber während von der Psychoanalyse nichts mehr zu hoffen sei, kann man vom Kino das Beste und Schlimmste erwarten.

Dies eröffnet unerwartet eine Passage zu den frühen Arbeiten Kracauers, der im Kino einen *Möglichkeitsraum der Erkenntnis* gesellschaftlicher Entwicklung sah. Aber nicht nur das: Im Kino sieht Kracauer einen Raum, der verdrängte Sehnsüchte sichtbar macht, der der Abstraktion kapitalistischer Gesellschaften etwas entgegensemmtzt. Aber nicht durch Eskapismus in eine vorkapitalistische Romantik, sondern durch die Technik des Kinos, die selbst Teil des (kulturindustriellen) Kapitalismus ist. Dies zeichnet Kracauer als deziert geschichtlichen Autoren aus. Wie Guattari denkt er das Kino als eine der Gegenwart angemessene Technik: historisch, ökonomisch, sozial angemessen. Entscheidend ist, dass das Kino aber nicht nur adäquater Ausdruck des beschädigten Lebens im Kapitalismus ist und immer nur wieder das uneingelöste Versprechen der Massenkultur evoziert. Es bietet die Fläche für libidinöse Besetzungen, Begehen, Träume und Wünsche und verweist so nicht nur auf das Uneingelöste, sondern materialisiert es, macht es wahrnehmbar. Es trägt über das Angemessene hinaus.

Kino als Wunschmaschine

Die Skizze des Kinos als Affektraum und als Traumfabrik führt uns zu den unablässigen laufenden Maschinen. Und wir haben nun eine Ahnung davon, was diese eigentlich so produzieren: Es sind die *Wünsche*. Diese sind nicht bloße Triebbefriedigung, sie sind frei flottierend und lassen sich nicht stillstellen. Dies ist ihre Stärke und ihre Schwäche zugleich: Stärke, weil sie somit nie mit der bestehenden Realität übereinstimmen, nie konform sind und somit gänzlich in Ideologie aufgehen; und Schwäche, weil sie als Unbewusstes keine erkennbare Sprengkraft der Erkenntnis besitzen. Wir haben gelernt, unsere Wünsche zu kontrollieren, um sozial integriert zu sein. Das Unbewusste wurde somit längst zum Komplizen sozialer Herrschaft.

Wünsche sind zentraler Bestandteil von binis Kommunismusvarianten. Mit den Wunschzetteln, die die Menschen schreiben, treten sie zum ersten Mal manifest auf. Aber sie entwickeln sich dann zum Problem: »Statt miteinander zu reden, reden wir mit den Wunschzetteln.« (44). Diese – die Kinder eigentlich nur zu Geburtstagen und zu Weihnachten zu schreiben haben und Erwachsene gar nie mehr – markieren einen pragmatischen Umgang mit Wünschen; sie werden ausgesprochen, aufgeschrieben und landen schließlich auf den Stapeln der Topfmenschen, werden rationalisiert. Jede kann so ihre ganz individuellen Wünsche formulieren und befriedigen lassen.



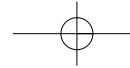
x machina: kino ...

39

Im Kino aber liegen die Wünsche jenseits der formulierbaren Wünsche. Es sind sozusagen Subwünsche. (Auch für das Kino gibt es Zettel; es sind die Kinokarten, die die Kinokartenbastelmenschen für das Publikum geschrieben, gedruckt und verkauft haben. Aber Wünsche stehen auf denen keine. Sondern LAST PICTURE SHOW oder PRIMA DELLA RIVOLUZIONE – Verheißung des Endes der Vorgeschichte.) Im Kino kommen die Wünsche nicht fixiert oder aufgeschrieben daher. Das Kino ist auch kein Apparat, den man bedient und der in seiner Funktionalität begrenzt ist, sondern eine Maschine. Die *Maschine* produziert ein Mehr, ein Mehr an Wert, einen Überschuss.

