

Oberflächen des Neoliberalismus
Technik, Ästhetik und Kritik bei Jia Zhangke, im Dritten Kino
und im postkinematografischen Film

Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Cyrill Miksch
aus
Buchen

Basel, 2025
Repositorium der Universitätsbibliothek Basel

Originaldokument gespeichert auf dem Dokumentenserver der Universität Basel
edoc.unibas.ch



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel,
auf Antrag von

Prof. Dr. Ute Holl, Universität Basel,

und Prof. Dr. Rembert Hüser, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Basel, den 24.01.2020

Der Dekan Prof. Dr. Ralph Ubl

Inhalt

Einleitung	1
1. Technik, Ästhetik und Kritik	6
1.1 Medienwissenschaft und Kritische Theorie.....	6
1.2 Historischer Materialismus.....	13
1.3 Film als Theorie.....	20
1.4 Oberflächen.....	22
2. Immanente Kritik bei Jia Zhangke	25
2.1 Ein Tag in Peking.....	26
2.2 Post-sozialistischer kritischer Realismus.....	35
2.3 Immanente Kritik filmischer Technik.....	50
2.4 Gesellschaftliche Realität und Medien.....	56
2.5 History Repeating.....	67
3. Film als Kriegstechnik im Dritten Kino	78
3.1 Technik und Krieg.....	80
3.2 Kino als Waffenkammer.....	82
3.3 Imperfektion als Strategie.....	92
3.4 Kannibalismus als Kulturtechnik.....	95
3.5 Der Tod des Kameramanns und die Geburt des Neoliberalismus.....	101
4. Technik als Machtstruktur im postkinematografischen Film	109
4.1 Der Tod des Kinos.....	110
4.2 Heilige Motoren.....	122
4.3 Dämonen des Digitalen.....	141
5. Neoliberalismus und Digitalität. Ein Ausblick	153
5.1 Speicher, Mittel und Bedingung.....	154
5.2 Leere Formeln.....	157
5.3 Globalisierung und Internationalismus.....	159
5.4 Kritische Medienästhetik.....	162
Schluss	164

Abbildungen.....	168
Literatur.....	201
Filme.....	213
Abbildungsnachweise.....	218
Dank.....	219

Einleitung

Film und Kino sind seit geraumer Zeit einem fundamentalen Wandel unterworfen. Der Zelluloidfilm und seine analogen Nachfolger wurden abgelöst vom Datenpaket. Gehen wir ins Kino, so sehen wir dort heute in der Regel ein *DCP*, ein *Digital Cinema Package*, ein Datenpaket also, das von einem Computer ausgelesen und per Beamer auf die Leinwand projiziert wird. Die Digitalisierung hat jedoch auch den Ort des Kinos an den Rand der Filmrezeption gedrängt. Immer öfter schauen wir Filme nicht nur auf dem Fernseher zu Hause, sondern auch unterwegs auf Laptops, Tablets und Smartphones. Und mit File-Sharing-Portalen und Streaming-Diensten hat sich auch die Distribution filmischer Werke gewandelt. Während Filme zunächst noch analog gedreht und im Anschluss für die weitere Vermarktung außerhalb des Kinos digitalisiert worden sind, werden sie mittlerweile direkt digital gedreht, bzw. aufgezeichnet. Die digitale Postproduktion rückt dabei immer näher an die Produktion heran. Bereits in der Aufzeichnung können mithilfe von Monitoren und Bildbearbeitungsprogrammen Filter eingesetzt und andere Elemente integriert werden. Dadurch ändert sich die Herstellung selbst, wie auch die Veränderung der Distributionskanäle und der Rezeptionsgewohnheiten Einfluss auf die Produktion nimmt. *Netflix* nutzt beispielsweise die gesammelten Daten über die Sehgewohnheiten seiner Nutzer:innen, um sie in die Produktion eigener Formate einzuspeisen: es handelt sich dabei folglich um eine Feedbackschleife.

Vor dem Hintergrund dieser technologischen Umwälzungen nimmt es nicht Wunder, dass Filmwissenschaft zunehmend auf Fragen der Technik fokussiert und damit auch medienwissenschaftlicher operiert, zumal Film und Kino ihre Eigenständigkeit und Spezifität durch diese Prozesse technologischer Vereinheitlichung eingebüßt haben. Diese Integration der Film- in Medienwissenschaft zeigt sich auch auf institutioneller Ebene: So beinhaltet die *Gesellschaft für Medienwissenschaft* wie selbstverständlich filmwissenschaftliche Forschungen, Forschungen zu Kino und Film, Medientechniken unter anderen.¹

„Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“² So heißt es zu Beginn des Kulturindustriekapitels der 1944 erstmals veröffentlichten *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer. Die Einstimmigkeit, die dort eine ökonomisch produzierte meinte, ist mittlerweile eine materielle geworden: Film, der zunächst aus einer geordneten Reihe fotografischer

¹ Im US-amerikanischen Pendant blieb die Filmwissenschaft noch im Titel erhalten: Aus der *Society for Cinema Studies* wurde dort die *Society for Cinema and Media Studies*.

² Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 128.

Einzelbilder bestand, Radio, das sich über elektromagnetische Schwingungen mitteilte und Magazine, die nicht anders als gedruckt vorstellbar waren: sie alle sind heute als Datenpakete speicher- und übertragbar, ob DCP, Podcast oder Online-Journal, wenn sie auch wieder analog werden müssen, um von uns als Bild-, Ton- oder Textfolgen wahrgenommen werden zu können.³

Mit der beschriebenen Integration von Film- in Medienwissenschaft geht – insbesondere im deutschsprachigen Raum – auch eine theoretische und theoriepolitische Verschiebung einher. Während sich die Filmwissenschaft unter dem starken Einfluss der Schriften Siegfried Kracauers sowie der feministischen Bewegung vor dem Hintergrund kritischer Gesellschaftstheorie entwickelt hat, etablierte sich die Medienwissenschaft nach Friedrich Kittler gerade gegen die Theoriebildungen der Frankfurter Schule gerichtet.⁴ Dieser anti-soziologische Impetus der Medienwissenschaft nach Kittler führt dazu, dass gesellschaftliche und ökonomische Aspekte mitunter in den Hintergrund treten. Dadurch drohen jedoch auch Zusammenhänge aus dem Blick zu geraten, die zwischen gegenwärtigen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen auf der einen und dem beschriebenen technologischen Wandel auf der anderen Seite zu bestehen scheinen. So könnte etwa eine mögliche Nähe der Digitalisierung zur neoliberalen Transformation der Gesellschaft angenommen werden. In der Individualisierung, Privatisierung und Flexibilisierung der Filmwahrnehmung scheint sich nämlich eine ähnliche Logik zu manifestieren wie in der Individualisierung, Privatisierung und Flexibilisierung von Produktion, Arbeits- und Lebenswelt. Und so wie die Digitalisierung sämtliche Bereiche der Gegenwart durchdringt, so führt der Neoliberalismus seine ökonomische Logik ebenfalls in alle Aspekte des heutigen Lebens ein.

Die vorliegende Arbeit versucht sich an einer Vermittlung der beiden Positionen. Es sollen die technologischen Veränderungen reflektiert werden, ohne gleichzeitig die gesellschaftlichen Aspekte aus dem Blick zu verlieren. Mehr noch: Es sollen technologische und sozio-ökonomische Veränderungen als wechselseitig beeinflusste in Erscheinung treten und zwar in Erscheinung treten im Medium Film. In Auseinandersetzung mit einer Reihe von Filmen ver-

³ Vgl. Pias, Claus (2003): “Das digitale Bild gibt es nicht“, in: *zeitenblicke* 2 (1).

⁴ Vgl. Kittler, Friedrich (1995): “Copyright 1944 by Social Studies Association, Inc.“, in: Weigel, Sigrid (1995): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln, 185–193. Die Filmwissenschaft war in ihren Anfängen im deutschsprachigen Raum eine dezidiert weibliche Wissenschaft mit Heide Schlüpmann, Christine Noll Brinckmann und Gertrud Koch als Pionierinnen des Fachs. Sie waren alle zeitweise in Frankfurt tätig, wo Karsten Witte, der die Schriften Siegfried Kracauers herausgegeben hat, Seminare hielt. Sowohl Schlüpmann als auch Koch haben Monografien zu Kracauer vorgelegt, dessen Postulat einer notwendigen Verbindung von Film- und Gesellschaftskritik die junge Disziplin früh prägte. Insbesondere Heide Schlüpmann und Gertrud Koch haben eine deutlich feministische Perspektive in der Filmwissenschaft verankert.

schiedenen Ursprungs und unterschiedlicher Produktionsbedingungen soll das Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik bestimmt werden, das sich in den jeweiligen Korpora findet. Die Filme stellen dabei nicht bloße Belege für eine zu entwickelnde allgemeine Theorie eines solchen Verhältnisses dar, sondern werden selbst als Theorien über dieses Verhältnis aufgefasst, als sinnliche Ansichten eines solchen Verhältnisses.⁵

Die Auswahl der Filme soll dabei sowohl den technologischen als auch den ökonomischen Wandel auf prominente Weise reflektieren und jeweils unterschiedliche Formen kritischer Ästhetik aufzeigen. Aufgrund der globalen Ausbreitung sowohl der digitalen Technik als auch der neoliberalen Gesellschaftsstruktur und ihrer transkontinentalen Geschichte, ist ein internationaler Filmkorpus unabdingbar. So werden zunächst die Filme Jia Zhangkes untersucht, der die Transformation Chinas von der Reformpolitik Deng Xiaopings bis zur heutigen Zeit kritisch begleitet und den ökonomischen Wandel dabei mit den medialen Veränderungen vom analogen Kino zum digitalen Film parallel führt. Im Blick zurück auf das *Dritte Kino* Lateinamerikas wird im Anschluss daran eine analoge politische Filmprogrammatisierung ins Auge gefasst, die auf den Ursprung neoliberaler Experimente im Neokolonialismus aufmerksam macht. Zuletzt steht der sogenannte postkinematografische Film im Fokus, der vollständig digital produziert ist und diese Digitalität auf radikale Weise formal und inhaltlich thematisiert. Mit Filmen aus Nordamerika und Frankreich gerät hier der globale Norden in den Blick – sowie der Beginn des Kinos.

Die Arbeit setzt im ersten Kapitel mit einer Reihe theoretischer Reflexionen ein. Zunächst werden ausgehend von Kittlers Kritik an der *Dialektik der Aufklärung* Konfliktlinien zwischen deutscher Medientheorie und Frankfurter Schule nachgezeichnet sowie mögliche Schnittfelder diskutiert. Die Diskussion wird sodann um theoriehistorische Hintergründe beider Positionen, insbesondere in Gestalt von Lektüren Karl Marx' und Marshall McLuhans erweitert, um weiteren Überschneidungen kritischer Gesellschaftstheorie und technologisch fokussierter Medienwissenschaft nachzuspüren. Gegen deterministische Impulse auf beiden Seiten – seien es ökonomische oder technologische Bedingtheiten – wird für eine Eigenständigkeit filmischer Ästhetik sowie für einen epistemologischen Gehalt filmischer Werke argu-

⁵ Es wird also nicht versucht, Filme als Theorien im Sinne sprach-analoger Folgerungssysteme zu begreifen, wie dies Volker Pantenburg in seiner Monografie zum Maßstab zu setzen scheint: Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie*, Bielefeld. Stattdessen soll von Filmen gelten, was Adorno über Kunstwerke schreibt, die er bezeichnet als „Schlußverfahren ohne Begriff und Urteil“; Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 205. Adorno schreibt sich damit einer langen, bis auf Alexander Baumgarten zurückgehenden Tradition philosophischer Ästhetik ein, die in der ästhetischen Wahrnehmung eine Erkenntnis sui generis, eine *cognitio sensitiva* sieht: Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*. 2 Bände, hrsg. und übersetzt von Dagmar Mirbach, Hamburg.

mentiert. In einer Aktualisierung von Kracauers Oberflächenbegriff vor dem Hintergrund digitaler Technik werden schließlich die Fäden der theoretischen Diskussionen zusammengeführt, die dann den Filmuntersuchungen als Richtschnur dienen sollen.

Den Ausgangspunkt der empirischen Analysen stellen die Filme des zeitgenössischen chinesischen Regisseurs Jia Zhangke (*1970) dar. Jia zeigt die sozialen Verwerfungen auf, die sich im Zuge der wirtschaftlichen Öffnung Chinas seit der Reformpolitik Deng Xiaopings Ende der 1970er Jahre ereignet haben.⁶ Er koppelt die sozio-ökonomische Transformation dabei an die eingangs beschriebenen filmtechnologischen Veränderungen, die innerhalb der Diegese seiner Filme thematisiert, aber auch an ihrer Oberfläche durch das verwendete Filmmaterial sichtbar werden. Wie die Untersuchung aufzeigen wird, bezieht er sich dabei in den von ihm verwendeten Filmformen immer wieder auf Bewegungen und Genres der Filmgeschichte sowie auf die medialen Anordnungen, in die sie eingebettet waren. Ihr normatives Potential wird von ihm zur Kritik der gesellschaftlichen Veränderungen in Anschlag gebracht. Es handelt sich somit, so die These des Kapitels, um eine immanente Kritik filmischer Techniken.

Nach dem Übergang von analogem zu digitalem Film und der gesellschaftlichen Transformation Chinas in den Filmen Jias, wendet sich das dritte Kapitel dem Beginn neoliberaler Ökonomie und den filmtechnischen Strategien des politischen Kinos Lateinamerikas zu. Chile gilt als Geburtsort des real existierenden Neoliberalismus, der nach dem Putsch an Salvador Allende 1973 durch Augusto Pinochet per Schocktherapie eingeführt worden ist.⁷ LA BATTALLA DE CHILE (1975-79) von Patricio Guzmán verfolgt die Sozialisierungsbemühungen Allendes sowie den Militärputsch mit den Mitteln des Dritten Kinos, einer Filmbewegung, die wenige Jahre zuvor in einem Manifest von Fernando Solanas und Octavio Getino in Argentinien gefordert und exemplarisch in ihrem Film LA HORA DE LOS HORNOS (1968) realisiert worden ist. Das Dritte Kino, noch ganz im Analogen beheimatet, bindet Filmtechnologie und ästhetische Techniken an politische Forderungen, die sich auch in Formen kollektiver Produktion und Rezeption realisieren. Von der Forderung im argentinischen Manifest, den Film als fortschrittliche Waffe im Unabhängigkeitskampf einzusetzen, geht der Blick nach Kuba, wo Julio García Espinosa gerade in der technischen Unausgereiftheit, der Imperfektion, bzw. Unvollendetheit das Politische seines Kinoentwurfs sieht, sowie nach Brasilien, wo im Bild indigener Menschenfresser ein widerständiges Potential gegen die Gewalt des (Neo-) Kolonialismus

⁶ Mit Wang Hui und David Harvey begreife ich diese Veränderungen als neoliberale: Wang Hui (2004): "The Year 1989 and the Historical Roots of Neoliberalism in China", in: ders. (2011): *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, London, 19–66; Harvey, David (2007): *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, 120ff.

⁷ Biebricher, Thomas (2015): *Neoliberalismus zur Einführung*, Hamburg.

erkannt wird. Der Tod des Dritten Kinos und die Geburt des Neoliberalismus fallen, so schließt der letzte Abschnitt des Kapitels, in Chile zusammen.

Das vierte Kapitel behandelt sodann den *postkinematografischen Film*. Es handelt sich dabei im Sinne Steven Shaviros um zeitgenössische Werke, in denen die digitale Produktionsweise formbildend eingelassen ist und diese Veränderung ästhetisch reflektiert wird. Ausgehend von Shaviros Monografie zum postkinematografischen Affekt wird anhand von Leos Carax' *HOLY MOTORS* (2012) die Idee eines technischen Determinismus diskutiert, der kein Außen mehr kennt. Weder Speicher normativer Gehalte (Jia Zhangke), noch Waffen der Befreiung (Drittes Kino), sind filmische Techniken in dieser postkinematografischen Spielart Teil der herrschenden Verhältnisse, in denen die Grenze zwischen Realität und Fiktionalität durchlässig geworden ist. In der Beschreibung eines solchen totalen technischen Apparats treffen sich die Diagnosen der *Dialektik der Aufklärung* und Kittlers Medientheorie, wenn auch mit unterschiedlicher Stoßrichtung. Besonderes Augenmerk gilt in diesem Kapitel den phantastischen Elementen und Charakteren, die sowohl mit der ökonomischen wie mit der technologischen Seite der Gleichung in Zusammenhang gebracht werden und so als Medium ihrer Vermittlung diskutiert werden können. Während bei Carax die Digitalisierung im Kontext neoliberaler Transformationen im Vordergrund steht, so in David Cronenbergs *COSMOPOLIS* der Neoliberalismus im Kontext digitaler Datenströme. Robert Pattinson verkörpert darin den New Yorker Asset Manager Eric Packer, der sich wie *HOLY MOTORS'* M. Oscar in einer abgeschirmten weißen Limousine durch die Großstadt bewegt. In Olivier Assayas' *PERSONAL SHOPPER* wird die digitale Technologie mit der Geisterwelt in Verbindung gesetzt und so ein Konnex aufgerufen, der bereits in der Frühgeschichte fotografischer und filmischer Medien beschworen worden ist. In Jim Jarmuschs *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* schließlich manifestiert sich in Gestalt zweier Vampire ein elitärer und kulturkonservativer Blick auf die sozio-ökonomischen und technologischen Veränderungen, dessen kritischer Modus ein lediglich passives Registrieren darstellt, das jedweder aktivierender Komponente beraubt ist.

Nach Analyse und Auswertung der verschiedenen Filmkorpora kehrt die Untersuchung wieder zurück zur theoretischen Diskussion des ersten Kapitels zum Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik. Die Ergebnisse der Filmbesprechungen aufgreifend wird dem Verhältnis von neoliberaler Gesellschaftsordnung und digitaler Medienwelt nachgegangen und die Möglichkeiten der Kritik bestehender technischer, sozialer und ökonomischer Ordnungen diskutiert. Im Ausgang der gewonnenen Erkenntnisse werden dabei ausblickhaft zusätzliche Aspekte thesenhaft diskutiert, die weiterer Forschung als Grundlage dienen können.

1. Technik, Ästhetik und Kritik

„Und wenn man die Frage der Erkenntnis im Hinblick auf die Herrschaft aufzuwerfen hat – so doch wohl vor allem aufgrund eines entschiedenen Willens nicht regiert zu werden, jenes entschiedenen Willens – einer individuellen und zugleich kollektiven Haltung, aus seiner Unmündigkeit herauszutreten, wie Kant sagte. Eine Haltungsfrage. Sie sehen nun, warum ich nicht imstande war, warum ich nicht gewagt habe, meinem Vortrag den Titel zu geben, der gewesen wäre: ‚Was ist *Aufklärung*?‘“⁸

Michel Foucault: *Was ist Kritik?*

1.1 Medienwissenschaft und Kritische Theorie

In seinem Text *Copyright 1944 by Social Studies Association, Inc.*, dessen polemischer Gestus, von dem bereits der Titel zeugt, ihn neben zahlreicher Zitate des „vielgeschmähte[n] Heidegger“ als Replik auf die Polemik Adornos an Letzterem im *Jargon der Eigentlichkeit* ausweist, rechnet Friedrich Kittler mit der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule ab.⁹ Anhand einer Auseinandersetzung mit der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer, insbesondere mit dem darin enthaltenen Kapitel über Kulturindustrie, grenzt er sein Verständnis der Massenmedien von demjenigen der Autoren ab, denen er vor allem einen „technikblind[en] (...) Kulturbegriff“¹⁰ attestiert. Diese Verkennung der Technik führe dazu, dass sowohl die kriegerischen Ursprünge zahlreicher medientechnischer Entwicklungen, als auch die mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen ihrer Funktionsweisen von den Autoren ignoriert würden. Kittlers Kritik gipfelt schließlich darin, in der Überwindung der Frankfurter Position eine notwendige Bedingung für die Möglichkeit von Medienwissenschaft überhaupt zu sehen:

„Und wenn die Waffe, nicht anders als die Zahl, ein Medium ist, dessen Begriff weder ins Ressort Kultur noch ins Ressort Industrie fällt, können noch viele Kapi-

⁸ Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?*, Berlin, 41.

⁹ Kittler, Friedrich (1995): „Copyright 1944 by Social Studies Association, Inc.“, in Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln, 185–193, Zitat: 186; Adorno, Theodor W. (1964): *Jargon der Eigentlichkeit*, in: ders. (2003): *Gesammelte Schriften Band 6*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt, 415–523.

¹⁰ Kittler (1995), 188.

tel über Kulturindustrie nachgeschrieben werden, ohne daß es in diesem unseren friedfertigen Land je Medienwissenschaft gibt.“¹¹

Wie Adorno und Horkheimers Kapitel über Odysseus sei auch jenes zur Kulturindustrie von einer „Verkennung jeder mechané“, im doppelten Sinn von (kriegerischer) List und Mechanik, geprägt.¹² Anstatt wie Heidegger im Begriff *Zeug* die Gebrauchsdinge im Sinne ihrer Zweckdienlichkeit zu denken, nähmen die Autoren in ihrer Analyse der massenmedialen Welt einen „chemisch reinen Konsumentenstandpunkt“ ein und verfehlten gerade dadurch, den Ursprung der elektronischen Technik zu erkennen: „Als sei der gesamte Medienbereich, seit Edison und den Lumières, nicht der Teamarbeit von Ingenieuren entsprungen, bleibt die Leitfrage auf Kulturgüter als Waren und mithin als Inhalte beschränkt.“¹³ Zwar gebe es wenig am Inhalt dieser Auseinandersetzung mit den Gehalten von Film und Fernsehen und ihren Verkaufsstrategien auszusetzen, doch werde durch den Fokus auf inhaltliche Darstellungen menschlicher Verhältnisse der Blick auf technische Standards versperrt, „deren Technizität ja erst bestimmen, welche Einstellungen und Menschentypen (von der Nahaufnahme im Fernsehen bis zur Totale im Spielfilm) überhaupt auftreten können.“¹⁴ So kenne die *Dialektik der Aufklärung* zwar eine Standardisierung der Verhaltensweisen durch Nachahmung der Mediengehalte, doch keine Standardisierung der Wahrnehmung selbst.¹⁵

Dennoch stellt diese These einer Standardisierung der Menschen durch die technischen Medien zunächst eine Schnittmenge der beiden Positionen dar. Die Kulturindustrie, die rein ökonomisch operierende Produktion von Film, Radio, Fernsehen und Zeitschriften, biete nicht nur Kultur als Ware an, sondern forme ihr Publikum nach ihren Vorstellungen. Dabei stille sie Adorno und Horkheimer zufolge nicht ein bereits bestehendes Bedürfnis der Verbraucher:innen, wie von ihren Funktionären behauptet würde: „In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“¹⁶ Als Teil der kapitalistischen Wirtschaft und eng verzahnt mit den anderen Industrien sei es ihr jedoch nicht allein daran gelegen, den Konsumenten als Käufer ihrer Waren zu reproduzieren, sondern auch darum, die herrschende Gesellschaftsform selbst durch willfähige Gesellschaftsmitglieder aufrechtzuerhalten: „Vergnügtsein heißt einverstanden sein.“¹⁷ Obgleich Adorno in seinen späteren Aufsätzen *Prolog zum Fernsehen* und *Fernsehen*

¹¹ Ebd., 192f.

¹² Ebd., 186.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., 186f.

¹⁵ Vgl. ebd., 187.

¹⁶ Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 129.

¹⁷ Ebd., 153.

als *Ideologie* die Formierung der Konsument:innen auch durch Mimesis an die medialen Inhalte beschreibt, besitzt die im Kulturindustriekapitel angeführte Standardisierung eine andere Stoßrichtung als von Kittler kritisiert.¹⁸ Tatsächlich enthält das Kapitel sogar eine Passage, die eine Standardisierung der Wahrnehmung in Gestalt einer epistemologischen Konstitutionstheorie postuliert. Darin werden die Mechaniken der Kulturindustrie bereits auf der Ebene der Erkenntnis angesetzt: „Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen.“¹⁹ Es ist sodann auch weniger die Nachahmung bestimmter Stereotype, die in Filmen, Serien und Zeitschriften begegnen, die als Standardisierung begriffen wird. Es ist vielmehr die Idee der Welt als aus identischen Stereotypen aufgebaute und sich so als unveränderbare Natur gerierende, die durch die Kulturindustrie vermittelt werde: „Gesund ist, was sich wiederholt, der Kreislauf in Natur und Industrie. Ewig grinsen die gleichen Babies aus den Magazinen, ewig stampft die Jazzmaschine.“²⁰

Kittler zitiert eine ebenfalls konstitutionstheoretische Stelle aus dem ersten Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* in zustimmender Weise. Darin schreiben Adorno und Horkheimer vom Zwang einer

„Selbstentäußerung der Individuen, die sich an Leib und Seele nach den technischen Apparaturen zu formen haben. Dem trägt wiederum das aufgeklärte Denken Rechnung: schließlich wird dem Schein nach das transzendente Subjekt der Erkenntnis als die letzte Erinnerung an Subjektivität selbst noch abgeschafft und durch die desto reibungslosere Arbeit der selbsttätigen Ordnungsmechanismen ersetzt.“²¹

Zum technischen Prozess versachlicht sei das Subjekt frei „von allem Bedeuten überhaupt, weil Vernunft selbst zum bloßen Hilfsmittel der allumfassenden Wirtschaftsapparatur wurde. Sie dient als allgemeines Werkzeug, das zur Verfertigung aller anderen Werkzeuge taugt.“²² Kittler zufolge ist hier der Stand der technischen Welt angemessen aufgenommen. Die Bestimmung der Vernunft als Universalwerkzeug antizipiere Alan Turings noch im Verborgenen befindliche Universalmaschine des Computers und die Semantik sei im Vorgriff auf Claude

¹⁸ Vgl. Adorno, Theodor W. (1953a): „Prolog zum Fernsehen“, in: Adorno (2003c): *Eingriffe*, Frankfurt, 69–80; und ders. (1953b): „Fernsehen als Ideologie“, in: Adorno (2003c), 81–98.

¹⁹ Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 132.

²⁰ Ebd., 157.

²¹ Ebd., 36.

²² Ebd.

Shannon und Warren Weavers mathematische Informationstheorie annulliert.²³ Einzig die „seltsame[n] Volte, die im ersten Satz das Subjekt nur ‚dem Schein nach abschafft‘“ stört ihn.²⁴ Natürlich handelt es sich bei dieser „seltsamen Volte“ nicht um ein Kuriosum, sondern markiert einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Theorieansätzen. Während bei Kittler das Subjekt oder „der sogenannte Mensch“²⁵ keine Rolle mehr spielt, ist die Bestandsaufnahme von Adorno und Horkheimer vom Subjekt als gegen die Zurichtungen der herrschenden Gesellschaft zu verteidigendes her gedacht. Und während letztere die dystopische Gegenwart als Fluchtpunkt des auf eine instrumentelle Vernunft verengten Geistes der Aufklärung sehen, ist das nachhumanistische Bild Kittlers, der diesen Geist auszutreiben angetreten war, das Produkt der Eigendynamik der Technik, die in der Universalmaschine des Computers, wenn überhaupt, nur noch einen Minimalmenschen benötigt.²⁶ Geflissentlich überliest Kittler in seiner Lektüre eine Worthälfte aus der längeren Textpassage. Die Vernunft wurde nach Adorno und Horkheimer zum bloßen Hilfsmittel nicht der technischen, sondern der „allumfassenden *Wirtschaftsapparatur*“.²⁷ Während Kittler die ökonomischen Zusammenhänge, die in der *Dialektik der Aufklärung* aufgespannt werden, der rein inhaltlichen Ebene ihrer Analyse zuschlägt, erscheint die Wirtschaft hier der technischen Apparatur gleich als Teil der Hard- und nicht der Software, weshalb sie nicht mitsamt dem Menschen nichtig wird, sondern selbst Faktor dessen ist, was nach Foucault Dispositiv heißen würde.²⁸ Darüber hinaus identifiziert Kittler durch seine ausschließliche Deutung der Stelle in Bezug auf Fragen der Technik die „selbsttätigen Ordnungsmechanismen“ mit Algorithmen, anstatt ökonomische Automatismen mitzudenken.²⁹ So interpretiert er ebenfalls eine andere Stelle auf diese Weise, der zufolge „die Unterwerfung alles Seienden unter den logischen Formalismus (...) mit der gehorsamen Unterordnung der Vernunft unters unmittelbar Vorfindliche erkaufte“ werde, „den Gegebenheiten“, die Kittler zu „Daten“ latinisiert, um so seine Deutung zu implizieren.³⁰ Statt diese Daten und Algorithmen zu analysieren, so Kittler, oder wie es im Text genau heißt, statt

²³ Vgl. Kittler (1995), 189.

²⁴ Ebd.

²⁵ Kittler, Friedrich (1989): „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders. (1993): *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 58–80, hier: 60.

²⁶ Vgl. Kittler, Friedrich A. (1980): „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn, 7–14; vgl. Kittler, Friedrich A. (2011): *Optische Medien. Berliner Vorlesung*, Berlin, 293ff.

²⁷ Adorno / Horkheimer (1988), 36. Hervorhebung d. Verf.

²⁸ In polemischer Verkürzung besteht der Inhalt der *Dialektik der Aufklärung* nach Kittler in Kapitalismuskritik und die Form in der Dialektik von Subjekt und Objekt: „was eine Theorie, deren Denkbestimmungen aus der großen *Logik* und deren Gedankenbestimmungen aus dem *Kapital* stammen, über Macht weiß, ist gegenüber ihrem Wissen von Waren-, Tausch- und Gebrauchswerten eine verschwindende Größe“, Kittler (1995), 191f. Vgl. auch Kittler (1993): „Es gibt keine Software“, in: ders. (2013): *Die Wahrheit der technischen Welt*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin, 285–299.

²⁹ Vgl. Kittler (1995), 190.

³⁰ Adorno / Horkheimer (1988), 33; Kittler (1995), 190.

„bloß ihre abstrakten raumzeitlichen Beziehungen abzumerken“, sei es nach Adorno und Horkheimer erforderlich, „sie im Gegenteil als die Oberfläche, als vermittelte Begriffsmomente zu denken, die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen.“³¹ Seit Erscheinen dieses Textes, so konstatiert Kittler abschließend, habe es sich die Geisteswissenschaft zum Auftrag gemacht, hinter jeder „Oberfläche aus Zahlen schleunigst wieder ‚gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinn zu entfalten‘.“³² Dadurch sei jedoch gerade die technische Ebene selbst aus dem Blick geraten und ihre Analyse verpasst worden: „Der Preis, den [die Geisteswissenschaft] beim akademischen Menschensinnentfalten zahlte, war selbstredend, all das ‚Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen‘, das elektronische Medien in jeder Millisekunde leisten, keines Wortes mehr zu würdigen.“³³ Neben dieser Vernachlässigung genuin technischer Fragestellungen diagnostiziert Kittler eine Unreflektiertheit der beiden Autoren in Bezug auf die Geschichte der Technik und die Umstände ihrer Entwicklung:

„Nicht viel anders als in Brechts traumwandlerischer Radiotheorie macht die Wirtschaft, eine wahrhaft fröhliche Wirtschaft, unentwegt Erfindungen, die zunächst eine Zeitlang als technische Mirakel herumstehen, bis ihnen sehr nachträglich auch noch ein Zweck hinzuerfunden wird.“³⁴

Die Technik biete sich dann dem Meistbietenden an, ob Unternehmer oder Staat. Dem widerspricht Kittler vehement: „Wie jemand im Jahr 1944 noch behaupten kann, daß Kriegsherren ‚über die Technik nicht unmittelbarer verfügen als Kaufleute‘, ist unerfindlich.“³⁵ Auf Odysseus zurückkommend und auf seine Erfindung des Trojanischen Pferdes anspielend, verweist er auf die Rolle des Krieges in der Technologieentwicklung, auch der neueren, wie er am Beispiel des italienischen Radioerfinders Guglielmo Marconi ausführt:

„Entsprechend hat der Geschäftsmann Marconi, lange bevor er Amerikaner mit Werbefunk und Deutsche mit Volksempfängern beglückte, erst einmal sämtliche Armeen, Marinen und Luftflotten des Ersten Weltkrieges mit Wechselsprechgeräten mobil gemacht. [...] Weltbürgerkriege waren kein zufälliger Effekt von Medien, sondern ihr notwendiger Ursprung.“³⁶

³¹ Adorno / Horkheimer (1988), 33.

³² Kittler (1995), 190.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., 192.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

Doch gerade in der Stoßrichtung, durch den Aufweis des kriegerischen Ursprungs der Technik, die Annahme einer scheinbaren Harmlosigkeit der Unterhaltungsmedien als naiv zu überführen, gleicht Kittlers Werk Adornos und Horkheimers Fundamentalkritik, wie sie etwa Albrecht Wellmer beschreibt:

„Genau in diesem Sinn sollte man auch die scheinbar maßlose, negativ-totalisierende Gesellschaftskritik in großen Teilen der *Dialektik der Aufklärung*, des schwärzesten Buches der Frankfurter Schule, lesen, nämlich als Ausdruck einer explorativen Strategie im Dienst eines kritischen Experiments, das die Nachtseite der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur in ein grelles Licht rückt und dadurch ihren Zusammenhang mit den zivilisatorischen Verwüstungen und Katastrophen des 20. Jahrhunderts sichtbar macht“.³⁷

Die Nachtseite der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur, das ist bei Kittler der militärisch-industrielle Komplex, bei Adorno/Horkheimer sind es die faschisierenden Effekte der radikalisierten kapitalistischen Rationalität. Und scheinbar maßlos und negativ-totalisierend ist auch Kittlers Theorie der Medientechnik, in der sich die Verstrickungen von Militär und Medien zu einer Ontologie von Staat und Krieg auswachsen, die entgegen der an Foucault geschulten archäologischen Vorgehensweise Kittlers als überzeitliche Konstanten erscheinen.

„Jede Theorie hat ihr historisches Apriori“, schreibt Kittler in *Grammophon, Film, Typewriter*.³⁸ Wie die *Dialektik der Aufklärung* während des Zweiten Weltkriegs entstanden ist, so datieren Kittlers grundlegende Medientheorien in die Zeit des Endes des Kalten Krieges, in die 1980er Jahre; in eine Zeit also, in der sich Frieden nur in Form von auf Dauer gestelltem Krieg möglich zeigte, die Gefahr eines nuklearen Weltkriegs in der Luft lag und Tschernobyl die Schrecken auch der zivilen Atomenergie offenbart hatte. In *WARGAMES* (USA 1983, Regie: John Badham) wird der Schrecken eines atomaren Krieges mit der Computertechnologie verbunden, die in Gestalt von Personal Computern mittlerweile Einzug in die Kinderzimmer gefunden hatte. Mathew Broderick spielt darin einen Highschool-Schüler, der sich versehentlich in ein Computerprogramm des Pentagon hackt und die Simulation eines sowjetischen

³⁷ Wellmer, Albrecht (2005): „Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie“, in: Honneth, Axel (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt, 237–278, hier: 240. Die Formulierung findet sich auch bei Jürgen Habermas: „schwärzeste[s] Buch“, in: Habermas, Jürgen (1988): *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, 130. Kittler wiederum hat in einem Interview über die Druckfassung seiner Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900* ebenfalls gesagt, sie sei „written in black in every sense of the word“; zitiert nach: Sale, Stephen / Salisbury, Laura (2015): „Editor’s Introduction“, in: dies. (Hg.): *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*, Cambridge, xviii.

³⁸ Kittler (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 28.

Nuklearschlags auf die USA initiiert. Das US-Militär hält die Gefahr für real; der Dritte Weltkrieg droht.

Michel Foucault tritt in seiner Vorlesung über die *Geburt der Biopolitik* am Collège de France von 1979 dieser Fixierung auf den Staat und seine Kriegstechnologien seitens kritischer Intellektueller seiner Zeit, wie er sie in einem Zitat des Kunsthistorikers Bernard Berenson paradigmatisch ausgedrückt findet, entgegen:

„Gott weiß, wie sehr ich die Zerstörung der Welt durch die Atombombe fürchte, aber es gibt mindestens eine Sache, die ich ebenso fürchte, nämlich die Invasion der Menschheit durch den Staat.“ Ich glaube, hier haben wir den reinsten, abgeklärtesten Ausdruck einer Staatsphobie, deren Verbindung mit der Angst vor einem Atomkrieg gewiß einer der konstantesten Züge ist. Der Staat und das Atom, eher noch das Atom als der Staat oder der Staat, der nicht besser ist als das Atom, oder der Staat, der das Atom mit sich bringt, oder das Atom, das auf den Staat verweist und ihn notwendigerweise fordert.“³⁹

In seinen Vorlesungen führt Foucault demgegenüber aus, dass, während die Öffentlichkeit die Machtzunahme des Staates fürchtet, sich tatsächlich eine gegenteilige Entwicklung vollzieht: eine Entstaatlichung, bzw. eine Neuausrichtung des Staatlichen auf der Grundlage der Ökonomie. Was sich hier vollzieht ist letztlich der Beginn des Neoliberalismus. Foucault zeichnet diese Entwicklung nach, ausgehend von den wirtschaftstheoretischen Anfängen im *Colloque Walter Lippmann* von 1938 über die soziale Marktwirtschaft der Bundesrepublik Deutschland bis zum amerikanischen Neoliberalismus der Chicago School um Milton Friedman.

Foucault war mit seinen Analysen erstaunlich nahe an seiner Zeit, nahm er doch die kurz bevorstehenden Transformationen durch Thatcherismus und Reaganomics vorweg. Gewissermaßen war er seiner Zeit sogar enorm voraus, betrachtet man die weitere historische Entwicklung. Spätestens seit der Übernahme neoliberaler Politiken auch seitens der Mitte-Links-Parteien, seit Bill Clintons New Democrats, Tony Blairs New Labour und Gerhard Schröders Agenda 2010 konnte sich der Neoliberalismus in der westlichen Welt festigen und über internationale Organisationen wie die EU, die Welthandelsorganisation oder den Internationalen Währungsfonds global ausbreiten. Allerdings ist zu beachten, dass der Neoliberalismus bereits in seinen Anfängen global war. So gilt, anders als bei Foucault, wo bereits die Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 als neoliberaler Akt angesehen wird, die ökonomische Schocktherapie Augusto Pinochets in Chile, der 1973 durch den Putsch an Salvador Allende

³⁹ Foucault, Michel (2006): *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt, 112f.

an die Macht gekommen war, gemeinhin als Beginn des „real existierenden Neoliberalismus“.⁴⁰ Einige Jahre später, etwa zur gleichen Zeit, in der Margaret Thatcher und Ronald Reagan ihre ökonomischen Reformen durchführen, beginnt auch in China unter Deng Xiaoping ein Reformprozess der schrittweisen ökonomischen Liberalisierung.⁴¹ Der Wandel von staatskollektivistischen Produktionsformen hin zu privatwirtschaftlichen Organisationsweisen hat auch dort zu sozialen Verwerfungen geführt, die nicht zuletzt ein Grund für die Pekinger Proteste von 1989 waren.⁴² Der Wandel erscheint auch unter diesem Gesichtspunkt in den Filmen Jia Zhangkes auf, wie im zweiten Kapitel zu zeigen sein wird.

1.2 Historischer Materialismus

„Medien bestimmen unsere Lage“.⁴³ Mit diesen Worten setzt Friedrich Kittlers *Grammophon, Film, Typewriter* ein. Der Begriff der Lage entstammt dabei dem Militärischen, ein Kontext, den Kittler im weiteren Verlauf des Textes ausbuchstabiert: „Lagen, große am Mittag und kleine am Abend, veranstaltete bekanntlich der deutsche Generalstab: vor Sandkästen und Stabskarten, in Krieg und sogenanntem Frieden.“⁴⁴ „Die Bewertung der Lage“ ist denn auch der ins Deutsche übertragene Titel des ersten Abschnitts der *Kunst des Krieges* Sunzis.⁴⁵ „Wer zu einer sachlichen Bestandsaufnahme gelangen will“, heißt es darin, müsse die Faktoren studieren, die die Position der jeweiligen Kriegsparteien bedingen.⁴⁶ Und Friedrich Engels schreibt 1845 *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, worin er eindrücklich die elende Situation der Arbeiter:innen infolge der industriellen Revolution schildert.⁴⁷ Die Lage der arbeitenden Klasse ist in der damals sich bildenden Wirtschaftstheorie Marx‘ und Engels‘ jedoch auch die Beschreibung einer sozialen Position, in der sich das Proletariat ihnen zufolge befindet: da es nicht über die Mittel zur Produktion von Waren verfügt, nur über seine Arbeitskraft, während die Bourgeoisie in eben jenem Besitz sich befindet, stehen sich beide in

⁴⁰ Vgl. Biebricher, Thomas (2012): *Neoliberalismus zur Einführung*, Hamburg, 87ff.

⁴¹ In Abwandlung des von der Staatsführung ausgegebenen Begriffs eines *Sozialismus mit chinesischen Kennzeichen* spricht David Harvey von einem „Neoliberalism with Chinese Characteristics“; vgl. Harvey, David (2007): *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, 120ff.

⁴² Vgl. dazu auch Wang Hui (2004): „The Year 1989 and the Historical Roots of Neoliberalism in China“, in: ders. (2011): *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, London, 19–66.

⁴³ Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 3.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Sunzi (2009): *Die Kunst des Krieges*, Berlin, 11.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Engels, Friedrich (1845): „Die Lage der arbeitenden Klasse in England“, in: *MEW Band 2*, 225–506. Vgl. Dommann, Monika (2017): „Arbeit und Algorithmus. Die Medienwissenschaft entdeckt die Logistik und die soziale Frage“, in: *Cargo 35*, 66–69.

den kapitalistischen Produktionsverhältnissen antagonistisch gegenüber.⁴⁸ Die Bewertung der Lage ist folglich auch der erste Schritt in jenem meist kalten Krieg zwischen Herrschenden und Beherrschten, den Marx und Engels Klassenkampf nennen.⁴⁹

Der Begriff der Lage ist in allen diesen Fällen ein materialistischer, insofern er eine objektive Position bezeichnet, die – wenn auch in unterschiedlicher Weise gesellschaftlich produziert – nicht von den Überzeugungen und Interpretationen derjenigen abhängig ist, die sich in ihr befinden. So lautet die bekannte Formel Marx': „Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“⁵⁰ Es war daher nötig, so das nicht weniger bekannte retrospektive Diktum Engels, dass die Hegelsche Dialektik „vom Kopf, auf dem sie stand, wieder auf die Füße gestellt“ wurde – als wäre sie das Bild einer *Camera Obscura*.⁵¹ Bei Kittler ist das Sein nicht nur metaphorisch ein medientechnischer Effekt. Technologien positionieren ihre Nutzer:innen, bzw. – passiv formuliert – die Körper, die an die Apparate angeschlossen sind, hinsichtlich ihrer Wahrnehmung und ihres Verhaltens, bestimmen also in diesem Sinne ihr Bewusstsein. Hinsichtlich des Menschen und seiner Seele mache die Mediengeschichte deutlich, „daß das einzige, was man von ihnen wissen kann, die technischen Apparate sind, an denen Seele und Mensch jeweils Maß nehmen.“⁵² Und wie der Arbeiter nach Marx in der kapitalistischen Produktion strukturell gezwungen ist, seine Arbeitskraft im Austausch eines Lohns zu verkaufen, seine negative Freiheit von juristischem Zwang keine positive Freiheit einschließt, so ist die Mediennutzer:in nicht frei im Gebrauch der Technik, worauf schon McLuhan insistiert: „Our conventional response to all media, namely that it is how they are used that counts, is the numb stance of the technological idiot. For the ‚content‘ of a medium is like the juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watchdog of the mind.“⁵³ Unabhängig vom Inhalt, der gesendet, gestreamt oder gepostet wird, relationieren uns Medien selbst auf spezifische Weise miteinander und führen zu bestimmten Sicht- und Verhaltensweisen. McLuhans Formulierung lässt eine weitere Parallele zur marxistischen Tradition erkennen, insofern Medieninhalte als von der Realität ablenkendes „juicy piece of meat“ eine ähnliche Rolle einzunehmen scheinen wie Ideologien innerhalb der kritischen Theorie, allerdings in rein epistemischer Hinsicht, soll heißen ohne herrschaftsstabilisierende Funktion. Herbert Marcuse scheint hingegen auf den

⁴⁸ Vgl. Marx, Karl / Engels, Friedrich (1848): „Das Manifest der Kommunistischen Partei“, in: MEW 4, 459–493.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Marx, Karl (1859): „Zur Kritik der Politischen Ökonomie“, in MEW 13, Berlin 1961, 3–160, hier: 9.

⁵¹ Engels, Friedrich (1888): „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“ in: MEW 21, 259–307, hier: 293.

⁵² Kittler, Friedrich A. (2011): *Optische Medien*, Berlin, 34.

⁵³ McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media*, London / New York, 19.

ersten Blick jenen von McLuhan kritisierten Standpunkt einzunehmen, wenn er in seinem *Versuch über die Befreiung* fragt: „Ist es immer noch nötig zu wiederholen, daß Wissenschaft und Technologie die großen Vehikel der Befreiung sind und daß es nur ihr Gebrauch und ihre Restriktion in der repressiven Gesellschaft sind, die sie zu einem Vehikel der Herrschaft machen?“⁵⁴ Der Eindruck täuscht jedoch, insofern Marcuse hier nicht den je individuellen Gebrauch bestimmter Technologien meint, sondern denjenigen, der in einer bestimmten Gesellschaft faktisch davon gemacht wird, d.h. aufgrund der Lage, in der diese Gesellschaftsform ihre Mitglieder versetzt. Man könnte in der Überlagerung beider Felder, des medientechnischen wie des sozioökonomischen ein Interferenzmuster erblicken, ein Machtverhältnis, das die Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten strukturiert und so zusammengenommen die Lage bildet, in der wir uns befinden.

Das Zitat Marcuses verweist auch auf den hohen theoretischen Stellenwert, der im klassischen Marxismus Technik und Wissenschaft beigemessen wird. Die Produktionsmittel, die zusammen mit der Arbeitskraft die beiden Produktivkräfte ausmachen, deren Entwicklung im Theoriegebäude des historischen Materialismus den Motor der Geschichte antreibt, sind mit technologischen Apparaten und wissenschaftlichen Erkenntnissen deckungsgleich.⁵⁵ So ist es etwa nach Engels die Erfindung der *Jenny*, der ersten Spinnmaschine, die durch das parallele Betreiben mehrerer Spindeln den Weber nur noch Weber sein ließ anstelle Weber, Spinner und Ackerpächter:

„Nach und nach verschwand so die Klasse der ackerbauenden Weber ganz und löste sich in die neuentstehende Klasse der bloßen Weber auf, die allein vom Arbeitslohn lebten, gar keinen Besitz, nicht einmal den Scheinbesitz einer Pachtung hatten und somit *Proletarier* (working men) wurden.“⁵⁶

Die technische Entwicklung ist dem klassischen historischen Materialismus nach somit zentral für die historische Veränderung. Bedenkt man, dass die andere Produktivkraft, die Arbeitskraft, historische Fluktuationen insbesondere in Form von neuen Kenntnissen und Fertigkeiten aufweist, die wiederum ebenfalls von wissenschaftlichen Erkenntnissen abhängen, erscheint die wissenschaftlich-technologische Veränderung sogar als einziger Motor der Geschichte.⁵⁷

⁵⁴ Marcuse, Herbert (2008): *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt, 27.

⁵⁵ Genau genommen zählen auch Rohstoffe zu den Produktionsmittel, die jedoch selbst keine Historizität aufweisen. Vgl. Cohen, G.A. (2000): *Marx' Theory of History. A Defence*, Oxford, 55.

⁵⁶ Engels, Friedrich (1845): „Die Lage der arbeitenden Klasse in England“, in: *MEW Band 2*, 225–506, hier: 240.

⁵⁷ Vgl. Cohen, G.A. (2000): *Marx' Theory of History. A Defence*, Oxford, 41f.

In vergleichbarer Weise zentral ist der technische Wandel für die Mediengeschichtsschreibung Kittlers. Nur werden dabei weniger die Auswirkungen neuer Apparate und Verfahrensweisen auf soziale Verhältnisse ins Auge gefasst, als ihre direkteren Auswirkungen auf Wahrnehmung und Verhalten. Kittlers Medientheorie setzt gewissermaßen tiefer an als der historische Materialismus. Doch auch bei Marx findet sich bereits dieser direktere Einfluss technologischen Wandels. So schreibt er in seiner Kritik an der Nationalökonomie über die Produktionsweise seiner Zeit: „Sie ersetzt die Arbeit durch Maschinen, aber sie wirft einen Teil der Arbeiter zu einer barbarischen Arbeit zurück und macht den andren Teil zur Maschine.“⁵⁸ In dieser Passage drückt sich zunächst die Kritik an Entfremdungsprozessen aus, die von einem anthropologisch konstanten menschlichen Wesen ausgeht, das durch die Industrialisierung pervertiert werde. Jenseits dessen und über die Folgen für die Sozialstruktur hinaus ist hier jedoch zunächst durch die Transformation von Arbeitern in Maschinen eine direktere und umfänglichere Auswirkung auf die je individuellen Verhaltensweisen anvisiert, die heute anti-essentialistisch mit Foucault als Formen der Subjektivierung beschrieben werden könnten und die in dieser Weise in Kittlers Medientheorie verhandelt werden, wie zuvor bereits ähnlich bei McLuhan. Während Kittler dabei jedoch die Technologien in ihren von den Menschen unabhängigen Eigenlogiken beschreibt und erst im Anschluss auf die Auswirkungen blickt, denkt McLuhan noch vom Subjekt her, das durch die Technik seine Körperfunktionen erweitert und dabei andere auch beschneidet: „Any invention of technology is an extension or self-amputation of our physical bodies“.⁵⁹

Nicht unähnlich der marxistischen Geschichtsphilosophie besitzt auch McLuhans Medientheorie ein historisches Narrativ, das sich durch eine implizite Teleologie auszeichnet. Wie mediale Apparate in ihren direkten Auswirkungen auf die Benutzer:innen untersucht und interpretiert werden, nicht hinsichtlich der Effekte auf die Produktionsverhältnisse, so entspinnt sich in McLuhans Bild die historische Entwicklung aus der Eigendynamik technischer Veränderungen selbst. Vom mythisch-holistischen Weltbild und Zusammenleben vormedialer sogenannter Stammesgesellschaften windet sich eine Kette technischer Innovationen, die sich durch immer stärkere Spezialisierung auszeichnet, bis in der Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Zeitalter der Elektronik eine neue mythische Epoche anbricht, in der alle Differenzierungen wieder zusammenfallen und quasi-hegelianisch aufgehoben werden.⁶⁰ Obgleich in Foucaultscher Archäologie geschult besitzt auch Kittlers Medientheorie solcherart teleologische Züge. Während bei McLuhan jedoch mit dem utopischen Bild eines *global village* eine

⁵⁸ Marx, Karl (1844): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844* (= MEW 40), Berlin, 513.

⁵⁹ McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media*, London / New York, 49.

⁶⁰ Vgl. Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg, 126.

fast messianische Erlösung geschildert wird, wird das Ende der Mediengeschichte durch die Universalmaschine Computer bei Kittler in ihrer Menschenleere kalt diagnostiziert:

„Vor dem Ende geht etwas zu Ende. In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede zwischen einzelnen Medien. [...] Und wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen. Mit Zahlen ist nichts unmöglich. Modulation, Transformation, Synchronisation; Verzögerung, Speicherung, Umtastung; Scrambling, Scanning, Mapping – ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren. Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endloschleife.“⁶¹

Die zunächst epistemologische Heuristik einer *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* hat sich in Gestalt der Digitalisierung, die des „sogenannten Menschen“ nicht mehr bedarf, dessen Einzelfunktionen Kittler zufolge bereits zuvor durch Medientechniken ersetzt wurden, materiell verwirklicht.⁶² Auch bei Adorno findet sich die Idee einer Abtretung des Geistes an die Maschine. In *Die Form der Schallplatte* postuliert er dabei sogar die zukünftig mögliche Notwendigkeit medienarchäologischer Forschung⁶³:

„Den Schlüssel zum eigentlichen Verständnis der Schallplatten müßte die Kenntnis jener technischen Akte liefern, die einmal die Walzen der mechanischen Spielwerke und Orgeln in die phonographischen verwandelten. Wenn man späterhin, anstatt ‚Geistesgeschichte‘ zu treiben, den Stand des Geistes von der Sonnenuhr menschlicher Technik ablesen sollte, dann kann die Vorgeschichte des Grammophons eine Wichtigkeit erlangen, welche die mancher berühmter Komponisten vergessen macht.“⁶⁴

Anstatt Geistesgeschichte zu betreiben „den Stand des Geistes von der Sonnenuhr menschlicher Technik ablesen“: das könnte eine – wenn auch etwas zu malerisch geratene – Beschreibung des Kittlerschen Forschungsprogramms sein, mit dem Unterschied, dass der Geist in

⁶¹ Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 8f.

⁶² „Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen.“ Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 29.

⁶³ Vgl. zu weiteren medientheoretischen Überlegungen Adornos, die ihn als interessierteren Beobachter zeitgenössischer Medien ausweisen als es das verbreitete Bild von ihm will: Hüser, Rembert (2013): „Adorno in Dosen“, in: *Merkur*, 67. Jahrgang, Heft 768, 412–428.

⁶⁴ Adorno, Theodor W. (1934): „Die Form der Schallplatte“, in: ders. (1997): *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 530–534, hier: 532.

dieser Formulierung noch ab-, bzw. auslesbar bleibt, dass er in der Technik aufgehoben ist. Die technischen Apparate erscheinen darin wie Instanzen des objektiven Geistes, die neben die institutionellen treten. Die Beschreibung lässt aber auch an Gilbert Simondons These einer in Maschinen verkörperten Rationalität denken.⁶⁵ Technik wird auf diese Weise nicht wie bei Kittler als das Andere des Geistes gesehen, sondern besitzt selbst einen Inhalt. Dieser ist jedoch nicht der *Content* McLuhans, sondern meint vielmehr die jeweilige Funktionslogik der Techniken.

Adorno entwickelt in seiner *Ästhetischen Theorie* einen Begriff von *Technik*, der über den der *Technologie* hinausgeht, insofern er auch künstlerische Verfahrensweisen miteinschließt.⁶⁶ In dieser Weite, die er bereits als im Begriff enthalten annimmt, sieht er jedoch keine Mehrdeutigkeit, sondern eine Spannung, die in der Verflechtung von Technologie und künstlerischen Techniken selbst begründet liegt und die auch ein kritisches Potential enthält:

„Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistet. [...] Der Antagonismus im Begriff der Technik als eines innerästhetisch Determinierten und als eines außerhalb der Kunstwerke Entwickelten ist nicht absolut zu denken. Er entsprang historisch und kann vergehen. Heute bereits kann man, in der Elektronik, aus der spezifischen Beschaffenheit außerkünstlerisch entstandener Medien heraus künstlerisch produzieren.“⁶⁷

Angesichts der nicht zuletzt von Kittler beschriebenen militärischen Genealogie zahlreicher Medien ließe sich darauf hinweisen, dass es wohl eher der Normalfall gewesen ist, dass die Techniken, aus denen heraus künstlerisch produziert werden kann, außerkünstlerisch entstanden sind. Nichtsdestotrotz bleibt der von Adorno beschriebene Antagonismus auch dann weiterhin bestehen, insofern die Techniken innerhalb der ästhetischen Produktion einer anderen Logik folgen als außerhalb, dieses Außerhalb jedoch stets in ihren materiellen Spuren mit sich führen, ihm ihre Existenz verdanken und den herrschenden Verhältnissen so noch verbunden sind. Die ästhetische Produktion müsse jedoch nicht nur insofern dem je gegenwärtigen Stand der technischen Entwicklung gerecht werden, als dass sie ihn in ihren Techniken aufnimmt,

⁶⁵ Simondon, Gilbert (2012): *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich.

⁶⁶ Vgl. hierzu: Hansen, Miriam Bratu (2012): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley / Los Angeles / London, 210ff.

⁶⁷ Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 56.

sondern auch insofern, als dass in ihr Erfahrungen vergegenwärtigt werden, die der bestehenden Lage entspringen:

„Triftig an den Erwägungen über Kunst im journalistisch so genannten technischen Zeitalter, das ja ebenso sehr durch die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse wie durch den Stand der Produktivkräfte gekennzeichnet ist, die von jenen umklammert werden, ist nicht sowohl die Adäquanz von Kunst an technische Entwicklung als die Veränderung konstitutiver Erfahrungsweisen, welche in den Kunstwerken sich niederschlagen.“⁶⁸

Die von Adorno abschätzig als „journalistisch“ bezeichnete Rede vom „technischen Zeitalter“ bezeichnet recht genau das, was einige Jahre später als „technologisches Apriori“ bei Kittler erscheinen wird: die Idee, dass die Technologie ein allem Sein zugrunde liegendes basales Faktum darstellt, hinter das nicht zurückgegangen werden kann.⁶⁹ Adornos Kritik trifft einerseits zu. Die technologischen Tatsachen und ihre direkten Auswirkungen auf ihre Nutzer:innen als Primat anzunehmen, ignoriert die sozioökonomischen Verhältnisse, in die sie eingebettet sind, wenn diese auch nicht unabhängig von jenen bestehen: die Zeit ist „ebenso sehr durch die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse wie durch den Stand der Produktivkräfte gekennzeichnet“. Indem er diese technischen Standards jedoch im marxistischen Begriffsapparat als Produktivkräfte fasst, verkennt Adorno wiederum zum einen, dass die Veränderungen durch Technologie tiefer ansetzen als erst im Produktionsprozess, wo sie in Maschinen realisiert implementiert werden, und zum anderen, dass Technologien auch Auswirkungen in nicht-ökonomischen Bereichen zeitigen. Es ist jedoch notwendig, beides sowohl in seiner jeweiligen Eigendynamik als auch im Zusammenhang miteinander zu begreifen. Die digitale Technik verändert aufgrund ihrer medialen Spezifität Formen des Speicherns, Sendens und Empfangens sowie unsere Wahrnehmung auf und unser Verhalten gegenüber der Welt. Als Produktivkraft verändert sie zusätzlich, wenn auch aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit Produktions- und Arbeitsprozesse, Logistik, Finanzwesen und anderes mehr. Letzteres geschieht jedoch nicht unabhängig von den herrschenden ökonomischen Strukturen, sondern eingebettet in eine neoliberale Wirtschaftsform, die wiederum – der Technik ähnlich – Auswirkungen auch in Bereichen zeitigt, die nicht im engeren Sinne ökonomische sind.

Sowohl der Medientheorie McLuhans und Kittlers, als auch der Dialektik der Aufklärung gilt der Inhalt medienästhetischer Erzeugnisse als vernachlässigbar. Der einen Seite zufolge han-

⁶⁸ Adorno (2003), 324.

⁶⁹ Vgl. auch: Hörll, Erich (2011): „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt, 7–53.

delt es sich um einen Täuschungsversuch, der von der materiellen Beschaffenheit des Mediums ablenken will, der anderen Seite nach geht der Inhalt kulturindustriell verfertigter Massenprodukte vollständig in ihrer systemerhaltenden Funktion auf. Doch lässt sich mithilfe des Technikbegriffs des späten Adornos, der Technologie und ästhetische Verfahrensweisen zusammendenkt, eine Perspektive einnehmen, die eine inhaltliche Ebene ernstnimmt, insofern diese Gehalte in einer Form vorliegen, die durch den gegenwärtigen Stand der Technik bestimmt ist, und Erfahrungen vermitteln, die dem gesellschaftlichen Leben unter heutigen Bedingungen entsprechen. Als technisches Medium ästhetischer Erfahrung scheint der Film hierfür prädestiniert zu sein, in dem sich noch der Wandel zum Digitalen auch reflektieren lässt.⁷⁰

1.3 Film als Theorie

Volker Pantenburg geht in seiner Monografie *Film als Theorie* der Frage nach, „ob der Film trotz seines Zwangs zur Konkretion als ein theoriefähiges Medium eingeschätzt werden könne“ und gelangt dabei zu einem ambivalenten Urteil: Indem verschiedene Bildtypen unterschiedlich miteinander in Beziehung gesetzt werden, komme es zwar immer wieder zu einem „Ebenenwechsel (...), der tatsächlich einen Sprung aus der unmittelbaren Beschreibung in die Analyse und Theorie dieser Beschreibung ermöglicht“; diese „implizite Theorie der Bilder“ werde jedoch erst „in der direkten Analyse und Übersetzung fruchtbar“.⁷¹ Bereits die Fragestellung macht deutlich, dass Pantenburg von einem Theoriebegriff ausgeht, der auf Abstraktion beruht: „Trotz seines Zwangs zur Konkretion“ soll der Film theoriefähig sein.⁷² Aus dem

⁷⁰ Auch wenn die vorliegende Arbeit dem hier beschriebenen Ansatz folgt, soll an dieser Stelle zumindest der Verdacht geäußert werden, dass der sogenannte digitale Film bereits ein vollständig anderes Medium darstellen könnte. Als Datei, die von einem Computerprogramm ausgeführt wird, mag er nach seinem Inhalt (McLuhan) ein Film sein, ist technisch jedoch eben das: eine Ausführvorschrift eines Computerprogramms. Dieser Einschätzung nach müsste man, wollte man nach dem technisch aktuellen Medium fragen, in dem sich auch formal und ästhetisch eine gegenwärtige Lebensform abzeichnet wohl im Bereich der Computerspiele suchen; vgl. Miksch, Cyrill (2024): „Video Game Technologies in Post-Cinematic Imagery“, in: Grabbe, Lars C. / Rupert-Kruse, Patrick / Schmitz, Norbert M. (Hg.): *Cinematic Images. The Digital Condition of Moving Images* (= Yearbook of Moving Image Studies VIII), Marburg, 96 – 118.

⁷¹ Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie*, Bielefeld, 275.

⁷² Ebd. Hervorhebung von mir. Dies obwohl er unter anderem von der Kritik an einem logozentrischen Theoriebegriff ausgeht; vgl. ebd., 23. Ein Grund dieser Verschiebung mag darin liegen, dass er unter Theorie offenbar Meta-Theorie zu meinen scheint. Der Film ist dann theoriefähig, wenn er zur Selbstreflexion fähig ist, d.h. wenn er eine Theorie über sich selbst beinhaltet. Dies legt auch die zitierte Passage nahe, wenn von einem „Sprung aus der unmittelbaren Beschreibung in die Analyse und Theorie dieser Beschreibung“ die Rede ist. Die Wortwahl „Beschreibung“ zeigt darüber hinaus bereits an, wie hier Film und Bild analog zur Sprache gedacht werden, wodurch bereits die Möglichkeit einer genuin bildlichen oder gar filmischen Theorie verstellt wird. Die Rede von einer „Sprache des Films“ oder beispielsweise davon „einen Film zu lesen“, ist – insbesondere aufgrund der starken strukturalistischen wie auch post-strukturalistischen Theorietradition – weit verbreitet und kann rein metaphorisch auch unproblematisch sein. In vielen Fällen scheint es jedoch, als würde Sprache als neutrale Form angesehen und nicht als konkretes Medium mit spezifischen Eigenschaften, Eigenschaften, die

Blick gerät dabei eine Betrachtungsweise von Erkenntnisformen, die gerade im Konkreten wurzeln. Dieser Betrachtungsweise nach könnte man den Film als theoriefähiges Medium bezeichnen, weil er eine ästhetische Wahrnehmung konkreter Verhältnisse erlaubt, die eine Erkenntnisform sui generis darstellt. Zurück ginge diese Sicht bereits auf Alexander Baumgarten, der die philosophische Disziplin der Ästhetik gerade auf der Unmöglichkeit gegründet hat, verallgemeinernde Aussagen über Ästhetisches zu treffen, und der in der konkreten Anschauung eine eigenständige, nämlich sinnliche Erkenntnis, eine *cognitio sensitiva*, angenommen hat.⁷³ Diese Betrachtungsweise findet sich auch bei Adorno, demzufolge die Logik der Kunst ein „Schlußverfahren ohne Begriff und Urteil“ darstellt.⁷⁴ Es ist auch gerade die Unmöglichkeit, das, was sich ästhetisch mitteilt, auf den (sprachlichen) Begriff zu bringen, durch die die Ästhetik zur Verbündeten der negativen Dialektik wird. Anstatt den Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Begriff und Gegenstand in einer Negation der Negation aufzuheben und so ein Positives zu gewinnen, postuliert Adorno die Unversöhnlichkeit zwischen Subjekt und Objekt, die sich in der Nichtidentität konkreter Gegenstände mit ihrem Begriff manifestiert. Insofern das Kunstwerk nur mit sich selbst identisch sei, d.h. nicht in einer Verweisfunktion auf etwas Dargestelltes aufgeht, kann Ästhetik Widerstand leisten gegen eine verwaltete Welt, die die äußere Wirklichkeit nach strengen Ordnungsmechanismen kategorisiert: „Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“⁷⁵

Die Überlegungen Adornos zum Nichtidentischen auf den Film zu übertragen, mag problematisch erscheinen, insofern der Film das Paradebeispiel der technischen Reproduzierbarkeit darstellt. Adornos Kritik an Benjamins Kunstwerkaufsatz kann jedoch zugunsten des Films in Anschlag gebracht werden: „Jedes Werk, als ein vielen zubestimmtes, ist der Idee nach bereits seine Reproduktion.“⁷⁶ Das Nichtidentische des Kunstwerks kann somit nach Adorno nicht an seiner angenommenen auratischen Einmaligkeit festgemacht werden, sondern stattdessen an seiner Widerständigkeit dagegen, in einer bloßen Abbildungs-, Darstellungs- oder Überset-

unweigerlich auf andere Medien übertragen werden, wenn diese sprachanalog begriffen werden; damit drohen sie jedoch in ihrer Eigenständigkeit verkannt zu werden.

⁷³ Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*. 2 Bände, hrsg. und übersetzt von Dagmar Mirbach, Hamburg. Brigitte Scheer weist darauf hin, wie sich diese von Baumgarten initiierte Funktion der Ästhetik als Rationalitäts- und Wissenschaftskritik bei Adorno und in postmodernen Theoriebildungen wiederfindet; vgl. Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die Philosophische Ästhetik*, Darmstadt, 71f.

⁷⁴ Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 205.

⁷⁵ Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 14. Vgl. ders. (2003b): *Negative Dialektik*, Frankfurt, 16f: „Ihr [der Dialektik; Anm. d. Verf.] Name sagt zunächst nichts weiter, als daß die Gegenstände in ihrem Begriff nicht aufgehen, daß diese in Widerspruch geraten mit der hergebrachten Norm der adaequatio.“

⁷⁶ Ebd., 56.

zungsfunktion aufzugehen.⁷⁷ In dieser Weise scheint es vertretbar, Adornos Überlegungen auf Filme anzuwenden, auch wenn er den Film als kulturindustrielles Produkt und nicht als Kunstwerk angesehen hat und es auch zugunsten des Films gute Gründe gibt, ihn nicht unter den Kunstbegriff einzuordnen.⁷⁸

Anstatt in Montagestrukturen Analogien zur Syntax der Sprache zu suchen, wie dies vor Godard und Farocki, die Pantenburg diskutiert, insbesondere bei den sowjetischen Filmmachern geschehen ist (Eisenstein, Vertov, Pudovkin), bestünde die Idee darin, in der konkreten Anschauung, die der Film bietet, eine Theorie zu erkennen.⁷⁹

Eine so aufgefasste filmische Theorie besäße eine gewisse Ähnlichkeit zur chinesischen Form von Philosophie, die anders als die griechische, aus der die abendländische Wissenschaft hervorgegangen ist, keine allgemeinen Aussagen treffen will, aus denen dann Einzelfälle deduziert werden können, sondern konkrete Aussagen bereitstellt, die dann per Analogiebildung durch die Interpreten auf unterschiedliche Situationen übertragen werden müssen.⁸⁰

In der vorliegenden Arbeit sollen auf diese Weise die Filmkorpora nicht eine bestimmte Theorie als Beispiele belegen, sondern selbst Sichtweisen auf das Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik aufzeigen. Und zwar nicht ausschließlich durch ihre Inhalte, sondern auch durch die Techniken, die sich auf ihren Oberflächen eingeschrieben haben.

1.4 Oberflächen

Der Fokus auf die epistemologischen Gehalte des Films leitet auch Siegfried Kracauers Filmtheorie und -kritik. Für ihn lassen sich aus den Filmen zeitgenössische soziale Umstände ablesen, die in ihnen reflektiert werden: „Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft“⁸¹. Und zwar weit aussagekräftiger als dies schriftliche Quellen vermögen: „Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich

⁷⁷ Vgl. Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt.

⁷⁸ So war etwa die Diskussion darüber, dass Film auch Kunst sein könne, Anfang des 20. Jahrhunderts Teil eines kulturkonservativen Diskurses, der den Film aus den Händen der Arbeiter und Frauen nehmen und zum Bestandteil bürgerlicher Kultur adeligen wollte. Ferner galt das Interesse der historischen Avantgarde dem Film auch deshalb, weil er gerade kein Künstlersubjekt imaginierte. Nicht zuletzt geht heute mit der Einordnung mancher, insbesondere experimenteller Filme in die Kategorie der Kunst eine Veränderung der Verfügbarkeit einher, eine Limitierung des Kreises derjenigen, die Zugang zu seiner Wahrnehmung erhalten: gewissermaßen eine künstliche Wiedereinsetzung der Aura.

⁷⁹ Vgl. auch die Etymologie des Wortes Theorie von griechisch θεωρεῖν: beobachten, betrachten.

⁸⁰ Vgl. Schleichert, Hubert (1980): *Klassische chinesische Philosophie. Eine Einführung*, Frankfurt am Main, 275.

⁸¹ Kracauer, Siegfried (1927): „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, in: ders. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, 279–294, hier: 279.

selbst.“⁸² Indem der Film immer mehr aufzeichnet, als es von irgendjemandem intendiert ist, seien es äußere Erscheinungen wie Bewegungsroutinen, Stadtbilder oder Moden, seien es soziale Konventionen, die wie selbstverständlich Eingang in den Film finden, werden Urteile über die Gesellschaft möglich, aus der der jeweilige Film stammt, und über die Zeit seines Entstehens; wie auch veränderte Rezeptionshaltungen Urteile über Zeit und Gesellschaft des Publikums verraten. Zwar gründen Kracaers Überlegungen auch in einer ontologischen Argumentation, die den Realismus des Films direkt aus der chemischen Materialität der lichtsensitiven Emulsion ableitet,⁸³ doch begründet er seine realistische Auffassung auch mit der kollektiven Produktionsweise des Films, die ein einzelnes Künstlersubjekt unmöglich macht. Und ebenso mit ökonomischen Zwängen der Produktionsfirmen, die Prognosen über den Erfolg beim Publikum in die Herstellung des Films selbst einfließen lassen. Eben weil der Film ein Industrieprodukt ist, insbesondere zu Studiozeiten, die den Autorenbegriff der 1950er Jahre nicht kannten, und weil er sich an die Masse richtet, nicht etwa an kleine Kennerkreise, geht immer mehr Gesellschaft in ihn ein, als es bei Kunstwerken der Fall ist.⁸⁴

Durch die veränderte Materialität des Films in digitalen Zeiten ist insbesondere die ontologische Argumentation noch weniger überzeugend geworden. Zwar sind es nach wie vor die von den gefilmten Objekten reflektierten Photonen, die in die Kamera fallen und das spätere Bild aufgrund ihrer Charakteristika prägen, doch ist zwischen Photoneneinfall und Bild eine Reihe von Algorithmen geschaltet, die das Kontinuum der Lichtwellen auf ganzzahlige Farbwerte reduzieren und in ein rechteckiges Raster aus einer im Vorfeld bestimmten Anzahl an Pixeln zwingen.⁸⁵ Das Produkt dieser Prozesse ist sodann auch kein Negativbild, das als physisches Objekt vorliegt, sondern eine Datei, aus der mithilfe anderer Algorithmen und eines Ausgabege­räts ein Bild erst produziert werden kann, dessen Eigenschaften dann wiederum auch von diesen Algorithmen und den Charakteristika des Wiedergabegeräts beeinflusst sind.⁸⁶

⁸² Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“, in ders. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, 50–63, hier: 50.

⁸³ Ebenso kann ihm leicht ein naturalistischer Fehlschluss nachgewiesen werden. Nur weil die Materialität dergestalt ist, dass Äußeres sich einprägt, folgt daraus noch nicht, dass Filme im ästhetischen Sinn realistisch sein sollen.

⁸⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt; vgl. auch: Bazin, André (1957): „De la politique des auteurs“, in: Cahiers du Cinéma 70. Obgleich Kracaers *Theorie des Films* im englischen Original 1960, also drei Jahre später erscheint als Bazins Text, geht er dort nicht auf die Autorentheorie ein. Die grundlegende Auffassung eines realistischen Wesens und epistemologischen Werts – insbesondere im Sinne einer kritischen Erkenntnistheorie des Films – bildet sich jedoch schon weit früher und ist in den oben angeführten Aufsätzen der 1920er Jahre enthalten.

⁸⁵ Vgl. Cubitt, Sean (2010): „Making Space“, in: *Senses of Cinema* 57.

⁸⁶ Vgl. dazu auch Pias, Claus (2003): „Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion“, in: *zeitenblicke* 2 (1).

Aber eben dieser Prozess der digitalen Bildproduktion schreibt sich wiederum in die digitalen Bilder, Fotografien und Filme ein und ist durch Farbwerte und Rasterung, aber auch als Pixelfehler, Bildartefakt, und *Motion Blur* auf den Oberflächen der Filme sichtbar.⁸⁷ Es handelt sich um die „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ der gegenwärtigen Medienwelt, aus denen der Ort, den unsere Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, abgelesen werden kann;⁸⁸ ob man nun die Technik als Produktivkraft im marxistischen Sinn oder mit Kittler als eigenwillige Determinante unserer Wahrnehmung und unseres Verhaltens auffasst; oder beides.

Seit Erscheinen der *Dialektik der Aufklärung* habe es sich, so Kittler, die Geisteswissenschaft zum Auftrag gemacht, hinter jeder „Oberfläche aus Zahlen schleunigst wieder ‚gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinn zu entfalten‘“⁸⁹; und dabei „all das ‚Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen‘, das elektronische Medien in jeder Millisekunde leisten, keines Wortes mehr zu würdigen“.⁹⁰ Der Dichotomie von Zahlenoberfläche auf der einen und gesellschaftlichem Sinn auf der anderen Seite soll hier entgegengetreten werden. Nicht hinter den Oberflächen verborgenen Sinn zu entdecken, aber doch auf und an den Oberflächen den Ausdruck der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die eine auch technisch produzierte ist, reflektiert zu sehen, liegt der hier vorliegenden Arbeit als Interesse zu Grunde. „Und wenn man die Frage nach der Erkenntnis im Hinblick auf die Herrschaft aufzuwerfen hat“, dann bedeutet eine Erkenntnis über die medialen und ökonomischen Bedingtheiten von Wahrnehmung und Verhalten auch eine Aufklärung der Lage, in der man sich befindet.⁹¹ Sofern Kritische Theorie noch weiter dazu beitragen soll, ihre Adressaten in den Stand zu versetzen, die Lage, in der sie sich befinden, nicht nur zu reflektieren, sondern auch zu verändern, bleibt Aufklärung auch in diesem Sinne notwendig.

