

OLIVER RESSLER:

„WANDTAFEL“-KINO UND DAS KAPITALISTISCHE REGIME DER ENUNZIATION

Ab dem Zeitpunkt, als die Fed nur ankündigte, sie könnte in absehbarer Zukunft das Tempo ihres Anleihenkauf-Stimulus drosseln, sind die Erträge der Staatsanleihen tatsächlich gestiegen; und dies geschah, ohne dass die Fed zwischenzeitlich irgendwelche zusätzlichen Maßnahmen ergreifen musste.

Christian Marazzi (1)

Pages d'écriture:

Die Leinwand, der Pass und andere Techniken der Gouvernementalität

Als innerhalb bestimmter diskursiver und visueller Formationen erzeugte Effekte werden zeitgenössische Subjektivitäten nicht mehr in einen geschlossenen, abgegrenzten Raum eingeschrieben, der einer disziplinären Unterordnung unterworfen ist. Der Hintergrund, vor dem sie sich abzeichnen, ist nicht mehr von sozialen Techniken reguliert, die auf den Raum und seine Einschließung (enfermement) zielen, für die die fordistische Fabrik zwar der paradigmatischste Ausdruck war, aber als solcher doch nur einer von mehreren möglichen. Die postfordistischen sozialen Fabriken sind nicht mehr Orte der Abgeschlossenheit; sie sind auch keine Trainings- und Konzentrationseinrichtungen, mit eigenen Gesetzen und sozialen Identitäten, die Zeitabläufe programmieren, Rollen verteilen und Funktionen zuordnen. Ebenso wenig steht jetzt noch die Möglichkeit zur Verfügung, Elemente innerhalb eigener, starrer funktionaler Identitäten im Hinblick auf einen im Vorhinein festgelegten Plan zuzurichten und zu disziplinieren. In den Kontrollgesellschaften der Gegenwart gibt es vielmehr einen Rahmen für die Produktion von verschiedenen Arten der Subjektivität an 'Orten der Zirkulation' und des 'Kommunikationsaustauschs', die von den Informationsökonomien und den finanziellen Kreisläufen als Vorrichtungen mit Fernwirkung organisiert werden. Die Zeit und die Formen der Kontrolle, die durch sie auf den Plan gerufen, und die Widerstandseffekte, die durch sie aktiviert werden, stellen das neue, privilegierte Gebiet der Produktion von Subjektivitäten dar. Trotzdem handelt es sich hier um Zeit, für die ein unbeschränkter Aufschub (in der Version von Deleuze) (2) verfügbar ist; die Zeit erhebt nicht nur Anspruch auf den Raum, sondern sie beansprucht, um ihre Rolle spielen zu können, für sich einen offenen, unbegrenzten Raum; einen Raum, in dem die Beschränkungen der Bevölkerung zwar nur mit der Nation korrespondieren, aber dennoch, trotz der transnationalen Natur des Kapitals, immer wieder von neuem und immer zahlreicher entstehen. Zusätzlich zu diesen Techniken des Regierens, die dem Staat zugeordnet werden können, gibt es viele weitere soziale Maschinen, die von privaten Unternehmen generiert werden, die in endloser Folge Flüsse von Material und Information zusammensetzen und wieder auseinander nehmen. Das System untereinander zusammenhängender Körper, die wir als 'Informationsnetzwerke' definieren, ist nur eines von mehreren Modellen.

Tatsächlich produziert der Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Gestalt Subjekte und Objekte in sich stets wandelnder Vielfalt, die mit Hilfe von Technologien gestaltet werden, die ihrerseits einer ständigen Modulation unterworfen sind. Statt die Räume der Technik physisch einzuschränken, generiert der Neoliberalismus Regelkreise, deren Kontrolle die Gebiete freier Aktivität so unterstellt sind, dass das subjektive Verhalten entsprechend den Erfordernissen der ständigen Innovation der Prozesse und der Produkte gestaltet werden kann. Maurizio Lazzarato weist dagegen darauf hin, dass „die postfordistische Abfolge durch die Entterritorialisierung sowohl ihrer Technologien wie ihrer Zeichen gekennzeichnet ist“. (3) Es muss deshalb gefragt werden, welches Regime von Zeichen die gegenwärtige Produktion von Subjektivitäten sich vornimmt und welcher Art die Ebene der Sichtbarkeit ist, auf der diese eingeschrieben werden.