Das Kino ist eine unablässige *Wunschproduktion*, die über das Bestehende, über den Wunsch der Einzelnen hinausreicht. Diese Wunschproduktion evoziert das Nicht-Entsprechende ihrer Wünsche, das noch zu Wünschende. Gemeint ist, dass das Kino nicht nur genau die Wünsche produziert, die die einzelnen Zuschauerinnen ins Kino strömen lässt. Sondern dass es Wünsche produziert, die diese gar nicht auf ihrem Billett stehen haben. Wunschproduktion, die über identifikatorische Besetzungen hinausweist und so etwas vom Nichtidentischen kündet.

Das kritische Moment aber macht sich nicht an der Wunscherfüllung selbst fest, sondern an deren Absenz, an deren Verweigerung. Es macht sich beispielsweise fest an der *Langeweile*, die man im Kino empfindet, am *Warten* währenddessen. Von beiden Ereignissen schreibt Kracauer. Sie erscheinen bei ihm als paradigmatische Momente der Moderne. Sie benennen ein Aussetzen der Wunscherfüllung und zeigen das Wünschen damit jenseits von dessen Opakheit. Sie machen das Wünschen wahrnehmbar.



Wenn aber schon das Wünschen im Kapitalismus auf eine Warenform begrenzt sein soll, dann vermag die Offenbarwerdung des Wünschens im Moment des Aussetzens ihrer Erfüllung eine – wenn auch amorphe und unspezifische – Vorform der Politisierung des Wünschens bereitzustellen. Es ist nicht einfach die Langeweile im Alltag, die dies ermöglichen könnte; es bedarf dazu der Wunschmaschine des Kinos, das uns die Erfüllung und Befriedigung vorenthält, nach der wir bei Pepsi und Popcorn verlangen. Doch diese Irritation bedarf einer besonderen Wahrnehmung, die ab einem gewissen Punkt unsere bestehende Wahrnehmung transformiert und Wünsche blubbern lässt, von denen wir nicht zu träumen wagten, Wünsche, die Linien des Begehrrens nach sich ziehen können. Das Kino: Labor der *ästhetischen Wahrnehmung*.

Ästhetische Wahrnehmung als Wunschproduktion

Marx, so erinnerte nicht zuletzt Alexander Kluge, übte sich meisterhaft in teleologischen Turns: Im Kommunismus werden die Sinne Theoretiker. Sinnliche Wahrnehmung, etwas für wahr nehmen über die menschlichen Sinne – das Sehen, das Hören, das Schmecken, das Riechen, das Berühren – würde im Kommunismus die einst fundamentale Trennung der Wissenschaft in die der Natur und die des Geistes aufheben, und damit auch Wissenschaft selbst. Theorie in ihrer Bedeutung als Schau (*theoria*) käme zu sich. Glauben wir nun dieser Ende der Fahnenstange-Philosophie oder nicht – sicher ist, sie deutet auf einen Zusammenhang von revolutionärer Transformation und sinnlicher Wahrnehmung und, allen Ökonomismus witternden Antimarxistinnen zum Trotz, die fundamentale Rolle der letzteren.

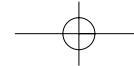
Um im gasigen (das heißt: Ideologie produzierenden, verdinglichenden, vergeschlechtlichenden und ethnifizierenden) Kapitalismus noch zur Schau zu kommen, bedarf es Hilfsmittel, Maschinen oder Krücken, zum Beispiel das Kino. Kino als Erkenntnisrücke. Wenn wir die Film-Schau des Kinos als gegenüber der Wissenschaft alternative Form der Erkenntnis vorschlagen, meinen wir nicht primär seine Bilder oder abstrakte Visualität, nicht die vielfältigen psychischen Identifikationsprozesse, die von der Leinwand gespiegelt werden, auch nicht das realistische Fenster zur Welt, vielmehr geht es um den Akt der filmischen Wahrnehmung im Raum des Kinos. Diese ist eben nicht bloß sinnlich, nicht die unvermittelte Sicht auf die Dinge (wie der Empirismus der Insektenforscher munter vorgaukelt), sondern eine besondere Weise des sinnlichen Zur Welt Seins: *ästhetische Wahrnehmung* (*aisthesis*) der diskontinuierlichen Einheit fotografischer Bewegungsbilder von materialen Gegenständen im dunklen Kinoraum. Dieser Begriff grenzt sich jedoch nicht nur ›nach unten‹ ab, von der, wie Adorno sie gerne abkanzelte, ›bloßen Wahrnehmung‹, sondern auch ›nach oben‹: In der Ästhetik, der Süßwarenabteilung der Philosophie, schwebt die *ästhetische Erfahrung*, wenn nicht gar die *Erfahrung von Kunst* als das Höchste der Gefühle erhaben über den beiden bisherigen Wahrnehmungsformen. Während die bloß