⁸⁷ Vgl. Serres, Michel (1987): *Der Parasit*, Frankfurt.

⁸⁸ Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“, in ders. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, 50–63, hier: 50.

⁸⁹ Kittler (1995), 190.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?*, Berlin, 41.

2. Immanente Kritik bei Jia Zhangke

Jia Zhangke kann einer Gruppe von Regisseuren zugerechnet werden, die in den 1990er Jahren in der Volksrepublik China begannen, mit geringem Budget und von staatlichen Institutionen unabhängig Filme zu drehen: der sogenannten *Sechsten Generation* des chinesischen Films.⁹² In ihren Arbeiten widmen sich diese jungen Filmmacher im gewandelten Klima nach dem Ende des Kalten Krieges dem Alltagsleben randständig lebender Jugendlicher in urbanen und semi-urbanen Gegenden. Ihnen allen ist eine realistische Filmästhetik eigen, die sich jedoch von Regisseur zu Regisseur maßgeblich unterscheidet. Insbesondere in Jias Filmen kommt es immer wieder zu Brüchen mit diesem Realismus und zur Einflechtung anderer formaler Techniken verschiedener Filmgenres und -bewegungen. Während er von Film zu Film die gesellschaftlichen Veränderungen Chinas der letzten Jahrzehnte nachzeichnet und sie mit medientechnologischen Veränderungen parallelführt, sind es diese Formen vergangener Filme, mit denen Jia den gesellschaftlichen Wandel konfrontiert. Im Sinne einer immanenten Kritik dienen ihm diese Formen, die wiederum mit bestimmten Filmtechniken und –dispositiven verbunden erscheinen, als Speicher normativer Gehalte.

In der folgenden Darstellung wird Jias Filmschaffen zunächst in der Kinolandschaft der Volksrepublik nach 1989 verortet, (2.1). Der spezifische Realismus seiner Filme wird sodann durch die Analyse einzelner Szenen und durch Vergleiche mit verschiedenen ebenfalls als realistisch angesehenen Filmen anderer Regisseure herausgearbeitet. Dabei wird deutlich, dass es in seinen Filmen zu zahlreichen Brüchen zu der ihm oft zugeschriebenen realistischen Ästhetik kommt (2.2). Diese formalen Brüche werden genealogisch untersucht und bis zu ihren Ursprüngen in unterschiedlichen Filmbewegungen und –genres zurückverfolgt. Es zeigt sich dabei, dass Jia durch ihren Gebrauch einen normativen Gehalt, der in besagten Filmformen mitunter aufgrund ihres historischen Kontextes enthalten ist, aufruft, um gegenwärtige Verhältnisse zu kritisieren. Ferner wird deutlich, dass er diese Formen nicht losgelöst von der Filmtechnik begreift, sondern sie stets mit bestimmten medialen Anordnungen und Technologien verknüpft, die sich auch auf der Oberfläche seiner Filme niederschlagen. Diese Art der Konfrontation bestehender Ordnungen mit ästhetischen Formen und Techniken wird als immanente Kritik verstanden (2.3). Die Idee der immanenten Kritik besteht darin, eine Gesellschaft auf Grundlage derjenigen normativen Vorstellungen zu kritisieren, die sich bereits in

⁹² Einzelne Teile dieses Kapitels wurden bereits in einem Aufsatz veröffentlicht und erscheinen hier in gleicher oder veränderter Form; vgl. Miksch, Cyrill (2018): „Oberflächen bei Jia Zhangke“, in: Holl, Ute / Kaldrack, Irina / Miksch, Cyrill / Stutz, Esther / Welinder, Emanuel (Hg.): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, 277–293.

ihren eigenen Institutionen entwickelt haben.⁹³ Da es sich bei Filmformen und Technologien nicht um soziale Institutionen handelt, stellt sich die Frage, wie eine immanente Gesellschaftskritik durch sie möglich ist. Es wird daher anschließend gezeigt, dass in Jias Filmen die gesellschaftliche Realität selbst als medial produziert erscheint: sowohl durch die medial verbreiteten Inhalte und deren formale Eigenschaften, als auch durch die Eigenlogiken der Medientechniken selbst. In der Diskussion weiterer seiner Spielfilme sowie seiner Dokumentarfilme, die mit fiktionalen Elementen durchzogen sind, wird des Weiteren deutlich, wie noch über diese mediale Konstitution hinausgehend die Grenze zwischen gesellschaftlicher Realität und Fiktion bei Jia als durchlässig markiert wird (2.4). Seine letzten Spielfilme variieren diese Logik noch einmal und lassen neben die Reflexion der Gesellschaft noch eine deutlichere Selbstreflexion treten. Sie weisen einerseits eine stärker geschlossene Form auf. Andererseits enthalten sie jedoch durch das erneute Aufgreifen von Schauplätzen und Erzählungen seiner eigenen früheren Filme ein selbstreflexives Moment, das über dasjenige seiner vorangegangenen Werke hinausgeht. Anders als in den früheren Filmen wird hier jedoch weniger ein normatives Potential wachgerufen, mit dem herrschende Verhältnisse kritisiert werden. Vielmehr erlaubt ihm die Überlagerung verschiedener eigener Filme eine Art von Selbstkritik, die formale Differenzen und technologische Bedingtheiten in ihrer Historizität sichtbar macht (2.5).

2.1 Ein Tag in Peking

YOU YI TIAN ZAI BEIJING. Einen Tag in Peking haben. So heißt – wörtlich ins Deutsche übertragen – das Erstlingswerk des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke, ein Kurzfilm, den er als Teil der *Beijing Film Academy Youth Experimental Film Group*, einer Gruppe von Studierenden der Pekinger Filmhochschule, 1994 auf Betacam realisiert hat. Es handelt sich um Aufnahmen von Passanten auf dem Tian'anmen-Platz, dem Vorplatz des Tors zum himmlischen Frieden, dem Hauptportal zur Verbotenen Stadt, die ehemals Sitz der chinesischen Kaiser gewesen ist. Die Aufnahmen, die im späten Frühling des Jahres entstanden sind, zeigen gewöhnliche Bilder alltäglicher Bewegungen.⁹⁴ Und doch liegt es nicht fern, den Film auf einen

⁹³ Vgl. Stahl, Titus (2014): „Die normativen Grundlagen immanenter Kritik“, in: Romero, José M. (Hg.): *Immanente Kritik heute. Grundlagen und Aktualität eines sozialphilosophischen Begriffs*, Bielefeld, 31–57.

⁹⁴ Vgl. McGrath, Jason (2007): „The Independent Cinema of Jia Zhangke. From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 81–114, hier: 86. Der Film wurde nicht veröffentlicht und war dem Autor nicht zugänglich. Antony Fiant verweist in seiner Monographie über Jia, die ebenfalls nicht auf den Film selbst zurückgreifen konnte, auf einen Text Jean-Michel Frodon in der *Monde*, der wie McGrath die Existenz des Films bezeugt; vgl. Fiant, Antony (2009): *Le cinéma de Jia Zhang-ke. No future (made) in China*, Rennes, 9; vgl. ferner „Jia Zhang-ke, les risques de l'indépendance“, in: *Le Monde*, 14.01.1999, 29, zitiert nach Fiant (2009). Eine Analyse des Films ist aus den genannten Gründen hier nicht möglich. Die Beschreibung des

ungewöhnlichen Vorfall an einem anderen Tag in Peking zu beziehen, recht genau fünf Jahre zuvor, als die großen Demonstrationen, die demokratische und sozialstaatliche Reformen einforderten, vom chinesischen Militär gewaltsam niedergeschlagen wurden. Wird der soziale Protest von 1989 üblicherweise im Zusammenhang mit dem Zerfall der Sowjetunion und dem Ende des kalten Krieges gesehen, so ist darauf hinzuweisen, dass sich zahlreiche Forderungen der Demonstranten gegen die sozialen und ökonomischen Verwerfungen der Reformpolitik wandten, die unter Deng Xiaoping die Volksrepublik schrittweise in eine Marktwirtschaft zu transformieren begann.⁹⁵ In einem Memo des damaligen britischen Botschafters vom 20. Mai 1989 werden Deng Xiaoping, dessen Premier Li Peng am selben Tag noch das Kriegsrecht ausrufen sollte, folgende Worte nachgesagt: „Two Hundred Dead could bring 20 years of peace to China.“⁹⁶ Jia Zhangke hat in seinem filmischen Werk diese 20, nun bereits über 30 Jahre Frieden in China aufgezeichnet. Das Logo von Jias Experimentalfilmgruppe, das auch noch seinen ersten kurzen Spielfilm eröffnet, zeigt das Tian'anmen, das Tor zum himmlischen Frieden, in einem Holzdruck und vor ihm einen Kameramann im Profil (Abb. 1). Doch ganz in der Mitte des Bildes, im Zentrum der Macht, dort, wo die Betrachterin oder der Betrachter das Antlitz Maos erwarten würde, ist lediglich eine schwarze Silhouette zu sehen. Es handelt sich um eine freigelassene Stelle, die im Hochdruckverfahren des Holzschnitts unbearbeitet geblieben ist. Wäre es ein Filmbild, so bestünde hier die Möglichkeit einer Doppelbelichtung. Die Frage danach, in welcher Weise sich die Volksrepublik China entwickeln würde oder danach, womit die Leerstelle im Zentrum des Bildes gefüllt werden würde, stellte sich nach den Vorfällen auf dem Platz des himmlischen Friedens mit Nachdruck.

Die Ereignisse des 4. Juni 1989 hatten große Auswirkungen auf das chinesische Filmschaffen. Hatte sich bereits im Vorfeld eine neue Dokumentarfilmbewegung entwickelt, die sich insbesondere dem prekären Leben jugendlicher Städter widmete, bildete sich im gewandelten politischen Klima und unter verschärfter Zensur eine Reihe junger Spielfilmregisseure heraus, die

Films wiederholt lediglich die knappe Darstellung in McGrath (2007). Wie die Mao-Silhouette im Emblem der studentischen Filmgruppe Jias eine Leerstelle markiert und so wie die Tian'anmen-Proteste das unausgesprochene Zentrum von Wu Wenguangs *BUMMING IN BEIJING* darstellen (siehe unten), scheint auch hier der Bezug auf die Vorfälle von 1989 gerade in ihrer Abwesenheit präsent.

⁹⁵ So schreibt etwa Wang Hui über die Proteste von 1989: „it was a farewell to the old era as well as a protest against the internal social contradictions of the new era; it was (for students and intellectuals) a cry for democracy and freedom; and it was (for workers and other urbanites) a kind of plea for social equality and justice.“, Wang Hui (2004): „The Year 1989 and the Historical Roots of Neoliberalism in China“, in: ders. (2011): *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, London / New York, 19–66, hier: 33.

⁹⁶ „British Government was warned about Tiananmen Square 'bloodshed' two weeks before Beijing massacre“, in: *The Independent*, 05.01.2017; online unter: <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/tiananmen-square-massacre-warning-british-government-1989-beijing-central-china-two-weeks-before-a7511456.html> [Zuletzt abgerufen: 04.12.2024]. Die genauen Opferzahlen sind nicht bekannt. Kai Vogelsang schreibt: „Hundert jedenfals, vielleicht bis zu 3000“ in der gesamten Innenstadt; Vogelsang, Kai (2013): *Geschichte Chinas*, Stuttgart, 598.

– mit bescheidenen finanziellen Mitteln und ästhetisch der Dokumentarfilmbewegung nahe stehend – unabhängig von den staatlichen Behörden Geschichten randständiger junger Menschen in urbanen und semi-urbanen Räumen drehten: die sogenannte *Sechste Generation* des chinesischen Films. Neben Jia Zhangke sind hier insbesondere Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan und Lou Ye zu nennen. Sie alle setzen sich in Ästhetik, Filmtechnik und Sujets klar von den älteren Regisseuren der *Fünften Generation* um Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang und Chen Kaige ab, und zeigen eine deutliche Nähe zur neuen Dokumentarfilmbewegung um Wu Wenguang, die später dann insbesondere mit den Arbeiten Wang Bings zu größerer Bekanntheit gelangt ist.⁹⁷

Der Begriff der *Sechsten Generation* legt zunächst die Existenz fünf vorangegangener Generationen nahe. Die Einschnitte, welche jeweils die eine von der anderen Generation trennen, sind dabei gesamtgesellschaftliche und insbesondere politische. So referiert der Begriff der Generation in erster Linie schlicht auf das Kinoschaffen unter sich verändernden gesellschaftlichen Bedingungen, wie z.B. auch Bezeichnungen wie das *Kino der Weimarer Republik* oder der *Tauwetter-Film* in der Sowjetunion nach dem Tode Stalins. Nichtsdestotrotz legt das Konzept der Generation eine stärkere Homogenität nahe, die angesichts der Vielfalt filmischer Werke innerhalb einer Zeitperiode problematisch erscheint, und ruft eine organische Idee ästhetischer Produktion hervor, die ebenfalls irritiert. Dieser Problematik eingedenk soll im Folgenden dennoch mitunter auf besagte Unterscheidungsweise zurückgegriffen werden, erstens, da es sich um die – zumindest in Bezug auf die letzten zwei, eventuell drei Generationen – gängige Weise der Referenz innerhalb der Historiografie des chinesischen Kinos handelt, und zweitens, da ästhetische Unterschiede von Filmwerken nicht zuletzt von den Regisseuren selbst als generationelle Unterschiede beschrieben werden.⁹⁸ Nichtsdestotrotz wird, wo nötig, auf wichtige Episoden eingegangen, die mithilfe der Generationszählung nicht angemessen beschrieben werden können. Zudem wird im Vergleich deutlich, wie sehr sich die Arbeiten Jia Zhangkes von den anderen Regisseuren *seiner Generation* unterscheiden.

⁹⁷ Vgl. Zhang Zhen (2007): „Bearing Witness. Chinese Urban Cinema in the Era of ‘Transformation’ (Zhuangxing)“, in: dies. (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 1–45.

⁹⁸ So verweist auch Jia Zhangke in seiner Abgrenzung zu den Regisseuren der Fünften Generation auf die gewandelten Umstände der jeweiligen Sozialisation der Filmemacher; vgl. „A People’s Director from the Grassroots of China. A Conversation between Lin Xudong and Jia Zhangke“, in: Jia Zhangke (2015): *Jia Zhangke Speaks Out*, Piscataway, 89–121, hier: 120f. Gerade im Zusammenhang der Fünften Generation scheint der Begriff dadurch legitimiert, dass diese Regisseure als Jugendliche während der Kulturrevolution zu ideologischer Umerziehung in ländliche Regionen zwangsverschickt wurden, eine kollektiv geteilte Erfahrung, die sich in ihren Filmen im starken Bezug auf das chinesische Hinterland niedergeschlagen hat; vgl. Rayns, Tony (1989): „The New Chinese Cinema. An Introduction“, in: Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 242–276, hier: 243f.

Die ersten vier Generationen des chinesischen Films werden üblicherweise wie folgt aufgeteilt: Die erste Phase beginnt mit der frühesten chinesischen Filmvorführung 1896 in einem Shanghaier Teehaus⁹⁹ und umfasst die Hochzeit chinesischer Studiofilmproduktion von Beginn der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre.¹⁰⁰ Die *Zweite Generation* wird insbesondere mit dem sozialkritischen Filmschaffen verbunden, das sich in Nachfolge der Bewegung des 4. Mai und der daran anschließenden avantgardistischen Kulturbewegungen herausgebildet hat.¹⁰¹ Der Beginn des chinesisch-japanischen Kriegs 1937 bildete hier eine starke Zäsur, die zur Schließung zahlreicher Filmfirmen führte. In dieser sogenannten *Waiseninselperiode* blieb die Filmproduktion auf die ausländischen Konzessionen in Shanghai beschränkt. Als *Dritte Generation* werden sodann die Filmmacher bezeichnet, die nach der Gründung der kommunistischen Volksrepublik stark staatsideologische Werke produzierten.¹⁰² Und bei der *Vierten*

⁹⁹ Vgl. für eine ausführliche Darstellung Zhang Zhen (1999): „Teahouse, Shadowplay, Bricolage. *Laborer's Love* and the question of early Chinese cinema“, in: Berry, Chris (Hg.) (2012): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 41–66, hier: 46. Vgl. ferner Clark, Paul (1987): *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge, 6.

¹⁰⁰ Bis Mitte der 1930er Jahre werden über 150 Produktionsfirmen gegründet. Die Mehrzahl davon in Shanghai, dem Zentrum der chinesischen Moderne, wobei nur ein Bruchteil schlussendlich wirklich Filme herstellen konnte; vgl. zur kulturellen Rolle Shanghais in den 1930er Jahren: Ou-fan Lee, Leo (1999): *Shanghai Modern. The Flowering of a New Urban Culture in China 1930 – 1945*, Cambridge, MA. Darüber hinaus bleibt der Anteil der chinesischen Produktionen an den vorgeführten Filmen minimal. Die übergroße Mehrheit der in China gezeigten Filme ist zu dieser Zeit US-amerikanischer Herkunft; vgl. Clark, Paul (1987): *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge, 7. Die Mingxing Film Company, 1922 von Zhang Shichuan und Zheng Zhengqiu gegründet, etabliert sich schnell als Marktführer der chinesischen Produktion. Neben dem ältesten vollständig erhaltenen Film LABORER'S LOVE, den die beiden Firmengründer auch als Regisseur, bzw. Drehbuchautor und Schauspieler verantworteten, geht auf das Studio auch der erste Martial-Arts-Film (THE BURNING OF THE RED LOTUS TEMPLE, 1928) sowie der erste Tonfilm der chinesischen Kinogeschichte zurück (SING-SONG GIRL RED PEONY, 1931), bei denen ebenfalls Zhang Regie führte; LABORER'S LOVE (劳工之爱情, Laogong zhi aiqing) (China 1922), Regie: Zhang Shichuan; vgl. Zhang Zhen (2005): *An Amorous History of the Silver Screen. Shanghai Cinema, 1896 – 1937*, Chicago, xxix; THE BURNING OF THE RED LOTUS TEMPLE (火烧红莲寺, China 1928), Regie: Zhang Shichuan. SING-SONG GIRL RED PEONY (歌女红牡丹, China 1931), Regie: Zhang Shichuan; von beiden Filmen sind keine Kopien erhalten.

¹⁰¹ Vgl. Ning Ma (1989): „The Textual and Critical Difference of being radical. Reconstructing Chinese leftist films of the 1930s“, in: Berry, Chris (Hg.) (2014): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 86 – 97, hier: 87. Ein herausragendes Beispiel dieses Filmschaffens ist STREET ANGEL (1937), in dem musikalisch beschwingte romantische Komödie mit Sozialkritik und politischer Anklage verbunden wird, und in dem nicht zuletzt über das Verhältnis von singender Hauptfigur und meist stummer älterer Schwester, die als Prostituierte arbeiten muss, der Medienwandel vom Stumm- zum Tonfilm mit der Figur der *Neuen Frau* verknüpft wird (Abb. 2); STREET ANGEL (马路天使, China 1937), Regie: Yuan Muzhi; das Ideal der modernen *Neuen Frau* war ein wichtiger Topos der Bewegung des 4. Mai und wird in mehreren Filmen der Shanghaier Moderne verhandelt. So insbesondere auch in NEW WOMAN (新女性, China 1935), Regie: Cai Chusheng. Vgl. Harris, Kristine (1995): „*The New Woman: Image, Subject, and Dissent in 1930s Shanghai Film Culture*“, in: *Republican China* 20 (2), 55–79.

¹⁰² Bezeichnend für die Filme dieser Periode ist die Erziehung der Charaktere zu Kommunisten nach Art eines filmischen Bildungsromans. Sie erkennen, dass sie ihre eigenen Ziele nur erreichen können, wenn sie der Partei beitreten und für die gemeinsame Sache kämpfen. Ihre Entwicklung findet dabei jedoch eine Grenze in ihrer klaren Typisierung als vorbildliche Helden oder negative Antihelden, die wiederum an die jeweilige Klassenzugehörigkeit gebunden ist. THE RED DETACHMENT OF WOMEN aus dem Jahr 1961 erzählt beispielsweise die Geschichte einer jungen Frau, die in den 1930er Jahren mithilfe eines kommunistischen Kadern aus der Sklaverei befreit wird und bei einem Frauenbataillon der Volksbefreiungsarmee Zuflucht findet. Dort erkennt sie, dass sie nur als Teil des kollektiven Kampfes die Herrschaft ihres ehemaligen Sklavenhalters brechen kann. Dieser er-

Generation handelt es sich schließlich um Regisseure, die noch in den 1960er Jahren studieren konnten, aber aufgrund der rigiden Politik während der Kulturrevolution, die auch zur Schließung der Filmhochschule führte, nicht mehr arbeiten konnten.¹⁰³

Nach dem Tode Maos 1976 und der Verhaftung und Exekution der sogenannten *Viererbande* um seine Frau Jiang, die maßgeblich die Kulturpolitik verantwortete, setzt unter Deng Xiaoping eine Reformperiode ein. Es kommt zu zahlreichen strukturellen Veränderungen in Richtung kapitalistischer Wirtschaft. Eine Vielzahl staatlicher Unternehmen und Institutionen wird privatisiert und Marktmechanismen unterworfen, ohne jedoch an der politischen Herrschaft der Kommunistischen Partei zu rütteln. Die Kulturpolitik entspannt sich hingegen. Die Regisseure der *Vierten Generation*, die noch vor der Kulturrevolution ausgebildet wurden, werden nun sichtbar. Sie verlieren jedoch schnell an Aufmerksamkeit zugunsten ihrer jüngeren Kollegen. An der wiedereröffneten Pekinger Filmhochschule kann nämlich wieder studiert werden. Und die ersten Absolventen feiern große Erfolge auf internationalen Filmfestivals und werden als *Fünfte Generation* des chinesischen Films gefeiert. GELBE ERDE (1984) von Chen Kaige ist der erste Film, dem dieser Erfolg zuteilwird.¹⁰⁴ Der Film handelt von einem Soldaten, der während des chinesisch-japanischen Kriegs von Yan'an, dem Hauptstützpunkt der Kommunisten, in die ländlichen Regionen Shaanxis zieht, um alte Liedtexte zu sammeln, die der Partei zu ideologischen Zwecken nützlich sein könnten. Er trifft dabei auf eine Bauernbevölkerung, die tausendjährigen Bräuchen verhaftet ist, welche eng mit den geografischen Gegebenheiten verbunden sind, in denen die Menschen leben. Weite Panoramen der Lösslandschaft, die einander überblendend ablösen, prägen den Film, der diese Beständigkeit von Land und Tradition so auch visuell kommuniziert, eine Beständigkeit, die nur schwer mit den Utopien der Kommunisten, ja mit der Idee von Moderne überhaupt, vereinbar scheint (Abb. 3). In den folgenden Jahren ist es dann insbesondere Zhang Yimou, der Kameramann von GELBE ERDE, der nun mit seinen historischen Melodramen ein weltweites Publikum findet. Seine

weist sich als Verbündeter der Guomindang, deren kapitalistische Wirtschaftspolitik als Sklaverei der Arbeiterklasse entlarvt werden soll; THE RED DETACHMENT OF WOMEN (红色娘子军, China 1961), Regie: Xie Jin.

¹⁰³ Während der Kulturrevolution (1966–76) wurden sämtliche Bühnenwerke verboten, mit Ausnahme von acht sogenannte Modellopern, die die maoistische Lehre mustergültig transportieren sollten. Diese Modellopern, die nicht nur im engeren Sinne Opern, also Peking-Opern waren, sondern auch Ballettstücke und Sinfonien umfassten, wurden sodann auch verfilmt. Diese stellten die einzigen chinesischen Filme dar, die während der Zeit im Einklang mit der Staatsautorität gezeigt werden durften. Eine dieser Modellopern war eine Adaption von Xies Film über das rote Frauenbataillon, die sowohl in Opern-, als auch in Ballettform verfilmt worden ist, unter demselben Titel: THE RED DETACHMENT OF WOMEN (红色娘子军, China 1970), Regie: Pan Whenzhan / Fu Jie; zu den Unterschieden der verschiedenen Fassungen und der vielschichtigen, intermedialen Adaptionsgeschichte: Harris, Kristine (2010): „Re-Makes/Re-models: *The Red Detachment of Women* between Stage and Screen“, in: Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema*, 4 Bände, London / New York, Band 1, 224–241.

¹⁰⁴ GELBE ERDE (黄土地, China 1984), Regie: Chen Kaige; vgl. Rayns, Tony (1989): „The New Chinese Cinema. An Introduction“, in: Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 242–276, hier: 242f.

Filme, die mit den Jahren zunehmend reaktionär werden, bilden vielleicht den größten Kontrast zu den Werken der *Sechsten Generation*, die sich dann in den 1990er Jahren herausbilden soll. Jia Zhangke hat sich darum bemüht, dass sein Film *STILL LIFE* 2006 am gleichen Tag in die chinesischen Kinos gelangte wie Zhang Yimous *CURSE OF THE GOLDEN FLOWER*, um seinen eigenen Film als ästhetischen Gegenstandspunkt zu Zhangs zu markieren.¹⁰⁵ *CURSE OF THE GOLDEN FLOWER* spielt im 10. Jahrhundert und erzählt eine Geschichte von Intrigen und Affären am Kaiserhof zum Ende der Tang-Dynastie. Trotz der verworrenen Beziehungen der Kaiserfamilie und der ausgestellten Herrschsucht und Korruption, ist der eigentliche Star des Films der Kaiserpalast selbst, der vom Regisseur (historisch inkorrekt) in der Verbotenen Stadt in Peking lokalisiert wird. Die Kamera schweigt in den prächtigen Interieurs, den opulenten Kostümen und der straffen Ordnung, die den Machtapparat am Laufen hält. Diese wird manchmal in einer Weise inszeniert, die an Busby-Berkeley-Musicals erinnert. So beispielsweise in einer Sequenz zu Beginn des Films, in der eine Reihe identischer Frauenbeine gut getaktet bekleidet wird (Abb. 4 und Abb. 5).¹⁰⁶ Andere Szenen wiederum, in denen die Dienerschaft im Innenhof in geometrischer Perfektion geradesteht, erinnern schon eher an die Massenformationen des Faschismus (Abb. 7). Diese Ornamentik der Macht übertrug Zhang zwei Jahre später auf seine Inszenierung der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in Peking (Abb. 6).¹⁰⁷ Obgleich die ästhetischen und politischen Unterschiede zwischen den Filmen Jia Zhangkes und Zhang Yimous augenfällig sind, kann diese starke Differenz nicht auf die gesamte *Fünfte Generation* übertragen werden. So hat Jia beispielsweise Chen Kaiges Debütfilm wiederholt als eine sehr wichtige Erfahrung für sein eigenes Filmschaffen beschrieben¹⁰⁸ und Tian Zhuangzhuang, ein weiterer Vertreter der *Fünften Generation*, hat in der Pekinger Filmhochschule die meisten der jüngeren Filmmacher als Lehrer unterrichtet.

Vor den ersten Spielfilmen der *Sechsten Generation* waren es die Filme der *Neuen Dokumentarfilmbewegung*, die für eine deutliche Veränderung der Filmästhetik sorgten. Neu war diese Bewegung insofern, als sie mit dem, was zuvor als Teil eines didaktischen Themenprogramms im Staatsfernsehen „Dokumentarfilm“ genannt wurde, nichts mehr zu tun hatte. Dieser alte Dokumentarfilm (*zhuanti pian* – „Spezialprogrammfilm“) diente im Sinne der Ästhetik des sozialistischen Realismus dem Zweck, das politische Bewusstsein der Zuschauer nach

¹⁰⁵ *STILL LIFE* (三峡好人, China 2006), Regie: Jia Zhangke; *CURSE OF THE GOLDEN FLOWER* (满城尽带黄金甲, China 2006), Regie: Zhang Yimou.

¹⁰⁶ *THE KID FROM SPAIN* (USA 1932), Regie: Leo McCarey, Choreografie: Busby Berkeley.

¹⁰⁷ Vgl. Kothenschulte, Daniel (2013): „Pixel aus Fleisch und Blut. Massenornamentik für das 21. Jahrhundert: Eine chinesische Leni Riefenstahl?“, in: Frölich, Margrit / Gronenborn, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.): *Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche*, Marburg, 209–219.

¹⁰⁸ Vgl. etwa „A People’s Director from the Grassroots of China. A Conversation between Lin Xudong and Jia Zhangke“, in Jia Zhangke (2015): *Jia Zhangke Speaks Out*, Piscataway, 89–121, hier: 95.

Vorgaben der kommunistischen Partei zu fördern. Er war demnach mehr an den Positionen des Off-Kommentars interessiert, als an den Filmbildern selbst, die diesem tendenziell nachgeordnet waren.¹⁰⁹ Wu Wenguangs unabhängig gedrehter Videofilm BUMMING IN BEIJING – THE LAST DREAMERS (1990), der gewöhnlich als Beginn der neuen Dokumentarfilmbewegung angesehen wird, enthält sich eines Off-Kommentars in Gänze.¹¹⁰ Gehört werden können stets nur die gefilmten Personen, die meist frontal in die Kamera blicken und selbst über ihre je individuelle Situation Auskunft geben (Abb. 8). Es handelt sich bei ihnen um eine Reihe junger Künstler:innen (Maler:innen, Theatermacher:innen, Fotograf:innen, Schriftsteller:innen), die in ärmlichen Verhältnissen in Peking leben, obgleich sie offiziell in anderen Städten gemeldet sind, was sie von jeglicher sozialstaatlicher Infrastruktur abschneidet. Alle werden mit einem kurzen Text, der ihr Geburtsjahr und das Jahr ihrer Ankunft in der Hauptstadt nennt, vorgestellt. Am Ende des Films klären kurze Texte über das weitere Schicksal der Interviewten nach Abschluss der Dreharbeiten auf. Sonst hält sich der Film mit jeglicher Kontextualisierung zurück und zeigt lediglich Videoaufnahmen mit Originalton. Der deprimierende Grundton ihrer Erzählungen und der Umstand, dass die meisten der vorgestellten Künstler das Land zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Films verlassen haben, weist jedoch auf die Atmosphäre rund um das Tian’anmen-Massaker von 1989 hin, welches das unausgesprochene Zentrum des Films bildet.¹¹¹ Die Filmaufnahmen sind zwischen 1988 und 1990 entstanden.

Die *Sechste Generation* lässt sich nur schwer von der Dokumentarfilmbewegung abgrenzen. Wichtige Vertreter können problemlos beiden Gruppen zugerechnet werden. So hat etwa Zhang Yuan mit THE SQUARE (1994) einen Film über den Platz am Tor des himmlischen Friedens vorgelegt, der der Ästhetik der neuen Dokumentarbewegung folgt. Gleichzeitig gilt er mit seinem Film MAMA (1991) als frühester Vertreter der *Sechsten Generation*. Bei diesem Film handelt es sich um einen Spielfilm mit dokumentarischen Einschüben. Eine fiktionale Geschichte über eine Mutter mit ihrem Kind, das eine geistige Behinderung hat, Interviews mit echten Müttern von Kindern mit Behinderung und Aufnahmen aus einer Pflegeeinrichtung wechseln sich darin ab. Interessanterweise markiert Zhang die unterschiedlichen Teile auch durch das verwendete Filmmaterial. Während die Spielfilmkomponenten auf 35mm-

¹⁰⁹ Vgl. Lu Xinyu (2011): „Was ist neu an der Neuen Dokumentarfilmbewegung?“, in: Sierek, Karl / Kirsten, Guido (Hg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg, 357-369, hier: 358.

¹¹⁰ BUMMING IN BEIJING – THE LAST DREAMERS (流浪北京, China 1990), Regie: Wu Wenguang.

¹¹¹ Vgl. Berry, Chris (2007): „Getting Real. Chinese Documentary, Chinese Postsocialism“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 115-134, hier: 117ff. Die Vorfälle am Tian’anmen sind Thema mehrerer Filme der unabhängigen Regisseure der frühen 1990er Jahre, so z.B.: TIAN’ANMEN (1990, Regie: Shi Jian / Chen Jue) und GUANGCHANG (1994, Regie: Zhang Yuan).

Schwarz-Weiß-Material gedreht wurden, sind die Interviews auf Video aufgezeichnet und die Dokumentarbilder auf 16mm-Material in Farbe gedreht worden.¹¹² Trotz der experimentellen Konstruktion des Films in seiner Gesamtheit, bleibt der fiktionale Teil, der den größten Anteil des Films ausmacht, einer eher konventionellen Form verhaftet.¹¹³ Das Besondere liegt bei MAMA hauptsächlich in der Wahl der Thematik. Die rührende Geschichte steht dabei ganz im Dienst der Anklage sozialer Missstände, die am Ende des Films auch noch einmal in Schriftform eingeblendet werden. Durch diese didaktische Form, die das Bild der Botschaft unterordnet, ist MAMA paradoxerweise wieder durchaus nahe an den „Spezialthemenfilmen“ vorangegangener Zeit. Gerade im Vergleich mit Jia Zhangkes erstem Kurzspielfilm, dem 60-minütigen XIAOSHAN GOING HOME (1995), mit dem er sein Studium an der Pekinger Filmhochschule abgeschlossen hat, wird deutlich, wie sehr sich Jia hinsichtlich seiner Filmästhetik von Zhang unterscheidet, womit sich exemplarisch die Heterogenität innerhalb der *Sechsten Generation* zeigt. Der Film spielt in Peking und handelt vom Mittzwanziger Xiaoshan (Wang Hongwei), der zum chinesischen Neujahrsfest in seine Heimat nach Anyang fahren möchte. Er trifft im Verlauf der Handlung verschiedene Freunde und Bekannte, mit denen er darüber spricht, ob, wie und wann sie nach Hause fahren und scheitert schließlich daran, ein Zugticket zu bekommen, da offiziell keine mehr verkauft werden und seine Kontakte zum Schwarzmarkt eingeschränkt sind. Im Gegensatz zu MAMA basiert der Film nicht auf einem durchgearbeiteten Drehbuch. Die meisten Szenen sind augenscheinlich improvisiert. Der Plot ist denkbar simpel und erlaubt dadurch eine freie Aneinanderreihung diverser Episoden und Aufnahmen, die auch ohne nennenswerte Auswirkungen in anderer Reihenfolge hätten angeordnet werden können. Mit der Rahmenhandlung der Heimreise über Neujahr wählt Jia zudem eine Thematik, die in China universell ist und die in Zeiten einer wachsenden Zahl von Wanderarbeitern für viele zu einem Problem geworden ist. Darüber hinaus entstammen die Charaktere seines Films seinem eigenen sozialen Umfeld, was es auch ermöglicht, dass Jia selbst in der Rolle eines Freundes von Xiaoshan im Film erscheint. In einer Sequenz sitzen die beiden zusammen mit anderen Freunden zu Hause im Zimmer, spielen Trinkspiele und amüsieren sich (Abb. 9). Jia zeigt hier wie an anderen Stellen des Films ein Geschehen, das ganz unmittelbar aus seiner eigenen persönlichen Erfahrung gespeist ist, verhandelt dabei jedoch nichtsdestotrotz Themen, die über nur Individuelles hinausgehen, wohingegen Zhang

¹¹² Vgl. dazu auch Reynaud, Bérénice (2007): „Zhang Yuan’s Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese ‚Bastards‘“, in Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 264–294, hier: 264.

¹¹³ Der Film setzt jedoch mit einer experimentellen Montagestruktur ein, die Nahaufnahmen auf Gesichter von Kindern mit Behinderung mit unheimlich-schlierender Musik eines Synthesizers unterlegt. Der Effekt scheint eher dem Anliegen des Films gegenläufig zu sein, insofern die Kinder auf diese Weise verfremdet werden und eine Bedrohlichkeit suggeriert wird.

Yuan mit MAMA von einer Problemlage auszugehen scheint, die er aus generellen Überlegungen für gesamtgesellschaftlich relevant ansieht, und daraufhin die Handlung in einer Weise strukturiert, die diese Problemlage sichtbar macht.¹¹⁴ Neben diesen thematischen und narrativen Unterschieden, setzt sich Jias Film jedoch auch formal von demjenigen Zhangs ab. Während dieser wie beschrieben dokumentarisches Material als separate Segmente in seinen Film aufnimmt und die fiktionalen Teile dramatisiert, inkorporiert Jia den dokumentarischen Gestus in den Spielfilm selbst, wodurch die Erzählung auch de-dramatisiert wird. Neben der bereits genannten Improvisation wird dies besonders durch die zahlreichen Außenaufnahmen ersichtlich. Die Kamera begleitet Xiaoshan durch Peking und nimmt dabei Alltagsbilder auf, die – wie die zahlreichen Blicke der Passanten in die Kamera bezeugen – nicht inszeniert sind. XIAOSHAN GOING HOME erzählt somit nicht nur eine Geschichte, sondern fängt auch Pekinger Szenen ein: Suppenküchen, Marktstände, Straßenverkehr und Reisende am Hauptbahnhof. Der Film ist damit neben seiner narrativen Strukturen immer auch an der äußeren Wirklichkeit interessiert, die zu dokumentieren klassischerweise zu den herausragenden Fähigkeiten des Mediums gezählt wird.¹¹⁵ Jia hat sein Werk, das er 1995 fertiggestellt hat, auch dem Kino selbst gewidmet, auf dessen 100jährige Geschichte in einer Texteinblendung zu Beginn des Films hingewiesen wird. Das Kino wird damit von Jia als Gegenpunkt zum Fernsehen gesetzt, über das im Film mehrmals abfällig gesprochen wird und das als Institution auch in Gestalt eines CCTV-Sendeturms visuell in Erscheinung tritt.¹¹⁶ Diese Passagen sind zwar eher beiläufig eingestreut, zeigen jedoch bereits ein besonderes Interesse des Regisseurs an medientechnologischen Verschiebungen an, das in den weiteren Filmen Jias noch deutlicher zutage tritt.

¹¹⁴ Sein zweiter Film BEIJING BASTARDS greift mit der jungen Pekinger Rockmusikszene ein Setting auf, das dem sozialen Umfeld des Regisseurs näher scheint. Doch auch hier drängt sich der Verdacht auf, dass die Handlung eher aus stereotypen Vorstellungen konstruiert ist und weniger einer persönlichen Erfahrung entstammt. Der Film gefällt sich sichtlich darin, mit dem Rockerleben ein besonders skandalöses Thema zu behandeln und schreckt dabei auch nicht vor der sehr leichtfertigen Inszenierung einer Vergewaltigung zurück; BEIJING BASTARDS (北京杂种, China 1993), Regie: Zhang Yuan.

¹¹⁵ Vgl. Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt.

¹¹⁶ Der Film enthält auch eine Auflistung des TV-Programms des Tages. CCTV meint hier *China Central Television*, nicht *Closed Circuit Television* (Überwachungskameras), auch wenn letztere in späteren Filmen Jias besondere Aufmerksamkeit erhalten werden.

2.2 Post-sozialistischer kritischer Realismus

Jia zeigt in seinen Filmen die sozialen Verwerfungen auf, die sich infolge der ökonomischen Liberalisierung in China seit der Reformpolitik Deng Xiaopings ereignet haben. Er schildert die Veränderungen dabei jeweils aus Sicht der Verlierer dieses Transformationsprozesses.¹¹⁷ So handelt sein Film XIAO WU (1997) von einem Taschendieb, der sich nicht an die gesellschaftlichen Veränderungen anpassen kann, PLATFORM (2000) verfolgt die Geschichte der Modernisierung vom Beginn der Reformpolitik Ende der 1970er Jahre bis zu den Protesten auf dem Platz des himmlischen Friedens 1989 anhand einer Theatergruppe, die den Übergang von staatskollektivistischer Bühnenarbeit hin zu privatrechtlich organisierter Entertainmentformation vollziehen muss.¹¹⁸ UNKNOWN PLEASURES (2002) zeigt zwei arbeitslose Jugendliche, die in der ehemaligen Industriestadt Datong umherziehen.¹¹⁹ THE WORLD (2004) spielt in einem Freizeitpark in der Nähe von Peking, der die Kulisse für Fragestellungen globalisierter Arbeitsverhältnisse abgibt.¹²⁰ STILL LIFE (2006) verhandelt die Umsiedlungen im Zuge des Baus des Drei-Schluchten-Staudamms sowie das Schicksal von Wanderarbeitern.¹²¹ Und A TOUCH OF SIN (2013) erzählt von erlittener Ungerechtigkeit, die in Gewalt umschlägt.¹²² Mit MOUNTAINS MAY DEPART (2015) kehrt Jia von rein zeitgenössischen Narrativen zurück zu größeren historischen Bögen und legt 2018 mit ASH IS PUREST WHITE einen Film vor, der im Gangstermilieu spielt.¹²³ Die beiden letztgenannten Filme kehren dabei zu den Schauplätzen früherer Filme des Regisseurs zurück und greifen auch bekannte narrative Muster erneut auf. Neben seinen Spielfilmen hat Jia eine Reihe von Dokumentarfilmen gedreht, bei denen es sich in den meisten Fällen um Kurzfilme handelt. So porträtiert etwa DONG (2006) den zeitgenössischen chinesischen Maler Liu Xiaodong und über dessen Werk auch die Lebensverhältnisse von Wanderarbeitern.¹²⁴ USELESS (2007) handelt wiederum von einem chinesischen Modelabel und der globalen Textilindustrie.¹²⁵ Mit 24CITY (2008) und I WISH I KNEW (2010)

¹¹⁷ Vgl. zur Transformation Chinas unter Deng Xiaoping: Vogelsang, Kai (2015): *Die Geschichte Chinas*, Stuttgart, 580ff.; zu den Wirtschaftsreformen insbesondere 583ff.; Baum, Richard (1994): *Burying Mao. Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping*, Princeton.

¹¹⁸ XIAO WU (小武, China / Hong Kong 1997), Regie: Jia Zhangke; PLATFORM (站台, China / Hong Kong / Japan 2000), Regie: Jia Zhangke.

¹¹⁹ UNKNOWN PLEASURES (任逍遥, China / Hong Kong / Frankreich 2002), Regie: Jia Zhangke.

¹²⁰ THE WORLD (世界, China 2004), Regie: Jia Zhangke.

¹²¹ STILL LIFE (三峡好人, China 2006), Regie: Jia Zhangke.

¹²² A TOUCH OF SIN (天注定, China / Japan / Frankreich 2013), Regie: Jia Zhangke.

¹²³ MOUNTAINS MAY DEPART (山河故人, China / Frankreich / Japan 2015), Regie: Jia Zhangke; ASH IS PUREST WHITE (江湖儿女, China 2018), Regie: Jia Zhangke.

¹²⁴ DONG (东, China / Hong Kong 2006), Regie: Jia Zhangke.

¹²⁵ USELESS (无用, China 2007), Regie: Jia Zhangke.

hat Jia auch zwei Dokumentarfilme in Kinolänge vorgelegt.¹²⁶ Der erste erzählt in einer Reihe von Interviews die Geschichte einer Militärfabrik vor dem Hintergrund der turbulenten Transformation Chinas von der Gründung der Volksrepublik bis ins 21. Jahrhundert. Der zweite nähert sich ebenfalls in Form von Interviews der Geschichte Shanghais. Die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm ist jedoch im Falle Jias weniger leicht vorzunehmen als bei anderen Regisseuren, insofern seine Spielfilme auch dokumentarische Eigenschaften aufweisen und er in seine Dokumentarfilme fiktionale Elemente integriert.

Relativ früh konnte Jia Zhangke internationale Kooperationspartner für seine Filmproduktion gewinnen und erzielte rasch Erfolge auf den europäischen Filmfestivals, während seine Wirkung in China selbst, obgleich er inzwischen seit längerem mit den Behörden kooperiert, auch noch in jüngerer Zeit einschränkt war. So wurde etwa sein Film *A TOUCH OF SIN*, nachdem das Filmbüro bereits grünes Licht gegeben hatte, kurz vor Filmstart blockiert und konnte nur in wenigen Kinos gezeigt werden. Jia ist heutzutage jedoch einem sehr breiten Publikum bekannt und wird seit einigen Jahren von vielen Chinesen als Star gefeiert. Ferner ist er mittlerweile auch mit seiner Firma *XStream Pictures* als Produzent tätig und hat ein großes Filmfestival in seiner Heimatregion Shanxi gegründet.¹²⁷ Für westliche Beobachter besonders überraschend, war Jia 2019 auch Abgeordneter des Nationalen Volkskongresses.¹²⁸

Ende der 1990er Jahre ist Jia davon noch weit entfernt, doch sollte ihm bereits der erste Film, den er nach dem Ende seines Studiums gedreht hat, internationale Aufmerksamkeit bescheren.

Xiao Wu

Jias erster Langspielfilm handelt vom Taschendieb Xiao Wu, der dem Film auch seinen Titel gibt. Er spielt 1997, also in der Gegenwart des Jahres seiner Entstehung. Handlungsort ist Fenyang, eine kleine Stadt im nordchinesischen Verwaltungsgebiet Shanxi, die auch die Geburtsstadt des Regisseurs ist.¹²⁹ Jia, der eigentlich mit den Vorarbeiten zu einem anderen Film beschäftigt war, dem dann erst drei Jahre später fertiggestellten *PLATFORM*, wurde nach eige-

¹²⁶ *24CITY* (二十四城记, China 2008), Regie: Jia Zhangke; *I WISH I KNEW* (海上传奇, China 2010), Regie: Jia Zhangke.

¹²⁷ Es handelt sich um das *Pingyao International Film Festival*.

¹²⁸ Vgl. etwa die Nachricht auf der Homepage der staatlichen Zeitung *China Daily* vom 05.04.2019: <http://www.chinadaily.com.cn/a/201904/05/WS5ca6aed3a3104842260b490c.html>. Zuletzt abgerufen: 05.12.2024.

¹²⁹ Vgl. "Images taken from the World of Experience. Interview by Correspondence between Sun Jianmin and Jia Zhangke", in: Jia (2015), 123–149, hier: 123.

ner Darstellung bei einer Heimreise aus Peking von den Veränderungen überrascht, die sich in dem abgelegenen Ort ereignet hatten, und wollte diese auf Film festhalten.¹³⁰

Der Film thematisiert vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen den Verlust lange bestehender sozialer Bindungen sowie die Unfähigkeit, neue einzugehen. Xiao Wu früherer Freund Xiaoyong, ebenfalls ein ehemaliger Kleinkrimineller, der durch die neuen wirtschaftlichen Freiheiten zu einem erfolgreichen Geschäftsmann und dadurch zu einem angesehenen Bewohner der Stadt aufgestiegen ist, lädt Xiao Wu nicht zu seiner Hochzeit ein. Er versucht damit zu verhindern, dass man sich an seine eigene Vergangenheit erinnert. Xiao Wu verliebt sich im Verlauf der Handlung in Meimei, die in einer Karaokebar als Begleiterin arbeitet, ein Job, der nicht leicht von Prostitution zu unterscheiden ist. Doch nachdem es so scheint, als erwidere sie Xiao Wus Gefühle, verlässt sie mit einem wohlhabenderen Mann die Stadt. Xiao Wu wird schließlich am Ende des Films bei einem Diebstahl festgenommen, eine Folge der verschärften Bekämpfung von Straßenkriminalität, von der im Verlauf des Films immer wieder berichtet wird. Sie wird mit den geduldeten Schmuggel- und Rotlichtgeschäften kontrastiert, die als ökonomische Erfolge gefeiert werden. XIAO WU handelt darüber hinaus auch vom Erscheinungsbild der Stadt selbst, zeigt zeklüftete Landschaften, auf denen ehemals Gebäude standen und den geplanten Abriss anderer, fängt Straßenbilder, Kneipen und Karaokebars ein und lässt auch auf der Tonspur verbreitete Songs der Zeit erklingen.

Jason McGrath hat den Begriff des *post-sozialistischen kritischen Realismus* geprägt, um die frühen Filme Jias zu beschreiben. Post-sozialistisch sowohl im Sinne eines Realismus, der vom *sozialistischen Realismus* der Mao-Jahre zu unterscheiden ist, als auch im Sinne einer Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität nach dem Ende des Sozialismus.¹³¹ Das Kritische der Filme sieht McGrath in diesem Realismus begründet und zwar im Sinne einer Ideologiekritik: „it [post-socialist realism] seeks to reveal a raw, underlying reality by stripping away the ideological representations that distort it“.¹³² Die Filme kritisieren nach dieser Idee die herrschende Gesellschaft, indem sie die kapitalistische Ideologie der ökonomischen Reformen, aber auch die Rechtfertigungsnarrative des Einparteienstaats damit konfrontieren, wie es – grob gesprochen – wirklich ist. Im Folgenden soll der Realismus‘ Jias genauer untersucht und darauf geprüft werden, inwiefern es sich dabei um eine ideologiekritische Form handelt.

¹³⁰ Vgl. „A People’s Director from the Grassroots of China. A Conversation between Lin Xudong and Jia Zhangke“, in Jia (2015), 89–121, hier: 99ff.

¹³¹ McGrath, Jason (2007): „The Independent Cinema of Jia Zhangke. From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 81–114, hier: 72.

¹³² Ebd.

Zwei Arten realistischer Ästhetik lassen sich besonders prominent in den Filmen Jias ausmachen. Zum einen ein klassisch Bazin'scher Realismus der langen Einstellungen, in denen die Ereignisse in Realzeit erlebt werden können und der Zuschauer das Bild, das die Kamera schafft, mit seinen Augen frei abtasten kann.¹³³ In einer Episode sehen wir beispielsweise, wie Xiao Wu auf seinen früheren Weggefährten wartet, der nicht mehr mit ihm in Verbindung gebracht werden möchte. Fast eine Minute lang hält die Kamera still und lässt uns mit dem Protagonisten die Wartezeit erdulden (Abb. 10). Zum anderen enthalten die frühen Filme Jias Formen, die im amerikanischen *Direct Cinema* um Robert Drew ihren Ursprung haben und eng mit der Verbreitung leichter, mobiler 16mm-Kameras sowie tragbarer Tonbandgeräte zu Beginn der 1960er-Jahre in den USA verbunden sind.¹³⁴ Hier erzeugt die Kamera keinen Raum, in dem sich Ereignisse abspielen, die sie unbeeindruckt aufnimmt, sondern reagiert wie eine Teilnehmerin auf das Geschehen, indem sie – ständig in Bewegung – versucht, die Ereignisse im Bild zu behalten. In einer Szene folgt die Kamera Xiao Wu, ihn frontal filmend, während er eine Einkaufsstraße entlang läuft, deren Läden für den bevorstehenden Abriss der Häuser geräumt werden müssen. Er verwickelt zwei Ladenbesitzer in ein Gespräch über den Sinn des Umbaus und die zu erwartenden Folgen. Um die Unterhaltung mit den beiden festhalten zu können, schwenkt die Kamera zwischen den Gesprächspartnern hin und her, jeweils mit Verspätung zu den einzelnen Aussagen (Abb. 11).¹³⁵

Mitte der 1990er Jahre lassen sich auch in anderen Regionen der Welt neue realistische Filmbewegungen ausmachen, so etwa die Berliner Schule oder Dogma95.¹³⁶ Auf sehr radikale Weise wird die bei Jia soeben diskutierte reagierende Kamera beispielsweise auch in den belgischen Filmen der Gebrüder Dardenne eingesetzt, die ihre ersten Spielfilme etwa zur gleichen Zeit zu drehen begannen. Im Vergleich treten jedoch starke Unterschiede zwischen diesen realistischen Ästhetiken auf. ROSETTA von Jean-Pierre und Luc Dardenne aus dem Jahr

¹³³ Vgl. Bazin, André (2004): „Die Entwicklung der Filmsprache“, in: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. und übersetzt von Robert Fischer, Berlin, 90–109.

¹³⁴ Vgl. Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München / Luzern, 8ff. So etwa in PRIMARY (USA 1960), Regie: Robert Drew.

¹³⁵ Chris Berry beschreibt diese Verfahren bei Jia als „On-the-spot-realism“ und führt den chinesischen Begriff des *Jishizhuyi* als dessen Entsprechung an. Dieser diene in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren zur Bezeichnung staatsunabhängiger investigativer Reportagen und betont die Aspekte der Präsenz und Authentizität. Indem Berry mit dem Begriff die Zeitlichkeit des Hier-und-Jetzt eines solchen *On-the-Spot-Realismus* stark macht, gerät jedoch damit gerade der hier gezogene ästhetische Unterschied aus dem Blick, insofern dasselbe auch über den Realismus der langen Einstellung gesagt werden kann, wie seine folgende Beschreibung deutlich macht: „The filmmaker just places us with her or him, watching, in-the-now, as things happen.“ Berry, Chris (2009): „Jia Zhangke and the Temporality of Postsocialist Chinese Cinema: In the Now (and then)“, in: Khoo, Olivia / Metzger, Sean (Hg.): *Futures of Chinese Cinema. Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Bristol / Chicago, 111–128, hier: 121; vgl. zu *Jishizhuyi* ebd., 118f.

¹³⁶ Vgl. Tang Yuanyuan (2018): *Die Neue Berliner Schule und die chinesische Sechste Generation. Analyse und Vergleich zweier zeitgenössischer Filmströmungen*, Bielefeld.

1999 handelt beispielsweise von einer jugendlichen Hilfsarbeiterin, die zu Beginn des Films ihren Job verliert, und von ihrem Kampf, allen Widrigkeiten zu trotzen, die sich ihr in ihrem harten Leben entgegenstellen. Anhand prekärer Lebens- und Arbeitsverhältnisse thematisiert damit auch ROSETTA die neoliberalen Veränderungen der Gesellschaft. Während die Protagonistin durch ihre Umwelt hetzt, wird sie dabei von der Kamera verfolgt, die nicht davon ablässt ihr nachzustellen (Abb. 12).¹³⁷ Die Kamera „sitzt ihr – im wahrsten Sinne des Wortes – im Nacken.“¹³⁸ Im Gegensatz zu dieser aggressiven Affizierung, die von den Bildern der Dardennes ausgeht, wirkt Yu Lik Wais Kameraarbeit in XIAO WU wesentlich milder, insbesondere durch die frontalere Perspektive, die die Gesichter sehen lässt, sowie durch die Distanz zu den gefilmten Personen. Im Vergleich der beiden Filme tritt darüber hinaus noch ein weiterer Unterschied zu Tage. Die Kamera-Strategien der Dardennes nutzen den Effekt des Realitätseindrucks, um ihre Narration glaubhaft erscheinen zu lassen, um mit Rosetta eine authentische Figur zu zeichnen, deren Motivationen, Ängste und Probleme der Zuschauer verstehen will. So wie sie von der Kamera verfolgt wird, scheint Rosetta auch im Narrativ des Films gefangen zu sein. Xiao Wu hingegen zeigt sich nur bedingt von den Geschehnissen betroffen, die sich um ihn herum ereignen. In manchen Szenen, wie der oben beschriebenen, scheint er sogar mehr zur Kameraapparatur zu gehören als zur gefilmten Welt. Wie ein Reporter verwickelt er die im Umzug begriffenen Männer in ein Gespräch über Sinn und Zweck der Veränderungen. Er gewinnt dadurch eine Eigenständigkeit gegenüber der Narration, die ihn insofern als reale Person erscheinen lässt, als er nicht nur ein Element in einem narrativen Konstrukt ist. Trotz seiner thematischen und teilweise auch formalen Nähe zu Robert Bressons PICKPOCKET, den Jia in einem Interview auch als frühen Einfluss für sein Filmschaffen nennt, enthält sich XIAO WU der moralischen Botschaft, die Bressons Film mit dem der Dardennes teilt.¹³⁹ Jia ist wie Bresson an den konkreten Handgriffen seiner Hauptfigur interessiert, wenn dies auch in XIAO WU nicht so detailliert dargestellt wird wie in PICKPOCKET. So sehen wir beispielsweise in einem close-up, wie Xiao Wus Hand in die Tasche eines Mannes wandert, der neben ihm im Bus sitzt (Abb. 13 und Abb. 14). Doch fehlt der Gestus von Bressons Film, der durch den genauen Nachvollzug der Beweggründe und Umstände des Verhaltens seines Protagonisten im Zuschauer Mitgefühl für dessen Schicksal erzeugen will

¹³⁷ ROSETTA (Belgien 1999), Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne.

¹³⁸ Gruber, Andreas (2013): „Rosetta. Ein Kriegsfilm“, in: Wende, Johannes (Hg.): *Jean-Pierre und Luc Dardenne*, München, 13–26. Guido Kirsten zeigt die Übernahme dieser dokumentaristischen Kameraästhetik für Teile des rumänischen Films der vergangenen Jahre auf und verweist dabei auch auf die Brüder Dardenne (Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*, Marburg, 266f.).

¹³⁹ PICKPOCKET (Frankreich 1959), Regie: Robert Bresson; vgl. „A People’s Director from the Grassroots of China. A Conversation between Lin Xudong and Jia Zhangke“, in Jia (2015), 89–121, hier: 102.

und die Zustände anklagt, die zu einem solch misslichen Leben geführt haben. Jia befreit Xiao Wu vielmehr aus der Rolle des Opfers der Umstände, ohne die gesellschaftlichen Verhältnisse dabei aus dem Blick zu verlieren. In der Gegenüberstellung mit dem alten Weggefährten, der als Businessman reich geworden ist, erscheint Xiao Wu vielmehr – nicht ohne Ironie – als ehrlicher Arbeiter, dem man es nun verwehrt, sein Handwerk des Taschendiebstahls weiterhin ausführen zu können. In dieser Gegenüberstellung der konkreten Fertigkeit Xiao Wus und der geschickten Selbstdarstellung Xiaoyongs spiegelt sich auch Jias Version einer realistischen Ästhetik. Der Schwerpunkt liegt nicht auf einer wahrheitsgemäßen Schilderung einer bestimmten sozialen Situation oder einer authentischen Charakterpsychologisierung, wie dies über PICKPOCKET und ROSETTA gesagt werden könnte. Noch viel stärker als es in diesen Filmen ohnehin bereits der Fall ist, liegt XIAO WUS Realismus im physischen Erscheinungsbild der Stadt und in den konkreten Bewegungsweisen seiner Bewohner begründet. Er übernimmt insofern nicht nur eine Kameratechnik aus dem *Direct Cinema*, sondern auch den dokumentarischen Gestus.

Auch das verwendete 16mm-Filmmaterial erzeugt durch seine Grobkörnigkeit eine gewisse Haptik, die das Gezeigte in seiner Rohheit greifbar erscheinen lässt. Fotochemisch handelt es sich bei Korn um eine Verdichtung von Silberpartikeln, die bei starker Vergrößerung sichtbar wird. Da 16mm-Film etwa vierfach stärker vergrößert werden muss als 35mm-Film, um auf die gleiche Fläche projiziert werden zu können, ist das Korn tendenziell stärker sichtbar. Darüber hinaus steht die Grobheit des Kornes in Abhängigkeit zur Lichtempfindlichkeit des Materials und seiner Belichtungsdauer. Die weißen Flächen, die sich in den Gegenlichtaufnahmen des Films bilden und von Jia dramaturgisch eingesetzt werden, um beispielsweise die zwischenzeitliche Ruhe aufzuzeigen, die Xiao Wu in Gesellschaft von Meimei genießt, haben somit die gleiche Ursache wie das grobe Korn, das nicht nur die raue Wirklichkeit des chinesischen Hinterlandes abbildet, sondern auch durch seine Haptik das Gesehene greifbar erscheinen lässt.

Platform

Weitere Formen realistischer Ästhetik zeigen sich in Jias zweitem Spielfilm PLATFORM (2000). Der Film verfolgt die Zeit der Reformpolitik von ihrem Beginn am Ende der 1970er Jahre bis zu den Tian'anmen-Protesten von 1989. Er spielt erneut in Jias Heimatstadt Fenyang und erzählt seine Geschichte wieder anhand einer Reihe Jugendlicher, die auch abermals zu großem Teil von denselben Personen gespielt werden: von Freunden aus Studentagen sowie

Bekannten und Verwandten des Regisseurs und darüber hinaus von weiteren Laien, die Jia während der Dreharbeiten vor Ort kennengelernt hat. Während auch hier insbesondere die langen Einstellungen aus XIAO WU wiederkehren und noch häufiger in Erscheinung treten, können darüber hinaus weitere Elemente ausgemacht werden, die zu einer realistischen Ästhetik beitragen: die elliptische Struktur der Erzählung und der Verzicht auf rahmende Sprachmittel.

Obgleich der Film eine Zeitspanne von etwa zwei Jahrzehnten umfasst, ist er nicht ohne Weiteres als historischer Film auszumachen. Vergleicht man ihn mit zwei bekannten chinesischsprachigen Filmen, die sich ebenfalls mit der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts befassen, ist dies besonders auffällig. In Zhang Yimous Film TO LIVE von 1994, der insbesondere die Zeit unter Mao Zedong behandelt, und in Hou Hsiao-Hsiens A CITY OF SADNESS von 1989, der die Zeit zwischen dem Ende der japanischen Besatzung Taiwans und der Machtübernahme der chinesischen Nationalisten schildert, sind jeweils Schrifteinblendungen zu sehen, die das Gezeigte genau datieren.¹⁴⁰ Die Veränderungen zeichnen sich in Jias Film hingegen lediglich auf den Oberflächen ab, die als Teil der gefilmten Welt zu sehen sind. Beispielsweise an den Wänden, auf denen Graffiti aufgetragen wurden oder an denen Bilder hängen. Zu Beginn des Films, der mit einer Theateraufführung einsetzt, tritt etwa ein Bild in Erscheinung, das mehrere rechteckige Flächen zeigt (Abb. 15). Es handelt sich um eine Bekanntmachung der Landreform, die erste der vier *Modernisierungen*, mit denen Deng Xiaoping ab Ende der 1970er Jahre die Volksrepublik in Richtung kapitalistischer Wirtschaft zu transformieren begann. Ohne vorherige Kenntnis dieser Zusammenhänge, sind sie aus der Szene selbst heraus jedoch nicht zu verstehen. Der Verzicht auf eine genaue Datierung lässt es darüber hinaus auch eher zu, Ungleichzeitigkeiten abzubilden. So verweisen die Männer, die vor der Tafel stehen, durch ihre Uniformierung noch auf eine frühere Zeit und das Stück, das von den Protagonisten des Films aufgeführt wird, *Der Zug nach Shaoshan*, das die Reise Maos in seine Heimatstadt und allegorisch den Weg Chinas in den Kommunismus besingt, tritt in Kontrast zu den kapitalistischen Reformen.¹⁴¹ Die mit diesen einhergegangene Möglichkeit, landwirtschaftliche Erzeugnisse für den individuellen Profit zu verkaufen, wird mit dem Loblied auf die *Dazhai-Kommune* auf der Bühne konfrontiert, die in der maoistischen Propaganda

¹⁴⁰ TO LIVE (活着, China 1994), Regie: Zhang Yimou; A CITY OF SADNESS (悲情城市, Taiwan 1989), Regie: Hou Hsiao-Hsien.

¹⁴¹ Vgl. Berry, Michael (2009): *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures. Jia Zhangke's Hometown Trilogy*, London, 57ff.

als Idealbild kollektiven Landbaus fungierte.¹⁴² Den Film über zeigen sich Veränderungen auch an den Oberflächen der Figuren, an neuer Kleidung, neuen Frisuren, neuen Verhaltensweisen und schlagen sich in neuer Musik nieder, die in einer Szene auch wie eine Oberfläche inszeniert wird: Während die Kamera eine Wand abgeht, wird die Stimme Teresa Tengs immer lauter, deren taiwanesisches Popmusik über Hongkong in die Volksrepublik gelangt ist. Sie legt sich über die Fläche der Wand und tritt so zu den visuellen Oberflächen hinzu, bevor sie erst später mit einem Kassettenrecorder im dreidimensionalen Raum verortet wird.

Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, hat Siegfried Kracauer die Fähigkeit des Films, die Oberflächen aufzuzeichnen, unter epistemologischen Gesichtspunkten beschrieben. Aus den unbewussten äußeren Erscheinungen lasse sich mehr über eine Zeit erfahren als über die (sprachlichen) Urteile derselben über sich selbst.¹⁴³ In einem Interview erklärt Jia sein Interesse an Oberflächen in einer Weise, die diesen Gedanken weiterführt. Die Kamera solle nicht schon Interpretationen liefern, Aussagen über das Gezeigte, sondern auf der Oberfläche bleiben: "I'm infatuated with the surface. I don't want the camera to penetrate beneath the surface because when you enter a character's inner world with the camera – I mean the kind of subjective entry – you already start to make interpretations about the character. *I want to keep the camera in its ›seeing‹ position, and by that I must let the camera see only what I can see, and the whole thing stays only on the surface.*"¹⁴⁴ Wie der Verzicht auf rahmende Schrift oder erklärende Dialoge, ist auch dies ein Mittel, das Gezeigte möglichst wenig auf die Rolle von Zeichen in einer Botschaft zu reduzieren, die es dann zu interpretieren gilt. Anstatt einer solchen narrativen Aneignung, soll die äußere Welt für sich selbst sprechen. Dieser Verzicht auf eine Vorprägung des Gezeigten ist neben der Ästhetik der langen Einstellungen und der immersiven Kameraführung des *Direct Cinema* somit ein weiterer realistischer Zug der Filme Jias.

Politische Ereignisse erzeugen in *PLATFORM* des Weiteren keine abrupten Einschnitte im individuellen Leben der Protagonisten. Die Charaktere werden somit nicht auf die Rolle von Zeichenträgern gesellschaftlicher Transformationen reduziert, was sie ebenso zu glaubwürdigeren Figuren macht. Anders verhält es sich etwa in Zhang Yimou's *TO LIVE*: In einer Szene, die zur Zeit der Kulturrevolution spielt, stirbt dort die schwangere Tochter der beiden Haupt-

¹⁴² Vgl. Zhao Jijun / Woudstra, Jan (2007): „In Agriculture, Learn from Dazhai‘: Mao Zedong’s Revolutionary Model Village and the Battle against Nature“, in: *Landscape Research* 32 (2), 171–205.

¹⁴³ Vgl. Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“, in ders. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, 50–63, hier: 50. Siehe oben 1.4.

¹⁴⁴ „Jia Zhangke Pickpocket Director“, in: *Beijing Scene Online* 5/23, 1999, zitiert nach: Qi Wang (2008): *Writing against Oblivion. Personal Filmmaking from the Forsaken Generation in Post-Socialist China*, Dissertation, UCLA, 180.

figuren im Kreißaal, da unerfahrene Schülerinnen das Krankenhaus übernehmen, nachdem sie ihren Medizinprofessor als Klassenfeind ausgeschaltet haben. Eine solche geradezu irrwitzig direkte Spiegelung der politischen Ereignisse in den Individualschicksalen der Charaktere findet bei Jia nicht statt, ebenso wenig wie die melodramatische Inszenierung und scharfe Bewertung, die mit dieser einhergeht (Abb. 16). Neben der ausdrucksstarken visuellen Ebene, die den ausgehungerten Medizinprofessor mit Schandtafel um den Hals und die blutüberströmte, überforderte Studentin zeigt, ist auch die sprachliche Ebene ein wichtiger Bedeutungsträger in Zhangs Film. Sie hat hier die Aufgabe, die visuelle Ebene zu verdoppeln und sicherzustellen, dass auch alle Zeichen richtig verstanden wurden. Der Film zeigt nicht nur ein Krankenhaus, in dem Jugendliche in Ärztekittel herumlaufen. Er lässt auch eine Figur bemerken, dass alle so jung aussehen, und sie fragen, wo denn die Erwachsenen sind. Er zeigt nicht nur den Arzt in schlechter körperlicher Verfassung. Er lässt auch jemanden bemerken, dass er wohl nichts zu essen bekommen hat. Und er zeigt nicht nur die Studenten, die nicht wissen, was sie tun sollen, sondern lässt sie auch sagen: „Wir sind doch nur Studenten. Wir wissen nicht, was wir tun sollen.“ Jias Film unterscheidet sich jedoch auch maßgeblich von der realistischen Ästhetik von Hou Hsiao-Hsiens Film *A CITY OF SADNESS*. Bevorzugt Hou zwar wie Jia lange Einstellungen, in denen die Geschehnisse im von der Kamera geschaffenen Raum in Echtzeit beobachtet werden können, sind die dargestellten Figuren zu Charakteren herausgearbeitet und treten aufgrund ihrer individuellen Eigenschaften in dramatische Konflikte. In *PLATFORM* sind die dargestellten Jugendlichen auch Individuen, unterscheiden sich jedoch nicht maßgeblich voneinander, nicht durch etwaige politische Überzeugungen, besondere familiäre Hintergründe oder soziale Rollen, aufgrund derer sich ihre Beziehung zueinander in Zeiten gravierender Veränderungen signifikant ändern würde und durch die neue Konflikte entstehen würden. Auch hierbei ist die Funktion der Dialoge interessant. Häufig enthält Hous Film Einstellungen, die Personen beim Essen zeigen. Die Kamera bleibt dabei meist unbewegt und hält den gesamten Tisch im Blick (Abb. 17). Es wird folglich nicht von einer Nahaufnahme zur nächsten geschnitten, um Redebeiträge mit Reaktionen zu koppeln. Vielmehr kann der Zuschauer den Tisch selbst überblicken und dem Gespräch folgen, ohne dass sein Blick darüber hinausgehend stärker formatiert würde. Die Gespräche enthalten auch stets alltägliche Floskeln und werden unterbrochen, damit sich die Tischgesellschaft zuprosten oder etwas essen kann. Sie funktionieren also als Einblicke in authentische Szenarien. Dennoch erfüllen die Dialoge immer auch den Zweck, dem Zuschauer über das Gespräch hinaus größere gesellschaftliche Veränderungen begreifbar zu machen, indem diese direkt von den Figuren adressiert werden. So wird etwa darüber gesprochen, dass die Arbeitslosigkeit zugenommen

hätte und dass der Reispreis gestiegen sei sowie über weitere Unterschiede zwischen dem Zustand unter japanischer Herrschaft und dem nach der Eingliederung in die chinesische Republik. In PLATFORM hingegen, wie schon in XIAO WU, steht auch in den Dialogen die physische Performanz des Redens selbst im Vordergrund. Es geht weniger darum, die sprachliche Kommunikation zu nutzen, um die Charaktere über die soziale Transformation reflektieren lassen zu können, als darum, die sprachliche Kommunikation selbst als Teil der äußeren Wirklichkeit aufzuzeichnen.

Auch bezüglich des Casts unterscheiden sich Jias Filme von denjenigen Hous und Zhangs. Und auch hier besteht eine stärkere Tendenz zu einer quasi-dokumentarischen realistischen Ästhetik. Neben den Freunden und Kollegen des Regisseurs, lässt Jia Figuren von Personen spielen, die er in der Gegend der Drehorte zufällig angetroffen hat. Durch die Art ihres Sprechens und Verhaltens tragen sie zur Authentizität des Gezeigten bei, insofern sie aufgrund ihrer Erfahrung über ein inkorporiertes Wissen verfügen, das sich in einem realistischen Reagieren auf ihre vertraute Umwelt zeigt.¹⁴⁵

Wie sich die Veränderungen in PLATFORM an den Oberflächen der Außenwelt abzeichnen, so zeichnet sich die Zeit auch an den filmischen Oberflächen der Werke Jias ab. Das von ihm verwendete Filmmaterial von den ersten Arbeiten auf Betacam über 16mm bei XIAO WU, 35mm bei PLATFORM, über frühe DV-Formate in UNKNOWN PLEASURES und THE WORLD bis zu den immer höher auflösenden HD-Formaten der späteren Filme zeigt den technologischen Wandel an, in dem sich der gesellschaftliche Wandel spiegelt. Es handelt sich dabei nicht nur um ein bloßes historisches Zeichen, das unabhängig der Gehalte der einzelnen Filme ihre Entstehungszeit markiert. Jia reflektiert die veränderte technologische Grundlage seiner Filme stets auch auf der formalen und inhaltlichen Ebene.¹⁴⁶

Unknown Pleasures

So ist etwa sein dritter Langspielfilm UNKNOWN PLEASURES aus dem Jahr 2002 auf einem frühen Digitalfilm-Format gedreht worden. Jia weist in einem Interview auf die Vorzüge des digitalen Produktionsverfahrens hin: Da sie sich um Filmkosten keine Sorgen machen musste, konnte die Crew mit mehreren Takes und verschiedenen Perspektiven experimentieren, we-

¹⁴⁵ Wie im dokumentarischen Theater der postdramatischen Performance-Gruppe *Rimini Protokoll* könnte man sie statt als Laien als *Experten des Alltags* bezeichnen; vgl. zum Begriff des Postdramatischen: Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt.

¹⁴⁶ Vgl. dazu auch Miksch (2018), 277–293.

sentlich spontaner und flexibler arbeiten.¹⁴⁷ Das DV-Material sorgt jedoch auch dafür, dass sich die grellen Neonfarben stark von den sie umgebenden Valeurs absetzen, wodurch die popkulturellen Verweise, die den Film durchziehen, auch über das Filmmaterial bildlich aufgegriffen werden (Abb. 18). Das DV-Bild vermittelt nicht den haptischen Eindruck aus XIAO WU, die geringe Auflösung lässt jedoch die Pixelstruktur erahnen. Und an die Stelle der Filmrezeption im Kino, wie sie prominent in PLATFORM in einer Szene zu sehen ist, tritt in UNKNOWN PLEASURES der private Besitz einer VCR-Videodisc, die auf dem Schwarzmarkt gekauft wird und dann individuell zu Hause oder – wie in einer Szene des Films zu sehen – in einem gemieteten Zimmer angesehen wird.

Der Film spielt anders als die beiden vorherigen nicht in Jias Heimatstadt, sondern in der nahegelegenen Großstadt Datong, die einst über eine starke Industrie verfügte, welche jedoch zum Zeitpunkt des Films bereits im Niedergang begriffen ist. Im Mittelpunkt stehen zwei Jugendliche, Xiao Ji und Bin Bin, die durch die Straßen ziehen. Wohl nicht ohne Zusammenhang zur ökonomischen Umstrukturierung sind die beiden arbeitslos. Als Teil der ersten Generation, die unter der Ein-Kind-Politik geboren wurde, handelt es sich bei beiden um Einzelkinder. Die soziale Vereinzelung wird auch bei den weiteren Charakteren betont. Beide Hauptfiguren wohnen jeweils bei nur einem ihrer Elternteile, da sich ihre Eltern getrennt haben. Und auch Qiao Qiao (gespielt von Tao Zhao), die die beiden bei einer Werbeveranstaltung für eine lokale Schnapsmarke kennenlernen, für die sie als Tänzerin arbeitet, hat nur noch ihren Vater.

