

Irina Gradinari, Nikolas Immer, Johannes Pause
(Hg.)

Medialisierungen der Macht

Filmische Inszenierungen politischer Praxis

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung

Umschlagabbildung:

The War Room with the Big Board from Stanley Kubrick's 1964 film, Dr. Strangelove.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia
Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6341-8

INHALT

Vorwort.....	7
Irina Gradinari, Johannes Pause: Medialisierung der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos	9

I. AFFIZIEREN

Sandra Nuy: Antagonismen und Affekte. Zu einer politischen Dramaturgie des Spielfilms	33
Hermann Kappelhoff: Die Lebenden und die Toten. Die Macht der Erinnerung im Hollywood-Kriegsfilm	47
Philipp Weber: Die Intrige im seriellen Erzählen der Gegenwart	69
Sulgie Lie: Triebbild und Gesellschaft. Zur Desublimierung im zeitgenössischen Hollywoodkino: Steve McQueen's <i>Shame</i>	87
Lars Koch: Mimikry – Macht – Angst. Populäre Imaginationen einer bedrohlichen Anverwandlung	103
Thomas Morsch: Melancholie des Katastrophenkapitalismus / Schattenwirtschaft der Affektökonomie. Zur (Un-)Sichtbarkeit der Finanzmacht im postkinematografischen Film.....	121
Julia B. Köhne: Traumatische Loops, Rachegefühle und Kriegs- tourismus. Notizen zur Dokumentation <i>Matador Ha'Milchama /</i> <i>War Matador</i> (2011) von Avner Faingulernt und Macabrit Abramson...	155

II. MODELLIEREN

Tobias Nanz: Drehbücher des Regierens. Zur diskursiven Formation des Kalten Krieges	189
Ivo Ritzer: <i>Out for Justice</i> : Seagals Südafrika – Hegels Heroenzeit – Badiou's Bewegungsbild	205
Mareen van Marwyck: Das Paar als politischer Akteur in der TV-Serie <i>House of Cards</i>	219
Niels Werber: Überleben im Ausnahmezustand. Politische Experimente in <i>The Walking Dead</i>	237

Yumin Li, Sasha Rossman: Entgrenzte Souveränität. Der Schurke als Spiegel der Macht in <i>Mad Max</i> , <i>Captain Phillips</i> und <i>Mission Impossible</i>	255
Martin Doll: Medialisierungen vernetzter Kriegsführung. Imaginationen des Drohnenkriegs im Hollywoodkino.....	273

III. TRADIEREN

Ute Holl: Das Volk taucht auf. <i>Moses und Aron</i> von Straub/Huillet.....	299
Nikolas Immer: Maske und Macht. Die Ästhetisierung des politischen Körpers am Beispiel Elizabeths I.....	315
Irina Gradinari: Sedimentationen des Staates. Zu Ikonografie und Ideologie des Terrors von <i>Die Hard</i> bis <i>Homeland</i>	331
Marcus Stiglegger: Spygames. Der Kampf um Blick und Narrativ im Hollywoodkino nach 1990	355
Aleksandra Eliseeva: Utopie der weiblichen Macht im russischen Film der Gegenwart. <i>Ritas letztes Märchen</i> (2012) von Renata Litvinova.....	373
Johannes Pause: Kino, Kopf und Staat. Die Medien des Verschwörungsfilms.....	389
Verzeichnis der Beiträger*innen	409

VORWORT

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbands gehen in der Hauptsache auf die Tagung *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis* zurück, die vom 7. bis 9. Mai 2015 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin stattgefunden hat.¹ Die zusätzlich eingeworbenen Beiträge vertiefen die im Verlauf der Tagung eröffneten Perspektiven auf die Wechselwirkungen zwischen Politik und Ästhetik im Medium des Films.

Sehr herzlich danken wir der Thyssen-Stiftung, welche die Tagung und die Publikation ermöglicht hat. Außerdem gilt unser Dank Prof. Dr. Claudia Bruns, Yumin Li, Janine Fubel und Yvonne Kult, die uns bei der Organisation der Tagung in vielfältiger Weise unterstützt haben, sowie dem Team des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin und insbesondere dem Intendanten Prof. Dr. Bernd M. Scherer, welcher uns diesen schönen Tagungsort zur Verfügung gestellt hat. Darüber hinaus danken wir den Trierer Hilfskräften Christiane Kopp und Joshua Ternes für ihre engagierte Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit, sowie – last, but not least – Andreas Knop vom Wilhelm Fink-Verlag, der unser Buchprojekt stets hilfsbereit begleitet hat.

Die Herausgeber*innen,

Hagen, Trier und Luxemburg, April 2018

¹ Vgl. Yumin Li: „Tagungsbericht: Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis, 07.05.2015 – 09.05.2015 Berlin“, in: H-Soz-Kult (20.01.2016), [<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6359>].

UTE HOLL

Das Volk taucht auf

Moses und Aron von Straub/Huillet

„Einerlei Gesetz sei dem Einheimischen
und dem Fremdling, der unter euch wohnt.“

2. Mos. 12,49

In der Verfilmung der Oper *Moses und Aron* von Arnold Schönberg werfen Jean-Marie Straub und Danièle Huillet 1974 die Frage auf, wie ein Volk entsteht oder was ein Volk überhaupt sein könnte, in dessen Namen Recht gesprochen und Gesetze gemacht werden, und das, erneut in den siebziger Jahren und explizit in ihrer Wahlheimat Italien, aufgerufen wird im Namen der Gerechtigkeit. Sie stellen die Frage mit Schönberg, dem grundlegende Rechte unter dem Nationalsozialismus aberkannt wurden, und mit Schönberg gehen sie dem komplexen Verhältnis von Volk und Gesetzlichkeit, Macht und Gewalt, Migration und Exil am Beispiel des Buches Exodus im alten Testament nach. Als Ästhetik des Widerstands verhandeln sie politische Fragen in künstlerischen Formen – und vermutlich auch als künstlerische Form. Am Konflikt der Figuren Moses und Aron wird die Frage nach dem Volk als Frage zwischen der Unvorstellbarkeit eines Gedankens, oder aber einer sinnlichen Erfahrung, die allerdings nur ein Abbild, eine Vermittlung des Gedankens sein kann, stets Schönbergs Libretto folgend diskutiert. Dass das auserwählte Volk zugleich das Volk wäre, das sich in der Gegenwart zumindest der Filmemacher konstituieren und befreien müsste, wird in vielen Szenen deutlich, allerdings nirgends im Sinne heldenhafter Kino-Aufstände, sondern durch die filmische Reflexion des Prozesses, ‚ein Volk zu werden‘.¹ Im Film wird dieser Konflikt deutlich als derjenige von unvermitteltem Denken oder aber verkörperter Erfahrung und Sichtbarkeit inszeniert: Nachdem Moses ihm angesichts des goldenen Kalbes wütend die Legitimation entzieht, im Namen des göttlichen Gedankens zu handeln, singt Louis Devos als Aron im *On* in einem schönen lyrischen Tenor: „Kein Volk erfasst mehr als einen Teil des Bildes, das den fassbaren Teil des Gedankens ausdrückt. So mache dich dem Volk verständlich auf ihm angemessene Art.“ Aus dem *Off* antwortet Günther Reich als Moses, dessen Figur in der Oper als Sprechstimme durchgeführt

¹ Vgl. ausführlich zu dieser Argumentation mein Buch *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder* (2014).

ist: „Ich soll den Gedanken verfälschen?“² Dazwischen ist ein Schnitt, der gleichermaßen spürbar ist, wie jenseits sinnlicher Erfahrung liegt. Auf diese Weise wird die Frage nach einer Medialisierung des Politischen am Kino selbst ausgetragen.