sinnliche Wahrnehmung Apologetin des Allgemeinen ist, schließen sich die zuletzt genannten Begriffe – wie sehr sie auch dynamisiert und entauratisiert oder sonstwie aufgebretzelt werden – in die VIP-Lounge des schönen Scheins ein. All diese Formen des Weltbezugs erkennen das Ästhetische der Alltagswelt und der Massenkultur, die einen, weil sie die verwaltete Welt, die anderen, weil sie den white cube im Kopf spazieren tragen.

Für den Begriff der ästhetischen Wahrnehmung ist nicht nur der Alltag in seinen Besonderheiten von Bedeutung, sondern auch der Körper; nicht jedoch im physikalischen oder geometrischen Wortsinne, gemeint ist der *Leib* des Menschen. Merleau-Ponty versucht sich mit diesem Begriff gleichermaßen entschieden zu distanzieren vom Idealismus und seiner Privilegierung des Ich wie vom Empirismus, welcher die Sinne als alleinige Grundlage des Wissens anerkennt. Wahrnehmung vollzieht sich hingegen notwendig als leibliche, und so kommt es (und so kommen wir zurück ins Kino!), dass wir den Film nicht nur sehen, sondern über den Fetischismus der visuellen Kultur hinaus werden alle körperlichen Sinne affiziert. Phänomenologisch bezeichnet, schweift im Kino nicht bloß der Blick umher, vielmehr wird der Film gefühlt und gespürt – unabhängig davon, ob er gefällt oder nicht. Und so packt es meinen Körper, und ich beginne, die Verbrennungen Howard Hughes' beim Sturz auf Beverly Hills auf der eigenen Haut zu spüren. Weniger spektakulär als THE AVIATOR, wenngleich unweit eindringlicher: das langsam behutsame Schweißen der Kamera über die Backwaren von Valeria Bruni-Tedeschi und über die vielen Kleidungsstücke von Grégoire Colin, wie wir sie in Claire Denis' NÉNETTE ET BONI stofflich erleben können. Zusammenfassend ist die ästhetische wie jede Form der Wahrnehmung nur als leibliche möglich; sie ist nur als solche erlebbar. Ästhetische Wahrnehmung bleibt rückgebunden an den Leib, und eben darin unterscheidet sie sich vom Anspruch ›reiner Erkenntnis‹ der Wissenschaft. Kurzum: Der Prozess leiblich-ästhetischer Wahrnehmung ist der der Produktion von Wünschen, die die Bewegung unseres Begehrrens transformieren. Aber vermag das im Kino sitzende Begehr auch ›kommunistisch‹ zu werden?

Begehr: simulierter Kommunismus

Das Begehr, das wir von den Wunschmaschinen des Kinos auf die Straße tragen, ist zunächst nicht eins mit jenem, das die radikale Andersheit verheißt und verkündigt: dem kommunistischen. Wir kommen nun auf die Diskussion des Kommunismus, wie er in binis Epilog posaunt wird: Er wird dort aufgefasst als eins mit dem Begehr, doch gegenwärtig ist er abwesend (was seine unverhoffte Heimsuchung aber nicht ausschließt). Daher schlägt das Buch eine »Simulation« des kommunistischen Begehrrens vor, um eben dieses zu evozieren. Über die These des Buches hinaus plädieren wir zum Schluss für die Massenkultur und das Kino als Simulationen des Begehrrens – als falschen Stellvertreter der richtigen Idee des Allgemeinen.²