Der Film ist direkter in seinen Verweisen auf zeitgeschichtliche Ereignisse und gesellschaftliche Umstände als die vorher beschriebenen. Häufig wird auf Fernsehbildschirmen von aktuellen Geschehnissen berichtet. So beispielsweise von der Flugzeugkollision bei Hainan, bei der ein amerikanisches Spionageflugzeug 2001 nach dem Zusammenstoß mit einer chinesischen Maschine zur Landung auf der Insel Hainan gezwungen wurde, oder von der Vergabe der olympischen Sommerspiele an Peking im selben Jahr.¹⁴⁸ Auch der Beitritt Chinas zur Welt handelsorganisation einige Monate später wird auf diese Weise vermeldet. Das Thema des Geldes zieht sich durch die gesamte Handlung. So gewinnt Xiao Ji einen Dollarschein beim Kauf einer Flasche Schnaps. Ungläubig wechselt der Schein in einer Szene, in der Xiao Ji mit

¹⁴⁷ Vgl. Berry, Michael (2009), 94f. Die pragmatischen Erleichterungen durch die digitale Technik haben auch zu einer Demokratisierung des Filmschaffens geführt. Dokumentarfilmprojekte wie das von Wu Wenguang initiierte *Village Documentary Project*, in dem chinesische Bauern ihr eigenes Dorf in Eigenregie gefilmt haben, wären ohne die digitale Filmtechnik nicht denkbar; vgl. Foerster, Lukas (2011): „Zur Politik des Raums im zeitgenössischen chinesischen Dokumentarfilm“, in Sierek, Karl / Kirsten, Guido (Hg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg, 411–427, hier: 420.

¹⁴⁸ Vgl. Berry, Chris (2009), 124.

seinem Vater und Bin Bin zu Hause sitzt, von einer Hand in die nächste und wird bestaunt, als wäre er mit Zauberkräften versehen (Abb. 19). Sein Wert wird konsequenterweise auch auf das 1000fache seines tatsächlichen Äquivalents in Yuan geschätzt.¹⁴⁹ Der Fetischismus des Geldes, der sich hier zeigt, zieht sich weiter durch den Film. Bin Bins Freundin will internationalen Handel in Peking studieren, Qiao San, der Chef der Schnapsmarke, drückt in einer Szene einen 100-Yuan-Schein auf seine Stirn, der dann als Trinkgeld in die Hände einer Sängerin fliegt. Und Xiao Wu, der in UNKNOWN PLEASURES einen Cameo-Auftritt hat und den beiden Protagonisten Tipps gibt, wie sie an Geld kommen können, will selbst Geld für seine Tipps. Der Dollarschein zirkuliert ausgehend von der gerade beschriebenen Szene weiter durch den Film. Xiao Jis Vater stiehlt ihn seinem Sohn aus dem Geldbeutel und will damit schließlich Qiao Qiao beeindrucken, da er von ihrer Beziehung mit seinem Sohn nichts weiß.

Der internationale Verleihtitel des Films verweist auf das Debütalbum *Unknown Pleasures* von Joy Division aus dem Jahr 1979. Er spricht von unbekanntem Vergnügen. Unbekannt, weil sie zuvor nicht vorstellbar waren, aber auch, weil sie nicht erreicht werden und deshalb unbekannt bleiben müssen. Der wirtschaftliche Aufschwung der Öffnungspolitik, deren Kinder die Protagonisten sind, kommt bei ihnen nicht an. Der chinesische Originaltitel des Films 任逍遥 – *Ren Xiao Yao*, übersetzbar als *frei von allen Zwängen* hat ebenfalls einen popkulturellen Hintergrund. Es handelt sich um den Titel eines taiwanesischen Popsongs von Richie Jen aus dem Jahr 1997. Als solcher ist er mehrmals in unterschiedlichen Versionen im Film zu hören. Der Song bezieht sich jedoch selbst wiederum auf einen Text der klassischen chinesischen Philosophie. Der Daoist Zhuangzi beschreibt mit 逍遥游 – *Xiao Yao You* – *Unbekümmertes Wandern*, dem Titel des ersten Kapitels einer ihm zugeschriebenen Textsammlung, eine Haltung, die im sorgenfreien Durch-die-Welt-Wandeln eine Ethik des guten Lebens darstellt. Die Konzeption ist dabei gegen die konfuzianische Tradition gerichtet, welche die Menschen und ihre Gesellschaft in bestimmter Weise formen will.¹⁵⁰ Ein weiterer Text Zhuangzis wird ebenfalls prominent im Film referiert: Der Traum vom Schmetterling. Zhuangzi träumt darin, er sei ein Schmetterling und weiß, nachdem er wieder erwacht, nicht, ob er Zhuangzi ist, der träumte, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der träumt, Zhuangzi zu sein.¹⁵¹ Das Motiv des Schmetterlings steht in engem Zusammenhang zu Qiao Qiao, die nicht nur ein Tattoo mit diesem Motiv auf ihrem Körper trägt, sondern auch mehrere Outfits mit aufgeprägten Schmetterlingen besitzt. In einer Szene zeichnet sie wiederum das

¹⁴⁹ Vgl. Berry, Michael (2009), 100f.

¹⁵⁰ Vgl. Zhuangzi (2003): *Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, hrsg. und kommentiert von Günter Wohlfart, Stuttgart, 37; 155.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 61.

Tier auf ein Papier, das auf einem Spiegel klebt. Der Schmetterling gewinnt darin eine Scharnierfunktion zwischen den beiden Qiao Qiaos, zwischen ihr selbst und ihrem Spiegelbild, ihrer realen Existenz und ihrer Projektion (Abb. 20).

Neben Zhuangzi besitzt der Film noch zwei weitere kulturelle Referenzpunkte. Zum einen ist mehrmals ausschnittsweise der chinesische Animationsfilmklassiker UPROAR IN HEAVEN aus den 1960er Jahren auf TV-Bildschirmen zu sehen. Es handelt sich dabei um eine von zahlreichen Adaptionen des klassischen Romans *Die Reise nach Westen* aus dem 16. Jahrhundert, der von Sun Wukong, dem Affenkönig erzählt, einem anarchischen Helden mit übermenschlichen Fähigkeiten, der den Himmelspalast gegen sich aufbringt.¹⁵² Darüber hinaus wird vielfach auf PULP FICTION referiert.¹⁵³ In einer Szene unterhalten sich Xiao Ji und Qiao Qiao in einem Restaurant. Wenn er nur in einem reichen Land, wie den USA, geboren worden wäre, sagt Xiao Ji, würde er eine Bank ausrauben. Und dann beschreibt er die Eröffnungsszene aus PULP FICTION, in der ein Pärchen einen Diner ausrauben will. Xiao Ji endet seine Erzählung mit dem Ansatz eines Reenactments der Szene. Er schlägt auf den Tisch und fordert, den Film zitierend, die Anwesenden auf, stillzuhalten. Dann schwenkt die Kamera so schnell in den von ihm adressierten Raum hinein, dass das Bild verschmiert. Es folgt ein Schnitt in eine Diskothek, in der die beiden zu einem Remix von Dick Dales Miserlou, dem Titelsong von Tarantinos Film, tanzen. Am Ende des Films versuchen die beiden Jungs Xiao Jis Plan in die Tat umzusetzen. Der amateurhafte Versuch, eine Bank mit einer Sprengstoffatrappe zu überfallen, scheitert jedoch sofort. In der tragikomischen finalen Szene steht Bin Bin in Handschellen in einer Polizeiwache und singt das titelgebende Lied des Films: „Was auch für Probleme kommen mögen, ich werde dem Wind folgen und frei und unbeschwert sein“.

Eingangs wurde Jason McGrath mit der These zitiert, dass es sich bei Jias realistischer Ästhetik um ein ideologiekritisches Verfahren handele: „it seeks to reveal a raw, underlying reality by stripping away the ideological representations that distort it“.¹⁵⁴ UNKNOWN PLEASURES kann vielleicht am ehesten in dieser Weise gesehen werden. Die Versprechungen von Freiheit, die sich sowohl in Gestalt des anarchischen Affenkönigs in der chinesischen Literatur finden als auch in der Gangsterlibertinage Tarantinos, werden von der desolaten Realität ihrer Unwahrheit überführt. Doch würde eine solche Interpretation weder einem anspruchsvollen Begriff von Ideologiekritik noch den ästhetischen Strategien Jias völlig gerecht werden.

¹⁵² UPROAR IN HEAVEN (China 1964), Regie: Wan Laiming.

¹⁵³ PULP FICTION (USA 1994), Regie: Quentin Tarantino.

¹⁵⁴ McGrath (2007), 72.

Natürlich ist es müßig, darauf hinzuweisen, dass Jias Filme als Filme nicht schlicht Realität abbilden, sondern selbst etwas Hergestelltes sind, jeder filmische Realismus zunächst nur ästhetische Strategie sein kann.¹⁵⁵ Und aus dem bereits Dargestellten wird auch ersichtlich, dass der Begriff des Realismus eine breite Palette sehr unterschiedlicher Formen umschließt.¹⁵⁶ Doch enthalten Jias Filme auch Momente, die über diesen Gemeinplatz hinausgehend, mit einem klassischen Realismus brechen. Da wären zunächst die zahlreichen Blicke der Passanten in die Kamera zu nennen, die zwar noch im Rahmen der Methoden des *Direct Cinema* als realistisch aufgefasst werden können, aber doch die Authentizität einer in sich geschlossenen Welt aufbrechen. Dabei wird auch sichtbar, dass die beiden zuerst beschriebenen Formen des filmischen Realismus – der Realismus der langen Einstellungen einerseits und der *On-Spot-Realismus* des *Direct Cinema* andererseits – unterschiedliche Arten von Realität adressieren. Die Wirklichkeitstreue und gefühlte Echtheit einer dargestellten Welt zum einen und die Realität der Kamera-Apparatur zum anderen, die durch den erwiderten Blick bezeugt wird. Darüber hinaus gibt es immer wieder Momente von Selbst-Referenzialität in Jias Filmen. So taucht der Regisseur in vielen seiner Filme selbst in kleinen Rollen auf, oder aber sein Name oder die Titel seiner Filme werden beispielsweise als Graffiti eingefügt. In UNKNOWN PLEASURES gibt es sogar eine Szene, in der Xiao Wu, die Titelfigur aus Jias gleichnamigem Film, der hier erneut auftaucht, auf dem VCD-Schwarzmarkt eine Disk mit ebenjenem Film, der von ihm handelt, kaufen möchte.¹⁵⁷ In XIAO WU wiederum sprechen die Jugendlichen Dialekt, was zunächst das Gefühl verstärkt, das unverstellte China zu sehen. Allerdings ist dieser Dialekt frei erfunden und ähnelt nur sehr entfernt der tatsächlich in Fenyang verbreiteten Mundart.¹⁵⁸ Statt eines authentischen Details des Alltagslebens der Jugendlichen, haben wir es hier also mit dem spielerischen Vorführen der Künstlichkeit von Authentizität zu tun. Neben diesen eher inhaltlichen Brüchen mit einer realistischen Darstellung gibt es jedoch auch formale. In manchen Szenen seiner Filme verwendet Jia Formen, die aus anderen, üblicherweise als nicht-realistisch angesehenen Genres oder Filmbewegungen stammen. So enthält STILL LIFE Bilder, die aus dem Science-Fiction-Film zu kommen scheinen, in PLATFORM gibt es Momente, die eher einem Kino der Attraktionen verwandt sind, UNKNOWN PLEASURES bein-

¹⁵⁵ Oder im Sinne eines ontologischen Realismus Produkt der technologischen Vorrichtung ist und auch in dieser Hinsicht nicht frei von Bedingungen sein kann.

¹⁵⁶ Hermann Kappelhoff untersucht unter dem Begriff des Realismus auch Horrorfilme, da auch sie „eine Dimension sozialer Realität zur Anschauung“ bringen; vgl. Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin, 176ff, hier: 197.

¹⁵⁷ Der Markt mit gebrannten Filmen auf Visual Compact Discs (VCDs), also Video-CDs, den Vorläufern der DVD, war in China außerordentlich groß. Es handelt sich auch um den üblichen Weg, auf dem die frühen Filme Jias gesehen werden konnten; vgl. Berry, Michael (2009), 7.

¹⁵⁸ Vgl. Jin Liu (2006): „The Rhetoric of Local Languages as the Marginal: Chinese Underground and Independent Films by Jia Zhangke and Others“, in: *Modern Chinese Literature and Culture* 18 (2), 163–205, hier: 165f.

haltet, wie oben bereits kurz erwähnt, eine Art Reenactment der berühmten Tanzszene aus PULP FICTION sowie eine Schilderung des Filmbeginns und THE WORLD Animationsfilmsequenzen. XIAO WU enthält eine Tanzszene, in der die Nouvelle Vague in Fenyang einzubrechen scheint: In dieser Szene in der Mitte des Films nimmt ein chinesischer Popsong die gesamte Tonspur für sich in Anspruch und gibt nach einem verzerrten Auftakt und kurzem Schwarzbild den Blick frei auf eine Tanzsequenz, die an die musikalischen Einlagen aus Filmen der französischen Neuen Welle erinnert, an Nanas Tanz aus VIVRE SA VIE zum Beispiel oder die Café-Szene aus BANDE À PART (Abb. 21 und Abb. 22).¹⁵⁹ Der Raum ist in monochromes Rot getaucht, wie es in den einfarbigen Einstellungen aus PIERROT LE FOU begegnet (Abb. 23).¹⁶⁰ Und anstelle einer Plansequenz ist das Geschehen durch zahlreiche jump cuts durchbrochen, die von der Musik zusammengehalten werden, die über die Schnitte hinweg konstant bleibt. Mit Ausnahme des Fernsehers, der sein eigenes Licht ausstrahlt, legt sich das Rot als Fläche über den gesamten Film und auch die Musik gewinnt die Flächigkeit eines Soundteppichs, da keine diegetischen Geräusche hinzukommen, die zu einer Positionierung der Tonquelle im Raum beitragen würden. Unter dem Eindruck dieser Szene gewinnt auch Xiao Wu Züge, wie man sie von den Figuren der Nouvelle Vague kennt. Das zu lange Jackett und die große dickrandige Brille, ebenso wie sein selbstgefälliges Auftreten, seine altklugen Kommentare und sein schlendernder Gang, lassen ihn aus der geschäftigen Umwelt heraustreten. Er ähnelt darin den Figuren der Nouvelle Vague, mit Abstrichen in der Weise, in der es Deleuze zum Ausdruck bringt, wenn er schreibt: „Hier wird eine Spezies charmanter, rührender Gestalten hervorgebracht, die nur ganz entfernt von den Ereignissen (...) betroffen sind, die ihnen zustoßen.“¹⁶¹ Und auch äußerlich erinnert er durch seinen Gang und sein Auftreten an die Figuren, die Jean-Paul Belmondo in den Filmen Godards spielt, und durch seine Brille an Godard selbst.

Es ist also nicht einfach die „rohe Realität“, die von Jia aufgezeigt wird, um die Propaganda der ökonomischen Reformen als Ideologie zu überführen.¹⁶² Vielmehr wird immer wieder mit der vermeintlichen Authentizität gespielt, wie etwa in Form der fingierten Dialekte oder der Selbstzitate. Die Integration ästhetischer Formen der Filmgeschichte, insbesondere wenn sie wie die Nouvelle Vague auch anti-realistische Züge tragen, lässt Jias Filme noch weiter von

¹⁵⁹ VIVRE SA VIE (Frankreich 1962), Regie: Jean-Luc Godard, BANDE À PART (Frankreich 1964), Regie: Jean-Luc Godard.

¹⁶⁰ PIERROT LE FOU (Frankreich / Italien 1965), Regie: Jean-Luc Godard.

¹⁶¹ Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungsbild. Kino I*, Frankfurt, 285. Mit Abstrichen, da die Distanzierung Xiao Wus von den Geschehnissen um ihn herum mehr eine Haltung markiert, als dass er tatsächlich von der Diegese nicht betroffen wäre.

¹⁶² McGrath (2007), 72. Siehe oben.

dieser Beschreibung entfernen. Die präzise Art, in der diese filmästhetischen Techniken als Zäsuren in der sonst realistisch gefilmten Umgebung eingesetzt werden, besitzt jedoch eine Eigenschaft, die das Verfahren mit demjenigen der Ideologiekritik teilt. Es handelt sich, wofür im Folgenden argumentiert werden soll, wie die Ideologiekritik auch, um eine Form der *immanenten Kritik*.

2.3 Immanente Kritik filmischer Technik

Ideologiekritik, die auf Marx' Kritik der kapitalistischen Gesellschaft zurückgeht und insbesondere von den Theoretikern der Frankfurter Schule ausgearbeitet wurde, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie nicht einfach eine bestimmte Auffassung von Gesellschaft widerlegt, indem sie diese eines epistemischen Irrtums überführt. Es geht nicht darum, zu zeigen, dass eine bestimmte Idee falsch ist, da sie nicht mit den Tatsachen übereinstimmt. Auch verfährt sie nicht einfach intern, etwa indem sie darauf aufmerksam macht, dass die Gesellschaft im Widerspruch zu den Wünschen ihrer Mitglieder:innen steht. Ebenfalls handelt es sich nicht um eine externe Kritik, in der abstrakt entwickelte Standards guter Gesellschaften auf gegenwärtige Verhältnisse appliziert werden.¹⁶³ Ideologiekritik operiert vielmehr immanent.¹⁶⁴ Durch die Analyse bestehender Verhältnisse werden Normen, Wertvorstellungen oder Ideale rekonstruiert, die sich in den sozialen Institutionen objektiviert haben, jedoch nur in eingeschränkter oder invertierter Weise. So schreibt Marx in einem Brief an Arnold Ruge: „Indessen ist das gerade wieder der Vorzug der neuen Richtung, dass wir nicht dogmatisch die Welt antizipieren, sondern erst aus der Kritik der alten die neue finden wollen.“¹⁶⁵

Jias Verwendung filmischer Formen, die mit der sonst vorherrschenden realistischen Ästhetik seiner Filme bricht, stellt eine Spielart immanenter Kritik dar: Nämlich insofern, als er mittels der filmischen Formen vergangener Genres und Filmbewegungen ein normatives Potential aufruft, das sich in der Geschichte des Kinos realisiert hat und das in Konflikt mit der dargestellten gesellschaftlichen Welt tritt. So wird etwa in der Tanzszene aus XIAO WU über die Formen der Nouvelle Vague ein utopisches Moment des Kinos der 1960er Jahre vergegen-

¹⁶³ So geschieht dies etwa in Konzeptionen politischer Philosophie als angewandter Ethik, die insbesondere auf Kant und die Gerechtigkeitstheorie John Rawls' aufbauen; vgl. zur Kritik dieser Konzeption: Geuss, Raymond (2008): *Philosophy and Real Politics*, Princeton / Oxford.

¹⁶⁴ Vgl. Jaeggi, Rahel (2009): „Was ist Ideologiekritik?“, in: dies. / Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt, 266–298; vgl. Stahl (2014), 31–57, hier: 35: „Immanente Kritik muss dann eine Kritik sein, die sowohl die akzeptierten Normen als auch die Realität unter Bezug auf Normen kritisiert, die (...) ‚in‘ der Realität angelegt sind, obwohl sie nicht explizit akzeptiert sind.“

¹⁶⁵ Marx, Karl (1844): *Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“*, in: Marx-Engels-Werke, Berlin (=MEW) 1, 227–346, hier: 344.

wärtigt, das einen Traum von Freiheit beinhaltet, der nicht derjenige der wirtschaftlichen Modernisierung ist, die gleichzeitig in der Figur von Xiao Wus früherem Freund, der nun als erfolgreicher Geschäftsmann gefeiert wird, Gestalt annimmt.

In Jias Film *A TOUCH OF SIN* zeigt sich diese Art von Kritik durch Verwendung filmischer Formen ebenfalls. Er besteht aus vier Episoden, die von der Produktion von Gewalt im zeitgenössischen China handeln. Durch den gesamten Film ziehen sich filmische Mittel des *Wuxia*- oder Martial-Arts-Filmgenres, worauf schon der internationale Verleihtitel hindeutet¹⁶⁶: „A Touch of Sin“ verweist auf den taiwanesischen Genreklassiker *A TOUCH OF ZEN* von King Hu aus dem Jahr 1971.¹⁶⁷ Während dadurch zunächst nur ein globaler Bezugsrahmen gesetzt wird, wird der Genreklassiker in der dritten Episode von Jias Film über das Bildprogramm direkt referiert. Die Protagonistin Xiaoyu (gespielt von Zhao Tao) muss sich darin als Empfangsdame eines Massagesalons gegen zwei Männer zur Wehr setzen, die versuchen, sie zu vergewaltigen. Nachdem einer der Männer mehrere Male mit einem großen Geldbündel auf sie einschlägt und unter Hinweis auf sein Vermögen fordert, sie müsse ihm gefügig sein, zückt sie ihr Messer und tötet ihn. Ihre Tat ist dabei wie in einem Martial-Arts-Film choreographiert (Abb. 24). Das Herausspringen der Klinge ihres Klappmessers, das wir in einem Close-Up sehen, wird begleitet von einem hellen Metallklirren, wie es genretypisch beim Ziehen der Schwerter im *Wuxia* erklingt. Die Bewegungsfolge, mit der die Protagonistin ihren Gegner zur Strecke bringt, ist ebenfalls den Konventionen folgend unterteilt in schnelle, klar ausgeführte Messerattacken und ruhiges, beherrschtes Innehalten.¹⁶⁸ Direkt vor der Szene, auf dem Weg in das Zimmer, in dem sie belästigt werden wird, passiert Xiaoyu einen Korridor mit breiter Glaswand. Hinter dem Glas sehen wir dicht nebeneinander gepflanzte Bambusbäume. Durch die Kamerafahrt, die Xiaoyu im Profil begleitet und parallel zur Wand filmt, gewinnt die Bambusbepflanzung hinter der Scheibe den Eindruck einer Fläche. (Abb. 25) Sie lässt so, als Bild, an die berühmte Kampfszene im Bambuswald aus *A TOUCH OF ZEN* denken, die in der Originalversion des Films sowohl den ersten Teil beendet, als auch den zweiten beginnen lässt. Darin bekämpft Yang Huizhen, die Tochter eines Beamten, der den Kaiser über die Korruption eines tyrannischen Obereunuchen informieren wollte und deshalb von diesem zu Tode gefoltert wurde, zwei seiner Schergen. Ihre Hochsteckfrisur und ihre schwarz-weiße Kleidung ähnelt dabei auch dem äußeren Erscheinungsbild Xiaoyus (Abb. 26).

¹⁶⁶ Der Begriff *Wuxia* (武俠) meint zunächst *in der Kriegskunst bewanderte fahrende Ritter*. Übertragen steht er für das Filmgenre, das von diesen Rittern handelt.

¹⁶⁷ *A TOUCH OF ZEN* (俠女, Taiwan 1971), Regie: King Hu.

¹⁶⁸ Vgl. Bordwell, David (2000): *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, MA / London, 224.

Durch die Ästhetisierung der Messerattacke nach Art des Martial-Arts-Films ruft Jia ein ganzes Setting von Machtverhältnissen, Rollenzuschreibungen und Wertvorstellungen auf. Dem Opfer sexueller Gewalt stellt er die Figur der wehrhaften Heroine zur Seite, die innerhalb der Geschichte des *Wuxias* eine starke Präsenz hat.¹⁶⁹ Die Willkür und Gewalt gegenwärtiger Eliten spiegelt er mit korrupten Beamten aus vergangenen Jahrhunderten. Und die radikale Verdinglichung des Wirtschaftssystems trifft auf Wertevorstellungen, die aus gesellschaftlich geächteten Außenseitern Rebellen im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit machen.

Dieser Rückgriff auf bekannte Tropen ästhetischer Produktion ist außerhalb des Kinos in der chinesischen Sprachkultur in verwandter Form sehr präsent. Redewendungen sind in der chinesischen Kultur weit wichtiger als in westlichen Sprachen. Dabei handelt es sich oft um Zitate aus der klassischen Literatur. Eine ähnliche Rolle nehmen auch direkte Verweise auf literarische Charaktere und historische Persönlichkeiten ein. Auch in der chinesischen Kinogeschichte finden sich Beispiele dieses Phänomens. In einem Lied aus *STREET ANGEL*¹⁷⁰ singt die weibliche Hauptfigur ein Lied von der quälenden Distanz zwischen einer Frau und ihrem Ehemann. Diese möchte, so endet der Song, so sein wie Meng Jiang. Das Lied spielt damit auf eine bekannte Volkssage an, in der die Dame Meng Jiang ihren Mann aufsucht, der am Bau der chinesischen Mauer beteiligt ist. Da sie ihn nicht finden kann, weint sie so bitterlich, dass ein Teil der Mauer einstürzt und die Gebeine ihres toten Gatten zum Vorschein kommen. Im Titellied von *THE RED DETACHMENT OF WOMEN*, der Spielfilmfassung von 1961¹⁷¹, wird wiederum auf Hua Mulan referiert, deren Geschichte, die ursprünglich aus einem alten Volksgedicht aus dem 1. Jahrtausend stammt, dem westlichen Publikum insbesondere aus Disneys Animationsfilm *MULAN* von 1998 bekannt sein dürfte.¹⁷² Da ihr Vater zu schwach ist, um dem Einzugsbefehl des kaiserlichen Militärs nachzukommen, verkleidet sich seine Tochter als Mann und kämpft zwölf Jahre lang an seiner Statt. Das Frauenregiment aus dem Klassiker des maoistischen Kinos legitimiert sich über den Verweis auf die Überlieferung: „In alten Zeiten ist Hua Mulan der Armee beigetreten und hat den Platz ihres Vaters eingenommen. Jetzt ist es am Frauenbataillon das Volk mit der Waffe zu verteidigen.“ Wie Xiaohong auf Jiang Meng und das Frauenregiment auf Hua Mulan, so greift Xiaoyu auf Yang Huizhen,

¹⁶⁹ Einer der frühesten, noch als Filmkopie erhaltenen Martial-Arts-Filme Chinas stellt bereits eine weibliche Heldin in den Mittelpunkt: *RED HEROINE* (红侠, China 1929), Regie: Wen Yimin. Und der Originaltitel von *A TOUCH OF ZEN* lautet *Xia Nü* (侠女), also weiblicher Ritter oder Ritterin.

¹⁷⁰ Siehe oben, S. 29, Fußnote 101.

¹⁷¹ Siehe oben, S. 29f, Fußnote 102.

¹⁷² In der Modelloperfassung von 1970 scheint dieser Bezug zu fehlen, was wahrscheinlich der restriktiven Politik während der Kulturrevolution geschuldet ist, die Bezüge auf das vorkommunistische China weitestgehend zu eliminieren versuchte. *MULAN* (USA 1998), Regie: Tony Bancroft / Barry Cook.

die Hauptfigur aus King Hus *A TOUCH OF ZEN*, zurück. Nur geschieht dies nicht sprachlich, sondern durch die filmische Inszenierung der Sequenz als *Wuxia*.

Es sind jedoch nicht nur Techniken im Sinne filmischer Formen, die bei Jia auf diese Weise verwendet werden. Auch Filmtechnologien werden als Träger normativer Gehalte sichtbar. Verschiedene mediale Anordnungen werden einerseits mit bestimmten ästhetischen Formen verknüpft, treten aber auch andererseits aufgrund ihrer unterschiedlichen spezifischen Funktionsweisen in Gegensatz zueinander.

In der Tanzszene aus *XIAO WU*, die oben beschrieben wurde, gibt es beispielsweise ein Element, das sich der filmischen Logik des auf 16mm gedrehten Werks widersetzt: der Fernseher lässt sich nicht vom roten Licht einfangen, das die Szene sonst monochrom einfärbt. Er strahlt sein eigenes Licht aus und spult routiniert Zeilen ab. Die TV-Geräte, die immer wieder im Film zu sehen sind, dienen mehrheitlich als Propagandaapparate der sozio-ökonomischen Veränderung. Es handelt sich auch um eine Videoproduktion für den lokalen Fernsehsender, in der Xiao Wus früherer Weggefährte als Vorbild gefeiert wird. Ihm ist es gelungen, sich an die neuen Verhältnisse anzupassen, indem er seinen Zigarettenschmuggel unter Rekurs auf Handelsfreiheit legitimiert und seine Rotlichtgeschäfte als Entertainmentbusiness labelt. Der Film zeigt den Dreh dieses Info-Specials und integriert schließlich selbst die Videobilder, die sich vom sonst verwendeten 16mm-Bild durch die sichtbaren Zeilen absetzen (Abb. 27 a und b).

Auch in *A TOUCH OF SIN* werden mediale Anordnungen und ihre materielle Grundlage in den Blick genommen. Die Episoden des Films haben reale Ereignisse zur Grundlage, über die zuerst per *Weibo*, einem chinesischen Mikroblogging-Dienst, berichtet worden ist. Erst über die Verbreitung in den sozialen Netzwerken erhielten diese Ereignisse die Aufmerksamkeit, die ihnen von den staatlichen Medien versagt wurde. In einem Interview schildert Jia, dass ihn die Nachrichten auf Weibo an *Die Räuber vom Liang-Shan-Moor* (*Shui huzhuan*) erinnern hätten, einen klassischen Text der chinesischen Literatur aus dem 14. Jahrhundert: “The stories in the real-life cases and the characters were quite similar to those in that traditional martial arts novel from so many centuries ago. They are larger than life characters who are avengers living outside of the system.”¹⁷³ Auch die letzte Episode des Films knüpft an reale Ereignisse an. Sie handelt von einem jugendlichen Arbeiter in einem *sweat shop*, der schließlich Selbstmord begeht. Die Geschichte basiert auf den Foxconn-Selbstmorden, einer Reihe von Selbsttötungen von Fabrikarbeitern in den Elektronikwerken, in denen unter anderem die

¹⁷³ “Building No. 7. Jia Zhangke at Work”, Interview mit Claire Huot, in: Jia (2015), 7.

Geräte von Apple hergestellt werden, die in Gestalt von iPad und iPhone auch im Film in Erscheinung treten.¹⁷⁴ Jia verschaltet durch das Auftauchen der Geräte, die eine individualisierte und flexibilisierte Wahrnehmungsform ermöglichen, neue Dispositive der Filmrezeption mit den sozio-ökonomischen Verhältnissen, in denen sie produziert werden. Darüber hinaus macht er dabei auf die Arbeitsverhältnisse im globalisierten Neoliberalismus aufmerksam. Gleichzeitig wird jedoch anhand der Meldungen über die dargestellten Ereignisse, die zuallererst über Social-Media-Formate Verbreitung fanden, das Potential digitaler Medien zur Information, Aufklärung und Kritik ebenso sichtbar gemacht. Erneut handelt es sich um ein dialektisches Verfahren, das sich nicht in einem bloßen Für und Wider erschöpft, sondern reale Widersprüche aufzeigt, die gesellschaftlich und technologisch implementiert sind.

Der einzige Film Jias, in dem das Kino als Ort und Institution selbst in den Blick kommt, ist *PLATFORM*, der auch der einzige Film ist, der auf 35mm gedreht worden ist, dem klassischen Kinoformat also. Die jugendlichen Protagonisten sehen sich gemeinsam *AWAARA* an, den sozialkritischen Klassiker aus der Hochzeit des modernen indischen Films von und mit Raj Kapoor.¹⁷⁵ Dieser spielt darin einen aufgrund von hierarchischer Gesellschaftsstruktur und Aberglaubens zum Außenseiter und Dieb verdamnten Habenicht. Die Szene, die wir in Jias Film mit ansehen dürfen, zeigt ihn dabei, wie er sich in einer Gesangseinlage mit seiner Rolle als Paria selbstbewusst identifiziert und sie so gegen die gesellschaftliche Zuschreibung positiv umdeutet (Abb. 28). Die Filmvorführung wird von einer Stimme gestört. Eine der Protagonist:innen wird nach draußen gerufen und vor dem Kinosaal von ihrem Vater konfrontiert. Der Vater will nicht, dass sich seine Tochter ausländische Filme ansieht und auch nicht, dass sie sich mit den falschen Leuten abgibt. Gemeint ist dabei Cui Mingliang, die männliche Hauptfigur von Jias Film, aber er könnte ebenso Awaara meinen. Als Bilder im Bild erscheinen zudem Stalin und Lenin an der Wand des Vorraums, die den Vater bekränzen wie zuvor Raj Kapoors *AWAARA* als Film im Film die jugendlichen Protagonisten überfangen hat (Abb. 29).

Jia konfrontiert hier, wie in seinen anderen Filmen, nicht herrschende Ideologien mit der ungeschminkten Realität, sondern die herrschenden Bilder und ihre medialen Dispositive mit den Bildern des Kinos und dessen medialer Anordnung. Die Brüche mit der realistischen Ästhetik führen dabei nicht weg von der Wirklichkeit, sondern hin zu anderen Ebenen der Realität des Films: zu Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen filmischer Bilder, zur

¹⁷⁴ Vgl. Ngai, Pun / Chan, Jenny (2012): "Global Capital, the State, and Chinese Workers: The Foxconn Experience", in: *Modern China* 38 (4), 383–410.

¹⁷⁵ *AWAARA* (Indien 1951), Regie: Raj Kapoor.

Geschichte der filmischen Formbildung und nicht zuletzt zur sich verändernden technischen Grundlage des Films und den ökonomischen Verhältnissen, in denen die neuen Geräte produziert werden. In der Geschichte des Kinos findet Jia Formen, in denen sich alternative Vorstellungen realisiert haben, und konfrontiert sie mit den Bildern zeitgenössischer Gesellschaft. Im bereits zitierten Brief an Ruge, in dem er die Vorzüge der immanenten Vorgehensweise seiner Kritik ausführt, schreibt Marx – natürlich ohne etwas vom Kino zu wissen, in dem sich die Wirklichkeit träumen lässt: „Es wird sich dann zeigen“, also wenn man in den bestehenden Verhältnissen nach normativen Potentialen sucht, „dass die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewusstsein besitzen muss, um sie wirklich zu besitzen.“¹⁷⁶

Nun scheint die Rede von immanenter Kritik zumindest dahingehend unerwartet, als es sich bei diesen Filmformen um ästhetische Techniken des Kinos handelt, und nicht um abstrakte Vorstellungen, die in sozialen Institutionen verankert sind. Wenn sie dennoch immanent Gesellschaftliches kritisieren können, so dadurch, dass bei Jia die gesellschaftliche Realität selbst als medial produziert aufscheint. Dieser Zusammenhang ist bereits verschiedentlich angeklungen. So basiert schon die Idee der Ideologiekritik darauf, dass die zu kritisierenden Überzeugungen (oder im vorliegenden Fall Bilder und Filme) zur Aufrechterhaltung repressiver Zustände beitragen. Sie sind nicht einfach falsch, insofern sie mit den Tatsachen nicht übereinstimmen. Sie stabilisieren auch Herrschaftsverhältnisse. So funktioniert beispielsweise die Aufführung der Reise nach Shaoshan in *PLATFORM* oder die positive Berichterstattung über Xiaoyong, Xiao Wus früheren Freund. Während diese Beispiele Inhalte betreffen, sind jedoch auch Medien als ideologische Maschinen bei Jia zu sehen. So etwa das Fernsehen, das in *XIAO WU*, ganz nach der Idee des *monitoring*, Geschehen nur reproduziert und so auch die Zustände stabilisiert, während das Kino als Gegenwehr erscheint.¹⁷⁷ Aber nicht nur als Übermittler bestimmter Inhalte, auch aufgrund der Eigenlogiken der Geräte werden sie unterschiedlich in soziale Verhältnisse integriert: das Kino etwa als kollektiver Raum, während das Fernsehen als privater gezeigt wird.

In einigen Filmen geht Jia jedoch über diese Thematik einer gesellschaftlichen Funktion der Medien und ihrer Inhalte hinaus. In manchen Passagen scheint vielmehr die Welt selbst in

¹⁷⁶ Marx, Karl (1844): *Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“*, in: Marx-Engels-Werke, Berlin (=MEW) 1, 227–346, hier: 346. Vgl. zum „Träumen der Wirklichkeit“ die Diskussion der Schriften Siegfried Kracauers vor dem Hintergrund eines sich verändernden Publikums in: Schlüpmann, Heide (2007): *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*, Frankfurt / Basel, 182ff.

¹⁷⁷ Vgl. Cavell, Stanley (2002): „Die Tatsache des Fernsehens“, in: Adelman, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 125–164.

einer Weise medial geformt zu sein, in der gesellschaftliche Wirklichkeit und Fiktion einander nicht widersprechen, sondern sich gegenseitig durchdringen.

2.4 Gesellschaftliche Realität und Medien

Die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Realität wird in mehreren Filmen Jias auf unterschiedliche Weise thematisiert. Dabei ist auffällig, dass dies nicht dazu führt, dass die ansonsten realistische Darstellung aufgegeben wird. STILL LIFE beispielsweise verhandelt den Bau des Drei-Schluchten-Staudamms und die Evakuierung der historischen Stadt Fengjie am Jangtse, dem längsten Fluss Chinas. Der erstmals vom Regisseur auf HD gedrehte Film lässt die Ruinen der Stadt in all ihrer Porosität, ihren Rissen und Geröllschichten gestochen scharf erscheinen. Er zeigt, wie der Abriss der Häuser in schwerer Handarbeit vollzogen wird und gibt Einblick in Wohn- und Lebenssituation der Wanderarbeiter wie auch der Einwohner:innen. Gleichzeitig gewinnen die HD-Bilder in zahlreichen Einstellungen eine Flächigkeit, die weniger an einen von der Kamera zu erkundenden Raum denken lässt, als an Gemälde, deren Außen ein Rahmen ist, der nicht durch einen Kameraschwenk verschoben werden könnte. Dieses Verhältnis von Bildlichkeit und Wirklichkeit wird bereits zu Beginn des Films markiert.

Der Film setzt mit einer Schifffahrt auf dem Jangtse ein. Die Kamera tastet dabei den Mikrokosmos der Passagiere in langsamer Fahrt ruhig ab. Im Rhythmus der leicht wogenden Wellen taucht das Bild mehrmals in Unschärfe ab und konstituiert sich daraufhin neu. Die hoch aufgelösten HD-Aufnahmen lösen sich dabei in Farbflächen auf, die Plastizität der Körper wird eingeebnet, die Wirklichkeit in die Bildlichkeit ihrer Darstellung überführt (Abb. 30a bis d). Die Genauigkeit der Fotografie, die insbesondere die mitunter rauen Gesichter der gefilmten Personen bis in feinste Details abbildet und in diesem Sinne ein Mehr an Wirklichkeit einfängt, wird durch die Auflösung in Farbflächen als technischer Effekt sichtbar. Konstruktion und Wirklichkeit erscheinen so in einem Abhängigkeitsverhältnis. Ästhetisch auffällig sind im weiteren Verlauf des Films Einstellungen, die wie Tableaus wirken. Eine stabile Kamera filmt dabei einen fast bewegungslosen Raum, der klar zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheidet und in dem die Bildelemente so aufeinander bezogen sind, dass sie nicht aus dem Bild hinaus verweisen und so das Außen des Kaders zum Rahmen wird. Die männliche Hauptfigur des Films, der Wanderarbeiter Sanming, der auf der Suche nach seiner Ehefrau, die er seit Jahren nicht mehr gesehen hat, durch die Stadt zieht, blickt in einer Szene als Rückenfigur auf die Jangtse Schlucht hinab. Vor ihm breitet sich das Landschaftspanorama

aus. Die Kamera wählt dabei den Ausschnitt so, dass die Ansicht eines 10-Yuan-Scheins reproduziert wird, während die Rückenfigur in den Bereich der Leerstelle des Geldscheins rückt und so den Blick auf die Landschaft nicht verstellt (Abb. 31a bis b). Ähnlich wie es bereits in der Diskussion zu PLATFORM anhand der Porträts Lenins und Stalins ausgeführt wurde, wird das Selbstbild des Staates hier mit den Filmbildern konfrontiert. Die Landschaft, die als nationales Naturerbe den Geldschein prägt und so auch zum Zweck der Identitätsstiftung zirkuliert, steht im Zuge des wirtschaftlichen Fortschritts vor ihrer Zerstörung.

Eher motivisch als formal adressieren weitere Szenen das Verschwimmen der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit. In einer beginnt sich ein brutalistisch anmutendes Gebäude im Hintergrund des Bildes zu bewegen und hebt schließlich einer Rakete gleich in die Lüfte ab. In einer anderen ist ein UFO zu sehen, das kurz am Himmel zum Ruhen kommt, bevor es dann als Lichtpunkt aus dem Bild fliegt (Abb. 32 a und b). Doch auch eine andere, diegetisch gesehen realistische Szene lässt an Science-Fiction-Filme denken. In weiße Schutzanzüge gekleidete Personen spritzen darin Chemikalien in die Gebäuderuinen, um, wie anzunehmen ist, etwaige Schadstoffe zu eliminieren. Da das Geschehen nicht erläutert oder kontextualisiert wird und die Personen, die in ihren Anzügen verschwinden, in einer sonst menschenleeren Ruinenlandschaft stehen, lässt das Gezeigte auch Assoziationen an ein post-apokalyptisches Setting oder die Bodenmission eines Raumschiffteams entstehen. Schließlich ist noch auf einen Seiltänzer hinzuweisen, der kurz vor Ende des Films über die Stadt balanciert. „Realismus ist immer Neo-, Sur-, Super-, Hyper-“ heißt ein Aufsatz von Frieda Grafe.¹⁷⁸ Gemeint ist, dass eine realistische Ästhetik notwendigerweise immer konstruiert ist und variieren oder übertreiben muss, um als realistisch wahrgenommen werden zu können. In STILL LIFE scheint es sich jedoch noch einmal anders zu verhalten, insofern das verfremdende Moment weniger die Filmtechnik als die gesellschaftliche Wirklichkeit selbst zu sein scheint. Wenn ganze Städte überschwemmt, Millionen von Menschen umgesiedelt und uralte Kulturstätten geflutet werden, hat die Realität ein Ausmaß an Irrealität erreicht, dass sie nur noch mit Mitteln des Surrealen angemessen begriffen werden kann.

Die männliche Hauptfigur des Films, der Wanderarbeiter Sanming, ist ein Bekannter aus früheren Filmen Jias. Er taucht das erste Mal in PLATFORM auf, dann in THE WORLD. Jia Zhangke und Han Sanming sind Cousins. Jia arbeitet in seinen Filmen, wie bereits erwähnt, mit einem Ensemble von Schauspieler:innen, die ursprünglich Laien waren: Freunde, Bekannte und Verwandte des Filmmachers. So ist etwa auch Wang Hongwei, der Xiao Wu und dann

¹⁷⁸ Grafe, Frieda (1979): „Realismus ist immer Neo-, Sur-, Super-, Hyper-. Sehen mit fotografischen Apparaten“, in: dies. (2004): *Film / Geschichte*, Berlin, 45–53.

Cui Mingliang, den Protagonisten von PLATFORM, verkörperte und der auch sonst in fast jedem Film Jias mitspielt, wieder mit von der Partie. Und auch Zhao Tao, die mittlerweile mit dem Regisseur verheiratet ist, spielt als weibliche Hauptfigur von STILL LIFE ein weiteres Mal mit. Han Sanming unterscheidet sich jedoch von den anderen Schauspieler:innen, insofern er nicht jeweils in verschiedenen Rollen zu sehen ist, sondern immer dieselbe Person zu verkörpern scheint. Er ist stets ein Minenarbeiter aus dem Norden Chinas. Das ist er auch im echten Leben so wie er auch im Leben wie in den Filmen denselben Namen trägt: Han Sanming. Er spielt also hier wie auch in den anderen Filmen Variationen seiner selbst. Und wie er auf der Suche nach Arbeit durch China zieht, so migriert er als filmischer Wanderarbeiter durch das Werk Jia Zhangkes. Das Leben als chinesischer Bergmann hat sich sichtbar in seinen Körper eingeschrieben und bringt so darüber hinaus eine weitere Ebene an Realismus ins Spiel, die sich noch einmal von den bereits erwähnten Elementen absetzt.

The World

Während in den oben genannten Aspekten von STILL LIFE die Konstruiertheit der zweidimensionalen Bilderwelt hervorgehoben wird, ist es in THE WORLD (2004) die dreidimensionale Umgebung eines Freizeitparks, die im Spannungsfeld zwischen Virtualität und Lebenswirklichkeit das Setting der Filmhandlung bildet. Im *Beijing World Park*, in dem der Film spielt, sind zahlreiche der bekanntesten Monumentalbauten der Welt in kleinerem Format nachgebildet. Der Eiffelturm etwa, die Pyramiden von Giseh oder auch die New Yorker Skyline mitsamt der beiden Türme des World Trade Centers. „Wir haben sie noch“, heißt es dazu in einer Szene. Der Film dreht sich um eine Reihe von Angestellten des Parks, die auf dem Gelände nicht nur arbeiten, sondern auch leben.¹⁷⁹

THE WORLD ist zwei Jahre vor STILL LIFE entstanden. Jia verwendet dort noch ein DV-Material wie in UNKNOWN PLEASURES. Noch stärker als in diesem vorangegangenen Film erscheinen in THE WORLD die bunten und grellen Farben in ausgestellter Künstlichkeit, beispielsweise die der Kostüme für die Shows im Freizeitpark (Abb. 33). Der Film setzt unvermittelt ein. Zu Beginn wandert die Handkamera in einer langen Einstellung durch die Räumlichkeiten hinter der Showbühne. Die visuellen Eindrücke sind zahlreich und werden noch von der Tonspur, die eine Kakophonie von Gesprächen, diversen Geräuschen und lautem Rufen trägt, ergänzt. Diese Reizüberflutung findet in zahlreichen Außenaufnahmen in für einen Freizeitpark ungewöhnlich kargen Weiten sowie in gräulich-monotonen Innenräumen, in de-

¹⁷⁹ Dass der Arbeitsplatz gleichzeitig der Lebensmittelpunkt der Protagonisten ist, kehrt auch in 24CITY aus dem Jahr 2008 wieder, Jias Dokumentar-/Spielfilm-Hybrid über eine alte Fabrikanlage in Chengdu; siehe unten.

nen die zu sehenden Figuren nicht viel zu erzählen haben, einen deutlichen Kontrast. Es bildet sich dabei jedoch keine scharfe Dichotomie zwischen funkelnder Kunstwelt und grauem Alltag heraus. Der Lebenswelt der Protagonisten entsprechend durchdringen sich beide Bereiche. In einer Szene sehen wir Tao, eine Tänzerin im Ensemble des Freizeitparks, die von Zhao Tao gespielt wird, die ihr auch ihren Namen gibt, im Vordergrund mit einem ihrer Kollegen reden. Währenddessen formiert sich im Hintergrund der Einstellung eine Tanzgruppe aus kostümierten Mitarbeiter:innen für eine Aufführung. Die geometrische Aufstellung und die Kleidung lassen den Hintergrund wie ein separates Bild erscheinen, vor dem die Figuren aus dem echten Leben ihrem Alltag nachgehen. Doch nachdem sie ihr Gespräch beendet hat, geht Tao aus dem Vordergrund in die Tiefe des Raums hinein, stellt sich als Tänzerin in die Aufstellung und wird so ebenfalls Teil des Hintergrundbildes (Abb. 35a und b).

Das Handy spielt eine große Rolle im Film. Zunächst ist es in narrativer Weise in verschiedenen Erzählsträngen ein wichtiges Scharnier. So erfährt etwa Tao durch eine SMS, die ihr Freund Taisheng, der im Freizeitpark als Sicherheitsmann arbeitet, in seiner Abwesenheit empfängt und die sie beiläufig liest, von einer Affäre, die er mit einer anderen Frau hat. Das zur Entstehung des Films noch neue Gerät wird jedoch auch formal hervorgehoben. Wie bereits in XIAO WU ein Pieper, den sich die Hauptfigur zulegt, als technisches Mirakel bestaunt wird, gewinnt auch das Mobiltelefon als nächste Stufe in der Entwicklung der Kommunikationstechnologie eine Aura, die über seine bloße Funktionalität hinausgeht. Mit dem Handy verbinden sich mehrere Episoden des Films, in denen Animationsfilmsequenzen die Real-filmhandlungen ablösen. Es handelt sich jeweils um emotional aufgeladene Passagen, die in wenigen gegenstandsarmen und fast statischen, nur in sich unruhigen, gleichsam zitternden Bildern von individuellen Hoffnungen, Träumen, Sehnsüchten und Ängsten handeln, die jeweils mit anderen Personen des Films in Bezug stehen. Eine Episode zeigt beispielsweise, wie Taishengs Affäre, die Modedesignerin Qun, ihn per SMS auf ein Hotelzimmer einlädt (Abb. 34). Das Handy erzeugt in diesen Passagen eine Imaginationsfläche, auf die – der Kinoleinwand vergleichbar – Emotionen projiziert werden. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine kollektive Erfahrung, wie im Kinosaal, wie er in PLATFORM noch als Reflexionsraum in Erscheinung getreten war, sondern um eine je individuelle. Die Verbindung, die das Handy erlaubt, weist jedoch ebenso über den je Einzelnen hinaus, wenn diese Form der Kommunikation auch keine Kollektivität mehr produziert, sondern Konnektivität: eine Vernetzung singulär-

rer Akteure, die nur temporär verbunden werden.¹⁸⁰ Der Unterschied zwischen Kollektivität und Konnektivität erscheint in *THE WORLD* noch auf einer weiteren Ebene. Der *Beijing World Park* ist nicht McLuhans *global village*, in dem sich auf der Grundlage neuester Technologien die kollektive Form der Stammesgesellschaft aufs Neue einstellt, sondern Attrappe der Welt für Besuchergruppen und Kulisse für deren Fotos. Die tatsächliche Form, in der sich die Welt vernetzt, wird vielmehr in einer Szene gezeigt, in der eine Gruppe russischer Arbeitsmigrant:innen in den Park gelangt. Ihnen werden bei Ankunft erst einmal die Reisepässe abgenommen. Statt eines neuen Auflebens gemeinschaftlicher Verhältnisse auf globaler Ebene, sind hier neue Ausbeutungsverhältnisse ins Bild gesetzt, die die spezifisch neoliberale Ausföhrung der Globalisierung bereitstellt.¹⁸¹

Die Narration des Films setzt sich aus mehreren Erzählsträngen zusammen, die jeweils von Paar-Konstellationen handeln. Zunächst von romantischen, wie der bereits geschilderten zwischen der weiblichen Hauptfigur Tao und ihrem Freund Taisheng. Qun, mit der dieser eine Affäre beginnt, hat wiederum einen Mann, der vor zehn Jahren nach Paris ausgewandert ist. Im Verlauf des Films erhält sie schließlich ein Visum, um ihm zu folgen, wodurch das Verhältnis zu Taisheng beendet wird. Aber auch von Arbeitsbeziehungen handelt der Film. So ist Taisheng auch in einer Zweierkonstellation mit seinem Kollegen Erxiao zu sehen, mit dem er den Park als Teil des Wachpersonals observiert. Des Weiteren werden Verwandtschaftsbeziehungen und Freundschaften gezeigt. Einer der Arbeiter verschafft seinem Cousin, der aus der Heimat nach Peking kommt, einen Job auf dem Bau. Und Tao freundet sich mit Anna an, einer der russischen Arbeitskräfte. Die beiden entwickeln eine recht innige Beziehung, obwohl sie nicht dieselbe Sprache sprechen. Die sprachliche Barriere föhrt zu Situationen, in denen die beiden aneinander vorbeireden und doch glauben, sich verstanden zu haben. In einer Szene gesteht Tao auf Chinesisch, dass sie Anna beneide. Sie könne überall hinfliegen, sei frei. Anna wiederum klagt daraufhin auf Russisch darüber, dass sie kein Geld besitze und deshalb nicht zu ihrer Familie reisen könne. Anna fungiert für Tao in diesen Szenen auch als eine Art Projektionsfläche: der personifizierte Traum eines anderen Lebens. Wie bei den imaginierten exotischen Orten und Bräuchen, die der Freizeitpark seinen Besuchern bietet, ist es gerade die

¹⁸⁰ Die Charaktere scheinen sich hier in einer Weise zu verbinden, die an die postmoderne Redeweise von Knotenpunkten in Kommunikationsnetzwerken erinnert, die wiederum aus der Systemtheorie stammt; vgl. Lyotard, Jean-Francois (1986): *Das postmoderne Wissen*, Wien, 55.

¹⁸¹ Der Begriff ist bei McLuhan ambivalenter als sein heutiger Gebrauch als geflügeltes Wort. In seiner Diskussion des Radios föhrt McLuhan aus, dass das globale Dorf nicht notwendigerweise gleiche Bedingungen für seine Bewohner:innen mit sich bringt: „But while radio contracts the world to village dimensions, it hasn’t the effect of homogenizing the village quarters. Quite the contrary“; McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media*, London / New York, 334.

Unkenntnis der realen Verhältnisse, die hier die Möglichkeit, als Projektionsfläche zu dienen, erzeugt.

Wie in seinen anderen Filmen werden die kulturellen Formationen, auch wenn sie nur als Attrappen, Kulissen und schlechte Kopien in Erscheinung treten, jedoch nicht einfach als falsch entlarvt, auch wenn es sich hier um die vielleicht direkteste filmische Adaption klassischer Ideologiekritik handelt. Allerdings wird dabei ein anderer Aspekt stärker hervorgehoben als in den vorherigen Beispielen. Weder geht es primär um eine Herrschaft stabilisierende Funktion, noch darum, dass bereits Realisiertes zur Kritik bestehender Ordnung herangezogen wird. Im Fokus steht hier vielmehr der Wahrheitsgehalt der Träume und Sehnsüchte der Charaktere, die selbst real sind und etwas über die bestehenden Verhältnisse auszusagen imstande sind.¹⁸² In *THE WORLD* ist die Umgebung des Weltparks nicht nur Kulisse und auch nicht nur wahr in dem Sinne, dass die Welt durch die globalisierte Wirtschaft tatsächlich näher gerückt ist. Sie ist auch wahr, insofern sie ein tatsächliches Begehren zum Ausdruck bringt, Teil dieser einen, gemeinsamen Welt zu sein und sie mit den anderen Menschen gemeinsam zu teilen. Die Beziehung, die sich zwischen Tao und Anna entwickelt, zeigt eine solche ersehnte Nähe an.

In *THE WORLD* wird diese Logik darüber hinaus auf die technologischen Veränderungen übertragen. Das Handy ermöglicht tatsächlich eine Verbindung zwischen den Charakteren des Films, genauso wie die Träume und Wünsche der Protagonisten keine wirren Vorstellungen sind, sondern nachvollziehbare Begierden. Es trägt weder allein die Technik Schuld daran, dass sich in Gestalt des Bruchs sozialer Bindungen geradezu gegenseitige Effekte einstellen, noch sind es die Wunschbilder der Mediennutzer. Es sind die sozialen und ökonomischen Verhältnisse, in denen sich die Benutzer:innen befinden und in denen sich die Techniken in ihrer Spezifik erst herausgebildet haben. Nichtsdestotrotz ist die Diagnose auch nicht losgelöst von den materiellen Eigenschaften der Medientechnik selbst. Das Handy kann die Funktion in dieser Form von Wirtschaft und Gesellschaft einnehmen, weil es ein persönlicher Gegenstand ist, der auf eine individuelle Nutzung ausgelegt ist. Es handelt sich zudem um ein tragbares Gerät, das stets mitgeführt wird und so zu einem Teil der jeweiligen Person wird. Darüber hinaus wird mit ihm wiederum ein anderes Individuum in einer Eins-zu-Eins-Kommunikation adressiert.

¹⁸² Dieser Gedanke geht auf Ludwig Feuerbachs Religionskritik zurück, die Marx als Quelle seiner Ideologiekritik gedient hat. Religiöse Überzeugungen werden bei Feuerbach nicht als reine Irrtümer beschrieben, sondern besitzen gerade einen wahren Grund. Die Vorstellung Gottes besteht Feuerbach zufolge in einer Projektion aller wünschenswerten Eigenschaften des Menschen auf ein höheres Wesen. Diese Wünsche und Träume sind selbst real und demnach Ausdruck bestehender Verhältnisse; vgl. Feuerbach, Ludwig (1994): *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart.

24City

In besonders eigenwilliger Art wird die Frage nach der Konstruktion von Realität und der Wirklichkeit des Fiktionalen in 24CITY von 2008 thematisiert, Jias Dokumentar- und Spielfilmhybrid über eine ehemalige militärische Fabrikanlage in Chengdu, die abgerissen wird, um dem Bau von Apartmentblocks Platz zu machen. Der Film besteht im Kern aus neun Interviews, in denen Frauen und Männer mehrerer Generationen aus dem Leben und von der Arbeit in und um die Fabrik berichten. Die Erzählungen, in denen meist private Schicksale im Vordergrund stehen, spannen dabei einen historischen Bogen von den Anfängen der Fabrik in der Zeit des Koreakriegs über die Kulturrevolution und die darauffolgende ökonomische Liberalisierung bis in die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts. Bei den Interviewten handelt es sich jedoch nicht ausschließlich um ehemalige Arbeiter:innen und Angestellte der Fabrik, sondern in vier Fällen um bekannte chinesische Schauspieler:innen, die in die Rolle fiktiver Arbeiter:innen schlüpfen. Die Erzählungen der fingierten Charaktere basieren jedoch auf zahlreichen Interviews, die Jia mit tatsächlichen ehemaligen Arbeiter:innen der Fabrik geführt hat.¹⁸³ Der Film unterscheidet nicht formal zwischen den beiden Gruppen. Die Gesprächspartner werden jeweils zunächst in (vermeintlichen) Alltagssituationen gezeigt, bis sie für einen Porträtschuss ruhig vor der Kamera stehen und ihr Name eingeblendet wird. Darauf setzt die Interviewsituation ein. Jede Person wird in einer anderen Umgebung befragt. Nach den ersten Äußerungen werden auf schwarzem Hintergrund die Eckdaten der Interviewten eingeblendet: Geburtsjahr und Arbeitsbeginn in der Fabrik 420. Jedes Interview wird zudem von mehreren weiteren Schwarzblenden unterbrochen, bei denen jedoch der Ton der Umgebungsgeräusche weiterläuft.¹⁸⁴ Mit den Einblendungen der Eckdaten greift Jia recht genau die Einschübe in Wu Wenguangs *BUMMING IN BEIJING* auf, der wie oben beschrieben, alle Interviewten mit ihrem Geburtsjahr und dem Jahr ihrer Ankunft in Peking vorgestellt hat.¹⁸⁵

Eine der fingierten Interviewszene stellt ein besonders verschachteltes Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit dar. Joan Chen spielt eine Shanghaier Frau mittleren Alters, die Ende der 1970er Jahre nach Chengdu in die Fabrik gekommen ist. Sie ist während des gesamten Interviews stark mit ihrem äußeren Erscheinungsbild beschäftigt. Sie schminkt sich über längere Zeit mithilfe eines Spiegels und kreist im Interview ständig darum, wie begehrt sie in ihrer Jugend war und wie sehr sie ihrer Schönheit wegen aufgefallen sei. Joan Chen spielt

¹⁸³ Siehe hierzu auch: Rothöhler, Simon (2011): *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich, 187ff.

¹⁸⁴ Zwei der Schauspielerinnen werden vor, bzw. nach ihren Interviews in Dialogszenen gezeigt, die durch die austarierte Kameraposition und den Dialogtext leicht als gestellt wahrgenommen werden können. Die Szenen der anderen beiden Schauspieler unterscheiden sich dadurch jedoch noch weniger von denen mit den Zeitzeugen.

¹⁸⁵ Siehe oben, 2.1.

damit nicht nur eine ehemalige Angestellte der Fabrik, sondern stellt dabei auch das stereotype Bild einer narzisstischen Shanghaier Frau aus. Statt ihres eigentlichen Namens Gu Minhua sei sie fast ausschließlich als Xiaohua, als *Kleine Blume* bekannt. So hätten sie ihre Kolleg:innen aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit der Hauptdarstellerin des gleichnamigen Films LITTLE FLOWER von Zhang Zheng aus dem Jahre 1979 genannt.¹⁸⁶ Tatsächlich handelt es sich bei dieser Darstellerin um Joan Chen selbst, die sich hier in der Rolle der Interviewten auf sich selbst bezieht. Der Film war damals ein großer Erfolg, da er nach den strikten Jahren der Kulturrevolution eine Form von Unterhaltungskino bot, die zuvor nicht zu sehen war. Er verhalf der Schauspielerin, die für ihre Rolle mit einem renommierten chinesischen Filmpreis als beste Darstellerin ausgezeichnet wurde, zu nationalem Ruhm und auch zu internationalen Aufträgen. Für chinesische Zuschauer ist sie klar als Schauspielerin erkennbar.¹⁸⁷ Aber auch dem westlichen Publikum dürfte sie aufgrund ihrer Rolle als Joycelin Packard in David Lynchs *Twin Peaks* sowie als letzte Kaiserin in Bertoluccis THE LAST EMPEROR bekannt sein.¹⁸⁸

LITTLE FLOWER von Zhang Zheng handelt wiederum selbst von zwei Frauen, die beide den Namen Xiao Hua tragen, von denen eine die leibliche Tochter, die andere die Adoptivtochter eines Paares ist. Aufgrund mangelnder Mittel waren die Eltern genötigt, ihre Tochter zu verkaufen. Aus Scham darüber adoptieren sie in verbesserter finanzieller Situation ein junges Mädchen und nennen es nach ihrer biologischen Tochter, um deren Verkauf zu verschleiern. Der zitierte Film verhandelt also ebenfalls ein gespiegeltes Verhältnis zweier Frauen, und ebenso die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Echtheit und Fiktion in Form des Verhältnisses zwischen leiblicher und adoptierter Tochter. Ausschnitte des Films von 1979 werden auch in 24CITY gezeigt. Auf einem Fernsehapparat sieht man Joan Chen in ihrer damaligen Rolle als Xiaohua (Abb. 36). Die erste Szene zeigt sie dabei in einer Porträteinstellung, die durch die Nahaufnahme auf das Gesicht wie ein Spiegelbild für die heutige Schauspielerin wirkt. Neben den Spiegeln, die bereits zuvor häufig im Interview mit ihr ins Bild gesetzt wurden, wird hier auch der Fernseher selbst als Spiegel gezeigt. Durch starkes Gegenlicht wird das Interieur des Zimmers auf der gläsernen Oberfläche des Apparates reflektiert.

Während des Interviews erzählt Joan Chen noch eine weitere Geschichte, die im Zusammenhang mit der Frage bezüglich des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion interessant ist. Eines Tages, so berichtet sie, hing ein Bild eines jungen, gutaussehenden Mannes in der Fab-

¹⁸⁶ LITTLE FLOWER (小花, China 1979), Regie: Zhang Zheng.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu: Deppman, Hsiu-Chuang (2014): „Reading docufiction: Jia Zhangke’s *24 City*“, in: *Journal of Chinese Cinemas* 8 (3), 188 – 208, hier: 197.

¹⁸⁸ THE LAST EMPEROR (Großbritannien / Italien 1987), Regie: Bernardo Bertolucci.

rik. Da das Foto keine Beschriftung aufwies, rätselten die Arbeiter, wer der dargestellte Mann sein könnte. Nach einigen Tagen wurde das Geheimnis schließlich gelüftet. Es war das Bildnis eines jungen Piloten, der bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen war. Grund des Unfalls war ein Defekt an der Maschine, die in der Fabrik hergestellt worden ist. Eine oder einer von ihnen trage die Schuld am Tod des jungen Mannes, wurde ihnen von ihrem Vorgesetzten gesagt. Und alle müssten noch härter arbeiten, um solche Unfälle zu verhindern. Die Thematik von Wirklichkeit und Fiktion, die bislang eine epistemische war, gewinnt hier eine politische Bedeutung. Das Bild des Mannes hört auf, nur Bild zu sein und wird Wirklichkeit in dem Moment, in dem es Teil des Narrativs ist, das die Fabrikarbeiter zur effektiven Ausführung ihrer Tätigkeiten animieren soll. Wie bereits in der Szene in PLATFORM, in der der Vater der Freundin Cui Mingliangs von den Bildern Lenins und Stalins begleitet wird, ist hier die ideologische Funktion visueller Medien angesprochen, auch wenn das Bild in diesem Fall nicht zu sehen ist, sondern nur von ihm berichtet wird. Und in der Person der berühmten Schauspielerin und des erfolgreichen Spielfilms wird auch die ideologische Funktion des Films angesprochen.

Jia geht es jedoch, was in der Vielschichtigkeit der Verweisstrukturen zwischen fingierter Wahrheit und wirksamer Fiktion offenbar wird, nicht darum, die Bilder des Staates als falsch zu entlarven. Er stellt ihnen stattdessen seine eigenen Bilder sowie die Bilder der Vergangenheit entgegen. Insbesondere sind dies die Bilder des Kinos, aber auch, was hier nur in einigen Fällen angesprochen worden ist, – in ihren kinematografischen Remedialisierungen – die Bilder der klassischen Literatur (in A TOUCH OF SIN) und der chinesischen Philosophie (in UNKNOWN PLEASURES), der Malerei (in den Tableaus aus STILL LIFE) oder auch der Pekingoper (in den Schlussbildern aus A TOUCH OF SIN und den Proben der Laiengruppe aus 24CITY). Dabei behauptet Jia nicht, dass seine Bilder die Wirklichkeit unverstellt wiedergeben, sondern zeigt vielmehr ihre eigene Konstruiertheit und ihre technologische Bedingtheit auf. Gleiches gilt jedoch auch für die herrschenden Bilder, die ebenfalls in ihrer Konstruiertheit sichtbar werden.

Durch den Aufweis, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit in diesem Sinne stets auch durch die Bilder konstruiert wird, die in und von ihr produziert werden, wird es erst möglich, die Bilder Jias sowie die des vergangenen Kinos als Speicher normativer Gehalte zu begreifen. Da die Gesellschaft selbst durch sie reproduziert wird, können Bilder immanent Gesellschaftliches kritisieren. Und da Gesellschaft auch durch die Technologien produziert wird, von denen in ihr Gebrauch gemacht wird, gilt für mediale Anordnungen dasselbe.

Zu Beginn der Diskussion von Jias realistischer Ästhetik wurde Jason McGraths Begriff eines *post-sozialistischen kritischen Realismus* eingeführt.¹⁸⁹ Die Ausführungen zum Verhältnis von medialen Bildern und gesellschaftlicher Wirklichkeit führen wieder zurück zum sozialistischen Realismus des maoistischen Kinos, in dem gerade die gesellschaftsbildende Funktion des Films das erklärte Ziel der ästhetischen Produktion gewesen ist. Film sollte nicht Alltägliches mimetisch abbilden, sondern idealisierte Charaktere bieten, die dem Zuschauer als Vorbilder dienen, und die unsichtbare, doch mutmaßlich tiefere, nämlich historische Wahrheit des Kommunismus mitteilen, wie beispielsweise in Xie Jins *THE RED DETACHMENT OF WOMEN*. Das Foto des jungen Piloten nimmt in der Geschichte Xiaohuas dieselbe ideologische Funktion ein. Indem er die gesellschaftsbildende Funktion von Bildern thematisch aufgreift, ausstellt und mit eigenen und anderen Bildern konfrontiert, nimmt Jia die Problemstellung von Ästhetik und Gesellschaft des sozialistischen Realismus wieder auf und führt sie in kritischer Form weiter. Auch in diesem Sinne könnte somit von einem *post-sozialistischen kritischen Realismus* gesprochen werden.

Der Topos einer gesellschaftsbildenden Funktion filmischer Bilder führt wieder zurück zum theoretischen Diskurs bei Adorno und Horkheimer.¹⁹⁰ Bei den beiden Autoren besitzen die Produkte der Kulturindustrie eine ebensolche die Herrschaftsverhältnisse stabilisierende Funktion. Kontrastiert wurden deren Überlegungen mit jenen Friedrich Kittlers, der die Subjektivierungen durch Medientechniken unabhängig von sozialen und ökonomischen Verhältnissen beschrieb. Bei Jia Zhangke sind beide Diagnosen angelegt, jedoch jeweils gebrochen. Die bisherigen Ausführungen zusammenfassend soll mithilfe der theoretischen Blaupausen Adornos und Kittlers das in den Filmen Jias enthaltene Verhältnis zwischen Technik, Ästhetik und Kritik noch einmal präziser auf die Fragestellung der Arbeit hin bestimmt werden.

Wie dargestellt wird in den Filmen Jias die Rolle von Bildern und insbesondere von Filmen in der Konstruktion gesellschaftlicher Zusammenhänge markiert. Doch werden neben den herrschenden Bildern auch Gegenbilder herangezogen, die zur Kritik bestehender Verhältnisse imstande sind. Diese Gegenbilder sind selten solche, die dem emphatischen Kunstbegriff Adornos gerecht werden würden, nach dem Kunstwerke gesellschaftliche Funktionslogiken durchbrechen können.¹⁹¹ Es handelt sich vielmehr um Kinobilder und neben solchen des eu-

¹⁸⁹ Siehe oben, 2.2.

¹⁹⁰ Siehe oben, 1.1.

¹⁹¹ Vgl. Adorno (2003), 56. Die Übertragung der europäischen Konzepte von *Kunst* und *Kunstgeschichte* auf die chinesische Kultur sind ohnehin problematisch, da vieles, was nach europäischen Maßstäben als Kunst angesehen wird, im chinesischen Kontext eher als Handwerk oder Kunstfertigkeit begriffen werden würde und umge-

ropäischen Arthouse-Films, der aufgrund seiner Förderstrukturen nicht ausschließlich profitorientiert funktioniert, auch um klar kommerzielle Formate, wie den Gangsterfilm aus Hongkong, der mit seinen melodramatischen Exzessen und bizarren Gewaltchoreografien dem *exploitation film* zugeordnet werden kann. Trotz der mitunter verhandelten ideologischen Funktion filmischer Bilder wird bei Jia also auch ein kritischer Gehalt derselben sichtbar und zwar auch dort, wo ökonomische Interessen die Produktion größtenteils bestimmen.

Diese Dualität von ideologischer Funktion einerseits und kritischem Potential andererseits findet sich auch in der Weise wieder, in der Technik bei Jia erscheint, sowohl in Gestalt der Filmtechnik als auch in verwandten Medientechniken und Kommunikationstechnologien. Diese werden nicht als neutrale Transporter von Inhalten begriffen, sondern in ihrer materiell bestimmten Eigenlogik verhandelt. Als solche sind sie nicht nur Mittel für bereits vorhandene Zwecke, sondern formen in einem stärkeren Sinn, ähnlich wie bei Kittler, ihre Subjekte, wie etwa das Handy in *THE WORLD* und auch in der letzten Episode aus *A TOUCH OF SIN*, die von den Foxconn-Selbstmorden handelt. Die Dualität besteht somit nicht darin, dass alle Techniken zu verschiedenen, beispielsweise zu ideologischen, aber auch kritischen Zwecken eingesetzt werden können. Einige Techniken tendieren in den Filmen Jias aufgrund ihrer Eigenlogik zu ideologischen Effekten, wie etwa das Fernsehen in *XIAO WU*, andere hingegen dazu, einen Gegenpol zu herrschenden Verhältnissen darzustellen, so zum Beispiel die Rezeptionstechnik des Kinos in *PLATFORM*. Ebenso erscheinen die filmischen Formen bei Jia als mit einem Eigenwert ausgestattet. Die Formen der Nouvelle Vague in *XIAO WU* erscheinen beispielsweise eher geeignet, ein emanzipatorisches Potential wachzurufen, als die Referenzen auf Tarantino in *UNKNOWN PLEASURES*. Filmformen wie Technologien besitzen bei Jia also eine Eigengesetzlichkeit, die über ihre Rolle als Träger von Inhalten oder Mittel zu Zwecken hinausgeht. Die Technologien – sowohl die Filmtechniken als auch andere Medientechnologien – werden dabei jedoch stets im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnissen gezeigt. Trotz der Eigendynamik wird hier also kein technologisches Apriori ins Bild gesetzt.¹⁹² Techniken wie das Handy, das Smartphone oder die Überwachungskamera erscheinen vielmehr wie Symbionten der herrschenden Verhältnisse, auf die sie eingestellt sind, in denen sie funktionieren und die sie stabilisieren. Dies wird jedoch nicht auf einen jeweils identischen, den Kapitalismus konstituierenden Effekt der Medientechnologien redu-

kehrt, wie die Vorstellung einer zahlreiche unterschiedliche Formen umfassende Kunst in China eine sehr junge Idee ist. Darüber hinaus sind durch die unterschiedliche Geschichte ästhetischer Produktion im weitesten Sinne zahlreiche Konnotationen, die mit dem europäischen Kunstbegriff einhergehen, in der chinesischen Kultur nicht angelegt. Vgl. Clunas, Craig (2009): *Art in China*, Oxford, 9ff.

¹⁹² Vgl. Hörl, Erich (2011): „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt, 7–53.

ziert. Die jeweiligen Techniken sind vielmehr auf ganz bestimmte Weise in das Netz sozio-ökonomischer Verhältnisse eingespannt. So wird etwa in *A TOUCH OF SIN* mit den *sweat shops* der Handyproduktion eine andere Ebene von Materialität in den Blick genommen als in der Handynutzung in *THE WORLD*. Während dort die Art und Weise im Vordergrund steht, wie die Geräte konkret Menschen miteinander verbinden, beziehungsweise sie voneinander trennen, werden mit den *sweat shops* die Verhältnisse adressiert, in denen sie faktisch hergestellt werden. Wie ausgeführt wurde, verbindet Jia in seiner Kritik die Ästhetik filmischer Formen mit den beschriebenen Eigenlogiken der Technologie, die in Form der Filmtechnik als mit den Filmformen verbunden erscheinen. In der Geschichte des Films und seiner Technik haben sich normative Gehalte herausgebildet, mit denen Jia herrschende Verhältnisse konfrontiert, was als immanente Kritik verstanden werden kann.

In *MOUNTAINS MAY DEPART* von 2015 und *ASH IS PUREST WHITE* von 2018, verschiebt sich diese Struktur. An die Stelle vergangener Werke anderer Regisseure treten hier Jias eigene frühere Filme, die über Handlungsorte, Motive und Charaktere aufgerufen werden. Dadurch wird eine Ebene von Selbstreflexion erzeugt, die über das bereits in seinen früheren Filmen angelegte Maß hinausgeht.