Gilles Deleuze hat, ausgehend von einer Bemerkung Paul Klees, in einem Vortrag vor Studierenden der Pariser Filmhochschule die Strategie des Films von Straub/Huillet erklärt als reziprokes Verhältnis zwischen Kunst und Volk: „Das Volk fehlt und fehlt gleichzeitig nicht. Das Volk fehlt: das will heißen, daß diese grundlegende Affinität zwischen dem Kunstwerk und einem Volk, das noch nicht existiert, nicht klar ist und nie klar sein wird. Es gibt kein Kunstwerk, das sich nicht an ein Volk wendet, das noch nicht existiert.“³ Kunst, in diesem Sinne, hätte die Leute hervorzurufen, von denen sie handelt, rekursiv und proleptisch zugleich. Volk ist hier ein Schöpfungsakt. Es markierte eine Leerstelle in der Wahrnehmung, aus der heraus es als Befremdliches erfahrbar wird. Es ist eine konstitutive Leerstelle, die aufmerksam macht auf die zirkulär-kausale Produktion von Machtverhältnissen als Problem der Wahrnehmung. Die einfache Vorstellung einer Vertretung des souveränen Volkes durch die Staatsgewalt und ihre Teilung wird komplexer: es geht um ein gegenseitiges Konstituieren, nicht um eine einfache Vertretung.

Die Oper *Moses und Aron* ebenso wie ihre Verfilmung verhandeln in ihren musikalischen, künstlerischen und im Falle der Arbeit von Straub/Huillet insbesondere auch an technisch-medialen Strukturen, was Macht überhaupt sei, wie sie funktioniert und wie sie produziert werden kann. Es geht nicht darum, zu zeigen, wie ein stabiler Begriff der Macht oder der Unterdrückung mit medialen Mitteln durchgesetzt, verstärkt und übertragen würde. Vielmehr ist es die Ästhetik der Medien selbst, die jede Erfahrung einer Souveränität oder Macht eröffnet oder aber ausschließt. Vor allem ist es die Erfahrung, Fremder oder, wie es in der Lutherübersetzung des Exodus heißt, ‚Fremdling zu werden im fremden Land‘ (2. Mos. 2,22), die Straub und Huillet forciert an den Achsen von Gesetz und Gewalt filmisch entstehen lassen. Bereits vor der ersten Einstellung und vor dem ersten Klang der eigentlichen Oper beginnt der Film mit einem Vorspann: Danièle Huillet liest den Bericht vom Mord im Lager, den Moses, zurück vom Berg Sinai, an 3.000 Mann anordnete, ungerührt aus der Lutherbibel vor, aus dem Off, während die aufgeschlagene Seite im Bild das Mitlesen gestattet, gläubig oder ungläubig. Die Gewalt ist von der Geschichte der Klassenkämpfe, von denen die Untersuchungen und Arbeiten Straubs/Huillets immer auch handeln, nicht zu trennen. Gerade das Verhältnis von Gesetz und Gewalt ist es aber, das den Kapitalismus und seine, wie Straub bereits 1975 anmerkt, zerstörerische Kraft, die den Planeten ruinieren wird, so haltbar

² Libretto nach Huillet/Färber 1975, S. 246.

³ Deleuze 2005, S. 308.

macht.⁴ Die Gesetze repräsentieren eine Verfassung der Gewalt, die stets zu verhandeln ist. Andersherum zeigt der Film, dass, was als Volk auftaucht, genau das ist, was nicht repräsentiert werden kann.

1.

Mit Recht unterstellt die Rede von der Medialisierung der Macht, dass Macht, wenn sie nicht auf einfacher Gewalt beruht, ihren eigenen und legitimen Ort habe, und zwar genau im Recht. In Gesetz und Recht, seinen Kodifizierungen, Verfassungen müsste Gewalt geteilt und aufgehoben sein, in der Moderne müsste die Macht in der Staatsgewalt liegen, die ihren Ausgang vom Volk nimmt, das den Souverän ersetzt. Zur Realisierung des Rechts als Rechtsprechung jedoch gehören auch und ebenso die konkreten Praktiken und Anordnungen, in denen es angewandt und gesprochen wird. In den zeitlichen und räumlichen Prozeduren, in den materiellen Verfahren der Rechtsprechung tauchen nicht nur, wie Cornelia Vismann gezeigt hat, Dinge wie Akten auf, es tauchen auch Aktanden auf oder ab, je nachdem, welchen Raum der Sichtbarkeit oder Inszenierung ein Prozess reklamiert.⁵

Inwiefern Gewalt konstitutiv ist in der Setzung von Recht und seinen Formen, inwiefern Gewalt am Grunde des Gesetzes immer zugleich wirksam und verborgen bleibt, um stets symptomatisch nur aufzutauchen, unerwartet und ungerecht, gesetzlos eben, einzuschlagen, hat Walter Benjamin, paradigmatisch ebenfalls am Exodus und der Mosesfigur, 1920 in seinem kühnen Essay *Zur Kritik der Gewalt*⁶ erläutert, in dem er Gewaltformen im Übergang von Machtverhältnissen untersucht und insbesondere kriegerische oder polizeiliche Gewalt von klassenkämpferischer zu unterscheiden sucht. Jacques Derrida hat das Problem der Gewalt am Grunde der Gesetzlichkeit 1989 im Hinblick auf Fragen konkurrierender Rechtssysteme aufgenommen und Slavoj Žižek nahm anlässlich einer Reihe von „gewaltsamen Protesthandlungen“ 2005 in Vororten von Paris und in den USA Benjamins dialektisches Konzept mythischer, rechtsetzender und rechtserhaltender Gewalt, denen er eine unblutig vernichtende, letale, göttliche Gewalt gegenüberstellte, noch einmal auf. Žižek erinnert an die Irritation, welche die Aufstände der Banlieus und Ghettos dadurch auslösten, dass sie unangekündigt, heftig, schonungslos gewalttätig waren und zugleich „keinerlei konkrete Forderungen formulierten“⁷, nicht einmal den Fernsehschern gegenüber. Auf diese Weise blieben sie unrepräsentiert und unvermittelt zerstörerisch, aufgeladen von einer Gewalt, die ohne Ansicht eines Gegners zir-

⁴ Vgl. Bontemps/Bonitzer/Daney 1975, S. 8: „Au moins qu'on arrive à un point où le capitalisme ruine la planète.“ (meine Übersetzung).

⁵ Vgl. Vismann 2000.

⁶ Benjamin 1980b; Derrida 1991.