Dem geschichtlichen Stand der Dinge zufolge, der das Ende der Realsozialismen mit dem Ende der Geschichte verwechselt, muss kommunistisches Begehrten erst wieder begehrenswert werden, um begehrten zu werden. Dazu bedarf es, wie bini am Ende ihres Epi-logs schreibt, der *Erweiterung der Möglichkeiten*, um die »Ausbildung der Einbildungskraft« (59f.) zu wollen: »Wenn der Rahmen des Machbaren auch das Wünschbare begrenzt, dann wäre das Wünschen schon wünschenswert. Es muss erfunden, es muss gewollt werden. Das Begehrten begehrten. Kommunistisches Begehrten: dass endlich alles anders wird« (78). Das Buch endet also mit einer Beschwörung des kommunistischen Begehrten, das genauso den Bruch mit allem Bestehenden voraussetzt wie die Unmöglichkeit des Stillstellens: Der Fluss des Begehrten jenseits des Kapitalismus wird synonym mit Kommunismus selbst. Das ist der Affront des Buches: dass der Kommunismus weder soziale Utopie noch der alles nivellierende Totalitarismus oder eine große Erzählung ist, aber auch kein soziales System und kein Ende der Politik, sondern er ist das Begehrten, welches immer in Bewegung ist. So wagen wir in dem Buch nicht den »großen Sprung nach vorn«, wie der Parteiapparat einst propagierte, sondern die Geschichte der abertausenden Sprünge mit den ratternden Wunschmaschinen, und wir zetteln eine Maschinensturmerei an, ohne reaktionäre Technophobie. Am Ende der »kleinen Geschichte«, im »Versuch Nr. 6« heißt es entsprechend: »statt Fabrikmenschen wird es Menschfabriken geben und statt Maschinenmenschen Menschmaschinen« (53).

Versuch Nr. 6 markiert seine radikale Andersheit mit dem Ende der geschriebenen und dem Einsatz gemachter, kontingenter Geschichte. (Vergessen wir nicht – im Kommunismus werden die Sinne Theoretiker, sie nehmen dessen Sessel ein!) Er unterscheidet sich von den vorangegangenen Versuchen in seiner schieren Ortlosigkeit: Während zuvor die Kapitalismuskritiken selbst von einem kapitalistischen Standpunkt aus argumentieren – den immanenten Sphären der Zirkulation, Produktion oder Konsumtion –, ist Versuch Nr. 6 notwendig die Aufhebung der (vor)geschriebenen Erzählung. Denn wie sonst lässt sich eine Kritik formulieren, die radikale Andersheit verheiße, also den absoluten Bruch mit dem Gegenwärtigen vollzieht? Kommunismus ist hiernach ein Un-Ort, von dem aus die Kritik des Kapitalismus und seiner drei Kritiken formuliert wird. bini rekurriert hier auf Adornos Standpunktproblem aus der »Minima Moralia«: Wenn der Kommunismus das in der Ferne der Zukunft liegende, ganz Andere ist, so kann er in der Gegenwart gar nicht gedacht, als Bild ausgemalt werden. Bini schreibt entsprechend vom »Paradoxon, dass der Außenstandpunkt nicht eingenommen werden kann, aber eingenommen werden muss« (75). Das Buch bleibt aber nicht im Adornoschen »Angesicht der Verzweifelung« stehen, vielmehr wird diese zum Antrieb, das Bilderverbot wiederum infrage zu stellen. Denn die Zukunft ist nicht die Hypostasierung unbestimmter Ferne, sondern zu kommende Gespenster, die von und in Vergangenem und gegenwärtigen Kämpfen um Hegemonie unablässig produziert werden. »Wenn das Außen, der Kommunismus, gar nicht unberührt

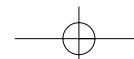
von der Geschichte bleiben kann, ja nicht bleiben darf, dann ist es das Bilderverbot selbst, das dem Fetisch in die Hände arbeitet, weil es den Kommunismus als das Unberührte, Unteilbare, Unbeschmutzte, Überhistorische setzt.«³ (76)

