

**Klaus Barm**

# **Das Bild der Arbeit**



**Berlin 2000**

# **Das Bild der Arbeit**

Ein Text zu den Filmen von Stefan Hayn:

**Ein Film über den Arbeiter**

und

**Dreizehn Regeln oder  
Die Schwierigkeit sich auszudrücken**

1. **Warum Gewalt notwendig ist**
2. **Arbeit heute**
3. **Eine historische Betrachtung, durchgeführt von amerikanischen Marxisten**
4. **Das neue Bild der Arbeit**
5. **Zwei Filme von Stefan Hayn**

**Anhang: Inhaltsangaben der beiden besprochenen Filme**

## 1. Warum Gewalt notwendig ist

Es ist beunruhigend, dass in Zeiten, in denen soziale Ungerechtigkeit ungeschminkt zutage tritt, Unternehmerinteressen unhinterfragt zur Sache der Allgemeinheit gemacht werden und die technologische Entwicklung einzig zur Besitzstandsvermehrung von Wenigen beiträgt, diejenige Theorie in Verruf geraten ist, die diese Zustände als gesellschaftlich gewachsene und damit veränderbare analysiert.

Ja, es ginge darum, weiterzugehen – also jenseits der Musealisierung des Marxismus in der Form bloßer, „unschuldiger“ Theorie die substantielle Bedeutung der Versuche zu ermessen, dessen Gedanken in einer kapitalistisch geprägten Realität den Prüfungen der Praxis auszusetzen, wie dies in den so genannten realsozialistischen Staaten der Fall war. Worin liegt die Aktualität solcher Überlegungen?

Die von Slavoj Žižek<sup>1</sup> aufgestellte These, wonach die Irrtümer des bürgerlichen Individuums sich nicht im spontanen, individuellen Denken abspielen, sondern im (öffentlichen) Handeln zu suchen sind, bzw., dass – entgegen der landläufigen Ansicht – Glauben etwas Äußeres, Wissen etwas Inneres sei, lässt sich an alltäglichen Beispielen erklären, die zugleich einer Exemplifizierung des Begriffs des Warenfetischs dienen: So müssen Waren von ihrem Benutzer nicht erst als Träger von Botschaften mystifiziert werden, um trotzdem jenseits ihrer Praktikabilität metaphysische Bedeutung zu erlangen, sobald sie im öffentlichen Rahmen benutzt werden.

Also fungiert Geld nicht als das universale Zeichen für Reichtum, indem sein Besitzer persönlich daran glaubt, sondern, indem er es gewinnbringend in Umlauf bringt und dadurch dem allgemeinen Irrtum genügt, dass als Quelle des Reichtums das Geld anstelle der Arbeitskraft zu betrachten sei. Ebenso ist es durchaus möglich, dass ich mich in vollem Bewusstsein ob der falschen Zusammenhänge, die mir die Werbung im Hinblick auf Waren wie beispielsweise Kleidungsstücke suggeriert, dennoch faktisch an der Mode orientiere und meine Hosen somit weniger dem Kälteschutz als der Übermittlung ein- oder mehrdeutiger Signale an meine Mitmenschen dienen.<sup>2</sup>

Die Problematik des Glaubens liegt folglich nicht so sehr im falschen Bewusstsein, als vielmehr in der Vollstreckung eines das soziale Umfeld strukturierenden Wahns<sup>3</sup>, der sich in den Beziehungen von Gegenständen zueinander äußert (wie im zitierten Verhältnis von Geld zu Ware), oder auch in einem Vorurteil bzw. einem sexuellen Fetisch, insofern sich diese stets äußerlich manifestieren.<sup>4</sup>

Dabei sind individuelles Wissen und Nachdenken nicht unbedingt hinderlich, im Gegenteil: Sie sind Voraussetzung für die Dynamisierung von Vorgängen, die allgemein der

---

<sup>1</sup> S. Žižek: *Liebe dein Symptom wie dich selbst!*, Berlin 1991, S. 51 sowie 118 f.

<sup>2</sup> Žižek verweist in demselben Zusammenhang auf die psychoanalytische Formel des Fetischismus, der sich niederschlägt in der Aussage: „Ich weiß ja, dass meine Mutter von Natur aus keinen Penis hat, aber dennoch handle ich so, als ob sie einen haben könnte; und dieser Glaube verkörpert sich im Objekt des Fetischismus.“

<sup>3</sup> Žižek spricht in Anlehnung an Lacan von „Phantasmen“.

<sup>4</sup> In diesem Sinne wurzelt das Problem des Rassismus' weniger in der kruden Vorstellungswelt eingefleischter Rassisten als in den Verteilungsverhältnissen, wie sie in den ghettoartig organisierten amerikanischen Großstädten oder infolge europäischer Abschottungspolitik zu Stein und Stacheldraht geronnen sind: Als aufgeklärte Menschen können wir uns frei prejudiktiver Tendenzen wähnen und diese gleichzeitig bestätigen, indem wir im Namen von Vernunft und Selbsterhaltung den äußeren Linien und Regeln der Segregation folgen, d.h. diese oder jene Gebiete bevorzugen bzw. meiden, die jeweiligen, uns zugewiesenen gesellschaftlichen Positionen einnehmen, die entsprechenden Privilegien genießen, usw. ...

Akkumulation von Kapital zugrunde liegen. Der direkte, unbefangene Glaube an Geld und Ware machte mich zum schrulligen Schatzsammler, der Glaube an einen konkreten Gegenstand (z.B. ein Kleidungsstück) zum seligen Perversen. Wir flanierten bestenfalls planlos vom einen zum anderen Objekt, um in der Masse ein statisches Gebilde abzugeben. Doch ist dem Wunsch nicht gegeben, erfüllt zu werden, sondern sich als unerreichbarer Anziehungspunkt stets aufs Neue zu reproduzieren. Gerade das Wissen um die Verstrickung der Dinge in metaphysische Bedeutungswelten induziert jene Distanz zu den Objekten (an deren materieller Präsenz wir schnell das Interesse verlieren), die vonnöten ist, den auf der Abstraktion des Wertes basierenden Prozess der Warenproduktion und -zirkulation auf immer höherem Niveau fortzuschreiben.

Umgekehrt: So sehr die Warenbeziehungen sich auch im Bewusstsein widerspiegeln und zu sattem bekannten falschen Annahmen über das Wesen des Geldes, der Gesellschaft usw. führen mögen, so wenig ist dieses sog. „falsche Bewusstsein“ Voraussetzung für das Fortbestehen der gegenwärtigen politischen Ordnung, deren Totalität sich in der ausdrücklichen Miteinbeziehung kritischen Gedankengutes auszeichnet, solange es nicht mehr ist als eine individuelle Duftmarke. Verborgener bleibt das äußere Moment des Glaubens gerade, wenn wir „persönlich“ nicht an Fiktionen wie beispielsweise „Angebot und Nachfrage“, „Recht“ oder „Nationalstaat“ glauben und uns mit ihnen dennoch im Alltag arrangieren und damit ihre Fortschreibung garantieren. Der Mensch, vor die paradoxe Wahl gestellt, entweder in der Öffentlichkeit ernst genommen zu werden, indem er deren Rituale freiwillig nachvollzieht, oder durch Verweigerung die Freiheit dieser Wahl zu verlieren und seine eigene Existenz in Frage gestellt zu bekommen, erweist sich innerhalb des liberalistischen Selbstverständnisses als Abstraktum. Unter dem Zeichen jeder Bedeutung entleerter Differenz ist die Freiwilligkeit seines Handelns auf eine pure Geste reduziert: So bleibt der Einzelne vom eigenen Interesse abgeschnitten, es sei denn, dieses fiel zur Gänze mit dem öffentlichen zusammen. Um der Rettung bloßer Möglichkeit willen erfolgt der Verlust von allem, was zu retten wäre, und noch die Äußerung von Kritik schlägt daher in Affirmation des Bestehenden um, solange sie unter der Losung „jedem seine Meinung“ im Privaten gefangen bleibt.

Jenseits der auf das Symbolische begrenzten Instanz eines freien „Selbst“ scheint der Zugang zum Weltgeschehen versperrt zu sein; dessen Lauf aber schmiegt sich seit dem Mitte der 70er Jahre schleichend einsetzenden und bis Ende der 80er vollzogenen Zusammenbruch konkurrierender Ansätze nahtloser denn je den an der Mathematik<sup>5</sup> sich orientierenden, vom „Markt“ diktierten Gesetzen an, mit durchaus konkreten Folgen: Der Mensch, zur abstrakten Arbeitskraft transformiert und ökonomischen Gesetzen unterworfen, die seinen Marktwert bis zum Grenzwert 0 hinabzutreiben versuchen, wird gegebenenfalls nicht nur rechnerisch, sondern auch real aus der universalen Produktions- und Konsumtionssphäre ausgeschlossen. Daraus resultierendes Leiden ist weder symbolisch noch ist es kommunizierbar.

In einer Gesellschaft, die von der Dynamik des kritischen Widerspruchs lebt und diesen für sich zu nutzen vermag, während seine nicht integrierbaren Bestandteile zur abstrakten, das „Selbst“ bestätigenden Geste degradiert sind, wird Kommunikation, wo sie nicht

---

<sup>5</sup> insbesondere der Infinitesimalrechnung; sie ist zum einen – auf einer einfachen Ebene betrachtet – Rüstzeug für ökonomische Optimierung, zum anderen ein den Kapitalismus transzendierendes Modell, ein System nicht der Geschwindigkeit, sondern der Beschleunigung der Ströme im Sinne der 2. und höheren Ableitung.

freiwillig Bestehendes affirmiert, von der Faktizität des Alltags erschlagen und gibt Sinn vor, wo unser Handeln dem Irrtum gehorcht.

Unter dieser Perspektive sind es nicht die Worte, die die Welt verändern, womit sich die eingangs gestellte Frage des Sozialismus' in anderer Form stellen müsste, d.h. nicht im Sinne der Umsetzung von (richtiger, sich symbolisch definierender) Theorie in (richtige, die Realität determinierende) Praxis, sondern als Überschreitung der Grenzen, die dem Denken durch die Beschränkung aufs Symbolische und dem Handeln durch den Zwang zur Affirmation auferlegt sind.

Die „Marktwirtschaft“ als Zwangssystem, dessen auf historisch entstandene, durch Raub und Terror gewaltsam fixierte und schließlich zu Geld und Ware geronnene Gewaltverhältnisse basierende Wirkungsmacht<sup>6</sup> den Charakter eines allgegenwärtigen, kollektiven Wahnsystems angenommen hat, und das – scheinbar unverrückbar – die Matrix für die fälschlicherweise als solche bezeichnete (und damit hingenommene) „Realität“ abgibt, gilt es, in ihren Schichten freizulegen, um eine Veränderung zu ermöglichen.

Den damit verbundenen Akt der Gewalt gegen die Inhaber ökonomischer und politischer Macht vollzogen zu haben, bleibt zweifelsohne das nicht zu unterschätzende Verdienst des „realen“ Sozialismus ebenso wie verschiedener Organisationen bewaffneter linker Gruppen – dies bei aller berechtigten Kritik an deren Verstrickung in nationale Borniertheit oder andere, stets noch kapitalistischer Ideologie verhafteten Idiotien<sup>7</sup>.

Die gewaltsame Unterbindung der Warenverwertung, die Zerstörung ihrer allmächtigen, absurden Ordnung jedoch bietet ebenso wie die damit verbundene Verwirklichung sozialer Gerechtigkeit überhaupt erst die Voraussetzung dafür, der Verkehrung richtiger Gedanken ins Gegenteil, der Pervertierung von Wissen und Denken angesichts totalitärer Glaubensstrukturen zu entgehen, um – zu kommunizieren.

---

<sup>6</sup> vgl. MEW 23, Berlin 1986, S. 741 ff.: Marx zeigt im Kapitel über „die so genannte ursprüngliche Akkumulation“ am Beispiel Englands die Exzesse von Gewalt und Unterdrückung, die zur Folge hatten, dass Produzent und Produktionsmittel geschieden wurden und ein Zustand der Verklärung von Ausbeutung und Armut zur Naturgesetzlichkeit entstehen konnte, indem unmittelbar angewandte Gewalt zugunsten ökonomischer Gewaltverhältnisse in den Hintergrund trat: Verjagung selbst wirtschaftender Bauern von Grund und Boden durch Feudalherren, Enteignung von Kirchengütern und Entrechtung der dort Arbeitenden, Ursurpation von Gemeindegut, Bestrafung von Vagabundentum und Nichtstun.

<sup>7</sup> an vorderster Stelle die Glorifizierung entfremdeter Arbeit durch die Arbeiterbewegung und bei der ideologischen Rechtfertigung der sozialistischen Planwirtschaft.

## 2. Arbeit heute

Es scheint heute gelungen zu sein, sich der „Arbeiterklasse“ als für die Kapitalverwertung notwendiges Übel zu entledigen, während der Grundwiderspruch zwischen Arbeit und Kapital weiterhin evident bleibt.

Die Lenin'sche Frage „Was tun?“ stellt sich neu angesichts einer Entwicklung, wie sie durch die Rationalisierung des Arbeitsprozesses bei gleichzeitig erfolgreicher Entlassung eines großen Teils der Arbeitskräfte aus dem einst industriell geprägten Erwerbsleben vorangetrieben wurde. Die wenigen, Waren produzierenden Menschen stehen nun vor der Verantwortung, Abläufe kontrollieren zu müssen, für die früher ganze hierarchisch organisierte Belegschaften zuständig waren. Gleichzeitig verlangt die immer rascher sich drehende Spirale des technischen Fortschritts stetige Anpassung an die jeweils neu geschaffenen Gegebenheiten des Produktionsprozesses.

Die daran anknüpfenden Anforderungen betreffen nicht mehr nur partielle menschliche Fähigkeiten, wie körperliche Geschicklichkeit, technische Begabung oder dergleichen mehr, vielmehr hat sich der Mensch als ganze Person der Arbeit zur Verfügung zu stellen und sich mit ihr zu identifizieren.

