



Stills aus
APRÈS MAI (Olivier
Assayas, F 2012)

Die Öffentlichkeit des Kinos

Politische Ästhetik in Zeiten des Aufbruchs

Chris Tedjasukmana

In einer Szene aus Olivier Assayas' Spielfilm *APRÈS MAI* (F 2012) über die «wilde Zeit» nach 1968 fragt ein Zuschauer während eines Publikumsgesprächs nach der Vorführung eines Agitpropfilms über die laotische Befreiungsbewegung, ob nicht die revolutionäre Bewegung auch eine revolutionäre Filmsprache erfordere. Die Antwort des kritisierten Filmkollektivs ist ebenso unmissverständlich: Eine solche Sprache wäre nicht nur ein Schock für das Proletariat, das erst aufgeklärt werden müsse, sie sei zudem nicht revolutionär, sondern vielmehr individualistisch und kleinbürgerlich.

Fast ein halbes Jahrhundert nach '68 erinnert Assayas noch einmal in fiktionaler Form an den alten Streit um den politischen Film. Deutlich hallt in der Zuschauerfrage Jean-Luc Godards (1971, 186) vielzitierte Losung nach, nicht nur politische Filme, sondern Filme politisch zu machen, das heißt die Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen zu reflektieren und sie von den Konventionen der Filmindustrie zu befreien. Trotz der enormen Pluralisierung politischer Filmformen und Bewegungen nach '68, die sich ebenso in der Herausbildung des *cinéma militant*, des feministischen Films, des Dritten Kinos und des Arbeiterfilms manifestierte wie in den Anknüpfungen an Bertolt Brechts Theaterschriften und die sowjetische Filmavantgarde der 1920er-Jahre – trotz alledem schien es unmöglich, den verfestigten Gegensatz zwischen dem reflexiven Film als *Politik der Form* und dem aktivistischen Film als *Form der Politik* aufzubrechen.¹ Zudem unterlag in beiden La-

1 Dabei bleibt die Frage offen, inwiefern das Insistieren auf der politischen Reflexion

gern ausgerechnet die Idee des emanzipatorischen Films der autoritären Annahme, die unwissenden Zuschauer_innen vom Standpunkt des Wissenden aufklären zu müssen (vgl. Rancière 2009).

Assayas' Film aus dem Jahr 2012 fällt wiederum in eine neue Zeit, in der sich politische Protestbewegungen wieder verstärkt Gehör verschaffen. Die weltweiten Aufstände nach der Finanz- und Wirtschaftskrise, dem Arabischen Frühling und den diversen lokalen Demokratiebewegungen sowie die daraus entstandene große Zahl an Filmen haben die alte Frage nach dem politischen Kino unter neuen Vorzeichen aufgeworfen. Die heute wieder verstärkt wahrnehmbare Präsenz des politischen Aktivismus auf öffentlichen Plätzen und Straßen in fast allen Regionen der Welt geht zeitgleich mit dem medienhistorischen Prozess einer Diversifizierung filmischer Formen und Formate einher (vgl. das Editorial in diesem Heft). Der für die jüngste Protestmobilisierung signifikante Vorgang, in dem Augenzeugenvideos über Mobiltelefone aufgenommen, durch soziale Medien verbreitet und viral werden können (vgl. Castells 2013; Mason 2013; Shirky 2011), ist zwar zweifellos ein neues Phänomen. Doch erfüllen diese Videos als «remediatisierte» Filmformen (Bolter/Grusin 2000) zugleich eine aufklärerische oder propagandistische Funktion, die zuvor dem 16mm-Aktivismus zukam. In ähnlicher Weise wie das Video den Film remediatisiert, haben einige künstlerische Videoarbeiten (wie die unmittelbar an Godard anknüpfenden Werke von Harun Farocki und Hito Steyerl) die filmisch-reflexive Politik der Form «relokalisiert» (Casetti 2012), freilich unter den dispositiven Bedingungen der Galerie und des Museums.

Doch aller medientechnischen, medienkulturellen und politischen Veränderungen zum Trotz scheint die historische Spaltung in aktivistische und «artistische» Filme fortzubestehen. Die folgenden Überlegungen stellen daher den Versuch einer Neubestimmung des Verhältnisses dar zwischen der politischen Kritik, die Filme artikulieren können, und ihrer genuin ästhetischen Form, die selbst wiederum einen politischen Gegenstand bildet. Wider die bipolare Trennung sollen politische Filme im Spannungsfeld zwischen der ästhetischen Autonomie der Form und dem außerfilmischen politischen Diskurs verortet werden. Eine solche Annäherung bedeutet keinen faulen Kompromiss

der filmischen Produktions- und Rezeptionsweisen, die eine verstärkte Hinwendung zu weniger offensichtlichen politischen Themen des Alltags, der Identität, der Theorie etc. zur Folge hatte, mit dem historisch parallelen Abflauen der sozialen Protestbewegungen zusammenhing.

zwischen den widerstreitenden Maßstäben des Ästhetischen und des Politischen, sondern entspringt dem grundlegenden medienhybriden Charakter des Films, der nicht nur eine Kulturtechnik, Gattung oder ein abgeschlossenes Werk bezeichnet, sondern auch eine offene Bezugsweise zur außerfilmischen sozialen Realität. Nur in dieser Bezugnahme lassen sich politische Filme realisieren. Weder Form noch Inhalt allein, weder die Produktions- und Distributionsbedingungen, die nach '68 umgewälzt werden sollten, noch die Rezeptions- und Zirkulationsweisen, welche den Cultural Studies zufolge die Möglichkeit subversiver Lesarten beinhaltet, definieren für sich genommen politische Filme. Entscheidend ist vor allem die Bezugsweise eines Films in seiner ästhetischen Form und der dadurch möglichen Erfahrungsmodalität zu einer präexistierenden, nicht klar umrissenen politischen Öffentlichkeit, aus der heraus er entsteht, die er zugleich adressiert und die mehr umfasst als bloß den sozialen Kontext eines Films.

Die Bedeutung des Öffentlichen zeigt sich in APRÈS MAI bereits in dem Umstand, dass der besagte Streit auf einem öffentlichen Platz ausgetragen wird, in dem die griechische *agora* als Urszene der Demokratie nachhallt. Oder denken wir an einen der Gründungsfilme des Dritten Kinos: In Fernando Solanas' und Octavio Getinos 260-minütigem antiimperialistischem Dokumentarfilm LA HORA DE LOS HORNO (ARG 1968), dessen agitatorischer Erzählfluss heute ebenso befremdet wie fasziniert, werden die Wochenschaubilder plötzlich durch Zwischentitel unterbrochen, die das Publikum zur Diskussion im Kinosaal aufrufen. Indem der Film versucht, die medial bedingte Distanz zum Publikum aufzuheben und die Zuschauer_innen in politisch Handelnde zu transformieren, greift die Erzählzeit in die Jetztzeit ein und erzeugt eine Öffentlichkeit aus der ästhetischen Erfahrung heraus.²

Derartige dynamische Zusammenhänge sind es, die für politische Filme entscheidend sind und die ich im Folgenden als *ästhetische Öffentlichkeiten* genauer beschreiben werde. Dieser Begriff bezieht sich allerdings nicht nur auf vorgängige politische Öffentlichkeiten oder Gegenöffentlichkeiten von Filmen. Er insistiert darüber hinaus darauf, dass bereits das ästhetische Wahrnehmen und Beurteilen von Filmen ein öffentlicher Vorgang ist, dessen Besonderheit gegenüber der diskursiven Öffentlichkeit darin liegt, unmittelbar aus den intimen, affektiven Prozessen zwischen Filmgeschehen und Zuschauerkörper

2 In der Tat merkwürdig wirkt der Aufruf allerdings, wenn er das Publikum knapp ein halbes Jahrhundert später erreicht und der Projektionist der Kinemathek keinerlei Anstalten macht, dem Ruf der Vergangenheit Folge zu leisten.

heraus zu entstehen und somit einer «anderen» Öffentlichkeit den Weg zu ebnen.

Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit

Wenn wir uns politischen Filmen über ihre ästhetischen Öffentlichkeiten annähern wollen, erscheint es sinnvoll, zunächst den modernen Begriff der Öffentlichkeit zu rekapitulieren, wie er vor allem in den politischen Theorien von Hannah Arendt und Jürgen Habermas begründet wurde, um sowohl daran anzuknüpfen, sich davon abzugrenzen und ihn schließlich in Hinblick auf das politische Kino umzuformulieren. Für Arendt ist der öffentliche Raum Garant für Stabilität und Dauer angesichts der Vergänglichkeit menschlicher Existenz und der Flüchtigkeit des ihn bedingenden «Erscheinungsraums» mit seiner Pluralität der Perspektiven, die eine gemeinsame Welt entstehen lässt. Daher wird der öffentliche Raum zum faktischen Ort des Politischen, während zugleich in Aristotelischer Tradition das Ökonomische und Gesellschaftliche dem Privaten zufällt. Arendts Rekurs auf die antike Polis mit ihrer klaren Trennung von Öffentlichem und Privatem ermöglicht eine radikale Kritik der Gesellschaft im modernen Massenzeitalter (des Kapitalismus), deren Privilegierung ökonomischer und sozialer Belange das Öffentliche überlagere und zerstöre (Arendt 1967 [1958], 81ff). In ähnlicher Weise sieht Habermas die bürgerliche Öffentlichkeit durch die massenmediale Kulturindustrie unterminiert, die das politische Subjekt zum passiven Objekt eines «solistischen Massenkonsums» (Günther Anders) degradiert. Dagegen setzt Habermas einen nicht nur historischen, sondern entschieden normativen Begriff der Öffentlichkeit.³ Als Versammlungsraum, in dem die Machtlosen den staatlichen Herrschaftsdiskurs kritisch beurteilen können, bedeutet Öffentlichkeit zugleich, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen; sie folgt dem Ideal des offenen Zugangs, der Gleichheit ihrer Mitglieder, der Offenheit ihrer Angelegenheiten und dem potenziell unendlichen Kreis von Teilnehmer_innen (Habermas 1990 [1962], 97f, 156).

Obwohl Habermas keinen Zweifel lässt, dass die deliberative «Gelehrtenrepublik» keineswegs empirischer Realität entspricht, weisen zahlreiche Kritiker_innen wie Nancy Fraser auf die Indifferenz

3 Dessen diskursethische Rahmung lässt sich sowohl als moralphilosophisch erweiterte liberale Theorie (vgl. Mouffe 2007 [2005], 21f, 109ff) als auch im Sinne eines liberalismuskritischen, radikaldemokratischen Ansatzes (vgl. Benhabib 1998 [1996], 314) interpretieren.

der Öffentlichkeit gegenüber Machtasymmetrien und den Ausschluss von Frauen, Fremden, Minderheiten, Arbeiter_innen, Armen und Behinderten hin. Noch deutlicher trifft ein solcher Einwand Arendts eng gefassten Begriff «reiner Politik» (Rancière 2008 [2000], 8), rechtfertigt doch ihre aristotelische Unterscheidung von *polis* und *oikos* die nachhaltige Exklusion von Fragen zu Macht, Arbeit, Ökonomie und Reproduktion (vor allem Fragen der Sexualität und Hausarbeit) aus der Sphäre des Politischen (vgl. Sennett 1983 [1974/76]). Beide Öffentlichkeitstheorien, so Seyla Benhabib (1998 [1996], 317), seien zudem von einer «nostalgischen Trope» befallen. Und schließlich weisen Oskar Negt und Alexander Kluge, die grundsätzlich an der Idee der Öffentlichkeit und der Kritik der Massenmedien festhalten, auf die Analogie zur totalisierenden Logik des Kapitalismus hin, welchen die Öffentlichkeit vorgibt zu überwinden.

Bereits an dieser Stelle erweist sich also der Begriff der Öffentlichkeit als durchaus schwieriges Terrain, noch bevor man seine historischen und systematischen Bezüge zum Kino einbezogen hat. Historisch ist das Verhältnis zur bürgerlichen Öffentlichkeit zunächst tatsächlich problematisch, weil das Kino als emblematische Institution jener Kulturindustrie fungierte, die den frei rasonierenden Citoyen zur passiven Massenkonsument_in degradiere. Andererseits haben gerade feministische Filmtheoretikerinnen wie Miriam Hansen (1983) oder Heide Schlüpmann (1982) die Abkehr des Kinos vom männlich-weißen Handlungsmodell als Chance einer alternativen, lokal-populären «Öffentlichkeit der Nicht-Bürger» (Schlüpmann) betrachtet. Eine solche Alternative formulieren Negt und Kluge mit ihrem Begriff der proletarischen oder Gegenöffentlichkeit, der sich (anders als Habermas' Rede von der plebejischen Öffentlichkeit) nicht nur auf Orte abseits bürgerlicher und kulturindustrieller Institutionen, sondern auf den kollektiven «Lebenszusammenhang» sinnengeleiteter Erfahrungen und den Eigensinn der Leute bezieht (Negt/Kluge 1972, 60). Damit widersprechen sie der Aristotelischen Zuweisung des Politischen in den klar begrenzten öffentlichen Raum und setzen auf eine erweiterte Politik des Alltags, der zufolge auch das Private politisch sei – eine Perspektive, die nach 1968 von den westdeutschen neuen sozialen Bewegungen, allen voran der Frauenbewegung geteilt wurde.

Mit der Erweiterung in den Alltag verändert sich auch die Funktionsweise oder Diskurspragmatik von Gegenöffentlichkeiten, die selbst eine ästhetische Dimension erhalten: Während sie Nancy Fraser noch als «parallele diskursive Arenen» definiert, «in denen Mitglieder untergeordneter sozialer Gruppen Gegendiskurse erfin-

den und zirkulieren lassen, um oppositionelle Interpretationen ihrer Identitäten, Interessen und Bedürfnisse zu formulieren» (Fraser 1992, 122f; Übers. C.T.), verwirft Michael Warner ein solches Verständnis als «klassisch Habermasianische Beschreibung rational-kritischer Öffentlichkeiten, die bloß das Wort oppositionell einfügt» (Warner 2002, 118; Übers. C.T.) Dagegen insistiert Warner unter anderem auf die poetische Welterzeugung in Gegenöffentlichkeiten, die sich auf der Ebene der Diskurspragmatik abspielt und bestimmte Genres, Stile, Zeitlichkeiten, Mise en Scènes etc. betrifft. Diese implizit ästhetische Definition, die er vor allem über historische queere Gegenöffentlichkeiten bestimmt, zielt nicht nur auf die Möglichkeit, in einem Diskurs eine Meinung zu einem bestimmten Sachverhalt zu äußern, sondern darüber hinaus auf eine geradezu existenzielle Erfahrung im Sinne von Michel Foucaults «Ästhetik der Existenz» (1984, 136ff), die das eigene körperliche Sein affiziert und transformiert:

Der untergeordnete Status einer Gegenöffentlichkeit reflektiert nicht einfach Identitäten, die andernorts geformt wurden; die Teilnahme in einer solchen Öffentlichkeit ist eine der Möglichkeiten, in denen die Identitäten seiner Mitglieder geformt und transformiert werden. [...] Man tritt auf eigene Gefahr ein. (Warner 2002, 121; Übers. C.T.)