Welcher Art sind die Registrierungsvorrichtungen, die in jedem Augenblick die verschiedenen Positionen jeder beliebigen Subjektivität und jedes anderen Elements in einer offenen Umgebung aufzeichnen können? Und welcher Art sind schließlich die „Schnittstellen“, die in der Lage sind, in Echtzeit und mit kapillarer Diffusion alles zu überwachen, was es an Gesehenem, Gesagtem, Gedachtem und Gehörtem gibt? Wenn es stimmt, dass die Medienplattformen die geschlossenen Räume der Disziplinargesellschaften ersetzt haben, dann stimmt es ebenso, dass wir es trotz allfälliger Unterschiede noch immer mit sozialen Maschinen zu tun haben, die als Mechanismen der Enunziation fungieren; oder, besser gesagt, sie regieren wie nie zuvor mithilfe dessen, was sie zeigen und sagen, was sie auf Indizes anzeigen und messen. Sie fungieren als authentische Foren der Enunziation; diese ist in der Lage, handlungs- und wahrnehmungsbezogene Methoden zu Arbeitsvorgängen zu rekonfigurieren, da im gegenwärtigen sozioökonomischen Rahmen eine vollkommene Kongruenz zwischen Kommunikations- und Produktionsprozessen besteht.

Der Fokus auf Oberflächen zur Einschreibung oder auf Medienschnittstellen zur Erfassung neuer Subjektivitäten kennzeichnet wie eine Schwelle den Beginn eines jeden Films von Oliver Ressler und stellt zugleich seinen 'Fluchtpunkt' dar. In Resslers Filmen werden diese Ebenen der Sichtbarkeit und Medialisierung sowohl als Bilder wie als Begriffe zum ersten Austragungsort des sozialen Konflikts, wo die antagonistischen Subjektivitäten auf die Kräfte der Macht stoßen. Die politische Natur dieser filmischen Sprache besteht nicht so sehr in ihrem Wesen als Gegeninformation – mit der ideologischen Enthüllung des bereits Gegebenen – oder in der Thematisierung des politischen Aktivismus durch eine Person, die, wie in Resslers Fall, selbst ein integrales Element in diesem Aktivismus ist. Stattdessen wird die politische Natur dieser Filmproduktion durch einen wahrlich antagonistischen Standpunkt markiert, der die soziale Umverteilung und die Rückkehr zur gemeinsamen Nutzung dessen, was durch die Einrichtungen neoliberaler Macht dieser Nutzung entzogen worden ist, in den Mittelpunkt stellt. Der Kampf um die Beherrschung und Wiederaneignung der Maschinen der Kommunikation ist nicht genug. Grundlegend ist der Prozess der Befreiung der Subjektivitäten, die innerhalb dieser Maschinen geformt worden sind. Resslers filmische Praxis enthält den Versuch, diesen Medienschnittstellen ihr Potential zurückzugeben. Er zeigt die Mittel, deren er sich bedienen wird, macht sie kinematographisch sichtbar und teilt ihnen mehrere „enunziative Figuren“ zu: von den Stimmen der AktivistInnen zum „Blick in die Kamera“ der TheoretikerInnen der Bewegung, von Zwischentiteln zu Slogans auf Transparenten und Mauern, von Protestsongs zu symbolhaften Intervallen in der Montage, von dokumentarischen Sequenzen zu Videoanimationen. Die zentrifugalen Kräfte der Enunziationen des General Intellect und ihre problematisierenden einleitenden Bemerkungen zu den Ereignissen entfernen sich von der Zentralisierung einer Mehrheitssprache und der Unterordnung unter die einheitlichen, normativen Kommunikationscodes sowohl der Medien des Mainstream wie der konsolidierten politischen Darstellungen. Eine ganze Reihe linguistischer und dialogischer Modi sind am Werk, die den Subjektivitäten wieder zu Heterogenität und alternativen Möglichkeiten verhelfen sollen.