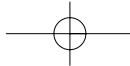
Adornos Paradoxon wird aber nicht einfach beiseitegeschoben, sondern durchaus ernst genommen. Durch das Bilderverbot hindurch verweist sie zudem auf den *Zeitkern* des kommunistischen Signifikanten.⁴ Die »kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird« ist ein Plädoyer für eine *antiutopische Utopie* nach Adorno.



x machina: kino ...
41

Der Kommunismus im sechsten Anlauf ist nun also die unablässige Produktion von Zukunft und damit die maschinelle Produktion von Wünschen. Wie wir aber bereits feststellen mussten, steht es um das kommunistische Begehrten nicht sonderlich gut, denn der mangelnde menschliche Wille zum Wollen bedarf einer Erweiterung der Möglichkeiten: Katalytisches statt Katatonisches. Woher nun soll das kommunistische Begehrten kommen? In unserer Zeit, in der die Entfaltung »revolutionärer Phantasie« (59) unauffindbar ist oder sich peinlich anfühlt oder als globale Bürgerinitiative attac ein schlechtes Zitat bildet, schlägt uns bini den *Text als Simulation praktischer Erfahrung* vor: die Potenzierung der Sprache als Schreiben von Geschichte. Die Sprache des Subjekts ist die »Konstrukteur[in] des Begehrten« (60) – im Alltag, in der Poesie, in der Analyse und Kritik. Doch statt unbedachtem Poetismus zu frönen, geht es hier darum, ein bewusst simuliertes, »temporäres, künstliches Objekt« für das kommunistische Begehrten zu erschaffen, das nicht ursprünglich ist oder von vorgängigen Gesetzen abgeleitet werden kann (77). Aber woher soll nun eine Simulation kommen? Aus welchem Material besteht sie? Was simuliert die Simulation? Auffällig war, dass sobald das simulierte Begehrten skizziert werden soll, das Buch sich der Metaphorik des fotografischen Bildes und der Bewegungsbilder des Films bedient. Es ist die Rede von den zahllosen Abzügen des Negativs und der »Montage des Begehrten«. Dies scheint Ausdruck eines kollektiven Unbewussten über das Kino und die Fotografie zu sein, die eine (wie auch immer im Einzelnen gestrickte) materiale Beziehung zwischen dem Möglichen und der äußeren Wirklichkeit pflegt.





Massenkultur als Versprechen

Im Buch ist die Rede vom »Bauschutt vergangener Wünsche« (78) als Basis der Simulation. Solche Metaphorik zeugt von der Schwere des Materials und von unbrauchbar gewordenem Abfall; Bauschutt fällt in der Regel nicht vom Himmel. Bauschutt, das sind Besonderheiten gespeicherter Engramme, Retentionen der Wahrnehmung. Wir greifen also notwendig auf Vergangenes zurück, um dem unbestimmten Jetzt ein Zukünftiges zukommen zu lassen.

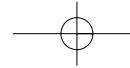
Was wir zum Schluss vorschlagen möchten ist, die *Massenkultur* als das Feld dieser vergangenen Wiinsche zu betrachten, die getarnt als Erinnerungsreste unsere Wünsche durchkreuzen. Denn im Kapitalismus verhalten sich die warenförmigen Phänomene der Massenkultur gleich einem liebenswert-nervigen Kleingauner, der nicht ablassen will und immer wieder zum Kauf seiner Nippes drängt. Sie tragen je das redundante Glücksversprechen in sich, das zwar nie eingelöst wird. (Adorno, dem wir diesen Gedanken verdanken, entstieg dem Kino mit der Bemerkung, jeder Hauptfilm sei zugleich Trailer für das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt.) Aber dadurch produziert erst die Massenkultur ein überschüssiges Begehr im

erinnernden Kitzel des Versprechens, das gerade im Vorenthalten ein mögliches transzendoreres Moment aufweist. Die Begehrssimulation ist nun eine besondere, ästhetisch wahrnehmbare Form des massenkulturellen Versprechens (das im Übrigen nicht eins ist mit dem Label der Kunst, weil es nicht notwendig an einen Gegenstand intentionaler Formgebung gebunden ist). Die Einlösung des massenkulturellen Versprechens als singulär abschließende erfolgt zwar nicht, doch wird sie durch die Simulation virtuell antizipiert.