In Warners ästhetisch-existenzieller Wendung, aber bereits ansatzweise in Arendts anthropologischem Erscheinungsraum und Negts und Kluges Betonung von Erfahrung und Eigensinn erhalten die dezidiert politischen Begriffe der Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit einen quasi-ästhetischen Zug, der sich für eine politische Ästhetik des Kinos als aufschlussreich erweist.

Kino und Öffentlichkeit bei Alexander Kluge

Um das enge Verhältnis zwischen Kino, Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit in paradigmatischer Weise fassen zu können, bietet sich ein näherer Blick auf Kluges eigene Theorie und Praxis filmischer Öffentlichkeit an. Als öffentlicher Akteur initiierte Kluge nicht nur das berühmte Oberhausener Manifest von 1962, das den Beginn des neuen deutschen Films markiert, auch sicherte sich der gelernte Jurist 1988 mit seiner eigenen Produktionsfirma einen permanenten Sendeplatz im Privatfernsehen und beeinflusste so nachhaltig die bundesdeutsche Medienöffentlichkeit. Zunächst ganz im Sinne von Habermas' kritisch-rationalistischem Diskursbegriff dokumentieren, reflek-

tieren und kommentieren Kluges Filme wie *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD* (BRD 1974) und *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979) sowie die Kollektivproduktionen *DEUTSCHLAND IM HERBST* (BRD 1978), *DER KANDIDAT* (BRD 1980) und *KRIEG UND FRIEDEN* (BRD 1982) öffentliche Debatten zu zeitgenössischen Kontroversen wie der Immobilienspekulation und dem Häuserkampf, der Sicherheitspolitik als Reaktion auf die RAF-Anschläge und der Friedensbewegung nach dem NATO-Doppelbeschluss.

Zudem bringen Filme in einem alltagssprachlichen Sinn bereits durch ihr Publikum, die Filmkritik und deren Leserschaft sowie User-Kommentare auf Websites wie *imdb* eine kurzzeitige Öffentlichkeit hervor, die einzig durch den geteilten Gegenstand definiert ist.⁴ Im Fall Kluge setzen sich die Filme, die er einmal als «Protestform» bezeichnet, stark mit den Gegenöffentlichkeiten der neuen sozialen Bewegungen auseinander, und fungieren als «Produktion von Gegenöffentlichkeit» (Kluge 1980, 101). Doch trotz dieser scheinbaren Nähe sind Kluges Filme nicht mit einer parteilichen Position zu verwechseln, stattdessen wird der Filmemacher mehrfach mit Vorwürfen mangelnder Solidarität, politischer Ineffektivität und patriarchaler Komplizenschaft konfrontiert (vgl. Kluge 1975, 66; Kallweit/Sander/Kemper 1974). Demgegenüber verteidigt er die autonome Position der Filmemacher_in, die Bilder von Ort zu Ort trägt und so Gegenöffentlichkeit miterzeugt. Statt der Parteinahme für einen politischen Aktivismus, optiert Kluge für eine Politik der Wahrnehmung, die er als «Voraussetzung für eine Umformung von Politik zu einem Produktionsinstrument in der Alltagspraxis» beschreibt.⁵

Kluge insistiert hier darauf, dass es für das Filmemachen neben der politischen auch auf die Produktion einer ästhetischen Gegenöffentlichkeit ankommt, ein Verständnis, das an Warners Idee einer poetischen Welterzeugung erinnert. Eine solche Gegenöffentlichkeit versucht Kluge in den siebziger Jahren durch hochgradige Theoreti-

4 Streng genommen wären PR-Kampagnen, bezahlte Reviews, Merchandising und Special Features als kulturindustrielle Publicity hiervon ausgeschlossen; Filmtrailer und Festival-Q&As stellen Grenzphänomene der erweiterten Publizität dar.

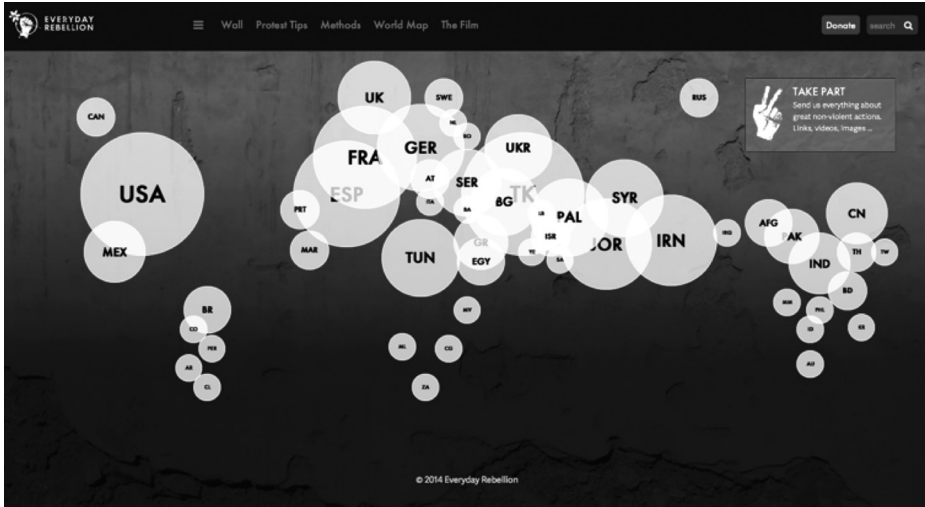
5 Nach einem Publikumsgespräch zu *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT* resümierte Kluge: «Die Auffassung, gerade von politisch Organisierten, daß ausgerechnet Kino-Autoren im Film Auswege weisen sollen, die die Gruppen in ihrer alltäglichen Praxis nicht finden, ist absurd. [...] Etwas ganz anderes kann durch die Film-Wahrnehmung erprobt werden: «Die Sinnlichkeit des Zusammenhangs», komplexe Wahrnehmung, die allerdings kräftige Voraussetzung für eine Umformung von Politik zu einem Produktionsinstrument in der Alltagspraxis ist.» (Kluge 1975, 66).

sierung seiner Filmpraxis zu erreichen. In einer Art «antirealistischem Realismus» soll die Kamera gerade nicht versuchen, die Realität abzubilden, sondern diese so zu verfremden, dass sich die Zuschauer_in in ein antagonistisches Verhältnis zu ihr versetzt. Diskret enthüllt er die kleinen Abstrusitäten des Alltags und filmt beispielsweise ausdifferenzierte Teilöffentlichkeiten wie wissenschaftliche Fachtagungen oder Parteitage lose nacheinander und reflektiert so die Fragmentierung bürgerlicher Öffentlichkeit. Seine Filme sind Mischformen aus Dokumentar-, Spiel- und Stummfilmelementen oder «Soziologie und Märchen», die im Dokumentarmaterial den Eigensinn und in Spielszenen das Kindlich-Fantastische suchen (Kluge 1980, 7). Immer wieder betont Kluge die Rolle der Sinnlichkeit und Fantasie, die durch das gesellschaftliche Realitätsprinzip unterdrückt werden. Daher sollen seine Bilder Spielraum für aufmerksame Wahrnehmung und Fantasieproduktion lassen, ein innerer Vorgang, den er «Perspektivität» nennt.