⁷ Žižek 2015, S. 33.

kulierte. Wenn Žižek das plötzliche Auftauchen der Leute mit Benjamins irrational hereinbrechender göttlicher Gewalt vergleicht, scheint ihm damit ein Recht sich zu artikulieren, das allein vom Unrecht des Kapitalismus hervorgehoben ist, keinen **genauen** Adressaten kennt, niemanden zur **Rechenschaft** ziehen will, und einfach **zirkulierende**, zerstörerische Gewalt bleibt. **Auch das** Subjekt dieser Gewalt fehlte. **Daher setzt** Žižek diese Aufstände in **Beziehung** zur „waltenden“ Gewalt, die Benjamin am Ende seines Textes aufruft, und er rekurriert auf eine Tagebucheintragung von Werner Kraft, der 1934, seinerseits bereits auf dem Weg ins Exil, Benjamin in Paris begegnet war und dessen Kommentare zum alten, eigenen Text notierte: „Was er früher göttliche („waltende“) Gewalt nannte, war ein leerer Fleck, ein Grenzbegriff, eine regulative Idee. Heute weiß er, es ist der Klassenkampf. – Gewalt ist berechtigt, die keinen **Sanktionscharakter** hat“⁸. Obwohl Žižek diese Pointierung skeptisch kommentiert, ist die Kombination von übermäßiger und zielloser Gewalt und einem leeren oder **blinden Fleck**, an dem niemand auftaucht, der im soziologischen oder strategischen Sinne identifizierbar wäre, eine **Konstellation**, in der er der **Kritik Benjamins** folgt: „Die Kritik der Gewalt ist die Philosophie ihrer Geschichte.“⁹ Trotz seiner prominenten Überlegungen zum Klassenkampf kommt ein oder *das* Volk in Benjamins Text nur als Anhängerschaft von Verbrechern vor. *Dem* Mensch, im sehr reinen Singular, steht, so Benjamin, in der reinen und unmittelbaren Gewalt ein **Ausweg** in historischen Krisen zu, eine **Konstellation**, von **der er** irgendwie als Subjekt und als Objekt getroffen ist: „Ist aber der Gewalt **auch jenseits** des Rechtes ihr Bestand als reine unmittelbare gesichert, so ist damit erwiesen, daß und wie auch die revolutionäre Gewalt möglich ist, mit welchem Namen die höchste Manifestation reiner Gewalt durch den Menschen zu belegen ist.“¹⁰ Ein alternierendes Auftauchen von Gewalt einerseits und menschlichen Rechten andererseits deutet sich an, jedenfalls aus der Perspektive des beobachtenden Rechtsphilosophen. Ein Volk oder gar Proletariat im Sinne eines marxistisch konzipierten Klassenkampfes ist das sicher nicht.

Im Mai 1973, parallel zu den Dreharbeiten von Straub und Huillet, nimmt Michel Foucault die Frage des Volkes, buchstäblich unpopulär, in einer Reihe von Vorträgen an der katholischen **Universität** in Rio de Janeiro auf. Gegen ein marxistisch informiertes **Konzept der Ideologie**, das die alltäglichen Erfahrungen der Leute als Verschleierung möglicher Erkenntnis herrschender Machtverhältnisse begreift, erklärt Foucault in einer kurzen Geschichte juristischer Formen der Wahrheitsfindung, inwiefern Wissen und Macht vielmehr als **konstitutiv Verbündete** zu verstehen sind. Während westliche **Wissenschaft**, und das gilt insbesondere für ihre kritischen Interventionen nach 1968, beansprucht, sich in ihrer **Wahrheitsfindung** stets antagonistisch zur **Macht** zu verhalten und deren

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Benjamin 1980b, S. 202.

¹⁰ Ebd., S. 203.

Korrektiv und Kritik zu bleiben, zeigt Foucault als Historiker von Denksystemen, das genau darin der „große Mythos“¹¹ westlicher Philosophie liege. In Rio, vor genau jenen brasilianischen Studenten und Studentinnen, die sich unter großen Risiken auf den Straßen und Plätzen der Städte gegen die Militärjunta **aufgelehnt** hatten, und vor **Vertretern** katholischer **Akademiker**, aus deren Reihen **soeben** die Grundzüge der **Befreiungstheologie** formuliert worden waren, argumentiert Foucault, dass sich Macht und Wissen und im übrigen auch Subjektivierungsprozesse denselben Prozeduren verdanken. In seinen Vorträgen erläutert Foucault, „warum die politischen und ökonomischen Lebensbedingungen in Wirklichkeit keinen Schleier und kein Hindernis für das Erkenntnissubjekt darstellen, sondern dasjenige Medium, durch das hindurch die Erkenntnissubjekte und damit auch die Wahrheitsbeziehungen sich herausbilden.“¹²

Foucaults Auffassung einer Allianz von Wissen und Wahrheit eröffnet zwei Perspektiven: Erstens lassen sich die konkreten Lebensbedingungen der Leute anschauen und studieren, um die verschiedenen Aspekte ihrer Koalition mit den Mächtigen jenseits aller Psychologie zu verstehen. Foucault erläutert damit sein Forschungsprogramm der Analyse einer Mikromacht, das darin besteht, „auf der Ebene des menschlichen Daseins einen mikroskopisch kleinen Faden politischer Macht“ aufzuspüren, „die die Menschen an den Produktionsapparat bindet, indem er sie zu Agenten der Produktion also zu **Arbeitskräften** macht“.¹³ Die **Medialisierung** der Macht wäre hier zunächst der Anschluss der Leute an die kleinsten Verästelungen der Dispositive, die, nach dem 19. Jahrhundert, Architekturen ebenso wie diskursive Bekenntnisformate sein können. Und zweites gestattet die Analyse dieser Mikromacht, dass innerhalb solcher Kräfteverhältnisse „die Souveränität des Souveräns“¹⁴ selbst infrage gestellt wird. In diesem Kontext kommt ein sehr historischer Begriff des Volkes ins Spiel, das Konzept eines Volkes, das konstitutiv ist für alle Medialisierungen der Macht.

Gegen alle um 1973 aufgeladenen psychoanalytisch orientierten Lektüren für oder gegen das Prinzip Ödipus rekonstruiert Michel Foucault in seinen brasilianischen Vorträgen die Allianz von Wissen und Macht an der Tragödie des König Ödipus, wie Sophokles sie auf die Bühne gebracht hat. In der Inszenierung der Kräfte im fünften vorchristlichen Jahrhundert fällt der Tyrann als offensichtlicher Machthaber in völliger Verblendung aus dem Kreis der Wissenden, weil sich die Wahrheit nach der Technik des *symbolons*, der symbolischen Ordnung zusammensetzt wie aus zwei Scherben eines einst zerbrochenen Gefäßes. In Sophokles' Tragödie sind diese beiden Elemente erstens Aussagen der göttlichen Seher, die alle Katastrophen prophezeiten, und andererseits die Berichte der Leute aus dem Volk, der Hirten und Knechte, die zum ersten Mal in der Ge-

¹¹ Foucault 2002, S. 705.

¹² Ebd., S. 686.

¹³ Ebd., S. 766.

¹⁴ Ebd., S. 688.

schichte als Zeugen in einem Prozess aufgerufen werden. Die Tragödie des Königs Ödipus verhandelt, das ist Foucaults Argument, eben diesen Übergang von der archaischen Form der Wahrheitsprüfung, wie sie zuvor im Zweikampf auf die Probe gestellt und durch ein göttliches Zeichen entschieden wurde, zur demokratischen Praxis der Zeugenschaft, der *Istoria*, die darauf beruht, was ein Augenzeuge, der *istos*, oder, wie Foucault übersetzt, der „zum Sehen Bestellte“¹⁵ sieht und sagt. Damit taucht das Volk in der Geschichte auf, mit ihm und seinen Aussagen implizit auch die Medien seiner Sichtbarkeit und Hörbarkeit in der Rechtsprechung.