Der in Zusammenarbeit mit Dario Azzellini 2002 entstandene Film *Disobbedienti* belegt dies, zusammen mit *What Would It Mean To Win?* aus dem Jahr 2008 und dem 2013 fertig gestellten *The Right of Passage* – die beiden letzteren entstanden in Zusammenarbeit mit Zanny Begg – in exemplarischer Weise. Es ist kein Zufall, dass der Fokus bei allen Filmen, obwohl zwischen der Entstehung des ersten und des letzten mehr als ein Jahrzehnt liegt, auf der antikapitalistischen Bewegung und ihren Formen des Widerstands liegt.

*Disobbedienti* beginnt mit einer weißen Filmleinwand vor einem leeren Publikumsbereich, der auf der Piazza Maggiore in Bologna für eine öffentliche Veranstaltung eingerichtet ist. Die Leinwand, auf der wir erwarten, unseren Film zu sehen, wird auf einer weiteren Leinwand abgebildet, die ebenfalls auf eine mögliche Projektion wartet, während wir aus dem Off hören: „Wir befinden uns in Italien, wo alle Kommunikationsmedien sich in der Hand einer einzigen Person befinden. Es ist fast eine paradoxe Situation, fast wie in einem lateinamerikanischen Land.“ Die Stimme wird unterbrochen von einem lauthals geschrienem Slogan, der ebenfalls aus dem Off kommt: „Gegen ein Europa der Mächtigen, jetzt und immer Ungehorsam“, während das grafische Symbol des Wortes *Disobbedienti* von oben herab auf den Bildschirm fließt, um als Titel des Films zu fungieren. In dieser Art Prolog wird die Aufmerksamkeit sofort auf zwei Komponenten gelenkt, die im Zentrum des Konflikts in der italienischen Bewegung der Tute Bianche [Weiße Overalls] stehen. Während der Proteste in Genua im Jahr 2001 trennte sich diese Bewegung von den weißen Overalls der ArbeitnehmerInnen, dem für sie im Unterschied zu den blauen Overalls der arbeitenden Klasse charakteristischen Symbol, und gab sich den Namen *Disobbedienti*.