2.5 History Repeating

Die letzten Spielfilme Jia Zhangkes kehren zurück zu bereits bekannten Schauplätzen und Erzählungen des Regisseurs. Doch statt der offenen, mitunter anarchischen Form der ersten Filme, sind die 2015 und 2018 entstandenen Filme narrativ stärker durchkomponiert. *MOUNTAINS MAY DEPART* besitzt geradezu melodramatische Töne, *ASH IS PUREST WHITE* ist auf den ersten Blick ein opulent ausgestattetes Beziehungsdrama. Insbesondere der erste der beiden Filme besitzt eine für Jia Zhangkes Verhältnisse ungewöhnlich plakative Erzählstruktur und entfernt sich dadurch am stärksten von der losen Narration seiner früheren Filme. Dies fällt insbesondere dadurch auf, dass der Film zunächst in Fenyang spielt, wie *XIAO WU* und *PLATFORM*, wodurch die ästhetische Differenz klarer zum Vorschein kommt.

Mountains May Depart

MOUNTAINS MAY DEPART spielt zu drei verschiedenen Zeiten: im Jahr der Dreharbeiten 2014 sowie fünfzehn Jahre in der Vergangenheit und elf in der Zukunft. Der Film beginnt mit einer Dreiecksgeschichte. Tao (Zhao Tao) wird von zwei Männern begehrt: ihrem langjährigen

Freund Liangzi, der im Bergwerk arbeitet, und Jinsheng, einem aufstrebenden Entrepreneur. Sie heiratet schließlich letzteren und verlässt mit ihm die ländliche Heimatstadt. Die beiden bekommen ein Kind, das, nachdem sie sich haben scheiden lassen, bei seinem Vater aufwächst. In der nahen Zukunft leben Vater und Sohn schließlich in Australien, wo Fragen kultureller Identität ihren Alltag prägen.

Der Film setzt 1999 mit den Feierlichkeiten zur Jahrtausendwende ein. Zu *Go West* von den Pet Shop Boys, das zur damaligen Zeit auch ein großer Hit in der Volksrepublik gewesen ist, wird das 21. Jahrhundert von einer Gruppe junger Menschen in einer Tanzformation begrüßt. Die Szene unterscheidet sich dabei deutlich von Tanzszenen früherer Filme Jias. Die Personen werden von einem Fensterbogen eingerahmt und sind frontal auf die leicht erhöhte Kamera ausgerichtet. Die Schauspieler blicken dabei mitunter direkt in die Kamera (Abb. 37). In der Mitte der vorderen Reihe und dadurch im Mittelpunkt des Bildes steht Zhao Tao, die erneut die Hauptfigur des Films verkörpert, welche ebenfalls Tao heißt. Sie führt auch eine Polonaise an, in die sich die zuvor rechteckige Formation schließlich auflöst. Die klare Choreografie und die geometrische Konstruktion des Bildausschnitts sowie der Mangel einer diegetischen Kontextualisierung lassen die Szene in Gegensatz zur Inszenierung früherer Tanzsequenzen treten. Hier soll kein modernistisch gebrochener Ausschnitt einer Lebenswirklichkeit gezeigt werden. Es handelt sich vielmehr um eine emblematische Eröffnung, die bereits auf die gewandelte Ästhetik des nun beginnenden Films aufmerksam macht. Die folgenden Szenen bebildern den Konflikt der Hauptfigur, die von zwei Männern umworben wird: ihrem langjährigen Freund Liangzi, der in der hiesigen Mine arbeitet, und Jinsheng, der sich als dynamischer, nach finanziellem Erfolg strebender Geschäftsmann präsentiert. An die Stelle des mitunter ausladenden Ensembles diverser, wenig psychologischer Figuren sind hier drei Charaktere getreten, die klar typisiert sind und zudem allegorisch funktionieren: Tao muss sich zwischen dem gutherzigen Arbeiter, der die Bodenständigkeit der kommunistischen Zeit verkörpert, und dem prahlerischen Neureichen entscheiden, der auf den einsetzenden Turbokapitalismus verweist. Die Geschichte, die ohne größere Wendungen im ersten Teil darin mündet, dass Tao und Jinsheng heiraten und Liangzi die Stadt verlässt, wird in einer Reihe von Dialogen erzählt. Die Charaktere sind dabei meist groß im Vordergrund des Bildes zu sehen und durch den Fokus in ihrer Wichtigkeit hervorgehoben. Die Stadt – es handelt sich erneut um Jias Heimatort Fenyang aus seinen ersten Filmen – ist komplett in den Hintergrund getreten. Die Drehorte geben bloße Kulissen ab und erscheinen hier entsprechend wesentlich pittoresker als sie es in *XIAO WU* oder *PLATFORM* gewesen sind. Dies liegt nicht zuletzt auch an den glatten, hoch aufgelösten Bildern des Films, die jedoch punktuell aufgebrochen werden: In starkem

Kontrast zur bisher beschriebenen, auf mehreren Ebenen zu diagnostizierenden formalen Glätte des Films tauchen mitunter geradezu experimentell anmutende Sequenzen auf, in denen TV-Signale aufgebläht, verzerrt und verlangsamt worden sind (Abb. 38). Sie sind auch narrativ bis auf wenige Ausnahmen nicht motiviert und wirken dadurch umso mehr wie visuelle Störgeräusche, die die Künstlichkeit der dramatischen Form reflektierbar machen.

Insbesondere in der letzten Episode, die das Leben chinesischer Expats im Australien der nahen Zukunft imaginiert, besitzt der Film überraschend konservative Züge. Was in anderen Filmen Jias klar auf einer sozialen und ökonomischen Ebene verhandelt wurde, wird hier in den Bereich der Kultur verschoben. Die Reise nach Westen, von der die Pet Shop Boys singen, ist nicht mehr nur eine Reise in den Kapitalismus, von der Jias frühere Filme handelten, sondern eine Entfremdung von den nationalen Wurzeln. Zwar passt dies gut in die groborganisierte Handlung des Films, die die Linien sehr gerade zieht, doch lässt der Film dadurch eine Ambivalenz vermissen, die in den bislang diskutierten Filmen besonders herausgearbeitet wurde. Bis auf den Song *Go West*, dessen Gehalt rein negativ erscheint und einen Kantopop-Song von Sally Yeh, der strukturell als Gegenpol, gewissermaßen als ein *Stay East* fungiert, enthält der Film keine expliziten Einflechtungen anderen ästhetischen Materials, wie es in früheren Filmen besonders präsent war. Es gibt somit auch keine ästhetischen Formen und Inhalte, die als normative Speicher das Gezeigte kritisieren oder zumindest konterkarieren könnten. Der Kritikmodus des Films entspricht demnach auch nicht der Form einer immanenten Kritik, wie sie hier entwickelt worden ist. Zwar wird im zweiten Teil in Gestalt von Liangzi und seiner Familie erneut das Schicksal der Wanderarbeiter thematisiert und dabei insbesondere ihre prekäre medizinische Versorgung hervorgehoben¹⁹³, doch bleibt der dritte Teil von diesen Problematiken losgelöst. Herauszustellen, dass auch die Gewinner der ökonomischen Transformation emotionale Lasten zu tragen haben, ist gewiss eine interessante Erweiterung der Perspektive. Doch bleibt die Konzentration auf Entfremdungsphänomene durch eine etwaige nationalkulturelle Entwurzelung hinter der Komplexität früherer Diagnosen zurück.

Am interessantesten ist jedoch der Umstand, dass Jia mit *MOUNTAINS MAY DEPART* zwar nicht wie zuvor auf zahlreiche andere Filmformen und -genres zurückgreift, dafür aber auf seine eigenen Filme. Wie *XIAO WU* und *PLATFORM* spielt der Film in Jias Heimatstadt Fenyang. Der erste Teil setzt zu Silvester 1999 ein und spielt die meiste Zeit im Jahr 2000, also

¹⁹³ Der Zugang zu staatlicher Versorgung ist jeweils nur in der Heimatprovinz gegeben. Wanderarbeiter:innen, die etliche hundert Kilometer von ihrem Geburtsort entfernt tätig sind, haben somit häufig keinen Zugriff auf soziale Absicherungen und medizinische Versorgung.

zur Zeit der Dreharbeiten von PLATFORM und zwei bis drei Jahre nach der Handlung von XIAO WU. Gerade im letztgenannten Film fand die grobkörnige Erscheinung der zerklüfteten Stadt, in der infolge der ökonomischen Strukturreformen durch die Gebäudeabrisse eine Ruine nach der anderen produziert wurde, eine Entsprechung in der saloppen Darstellung der Charaktere und Narrative. Fenyang war jedoch nicht nur Spiegel, sondern auch selbst Erkenntnisobjekt des Films. Es ging Jia, wie oben ausgeführt worden ist, darum, die Veränderungen aufzuzeichnen, die sich in seiner Heimatstadt zu dieser Zeit faktisch ereigneten. Hier ist nichts mehr von dieser Entwicklung zu sehen, die in XIAO WU gezeigt und kritisiert worden war, obwohl der Film in etwa zur selben Zeit spielt. Die Stadt ist in MOUNTAINS MAY DEPART zu einem bloßen Hintergrund für eine Handlung geworden, die im Symbolischen, auf der narrativen Ebene, auf die historischen Veränderungen verweist, diese aber nicht im Realen, in der gefilmten Umwelt selbst, zur Erscheinung bringt.¹⁹⁴ Doch gerade dadurch, dass Jia den Film am gleichen Ort zur gleichen Zeit spielen lässt, in der sein erster Langspielfilm verortet war und in der auch sein zweiter gedreht wurde, ist diese Diskrepanz im Film selbst angelegt. Anstatt Filmformen zu inkorporieren, die ein kritisches Potential mit sich führen, legt sich hier der neue Film über seine früheren Filme, die so immer wieder in Erinnerung gerufen werden. Es ist somit nicht nur ein Überschreiben der alten Erfahrungen, sondern gleichzeitig eine Erinnerung an diese früheren Eindrücke, was zu einer Spannung im Film führt. Dadurch wird zwar keine präzise Kritik geübt, aber doch in Gänze die Künstlichkeit der Form des neuen Films hervorgehoben, unter der die alten Filme brodeln und stellenweise an die Oberfläche kommen. In den experimentellen Sequenzen, die auch materiell die glatte Fläche durchbrechen, scheinen sie sich temporär Gehör verschaffen zu wollen.

Während sich diese Zusammenhänge in MOUNTAINS MAY DEPART eher dezent präsentieren, sind sie in Jias Film ASH IS PUREST WHITE von 2018 besonders deutlich. Gleichzeitig zu diesem unterschwelligem Mitlaufen der früheren Filme des Regisseurs, ist hier jedoch wieder eine Vielzahl filmischer Formen integriert, die ein dichtes Netz von Bezügen spannen und mehrere Schichten kritischer Interventionen aufbauen.

Ash is Purest White

Auch ASH IS PUREST WHITE, der im Original *Jianghu Er Nü*, übersetzt in etwa *Söhne und Töchter der Unterwelt*, heißt, ist in drei Teile gegliedert. Wie in einer Fortsetzung der paratex-

¹⁹⁴ Kittler überträgt die Lacansche Trias von Symbolischem, Realem und Imaginären auf die Medien Schreibmaschine, Grammophon und Film. Dass der Film als Halluzination von Bewegung im Imaginären verortet wird, ist zwar einerseits stimmig, ignoriert jedoch andererseits das Reale der fotografischen Einzelbilder, aus denen der Film besteht; vgl. Kittler (1986).

tuellen zeitlichen Linie des vorangegangenen Films beginnt er 2001, also zur Zeit von UNKNOWN PLEASURES und spielt wie dieser in der Industriestadt Datong. Die Handlung des zweiten Abschnittes findet sodann im Jahr 2006 statt und spielt in Fengjie am Dreischluchtenstaudamm, also zur selben Zeit und am selben Ort wie STILL LIFE. Der letzte Teil kehrt dann wieder ins Jahr 2018, in die Gegenwart, und räumlich nach Datong zurück. Zuvor macht die Handlung jedoch einen Abstecher nach Xinjiang, in die autonome Provinz der Uiguren im Nordwesten des Landes. Dieses Setting fällt nicht zuletzt aufgrund der Unmöglichkeit, den Schauplatz in der bisherigen Kartografie des filmischen Werks Jias zu verorten, aus dem Rahmen und wird dadurch auffällig.

Im Zentrum des Films steht erneut Tao Zhao, die hier Qiao spielt, die Partnerin eines Gangsterbosses von Datong, der den Namen Bin trägt. Dieser wird von Liao Fan gespielt, der die Gangsteraura aus BLACK COAL, THIN ICE aus dem Jahr 2014, in dem er die Hauptrolle spielte, in den Film transportiert.¹⁹⁵ Die Besetzung ist zudem insofern auffällig, als Liao nicht Jias üblichem Ensemble entstammt. Qiao und Bin führen einen Nachtclub in der ehemaligen Industriestadt. Im Lauf der Handlung werden sie aufgrund illegalen Waffenbesitzes verhaftet und treffen sich, nachdem beide ihre jahrelange Strafe in verschiedenen Gefängnissen abgesessen haben, einander entfremdet, wieder.

Wie schon in MOUNTAINS MAY DEPART wird auch hier der Verlust von Werten und Haltungen verhandelt. Anders als im vorangegangenen Film ist es jedoch nicht ein nationalistischer Diskurs des Kulturverlusts, sondern der Verlust eines Wertemaßstabs, der einem weniger hehren Bereich entstammt, auch wenn er gleichfalls an chinesischem Kulturgut anknüpft. Mit dem Begriff *Jianghu*, der in den Untertiteln des Films aus diesem Grund auch nicht übersetzt wird, ist mehr gemeint als die Unterwelt oder das Gangstermilieu. Der Begriff setzt sich aus Jiang (江) – Fluss und Hu (湖) – See zusammen und meint ein sumpfiges Gebiet am Rand besiedelter Gebiete, das in der klassischen chinesischen Literatur den Rebellen, Räubern und Verfolgten als Rückzugsort dient.¹⁹⁶ Es ist auch der Schauplatz des Romans *Die Räuber vom Liang-Shan-Moor*, der bereits in der Diskussion von Jias A TOUCH OF SIN angesprochen wurde.¹⁹⁷ Jianghu ist jedoch nicht nur ein physischer Ort, also das besagte Sumpfland, sondern bezeichnet auch einen sozialen Raum. Wer sich im Jianghu bewegt, hat die Grenzen des Gesetzes überschritten, lebt in der Illegalität. Neben dem physischen und sozialen Raum wird mit Jianghu jedoch drittens auch ein Wertekanon referiert. Zu Beginn des Films stoßen die

¹⁹⁵ BLACK COAL, THIN ICE (白日焰火, China 2014), Regie: Diao Yinan.

¹⁹⁶ Vgl. Wu, Helena Yuen Wai (2012): “A Journey across Rivers and Lakes: A Look at the *Jianghu* in Chinese Culture and Literature”, in: 452°F, 7, 58–71.

¹⁹⁷ Siehe oben, 2.3.

Mitglieder von Bins Gangsterfamilie etwa auf Loyalität und Rechtschaffenheit an. Das hinter diesen Begriffen stehende Konzept geht dabei über das einer Ganovenehre, oder einer *Honour Among Thieves* hinaus, insofern über das literaturhistorische Erbe darin stets ein Zug enthalten ist, der gegen unrechtmäßige Staatsgewalt oder anderweitige Ungerechtigkeiten aufbegehrt. So kämpfen die *Räuber vom Liang-Shan-Moor* gegen Korruption und bestehlen die Reichen nur, um es den Armen zu geben. Aus dem westlichen Kanon wäre die Figur des *Robin Hood* damit vergleichbar.

In diesem Sinne informiert der Begriff auch das Martial Arts-Genre im chinesischen, bzw. insbesondere taiwanesischen Kino und ebenso den Gangsterfilm der 1980er und -90er Jahre aus Hongkong. In John Woos *THE KILLER* (1989) lässt das Gerechtigkeitsempfinden beispielsweise selbst die Grenze zwischen einem Gangster und einem Polizisten verschwinden, die sich angesichts illegitimer Verhältnisse auf derselben Seite des Schlachtfeldes wiederfinden.¹⁹⁸ Der Titelsong dieses Klassikers wird von Sally Yeh gesungen, die auch die weibliche Hauptrolle des Films spielt. Der Song ist in *ASH IS PUREST WHITE* mehrfach zu hören. Der Film, den sich Bin und seine Gang im ersten Teil der Handlung mit ernster Miene, wie in einer Art Ritual, gemeinsam auf einem Fernseher ansehen, ist jedoch ein anderer: *TRAGIC HERO* von 1987.¹⁹⁹ Wie in *THE KILLER* ist auch hier Genreveteran Yun-Fat Chow in der Hauptrolle zu sehen, doch ist dieser Film selbst für das an übertriebener Gewaltaction nicht sparende Genre des *Heroic Bloodshed* auf absurde Weise überzogen. Wie ein mikrodialektischer Kontrapunkt wird hier die Schwere des Jianghu als Ethos wieder konterkariert. Neben dem Wuxia ist jedoch auch der französische Gangsterfilm der 1960er Jahre ein wichtiger Einfluss für das Kino Hongkongs. So nimmt *THE KILLER* etwa auf *LE SAMOURAÏ* von Jean-Pierre Melville Bezug, der über das *Bushido* wiederum – in fingierter Überformung – auf asiatische, hier japanische Moralvorstellungen referiert.²⁰⁰ In Jias Film ist es Melvilles *L'ÂINÉ DES FERCHAUX* (F 1963), der aufgerufen wird, wenn der Immobiliengigant Eryong die Menschen in Tiger, Löwen und Ameisen aufteilt, wie die Figur aus Melvilles Film ehemals in Leoparden, Schakale und Schafe.²⁰¹

Qiao und Bin tragen die Namen zweier Hauptfiguren aus *UNKNOWN PLEASURES*, wenn sie auch dort häufiger in der Verdoppelungsform Qiao Qiao und Bin Bin in Gebrauch waren. Tao heißt so wie die Tänzerin, die sie damals selbst verkörpert hat. Sie trägt auch zu Beginn des Films die gleiche, an Uma Thurman in *PULP FICTION* erinnernde Perücke. Und sie trägt sogar

¹⁹⁸ *THE KILLER* (喋血雙雄, Hong Kong 1989), Regie: John Woo.

¹⁹⁹ *TRAGIC HERO* (英雄好漢, Hong Kong 1987), Regie: Taylor Wong.

²⁰⁰ *LE SAMOURAÏ* (Frankreich / Italien 1967), Regie: Jean-Pierre Melville.

²⁰¹ *L'ÂINÉ DES FERCHAUX* (Frankreich / Italien 1963), Regie: Jean-Pierre Melville.

dieselben Kleider wie im Film von 2002, auf denen Schmetterlinge aufgeprägt sind und dort Zhuangzis Fabel referierten, wie oben ausgeführt wurde (Abb. 39a und b).²⁰² *ASH IS PUREST WHITE* enthält sogar Einstellungen, die fast exakt die Einstellungen aus *UNKNOWN PLEASURES* wiederholen. Beispielsweise ist in beiden Filmen jeweils Qiao zu sehen, wie sie eine weite Landschaft durchquert und sich dabei, um sich vor der Sonne zu schützen, ihre Weste wie einen Schirm über ihren Kopf spannt (Abb. 40a und b). 17 Jahre liegen in Wirklichkeit zwischen diesen Aufnahmen, obwohl beide die gleiche Zeit darstellen sollen. Was bei *MOUNTAINS MAY DEPART* als Verschiebung von einer realistischen auf eine symbolische Ebene beschrieben wurde, zeigt sich in *ASH IS PUREST WHITE* als Überlagerung. Während die Bilder in ihrer narrativen Einbettung Geschehnisse aus dem Jahr 2001 darstellen sollen, zeigen sie qua Aufnahmefähigkeit des Mediums Film, die realen Veränderungen von eineinhalb Jahrzehnten. Wurde in der Diskussion von Jias frühen Filmen der Einfluss des jungen Godard beschrieben, so kann hier eine Verbindung zu dessen Spätwerk hergestellt werden. Sein *FILM SOCIALISME* (F 2010) enthält etwa eine Sequenz, in der die Treppe von Odessa mit der Kamera abgefahren wird, wie einst in Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN*.²⁰³

Der Film führt auch innerhalb seiner gut zwei Stunden die filmtechnologische Veränderung vor, die sich in den letzten knapp 20 Jahren ereignet hat und die, wie oben ausgeführt wurde, bereits von Film zu Film in Jias Werk reflektiert wurde. Hier geschieht der Wandel fast unmerklich in anhand leichter gradueller Umstellungen von Abschnitt zu Abschnitt. Insgesamt wurde auf sieben verschiedenen Formaten gedreht: mini-DV, HD-DV, 16mm, 35mm, 4K, 5K und 6K.²⁰⁴ Wie sich in Jias früheren Filmen der Wandel der Technik auf den filmischen Oberflächen niedergeschlagen hat, so auch hier innerhalb der Kameraarbeit des einen Films, die zum ersten Mal nicht Yu Lik-Wai, sondern Eric Gauthier besorgt hat. Es kommt jedoch auch zu abrupten Einschüben, die die latente Überlagerung des neuen mit Jias früheren Filmen manifest werden lassen. Für diese Einschübe nutzt Jia das tatsächliche Filmmaterial der früheren Werke. So sieht man im ersten Teil des Films, wie in einem Gegenschuss auf die Handlung im Inneren des Nachtclubs folgend für einen kurzen Moment Bin Bin und Xiaoji aus *UNKNOWN PLEASURES* als Zaungäste, die, ihre Hände in den Zaun geschoben, das Geschehen im Club ebenfalls zu verfolgen scheinen. Die Aufnahmen stammen, wie nicht nur am materiellen Eindruck, sondern auch an der Jugendlichkeit der Darsteller zu erkennen ist, aus den Drehar-

²⁰² Siehe oben, 2.2.

²⁰³ *FILM SOCIALISME* (Frankreich 2010), Regie: Jean-Luc Godard; *PANZERKREUZER POTEMKIN* (Броненóсец «Потёмкин», Sowjetunion 1925), Regie: Sergej Eisenstein.

²⁰⁴ Kasman, Daniel (2019): "Acting on China's Stage: Jia Zhangke Discusses 'Ash Is Purest White'", Interview mit Jia Zhangke, <https://mubi.com/notebook/posts/acting-on-china-s-stage-jia-zhangke-discusses-ash-is-purest-white>. Zuletzt abgerufen: 06.12.2024.

beiten zu UNKNOWN PLEASURES, auch wenn sie nicht in der Schnitfassung dieses Films enthalten sind (Abb. 41). Auch scheinen Sequenzen aus dem zweiten Teil direkt aus STILL LIFE, bzw. aus den diesbezüglichen Dreharbeiten zu stammen, da sie noch den Zustand Fengjies vor der Flutung wiederzugeben scheinen. Tatsächlich müssen jedoch die meisten neueren Datums sein, was durch die gealterte Protagonistin offenbar wird. Sie zeigen jedoch ganz offensichtlich unter anderem die gleichen Schauplätze wie Jias Film aus dem Jahr 2006, die folglich nicht geflutet worden sind. Dies führt zu einer geradezu unheimlichen Irritation. Es scheint, als wäre gar nichts passiert. Das Rätsel löst sich dahingehend, dass STILL LIFE vor der dritten Phase der Flutung gefilmt wurde, also nachdem bereits der Großteil überschwemmt worden war. Darüber gibt auch schon ein Motorradfahrer Auskunft, der zu Beginn von STILL LIFE Sanming zu Koordinaten bringen soll, an denen kein Land mehr ist: „Das alte Fengjie ist schon lange untergegangen.“ Im direkten Vergleich der Aufnahmen beider Filme wird der Unterschied im Wasserstand deutlich (Abb. 42a und b; Abb. 43a und b). Indem Jia jedoch die Handlung an Orten spielen lässt, die zwar bereits im früheren Film zu sehen waren, jedoch so hoch gelegen waren, dass sie nicht von der Flutung betroffen waren, erzeugt der Film den Eindruck, als zeige er einen früheren Status. Gerade vor dem Hintergrund, dass das Festhalten der Veränderungen auf Film, das Konservieren früherer Zustände, eine starke Intention von Jias Filmschaffen darstellt, erzeugt dieses Nebeneinander neuer und alter Bilder eine Irritation über den Wahrheitsgehalt der Bilder und lässt die Grenzen zwischen Fiktionalität und Wirklichkeit erneut verschwimmen, bzw. die Dialektik von Künstlichkeit und Authentizität noch einmal auf neue Weise in Erscheinung treten.

Der Film endet mit Überwachungsbildern. Zunächst sind diese auf dem Bildschirm eines Fernsehers im gefilmten Raum verortet, bevor sie nach einigen Schnitten das gesamte Filmbild einnehmen. Es handelt sich um eine Reihe von Videokanälen verschiedener Kameras, die nebeneinander angeordnet sind. Wir sehen Qiao wie sie auf einem dieser Kanäle in der Tür des Nachtclubs steht, bevor sie das Haus betritt. Dadurch verschwindet sie vom Bild des einen Kanals und taucht auf dem eines anderen auf. Die Kamera zoomt schließlich in das Fernsehbild hinein und auf Qiao zu, die schließlich zu einem Haufen rechteckiger Farbinformationspakete verschmiert (Abb. 44a und b). Dies ist zunächst erneut eine Reflexion auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Realitätsanspruch von Bildern und ihrer technischen Konstruktion. In der gleichen Weise wurde dieses Verhältnis bereits zu Beginn von STILL LIFE verhandelt, wo die Menschengesichter mehrmals in Farbflächen aufgelöst und neu zusammengesetzt wurden. Darüber hinaus sind jedoch zwei weitere Aspekte nennenswert. Zum einen wird über die Kameras die Überwachung als soziales Phänomen aufgerufen. Insbesondere im Zusam-

menhang mit der Zeit, die Qiao im Gefängnis verbringen muss, sowie mit der Einbindung der Uigurenprovinz Xinjiang, deren mehrheitlich muslimische Bewohner:innen insbesondere zur Zeit der Filmentstehung im Zuge des *Kampfs gegen den Terror* einer radikal verschärften Überwachung seitens des Staates unterworfen waren, wird dies sichtbar. Zum anderen lässt sich hier jedoch auch eine Selbstreflexion Jias erkennen. Die Überwachungskameras filmen, was durch das Aus- und Eintreten Qiaos aus und in verschiedene Blickachsen hervorgehoben wird, aus einer fixierten Perspektive einen bestimmten Ort, der einer Bühne vergleichbar Raum für Personen und Geschehnisse bietet. In ähnlicher Weise überwacht Jia mit seinen Filmen China. Gerade dieser Aspekt scheint durch die Überlagerung alter und neuer Filme in *ASH IS PUREST WHITE* besonders hervorzutreten. Durch die erneute Aufnahme derselben Orte in teilweise derselben Einstellung wird der gleiche starre Blick der Überwachungskamera eingenommen. Und obgleich narrativ dieselbe Zeit gezeigt werden soll, tritt im Realen der Wandel hervor, der sich an jedem der gefilmten Orte vollzogen hat.

Und wie in den früheren Filmen sich noch beiläufig die materiellen Besonderheiten der Technik den Filmen aufprägten, so wird auch hier noch etwas Weiteres sichtbar. Jia selbst hat sich in diesen 20 Jahren gewandelt. Während er zu Beginn seines Filmschaffens noch in einer ähnlichen Lebenslage war wie seine Figuren, hat er sich durch seinen internationalen Erfolg immer weiter von der sozialen Position seiner Charaktere entfernt.²⁰⁵ In seinen Cameo-Auftritten reflektiert er auch diese eigene Historizität. Während er 1994 noch als ein Freund Xiaoshans erscheint, ist er in *A TOUCH OF SIN* als reicher Bonze zu sehen. In dem Kurzfilm *THE HEDONISTS* von 2016 erscheint er ebenfalls als Boss eines Unternehmens, der in Gutsherrenmanier Audienz hält (Abb. 45a und b).²⁰⁶ Sein Stil ist, wohl nicht unabhängig davon, distanzierter geworden. An die Stelle der dynamischen Kamera nach Art des *Direct Cinema*, die ja auch ein Involviert-Sein behauptet, das mit zunehmender Distanz zur Lebenswirklichkeit der Dargestellten schwerer zu legitimieren ist, ist eine stärker dramatisierende Form getreten, die insbesondere über Charakterentwicklungen funktioniert. Im Vergleich alter und neuer Formen, die sich in *ASH IS PUREST WHITE* überlagern, wird dieser Unterschied erkennbar. Anders als in *MOUNTAINS MAY DEPART* lässt Jia hier die alten Bilder selbst aufflickern oder zumindest durch Kleidung und Einstellungen sehr direkt wiederkehren. Sie werden dabei nicht, wie oben

²⁰⁵ Schon 2002, nach seinen frühen Erfolgen und Festivalpreisen, gibt Jia zu bedenken, wie sich dadurch auch seine filmische Arbeit ändern könnte: „For example, now that I have the award money, I can take a cheap cab, I don’t need to squeeze myself into a bus anymore. In my present circumstances, my state of mind is already different: if I were to keep on taking crowded buses, I wouldn’t experience it the same way; it would be posturing”; „A People’s Director from the Grassroots of China. A Conversation between Lin Xudong and Jia Zhangke”, in Jia Zhangke (2015): *Jia Zhangke Speaks Out*, Piscataway, 89–121, hier: 119f.

²⁰⁶ *THE HEDONISTS* (营生, China 2016), Regie: Jia Zhangke.

ausgeführt, für eine immanente Kritik der bestehenden Gesellschaft in Anschlag gebracht. Und doch operieren sie ähnlich. Wie eine Selbstkritik des Films weisen sie auf die Brüche, groben Texturen und rauen Oberflächen hin, die in Jias früheren Filmen präsent waren und jetzt im Kontrast zur grandiosen Form seines neuesten Films stehen. Anders als in MOUNTAINS MAY DEPART, wo die neue Form oftmals die alten Filme zuzudecken schien, bleiben hier beide Ebenen intakt und erzeugen eine produktive Spannung. Darüber hinaus markieren sie auch Löcher dort, wo diese Doppelung nicht vorhanden ist.

Während die Industriestadt Datong und Fengjie am Jangtse alte Bekannte aus UNKNOWN PLEASURES und STILL LIFE sind, ist die Region Xinjiang noch nicht auf Jias geografischem Atlas eingezeichnet gewesen. Im Film wird Qiaos Reise damit begründet, dass ihr Vater zur Arbeit in der Mine dorthin ziehen musste. Für die Protagonistin des Films ist dies überraschend, da die nordöstliche Region an der Grenze zur mongolischen Republik eher für landwirtschaftliche Erzeugnisse bekannt ist. In den Szenen, die noch an der Grenze zu Xinjiang spielen, sehen wir im Hintergrund des Films an den Zuggleisen Männer mit weißen Kopfbedeckungen, sogenannten *Doppas* (Abb. 46). Es handelt sich um Uiguren, eine muslimische Minderheit Chinas, die im Nordosten die Bevölkerungsmehrheit ausmacht. Die autonome Region Xinjiang ist ihre Heimat und wurde erst Mitte des 20. Jahrhunderts Teil Chinas. Die Situation der Uiguren hatte sich vielen Berichten zufolge in den Jahren vor dem Filmdreh massiv verschlechtert. Die UN sprach 2018 von einer Million Uiguren, die im Zuge des *internationalen Kampfs gegen den Terrorismus* zur „Umerziehung“ in streng bewachten Lagern gefangen gehalten werden. Auch von Folterungen wurde berichtet.²⁰⁷ China bestreitet dies. Bezeichnenderweise wird im Film auch nicht direkt Xinjiang gezeigt, sondern nur Bilder von der Grenze, bzw. aus dem Zug. Darüber hinaus ist eine Szene zu sehen, die nicht klar lokalisiert werden kann. Qiao verlässt ihren Reisegefährten, einen vermeintlichen UFO-Jäger, und bewegt sich in der Nacht durch schlecht beleuchtetes Terrain. Sie stößt auf ein leer stehendes Gebäude, auf dessen Dach eine Kuppel zu sehen ist, nicht unähnlich denen, die uigurische Moscheen zieren (Abb. 47a bis b).²⁰⁸ Vielleicht gehört die Kuppel aber auch einem Gebäude dahinter, das nicht zu sehen ist. Der Nachthimmel wird plötzlich erhellt. Begleitet von futuristischen Synthesizer-Klängen fliegt ein UFO über Qiaos Kopf und erleuchtet kurz die Ruine.²⁰⁹

²⁰⁷ “U.N. says it has credible reports that China holds million Uighurs in secret camps”, Reuters, 10.08.2018; online unter: <https://www.reuters.com/article/us-china-rights-un/u-n-says-it-has-credible-reports-that-china-holds-million-uighurs-in-secret-camps-idUSKBN1KV1SU>. Zuletzt abgerufen: 06.12.2024.

²⁰⁸ Vgl. z.B. die Fotografie der Moschee von Kuqa unter: <https://www.gettyimages.at/detail/foto/kuqa-mosque-lizenzfreies-bild/671412358>. Zuletzt abgerufen: 12.12.2024.

²⁰⁹ Der Guardian berichtet, gestützt auf eigene Recherchen und Auswertungen von Satellitenbildern, von der teilweisen bis vollständigen Zerstörung mehrerer Moscheen und muslimischen Schreinen von 2017 bis 2019;

Jia hatte bereits einmal ein UFO in einen seiner Filme integriert. In *STILL LIFE* zeigte es die Unvorstellbarkeit der Bauarbeiten zum Dreischluchtendamm an. Auch hier scheint es Unvorstellbares zu markieren und etwas sichtbar zu machen, was nicht gesehen werden soll. Somit kehrt sich Jia nicht nur vom nationalistischen Grundton von *MOUNTAINS MAY DEPART* ab und kommt zur Gangsterehenlogik seines Erstlings *XIAO WU* zurück, sondern bringt mit der Region Xinjiang sogar die Multinationalität, bzw. -kulturalität Chinas zur Ansicht, die bislang kein Thema in seinen Filmen gewesen ist.

Obgleich die Verweise auf die Situation in Xinjiang in Jias Film nicht explizit sind und einer Kontextualisierung bedürfen, lassen sie doch zumindest an der Überlegung zweifeln, dass er zu einem regierungstreuen Aushängeschild der chinesischen Filmproduktion geworden ist. Diese Überlegungen beruhen auf seinem mittlerweile auch nationalen Ruhm, seiner Kooperation mit den staatlichen Behörden und nicht zuletzt auf dem Umstand, dass er 2019 auch Delegierter des Nationalen Volkskongresses gewesen ist.²¹⁰ Die Gewalt gegenüber den Uiguren zählt jedoch zu den am hartnäckigsten von der Kommunistischen Partei geleugneten Kritikpunkten an der chinesischen Staatsführung. Und auch neben dieser Thematik bleibt, so wurde aus dem Dargestellten deutlich, eine kritische Tendenz Jias auch in der gewandelten Ästhetik erhalten. Sicherlich ist er aber auch nicht mehr der Untergrundfilmer, der er zu Beginn gewesen ist und als der er auch heute noch mitunter beschrieben wird. Vielmehr zeigt sich hier eine Ambivalenz, die durchaus im Zusammenhang mit den bisherigen Ausführungen zu seiner Filmästhetik steht. Ähnlich wie die immanente Kritik nicht von außen abstrakte Standards anwendet oder aus der reinen Innenperspektive auf die Einhaltung interner Normen pocht, sondern aus dem historisch und institutionell angelegten heraus kritische Möglichkeiten entwickelt, agiert Jia innerhalb eines Rahmens, dessen Grenzen er jedoch in seinen Werken stetig verschiebt.

„Revealed: new evidence of China's mission to raze the mosques of Xinjiang“, Guardian, 07.05.2019, online unter: <https://www.theguardian.com/world/2019/may/07/revealed-new-evidence-of-chinas-mission-to-raze-the-mosques-of-xinjiang>. Zuletzt abgerufen: 06.12.2024.

²¹⁰ Vgl. etwa die Nachricht auf der Homepage der staatlichen Zeitung *China Daily* vom 05.04.2019: <http://www.chinadaily.com.cn/a/201904/05/WS5ca6aed3a3104842260b490c.html>. Zuletzt abgerufen: 06.12.2024.

3. Film als Kriegstechnik im Dritten Kino

„Cinema is an arsenal and here all its weapons are unsheathed“.²¹¹

Nicole Brenez

Insofern Jia Zhangke in seinen Filmen die internationalen Wirtschaftsverhältnisse thematisiert und sie hinsichtlich ihrer Auswirkung auf das Leben breiter Bevölkerungsgruppen des globalen Südens kritisiert, liegt es nahe, seine Arbeiten mit einer Reihe von Filmen zu vergleichen, die sich auf radikale Weise den neokolonialen Ausbeutungsverhältnissen früherer Tage entgegengestellt hatten: dem *Dritten Kino*. Es handelt sich dabei um eine in den 1960er Jahren in Lateinamerika entstandene politische Filmbewegung, die sich als Teil des Kampfes gegen den Neokolonialismus verstand. Auch die unabhängige Produktionsweise ohne größere finanzielle Mittel sowie der Umstand, dass es sich um Filmwerke der ehemals so genannten *Dritten Welt* handelt, lassen einen Vergleich sinnvoll erscheinen. Der Begriff des Dritten Kinos ist jedoch nicht von dem der Dritten Welt abgeleitet. In Fernando Solanas' und Octavio Getinos 1969 erschienenen und in marxistischer Terminologie verfassten Manifest *Hacia un tercer cine (Auf dem Weg zu einem Dritten Kino)*, in welchem sie den Ausdruck prägen, setzen die Autoren ihre Vorstellung nicht gegen kapitalistischen Westen und kommunistischen Osten, wie es der Gebrauch der Begriffe Erste, Zweite und Dritte Welt mitten im Kalten Krieg verlangt hätte.²¹² Vielmehr ist ihre Programmatik gegen Hollywood, verstanden als erstes Kino und den europäischen Autorenfilm, verstanden als zweites Kino, gerichtet. Diese Abgrenzung bezieht sich nicht allein auf ästhetische Unterschiede, sondern auch auf Technik, Ökonomie und Politik.

Im Gegensatz zu den Konzepten des ersten und zweiten Kinos, Film als Industrieware (Hollywood), bzw. als Reflexionsmedium (Autorenkino) zu nutzen, begreifen Getino und Solanas die Filmtechnik als Waffe im Kampf gegen den Neokolonialismus. Dies ist nicht nur hinsichtlich der Genealogie der Filmtechnik im Allgemeinen nachvollziehbar, sondern auch bezüglich des Umstandes, dass die leichten 16mm-Kameras, welche die technische Grundlage zahlreicher Produktionen des Dritten Kinos ausmachen, aufgrund ihrer Überproduktion im Zweiten

²¹¹ Brenez, Nicole (2012): „Light my fire: What makes The Hour of the Furnaces great“, in: Sight and Sound 22 (4), 44–45, hier: 44; online unter: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/greatest-films-all-time-essays/light-my-fire-hour-furnaces>. Zuletzt abgerufen: 06.12.2024.

²¹² Getino, Octavio / Solanas, Fernando (1969): „Toward a Third Cinema“, in: Tricontinental 14, 107–132.

Weltkrieg nach Kriegsende leicht verfügbar waren und spätestens mit der Möglichkeit synchroner Tonaufnahme ab Anfang der 1960er Jahre die unabhängige Filmproduktion dominierten (3.1). So wie sie Kamera und Projektionsapparat als Waffen auffassen, greifen Solanas und Getino auf die Geschichte der Filmformen wie auf eine Waffenkammer zurück. In ihrem Film *LA HORA DE LOS HORNOS* inkorporieren sie eine Vielzahl an ästhetischen Verfahren des Films, die in Anschlag gebracht werden, um ihre politische Botschaft effektiv zu übermitteln.²¹³ In vielen Fällen zeigt sich dabei jedoch eine Widerständigkeit der Ästhetik, die sich nicht in Gänze instrumentalisieren lässt (3.2). In einer Gegenbewegung zur Idee, den Film als fortgeschrittene Waffe einzusetzen, sieht der kubanische Filmmacher Julio García Espinosa gerade in der technischen Unzulänglichkeit und Unausgereiftheit der Filmtechniken die politische Kraft eines von ihm postulierten Kinos: des *Cine Imperfecto*.²¹⁴ Anhand von *TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL* (1970), einem Dokumentarfilm über den Vietnamkrieg, den er mit anderen Regisseuren produziert hat, wird die ästhetische Umsetzung seiner Forderungen diskutiert (3.3).²¹⁵ Während Getino / Solanas und Espinosa ihre Programmatiken auf der Grundlage marxistischer Theoriebildung entwickeln, wird im politischen brasilianischen Film der Zeit ein anderer Referenzpunkt gesetzt. Das bereits 1928 von Oswald de Andrade publizierte *Anthropophage Manifest*, das den Kannibalismus als Figur einer kulturellen Widerstandspraxis begreift, wird in der *Tropicália*-Bewegung der 1960er und -70er Jahre wiederentdeckt. In *MACUNAÍMA* (1969) von Joaquim Pedro de Andrade, der auf dem gleichnamigen Roman von Mário de Andrade, ebenfalls aus dem Jahre 1928, basiert, wird auch die moderne Technologie in den Kreislauf von Fressen und Gefressen-Werden aufgenommen (3.4).²¹⁶ Einige Jahre später verfolgt Patricio Guzmán mit den Mitteln des Dritten Kinos die Bemühungen Salvador Allendes in Chile, sozialistische Veränderungen auf demokratischem Wege herbeizuführen. Der Putsch durch Augusto Pinochet setzt dem ein jähes Ende. In seinem Film *LA BATALLA DE CHILE* (1975–79) hält er den Beginn der Militäraktionen gegen die Allende-Regierung im Jahr 1973 fest.²¹⁷ Mit dem Sieg Pinochets kommt es zum Ende des Dritten Kinos in Chile und zum Beginn der ersten neoliberalen Reformen (3.5).

²¹³ *LA HORA DE LOS HORNOS* (Argentinien 1968), Regie: Octavio Getino / Fernando Solanas.

²¹⁴ García Espinosa, Julio (1979): „For an Imperfect Cinema“, in: MacKenzie, Scott (Hg.) (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley / Los Angeles, 327–341.

²¹⁵ *TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL* (Kuba 1970), Regie: Julio García Espinosa / Miguel Torres / Roberto Fernández Retamar.

²¹⁶ *MACUNAÍMA* (Brasilien 1969), Regie: Joaquim Pedro de Andrade.

²¹⁷ *LA BATALLA DE CHILE* (Chile 1975–79), Regie: Patricio Guzmán.

3.1 Technik und Krieg

In ihrem Manifest entwickeln Octavio Getino und Fernando Solanas, wie bereits erwähnt, eine Programmatik für ein politisches Kino, die sich sowohl gegen Hollywood als auch gegen das europäische Autorenkino wendet. Dabei beschränken sie sich nicht auf ästhetische Aspekte, sondern beziehen explizit auch technologische Fragestellungen und solche der Produktions- und Rezeptionspraxis mit ein. Denn nicht nur sei die Filmsprache Hollywoods abzulehnen, da sie an die kapitalistische Ideologie gebunden sei, sondern auch ihre technische Implementierung:

„Even the appropriation of models which appear to be only technical, industrial, scientific, etc. leads to a conceptual dependency situation, due to the fact that the cinema is an industry, but differs from other industries in that it has been created and organized in order to generate certain ideologies.“²¹⁸

Explizit nennen sie dabei folgendes Arrangement: „The 35 mm. camera, 24 frames a second, arc lights, and a commercial place of exhibition for audiences“. Sie beschreiben somit das klassische Kinodispositiv.²¹⁹ Diesem setzen sie eine Programmatik entgegen, die temporäre Spielstätten in von der Kinokultur abgetrennten ländlichen Gegenden oder in Wohnungen politischer Sympathisanten vorsieht. An die Stelle des passiven Konsumenten soll der aktive Zuschauer treten, der als Mitstreiter im politischen Kampf ebenso Protagonist der Bewegung ist wie die auf dem Film abgelichteten Akteure. Bedenkt man die klandestine Projektion der Filme in Räumlichkeiten politischer Gefährten, ist sogar der Grenzfall gut vorstellbar, in dem manch ein Zuschauer tatsächlich als Aktivist im Film zu sehen ist oder zumindest Teil des gefilmten Geschehens war. Die Produktion der Filme schließlich erfolge kollektiv, insofern jeder jede Aufgabe zu übernehmen im Stande sein müsse. Ermöglicht wird all das durch neue Filmtechnik, die von Getino und Solanas als Mittel zur Demokratisierung des Filmschaffens beschrieben wird: 16mm-Film, handliche Kameras, leichte Tonbandgeräte und portable Projektoren. Die Form des Manifests, die Prägung eines Begriffs zur Kennzeichnung der eigenen Position, aber auch Formulierungen wie das Ziel „[to] dissolve aesthetics in the life of society“²²⁰, was man ohne größere Verrenkung mit *Aufhebung der Kunst*²²¹ übersetzen könnte, lassen die Anknüpfung an die historischen Avantgarden erkennen. Im Gegensatz zu diesen

²¹⁸ Getino, Octavio / Solanas, Fernando (1969): „Toward a Third Cinema“, in: Tricontinental 14, 107–132, hier: 120.

²¹⁹ Ebd. Zur Zeit der Publikation des Manifests war die Kohlebogenlampe tatsächlich noch weltweit die vorherrschende Lichtquelle für die Filmprojektion, wurde jedoch recht bald darauf von der Xenonlampe ersetzt; vgl. Tümmel, Herbert (1973): *Laufbildprojektion*, Wien / New York, 223ff.

²²⁰ Getino / Solanas (1969), 118.

²²¹ Vgl. Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt.

(vielleicht mit Ausnahme des Futurismus) geben sie dem Projekt jedoch eine kriegerische Wendung: „In this long war, with the camera as our rifle, we do in fact move into a guerilla activity“.²²² Und weiter: „The camera is the inexhaustible *expropriator of image-weapons*; the projector, a *gun that can shoot 24 frames a second*“.²²³ Die Kamera als Gewehr schießt Bilder, die selbst nicht bloße Abbilder sind, sondern ebenfalls Waffen: *image-weapons*. Und auch der Projektor schießt analog 24 Bilder pro Sekunde an die Wand. Diese martialische Aneignung des Films, der doch üblicherweise im Bereich der Unterhaltung, Wissenschaft, Kunst oder in anderweitig friedlich anmutenden Gefilden verortet wird, mag zunächst überraschen. Angesichts seiner Mediengeschichte erscheint diese Anwendung des Films als Kriegstechnik jedoch nur folgerichtig. Das 16mm-Material, die handlichen Kameras und die portablen Tonbandgeräte sind selbst Produkte des Krieges; erst der starke Gebrauch im Zweiten Weltkrieg (insbesondere von Kodachromes Filmmaterial) führte dazu, dass sich der 16mm-Film durchsetzen konnte, dessen Überangebot nach dem Ende des Krieges in einer deutlichen Absenkung seines Preises resultierte. Mit der Möglichkeit der synchronen Tonaufnahme ab Anfang der 1960er kam es dann zu einem rasanten Anstieg seiner Nutzung.²²⁴ Berücksichtigt man darüber hinaus die Genealogie von Kamera und Projektor, wie Friedrich Kittler sie in seiner Vorlesung zu optischen Medien ausführt, wird der Zusammenhang von Film und Krieg noch deutlicher.²²⁵ Mit seiner Erfindung des Revolvers führte Samuel Colt eine Mechanik in die Waffentechnik ein, die es ermöglichte, mehrere Schüsse hintereinander abzugeben, ohne nachladen zu müssen. Étienne-Jules Marey übertrug diese Technik auf die Fotografie und entwickelte dadurch seine *fusil chronofotographique*, eine *chronofotografische Flinte* also. Sie sah nicht nur aus wie eine Schusswaffe, sie funktionierte im Wesentlichen auch wie Colts Revolver (Abb. 48). Nach jedem Schuss drehte sich die Trommel, die eine Reihe unbelichteter Filmnegative enthielt, um 30 Grad (in Colts Fall waren es 60). Somit wurde es möglich, zwölf Bilder in schneller Folge hintereinander (buchstäblich) zu schießen. Der Gebrauch der Filmtechnik als Waffe im Dritten Kino ist somit naheliegender, als es zunächst scheint. Fast ist man geneigt zu sagen, es handele sich dabei um den vom Erfinder intendierten. Auch Paul Virilio analysiert den Zusammenhang von Film- und Kriegstechnik. Er argumentiert dabei gleichsam von der anderen Seite her; nicht dafür, dass Kameras immer schon Waffen waren, sondern dass ein Teil der Waffengewalt immer schon im Schrecken bestand, den ihre bloße

²²² Getino / Solanas (1969), 126.

²²³ Ebd., 127. Hervorhebungen im Original fett gedruckt.

²²⁴ Vgl. Horak, Jan-Christopher (2006): „Archiving, Preserving, Screening 16mm“, in: Cinema Journal 45 (3), 112–118, hier: 114.

²²⁵ Vgl. Kittler, Friedrich (2011): *Optische Medien*, Berlin, 185f und 204f.

Wahrnehmung verursachte: „Die Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung.“²²⁶

3.2 Kino als Waffenkammer

Die Auffassung des Kinos als Kriegstechnik findet sich auch in der Ästhetik des Films LA HORA DE LOS HORNOS wieder, den die beiden Filmmacher ein Jahr vor ihrem Manifest, also 1968, unter der argentinischen Militärdiktatur Juan Carlos Onganías fertigstellten. Schon die Länge des Films (4 Stunden und 20 Minuten) sprengt das übliche Kinoformat. Der Film besteht aus drei Teilen: *Neocolonialismo y Violencia*, *Acto para la Liberación* und *Violencia y Liberación*.²²⁷ Die beiden letzten Teile sind filmisch und inhaltlich weniger interessant. *Acto para la liberación* versteht sich als Chronik der argentinischen Geschichte seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, ist jedoch fast ausschließlich an einer Glorifizierung Juan Peróns und der Bewegung des Peronismus interessiert. Und *Violencia y Liberación*, der kürzeste Teil, besteht aus einer Reihe von „Kommentaren und Zeugnissen argentinischer Arbeiter“, die jedoch zum einen durchformulierte Pamphlete darstellen, die von einer sonoren Stimme aus dem Off vorgetragen werden, und zum anderen ebenfalls im Kern lediglich Bekenntnisse zum Peronismus sind. Interessant jedoch ist die Rahmung dieser Teile im Zusammenhang der Forderungen des Manifests Solanas‘ und Getinos. Der Teil zur Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt mit einer längeren Ansprache an das Publikum, während derer das Bild komplett schwarz bleibt und nur leise Musik im Hintergrund zu hören ist. Die Stimme führt aus, dass es sich bei diesem Film in erster Linie um einen politischen Akt handle und dass er sich nicht an bloße Zuschauer, sondern an Mitstreiter wende. Das Wichtigste sei, ihn als Prätext für einen Dialog zu verstehen, der sich nach dem Ende des Films mit den anderen Anwesenden entwickeln soll. Ein bei der Vorführung anwesender Erzähler solle ferner das Gezeigte mit aktuellen und lokalen Umständen kontextualisieren. Hierfür markiert der Film eine Stelle nach der Ansprache und vor Beginn der Chronik durch eine Texteinblendung, die auf den „Genossen Erzähler“ verweist (Abb. 49). Der dritte Teil endet wiederum mit einer ebenfalls direkten Adressierung des Publikums: die Protagonisten des gesehenen *Film-Aktes* seien „wir alle“, aber in erster Linie die adressierten Zuschauer selbst: „Son fundamentalmente ustedes“. Diese seien imstande die gesehenen Bilder zu diskutieren und vor allem in ihr tägliches Handeln einfließen zu lassen.

²²⁶ Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt, 10.

²²⁷ *Neokolonialismus und Gewalt, Handeln für die Befreiung* (bzw. auch *Befreiungsschlag*), *Gewalt und Befreiung*.

Der erste Teil besitzt diese Form der direkten Ansprache nicht, bietet jedoch eine Fülle an unterschiedlichen Themen und zeichnet sich durch eine enorme Formenvielfalt aus, weshalb der Fokus im Folgenden auf diesen ersten Teil *Neocolonialismo y Violencia* gerichtet ist. Er ist in dreizehn Segmente unterteilt, die unterschiedliche Aspekte der neokolonialen Situation adressieren und so eine kritische Analyse der damals aktuellen politischen Lage Lateinamerikas im Allgemeinen und Argentiniens im Besonderen entwickeln. Der Film verwendet eine Vielzahl ästhetischer Mittel – Trommeln, klassische Musik und Pophits auf der Tonspur sowie Collagen, Animationen, Montagestrukturen und dokumentarisches Material im Visuellen – und greift auf verschiedene ältere Filmwerke, besonders prominent auf diejenigen Sergej Eisensteins zurück.

Der Beginn des Films bläst bereits zum Kampf. Aus dem Dunkeln heraus sind lauter werdende Trommeln zu vernehmen. In einer Konfliktmontage ist die Auseinandersetzung zwischen Staat und Volk montiert. Ein Fackellicht lässt den Kampf beginnen. Von Schwarzbildern unterbrochen treffen Aufnahmen, welche die staatliche Gewalt dokumentieren und symbolisieren auf solche des Widerstands: auf Demonstrationen, Proteste, Gegenaktionen (Abb. 50a bis d). Die Dauer der Schwarzbilder wird dabei zunehmend kürzer, die Konfrontation naht. Der politische Widerstand wird als Gegengewalt zur Gewalt der Diktatur montiert. Der Film belässt es jedoch nicht bei den Bildern. Texteinblendungen, die selbst grafisch und rhythmisch verwendet werden und in den Pausen zwischen den Filmdokumenten in dicker weißer Schrift aus dem Schwarz heraus den Zuschauer angehen. Sie interpretieren das Gezeigte, setzen es in den Kontext des Befreiungskampfes, zitieren Revolutionäre und Revolutionstheoretiker und geben Parolen aus: „Inventar Ideologia. Organizar nuestra revolucion“, „Un pueblo sin odio non puede triunfar“, „El hombre colonizado se libera en y por la violencia“. Ideologien erfinden, die Revolution organisieren; kein Sieg ohne Hass, wie Che Guevara einst verlautete;²²⁸ Befreiung in der und durch die Gewalt, wie es bei Frantz Fanon zu lesen ist.²²⁹ Die Texte gewinnen dabei nicht nur durch die Art und den Rhythmus ihrer Einblendung eine musikalische Qualität, durch die sie sich passend auf die repetitive Trommelakustik legen. Sie sind auch

²²⁸ Vgl. Guevara, Ernesto Che (1967): „Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental“; deutsch als: „Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam“, in: ders. (1976): *Politische Schriften. Eine Auswahl*, hrsg. von Horst Kurnitzky, Berlin, 112–128. Das Zitat ist im Film zugespitzt, insofern die Stelle bei Guevara noch hinzugefügt: „...sobre un enemigo brutal“, also: im Kampf „gegen einen brutalen Gegner“ ist der Hass nötig, nicht im Allgemeinen. Siehe auch die Ausführungen unten. Auch der Titel des Films von Getino und Solanas scheint diesem wirkmächtigen Text Che Guevaras zu entstammen. Dieser beginnt mit einem Zitat des kubanischen modernistischen Schriftstellers und Nationalhelden José Martí: „Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz“. In der deutschen Übersetzung: „Es ist die Stunde der Weißglut, und nichts anderes als das Licht soll zu sehen sein.“ Ebd., 112.

²²⁹ „Der kolonisierte Mensch befreit sich in der Gewalt und durch sie.“ Fanon, Frantz (1981): *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt, 72.

mitunter auf sprachlicher Ebene selbst seriell strukturiert. So wird etwa Aimé Césaire in einer spanischen Übersetzung einer Passage seines Theaterstücks *Et les chiens se taisaient* zitiert mit: „mi apellido: ofendido; mi nombre: humillado; mi estado civil: la rebeldía“.²³⁰ Des Weiteren heißt es in einer Textmontage: „un mismo pasado / un mismo enemigo / una misma posibilidad“.²³¹ Dieser gemeinsame Gegner wird in einem Zitat Che Guevaras, das gegen Ende der Eröffnungssequenz eingeblendet wird, als die USA identifiziert, „der große Gegner der Menschheit“. Die rhythmische Hintergrundmusik ist zu diesem Zeitpunkt bereits zu einer lauten Kakophonie angewachsen. Che Guevara, der im Jahr zuvor in Bolivien gestorben war, ist der Film auch gewidmet – neben „allen Patrioten“, die im Befreiungskampf ihr Leben gelassen haben. Das Ende der Montagesequenz kommentiert diesen Tod. Nach dem bereits erwähnten Zitat Guevaras sind Bilder von gefallenem Kämpfern zu sehen, gefolgt von einem weiteren Zitat aus dem von Fanon bereits referierten Theaterstück Aimé Césaires, das den Grund ihres und Che Guevaras Tod bezeichnen zu wollen scheint: „por haber amado demasiado...“ – weil sie zu viel geliebt haben.²³²

Nach Sergej Eisenstein ist jede Montage ein Konflikt.²³³ Zwei Montagestücke prallen dabei aufeinander. Doch während bei Eisenstein die Dialektik der Montage darin besteht, aus dem Widerspruch zweier Montagestücke ein Drittes zu erzeugen, eine Synthese, in der die Gegensätze aufgehoben werden, weist die Montage der Eröffnungssequenz von *LA HORA DE LOS HORNOS* nur wieder auf den Konflikt zurück. Auch wenn die Montagetechnik Solanas‘ und Getinos der sowjetischen Avantgarde viel verdankt, handelt es sich zu Beginn weniger um eine dialektische Logik, die in ihr am Werk ist, als um die binäre Logik des Krieges, die auf die Auslöschung der gegnerischen Position dringt, also nur deren Negation, keine Synthese im Sinn hat.²³⁴ Die filmischen Montagemittel sind dabei darauf angelegt, den Zuschauer körperlich anzugehen, was wiederum auch erklärtes Ziel der Montagepraxis Eisensteins war: „Als Grundmerkmal eines Montagestücks wird dessen summarischer Effekt auf die Großhirn-

²³⁰ Der Film greift hier eine Stelle des Dramas auf, das Frantz Fanon auch in *Die Verdammten dieser Erde* zitiert. Die deutsche Ausgabe übersetzt dabei: „Mein Name: Beleidigt; mein Vorname: Gedemütigt; mein Beruf: Aufständischer“. Fanon (1981), 72ff; hier: 72.

²³¹ „Eine gemeinsame Vergangenheit, ein gemeinsamer Feind, eine gemeinsame Möglichkeit“; Übersetzung d. Verf.

²³² Vgl. Fanon (1981), 73.

²³³ „Ich hielt ihm [Pudowkin, Anm. d. Verf.] meinen Standpunkt über Montage als Zusammenprall entgegen. Ein Punkt, an dem durch Zusammenprall zweier Gegebenheiten ein Gedanke entsteht. (...) Montage ist also Konflikt.“ Eisenstein, Sergej (1929): „Jenseits der Einstellung“, in: ders. (2006): *Jenseits der Einstellung*, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt, 58–87, hier: 67.

²³⁴ Es ließe sich allerdings auch dafür argumentieren, dass bereits bei Eisenstein die Konfliktmontage zwar als dialektische konzipiert ist, jedoch ebenfalls keine so verstandene Aufhebung verschiedener Positionen verfolgt, sondern vielmehr die Widersprüche bürgerlicher Gesellschaft und die in ihr vorhandenen Vorstellungen entlarven will.

rinde insgesamt angesehen, und zwar ohne Rücksicht auf die Wege der zu ihm zusammentretenden Reize.“²³⁵ Der Film ist folglich vollständig auf die Wirkung ausgerichtet, die er im Zuschauer zeitigt. Diese Instrumentalisierung ästhetischer Verfahren hinsichtlich ihres physischen Effekts, könnte in Übereinstimmung mit Getino und Solanas‘ Manifest in militärischer Sprache beschrieben werden: Die Filmmittel in *LA HORA DE LOS HORNOS* sind die Munition, mit der geschossen wird.

Neben ihrem Rückgriff auf sowjetische Montagetechnik und trotz einzelner Differenzen zu ihr, enthält der Film auch eine direkte Wiederaufnahme einer Passage aus einem Eisenstein-Film. In einer Sequenz werden Bilder aus der Werbung, sowohl in Form von Fotografien aus Zeitschriften als auch in Gestalt von Fernsehclips, mit der Schlachtung von Rindern zusammengeschnitten (Abb. 51a bis d). Zwischen die Aufnahmen sind jeweils Texteinblendungen eingefügt, die über Daten der Außenhandelsstatistik auf den hohen Anteil von Importen aus dem Ausland aufmerksam machen. In dieser Montage wird die letzte Passage aus Eisensteins Film *STREIK* aus dem Jahr 1925 aufgerufen.²³⁶ Darin wird in einer Parallelmontage die blutige Niederschlagung streikender Arbeiter zusammen mit der Schlachtung eines Rinds gezeigt (Abb. 52a und b). Besonders eindrücklich ist die Sequenz aus dem Eisensteinfilm auch aufgrund der rhythmischen Montage eines Augenpaares, das am Ende den Zuschauer direkt adressiert. Zunächst sieht man, wie die Augen zusammengekniffen werden. Es folgt ein Zwischentitel, in dem das blutige Schicksal der streikenden Arbeiter betrauert wird. Der Länge des Textes entsprechend ist diese Einblendung einige Sekunden lang zu sehen. Darauf folgt ein blitzschneller Augenaufschlag. Schnitt. „Erinnere dich!“ erscheint als Zwischentitel, gefolgt von „Proletarier!“ (Abb. 53a bis d). Während dies bei einigen digitalisierten Fassungen mit computergenerierten, übersetzten Zwischentiteln untergeht, wird bei den analogen Zwischentiteln des Originalfilms, die in anderen digitalisierten Versionen beibehalten wurden, deutlich, wie die Augenbewegung von der Schrift übernommen wird, die ebenfalls schnell aufzuspringen scheint und dadurch dem „Proletarier!“ ein stärkeres Gewicht gibt.²³⁷ Die Notwendigkeit der Identifizierung des Zuschauers als Teil der Arbeiterklasse mit den blutig niedergeschlagenen Streikenden wird dadurch besonders betont. Diese grafische und rhythmische

²³⁵ Eisenstein, Sergej (1929): „Die vierte Dimension im Film“, in: ders. (2006): *Jenseits der Einstellung*, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt, 112–130, hier: 115.

²³⁶ *STREIK* (Стачка, Sowjetunion 1925), Regie: Sergej Eisenstein.

²³⁷ Computergenerierte Zwischentitel sind in den meisten Fällen statisch, da es sich schlicht um ein und dieselbe Bildinformation handelt, die über längere Zeit nicht verändert wird. Analoge Zwischentitel hingegen unterliegen dem diskreten Bildwechsel von (in der Regel) 24 Bildern pro Sekunde. Zudem sind sie nicht an eine feste Schriftart gebunden und erlauben auch Unterschiede zwischen ein und demselben Buchstaben. Dadurch gewinnen analoge Zwischentitel eine eigentümliche Lebendigkeit, die sie der profilmischen Wirklichkeit annähern, was solche Parallelisierungen, wie die hier beschriebene, erst ermöglicht.

sche Nutzung der Schrift hat sich bereits in der Eröffnungspassage von LA HORA DE LOS HORNOS als ebenfalls einflussreich für den Film von Getino und Solanas gezeigt (s.o.). Auch das suggestive Augenpaar scheint in LA HORA DE LOS HORNOS aufgegriffen zu werden. Mehrere der Werbeclips beinhalten direkte Blicke in die Kamera. Insbesondere enthält die Montage eine Fotografie aus einem Magazin, die ein Auge in Großaufnahme zeigt. Parallelisiert wird dieses mit dem Auge des toten Tiers, auf das die Kamera noch eigens zoomt. Das leicht herangezoomte Bild des Rinderauges wird sodann gegen Ende der Sequenz erneut gezeigt (Abb. 51d).

In der Montagestruktur aus LA HORA DE LOS HORNOS nimmt die Importwirtschaft, die durch Fernseh- und Magazinbilder, aber auch über andere Elemente wie Leuchtschilder von US-Konzernen ins Bild gesetzt wird, die Position ein, die in Eisensteins Film den Soldaten zugewiesen war, die die Arbeitermasse erschießen. Hier wird somit nicht nur eine Montagetechnik aufgegriffen oder einem Regievorbild Ehre bezeugt. Vielmehr wird über die Verweisstruktur filmisch die Gewalt, die zur Aufrechterhaltung kapitalistischer Ausbeutung im vorsowjetischen Russland in Anschlag gebracht worden ist, mit der schillernden Warenwelt parallelisiert, die so auch als Gewaltgeschehen erscheint, das die neokoloniale Ausbeutung reproduziert.

Bilder als Waffen zu verwenden, *image-weapons*, wie es im Manifest heißt, ist also auch der gegnerischen Seite als Strategie bekannt, wenn sie auch zunächst nicht als solche erscheint. Der zwölfte Abschnitt des Films, der sich dem „ideologischen Krieg“ widmet, führt dieses Feld weiter aus. Produkte der Massenmedien (Popmusik, Filme, Fernsehen) werden hier mit Waffengewalt parallelisiert. Eine rasante Montage von Einzelbildern, insbesondere aus der Werbung, wird auf der Tonspur mit Maschinengewehrsalven gekoppelt. Jedes Bild: ein Schuss; so suggeriert zumindest die Montage, wenn sie diese Paarung auch nicht präzise ausführt. Interessanterweise werden hier Maschinengewehr und Kamera genau anhand derjenigen Eigenschaft zusammengebracht, die die beiden Geräte auf technischer Ebene teilen: die Fähigkeit diskrete Einzelereignisse schnell aufeinander folgen zu lassen, wie oben anhand der Genealogie der Filmtechnik ausgeführt wurde. Die Ideologiekritik der Massenmedien, wie sie aus Adorno und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* bekannt ist, nimmt hier noch eine zusätzliche – wie man ex-post sagen könnte – Kittler'sche Wende. Statt reiner Kapitalismuskritik nimmt der Film nicht den Umweg über die Ökonomie, sondern stellt das Fernsehen direkt als Bombardement der USA dar. Ähnlich verfährt auch Harun Farocki in IHRE ZEITUNGEN,

ebenfalls aus dem Jahre 1968, wo Napalmbomben in Vietnam mit dem Abwurf von Paketen der Bildzeitung in Westberlin zusammengeschnitten werden.²³⁸

Che Guevara schrieb 1967 einen Text, der von Rudi Dutschke und Gaston Salvatore unter dem Titel *Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam* ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht worden ist.²³⁹ Diese Aufforderung findet sich tatsächlich nicht im Titel des Originals. Und auch im Text selbst wird nicht direkt zur Multiplikation des Vietnamkriegs aufgerufen, wenn einer solchen auch positive Konsequenzen bescheinigt werden: „Wie glänzend und nah wäre die Zukunft, wenn zwei, drei, viele Vietnam auf der Oberfläche des Erdballs entstünden“. ²⁴⁰ Sowohl Farockis *IHRE ZEITUNGEN* als auch *LA HORA DE LOS HORNOS* können in diesem Zusammenhang gesehen werden. Zwar erzeugen sie keine neuen Kriegsherde auf der Oberfläche der Erde, aber doch auf der Oberfläche des Films. Statt die Kampfzone auszuweiten, versuchen sie dabei zu zeigen, dass der Vietnamkrieg bereits dort ist, wo nur scheinbar Frieden herrscht.

Die Maschinengewehr- und Werbebildsalve aus *LA HORA DE LOS HORNOS* erscheint als Finale des Abschnitts zum „ideologischen Krieg“. Eingerahmt wird sie von einer Fotografie einer vietnamesischen Frau, die ihr totes Kind im Arm hält. Das Foto erscheint sowohl zu Beginn als auch am Ende der Passage und wird jeweils deutlich länger gezeigt als die Werbebilder. Zusammen mit den lauten Schussgeräuschen und dem Umstand, dass die schnelle Gewehrsalve die zuvor sich aufbauende Kakophonie zahlreicher, sich überlagernder Stimmen, Geräusche und Musikstücke mit einem Mal verstummen lässt, erzeugt dies einen immensen Schockeffekt. Zu Beginn des Abschnitts wirkt der Einsatz massenmedialer Gehalte hingegen noch ambivalenter. Auch wenn der Film bereits dort die bürgerliche Kultur als dekadent vorführen will, besitzen die Bilder einen Reiz, dem sich der Zuschauer nicht ohne Weiteres entziehen kann. Die funkelnden Lichter der Großstadt, die Leuchtreklamen der Kinos und das rege Treiben der Menschen vor der Kamera besitzen eine Attraktivität, die der Kommentar nicht einfach verschwinden lassen kann. Trotz ihrer Einbindung in ein Argument behalten die Bilder einen Eigenwert und erzeugen so eine gewisse ästhetische Widerstandskraft gegen ihre Instrumentalisierung. Dies trifft auch auf die Bilder der Werbeindustrie zu, die der Film vielfach montiert. Ähnlich wie in den oben diskutierten Filmen Jia Zhangkes filmischen Formen ein kritisches Potential zugeschrieben werden konnte, das ihnen aus ihrer Genealogie heraus zukommt, arbeitet hier eine Eigenqualität der Bilder gegen ihre Indienstnahme als Waffe. Sie

²³⁸ *IHRE ZEITUNGEN* (Deutschland 1968), Regie: Harun Farocki.

²³⁹ Guevara, Ernesto Che (1967): „Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam“, in: ders. (1976): *Politische Schriften. Eine Auswahl*, hrsg. von Horst Kurnitzky, Berlin, 112–128.

²⁴⁰ Ebd., 128.

lassen sich nicht restlos auf Elemente in einer Argumentation reduzieren, da sie durch ihre Vernetzung mit anderen Bildern aus der Kinogeschichte eine Offenheit besitzen, die der jeweilige Zuschauer je anders mit seiner Seherfahrung verknüpft.

Ebenso wie die Werbebilder erzeugt auch der Rhythmus der Popmusik, die den Aufnahmen aus einem Plattenladen unterlegt sind, in dem sich – wie der Film hier suggeriert – die dekadente Jugend im Nichtstun ergeht und dabei von der Kamera überführt werden soll, eine Gegenwehr. Der Off-Kommentar leitet die Szene zuvor mit einer Kritik der ideologischen Funktion der Massenmedien ein und greift dabei bereits auf die Werbebildsalve voraus, indem er den Konnex von (Vietnam-)Krieg und Kulturindustrie aufspannt: „Für den Neo-Kolonialismus sind die Massenmedien effektiver als Napalm.“²⁴¹ Zuletzt nimmt der Kommentar eine überraschend nationalistische Wende, wenn er als Schlusspunkt seiner Diagnose anfügt, dass die Jugendlichen, die sich den Massenmedien aussetzen, beginnen würden, „auf Englisch zu denken“. Die Stimme betont diese letzte Stufe der Eskalation, indem sie ihre Geschwindigkeit reduziert und eine kurze Pause einlegt vor dem finalen „en inglés“. Englischer Sprache ist denn auch der Song, der im Plattenladen zu hören ist und zu dem die Kunden mit ihrem Körper zu wippen scheinen. *I don't need no doctor* von Ray Charles ist dort zu hören und prägt den Zuhörern über die ständige Wiederholung der titelgebenden Zeile und den synkopierten Rhythmus einen Beat ein, der dem schweren Ton des Voice-Overs entgegenzuwirken scheint. Statt bloßes Objekt des Films zu sein, gewinnt er eine eigene Handlungsmacht und rebelliert gegen den partiell autoritären Zugriff des Kommentars.²⁴² Auch der Songtext führt diese Gegenbewegung weiter: „I don't need no doctor“, heißt es dort wiederholt. Kein Arzt ist nötig, der einem sagt, was zu tun ist. „I don't need no doctor / 'cause I know what's ailing me.“ Wer sich selbst ein Bild der Lage machen kann, in der er sich befindet, verbittet sich die Bevormundung – von Ärzten wie von Berufsrevolutionären. Und von solchen in Personalunion schon zweimal.

Der mitunter patriarchale Gestus des Films, der dem erklärten Ziel, das Publikum aktiv einzubeziehen, entgegensteht, findet am Ende seinen Höhepunkt. Der Leichnam Che Guevaras wird dort in den Blick genommen. Erst sehen wir ihn in kompletter Länge aufgebahrt, dann in einer Fotografie, die sein Gesicht mit offenen Augen im close-up zeigt. Die Kamera zoomt zunächst für eine kurze Dauer langsam in das Foto hinein, während die Trommeln vom An-

²⁴¹ „Para el neo-colonialismo los *mass communication* [Englisch im Original] son más eficaces que el napalm“.

²⁴² Adorno hatte bekanntermaßen wenig für Jazz übrig. Die Synkope besitzt ihm zufolge kein antiautoritäres Moment. Im Gegenteil: „Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus. Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird. Das liegt im Prinzip der Synkope des Jazz, der das Stolpern zugleich verhöhnt und zur Norm erhebt.“ Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 162.

fang des Films wiederkehren (Abb. 54). Die visuelle Ähnlichkeit der Fotografie mit Darstellungen Christi als *Schmerzensmann* wird vom Kommentar des Voice-Overs noch unterstrichen: „Der Mann, der seinen eigenen Tod wählt, wählt damit auch sein Leben. Er ist bereits das Leben und die totale Befreiung“, heißt es dort (Abb. 55).²⁴³ Wie Christus nach biblischer Überlieferung durch seinen Tod die Menschheit vom Leid der Ursünde befreit, so erscheint auch der Märtyrertod Che Guevaras auf die Befreiung der Menschheit gerichtet. Das Erbärmdebild Che Guevaras soll jedoch nicht nur dazu anleiten, dessen Leiden nachzuempfinden, sich – wie die Kamera – kontemplativ in den Schmerzensmann hineinzubewegen, sondern es ihm gleich zu tun und für die Befreiung vom Neokolonialismus den eigenen Tod als notwendiges Opfer in Kauf zu nehmen.²⁴⁴

Die Aufnahmen aus dem Plattenladen werfen ihr Licht noch auf ein weiteres Problem. Mit der Verknennung der subversiven Kraft von Popmusik, die die beiden Regisseure mit Adorno teilen, geht auch eine Verknennung inner-US-amerikanischer Konflikte einher, die dem nationalen Schematismus des antikolonialen Kampfes durchs Netz gehen. Genauso wie die antikoloniale Perspektive in einer Affirmation der eigenen nationalen Selbstbestimmung etwaige Brüche und Diversitäten im Inneren ignoriert, geraten auch Asymmetrien in der Konstitution des imperialistischen Gegners aus dem Blick.²⁴⁵ In der schwarzen Musik des Rhythm & Blues wie später in Soul und Funk manifestierte sich trotz ökonomischer Interessen ein Widerstand im Kulturellen, der den politischen Kampf der Bürgerrechtsbewegung sowie der *Black Power* – Bewegung begleitete.²⁴⁶ Gerade im Jahr 1968, in dem LA HORA DE LOS HORNOS fertiggestellt wurde, kam es mit dem tödlichen Attentat auf Martin Luther King sowie einer Verhaftungswelle von Mitgliedern der *Black Panther Party* zu einem gravierenden Einschnitt der Bewegung. Van Deburg beschreibt in seiner historischen Darstellung den Gebrauch der Popmusik in den militanten Ausformungen der Bürgerrechtsbewegung auf eine Weise, die der Filmtechnik im Dritten Kino sehr ähnelt: „They used cultural forms as weapons in the struggle for liberation and, in doing so, provided a much needed structural underpinning for the mo-

²⁴³ “El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Es ya la vida y la liberación misma totales.”