Die Geschichte vom Ödipus, darauf weist Michel Foucault hin, taugt weniger, familiäre Psychodynamiken zu erläutern, als deutlich zu machen, inwiefern mit der Tragödie des Königs Ödipus eine neue Form der Rechtsprechung Einzug hält. Wenn sich ungefähr gleichzeitig platonische Philosophie auf die Seite der symbolischen Allianz des Wissens von Sehern und Augenzeugen aus dem Volk schlägt, erhebt sie den Anspruch, Erkenntnis stets jenseits aller weltlichen Macht zu erlangen und behaupten zu können. Was für post-ödipales Wissen gilt, nimmt noch 1973 kritische Wissenschaft ebenso wie kritische Theologie fast überall auf der Welt an: dass Wissen erhoben wird gegen jede etablierte Macht und stets als Wissen des ohnmächtigen, aber sich erinnernden Volkes:

Während die Macht nun durch Unwissenheit und Unbewusstheit, Vergessen und Dunkelheit gekennzeichnet ist, haben wir auf der einen Seite den Seher und den Philosophen, in Verbindung mit der Wahrheit, den ewigen Wahrheiten der Götter und denen des Geistes – und auf der anderen Seite das Volk, das ohne eine Macht innezuhaben, die Erinnerung bewahrt hat oder noch Zeugnis von der Wahrheit ablegen kann.¹⁶

Das ursprünglich von Sophokles vorgestellte Schisma von Wissen und Macht, in dem die im Zweikampf, dem Agon, ergehenden Gottes- oder Götterurteile, *épreuves*, ersetzt werden durch Gerichtspraktiken, die auf der Prüfung von Aussagen nach Augenzeugenschaft beruhen, auf Untersuchungen als *enquêtes*, führt Foucault weiter in die Geschichte der Wahrheitsfindungen, die bis ins 17. Jahrhundert im Auftrag kirchlicher, feudaler oder universitärer Macht durchgeführt werden. Mit dem 18. Jahrhundert schließlich und insbesondere durch das Prinzip des Panoptismus im 19. Jahrhundert werden die Wahrheitsprozeduren durch Prüfungen, *examen*, ersetzt, in denen, streng genommen, das Volk sich selbst beobachtet, diszipliniert und richtet.

2.

Mit der Tragödie des Sophokles werden nicht nur Formen der Rechtsprechung verhandelt und damit auch Formen der Gewalt, die am Übergang von einer

¹⁵ Ebd., S. 689.

¹⁶ Ebd., S. 705.

Form zur anderen wahrnehmbar wird, sondern auch die Inszenierungen der Sichtbarkeit und Sagbarkeit als solche des Theaters selbst. Nach den archaischen Opferriten, die eine kollektive Sühne zelebrieren, verhandelt die Polis in der Tragödie ihre eigenen rechtlichen Prozeduren der Wahrheitsfindung, und die Theaterbauten und Zeiten der Aufführung sind der Beobachtungs- und Resonanzraum, der diese Formen erst realisiert. In der Architektur des griechischen Theaters, die der politischen Entscheidung zunächst das Stillsitzen aller Zuschauer und auch Zuschauerinnen und die Möglichkeit eines Überblicks ebenso wie das gegenseitige Sehen voraussetzt, erfährt die Macht der Bürger eine Medialisierung, die sich der Akustik ebenso wie der Anordnungen der Blickstrukturen verdankt.¹⁷ Während im griechischen Amphitheater der Raum der Ereignisse den Blicken der Zuschauer ganz offen steht, etabliert sich mit der Einführung einer Theaterbühne ein neuer und nicht einsehbarer Raum, die *skéné*, die, wie Vismann schreibt „erstmal einen Raum [schafft], der vorführt, was es heißt ohne Götter zu entscheiden.“¹⁸ Die *skéné* entzieht Sichtbarkeit und stellt zugleich neue Aspekte zur Verfügung, setzt in Szene. Walter Benjamin hatte hier den Moment des Aufschubs verortet, der die Gewalt der Götter aussetzt und menschliche Entscheidung verlangt.¹⁹ Cornelia Vismann beschreibt diesen Raum mit einem Begriff, der auch für die Kintotheorie wichtig werden wird: „[Die Skene] ist ein Spielraum, in dem die Entscheidungen durchgespielt werden. Das Opferritual geht mit diesem Umbau zumindest zeitweise in ein Entscheidungsritual über.“²⁰ Miriam Hansen hat genau den Begriff des Spielraums aus Benjamins Kunstwerkaufsatz adaptiert, um darin den Raum einer Handlung freizulegen, die im Kino als Testhandlung vor jeder Entscheidung, als Form einer mimetischen Erfahrung der Innervation von Technologie im Kino zu fassen ist.²¹

Auf zweifache Weise sind Medien stets beteiligt gewesen an den Aushandlungen dessen, was als Kollektiv oder Masse galt, als Bürger oder Fremde, Volk oder Pöbel. Einerseits organisieren sie die Beobachtung dessen, was als Recht verhandelt wird, und wer zu diesem Raum des Rechts gehört, andererseits partizipieren Medien am Prozess, der bestimmt, wer sprechen, sehen, hören und damit entscheiden kann und wer nicht. Für die Polis reklamiert Platon beispielsweise das Prinzip des Theaters für den Stadtstaat selbst und plädiert daher dafür, die Schauspieler der Schaubühnen aus der Stadt zu werfen: „[...] wir sind selber Dichter einer Tragödie, die, soweit es in unseren Kräften steht, die denkbar schönste und zugleich beste ist. Jedenfalls ist die gesamte Staatverfassung von uns verfaßt worden als eine Darstellung des schönsten und besten Lebens, und

¹⁷ Vgl. Vismann 2011.

¹⁸ Ebd., S. 84.

¹⁹ Benjamin 1980a, S. 285, sowie dazu Vismann 2011, S. 84.

²⁰ Vismann 2011, S. 84.

²¹ Vgl. Hansen 2011, S. 103.

dies ist, wie wir behaupten, eigentlich die wahrste Tragödie.²² An die Schauspieler selbst gerichtet verlangt er die ordentliche Organisation der Stimmen und Ansichten im Staat:

Bildet euch also nur nicht ein, daß wir euch je so leicht erlauben werden, euer Bühnengerüst auf unserem Marktplatz aufzuschlagen und Schauspieler mit schönen Stimmen auftreten zu lassen, die lauter tönen als wir, und daß wir euch gestatten werden, euch als Volksredner an Kinder und Frauen und den ganzen Haufen zu wenden und über dieselben Bestrebungen nicht dasselbe zu sagen wie wir [...].²³

Von hier aus ließe sich eine Geschichte des Public Adress Systems, des öffentlichen Appells an alle Versammelten, zwischen politischer Strategie und ihrer Variation in der Popmusik schreiben.