Der einmal erlernte Beruf ist nicht mehr das lebenslange Gefängnis, das die ihn Ausübenden einerseits in einer bestimmten ökonomischen Position fixiert, andererseits Schutz vor weitergehenden Forderungen seitens derjenigen bietet, die von seiner Ausübung profitieren, insofern er einen bestimmten Bereich für den Arbeitsvorgang erforderlicher Kenntnisse absteckt, innerhalb dessen nur die Ausbeutung der Arbeitskraft erfolgen kann. Eine absolvierte Ausbildung zählt allenfalls noch als ein Index unter vielen, die Bereitschaft eines Bewerbers für eine vakante Stelle zu dokumentieren, sich der Willkür der Gegebenheiten zu beugen und einen Teil eigener Lebenszeit einer Sache zu opfern, deren Produkt nur zum geringsten Teil dem eigenen Konto gutgeschrieben wird.

Wer sich derzeit ökonomisch behaupten will, muss mehr zeigen als diesen Kotau. Das allenthalben propagierte Prinzip des „Lernens auf Lebenszeit“ geht einen Schritt weiter in punkto totalitärer Unterwerfung der Menschen unter den kapitalistischen Zweck der Produktion um der Produktion willen: Lernen als – wenn auch mehr oder weniger degenerierte – Auseinandersetzung mit Theorie und praktische Tätigkeit fallen erstens zeitlich zusammen, d. h. folgen nicht mehr aufeinander, sondern dehnen sich beide auf die gesamte Lebenszeit aus.

Sie fallen zweitens in der Sache zusammen, insoweit die Grenzen zwischen Theorie und Praxis immer mehr verwischt werden, sowohl Theorie im Wesentlichen nur noch im Hinblick auf ihre zweckmäßige Anwendbarkeit vermittelt wird, als auch Praxis in Form der verrichteten Arbeit als facettenreiches Spiel interpretiert wird, das dem sie Ausübenden stets neue Erkenntnisse vermittelt.

Daran knüpft die große Popularität derjenigen an, die „von der Praxis her kommen“ und aus dieser simplen Tatsache einen Anspruch auf Gestaltung in allen Gebieten von Politik und Gesellschaft abzuleiten vermögen. Derartige Wertschätzung steht in krassem Gegensatz zur Banalität unter gegenwärtigen Bedingungen konkreter verrichteter Arbeit, so dass das in diesem Zusammenhang vergebene, unter dem Begriff der „Professionalität“ firmierende Gütesiegel des Kaisers neuen Kleidern gleicht, deren Existenz sich einzig und allein der Tatsache verdankt, dass alle daran glauben.

Diese Kleider stülpen sich wie von selbst über diejenigen, die in die Arbeits- und damit die öffentliche Welt eintreten. Ihre Tailen und sonstigen Breiten und Längen sind immer

ein wenig zu eng geschneidert und behindern die Beweglichkeit der Glieder und des Kopfes. Selbst körper- bzw. substanzlos, schreiben sie sich mit der Zeit fortschreitend in Antlitz und Körper der Menschen ein.

Innerhalb eines Prozesses von inverser Travestie sucht sich das imaginäre Kleid seinen Träger, der darin seine Rolle innerhalb des ökonomischen und politischen Systems des – phantasmatischen – Wertes und seiner zwanghaften Vermehrung spielt und damit umgekehrt dem Kleid reale Fülle verleiht, wohingegen der „herkömmliche“ Transvestit ein reales Kleid wählt, um sich in einer imaginierten Rolle gegenüber einer als real vorausgesetzten Gesellschaft<sup>8</sup> zu positionieren, für deren Individuen das Kleid zum imaginären Potential gerät: Im Schauer angesichts möglicher eigener Rollenüberschreitung liegt der Reiz des Cabaretbesuchs, wie er einen Betriebsausflug mit einem krönenden Abschluss zu würzen vermag.

Beiden Varianten der Travestie eignet die subjektive Inszenierung, wobei ersterer ein entscheidendes Moment darin zuwächst, dass die mit jener verbundene Darstellung von körperlicher und geistiger Disziplin einhergeht mit spielerischer Leichtigkeit, wie sie aus geistiger Distanz erwächst: Ebenso wichtig wie die zur Akribie tendierende Beherrschung eines Fachgebietes ist der Nachweis, auch außerhalb des jeweiligen Arbeitsfeldes Mensch zu sein, dessen Innerstes als jenseits der Produktionssphäre Liegendes der Totalität des Gesellschaftlichen entronnen zu sein scheint; letztere jedoch wird durch solche Distanziertheit bestätigt, denn erst sie vermag die ökonomisch geforderte Flexibilität zu garantieren.

Angesichts des Konflikts, der besteht zwischen der aufgrund höchster Spezialisierung erzwungenen Fixierung auf das fachlich Spezifische und ständig notwendiger Anpassung an die sich explosiv entwickelnde Technologie, die ihre von ihr selbst hervorgebrachten Techniken und Arbeitsgebiete in immer kürzerer Zeit wieder verschlingt, rückt das auf dem Beruf sich gründende Selbstverständnis zugunsten einer als ganzheitlich empfundenen Identität in den Hintergrund, die in der Lage ist, multiple Auftrittsmuster hervorzu bringen, um jederzeit der äußeren Situation gerecht zu werden. So entsteht – zu beobachten bei Vertretern der Medien-, Informations- und Kulturindustrie, die das Muster der neuen Entwicklung abgeben – die Vision von Arbeit als Verlängerung einer lebensumgreifenden Party mit wechselnder Teilnehmerschaft, die den Spaßgesetzen des Dancefloor unterworfen ist. Be happy, but don't believe in happiness.

Aber es ist nicht mehr lustig, wenn dem Glauben ans Glück selbst die Grundlage entzogen wird, weil in jeder einem Gegenstand gewidmeten Mühe bereits daran gedacht ist, sie mitsamt ihres Ergebnisses der Lächerlichkeit preiszugeben. Um dabeisein zu können, darf man nicht mehr ans Glück glauben. Die Entlohnung erfolgt in Form von Kenntnis der Daten, die es ermöglichen, die zum Erfolg nötige Anstrengung exakt einzugrenzen und dem Kapitalismus als Gleitmittel dienen, seine Produkte auszuscheiden.

Hierin liegt letztlich die oben erwähnte Banalität praktischer Tätigkeit begründet: So kompliziert deren Ausführung im Einzelfall erscheinen mag, so ist sie doch stets von leichter Hand gefertigte „Fehlproduktion“. Die Identität von Produktpalette und Müll macht auch vor der Arbeitskraft des Menschen nicht halt. Der zwangsweise erfolgende, weltweite Ausschluss eines Großteils der Menschen aus dem gesellschaftlich relevanten Produktionsprozess (mit je nach nationaler Privilegierung unterschiedlichen Folgen) stellt

---

<sup>8</sup> Nur unter dieser Voraussetzung hat Travestie als Besonderes ihren Sinn: Eine multisexuelle Gesellschaft mit vom Geschlecht unabhängigen Rollenbildern ließe sie in sich aufgehen.

die Kulisse dar, vor der die zu „Mitarbeitern“ transformierten Arbeiter das Kammerspiel ihrer gespaltenen Existenz in Szene setzen: So man die Möglichkeit dazu hat, tut man gut daran, sich den Regieanweisungen freiwillig zu unterwerfen, um die Entscheidungsfreiheit nicht völlig zu verlieren. Hat die im Zeichen der Masse sich repräsentierende Arbeiterschaft auch das gesellschaftliche Feld verlassen, ist keineswegs die reale Masse derjenigen verschwunden, die ohne jede Hoffnung auf Einlösung der Verheißungen der Dienstleistungsökonomie gezwungen sind, ihr Leben zu finanzieren.

Dem zu entkommen, erscheint dem Erfolgreichen als Schlaueit von der Art, die ihn in den Stand versetzt, sich vom alltäglich erfahrbaren Mittelmaß in einer Mischung aus Kritik und Spott zu distanzieren, um daraus die Vorstellung abzuleiten, den von außen aufgedrängten Kompromissen, die das Mitmachen einfordert, als nur mit sich selbst identische Persönlichkeit standzuhalten. Dieses in der spontanen Wahrnehmung stets vorhandene Wissen um sich und die Dinge in der Welt kapituliert vor der Realität und wird zum unerreichbaren, abstrakten Fixstern, der eine stets auf Trab haltende Anziehungskraft ausübt und gleichzeitig auf Distanz bleibt, solange, bis die physische Energie des Menschen aufgebraucht ist.

Der zwischen Denken und Handeln frei gewordene Ort wird gekittet durch die Rituale des Selbst – eine die Travestie transzendierende, sowohl Äußerung als auch Wahrnehmung umfassende Stilisierung und Ästhetisierung individueller Existenz als Antwort auf gesellschaftliche Bedingungen und zugleich Werbemaßnahme, um mitspielen zu dürfen; dokumentiert und ästhetisch umgesetzt in den Fotos der Werbung und so genannter Lifestyle-Magazine, doch längst schon im allgemeinen Denken verankert, das so auf einer neuen Stufe von Totalität angelangt ist<sup>9</sup> .

---

<sup>9</sup> Dies äußert sich in einer Vielzahl alltäglicher Erscheinungen. Sie gipfeln in der Ästhetisierung der Lebenswelt und totalen Formalisierung von Inhalten, wie sie von Robert Kurz in seinem Buch „Die Welt als Wille und Design“ (Berlin 1999) näher analysiert werden.



### 3. Eine historische Betrachtung, durchgeführt von amerikanischen Marxisten

Die Art und Weise, in der die Menschen auf der gesellschaftlichen Bühne agieren, bekommt unter dem Vorzeichen der seit den 70er Jahren stattfindenden kapitalistischen Umstrukturierung eine neue und durchschlagende Bedeutung.

In dieser Zeit fand die Verlagerung industrieller Arbeit aus dem arbeitskraftintensiven in den kostenintensiven Sektor statt, Kapital wurde vom Bereich niedriger in den hoher organischer Zusammensetzung übertragen<sup>10</sup>.

Der Text „Arbeit, Entropie, Apokalypse“ des Midnight Notes Collective<sup>11</sup> verweist nicht nur auf die sich daraus ergebenden wirtschaftlichen Konsequenzen, wie beispielsweise die Anhebung der zu diesem Zeitpunkt stagnierenden Durchschnittsprofitrate<sup>12</sup>. Er setzt den ökonomischen Prozess ins Verhältnis zum Denken und Handeln der daran Beteiligten und charakterisiert die Ausgangslage Ende der 60er/ Anfang der 70er Jahre als eine Zeit sinkender Profite einerseits, und gewachsenem Selbstbewusstsein verschiedener gesellschaftlicher Gruppen und Klassen andererseits: Erstens der Arbeiterschaft, die ihre Interessen auch jenseits eines für die Vertreter der Kapitaleigner kontrollierbar gewordenen Gewerkschaftsapparates zu artikulieren begannen, zweitens der Frauen, die ihre unter ehelichen Machtverhältnissen geleistete Reproduktionsarbeit in Frage stellten, drittens aller, die gegen die dem Fabrikssystem geschuldeten Disziplinierung aufbegehrten und Selbstverwirklichung, z.B. auf sexuellem und kulturellem Gebiet forderten.

---

<sup>10</sup> vgl. MEW 23, S. 640 ff.: Die organische Zusammensetzung des Kapitals spiegelt das Verhältnis zwischen dem Einsatz von konstantem (Maschinen, Fabrikgebäude, Rohmaterial, usw.) und variablem Kapital (Arbeitskraft) wider. Hohe organische Zusammensetzung bedeutet daher einen großen Anteil von Technologie (als Wert) im Verhältnis zum Einsatz von Arbeitskraft.

<sup>11</sup> Arbeit, Entropie, Apokalypse / Ökologischer Kapitalismus und Klassenkampf; dt. Übersetzung in: Thekla 12, Hrsg.: Wildcat, Berlin 1989

<sup>12</sup> ebd., S. 46 ff., sowie MEW 25, Berlin 1986, S. 51 ff. und S. 164 ff.: Marx definiert als durchschnittliche Profitrate den aus der gesamten kapitalistischen Produktion gebildeten Durchschnitt der Einzelprofitraten, die sich jeweils aus dem Verhältnis von Mehrwert zu Kostpreis (= Summe aus verbrauchtem konstantem und variablen Kapital) ergeben. Für den Einzelkapitalisten bzw. eine bestimmte Sparte der Produktion ist nicht die Einzelprofitrate von Belang, sondern die Durchschnittsprofitrate, wodurch sich zwangsläufig Abweichungen ergeben zwischen Preis (= Kostpreis + Durchschnittsprofit) und Wert der Ware (= Kostpreis + Mehrwert). Da sich die Durchschnittsprofitrate immer als Maß des Gewinns behauptet, wird also – stets hinter dem Rücken der Akteure – gegebenenfalls Mehrwert von einem Bereich in den nächsten übertragen. Ab Mitte der 60er Jahre sanken die Profite im Verhältnis zu den Löhnen (und damit die durchschnittliche Profitrate), die sich bis dahin, flankiert durch politische Befriedungsmaßnahmen, in einem stabilen Gleichgewicht befunden hatten. Eine systematische Umstrukturierung im Interesse neuerlicher Profitabschöpfung schien erforderlich zu sein.

Die während der „Energiekrise“ der 70er Jahre sich verteuernenden Energiepreise spielten dabei nach Ansicht der Autoren des Midnight Notes Collective eine wichtige Rolle. Als grundlegende Waren beeinflussen sie die gesamte Produktion ebenso wie die Reproduktion. Eine Preiserhöhung auf diesem Gebiet verändert daher zum einen das Verhältnis von Lohn und Profit und damit die Profitrate, zum anderen ist sie der Anstoß für weitgehende Umstrukturierungen des Industriesystems, auf deren Basis die heutige, auf Hochtechnologie basierende Wirtschaftsweise entstehen konnte.