Es wurde einerseits gegen das Medienmonopol von Berlusconi protestiert, das Pate für die Figur des Politunternehmers gestanden hatte. Andererseits bestand eine unauflösbare Verbindung zwischen den Kampftechniken und Kommunikationspraxen, die von der Bewegung weiter getrieben wurden, der es darum ging, das sichtbar zu machen, was unsichtbar blieb – wie z. B. prekäre Arbeitsverhältnisse – und ein BürgerInneneinkommen zu fordern. Die weiße Leinwand bleibt eine Art zusammengesetzte Matrix des Films, die bei zeitweisem Verschwinden der Bilder Pausen in der Montage überbrückt, in denen sieben Mitglieder der italienischen Bewegung mit theoretischen Überlegungen zu Wort kommen. „Diese weißen Oberflächen“, notiert Ressler, „stehen in einem direkten Zusammenhang mit den weißen Overalls der Tute Bianche [...], aber sie sind auch der Ausdruck des Wunsches, die ZuschauerInnen dazu einzuladen, die visuellen Leerstellen mit ihren eigenen Ideen zu füllen. Mit anderen Worten, sie stellen einen Versuch dar, ein offenes visuelles Äquivalent für eine Entwicklung zu finden, die sich fragend und ohne vorgefertigte Modelle vorwärts bewegt, im Einklang mit dem Konzept der Disobedienti“ (4). Eine weitere Abfolge von Projektionsflächen wird im Film *What Would It Mean To Win?* versammelt, der im Rahmen der Demonstrationen gegen den G8-Gipfel im deutschen Heiligendamm im Juni 2007 aufgenommen wurde. Eine Reihe von Animationssequenzen, die den Film ergänzen, formulieren drei Fragen zu dem sich emanzipierenden Selbstbewusstsein der Vielheit (Multitude) und zu ihren politischen Handlungsmöglichkeiten: Wer sind wir?, Was ist unsere Macht? und Was würde es bedeuten zu gewinnen? Es erübrigt sich fast zu sagen, dass die Produktion antagonistischer Subjektivitäten sich wieder als untrennbar erweist von den Kommunikationsmöglichkeiten der Medien und dem freien Zugang zu ihnen. Von der Kinoleinwand der Vision der Lumières, Arbeiter verlassen die Fabrik, gelangen wir über den LCD-Bildschirm des Camcorders, der Ereignisse aufzeichnet, zum Fernsehmonitor, der es uns ermöglicht, die sozialen Kämpfe von neuem zu sehen und die neuen Lebensmöglichkeiten, die sich in ihnen abzeichnen. Das alles wird in Resslers und Beggs Film vorweggenommen durch den Theoretiker John Holloway durch das Zitat einer Antwort, die Subcomandante Marcos einem Filmkritiker gab, als dieser ihn fragte, wie er sich eine vollkommene Gesellschaft vorstelle: „Wir brauchen ein unbegrenztes Filmprogramm, so dass man jeden Tag einen anderen Film leben kann.