Medien, verstanden als Anordnungen, die nicht nur das, was sichtbar, hörbar und sagbar ist, organisieren können, sondern auch Anwesenheit und Abwesenheit, wurden insofern immer schon als Bedingung der Möglichkeit von Macht anerkannt. Zugleich aber konstituieren die Anordnungen im doppelten Sinne von technischem Aufbau und hierarchisch vermitteltem Befehl das, was als wirksam und Wirklichkeit gilt. Anlässlich einer Studie der Kulturtechnik des Rasters, das als universale Form der Ordnung die Orte der Anwesenheit ebenso bestimmt wie die Nicht-Orte, die Abwesenheiten, nennt Bernhard Siegert solche Kulturtechniken „Realitätsgebungsverfahren“²⁴. Zwei Prozesse finden gleichzeitig statt: Mit den Unterscheidungen, die eine solche mediale Differenz oder Ordnung einzieht, produziert sie neue Felder der Wahrnehmung. Das Kino hat in seinen frühen Praktiken ebenso wie in seinen Theorien diesem Umstand offensiv Rechnung getragen. Ein Beispiel für solche Engführung von politischen Verhandlungen und medientechnischen sowie ästhetischen Verfahren ist etwa das Kino der russischen Avantgarden, das nicht nur seine Partizipation an politischen Prozessen behauptet, sondern deren Form der Wahrheitsproduktion zugleich reflexiv mitauführt. Vertovs Konzept einer Kino-Pravda als ein mit filmischen Mitteln „geförderter Aufschluss eben dieser Wahrheit“²⁵ ist paradigmatisch für den Anspruch, mit dem Kino Wahrheit nicht abzubilden, sondern den Wahrheitsbegriff selbst zu rekonfigurieren. Damit aber stellen sich solche Kinoformen in die Tradition der Wahrheitsfindung durch Medien, deren Genealogie Michel Foucault in seiner Analyse westlichen Denkens verortet. Dass zu dieser Prozedur, Wahrheit zu erzeugen, auch die Erfindung des Volkes als aussagefähiger und unterscheidender symbolischer Kraft im Spiel um die Macht gehört, ist ebenfalls Bestandteil der Geschichte des Kinos als eines Mediums nicht nur der Massen, sondern auch der Kollektive.

²² Platon: *Nomoi*, Buch 7, 817a; Platon 2003, Bd. IX/2, S. 119 f.

²³ Ebd., Bd. IX/2, S. 120.

²⁴ Vgl. Siegert 2003, S. 93.

²⁵ Vertov 1973, S. 55.

Vor diesem Hintergrund wird die Verfilmung der Schönberg-Oper *Moses und Aron*, wie Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sie 1973, parallel also zu Michel Foucaults Überlegungen zur Entstehung eines gesetzesfähigen Volkes, in der Ruine eines Amphitheaters in den italienischen Abruzzen realisiert haben, deutlicher noch zur Verhandlung der Frage nach der Wirklichkeit und Wahrheitsfähigkeit von Leuten vor dem Gesetz. Staub und Huillet lassen darin die Geschichte des Exodus exakt an den Schnittstellen von Gewalt, Gesetz und Medium zu einer Geschichte werden, die nach der möglichen, im Sinne der Theatergeschichte auch nach der medialen Entstehung eines Volkes fragt. Ihre Widmung des Films an den Filmemacher Holger Meins, der am 9. November 1974 in der Untersuchungshaft an den Folgen eines Hungerstreiks gestorben war, bekräftigt diese Aufmerksamkeit für die Prozesse und die Gewalt jenseits oder vor dem Gesetz. Zugleich stellt der Film diesen Ort vor dem Gesetz erst her, und zwar in genauer Korrespondenz zum Entwurf Arnold Schönbergs, der die Oper verfasste, als er selbst von der nationalsozialistischen Verwaltung der Berliner Hochschulen aus der gesicherten Existenz in einen Raum ohne Rechte entlassen und ins Exil getrieben wurde.

3.

Arnold Schönberg verhandelt in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in seiner Oper *Moses und Aron* die Geschichte des Exodus' als den unmöglichen Auftrag an Moses, ein Volk zu befreien, das es noch gar nicht gibt. Schönberg konzipiert die Oper im Laufe der zwanziger Jahre, er arbeitete daran 1933, während er Berlin verlassen muss, weil der Präsident der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Max von Schilling, diese von jüdischen Elementen reinigen will. Er arbeitet weiter daran, während er nach Barcelona und dann nach Kalifornien ins Exil geht, und wird sie nie vollenden. Die Verschränkung von Medien und Macht steht im Zentrum der Oper, mit der Frage, ob ein oder *der* reine Gedanken als Gesetz oder als Anschauung übertragen werden soll. Als Code oder als Effekt. Das eben ist der Konflikt zwischen den Figuren Moses und Aron.

Moses und Aron gehört zu Schönbergs Kompositionen mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen. Eine einzige Reihe, das heißt eine einzige Abfolge aller 12 Halbtöne einer Oktave, strukturiert die Oper. Das lässt sich kaum im Einzelnen hören. Wenn aber die Regel, nach der ein Ton erst dann wieder gespielt werden darf, wenn alle anderen 11 einer chromatischen Reihe erklingen sind, auch für die meisten der Hörenden in der Fülle der Klänge zunächst untergehen mag, so wird doch auf grundlegende Weise und jenseits von allen melodischen oder lyrischen Motiven dieser Oper deutlich, dass damit eine Gleichverteilung der Töne im Raum vorgenommen wird, oder buchstäblich eine Verwüstung, wie sie dem Ort entspricht, an dem die Oper ihren Konflikt findet, im Lager

unterhalb des Berges Sinai, in zeitlicher und räumlicher Hinsicht vor dem Gesetz. Das eben haben Deleuze und Guattari, Pierre Boulez' musikologischer Terminologie folgend, als Glättung des akustischen Raums beschrieben. Es gibt in der Zwölftonmusik und auch in Schönbergs Oper keine Tonika, keine Dominanten, keine Grund- und Leittöne. Alle Töne sind gleich und gleichmäßig vertreten, beziehen sich – in Grundreihe, Umkehrung, Krebs und dessen Umkehrung – ohne Zentrum, ohne Melodien oder Harmonik, auf ihren Ort in der Struktur der Reihen und Systeme.

Schönbergs Musik ist, so Glenn Gould, die wichtigste Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, weil sie keinen einzelnen Ton und keine Hörstruktur mehr privilegiert. Das gilt im ästhetischen wie im politischen und vermutlich auch im pädagogischen Sinn. Es ist Musik für ein kommendes oder hervorzurufendes Volk. Komponiert aber kommt der Klang aus der Feder eines „alten Royalisten“ – so nannte Bertolt Brecht Schönberg, den er, durch die Vermittlung Hanns Eislers, in Hollywood kennen lernte und im Übrigen sehr schätzte. Die Musik verlangt ein Suchen und Tasten in den Klängen, ein Hören, das un gelenkt ist wie, nach Schönbergs Libretto, die Zunge von Moses „ungelenk“, damit aber zugleich auch frei von Lenkung. Die Irritation, aber auch die Schönheit, von Musik ergriffen und dennoch nicht gelenkt zu werden, entspricht genau dem Thema der Oper: die Frage nach der Erfahrung einer Gemeinschaft, einer Gesellschaft, einem Kollektiv oder Volk, das ohne Führer, ohne Hierarchie auskommt, dessen Gesetz nichts als die Regel der Gleichverteilung ist. Auch dieser Gedanke ist im Übrigen aus der Lutherübersetzung übernommen: „Einerlei Gesetz sei dem Einheimischen und dem Fremdling, der unter euch wohnt.“ (2. Mos. 12,49)