Kluges vertrackte theoretische Reflexion seiner eigenen Filmpraxis, die nicht unbedingt auf die Mobilisierung der Massen ausgerichtet zu sein schien, blieb zugleich dem damaligen Aktivismus verbunden. Unter dem Stichwort einer ästhetischen Gegenöffentlichkeit bietet sie eine erste Skizze zur Überbrückung der Lücke zwischen filmischer Formkomplexität und politischem Handlungsimpuls. Daher sollen im Folgenden zwei aktuelle filmische Formen exemplarisch diskutiert werden, um zu zeigen, auf welche Weise ästhetische Öffentlichkeiten entstehen können.

Ästhetische Öffentlichkeit und politische Topologie

Auf den ersten Blick sind die beiden filmischen Arbeiten grundverschieden: *EVERYDAY REBELLION* (AT 2013), ein Dokumentarfilm von Arash T. Riahi und Arman T. Riahi, porträtiert Formen des politischen Aktivismus nach der Finanzkrise und dem Arabischen Frühling. Dabei reisen die Bilder zwischen den Kontinenten und politischen Systemen und produzieren ein Panorama des globalen gewaltfreien Widerstands. Protagonist_innen sind in erster Linie die lokalen Aktivist_innen der Grünen Welle in Teheran, von Occupy Wall Street, der Madrider *Indignados*, der zur Agentur umgewandelten serbischen Gruppe *Otpor!* und der radikalen Feministinnen von *Femen*, die zwischen Angst und Selbstermächtigung, Brutalität und kollektiver Kreativität in Interviews, in gestellten Szenen und während ihrer Aktionen gezeigt werden. Auf everydayrebellion.net verknüpfen die beiden österreichischen Regiebrüder iranischer Herkunft ihren Film zu einem aktivistischen Cross-



media-Projekt, das verschiedene Kampagnen über den Film hinaus weltweit vernetzen soll (Abb. 1).

Die zweite Arbeit stammt von dem US-amerikanischen Künstler T. J. Wilcox. *IN THE AIR* ist eine Videoinstallation mit Mehrfachprojektionen, die 2013–2014 in einem Stockwerk des New Yorker Whitney Museums verteilt war. Im Zentrum steht eine transparente, leicht konkave, zylindrische Leinwand von circa zwei Metern Höhe und zehn Metern Durchmesser, die rund einen Meter über dem Boden hängt. In der Mitte des Zylinders hängen zehn zirkulär angeordnete Videoprojektoren von der Decke herab, die stumm ein vogelperspektivisches Rundpanorama der Manhattan-Skyline projizieren. Um diese Ansicht zu generieren, installierte Wilcox zehn Videokameras auf dem Dach seines Ateliers am Union Square. Die Aufnahmen laufen in Zeitlupe und verdichten einen Tag auf rund zwanzig Minuten mit einer Lücke von fünf Nachtstunden. Obwohl die Zuschauer_innen auch von außen auf das Geschehen auf der transparenten Leinwand blicken können, lädt die Installation dazu ein, in den Innenraum zu gelangen, um sich um die eigene Achse zu drehen und die Aussicht zu genießen (Abb. 2).

Abwechselnd ändert einer der Projektoren sein Bild und präsentiert nach kurzer Pause einen von insgesamt sechs kurzen Videoclips, die teils anekdotisch, teils dokumentarisch von dem nicht realisierten Plan, Zeppeline an der Spitze des Empire State Buildings andocken zu lassen, 9/11, einer Kunstaktion von Andy Warhol, dem an AIDS verstorbenen Modezeichner Antonio Lopez, Gloria Vanderbilt und Epipha-

1 Website
everydayrebellion.
net



2 *IN THE AIR*,
2013, von T. J.
Wilcox.
Panorama-
Filminstallation:
Super-8-Film auf
Video übertragen,
HD-Video,
Schwarzweiß
und Farbe,
stumm, 35 min.
im Loop. Foto:
Metro Pictures

nien der Abendröte erzählen und die jeweils eine narrative Schließung gegenüber der offenen Panoramansicht suggerieren. Während diese Geschichten wie kurzweilige Schaufenster wirken, sind in einem Seitenkorridor tatsächliche Schaukästen befestigt, die mit Postern die jeweiligen Clips bewerben. Hinzu kommen noch die auf zwei Nebenräume verteilten Skulpturen, Gemälde und Filme, die der Künstler aus dem Whitney Archiv auswählte.

Gegenübergestellt scheinen die beiden Arbeiten kaum etwas gemeinsam zu haben. Bemerkenswert ist zudem, dass *EVERYDAY REBELLION* und *IN THE AIR* jeweils ermangelt, was die andere Arbeit interessant macht. In *EVERYDAY REBELLION* erschwert das hin und her Wechseln zwischen den Schauplätzen, zu den jeweiligen politischen Ursachen vorzudringen und die Differenzen zwischen den einzelnen Konflikten genauer zu fassen. Einige Szenen muten gestellt an, obwohl sie vorgeben, es nicht zu sein; andere sind offen manipulativ, wie die wahllose Aneinanderreihung polizeilicher Gewaltexzesse zu suggestiver Musik. Immer wieder wird aktivistisches Material mit eigenen Aufnahmen vernäht, so dass die unterschiedlichen Ebenen unkenntlich werden. Am problematischsten wird dieses Verfahren in der Szene, in der das Augenzeugenvideo, das die verblutende Iranerin Neda Agha-Soltan zeigt und das auf verstörende Weise im Internet

«viral» wurde, ungeschnitten in den Film aufgenommen wird. EVERYDAY REBELLION ignoriert damit ästhetische und ethische Einwände gegen manipulative Techniken, die insbesondere im aktivistischen Film immer wieder eingesetzt werden.

Umgekehrt verhält es sich mit IN THE AIR. Zwar profitiert Wilcox von der aktuellen Welle filmischer Installationen von Künstler_innen wie Omer Fast, Richard Mosse, Hito Steyerl und Ryan Trecartin mit ihren medientechnologischen Neuerungen und dezidiert politischen Themen. Doch enthält sich Wilcox' Arbeit neben digitaler Experimente jeglicher politischer Konflikte, welche aufzuwerfen in der jüngeren Geschichte New Yorks angesichts der neokonservativen Sicherheitsgesetze um Flächennutzung und 9/11 durchaus möglich gewesen wäre (vgl. Berlant/Warner 2005). Andererseits besteht die Arbeit aus einer komplexen multiperspektivischen Projektionsanordnung, die reflexive Fragen nach der Modalität des Wahrnehmens und Urteilens aufwirft und die sich im Sinne der zuvor erwähnten Politik der Form betrachten lassen. Stellen wir also beide aktuelle Arbeiten gegenüber, so steht EVERYDAY REBELLION exemplarisch für das Problem politisch-aktivistischer Filme, ästhetische Bedenken zugunsten einer politischen Botschaft zurückzustellen, während sich IN THE AIR in symptomatischer Weise politischer Themen enthält, um sich auf eine reflexive Politik der Form zu konzentrieren – eine Konstellation, die an den alten Streit um den politischen Film erinnert.