²⁴⁴ Michaela Ott zeigt auf, wie in HUNGER (Großbritannien 2008) von Steve McQueen der IRA-Kämpfer Bobby Sands, eine weitere Ikone des Anti-Imperialismus, ebenfalls in der Form eines Erbärmdebildes in Szene gesetzt wird: Ott, Michaela (2018): „Mediale Affizierung und Oberflächenbildung in Steve McQueens Spielfilm *Hunger*“, in: Holl / Kaldrack / Miksch / Stutz / Welinder (2018), 179–190.

²⁴⁵ Ismail Xavier schreibt über den nationalistischen Impetus der antikolonialistischen Kulturbewegungen der 1960er und 70er Jahre, insbesondere mit Blick auf Brasilien: „Nationalist cultural projects in countries like Brazil took the dialectics of affirmation of the self through the ‚negation of the other‘ as an essential aspect of their struggle.“ Xavier, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis / London, 11.

²⁴⁶ Vgl. Rabaka, Reiland (2013): *The Hip Hop Movement. From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, Lanham.

vement's more widely trumpeted political and economic tendencies."²⁴⁷ Die Musik erscheint hier also in der Rolle, die im Dritten Kino der Kamera zugeteilt wurde. Indem Getino und Solanas die Popmusik nur als ideologischen Ausfluss des US-Imperialismus begreifen, verfehlen sie es, sie als Verbündeten in ihrem eigenen Kampf zu erkennen.

Auch die argentinische Situation im Neo-Kolonialismus ist vielschichtiger. Während bei Getino und Solanas die Argentinier als das von den USA kolonisierte Volk erscheinen, sind sie doch selbst auch Nachfahren der spanischen Kolonisatoren. Die indigene Bevölkerung des Landes wird vom Film separat adressiert, im achten Segment, und auf andere Weise ins Bild gesetzt als die Mehrheitsbevölkerung. Zu Recht kritisiert der Film ihre desolate Lage in der damals aktuellen politischen Situation. Doch ist der Blick, den die Kamera ihnen gegenüber einnimmt, ein bemitleidender, einer, der die Indigenen partiell zu Objekten degradiert. Während zunächst ein Indio, der zusammen mit seiner Familie vor einer Strohhütte gruppiert zu sehen ist, über mangelnde Hilfeleistung spricht, wird seine Klage bald ausgeblendet und von einer Frauenstimme aus dem Off übertönt, die die Situation in objektivierender, allgemeiner Diktion wiedergibt. Die Kamera streift alsdann durch das Dorf und beobachtet dessen Einwohner:innen, die davon sichtlich unangenehm berührt sind (Abb. 56a und b). Sie werden nicht, wie es in den anderen Segmenten des Films der Fall ist, dazu aufgerufen, sich als Subjekte im Kampf gegen den Neokolonialismus zu verstehen, sondern erscheinen nur als passives Symptom der Fremdherrschaft. Die Militärdiktatur sorgt sich nicht gut genug um sie. Nach der Revolution würde man sich besser um sie kümmern, so scheint der Film zu suggerieren. Im Vergleich mit René Vautiers Film *AFRIQUE50* aus dem Jahre 1950, der in seiner wütenden politischen Anklage, seinen rhythmischen Montagen und repetitiven, leidenschaftlichen Voice-Over-Kommentaren, die den Zuschauer geradezu aufpeitschen und in ihren Bann ziehen, als Drittes Kino *avant la lettre* bezeichnet werden kann, fällt dies besonders deutlich auf. Der nur 17-minütige ältere Film prangert den französischen Kolonialismus in Westafrika an und zeigt die menschenverachtenden Ausbeutungspraktiken, die dort zum Einsatz gelangen. Wie Getino und Solanas zeigt Vautier schlicht gekleidete Menschen in dürftigen Behausungen. Aber er zeigt sie als Subjekte ihrer Welt: als kochende, arbeitende, tanzende, handwerkende und lachende Menschen (Abb. 57a und b).²⁴⁸ Erst dadurch gewinnt die Empörung des Films ihre volle Kraft. Auch wenn es sich bei weitem nicht um die manichäische Weise der Darstellung kolonisierter Menschen handelt, die Frantz Fanon im französi-

²⁴⁷ Van Deburg, William (1992): *New Day in Babylon. The Black Power Movement and American Culture, 1965 – 1975*, Chicago, 9; vgl. ferner Rabaka (2013), 145.

²⁴⁸ Die Trommelmusik auf der Tonspur hingegen zieht sich monoton durch den gesamten Film und gewinnt dadurch eine gewisse Flächigkeit, was durchaus als orientalistisch kritisiert werden könnte.

schen Kolonialismus beschreibt, so reproduziert der Blick, den Getino und Solanas auf die indigene Bevölkerung Argentiniens werfen, diese doch als Andere, als eine von der übrigen Bevölkerung grundverschiedene Gruppe, trotz der anti-rassistischen Kommentare aus dem Off sowie des interviewten Indios. Trotz ihres entschiedenen Kampfes gegen die neokolonialen Verhältnisse, reproduzieren sie hier selbst einen kolonialen Blick, der die Kolonisierten in Abhängigkeit hält. In dieser Weise zumindest ähnelt ihre Praxis derjenigen des Kolonialherren, der nach Fanon „den Kolonisierten *geschaffen* hat und *noch fortführt, ihn zu schaffen*.“²⁴⁹

Getino und Solanas gelingt nichtsdestotrotz eine umfangreiche Kritik der bestehenden Verhältnisse auf verschiedenen Ebenen, die souverän eine Vielzahl filmischer Mittel auf mitunter originelle Weise verwendet, um so eine den herrschenden Zuständen angemessene emotionale Reaktion Zuschauer:innen zu provozieren. Die klare Trennung zwischen Freund und Feind, der nationalistische Pathos und die martialische Wut verdecken jedoch Brüche, Diskrepanzen und Widersprüche sowohl hinsichtlich der eigenen Position als auch in Bezug auf den imperialistischen Gegner. Es sind dies gerade die Punkte, die durch die konsequente Nutzung des Films als Kriegstechnik bedingt sind. Kritik, die sich als Angriff versteht, entbehrt hier einer Selbstreflexion, die über die Auseinandersetzung mit der Gegenposition zu Selbstkritik und einer umfangreicheren Einschätzung der Lage imstande wäre. Der patriarchale Gestus und die Stilisierung Che Guevaras erscheinen als logische Folge dieser mangelnden Flexibilität. Die Ästhetik erzeugt, neben ihrem Einsatz als bloße Waffe, mitunter der immanenten Kritik Jias verwandte kritische Potentiale, wenn etwa durch die Aufrufung von Eisensteins STREIK eine historische Genealogie politischer Kämpfe aufgezeigt wird, die über Unterschiede und Ähnlichkeiten verschiedener Zeiten und Ereignisse einen Reflexionsraum eröffnet. An anderen Stellen gewinnen die ästhetischen Formen aber auch eine Widerständigkeit gegen ihre Indienstnahme als Kriegstechniken, entgegen der Intentionen der Regisseure.

Während das Dritte Kino in der Form, in der es von Getino und Solanas in ihrem Manifest postuliert wurde, im Grunde nur von ihrem eigenen Film realisiert worden ist, wurde der Begriff im weiteren Sinn auf eine sehr breite, vielgestaltige Reihe filmischer Werke und programmatischer Positionen angewendet, die im globalen Süden der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind und über innovative filmische Mittel eine radikale politische Praxis verwirklichen wollten. Obgleich dazu auch afrikanische und asiatische Filme zählen, sollen im Folgenden weitere lateinamerikanische Werke des Dritten Kinos in diesem weiter gefassten Sinn diskutiert werden, die interessante Alternativen zum Projekt von Octavio

²⁴⁹ Fanon, Frantz (1981): *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt, 30. Hervorhebungen wie im Original.

Getino und Fernando Solanas darstellen. Auch sie variieren vor dem Hintergrund des Kampfes um Unabhängigkeit das Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik.

3.3 Imperfektion als Strategie

Der kubanische Regisseur und spätere Präsident des *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*, des staatlichen Filminstituts Kubas²⁵⁰, Julio García Espinosa argumentiert ebenfalls für ein politisches Kino, das sich in den Dienst der Revolution stellt. In seinem Manifest *Por un Cine Imperfecto* aus dem Jahre 1969 schreibt er: „The revolution has liberated us as an artistic sector. It is only logical that we contribute to the liberation of the private means of artistic production.“²⁵¹ Anstelle der in Getino und Solanas‘ Film impliziten Anforderung an das Kino, alle technischen Möglichkeiten auszuschöpfen, wie es sich für eine Waffe, ein Kriegsinstrument gehört, fordert García Espinosa jedoch eine Poetik der technischen Unausgereiftheit. Dies begründet er zum einen damit, dass ein Kino auf dem neuesten Stand von Kunst und Technologie fast nur in der kapitalistischen Welt zu finden sei und dementsprechende politische Züge aufweise: „Nowadays, perfect cinema – technically and artistically masterful – is almost always reactionary cinema.“²⁵² Zum anderen argumentiert er von einem Kunstbegriff aus, nach dem ästhetische Perfektion interesselos zu sein hat.²⁵³ Dies sei jedoch unter den gegenwärtigen Bedingungen nicht möglich, sondern erst, nachdem die Revolution die Massen in einer Weise befreit habe, durch die diese selbst in die Lage versetzt würden, künstlerisch zu produzieren:

„A new poetics for the cinema will, above all, be a ‚partisan‘ and ‚committed‘ art, a consciously and resolutely ‚committed cinema‘ – that is to say, an ‚imperfect‘ cinema. An ‚impartial‘ or ‚uncommitted‘ (cinema), as a complete aesthetic activity, will only be possible when it is the people who make art.“²⁵⁴

Auch wenn dies zunächst eine eigentümlich zirkuläre, bzw. widersprüchliche Argumentation zu sein scheint, die das interesselose Kunstschaffen mit der Massenkunst zusammenfallen

²⁵⁰ Vgl. Chanan, Michael (2004): *Cuban Cinema*, Minneapolis / London, 9f.

²⁵¹ García Espinosa, Julio (1979): „For an Imperfect Cinema“, in: MacKenzie, Scott (Hg.) (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley / Los Angeles, 327–341, hier: 338.

²⁵² Ebd., 328.

²⁵³ Die Interessellosigkeit als ästhetische Kategorie geht auf Immanuel Kant zurück, der das ästhetische Urteil seiner Qualität nach als *interesseloses Wohlgefallen* definiert: „*Geschmack* ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.“ Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt, 124. Kursivierungen im Original gesperrt.

²⁵⁴ García Espinosa (1979), 338.

lässt, welche ihrerseits doch auf politischem Interesse zu beruhen scheint, führt García Espinosa doch handfeste Konsequenzen an. Diese bestehen darin, auf die Wahl der Mittel sowie der künstlerischen Techniken keine größeren Gedanken zu verschwenden:

„Imperfect cinema is no longer interested in quality or technique. It can be created equally well with a Mitchell or with an 8mm camera, in a studio or in a guerilla camp in the middle of the jungle. Imperfect cinema is no longer interested in pre-determined taste, and much less in ‚good taste‘.“²⁵⁵

Das Ziel seiner Poetik besteht schließlich – erneut den historischen Avantgarden verwandt – darin, dass Kunst als gesonderter Bereich verschwindet, da sie eingeht in das alltägliche Handeln der Massen: „Art will not disappear into nothingness; it will disappear into everything.“²⁵⁶

Unter seiner Federführung entstand 1970 ein Gemeinschaftsprojekt mehrerer Regisseure zum Vietnamkrieg, das ebenfalls die Frage nach dem Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik auf dem Feld des Krieges stellt: *TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL* (CUB 1970, Regie: Julio García Espinosa / Miguel Torres / Roberto Fernández Retamar). Der Titel nennt bereits eine Hauptthese, die im letzten Teil des Films ausgeführt wird: der Dritte Weltkrieg ist aus der Sicht der sogenannten Dritten Welt bereits 1970 Realität. Ihn als Frieden zu verkennen, kann nur den westlichen Ländern einfallen. Wie *LA HORA DE LOS HORNOS* arbeitet der Film mit Texteinblendungen, Archivbildern und einem Off-Kommentar. Trotz der ebenfalls klaren politischen Stellungnahme und der marxistischen wie anti-imperialistischen Diktion besitzt der Film einen vergleichsweise nüchternen Ton. Zu Beginn wird mithilfe von simplen Karten der bisherige Kriegsverlauf geschildert.²⁵⁷ Später werden Techniken der Bombenschärfung und der Gefangennahme amerikanischer Piloten demonstriert. Abweichende ästhetische Mittel erhalten vor diesem minimalistischen Hintergrund ein besonderes Gewicht. So etwa der Freeze Frame und die zweimalige Wiederholung eines Napalmbombenabwurfs (Abb. 58). Oder die monotonen Maultrommelklänge, die zu einer Liste erklingen, die die US-Firmen nennt, die an der Herstellung der Brandwaffe beteiligt sind. Ebenfalls filmisch wenig aufwendig, doch in ihrer Wirkung eindrücklich ist eine Sequenz, in der ein Augenpaar in starker Nahaufnahme gezeigt wird. Auf der Tonspur verliest die Kommentarstimme dazu den Bericht einer Vietnamesin – das Augenpaar suggeriert, dass es der Autorin der Zeilen gehört –

²⁵⁵ Ebd., 341.

²⁵⁶ Ebd., 342.

²⁵⁷ Gemeint ist hier eine nüchterne Darstellung im Sinne einer ästhetischen Form. Inwiefern die Darstellung historisch zutreffend ist, soll hier nicht diskutiert werden.

über die grausamen Folterungen, die sie über sich hat ergehen lassen müssen. Die Augen werden dabei frei bewegt und erscheinen, da die Person den Kopf bewegt, nicht immer im Zentrum des Bildes (Abb. 59). Anders als die im letzten Abschnitt beschriebenen auffordernden Augen aus Eisensteins *STREIK*, wird hier ein möglichst roher dokumentarischer Zweck erfüllt, wohl aber in seiner Rohheit explizit ausgestellt. Noch weniger formal bearbeitet ist eine Reihe von Filmstücken, die ohne erkennbaren Montagewillen aufeinander folgt, teilweise schwer zu identifizieren ist, bzw. auf teils verblichenem Ausgangsmaterial zu gründen scheint und allein aufgrund ihres dokumentarischen Werts wirkt. Es handelt sich um schockierende Aufnahmen von Verbrennungsopfern und Leichen sowie von Folterungen. Durch ihre teilweise schlechte Bildqualität und unbedarfte Kameraarbeit gewinnen die Bilder einen authentischen Eindruck, der ihre Wirkung noch verstärkt (Abb. 60a bis d).²⁵⁸

In diesem Sinne scheint der Film die Forderungen des Manifests einzulösen. Durch sein Sujet gewinnt der Topos des Imperfekten jedoch noch eine weitere Bedeutung, die in García Espinosa's Text nicht explizit war, doch durch die kubanische Erfahrung des Guerillakampfes vorgeprägt gewesen ist. In der zurückgenommenen, am schlichten Inhalt orientierten Ästhetik scheint Solidarität zum technologisch unterlegenen Vietnam auf, das die Asymmetrie der Machtverteilung für sich nutzen muss. Der Film, der mit basalen Mitteln die Schrecken des Krieges aufzeigt, ähnelt den Strategien der Vietcong, die er ins Bild setzt. So etwa derjenigen eines Zimmermanns, der mittels diverser Experimente eine Technik entwickelt hat, die Splitterbomben des US-Militärs zu entschärfen.²⁵⁹

Wie Getino und Solanas greift García Espinosa folglich auf den technologischen Fortschrittsdiskurs zurück, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Anstatt den Film als Technologie, ästhetische Praxis und soziale Rezeptions- und Diskussionsanordnung auf optimale Weise zu nutzen, um das Maximum an politischem Effekt zu erzielen, zeigt sich seine Filmarbeit zurückgenommen, primitiv und teilweise unbedarft. Nichtsdestotrotz bleibt das Ziel durchaus das gleiche. Auch García Espinosa drängt auf einen direkten politischen Effekt. Der Unterschied besteht, so könnte zugespitzt argumentiert werden, lediglich darin, dass sich das Ge-

²⁵⁸ Schlechte Bildqualität ist auch als ästhetisches Mittel zur Erzeugung dieses Authentizitätseindrucks bekannt. So hat beispielsweise Gillo Pontecorvo in seinem Film *LA BATTAGLIA DI ALGERI (I / ALG 1966)* neben weiteren Tricks sein Material mehrfach kopiert, um den Look seines Films auf diese Weise der abgenutzten Ästhetik von Nachrichtenbeiträgen anzugleichen. Vgl. Bignardi, Irene (2000): „The Making of ‘The Battle of Algiers’“, in: *Cinéaste* 25 (2), 14–22, hier: 20.

²⁵⁹ Im französischen Gemeinschaftsfilm *LOIN DE VIETNAM (F 1967, Regie: Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais)* ist dieser technologische Gegensatz noch stärker betont. So etwa in einer der ersten Sequenzen, die im Kommentar vom reichen Krieg der Amerikaner und dem armen Krieg der Vietnamesen spricht und die mit Bomben vollgeladenen US-Frachter mit den händisch produzierten Minibunkern in Vietnam in Parallelmontage zeigt.

wicht von der Form auf den Inhalt verschiebt. Bedenkt man die drastischen Gehalte der gezeigten Bilder, so kann ebenso von einer physiologischen, schockartigen Wirkung gesprochen werden, wie dies bei den argentinischen Filmmachern der Fall gewesen ist. Und letztlich verschwindet die formale Ebene in *TERCER MUNDO*, *TERCERA GUERRA MUNDIAL* nicht. Gerade die ausgestellte formale Einfachheit, der mitunter ungeschickt gewählte Bildausschnitt, die willkürlich anmutende Kameraarbeit und das schlechte Filmmaterial wirken selbst als Form. Sie markieren das Gezeigte mit einer Aura der Authentizität, die den Schockeffekt des Abgelichteten nochmals verstärkt.

In der brasilianischen *Tropicália*-Bewegung wie sie sich kinematografisch im *Cinema Novo* und stärker noch im *Cinema Marginal* zeigt, wird hingegen eine Programmatik entworfen, die zwar auch von Gewalt handelt, dabei aber eine nicht-instrumentelle Logik besitzt.

3.4 Kannibalismus als Kulturtechnik

Mit der tropikalistischen Bewegung in Brasilien entsteht etwa gleichzeitig mit den beschriebenen Filmprogrammatiken aus Argentinien und Kuba eine Neo-Avantgarde, die ebenfalls einen Diskurs über ästhetische Techniken führt. Die Konzepte des *Dritten Kinos* und des *Cine Imperfecto* wurden, wie beschrieben, auf der Grundlage marxistischer Theoriebildung entwickelt und rekurrten jeweils unterschiedlich auf den wissenschaftlich-technologischen Fortschrittsdiskurs: in einem Fall wurde die Technik als Mittel der Gegengewalt angeeignet, im anderen wurde eine Filmprogrammatik als Anti-These zum technologischen Entwicklungsdiskurs erarbeitet. Das hier zu diskutierende brasilianische Kino hingegen greift auf eine ältere Kulturtechnik zurück, die zum einen indigenen Ursprungs ist, zum anderen jedoch keinerlei Probleme mit der Einverleibung fremden Materials hat: die Menschenfresserei. Der Rückgriff geschieht über ein Dokument des brasilianischen Modernismus: das *Anthropophage Manifest*, das Oswald de Andrade 1928, beziehungsweise – nach Eigendatierung – im 374ten Jahr der Verschlingung des Bischofs Sardinha geschrieben hat.²⁶⁰

Das Manifest besteht aus einer Reihe kurzer, oftmals elliptischer Textstücke, die durch schmale Linien voneinander abgetrennt werden – möglicherweise in Anlehnung an Rimbauds *Une saison en enfer*²⁶¹ – und sich um eine Zeichnung Tarsila do Amarals, eine Variation auf

²⁶⁰ Sardinha war von 1552 bis 1556 Bischof von Bahia und wurde offenbar von indigen Bewohnern verspeist. Vgl. Nagib, Lúcia (2019): Multimedia identities: an analysis of *How Tasty Was My Little Frenchman*, in: *Screen* 60 (1), 160–171, hier: 163.

²⁶¹ Rimbaud, Arthur (1873): *Une saison en enfer*, in: ders. (2012) : *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, hrsg. von Louis Forestier, Paris, 175–204.

ihr Ölgemälde *Abaporu* (1928), herum gruppieren (Abb. 61).²⁶² „Nur die Anthropophagie verbindet uns. Sozial. Ökonomisch. Philosophisch“ setzt der Text ein und verkündet zwei Passagen später, wie um ein Beispiel zu geben, eine philosophische Verschlingung Shakespeares: „Tupi or not Tupi, that is the question“, steht dort auch im Original auf Englisch.²⁶³

Im selben Jahr wie Oswald de Andrades Manifest erscheint Mário de Andrades Roman *Macunaíma – Der Held ohne jeden Charakter*, der 1969 unter demselben Titel von Joaquim Pedro de Andrade als Film adaptiert wurde.²⁶⁴ Der Film enthält zahlreiche inhaltliche Veränderungen zum Ausgangsstoff, insbesondere bezüglich des Kontexts seines Entstehens in den Jahren nach der Errichtung der brasilianischen Militärdiktatur. So erscheint der titelgebende Protagonist Macunaíma, der bei seiner Geburt von seinem Bruder als „der Held unseres Volkes“ gefeiert wird als Gegenbild zur nationalistischen Propaganda der Entstehungszeit des Films, die nach Peter W. Schulze auch über das Titellied hervorgerufen wird: den *Desfile aos Heróis do Brasil* von Heitor Villa Lobos aus dem Jahre 1936, den *Parademarsch auf die Helden Brasiliens*.²⁶⁵ Die Handlung des Films reicht von der Geburt des Helden bis zu seinem Tod. Sein Leben führt ihn dabei aus dem Urwald, wo er mit seiner Mutter und seinen beiden Brüdern lebt, nach São Paulo und von dort wieder zurück. Zwischen diese Fixpunkte sind zahlreiche Episoden aneinandergereiht, die selten zwingend aufeinander aufbauen und keiner stringenten Dramatik folgen. Der Held erscheint insofern *ohne jeden Charakter*, als dass er unbeständig, gewissenlos und triebhaft agiert. Seine wiederkehrende Losung, wenn ihm – was häufig der Fall ist – nicht nach Arbeit ist, lautet: „Oh, diese Faulheit!“. Es handelt sich somit um eine Variation auf eine klassische Figur der brasilianischen Kultur, die in Literatur, Musik und Film häufig angetroffen werden kann: den Malandro, einen urbanen Slacker, der nie verlegen ist, durch einen kleinen Trick einen Vorteil auf Kosten seiner Mitmenschen herauszu-

²⁶² *Abaporu* bedeutet in der Sprache des Volksstamms der Tupi, denen Kannibalismus nachgesagt wurde, *Menschenfresser*. Neben ihrem Lebensgefährten Oswald de Andrade, dem Autor des *Macunaíma*, Mario de Andrade, und anderen gehörte sie der sogenannten *Gruppe der Fünf* an, dem Zentrum der künstlerischen Anthropophagie-Bewegung.

²⁶³ Andrade, Oswald de (1928): „Manifesto Antropofago“, in: *Revista de Antropofagia*, 3 und 7; hier: 3.

²⁶⁴ MACUNAÍMA (Brasilien 1969), R: Joaquim Pedro de Andrade. Die drei de Andrades sind nicht miteinander verwandt.

²⁶⁵ Vgl. auch allgemein zum Kontext der Militärdiktatur und der Thematisierung der *Brasildade*, einer vermeintlich eigentümlich brasilianischen Wesenhaftigkeit: Schulze, Peter W. (2015): *Strategien >kultureller Kannibalisierung<. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld, 160ff. Der Text des Liedes ist klarerweise nationalistisch, die musikalische Form lässt jedoch aufgrund ihres versetzten Rhythmus weniger an einen klassischen Marsch denken. Tatsächlich handelt es sich bei dem Stück um einen so genannten *Marcha de Rancho*, der auch karnevaleske Züge besitzt (Vgl. Torres, George (Hg.) (2013): *Encyclopedia of Latin American Popular Music*, Santa Barbara, 236). Der Gesang ist zudem nicht um eine präzise Einhaltung des Taktes bemüht. Zusammen mit dem grölenden Tonfall erscheint das Lied fast wie seine eigene Parodie, was wiederum recht präzise zum Film passt.

schlagen, im Kern jedoch das Herz am rechten Fleck trägt.²⁶⁶ Zwar handelt es sich somit um eine verbreitete Persona der brasilianischen Kultur, doch scheint hier im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit eine starke Ähnlichkeit mit Jia Zhangkes Taschendieb Xiao Wu auf. Die Unbeständigkeit der Hauptfigur ist jedoch nicht nur eine charakterliche, sondern wird im Film auch physisch markiert. Macunaíma wird in der Gestalt eines schwarzen Mannes mittleren Alters geboren, dargestellt vom Komödientheaterdarsteller Grande Otelo, und verwandelt sich im Verlauf des Films erst temporär, dann auf Dauer in einen weißen blonden Mann. Auch die weiteren Figuren sind überraschend besetzt: sein Bruder Jiguê ist ein junger schwarzer Mann, sein Bruder Maanape ein alter weißer Greis. Seine Mutter wiederum wird von einem Mann in pseudo-indigener Tracht gespielt, der nach der gerade beschriebenen Verwandlung des Helden Macunaíma selbst verkörpert, während Grande Otelo im Verlauf des Films als Macunaímas Sohn (wieder-)geboren wird. Zudem wechseln die Schauspieler sehr häufig ihre Garderobe und Frisuren, wodurch es zusätzlich ständig zu weiteren Transformationen kommt. Diese stete Dynamik scheint auch im Zusammenhang zum Kannibalismus zu stehen, der sich thematisch durch den gesamten Film zieht. Zunächst taucht er motivisch auf, jedoch mit jeweils recht unterschiedlichen Konnotationen. Das erste Mal wird er in einer Szene angedeutet, die ihn libidinös markiert. Während eines Liebesspiels mit der Frau seines Bruders, beißt diese Macunaíma lustvoll in den großen Zeh, welcher daraufhin blutverschmiert zu sehen ist. In einer weiteren Szene erscheint der Kannibalismus als Gefahr, die im Dschungel begegnen kann: Ein wilder Kannibale in Blätterrock und rotem Vollbart jagt Macunaíma darin nach. Die letzte Szene des Films schließlich ist eine Mischung aus beiden Bedeutungskontexten: das Geschöpf Uiara, das von der sonoren Erzählerstimme aus dem Off als „kannibalische Hexe des Wassers“ beschrieben wird und die Gestalt einer schönen jungen Frau besitzt, lockt den lüsternen Macunaíma in einen Teich, worin er zu Tode kommt. Nur das künstlich rot blubbernde Blut und sein Jacket sind noch zu sehen. Sein Körper wurde schon vom Urwald verschlungen.

Etwa in der Mitte des Films taucht noch ein weiterer Kannibale auf, der sich zu einem Gegenspieler Macunaímas entwickelt: der Großindustrielle Venceslau Pietro Pietra, der als „kannibalischer Riese“ bezeichnet wird und dessen Körper durch diverse, schlecht versteckte Füllmassen grotesk überformt ist. Um an einen Talisman zu gelangen, den Pietro Pietra besitzt, folgt Macunaíma der Einladung auf die Hochzeitsfeier seiner Tochter. Die Feierlichkeiten

²⁶⁶ Vgl. Dennison, Stephanie / Shaw, Lisa (2004): *Popular Cinema in Brazil: 1930–2001*, Manchester / New York, 21f. Der Standardtext zum *Malandragem*, dem *Gaunertum*, in der brasilianischen Literatur liegt nur auf Portugiesisch vor und konnte hier nicht hinzugezogen werden: Candido, Antonio (1970). „Dialética da Malandragem“, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 8, 67–89.

finden im Innenhof von Venceslaus Palast um einen großen Swimmingpool herum statt. In diesem schwimmen menschliche Leichenteile und -gedärme. In einer Tombola werden Hochzeitsgäste ermittelt, die dann in den Pool geschmissen werden, in dem sie als Ingredienz einer gigantischen Brühe ums Leben kommen. Die illustren Gäste sträuben sich zwar dagegen, hineingeworfen zu werden, scheinen der Lage jedoch keinen allzu großen Ernst beizumessen. Auch die Frau und die Töchter Pietros sind Kannibalen und versuchen, Macunaíma in einer vorangegangenen Szene bereits in einem großen Suppentopf zu kochen. Mit Pietro Pietra, dem Kannibalen der Großstadt, wird ein neuer Kontext aufgerufen. In seiner stereotypen Darstellung als industrieller Bonze wird die kapitalistische Wirtschaft als kannibalisches System abgebildet, ein Konnex, der beispielsweise auch schon bei Bertolt Brecht zu finden ist. So heißt es im 2. *Dreigroschenfinale* aus der Dreigroschenoper: „Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich / Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt“.²⁶⁷ Die Ausbeutung als Menschenfresserei wird dabei dem Hunger der Arbeitenden und das Einfordern bürgerlicher Moralvorstellungen dem moralischen Versagen des Systems gegenübergestellt. Diese scharfe Anklage Brechts findet sich bei de Andrade jedoch nicht. Wie andere Szenen auch, ist die Hochzeitsfeier als geschmacklose Farce inszeniert. Und wie Pietro und Macunaíma versuchen, den jeweils anderen in den Swimmingpool zu manövrieren, gleicht weniger einem Kampf als einem Spiel. Die Thematik wird eher zur Schau gestellt und bespielt, als dass wütend Anklage erhoben würde, wie es etwa bei Getino und Solanas der Fall war.

Pietro Pietra ist darüber hinaus auch ein Kultur-Kannibale. Er verfügt über eine große Sammlung von Kunstwerken, Artefakten und Schmuckstücken aus allen Zeiten und Weltregionen, die in einem ausladenden Raum museal präsentiert werden. Darunter befinden sich – neben einem Filmprojektor – auch leicht bekleidete, lebende Menschen, die ruhig in gläsernen Schaukästen posieren. Pietro frisst also Menschen nicht nur im buchstäblichen Sinne, sondern auch auf zweierlei Weise in übertragener Hinsicht: als Kapitalist beutet er sie aus und als Kolonialist reißt er ihre Kulturgüter an sich. Zwar wird alles im Film ironisch gebrochen, als Farce und Travestie gezeigt, doch bleibt die Darstellung von Ausbeutung als Gewaltzusammenhang bestehen.

Als gewalttätig wird auch die Gegenwehr in Szene gesetzt und ebenso wenig ernsthaft. Die drei Brüder geraten in ihrer ersten Zeit in der Stadt in eine Verfolgungsjagd. Ci, eine mit Maschinengewehr bewaffnete Revolutionärin der Stadtguerilla, wird von einer Busladung Anzug und Sonnenbrille tragender Männer verfolgt, die auf sie schießen. Sie stellt sich schließlich

²⁶⁷ Brecht, Bertolt (2005): „Songs der Dreigroschenoper“, in: ders.: *Gedichte 1 (= Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Dritter Band)*, Frankfurt, 133–153, hier: 144f.

der Meute und bringt sie im Dutzend um. Einen abgetrennten Arm wirft sie nach ihrer Tat achtlos beiseite und macht sich danach aus dem Staub. Es ist nicht ganz klar, gegen wen sie da zu Felde zieht. Der Volkswagen, in dem ihre Verfolger unterwegs waren, scheint jedoch auf Nazis hindeuten zu wollen, d.h. auf die Militärdiktatur.²⁶⁸ Macunaíma nimmt ihre Fährte auf und zieht schließlich mit ihr zusammen. Das gemeinsame Wohnen in bunter Swinging-Sixties-Bude wird von der Stimme des Erzählers als Ehe-Alltag mit vertauschten Erwerbsrollen beschrieben: „Ci stand früh auf, um in die Stadt zu gehen und Krieg zu führen. Macunaíma blieb zu Hause und ruhte sich aus.“²⁶⁹ Er ist ausschließlich aus sexuellen und monetären Gründen an Ci interessiert. Beides wird als animalische Begierde gezeigt. Willenlos folgt er ihr, wie sie ihm ein Geldbündel nach dem anderen zuwirft, in die Hängematte (Abb. 62). Wie bei Pietro Pietra der Kannibalismus des Dschungels zur Grundfigur für kulturelle und sozioökonomische Gewaltprozesse der Stadt herangezogen wird, so wird auch hier die animalische mit materieller Begierde zusammenschaltet. Die Logik des Urwalds weitet sich auf Bereiche der sogenannten Zivilisation aus. Natur, Mensch und Gesellschaft erscheinen als gigantisches Verdauungssystem.

Auch die moderne Technik hat hier ihren Platz. Nach anfänglichem Schock über die Maschinenhaftigkeit des Großstadtlebens schließt Macunaíma Frieden mit der Technologie: „Die Menschen sind Maschinen und die Maschinen sind die Menschen der Großstadt. Er war beruhigt“, heißt es aus dem Off. Nach ihrem Sieg über Pietro Pietra kehren die Brüder in den Urwald zurück und nehmen dabei „die Schätze der Zivilisation“ mit sich: unter anderem einen Mixer, einen Ventilator und einen Fernsehapparat. Die Geräte sind selbstverständlich ohne Nutzen in einer Umgebung ohne Stromnetz und TV-Empfang.²⁷⁰ Doch jenseits dieses Gags zeigt sich an den Apparaten noch etwas anderes. Fast rührend erscheinen Fernseher und Ventilator neben Bananenstauden und Menschen harmonisch im Grünen (Abb. 63). Losgelöst von ihren funktionalen Zwecken kommen sie hier zu ihrem Recht, schlicht physische Objekte sein zu dürfen wie alles andere auch. Es handelt sich so verstanden nicht um eine Kritik an menschlicher Technik aus Sicht der natürlichen Welt des Urwalds. Vielmehr wird die Technologie nicht als das Andere der Natur markiert, sondern als Teil derselben. Der Urwald kennt solche Unterscheidungen einfach nicht.

²⁶⁸ Der Volkswagen erscheint auch im ein Jahr zuvor produzierten Film *HITLER TERCEIRO MUNDO* von José Agrippino de Paula, der ebenfalls dem satirisch-subversiven *Cinema Marginal* zugerechnet wird, mit gleichem Bedeutungsbezug.

²⁶⁹ Übersetzung d. Verf.

²⁷⁰ Peter W. Schulze sieht hier eine Kritik an der Technologie und am Diskurs einer Technisierung des ländlichen Raums; vgl. Schulze (2015), 190.

Neben dem Aspekt, die Anthropophagie als Urwaldlogik zur Matrix kultureller, gesellschaftlicher und ökonomischer Verhältnisse des modernen Lebens zu machen, ist dies der zweite Aspekt, in dem der Kannibalismus in MACUNAÍMA verhandelt wird: als Kreislauf der Natur, dem alle Entitäten gleichermaßen verhaftet sind. Ein ständiges Fressen und Gefressen-Werden, in dem sich Leben und Sterben gegenseitig bedingen. So wird Macunaímas Sohn vom selben Schauspieler dargestellt, der ihn selbst als jungen Mann verkörpert hat. Und seine Mutter ist derselbe Darsteller, der auch den erwachsenen Helden spielt. In dieser Grundidee, nach der alles wieder vom Dschungel geschluckt wird, was aus ihm hervorgegangen ist, und auch alles in anderer Form wiederkehrt, was einst verschwand, scheint auch die mangelnde Dramatik der Erzählung zu wurzeln, die zur gleichen Zeit für einen beträchtlichen Teil der Komik sorgt. So wird Pietro Pietra zwar als Gegenspieler Macunaímas gezeigt, aber eben als genau das: als *Gegenspieler*, nicht als Feind. Und während er in der Menschensuppe im Swimmingpool versinkt, bemerkt er zuletzt: „Es fehlt immer noch Salz.“ Als Satire behalten die überdrehten Szenen und Beobachtungen nichtsdestotrotz einen kritischen Impetus. Nur sind sie nicht in ein Argument eingelassen. Es handelt sich vielmehr um Elemente eines Panoramabilds des modernen Lebens aus dem Blick des Urwalds.

Es liegt nahe, in der Verwendung ästhetischer Formen des Films auch eine kannibalische Praxis zu sehen, die sich einverleibt, was sie in die Finger bekommen kann. Und tatsächlich können verschiedene Inkorporierungen fremden Materials bemerkt werden. So ist zunächst das brasilianische Komödienformat der *Chanchada* zu nennen, was wörtlich mit *Schweinerei* übersetzt werden kann und folglich Unanständiges verheißt. Schon durch die Besetzung des jungen Macunaíma durch Grande Otelo, einen der größten Stars dieses Genres ist der Bezug hergestellt. Bei der Chanchada handelt es sich um eine albern-frivole Spielfilmform, die etwa zu gleichen Teilen aus musikalischen Nummern und einer komischen Handlung besteht, die selbst wiederum auch sketchartige Episoden besitzt. Im Unterschied zum Hollywood-Musical sind die Musikeinlagen als innerdiegetische Auftritte integriert und treten nicht an die Stelle von mündlicher Kommunikation, sei es in Form von Dialogen oder inneren Monologen. Wie in vielen Chanchadas ist beispielsweise auch in AVISO AOS NAVEGANTES (BR 1950, R: Watson Macedo) Grande Otelo mit Oscarito, einem weiteren Star des Genres, als komisches Duo zu sehen. Die Ähnlichkeiten zu MACUNAÍMA, insbesondere bezüglich der Reihung sketchartiger Episoden, der Lust an Kostümen und sexueller Anspielungen sind derart ausgeprägt, dass man den Film auch als eine Neo-Chanchada bezeichnen könnte. Daneben lassen die Passagen um die Revoluzzerin Ci an die Filme Godards derselben Zeit denken. Insbesondere WEEK-END (F 1967) kommt aufgrund des Kannibalthemas in den Sinn. Doch ist es

auch die Farbigkeit des Eastmancolor-Films, die das Blut strahlend blubbern lässt und den Werbeplakaten eine eigentümliche Plastizität verleiht, die die beiden Filme miteinander verbindet (Abb. 64a und b). Zuletzt besitzen manche Einstellungen aus dem Urwald die Statik und Lakonik eines absurden Theaters (Abb. 65). Bei diesen Rückgriffen fällt es jedoch schwer, einen spezifisch kannibalischen Zug festzumachen, der über ästhetischen Einfluss und stilistische Rekurse hinausgehen würde. Was sich hingegen sagen lässt ist, dass alle oben genannten formalen Charakteristika zu einer gewissen Ernstlosigkeit des Gezeigten und einem Entzug von kausalen Zusammenhängen beitragen. Die gleichsam von ihrem Schicksal abgelösten Figuren Godards, die Lust an Verkleidung und anarchischem Humor der Chanchada sowie der Nihilismus eines Beckett, die sich allesamt in unterschiedlicher Deutlichkeit in MACUNAÍMA finden, sorgen für eine additive Struktur, die bestehende politische und weltanschauliche Positionen unterläuft, dabei aber keine eigene Agenda ausbuchstabiert. Die formale Ebene trägt so zu der am Kannibalismus entwickelten grausam-ambivalenten Logik des Urwalds bei, der Rückgriff selbst kann jedoch nicht als spezifisch kannibalistisch ausgezeichnet werden.²⁷¹ Die Episoden des Films erscheinen aber in ihrer mitunter unzusammenhängenden Aneinanderreihung wie die kurzen Fragmente des Manifests von Oswald de Andrade, in dem die durch schmale Linien markierten Trennungen der einzelnen Sätze als Nicht-Sätze fast genauso prominent erscheinen wie die Textstücke selbst und der weiße Grund, dem beides entspringt, den größten Raum einnimmt. Die Textgestalt ähnelt darin der Zeichnung Tarsila do Amarals, die im Originaldruck im Zentrum des Manifests erscheint. Nur wenige dünne und leicht unruhige Linien machen die Figur des dargestellten Menschenfressers aus, die zum größten Teil aus voluminösen, runden weißen Flächen besteht und damit die Unbestimmtheit des farbigen und plastisch schattierten Ölbildes noch steigert. Kein aggressiver Menschenfeind ist hier ins Bild gesetzt, sondern eine größtenteils undefinierte Figur, die sich den Raum mit Boden, Kaktus und Sonne teilt – wie mit dem Text, der um sie herum gruppiert ist (Abb. 61).

3.5 Der Tod des Kameramanns und die Geburt des Neoliberalismus

In den Jahren 1975 bis 1979 entsteht Patricio Guzmáns dreiteiliger Film LA BATALLA DE CHILE, der den Putsch an Salvador Allende im September 1973 thematisiert. Es handelt sich um einen engagierten politischen Film, der hauptsächlich aus Straßeninterviews, Aufnahmen von

²⁷¹ Grausam-ambivalent im Sinne einer für spezifisch menschliche Bedürfnisse des Verstehens ignorante Unerbittlichkeit natürlicher Prozesse. Vgl. Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt.

Reden und politischen Diskussionen sowie Archivmaterial besteht und von einem Off-Kommentar begleitet wird. Der Film positioniert sich dabei klar auf der Seite von Allendes sozialistischer Bewegung, doch lässt er ebenso die Stimmen der bürgerlichen und faschistischen Opposition zu Wort kommen (auch wenn insbesondere letztere eher vorgeführt wird) und bemüht sich um eine Aufklärung der unterschiedlichen Interessen und Ideologien. Der Film ist im Exil fertiggestellt worden. Die Militärdiktatur Augusto Pinochets, die nach dem Putsch installiert worden ist, machte eine Weiterarbeit vor Ort unmöglich und beendete das politische Kino in Chile. Unter Bedingungen drakonischen Staatsterrors setzten die ersten neoliberalen Wirtschaftsreformen ein, die von dort ihren bis heute andauernden Siegeszug angetreten sind. Wie die bereits diskutierten Filme verhandelt auch LA BATALLA DE CHILE den Themenkomplex von Krieg und Film. Der Untertitel gibt der Thematik jedoch bereits eine andere Richtung: „La lucha de un pueblo sin armas“ – der Krieg eines Volkes *ohne* Waffen. Anstatt den Film als Waffe aufzufassen, wird er hier als das Andere der Gewalt gezeigt, als ein Kampf mit anderen Mitteln. Er versucht, dem Reformismus der Unidad Popular entsprechend ein Medium der demokratischen Willensbildung zu sein. Das Scheitern Allendes und der Sieg der politischen Reaktion scheinen jedoch am Ende des Films – gegen seine Intention – gerade dadurch die Waffe wieder als Notwendigkeit zu rehabilitieren.

Anfang der 1970er Jahre war Chile ein Sonderfall, da es anders als Kuba oder China nicht per Revolution, sondern durch demokratische Wahlen und innerhalb des institutionellen Gefüges eines liberalen Rechtsstaats sozialistisch reformiert werden sollte.²⁷² Insbesondere für Lateinamerika war dies bemerkenswert, insofern die Gewalt hier vielfach einen expliziten Stellenwert in den Revolutionstheorien einnahm. So hatte Che Guevara in seiner sogenannten Fokustheorie den Guerillakampf einer kleinen zur Tat entschlossenen Gruppe – dem Fokus oder Brandherd der Revolution – nach kubanischem Vorbild als wesentlichen Faktor in der sozialistischen Revolution bestimmt:

„Die Guerilleros sind die kämpferische Avantgarde des Volkes, an einem bestimmten Ort irgendeines Territoriums postiert, bewaffnet, bereit, eine Reihe militärischer Aktionen zu entfalten, die auf das einzig mögliche strategische Ziel ausgerichtet sind: die Eroberung der Macht.“²⁷³

²⁷² Auch der Peronismus kann in dieser Weise als reformatorisches Programm einer zumindest sozialdemokratischen strukturellen Veränderung gesehen werden. Vgl. König, Hans-Joachim (2009): *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Stuttgart, 620.

²⁷³ Guevara, Ernesto Che (1966): „Guerillakrieg: eine Methode“, in: ders. (1976), 21–40, hier: 22.

Der Guerillakampf stelle neben den – nach der Theorie des historischen Materialismus – objektiven Bedingungen die subjektive Bedingung der Revolution dar.²⁷⁴ Nicht zuletzt dieser Zusammenhang, der in LA HORA DE LOS HORNOS durch die zahlreichen Zitate Guevaras und seine quasi-religiöse Stilisierung am Ende des Films aufgerufen wurde, bedingte die martialische Ästhetik ihres *Dritten Kinos*. Im Gegensatz dazu scheint LA BATALLA DE CHILE wie in einer Parallele zu Chiles demokratischen Weg in den Sozialismus eine pazifistische Ästhetik realisieren zu wollen. Der Film ist an einer einigermaßen neutralen Darstellung der Sachverhalte interessiert und versucht, divergierende Standpunkte zur Sprache kommen zu lassen sowie komplizierte Verhältnisse verständlich zu machen. Ihm geht es in erster Linie um eine Analyse der politischen Situation und der widerstreitenden Interessen – wenn auch mit eigener klarer Haltung.

Der Film beginnt mit dem Ende der Revolution. Der Präsidentenpalast *La Moneda* wird am 11. September 1973 von der chilenischen Luftwaffe bombardiert. Zunächst ist das Geschehen zusammen mit dem Titel und den Filmcredits als Lärm auf der Tonspur zu hören, bevor die Bilder zu sehen sind. Der Film springt dann zurück. Guzmán befragt im Vorfeld der Parlamentswahlen Anfang desselben Jahres, also nur einige Monate vor dem Putsch, Chilen:innen auf der Straße nach ihrer Einschätzung. Fast durchgängig stellt er bei Vertreter:innen unterschiedlicher Klassen, Schichten und Gruppierungen immer die gleichen oder zumindest ähnlichen Fragen: „Wie ist Ihre Prognose für den Ausgang? Wen haben Sie gewählt? Halten Sie demokratische Wahlen für das einzig vertretbare politische Mittel?“ Der Film erscheint hier zunächst wie eine Variation auf die Herangehensweise des *Direct Cinema* um Robert Drew Anfang der 1960er Jahre. So geht es auch in PRIMARY, der den demokratischen Vorwahlkampf in Wisconsin zwischen John F. Kennedy und seinem Konkurrenten verfolgt, um einen authentischen Eindruck politischer Willensbildung, der durch die bewegliche Kamera erzeugt wird.²⁷⁵ Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass bei Drew die Präsidentschaftsbewerber im Vordergrund stehen, bei Guzmán ist es die Bevölkerung. Der Regisseur ist in den Befragungen in LA BATALLA DE CHILE stets auch selbst im Bild zu sehen. Oftmals beginnt die Szene damit, dass er auf das Mikrofon schlägt, um später Synchronizität zwischen Bild und Ton herstellen zu können, und sich dann schnell auf einen Gesprächspartner zubewegt, bevor das Interview beginnt. Dies führt zu einer gewissen Dynamik, die noch durch die Kamera selbst gesteigert wird, die, wie um ihre Beweglichkeit unter Beweis zu stellen, tendenziell ein paar Schwenks mehr ausführt als nötig gewesen wären. Mehrfach handelt

²⁷⁴ Vgl. König, Hans-Joachim (2009): *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Stuttgart, 661ff.

²⁷⁵ PRIMARY (USA 1960), Regie: Robert Drew.

es sich bei diesen zusätzlichen Schwenks jedoch auch um Versuche, über mitgeführte Plakate, Zeitungen oder anderweitige Indizien die politische Zugehörigkeit des jeweiligen Interviewpartners sichtbar werden zulassen.

Beide politischen Lager sind zuversichtlich, die Wahl zu gewinnen. Und das demokratische Verfahren wird von der übergroßen Mehrheit der Befragten befürwortet. Einzig zwei Interviewte, die im Film ans Ende der Reihe gestellt worden sind, werfen bereits einen Schatten auf die kommenden Ereignisse voraus. Eine ältere Frau wünscht sich eine starke Führung und spricht davon, dass die „dreckigen Marxisten“ aus dem Land geschafft werden müssen. Und ein Arbeiter, der der Versammlung einer radikaleren linken politischen Gruppierung beiwohnt, würde sich zwar über einen Sieg der Sozialisten bei den Wahlen freuen, doch sei ein Bürgerkrieg nicht zu verhindern, auf den es sich vorzubereiten gelte. Allendes Regierungsbündnis geht als Sieger aus den Wahlen hervor, verpasst jedoch mit knapp 44 % der Stimmen die absolute Mehrheit. Da die Christdemokraten die Regierung Allendes nicht weiter tolerieren wollen, kommt es im Folgenden zu einer parlamentarischen Blockade. Der Film verfolgt das Geschehen der weiteren Monate, in denen die Opposition auf verschiedenen Wegen versucht, die Regierung zum Scheitern zu bringen. So wird zunächst den Ministern nach und nach das parlamentarische Vertrauen entzogen. Daraufhin kommt es zu mehreren Streiks von Arbeitgeberseite und zu einem Horten von Lebensmitteln seitens der Händler, um, so zeigt der Film, eine künstliche Knappheit zu erzeugen. Ferner beginnen die traditionell besser gestellten Minenarbeiter der Mine *El Teniente* einen Streik und es kommt zu Demonstrationen konservativer Studierender der katholischen Universität in Santiago.

Im Vergleich zu *LA HORA DE LOS HORNOS* wird deutlich, dass die Bilder hier nicht mehr in derselben Weise für sich sprechen können. War zwar auch in Getino und Solanas' Film der Einsatz von Kommentar und Texteinblendungen stark, diente er dort doch insbesondere als Verstärker der visuellen Ebene und als Kanalisierung des Gesehenen in die propagierte Sichtweise. Hier ist die Sprache nötig, um das Gesehene in seiner Komplexität verständlich zu machen und dem ersten Eindruck der Bilder entgegenzuwirken. Diese haben nämlich in gewisser Weise die Seiten gewechselt. Wir sehen Proteste gegen den Staat, Streiks, Demonstrationen, Polizeieinheiten, die gegen Demonstranten stehen (Abb. 66a bis d). All dies ist auch in *LA HORA DE LOS HORNOS* zu sehen gewesen. Doch handelt es sich hier um Streiks der Unternehmer, um Demonstrationen reaktionärer Kräfte und um eine Polizei, die offenbar versucht, die Gewalt einzuhegen. Ähnlich wie in *LA HORA DE LOS HORNOS* eine Widerständigkeit der Ästhetik gegen die politische Vereinnahmung durch die sprachliche Ebene sichtbar wurde, ist auch hier eine Eigenwertigkeit des Visuellen präsent. Der Kommentar ist ständig bemüht,

durch Kontextualisierung und Hintergründe dem visuellen Eindruck des Zuschauers entgegenzuwirken, der es gewohnt ist, in studentischen Protesten eine progressive Bewegung zu sehen und in Streiks eine antikapitalistische Aktion. Es sind jedoch nicht nur die Bilder. Die Situation ist selbst vielschichtiger. Die *Unidad Popular*, Allendes Wahlbündnis, ist ein Zusammenschluss verschiedener Parteien, die teilweise unterschiedliche Interessen verfolgen. Die Arbeiterschaft ist nicht homogen, sondern besitzt selbst asymmetrische Machtverhältnisse. Und auch wenn das linke Bündnis die stärkste Fraktion im Parlament bildet, hat es doch nicht die absolute Mehrheit hinter sich. Der Film zeigt all das in seiner Ambivalenz, versucht, nichts schön zu reden, doch bleibt durch alle Abwägungen hindurch klar in seiner Position der Verteidigung der sozialistischen Regierung. Und allen Widersprüchen, Brüchen und Divergenzen zum Trotz ist es am Ende doch wieder ganz einfach. Nachdem die Opposition auf legalem Weg nicht an ihr Ziel gelangt ist, wird der demokratische Konsens aufgekündigt und der Regierungspalast militärisch angegangen. Allende wird aus seinem Amt (und seinem Leben) gebombt. Die beginnende Militärdiktatur zählt zu den grausamsten der lateinamerikanischen Geschichte.²⁷⁶ Erneut erscheint der Film wie ein Negativbild von LA HORA DE LOS HORNOS. Während sich dort in Gestalt subkultureller Strömungen und der Rolle der indigenen Bevölkerung die Realität als komplexer erwiesen hat, als es der einfachen Kriegslogik des Films gelegen gewesen wäre, erscheint hier die Realität brachialer als es der Film mit seinen Differenzierungen nahegelegt hat.

Insofern wird auch der Film selbst bebombt. Das Bemühen, die Lage aufzuklären, die Geschehnisse nachzuzeichnen, die Positionen zu Wort kommen zu lassen – Praktiken demokratischer Willensbildung: all das wird mit dem Angriff auf die *Moneda* hinfällig. All die kleinen Unterscheidungen, Legitimierungen und kritischen Gegenreden werden mit einem Mal ausgeradiert, alle Widersprüche gordischer Natur mit einem Schlag gelöst. Der Luftangriff auf den Regierungspalast erscheint in allen drei Teilen des Films und bildet jeweils das zeitliche Ende der berichteten Geschehnisse. Er ist das Ende der Geschichte, der Ereignishorizont, von dem, einmal überschritten, kein Licht mehr zurückfindet. Eine traumatische Erfahrung, die nicht verarbeitet werden kann.²⁷⁷ Der Angriff auf den Film wird in der letzten Sequenz des ersten Filmteils besonders prominent sichtbar. Guzmán hat hier das Filmmaterial eines schwedisch-

²⁷⁶ Vgl. etwa zum Ausmaß staatsterroristischer Handlungen: Becker, David (1991): „Extremtraumatisierung und Gesellschaft — Die Folgen des Terrors in Chile“, in: Stoffels, Hans (Hg.): *Schicksale der Verfolgten*, Berlin / Heidelberg, 325–335.

²⁷⁷ Guzmán Film LA MEMORIA OBSTINADA aus dem Jahre 1997 zeigt die Reaktionen von Zuschauern auf LA BATALLA DE CHILE, die diesen Film, der in Chile bis in die späten 1990er Jahre, also auch nach Aufhebung der Zensur, nicht gezeigt worden ist und diskutiert die Unfähigkeit der Verarbeitung der Schrecken der Militärdiktatur nach Ende derselben. Vgl. dazu auch Klubock, Thomas Miller (2003): “History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzmán’s *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*”, in: *Radical History Review* 85, 272–81.

chilenischen Kameramanns eingefügt, der im Juni 1973 einen ersten Putschversuch einer kleinen Gruppe der chilenischen Armee aufzeichnet. Er wird dabei von einem Offizier tödlich getroffen. Leonardo Henrichsen filmt seinen eigenen Tod (Abb. 67). Entgegen der Programmatik des *Dritten Kinos*, die Kamera als Waffe zu verwenden, wird hier in grausamer Deutlichkeit der Unterschied beider Gerätschaften erkenntlich gemacht. Die Bilder des Kameramanns gingen um die Welt und wurden mitunter herangezogen, um die Unmöglichkeit einer friedlichen, demokratischen Revolution zu belegen. Dass es ohne Waffe nicht gehe, und dass die Ästhetik eben keine sei. So sang Wolf Biermann, der dabei sein Musikinstrument noch beiläufig als Kameraäquivalent propagiert, in seiner *Ballade vom Kameramann*:

„Die Kugel kam aus der Knarre / Die kam aus der Kamera nicht / Und unser Kampf geht da weiter / wo dieser Film abbricht / Mit Knarre und Gitarre / Genossen, das ist klar / Und das ist die ganze Wahrheit / der Unidad Popular.“²⁷⁸

So scheint der Film, nachdem er bemüht war, eine komplexere und vielseitigere Analyse der Geschehnisse zu bieten, am Ende gerade doch wieder und gegen seinen Willen die binäre Logik des Krieges zu rehabilitieren. In gewisser Weise endet somit nicht schon mit dem Putsch Pinochets die politische Filmarbeit in Lateinamerika, sondern erst mit dieser simplifizierenden These, die glaubt, die ganze Wahrheit der Unidad Popular abzubilden. Denn hier wird die fruchtbare Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Film als Kriegstechnik, die in diesem Kapitel von Argentinien über Kuba und Brasilien bis nach Chile nachgezeichnet worden ist, mit einem Schlag annulliert. Das neue Regime in Chile weiß hingegen von der Macht der Bilder. In einer Fernsehansprache wird von Pinochet und seinen Kameraden der Putsch legitimiert. Guzmán filmt das Material vom Fernseher ab, was zu Interferenzmustern führt. Er filmt den Bildschirm zudem in einem verzerrenden Winkel und unterlegt das Material mit Störgeräuschen (Abb. 68). Der Putsch wird als Störung gezeigt. Er durchkreuzt das System des demokratischen Rechtsstaates, lässt dadurch jedoch ein anderes System erkennbar werden.²⁷⁹ In diesem System war auch die parlamentarische Demokratie nur ein Mittel, geopolitische und Kapitalinteressen verfolgen zu können. Sie hatte die Funktion, der neokolonialen Ausbeutung Legitimation zu verschaffen. Nachdem sie sich jedoch als Hindernis für dieses System erwiesen hatte, wurde sie mit einem Schlage abgeschafft. Die Unidad Popular war

²⁷⁸ In Oliver Stones *SOUTH OF THE BORDER* sagt Hugo Chavez im Interview, dass es für seinen Sieg und den Erhalt der sozialistischen, von ihm boliviarisch genannten Revolution wesentlich war, auf den Rückhalt des Militärs zählen zu können. Dies nicht im Sinne, dass seine Macht direkt auf der militärischen beruhe, aber doch, dass das Militär nicht gegen den demokratischen Prozess vorgehen würde. Es handelt sich dabei um eine Reaktion auf die lateinamerikanische Geschichte der Militärputsche, die die Waffengewalt noch einmal anders verortet; *SOUTH OF THE BORDER* (USA 2009), Regie: Oliver Stone.

²⁷⁹ Vgl. Serres, Michel (1984): *Der Parasit*, Frankfurt.

sich im Klaren darüber, dass man sich nicht auf das institutionelle Gefüge würde verlassen können. Die Massenmobilisierungen zur Unterstützung der Regierung, die THE BATTLE OF CHILE zeigt, zeugen von der Einsicht, dass die gesellschaftliche Veränderung nicht zu Hause abgewartet werden kann. The revolution will not be televised.²⁸⁰ Die Konterrevolution hingegen schon.²⁸¹

Im Konzept von Getino und Solanas wurde die Filmtechnik als Kriegsinstrument propagiert, was jedoch insbesondere auf zwei Weisen nicht aufgegangen ist: zum einen hat die klare Freund/Feind-Unterscheidung zu einer Verkennung interner Differenzen sowohl in Lateinamerika als auch in den Gesellschaften des globalen Nordens geführt. Zum anderen zeigte sich, dass die Ästhetik eine Widerständigkeit gegen ihre vollständige Instrumentalisierung entwickelt und immer mehr – und auch Widerstrebendes – kommuniziert als von den Regisseuren intendiert worden ist.

Während Getino und Solanas in ihrem Manifest als theoretische Quelle auf den Guerilla-Kampf referieren, steht in García Espinosas Film TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL dieser ganz konkret in Gestalt des Widerstands des Vietcongs im Zentrum. In den autodidaktisch erlernten und aus der Not geborenen Strategien und Techniken der vietnamesischen Kämpfer gewinnt sein Konzept eines *imperfekten Kinos* einen Verbündeten. Ebenso wie deren Gegenwehr nicht nach den optimalen Verfahrensweisen sucht, sondern das effizient ausnutzt, was zur Hand ist, propagiert García Espinosa ein technisch unausgereiftes Kino, das vollständig in seiner Funktion, dem Kampf gegen Kapitalismus und Neo-Kolonialismus zu dienen, aufgeht.

Während sowohl das *Dritte Kino* Getinos und Solanas‘ als auch das *Cine Imperfecto* auf den abendländischen Fortschrittsdiskurs zurückgreifen, sei es in positiver oder negativer Art, weist die *Tropicália*-Bewegung diesen Diskurs in Gänze zurück. An die Stelle eines Entwicklungsmodells tritt die Logik des Kreislaufs der Natur, ein System, das weder klare Dichotomien, noch lineare Progressionen kennt. In MACUNAÍMA wird der Kannibalismus zur hervorstechenden Kulturtechnik dieses Grundgedankens. Auch die Technik wird zu einem Teil dieses a-hierarchischen Netzwerks. Statt Mittel zu einem Zweck zu sein, ist sie lediglich sie selbst.

Auch in LA BATALLA DE CHILE wird die binäre Logik des martialischen *Dritten Kinos* aufgebrochen. Doch auch wenn der Film sich selbst nicht als Kriegstechnik versteht, dringt der

²⁸⁰ Gil Scott-Heron: “The Revolution will not be televised”, Single, Flying Dutchman, 1971.

²⁸¹ Und doch zieht auch der Film teilweise seine Kraft aus dem Fernsehen, erhielten die Filmleute doch Zugang zu ihren bürgerlichen Gesprächspartner:innen, indem sie sich gerade als TV-Reporter ausgaben.

Krieg schließlich von außen in ihn ein. In der direkten Spiegelung von Waffe und Kamera in seinen Schlussbildern greift er die militante Wendung, die die Fragestellung des Verhältnisses von Technik, Ästhetik und Kritik in den hier diskutierten Filmen genommen hat, erneut auf und führt in aller Härte die Differenz der Gerätschaften vor. Schuss und Gegenschuss erzeugen hier keinen Dialog, sondern den Tod des Kameramanns, das Ende des politischen Kinos in Chile und den Beginn neoliberaler Reformen.

4. Technik als Machtstruktur im postkinematografischen Film

Nach dem Übergang vom analogen zum digitalen Film bei Jia Zhangke und dem Einsatz des analogen Films als Waffe im Dritten Kino rückt mit dem postkinematografischen Film ein vollständig digitales Phänomen in den Blick. In den im Folgenden diskutierten Filmen wird die digitale Technologie nicht nur als gegenwärtiger Standard der Filmproduktion verwendet, sondern auch innerhalb der Filme auf verschiedene Weise thematisiert. Statt jedoch ästhetische Techniken und mediale Technologien wie bei Jia als Speicher normativer Gehalte zur Kritik bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse zu benutzen oder sie gar wie im Dritten Kino als Waffe im Kampf gegen Herrschaftsverhältnisse einzusetzen, erscheinen Technik und Ästhetik hier selbst als Teil einer Machtstruktur, der die Charaktere unterworfen sind und der sie sich nicht entziehen können. Durch den umfassenden Charakter dieser Machtstruktur wird auch die Frage nach den Möglichkeiten und Formen von Kritik komplizierter. Statt einer immanenten Form, die auf einer Konzeption von Geschichte als kontinuierlicher Veränderung basiert, und der externen Kritik des Dritten Kinos, wird in den hier ausgewählten Fällen eine radikale Innenansicht gezeigt, die kein Außen mehr kennt. Darin zeigt sich eine Nähe zur vermeintlichen Alternativlosigkeit des globalisierten Neoliberalismus. Wie Jacques Derrida nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion ein kritisches Potential in der Figur des Geistes freizulegen versuchte, tauchen in den hier diskutierten Filmen mit den neuen Technologien übernatürliche Geschöpfe verschiedener Art auf: Geister und Dämonen, die die festgefahrene Ordnung stören.²⁸²

Während bereits bei Jia Zhangke einzelne Aspekte des digitalen Films diskutiert wurden, sind die hier behandelten Werke in einer derart direkten Weise auf das Digitale fokussiert, dass ein etwas ausführlicher Überblick der technologischen Veränderungen hin zum digitalen Kino nötig scheint. Ausgehend von der veränderten materiellen Basis des Films werden zunächst relevante Auswirkungen der Digitalisierung auf Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption beschrieben und sodann das Konzept des postkinematografischen Films in einem filmästhetischen Sinne nach Steven Shaviro dargestellt (4.1). An diese Konzeption anschließend wird mit *HOLY MOTORS* von Leos Carax ein Film diskutiert, der die digitale Medienwelt als Spießrutenlauf seines Protagonisten M. Oscar durch filmische Formen und mediale Techniken inszeniert. Wie dieser in einer weißen Limousine durch Paris fährt, fährt Eric Packer, die Hauptfigur von David Cronenbergs *COSMOPOLIS* in einer solchen durch New York. In

²⁸² Vgl. Derrida, Jacques (2004) : *Marx' Gespenster*, Frankfurt.

beiden Fällen wird das Fahrzeug als *Bubble* eingesetzt, durch die Packer und M. Oscar von der Außenwelt abgeschirmt und in ihrer eigenen Welt eingeschlossen werden, in Analogie zur Internetblase im einen und als Referenz auf die Spekulationsblase im anderen Fall. Doch während die Welt M. Oscars in Carax' Film in eine Fülle an Formen zerspringt, wird in Packers Fall die Existenz in der Blase als Entzug von Welt gezeigt (4.2). Während bereits in HOLY MOTORS mit Doppelgängern und buckligen Kobolden Figuren der Fantastik in Erscheinung treten und Robert Pattinson in seiner Rolle des Eric Packer mitunter als der Vampir inszeniert wird, als der er mit TWILIGHT berühmt geworden ist, werden in zwei weiteren hier diskutierten Filmen sehr direkt übernatürliche Wesen mit den neuen Techniken verschaltet. In PERSONAL SHOPPER sind es Geister, die durch die magischen Kanäle des Digitalen in die Welt eindringen. Und in ONLY LOVERS LEFT ALIVE sind es Vampire, deren Gedächtnis, das Erinnerungen an große Zeitspannen speichert, die Form von Youtubes Videodatenbank annimmt. In ihrem kalten Registrieren und melancholischen Bejammern des Zustands, in dem sich die Welt gegenwärtig befindet, manifestiert sich eine regressive Form von Kritik, die im Zusammenhang mit einer Spielart einer posthumanistischen Sichtweise erscheint, welche menschliches Handeln als in Gänze an Apparate und Strukturen abgetreten annimmt. Gleichwohl lassen sich daran anknüpfend auch Elemente einer emanzipatorischen Kritik entwickeln (4.3).

4.1 Der Tod des Kinos

In den vergangenen Jahrzehnten, etwa seit der Zeit um die Jahrtausendwende, hat sich im Film ein Wandel vollzogen, der insbesondere unter dem Schlagwort der Digitalisierung verhandelt wird. Doch sind auch Formulierungen wie „Film nach dem Film“ oder „postkinematografischer Film“ gebräuchlich.²⁸³ Die paradoxalen Sprachkonstruktionen verweisen bereits auf die Tragweite dieser Veränderung. Denn im eigentlichen Sinn kann gar nicht mehr von einem Film gesprochen werden. Film, das meinte die längste Zeit der Kinogeschichte ganz konkret einen mit einem dünnen *Film* beschichteten Streifen aus Zelluloid oder einer anderen Kunststoffverbindung. Gehen wir heute ins Kino, so sehen wir dort keinen Film in diesem Sinne mehr. Das Bild wird vielmehr auf Basis eines Datenpakets, das auf einer Festplatte ins Kino geliefert wird, mit einem Beamer auf die Leinwand geworfen, die auch keinen Kasch mehr benötigt, weil das Bild nicht länger an den Rändern ausfranst, wie es bei mechanischer Projektion der Fall war. Der Projektionsapparat, die Kamera, der Filmstreifen: sie sind

²⁸³ Vgl. Hoberman, J. (2013): *Film after Film. Or, What Became of 21st Century Cinema?*, London / New York; Hagener, Malte / Hediger, Vinzenz / Strohmeier, Alena (Hg.) (2016): *The State of Post-Cinema*, London.

allesamt obsolet, erfreuen sich aber als Embleme auf Filmfestivals und Zeitschriftencovers nach wie vor einer ikonischen Präsenz, die eine auch materielle Kontinuität behauptet, die nicht gegeben ist. Und doch handelt es sich bei der digitalen Transformation – dies ist die andere Seite des Paradoxes der Formulierung „postkinematografischer Film“ – um eine, die phänomenologisch weit weniger auffällig ist als beispielsweise die Veränderung hin zum Tonfilm. Simon Rothöhler nennt dies die „relative Stabilität [der] ästhetischen Praxis“ des Films, der eben in diesem Sinne auch in der postkinematografischen Epoche Film bleibe.²⁸⁴ Mit der Bezeichnung postkinematografischer Film ist also zunächst Film unter digitalen technologischen Bedingungen zu verstehen. Es kann jedoch auch von postkinematografischem Film im Sinne einer bestimmten Ästhetik gesprochen werden, nämlich von einem Film, der ebendiese veränderte technologische Bedingung selbst reflektiert und zwar insbesondere auf einer formalen Ebene, die auch Elemente filmfremder Aspekte der digitalen Medienkonstellation inkorporiert.²⁸⁵ Im Folgenden soll zunächst die Digitalisierung des Kinos skizziert werden, um dann daran anschließend postkinematografische Filme in diesem filmästhetischen Sinn zu diskutieren.

Technologische Veränderung ist in der Filmgeschichte keine Besonderheit. Als technisches Medium ist der Film seit jeher diversen Transformationen unterworfen gewesen. Technologische Veränderung erscheint gewissermaßen als eine seiner wesentlichen Eigenschaften. Bereits in seiner Vor- und Frühgeschichte konkurrierte eine Vielzahl kinematografischer Apparaturen miteinander. Neben dem *Cinématographe* der Lumières, der Kamera, Projektions- und Kopiergerät in einem war und perforierten 35mm-Film mit mechanischem Greifer transportierte, sind hier beispielsweise das *Bioskop* der Gebrüder Skladanowsky zu nennen, das unperforierten 54mm-Film verwendete, und Edisons *Kinetograph* als frühe Kamera und sein *Kinetoskop* als Projektionsapparat. Im Verlauf der Filmgeschichte kam es zu zahlreichen Wandlungen, Umbrüchen und Ausdifferenzierungen. Als größte Einschnitte mögen zunächst die Einführung des Farb- sowie des Tonfilms erscheinen. Doch auch hier ist die technische Variabilität wesentlich größer als es der Begriff des „Einschnittes“ suggeriert. Was beispielsweise den Farbfilm betrifft, beginnt seine Geschichte mit frühen Verfahren des Einfärbens des Filmstreifens, die kaum jünger als der Film selbst sind: mit *Tinting*, *Toning* sowie Hand- und Schablonenkoloratur. Es folgte eine Vielzahl unterschiedlicher Farbfilmmaterialien: *Friese-*

²⁸⁴ Rothöhler, Simon (2013): *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin, 11, f. Die Argumentation hängt hier vom Bezugspunkt der Relativität ab. Angesichts der fundamentalen Veränderung sowohl der materiellen Basis, als auch sämtlicher Bereiche von Produktion, Distribution und Rezeption scheint die relative Instabilität der Praxis ausgeprägter zu sein.

²⁸⁵ In diesem Sinn verwendet Steven Shaviro den Begriff postkinematografisch. Vgl. Shaviro, Steven (2010): *Post-Cinematic Affect*, Winchester / Washington.

Greene, Kinemacolor, Technicolor, um nur einen Bruchteil zu nennen, die allesamt auf unterschiedlichen Verfahrensweisen beruhen.²⁸⁶ Man denke an weitere filmtechnische Innovationen, die hier nur beispielhaft genannt werden: 16mm-Film, Super8, Umkehrfilm, Magnetton, *Cinemascope*, 3D, Mehrkanalton oder Rückprojektionsgeräte.

Trotz dieser historischen Variabilität des Films stellt die Digitalisierung jedoch eine besondere, fundamentale Veränderung dar. Zum einen, da sie die materielle Basis des Films betrifft und so in einem ganz buchstäblichen Sinn als fundamental zu bezeichnen ist. Zum anderen, insofern diese basale Veränderung Auswirkungen auf alle Bereiche des Films hat: auf Produktion, Distribution und Rezeption.

Materielle Basis

Der analoge Film besteht aus einer Reihe photographischer Einzelbilder, die in schneller Abfolge nacheinander auf eine Leinwand projiziert werden, jeweils unterbrochen vom Entzug des Projektorlichts durch eine Blende. Das Zusammenwirken des so entstehenden Stroboskopeffekts mit der Trägheit des Auges (Nachbildeffekt) erzeugt im menschlichen Gehirn die Halluzination von Bewegung. Der digitale Film besteht nun nicht aus einer Reihe digitaler Bilder, sondern aus einem Datenpaket (*Digital Cinema Package, DCP*), das aus einer Menge von Datensätzen besteht. Auf pointierte Weise hat Claus Pias darauf hingewiesen, dass es digitale Bilder streng genommen gar nicht gibt.²⁸⁷ Was wir als Bild auf der Leinwand sehen, besteht ebenso aus Photonen wie das durch analoges Material projizierte und wird ebenso analog von uns rezipiert. Was auf der Festplatte als DCP vorliegt sind jedoch keine Bilder, wie sie auf dem Filmstreifen noch zu sehen waren, sondern Dateien. Eine Datei ist dabei eine Reihe von Ein/Aus-Differenzen, Information in Binärcode, klassischerweise nach Leibniz, doch rein konventionell, als Reihe von 1/0-Differenzen dargestellt, die von Computerprogrammen verarbeitet werden kann. Als solche handelt es sich bei Dateien jedoch nicht um Bilder, Töne oder Texte, sondern lediglich um Information, die je nach Programm anders verarbeitet wird und je nach Ausgabegerät dann die Produktion der Bilder, Töne und Texte anleitet. Diese Verarbeitung geschieht auf der Basis von Algorithmen: eindeutigen, sich wiederholenden Rechenoperationen, die auf den Datensatz angewendet werden. Auf elementarer Ebene besteht der Unterschied des digitalen zum analogen Film also bereits darin, dass er gar nicht aus Bildern besteht und sich in seiner Materialität nicht von anderen digitalen Formaten unter-

²⁸⁶ Vgl. hierzu die Datenbank Barbara Flückigers auf zauberklang.ch/filmcolors. Zuletzt abgerufen: 07.12.2024.

²⁸⁷ Pias, Claus (2003): „Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion“, in: *zeitenblicke* 2 (1).

scheidet: ob Text, Ton, Bild, Film, Computerspiel, ontologisch handelt es sich, so das nahe-
liegende Urteil, um dasselbe: um eine Informationsmenge in Dateiformat. Der Unterschied
zwischen diesen medialen Formaten besteht lediglich in den Programmen und Ausgabegerä-
ten, die einen Datensatz jeweils unterschiedlich verarbeiten und auswerten; und ebenso aus
den Geräten und Programmen, die die Datensätze produzieren. Das Dateiformat gibt dabei an,
welche Art von Programm und Ausgabegerät den intendierten Zweck erfüllt, ob sich also eine
Datei beispielsweise als Bild oder als Ton auslesen lässt.