Das künstlerische Verfahren lässt sich als medientechnisches verstehen, das in konkreten Anordnungen die Erfahrungen eines Raumes generiert, den es zuvor nicht gegeben hat. Zugleich lässt sich dieses mediale Verfahren auch als systemisches Beschreiben, in dem ein neues Verhältnis zwischen dem Gesetz und dem Ungesetzlichen, Außergesetzlichen gezeichnet wird, oder aber als struktureles Prinzip, in dem, wie Ernesto Laclau es für eine Logik des Populären beschrieben hat, das Volk als Effekt einer Leerstelle entsteht und damit die künftige Konstitution des Volkes im *futurum exactum* begriffen wird. Aus der „reinen“ Struktur von Differenz und Relation lässt Laclau, ganz im Sinne Saussures, den Prozess der Bezeichnung entstehen, der *ein* Volk oder *das* Volk oder einfach „Volk“ als Effekt einer Nachträglichkeit der Signifikation auftreten lässt. In seinem Buch *The Populist Reason*, entwickelt Laclau entsprechend die Logik oder Vernunft eines Populären, das sich, semantisch, nicht nur im Deutschen, vom soziologisch beschriebenen *Volk* und vom ideologisch aufgerufenen *Völkischen* unterscheidet, sondern auch vom revolutionären *peuple* oder dem hispanischen *pueblo* und *popular* und überhaupt vom *demos* in seiner eigenen Freiheit. Damit erscheint das Volk bei Laclau als Komplex von diskursiven Differenzen und Relationen, der sich unter den Leuten erst realisieren muss. Gerade das jedoch macht Volk wirklich und wirksam: „the people' is not something of

the nature of an ideological expression, but a *real relation between social agents*.“²⁶

4.

Gleichwohl ist erste Frage, die sowohl Oper als auch Film mit dem Exodus aufwerfen, die der Gewalt. Straub und Huillet übertragen das Prinzip der Zwölftonkomposition, also die Komposition im Kontrapunkt unter absolut gleichwertigen Elementen, auf die Bilder ihres Films. Dieser erscheint zunächst unübersichtlich. Es gibt keinen *establishing shot*, keine Orientierung, sondern nur gleichwertige Bild-Elemente, die sich aufeinander beziehen. Hier wird die Verwüstung oder Glättung des Raumes durch ein unabhängiges Verhältnis regelmäßig aufeinander bezogener Bildelemente hergestellt. So setzen Straub und Huillet in die vertraute Geschichte der Anrufung Moses' neue Zäsuren: Moses unterscheidet im Geräusch des Dornbuschs ein Zeichen, eine Stimme, eine Botschaft, er hört das als Auftrag, Versklavte, Unterdrückte, Misshandelte, genauer, seine eigenen Leute aus Ägypten zu befreien und ein Volk zu bilden. Im Konflikt und am Übergang der Rechtssysteme, da sind Bibel, Oper und Film solidarisch und da setzt das Interesse an, bricht Gewalt aus oder auf. In Schönbergs Libretto wird das in der dritten Szene des ersten Aktes der Oper unter dem Titel *Moses und Aron verkünden dem Volk die Botschaft Gottes* deutlich gemacht, wenn der Ruf der Gewalttätigkeit des Befreiers längst vor ihm bei denen, die er befreien soll oder will, eintrifft. „Moses, der den Fronvogt erschlug?“, fragt der Priester der alten Religion, als der Mann angekündigt wird. Daraufhin wird die Frage nach Recht, Gesetz und Schutz im Exil unter verschiedenen Protagonisten der Oper daran aufgeworfen. Der Priester warnt vor der Idee des Monotheismus', indem er die Vorzüge der alten polytheistischen Götter in Erinnerung ruft: „Die alten Götter haben auch beschützt, tat's der eine nicht, wandte man sich an den andern“. Der zweigeteilte Chor der Oper diskutiert über die notwendigen Qualitäten von Göttern, die der Befreiung dienen können: Sie müssten schwebend oder rettend, lieblich oder liebevoll sein. Andere Stimmen rufen dazwischen: „Glaubt den Betrügnern nicht! Die Götter lieben uns nicht!“ Wenn der Chor der Frauen am Ende warnt: „Man darf von den Göttern auch nichts Unmögliches verlangen“, klingt Schönbergs Libretto schon fast als Vorlage für Bertolt Brechts *Guten Menschen von Sezuán*.

In der Bibel offenbart sich der monotheistische Gott als Mitteilung durch Gesetzestafeln, die er selbst mit dem Finger beschrieben habe, zugleich als Medium und Gesetz, die Schrift als Kulturtechnik und als soziale Regelung. Der monotheistische Gott teilt sich medial als Supermacht mit, von der es kein Bild geben darf, die nicht nur über alle Götter herrscht, sondern die im Sinne der

²⁶ Laclau 2005, S. 73.

züchtenden Hirtenvölker insbesondere über die Disziplinierung von Fruchtbarkeit und Fortpflanzung, über Mädchen und Jungfrauen regiert, und damit über die kommenden Gesellschaften.

Straub und Huillet haben die Verfilmung der Oper 1973 in den Abruzzen, in der Nähe von Rom gedreht, und zwar im Amphitheater von Alba Fucense. Halb noch dem Opferritual verpflichtet und schon auf dem Weg zur Tragödie, halb noch in den Ruinen eines Stadions und des sich zur Gewalt amüsierenden *populus*, noch nicht auf dem wirklichen Theater mit *skene* und *Abseits*, *Off*, als Ort der Entscheidung angekommen, ist die Tragödie politischer Ästhetik angesiedelt. In dieser Arena, also buchstäblich im Sandraum, wieder einer Wüste, sind die Sänger und Chöre so aufgestellt und so gefilmt, dass nie ein Überblick über die ganze Anlage gegeben wird. Exakt zwischen dem Raum der urteilenden Selbstbeobachtung der griechischen Polis, in dem auch das Volk der Augenzeugenschaft auf den Plan der Geschichte tritt, und einer ausgesetzten Macht, zu der der Zugang nur durch die Erfahrung der Klang- und Schräume möglich wird, artikulieren sich die Interessen verschiedener Protagonisten, Chöre, Gruppen von Landarbeitern, Frauen, nirgends jedoch ist das Bild eines Volks in Szene gesetzt. Die Szene als *Skene*, die Abwesenheit, wie sie komplementär zum Sichtbaren ist, gibt es im Amphitheater nicht. Dafür setzen Straub und Huillet das *Off* ein. Zunächst teilen sie die Blickachsen durch Kameraeinstellungen und Bewegungen so auf, dass sich ein neuer Raum im alten herausbildet. Dieser filmische Raum entwickelt sich aus der Verbindung der einzelnen Elemente, so wie auch die Musik Schönbergs sich aus je singulären Relationen, nicht aus präfigurierten Harmonien entwickelt. Es sind insbesondere die Schwenks, in denen, wie Straub in einem Interview mit den *Cahiers du cinéma* erklärt, das Volk auftaucht: „Für *Moses und Aron* stimmt, dass der Schwenk stets mit der Idee des Volkes verbunden ist.“²⁷