Zwar kann man diesen Gegensatz als symptomatisch für die Lücke zwischen aktivistischen und artistischen Arbeiten, Genres und Institutionen empfinden, doch reichen zwei einzelne Beispiele sicher nicht aus, diesen Befund zu bestätigen. Die Gegenüberstellung dient letztlich dazu, die untergründige Gemeinsamkeit umso deutlicher herauszustellen und die einen Kernbereich politischer Ästhetik betrifft. Sie besteht in dem öffentlichen Raum, der sich mit dem jeweiligen ästhetischen Erfahrungsraum bildet. Im urbanen Leinwandpanorama von IN THE AIR, aber auch im aktivistischen Panorama von EVERYDAY REBELLION, das die Form der okkupierten, das heißt wiederangeeigneten öffentlichen Plätze (Azadi, Liberty Plaza, Majdan, Puerta del Sol, Syntagma, Tahrir, Taksim etc.) im filmischen Bildraum wiederholt – in beiden Fällen hallt die *agora*, der Versammlungsort des Volkes in der griechisch-antiken *polis*, als Urszene politischer Topologie nach.⁶ Die

6 Mit Karl Marx (1962 [1867], 791) lässt sich hier von der «Expropriation der Expropriateure», das heißt von der Wiederaneignung des durch die neoliberale Privati-

Agora stellt einen geografischen wie symbolischen Raum dar und soll Arendt zufolge dem Leben der Gemeinschaft angesichts der Vergänglichkeit individuellen Lebens durch städtebauliche Materialität und ästhetische Repräsentation eine Dauer verleihen. Wie Marcel Hénaff (2014, 89) zeigt, wiederholt die Agora architektonisch die sphärische Erscheinung des Kosmos in der politischen Ordnung und repräsentiert die Gleichheit (*isonomia*) der Bürger (der männlichen, standesgemäßen und einheimischen) durch die Symmetrie der Punkte der Kugel oder des Kreises, die sich alle in gleicher Entfernung vom Mittelpunkt befinden. Um den Zusammenhang zwischen dem materiellen Ort der Agora und dem immateriellen Raum des Politischen zu untermauern, verweist Arendt (1994 [1958], 296, 302) auf die gegenseitige Angewiesenheit von Kunst, Öffentlichkeit und dem Politischen: Kunstwerke brauchen Öffentlichkeit, um ihre Dauer gegenüber dem bloßen Gebrauch behaupten zu können, zugleich verleihen sie dem Politischen durch ihre Schönheit erst Bestand. Die implizierte repräsentative Funktion der Kunst und die Unvergänglichkeit ihrer Form, all das mutet zunächst recht staatstragend an, doch beschränken wir uns an dieser Stelle auf Arendts These, dass die gemeinsame Grundlage von Kunst und Politik der öffentliche Raum ist.

Angesichts der weitverzweigten Kulturgeschichte politisch-ästhetischer Repräsentationen möchte ich mich hier auf einen kurzen Verweis auf die anhaltend signifikante Rolle sphärischer und rundförmiger Bauanordnungen beschränken (vgl. von Falkenhausen 2008): Von Étienne-Louis Boullées kugelförmigem Entwurf des *Temple de la raison* nach der Französischen Revolution über die Sternwarten und Rundpanoramen der frühen Massenkultur zu Buckminster Fullers geodätischen Sphären der Kunstavantgarden nach 1960 – all diese Modelle stimmen trotz ihrer architektonischen und historischen Unterschiede darin überein, auf je spezifische Weise noch an dem ethisch-politischen Band der Repräsentation zwischen der Totalität und Einheit des Universums einerseits und der Partikularität und Vielheit irdischer Existenz andererseits festzuhalten. Sie alle markieren entscheidende kulturelle und politische Neuerungen: den Beginn

sierung enteigneten öffentlichen Raums sprechen. Denn tatsächlich handelt es sich beim Zucchotti Park um ein Privatgrundstück von Brookfield Office Properties Inc. mit lediglich öffentlichem Zugang, das zuvor Liberty Plaza Park hieß und von Occupy Wall Street wieder so genannt wurde. Die Puerta del Sol in Madrid, die von der 15M Bewegung oder Indignados besetzt wurde, ist 2013 für zwei Jahre in «Vodafone Sol» umbenannt worden, nachdem sich das gleichnamige Telekommunikationsunternehmen die Rechte erkaufte.

der okzidentalen Moderne, der modernen Massenkultur und der post-industriellen Lebensreform, welche durch die «kalifornische Ideologie» den neoliberalen Technooptimismus beförderte (vgl. Franke/Diederichsen 2013). Im Zeitalter digitaler Netzwerke erscheint die runde Form, die einst die göttliche, kosmische oder gesellschaftliche Totalität repräsentieren sollte, als Anachronismus. Während die Kuppeln der Parlamente, Kathedralen und Pantheons die Permanenz der jeweiligen Macht zelebrierte, erscheint die Rundform der Kunstinstallation nur noch als Zitat oder Repräsentation der Repräsentation.

Arendts multiperspektivisches Urteilen

Die Installation *IN THE AIR* ist kein politischer Versammlungsort wie das Parlament und kein religiöser Sammlungsort wie die Kathedrale, sie repräsentiert keine politische Totalität, sondern eröffnet einen ästhetischen Erfahrungsraum. Mit ihren Mehrfachprojektionen und Stadtgeschichten, der möglichen Betrachtung von innerhalb und außerhalb des Zylinders, der je nach Position variierenden Geräuschkulisse, den Schaukästen und äußeren Ausstellungsräumen erfordert die Installation die Mobilität und multimodale Aktivität der Betrachter_innen, die immer wieder in den immersiven und manchmal auch sentimental Wahrnehmungsmodus von Kinozuschauer_innen wechseln können. Subjektive Blickperspektiven kreuzen sich mit objektiven Kamera-perspektiven und denen anderer Betrachter_innen und konstituieren ein multiperspektivisches Netz aus Wahrnehmungen und Wahrnehmungen von Wahrnehmungen. Trotz der zirkulären Totalen bleibt zudem jene Blickposition unmöglich, die Michel de Certeau (1988 [1980], 180) anhand der Skyline von Manhattan als erhabene Totalität beschreibt. Nicht um das ermächtigende Panorama von oben, das wenige Meilen vom Museum entfernt auf Aussichtsplattformen angeboten wird, geht es in der Installation; ebenso wenig um ein Gesamtkunstwerk, in dem einzelne Künste und Medien kumulativ ineinandergreifen. Vielmehr zeichnet sich *IN THE AIR* durch seine offene Multiperspektivität aus, die Arendt zufolge einen ephemeren Erscheinungsraum als Grundlage der Öffentlichkeit konstituiert. Anders gesagt: Nur dort kann eine gemeinsame Welt, eine «Mitwelt» entstehen, «in der ein und dieselbe Welt in den verschiedensten Perspektiven erscheint» (Arendt 1967, 251).

Den öffentlichen Charakter multiperspektivischen Wahrnehmens verdeutlicht Arendt weiter über das Urteilsvermögen der Zuschauer_in, das für unser Verständnis einer politischen Ästhetik im Zeichen

der Öffentlichkeit konstitutiv ist. Es ist durchaus bemerkenswert, dass Arendt in ihrer politischen Theorie auf Kants Ästhetik und nicht, wie es naheliegend wäre, auf dessen eigene ethisch-politische Philosophie zu sprechen kommt. Kants ethischer kategorischer Imperativ schließt wie seine Erkenntnistheorie von dem allgemeinen Gesetz auf den besonderen Fall. Wie schwerwiegend dieser Fall auch sein mag, der Spielraum des Subjekts besteht lediglich in der Anwendung eines Gesetzes oder Schemas. Dagegen muss in Kants *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* das Subjekt in umgekehrter Richtung von einem besonderen und subjektiven Gegenstand aus, für den es kein Gesetz oder Schema gibt, nach «konkrete[r] Allgemeingültigkeit» suchen – und das heißt für Arendt, in radikaler Freiheit zu urteilen (Arendt 1994, 298).