Nun ist parallel zum Aufbau einer kostenintensiven High-Tech-Industrie die Schaffung eines Bereichs notwendig, innerhalb dessen Kapital in Form von Mehrwert aus den Beschäftigten herausgepresst zu werden vermag, um es über die Erhöhung der Durchschnittsprofitrate an das hoch zusammengesetzte Kapital zu übertragen<sup>13</sup>. Dieser zunächst theoretischen Anforderung kam der Ausbau des arbeitsintensiven Dienstleistungssektors entgegen. Die damit verbundene, tief in den Alltag der Menschen eingreifende soziale Umstrukturierung konnte ohne weiteres an deren Widerspenstigkeit anknüpfen, sie im Sinne der Kommerzialisierung umdeuten, während gleichzeitig das Arbeitsangebot so verändert wurde, dass über Billiglohnjobs der benötigte Mehrwert gewonnen werden konnte<sup>14</sup>. Und so antwortet nun McDonalds der Forderung nach Gleichberechtigung der Frauen mit der Schaffung öffentlicher Billigrestaurants, in denen das bisher unter dem Schirm der ehelichen Liebe Gekochte in Tauschwert verwandelt wird, die der Arbeiter nach mehr Geld beantwortet die Industrie mit Entlassung und Verweis auf entgarantierte Arbeit, und der nach Selbstverwirklichung begegnen die neu entstandenen Betriebe aus dem Informationstechnologie-, Medien- und Kulturbereich mit der Anforderung, sich ganzheitlich kreativ in den Arbeits- und Konsumtionsprozess einzubringen. So sehr sich alle drei Aspekte ineinander verschränken – ist nicht letzterer insofern grundlegend, als er einerseits die Matrix abgibt für das an der Oberfläche Sichtbare der gegenwärtigen Gesellschaftsformation, andererseits die Erkenntnis angreift, die solche Gegenwart geistig zu durchdringen vermag? Und schließlich – stehen nicht sowohl das Scheitern der Arbeiterbewegung als auch die Tatsache, dass die Frauenbewegung weitgehend darin aufgegangen ist, die herrschende Gewalt bestätigende, individuelle Lebensmodelle zu propagieren (worunter die Karrierefrau das Hervorstechendste sein dürfte), im Zusammenhang mit dem Mangel an radikaler Gesellschaftskritik? Einer Gesellschaftskritik, die sich weder der Klassendisziplin unterwirft noch zu Identitätskonzepten regrediert, die auf einer höheren Stufe des Kapitalismus' zum Produktionsfaktor werden? Wie könnte stattdessen „Selbstverwirklichung“ zu einer Strategie der Befreiung vom Irrsinn des „Marktes“ werden?

---

<sup>13</sup> Das Problem des Kapitals ist, auch im Zustand fortgeschrittener Akkumulation, in dem aufgrund hoher Produktivität kaum noch Arbeitskraft gebraucht wird (ein Zustand, der bei vernünftiger Betrachtung wenn nicht zu paradiesischen, so doch zu einigermaßen annehmbaren Lebensbedingungen führen könnte) weder auf die Wertbestimmung durch das abstrakte Maß der Arbeitszeit noch auf Mehrwertgewinnung verzichten zu können, ohne seinen grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Seine Protagonisten lassen sich daher schon von selbst einige Dinge einfallen, um die nächste Umdrehung der Schraube der Akkumulation noch zu ermöglichen.

<sup>14</sup> der nicht identisch ist mit dem Profit des jeweiligen Betriebsinhabers oder seiner Branche, deren Jammern ums Geld (trotz der Hungerlöhne, die sie ausbezahlen) vor dem Hintergrund steigender Ausgaben vor allem im Energiebereich einen realen Hintergrund findet, vgl. Fußnote 12.

#### 4. Das neue Bild der Arbeit

Die reproduzierbaren Bilder, die den gegenwärtigen Menschen porträtieren, irritieren, denn sie scheinen ihn authentischer denn je in seiner Vielfalt wiederzugeben. Jeder ist im Idealfall sein Original und könnte sich problemlos vor den Fotografen jener Zigarettenfirma in Pose werfen, die den Slogan „Everyone is an original“ in den Dienst ihrer Werbekampagne stellte.

Problematischer als die gemeinhin kritisierte Normierung des öffentlich gezeigten Körpers unter dem Diktat von Schön- und Makellosigkeit könnte also die Tatsache werden, dass sich diesen idealisierten Werbeträgern ständig neue, der Beliebigkeit der Alltagswelt entstammende Typen hinzugesellen, die wir „von Mensch zu Mensch“<sup>15</sup> zu kennen glauben. Ihre durch Gestik und Mimik artikulierten Linien füllen mehr und mehr die Zwischenräume aus, die die ausgezirkelte Körperlichkeit der Models im öffentlich gezeigten Bild des Menschen noch frei lässt.

Die Schönheit des Models folgt einem psychologischen Muster, das in der Mittelwertbildung aus sämtlichen Körper- und Gesichtslinien seine mathematische Entsprechung findet<sup>16</sup>. Die Tendenz o. g. Bilder dagegen korrespondiert einem Zustand des Ausdrucks, der die Gesamtheit selbst an die Oberfläche kommen lässt. Mögen die Models auch nicht von den Ausstellungsflächen verschwinden, so ist ihre Funktion doch einem Wandel unterworfen.

In dem Maße, in dem das fortschreitende Bewusstsein der Betrachter den Bedeutungscharakter der Bilder zersetzt, sei es vor dem Hintergrund gestiegenen Wissens, sei es aufgrund von Gewöhnung, verfehlt der Versuch direkter Manipulation seine Wirkung: Dahin ist der naive Glaube als Rahmen, innerhalb dessen sich die Bildgehalte automatisch an Attribute knüpfen, deren Symbolik sich ohne weiteres mit dem jeweils beworbenen Produkt verbinden ließ; ohne Mühe durchschauen wir die psychologischen Tricks, mit denen uns die Werbeindustrie zu ködern versucht.

Die Einseitigkeit des Verhältnisses zwischen denjenigen, die den Angriff auf die unterirdischen Leidenschaften zu verantworten haben und denen, die darauf reflexartig reagieren, zergeht in einem Spiel, das sich zunehmend „demokratisch“ geriert: Bei der Doku-Soap „Big Brother“, in der gewöhnliche Leute ständig abgefilmt und dann die „spannendsten“ Momente herausgeschnitten werden, um das Ganze zur TV-kompatiblen Länge zu kondensieren, entscheiden beispielsweise repräsentative Zuschauerumfragen über den weiteren Verbleib der „Kandidaten“ in der vorgeführten Gruppe.

Solche „Mediendemokratie“ ist Ausfluss einer grundsätzlich veränderten Situation, wie sie auch das „Zeigen“ und „Sehen“ betrifft. In ihrer Konsequenz gerät den Menschen zum Rückschlag, was sie durch wachsende Einsicht zu gewinnen scheinen. Die Model-Ermittlung wird durchlässig für die zur Statistik benötigte Masse. In Umkehrung der Integration zur Differentiation situieren sich nun alle, auch die Models, gesellschaftlich im Zeichen des Differentials: Unersetzlich bei der Bestimmung des stetigen Massenkonti-

---

<sup>15</sup> Werbeslogan 1999 einer deutschen Zigarettenfirma

<sup>16</sup> Vgl. J. H. Langlois und L. A. Roggman, „Attractive faces are only average“, in: Psychological Science 3/1990. Die Autoren legten ihren Probanden mit Hilfe des Computers angefertigte Portraits vor, deren Gesichtszüge aus dem Durchschnitt einer steigenden Anzahl von einzeln fotografierten Personen komponiert wurden. Im Ergebnis schnitten die künstlich animierten Gesichter stets besser ab als die Originale, was ihre eingeschätzte Attraktivität betraf. Das Maß der Attraktivität wuchs mit der Höhe des Kompositionsgrades der künstlichen Portraits, und damit mit dem Grad der Durchschnittlichkeit dieser Gesichter.

nuums und dennoch körperlos, weil ohne Ausmaß. Wesentlicher als der symbolische Gehalt ihres Ausdrucks wird das Faktum bloßen Ausdrücken-Wollens selber, das aus deren Portraits spricht. Von den Vorübergehenden wird es dementsprechend gelesen und verstanden.

Woraus leitet sich dieser Wille ab? Er liegt sicherlich nicht in der persönlichen Entscheidung der Portraitierten begründet, denn, ob diese von ihrer Präsentation wissen, ja, ob sie überhaupt aus der jetzigen Epoche stammen, ist nicht unbedingt wichtig in Anbetracht der Funktion, die sie im öffentlichen Raum einnehmen. Und so reihen sich Fotos vom sterbenden AIDS-Kranken (Werbung einer Bekleidungsartikelfirma) oder vom gemimten KZ-Häftling (in der Ankündigung des Films „Bent“ auf dem Titelblatt eines Berliner Schwulenmagazins) nahtlos in die Fotogalerie ein, die vom neuen Bild des Menschen kündigt.

Das Ausdrücken-Wollen ist auch nicht unmittelbar der gestalterischen Umsetzung der Bilder geschuldet. Denn alles Gestaltete ist davon abhängig, rezipiert zu werden und somit einem Publikum ausgesetzt, dessen Wahrnehmung auch noch von ganz anderen Faktoren beeinflusst wird. Dem Zeigen, um gesehen zu werden, entspricht ein Sehen, das etwas gezeigt bekommen will, und umgekehrt.

Doch lässt sich der nackte Ausdruckswille ebenfalls nicht bloß aus der Disposition der Betrachter ableiten. Um von diesen akzeptiert zu werden, muss eine Abbildung einer Art von Selbstzensur unterliegen, muss, um öffentlich zu werden, die Barrieren des individuellen Verstandes passieren und dazu bestimmte, nicht nur die Form betreffende Voraussetzungen erfüllen.

Der Rahmen, innerhalb dessen Bild und Rezipient aufeinander treffen, ist gegeben durch die Bewegung der rationalen Vernunft, die im Zeichen abstrakter Gesetze einerseits den Menschen aus der Naturverfallenheit führt, andererseits Motor der kapitalistischen Produktivität ist. Letztere schafft Fakten, die der Vernunft selbst widersprechen, denn so sehr sie den Menschen unabhängig von naturgegebenen Bedingungen macht, so geringfügig ist der Nutzen, den er aus ihr zieht, so sie sich als größte Materialschlacht aller Zeiten – mit entsprechenden ökologischen und politischen Folgen – entpuppt. Ihr stetig anwachsendes Potential führt nicht zur Entlastung der Menschen, sondern zur Anhäufung überflüssiger Müllberge, die darüber hinaus in Form der Werbung, der Auto- und Waffenproduktion zur existentiellen, menscheitszerstörenden Gewalt werden.

Die völlige Abhängigkeit von der Lohnarbeit, die neben der herkömmlichen industriellen Arbeit immer mehr – bis dato der Privatsphäre zugeordnete – Bereiche umfasst, zwingt uns, zur Bewältigung des Alltags Strategien zu entwickeln, die den Erfordernissen eines entfremdeten Arbeitsablaufes ebenso Rechnung tragen wie der Existenz eines dem eigenen Interesse zugrunde liegenden Selbstbewusstseins, das wiederum als die propagierte Freiheit des Einzelnen den ideologischen Kern der derzeitigen Gesellschaft bildet.

Diesen Strategien ist der widersprüchliche Charakter der Vernunft eingeschrieben: Ihre der Ökonomie unterworfenen Rationalität ist der Realität des Körpers, allgemeiner: der Natur entgegengesetzt, die aus ihnen resultierenden Handlungen und Wahrnehmungen bleiben als abstrakte Figuren und Konstellationen im Jenseits und erscheinen als leere Gesten oder bedeutungslose Ornamente, die allenfalls den Ort der Bedeutung markieren; letztere schlagen in – einem sinnentleerten Kult unterworfenen – Rituale um, insofern sie zwangsläufig auf dem Körperlichen basieren, jedoch müsste, um das zu verhindern und den Körper der Naturverfallenheit zu entreißen, dessen Rationalität erst erfunden werden.

Die Form solchen Widerspruchs unterliegt dem gesellschaftlichen Wandel und treibt diesen umgekehrt voran. Vermittelte sich die Entfremdung des Industriearbeiters von Produkt und Produktionsmittel geradezu sinnlich, insofern er sich unter der Herrschaft des Fließbandes zum auf winzigste Teilbereiche eingeschränkten Organ reduziert sah, das mit anderen zusammen der Abstraktion in der Masse unterlag, so zeugt die Erfahrung des Arbeitsprozesses im Zeitalter von Dienstleistung und High Tech von einem Perspektivenwechsel. Die zur Ausbeutung notwendige Organisation der arbeitenden Körper verschiebt sich von der Unterordnung des Einzelnen unter die Massendisziplin hin zur Nutzung des aus der Eigenverantwortung schöpfenden Potentials des Individuums; und letzteres geht umso eher in der Masse auf, als es sich mit seinem Nächsten unverbunden glaubt.

Die „monströse Figur“ der – den Menschen nicht einbegreifenden – Abstraktion hat ihre Form verändert. Die zu äußeren Institutionen geronnene Macht, die einst im Gleichklang mit den aus Leibern gebildeten geometrischen Mustern aus den Sportstadien oder den Revuen der 20er Jahre – Siegfried Kracauer analysierte diese 1927 in seinem in der Frankfurter Zeitung erschienenen Essay „Das Ornament der Masse“<sup>17</sup> – die Massen zum Zweck der Verwertung organisierte, beschränkt sich in zunehmendem Maße auf Abfallbeseitigung, Kontrolle, Sicherung und Abgrenzung der Produktion, deren Motor sie nicht mehr ist. Als solcher fungiert nun der Einzelne als Träger multipler Fähigkeiten und Funktionen. Er ist kreativ, flexibel und dadurch ökonomisch erfolgreich, sein Name ist beispielsweise „Baptiste de Loir, freier Schriftsteller und Marketingberater, erster Mieter im Sony-Gebäude auf dem Potsdamer Platz in Berlin“ und Model auf einem im Sommer 1999 erschienenen Plakat, das für die dortigen Neubauten warb.