Die Schwenks stellen Relationen her, die in den Aufnahmen im Amphitheater Raum und Leute zueinander in ein Spannungsverhältnis setzen, „real relations between social agents“, könnte man mit Laclau sagen. Die Vorstellung des Volkes entsteht mit den Bewegungen, der *dynamis* der Kamera. Einmal wird auf einen der Eingänge in die Arena geschwenkt, der leer bleibt, einmal schwenkt Ugo Piccones schwere Mitchell-Kamera sehr schnell auf die Figuren Moses und Aron, die nur kurz zu sehen sind, bevor der nächste Schnitt eine neue Einstellung ansetzt. Macht wird aus ihren Verhältnissen erklärt. Das Volk, von dem die Rede ist, setzt sich aus Anordnungen von Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten zusammen. Wenn es, wie Deleuze mutmaßt, im Film von Straub und Huillet fehlt, dann ist das ein konstitutives Fehlen: Es macht aufmerksam auf die blinden Flecken, die komplementär zur politischen Augenzeugenschaft, zur Sichtbarkeit im Panoptismus oder zum *Off* des Kinos und seiner Wahrheit existieren und zugleich zum verfassten Volk auf ein Fehlen von Leuten hinweisen. In allen Formen der Wahrheitsproduktion wurden das Volk und seine Stimmen

²⁷ Bontemps/Bonitzer/Daney 1975, S. 12 f.

und Berichte je anders vorgestellt und erfunden. Deshalb ist auch der Chor der Oper im Film nicht das Volk, sondern steht vielmehr als dessen Repräsentant da, als Statthalter zugleich verweisend auf die, die fehlen.

Auch die Blicke, die der Film organisiert, sind Ensembles von Blickregimen, von einzelnen gerichteten Blickrichtungen, die zugleich als Desorganisation des Zuschauerblicks funktionieren, der im Kino nach Zusammenhängen tastet. Auf diese Art und Weise sind historische Blickformen mit gegenwärtigen verbunden, Architektur mit Kino, der Gedanke des Volkes mit einer Bewegung des Blicks im Schwenk. Straub erklärt im Interview: „Der Gedanke, um den es mir ging, ist der Gedanke, dass das Volk, trotz allem, der Blick ist. Was bewirkt aber, dass es der Blick ist, der den Schwenk hervorruft?“²⁸ Der Blick, der im Amphitheater frei im Raum des Ovals schweifen können soll, ist im Kino fixiert in der Kadrange, es sei denn, die Kamera bewegt sich und beginnt zu suchen: nach Zusammenhängen, nach Dingen und Menschen, nach „Realitätsgebungsverfahren“ und Konstruktionsprinzipien von Wahrheit. Die Kamerabewegung und besonders der Schwenk, der genau soviel Bildraum entzieht wie sichtbar macht, verweist darauf, dass der Blick Ausschlussverfahren verhandelt. Auf eine Bemerkung Bonitzers macht Straub wieder auf das Prinzip des Entzugs aufmerksam: „In dem was du gerade gesagt hast, gibt es etwas, das interessant sein könnte, als Du sagtest: was würde geschehen, wenn der Schwenk *anhielte*?“²⁹ In der Unterbrechung, in der Zäsur, wird das Sehen zum Denken. Es ist dieses Differenzverhältnis von technischer Anordnung und Denkprozess, das Straub und Huillet auch bei Schönberg gefunden haben. Auch in der Oper wird deutlich, dass das Volk als Gedanke in dem Maße entsteht, in dem die Figur des Führers oder Erlösers und ein organisierter Raum entzogen bleiben. Dass das in der historischen Erfahrung stets mit dem Ausbrechen oder Einschlagen von Gewalt verbunden blieb, ist in Oper und Film ebenso gegenwärtig.

Auf andere Weise wird in der Akustik des Films jene Relativität der Elemente, die Schönberg im Kompositionsprinzip der 12 gleichverteilten Töne anlegt, noch einmal aufgenommen. Die Zusammensetzung und Mischung der Klänge setzt sich ebenso wie das Bild erst in der Projektion als Ensemble von Relationen zusammen, die zeitlich und technisch ganz heterogene sind. Bereits Monate vor den Dreharbeiten wurden im Studio des ORF in Wien die Orchesterpartien aufgenommen und diejenigen Solopartien, die aus dem *Off* erklingen würden. Im Amphitheater wurden diese Aufnahmen dann über Monitore, die als winzige Ohr-Hörer unter den Solisten und als Lautsprecher unter den Choristen verteilt waren, einzeln übertragen, so dass die Sänger zur Musik singen oder aber, wie die Figur des Moses, im Sprechgesang vortragen konnten. Die einzelnen Stimmen wurden mit mehreren Mikrofonen auf unterschiedlichen

²⁸ Ebd., S. 13 f.: „L'idée autour de laquelle je tournais tout à l'heure, c'est bien l'idée, que le peuple, malgré tout, c'est le regard.“ (meine Übersetzung).

²⁹ Ebd., S. 16: „Dans ce que tu disais tout à l'heure“, sagt Straub zu Bonitzer, „il y a quelque chose qui est peut-être intéressant, quand tu disais: qu'est-ce qui se passerait si le pano s'arrêtait?“ (meine Übersetzung).

Tonspuren aufgenommen. Während diese winzigen Klangaggregate untereinander verkabelt und durch Medien verbunden waren, allerdings mit eigenen kleinen Verschiebungen, die sich der Materialität der Tonbänder und auch der materialbedingten Instabilität der elektrischen Anlage verdankten, setzten die Körper der Sänger ihren eigenen Widerstand in diesen Klangraum. Durch ihre **Eigenbewegungen** verschoben sich die einzelnen Klangelemente stets leicht **gegeneinander, ebenso durch Einflüsse der Umgebung, durch Wind, Hitze, Staub und Bewegungen**. Es gibt keine einheitliche, zentrale **metrische Zeit** der Opernmusik im Film, sondern immer nur Relationen und **Mikro-Differenzen**, die als akustische Schichtungen in der Zeit hörbar werden. Der Toningenieur Louis Hochet legte alle Teile des Klangs, die verschiedenen Aufnahmen aus der Arena und die Studioaufnahmen, während der Dreharbeiten quasi live auf gemeinsame Tonspuren. Diese wurden später im Studio nur noch dynamisch abgemischt und am Ende des Prozesses auf die Tonspur des montierten Films gelegt. Erst im **Kinoraum** wird das **zeitlich vielfach verschobene und in freie Relationen gesetzte akustische und sichtbare Geschehen als gesamter Klang- und Bildkörper, als Welt, die aus Medien zusammengesetzt ist, wahrnehmbar**. Entscheidend ist, dass Oper und Film darauf aufmerksam machen, dass unsere Welt immer aus Verbindungen von Medien und **Körpern** besteht, die uns von Außen zu ergreifen scheinen, die sich jedoch in **ihrer Beschaffenheit** und im Detail rekonstruieren lassen, so dass wir in der Tat intervenieren und also Verantwortung übernehmen können.

Anders als Arnold Schönberg es sich vielleicht vorgestellt hatte, als er hoffte, die Oper „vielleicht einmal in ferner Zukunft [...] mithilfe elektronisch hervorgebrachter Töne und Klänge“³⁰ aufzuführen, aber durchaus in seinem Sinne inszenieren Straub und Huillet einen synthetischen Klang-Raum, in dem dann zwar nicht „elektronisch hervorgebrachte“ Töne, aber alle aufgenommenen Klänge von Instrumenten und Stimmen, ebenso wie die Stimmen „on location“, im Kulturraum des Abruzzan-Theaters, die Naturgeräusche und andere atmosphärische Geräusche als komplexe Tonband-Montage hörbar in Beziehung stehen.