Nun ist die Ontologie des filmischen Bildes jedoch schon immer eine kompliziertere Ange-
legenheit gewesen. Mit dem Film war eben nicht nur der Filmstreifen in seiner konkreten Stoff-
lichkeit gemeint, sondern das ästhetische Ergebnis seiner Projektion, das visuell auf der
Leinwand sowie akustisch im Kinoraum wahrnehmbar war. In diesem Sinne wurde das, was
wir als Film zu sehen und zu hören bekamen, immer schon erst in seiner Wiedergabe produ-
ziert, wie es auch Rechner und Digitalprojektor im digitalen Kino vollziehen. Nur bestand die
Quelle dieser Produktion in analogen Zeiten aus einer Reihe von Einzelbildern, die jeweils
eigenständig als solche auf dem Filmstreifen sichtbar waren und ihre Eigenschaften einem
photochemischen Prozess verdankten, während der digitale Film noch seine einzelnen Bilder
in der Projektion produziert. Anders als im Analogen sind diese nicht diskret als vollständige
Bilder zu einem jeweiligen Zeitpunkt präsent, sondern werden selbst prozedural hergestellt.
Dies geschieht nach Prinzipien, die in der materiellen Basis des digitalen Films als Datenpa-
ket wurzeln und deren Grundzüge in Gestalt von Pixelraster, Farbwertberechnung und Vide-
ocodec im Folgenden knapp skizziert werden sollen.²⁸⁸

Ob es sich um einen LCD-Bildschirm handelt, einen digitalen Lichtprojektor (DLP) oder um
digitale Bildaufzeichnungsgeräte: das digital erzeugte Bild besitzt die geometrische Struktur
eines Rechtecks, das aus einer Anzahl an Feldern (Pixeln) besteht, die durchnummeriert sind
und auf die so vom Rechner individuell zugegriffen werden kann. Jedem dieser Pixel wird ein
Farbwert zugewiesen. Die Farbtiefe bestimmt dabei, wie viele verschiedene Farben ein Pixel
jeweils annehmen kann. Je größer die Zahl, desto größer die Datei. Begrenzt wird die Darstel-
lung auch vom Farbspektrum, das abgedeckt werden kann. Die meisten Bildschirme können
derzeit lediglich knapp die Hälfte des menschlich wahrnehmbaren Farbspektrums abbilden.
Das wiederzugebene Bild muss folglich in das technisch mögliche Spektrum überführt wer-
den. Zu diesem Zweck werden Differenzen zwischen den Farbwerten der jeweiligen Spektren
gebildet und versucht, diese Differenzen aufrechtzuerhalten. So bleibt der Kontrast zwischen

²⁸⁸ Vgl. im Folgenden: Cubitt, Sean (2010): „Making Space“, in: Senses of Cinema 57.

den Farben erhalten, ohne dass das gesamte Spektrum abgedeckt werden muss. Bei einem Full-HD-Bildschirm haben wir es beispielsweise mit einer Auflösung von 1920 mal 1080 Pixeln zu tun, also in der Summe mit über 2 Millionen Pixeln. Wird ein Film mit dieser Auflösung abgespielt, müssen also über 2 Millionen Pixel – bei üblicher Frequenz – 25mal pro Sekunde neue Werte erhalten. Da dies eine enorme Rechenleistung erfordern würde, wird das Bild üblicherweise komprimiert. Dies geschieht durch Kompressionsalgorithmen, sogenannte Videocodecs. Anstatt 25mal pro Sekunde das komplette Bild neu zu berechnen, werden beispielsweise benachbarte Pixel, die ähnliche Farbwerte besitzen und wenig Veränderung in der Zeit aufweisen, zusammengefasst und einheitlich behandelt. Dadurch, wie auch durch andere Operationen, wird die Informationsmenge reduziert. Für den digitalen Film bedeutet das im Unterschied zum analogen somit nicht nur, dass die Einzelbilder nicht nur nicht im Vorfeld in Gänze als Bilder vorliegen, sondern dass die jeweiligen Bilder nicht je für sich neu aufgebaut werden, sondern auf Teilen der vorhergehenden Bilder beruhen. Es kommt somit im Digitalen zu einer eigentümlich paradoxen Verschiebung. Die diskrete Maschine par excellence, der Computer, produziert eine Erscheinung von Film, in der die Einzelbilder ihre diskrete Eigenständigkeit verlieren und nur holistisch, aus der Gesamtheit der Bilder heraus ihre Identität gewinnen, während der analoge Film zwar auf der Einzelbildebene dem Kontinuum photochemischer Reaktion auf Lichtwellenfrequenzen antwortet, doch diese Bilder diskret, eins zur Gänze nach dem anderen, abspielt.²⁸⁹

Nun ist die bisherige Ausführung zur materiellen Basis des digitalen Films dahingehend etwas ungenau, insofern diese Materialität als Informationsmengen in Daten beschrieben wurde, einer wenig konkreten Existenzform. Um der Idee einer Immaterialität des Digitalen vorzubeugen, soll darauf hingewiesen werden, dass diese Informationen stets in Festplatten und

²⁸⁹ Trotz der Zusammensetzung der Einzelbilder aus vorangegangenen und dem sequentiellen Zeilenaufbau, bleibt es auch im Digitalen dabei, dass nicht optische Signale selbst gespeichert oder gesendet werden, sondern lediglich Segmente. Im Gegensatz zu den eindimensionalen und niederfrequenten akustischen Datenflüssen – so Kittler über den analogen Film unter Rückgriff auf Lacans Unterscheidung zwischen Imaginärem und Realem – sind „[o]ptische Datenflüsse (...) zum einen zweidimensional und zum anderen Höchstfrequenzen. Nicht zwei, sondern tausende von Helligkeitswerten pro Zeiteinheit müssen übertragen werden, um Augen ein Bild in Fläche oder gar Raum zu bieten. Das erfordert eine Potenzierung der Verarbeitungskapazitäten. Und weil Lichtwellen elektromagnetische Frequenzen im Terahertzbereich sind, also billionenmal schneller als der Kammerton *a*, laufen sie nicht bloß menschlichen Schreibhänden davon, sondern sogar (unglaublich zu sagen) der Elektronik bis heute. Zwei Gründe, die dem Film Anschlüsse ans Reale versagen. Er speichert statt der physikalischen Schwingungen selber sehr global nur ihre chemischen Effekte auf sein Negativmaterial. Optisches Signalprozessing in Echtzeit bleibt Zukunftsmusik.“ Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 182. Wobei zu bemerken ist, dass die Photonik seit den 1980er Jahren große Fortschritte gemacht hat und in Gestalt der Glasfaserkabel optische Übertragung bereits Realität geworden ist. Zur Verarbeitung ist jedoch jeweils wieder eine Umwandlung in elektrische Signale nötig. Mittlerweile ist es aber erstmals gelungen, einen volloptischen Datenspeicher zu entwickeln, ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zu optischer Signalverarbeitung; vgl. Ríos, Carlos et al (2015): „On-chip integratable all-photonics nonvolatile multi-level memory“, in: *Nature Photonics* 9, 725–732.

anderen Datenträgern realisiert sein müssen und ebenso konkret beispielsweise auf einem LCD-Bildschirm in Gestalt unterschiedlich geladener Flüssigkristalle vorliegen. Dies ist insofern kein unbedeutender Punkt, als sich mit dem Wandel vom analogen Filmmaterial zum digitalen Kino auch die Rohstoffnachfrage geändert hat, nicht ohne größere Konsequenzen.²⁹⁰ Die massenweise Verbreitung der Mikroelektronik hat beispielsweise bereits vor der Digitalisierung des Kinos zu einem wesentlich höheren Bedarf an Coltan geführt. Der sprunghafte Anstieg infolge des Booms der Videospieleindustrie seit dem Erscheinen und der weltweiten Vermarktung des *Super Nintendo* Anfang der 1990er Jahre hat nicht zuletzt im Kongo verheerende Folgen gezeitigt.²⁹¹ Die seltenen Erden, die für heutige Bildschirmtechnologien wesentlich sind, werden fast zur Gänze in China gefördert, unter gesundheitlich und ökonomisch desaströsen Bedingungen für die Grubenarbeiter, die wir ja bereits in den Filmen *Jias* kennengelernt haben.²⁹²

Produktion

Obgleich die große Transformation hin zum digitalen Kino erst zu Beginn der 2010er Jahre eingesetzt hat, als die mächtigsten Distributionsfirmen bekannt machten, in Zukunft nur noch DCPs und keine Filmrollen mehr an die Kinos zu liefern, besitzt die Digitalisierung der *Filmproduktion* eine längere Geschichte. Hier lassen sich wiederum zwei Phasen unterscheiden. Bevor die Bildakquise selbst durch digitale Videokameras erfolgte und dadurch die Produktion komplett digitalisiert war, gab es bereits über lange Zeit einen Prozess, in dem immer mehr Elemente der Filmproduktion digital erfolgten, ohne den analogen Kern des Films selbst anzurühren. Den Anfang machten dabei die Spezialeffekte. Bereits in 2001 – *A SPACE ODYSSEY* (1968) von Stanley Kubrick wurden einfache Programme eingesetzt, um die Bewegungen der Modelle mit denen der Kamera zu koordinieren.²⁹³ Besonders augenfällige digitale Verfahren in der Filmproduktion waren schließlich das *Computer Generated Imagery (CGI)*, also die Integration digital animierter Figuren und Objekte, sowie das *green screen* – Verfahren. Ersteres hatte in *JURASSIC PARK* (1993) von Steven Spielberg einen äußerst über-

²⁹⁰ Jussi Parikka verfolgt diesen Blick auf die Materialität der Medien unter dem Stichwort einer *Mediengeologie*. Darin zeigt sich auch ein neuer Begriff von Materialismus, der sich sowohl vom Materialismus im Sinne technologischer Dispositive nach Friedrich Kittler als auch vom marxistischen Materialismus in Bezug auf ökonomische Strukturen unterscheidet; vgl. Parikka, Jussi (2015): *Geology of Media*, Minneapolis.

²⁹¹ Vgl. Schlager, Edda / Lohmann, Dieter (2012): „Coltan – ein seltenes Erz mit Konfliktpotential“, in: Lohmann, Dieter / Podbregar, Nadja (Hg.): *Im Fokus: Bodenschätze. Auf der Suche nach Rohstoffen*, Heidelberg, 17 – 28.

²⁹² Vgl. Lohmann, Dieter (2012): „Kampf um Seltene Erden – Hightech-Rohstoffe als Mangelware“, in Lohmann / Podbregar (Hg.) (2012), 7 – 15.

²⁹³ 2001: *A SPACE ODYSSEY* (UK / USA 1968), Regie: Stanley Kubrick; vgl. Bordwell, David (2012): *Pandora's Digital Box. Films, Files, and the Future of Movies*, Madison, 25.

zeugenden Auftritt in Gestalt der Dinosaurier, die komplett am Computer erzeugt worden waren.²⁹⁴ Im zweiten Verfahren werden Szenen vor einer grünen Leinwand aufgenommen. Auf die grünen Bereiche werden dann am Computer Hintergrundszene gelegt, mit der Kamera aufgenommene oder digital animierte. Es handelt sich somit um eine digitale Weiterentwicklung des *matte painting*, bei dem gemalte Hintergrundbilder im analogen Film durch Doppelbelichtung ins Bild eingefügt wurden. Die Kompositstechnik erinnert jedoch auch an das Rückprojektionsverfahren. Einer der ersten Filme, die dieses Verfahren für den gesamten Film benutzten, war *SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW* (2004), in dem die gesamte Umgebung digital erzeugt wurde und alle Schauspielhandlungen in einer komplett grünen Studiolandschaft gedreht wurden.²⁹⁵ Bei all diesen Techniken waren es jedoch stets analoge Filmkameras, die zur Aufzeichnung der Schauspieler verwendet wurden. Zur weiteren Bearbeitung mussten die Aufnahmen zunächst eingescannt werden, bzw. der Film mit Computergrafiken erneut belichtet werden. Und wie hoch der Anteil der digital erzeugten Bildteile auch war, das Endprodukt musste in einem Kopierwerk auf 35mm-Filmrollen geprägt werden, um auf diese Weise an die Kinos geliefert werden zu können.

Mit der Einführung der digitalen Videokamera in der Filmproduktion kam es zu einer Vereinheitlichung dieser verschiedenen Produktionsverfahren, da nun alles sofort in digitaler Form vorlag und auf Digitalisierung und Re-Analogisierung verzichtet werden konnte. Bereits für den Dreh von *THE PHANTOM MENACE* (1999), dem ersten von drei Prequels seiner *STAR WARS* – Reihe beauftragte George Lucas Sony Entertainment mit der Fertigung von HD-Kameras, die diese jedoch nicht rechtzeitig liefern konnten²⁹⁶. Der zweite Teil *ATTACK OF THE CLONES* (2002) wurde schließlich komplett digital aufgenommen.²⁹⁷ Neben der Vereinfachung des Arbeitsprozesses durch die Einheitlichkeit des Datenmaterials, hat die digitale Filmaufnahme weitere Konsequenzen. So sind zunächst die Materialkosten wesentlich geringer, da kein Filmmaterial verbraucht wird, die Zellen der Videokameras immer wieder neu beansprucht werden können. Mehrere Takes zu schießen ist somit einfacher möglich, wobei der Unterschied hauptsächlich im Lowbudget-Bereich, wo die Digitaltechnik bereits früher zum Einsatz kam – man denke an die *Dogma95*-Filme – zum Tragen kommt, während bei Großproduktionen die Schauspielergagen und weitere Personalkosten den weitaus größeren Budgetposten ausmachen und eine kürzere Produktionszeit somit weiterhin angestrebt wird. Während beim analogen Filmdreh die Entwicklung des Materials abgewartet werden musste,

²⁹⁴ *JURASSIC PARK* (USA 1993), Regie: Steven Spielberg.

²⁹⁵ *SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW* (USA 2004), Regie: Kerry Conran.

²⁹⁶ *THE PHANTOM MENACE* (USA 1999), Regie: George Lucas.

²⁹⁷ *ATTACK OF THE CLONES* (USA 2002), Regie: George Lucas; vgl. Bordwell (2012), 23.

um zu sehen, ob das Ergebnis zufriedenstellend ist, kann die digitale Bildaufzeichnung in Echtzeit auf Monitoren überwacht werden. Üblicherweise kontrolliert der Kameramann den Dreh mit Blick auf einen Bildschirm am Fuß seines Geräts, anstatt durch einen Sucher das Geschehen zu verfolgen. Die sofortige Verfügbarkeit der Bilder bietet weitere ästhetische Möglichkeiten. Bereits beim Dreh können Filter über das Bild gelegt werden, Computergrafiken eingefügt oder Farbwerte manipuliert werden. Somit verlagern sich Teile der Postproduktion und werden zu Elementen der (Prä-)Produktion. Anstatt lediglich ein abgedrehtes Material nachträglich zu bearbeiten, beeinflussen derartige Verfahren bereits die Bildakquise. Neben diesen generellen Unterschieden verändern auch spezifischere Eigentümlichkeiten digitaler Bildaufnahme die Filmproduktion. So hat insbesondere Michael Mann die Lichtintensität der Mikrochips digitaler Kameras genutzt, um Nachtaufnahmen ohne Einsatz separater Lichtquellen zu schießen. In *COLLATERAL* (2004) heben sich noch die kaum dunkleren Palmen als Silhouetten vom Nachthimmel Los Angeles‘ ab, was in dieser Form mit analogem Film nicht möglich gewesen wäre.²⁹⁸ Der Film musste jedoch wie andere extensiv digital produzierte Filme der Zeit auch auf 35mm kopiert werden, um so in die Lichtspielhäuser gelangen zu können. Erst mit der Weigerung der Distributionsfirmen, weiterhin Filmrollen zu liefern, setzte die digitale Umrüstung der Kinos schließlich ein, womit nach der Produktion auch die Verwertung vereinheitlicht worden ist.

Distribution

Dem endgültigen Beschluss, nach Ende 2012 kein analoges Filmmaterial mehr zu liefern, gingen etwa zehn Jahre voraus, in denen die digitale Transformation von den großen US-Filmstudios vorangetrieben worden war. Die *Digital Cinema Initiative (DCI)* der sechs Major Studios Hollywoods (Walt Disney, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, Sony Pictures Entertainment, Universal Studios, Warner Bros.) bewarb nicht nur offensiv die Digitalisierung des Kinos, sondern legte auch technische Standards ihrer Implementierung fest.²⁹⁹ So einigte man sich auf 2K (also etwa 2000 Pixel in der Breite) als Minimalauflösung mit der Möglichkeit der Erweiterung auf 4K (4000 Pixel; je nach Bildformat können es auch weniger oder mehr sein). Um nicht mehrere Dateien für verschiedene Auflösungen versenden zu müssen, legte man sich zudem auf JPEG-2000 als Kompressionsstandard fest, mit dem im Gegensatz zum MPEG-4 2K wie auch 4K aus derselben Datei ausgelesen werden können. Ferner

²⁹⁸ *COLLATERAL* (USA 2004), Regie: Michael Mann; vgl. Rothöhler, Simon (2013): *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin, 35.

²⁹⁹ MGM war zunächst auch Teil der Lobbygruppe, zog sich jedoch später zurück.

entschied man sich für eine Farbtiefe von 12bit.³⁰⁰ Diese wie andere Angaben dienten den Geräteherstellern als Richtlinien für die Installation der digitalen Kinoinfrastruktur. Zwei Techniken der digitalen Projektion haben sich nun als Standard etabliert. Zum einen das *Digital Light Processing (DLP)* von Texas Instruments, bei dem für die Darstellung jedes Pixels ein winziger Spiegel verantwortlich ist, der je nach Ausrichtung das Licht anders auf die Leinwand wirft. Und zum anderen Sonys Verfahren des *Liquid Crystal on Silicone (LCoS)*. Hier kommen, wie bei einem LCD-Bildschirm, Flüssigkristalle zum Einsatz. Besonderes Augenmerk richtete das Konsortium der Hollywood-Studios auf den Kopierschutz. Integraler Bestandteil der DCPs sind Verschlüsselungsprotokolle, die dafür sorgen, dass der Film nur abgespielt werden kann, wenn er genau auf der bei den Verleihern registrierten Kombination von Projektor und Rechner abläuft. Die Kinos erhalten zudem ein Passwort, das nur für eine bestimmte Zeit (teilweise für eine bestimmte Anzahl an Screenings) gültig ist. Jede Vorführung wird online von den Verleihern registriert. Darüber hinaus enthalten die projizierten Bilder für das bloße Auge unsichtbare Wasserzeichen, mit denen aus dem Saal abgefilmte Projektionen eindeutig zum jeweiligen Kino zurückverfolgt werden können.

Bereits vor der Digitalisierung der Kinos gab es eine digitale Distribution im Bereich des Heimgebrauchs. Die DVD, die Ende der 1990er Jahre eingeführt und spätestens in den 2000er Jahren die VHS als Standard ablöste, speicherte Filme digital. Auch ihr technischer Vorläufer, die VCD (*Visual Compact Disc*), war bereits ein Datenträger für das Videoformat. Die in Bildqualität etwa der VHS vergleichbare VCD war hauptsächlich in Asien, insbesondere in Indien und China, sehr verbreitet. Der VCD-Schwarzmarkt war auch die wesentliche Verbreitungsquelle der frühen Filme Jia Zhangkes in China und hatte auch in seinem Film *PLATFORM* einen entsprechenden Auftritt, wie oben ausgeführt wurde.³⁰¹ Neben den nicht-offiziellen Distributionskanälen der VCD ist auch zu bemerken, dass VCD wie DVD in Südostasien nicht nur im privaten Bereich gebräuchlich sind, sondern auch in kollektiven halböffentlichen Filmscreenings, einer kostengünstigen Alternative zum Kino.

Die Digitalisierung ermöglichte auch eine weitere Form der Distribution jenseits der von den Filmfirmen intendierten: das File-Sharing über das Internet. Aufgrund der vorhergegangenen Digitalisierung der Musikindustrie dank des MP3-Formats sowie der geringeren Datengrößen waren es Ende der 1990er Jahre zunächst Audiodateien, die über Netzwerke wie *Napster* heruntergeladen werden konnten. Mit höheren Übertragungsgeschwindigkeiten und sinkenden Internetkosten wurden schließlich auch Filmtransfers möglich. Neben dem Download ganzer

³⁰⁰ Bordwell (2012), 60.

³⁰¹ Siehe oben, 2.2.

Filmdateien boten bestimmte Internetseiten auch das Streamen diverser Filme an. Geschah dies zunächst ohne Einverständnis der Rechteinhaber, bildeten sich schließlich Streaming-Dienste wie *Netflix* oder *Maxdome* heraus, die das zunächst ohne Einverständnis der Rechteinhaber erfolgte Streaming zu einem legalen Geschäft auf Abonnement-Basis machten und im Falle von Netflix in der Folge auch selbst zu Produzenten von Serien und Filmen wurden. Der horizontalen Vereinheitlichung audiovisueller Inhalte durch die Digitalisierung folgte somit eine vertikale Vereinheitlichung der ökonomischen Wertungskette. Die Daten über Zuschauergewohnheiten, die Netflix als Distributor automatisch erhält, kann das Unternehmen als Produzent wieder in die Content-Generierung zurückfließen lassen: eine Feedbackschleife, die der Profitsicherung dient.

Rezeption

Die Digitalisierung des Kinos wurde begleitet von einem Diskurs darüber, ob das digitale Bild „so gut“ oder gar „besser“ sei als das analoge. Gemeint war damit insbesondere die Auflösung, womit bereits angenommen war, dass sich die beiden Technologien auf einer Skala befinden, die ein mehr oder weniger, ein besser oder schlechter objektiv bestimmbar macht. Von einer quantifizierbaren Auflösung lässt sich jedoch nur im Digitalen sinnvoll sprechen, da nur das digitale Bild ein Raster diskreter Pixel aufweist. Im photographischen Film kommt die Körnigkeit dem zwar nahe, insofern sie die Klarheit und Detailliertheit der Aufnahme mitbestimmt, doch ist sie materiell etwas völlig Anderes. Die Silberhalogenide, die chemisch auf einfallende Lichtwellen reagieren, sind weder klar voneinander abgegrenzt, noch wie die Pixel in einem Raster angeordnet. Der angesprochene Diskurs war jedoch auch in einem zweiten Sinn irreführend, insofern er den Blick auf die Leinwand richtete und den Wandel dort sehen wollte. Tatsächlich konnte man die Veränderung besser wahrnehmen, wenn man neben sich blickte, auf die leeren Sitze im Kinosaal.³⁰² Oder auf die Kinos, die schließen mussten, weil sie die Kosten des digitalen Umbaus nicht stemmen konnten.³⁰³ Die Digitalisierung hat zu einer Multiplikation der Rezeptionsformen des Films geführt. Film wird auf Handys, Lap-

³⁰² Nach den Zahlen der Filmförderungsanstalt (FFA) fiel der Zuschauerrückgang in Deutschland jedoch weniger gravierend aus als es der Blick in die Kinos suggerierte. Demnach waren in Deutschland zwischen 2000 und 2005 durchschnittlich etwas über 150 Millionen Menschen pro Jahr im Kino. Von 2005 bis 2017 etwa 130 Millionen; vgl. die Statistiken der FFA, online abrufbar unter: <https://www.ffa.de/kinoergebnisse-uebersicht.html>. Zuletzt abgerufen: 07.12.2024.

³⁰³ So zum Beispiel der Frankfurter Turmpalast oder das Salzburger Kino Elmo, in dem sich heute ein Fitnessstudio befindet. In China ist jedoch der gegenläufige Trend auszumachen. Dort nimmt die Zahl der Kinos seit dem Beginn der 00er Jahre rapide zu; vgl. Lu Yi (2016): „The malling of the movies: Film exhibition reforms, multiplexes, and film consumption in the new millennium in urban China“, in: *Journal of Chinese Cinemas* 10 (3), 205–227.

tops, HD-Fernsehern, Tablets und Bildschirmen aller Art gesehen. Zwar war das Kino nie der einzige Ort der Filmwahrnehmung (und seit Langem schon nicht mehr der Ort, an dem die Filmstudios ihre Gewinne einspielten), doch war das Kino der Ort, für den Filme gemacht wurden, wie es in einer Werbung der Kinobetreiber einmal hieß. Dem ist heute nicht mehr so. Zahlreiche Filme werden direkt von und für Netflix oder andere Betreiber produziert. 2018 gewann ROMA von Alfonso Cuarón den goldenen Löwen für den besten Film bei den Filmfestspielen von Venedig.³⁰⁴ Die Netflix-Produktion hätte eigentlich in Cannes laufen sollen, doch rief Netflix seine Filme zurück, nachdem sie vom Wettbewerb ausgeschlossen wurden. Der Streaming-Dienst weigerte sich zuvor, seine Produktionen in die französischen Kinos zu bringen.³⁰⁵

Mit dem Kino als dominanter Rezeptionsstätte verschwindet ein Ort, der eine Zäsur in den Alltag zu setzen imstande war. Michel Foucault zählt es zu den Heterotopien:

„Es gibt gleichfalls [neben den Utopien als unwirklichen Orten] – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“³⁰⁶

Die neuen Schirme des Films sind stattdessen in Alltagsräume eingebunden. Der Fernseher im Wohnzimmer oder das Handy, auf dem man einen Film weiterschaut, während man im Zug sitzt oder in der U-Bahn, auf dem Weg zur Arbeit. Oder der Laptop, auf dem man gerade noch etwas notiert hat. Die Alltagsräume sind jedoch auch selbst umstellt von digitalen Filmen, insbesondere in Gestalt von Werbefilmen auf Internetseiten, aber zum Beispiel auch im Bahnhof auf den Anzeigetafeln. Selbst in Aufzügen chinesischer Wohnkomplexe sind sie zugegen. Die Geräte, auf denen wir Filme sehen, sind dabei meist unsere eigenen, privaten, Smartphones oder Laptops etwa. Jeder hat sein eigenes Kino.³⁰⁷ Die Rezeption erfolgt konsequenterweise individuell, nicht kollektiv, wie im Kino, in dem eine Erfahrung gemeinsam

³⁰⁴ ROMA (Mexiko / USA 2018), Regie: Alfonso Cuarón.

³⁰⁵ Nach französischem Recht dürfen Filme erst drei Jahre nach ihrem Kinostart per Streaming zur Verfügung gestellt werden. Vgl. „Die Zukunft lässt sich nicht aussperren“, Die Zeit, 08.05.2018, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-05/filmindustrie-kino-heute-entwicklung-cannes-filmfestspiele>. Zuletzt abgerufen: 07.12.2024.

³⁰⁶ Foucault, Michel (1967): „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz et. al. (Hg.) (1992): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34 – 46; hier: 39.

³⁰⁷ Und damit gerade nicht *das* Kino im emphatischen, die klassenlose Masse vereinigenden Sinne Carlo Mierendorffs; vgl. Mierendorff, Carlo (1920): „Hätte ich das Kino!“, in: Die Weißen Blätter 1 (2), 86–92.

gemacht, geteilt wurde, und besprochen werden konnte, zum Beispiel bei einem Bier danach. Sich einen Film anzusehen ist heute seltener eingebunden in ein soziales Treffen.³⁰⁸ Das individuelle Versinken war jedoch bereits im Medium Buch möglich, was in der Lesesuchtdebatte des ausgehenden 18. Jahrhunderts auch kritisch bemerkt worden war, wodurch der kulturpessimistische Ton mancher Debatten bezüglich der Digitalisierung auch wieder relativiert werden kann.³⁰⁹ Ähnlich wie in einem Buch, kann nun auch im Film geblättert werden, der eine Datei geworden ist: anhalten, auf einen früheren Zeitpunkt zurückspringen, mehrere Fenster öffnen und vergleichen; und auch Bücher über Filme lassen sich nun leichter lesen und nachvollziehen – nun, da es den Film nicht mehr gibt.³¹⁰

Postkinematografischer Film

Die Digitalisierung des Kinos und der Filmproduktion, ebenso wie die Ausdifferenzierung der digitalen Medienwelt nach dem Kino wird wie angesprochen zuweilen auch im Film selbst verhandelt. Steven Shaviro untersucht unter dem Begriff des *Postkinematografischen* Filme, in denen die zeitgenössische digitale Medienkonstellation, die sich mit dem Ende des Kinos herausgebildet hat, auf radikale Weise reflektiert wird.³¹¹ In Filmen wie Richard Kellys *SOUTHLAND TALES* oder Mark Neveldine und Brian Taylors *GAMER* werden zeitgenössische Formate digitaler Audiovisualität von TV-Formaten über Youtube-Clips, Musik- und Werbevideos bis hin zu überlappenden Fenstern auf Computerdisplays und Videospiele für die formale Gestaltung der Filme adaptiert.³¹² Mehr noch, die Welt, die diese Filme zeigen, scheint selbst nur noch Produkt ebenjener Medientechnik zu sein. So dreht sich in *GAMER* alles um zwei Onlinespiele, in denen nicht Computerfiguren, sondern reale Menschen, „Avatare“ genannt, von anderen, „Spielern“ genannten Menschen gesteuert werden. Shaviro verknüpft die neuen digitalen Techniken dabei mit den aktuellen globalen ökonomischen Verhältnissen. Was sich in den Filmen zeige, sei eine spezifische Gefühlsstruktur, die mit den neuen Medien und der globalisierten Ökonomisierung von immer mehr Lebensbereichen einhergehe.

³⁰⁸ Vgl. Gass, Lars Henrik (2012): *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg.

³⁰⁹ Vgl. Kittler, Friedrich A. (2003): *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*, München, 176ff.

³¹⁰ „the increasing supply of film-images on the web, even if in fragmented formats and subverted versions, allows us to finally read books on cinema: we no longer have to remember or imagine shots, montages or framings, instead we can watch, repeat, analyze them, and even edit, project and compare them automatically with the help of mechanical eyes.” Holl, Ute (2012): “Cinema on the Web and Newer Psychology”, in Koch, Gertrud / Pantenburg, Volker / Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien, 150 – 168, hier: 160.

³¹¹ Shaviro, Steven (2010): *Post-Cinematic Affect*, Winchester / Washington.

³¹² *SOUTHLAND TALES* (USA / Deutschland / Frankreich 2006), Regie: Richard Kelly; *GAMER* (USA 2009), Regie: Mark Neveldine / Brian Taylor.

Auch in *HOLY MOTORS* von Leos Carax aus dem Jahr 2012 gewinnt die postkinematografische Medienwelt eine Allgegenwart, an die der Mensch nur noch angeschlossen ist.³¹³ Denis Lavant bedient darin als M. Oscar eine Rolle nach der anderen, und führt uns so durch Musicals und Gangsterdramen bis in Motion-Capturing-erzeugte Computerwelten hinein. Sichtlich erschöpft, von einem Termin zum anderen fahrend, ist es jedoch eher M. Oscar, der gespielt wird. Jedoch, anders als in *GAMER* sitzt niemand mehr auf der anderen Seite. Es sind die Rollen und Apparate selbst, die ihn zu bestimmen scheinen. Er ist ihnen unterworfen, doch sind sie es auch, die ihn zu immer neuen Handlungen befähigen.

4.2 Heilige Motoren

Seinen ersten Auftritt hat M. Oscar in der Rolle eines reichen Unternehmers, der als Patriarch seinen yachtgleichen, geradezu militärisch gesicherten Wohnkomplex, in dem er mit seiner Familie lebt, früh morgens verlässt und in eine Limousine steigt. Im Folgenden schlüpft er nach aufwendiger Vorbereitung im hinteren Bereich der Limo, die einer Umkleide gleich, in die Rolle einer alten Bettlerin mit osteuropäischem Akzent und in die eines grotesken Kobolds, der in den Abwasserkanälen von Paris haust. Er spielt daraufhin in einer Art Sozialdrama den Vater einer Teenagerin, erscheint als Gangster in einer Doppelrolle, führt mit roter Wollmütze getarnt ein Attentat aus, mimt einen sterbenden Greis und ist schließlich als Vater einer Kernfamilie zu sehen, dessen Frau und Kind Affen sind (Abb. 69a bis h).

Noch bevor Denis Lavant jedoch vor die Kamera tritt, setzt der Film mit einer Reihe selbstreflexiver Ansichten ein. Bereits zwischen die Logos der Produktionsfirmen im Vorspann sind frühe Aufnahmen aus der Vorgeschichte des Films geschnitten, die einen Jungen dabei zeigen, wie er auf einer Bühne auf- und abrennt (Abb. 70), und einen Mann beim Heben und Zuboden-Werfen eines schweren Gegenstandes. Es handelt sich hierbei um Bewegungsstudien Etienne-Jules Mareys aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Schnitt auf ein Kinopublikum, das regungslos im Dunkeln sitzt und in Richtung des Zuschauers blickt (Abb. 71). Ton setzt ein. „No, no, no!“ Ein Schuss ist zu hören, ein Schiffshorn, Vögel. Eine akustische Hafenkulisse, die zunehmend leiser wird. Schnitt auf Leos Carax, den Regisseur des Films, der aus dem Bett steigt und den Raum, in dem er sich befindet, langsam abläuft. Er geht an einem Spiegel vorbei, der an einer Tür angebracht ist, an einem Fenster, durch das die Lichter der Großstadt scheinen, passiert den Nachttisch, auf dem ein Laptopbildschirm zu sehen ist, und schreitet weiter auf eine Wand mit Walddapete zu. An ihr findet sich ein Schlüsselloch, durch das

³¹³ *HOLY MOTORS* (Frankreich / Deutschland 2012), Regie: Leos Carax.

Carax blickt. Mit einem metallischen Aufsatz an seinem Mittelfinger öffnet er schließlich die Tür, und tritt durch eine Passage mit flackerndem Licht hindurch und auf eine weitere Tür zu. Hinter dieser befindet sich der Kinosaal, den wir zuvor gesehen haben. Carax passiert einen Lichtstrahl, der durch Rauch Plastizität gewinnt, und ist schließlich auf der Empore zu sehen; unter ihm erscheint das regungslose Publikum.

Spiegel, Fenster, Schirm, Schlüsselloch, Prothese, Tür, Passage, Licht: in kürzester Zeit streift Leos Carax Schlüsselkategorien, mit denen die Filmtheorie im Verlauf ihrer Geschichte ihrem Gegenstand habhaft werden wollte.³¹⁴ Es handelt sich um eine suchende Bewegung, die im barocken Kinosaal endet, der ausgestorben wirkt, obwohl er voll besetzt ist, und der auch an Platons Höhle in der Interpretation Jean-Louis Baudrys erinnert, demzufolge „die Unbeweglichkeit des Zuschauers zum Dispositiv des Kinos im Ganzen zugehört“.³¹⁵ Es sind Geräusche zu vernehmen, sich veränderndes Licht ist sichtbar. Doch die Zuschauerschaft scheint versteinert. Der Tod des Kinos erscheint hier als Tod des Publikums. In der Mitte des Films kehrt der Gedanke wieder, dass der Zuschauer der problematische Teil in der technischen Anordnung sein könnte, *the weakest link*. Michel Piccoli, der M. Oscar in seiner Limousine besucht, doziert, dass Schönheit im Auge des Betrachters liege, worauf dieser erwidert: „Mais si personne ne regarde plus?“ Was, wenn niemand mehr hinschaut? Oder was, wenn niemand mehr hinschauen muss, weil die Daten nicht mehr länger als Bilder ausgegeben werden müssen, sondern als sogenannte *operative Bilder* weiterverarbeitet werden, ohne je von einem Menschen gesehen zu werden.³¹⁶

Die Thematik des Todes, die sich zu Beginn als Tod des Kinos, als Tod des Publikums und als diegetischer Tod auf der Tonspur gezeigt hat, zieht sich durch den gesamten Film. Der Alterstod eines wohlhabenden Mannes, der Suizid eines Liebespaars, ein tödlicher Messerkampf, ein Attentat auf einen Geschäftsmann. Gleichzeitig werden jedoch auch Leben, Bewegungen, Begierden gezeigt, wie ja auch die Eröffnungssequenz von Ansichten der Geburt des Kinos durchbrochen ist. In einer Szene sehen wir ein Fotoshooting auf einem Friedhof. Eva Mendes räkelt sich darin als Model lasziv an einem Grabmal (Abb. 72). Ein aktualisiertes

³¹⁴ So vergleicht Hugo Münsterberg beispielsweise das Sehen von Filmen mit dem Blick durch eine Fensterscheibe (Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel*, 43). Daneben zitiert Carax jedoch auch Klassiker der Filmgeschichte, so Anthony McCalls *LINE DESCRIBING A CONE* (USA 1973), Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) sowie Nicolas Roegs *THE MAN WHO FELL TO EARTH* (USA 1976).

³¹⁵ Baudry, Jean-Louis (2003): „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster, 41–62; vgl. ferner Platon (1994): *Politeia*, in ders.: *Sämtliche Werke, Band 2*, hrsg. von Ursula Wolf, Reinbek, 195–537, hier: 420–427.

³¹⁶ Vgl. Krämer, Sibylle (2009): „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘“, in: Hessler, Martina / Mersch, Dieter (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld, 94–123.

Motiv der *Vanitas*, der Vergänglichkeit, das sich insbesondere im Barock in zahlreichen Darstellungen, beispielsweise eines Skelettes und einer jungen Frau, zeigt. Die widersprüchliche Verbindung von Tod und Leben führt jedoch auch auf die technische Grundlage des Films zurück. Aus einer Reihe stillgestellter Momente, Fotografien, die nach Roland Barthes den Tod hervorbringen, indem sie das Leben aufbewahren wollen, entsteht in der Projektion Bewegung.³¹⁷ Das Wunder, das darin enthalten ist, wird auch in den Aufnahmen Mareys beschworen. Der Film, das Medium, das durch diese paradoxe Verbindung von Tod und Leben konstituiert ist, liegt nun jedoch selbst im Sterben, ein Sterben, das – erneut paradox – als eine Explosion von Leben gezeigt wird, als eine Nummernrevue unterschiedlicher Stücke aus Genres und Zeiten aller Art. Diese Aneinanderreihung verschiedener Episoden weist wiederum auf den Beginn des Kinos zurück, als Filme Bestandteil von Vaudeville- und Zirkusprogrammen waren: ein *Kino der Attraktionen* wie es Tom Gunning in Anlehnung an Eisensteins Begriff der Attraktionsmontage beschrieben hat.³¹⁸ Auch Denis Lavants Körpereinsatz, der dem eines Zirkusakrobaten gleicht, schlägt in dieselbe Kerbe, ebenso wie die „Entracte“ betitelte Musikeinlage in der Mitte des Films, in der Lavant mit seinem Akkordeon eine Musikerschaar durch eine Kirche führt, die ein folkloristisch anmutendes, in seiner Rhythmik deftig-energiegeladenes Stück erklingen lässt. Und auch wenn Mareys Bewegungsstudien einer anderen Quelle des Films entspringen, seine Genealogie aus der Wissenschaft bezeugen, so eignen sie sich in ihrer Kürze, ihrer narrativen Schlichtheit und aufgrund ihres Interesses an reiner Bewegung ebenfalls als Attraktionen in Gunnings Sinne.

HOLY MOTORS enthält neben diesen Aufnahmen aus frühester Zeit jedoch auch Aufnahmen neuester Art. So werden beispielsweise auf einem Display Videobilder, die von der Autofront aus aufgenommen werden, in M. Oscars Garderobe übertragen, die im hinteren Bereich der Limousine eingerichtet worden ist. Mehrere Male kippen diese zunächst unspektakulären Bilder und werden in verschiedene Arten spezieller Sichtweisen transformiert. Zunächst sind es Nachtsichtbilder, deren grünes Leuchten zeitweise grobpixelig flackert, dann Infrarotbilder, auf denen die Wärmeentwicklung der aufgezeichneten Objekte erkannt werden kann. Ein drittes Mal kippt das Bild in einer Weise, in der Bereiche rechteckig verschmieren (Abb. 73 bis Abb. 75). Es handelt sich hierbei um *Datamoshing*. Während die beiden ersten Modi Bereiche der äußeren Wirklichkeit fokussieren, deren Beschaffenheit mithilfe unterschiedlicher Tech-

³¹⁷ Vgl. Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer*, Frankfurt, 103.

³¹⁸ Er übernimmt dabei von der Idee Eisensteins das von ihm geforderte Verhältnis des Films zum Zuschauer: „that of exhibitionist confrontation rather than diegetic absorption“; Gunning, Tom (1990): „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema: space, frame, narrative*, London / Bloomington, 63–70, hier: 66.

niken visuell abgelesen werden kann – Objekte in der Dunkelheit einerseits, Wärme andererseits – gibt das Datamoshing den Blick ins Innere des digitalen Bildes frei, in die Konstitution digitaler Videobildprozessierung. Es handelt sich um ein absichtlich herbeigeführtes Auftreten von Kompressionsartefakten, die entstehen, wenn Bildbereichen keine neuen Farbwerte zugeordnet werden, also Teile eines älteren Bildes erhalten bleiben, und dann auf diese unveränderten Bereiche die Bewegungsinformationen des Videocodecs angewendet werden, die nur für das neue Bild gelten sollte. Es kommt somit dazu, dass alte Bildfetzen mitgeschleppt werden und so das Bild verschmiert. Datamoshing simuliert somit nicht eine Filmbearbeitungsmethode analoger Zeiten wie beispielsweise das *digital editing* den Schnitt, sondern manipuliert die digitale Materialität der Bildprozessierung selbst, greift in die algorithmische Anweisungsstruktur der Bilderzeugung ein.³¹⁹

Ebenfalls einer neuen Technologie der Bildherstellung, dem *computer generated imagery (CGI)*, ist eine Episode gewidmet, in der M. Oscar seine Körperbewegungen zu Zwecken des *motion capturing* zur Verfügung stellt. In einem Ganzkörperneoprenanzug betritt er mit eiserner Miene ein Fabrikgelände, auf dem vereinzelt auch Kollegen von ihm angetroffen werden, die in gleicher Weise ihrer Arbeit nachzugehen scheinen. Nach Identifizierung durch ein Nasenhaar, das in einer Art chemischen Reaktion das rote Licht, das das Tor als geschlossen markiert, grün färbt – eine Reminiszenz an Zeiten haptischer Konkretion –, gelangt er in einen finsternen Raum. Rote Laserstrahlen erfassen die Lichtdioden an seinem Anzug (Abb. 76). „Je suis prêt.“ Es folgen wilde Kampfbewegungen und akrobatische Sprünge, die – da keine Bezüge erkennbar sind – sonderbar unmotiviert wirken. Einmal simulieren Lavants Bewegungen einen Schlag, den er an den Kopf bekommt. Sein Verhalten erscheint hier gleichsam als Negativ der aktiven Handlung, die jedoch nicht sichtbar ist, da sie – so ist anzunehmen – später virtuell produziert werden wird. Wie aus den Daten, die auf diese Weise gesammelt werden, Bilder errechnet werden, veranschaulicht eine Sequenz am Ende dieser Episode. Darin betritt eine weitere Körperarbeiterin den Raum, eine in rotes Neopren gekleidete Blondine, die sich mit M. Oscar lustvoll verschlungen auf dem Boden in sexualisierten Bewegungen ergeht (Abb. 77). Auf einem Bildschirm werden sodann zwei groteske Fantasiewesen aus Polygonen zusammengesetzt, auf die die Bewegungen von M. Oscar und seiner Kollegin übertragen werden, woraus ein bizarrer Animationsporno errechnet wird (Abb. 78 und Abb. 79). Die Figur, die von Denis Lavants Bewegungen geformt wird, besitzt dabei auch Züge eines Skelettes, wie auch schon durch die gräuliche Farbe vor dem höhlenartigen Hintergrund eine morbide Atmosphäre geschaffen wird: ebenfalls eine Anspielung auf die Vanitas-Motivik.

³¹⁹ Vgl. Holl, Ute (2009): „Vom Kino-Eye zur You-Tube“, in: CARGO Film / Medien / Kultur 3/09, 72–74.

Wie die Kampfbewegungen bereits die Rangordnung von Ursache und Wirkung insofern vertauscht haben, als dass die Wirkung (der geschlagene, zurückweichende Körper) unverursacht simuliert werden musste, während die Ursache (der Schlag) nachträglich virtuell hergestellt wird, erscheint auch hier die gewohnte Hierarchie von Realität und Virtualität durcheinander zu geraten. Während die beiden Körper nur Mittel zum Zweck der digitalen Bilderzeugung sind, erscheinen die so hergestellten Bilder weit weniger erotisch reizvoll als die tatsächlichen Körperbewegungen der Schauspieler. Auch das rote Latex und die langen blonden Haare ebenso wie das leichte Stöhnen der beiden werden nicht in die Datenmenge eingehen, aus der die Animationen errechnet werden. Und doch handelt es sich dabei nicht einfach um realen Überschuss, sondern ist selbst produziert, mit vor-digitalen Mitteln: Kostüm, Schnitt, Kameraeinstellung, Tonaufnahme.

Neben Kampfkrobatik und Animationserotik findet sich noch ein drittes Element in der CGI-Episode. M. Oscar steigt mit einem Maschinengewehr auf ein Laufband, das sich zunehmend schneller bewegt. Im Hintergrund ist ein riesiger Videobildschirm angebracht, auf dem sich, nachdem er zunächst zur Gänze grün leuchtet, geometrische Formen bilden, die schließlich bei stetem Zoom auf Lavant zu schwarz-rot-weißen Flächen werden, die schnell nach links aus dem Bild verschwinden. M. Oscar schießt währenddessen mit seinem Maschinengewehr, immer lauter schreiend und schneller auf dem Laufband rennend, bis er schließlich vor Erschöpfung zusammenbricht (Abb. 80). Die Sequenz verbindet zwei Bereiche mit der neuen Technologie, die im Verlauf des Films immer wiederkehren: zum einen über das Laufband, das im Zusammenhang der Fabrikanlage an die Fließbänder der Massenfertigung erinnert, und die eiserne Routine M. Oscars, den Bereich der Arbeit, der Produktion, der Wirtschaft. Zum anderen wird über das Gewehr der Bereich des Kriegs und der Gewalt angeschnitten.

Das Fließband, um mit dem ökonomischen Bereich zu beginnen, das zuvor bereits im Bergbau und später in kleinerem Umfang in der Lebensmittelindustrie zum Einsatz gekommen war, revolutionierte die industrielle Automobilfertigung seit seiner Einführung in den Fabrikanlagen Henry Fords in Michigan im Jahr 1913.³²⁰ Anstatt die Einzelteile von einem Arbeitsplatz zum anderen zu tragen, blieben die Arbeiter an ihrem Ort. Die Teile kamen zu ihnen. Dadurch wurde nicht nur das Verhältnis von arbeitendem Subjekt und zu bearbeitendem Objekt weiter verlagert, insofern die Arbeiter auf einem festen Platz installiert zum Bestandteil der Gesamtapparatur wurden, anstatt sich frei durch den Fabrikraum zu bewegen. Das Fließ-

³²⁰ Vgl. Ortmann, Günther (1995): *Formen der Produktion. Organisation und Rekursivität*, Opladen, 17; auch dazu, ob das Fließband der entscheidende Faktor oder nur einer unter vielen für die Produktivitätssteigerungen Fords gewesen ist.

band brachte auch eine feste Zeit mit sich, der sich die Arbeiter unterwerfen mussten, anstatt ihrer Eigenzeitlichkeit nach zu handeln. Diese Unterwerfung unter das Fließband, die in Fritz Langs METROPOLIS von 1927 und Charlie Chaplins MODERN TIMES von 1936 bereits filmikonische Berühmtheit erlangte, kommt auch in Denis Lavants Sturz vom Band zum Ausdruck.³²¹

Im Zusammenhang dieser Episode gewinnen jedoch auch die Aufnahmen Mareys eine neue Relevanz, insofern sie die Genealogie dieser Bildproduktionsverfahren markieren. Marey hatte Marschbewegungen französischer Soldaten aufgezeichnet, die er hierfür in schwarze Anzüge mit weißen Streifen kleiden ließ, die ihre Körpergelenke hervorhoben, um so die Bewegungsinformation von den konkreten Körpern zu abstrahieren.³²² Diese militärische Historie des Films, die sich auch in Mareys Bezeichnung für seine Kamera, die *fusil chronophotographique*, die chronofotografische Flinte also, niedergeschlagen hat, und auf die auch Lavants Maschinengewehr hindeuten mag, wurde insbesondere von Friedrich Kittler betont, wie bereits zu Beginn des letzten Kapitels ausgeführt wurde.³²³ In der weiteren Technikgeschichte nimmt das Verfahren der Gewinnung von Bewegungsinformation jedoch eine ökonomische Wendung. Der Ingenieur und Unternehmensberater Frank Bunkers Gilbreth schloss an Mareys Studien an und stattete für seine Arbeitsstudienfilme Fabrikarbeitern mit Lampen an ihren Fingern aus, um so – nach Eigendarstellung – die effizienteste Weise zu ermitteln, in der eine bestimmte Maschine zu bedienen sei.³²⁴ Er sah seine Arbeiten dabei als Verfeinerung der sogenannten wissenschaftlichen Betriebsführung Frederick Winslow Taylors, die unter dem Schlagwort des Taylorismus zusammen mit dem Fordismus, die beiden Eckpfeiler der zweiten industriellen Revolution der 1920er Jahre ausmachten.

Im Hintergrund seiner Bewegungsstudien ließ Gilbreth nicht nur die nach ihm benannte Gilbreth-Uhr abfilmen, die einen klaren Zeitindex zu den Bewegungsmomenten liefern sollte, sondern auch ein kartesisches Koordinatensystem, in das sich die Bewegungsfolgen einschreiben sollten (Abb. 81).³²⁵ Angesichts der Tatsache, dass die geometrischen Wände anders als die Lampen an den Fingern bei schwacher Beleuchtung nicht auf dem Film zu sehen sein werden, erscheint der Kartesianismus hier eher als Bekenntnis zu einem wissenschaftli-

³²¹ METROPOLIS (Deutschland 1927), Regie: Fritz Lang; MODERN TIMES (USA 1936), Regie: Charlie Chaplin.

³²² Vgl. Braun, Marta (1992): *Picturing Time*, Chicago / London.

³²³ Vgl. Kittler, Friedrich (2011): *Optische Medien*, Berlin, 185f und 204f; siehe oben, Abschnitt 3.1.

³²⁴ Vgl. Hoof, Florian (2006): „The One Best Way“. Bildgebende Verfahren der Ökonomie und die Innovation der Managementtheorie nach 1860“, in: *montage/av* 15/1/2006.

³²⁵ Vgl. zum Bezug auf Descartes' Wissenschaftstheorie: Hoof, Florian (2006): „The One Best Way“. Bildgebende Verfahren der Ökonomie und die Innovation der Managementtheorie nach 1860“, in: *montage/av* 15/1/2006, 123 – 138.

chen Programm als in der Sache selbst begründet. Und auch die dreidimensionalen Modelle, die in Gilbreths Filmen die Bewegungen veranschaulichen sollen, wirken wenig präzise (Abb. 82). Tatsächlich kamen diese Verfahren auch in der Regel gar nicht in dieser Form zum Einsatz, sondern dienten Gilbreth vornehmlich als Werbematerial zur Auftragsakquise seiner Beratertätigkeit, wie Florian Hoof aufzeigen konnte. Sie sollten lediglich über den Gebrauch des Films den Anschein zeitgemäßer wissenschaftlicher Methodik wecken.³²⁶ Als Visualisierung einer bestimmten Idee von Bewegungsinformation waren sie jedoch nichtsdestotrotz wirkmächtig. An die Stelle des absoluten Bezugssystems des kartesischen Rasters tritt in Carax' Film, im Hintergrund des Laufbands, eine dynamisierte Geometrie sich wandelnder polygoner Gestalten, die nicht mehr nur Hintergrund oder Rahmen bereitstellt, sondern ihrer eigenen Bewegungslogik folgt, ohne einen erkennbaren Bezug zu M. Oscar aufzuweisen (Abb. 80). Sein Verhalten erscheint dadurch losgelöst von seiner Umgebung, unmotiviert und stupide. M. Oscar schießt auf unsichtbare Gegner, die jedoch – so ist anzunehmen – noch in der Postproduktion Gestalt annehmen werden. Ähnlich dem Fließband, das die Hierarchie zwischen arbeitendem Subjekt und zu bearbeitendem Objekt verschiebt, wird auch hier die Situation des Subjekts instabil. Allerdings geht die Szene über eine bloße Handlungsmacht der Objektwelt hinaus. Denn diese Objektwelt existiert nicht einmal und kann folglich auch nicht durch ihre Wahrnehmung Handlungen hervorrufen. Auch geht es nicht darum, dass die Aktionen, zu denen M. Oscar angeleitet wird, körperliche Wirkungen entfalten, wie dies in der industriellen Fertigung in der Fabrik in Gestalt der Warenproduktion der Fall ist. Die Bewegungen M. Oscars sind stattdessen einzig aufgrund ihres abstrakten Informationsgehalts relevant.

Im *CGI* werden aus den gesammelten Daten neue virtuelle Figuren erzeugt, wie es der Film im Anschluss an die Erotikszenen veranschaulicht. Hier zeigt sich ebenfalls eine Parallele zur Genealogie der Technik des *Motion Capturing*, sollten doch auch die gesammelten Bewegungsinformationen Gilbreths wieder in die Arbeiterkörper zurückgespielt werden: eine Feedbackschleife, die neben den Waren auch neue Menschen produziert.³²⁷ Diese Erschaffung neuer Menschen durch die Maschine nach ihrem Bilde, wird bereits in der ersten industriellen Revolution bemerkt. So schreibt Marx in seiner Kritik an der Nationalökonomie über die Produktionsweise seiner Zeit: „Sie ersetzt die Arbeit durch Maschinen, aber sie wirft ei-

³²⁶ Vgl. Hoof, Florian (2015): *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, Konstanz, 205ff.

³²⁷ Dazu, dass dieses Zurückspielen in praktischer Hinsicht nicht leicht durchzuführen war, vgl. Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (2009): „Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film“, in: dies. (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, 35–50.

nen Teil der Arbeiter zu einer barbarischen Arbeit zurück und macht den andren Teil zur Maschine.“³²⁸ Die Transformation des Menschen in eine Maschine ist Teil dessen, was Marx die entfremdete Arbeit nennt. Der Begriff der Entfremdung geht dabei von einer anthropologischen Konstante aus, einem Wesen des Menschen. Obgleich Adorno und Horkheimer, wie auch schon der spätere Marx, schwere Bedenken gegenüber dieser essentialistischen Idee vom Menschen hegen, übertragen sie diesen Gedanken auf die massenmediale Situation ihrer Zeit, die sie als Kulturindustrie verhandeln. Diese mache Kultur nicht nur zur Ware, sondern transformiere – recht analog zu Marx‘ Beschreibung – den Konsumenten selbst in eine Maschine:

„Die Art, in der ein junges Mädchen das obligatorische Date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telefon und in der vertrautesten Situation, die Wahl der Worte im Gespräch, ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsadäquaten Apparat zu machen“.³²⁹

Während bei Marx (zumindest in Bezug auf die Arbeit an der Maschine) noch eine äußerlich-physische Veränderung gedacht war, dringt die Transformation bei Adorno und Horkheimer ins Innenleben des Subjekts ein. Auch ist sie nichts mehr, was den Menschen von außen zustoßt, sondern was sie selbst bewerkstelligen. Die Diagnose der Selbstverwandlung in einen Apparat scheint hier von Georg Lukács inspiriert, der in *Geschichte und Klassenbewusstsein* in Auseinandersetzung mit Gedanken Max Webers, Georg Simmels und Karl Marx‘ den Begriff der *Verdinglichung* geprägt hat.³³⁰ Während Adorno und Horkheimer in der oben zitierten Textstelle noch von einem „Versuch“ schreiben, sich in einen Apparat zu verwandeln, scheint HOLY MOTORS in seinen Identitätskonstruktionen eher die radikalere Theorie Michel Foucaults in Anschlag zu bringen, die kein Selbst jenseits der Subjektivierungen mehr kennt. Ein Subjekt zu sein ist nach Foucault vielmehr immer daran gebunden, Teil einer Machtstruktur zu sein, die auf doppelte Weise bestimmt ist: zum einen handelt es sich um ein Herrschaftsverhältnis, dem man unterworfen ist; zum anderen ist es jedoch gerade dieses Verhältnis, das allererst Menschen zu Subjekten macht, das heißt sie überhaupt erst zu Handlungen befähigt:

³²⁸ Marx, Karl (1844): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844* (= MEW 40), 513.

³²⁹ Adorno / Horkheimer (1988), 176. Die Textstelle suggeriert, dass das weibliche Geschlecht besonders anfällig für diese Art von Manipulation ist. Unabhängig dieser sexistischen Kolorierung gilt die These der Autoren für sämtliche Gesellschaftsmitglieder.

³³⁰ Lukács, Georg (1970): *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied / Berlin, 170 ff. Vgl. Honneth, Axel (2005): *Verdinglichung*, Frankfurt, 11.

„Das Wort »Subjekt« hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft.“³³¹

M. Oscar wird den gesamten Film über immer wieder in ganz buchstäblichem Sinn subjektiviert, nämlich unterschiedlichen Narrativen unterworfen, deren handelndes Subjekt er jeweils ist. Sichtlich erschöpft unter dieser Machtstruktur leidend scheint er keine klar abgrenzbare Identität jenseits dieser Rollen mehr zu besitzen. Diese Auflösung einer angenommenen Identität M. Oscars wird jedoch in einer Art Eskalationslogik im Verlauf des Films von Rolle zu Rolle radikalisiert.

Die ersten beiden Identitäten, ein Geschäftsmann und eine alte Bettlerin, erscheinen zunächst als in ihren Narrativen ein- und abgeschlossen. Die dritte Figur, Merde, ein verwachsener Kobold, der in der Pariser Kanalisation haust, und der bereits im Omnibusfilm TOKYO! (2008) einen Auftritt hatte, bricht die bis dahin vorhandene Trennung zwischen fiktiver Persona und realer Umgebung jedoch auf.³³² Indem er der Assistentin eines Modefotografen zwei Finger abbeißt, greift er in einer gravierenden und nicht wieder rückgängig zu machenden Weise in seine Umwelt ein. Sein Verhalten wird dabei von der Art und Weise ausgelöst, wie die Assistentin eine Distanzierung zu dem von ihr Gesagten durch Gänsefüßchen markiert, die sie mit ihren Fingern in die Luft setzt. Es handelt sich also in pointierter Weise gerade um eine Kulturtechnik, mit der ein Unterschied zwischen einem faktischen und einem nur so genannten, vermeintlichen Sachverhalt zum Ausdruck gebracht werden soll. Eben diesen Unterschied erkennt Merde nicht an; und mit ihm der Film. In einer weiteren Episode trifft M. Oscar auf einen Doppelgänger, mit dem er sich einen Kampf um Leben und Tod liefert. Der Film lässt dabei offen, ob nun derjenige M. Oscar aus dem Messerduell siegreich hervorgeht, den wir bis dahin gesehen haben oder der andere, und zerstört dadurch noch weiter die Barriere zwischen Fiktionalität und Realität, bzw. zwischen verschiedenen Ebenen der Fiktionalität. Noch verstärkt wird dieser Zug in einer Sequenz, in der M. Oscar einen Geschäftsmann ermordet und dabei selbst von dessen Bodyguards erschossen wird. Denn das Opfer des Attentats wird nicht nur ebenfalls von Lavant gespielt, es handelt sich um ebenjenen Geschäftsmann – so suggeriert es sein Aussehen –, den M. Oscar zu Beginn des Films selbst verkörpert hatte (Abb. 83).

³³¹ Foucault, Michel (1982): „Subjekt und Macht“, in: ders. (2005): *Analytik der Macht*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt, 240–263; hier: 245.

³³² TOKYO! (Frankreich / Japan / Südkorea / Deutschland 2008), Regie: Michel Gondry / Leos Carax / Bong Joon-Ho.

Und sobald man sich als Zuschauer daran gewöhnt hat, dass der Tod wohl keine Macht über die Charaktere des Films hat, da M. Oscar immer wieder aufs Neue aufsteht, nachdem er erdolcht, erschossen oder ruhig entschlafen ist, löst der Tod einer früheren Weggefährtin, Jean, eine derart starke Reaktion bei ihm aus, dass auch diese Erkenntnis nicht haltbar scheint.

Jean, gespielt von Kylie Minogue, die nicht nur aufgrund der Namensgleichheit, sondern auch durch Frisur und Trenchcoat als Wiedergängerin Jean Sebergs erscheint, fährt wie M. Oscar in einer weißen Limousine durch Paris und erfüllt wie er Aufträge, indem sie Identitäten annimmt und ausagiert (Abb. 84). Gemeinsam spazieren sie durch ein verlassenes Pariser Kaufhaus, das *Samaritaine*, das nicht nur architektonisch, sondern auch durch auf dem Boden verstreute Körperteile von Schaufensterpuppen an das *Bradbury Building* aus *BLADE RUNNER* erinnert (Abb. 85 bis Abb. 88).³³³ In melodramatischer Geste singt sie von ihrer gemeinsamen Vergangenheit mit M. Oscar und kreist dabei in durch Wiederholung zwanghaft erscheinender Fixiertheit um die Frage nach ihrer Identität: „Who are we? / Who were we? / When we were / who we were.“ Diese Frage scheint nicht dadurch begründet, dass die Figuren in *HOLY MOTORS* über das Spielen zahlreicher Rollen ihre vermeintlich tatsächliche Identität aus dem Blick verlieren würden. Wie beschrieben wird gerade dieser Unterschied an M. Oscar sukzessive aufgelöst. Noch scheint es glaubhaft anzunehmen, die beiden hätten einmal eine echte, originale Identität gehabt, die ihnen dann abhanden gekommen ist. Die Künstlichkeit der musikalischen Form mit ihren spezifisch übersteigerten Emotionsbekundungen, die etwa durch die rasante Kamerafahrt auf Kylie Minogues Gesicht, die die melodische Klimax verdoppelt, noch verstärkt wird, konterkariert diese Beschwörung von Authentizität. Vielmehr sind die Charaktere in *HOLY MOTORS* nicht mehr als die Rollen, die sie spielen und die sie daher auch nicht einfach nur spielen, sondern die sie als nur Spielende sind. Und noch in diesen Rollen sind sie lediglich geschichtete, überlagerte Komposita verschiedener Filme, Genres und Figuren, ein Haufen von Geschichte. Sie ähneln darin den puppenhaften, clownesken Kunstwesen, die der Genetik-Designer aus dem *Bradbury Building* in *BLADE RUNNER* aus verschiedenen – teils organischen, teils mechanischen – Elementen zusammengebastelt hat (Abb. 89). Sie sind Sinnbilder im Diskurs von Ridley Scotts Film über die Frage nach dem Unterschied zwischen echten und künstlichen Menschen, die der Film nicht entscheiden will und den er dadurch als unbedeutend markiert.³³⁴ *BLADE RUNNER* greift darin einer Veränderung im digitalen Film

³³³ *BLADE RUNNER* (USA / Hong Kong 1982), Regie: Ridley Scott.

³³⁴ Anders als das Sequel *BLADE RUNNER* 2049, das den echten Menschen mit seinen Blutsbanden wieder über den künstlichen Menschen mit seinen nur fiktiven Erinnerungen erhebt; *BLADE RUNNER* 2049 (USA 2017), Regie: Denis Villeneuve.

vor, in dem Schauspieler zu hybriden Wesen formatiert werden, halb Mensch, halb computer-generiert.³³⁵

In *BLADE RUNNER* wird die Erschaffung künstlichen Lebens durch zahlreiche Verweise in einen religiösen Kontext gestellt. Der Anführer der Androiden, Roy Batty (gespielt von Rutger Hauer), zitiert aus Gedichten des englischen Romantikers William Blake, die in ihrer mythischen Sprache wie eine neue Offenbarung wirken, parabiblische Prophezeiungen für die neuen, künstlichen Menschen: "Fiery the angels fell / deep thunder rolled around their shores / burning with the fires of Orc".³³⁶ Batty verfügt wie die anderen Androiden seiner Bauserie nur über eine geringe Lebenserwartung, was ihn auch mit dem Designer aus dem *Bradbury Building* verbindet, der unter einer Krankheit leidet, die ihn schneller altern lässt. Im Höhepunkt des Films verfolgt er Harrison Fords Rick Deckard durch das *Bradbury Building*. Um sein Handgelenk nach einer Verletzung zu stabilisieren, stößt er sich einen Nagel durch die Hand, was auf die Kreuzigung Christi verweist. Im Moment seines Todes schließlich, lässt er eine weiße Taube – nach christlicher Ikonografie Symbol des Heiligen Geistes – aus seiner Hand frei, nachdem er sie zuvor fest in seiner Hand gehalten und seine Arme zu einem Kreuz verschlossen hatte (Abb. 90).³³⁷ Zuvor hatte er dem Erfinder der Androiden und Chef des Genetikunternehmens einen Besuch abgestattet. Dieser wird von ihm als „Vater“ bezeichnet, womit die heilige Dreifaltigkeit komplett wäre. Die Konstruktion von Androiden wird so als neue Schöpfung gezeigt. Analog kann auch der *heilige Motor* des Kinos als Schöpfungsmaschine verstanden werden, der ständig neue künstliche Wesen produziert, halb menschlich, halb technisch. Damit funktioniert er ähnlich den ökonomischen Strukturen, die ebenfalls ihre Subjekte formen.

Wie die Fabrik nach Karl Marx einen Teil der Arbeiter zur Maschine werden lässt und damit neben den Waren auch neue künstlich geformte Körper produziert – will man den Entfremdungsbegriff produktiv wenden, womit man sich Foucaults Begriff der Macht nähert –, produziert auch der Film ständig neue Menschen, zunächst als Abbilder auf der Leinwand, nach der These der Kulturindustrie dann jedoch auch seine Zuschauer als Abbilder der Abbilder.

³³⁵ Vgl. dazu Rodowick, D.N. (2007): *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA, 6: "One of the many fascinating elements of digital cinema is not just the thematic idea of cyborg fusions of technology and the body. Digital processes are increasingly used actually to efface and in some cases entirely to rewrite the actor's body. Film "actors" have become Frankenstein hybrids: part human, part synthetic."

³³⁶ Es handelt sich um ein abgewandeltes Zitat. Bei Blake heißt es in seinem Gedicht *America. A Prophecy*: „Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll'd / Around their shores, indignant burning with the fires of Orc“; zitiert nach Blake, William (2007): *Zwischen Feuer und Feuer. Poetische Werke. Zweisprachige Ausgabe*, hrsg. von Thomas Eichhorn, 298.

³³⁷ Dass dieser symbolische Zusammenhang intendiert ist, wird nicht zuletzt dadurch ersichtlich, dass es diegetisch keinerlei Sinn macht, dass Batty eine Taube in seiner Hand hält.

Dieser Abbildcharakter muss allerdings nicht per se negativ bestimmt sein. Die Anverwandlung bestimmter fiktiver Personen in den Filmen Jia Zhangkes führte gerade zu neuen Möglichkeiten. Anders als in Jias Filmen, wo in UNKNOWN PLEASURES die Frisur Qiao Qiaos oder in A TOUCH OF SIN die Martial-Arts-Inkarnation Xiaoyus neue Handlungsräume erschloss und so auch ein emanzipatorisches Potential wachrief, wirken die Rollen in HOLY MOTORS jedoch eher als Last für die Figuren. Es sind körperlich und psychisch anstrengende Tätigkeiten, die M. Oscar unter strenger panoptischer Überwachung auszuführen hat. So erscheint in einer Szene Michel Piccoli wie aus dem Nichts in M. Oscars Limousine und bemerkt: „Manche von uns meinen, sie wirkten etwas müde in letzter Zeit“. Wer diese anderen sind, will er auch nach aggressivem Insistieren M. Oscars nicht preisgeben und lässt seine Autorität über ihn deutlich erkennen. Dieser beschwert sich darüber, dass die Kameras heutzutage so klein seien, dass man sie gar nicht mehr sehe. Er legt damit eine Situation nahe, die mit Foucaults Darstellung von Jeremy Benthams Gefängnisarchitektur vergleichbar ist, in der sich der Delinquent in der Situation befindet, immer überwacht werden zu können, was zur Folge hat, dass sich die ständige Möglichkeit, überwacht werden zu können, als Selbstüberwachung in seinen Körper einschreibt.³³⁸ Es handelt sich um Formen der Gewalt, die ihn zu dem machen, was er ist. Anders als bei Marx und noch bei Adorno und Horkheimer, wo der Mensch sich von den Ketten befreien und so tendenziell wieder er selbst werden kann, gibt es bei Foucault keinen Menschen hinter den Normen und Wissensordnungen, wie es in gleicher Weise auch keinen *echten* M. Oscar hinter seinen Rollen gibt. Doch auch wenn dadurch das klassische Bild einer Befreiung von repressiven Umständen, die zur Wiedergewinnung eines vermeintlich reinen Selbst führt, problematisch wird, bedeutet dies nicht, dass Freiheit per se nicht vorstellbar ist. Das Urteil darüber hängt vielmehr von den jeweiligen bestimmenden Dispositiven und Ordnungen ab. In späteren Texten hat Foucault darüber hinaus mit dem Begriff der Sorge um sich, mit dem er an die antike Ethik angeschlossen hat, die Idee einer Eigenwirkung auf die Formierung des eigenen Selbst entwickelt, die er als Freiheitspraxis verstanden hat.³³⁹

Mit dem Begriff des Motors, des Bewegungsantriebs, kommt im Filmtitel auch die Zeitlichkeit zur Sprache, womit sich auch die Vorstellung einer Art von Bewegung verbinden lässt, die vielleicht aus dem Status Quo hinausweisen könnte und nicht nur in der Reproduktion der herrschenden Bewegungsabläufe bestehen würde. Diese Hoffnung kommt jedoch in der letzten Szene von HOLY MOTORS zum Erliegen. Die Limousinen werden in eine Garage gefahren,

³³⁸ Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt.

³³⁹ Vgl. Foucault, Michel (2005): „Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit“, in: ders.: *Analytik der Macht*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, 274–315, hier insbes. 275f.

wo sie sich, nachdem ihre Chauffeure gegangen sind, auch als lebendig erweisen. Sie unterhalten sich – ihre Stimme stets begleitet von einem roten Aufleuchten ihrer Rück-, beziehungsweise Bremslichter – darüber, dass sie bald ausrangiert werden, da sie nicht mehr zeitgemäß sind und zum alten Eisen gehören (Abb. 91): „Silence! Le vieux 5700-BC-78 a dit la vérité. Les hommes ne veulent plus de machines visibles.“ – „Oui, ne veulent plus de moteur. Ne veulent plus d’action.“ Während das Gespräch zunächst an M. Oscars Klage erinnert, dass die Kameras so klein werden, dass man sie nicht mehr sieht, und so die Veränderung der Medientechnologie analog zur panoptischen Selbstkontrolle adressiert wird, geht die Rede des alten stotternden Autos weiter. Zunächst verweist auch er auf Praktiken des analogen Films. „Moteur“ und „Action“ sind die Anweisungen, die am französischsprachigen Filmset gegeben werden, um die Kamera laufen und die Schauspieler ihre Handlung beginnen zu lassen. Im Zusammenhang mit dem Ende des Kinos heißt das aber im übertragenen Sinne auch: keine Handlung mehr, keine Veränderung. Nur noch aufeinander abgestelltes Verhalten. Das Ende des Kinos fällt so mit dem Ende der Geschichte zusammen. Noch Michel Piccolis an Michail Gorbatschow erinnernde Gesichtsflecken weisen delirierend auf dieses Ende einer Geschichte, derjenigen des real existierenden Sozialismus, hin (Abb. 92). „Amen“ rufen die Limousinen nach ungläubigem Raunen über die Menschen und ihr eigenes baldiges Ende, bevor das Bild ausgeblendet wird und der Abspann beginnt.

Die Möglichkeit einer Veränderung, die aus herrschenden Machtstrukturen hinausweist, wie sie für das Konzept der Kritik der kritischen Theorie immer wesentlich war, wird vor dem Hintergrund von Foucaults Analysen problematisch. Wenn nach Foucault sämtliche Technologien des Selbst Machtstrukturen darstellen und dadurch jede Subjektwerdung eine Unterdrückung einschließt, wie ist dann Emanzipation überhaupt denkbar? Wenn wir nur die Produkte der Technologien sind, wir, wie sich Friedrich Kittler in Bezug auf die Sprache einmal ausgedrückt hat, als ihre „Untertanen“³⁴⁰ entstehen, es kein Außen ihrer Formen gibt, wie ist dann Freiheit vorstellbar? Die Motoren, die nur noch der Bewegung selbst willen in Bewegung sind, wären weniger emanzipatorische, als solche, die Max Webers „stahlhartes Gehäuse“ in Gang halten, das er als Fluchtpunkt der kapitalistischen und wissenschaftlich-technischen Rationalisierung gesehen hat.³⁴¹ Die Radikalisierung der Kritik, die mit Foucault einsetzt, indem er noch in den Subjektconstitutionen die Mikrostrukturen der Macht diagnos-

³⁴⁰ „Wenn Medien anthropologische Aprioris sind, dann können Menschen auch die Sprache gar nicht erfunden haben; sie müssen als ihre Haustiere, Opfer, Untertanen entstanden sein.“ Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 167.

³⁴¹ Vgl. Weber, Max (1920): „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, in: ders. (1988): *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen, 203, f.

tizierbar macht, schlägt um in eine qualitative Änderung von Kritik, insofern ein radikal Anderes des Kritisierten nicht mehr beschreibbar wird, da jede divergente Konstituierung auch wieder eine Machtstruktur bedingen würde. Eine vollständige Freiheit von jeder Macht wird zur Illusion. Man gelangt somit in ein Dilemma. Will man die Machtstrukturen in ihrer Komplexität und Tiefe kritisieren, scheint der Anspruch auf einer Handlungsfähigkeit, die zur Befreiung von Machtstrukturen führt, nicht aufrecht erhalten werden zu können. Will man hingegen an der Handlungsmacht festhalten, gelangen womöglich repressive Formen der Subjektwerdung aus dem Blick. Amy Allen hat diese Problematik aus Sicht der feministischen Theorie diskutiert: “[T]heorists of subjection such as Foucault and Butler are accused of denying or undermining the possibility of agency and autonomy, whereas defenders of autonomy such as Habermas and Benhabib are accused of being blind to the complexities of power relations.”³⁴² Allens Lösung besteht darin, anzuerkennen, dass es keinen Ort außerhalb der Macht gibt, dies jedoch nicht bedeute, dass Kritik zwecklos und Handlungsfähigkeit unmöglich sei: „Rather, it means that critique is always open ended and ongoing—as Foucault put it, ‘we are always in the position of beginning again’—and that self-transformation necessarily involves taking up in a subversive way the relations of subjection that have made us who we are.”³⁴³ Kritik muss folglich eine dynamische Selbstkritik sein, die immer wieder auf der Basis des jeweiligen Status Quo die Konstitution des Selbst infrage stellt und es daraufhin transformiert, um sodann auf Basis des neuen Zustands erneut so zu verfahren.