Ausgangspunkt von Kants Ästhetik ist sein Einspruch gegen die gängige Vorstellung (*common sense*), dass sich über Geschmack nicht streiten lasse. Dem setzt er das Urteil als Fähigkeit entgegen, von einem subjektiven Standpunkt aus dennoch eine allgemeine, objektive Welt konstituieren zu können, ohne gleich ein objektives Erkenntnisurteil zu fällen. Das Urteilen basiert dabei auf einem «gemeinschaftlichen Sinne» oder *sensus communis*, einer «erweiterten Denkungsart», in der sich das urteilende Subjekt «in die Stelle jedes andern versetzt» und aus einer dritten Perspektive urteilt (Kant 1974 [1790], 225, 227). Arendt hebt gegenüber Kant den dezidiert politischen Charakter dieses Prozesses hervor, denn die «Fähigkeit, die Dinge nicht nur aus der eigenen, sondern aus der Perspektive aller anderen, die ebenfalls präsent sind, zu sehen, [ist] vielleicht die Grundfähigkeit [...], die den Menschen erst ermöglicht, sich im öffentlich-politischen Raum, in der gemeinsamen Welt zu orientieren» (Arendt 1994, 299).

Kants *sensus communis* ist gerade nicht deckungsgleich mit dem Common Sense oder «gesunden Menschenverstand», welcher allzu oft gegen die «Präsenz von anderen» und das erweiterte Denken gerichtet ist. In diesem Sinne hat zuletzt Linda Zerilli (2010 [2005], 203) gegenüber Arendt die produktive Rolle der Kantschen Einbildungskraft, die den Verstand herausfordert, betont; als radikale Praxis der Freiheit, die sich abseits einer bloßen Anwendung von Schemata von der produktiven Einbildungskraft leiten lässt, ist für Zerilli die dritte Perspektive vielmehr ein Mittel, mit dem herrschenden Common Sense zu brechen.

Obwohl die Rede von der «Denkungsart» und dem Urteilen vor allem auf Verstandesprozesse zielt, betrachtet sie Arendt (anders als Habermas) immer in ihrer Verstrickung mit affektiven und sinnlichen Dimensionen und grenzt beides von objektiven Erkenntnisfragen ab. So ermögliche die Pluralität der Perspektiven ein spezifisches «Wirk-

lichkeitsgefühl», das sich anders als das bloße Lebensgefühl auf die Welt des Gemeinsamen bezieht (Arendt 1967, 250). Liebe, Eitelkeit, Schmerz etc. – es sind die intimen Gefühle, an denen Arendt erstaunlicherweise den politischen Begriff der Öffentlichkeit konturiert. Und schließlich ist auch die Charakterisierung Arendts als «melancholische Denkerin der Moderne» (Benhabib 1998 [1996]) insofern treffend, als sie neben der Fähigkeit zum Neubeginn das anthropologische Apriori der Vergänglichkeit als den Grund des Politischen überhaupt betrachtet. Die freie Urteilskraft ist demnach keine reine Verstandesangelegenheit, sie beinhaltet die Möglichkeit zum Bruch mit dem Common Sense, der einer Selbsttransformation gleicht, wie sie auch Warner beschreibt.

In Filmen und insbesondere in Filminstallationen wie *IN THE AIR* betrifft der Standpunkt der Anderen nicht nur andere Subjekte, sondern auch die dinglich-ahumanen Perspektiven der Kameraeinstellung, seiner Verkettung in der Montage (zum Beispiel dem Vernähen von Schuss und Gegenschuss) und der akustischen Variationen. Filmwahrnehmung entspricht insofern der «erweiterten Denkungsart», als uns Filme in jedem Moment in bestimmten Perspektiven und Tönungen adressieren, etwa in Gertrud Kochs Sinne, dass jede Einstellung *auf* die Welt bereits eine Einstellung *zur* Welt enthält (vgl. Koch 1992). Natürlich sind Filme keine Personen und reagieren nicht direkt auf die Standpunkte des Publikums, aber sie sind Teil jenes multiperspektivischen Netzes, das zwischen Subjekten untereinander und gegenüber ästhetischen Objekten entsteht. Ein solches Netz ist zudem situativ und transitiv und deckt sich nicht mit Arendts «staatstragendem» Funktionsbegriff der Kunst als Verstetigung des Politischen. Mit und gegen Arendt lässt es sich vielmehr als ein dynamischer, sinnengeleiteter Prozess des Wahrnehmens und Urteilens von «Mithandelnden» verstehen, der den Konnex zwischen Ästhetischem und Politischem stiftet.⁷

7 Mit der Betonung der dynamischen Prozessualität möchte ich auch der ideologiekritischen Apparatustheorie widersprechen, der zufolge das Kino-Dispositiv eine imaginäre, zentralperspektivische Welt für das entkörperlichte «Augen-Subjekt» transzendenter Herrschaft erzeuge (Baudry 1992, 40). Sie vernachlässigt die variable Multiperspektivität in ihrer zeitlichen Dynamik, die in begehbaren Installationen noch einmal gesteigert wird. Ausgerechnet Machiavelli mit seiner Faszination für die Perspektivtheorien der Renaissance bietet sich hier als Vordenker eines mobilen, multiperspektivisch ausgerichteten demokratischen Subjekts politischer Ästhetik an. Wie Hénaff (2014, 91ff) zeigt, muss Machiavellis Fürst – nachdem dessen Berufung auf einen göttlichen Ursprung seiner Souveränität prekär wird – in einem permanenten Spiel der Illusionsbildung versuchen, einen zentralperspektivischen, idealen Distanzpunkt einzunehmen, um den Fluchtpunkt zu überblicken und die Schnittfläche zu beherrschen.

Zusammengefasst ist gegenüber IN THE AIR trotz der kreisförmigen Zentrierung keine göttliche Perspektive möglich, welche Leibniz deshalb Gott vorbehielt, um sie aus dem Reich des Irdischen zu bannen. Die Perspektivität der Installation entspricht vielmehr Leibniz' Beschreibung einer Stadt, «die von verschiedenen Seiten betrachtet wird, als ganz andere erscheint und gleichsam auf perspektivische Weise vielfältig ist» (Leibniz 1965 [1714], 465). In diesem Sinne kommt auch das urbane Bild von Manhattan nur über eine Vielheit von geteilten Geschichten und gekreuzten Blicken zustande. Dabei bricht die Installation – die auf den ersten Blick nichts Politisches, geschweige denn Revolutionäres besitzt – mit dem ästhetischen Common Sense einer Panoramapostkarte, wie sie im Museumsfoyer zu erwerben ist. Denn nicht in dem Panorama, also dem, was man sieht, sondern in dem, was man nicht sieht, nicht sehen kann und dennoch zu perspektivieren sucht, besteht hier das Politische der ästhetischen Erfahrung.