Technologisch findet dieser Wandel seinen Grund in den geänderten Arbeitsanforderungen: War es einst „der Mensch als Massenteilchen allein“, der „reibunglos an Tabellen emporklettern und Maschinen bedienen“<sup>18</sup> kann, so fordern die neuen, dezentralisierten Arbeitsstrukturen „Menschen mit Charakter“<sup>19</sup>, die als selbstständige Einheiten vielfältige, jederzeit veränderbare Rollen übernehmen können.

Die der kapitalistischen Arbeit inhärente Entfremdung spiegelt sich also nicht mehr im Verhältnis des Einzelnen zur Masse, sondern reflektiert sich zunehmend im Individuum selbst. Während es in der umfassenden Mobilisierung seiner Potentiale genuin Menschliches wie Erfindungsreichtum, Kommunikations- und Anpassungsfähigkeit usw. zu perpetuieren scheint, opfert es dieses gänzlich dem Akkumulationsprozess.

Als Ausgangspunkt weiterer Betrachtung möge ein Aspekt dienen, der als „Biografisierung“ der unter dem Diktat der Lohnarbeit Stehenden bezeichnet werden kann.

Galt die Biografie im Arbeitsleben stets als Index für die jeweilige Verwertbarkeit, als Bringschuld gegenüber einer äußeren Macht, die aus dem schriftlich fixierten Verhältnis von Zeiten gesellschaftlich anerkannter Arbeit und so genannten „Lücken“ ihre Schlüsse zu ziehen wusste, mithin also als „negatives“, gegen den Betroffenen gerichtetes Verfahren, so erfährt sie zu Zeiten, in denen jeder sein eigener Unternehmer ist, eine Umwandlung; gleichzeitig verschiebt sich der Akzent vom Inhalt, den es gälte, möglichst bündig

---

<sup>17</sup> Siegfried Kracauer, „Das Ornament der Masse“, in: S. Kracauer, das Ornament der Masse [im Folgenden ODM genannt], Frankfurt 1977, S. 50 ff. .

<sup>18</sup> ebd. S. 53

<sup>19</sup> Stellenanzeige in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17.7.1999

nach außen hin zu verteidigen, auf die Art und Weise der Darstellung selbst, sich der Arbeitswelt zu präsentieren und Professionalität zu simulieren. Nun spielen die „Lücken“ einer Biografie keine Rolle mehr, so der biografisch festzuhaltende Inhalt überhaupt aufgehoben wird in der Repräsentation der Lebenszeit als Ganzes. Es gibt im Grunde genommen keine Lebensbereiche und -abschnitte mehr, die nicht verwertbar wären, es geht nur darum, dies entsprechend zu präsentieren. Auch ein Straßenmusiker taugt potentiell zum Kandidaten eines Traineeprogramms für Manager, hat er doch in der Konfrontation mit der Öffentlichkeit genug Mut und Durchsetzungsfähigkeit bewiesen, um zukünftig in geschäftlichen Angelegenheiten zu reüssieren.

Die Biografisierung markiert den Übergang von einem „negativen“, der Verteidigung des bisherigen Lebensweges dienenden, hin zu einem „positiven“ Verfahren, das auf unternehmerischer Aggression und Angriff beruht, weil es in ihm letztlich ums Ganze geht: Die Biografie stellt sich nicht mehr dar als Reihung distinkter Punkte und Abschnitte eines beruflichen Werdegangs, die stillschweigend einen jenseits davon liegenden, der direkten Verwertung entzogenen Privatbereich kennt – und voraussetzt –, sondern fällt nun zusammen mit der Lebenszeit als Gesamtes, die Reihe der beruflichen Eckdaten verschmilzt zum lebensumfassenden Intergral; die Momente und Abschnitte individuellen Lebens aber zergehen in der Belieblichkeit, wo sie als Verkäufliche in gleichen Maßen dem Tauschwert verfallen. Die in ihnen hervorgebrachten alltäglichen Gesten sind als zur abstrakten Hülle geronnene Pose, in denen sich der Einzelne der Öffentlichkeit präsentiert, zugleich Ausformungen eines Kultes um die der Vernunft entzogenen Körperlichkeit. Dieser spiegelt sich wider in der Verheißung der Authentizität des zur öffentlichen Projektionsfläche geratenen Körpers.

Unter der zentralen Organisation, die die Körper der Arbeitenden zerstückelte, um sie als Hebel, Pleuelstangen oder Schaltstellen innerhalb mathematisch festgelegter Steueroperationen in die stampfende Produktionsmaschine und deren Koordinaten zu integrieren, fand die damit verbundene Abstrahierung des Körpers ihren ästhetischen Ausdruck im Ornament der Masse: „Die organische Mitte ist herausgenommen und der unverbundene Restbestand nach den Gesetzen komponiert, die ein zeitlich wie immer bedingtes Wissen um die Wahrheit gegeben hat, nicht nach denen der Natur. Reste nur des menschlichen Komplexes gehen auch in das Massenornament ein. Ihre Auslese und Zusammenfassung im ästhetischen Medium erfolgt nach einem Prinzip, das die die Gestalt sprengende Vernunft reiner als jene andere Prinzipien vertritt, die den Menschen als organische Einheit bewahren.“ Umgekehrt erwies sich das Massenornament als „bare rationale Leerform des Kultes“ und damit als „Rückschlag in die Mythologie, wie er größer kaum gedacht werden kann.“<sup>20</sup> Die mit ihm verbundene Lobpreisung der Körperkultur bedeutete zugleich eine Beschlagnahme des Körpers im Sinne der herrschenden Marktordnung, mithin die Verhinderung des gebotenen Aufstandes gegen die körperliche Vernichtung im Kapitalismus.

Die High-Tech-Ära folgt gesellschaftlichen Mustern anderer Prägung. Wie ein zartes, aber undurchdringliches Gespinnst legt sich ein symbolisches Netz um die in ihrer Gesamtheit erfassten Körper der Arbeit, signalisiert deren allseitige Verfügbarkeit und Bereitschaft, sich in ein „Marktsegment“ einzufügen und zersetzt das Organische, das es zugleich in zeitlich und räumlich kontinuierlicher Form (scheinbar) zu seinem Recht

---

<sup>20</sup> Zitate siehe ODM S. 60

kommen lässt. Die Beliebigkeit menschlicher (Ver-)Äußerung, ihr völliges Aufgehen in bloßer, auf den Gestus reduzierter Form, kündigt von totaler Mobilmachung des gesellschaftlich dezentrierten und integralen Körpers im Geiste des Marktwertes. Die individuelle Existenz fällt zusammen mit ihrer zum Wert abstrahierten Leerform, nicht im Umweg über die Vermassung, sondern im direkten Kurzschluss aus Selbstverwirklichung und Vermarktung und der damit verbunden lückenlosen Erfassung des Einzelnen.

Was als „schmutziger Rest“ unverwertbarer Lebenssubstanz einst dem Privaten vorbehalten war, schließt nun die Reihe distinkter, im Öffentlichen verwertbarer Bereiche und wird zum Teil der dort stattfindenden Selbstinszenierung. Harmlose Gesten – ein Lächeln, ein Kuss<sup>21</sup> – verkommen zur Monstrosität, wo sie zum Bestandteil des vom Gesetz der Konkurrenz determinierten Dienstleistungsgebarens werden. Dem allfälligen Grinsen des Vertreters, seiner instanten Sprache sind selbst noch die Bettler unterworfen, die in den U- und S-Bahnen der Großstädte um Unterstützung bitten.

Einige sind dazu nicht mehr in der Lage: „Der ist ja schon tot“, sagt ein Fahrgast über einen, der nach Scheiße stinkt, von schorfigen Wunden übersät ist und sich im Zustand völliger Alkoholisierung kaum mehr aufrecht halten kann.

In dem scherzhaft geäußerten Satz kommt unbewusst die Grundstruktur verwerteten Lebens zur Sprache. Der Verweis ins Reich der Toten greift auf die kategorische Trennung gesellschaftlich-fiktiver, dem kapitalistischen Wahnsystem unterworfenen und organisch-realer Existenzform des Körpers zurück, wie sie sich konträr gegenüberstehen: Von der Seite des Realen her betrachtet, betreibt die kapitalistische Zweckrationalität nichts anderes als körperliche Vernichtung. Die rechnerische Grenzwertoperation gibt das Modell dafür ab, wie der zu Material gewordene Mensch überflüssig wird. Von der gesellschaftlichen Seite aus gesehen ist dessen konkrete Existenz notwendiges Substrat zur Realisierung des Mehrwerts. In seiner Bilanz erscheint sie in der abstrakten Form der Arbeitskraft.

Die ans Licht der Öffentlichkeit gelangende konkrete Existenz von Blut und Scheiße vermittelt sich dem Fahrgast als Schreckbild, der damit verbundene Affekt ist dem aus der Konfrontation mit Krankheit und Katastrophen resultierenden vergleichbar – eine jeder Beschreibung entzogene Ahnung, die über Vermittelbares wie Ekel, Mitleid oder Furcht hinausgeht.

Auch Erinnerungen aus der Kindheit evozieren das Gemeinte: Die langsamer werdenden, schlurfenden Schritte meines damaligen Arztes, der immer noch arbeitete, als meine Mutter mir sagte, dass er Krebs habe. Kurze Zeit später war ein anderer in seiner Praxis tätig. Das den kleinen Hang ins Tal hinunterkrachende, Gras und Büsche mitreißende Auto (hier vermischen sich Erinnerungen, pflanzliche Überreste sah ich zu einer anderen Zeit in einem Autowrack, in dem die Frau auf dem Beifahrersitz zu Tode gekommen war). Das unkontrollierte Fluchen meines Vaters, der in Richtung des Unfalls losrannte, um erste Hilfe zu leisten – was ich mir erst später habe zusammenreimen können; damals blieb ich lediglich allein auf der anderen Seite des Baches stehen.

Auf solche Weise in die äußere, dem Gesellschaftlich/Öffentlichen zugeordneten Ebene einbrechend, offenbart sich uns die rohe, der Verwertungsvernunft entzogene Existenz des Körpers als obszönes Moment, einen Affekt produzierend, der Zeuge eigener Gespaltenheit ist.

---

<sup>21</sup> als Beispiel seien die in Kreisen der Kultur- und Medienindustrie beliebten „französischen“, beidseitigen Wangenküsse genannt, deren Anhänger sich und ihrer Umwelt so ihre Weltoffenheit beweisen wollen.

Die Aussage „der ist ja schon tot“ ist in psychologischer Hinsicht Ausdruck der Verdrängung des Körperlichen aus dem Bewusstsein, die im Zuge der Disziplinierung durch die Arbeitswelt von uns gefordert wird. Zum Gespenst rationalisiert nur bleibt die unumgängliche Natur erträglich – was im erwähnten Beispiel sogar noch den Zweck erfüllt, die Woge des Schauderns zur Selbstvergewisserung zu nutzen, während man sich der erzwungenen Wahl der Gesellschaft<sup>22</sup> stellt: Man hat ja nun förmlich vor Augen, was ein Herauskippen aus dieser bedeutet und tut fürderhin gut daran, sich aus freien Stücken für die Unterwerfung unter ihre Gesetze zu entscheiden.

Diese, aus der Vergangenheit schöpfende Betrachtungsweise – denn Verdrängung ist Teil einer zu psychologischen Schichten sedimentierten persönlich-zeitlichen Entwicklung – konstituiert eine duale Personenkonstellation. Ihr Zugang zur Wahrheit findet statt, indem sie die betrachtete Situation vor einem bestimmten Hintergrund interpretiert und die daran Beteiligten entsprechend einordnet. Dies gilt auch dann, wenn anstelle des psychologischen ein anderes, beispielsweise politisch-moralisches Deutungsmuster (in diesem Fall entstünde eine Konstellation zwischen Täter und Opfer von Diskriminierung) herangezogen wird, dessen Bezug zur Vergangenheit sich ebenfalls verschieden darstellen würde. Nicht die psychische Vergangenheit des Sprechers, sondern die historischen Bedingungen gesellschaftlicher Ausbeutungsverhältnisse wären dann von Belang.

In einem radikaleren Sinn ist der Satz des Fahrgastes wörtlich zu nehmen. Er kommt dann – als zynische Bestätigung marktwirtschaftlicher Konsequenz – zur Deckung mit deren totalitären Ordnung, die das Leben zur Werbepropaganda einer Glanzwelt degradiert, in die Menschen als leblose Puppen hineingestellt sind. Als solche erkennbar werden sie aber erst in dem Moment, in dem sie aus der Öffentlichkeit, die sie einbindet, ausgestoßen werden und ihre phantasmatische gesellschaftliche Existenz gänzlich von ihnen abgezogen ist: „Der ist ja schon tot!“ Im Sinne eines „Es tut nicht mehr weh“<sup>23</sup> kehrt sich der Satz gegen denjenigen, der ihn ausspricht und wird Bestandteil resignativer Autoreflexion. Das Bild, das wir von uns abgeben, und das, welches wir wahrnehmen, durchdringen sich gegenseitig auf der Betrachtungsebene der Gegenwart.

Auf ihr erlangt der Text, aber vielmehr noch, wie später am Beispiel des Kinos zu zeigen sein wird, das fotografische oder sonst wie wahrgenommene Bild eine unmittelbare Aktualität<sup>24</sup>. Allgemein gesagt, lenkt sie, ohne beispielsweise den Umweg der Personifikation nehmen zu müssen, den Blick auf die „unscheinbaren Oberflächenäußerungen einer Epoche“<sup>25</sup> und darauf, wie sich in diesen der momentane Stand der gesellschaftlichen Situation reflektiert. Dabei offenbart sich die Struktur der äußeren Welt ebenso wie diejenige ihrer Wahrnehmung.