Die Kritik, die sich in *HOLY MOTORS* zeigt, ist somit grundverschieden von derjenigen der bisher diskutierten Filmkorpora. So beruht das Pathos der Kritik im Dritten Kino auf der Überzeugung, dass man sich klarerweise vollständig von den Ketten der Unterdrückung befreien kann. Die Filme entwickelten dabei eine Außenperspektive auf die zu kritisierenden Machtverhältnisse, insofern diese als vom imperialistischen Feind oktroyiert begriffen werden.³⁴⁴ Jias Filme kritisieren zwar aus einer Innenperspektive heraus, doch beruht die Form der immanenten Kritik auch auf einer Idee von Geschichte als kontinuierlichem Veränderungsprozess. Gegenwärtige Verhältnisse können so als verfehlte Ausformungen eines gerichteten Werdegangs begriffen werden und mit Potentialen früherer Stadien konfrontiert werden.

³⁴² Allen, Amy (2008): *The Politics of Our Selves*, New York, 172.

³⁴³ Ebd., 173 ; Foucault, Michel (1997): “What Is Enlightenment?”, in: Rabinow, Paul (Hg.): *Ethics, Subjectivity, and Truth. The Essential Works of Michel Foucault, Vol. 1*, New York, 317.

³⁴⁴ Tatsächlich hat Foucault den anti-kolonialen Kampf explizit von seiner Skepsis gegenüber des Diskurses einer Befreiung von repressiven Ordnungen ausgenommen: „Ich will nicht sagen, dass es die Befreiung oder diese oder jene Form der Befreiung nicht gibt: Wenn ein kolonisiertes Volk sich von seinen Kolonialherren befreien will, dann ist dies gewiss im strengen Sinne eine Befreiungspraxis“; vgl. Foucault (2005), 275f.

Doch welche Haltung entwickelt HOLY MOTORS zu dieser Problematik? Wo setzt der Film kritisch ein und wo tauchen vielleicht doch Möglichkeiten eines Auswegs aus dem radikalen Innen auf, in dem M. Oscar gefangen zu sein scheint?

Steven Shaviro sieht das kritische Potential der von ihm diskutierten postkinematografischen Filme, die insbesondere im Falle von GAMER, aber auch in SOUTHLAND TALES ähnlich hermetische Welten konstruieren, darin, dass sie die digitalen Mittel und die Entertainmentlogiken neoliberaler Kultur derart exzessiv ausreizen, dass ihre Grenzen sichtbar werden: „None of these works discovers an ‘outside’ to capitalism; and none of them offers anything like revolutionary hope. But they all insist, at least, upon exhausting, and thereby perhaps finding a limit to, the totalizing ambitions of real subsumption.“³⁴⁵

HOLY MOTORS folgt in ähnlicher Weise einer Eskalationslogik der Ausreizung vorhandener Mittel, die wie dargestellt, die Identitätsgrenzen M. Oscars immer stärker auflöst. Doch gelangt der Film nie an ein Limit. Die Limousinen reden davon, ausrangiert zu werden, und M. Oscar beklagt die Veränderungen in seiner Arbeitswelt. Doch bei allen düsteren Visionen feiert der Film doch auch die Vielfalt des Kinos, seiner Formen und Erzählungen. Und dabei nicht nur die überlieferten Formen früherer Zeit, sondern auch die neuen Möglichkeiten digitaler Technik. M. Oscar will auch gar nicht raus aus dem Apparat, allen Widrigkeiten zum Trotz. Auf die Frage, warum er trotz aller Strapazen weitermache, entgegnet er, dass er aus demselben Grund weitermachen werde, aus dem er angefangen habe: „Pour la beauté du geste.“ Für die Schönheit der Geste, des Ausdrucks. Aber vielleicht auch für die Schönheit des Gestus, der Haltung. Auf jeden Fall jedoch für die *Schönheit* der Geste, für ihren ästhetischen Eigenwert, der sich trotz aller Zurichtungen nicht komplett vereinnahmen lässt und eine Zäsur zu setzen vermag gegen anderweitige Betriebslogiken, unabhängig von ihrer faktischen Wirksamkeit.

HOLY MOTORS antwortet somit auf die Problematik, dass die technologischen Bedingungen gegenwärtiger Existenz, wie bei Kittler und wie jedwedes Dispositiv bei Foucault, nicht hintergebar sind und sich folglich niemand von ihnen befreien kann, damit, dass eine solche Freiheit gar nicht erwünscht ist. Tatsächlich zieht sich die Motivik von Innen und Außen der Bilderwelt durch die Filme Leos Carax‘, wie Adrian Martin und Cristina Álvarez ausgeführt

³⁴⁵ Shaviro (2010), 134. Shaviro bezieht sich dabei auf die Diagnose einer Zunahme reeller Subsumtion durch Michael Hardt und Tonio Negri; *Reelle Subsumtion* bezeichnet bei Marx die Veränderung bestehender Arbeitspraktiken durch Kapitalinteressen, im Gegensatz zu formeller Subsumtion, bei der sich lediglich die Besitzstrukturen ändern, ohne Auswirkungen auf den konkreten Arbeitsprozess; vgl. Marx, Karl (1962): *Das Kapital. Erster Band* (=MEW 23), Berlin, 533.

haben.³⁴⁶ Meist sei es jedoch die Sehnsucht danach, einzutreten in die Tiefe versprechende Flächigkeit der Bilder. Hier, in *HOLY MOTORS*, hat es Denis Lavant, der stets die Hauptrolle der Filme Carax‘ spielt, schließlich geschafft: „Monsieur Oscar befindet sich nicht länger außerhalb der Szenen, ist nicht länger von ihnen getrennt; er ist exakt *innerhalb* jeder Szene, ist ihr Zentrum, ihr Star, ist die Person, die die Ereignisse ins Rollen bringt“.³⁴⁷ Zwar ist es kein Spaß, es hineingeschafft zu haben und nun in der Bilderwelt agieren zu müssen, doch besteht M. Oscar darauf, weiterzumachen, „pour la beauté du geste“.

Mit dem Verweis auf die Schönheit der Geste, dem Insistieren der Ästhetik, geht der Blick über die reine technologische Bedingtheit hinaus. Es ließe sich hier die eingangs diskutierte Techniktheorie Adornos anschließen, die die ästhetische Produktion zwar ebenfalls von der technologischen (und gesellschaftlichen) Situation abhängig erkennt, dem Bereich der Kunst dennoch eine gewisse Autonomie zuspricht. Tatsächlich ist es gerade die Abhängigkeit vom gegenwärtigen Stand der technologischen Entwicklung wie auch der herrschenden Verhältnisse, die der ästhetischen Produktion ein kritisches Potential ermöglicht, insofern sie die vorhandenen Mittel in einer Weise einzusetzen vermag, die dem gesellschaftlichen Betrieb aufgrund seiner Funktionslogiken verwehrt bleibt: „Zuzeiten vertreten ästhetisch entfesselte Produktivkräfte jene reale Entfesselung, die von den Produktionsverhältnissen verhindert wird.“³⁴⁸

Mit der letzten Szene, in der die Limousinen in der Garage zu sehen sind, antwortet *HOLY MOTORS* auch auf die Frage eines anderen Films, der 2012, also im selben Jahr wie Carax‘ Film bei den Filmfestspielen von Cannes im Wettbewerb lief und ebenfalls die Fahrt in einer weißen Limousine durch eine Metropole zeigt: David Cronenbergs *COSMOPOLIS*, der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Don DeLillo aus dem Jahr 2003 (Abb. 93).³⁴⁹

Cosmopolis

„I know I’m changing the subject. I haven’t been sleeping much. I look at books and drink brandy. But what happens to all the stretch limousines that prowl the throbbing city all day long? Where do they spend the night?“ fragt Robert Pattinson als Eric Packer, während er durch New York City gefahren wird.

³⁴⁶ Vgl. Martin, Adrian / Álvarez López, Cristina (2018): „Leinwand und Oberfläche, Weich und Hart. Das Kino von Leos Carax“, in: Holl / Kaldrack / Miksch / Stutz / Welinder (Hg.) (2018), 295–313.

³⁴⁷ Ebd., 311. Hervorhebung im Original.

³⁴⁸ Vgl. Adorno (2003), 56.

³⁴⁹ *COSMOPOLIS* (Kanada / Frankreich / Italien / Portugal 2012), Regie: David Cronenberg.

Cronenberg ist für Filme bekannt, in denen die Schrecken und Begierden, die neue Medientechnologien entfalten, in Form von Horror-, Thriller- und Science-Fiction-Filmen verhandelt werden. 1999 hat er mit *EXISTENZ* einen Film gedreht, der nicht unähnlich zu *HOLY MOTORS* von der Unhintergebarkeit neuer technischer Medien handelt, die die Grenze zwischen Virtualität und Realität zum Verschwinden bringen, und der die Schnittstellen zwischen Mensch und Maschine in Gestalt biophormer Datenkabel thematisiert.³⁵⁰ *EXISTENZ* ist dort der Name eines Computerspiels, dessen Innen und Außen für den Zuschauer aufgrund einer verschachtelten Erzählstruktur stets im Unklaren bleibt. In *VIDEODROME* war es die Videotechnik, die als Herrschaftsverbund in Erscheinung trat, nachdem Cronenberg bereits mit *SCANNERS* Mensch-Maschine-Interfaces thematisiert hatte.³⁵¹ Mit *COSMOPOLIS* überträgt der Regisseur nun die unheimliche Atmosphäre seiner Science-Fiction- und Horrorfilme auf ein Setting, das nur scheinbar nichts mit übernatürlichen Phänomenen zu tun hat: auf die Finanzwirtschaft.

Packer ist ein junger Milliardär und Broker, der durch New York chauffiert wird, um sich die Haare schneiden zu lassen. Aufgrund des gleichzeitig stattfindenden Besuchs des US-Präsidenten in der Stadt, einer Demonstration von Globalisierungskritikern sowie der Beerdigung eines berühmten Rap-Musikers kommt die Limousine jedoch nur langsam voran. Packer führt in der Limousine, die schließlich von Demonstranten demoliert wird, Gespräche mit diversen Beratern, lässt sich medizinisch untersuchen und hat Sex mit verschiedenen Freundinnen, jedoch nicht mit seiner Frau, die er wiederholt zufällig trifft. Im Verlauf des Films verliert er aufgrund fehl gegangener Spekulationsgeschäfte gegen den chinesischen Yuan (im Roman war es der japanische Yen) sein Vermögen. Ohne klare Motivation erschießt Packer seinen Bodyguard und gerät schließlich in die Gewalt eines ehemaligen Mitarbeiters, der ihn ermorden will. Der Film ist wie *HOLY MOTORS* in diskrete Teile zergliedert, die jedoch wesentlich aus Dialogszenen bestehen. Auch Cronenbergs Film verhandelt Digitalität – jedoch mit klarem Fokus auf ihren Zusammenhang mit ökonomischen Fragen – unter dem Aspekt des Heiligen, bzw. des Spirituellen. Joseph Vogl schreibt zu Beginn seiner Studie über *Das Gespenst des Kapitals* zur Hauptfigur der Filmvorlage, des Romans Don DeLillos:

„Er träumt vom Verlöschen der Gebrauchswerte, vom Schwinden der referenziellen Dimension, er träumt von der Auflösung der Welt in Datenströme und der Alleinherrschaft des binären Codes; und er setzt auf die Spiritualität des Cyberkapi-

³⁵⁰ *EXISTENZ* (Kanada / Großbritannien 1999), Regie: David Cronenberg.

³⁵¹ *VIDEODROME* (Kanada / USA 1983), Regie: David Cronenberg; *SCANNERS* (Kanada 1981), Regie: David Cronenberg.

tals, das sich ins ewige Licht, in das Leuchten und Flimmern der Charts auf den Bildschirm überträgt.“³⁵²

Überraschenderweise hält sich der Film in der Darstellung dieser visuellen Überladung auffallend zurück. Anstatt das „Leuchten und Flimmern der Charts“ zu zeigen, entzieht er vielmehr der Umwelt ihre Reize.³⁵³ So hat Packer in seine Limousine – wie auch im Roman – eine schalldichte Isolierung einbauen lassen, was im Film den Innenraum des Fahrzeugs akustisch abdichtet und neben der räumlichen Enge des Limousineninterieurs den kammerspielhaften Eindruck noch verstärkt. Dieser Eindruck wird jedoch auch filmtechnisch produziert, insofern die Handlung im Inneren der Limousine in manchen Szenen so wirkt, als seien einzelne Elemente im Studio mithilfe eines *Green Screen* aufgezeichnet worden und nachträglich in anderweitig gedrehtes Material eingefügt worden. Zumindest wirken Packer und seine Gesprächspartner mitunter wie hineingeschnitten in die Umgebung New Yorks (Abb. 96).³⁵⁴ Zu dieser unheimlichen Atmosphäre trägt jedoch auch der starke Gebrauch von Nahaufnahmen auf die Gesichter der Schauspieler:innen bei, wie er auch in anderen Filmen Cronenbergs zum Einsatz kommt. Während M. Oscar zu seinen Verabredungen fahren musste, kommen Packers Verabredungen zu ihm. Selten sieht man sie einsteigen; meist sitzen sie einfach irgendwann da, wie es bei Michel Piccoli in *HOLY MOTORS* auch der Fall war. Dadurch wird die Abtrennung der äußeren Welt noch stärker markiert. Die Dialoge, die Packer in seiner Limousine führt, sind nur in wenigen Fällen persönlich. Oft handelt es sich um Gespräche mit diversen Beratern, die mit ihm Diskurse über verschiedene Wissensbereiche führen: über Gesellschaft, Wirtschaft, Technik, Philosophie und Religion. Der Film schneidet dabei häufig von einer Ansicht Packers auf eine der Referent:innen, was diese noch zusätzlich von ihm separiert. Der Fokus der Gespräche liegt auf der Vermittlung von Information. Die Diskussionen sind zwar interessiert, bieten jedoch keine Anreize für eine konkrete Handlung oder Charakterentwicklung des Protagonisten, die sich den Film über entspinnen könnte, auch wenn Packer – von diesen theoretischen Diskursen unabhängig – eine dramatische Entwicklung durchmacht. Da die Dialoge meist wörtlich aus der Romanvorlage stammen, ergibt sich hier auch ein Verfremdungseffekt, der den Zuschauer und die Zuschauerin daran hindert, die Texte als Äußerungen realer Personen aufzufassen. Eher wirken sie wie Rezitationen, die sie schließlich auch sind. Man kann sie ebenfalls, den Finanzströmen entsprechend, als reine Datenflüsse begrei-

³⁵² Vogl, Joseph (2010) : *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, 11.

³⁵³ Tatsächlich sind Finanzcharts im Inneren der Limousine auf einem Monitor zu sehen. Sie erscheinen jedoch bloß als Requisiten und spielen keine größere Rolle; vgl. dazu auch Abb. 96.

³⁵⁴ In anderen Szenen wiederum wird durch das Öffnen der Tür die Kontinuität des Innen- mit dem Außenraum offenkundig.

fen, die von Pattinson eingesaugt werden – wie von einem Vampir, den er in der TWILIGHT-Reihe verkörperte und als der er auch in COSMOPOLIS mitunter inszeniert wird, wenn er mit bleichem Gesicht diabolisch nach unten grinsend in seinem Sitz thron (Abb. 94).³⁵⁵ Diese geradezu anti-filmische Ausgrenzung der äußeren Wirklichkeit, in der – wie im Kapitalismus in Form der Gebrauchswerte, die auf den konkreten Eigenschaften der Dinge beruhen – die „referenzielle Dimension“³⁵⁶ schwindet, gelingt Cronenberg eine filmische Umsetzung der digital-neoliberalen Spiritualität, ohne die flimmernden Screens selbst zentral ins Bild setzen zu müssen.

Packers Limousine gerät während der Fahrt in eine Demonstration von Anarchisten und Antikapitalisten, die sich insbesondere gegen den Besuch des US-Präsidenten in der Stadt richtet. Die Aktivisten erkennen jedoch auch Packers Limousine als dankbares Ziel an, beschmieren sie mit Graffiti und stemmen sich gegen die Karosserie. Während Packers Beraterin für zeitgenössische Theoriebildung, die sich während der Sequenz bei ihm im Auto befindet, über neuere Tendenzen der Kapitalismuskritik berichtet, erscheint an der Fassade eines Gebäudes in roter Leuchtschrift eine Variation auf den Anfang des Kommunistischen Manifests: „A specter is haunting the world. The specter of capitalism.“ (Abb. 95a und b). Nicht das Gespenst des Kommunismus, sondern das des Kapitalismus wird hier beschworen. Und es geht nicht nur in Europa um; der Kapitalismus sucht die gesamte Welt heim.³⁵⁷ Don DeLillos Roman erschien 2003, wenige Jahre nach dem Platzen der Internetblase, und wirkt retrospektiv wie eine Prophezeiung der Weltfinanzkrise von 2007/08, die der amerikanischen Immobilienkrise gefolgt ist. Der Film erschien wiederum fünf Jahre nach der Finanzkrise, doch wirkt er nicht wie ein Blick zurück auf eine vergangene Zeit. Vielmehr besitzt Packer wie der gesamte Film etwas Gespenstisches, insofern er eine fortbestehende Präsenz von etwas markiert, was bereits vergangen schien. Die Finanzwirtschaft in ihrer damaligen Form sollte eigentlich schon untergegangen sein und doch ist sie weiterhin hier. Das verfremdende Sprechen Pattinsons, das die Texte der Buchvorlage buchstabengetreu wiedergibt, doch gerade dadurch eine Diskrepanz zur filmischen Wirklichkeit bildet, die die Künstlichkeit, beziehungsweise Kunstförmigkeit literarischer Sprache deutlich werden lässt, erzeugt eine diesbezügliche Unwirklichkeit. Als gehöre Packer gar nicht hierher, was auch auf der visuellen Ebene sichtbar wird, wenn er und seine Gesprächspartner mitunter wie ins Bild hineinkopiert wirken (Abb. 96).

³⁵⁵ TWILIGHT (USA 2008), Regie: Catherine Hardwicke.

³⁵⁶ Siehe oben; Vogl (2010), 11.

³⁵⁷ Marx, Karl / Engels, Friedrich (1848): „Das Manifest der Kommunistischen Partei“, in: MEW 4, Berlin, 459–493.

Der Diskurs des Gespenstischen findet sich nicht nur in der Theoriegeschichte des Kapitalismus – von der unsichtbaren Hand Adam Smiths bis zu den Grillen der Ware und dem Gespenst des Kommunismus bei Marx. Er taucht auch in Gestalt des Spiritismus‘ zusammen mit den neuen Medien um 1900 in Form von vermeintlichen Geisterfotografien und Trancemedien auf. Nicht zuletzt bedient sich Jacques Derrida in *Marx' Gespenster* des Spektralen als rhetorischer Figur, um auf die Situation eines Endes der Geschichte zu antworten, die mit dem Ende der Weltordnung des Kalten Krieges beschworen wurde.³⁵⁸ In einer Reihe neuerer Filme wird dieser Zusammenhang mit den digitalen Medien verbunden. Im Folgenden soll an *PERSONAL SHOPPER* von Olivier Assayas und *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* von Jim Jarmusch untersucht werden, inwiefern sich hier in Gestalt von Geistern und Vampiren ein kritisches Potential bildet.³⁵⁹

4.3 Dämonen des Digitalen

Personal Shopper

Kristen Stewart spielt in *PERSONAL SHOPPER* von Olivier Assayas die Amerikanerin Maureen, die in Paris nach Spuren ihres jüngst verstorbenen Zwillingbruders sucht. Wie dieser ist sie ein Medium, das Kontakt zu Geistern aufnehmen kann. Um Geld zu verdienen arbeitet sie außerdem für das Model Kyra, für das sie, da sie die gleiche Körperstatur hat, Designerkleider und Schmuck auswählt, anprobiert und einkauft. Während einer Auftragsreise nach London erhält sie SMS-Nachrichten eines unbekanntes Absenders, von dem sie glaubt, es könnte sich um ihren verstorbenen Bruder Lewis handeln. Sie folgt den Nachrichten auf ein Hotelzimmer, in dem sie jedoch von niemandem erwartet wird. Als sie in Kyras Wohnung zurückkehrt, um die Einkäufe aus London abzuliefern, findet sie die Leiche ihrer Auftraggeberin, die bestialisch ermordet worden ist. Der Film lässt dabei offen, ob der verlassene Geliebte Kyras, ein aggressiver Geist, den Maureen im Haus ihres Bruders an seiner Statt vorgefunden hat, oder vielleicht auch Maureen selbst für die Tat verantwortlich ist.

Wie in den beiden zuvor diskutierten Filmen wird auch in *PERSONAL SHOPPER* der Konnex von Technik, Ästhetik und Ökonomie verhandelt. Während in *HOLY MOTORS* dabei die ästhetischen Formen im Vordergrund standen und in *COSMOPOLIS* die ökonomische Seite, rücken in *PERSONAL SHOPPER* die technischen Geräte in den Fokus, die wie die geistersensitive Mau-

³⁵⁸ Derrida, Jacques (2004) : *Marx' Gespenster*, Frankfurt.

³⁵⁹ *PERSONAL SHOPPER* (Frankreich / Deutschland / Tschechien / Belgien 2016), Regie: Olivier Assayas; *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* (USA 2013), Regie: Jim Jarmusch.

reen auf den Namen *Medium* hören. Die neuen digitalen Techniken treten zuerst in Verbindung mit älteren Trancetechniken der vorangegangenen Jahrhundertwende auf. So betrachtet die Protagonistin, während sie im Bus sitzt, per googles Bildersuche auf ihrem Smartphone Gemälde von Hilma af Klint, einer schwedischen Avantgardenkünstlerin, die von ihren Werken gesagt hat, die Geisterwelt hätte sie ihr diktiert (Abb. 97). Es handelt sich dabei um abstrakte Gemälde, die noch vor den abstrakten Gemälden Kandinskys und anderer Expressionisten entstanden sind, aber von af Klint unter Verschluss gehalten wurden, da die Welt, so die Malerin, noch nicht bereit für sie gewesen sei.³⁶⁰ Maureen erfährt davon durch ein Video auf Youtube und bestellt sich über das Internet sofort den Katalog einer Ausstellung der Werke af Klints, in dem sie später im Film blättert. Eine Freundin empfiehlt ihr ferner einen Spielfilm, der aus den 1960er Jahren stammen soll und Victor Hugo bei einer Séance zeigt. Da dieser im Film, der auf Maureens Laptop und ihrem Handy zu sehen ist, von Benjamin Biolay gespielt wird, ist ersichtlich, dass es sich hierbei um ein nachträglich gedrehtes Material handeln muss (Abb. 98). Wie in spiritistischen Diskursen um das Ende des 19. Jahrhunderts auf Fotografien Spuren von Geistern gesucht wurden, können durch die neuen Techniken die Spuren der Künstlerin vom Beginn des 20. Jahrhunderts nachverfolgt werden. Doch auch die Kommunikation mit den Lebenden vollzieht sich in dieser Form des Spuren-Hinterlassens und Spuren-Aufnehmens. So wird für Maureen das Handy zu einem Geistermedium, mit dem sie glaubt, die Mitteilungen ihres verstorbenen Bruders empfangen zu können. Und wie bei den Geistererscheinungen in Lewis' Haus ist nicht auszumachen, ob die Spuren auf ihrem Handy die ihres Bruders oder die einer gegebenenfalls feindlichen Präsenz sind. Die Telekommunikation wird im Film zur dominanten Form der Mitteilung. Maureen telefoniert über Skype mit ihrem Freund im Oman und Kyra spricht in einer Handykonferenz ihre Promotermine ab. Des Weiteren informiert sich Maureen im Internet über Kyra. Fotos der Boulevardpresse zeigen sie in den Kleidern, die Maureen zuvor für sie gekauft hat. Die meiste Zeit ist Maureen allein, auch in ihrer Libido. Die einzige Sexszene des Films zeigt sie bei der Masturbation in Kyras Bett, während sie verbotenerweise Kyras Luxuskleider trägt. Die autozentrierte Sexualität verbindet sich dabei mit dem Mode- und Geldfetisch, der über die teure Designergarderobe in Erscheinung tritt. Die Existenz als vernetzte Singularität in der digitalen Technologie, auf die bei HOLY MOTORS und COSMOPOLIS noch in Form von Metaphern verwiesen wurde, wird in PERSONAL SHOPPER direkt als technischer Effekt ins Bild gesetzt.³⁶¹ Indem sie ständig allein

³⁶⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Spiritismus und abstrakter Malerei am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert und speziell zu Hilma af Klint: Bauduin, Tessel M. (2014): „The Occult and the Visual Arts“, in: Partridge, Christopher (Hg.): *The Occult World*, London, 429–445.

³⁶¹ Vgl. Lyotard, Jean-Francois (1986): *Das postmoderne Wissen*, Wien, 55.

ist, ihre Kommunikation über große Distanzen erfolgt und sie als sehr mobil gezeigt wird, gewinnt Maureen selbst eine geisterhafte Präsenz. Dies wird noch durch Kirsten Stewarts Mimik verstärkt, deren Gesicht meist einen monoton gleichgültigen, halb abwesenden Ausdruck besitzt, den sie zwar in vielen ihrer Rollen zeigt, der hier jedoch eine besondere Signifikanz gewinnt (Abb. 99). Sie besitzt auch insofern eine geisterhafte, nur abgeleitete Existenz, als sie in verschiedene Stellvertreter-Relationen eingebunden ist. So ist sie die Zwillingsschwester ihres Bruders, mit dem sie den im Falle Lewis' tödlichen Herzfehler teilt. Als Personal Shopperin dient sie zudem als Platzhalter für Kyra. Diese Stellvertreterpositionen werden auch jenseits von Maureen verhandelt. So sagt der neue Freund von Lewis' Lebensgefährtin: „I've taken his place“.

Obwohl Maureen als Medium die Geisterwelt als real ansieht, nimmt sie viele Zeichen nicht als Geisterspuren wahr und zweifelt wiederholt daran, dass Lewis ihr Mitteilungen schickt. Noch in der letzten Szene ist sie skeptisch, dass es sich bei der Präsenz, die vor ihren Augen ein Glas zum Schweben bringt, um ihren Bruder handeln könnte (Abb. 100). Auf die Frage, ob er es sei, klopft er zur Bejahung einmal. Da sie ihm nicht glaubt, fragt sie, ob es vielleicht nur sie selbst sei. Daraufhin klopft es zur Bejahung erneut, womit der Film endet.

Wie der Geisterdiskurs der Wende zum 20. Jahrhundert sich von der Fernwirkung neuer Technologien genährt hatte, der Fotografie, aber auch der Telegrafie und des Telefons so wird hier die Distanzlosigkeit, die nach der Wende zum 21. Jahrhundert durch die neuen Kommunikationsmedien produziert wird, thematisiert.³⁶² Die Internettelefonie ermöglicht es Maureen ihren Freund zu sehen und sich von Angesicht zu Angesicht mit ihm zu unterhalten, obwohl er meilenweit von ihr entfernt ist. Und wie ihre Modeauswahl für Kyra ankommt, kann sie zeitnah auf den Social-Media-Threads verfolgen. Da hierfür keine physische Ko-Präsenz der Beteiligten nötig ist, kann auch die Vorstellung entstehen, dass Geister auf diese Weise in Erscheinung treten, die ihrerseits gar keine physische Präsenz besitzen. Es sind jedoch nicht nur Personen, lebendige und spektrale, die sich in ihrem ephemeren Dasein einander nähern. Maureen empfängt mit ihren Geräten auch Spuren anderer Art: Bilder, Filme und Texte vergangener Zeit, die ebenfalls geistergleich auf Handy und Laptop in ihre Welt eindringen: so die (realen) Bilder der Malerin af Klint und der (fingierte) Film über Victor Hugo. Die Videodatenbanken des Internets erlauben den Zugriff auf eine gewaltige Menge an vergangenen Aufzeichnungen, die sofort abrufbar sind, an keine spezifische, sich unterscheidende physische Träger gebunden sind und unabhängig von Ort und Zeit ihrer Entstehung Ort und Tag

³⁶² Vgl. Hahn, Marcus / Schüttpelz, Erhard (2009): „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, 7–13.

mit der Adressatin teilen. Vergleicht man die Einbindung dieser vergangenen medialen Inhalte mit der Art und Weise, wie Jia Zhangke filmische Formen vergangener Genres und Bewegungen aufgreift, so ist diese Körperlosigkeit ein wesentlicher Unterschied. Wie die Idee der Geschichte als einer kontinuierlichen Entwicklung bei Jia präsent ist, wie es sich bereits am Interesse für gesellschaftlichen Wandel zeigt, so sind auch die Formen, die er aufgreift, an ihre bestimmten Zeiten und Kontexte gebunden. Als solche besitzen sie ein normatives Potential zur Kritik bestehender Verhältnisse. Die geisterhafte Präsenz der Bilder und Filme in PERSONAL SHOPPER hingegen besitzt zwar einerseits auch ein deutliches historisches Moment. Aber die Vergangenheit ist hier zum einen von der Gegenwart abgeschnitten als das Andere, nicht als ein vorhergegangener Status des Gegenwärtigen. Und zum anderen ist sie eine große Masse an Vergangenheit, die in sich nicht strukturiert erscheint, wie auf Youtube alles gleichzeitig präsent und in einer Liste räumlich angeordnet ist. Darin scheint auch der eher epistemische Zugang begründet zu liegen, der in PERSONAL SHOPPER vorherrscht. Es geht in erster Linie um Wissen, das über die Geräte eingeholt werden soll. Aus den Bildern auf Klips wird eine Information zur Geisterwelt abgerufen, ebenso aus dem Film über Victor Hugo. Dabei ist auch diesbezüglich die physische Realität dieser Vergangenheit nicht von Bedeutung. Es ist Maureen gleichgültig, dass es sich bei dem Film über Victor Hugo um einen Spielfilm handelt. Er sei, wie ihre Freundin sagt, nichtsdestotrotz eine gute Quelle dafür, wie Séancen funktionieren. Diese Gleichgültigkeit bezüglich der Frage nach der Realität wird noch dadurch unterstrichen, dass der Spielfilm selbst nicht echt ist, sondern nur als Fragment für PERSONAL SHOPPER erstellt wurde. Der Film über die schwedische Künstlerin auf Klips hingegen ist eine Produktion des Museums für Moderne in Stockholm und wurde eigens für die Ausstellung hergestellt, zu der Maureen auch den Katalogband erwirbt, in dem sie in einer Szene blättert.

Auch wenn Assayas' Film somit mit einer Vielzahl digitaler Kanäle beschäftigt ist und Bilder wie Filme auf zahlreichen Gadgets sichtbar werden lässt, ist PERSONAL SHOPPER selbst nicht digital, sondern auf 35mm gefilmt worden, was insbesondere in dunkleren Szenen spürbarer wird (Abb. 101). Im Zusammenhang mit den glatten Oberflächen ihres Handys und Laptops sowie derjenigen der modernen Interieurs von Kyras Wohnung und diverser Designerboutiquen erzeugt das Filmmaterial einen Gegensatz, der zu manchen Zeiten stärker wahrnehmbar ist als zu anderen. Es handelt sich auch auf dieser Ebene um eine geisterhafte Erscheinung: die Präsenz einer Wahrnehmungsform, die bereits vergangen ist. Und wie die Geister, deren Anwesenheit nicht immer sofort bemerkt wird, erzeugt auch die Oberfläche des Films mitunter eine unheimliche Aura, die eine gewisse Spannung aufrechterhält.

Bereits über Maureens Job als persönliche Einkäuferin, der dem Film seinen Titel gibt, wird außerdem eine ökonomische Ebene adressiert. Und obgleich nicht besonders darauf fokussiert wird, ist über ihre prekäre finanzielle Lage und die offenbar selbstständige Tätigkeit, die keine vertraglich festgelegte Entlohnung, aber flexible Arbeitszeiten im Sinne ständiger Bereitschaft vorsieht, durchaus auch die neoliberale Vorstellung der Arbeitskraft als einer Unternehmerin in eigener Sache angedacht. Die Art, in der sich Maureens Arbeitsweise jedoch konkret zeigt, erinnert weniger an einen radikalisierten Kapitalismus, als an geradezu vormoderne, feudale Abhängigkeitsverhältnisse. Die persönliche Abhängigkeit zu Kyra lässt sie zu ihrem Schatten werden, der selbst keine eigene Existenz besitzt. Die High-Society-Welt, in der Kyra lebt, ist wie eine neo-höfische Sphäre radikal getrennt von der Lebenswelt Maureens.

Der Geist ist auch als eine kritische Figur beschrieben worden. Jacques Derrida entwickelt in *Marx' Gespenster* eine politische Theorie, die nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und zur Zeit des verlautbarten endgültigen Siegs des Kapitalismus in Fukuyamas These vom *Ende der Geschichte* erneut an Marx anknüpft, ohne sich in das Kontinuum der historischen Entwicklung des real existierenden Sozialismus einordnen zu müssen.³⁶³ Anknüpfend einerseits an Marx' Bezeichnung des Kommunismus als eines Gespenstes, das in Europa umgeht, greift er andererseits auf den Geist des ermordeten Königs in Shakespeares *Hamlet* zurück, der seinem Sohn den Auftrag erteilt, das erlittene Unrecht zu sühnen. Diesen Auftrag, die Zeiten, die *out of joint* geraten sind, wieder zu verfugen, sieht Derrida auch von Marx erteilt, der nur noch als Geist, als anwesende Abwesenheit, der ver-rückten Gegenwart erscheint.³⁶⁴

Only Lovers Left Alive

Auch in ONLY LOVERS LEFT ALIVE von Jim Jarmusch geraten neue und alte Medientechniken prominent in den Blick. Und auch hier wird der technologische Wandel mit einer Figur des Übernatürlichen verbunden. Es handelt sich dabei jedoch nicht um den beunruhigenden, die gewohnte Ordnung störenden Geist, der über die magischen Kanäle in unsere Welt eindringt, sondern um den Vampir, der qua Unsterblichkeit ein personifizierter Speicher für Geschichte ist. Die Handlung des Films spielt größtenteils in Detroit, dessen Ruinen auch von der desolaten ökonomischen Lage des einst pulsierenden Factory Belts Amerikas berichten, der nunmehr als Rust Belt bekannt ist.

³⁶³ Derrida, Jacques (2004): *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main; vgl. Fukuyama, Francis (1992): *Das Ende der Geschichte*, München.

³⁶⁴ Vgl. Derrida (2004), 15ff.

Im Zentrum des Films stehen Adam und Eve, zwei verheiratete Vampire, die in einer Fernbeziehung leben. Er (Tom Hiddleston) wohnt in Detroit, wo er insbesondere mit Musik beschäftigt und von Instrumenten sowie Apparaturen aller Art umgeben ist. Eve (Tilda Swinton) lebt in Tangier, wo man sie zunächst inmitten von Büchern sieht, aus allen Kulturen und Zeiten, die ihr in einer Vielzahl an Sprachen und Schriften vorliegen. Beide Orte scheinen dadurch emblematisch für zwei vergangene Medienkulturen zu stehen. Tangier war lange Zeit ein Sehnsuchtsort der amerikanischen Beat-Literatur um Jack Kerouac und William Burroughs. Und Detroit war zunächst durch das Motown-Label ein Zentrum des Soul und ist später mit Iggy Pop und anderen für die Entwicklung der Rockmusik wichtig geworden. Die beiden sind mit Christopher Marlowe (John Hurt) befreundet, dem Zeitgenossen Shakespeares, der hier ebenfalls als Vampir und – eine verbreitete Verschwörungstheorie aufgreifend – als eigentlicher Urheber der Werke Shakespeares gezeigt wird.

Die Figur des Vampirs kann auf eine lange Tradition in der Filmgeschichte zurückblicken, die mitunter in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Umständen der Zeit ihres Erscheinens gesetzt werden kann und auch worden ist. Während der Vampir in *NOSFERATU*, wie andere Schreckensgestalten des Weimarer Kinos, nach Kracauer bereits von der Faszination der deutschen Öffentlichkeit für Tyrannen zeugt, die schließlich in den Führerkult münden sollte, steht in den 1960er Jahren bei Polanski der Flüssigkeitsaustausch zwischen dem Blutsauger und seinem Objekt der Begierde im Vordergrund.³⁶⁵ Trotz der jeweils historischen Bedingtheit dieser Vampirfiguren, entbehren sie in beiden Filmen einer eigenen Historizität. Sie sind ewige Schrecken oder Personifikationen zeitloser sexueller Begierden. In neueren Vampirfilmen ändert sich dies. In *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* wird etwa aus der Unsterblichkeit des Vampirs die Konsequenz gezogen, dass er auf eine lange Geschichte aus persönlicher Erfahrung zurückblicken kann.³⁶⁶ Dies wird zum Anlass genommen, Geschehnisse aus vergangener Zeit als Kostümfilm nachzuerzählen und in eine zeitgenössische Handlung zu integrieren. Auch in der TV-Serie *True Blood* wird dieser Aspekt des Vampirs bespielt, doch kommt es hier zu einer Vervielfältigung der Zeiten und zu einem Aufbrechen der historischen Kontinuität. Verschiedene Vampire werden jeweils über die Epoche typisiert, in der sie sozialisiert worden sind und ihre Sterblichkeit verloren haben. So etwa die männliche Hauptfigur über den amerikanischen Bürgerkrieg und ein vielfach als Gegenfigur aufgebauter Vampir als Wikinger. Diese Verankerungen sind einerseits auch Anlässe für Ausflüge in den Modus des

³⁶⁵ *NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (Deutschland 1922), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (Großbritannien 1967), Regie: Roman Polanski. Vgl. Kracauer, Siegfried (1984): *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt, 84–86.

³⁶⁶ *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE VAMPIRE CHRONICLES* (USA 1994), Regie: Neil Jordan.

opulent ausgestatteten Historienfilms, dienen aber auch der Charakterisierung der Figuren. Dies führt zu einer Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeiten, die jedoch bis auf die recht grobe Grundtypisierung der Figuren nicht weiter ausgebaut wird.³⁶⁷ In ONLY LOVERS LEFT ALIVE wird ebenfalls diese synchrone Darstellung asynchroner Ebenen aufgegriffen, allerdings nicht als Kostümfilm. Interessanterweise wird sie medientechnisch begründet und medienarchäologisch entfaltet.

In einer frühen Szene erhält Adam eine Lieferung alter E-Gitarren aus den 1950er und 60er Jahren, die er zu sammeln scheint. Bei einer dieser Gitarren erzählt er seinem Lieferanten, der eine Art Assistent für ihn ist, er habe einmal Eddie Cochran darauf spielen gesehen. Sein Gesprächspartner ist darüber verwundert, da Adam den Körper eines Dreißigjährigen besitzt: „Wait. You actually saw Eddie Cochran play it?“ Adam erwidert nach kurzem Zögern: „Yeah. On Youtube.“ Was in der Szene in erster Linie als Witz funktioniert, zeigt nichtsdestotrotz eine Nähe zwischen der Zeiterfahrung des Vampirs und der digitalen Mediennutzung auf. Inhalte unterschiedlicher Zeiten sind in den digitalen Videodatenbanken ebenso gleichzeitig abrufbar und gegenwärtig geworden, wie die Vampire verschiedener Zeiten den gleichen Raum teilen und so viel Geschichte erlebt haben, dass Jahrhunderte zu Jahren zusammengeschrumpft sind. Diese Verflachung der Zeit wird auch in Gestalt einer Wand in Adams Haus sichtbar, an der er in St. Petersburger Hängung eine Vielzahl an Porträts von Geistesgrößen aus der Menschheitsgeschichte angebracht hat. Einer Pinnwand gleich erscheint hier Geistesgeschichte auf eine Kontaktdatenbank reduziert (Abb. 102). Neue Medien treten auch selbst in Erscheinung, dabei jedoch oft in direkter Verbindung mit alten, wodurch Verfremdungseffekte erzeugt werden. So sehen wir Eve in einer Szene mehrere Bücher lesen, die sie für ihre Reise nach Detroit packt. Sie tastet sie dabei rasch mit den Fingern ab, als sauge sie ihren Inhalt über die Fingerspitzen ein (Abb. 105a). Die Szene lässt dadurch an Touchscreens von Tablets denken, verweist aber gleichzeitig auf die Körperlichkeit des Buches, deren Haptik gerade nicht diejenige der neuen Oberflächen ist. Während die Bücher, die Eve in dieser Weise abtastet und deren Seiten in Nahaufnahme zu sehen sind, mitunter schwer zu identifizieren sind, sammeln sich in einer wiederkehrenden Einstellung, die sich mit diesen Nahaufnahmen abwechselt, eine Reihe sehr bekannter Titel: Cervantes' *Don Quijote* etwa, *Infinite Jest* von David Foster Wallace und ein Bildband zu Basquiat (Abb. 105b). Es handelt sich dabei um eine Bücherauswahl, die für einen jahrhundertealten Vampir eher ungewöhnlich

³⁶⁷ Vgl. Bloch, Ernst (1985): *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt, 111ff. In beiden Filmen wird die Existenz als Vampir als moralisches Problem verhandelt und mit einem Enthaltensamkeitsdiskurs verknüpft (wie auch in TWILIGHT). Insbesondere *True Blood* knüpft dabei auch an politische Diskurse an. Hier soll jedoch einzig die Historizität der Vampirfigur diskutiert werden.

erscheint. Schon eher haben wir es hier mit einer Mischung aus Werken zu tun, die zur Entstehung des Films gerade populär waren und solchen, die wahrscheinlich mit hohen 90er Wertungen die Liste anführen würden, wenn es ein *metacritic* für Literatur gäbe. In einer anderen Szene führen Adam und Eve ein Videotelefonat. Während Eve hierfür ein Handy verwendet, hat Adam das Videosignal in einer Weise transformiert, die es möglich macht, das Bild auf einem alten Röhrenfernseher zu empfangen, dessen Optik einen deutlichen Unterschied zum Handybildschirm darstellt (Abb. 103). Das Handybild ist dabei selbst in einer derart sichtbaren Weise aus einer anderen Quelle in der Postproduktion eingefügt worden, dass diese Diskrepanz für die Zuschauer:innen deutlich wird (Abb. 104).

Die neuen Technologien werden von den Protagonisten jedoch nicht begrüßt. Vielmehr herrscht ein kulturpessimistischer Grundton vor. Insbesondere Adam hat ein sehr negatives Bild vom Zustand der Welt und ihrer Bewohner. Die Menschen nennt er Zombies, da sie sich nur betäubten und keine Ideen mehr hätten. Die Nostalgie gegenüber Musikinstrumenten des frühen Rock und dem gedruckten Buch lässt insbesondere die haptische, konkrete Qualität dieser Medien als Gegensatz zur digitalen Gegenwart erscheinen.³⁶⁸ Da die Protagonisten als Vampire tagsüber schlafen, besteht der Film auch ausschließlich aus Nachtszenen, die zusätzlich zur morbiden Grundstimmung beitragen. Die düstere Ästhetik wird auch in der Porträtwand durch verschiedene Exponenten der romantischen Literatur verankert, so etwa besonders prominent durch Edgar Allen Poe, der direkt im Schein der Tischlampe angebracht ist und dadurch besonders hervorsticht (Abb. 102).

Diese melancholische Grundstimmung bestimmt auch die Art und Weise, in der Adam und Eve Geschichte wahrnehmen. Nicht politische, gesellschaftliche oder ökonomische Verhältnisse kommen dabei in den Blick, sondern geographische Lagen und klimatische Bedingungen. So sagt Eve angesichts des desolaten Zustands Detroits: „There’s water here. And when the cities in the south are burning, this place will bloom“. Das erinnert an das Konzept der Geschichte als *longue durée*, das Fernand Braudel aus der französischen Annales-Schule geprägt hat.³⁶⁹ Im Zusammenhang mit der Gothic-Ästhetik des Films liegt jedoch auch hier die englische Romantik als Bezugsquelle nahe, die nicht zuletzt unter dem Eindruck der Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie des 19. Jahrhunderts zuvor unvorstellbare Zeitspannen in den Blick nahm und auch über Zeiten nach dem Ende der Menschheit schrieb, wie zum

³⁶⁸ Dies ist natürlich dahingehend überraschend, als dass die elektronische Musik ja selbst bereits einen Schritt von der noch haptischeren akustischen Gitarrenmusik gemacht hat. Ohnehin ist es ein sonderbarer Zug, dass ein jahrhundertalter Vampir gerade der Rockmusik hinterher trauert. Zumindest sollte er zahlreiche Medienwechsel miterlebt haben, die eine derart selektive kulturpessimistische Position unglaublich machen.

³⁶⁹ Vgl. Braudel, Fernand (1992): „Geschichte und Sozialwissenschaften. Die lange Dauer“, in: ders.: *Schriften zur Geschichte 1. Gesellschaften und Zeitstrukturen*, Stuttgart, 49–87.

Beispiel Mary Shelley in *The Last Man* von 1826.³⁷⁰ Folgerichtig wird die Geschichte des Menschen in *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* vor allem in Gestalt von Ruinen besichtigt. Adam und Eve besichtigen in einer Szene die Überbleibsel eines alten Kinos, dessen verzierte Gewölbe noch als Fragmente sichtbar sind, nun aber einen Parkplatz überfangen (Abb. 106). Adam weist darauf hin, dass sich an diesem Ort einst eine Fabrik befunden habe, in der Henry Ford den Prototyp seines T-Modells fertigen ließ. Diese Verbindung ist in zweierlei Weise interessant. Zum einen scheint hier wie zuvor in *HOLY MOTORS* das Ende des Kinos, das mit der Digitalisierung einhergeht, zusammen mit der fordistischen Automatisierung der Produktion auf. Und noch die geparkten Autos lassen an die Garagen aus *HOLY MOTORS* und *COSMOPOLIS* denken, in denen die Motoren ebenfalls stillstehen. Zum anderen wird mit der Ruine, die einmal Fabrik war, und den Fahrzeugen auch auf den Niedergang der Autoindustrie in Detroit sowie pars pro toto auf den Niedergang des amerikanischen Industriegürtels im Allgemeinen angespielt, wie er unter Bedingungen der Reaganomics in den 1980er eingesetzt hat. In Gestalt der Ruine, die wie das Gespenst eine andauernde Präsenz dessen ist, was bereits verschwunden war, überlagern sich hier Industrie- und Mediengeschichte und halten die gesellschaftlichen Transformationen der Vergangenheit in der Gegenwart.

Zeitnah zu diesen ökonomischen Umbrüchen hat Michael Moore seinen politischen Dokumentarfilm *ROGER AND ME* im nicht weit entfernten Flint gedreht.³⁷¹ Formal sehr nahe am *Direct Cinema*, fast so politisch engagiert wie das *Dritte Kino*, aber statt martialischem Ton humorvoll gebrochen, hatte dieser darin eine beißende Kritik an den Verantwortlichen der sozialen Krise entwickelt. Wesentlich für diese Kritik war dabei, dass Michael Moore sich sehr offensiv mit den Arbeiter:innen und Angestellten identifizierte, die unter den Entlassungen zu leiden hatten. Die Sicht der Vampire in *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* ist dem diametral entgegengesetzt. Die Welt der Menschen, die Adam Zombies nennt, ist von ihnen radikal getrennt. Die Form der Kritik, die sich hier äußert, ist ein fatalistisches Bedauern der Umstände und ein nostalgisches Sehnen nach vermeintlich besseren Zeiten. Das elitäre Gebaren Adam und Eves hat noch nicht einmal Mitleid für die Menschen übrig, sondern zeugt eher von Verachtung. Er könne nicht verstehen, was sie mit diesem Ort angestellt haben, sagt Adam in einer Szene. Im Rückblick erinnert diese Haltung im Zusammenhang mit der ehemaligen Industrieregion der USA an Hilary Clintons späteren Ausspruch im Präsidentschaftswahlkampf von 2016, dass es sich bei denjenigen, die nicht sie, sondern Donald Trump wählen würden, um ein „basket of deplorables“, einen Sack voll bedauernswerter, kläglicher Leute handeln

³⁷⁰ Vgl. Bailes, Melissa (2015): “The Psychologization of Geological Catastrophe in Mary Shelley’s *The Last Man*”, in: *ELH* 82 (2), 671–699.

³⁷¹ *ROGER & ME* (USA 1989), Regie: Michael Moore.

würde. Michael Moore, der damals den Wahlsieg Trumps kommen sah und die politische Elite davor warnte, einen Sieg Trumps für ausgeschlossen zu halten, meinte hingegen, die von der neoliberalen Politik enttäuschten Wähler des Rust Belts würden Trump wie eine menschliche Handgranate gebrauchen, die sie ganz legal ins zerrüttete System werfen können.³⁷²

Die Haltung der Vampire scheint direkt mit ihrer Wahrnehmung von Geschichte zusammenzuhängen. Der Blick für die großen Zeitspannen, für geografische Lagen und natürliche Veränderungen lässt die Idee einer aktiven Beeinflussung dieser Phänomene durch politische Praxis in den Hintergrund treten. Was bleibt ist ein bloßes Registrieren und ein passives Bedauern. Wie die Verflachung der Zeit dieser Geschichtswahrnehmung in Verbindung zur digitalen Medienwelt gesetzt wurde, so kann auch dieser passive Zug im Zusammenhang mit den Theoriebildungen der derzeitigen technologischen Bedingung gesehen werden.³⁷³ Bereits bei Adorno und Horkheimer klangen Beschreibungen über die Existenz in der Kulturindustrie wie die Redeweise von den Zombies.³⁷⁴ Bei Kittler fällt der Mensch gänzlich weg: „Der sogenannte Mensch zerfällt in Physiologie und Nachrichtentechnik.“³⁷⁵ Übrig bleibt nach ihm nur ein Registrieren: „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient.“ Die Verbindung zwischen der Beschreibung und einer Veränderung dieser Lage, die die kritische Theorie noch hergestellt hat, wird hier bestritten, was auch zur merkwürdigen Unschlüssigkeit darüber zu führen scheint, ob die Lage nun trotzdem oder deshalb beschrieben werden soll.³⁷⁶

Die Nivellierung der gesellschaftlichen Ebene teilt die Diagnose mit dem Neoliberalismus, nach dem alles vermeintlich natürlichen Marktmechanismen unterworfen ist, die wie die technologischen Schaltkreise auch nach natürlichen Gesetzen funktionieren würden. Gesellschaft, so Margaret Thatcher, gebe es nicht.

³⁷² Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=nIKiYV47NBw>. Zuletzt abgerufen: 07.12.2024.

³⁷³ Vgl. Hörl, Erich (2011): „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt, 7–53.

³⁷⁴ „Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als sie selbst, verfallen heute die betrogenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs. Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie versklavt“; Adorno / Horkheimer (1988), 142.

³⁷⁵ Kittler (1986), 29.

³⁷⁶ Horkheimer hat in seinem Aufsatz zu traditioneller und kritischer Theorie eine Schwäche des Positivismus darin gesehen, dass er sein eigenes Handeln nicht rechtfertigen könne, es gleichsam willkürlich erscheinen muss. Die Annahme einer von gesellschaftlicher Reflexion losgelösten Wissenschaft beschrieb er darin als antihumanistisch: „Eine Wissenschaft, die in eingebildeter Selbständigkeit die Gestaltung der Praxis, der sie dient und angehört, bloß als ihr Jenseits betrachtet und sich bei der Trennung von Denken und Handeln bescheidet, hat auf die Humanität schon verzichtet“; vgl. Horkheimer, Max (1937): „Traditionelle und kritische Theorie“, in: ders. (2005): *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*, 205–259, hier: 259.

Doch auch wenn sich mit den beiden Vampiren in diesem Film eine konservative Kulturkritik manifestiert, für deren kaltes Registrieren mitunter auch ihre mangelnde Zuneigung zur Menschheit verantwortlich scheint, derer sie sich trotz aller weiser Einsicht und belesener Erhabenheit wie Tiere bedienen, wenn ihnen die Blutkonserven ausgehen, lässt sich im melancholischen Blick zurück auch eine andere kritische Form rekonstruieren. Hinsichtlich seines Blicks auf die Menschheit als Gegenbild zum Vampir erscheint der Engel der Geschichte bei Walter Benjamin. Vom Sog der Zeit weggerissen, sieht er nicht nach vorne, sondern zurück, auf die kontinuierliche Produktion von Ruinen, die der menschliche Gang durch die Zeit hinter sich auftürmt. Statt kalter Verachtung treibt ihn jedoch eine tiefe Sorge für die Menschen dazu, die Reste aufzusammeln zu wollen, die sie hinterlassen, auch wenn er daran scheitert.³⁷⁷

Der Tod des Kinos zeigt sich in *PERSONAL SHOPPER* und *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* in Gestalt von Geistern und Vampiren, die mitunter als Untote bezeichnet werden. Die paradoxe Verknüpfung von Leben und Tod, hier in Gestalt der lebenden Toten, war auch Thema von *HOLY MOTORS*. Dort trat ein Leben nach dem Tod in Erscheinung, ein kinematografisches Leben nach dem Tod des Kinos: eine post-kinematografische Kinematografie. Das Kino ist gestorben und bleibt doch anwesend. Der Film ist ausrangiert, bleibt uns jedoch als Erscheinung erhalten, die von digitalen Prozessen simuliert wird.³⁷⁸ Insbesondere in popkulturellen Zusammenhängen besteht ein weit verbreiteter Aspekt von Geistern darin, nicht loslassen zu können, der Welt verhaftet zu sein, mit der man noch nicht fertig ist. In *THE SIXTH SENSE* etwa wird dieser Topos noch dadurch verstärkt, dass Geister so sehr an die Welt gebunden sind, dass sie gar nicht erkennen, dass sie schon tot sind.³⁷⁹ Den Tod zu akzeptieren ist wesentlich dafür, zur Ruhe zu kommen. Oft wird denjenigen, die darauf beharren, dass Kino und Film an analoges Material gebunden sind und nicht von digitalen Mitteln ersetzt werden können, der Vorwurf gemacht, sie seien Ewiggestrige, die blind sind für die Veränderungen, die sich nun einmal zugetragen haben und gegen die man nichts ausrichten kann. Tatsächlich könnte man jedoch denjenigen, die allzu eifertig eine Kontinuität vom analogen zum digitalen Film postulieren, ebendiesen Vorwurf machen. Indem sie in der gleichen Weise über den digitalen Film reden wie zuvor über das analoge Kino, so als sei nichts geschehen, bleiben gerade sie der Vergangenheit verhaftet und ignorieren die Veränderungen, die sich zugetragen

³⁷⁷ Vgl. Benjamin, Walter (1955): „Geschichtsphilosophische Thesen“, in: ders. (1965): *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt, 78–94, hier: 84f.

³⁷⁸ Vgl. Warnke, Martin (2018): „Film, oberflächlich simuliert“, in: Holl et al (Hg.) (2018), 55–59.

³⁷⁹ *THE SIXTH SENSE* (USA 1999), Regie: M. Night Shyamalan.

haben. Es wäre vielleicht ratsam, den Tod des Kinos zur Kenntnis zu nehmen, um die Besonderheit des digitalen Films wahrnehmen zu können. Vielleicht wäre es aber auch ratsam, den Tod des Kinos nicht zu akzeptieren, damit es weiterhin als Geist, in verzerrter Form dessen, was es einst war, an der Welt haften bleibt, mit der es noch nicht abgeschlossen hat.

5. Neoliberalismus und Digitalität. Ein Ausblick

„There is no such thing as society.”³⁸⁰

Margaret Thatcher

Ausgehend von der technologischen Veränderung zum digitalen Kino stellte sich die Frage nach dem Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik. Nach einer Diskussion theoretischer Standpunkte der kritischen Theorie nach Adorno und Horkheimer sowie der Medienwissenschaft nach Friedrich Kittler, die historisch einander entgegengesetzt waren, wurde über die Ästhetik verschiedener Filme gezeigt, dass die Konzentration auf gesellschaftliche und ökonomische Faktoren auf der einen und die Fokussierung auf technologische Grundlagen auf der anderen Seite auf fruchtbare Weise vermittelt werden können. Die analysierten Filme dienten dabei nicht als Belege für eine zu entwickelnde allgemeine Theorie des Verhältnisses von Technik, Ästhetik und Kritik, sondern nahmen selbst den Status von Theorien ein, insofern sie sinnliche Ansichten eines solchen Verhältnisses boten. Mit den Filmen Jia Zhangkes, den Programmatiken des Dritten Kinos sowie den Werken des postkinematografischen Films sind sehr unterschiedliche Arten in den Blick genommen worden, wie Technik, Ästhetik und Kritik aufeinander bezogen sein können. Im Folgenden sollen die jeweiligen Erkenntnisse noch einmal dahingehend zusammengefasst und kontextualisiert werden, dass Vergleiche zwischen den unterschiedlichen Filmkorpora möglich werden. Dadurch wird deutlich, inwiefern die jeweiligen politischen Programmatiken und ästhetischen Strategien auch Aspekte der jeweils anderen Formationen beleuchten können (5.1). Neben dem Wandel der Filmtechnik zogen sich auch jeweils Momente gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen durch die diskutierten Filme, die in unterschiedlicher Weise mit dem technologischen Wandel verbunden wurden. Von der Morgenröte des Neoliberalismus in der chilenischen Diktatur über die Politik der offenen Tür Deng Xiaopings bis zu veränderten Arbeitsformen und den Geistern der Finanzwelt im postkinematografischen Film. Die verschiedenen Verbindungen zwischen Ökonomie und Filmtechnik aufgreifend, die sich in den einzelnen Filmen gezeigt haben, wird das Verhältnis von Neoliberalismus und Digitalisierung noch einmal genauer in den Blick genommen. Insbesondere die Logik der Abstraktion, die beiden Strukturen eigen zu sein scheint, wird dabei fokussiert und mit der Tendenz zur Konkretion von Kino und Ästhetik

³⁸⁰ Interview mit Womans's Own, 23.09.1987; online unter: <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>. Zuletzt abgerufen: 07.12.2024.

konfrontiert (5.2). Ein weiterer Aspekt, der sich in mehreren Filmen sporadisch zeigte, war eine regressive Reaktion auf die rein ökonomisch ausgerichtete Globalisierung, sei es der Nationalismus Perons, die Angst vor dem Verlust nationaler Kultur in Jias *MOUNTAINS MAY DEPART* oder das Bild elitärer Vampire. Gegen diesen Rückfall in nationalistische Tendenzen kann der Internationalismus des Kinos gesetzt werden. Dieser wird jedoch nicht als Reflexionsraum für Weltbürger gefasst, sondern als Sichtbarmachung realer Netzwerke ökonomischer, ästhetischer und technischer Gestalt, die Machtstrukturen transnational begreifbar machen (5.3). Die Arbeit begann mit einer Gegenüberstellung von Kritischer Theorie und deutscher Medientheorie. Die Ergebnisse des Kapitels zusammenfassend werden auf diese Diskussion zurückgreifend Aspekte einer kritischen Medienästhetik skizziert, die beide Theoriezusammenhänge zusammenzuführen imstande wäre (5.4).

Das Kapitel fasst einerseits die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und bezieht sie aufeinander sowie auf die eingangs diskutierten theoretischen Überlegungen. Andererseits werden davon ausgehend weitere Aspekte angeführt, die thesenhaft diskutiert werden und die die Grundlage für weiterführende Forschungen bieten können.

5.1 Speicher, Mittel und Bedingung

Im Verlauf der Untersuchung wurden verschiedene Arten herausgearbeitet, in denen Techniken sowohl im Sinne von Technologien, als auch von ästhetischen Verfahrensweisen fungieren können. In den Filmen Jia Zhangkes wurden sie als Speicher normativer Gehalte sichtbar, in denen sich ein kritisches Potential konserviert hat, mit dem bestehende Ordnungen konfrontiert werden können. Im Dritten Kino wurden sie zu Waffen instrumentalisiert und dienten folglich als Mittel, eine bereits vorfilmisch formulierte Kritik effektiv kommunizieren zu können. In den darauf diskutierten postkinematografischen Filmen gerannen die Technologien und filmästhetischen Techniken sodann zu einer Machtstruktur, die zwar einerseits zu Handlungen befähigt, jedoch andererseits ihre Protagonisten einem Regime unterwirft und so selbst Gegenstand der Kritik wurde. Die Einzelstudien waren darauf angelegt, diese Aspekte aus dem Gesamtmaterial herauszupräparieren, um den jeweiligen Technologiebezug möglichst klar herausstellen zu können. Deshalb bemühte sich die Darstellung darum, besonders nahe an den konkreten Erscheinungsweisen der jeweiligen Filme zu operieren. Nichtsdestotrotz sind die verhandelten Filme weder einzigartig in ihrem jeweils beschriebenen Gebrauch der Filmtechnik, noch handelt es sich bei den jeweils betonten Funktionen um die in den jeweiligen Filmen einzig relevante Form. Vielmehr ist es sinnvoll, noch einmal allen drei Aspekten

in den diskutierten Filmkorpora nachzugehen, einerseits, um zu überprüfen, inwiefern sich zumindest in Abstrichen ähnliche Verfahrensweisen in verschiedenen der diskutierten Filme zeigen, und andererseits, um die Differenzen im Vergleich noch einmal klarer in Augenschein nehmen zu können.

In der Diskussion der Filme Jia Zhangkes wurden filmische Formen als Speicher immanenter Kritik aufgefasst, doch können auch Bezüge zu den anderen hier verhandelten Aspekten hergestellt werden. So kommt etwa die Situation des Themenparks in *THE WORLD* derjenigen einer medial bedingten Umwelt nahe, die im postkinematografischen Film diskutiert wurde. Es ist jedoch auffällig, dass die Protagonisten von Jias Film nie ganz in dieser Kunstwelt aufgehen. Wie schon in *STILL LIFE* Han Sanming eher ein Beobachter in diesem, in ruhigen Einstellungen gemäldegleich gefilmten Fengjie ist, so besitzen auch die Protagonisten aus *THE WORLD* eine Distanz zur sie umgebenden Bilderwelt. Den Ton dazu setzt bereits Xiao Wu, der zwar kein Außenstehender seiner Heimatstadt ist, aber doch skeptisch gegenüber den Veränderungen ist, und auf Distanz bleibt. Und selbst sein früherer Freund macht nicht den Eindruck, als habe er die Ordnung internalisiert. Er scheint selbst zu wissen, dass das Ganze nicht mit rechten Dingen zu sich geht, nutzt aber seine Chance, um in diesem dubiosen System reich zu werden. Jedoch ist er dann auch peinlich berührt, wenn er von Xiao Wu darauf angesprochen wird. Keine der in den Filmen Jias gezeigten Figuren geht in ihren gesellschaftlichen Rollen und medialen Umwelten gänzlich auf. Diese Distanz besteht auch hinsichtlich der Verwendung filmischer Formen als ästhetische Mittel. Nie werden diese von Jia so eingesetzt wie im Dritten Kino. Statt den Zuschauer physisch anzugehen, wie bei Getino und Solanas in der Nachfolge von Eisenstein, wird auch hier von Jia eine gewisse Distanz aufrecht erhalten: diesmal zwischen Zuschauer und Film, wie zuvor zwischen den Protagonisten und ihrer filmischen Umwelt.

Im Gegensatz dazu besitzt *LA HORA DE LOS HORNOS* durchaus Momente, in denen die verwendeten ästhetischen Formen wie in den Filmen Jias ein kritisches Potential in sich aufbewahrt haben, das vom Film abgerufen wird. So wird in der oben diskutierten Sequenz, in der eine Schlachtung von Rindern mit Werbebildern zusammengeschnitten wird, zunächst das Mittel der Konfliktmontage eingesetzt, um möglichst plastisch eine These zum Zusammenhang von Werbeindustrie und Neokolonialismus zu kommunizieren. Zuerst geht es somit darum, ein Mittel von Eisenstein zu nutzen, schlicht um einen bestimmten Effekt zu erzielen. Darüber hinaus gewinnt diese Übernahme aber auch einen Verweischarakter, der wie in den Filmen Jias als normativer Speicher beschreibbar ist. Indem Getino und Solanas sich an einer sehr spezifischen Eisenstein-Montage orientieren, stellen sie den Kampf der Argentinier in

eine Linie mit dem Kampf russischer Arbeiter gegen die Kapitalinteressen des Zarenreichs. Die Montagetechnik wird somit einerseits als Mittel, aber andererseits auch als Speicher eingesetzt, in dem sich die historische Erfahrung eines Kampfes gegen Unterdrückung überliefert hat, die sich der Film zu eigen macht. Auch die Idee einer medial-gesellschaftlichen Bedingtheit, wie sie im postkinematografischen Film dominiert, wird in LA HORA DE LOS HORNOS adressiert. Allerdings wird sie hier nur zur Diagnose über den Zustand bestimmter Mitbürger genutzt, die im Bann der amerikanischen Popkultur stehen und sich darüber nicht im Klaren sind. Die Regisseure selbst nehmen sich hingegen aus dieser Situation heraus und gestatten sich, die in der Warenwelt eingeschlossenen, ideologisch manipulierten Landsleute von einer Außenperspektive zu adressieren, während sie sich selbst gänzlich unbeeinflusst von jedwem falschen Bewusstsein glauben.

Auch in HOLY MOTORS besitzen die filmischen Formen eine starke physische Wirkung und erzeugen zahlreiche audiovisuelle Reize, die nicht einfach distanziert beobachtet werden können, sondern auch direkt gespürt werden, wie es im Dritten Kino der Fall war: seien es die Bildeffekte des Datamoshing und der Nacht- und Wärmesicht, die musikalischen Einlagen oder die CGI-Elemente. Allerdings sind diese Effekte bei Carax nicht in eine Strategie eingelassen. Sie dienen nicht dem Zweck, eine bestimmte übergeordnete These zu vermitteln, sondern werden zunächst schlicht als sie selbst ausgestellt. Und auch wenn wie bei Jia, aber weit ausufernder, eine Fülle an Verweisen auf die Filmgeschichte, ihre Formen, Genres und Narrative HOLY MOTORS durchziehen, so verbindet sich mit ihnen kein mit Jias Fall vergleichbarer kritischer Gehalt. Da keine Welt unabhängig dieser Formen sichtbar wird, auf die sie sich beziehen könnten, bleiben sie losgelöst und unsystematisch aneinander gereiht. Zwar handelt es sich auch um Speicher der Filmgeschichte, doch sind sie nur noch Bilder, keine Erfahrungen, die wiederum Handlung generieren könnten.

In allen Filmen wurden Bezüge zur gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderung des Neoliberalismus betont, die in Zusammenhang mit den technologischen Mitteln und ästhetischen Formen gestellt wurden. Vom Beginn der wirtschaftlichen Reformen in Chile, wo der Neoliberalismus mit dem Ende des politischen Kinos zusammenfiel über die Politik der offenen Tür Deng Xiaopings und dem Wandel Chinas zur Wirtschaftsmacht, der parallel zur Digitalisierung des Films in Erscheinung trat, bis zu den Gespenstern des Kapitals und den Dämonen des Digitalen. In Zusammenführung der in den Einzelstudien gewonnen Erkenntnisse kann nun noch einmal der Frage nach der Verwandtschaft beider Phänomene, des Neoliberalismus und der Digitalisierung nachgegangen werden.

5.2 Leere Formeln

Die Begriffe *Neoliberalismus* und *Digitalisierung* sind gegenwärtig omnipräsent. In unterschiedlichen Kontexten werden Phänomene und Prozesse als neoliberal bezeichnet, wie allorten von Digitalisierung gesprochen wird. Der erste Begriff wird dabei fast ausschließlich pejorativ verwendet: bestimmte Verhältnisse werden als neoliberal verurteilt. Währenddessen erklingt Digitalisierung – neben durchaus wahrnehmbarer kulturkonservativer Kritik – als Forderung an Politik und Gesellschaft, den Zug der Moderne nicht zu verpassen: Alles müsse *endlich* digitalisiert werden. Die Digitalisierung dürfe nicht verschlafen werden. Wer jetzt nicht digitalisiert, lässt zu, dass es andere tun (d.i. China). Gegen die Kritik am Neoliberalismus wird häufig der Verdacht geäußert, dass es sich um eine leere Formel handle, dass alles, was politisch, gesellschaftlich oder ökonomisch aus ganz unterschiedlichen Gründen abgelehnt wird, als neoliberal diffamiert werde, ohne dass der Begriff eine belastbare Bedeutung besäße. Eine ähnliche Kritik könnte auch am Begriff der Digitalisierung geübt werden, der eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Phänomene umfasst: Ausbau des Funknetzes, algorithmische Automatisierungsprozesse, Funktionsgastronomie, Anschaffung von Laptops in Schulen. Wie der Verdacht besteht, dass Ungewolltes mit dem Begriff Neoliberalismus undifferenziert abgekanzelt werden kann, so könnte man den Verdacht hegen, dass – insbesondere aus unternehmerischer Sicht – Ersehntes schnell mit dem Begriff der Digitalisierung in Verbindung gebracht wird, um dafür werben zu können.

Es ist jedoch nicht einer grundsätzlichen Schwammigkeit der Begriffe oder einer Mehrdeutigkeit derselben geschuldet, dass sie derart weit verbreitet sind. Es ist vielmehr die tatsächliche Breite, in der sich die von ihnen bezeichneten Phänomene und Prozesse auswirken, die für ihre Allgegenwart verantwortlich ist. Man verkennt etwa den Charakter des Neoliberalismus, wenn man ihn lediglich als ökonomisches Phänomen begreift. Vielmehr geht er über eine Abkehr von keynesianistischen Investitionsforderungen und eine Rückkehr zu Positionen der wirtschaftstheoretischen Klassik hinaus. Es handelt sich stattdessen um eine politische Programmatik. Wie bereits von Foucault diagnostiziert, geht es darum, Staat und Gesellschaft aus der Wirtschaft heraus zu formen, d.h. die Wirtschaftslogik auf weitere Bereiche auszudehnen:

„Mit anderen Worten, es geht darum, die Unternehmensformen (...) zu verallgemeinern, indem man sie so weit wie möglich verbreitet und vervielfacht (...). Es geht darum, aus dem Markt, dem Wettbewerb und folglich dem Unternehmen et-

was zu machen, das man die informierende Kraft der Gesellschaft nennen könnte.“³⁸¹

Es ist nicht nur eine wirtschaftliche Veränderung anvisiert, sondern eine Veränderung sämtlicher Lebensbereiche nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Neoliberale Phänomene sind so ubiquitär, da es darum geht, in so vielen Bereichen wie möglich eine marktwirtschaftliche Logik zu implementieren. Ein wesentlicher Aspekt dieser Marktlogik besteht nach Marx darin, Gegenstände, die aufgrund ihrer konkreten Eigenschaften einem bestimmten Zweck dienen und somit einen *Gebrauchswert* besitzen, als Waren zu produzieren. Als solche kommt ihnen ein *Tauschwert* zu, der gerade von ihren konkreten Eigenschaften absieht, um unterschiedliche Gegenstände vergleichbar werden zu lassen.

Die Logik der Abstraktion informiert auch die Digitalisierung. Ebenfalls um berechenbar zu sein, müssen Inhalte verschiedener Art auf numerische Werte mathematisch abgebildet werden. Wie zu Beginn des vierten Kapitels ausgeführt, müssen etwa auf den Fotochips einfallende Photonen ganzzahligen Werten zugeordnet werden, die notwendigerweise von den konkreten Eigenschaften – wenn auch minimal – abweichen, um im vorgefassten Farbspektrum dargestellt werden zu können. Ebenso wie ihr Ort einem klaren Pixel im vorgefertigten Raster eindeutig zugewiesen werden muss. Als Datenmenge ist das gespeicherte Bild auch per se nicht anderer Art als eine Audio- oder Filmdatei. Insofern abstrahiert die digitale Logik noch weit umfassender von konkreten Erscheinungsweisen, um verschiedene Inhalte speichern, verarbeiten und übermitteln zu können.³⁸²

Die Begriffe *Neoliberalismus* und *Digitalisierung* sind keine leeren Formeln, aber Neoliberalismus und Digitalisierung haben leere Formeln zu ihrem Inhalt. In beiden Fällen geht es zunächst um bestimmte rein formale Zusammenhänge, die von den konkreten Eigenschaften dessen absehen, was in diesen Formen verarbeitet wird. Sie selbst sind dadurch aber natürlich nicht frei von konkreter Materialität, bedenkt man die Rohstoffe und Energie, die Computerchips zur Herstellung und Verwendung benötigen oder die realen Bewegungen von Gütern und Personen, die die Marktbewegungen umsetzen.

Sowohl der Neoliberalismus als auch die Digitalisierung sind im Sozio-ökonomischen wie im Technologischen also Prozesse der Abstraktion zum Zweck der Operationalisierbarkeit. Sie richten sich in ihrer Logik gegen das Besondere und Individuelle, müssen zum Ziel der Berechenbarkeit von Individuellem absehen und Allgemeinfälle bilden, unter die das Material sub-

³⁸¹ Foucault (2006), 210f.

³⁸² Vgl. Pias (2003).

summiert wird. Um mit Adorno zu sprechen, handelt es sich somit um Angriffe auf das Nicht-Identische, das zu retten nicht erst seit Adorno als Aufgabe der Ästhetik gesehen wurde, sondern bereits in ihrer Entstehung als philosophischer Disziplin angelegt war, wie Brigitte Scheer ausführt:

„Baumgarten hat die neue Disziplin der philosophischen Ästhetik wesentlich als Rationalitäts- und Wissenschaftskritik eingeführt. Diese erkenntniskritische Bedeutung der Ästhetik in ihrer Gründungsphase leitet eine Tradition ein, die bis heute ungebrochen ist. Für Adorno nicht weniger als für das postmoderne Denken ist die ästhetische Theorie vorrangig erkenntniskritisch orientiert. In ihr geht es um die Rettung oder Bekräftigung des Nichtidentischen, das heißt dessen, was sich dem subsumierenden Begriff entzieht, was aber dennoch – oder gerade deshalb – Intention unserer Erkenntnisbemühung ist. Dieses Programm ist noch immer verwandt mit Baumgartens Bemühung um die Rettung des Besonderen, Individuellen und Sinnlich-Konkreten, das in seiner Fülle und Einmaligkeit vom logischen Begriff nicht angemessen dargestellt werden kann.“³⁸³

Mit dem Neoliberalismus und der Digitalisierung hat sich diese Logik des *subsumierenden Begriffs* sozial und technologisch realisiert und ist nicht mehr nur Methode von Wissenschaft und Erkenntnis, sondern Prinzip des gesellschaftlichen Lebens. Ästhetik gewinnt so eine politische Stoßrichtung, insofern sie sich gegen diese Subsummierung des Besonderen richtet. Allerdings ist diese ästhetische Gegenwehr nicht unabhängig von der gegenwärtigen Technik möglich und auch nicht außerhalb des ökonomischen Systems zu bewerkstelligen. Wie Adorno mit dem Begriff über ihn hinausgehen wollte, muss sich die ästhetische Kritik durch die digitale Technik hindurch im Rahmen der herrschenden ökonomischen Ordnung bewegen.