“ Und er schloss mit den Worten, die Zapatisten hätten revoltiert, „weil sie gezwungen worden seien, die letzten fünfhundert Jahre den selben Film zu leben“. *The Right of Passage* hingegen beginnt mit einem Bild, das durch eine mit Sonnenschutzfolie versehene Glasoberfläche eines Gebäudes gefilmt wurde, die die Lichtdurchlässigkeit von Scheiben regelt. Diese heute vielfach verwendete Folie, die eine Verdunkelung bei gleichzeitigem Erhalt des Blicks nach Draußen ermöglicht, bildet eine Art trennende Membran innerhalb der Fähigkeit des Sehens, die im Verlauf des Films wiederholt wiederkehrt. In *The Right of Passage* thematisiert das doppelte Regime der diskursiven und visuellen Enunziabilität das Recht auf globale StaatsbürgerInnenenschaft (WeltbürgerInnenenschaft) und die konventionelle und grausame Natur des Prinzips der Ausschließung. Obwohl der Film sich scheinbar von Resslers vorherigen Werken unterscheidet, ist er mit ihnen doch thematisch schon dadurch verwandt, dass eine Bewegung, die sich der Kritik des Kapitalismus verschrieben hat, notwendigerweise MigrantInnen zu ihren eigentlichen ProtagonistInnen zählen muss. Ansätze zu einer theoretischen Analyse werden hier erbracht von Antonio Negri, Sandro Mezzadra, Ariella Azoulay und von MigrantInnen aus Mittel- und Lateinamerika und aus Afrika, die in Barcelona strandeten. Statt Ausdrücke wie Transparenz und Intransparenz zu verwenden, wäre es sinnvoller, von Regimen der Unsichtbarkeit zu sprechen, die diesen gespenstischen Subjekten, umherirrenden Geistern gleich, auf ihrer durch die fehlende Aufenthaltserlaubnis erzwungenen Wanderschaft abverlangt werden. Mit seinen verschiedenen Ebenen der Enunziation liefert der Film dafür vollkommene Belege. In diesem Fall wird der Pass, genauer gesagt, das Layout des Passes, zu einer authentischen Projektionsfläche, die dank der Animation von Figuren und symbolischen Objekten durchquert wird, was dazu führt, dass sich in der Projektionsfläche Risse bilden. Dass sie auf einer der Seiten des Passes, unter dem Visum für ein Land, auftauchen und auf der nächste Seite, unter dem Ausreisestempel eines anderen Landes, verschwinden, erinnert uns an das Regime der Sichtbarkeit der Kontrolle, aber auch an das Gegenteil, das Spiel der Bipolarität von Zeigen und Benennen, von Zeichen und Bezügen, von Bildern und Sprachen, von Anomie und Rechten. Unter den Bildern, die in dieser Passage gezeigt werden, sind Duchamps Hutständer und Magrittes Pfeife. Die erste Ikone zwingt uns zu Fragestellungen bezüglich des Index und der Umstände und Bedingungen, unter denen Bedeutung zustande kommt. Die zweite zwingt uns „angesichts der Ähnlichkeit im Erscheinungsbild“ die Behauptung abzuwehren, hier „handle es sich um Realität“. Es ist unmöglich, die gegenwärtige Verfassung, in der sich die staatsbürgerliche Existenz heutiger Subjektivitäten befinden, innerhalb des einen, abstrakten Raums, den ein schriftliches Dokument wie ein Pass ihn darstellt, scharf und eindeutig sichtbar zu machen. Es ist jetzt unmöglich, eine Ebene zu bestimmen, auf der es möglich ist, die Verbindung zwischen (juridischen) Rechten und (materieller) Existenz eindeutig darzustellen.