Weder moralisch verurteil-, noch im psychologischen Sinne entschuldbar, gerät das subjektive Verhalten zum Ausdruck einer sich zwischen den Polen Resignation und Widerständigkeit bewegenden Geisteshaltung. Möglicherweise befinden wir uns hier am Schnittpunkt von individueller Emanzipation und radikaler Gesellschaftskritik, an dem sich die Rückeroberung des Körpers und die Erkenntnis der äußeren Realität kreuzen:

---

<sup>22</sup> vgl. Kap.1

<sup>23</sup> „Es tut nicht mehr weh - ein Wirtschaftsfilm“ ist der Zwischentitel in Herbert Achternbuschs Anfang 1994 herausgekommenem Film „Ab nach Tibet“

<sup>24</sup> Kracauers „Ornament der Masse“ lässt sich als Verteidigung dieser – jeder Vorbehalte entkleideten – Betrachtungsweise lesen. Durch sie wird ein Zusammenhang zwischen optischer Oberfläche und der aktuellen Struktur des kapitalistischen Produktionsprozesses erst geschaffen.

<sup>25</sup> ODM S. 50



„Schau diesen Stein genau an, und nachher wirst du alles verstehen“<sup>26</sup>. Voraussetzung dafür ist, etwas sehen zu können. Was nach einer Selbstverständlichkeit klingt, scheitert, am Beispiel des Massenornaments betrachtet, am Paradoxon einer rationalen Figuration, die sich dem Bewusstsein derer verschließt, die diese hervorbringen. Doch sind die entsprechenden Darbietungen nicht zu denken ohne die Anwesenheit einer ebenfalls formierten, wenngleich auch privilegierten Zuschauer Masse. Sie wird kanalisiert durch die Tribünen, die ihr aber auch eine erhöhte Position verleihen und so den Blick aufs Ornament ermöglichen. Eingedenk der Zwiespältigkeit dieses Blicks, der einerseits, indem er die Muster rational erfasst, das Bild der Arbeit als ungeschminkte Realität wahrnimmt, andererseits dadurch „von der Veränderung der geltenden Ordnung ablenkt“<sup>27</sup>, dass er einem „götterlosen“ Körperkult verfällt, plädiert Kracauer in seinem Text für eine Entmythologisierung und Rationalisierung, die durchs Ornament der Masse mitten hindurchgeht und „den Menschen so herstellt, wie er aus der Vernunft ist“<sup>28</sup>. Es geht mithin darum, nicht hinter den gegebenen Stand der Erkenntnis zurückzufallen, wie sie aus der Vergegenwärtigung des Bildes der Arbeit resultiert, darüber hinaus gilt es, dieses zu überwinden. Kracauers Text ist aus einer Perspektive kritischer Distanz heraus verfasst, die erst das „ästhetische Wohlgefallen“ am Massenornament zur gegen die Massenarbeit gerichteten Waffe werden lässt. Das Massenornament erhält unter dem Focus dieser Betrachtung seine Transparenz, indem es sich formal jenseits organischer Konkretheit bewegt und erst in der Allgemeinheit abstrakter, geometrischer Verfahren zu sich findet. Aus deren Differenz zum erfahrbaren Leben ergibt sich das Spektrum möglicher Haltungen, die von der mythologischen Restauration des Körpers bis hin zur Negation verwerteter Arbeit reichen.

Der Umbau der Arbeitsgesellschaft hat die Möglichkeit, sich ihrer bewusst zu werden, entscheidend verändert. Die „Vermenschlichung“ der Arbeit mündet in den Zwang zur Selbstverwirklichung. Die Quelle des Mehrwerts gerät mehr und mehr in Deckung mit der Bestimmung der äußeren Form der Arbeit, die wiederum aus der Unbegrenztheit organischen Lebens schöpft. Das Verschwinden der Arbeit als dem Menschen äußeres Übel fällt jedoch zusammen mit der universellen Ausbreitung ihrer Wertkategorie, so dass ein ihr Jenseitiges grundsätzlich ausgeschlossen bleibt. Zumindest gibt es dort nichts mehr, was nicht als Eigenes verwertbar wäre.

Die darauf zielende Entwicklung, den Einzelnen zum Pionier der „neuen Arbeit“ werden zu lassen, liegt in der Kapitalakkumulation selbst begründet: Während die zur Mehrwert-erpressung nötige Arbeitskraft tendenziell überflüssig wird, werden alle, auch noch die illustersten Lebensbereiche der Verwertung unterworfen. Zukünftig geht es jedoch weniger darum, diese in die vorhandene Arbeitswelt zu integrieren, als vielmehr darum, den Einzelnen als „Baustein“ mit anderen zusammen das neue Universum der Arbeit in Eigeninitiative bilden zu lassen. In diesem Prozess des „Umklappens“, der Umkehrung der Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, wird das bisherige, integrale Arbeitssystem, das sich gleichzeitig in der mathematische Reihe der ihm einverleibten Lebensbereiche symbolisierte, zum allumfassenden Lebensintegral. Dessen Inhalt bestimmt

---

<sup>26</sup> Helmut Lachenmann, seinen Lehrer Luigi Nono zitierend, in: H. Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, Wiesbaden 1996, S. 302.

<sup>27</sup> ODM S. 62

<sup>28</sup> ODM S. 63

der Kurvenverlauf, wie ihn die zu Differentialen abstrahierten Individuen potentiell beschreiben.

Es liegt an jedem Einzelnen, die Fiktion der Arbeit am Leben zu erhalten, ein eigenes „Programm vom tätigen Leben“ zu entwickeln, wie es die Projektleiterin eines so genannten „Think tanks für Alternativen zu Lohnarbeit, Selbstausbeutung und ABM“ in einem Berliner Programmheft propagiert.

Ob im selbstvergessenen Dunstkreis großstädtischer Szeneblätter, ob in der vergleichbaren Werbung, „hier wird er geträumt, der Traum von der selbstbestimmten Tätigkeit“ und vorgestellt als „Modell des neuen Lebens und Arbeitens“<sup>29</sup>, dessen Kernpunkt die Auflösung der Grenzen zwischen dem produktiven und reproduktiven Bereich der Ökonomie bildet. Sind die Menschen in der totalen gesellschaftlichen Formierung durch industrielle Produktion einerseits und durch – deren Monotonie in den Feierabend transformierende – Freizeitindustrie andererseits bereits schon lückenlos erfasst, so entsteht nun eine neue Situation: In ihr bezieht sich die Totalität der Warenform nicht mehr nur indirekt auf die im Körper sich manifestierenden Lebensäußerungen, die sie in ein durch Reproduktion und Produktion bestimmtes Verhältnis zu den Gegenständen setzt, sondern direkt, indem sie seine alltäglichen Verrichtungen zu einem beide Bereiche einbegreifenden Netzwerk transformiert, dessen Struktur der Kalkulation unterworfen ist. Um beim erwähnten Beispiel der Projektleiterin zu bleiben, verknüpft sich Fahrrad fahren (anstatt Bus) wie von selbst mit der Kosten/Nutzen-Rechnung eines Fitnessstudio-Kunden, der Schönheit, Gesundheit und Trainingsgebühren auf einen Nenner zu bringen hat; eine mögliche Verzweigung bildet die Aussicht auf eine Jobkarriere als Fahrradkurierin, über die Kunden könnte man wiederum einen dokumentarischen Videofilm drehen, usw. .

In größter Selbstverständlichkeit entleeren sich private Kleinigkeiten quasi automatisch nach außen und verknüpfen sich umgekehrt zum Gespinnst aus kommensurablen Größen, das die nackte Existenz des Einzelnen umgibt.

Das im Selbstentwurf sich verwirklichende Subjekt der Arbeit ist Gegenstand eines Textes, der längst geschrieben wurde, bevor er von den Niederungen der Stadtmagazine aufgegriffen wurde. Er ist Teil eines innerhalb der Gesellschaft stattfindenden Kampfes mit seinen Errungenschaften und Rückschlägen, den es gilt, weiter voranzutreiben. Seinem momentanen Stand zu glauben, was durchaus mit dem im Gegensatz dazu stehenden Wissen zusammenfallen kann – so der Glaube eine äußere Angelegenheit ist –, ist die Kehrseite der eigenen Inszenierung auf der von unsichtbarer Hand bereitgestellten, öffentlichen Bühne, die der grenzenlosen Entfaltung der alltäglichen Gestik und Mimik, allgemeiner der sich zum Integral verdichtenden Äußerungen menschlicher Existenz Raum bietet.

Die gegenwärtige Situation spiegelt sich wider in der Struktur der Travestie und umfasst sowohl Künstlerin als auch die Zuschauer. Innerhalb ihres Raumes travestiert sich jene, während diese die Travestierung in der Betrachtung nachvollziehen. Es genügen die oberflächlichen Momente von Kleidern, Make-up und Gestik, um größtmögliche Verdichtung mit ebensolcher Variabilität zu vereinigen, d.h. mit ihrer Hilfe eine der gegebenen Geschlechterordnung entnommene Rolle überzeugend zu hypostasieren, um jederzeit tatsächlich oder auch nur potentiell die Perücke wechseln und eine andere Rolle behaupten

---

<sup>29</sup> Zitate aus: Zitty 15, Berlin, Juli 1999

zu können. Den Ort solcher Gleichzeitigkeit markiert der Körper des Transvestiten, als leere Mitte zum Träger reiner Außenwelt geworden, deren symbolisch besetzte Partikel sich zur jeweiligen Ganzheit verdichten und die entstandene Leerstelle entsprechend besetzen. Ihre Summe, zur geschlechtlich determinierten Camouflage geronnen, ist identisch mit der vorgestellten Rolle und entbehrt weiterer Bedeutung, allenfalls verweist sie als Kopie eines Stars aus der Unterhaltungsbranche auf ein weiteres Glied einer endenden Kette. Ihr Zweck besteht allein in der Definition ihrer selbst als Abgrenzung von anderen möglichen Rollenbildern, die der abstrakte Körper in der Travestie stets ebenfalls zu verwirklichen in der Lage ist. Deren Gesamtheit ist längst in der Vorstellungswelt der Travestie vorhanden und zwingt die Künstlerin zum Synchronismus mit vorgegebenen Mustern, seien diese imaginären, oder – wie die Leitmusik zum „Lipsync“ – materiellen Ursprungs.

Das Versagen des Synchronismus, die falsche Stimmlage in den Pausenansagen, die unangemessenen Körperproportionen, aber auch die Übertreibung offenbaren als Lücken im dicht gestrickten System der äußeren Attribute den realen Körper als obszönes Moment, das sich jenseits der travestierten Existenz befindet und in einem Spannungsverhältnis zur Perfektion der synchronen Mechanik steht: Als emotionaler Motor und Energiepotential der Travestie Quelle für Gefühle der Verruchtheit und befreiendes Lachen, für die Lust am Fummel und an dessen glamouröser Umgebung, birgt es möglicherweise ebenso den Zündstoff, die unter dem Zwang der Synchronisierung zustande gekommene Einheit zu sprengen, und die imaginäre Identität in Frage zu stellen, die durch Unterordnung der abstrakten, leeren Mitte des Körpers unter die vorgestellte Rolle einen vom Publikum geschiedenen „Anderen“ zu konstruieren versucht.

Der Raum der Travestie offenbart sich so nach zwei Seiten: Das aus dem Ungeordneten kommende Vibrieren, welches den längst gepflügten Gärten der Leidenschaft vorangeht, vermag sich jenseits der zwischen Künstlerin und Publikum liegenden Grenzen an den Rändern der Travestie einzustellen, an denen die die ordnenden Kräfte der Mechanik samt ihrer identitätsstiftenden Wirkung versagen – in den Lücken, die das aus Lidschatten, Strapsen, Lippenbewegung, Beinhaltung, usw. geknüpft Netz aufweist, um vielleicht nur auf das dahinter liegende Kleid sehen zu können, dessen Maschen wiederum zu durchqueren sind, usw. .

Umgekehrt ist die Leidenschaft selbst der Travestierung unterworfen und als Bestandteil der vorgestellten Rolle entsubstantialisiert wie diese insgesamt. Durch lückenlose Synchronisierung der sie meinenden, äußeren Bestandteile mit dem jeweiligen Muster aus dem imaginären Vorrat der Travestie eine virtuelle Einheit bildend, deren Bedeutung – von den realen Zuständen des Körpers kategorisch getrennt – stets nur auf sich selbst verweist, gerät Leidenschaft in Deckung mit ihrem eigenen Begriff. Ihr Bild offenbart eine Umkehrung, derzufolge nicht der Körper einen emotionalen Zustand zum Ausdruck bringt, sondern letzterer als vorgegebenes Muster einer Verhaltensweise zu einem die Körperoberfläche strukturierenden Element wird. Der Körper, als bloßer Exekutor eines Begriffs auf die jeden Gehaltes an Wirklichkeit beraubte Form purer Unterschiedlichkeit reduziert, gerät zum hohlen Faktum einer abstrakten Differenzqualität.

Als reiner, auf sich selbst bezogener Ausdruck, der die organische Mitte sowohl des Menschen als auch der ihn umgebenden Requisiten auf einen Nenner bringt und in der Projektion imaginärer Gestalten aufgehen lässt, ist die Struktur der Travestierung über ihre kabarettistischen Grenzen hinaus verallgemeinerbar und zum Bestandteil öffentlicher Selbstinszenierung geworden, welche zunehmend die Exekution des alltäglichen Ge-

schäfts zu begleiten hat. Die Strenge des Synchronismus, die die materielle Substanz von Kleidern, Make-up und Körper zur Camouflage von Geschlechterrollen geraten lässt, findet sich wieder bei der Formierung des in die Öffentlichkeit dringenden Privaten unter dem Diktat der Gesetze, die den wechselnden Faltenläufen der Mode folgen.