5.3 Globalisierung und Internationalismus

In seinen Vorlesungen zur Geburt der Biopolitik am Collège de France, in denen er die Geschichte des Neoliberalismus nachzeichnete, hat Foucault darauf aufmerksam gemacht, dass die kritische Öffentlichkeit seiner Zeit diese Veränderungen gerade nicht bemerkt hat, da sie vielmehr in einem erstarkenden Staat eine drohende Gefahr ausgemacht zu haben glaubte. Diese *Staatsphobie* hat nach Foucault nicht nur dazu geführt, dass die tatsächlichen Transformationen unbemerkt blieben. Sie war auch selbst Teil des diskursiven Rahmens, der die Pro-

³⁸³ Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt, 71.

zesse der Entstaatlichung und Privatisierung, die den neoliberalen Veränderungsprozess ausmachten, erst mit ermöglichte.³⁸⁴ In einer Zeit, in der gegen eine Machtzunahme des Staates gekämpft wurde, war es gerade die Auflösung staatlicher Strukturen, die das soziale Feld veränderte. Nach der Finanzkrise von 2007/2008, deren Auswirkungen noch immer spürbar sind, ist die Kritik an der Globalisierung und den internationalen Finanzmärkten weitverbreitet. Vor vierzig Jahren eine unbekannte Vokabel, ist der Begriff des Neoliberalismus heutzutage omnipräsent. Doch vielleicht weht der Wind schon wieder von woanders her und während die Öffentlichkeit gegen die internationalen Märkte aufbegehrt, ist gerade dieser Protest auch Teil einer Gemengelage, die eine anderweitige Bedrohung ermöglicht. In den diskutierten Filmkorpora wurde mitunter eine Form der Kritik sichtbar, in der nicht nur die Ausbeutungsverhältnisse internationaler Unternehmen fokussiert wurden, sondern die Internationalität per se. Jias Film MOUNTAINS MAY DEPART zeigte ein solches Moment, indem er an den neuen Eigentumsverhältnissen die Entstehung einer neuen gehobenen Mittelschicht kritisierte, die als von der nationalen Kultur Chinas entwurzelt dargestellt wurde. Und im Dritten Kino war der Kampf für eine demokratische Selbstbestimmung der Bevölkerung Lateinamerikas gegen die Einflussnahme der USA oftmals begleitet von einer Kritik an ausländischer Kultur als solcher. In LA HORA DE LOS HORNOS gipfelte sie in der Darstellung des Eindringens der englischen Sprache in die Gedankenwelt jugendlicher Argentinier als Horrorvision. In Zeiten zunehmenden Nationalismus', in dem die protektionistische Abschottung inländischer Märkte auch von rassistischen und chauvinistischen Obertönen begleitet wird, kann sich als Kapitalismuskritik tarnen, was nach reaktionärer Rückkehr zu vermeintlich friedlichen Nationen trachtet. Neoliberalismuskritik wird dadurch nicht per se fragwürdig. Im Gegenteil bleibt sie relevant, muss sich jedoch präzise gegen die spezifisch neoliberalen Ausformungen globaler Netzwerke richten und nicht gegen die globale Vernetzung als solche. Dass das eigene Handy von chinesischen Jugendlichen unter katastrophalen Bedingungen hergestellt wurde, soll nicht dazu führen, dass nur noch Handys aus nationaler Produktion gekauft werden. Dies würde die Zustände in den internationalen Produktionsstätten nicht ändern. Für die Jugendlichen hilfreich wäre hingegen, dass sie weiterhin gekauft werden, aber unter ökonomisch und gesundheitlich besseren Umständen produziert werden würden.

Die Idee der Internationale bestand darin, die Wahrnehmung nationaler Gegensätze durch die Aufmerksamkeit auf ökonomische zu ersetzen und die *Verdammten dieser Erde* zusammenzubringen, unabhängig ihrer Herkunft. Der Postkolonialismus hat darauf hingewiesen, dass es jedoch nicht nur ökonomische Unterschiede sind, die jene Verdammten auszeichnen, sondern

³⁸⁴ Vgl. Foucault (2006), 112ff.

auch ethnische und kulturelle, worauf Fanons Übernahme der Textzeile aus dem Lied der Internationalen für sein Buch schlagend aufmerksam gemacht hat. Der Internationalismus macht sich seitdem auch verdächtig, im Kern ein Eurozentrismus zu sein. Ideen der Aufklärung und der Moderne geben sich als universal aus, haben ihren Platz jedoch in Europa und verfolgen, so die Kritik, europäische Partikularinteressen.

Inwiefern diese Kritik berechtigt ist, hängt vom jeweiligen Fall ab. Die ästhetische Nutzung des technischen Mediums der Kinematografie war seit ihren Anfängen international, weshalb es beim Kino schwerer fällt, diese Vorwürfe zu erheben. Technologische Innovationen und ästhetische Verfahrensweisen haben sich stets schnell weltweit verbreitet, weshalb der weithin in der Filmwissenschaft bestehende Fokus auf nationale Kinematografien eher irritiert, wenn es auch Genres und Konventionen gibt, die mit bestimmten Kulturräumen enger verbunden sind als mit anderen. In den hier diskutierten Filmen scheint die Kritik jedoch auch aus weiteren Gründen nicht zu greifen. Bei Jia Zhangke wurde deutlich, dass er sich einer Fülle an Filmbewegungen und -formen bedient, die außerhalb der chinesischen Kultur entstanden sind. Ferner sind seine Werke, da sie zunächst in China nicht in die Kinos kommen konnten und dort auch keine Finanzierungshilfen erhielten, in ausländischen Kooperationen produziert worden und hatten ihre Premieren auf internationalen Filmfestivals. Schließlich thematisiert er zwar chinesische Veränderungen, doch stets im Kontext globaler Verhältnisse. Seine Filme aus genuin chinesischen Kulturtraditionen erklären zu wollen, würde ihnen Unrecht tun. Eine solche Restriktion wäre in gewissem Sinne gerade, wogegen sich die Kritik der Vereinnahmung richtet: eine Zuschreibung möglicher Kommunikationsparameter von außen.

Auch das Dritte Kino, in dem ja gerade der Kampf gegen die Fremdbestimmung durch ausländische Staaten geführt wird, begreift sich selbst als international. Auch noch im durchaus nationalistischen Interesse an einer eigenen Filmsprache bedienen sich Solanas und Getino in der großen Waffenkammer des internationalen Films und begründen ihre Ästhetik sowie ihre politische Praxis unter Verweis auf Philosophen und Theoretiker aus aller Welt, ja schreiben sich explizit in eine radikale Version der Tradition der Aufklärung ein, die der Marxismus ist.

Die Kritik lässt sich jedoch auch von der anderen Seite her angehen. Es stellt sich nämlich die Frage, inwiefern die Tradition der Aufklärung tatsächlich als rein europäische zu begreifen ist. Susan Buck-Morss hat dafür argumentiert, dass Hegel bei der Entwicklung seiner Herr-Knecht-Dialektik weniger die französische als die haitianische Revolution vor Augen stand, die in der intellektuellen Öffentlichkeit seiner Zeit weit stärker rezipiert worden sei als dies im

späteren Verlauf der Geschichte in Darstellungen anerkannt wurde.³⁸⁵ Und Peter Linebaugh und Marcus Rediker, auf deren Studie sich Buck-Morss bezieht, haben zuvor gezeigt, wie noch vor allen Philosophen und Theoretikern der Kampf gegen die Ausformung internationaler Handelsbeziehungen auf die Gegenwehr eines zusammengewürfelten Haufens aus Sklaven, Matrosen und Piraten jedweder Couleur gestoßen ist.³⁸⁶ Auch Film und Kamera sind nicht bloße Produkte der abendländischen Kultur. Die Idee der Optik als einer mathematischen Theorie des Sehens ist nicht zufällig im arabischen Raum entstanden. Gerade die Bildkritik des Islams ermöglichte es, das Sehen als abstrakten, geometrischen Prozess aufzufassen.³⁸⁷ Und auch der Beginn der philosophischen Aufklärung ist nicht reiner Selbstbeobachtung des europäischen Geistes geschuldet. Christian Wolff, der Frühaufklärer, verlor seinen Lehrstuhl und wurde aus Preußen verbannt, nachdem er eine Rede gehalten hatte, in der er dargelegt, wie das chinesische Kaiserreich eine staatliche Ordnung aufrechterhalten konnte, ohne je von der Offenbarung des Christentums gehört zu haben. Die chinesische Ordnung gründete, so Wolff, allein auf rationalen Begründungszusammenhängen.³⁸⁸ Auch Leibniz war vor ihm fasziniert gewesen von der chinesischen Kultur. Im Yijing, dem ältesten klassischen Text Chinas, einem Orakelbuch aus 64 Hexagrammen, sah er eine Universalsprache abgebildet. Die einzelnen Zeichen bestehen jeweils aus sechs übereinander gruppierten Elementen, die entweder die Form eines langen Striches oder zweier kurzer Striche annehmen können: ein Binärcode, wie derjenige von Leibniz aus Nullen und Einsen.³⁸⁹

5.4 Kritische Medienästhetik

Der theoretische Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war eine Gegenüberstellung der Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers mit der Medientheorie Friedrich Kittlers. Fokussiert wurde dabei auf das explanatorische Primat der kapitalistischen Wirtschaft in der Frankfurter Schule sowie dem technischen Apriori Kittlers. Statt das eine gegen das andere auszuspielen, wurde versucht, sowohl die technischen Bedingungen als auch die sozioökonomischen Verhältnisse und deren Kritik im Blick zu behalten. Anstelle einer theoretischen Synthese auf Grundlage der jeweiligen Schriften wurde jedoch in der Analyse unter-

³⁸⁵ Vgl. Buck-Morss, Susan (2009): *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh.

³⁸⁶ Vgl. Linebaugh, Peter / Rediker, Marcus (2000): *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston.

³⁸⁷ Vgl. Belting, Hans (2012): *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, 104ff.

³⁸⁸ Wolff, Christian (1985): *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen*, Hamburg.

³⁸⁹ Vgl. für eine Übersicht der Forschungsliteratur zu Leibniz und dem Yijing: Mungello, David E. (2000): „How Central to Leibniz’ Philosophy Was China?“, in: Li Wenchao / Poser, Hans (Hg.): *Das Neueste über China. G. W. Leibnizens Novissima Sinica von 1697*, Stuttgart, 57–67.

schiedlicher Filmkorpora und ihrer ästhetischen Formen untersucht, wie sich Technik, Ästhetik und Kritik in den jeweiligen Fällen aufeinander beziehen. Nicht nur zeigte sich, dass diese Aspekte je radikal unterschiedlich korreliert waren, auch waren gesellschaftliche und ökonomische Bedingungen auf der einen sowie technologische auf der anderen Seite in unterschiedlicher Weise relevant. Im Dritten Kino stand die ökonomische und politische Seite stark im Vordergrund. Die Technik trat sowohl im Gebrauch der Filmmacher als auch in den Verwendungsweisen der gegnerischen Seite lediglich als Instrument im Dienst der Befreiung, bzw. der Unterdrückung in Erscheinung. Dem entgegen lag der Fokus der postkinematografischen Filme auf den technologischen Verhältnissen, die als zentrale Bedingungen sichtbar wurden. Dementsprechend waren im einen Fall kapitalismuskritische Zugänge hilfreicher in der Analyse, während medientechnische Zusammenhänge im anderen relevanter erschienen.

Auch nach den Analysen soll somit keine Synthese beider Ansätze vorgeschlagen werden, die die Stärken der zwei Theorien in sich integrieren und neu miteinander korrelieren würde. Vielmehr bleibt eine kritische Medienästhetik, die weder technologische noch sozio-ökonomische Verhältnisse als primär auffasst, doch beide als nicht hintergehbare Bedingungen von Wahrnehmung und Verhalten begreift und diese in ihren repressiven Wirkungen kritisiert, auf die Untersuchung der Einzelfälle verwiesen. Wie Ästhetik stets in der konkreten Wahrnehmung der Erscheinungen ansetzen muss, so müssen auch die jeweiligen Bedingungsstrukturen dieser Wahrnehmung im konkreten Einzelfall reflektiert werden. Dass sich Einsichten beider Theorien jedoch durchdringen müssen, um den komplexen Verhältnissen technischer, ästhetischer und kritischer Aspekte gerecht zu werden, konnte in allen Fällen aufgezeigt werden und kann als Grundlage kritischer Medienästhetik bestimmt werden.

Schluss

Die technologische Veränderung hin zum digitalen Film und die parallel stattfindenden Prozesse der Neoliberalisierung wurden zum Anlass genommen, das Verhältnis von Technik, Ästhetik und Kritik in den Blick zu nehmen. Vor dem Hintergrund der Theorien Adornos und Kittlers wurden drei sehr unterschiedliche Filmkorpora analysiert. In ihnen zeigten sich dabei drei ebenso unterschiedliche Perspektiven auf diesen Zusammenhang, während sie jedoch in der Kritik unterschiedlicher Ausformungen kapitalistischer Lebenswirklichkeit einen gemeinsamen Grund hatten. In den Filmen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke, die die gesellschaftliche Veränderung der Volksrepublik der letzten Jahrzehnte verfolgen, wurden Filmformen und -techniken als Speicher normativer Gehalte aufgefasst, mittels derer ebendiese Veränderungen kritisiert werden können. Das Dritte Kino Lateinamerikas, so wurde im Anschluss gezeigt, begreift den Film und seine Techniken als Waffen im Kampf gegen repressive Zustände. Sie sind insofern nicht Speicher, sondern Instrumente. Nicht in ihnen formuliert sich eine Kritik der herrschenden Verhältnisse, sondern mit ihnen sollen die Verhältnisse auf Grundlage einer Kritik angegangen werden, die unabhängig von ihnen, bereits im Vorfeld formuliert worden sind: Thesen des antikolonialen Kampfes gegen den Imperialismus und des marxistischen gegen die Kapitalwirtschaft. Trotz dieses externen Ansatzes besitzen die Filme jedoch eine spezifische kritische Ästhetik, die der Auffassung des Films als Kriegstechnik entspricht. Im postkinematografischen Film erschienen sodann die Filmtechnik und ihre ästhetischen Formen selbst als Machtverhältnisse, in denen die Protagonisten der Filme eingespannt waren. Dies ging jedoch auch mit einer gewandelten Perspektive auf diese Verhältnisse einher, die nicht mehr als Machtausübungen von außen aufgefasst werden konnten, sondern von innen heraus begriffen werden mussten und sich auch als produktiv erwiesen, insofern sie ihre Subjekte und deren Handlungsmöglichkeiten erst formen. Statt eines Speichers vergangener Gehalte oder eines Instruments zur Erlangung bereits definierter Ziele, bildete die bestehende Technik hier die Bedingung nicht nur ästhetischer Produktion, sondern sämtlicher Lebenssphären.

Mit der Logik der Technik als Speicher, Instrument und Bedingung gingen auch jeweils andere Logiken der Kritik einher. Die Verwendung filmischer Formen bei Jia Zhangke wurde als immanente Kritik beschrieben, die auf in der Geschichte des Kinos realisierte normative Gehalte zurückgreift, um gegenwärtige Verhältnisse zu kritisieren. Die Instrumentalisierung des Films als Waffe im Dritten Kino wurde als externe Kritik aufgefasst, die auf bereits im Vorfeld bestimmte Normsetzungen aufbaut, nach denen das Bestehende beurteilt wird. Und im

postkinematografischen Film trat sodann eine spezifisch interne Kritik hervor. Intern nicht insofern, als dass der Bewertungsmaßstab vom zu Bewertenden entlehnt war, sondern insofern sich die Kritik selbst nicht von den zu kritisierenden Machtstrukturen ausnehmen konnte.

In der Forschungsliteratur zu Jia Zhangke stand bislang die kritische Auseinandersetzung des Regisseurs mit den gesellschaftlichen Veränderungen Chinas berechtigterweise im Vordergrund. Die Bezüge zu technologischen Verhältnissen der Produktion und deren jeweiliger Ästhetik wurden hingegen bisher nur teilweise zur Kenntnis genommen, jedoch nicht systematisch untersucht. In der vorliegenden Arbeit konnte diese Lücke geschlossen und darüber hinaus gezeigt werden, dass Jia diese medientechnischen Veränderungen in Zusammenhang zur gesellschaftlichen Transformation stellt. Ferner wurde sichtbar gemacht, dass die ästhetischen Formen, die Jia in Verbindung mit diesen technologischen Veränderungen verwendet, nicht nur Einflüsse darstellen oder als Hommage zu verstehen sind, wie üblicherweise ausgeführt wird, sondern präzise zur Konfrontation bestehender Ordnungen eingesetzt werden. Eine Konsequenz der Implementierung dieser filmästhetischen Techniken besteht zudem darin, dass die oftmals vorschnell als realistisch beschriebene Ästhetik seiner Filme in einem komplexeren Verhältnis von alltagsnahen Erscheinungen gesellschaftlicher Verhältnisse auf der einen und gezielten Brüchen einer realistischen Darstellung auf der anderen Seite besteht. Jias Auseinandersetzung mit den fließenden Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit wurde bislang zwar für seine Dokumentar-/Spielfilm-Hybriden eindeutig gesehen, jedoch nicht als Thema erkannt, das bereits in seinen früheren Filmen angelegt ist, wie hier ausgeführt und dargelegt werden konnte. Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass diese Auseinandersetzung nicht nur mit einer Medienreflexion diverser filmtechnischer Anordnungen verbunden ist, sondern auch in kritischer Weise an die soziale Funktion ästhetischer Produktionen im sozialistischen Realismus anknüpft.

Auch für die filmhistorische Einordnung des Dritten Kinos konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden. Dessen Postulat, Film und Kamera als Waffen im Kampf gegen neokoloniale Abhängigkeitsverhältnisse einzusetzen, ist der Ansatzpunkt zahlreicher Studien zu den hier diskutierten Filmen dieses Korpus'. Dabei wird jedoch die martialische Rhetorik fast durchweg lediglich als Metapher für eine politisch radikale ästhetische Form und einen revolutionären Inhalt verstanden. Durch Verweis auf die kriegerische Genealogie des Films konnte hier ein direkterer Zusammenhang von Krieg und Filmtechnik aufgezeigt werden. Zudem wurden auch die blinden Flecken einer konsequent als Kriegstechnik verstandenen Filmarbeit verdeutlicht, die im Freund/Feind-Schema weder interne Widersprüche, noch gegnerische Diversität anerkennen kann. Mit der vergleichenden Analyse weiterer Filme des Dritten Kinos

konnte zudem auf die Breite der Filmbewegung und ihrer Arbeitsweise hingewiesen und alternative Perspektiven auf Problemstellungen des politischen Konzepts diskutiert werden. Vor diesem Hintergrund wurden auch Verbindungen zu Filmen deutlich, die gewöhnlich nicht mit dem Dritten Kino in Zusammenhang gebracht werden. Mit *MACUNAÍMA* wurde ein Film in die Auseinandersetzung aufgenommen, der üblicherweise dem weniger radikalen brasilianischen *Cinema Novo* zugerechnet wird. In der Zusammenstellung mit den anderen Filmen traten jedoch auch hier Reflexionen über Technik auf der einen und in Gestalt des Kannibalismus über Gewalt und Kultur auf der anderen Seite auf. Dadurch konnte das Dritte Kino nicht nur mit dem weiteren filmkulturellen Feld Lateinamerikas kontextualisiert, sondern auch spezifische Eigenheiten in ihrer Differenz sichtbar gemacht werden.

Bei den Filmen, die hier unter dem Begriff der Postkinematografie verhandelt wurden, liegt die Konzentration auf technologische Fragestellungen, die die Filme explizit verhandeln, auf der Hand und wurde folglich bereits in der Vergangenheit untersucht. Die dieser Analyse vorangegangene Diskussion der Filme Jia Zhangkes und des Dritten Kinos haben es jedoch zum einen ermöglicht, die Veränderungen in einen historischen und internationalen Kontext zu stellen, und zum anderen, Verschiebungen hinsichtlich der Möglichkeiten von Kritik sichtbar zu machen und in einem globalen Spannungsfeld zu situieren. Die Problematik, angesichts eines als total dargestellten Medienverbunds, eine kritische Perspektive einnehmen zu können, wurde an die Kulturindustriethese Adornos und Horkheimers auf der einen und an die Medientheorie Kittlers auf der anderen Seite zurückgebunden. In der Figur von Geist und Vampir wurden zudem Möglichkeiten diskutiert, in denen eine dergestalt festgefahrene Ordnung aufgebrochen werden kann und Verbindungen zu vergangenen politischen Potentialen aufgenommen werden können. Als lebende Tote und trotz Abwesenheit Anwesende wurden sie als Reflexionsfiguren sowohl für eine post-kinematografische Kinematografie als auch für eine politische Haltung nach dem Ende der radikalen politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts sichtbar gemacht.

So unterschiedlich die ästhetischen Techniken eingesetzt wurden und so verschieden die Kritikformen ausfielen, so unterschiedlich war auch der Stellenwert, dem sozio-ökonomische und technologische Verhältnisse beigemessen wurden. In allen Filmkorpora zeigten sich jedoch Verbindungen zwischen den medialen und den wirtschaftlichen Verhältnissen. Eine kritische Medienästhetik muss folglich beides im Blick behalten und die Relevanz der einen wie der anderen Bedingung im Einzelfall prüfen. Werden zeitgenössische Verhältnisse auf die technologischen Veränderungen der Digitalisierung reduziert, bleibt die neoliberale Wirtschaftsstruktur, in die jene Techniken eingebettet sind, unerkannt, obgleich deren Kritik noch am

ehesten eine Veränderung bestehender Ordnungen einleiten könnte. Wird hingegen alles auf die kapitalistische Warenform zurückgeführt, bleiben die medientechnischen Veränderungen der Wahrnehmung und der Verhaltensstrukturen unerkannt, die subjekttheoretisch tiefer ansetzen, wenn sie auch nicht unabhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen wirksam werden. Nur wenn beides reflektiert wird, können auch Zusammenhänge zwischen Neoliberalismus und Digitalisierung in Erscheinung treten, von der Logik der Abstraktion bis zu den Effekten der Privatisierung, Flexibilisierung und Individualisierung, die beiden Phänomenen eigen sind. Der Verweis auf die Unhintergebarkeit technologischer Bedingungen wird somit nicht als Gegenvorschlag zu einer sozio-ökonomischen Perspektive aufgefasst, sondern als Anlass für eine weitere Radikalisierung der Kritik. In einer Überlagerung beider Positionen erscheint dann die Möglichkeit einer kritischen Theorie unter digitalen Bedingungen.

Abbildungen



Abb. 1 XIAOSHAN GOING HOME



Abb. 2 STREET ANGEL



Abb. 3 GELBE ERDE



Abb. 4 CURSE OF THE GOLDEN FLOWER



Abb. 5 THE KID FROM SPAIN



Abb. 6 Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele, Peking 2008



Abb. 7 CURSE OF THE GOLDEN FLOWER



Abb. 8 BUMMING IN BEIJING – THE LAST DREAMERS



Abb. 9 XIAOSHAN GOING HOME



Abb. 10 XIAO WU



Abb. 11 XIAO WU



Abb. 12 ROSETTA



Abb. 13 XIAO WU



Abb. 14 PICKPOCKET



Abb. 15 PLATFORM



Abb. 16 TO LIVE





Abb. 17 A CITY OF SADNESS



Abb. 18 UNKNOWN PLEASURES



Abb. 19 UNKNOWN PLEASURES



Abb. 20 UNKNOWN PLEASURES



Abb. 21 XIAO WU



Abb. 22 VIVRE SA VIE



Abb. 23 PIERROT LE FOU



Abb. 24 A TOUCH OF SIN



Abb. 25 A TOUCH OF SIN



Abb. 26 A TOUCH OF ZEN



Abb. 27 a–b XIAO WU



Abb. 28 PLATFORM



Abb. 29 PLATFORM



Abb. 30a–d STILL LIFE



Abb. 31a–b STILL LIFE



Abb. 32a–b STILL LIFE



Abb. 33 THE WORLD



Abb. 34 THE WORLD



Abb. 35a-b THE WORLD



Abb. 36 24CITY



Abb. 37 MOUNTAINS MAY DEPART



Abb. 38 MOUNTAINS MAY DEPART



Abb. 39a–b ASH IS PUREST WHITE (oben); UNKNOWN PLEASURES (unten)



Abb. 40a–b ASH IS PUREST WHITE (oben); UNKNOWN PLEASURES (unten)



Abb. 41 ASH IS PUREST WHITE



Abb. 42 a–b ASH IS PUREST WHITE (oben); STILL LIFE (unten)



Abb. 43a–b ASH IS PUREST WHITE (links); STILL LIFE (rechts)



Abb. 44a–b ASH IS PUREST WHITE



Abb. 45a–b A TOUCH OF SIN (links); THE HEDONISTS (rechts)



Abb. 46 ASH IS PUREST WHITE



Abb. 47a–b ASH IS PUREST WHITE (oben Original; unten mit bearbeiteten Helligkeits-, Belichtungs- und Kontrastwerten)



Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.

Abb. 48 Mareys chronofotografische Flinte



Abb. 49 LA HORA DE LOS HORNOS



Abb. 50a-d LA HORA DE LOS HORNOS



Abb. 51a–d LA HORA DE LOS HORNOS



Abb. 52a–b STREIK



Abb. 53a-d STREIK



Abb. 54 LA HORA DE LOS HORNOS



Abb. 55 Werkstatt Aelbert Bouts, Schmerzensmann, um 1525, Metropolitan Museum of Art



Abb. 56a–b LA HORA DE LOS HORNOS



Abb. 57a–b AFRIQUE 50

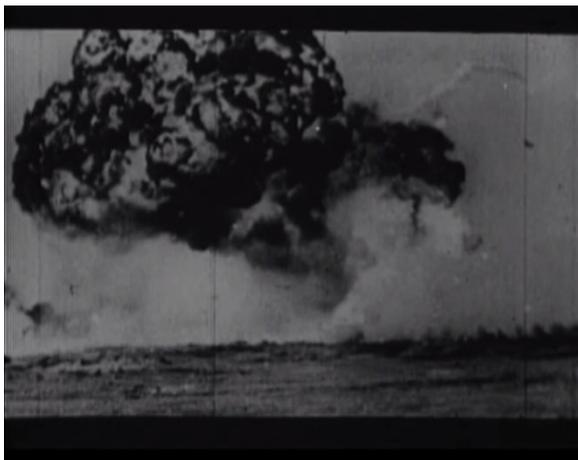


Abb. 58 TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL



Abb. 59 TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL



Abb. 60a-d TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que

hia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Roteiros. Roteirqs. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

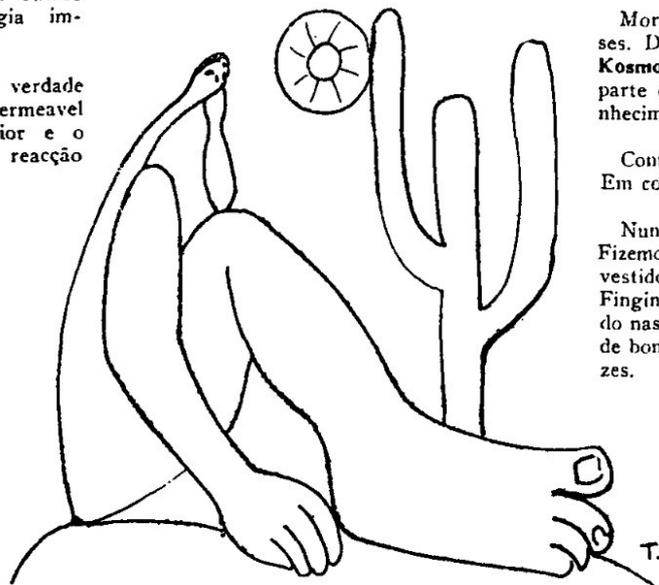
O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú



Desenho de Tarcia 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçõ de Junho na galeria Percier, em Paris.

Abb. 61 De Andrade: Manifesto Antropófago, Detail



Abb. 62 MACUNAÍMA



Abb. 63 MACUNAÍMA



Abb. 64 a–b MACUNAÍMA (links); WEEK-END (rechts)



Abb. 65 MACUNAÍMA



Abb. 66a-d LA BATALLA DE CHILE



Abb. 67 LA BATALLA DE CHILE

Abb. 68 LA BATALLA DE CHILE



Abb. 69a–h HOLY MOTORS



Abb. 70 HOLY MOTORS



Abb. 71 HOLY MOTORS



Abb. 72 HOLY MOTORS



Abb. 73 HOLY MOTORS



Abb. 74 HOLY MOTORS



Abb. 75 HOLY MOTORS



Abb. 76 HOLY MOTORS



Abb. 77 HOLY MOTORS

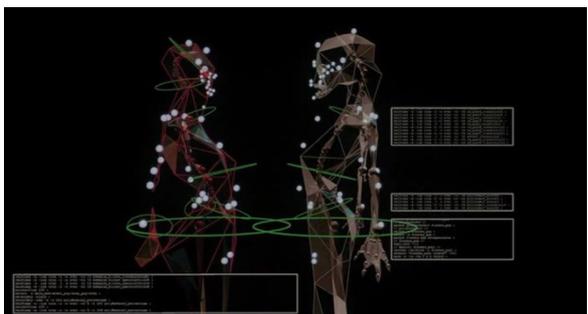


Abb. 78 HOLY MOTORS



Abb. 79 HOLY MOTORS

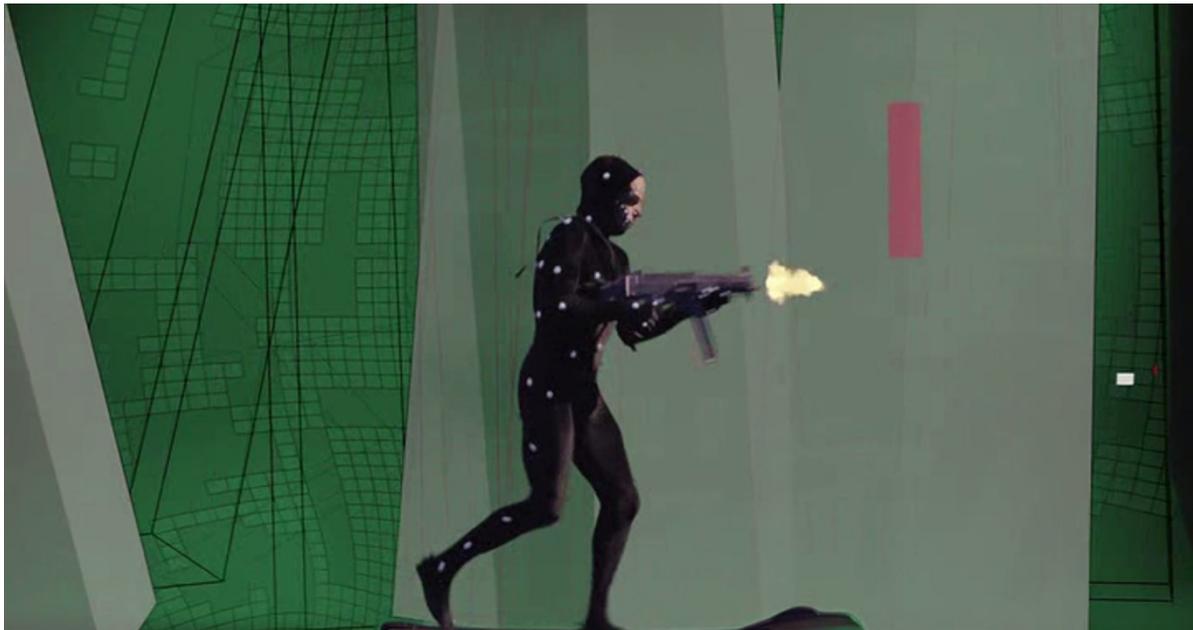


Abb. 80 HOLY MOTORS



Abb. 81 Gilbreths Arbeitsstudienfilme

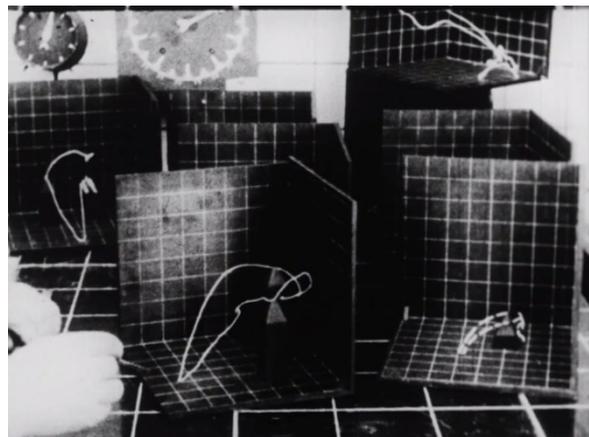


Abb. 82 Gilbreths Arbeitsstudienfilme



Abb. 83 HOLY MOTORS



Abb. 84 HOLY MOTORS



Abb. 85 BLADE RUNNER



Abb. 86 HOLY MOTORS



Abb. 87 HOLY MOTORS



Abb. 88 BLADE RUNNER



Abb. 89 BLADE RUNNER



Abb. 90 BLADE RUNNER



Abb. 91 HOLY MOTORS



Abb. 92 HOLY MOTORS



Abb. 93 COSMOPOLIS



Abb. 94 COSMOPOLIS

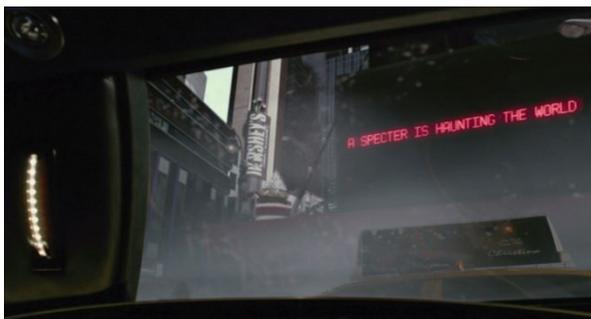


Abb. 95a–b COSMOPOLIS



Abb. 96 COSMOPOLIS

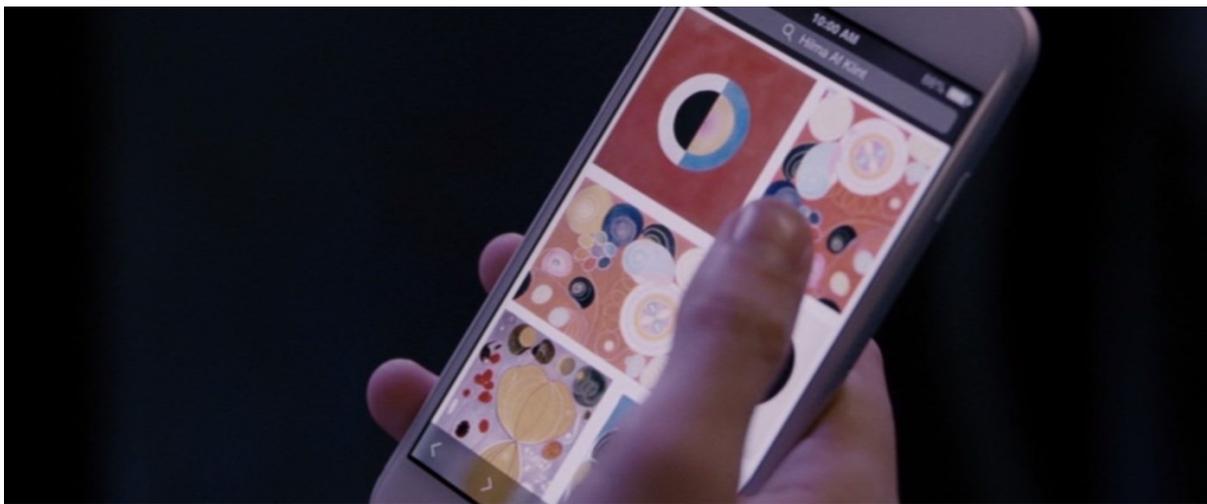


Abb. 97 PERSONAL SHOPPER



Abb. 98 PERSONAL SHOPPER



Abb. 99 PERSONAL SHOPPER



Abb. 100 PERSONAL SHOPPER



Abb. 101 PERSONAL SHOPPER



Abb. 102 ONLY LOVERS LEFT ALIVE



Abb. 103 ONLY LOVERS LEFT ALIVE



Abb. 104 ONLY LOVERS LEFT ALIVE

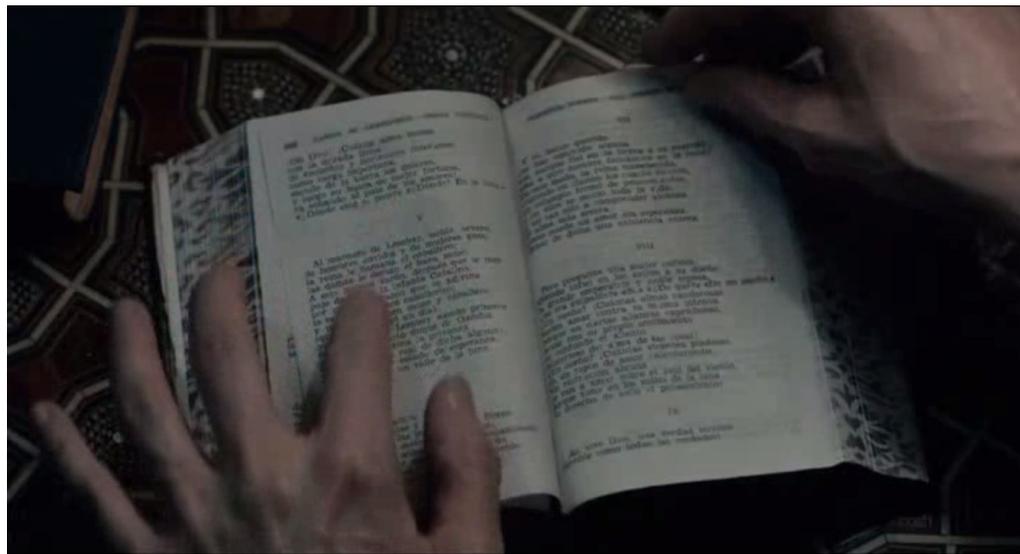


Abb. 105 a-b ONLY LOVERS LEFT ALIVE



Abb. 106 ONLY LOVERS LEFT ALIVE

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1934): „Die Form der Schallplatte“, in: ders. (1997): *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt, 530–534.
- Adorno, Theodor W. (1953a): „Prolog zum Fernsehen“, in: ders. (2003c): *Eingriffe*, Frankfurt, 69–80.
- Adorno, Theodor W. (1953b): „Fernsehen als Ideologie“, in: ders. (2003c): *Eingriffe*, Frankfurt, 81–98.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt
- Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt.
- Adorno, Theodor W. (2003b): *Negative Dialektik*, Frankfurt.
- Adorno, Theodor W. (2003c): *Eingriffe*, Frankfurt.
- Allen, Amy (2008): *The Politics of Our Selves*, New York.
- Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt.
- Bailes, Melissa (2015): „The Psychologization of Geological Catastrophe in Mary Shelley’s *The Last Man*“, in: ELH 82 (2), 671–699.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer*, Frankfurt.
- Bauduin, Tessel M. (2014): „The Occult and the Visual Arts“, in: Partridge, Christopher (Hg.): *The Occult World*, London, 429–445.
- Baudry, Jean-Louis (2003): „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster, 41–62.
- Baum, Richard (1994): *Burying Mao. Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping*, Princeton.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik, 2 Bände*, hrsg. und übersetzt von Dagmar Mirbach, Hamburg.
- Bazin, André (1957): „De la politique des auteurs“, in: Cahiers du Cinéma 70.
- Bazin, André (2004): „Die Entwicklung der Filmsprache“, in: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. und übersetzt von Robert Fischer, Berlin, 90–109.
- Becker, David (1991): „Extremtraumatisierung und Gesellschaft — Die Folgen des Terrors in Chile“, in: Stoffels, Hans (Hg.): *Schicksale der Verfolgten*, Berlin / Heidelberg, 325–335.
- Belting, Horst (2012): *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München.

- Benjamin, Walter (1955): „Geschichtsphilosophische Thesen“, in: ders. (1965): *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt, 78 – 94.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt.
- Berry, Chris (2007): „Getting Real. Chinese Documentary, Chinese Postsocialism“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 115–134.
- Berry, Chris (2009): „Jia Zhangke and the Temporality of Postsocialist Chinese Cinema: In the Now (and then)“, in: Khoo, Olivia / Metzger, Sean (Hg.): *Futures of Chinese Cinema. Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Bristol / Chicago, 111–128.
- Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London.
- Berry, Michael (2009): *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures. Jia Zhangke's Hometown Trilogy*, London.
- Biebricher, Thomas (2015): *Neoliberalismus zur Einführung*, Hamburg.
- Blake, William (2007): *Zwischen Feuer und Feuer. Poetische Werke. Zweisprachige Ausgabe*, hrsg. von Thomas Eichhorn, München.
- Bloch, Ernst (1985): *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt.
- Bordwell, David (2012): *Pandora's Digital Box. Films, Files, and the Future of Movies*, Madison.
- Braun, Marta (1992): *Picturing Time*, Chicago / London.
- Brecht, Bertolt (2005): „Songs der Dreigroschenoper“, in: ders.: *Gedichte I (= Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Dritter Band)*, Frankfurt, 133–153.
- Brenez, Nicole (2012): „Light my fire: The Hour of the Furnaces“, in: Sight and Sound 2012 (4), online unter: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/greatest-films-all-time-essays/light-my-fire-hour-furnaces>. Zuletzt abgerufen: 26.08.2019.
- Buck-Morss, Susan (2009): *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt.
- Candido, Antonio (1970). „Dialética da Malandragem“, in: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros 8, 67–89.
- Cavell, Stanley (2002): „Die Tatsache des Fernsehens“, in: Adelman, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 125–164.
- Celikates, Robin (2007): „Nicht versöhnt. Wo bleibt der Kampf im ‚Kampf um Anerkennung‘?“, in: Bertram, Georg W. et al. (Hg.): *Socialité et Reconnaissance*, Paris, 213–228.
- Chanan, Michael (2004): *Cuban Cinema*, Minneapolis / London.

- Clark, Paul (1987): *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge.
- Clark, Paul (1987a): „Yan’an and Shanghai“, in: ders.: *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge, 25–55.
- Clark, Paul (2008): *The Cultural Revolution*, Cambridge.
- Clunas, Craig (2009): *Art in China*, Oxford.
- Cohen, Gerald A. (2000): *Marx‘ Theory of History. A Defence*, Oxford.
- Cubitt, Sean (2010): „Making Space“, in: *Senses of Cinema* 57; online unter: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/making-space>. Zuletzt abgerufen: 28.08.2019.
- Dennison, Stephanie / Shaw, Lisa (2004): *Popular Cinema in Brazil: 1930–2001*, Manchester / New York.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt.
- Deppman, Hsiu-Chuang (2014): „Reading docufiction: Jia Zhangke’s *24 City*“, in: *Journal of Chinese Cinemas* 8 (3), 188–208.
- Derrida, Jacques (2004): *Marx‘ Gespenster*, Frankfurt.
- Dommann, Monika (2017): „Arbeit und Algorithmus. Die Medienwissenschaft entdeckt die Logistik und die soziale Frage“, in: *Cargo* 35, 66–69.
- Eisenstein, Sergej (1929a): „Jenseits der Einstellung“, in: ders. (2006): *Jenseits der Einstellung*, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt, 58–87.
- Eisenstein, Sergej (1929b): „Die vierte Dimension im Film“, in: ders. (2006): *Jenseits der Einstellung*, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt, 112–130.
- Eisenstein, Sergej (2006): *Jenseits der Einstellung*, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt.
- Engels, Friedrich (1845): „Die Lage der arbeitenden Klasse in England“, in: MEW Marx-Engels-Werke (=MEW) 2, 225–506.
- Engels, Friedrich (1888): „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“ in: MEW 21, 259–307.
- Fanon, Frantz (1981): *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt.
- Feuerbach, Ludwig (1994): *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart.
- Fiant, Antony (2009): *Le cinéma de Jia Zhang-ke. No future (made) in China*, Rennes.

Foerster, Lukas (2011): „Zur Politik des Raums im zeitgenössischen chinesischen Dokumentarfilm“, in: Sierek, Karl / Kirsten, Guido (Hg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg, 411–427.

Foucault, Michel (1967): „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) (1992): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34–46.

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin.

Foucault, Michel (1982): „Subjekt und Macht“, in: ders. (2005): *Analytik der Macht*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt, 240–263.

Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?*, Berlin.

Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt.

Foucault, Michel (1997): „What Is Enlightenment?“, in: Rabinow, Paul (Hg.): *Ethics, Subjectivity, and Truth. The Essential Works of Michel Foucault*, Band 1, New York.

Foucault, Michel (2005): „Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit“, in: ders.: *Analytik der Macht*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt, 274–315.

Foucault, Michel (2006): *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt.

García Espinosa, Julio (1979): „For an Imperfect Cinema“, in: MacKenzie, Scott (Hg.) (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley / Los Angeles, 327–341.

Gass, Lars Henrik (2012): *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg.

Getino, Octavio / Solanas, Fernando (1969): „Toward a Third Cinema“, in: *Tricontinental* 14, 107–132.

Geuss, Raymond (2008): *Philosophy and Real Politics*, Princeton / Oxford.

Grafe, Frieda (1979): „Realismus ist immer Neo-, Sur-, Super-, Hyper-. Sehen mit fotografischen Apparaten“, in: dies. (2004): *Film / Geschichte*, Berlin, 45–53.

Gruber, Andreas (2013): „Rosetta. Ein Kriegsfilm“, in: Wende, Johannes (Hg.): *Jean-Pierre und Luc Dardenne*, München, 13–26.

Guevara, Ernesto Che (1967): „Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam“, in: ders. (1976): *Politische Schriften. Eine Auswahl*, hrsg. von Horst Kurnitzky, Berlin, 112–128.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2013): „Mediengeschichte als Wahrheitsereignis. Zur Singularität von Friedrich A. Kittlers Werk“, in: Kittler, Friedrich: *Die Wahrheit der technischen Welt*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin, 396–422.

Gunning, Tom (1990): „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema: space, frame, narrative*, London / Bloomington, 63–70.

Habermas, Jürgen (1988): *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt.

Hagener, Malte / Hediger, Vinzenz / Strohmeier, Alena (Hg.) (2016): *The State of Post-Cinema*, London.

Hahn, Marcus / Schüttpelz, Erhard (2009): „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Transmedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, 7–13.

Hansen, Miriam Bratu (2012): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley / Los Angeles / London.

Haraway, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women*, New York.

Harris, Kristine (1995): „*The New Woman: Image, Subject, and Dissent in 1930s Shanghai Film Culture*“, in: *Republican China* 20 (2), 55–79.

Harris, Kristine (2010): „Re-Makes/Re-models: *The Red Detachment of Women* between Stage and Screen“, in: Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 224–241.

Harvey, David (2007): *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford.

Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (2009): „Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film“, in: dies. (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, 35–50.

Hoberman, J. (2013): *Film after Film. Or, What Became of 21st Century Cinema?*, London / New York.

Holl, Ute (2005): „„Ich kann beim besten Willen kein Blut sehen“. Gesellschaftsvertrag und rote Farbe in Godards ‚Week-end‘“, in: Lauper, Anja (Hg.): *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, 243–266.

Holl, Ute (2009): „Vom Kino-Eye zur You-Tube“, in: *CARGO Film / Medien / Kultur* 3/09, 72–74.

Holl, Ute (2012): „Cinema on the Web and Newer Psychology“, in: Koch, Gertrud / Pantenburg, Volker / Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien, 150–168.

Holl, Ute / Kaldrack, Irina / Miksch, Cyrill / Stutz, Esther / Welinder, Emanuel (Hg.) (2018): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn.

Honneth, Axel (2005): *Verdinglichung*, Frankfurt.

Hoof, Florian (2006): „The One Best Way“. Bildgebende Verfahren der Ökonomie und die Innovation der Managementtheorie nach 1860“, in: *montage/av* 15/1/2006.

- Hoof, Florian (2015): *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, Konstanz.
- Horak, Jan-Christopher (2006): „Archiving, Preserving, Screening 16mm“, in: *Cinema Journal* 45 (3), 112–118.
- Hosokawa Shuhei (1984): „The Walkman Effect“, in: Middleton, Richard / Horn, David (Hg.): *Popular Music 4, Performers and Audiences*, Cambridge / London / New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney, 165–180.
- Hörl, Erich (2005): *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich.
- Hörl, Erich (2011): „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt, 7–53.
- Hüser, Rembert (2013): „Adorno in Dosen“, in: *Merkur*, 67. Jahrgang, Heft 768, 412–428.
- Jaeggi, Rahel (2009): „Was ist Ideologiekritik?“, in: dies. / Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt, 266–298.
- Jia Zhangke (2015): *Jia Zhangke Speaks Out*, Piscataway.
- Jin Liu (2006): „The Rhetoric of Local Languages as the Marginal: Chinese Underground and Independent Films by Jia Zhangke and Others“, in: *Modern Chinese Literature and Culture* 18 (2), 163–205.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt.
- Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin.
- Kapur, Jyostna / Wagner, Keith B. (Hg.) (2011): *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*, New York / London.
- Kapur, Jyostna / Wagner, Keith B. (2011b): „Introduction. Neoliberalism and Global Cinema: Subjectivities, Publics, and New Forms of Resistance“, in: dies. (Hg.) (2011): *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*, New York / London, 1–16.
- Kar, Law / Bren, Frank (2004): *Hong Kong Cinema. A Cross-Cultural View*, Lanham.
- Kasman, Daniel (2019): „Acting on China’s Stage: Jia Zhangke Discusses ‚Ash Is Purest White‘“, Interview mit Jia Zhangke, <https://mubi.com/notebook/posts/acting-on-china-stage-jia-zhangke-discusses-ash-is-purest-white>. Zuletzt abgerufen: 28.05.2019.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*, Marburg.
- Kittler, Friedrich A. (1980): „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn, 7–14.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*.

- Kittler, Friedrich A. (1989): „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders. (1993): *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 58–80.
- Kittler, Friedrich A. (1993): „Es gibt keine Software“, in: ders. (2013): *Die Wahrheit der technischen Welt*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin, 285–299.
- Kittler, Friedrich A. (1995): „Copyright 1944 by Social Studies Association, Inc.“, in: Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln, 185–193.
- Kittler, Friedrich A. (2003): *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*, München.
- Kittler, Friedrich A. (2011): *Optische Medien. Berliner Vorlesung*.
- Klubock, Thomas Miller (2003): „History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzmán’s *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*“, in: *Radical History Review* 85, 272–281.
- Kothenschulte, Daniel (2013): „Pixel aus Fleisch und Blut. Massenornamentik für das 21. Jahrhundert: Eine chinesische Leni Riefenstahl?“, in: Frölich, Margrit / Gronenborn, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.): *Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche*, Marburg, 209–219.
- König, Hans-Joachim (2009): *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Stuttgart.
- Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“, in: Kracauer (1977), 50–63.
- Kracauer, Siegfried (1927b): „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, in: ders. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, 279–294.
- Kracauer, Siegfried (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt.
- Krämer, Sibylle (2009): „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘“, in: Hessler, Martina / Mersch, Dieter (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld, 94–123.
- Leyda, Jay (1972): *Dianying – Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, MA.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt.
- Linebaugh, Peter / Rediker, Marcus (2000): *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston.
- Lohmann, Dieter (2012): „Kampf um Seltene Erden – Hightech-Rohstoffe als Mangelware“, in: Lohmann, Dieter / Podbregar, Nadja (Hg.): *Im Fokus: Bodenschätze. Auf der Suche nach Rohstoffen*, Heidelberg, 7–15.

- Lu Xinyu (2011): „Was ist neu an der Neuen Dokumentarfilmbewegung?“, in: Sierek, Karl / Kirsten, Guido (Hg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg, 357–369.
- Lu Yi (2016): „The Malling of the Movies: Film Exhibition Reforms, Multiplexes, and Film Consumption in the New Millennium in Urban China“, in: *Journal of Chinese Cinemas* 10 (3), 205–227.
- Lukács, Georg (1970): *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied / Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1999): *Das postmoderne Wissen*, Wien.
- Marcuse, Herbert (2008): *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt.
- Martin, Adrian / Álvarez López, Cristina (2018): „Leinwand und Oberfläche, Weich und Hart. Das Kino von Leos Carax“, in: Holl, Ute / Kaldrack, Irina / Miksch, Cyrill / Stutz, Esther / Welinder, Emanuel (Hg.): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, 295–313.
- Marx, Karl (1844a): *Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“*, in: Marx-Engels-Werke (=MEW) 1, Berlin, 337–346.
- Marx, Karl (1844b): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844* (= MEW 40), Berlin.
- Marx, Karl (1852): „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: MEW 8, Berlin, 111–207.
- Marx, Karl (1957): *Grundrisse* (= MEW 42), Berlin.
- Marx, Karl (1962): *Das Kapital. Erster Band* (= MEW 23), Berlin.
- Marx, Karl (1859): „Zur Kritik der Politischen Ökonomie“, in: MEW 13, Berlin, 3–160.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich (1848): „Das Manifest der Kommunistischen Partei“, in: MEW 4, Berlin, 459–493.
- McGrath, Jason (2007): „The Independent Cinema of Jia Zhangke. From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 81–114.
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media*, London / New York.
- Medina, Eden (2011): *Cybernetic Revolutionaries. Technology and Politics in Allende's Chile*, Cambridge / London.
- Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg.
- Miksch, Cyrill (2018): „Oberflächen bei Jia Zhangke“, in: Holl, Ute / Kaldrack, Irina / Miksch, Cyrill / Stutz, Esther / Welinder, Emanuel (Hg.): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, 277–293.

- Miksch, Cyrill (2024): „Video Game Technologies in Post-Cinematic Imagery“, in: Grabbe, Lars C./ Rupert-Kruse, Patrick / Schmitz, Norbert M. (Hg.): *Cinematic Images. The Digital Condition of Moving Images* (= Yearbook of Moving Image Studies VIII), Marburg, 96 – 118.
- Mittler, Barbara (2010): „Eight Stage Works for 800 Million People‘: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music — A View from Revolutionary Opera“, in: *The Opera Quarterly* 26 (2–3), 377–401.
- Mungello, David E. (2000): „How Central to Leibniz’ Philosophy Was China?“, in: Li Wenchao / Poser, Hans (Hg.): *Das Neueste über China. G. W. Leibnizens Novissima Sinica von 1697*, Stuttgart, 57–67.
- Müller, Marco (Hg.) (1982): *Ombre Elletriche. Saggi e Ricerche sul Cinema Cinese*, Mailand.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel*, Wien.
- Ngai, Pun / Chan, Jenny (2012): „Global Capital, the State, and Chinese Workers: The Foxconn Experience“, in: *Modern China* 38 (4), 383–410.
- Ning Ma (1989): „The Textual and Critical Difference of being radical. Reconstructing Chinese leftist films of the 1930s“, in: Berry, Chris (Hg.) (2014): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 86–97.
- Ortmann, Günther (1995): *Formen der Produktion. Organisation und Rekursivität*, Opladen.
- Ou-fan Lee, Leo (1999): *Shanghai Modern. The Flowering of a New Urban Culture in China 1930 – 1945*, Cambridge, MA.
- Pang, Laikwan (2006): „Walking In and Out of the Spectacle: China’s Earliest Film Scene“, in: Berry, Chris (Hg.) (2012): *Chinese Cinema*, 4 Bände, New York / London, Band 1, 23–40.
- Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie*, Bielefeld.
- Parikka, Jussi (2015): *Geology of Media*, Minneapolis.
- Pias, Claus (2003): „Das digitale Bild gibt es nicht“, in: *zeitenblicke* 2 (1).
- Platon (1994): *Politeia*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Band 2*, hrsg. von Ursula Wolf, Reinbek, 195–537.
- Qi Wang (2008): *Writing against Oblivion. Personal Filmmaking from the Forsaken Generation in Post-Socialist China*, Dissertation, UCLA.

- Rabaka, Reiland (2013): *The Hip Hop Movement. From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, Lanham.
- Rayns, Tony (1989): „The New Chinese Cinema. An Introduction“, in: Berry, Chris (Hg.) (2013): *Chinese Cinema, 4 Bände*, New York / London, Band 1, 242–276.
- Reynaud, Bérénice (2007): „Zhang Yuan’s Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese ‚Bastards‘“, in: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 264–294.
- Rimbaud, Arthur (1873): *Une saison en enfer*, in: ders. (2012): *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, hrsg. von Louis Forestier, Paris, 175–204.
- Ríos, Carlos et al. (2015): „On-chip integratable all-photonics nonvolatile multi-level memory“, in: *Nature Photonics* 9, 725–732.
- Rodowick, David N. (2007): *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA.
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München / Luzern.
- Rothöhler, Simon (2011): *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich.
- Rothöhler, Simon (2013): *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin.
- Sale, Stephen / Salisbury, Laura (2015): „Editor’s Introduction“, in: dies. (Hg.): *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*, Cambridge.
- Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die Philosophische Ästhetik*, Darmstadt.
- Schlager, Edda / Lohmann, Dieter (2012): „Coltan – ein seltenes Erz mit Konfliktpotential“, in: Lohmann, Dieter / Podbregar, Nadja (Hg.): *Im Fokus: Bodenschätze. Auf der Suche nach Rohstoffen*, Heidelberg, 17–28.
- Schleichert, Hubert (1980): *Klassische chinesische Philosophie. Eine Einführung*, Frankfurt.
- Schulze, Peter W. (2015): *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld.
- Serres, Michel (1984): *Der Parasit*, Frankfurt.
- Shaviro, Steven (2010): *Post-Cinematic Affect*, Winchester / Washington.
- Sierek, Karl / Kirsten, Guido (Hg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg.
- Simondon, Gilbert (2012): *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich.
- Stahl, Titus (2014): „Die normativen Grundlagen immanenter Kritik“, in: Romero, José M. (Hg.): *Immanente Kritik heute. Grundlagen und Aktualität eines sozialphilosophischen Begriffs*, Bielefeld, 31–57.

Sunzi (2009): *Die Kunst des Krieges*, Berlin.

Tang Yuanyuan (2018): *Die Neue Berliner Schule und die chinesische Sechste Generation. Analyse und Vergleich zweier zeitgenössischer Filmströmungen*, Bielefeld.

Torres, George (Hg.) (2013): *Encyclopedia of Latin American Popular Music*, Santa Barbara.

Tümmel, Herbert (1973): *Laufbildprojektion*, Wien / New York.

Van Deburg, William (1992): *New Day in Babylon. The Black Power Movement and American Culture, 1965–1975*, Chicago.

Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt.

Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich.

Vogelsang, Kai (2013): *Geschichte Chinas*, Stuttgart.

Wang Hui (2004): „The Year 1989 and the Historical Roots of Neoliberalism in China“, in: ders. (2011): *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, London, 19–66.

Warnke, Martin (2014): „Ästhetik des Digitalen. Das Digitale und die Berechenbarkeit“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59, 278–286.

Warnke, Martin (2018): „Film, oberflächlich simuliert“, in: Holl, Ute / Kaldrack, Irina / Miksch, Cyrill / Stutz, Esther / Welinder, Emanuel (Hg.): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, 55–59.

Weber, Max (1920): „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, in: ders. (1988): *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen, 17–206.

Wellmer, Albrecht (2005): „Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie“, in: Honneth, Axel (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt, 237–278.

Wolff, Christian (1985): *Rede über die praktische Philosophie der Chinesen*, Hamburg.

Wu, Helena Yuen Wai (2012): „A Journey across Rivers and Lakes: A Look at the Jianghu in Chinese Culture and Literature“, in: *452° F* 7, 58–71.

Xavier, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis / London.

Yeh, Emilie Yueh-Yu (2018): „Translating *Yingxi*. Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong“, in: dies. (Hg.): *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China*, Ann Arbor, 19–50.

Zhang, Xudong (2011): „Market Socialism and Its Discontent. Jia Zhangke’s Cinematic Narrative of China’s Transition in the Age of Global Capital“, in: Kapur, Jyostna / Wagner, Keith B. (Hg.): *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*, New York / London, 135–156.

Zhang Zhen (1999): „Teahouse, Shadowplay, Bricolage. *Laborer’s Love* and the question of early Chinese cinema“, in: Berry, Chris (Hg.) (2012): *Chinese Cinema*, 4 Bände, London / New York, Band 1, 41–66.

Zhang Zhen (2005): *An Amorous History of the Silver Screen. Shanghai Cinema, 1896 – 1937*, Chicago.

Zhang Zhen (2007): „Bearing Witness. Chinese Urban Cinema in the Era of ‘Transformation’ (Zhuangxing)“, in: dies. (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London, 1–45.

Zhang Zhen (Hg.) (2007): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham / London.

Zhao Jijun / Woudstra, Jan (2007): „„In Agriculture, Learn from Dazhai‘: Mao Zedong’s Revolutionary Model Village and the Battle against Nature“, in: *Landscape Research* 32 (2), 171–205.

Zhuangzi (2003): *Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, hrsg. und kommentiert von Günter Wohlfart, Stuttgart.

Filme

2001 – A SPACE ODYSSEY (USA 1968), Regie: Stanley Kubrick.

24CITY (二十四城记, China 2008), Regie: Jia Zhangke.

À BOUT DE SOUFFLE (Frankreich 1960), Regie: Jean-Luc Godard.

A CITY OF SADNESS (悲情城市, Taiwan 1989), Regie: Hou Hsiao-Hsien.

A TOUCH OF ZEN (俠女, Taiwan 1971), Regie: King Hu.

A TOUCH OF SIN (天注定, China / Japan / Frankreich 2013), Regie: Jia Zhangke.

ADIEU AU LANGAGE (Frankreich / Schweiz 2014), Regie: Jean-Luc Godard.

AFRIQUE 50 (Frankreich 1950), Regie: René Vautier.

ASH IS PUREST WHITE (江湖儿女, China 2018), Regie: Jia Zhangke.

AVISO AOS NAVEGANTES (Brasilien 1950), Regie: Watson Macedo.

AWAARA (Indien 1951), Regie: Raj Kapoor.

BANDE À PARTE (Frankreich 1964), Regie: Jean-Luc Godard.

BEIJING BASTARDS (北京杂种, China 1993), Regie: Zhang Yuan.

BOY MEETS GIRL (Frankreich 1984), Regie: Leos Carax.

BLACK COAL, THIN ICE (白日焰火, China 2014), Regie: Diao Yinan.

BLADE RUNNER (USA 1982), Regie: Ridley Scott.

BUMMING IN BEIJING – THE LAST DREAMERS (流浪北京, China 1990), Regie: Wu Wenguang.

CHILE, LA MEMORIA OBSTINADA (Chile 1997), Regie: Patricio Guzmán.

COLLATERAL (USA 2004), Regie: Michael Mann.

COSMOPOLIS (Kanada / Frankreich / Italien / Portugal 2012), Regie: David Cronenberg.

CROWS AND SPARROWS (乌鸦与麻雀, China 1949), Regie: Zheng Junli.

CURSE OF THE GOLDEN FLOWER (满城尽带黄金甲, China 2006), Regie: Zhang Yimou.

DONG (东, China / Hong Kong 2006), Regie: Jia Zhangke

DRAGON GATE INN (Taiwan 1968), Regie: King Hu.

EXISTENZ (Kanada / Großbritannien / Frankreich 1999), Regie: David Cronenberg.

FILM SOCIALISME (Frankreich 2010), Regie: Jean-Luc Godard.

GAMER (USA 2009), Regie: Mark Neveldine / Brian Taylor.

GELBE ERDE (黄土地, China 1984), Regie: Chen Kaige.

GODZILLA (Japan 1954), Regie: Ishirô Honda.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Frankreich 1998), Regie: Jean-Luc Godard.

HOLY MOTORS (Frankreich / Deutschland 2012), Regie: Leos Carax.

I WISH I KNEW (海上传奇, China 2010), Regie: Jia Zhangke.

IHRE ZEITUNGEN (Deutschland 1968), Regie: Harun Farocki.

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE VAMPIRE CHRONICLES (USA 1994), Regie: Neil Jordan.

JIA ZHANGKE, UM HOMEM DE FENYANG (Brasilien / Frankreich 2014), Regie: Walter Salles.

JUDOU (China 1990), Regie: Zhang Yimou.

JURASSIC PARK (USA 1993), Regie: Steven Spielberg.

L'ÂINÉ DES FERCHAUX (F 1963), Regie: Jean-Pierre Melville.

LA BATALLA DE CHILE (Chile 1975-79), Regie: Patricio Guzmán.

LA BATTAGLIA DI ALGERI (Italien / Algerien 1966), Regie: Gillo Pontecorvo.

LA CHINOISE (Frankreich 1967), Regie: Jean-Luc Godard.

LA HORA DE LOS HORNOS (Argentinien 1968), Regie: Octavio Getino / Fernando Solanas.

LABORER'S LOVE (劳工之爱情, Laogong zhi aiqing) (China 1922), Regie: Zhang Shichuan.

LE SAMOURAÏ (Frankreich / Italien 1967), Regie: Jean-Pierre Melville.

LES AMANTS DU PONT-NEUF (Frankreich 1991), Regie: Leos Carax.

LINE DESCRIBING A CONE (USA 1973), Regie: Anthony McCall.

LITTLE FLOWER (小花, China 1979), Regie: Zhang Zheng.

LITTLE RED FLOWERS (China 2006), Regie: Zhang Yuan.

LOIN DU VIETNAM (Frankreich 1967), Regie: Joris Ivens / William Klein / Claude Lelouch / Agnès Varda / Jean-Luc Godard / Chris Marker / Alain Resnais.

MACUNAÍMA (Brasilien 1969), Regie: Joaquim Pedro de Andrade.

MAMA (China 1990), Regie: Zhang Yuan.

METROPOLIS (Deutschland 1927), Regie: Fritz Lang.

MODERN TIMES (USA 1936), Regie: Charlie Chaplin.

MOUNTAINS MAY DEPART (山河故人, China / Frankreich / Japan 2015), Regie: Jia Zhangke.

MULAN (USA 1998), Regie: Tony Bancroft / Barry Cook.

NEW WOMAN (新女性, China 1935), Regie: Cai Chusheng.

NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Deutschland 1922), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau.

ONLY LOVERS LEFT ALIVE (USA 2013), Regie: Jim Jarmusch.

PANZERKREUZER POTEMKIN (Броненосец «Потёмкин», Sowjetunion 1925), Regie: Sergej Eisenstein.

PERSONAL SHOPPER (Frankreich / Deutschland / Tschechien / Belgien 2016), Regie: Olivier Assayas.

PICKPOCKET (Frankreich 1959), Regie: Robert Bresson.

PIERROT LE FOU (Frankreich 1965), Regie: Jean-Luc Godard.

PLATFORM (站台, China / Hong Kong / Japan 2000), Regie: Jia Zhangke.

POLA X (Frankreich / Schweiz / Deutschland / Japan 1999), Regie: Leos Carax.

PRIMARY (USA 1960), Regie: Robert Drew

PSYCHO (USA 1960), Regie: Alfred Hitchcock.

PULP FICTION (USA 1992), Regie: Quentin Tarantino.

RED HEROINE (红侠, China 1929), Regie: Wen Yimin.

ROGER & ME (USA 1989), Regie: Michael Moore.

ROMA (Mexiko / USA 2018), Regie: Alfonso Cuarón.

ROSETTA (Belgien 1999), Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne.

SING-SONG GIRL RED PEONY (歌女红牡丹, China 1931), Regie: Zhang Shichuan.

SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW (USA 2004), Regie: Kerry Conran.

SOUTH OF THE BORDER (USA 2009), Regie: Oliver Stone.

SOUTHLAND TALES (USA 2006), Regie: Richard Kelly.

STAR WARS: EPISODE 1 – THE PHANTOM MENACE (USA 1999), Regie: George Lucas.

STAR WARS: EPISODE 2 – ATTACK OF THE CLONES (USA 2002), Regie: George Lucas.

STILL LIFE (三峡好人, China 2006), Regie: Jia Zhangke.

STREET ANGEL (马路天使, China 1937), Regie: Yuan Muzhi.

STREIK (Стачка, Sowjetunion 1925), Regie: Sergeij Eisenstein.

SUZHOU RIVER (China 2006), Regie: Lou Ye.

TERCER MUNDO, TERCERA GUERRA MUNDIAL (Kuba 1970), Regie: Julio García Espinosa / Roberto Fernández Retamar / Miguel Torres.

TERRA EM TRANSE (Brasilien 1967), Regie: Glauber Rocha.

THE BURNING OF THE RED LOTUS TEMPLE (火烧红莲寺, China 1928), Regie: Zhang Shichuan.

THE DAYS (China 1993), Regie: Wang Xiaoshuai.

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Großbritannien 1967), Regie: Roman Polanski.

THE HEDONISTS (营生, China 2016), Regie: Jia Zhangke.

THE KID FROM SPAIN (USA 1932), Regie: Leo McCarey, Choreografie: Busby Berkeley

THE KILLER (喋血雙雄, Hong Kong 1989), Regie: John Woo.

THE LAST EMPEROR (Großbritannien / Italien 1987), Regie: Bernardo Bertolucci.

THE MAN WHO FELL TO EARTH (Großbritannien 1976), Regie: Nicolas Roeg.

THE RED DETACHMENT OF WOMEN (红色娘子军, China 1961), Regie: Xie Jin.

THE RED DETACHMENT OF WOMEN (红色娘子军, China 1970), Regie: Pan Whenzhan / Fu Jie.

THE SIXTH SENSE (USA 1999), Regie: M. Night Shyamalan.

THE SQUARE (China 1994), Regie: Zhang Yuan.

THE WORLD (世界, China 2004), Regie: Jia Zhangke.

TIAN‘ANMEN (China 1990), Regie: Shi Jian / Chen Jue.

TO LIVE (活着, China 1994), Regie: Zhang Yimou.

TOKYO! (Frankreich / Japan / Südkorea / Deutschland 2008), Regie: Michel Gondry / Leos Carax / Bong Joon-Ho.

TRAGIC HERO (英雄好漢, Hong Kong 1987), Regie: Taylor Wong.

TWILIGHT (USA 2008), Regie: Catherine Hardwicke.

UNKNOWN PLEASURES (任逍遥, China / Hong Kong / Frankreich 2002), Regie: Jia Zhangke.

UPROAR IN HEAVEN (China 1961), Regie: Wan Laiming.

USELESS (无用, China 2007), Regie: Jia Zhangke.

VIDEODROME (Kanada 1983), Regie: David Cronenberg.

VIVRE SA VIE (Frankreich 1962), Regie: Jean-Luc Godard.

WEEK-END (Frankreich 1967), Regie: Jean-Luc Godard.

WEST OF THE TRACKS (China 2003), Regie: Wang Bing.

XIAO WU (小武, China / Hong Kong 1997), Regie: Jia Zhangke.

XIAOSHAN GOING HOME (China 1995), Regie: Jia Zhangke.

YOU YITIAN ZAI BEIJING (China 1994), Regie: Beijing Youth Experimental Film Group.

Abbildungsnachweise

Abb. 48 (Mareys chronofotografische Flinte), in: La Nature 464, 22. April 1882, 328.

Abb. 55 (Werkstatt Aelbert Bouts, Schmerzensmann, um 1525, Metropolitan Museum of Art), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435760>. Zuletzt abgerufen: 14.12.2024.

Abb. 61 (De Andrade: Manifesto Antropófago, Detail), in: Nuevo Texto Crítico 23/24, Stanford 1999, 25.

Dank

Die Arbeit an der vorliegenden Dissertationsschrift wurde von zahlreichen Personen und Institutionen gefördert, für deren Unterstützung ich mich herzlich bedanken möchte. Begonnen wurde sie im von Prof. Dr. Ute Holl geleiteten Forschungsmodul „Frequenzen und Felder in der Kinowahrnehmung“ des Nationalen Forschungsschwerpunkts zur Bildkritik *eikones* in Basel. Ute Holl gilt mein herzlichster Dank für die Betreuung der Dissertation. Für ihre wertvolle inhaltliche Unterstützung während meiner Promotion wie auch bei der Einwerbung von Forschungsförderung bin ich ihr sehr dankbar. Prof. Dr. Rembert Hüser danke ich herzlich für sein Zweitgutachten sowie für hilfreiche Hinweise während des Doktorats. Für die Anbindung der Arbeit an das Graduiertenkolleg von *eikones* danke ich Prof. Dr. Ralph Ubl. Von den Gesprächen und Diskussionen mit den dortigen Kolleg:innen profitierte das Projekt sehr. *Eikones* erlaubte es mir auch, die Arbeit bei einem Forschungsaufenthalt am Philosophy Department der Columbia University in New York weiterzuentwickeln. Prof. Dr. Axel Honneth danke ich herzlich für die Einladung nach New York und die freundschaftliche Gesprächskultur vor Ort. Es folgte eine Reihe weiterer äußerst stimulierender Forschungsaufenthalte, die die Entstehung der Arbeit ermöglicht und sie darüber hinaus entscheidend geprägt haben. Herzlich gedankt sei dem Schweizerischen Nationalfonds, dessen großzügige Unterstützung es mir zunächst ermöglichte, meinen Forschungsaufenthalt in den USA fortzusetzen, am English Department der University of California in Santa Barbara. Ich danke Prof. Dr. Bishnupriya Ghosh für ihre Einladung, Prof. Dr. Julie Carlson für ihre Gastfreundschaft und den Mitgliedern der Departments of English Studies, of Asian Languages and Cultures, of Germanic and Slavic Studies, of Film and Media Studies sowie der Global Studies für zahlreiche anregende Diskussionen in offener Atmosphäre. Prof. Dr. Michele Luminati danke ich herzlich für die Aufnahme als *membro residente* ans Istituto Svizzero in Rom. Der Forschungsaufenthalt wurde auch von der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel gefördert, ihr gilt daher ebenfalls mein besonderer Dank. Herzlich bedanken möchte ich mich darüber hinaus bei Prof. Dr. Wang Xiaoming für seine Einladung als Gastwissenschaftler an das Centre for Contemporary Cultural Studies der Shanghai University, ein Aufenthalt, der meinen Blick auf bestimmte Aspekte der Arbeit deutlich schärfte.

Ich danke meiner Familie für ihre unermüdliche Unterstützung. Oliver Völker und Tanja Hinterholz haben mir bei der Korrektur des Manuskripts sehr geholfen. Beiden danke ich zudem für jahrelangen intellektuellen Austausch und Tanja Hinterholz für noch sehr viel mehr.