Es handelt sich dabei immer um zwei Dinge. Die formale Staatszugehörigkeit und die tatsächliche Zugehörigkeit sind zwei verschiedene Dinge. So passt, wie im Raum von Magrittes Bild, der Text nicht zur Darstellung, obwohl beide keine andere Aufgabe haben, als zugleich auf dasselbe Objekte anzuspieren. Aber war nicht der ursprüngliche Ort dieser Ikone, der Pfeife, ausgerechnet eine Wandtafel? Eine Wandtafel, die auf einer dicken, standfesten Staffelei ruhte und auf der sich sowohl das Bild der Pfeife wie der kursiv geschriebene Satz „Ceci n'est pas une pipe“ befanden? War ihr Raum nicht der Raum der didaktischen Aufbereitung eines Diskurses? Und war nicht dieser Diskurs Teil eines allgemeineren Diskurses über die Wahrheit der Dinge? (5) Wir wollen mit einem Wort von Godard schließen: „Während der Projektion eines militanten Films ist die Leinwand einfach eine Tafel oder die Wand einer Schule, auf der eine konkrete Analyse einer konkreten Situation gezeigt wird.“ (6)

Das gesprochene Wort.

Das linguistische Wesen des Finanzkapitals

„Es gibt zwei Arten von militanten Filmen,“ notierte Godard 1970, „die sogenannten ‚Wandtafel-Filme‘ und die unter der Bezeichnung ‚Internationale-Filme‘ bekannten. Letztere sind ein Äquivalent zum Singen der Internationalen während einer Demonstration, während die anderen gewisse Theorien zu beweisen suchen, die es uns ermöglichen, das in der Wirklichkeit anzuwenden, was wir gesehen haben oder hinzugehen, es auf einer anderen Wandtafel anzuschreiben, so dass andere es anwenden können.“ (7) Oliver Ressler's Filmografie ist von einem authentischen pädagogischen Standpunkt erarbeitet, der sicherstellt, dass jeder Film eine Art Handbuch ist, mit dessen Hilfe Techniken des Dissenses gelehrt und gelernt werden können. Es gibt aber auch ein Reservoir an wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Alternativen, die nach dem Verlust des sozialistischen Gegenmodells in verschiedenster Weise als Antworten auf die gegenwärtige neoliberale Hegemonie zur Verfügung stehen. Ressler's Produktion, die mittlerweile zwanzig Jahre umspannt, zeichnet sich außerdem durch einen geopolitischen Rahmen aus. Es ist ein zeitnahe erstelltes Inventar von Kämpfen und Formen des Widerstands, die seit dem Ende der 1990er den Aufstieg und die Konsolidierung der weltweiten Antiglobalisierungsbewegung begleitet haben, vom World Economic Forum in Salzburg zu den G8 Blockaden in Heiligendamm, von besetzten Fabriken in Venezuela zum Climate Camp in der Nähe des Kingsnorth-Kohlenkraftwerks, vom Aufstand auf dem Syntagmaplatz zur Occupy Wall Street Protestbewegung, von der italienischen sozialen Bewegung der Disobbedienti zur 15M, den Platzbesetzungsbewegungen in Spanien. Ressler findet aber nicht sein Auslangen mit dem Abfilmen von AktivistInnen und aktivistischen Praktiken. Er nimmt die Antiglobalisierungsbewegung sowohl als das repräsentierte Subjekt und als Prinzip der Repräsentation. Er erstellt einen dokumentarischen Katalog von Bildern, ein unbeschränktes Repertoire von Slogans, ein Programm möglicher Aktionen. Ohne die Bewegung auf die Summe ihrer Teile oder auf ein einzelnes, totalisierendes Modell reduzieren zu wollen, filmt Ressler die verschiedenen Werkstätten des Konflikts als einen komplexen offenen Raum der Politisierung, als Schmelztiegel sowohl politischen Experimentierens wie linguistischer und sozialer Innovation. Es kann nicht mehr darum gehen, einen politischen Rahmen der Indoktrination zu reproduzieren, sondern um das Aufspannen formativer Räume, die sich für die Entwicklung kritischer Subjektivitäten und für eine radikale Befragung existierender Modelle eignen. Deshalb befindet sich im Zentrum dieser Filmessays immer ein konstituierender Raum, in dem der Prozess der Subjektivierung offen bleibt. Wie aber lässt sich die Entwicklung der Subjektivierung filmen, die sowohl eine Affirmation der Differenzen ist wie zugleich eine Zusammenstellung dessen, was uns gemeinsam ist, oder überhaupt die Erzeugung eines gemeinsamen Ortes darstellt? Es gibt mindestens drei Strategien, die Oliver Ressler's Arbeitsmethoden kennzeichnen, mit deren Hilfe sich das theoretische, praktische und aktivistische Potential der Bewegung darstellen lässt. Dabei gilt grundsätzlich eines: Ressler ist in erster Linie ein Darsteller und Beobachter der Bewegung. Das trifft auch implizit auf seine Werke zu. Seine Filme sind ihrer Natur nach darauf angelegt, Einfluss zu nehmen, zu agitieren. Mit anderen Worten, sie wollen ein integraler Bestandteil der aktivistischen Kampagnen und der gegenwärtig stattfindenden sozialen Kämpfe sein. Die erste Strategie ist ein Erbe des zapatistischen Slogans „Fragend gehen wir voran“, im Sinn des Strebens nach einer neuen Gesellschaft, das damit beginnt, dass Möglichkeiten aufgezeigt werden anstelle von Lösungen für bereits definierte Probleme. Es geht vor allem um die Formulierung einer ganzen Reihe von Fragen, die sich, unter Hintansetzung bestehenden Wissens, an einen noch nicht vorhandenen, unvorhersehbaren Horizont richten. „Die Revolution“, behauptet Ressler, „muss eher als Frage denn als Antwort gesehen werden.“ (8)