Nun bedient sich das Buch der Sprache und Phänomene der Massenkultur, ohne jedoch dieser angemessen gewahr zu sein. Der Begehr simulierende Text fällt gerade in Bezug auf den *Konsumtionsansatz* hinter sich selbst zurück. Zwar bleibt mit dem Verweis auf das bereits diskutierte zeitliche Standpunktproblem unbestritten, dass der Konsumwunsch nach Luxusgütern für alle (*pimp my ride!*) das Potenzial der Wunschproduktion auf das im Heute erstrebenswert Scheinende verkürzt und den Wunsch hypostasiert. (Wobei nicht der Wunsch nach protzig-trivialen Waren falsch ist – diese Unterstellung wäre unglaublich kultursturkonservativ –, sondern das sich Festlegen auf ihn.) Doch zu schnell gerät der Text in den selbstläufigerischen Abhakmodus des Kritikapparats und wird so dem Besonderen nicht mehr gerecht: Einerseits wird der Konsumansatz in gleicher Augenhöhe mit dem Produktionsansatz des Arbeitermarxismus diskutiert, obwohl er niemals historisch gesellschaftlich relevant erschien. Zugleich oder als Folge davon findet sich die Kritikform aber zu einem eigenen politischen Ansatz aufgewertet und wird damit notwendig verklärt und entkräftet – Entkräftigung durch Anerkennung. Denn die Kritik durch Konsum ist selbst keine explizit politische Handlung, sie erhebt gar nicht den Anspruch auf jene Kohärenz, die Politik bedingt; sie zeitigt jedoch politische Effekte. Sie ähnelt darin Strömungen des Feminismus: Anders als in der traditionellen Politik findet sich Kritik durch Konsum nicht auf die beleuchtete Arena (post-) bürgerlicher Öffentlichkeit reduziert, sondern vollzieht sich in der konkreten Lebensweise, und das heißt nicht nur durch textuelle Bedeutungsproduktion, sondern immer auch durch den eigenen, vergeschlechtlichten Leib hindurch.#5# Begreift man den kritischen Konsumismus frühzeitig als linke Politikform oder subversive Taktik, so entgeht sein Besonderes, wo dessen potenziell Politisches auf sein Gelungsrecht wartet. In seiner Verklärung hängt man fest in der zweigleisigen Sackgasse von ewigestrigen Politiknix und einer ewigpostmodernen Provopose. Seit Baudelaire tanzen Konsum und Lebensstil auf der Bühne der Massenkultur, an deren Brettern sie schon volltrunken sägen.

Im *Epilog* wird nun die Konsumtion im Geiste der schlechteren 70er Jahre als »gänzlich passiv« und parasitär beschrieben (72). Obwohl an jener Stelle aus materialistisch-feministischer Sicht die Geld-Ware als »Fetisch maskulinistischer Autonomie« kritisiert wird, reproduziert sich jener marxistische Reduktionismus, gegen den die feministischen Cultural Studies seinerzeit den Konsum als aktive, durch differenziertes Wissen





und Eigensinn gekennzeichnete, weiblich konnotierte Alltagspraxis hervorhoben. Ebenso verfehlt der Vorwurf sein Ziel, Konsum sei eine Ablenkung vom Wesentlichen oder Realitätsflucht. Auch an dieser Stelle befindet sich das Buch leider im schmeichelnden tête à tête mit jenen massenfeindlichen Adorniten, gegen den sich Adornos Theorie immer zur Wehr setzte. Im Eskapismus der – wie man damals noch sagte – »Volkskunst« sah Adorno immer die legitime Abwehr des Alltäglichen mit den geringfügigen Mitteln der Geknechteten. Recht behielte die linke Kritik gegenüber ›reinem‹ Konsumismus, der die kulturindustriellen Versprechen fürbare Münze nimmt, doch – Semiotik sei Dank – existiert ein solcher gar nicht! Indem Konsum als freier sich gibt, ist er kontingenter Text: differenzielle Produktion von Bedeutung. Der Akt des Konsums birgt schon immer die Möglichkeit des qualitativen Umschlags. Massenkulturelles und kommunistisches Begehrten schließen sich nicht aus, vielmehr ist ersteres die Möglichkeit des letzteren.