In einem Aspekt gehen Straub und Huillet über die Opernkonzeption hinaus, indem sie Geräusche, und zwar Tiergeräusche, in die Verfilmung integrieren und damit die Struktur der musikalischen Klänge noch weiter „in die Welt setzen“. Diese Sequenz beginnt mit einer Arie Arons, der das goldene Kalb zu einer Metapher, einem Sinnbild des großen Ganzen erklärt und das Volk auffordert, sich darin wiederzuerkennen. Dagegen setzen Straub und Huillet die differenzierten Geräusche der Welt, die sich mit der Musik von Schönberg wunderbar verschränken: das Getrappel der Tiere mit den hohen Frequenzen, das Fagott mit dem Gebrüll eines richtigen Rindes. Mit ihrer Strategie, die Geräusche zuerst ausdifferenzieren und die Töne danach zu einer Komposition zusammensetzen, sprengen sie den gewohnten Raum und rufen uns an oder auf,

³⁰ Stuckenschmidt 1974, S. 454 f.

gegen die Einheit des **goldenen Kalbes** den Klangraum um uns herum als Skulptur aus Vielen zu **realisieren**: Das Bilderverbot des alten Testaments wird hier so gewendet, dass wir anstelle eines einzigen Sinnbilds die Vielfalt der Geräusche der Welt in ihrer Differenz wahrnehmen.

Die harte Montage der Elemente verweist nicht auf das Leiden des Protagonisten, sondern vielmehr auf die Logik der Prozeduren, deren soziale Agenturen erst sichtbar werden, wenn die Figuren davon buchstäblich abgeschnitten sind. Soziale Agenturen – und die eigene Beteiligung daran – lassen sich nicht nur als Erkenntnisse sozialer Verhältnisse und politischer Repräsentation klarmachen, sondern vor allem durch eine Refiguration des Wahrnehmungsprozesses. In den Arbeiten von 1933, 1966 und 1974 wird deutlich gemacht, dass Macht in der Geschichte je neu konfiguriert wird und werden kann. Im Sinne einer Ästhetik des Widerstands, die uns auch heute angeht, wäre das als Produktion von Kontingenz zu begreifen. Kontingenz, so lautet die Aufforderung des Films, muss erst produziert werden, damit ein Volk auftauchen kann, das keinen Führer braucht.

Filmverzeichnis

Moses und Aaron (BRD 1974, R.: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet)

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980a.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1., hg. v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980b, S. 179-203.
- Bibel: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, neu durchgesehen und nach dem vom deutschen Evangelischen Kirchenausschuss genehmigten Text, Stuttgart 1972.
- Bontemps, Jacques/Bonitzer, Pascal/Daney, Serge: „Conversation avec Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (*Moïse et Aron*)“, in: *Cahiers du Cinéma* 258/259 (1975), S. 5-24.
- Deleuze, Gilles: „Was ist ein Schöpfungsakt?“, in: *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975 – 1995*, Frankfurt am Main 2005, S. 298-308.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt am Main 1991.
- Foucault, Michel: „Die Wahrheit und die juristischen Formen“, in: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main 2002, S. 669-792.
- Hansen, Miriam: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley 2011.
- Holl, Ute: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Zürich/Berlin 2014.

- Huillet, Danièle: „Moses und Aron. Das Drehbuch. Beschreibungen – Texte – Photogramme“, redig. und eing. für den Druck v. Helmut Färber, in: *Filmkritik* 221/222, 5/6 (1975), S. 194-202.
- Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*, London 2005.
- Platon: *Werke*. Übersetzung und Kommentar, Bd. XI/2: *Nomoi* (Gesetze), Buch IV-VII, hg. v. Klaus Schöpsdau, Göttingen 2003.
- Siegert, Bernhard: „(Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik“, in: *9. Internationales Bauhaus-Kolloquium: Medium Architektur. Zur Krise der Vermittlung*, hg. v. Gerd Zimmermann, Bd. 1: Plenarvorträge, Weimar 2003, S. 92-104.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Arnold Schönberg: Leben, Werk, Umwelt*, Zürich 1974.
- Vertov, Dziga: „Drei Lieder über Lenin‘ und ‚Kinoglaz‘“ [1934], in: Ders.: *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München 1973, S. 54-57.
- Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt am Main 2000.
- : *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt am Main 2011.
- Žižek, Slavoj: „Göttliche Gewalt“, in: Ders.: *Der neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror*, Berlin 2015, S. 30-37.

NIKOLAS IMMER

Maske und Macht

Die Ästhetisierung des politischen Körpers am Beispiel Elizabeths I.

„So viel Vergangenheit war selten.“¹ Mit diesen Worten hat Martin Hartwig bereits vor mehr als zehn Jahren den massenmedialen Boom historischer Stoffe beschrieben, der bis heute ungebrochen anhält. Dabei bildet das 16. Jahrhundert, insbesondere mit geografischem Fokus auf England und Schottland, eine der zentralen geschichtlichen Referenzebenen des gegenwärtigen ‚Historytainment‘. Als jüngstes Beispiel dieser Entwicklung lässt sich die von den Unternehmen Warner Brothers und CBS Television Studios produzierte Serie *Reign* (USA 2013–, P.: Laurie McCarthy, Stephanie SenGupta) nennen, in der die Liebesabenteuer der jungen Maria Stuart und ihrer Hofdamen behandelt werden. Dass die Serie freilich nicht auf historische Korrektheit, sondern auf die Befriedigung basaler Unterhaltungsbedürfnisse zielt, macht spätestens der Werbetext des Spartensenders *sixx* deutlich, der die Rechte für die deutsche Erstausstrahlung erworben hat: „Auf *sixx* wird es dramatisch! Die US-Serie *Reign* wird zum ersten Mal im deutschen Fernsehen ausgestrahlt und bietet Drama pur. Eine historische Serie, die mitreißt! Das fantastische Kostümdrama handelt von Liebe, Intrigen, Macht und Sex!“² Wem diese Ankündigung noch nicht genügt, kann sich von der *sixx*-Autorin Norma Jenner und ihren unglaublichen elf Gründen überzeugen lassen,³ einen Blick auf die eigenwillige Kreuzung aus Früher Neuzeit, *Twilight* (USA 2008, R.: Catherine Hardwicke) und *Germany's Next Topmodel* (D 2006–, ProSieben) zu werfen. Dann wird allerdings schnell sichtbar, dass die historische Wirklichkeit in *Reign* bestenfalls kulissenhaft aufscheint, um den banalen Liebesverwicklungen einen Anstrich von Bedeutung zu geben.

Anders ist dagegen die vier Staffeln umfassende Fernsehserie *Die Tudors* (IRL/CAN/UK/USA 2007–2010, P.: Michael Hirst u. a.) angelegt, die zwar ebenfalls eine bunte „Mischung aus Liebe, Intrigen, Macht, Krieg und Tod“ bietet,⁴ die aber den englischen König Heinrich VIII. als kompromisslosen und autokratischen Herrscher zeigt. „Alles ist ihm Mittel zum Zweck“, hat Conrad

¹ Hartwig 2005.

² Anonym 2014.

³ Jenner 2015.

⁴ Bopp 2010.