Jenseits des Individuums angelegt, betrifft die Travestierung Wahrnehmung und Darstellung. Den flexiblen Rollen des Einzelnen gesellt sich jene des Conferenciers oder Nummerngirls hinzu, denen die Aufgabe zufällt, die Welt der unendlichen Auftritte zu kommentieren und als einzelne Teile einem abstrakten Tableau einzugliedern: Spannend ist ein Jedes auf seine Weise.

Das Soziale, dessen zum abstrakt-geometrischen Muster geordneten Maschen die Einzelnen vordem notwendigerweise passieren mussten, hat eben diese Linien und Konturen verloren, um zur bloßen, die Gesamtheit des und der Menschen integrierenden Fläche zu werden, die als solche jedoch keinen Abdruck mehr auf dem Bild zu hinterlassen vermag, das den gesellschaftlichen Zwangscharakter der Arbeit gegenwärtig direkt vermittelt. Nach dem Verschwinden des Ornaments aus der Masse verschließt sich diese und wird, aus der Ferne betrachtet, zum opaken Gewusel.

Geschah die Betrachtung ihrer abgebildeten Bestandteile stets in Bezug auf das sie be- zwingende Gerüst, um Basis der Kritik werden zu können, so vermögen die davon befreiten Partikel von sich aus kein bildliches Zeugnis abzulegen von dem, was sie im Zuge der ihnen aufgetragenen Selbstverwirklichung zu verleugnen haben: Das Bild der stets noch gesellschaftlichen Arbeit, das sich unter solchen Bedingungen konkret und direkt zu vermitteln versucht, zerfällt unmittelbar innerhalb einer Gedankenwelt, die sich im Zuge partieller Emanzipation im fortgeschrittenen Maß der Bilder und Vorstellungen bemächtigt hat. Die ihm verbleibenden Trümmer der Massenbilder zergehen mit den Einzel- und Gruppenportraits im leeren Espresso, das unter dem Zeichen des Differentials materielle Anwesenheit markiert, ohne den bezeichneten Ort in der Wirklichkeit auszufüllen. Die Masken, unter denen organische Vielfalt als Verkörperung unendlichen Daseins zu imaginär verorteten Clichés gerinnt, verdichten sich selbst zunehmend bis zur Unendlichkeit. Ihre Differenzierung zielt auf einen Grenzzustand, in dem die Travestierung total geworden ist und der „schon tote“ S-Bahn-Alkoholiker im raschelnden Gewand einer geisterhaften Erscheinung wiedergeboren wird: Ganze, körperliche Präsenz, die als besondere in den öffentlichen Teil der Welt eingeht, und gleichzeitig körperloses Event innerhalb des integralen Netzwerkes sämtlich möglicher Erscheinungsformen, das diese Welt wie ein Gespinst umgibt und zur Travestie ihrer selbst werden lässt.

Das im Inneren verortete Bewusstsein ist sowohl Instanz der Travestierung als auch deren kritisches Moment; einerseits Träger der jener vorhergehenden Imagination als Ein- und Ausgangstor an der Grenze zwischen Innen und Außen, das zu durchschreiten ist, um in beide Richtungen zu kommunizieren<sup>30</sup>, andererseits in das dabei ablaufende Spiel Eingeweihtes, das zu durchschauen mitnichten dessen Ende bedeutet, sondern es vielmehr zur Vollendung treibt. Gleich dem Cineasten, der sich vor bespielter Leinwand noch im Glauben an die projizierte Welt verliert, um sich davon mit dem Verlassen des Kinosaals automatisch zu distanzieren, behauptet sich das selbstbewusste Individuum der Gegenwart in kritischer Distanz zur travestierten Realität, in die es gleichzeitig in der vollen Montur seines Körpers eingeht. Einerseits ist ihm in seiner inneren Haltung der konkrete Bezug

---

<sup>30</sup> insoweit es sowohl die Wahrnehmung der Außenwelt als auch die Art und Weise des persönlichen Auftritts in dieser bestimmt

zur Gegenwärtigkeit der Materie, die dem irrationalen Glauben verfällt, verstellt –im Gegensatz zum Kinobesucher bleibt ihm der Ausgang verwehrt (in dieser Hinsicht ist die Welt nicht nur aufgrund kommunikationstechnologischer Fortschritte cineastisches bzw. allgemeiner: medial vermitteltes Ereignis geworden) –, andererseits vermag sich dieses Innere als Fluchtpunkt abstrakter Selbstbestätigung zu jener Hybris aufzuschwingen, dem äußeren Gewand jede Fülle abzusprechen und zum bloßen Schein zu deklarieren, um sich selbst spiegelbildlich zur erkannten Leere als überragende geistige Entität zu etablieren.

Travestierung schlägt sich als Mimesis am kapitalistischen Arbeitsalltag in Wahrnehmung und Produktion von fotografischen Bildern nieder als Espresso der Beliebigkeit; insofern diese gleichzeitig Absenz und Präsenz des Bildgegenstandes zur Schau stellen, verweisen sie auf den Kern der neuen Arbeit, d.h. die Paradoxie von Flexibilität auf der einen und Fixierung durch geforderte fachliche Identifikation auf der anderen Seite.

Ein solcher Zustand ergibt sich nicht mehr aus der Rationalität, wie sie sich in der räumlichen Anordnung von Linien und Punkten innerhalb eines linearen Zeitkontextes äußert, als vielmehr aus dem Verhältnis, in dem die unbegrenzten, zeitlich/räumlichen Konstellationen zu einem Denken stehen, das sich, ihrer bemächtigend, als über Zeit und Ort erhabenes Zentrum behauptet, und zugleich die Funktion von Gedächtnis und Scharfrichter übernimmt.

Diese Relation stülpt sich als geistige Größe über den Rahmen, der in der Unterbrechung des linearen Zeitstroms die Bilder räumlich kadriert und so – im Falle von Foto- und Kinematografie – fotografisch fixiert; sie diktiert als unausgesprochene Übereinkunft die Bedingungen von Wahrnehmung und Äußerung innerhalb des gesellschaftlichen Raumes. Die Bilder sind charakterisiert durch eine Außenseite, deren Kennzeichen die Hypertrophierung ihrer konkreten Gehalte ist, und eine Innenseite, die solche Überfülle als Hohlform entlarvt. Ihre Realisierung bewegt sich zwischen den dadurch determinierten Polen einer penetrierenden Anwesenheit einerseits, die sich als permanenter Strom unter gellendem „Hier“-Schrei ins öffentliche Leben ergießt, um so den in Cineastenzirkeln gerne zitierten „Hunger nach Bildern“ zu stillen, und der einem leeren Minimalismus frönenden Ödnis andererseits, Resultat universaler Idiosynkrasie, das als zum Selbstzweck gewordenen Gestaltungsmoment die nicht minder libidinös besetzte Kehrseite der Aufdringlichkeit bildet.

Die bewusste Ausweitung der Möglichkeiten der Kadrierung, die unscharfen Aufnahmen, schrägen Positionen oder auch Achterbahnfahrten der Foto- und Filmkameras als Versuch oder vielmehr Behauptung größtmöglicher Durchdringung der Realität markiert ebenso wie die bereits erwähnte Exponierung des „Laien“ als Model, umgeben von banalen Alltagssituationen, die Tendenz, kein Detail der Wirklichkeit entwischen zu lassen, um das Bild bzw. die Bilderfolge damit voll zu stopfen, ihm jegliches Moment abstrakter Koordination als Spur gesellschaftlicher Provenienz auszutreiben und es – im Falle des Portraits – als authentische Darstellung individuell zu verortender Lebenskunst zu präsentieren.

Das schließt nicht die Einbeziehung stilisierter Formen aus, so beispielsweise die aus der Masse gemittelten Models kaum von den Werbeflächen verschwinden werden; doch gerät deren Verwendung zum augenzwinkernden Zitat, das sich dem „demokratischen“ Netz der überzeitlichen Erscheinungen und Wahrnehmungen bruchlos eingliedern lässt und schon zur Innenseite des Bildes schießt. Unterstützt wird die Explosion konkreter Fülle durch enorm erweiterte Zugriffsmöglichkeiten auf archivierte Material; die unterschied-

lichen Zeitebenen werden so zu gleichzeitig wahrnehmbaren, sich auf einer Stufe mit der Gegenwart befindenden Geschehensabläufen egalisiert.

Umgekehrt eignet der zum Integral hin getriebenen, nichts mehr auslassenden Kommunikation über Bilder – nicht nur angesichts von gewissen, dem Selbstzweck minimalistischer Reduktion verfallenen, Attitüden – Blindheit respektive Leere als Mimesis von Verleugnung, ja geradezu Annullierung des Körpers im idealen Grenzwert des rationalisierten variablen Kapitals. Dessen Exekution findet nicht trotz, sondern wegen des der Sachverhalte bewussten Denkens statt, das in der Konstatierung des Gegebenen gefangen bleibt. Die daraus resultierende Behauptung der Ausweglosigkeit findet sich beispielsweise wieder im Verweis auf Quote und Publikum, mit dem die Hersteller und Verwalter des Bildes, d.h. die auf professionelle Weise mit Film und Fotografie beschäftigten ihr Tun zu rechtfertigen pflegen, ob dessen windigen Charakter sie sich andererseits erstaunlich häufig im Klaren sind. Umso eher sie ihren eigenen Produkten mit profund begründeter Verachtung begegnen und so den Grundstein ihres virtuellen Zerfalls legen, umso vehementer betreiben sie doch deren Ausstoß.

Manchmal ist ihren Bildern die Struktur der Travestie, ihr Spiel mit der Gleichzeitigkeit von „Da-“ und „Fortsein“ quasi wörtlich eingeschrieben und schlägt sich beispielsweise nieder in der Wahl des Sujets: Fotos von Todeskandidaten aus amerikanischen Gefängnissen, wie sie in den letzten Jahren immer wieder als „avanciertes“ Werbemittel einer mit Bekleidungsmitteln handelnden Firma eingesetzt wurden, erinnern an das „der ist ja schon tot“ des Fahrgastes und geben das Muster ab für die allgemeine Situation.

Ebenso wie sich darin die Existenz stets nur in Form ihrer gleichzeitigen Extinktion gesellschaftlich (ver)äußern und dadurch etablieren kann, trägt ihre Fixierung im Bild als Kehrseite der behaupteten Authentizität des Lebendigen die Male des Todes, ein Resultat der libidinös besetzten Verbissenheit, die danach trachtet, jeden lebendigen Zug aus ihrer Abbildung zu eliminieren.

Was verbirgt sich hinter diesem „lebendigen Zug“? Abstrakt betrachtet, öffnet er den utopischen Raum zwischen hyperkonkreter Präsenz und vergeistigter Absenz, um entgegen der Polarität, wie sie in verschiedenen Bereichen zum Ausdruck kommt – als Dualität öffentlich/privat, Glauben/Denken, konkrete Fülle/abstrakte Leere, außen/innen, usw. – die tatsächliche Vielheit von Zwischenstufen zu etablieren, auf deren Ebenen die Wirklichkeit verortbar sein könnte, ohne in der eigentümlichen Mischung aus Zwang und Schicksal unterzugehen, die ihr Äußeres zur Kriegsbemalung werden lässt, das innerlich zum Nichts implodiert. Das bedeutet, jenseits der aus der Travestie geborenen Bilder zu gelangen, und die Vorraussetzungen dafür zu schaffen, unter denen etwas zu sehen oder zu hören sein wird.

Die dabei geforderte Haltung aber vermittelt sich nicht in der Kultivierung einer um Selbstbestätigung kreisenden Distanz, dann schon eher in der Überidentifikation mit den Mechanismen der Travestie, der Anwendung ihrer Methoden zum Zwecke der Täuschung, auch der Gier nach Verkleidung: Ja, ich will auch noch das bieder Geblümte, den frivolen Lederfummel, Adornos Glatze, die Handwerkerjacke, das strenge Sonntagskleid... .

Auch im „wirklichen“ Leben gerät die Verknüpfung kapitalistischen Alltagsgeschehens mit Inszenierungseffekten potentiell zum Bumerang: Partielle, den Betrieb hemmende

Fehlproduktion<sup>31</sup> ist die Folge<sup>32</sup>, die ebenso wie destruktive Aktionen, durchgeführt von als besorgten Bürgerinnen verkleideten Attentäterinnen Zeugnis dafür ist, dass die Perücken falsch sitzen können.

---

<sup>31</sup> im Gegensatz zur vordem genannten, aus der Abhängigkeit vom Wertgesetz und dem darauf aufgebauten Wahnsystem resultierenden, totalen Fehlproduktion des Kapitalismus

<sup>32</sup> beispielsweise dann, wenn die Vortäuschung nicht vorhandener Sachkompetenz an neuralgischen Punkten zu Ausfällen führt

## 5. Zwei Filme von Stefan Hayn

Der Zusammenhang zwischen Offenbarungszwang und Selbstverstümmelung, den der Autor Copi in seinem Theaterstück „L' homosexuel ou La difficulté de s'exprimer“ 1971 aufzeigte, erweist sich heute als kluge Voraussicht auf einen gesellschaftlichen Zustand, der auf die ans Öffentliche dräuende Intimität der Individuen setzt, um deren Existenz gleichzeitig aufs Spiel zu setzen.

So sehr der auf Copis Vorlage basierende Film „Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken“ stilistisch und inhaltlich im Gegensatz zu seinem Vorgänger „Ein Film über den Arbeiter“ zu stehen scheint – hier Inszenierung künstlicher Beziehungs-, dort Dokumentation situationsbedingter Arbeitsverhältnisse – sind beide doch aufeinander verwiesen und verschränken sich in der kinematografischen Projektion vom Bild der Arbeit, so diesem Bild nicht schon selbst alle Züge der Arbeit eingeschrieben sind, und es zur Gänze darin aufgeht. Der den „Dreizehn Regeln...“ eigene Witz schiene sodann dem Betrachter unerreichbar, die im „Film über den Arbeiter“ angelegte Travestierung von Person und Umgebung – wie sie in den „Dreizehn Regeln“ zur Explosion kommt, wäre nicht mehr wahrnehmbar.