Der Nachdruck, mit dem Ressler diese Fragen versieht, machen sie zu Instrumenten des Konflikts, die ein Problemfeld abstecken, in dem Lösungen nicht einmal implizit vorgegeben sind, sondern für jede Situation neu zu erarbeiten sind. Für jede Frage sind n Antworten möglich. Es genügt hier, an *What is Democracy?* (2009), einen achteiligen Film und eine Videoinstallation, an *What Would It Mean To Win?* (2008) und an die von der Struktur dieser beiden Werke artikulierte Konstellation von Fragewörtern zu erinnern. Die zweite Strategie, ein offener Prozess des Wissenserwerbs, der auf Transformation zielt, erklärt sich möglicherweise aus dem Erbe der Arbeiterbefragung. Dieser Prozess hat als Voraussetzung den ständigen Austausch von Ideen und Erfahrungen zwischen den Subjekten, die in wechselnden Rollen an ihm beteiligt sind. Die Befragung der ArbeiterInnen in den 1970ern, so Raniero Panzieri, sah die Form der Klasse als nicht automatisch durch das Niveau des Kapitals und dessen technisch-produktionsmäßige Zusammensetzung gegeben an. Genauso sollte die gegenwärtige Befragung auf die soziale Autonomie und die antagonistische Subjektivität der heutigen Vielheit (Multitude) zentriert sein, da diese nicht auf kapitalistische Verwertung und die dabei verwendeten Kontrollmechanismen reduziert werden können. (9) Alle Menschen nehmen praktisch einen SchauspielerInnenstatus an und werden zu ProtagonistInnen der Analyse der Realität, die es verstehen, alle Sicherheiten beiseite zu schieben, um neue Möglichkeiten für die Umwandlung dieser bereits bestehenden Sicherheiten zu entdecken. So wird ein horizontaler, transversaler – ein nicht-hierarchischer und repräsentationsloser – Kommunikationsraum aufgespannt, in dem die Stimmen der AktivistInnen subjektive Perspektiven und alternative Standpunkte anmahnen, die neben einander koexistieren und vielfach untereinander verknüpft sind, ohne dass irgendeine oder irgendeiner eine beherrschende Rolle spielt. Alle beweisen außerdem die Fähigkeit, sich auf ihre eigene Weise einfach auszudrücken, unter Betätigung der intrinsisch politischen Natur der Sprache, wobei der direkten Intervention, ohne Vermittlung durch Dritte, der Vorzug gegeben wird. Wer spricht und handelt für wen und auf welche Weise? (10) Das von den Mainstream-Medien und der Monosprache des Kapitalismus Ausgesparte wird durch Resslers Bilder in Umlauf gesetzt. Abgehackte Sequenzen inszenierter Sprechakte wechseln sich mit stehenden Bildern ab, nicht aus formalen Gründen der Montage, sondern um ein Nebeneinander, einen Parallelismus zu erzeugen, der auf die räumliche Natur des Netzwerks verweist, auf eine Debatte zwischen mehreren TeilnehmerInnen, auf den Transfer von einem Ort an einen anderen. Es geht hier ganz wesentlich um die Idee des Forums. Die sechzehn Monitore in *Alternative Economics, Alternative Societies* (2003-2008), die sieben Monitore und die Projektion in *What is Democracy?* (2009) weisen ebenso in diese Richtung wie die 3-Kanal-Videoinstallation *Take the Square* (2012). Umgekehrt gibt es in diesen Filmen für die Dinge, die in den Mainstream-Medien zirkulieren, keinen Platz, wie aus *This is what democracy looks like!* (2002) und *The Fittest Survive* (2006) ersichtlich ist. Der Grund dafür ist Ressler's Überzeugung, dass der linguistisch-kommunikative Akt und der Vorgang der Enunziation ihrem Wesen nach politisch sind; sie sind auch die zentralen Elemente in den Formen der Verwertung und Enteignung, die vom heute geläufigen Kapitalismus praktiziert werden.