Arendts politische Theorie ermöglicht es uns, die ästhetische Öffentlichkeit des Kinos nicht nur als filmisch Dargestelltes oder als filmkritische Diskursöffentlichkeit zu verstehen, sondern in ihrem ästhetischen Vollzug multiperspektivischen Wahrnehmens und Urteilens, die in der Filminstallation lediglich hinsichtlich der Zuschaueremobilität gesteigert wird. Derartige Perspektiven auf Perspektiven sind subjektiv und intersubjektiv, aber auch interobjektiv, das heißt sie betreffen das Technisch-Ahumane der Kamera. Zudem beinhalten sie immer auch das Nicht-Öffentliche, das heißt die intime affektive Berührung und konstituieren so eine andere Öffentlichkeit des Ästhetischen, die in der Sphäre der politischen durch deren «überhelle[s] Licht», wie Arendt (1967, 250) es einmal ausdrückt, geblendet und verhindert würde.

Occupy Cinema

Kehren wir vor diesem Hintergrund einer «öffentlichen Intimität» des Kinos (Schlüpmann 2002) noch einmal zu den Aktivist_innen aus EVERYDAY REBELLION zurück. In einer Szene zu Beginn des Films sieht man eine Occupy-Versammlung, auf der die Anwesenden gebeten werden, ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Dabei kommt mit dem *Human* oder *People's Microphone* auch jene berüchtigte Kommunikationsform zum Einsatz, die zehn Jahre zuvor von der globalisierungskritischen Bewegung aufgrund der Genehmigungspflicht für technische Verstärker eingesetzt wurde und in der die Menge jeden einzelnen Satz einer Redner_in wiederholt. Wie David Graeber (2013,

o.S.) bemerkt, wurde aus der Not eine Tugend, ein «zutiefst demokratischer Effekt», der dazu anhielt, kurz und verständlich zu sprechen und zugleich allen wirklich zuzuhören. In der betreffenden Szene berichtet eine Collegestudentin, wie sie in Pflegeanstalten aufwuchs, ausriss, lange auf der Straße lebte, wie sie das Glück hatte, studieren zu können; und schließlich erwähnt sie ihre Angst, mit einem Schuldenberg die Uni wieder zu verlassen und erneut obdachlos zu werden:

I don't want to go back to not having a home. / It's really scary, / especially as a woman. / I don't want to be on the street again. / I'm gonna work really hard to stay off of it. / I'm gonna get my sister off of it. / I'm gonna get her baby out of it. / Please help people like us / so all of us can stop crying / and start telling stories with happier endings.

Der Name der Studentin bleibt unbekannt, doch ihr Fall ist exemplarisch für das mächtigste Land der Welt, in denen rund 39 Millionen Menschen die Hochschulen stark überschuldet verlassen. Durch das ritualisierte, verkörpernde Nachsprechen überträgt sich die zunehmende emotionale Rührung, die in ihrer Stimme vernehmbar wird, auf die Körper der Menge. In ihrem vokalen Verkörperungsakt übernehmen die menschlichen Verstärker nicht nur einzelne Sätze, sondern lassen sich auch affektiv anstecken und werden selbst zu Empfängern und Resonanzkörpern. Ganz im Sinne Arendts werden die Zuhörer_innen als «menschliche Mikrofone» zu Mithandelnden im Erscheinungsraum (vgl. auch Mitchell 2013, 103).

Mein Interesse gilt jedoch nicht nur der ästhetisch-performativen Kraft des Chorischen und der Konstitution politischer Kollektivität, sondern vor allem der eigentümlichen Rolle, welche der Film dabei spielt.⁸ Denn das Beschriebene ist nur noch zugänglich über die Perspektive des filmischen Dokuments. In der Filmszene bleibt die hörbare Menge die meiste Zeit unsichtbar, die Kamera ist auf die Studentin gerichtet. Nur in vereinzelt Gegenständen sieht man zu Tränen gerührte oder kopfschüttelnde Leute. Nun stellt das Schuss-Gegen-schuss-Verfahren wohl das Konventionellste aller Montageverfahren dar und somit das Gegenteil einer avancierten Politik der Form; und im konkreten Fall hat es sogar etwas Manipulatives. Doch der Film vernäht nicht einfach disparate Einstellungen zu einem geschlossenen

8 Für wertvolle Hinweise zum Chorischen in den jüngsten Protestbewegungen danke ich Stefan Donath, für seine Diskussion von Arendts Urteilsbegriff und den Begriff des Kollektiven danke ich Kai van Eikels.

Erzählraum und repräsentiert bloß das performative Präsenzereignis. Vielmehr erweitert sich die affektive Übertragung, die zunächst zwischen dem Körper der Sprecher_in und den Körpern der Menge stattfindet, durch ihre Filmwerdung auch auf die Körper der Zuschauer_innen im Kino. Anders gesagt: Auf dem scheinöffentlichen Platz des Zucchotti Parks, der sich tatsächlich in Privatbesitz befindet, konstituiert sich zunächst ein flüchtiger Erscheinungsraum, der durch seine Dokumentation an Dauer gewinnt und zum öffentlichen Raum des Politischen avanciert, der zugleich eine ästhetische Öffentlichkeit ist.⁹

Auch im Film als Ganzem spannt sich ein multiperspektivisches Netz, das nicht nur die Sprecher_innen vor und innerhalb der Menge auf den okkupierten Plätzen und die weltweit verteilten Schauplätze der jeweiligen Bewegungen umfasst, sondern auch die beliebigen Aufführungsorte des Films – im Kino vor Ort, auf Festivals, vor dem heimischen Bildschirm. Die daraus resultierende Entgrenzung und Delokalisierung des Arendtschen Erscheinungsraums führt dabei keineswegs zu einer Schwächung jenes Wirklichkeitsgefühls, das in diesem multiperspektivisch geteilten Raum entsteht und zwischen besetzten Plätzen, filmischen Bildern und wahrnehmenden Körpern als ästhetischer Affekt zirkuliert. Das Gefühl der «Präsenz von anderen» (Arendt 1994, 298), das man aus dem Theater als räumliche Ko-Präsenz von Publikum, Figur und Schauspielerkörper kennt (vgl. Fischer-Lichte 2004, 261) und das im Kino fehlt, ersetzt der Film durch die Nähe, welche die Kamera herstellt. So schreibt André Bazin in seinem Essay «Theater und Film»:

Es sieht ganz so aus, als könne uns das Kino innerhalb eines Raum-Zeit-Parameters, der Präsenz definiert, tatsächlich nur eine abgeschwächte, verminderte, doch keineswegs auf Null reduzierte Dauer wiedergeben; durch die Steigerung des Raumfaktors geht die psychologische Gleichung jedoch wieder auf. (Bazin 2004 [1951], 184f)

Wie in Arendts Erscheinungsraum, welcher der Öffentlichkeit vorausgeht, entsteht die Präsenz im Theater über den gemeinsamen Raum von Bühne und Zuschauerrängen. Im Kino entspringt die Präsenz hingegen der räumlichen wie zeitlichen Absenz des Publikums im technisch erzeugten Bildraum. Doch gerade weil die Zuschauer_innen

⁹ Als ästhetischer Erfahrungsraum ist diese Dauer nicht nur mehr als Beständigkeit zu verstehen, wie sie Arendt meint, sondern auch im Sinne Henri Bergsons als *durée*, als qualitative, erlebte und entgrenzte Zeit (vgl. Bergson 2013 [1957]).

nicht in die filmische Handlung eingreifen können, werden sie umso stärker zu Wahrnehmenden und Urteilenden (oder in Arendts Worten: zu «Mithandelnden») im ästhetischen Prozess mechanischer Verlebendigung (vgl. Tedjasukmana 2014, 155ff). Filmische Präsenz kann daher als raumzeitliche Re-Präsenz und spezifisch affektive Erfahrungsmodalität von ästhetischen Öffentlichkeiten im Kino konkretisiert werden.