Überzeugt „Ein Film über den Arbeiter“ durch Autorität, wo sich die Oberfläche öffentlicher Selbstinszenierung hinter der Authentizität der vorgestellten Situation versteckt, so entsteht die Projektion eines travestierten Bildes der Arbeit als dessen Negation, insoweit hier das dokumentarische Abbild explizit verweigert bleibt. Dennoch führte eine derartige Betrachtungsweise zur Entschärfung, wenn nicht Preisgabe eines Projektes, das die Frage nach dem Funktionieren des Filmes umdrehen könnte, um sie als politische wiederum neu zu formulieren: Wie funktionieren wir als Publikum?

Die Schwierigkeit sich auszudrücken ist dem „Film über den Arbeiter“ inhärent. Sie steht in engem Zusammenhang mit der Problematik dokumentarischer Filmkonzeption und deren Vorgehensweise, die technischen Möglichkeiten der exakten, nichts auslassenden, zeitlichen Registrierung zu nutzen, um das gewonnene Material als projizierte „Realität“ der allgemeinen Wahrnehmung zugänglich zu machen.

In einer gesellschaftlichen Epoche, deren Oberflächenbestandteile der lückenlosen Erfassung durch die bildliche Imagination unterliegen, so dass ihre Wahrnehmungs- und (Ent-) Äußerungsstrukturen – sich direkt (d. h. unter Umgehung abstrakter Ordnungskriterien) auf eine so genannte „Realität“ beziehend – quasi die Methodik des dokumentarischen Blicks übernehmen, gerät der Dokumentarfilm mit seiner Fähigkeit die physische Realität zu enthüllen<sup>33</sup> in eine Krise. Er verfällt dem Spiel aus (leerem) Espresso und (totaler) Zersetzung, die der Travestie als Rahmenbedingung von Wahrnehmung und Erscheinung eigen ist. In seiner innigsten Beziehung zum Detail der Wirklichkeit begeht er den Verrat an diesem und dieser insgesamt. So liefert er jedes Detail als – vom Anderen geschiedenes – Besonderes der Vergleichültigung aus, indem er es mit einem in zunehmender Weise medial geschulten Publikum konfrontiert: Was dieses als „spannend“ deklariert, dient ihm gerade mal als Futter zur Linderung gepflegter Langeweile. Andersrum formuliert, findet so die imaginäre, im Glauben stattfindende Bewältigung der Realität ihre filmische Entsprechung in der Synchronisation gegebener, dem Integral der Erscheinungswelt entstammender Oberflächengehalte mit der im Bewusstsein gespeicherten, sich aus der Verknüpfung zwischen Bild und Begriff ergebenden Rolle (sei es ein Protagonist,

---

<sup>33</sup> Siegfried Kracauer misst in seiner „Theorie des Films“ das Medium Film an genau diesem Vermögen.



eine Landschaft oder irgendein Detail); das „Funktionieren“ des Films wird zum totalitären Vorgang, der die von der Wirklichkeit hervorgebrachten Linien und Flächen, sowie ihre übergeordneten Kategorien zu Bestandteilen seines unbegrenzten Fundus' macht.

Diese „eine“ als einzige Wahrnehmungsweise radikalisiert die Universalität des kinematografischen Automatismus, die uns im Moment der Vorführung an die Entität der mechanisch induzierten Film- als Vorstellungswelt glauben lässt, und stellt gleichzeitig das Kino selbst in Frage.

Während sich letzteres sowohl in der Wahl seiner Gegenstände als auch technisch-formal qualitativ und quantitativ ausbreitet, zerbrechen die Filme am Zwang zur Affirmation des Bestehenden, zur immergleichen Wiederholung so genannter „Realität“ vor den Augen eines Zuschauers, der sich des Falschen mit einem Zwinkern entledigen zu können vermeint.

Haben die Menschen der neuen Arbeitsgesellschaft (zwangsläufig) ein Bewusstsein von sich gewonnen, das sie unter den gegebenen Bedingungen im leeren Raum körperloser Identität gefangen hält, während sie sich in ihrer Fülle dem Irrtum hingeben, so hat das Kino das Seine dazu beigetragen<sup>34</sup>. Wo es sich mit Haut und Haaren der menschlichen Emanzipation verpflichtet, verlangte seine Radikalisierung nach Ausdehnung über die durch Leinwand und Kinosaal gesetzten Grenzen hinaus.

In guten Momenten wächst dem „Film über den Arbeiter“ solches zu, und die konkret gemeinte Frage „Was tun?“ steht greifbar in dem Raum, in dem der Film soeben gelaufen ist<sup>35</sup>.

Scheitert diese Überschreitung, könnte der resultierende Rückschlag indes größer nicht sein: In dessen Folge verkümmerte das im Realismus verankerte Kino zur bloßen, optoakustischen Ausstaffierung eines ihm jenseitigen Textes, sei er dokumentarischen oder fiktionalen Charakters; wobei die strukturellen Elemente, die den Spielfilm charakterisieren – seine Unmittelbarkeit beispielsweise im Zugriff aufs Unterbewusste<sup>36</sup> – in analoger Weise zur kalkulierbaren Masse geraten, über die Publikum und Macher gemeinsam verfügen – als Agenten des großen Buchhalters, der diesen, dem Film übergeordneten Text zu verantworten hat.

Jene guten Momente zu retten, in denen „Ein Film über den Arbeiter“ sich selbst überschreitet – und nur darin vermag er zu bestehen – bedeutet, ihn der Befangenheit zu entreißen, wie sie aus seiner im filmischen Bild der Arbeit gründenden Unmittelbarkeit als wahrem Dokument von Gegenwart resultiert.

Nur im Kontext der Brüchigkeit der Travestie vermögen die Gehalte des Films nach außen zu dringen; verschwindet der Zugang zu ihrem Theater hinter der Sinn- und Wahrhaftigkeit einer vorgestellten Situation, so verschließen sich die nach oben gelangenden Punkte und Linien zur undurchsichtigen Fläche.

---

<sup>34</sup> Dies, insoweit sich in vielen verbindlichen Filmen die Tendenz zur individuellen Behauptung des Menschen gegenüber den Zumutungen des Massenzwangs niederschlägt: in den Großaufnahmen von Dreyers „La passion de Jeanne d'Arc“, einigen Experimentalfilmen der 60er Jahre, usw.

<sup>35</sup> Ein Teilnehmer des Reichenower Dokumentarfilmfestes im Dezember 2000, auf dem der Film zu sehen war, formulierte seinen Eindruck so: „Die genaue, schmucklose Erzählung hat das Gewicht einer menschenschweren Last, von der der Filmemacher und seine Zuschauer sich gleichermaßen befreien wollen“ (Rainer Komers, private E-Mail vom 12.12.2000).

<sup>36</sup> das im trivialen – von der Mehrzahl der Filmemacher gepflegten – Jargon unter den „Gefühlen des großen Kinos“ Subsummierte, das üblicherweise durch den Gebrauch irgendeiner Musik herbeigezwungen wird.

Vor diesem Hintergrund ist das zu Beginn stehende Bild der Tapete in „Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken“ alles andere als eine minimalistische Geste. Vielmehr insistiert der Film an dieser Stelle auf die Hingabe an die Oberfläche, die der Travestie zur Schärfe gerät<sup>37</sup>.

Das heißt, auf bedingungsloses Sehen und Hören zu bestehen – als Ausgangspunkt für den Genuss, sich die Vielfalt der gegenseitigen Bezüge des filmisch erfassten Materials zu erschließen. Die Tapete als den Blick versperrender Paravent wird später zum Muster im Hintergrund. Es gibt dann nichts mehr preis von seiner Herkunft als in Bahnen geklebte Gesamtmontage aus Einzelornamenten, deren Ränder – durch Versatz der Tapetenstücke zueinander – Spuren der Arbeit aufweisen. So mag ein Film aktuell beginnen.

Vor dem Muster offenbaren sich die Körper in wechselnden Kleidern der Außenwelt; sich ihrer Oberfläche hinzugeben, heißt gleichzeitig, sie dem allgemeinen Bedeutungszusammenhang zu entwenden, und so viele neue Verknüpfungen wie möglich zu finden – das bedeutet das Gegenteil von Fetischisierung im Sinne der Unterordnung unter das eine Gesetz.

Der Ort, den das Kino nicht zu erreichen vermag, ist besetzt von einem im Denken der Menschen verankerten Text, der stets schon vorher da ist. In welchem Verhältnis wir zu ihm stehen, ist eine Frage individueller und gesellschaftlicher Emanzipation und schlägt sich nieder in der Relation von Film und Sprache<sup>38</sup>.

Gelingt es, die Spannung aufrechtzuhalten, wie sie aus der Präsenz eines nach außerhalb des Filmgeschehens weisenden Textes erwächst, der gleichzeitig autonomer Bestandteil einer zur Distanz gegenüber dem gesellschaftlichen „großen Text“ drängenden Oberfläche ist? Anstatt den Text im von Konventionen gedeckten Kurzschluss zu entsorgen, erschiene Film sodann als adäquates Mittel, ihn neu zu denken und so zu überprüfen, kurz: ihn jenseits ironischer Distanz ernst zu nehmen.

In der Montage von „Dreizehn Regeln...“ gehen die Texte von Ad Reinhardt und Copi mit Kostümen, Gestik und Mimik der Schauspieler sowie mit der Requisite funktionale Beziehungen auf unterschiedlichen – psychologischen, räumlichen, rhythmischen, um einige zu nennen – Ebenen ein<sup>39</sup>. So findet an zwei Stellen die Problematik des Sich-

---

<sup>37</sup> vgl. Kap. 4 dieses Textes

<sup>38</sup> In diesem Zusammenhang sei auf die Affekte verwiesen, die die Anwesenheit sprachlicher Texte im Tonfilm stets begleiten: Entweder erscheint ihre Abwesenheit unerträglich (wofür die heutige Nachrichtenästhetik in ihrer Tendenz zum „Zerquatschen“ der Bilder ein Beispiel abgibt) oder umgekehrt ihre Anwesenheit (was zur Fetischisierung der übrigen Bilder und Töne führt). Die Aversion dagegen, Filmgeschehen und Text ernsthaft in Verbindung treten zu lassen, verrät etwas über die im Warenverhältnis befangene, gesellschaftliche Denkstruktur, in der die Trennung von Sprache (in ihrer Funktion als Träger abstrakter Wahrheit oder zumindest der Möglichkeit davon) und sich konkret äußernder Wirklichkeit (der Körper als imaginärer Repräsentant des Falschen) stets aufs Neue reproduziert werden. Das begründete Misstrauen am falschen Verhältnis beider als Versuch individueller Rettung schlägt um in Affirmation des Falschen selbst.

<sup>39</sup> Dabei bewirken die in den Film eingehenden Bestandteile eine Verknüpfung dieser Ebenen. Deutlich wird dies beispielsweise an der räumlichen Bewegung der Figur Garbos, psychologisch charakterisiert als die „Dame von Welt“, die ins Reich der „häuslichen“ Madre einzudringen versucht. Im zweigeteilten Raum erscheint die linke Seite als Ausstaffierung eines eher bodenständigen Milieus, dahingegen präsentiert sich die rechte Seite in weltläufiger Eleganz. Während Madre die linke Seite erst zum Schluss – in einer Art resignativen Hinwendung zur Garbo – verlässt, bewegt sich letztere, rechts beginnend, in einer Art Kreisbewegung durch den gesamten Raum. Die Figur der Garbo, die den gesellschaftlichen Text souverän beherrscht, sich jeder Landessprache flexibel anzupassen vermag, etc., erscheint als diejenige, die den Raum als einzige zu umfassen in der Lage ist und dabei zum Katalysator wird, unter dessen Wirkung insbesondere die männlichen Nebenrollen zur Entfaltung kommen: Deren Auftritt ordnet sich einerseits der im Sprachen-

Äußern, auf die die Texte selbst an verschiedenen Stellen durchs Stilmittel der Übertreibung reagieren, ihren expliziten Wiederhall im Bild von Kleidern, die als Schnittpunkt von Präsenz und (Abwesenheit markierender) Flexibilität elementares Bestandteil der Travestie sind: Madres Absage ans Reden: „We can talk as much as you like but it isn't words that change the world“, fällt, während sie Garbos Mantel an den Bügel hängt. Garbos Liebesangebot an Irina (eingeleitet durch: „Lassen Sie mich mit ihr sprechen!“) erscheint exponiert im japanischen Kleid (an dieser Stelle sei ein doppelbödiges Verweis auf die japanische Filmgeschichte und deren zur Verkitschung tendierende Rezeption in Europa unterstellt).

Wo die Beziehung des Textes zum filmischen Plot, zum im gesellschaftlichen Denken gebetteten, und dort als Text abrufbaren Handlungsverlauf, im ersten Fall unangetastet bleibt, zeigt sie sich in letzterem Beispiel zeitlich-logisch gebrochen durch den direkten Schnitt von Smoking auf Kimono. Die dadurch bewirkte Unterbrechung der Linearität findet sich offensichtlich in vielen Aspekten des Films wieder, beispielsweise in der partiellen Nichtidentität von Rollen und Schauspielern, oder in der Künstlichkeit der sich durch das Theaterstück ziehenden Textpausen. Gleich fragmentierten, aber in sich geschlossenen Schollen, deren Ränder von ihrer in den flüssigen Zustand übergehenden (chemischen) Substanz umgeben sind, die sie sowohl trennt, als auch in die Lage versetzt, stets neue Relationen zueinander einzugehen, bewegen sich die zur Oberfläche gefrorenen Bestandteile innerhalb eines zeitlich-räumlichen Kontinuums, das weder der Authentizität als Glauben an die Wirklichkeit noch der imaginären Ausstattung eines der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammenden Textes als Fiktion gerecht werden will. Es ist jedoch im Kinosaal vorhanden.