Postskriptum

Es mag mancher Leserin nun recht merkwürdig vorkommen, wie wir das Kino er- und erklären. Neben dem Lichtkegel der kinematografischen Projektion leuchtet plötzlich auch die theoretische Projektion auf. Doch diese, unser theoretischer Blick, versteht sich nicht als Teil einer die Dinge verschlingenden Aufklärung. (Die Übersetzung von Aufklärung als enlightenment offenbart noch die enge Verwandtschaft von Aufklärung und scheinhafter Projektion). Indem wir nicht nur ins Kino gehen, sondern über es nachdenken, arbeiten wir als Theoretikerinnen und evozieren erst das Kino als Begriff. Selbst wenn wir von der unmöglichen Aneignung des Kinos sprechen, eignen wir es uns als Intellektuelle wieder an: Der Begriff der Nichtklassifizierbarkeit verübt selbst bereits die Klassifikation der Sache. Diese erkenntnistheoretische Aporie führte Adorno zu einer Philosophie, die durch den Begriff über den Begriff hinausweisen möchte. In diesem Sinne kann die selbstbeschränkte Theorie des Kinos nur auf einige seiner Möglichkeiten verweisen. Mehr können wir nicht tun, denn die Theorie geht nicht auf die Barrikaden, und ebenso wenig ist sie das Kino, sie sitzt nur gern in seinen Sesseln.

Dennis Göttel und
Chris Tedjasukmana

notes:

1: Wir benutzen hier den problematischen Begriff der Massenkultur, womit jedoch nicht die Zwangshomogenisierung der Subjekte zur uniformen Masse hypostasiert werden soll. Doch in ihm bleibt der Jahrhunderte währende Ausschluss der Masse in Philosophie, Politik und Kultur erkennbar und somit kritisierbar. Zudem ist das Kino untrennbar an die historische Entstehung der modernen Massenkultur gebunden.

2: Die Rede vom 'kommunistischen Kino' würde an dieser Stelle fällig, doch bereits in der Wahl der Überschrift verbietet sich solch eine grammatische Hierarchisierung – zu sehr verfiel man dem nekrophil Sound realsozialistischer Instrumentalisierung, der begrifflich

antizipiert, was tatsächlich nur im permanenten Werden ist. Begrifflich zu fassen ist das, wovon die Rede ist, nur als behutsames, vielfältiges Verhältnis von 'Kino und Kommunismus'.

3: In dieser Hinsicht, so könnte man ergänzen, stünde Adornos Theorie in jener Tradition des Eurozentrismus, dessen Reinheitsgebot zum Ausschluss des Hybriden führt.

4: Dabei verwendet Adorno selbst den Benjaminschen Begriff des Zeitkerns, um die Marxsche 11. Feuerbachthese zu historisieren und kritische Theorie gegenüber einer entrückten Praxis stark zu machen.

5: In dem Verweis auf den Leib stellt sich gerade im Postfordismus das Problem einer möglichen biopolitischen Mobilmachung: Wird der subjektive Körper über die Lebensweise (oder sonstwie vermittelt) zum Politikum, so dient er der Macht als Gegenstand und Zielscheibe.

filmografie:

Kevin Conran, SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW, USA 2004

Louis Jean Lumière, LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON-MONTPLAISIR, F 1895

Claire Denis, NÉNETTE ET BONI, F 1996

Martin Scorsese, THE AVIATOR, USA 2005

Bernardo Bertolucci, PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, IT 1964

Peter Bogdanovich, THE LAST PICTURE SHOW, USA 1971

François Truffaut, LES QUATRE CENTS COUPS, F 1959

bibliografie:

Bini Adamczak, Kommunismus. Kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird, Münster 2004

Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, FFM. 1969

Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, FFM. 1951

Félix Guattari, Mikropolitik des Wunsches, Berlin 1977

Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, FFM. 1963

Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1965

Heide Schlüpmann, Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino, FFM. 2002

x machina: kino ...

43