Ausblick

Vor dem Hintergrund der jüngsten Protestbewegungen habe ich versucht zu zeigen, dass die alte und nun wieder aufgeworfene Frage, was politische Filme ausmacht, weder allein auf der Ebene des filmisch dargestellten Gegenstands (Finanzkrise, Revolution) noch allein auf der Ebene der ästhetisch-reflexiven Form eines Films beantwortet werden kann. Es bedarf vielmehr einer Verschränkung beider Seiten, die durch die ästhetische Öffentlichkeit eines Films bestimmt wird. Diese entsteht einerseits aus einer präexistierenden politischen Öffentlichkeit oder Gegenöffentlichkeit heraus (unabhängig davon, wie lose oder implizit diese Bindung auch sein mag und selbst wenn diese nur dazu dient, mit einer Öffentlichkeit zu brechen); andererseits durch das im Zusammenspiel von Filmemacher_innen, Film und Zuschauer_innen ermöglichte multiperspektivische ästhetische Wahrnehmen und Urteilen. Normativ formuliert, zeichnet sich ein politischer Film dadurch aus, inwieweit er durch gesteigerte Perspektivität während der Filmrezeption neue Perspektiven über die Dauer des Films hinaus vermitteln kann. Diese gesteigerte Perspektivität nutzt die multiperspektivischen Dispositionen des Films (die Montage der Kameraperspektiven, die «dritte Perspektive», welche sich aus dem Komplex von Film-, Erinnerungs-, Vorstellung- und Wunschbildern ergibt), die in manipulativen Filmen verschleiert und auf eine rhetorische Monoperspektive verkürzt werden.

Kehren wir noch einmal zum Platz der Filmvorführung aus APRÈS MAI zurück, so vermag auch der Verweis auf die ästhetische Öffentlichkeit nicht, den Streit um das politische Filmemachen zu lösen. Denn ein solcher Streit ist ein unverzichtbarer Bestandteil diskursiver Öffentlichkeiten. Was ästhetische Öffentlichkeiten leisten können, liegt unterhalb kritisch-rationaler Diskurse und sollte mit deren Logik nicht verwechselt werden. Sie besteht in dem Teilen von ästhetischen Wahrnehmungen und Urteilen während einer Vorführung, das Kluge (1975, 66) einmal als «assoziative Zusammenarbeit der Zuschauer» beschrieben hat. Die anschließenden Publikumsgespräche stellen einen besonderen, heterotopen Transitbereich dar, der zwar bereits der kritisch-

diskursiven Öffentlichkeit angehört, deren Gegenstand aber noch die ästhetische Erfahrung ist. Obwohl, sobald das Licht angeht, sich allzu oft Zweifel, Abgeklärtheit, verschämtes Tränenwegwischen oder jenes einsilbige Urteil, das sich in den Daumen der TV-Zeitschriften oder den Smiley-Knöpfen am Kinoausgang perpetuiert, einstellen, können Publikumsgespräche besondere Erscheinungsräume erzeugen. In ihnen kann die assoziative Zusammenarbeit versprachlicht und verlängert werden, die auf die Öffentlichkeit zurückwirkt und sie, zumindest ein Stück weit, verändert.

Literatur

- Arendt, Hannah (1994) Kultur und Politik [1958]. In: Dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. München: Pieper, S. 277–304.
- (1967) *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958]. München: Pieper.
- Bazin, André (2004) Theater und Film [frz. 1951]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 162–216.
- Baudry, Jean-Louis (1993) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [1970]. In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* 5, S. 34–43.
- Benhabib, Seyla (1998) *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne* [1996]. Hamburg: Rotbuch [Reprint: Frankfurt a.M.: Suhrkamp].
- Bergson, Henri (2013) *Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze*. Hamburg: Meiner.
- Berlant, Lauren & Warner, Michael (2005) Sex in der Öffentlichkeit [1998]. In: Matthias Haase, Marc Siegel & Michaela Wünsch (Hg.): *Outside. Die Politik queerer Räume*. Berlin: b_books, S. 77–103.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/Mass., London: MIT.
- Casetti, Francesco (2012) The Relocation of Cinema. In: *Nexus. European Journal of Media Studies. Tangibility* 2, S. 1–26.
- Castells, Manuel (2012) *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*. Malden, Cambridge: Polity.
- de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns* [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- von Falkenhausen, Susanne (2008) *KugelbauVisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter*. Bielefeld: Transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Franke, Anselm/Diederichsen, Diederich (Hg.) (2013) *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*. New York: Sternberg.
- Fraser, Nancy (1992) Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy [1990]. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT, S. 109–143.
- Foucault, Michel (1984) Eine Ästhetik der Existenz [frz. 1984]. In: Ders.: *Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch*. Berlin: Merve, S. 133–141.
- Godard, Jean-Luc (1971) Que faire?/Was tun? [frz. 1970] In: *Godard Kritiker. Ausgewählte Aufsätze und Kritiken über Film (1950–1970)*. Hg. v. Frieda Grafe. München: Hanser, S. 186–188.
- Graeber, David (2013) *The Democracy Project. A History, A Crisis, A Movement*. New York: Spiegel & Grau.
- Hansen, Miriam (1983) Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? In: *New German Critique* 29, S. 147–184.
- Hénaff, Marcel (2014) Bühne der Macht. Wie Politik und Souveränität sich inszenieren. In: *Lettre International* 105, S. 88–95.
- Habermas, Jürgen (1990) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962]. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kallweit, Marlies/Sander, Helke/Kemper, Mädi (1973/74) zu Kluges «Gelegenheitsarbeit einer Sklavin». In: *Frauen und Film* 3, S. 12–25.
- Kant, Immanuel (1974) *Kritik der Urteilskraft* [1790]. In: Werkausgabe in 12 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt a.M.
- Kluge, Alexander/Eder, Klaus (1980) *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*. München: Hanser.
- /Reitz, Edgar (1975) In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. In: *Kursbuch* 41, S. 65–72.
- Koch, Gertrud (1992) *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1965) Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie [1714]. In: *Kleine Schriften zur Metaphysik. Philosophische Schriften*. Band 1. Hg. v. Hans Heinz Holz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 439–483.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1962) Das Kapital. Bd. 1. Kritik der politischen Ökonomie [1867]. In: *Werke*, Bd. 23, Berlin (Ost): Dietz, S. 11–802.
- Mason, Paul (2013) *Why it's Still Kicking Off Everywhere. The New Global Revolutions*. London, New York: Verso.
- Mitchell, W.J.T. (2013) Image, Space, Revolution. The Arts of Occupation. In: Ders., Bernard E. Harcourt & Michael Taussig: *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*. Chicago, London: Chicago UP, S. 93–130.
- Mouffe, Chantal (2007) *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion* [2005]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1972) *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2010) *Der emanzipierte Zuschauer* [2008]. Wien: Passagen.
- (2008) *Zehn Thesen zur Politik* [2000]. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Schlüpmann, Heide (2002) *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- (1982) Kinosucht. In: *Frauen und Film* 33, S. 45–52.
- Sennett, Richard (1983) *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* [1974/76]. Berlin: Berliner Taschenbuch.
- Shirky, Clay (2011) The Political Power of Social Media. In: *Foreign Affairs* 90,1, S. 28–41.
- Tedjasukmana, Chris (2014) *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Warner, Michael (2002) *Publics and Counterpublics*. New York: Zone.
- Zerilli, Linda M. G. (2010) *Feminismus und der Abgrund der Freiheit* [engl. 2005]. Wien: Turia und Kant.