In solcher Distanz zum Dokumentarischen ebenso wie zur (totalen) Inszenierung scheint ersteres wiederum zu seinem Recht zu kommen: Das technische Vermögen der filmischen Aufnahme zu beinahe beliebig genauer Registrierung, das sie der Variabilität von zeitlicher Einstellungslänge und optischer Einstellungsgröße verdankt, erlaubt die Wahrnehmung von Abweichungen und Besonderheiten auf den Grenzen der Oberfläche – Abweichungen sowohl von den inneren Gesetzen des Films, als auch vom äußeren, gesellschaftlichen Gesetz der Konvention –; doch entspricht dies hier mitnichten einem dokumentarischen Blick auf die Wirklichkeit.

Das dabei enthüllte Spezielle, indem es sich als das Einzigartige des jeweiligen Schauspiels (in der Artikulation der Sprache, der Mimik und Gestik) innerhalb des Kammerspiels der Travestie offenbart, bildet stets nur eine neue Schicht im Spiel der Oberfläche, das sich so lediglich in seiner Opazität als durchsichtig erweist.

Das Besondere des Schauspiels wird sichtbar als solches nur in seiner Rückbindung zum Text, der sich im Körper der Schauspieler manifestiert.

Von strategischer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die sich zwischen Tapete und Theaterstück schiebenden, dokumentarisch angelegten Szenen. Sie zeigen verschiedene Personen, die in voneinander abgetrennten Passagen einen Teil des Textes von Ad Reinhardt „Thirteen rules towards a code of ethics for fine artists“ (größtenteils in deutscher Übersetzung) zitieren<sup>40</sup>. Mit Handkamera gefilmt, exponieren sie die jeweilige Si-

---

wechsel angelegten Rhythmisierung des Theatertextes unter, und treibt ihn andererseits voran (durch Einführung einer dritten Sprache bzw. eines Idioms).

<sup>40</sup> vielleicht ist die letzte Einstellung des Films („Irinas Monolog“) im gleichen Zusammenhang zu sehen

tuation als besondere im Maß der Distanz von Text und Vortragendem, aber auch vom Abstand beider zur sie umfangenden Welt als imaginäre, filmische Wirklichkeit.

Was sich hier als Identifizierung des Menschen im Konkreten, als Teil realer Umgebung darstellt, und damit dessen Bewegung von innen nach außen nachvollzieht, „klappt um“ mit dem Schnitt ins Theatergeschehen<sup>41</sup>: Ein umgekehrt verlaufender Vektor setzt am Außen der Schauspieler an und verweist auf innen liegende Schichten; von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang selbstverständlich das Fehlen der akustischen Umgebung oder auch nur einer Andeutung davon.

Dem Text, der in beiden Richtungen zum Vehikel wird, kommt dieses Umklappen im Schnitt zugute: Indem er im wahrsten Sinne des Wortes „dazwischen“ gerät – zwischen Innen und Außen, Verkörperung und Vergeistigung, Fiktion und Authentizität – gewinnt er als dem allgemeinen, gesellschaftlichen Text entrissener (und als dieser auf jenen zurückstrahlend) den oben so bezeichneten „lebendigen Zug“<sup>42</sup>, der ihn zur Eigenheit gravitieren lässt, um im utopischen Raum die Frage nach mehr aufzuwerfen, oder nach „allem“ im Sinne der Wirklichkeit.

Während dem bewegten Bild zunehmend der Blick aufs Besondere versperrt bleibt, vermag es so dennoch die allgemeine Struktur zum Besonderen zu zwingen. Deren Totalität im Anspruch, die einzige Möglichkeit darzustellen, reflektiert sich im leeren und stillen Raum, dessen Unerträglichkeit es weder zu affirmieren noch zu mildern gilt (Wo bleibt hier die Musik?)<sup>43</sup>. Hier setze eine mögliche, dem Film jenseitige Veränderung an.

Es ist die Form des Ausdrucks selbst, die im Bild der Arbeit zergeht. Wo dieses zunehmend die Oberfläche der Wirklichkeit einzuschließen vermag, wird es darüber hinaus zum Bestandteil des Potentials an Vernichtung, welches der Arbeit als Ware innewohnt. Die physische Realität dem auszuliefern, weigern sich die beiden Filme auf unterschiedliche Weise. Während „Dreizehn Regeln...“ den Text aus seiner Verankerung im Allgemeinen heraus bricht, um ihn jenseits gesellschaftlicher Verantwortung neu denken zu lassen, belässt ihn der „Film über den Arbeiter“ genau dort, um der Behauptung der Negation das nötige Gewicht zu verleihen, nach „außen“ zu gelangen, um seiner Verantwortung im Gesellschaftlichen gerecht zu werden.

---

<sup>41</sup> Vielleicht müsste in diesem Zusammenhang der zwischen der letzten Einstellung des „Ad Reinhardt-Teils“ und der „Anklopf-Szene“ des „Copi-Teils“ (Totale des Theaterraums) gelegene Monolog eine gesonderte – hier nicht geleistete – Betrachtung erfahren; seine Wirkung beruht mutmaßlich auf seiner Funktion als Relais zwischen den Teilen.

<sup>42</sup> vgl. S. 22 dieses Textes

<sup>43</sup> Der Samtvorhang, der mit der Tapete um die Besetzung der Hintergrundfläche konkurriert, bedämpft sowohl Licht als auch Schall. Sein Bezug zur „weltläufigen“, vom gesellschaftlichen Text innervierten Garbo ist – insbesondere während des ersten Teils der Theaterszene – offenkundig, ebenso ihre Bemühung, von ihm zu entkommen, auf die Seite der Tapete. Warum? „You must admit, that it is very discouraging sometimes“ – will meinen: das Leben in der Leere, für die Sibirien einzustehen hat; oder zumindest das Bewusstsein davon. Der Wechsel gelingt erstmals nach Madres Zurückweisung: „...but it isn't words, that change the world“ (anschließend Schnitt auf Garbo, halbnahe wie zuvor, nun aber nicht mehr auf der rechten Seite vor dem Vorhang stehend, sondern links davon vor der Tapete).

Das in Bezug auf den in „Dreizehn Regeln...“ angelegten Schnitt ins Theater<sup>44</sup> Gesagte trifft in größerem Maße noch auf die mögliche Rezeption der beiden Filme im Kino zu: Sie im Zusammenhang zu sehen, bedeutet, in den „Dreizehn Regeln...“ jenen Reflex als besonderen zu erkennen, den das Bild der Arbeit auf der Leinwand des Kino projiziert, um die Aussage des „Films über den Arbeiter“ bezüglich der Arbeit und ihrer Beziehung zum Filmbild, die sie um den Preis der Travestierung zum thematischen „Arbeiterfilm“ veräußert, zu radikalisieren und zur dem Film äußeren Frage umzuformulieren. Der Schnitt, der dann zwischen den beiden Filmen liegt, soll jener sein, den sich die Betrachter aneignen – als Zwischenzustand und Besonderes jenseits des Bildes der Arbeit.

---

<sup>44</sup> Der Schnitt auf die in den „Film über den Arbeiter“ montierte Kamerabewegung über die Zeichnungen scheint sich einem Vergleich mit demjenigen der „Dreizehn Regeln...“ aufzudrängen, besitzt aber eine völlig andere strukturelle und inhaltliche Bedeutung. Am ehesten ist diese Fahrt noch dem Bild der Tapete vergleichbar, als Neugewichtung der bildlichen Oberfläche und ihrer Beziehung zum filmisch eröffneten Raum, und damit in Beziehung stehend zum Farbsprung im zweiten Monolog, sowie zum atmosphärischen Schlussbild.

## Inhaltsangaben der beiden besprochenen Filme

Ausgangspunkt des „Films über den Arbeiter“ ist das Angebot eines Fernsehsenders an die Studenten einer Filmhochschule, einen Auftrag für die Herstellung einer aktuellen Dokumentation zum Thema „Arbeiter am Ende des 20. Jahrhunderts“ zu bekommen. Der Autor, Student an dieser Akademie und zugleich als Gelegenheitsarbeiter bei einem Pharmabetrieb bzw. als Alten- und Krankenpfleger im ambulanten Sektor tätig, kritisiert die Selbstverständlichkeit, mit der im Dokumentarfilm Menschen überrumpelt werden, um dem anvisierten Publikum die abgefilmten Situationen als authentische zu verkaufen. Er artikuliert dies in seinem Film, den er anstelle dessen selbst produziert.

„Wie filme ich den Arbeiter?“ Diese Frage zieht sich als roter Faden durch eine Textcollage, in der alltägliche Arbeitserfahrungen, sexuelle Erlebnisse, politische Standpunkte, filmgeschichtliche und -ästhetische Betrachtungen hart gegeneinander montiert werden, ihr Bezug zueinander und zum Zwang kapitalistischer Verwertung dargelegt und die Aufteilung in öffentliche und private Lebensbereiche in Frage gestellt wird.

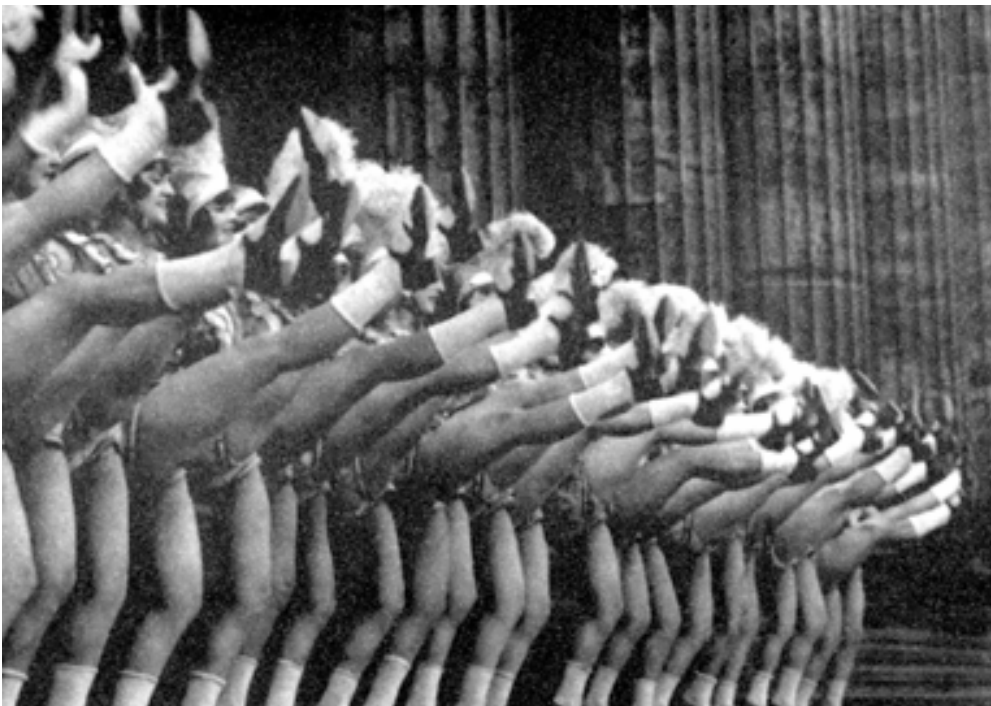
Der Filmautor macht sich selbst zum Gegenstand kinematografischer Betrachtung und trägt seinen Text vor der Kamera vor. Im Hintergrund erscheint ein Videoschnittplatz der Akademie bzw. sein karg eingerichtetes Zimmer im Studentenwohnheim. Verbunden werden beide Orte durch eine stumme Sequenz abgefilmter Zeichnungen, in denen insbesondere der körperliche Aspekt von Pflegesituationen in einem Altersheim herausgestellt wird.

---

In „Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken“ werden zwei Texte filmisch konfrontiert. Während der amerikanische Künstler Ad Reinhardt 1960 in „Thirteen rules towards a code of ethics for fine artists“ auf polemische Weise die Frage nach einer Ethik für bildende Künstler stellte, problematisierte der Schriftsteller und Comiczeichner Copi 1971 das Scheitern der sexuellen Revolution in seinem Theaterstück „L’homosexuel ou La difficulté de s’exprimer“: Madre, Madame Garbo und Captain Garbenko befinden sich im sibirischen Exil. Die Verhältnisse der Figuren zueinander sind ebenso undurchsichtig wie deren Geschlechtlichkeit. Man hat schon alles hinter sich – Geschlechtsumwandlungen, unterschiedlichste Liebes- und Beziehungskonstellationen – und ist nur noch damit beschäftigt, die als Kind definierte und zum Liebesobjekt erklärte Irina zu quälen – solange, bis sie sich endlich befreit. Psychologie als Sediment persönlich-zeitlicher Entwicklung spielt in einer solchen Umgebung, die zugleich ein Spiegel der jetzigen Arbeits- und Lebenswelt ist, keine Rolle mehr. Der Film bemüht sich folglich nicht um die erzählerische Aufdeckung unterschiedlicher Identitäten. Er initiiert vielmehr ein Spiel aufeinander bezogener Oberflächen aus Bild, Ton und Text, das stets als Gegenwart zu entschlüsseln ist. Wie in einer auf persönlichen Fragmentierung basierenden gesellschaftlichen Situation angesichts von Abstrahierung und Vergleichültigung eine widerständige Haltung entwickelt werden kann, ist eine der Fragen, die sich nach der Rezeption des Filmes stellt.



**Arbeit:** Großraumbüro um 1930



**...und Freizeit:** Auftritt der Tillergirls



**Arbeit:** Projektleiterin eines „Think tanks für Alternativen zu Lohnarbeit, Selbstaussbeutung und ABM“ in Berlin-Friedrichshain



**...und Freizeit:** Loveparade in den 90ern in Berlin