In den Statements und Monologen einzelner Individuen und in den Statements der Zwischentitel (Slogans, statistische Daten und Programme) wird die dritte Filmstrategie offenkundig. Diese kommt offenbar vom militanten Film nach 1968 und findet ihr Betätigungsfeld in Worten, im diskursiven Charakter des geschriebenen und gesprochenen Textes. *Un film comme les autres*, den Godard 1968 machte, ist die zweistündige ausführliche Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen drei Studenten aus Nanterre und zwei Renault-Arbeitern, die alle Zeugen der Ereignisse im Mai geworden waren und jetzt über die Chancen der Bewegung diskutieren. In *A bientôt j'espère* (Be seeing you) von Chris Marker und Mario Marret kommen ausschließlich die streikenden Arbeiter der besetzten Rhodiacéta Fabrik in Besançon mit ihren Meinungen zu Wort. Die Filme der Medwedkin-Gruppen, die zum Symbol des *cinéma ouvrier* wurden, bedienen sich alle des enunziativen Registers. In *Die Teilung aller Tage*, ein Film der Siebzigerjahre von Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, in dem der Versuch unternommen wird, StudentInnen die politische Ökonomie zu erklären, werden alle Szenen von geschriebener und gesprochener Sprache gerahmt und durchdrungen. In all diesen Fällen ist das kommunikative (im Gegensatz zum narrativen) Wort immer wichtiger als das Bild und setzt eine untrennbare Beziehung zwischen Sprache und politischer Aktion voraus, eine Beziehung, die das ursprüngliche linguistische Wesen des Menschen als politisches Wesen im aristotelischen Sinn zur Grundlage hat. Während die Stimme nur anzeigt – so Rancière – ist das Wort als *logos* zur Demonstration fähig. „Das Wort demonstriert und verschafft einer Gemeinschaft von zuhörenden Subjekten Klarheit in Bezug auf das, was nützt und was schadet und infolgedessen auf das, was gerecht und was ungerecht ist.“ (11) In dieser neuen Verteilung des gesprochenen Wortes, die völlig asymmetrisch im Verhältnis zum Visuellen ist, besteht nicht nur der Wunsch, Gesprochenes wiederzugeben, sondern vor allem die Notwendigkeit, Evidenz für das Potential des Sprechaktes zu liefern, für das, was dieser Akt zu bewirken vermag, für seine Kraft. Wenn es in

Oliver Ressler's Filmen auch keine besetzten Hörsäle in Nanterre gibt und keine revoltierenden Fabriken wie die von Peugeot in Sochaux oder von Rhodiacéta in Besançon: das Primat bleibt bestehen und wird womöglich noch verstärkt, das dem geschriebenen wie gesprochenen Wort als Instrument des neuen politischen Subjekts zuerkannt wird. „Diesen Film zu sehen ist wie das Lesen eines Buchs“ (12), merkt Marina Gržini nicht zufällig und mit gutem Grund zu Disobbedienti an. Es mag zwar stimmen, dass eine Theorie wie die der Antiglobalisierung vor allem ein Verbund von Wörtern ist, aber für Ressler ist es notwendig, sie in Subjekten Gestalt annehmen zu lassen und sie durch eine Praxis, den Aktivismus, zu demonstrieren. Gerade im Hinblick auf das Primat der Kommunikation besteht jedoch ein direkter Zusammenhang zwischen Ressler's Filmen und seiner graphischen Produktion, mit seinen mit Text arbeitenden Strategien für Transparente, Wandbeschriftungen, Plakaten, Logoplakaten mit ihrer „lauten“ Typographie, Zitate, die auf den Boden des Ausstellungsraumes gedruckt oder montiert werden, usw. Wenn, wie Ressler behauptet, seine „Arbeit dem gesprochenen Wort eine zentrale Rolle zuweist“ (13), dann ist die Rolle, die die Enunziation darin spielt, das, was die beiden Gebiete seiner Forschung verbindet. Der Übergang von einem Set virtueller Möglichkeiten zu ihrer Aktualisierung, den die Enunziation darstellt, ist zugleich der Vorgang, durch den der Akt des Wortes das Ereignis schafft. Etwas, was vorher nicht vorhanden war, fängt an zu existieren, und zwar, so wird behauptet, mit dem Akt der Enunziation, dadurch, dass es ausgedrückt wird. Das Prinzip der Enunziation, das Ressler sich zu eigen macht, ist identisch mit der aus dem Film bekannten „Interpellation“ (14). Ein Sprecher/eine Sprecherin wendet sich an die ZuschauerInnen und bezieht sie durch den Einsatz von Einblendtiteln und Blick in die Kamera direkt mit ein; seine/ihre Rolle besteht darin, den präsumptiven ZuschauerInnen die Anweisungen explizit zu machen, die sich auf den kommunikativen Plan des Films beziehen. Es gibt, mit anderen Worten, immer implizite ZuschauerInnen und SprecherInnen, für die der Film einen Raum für Dialog, für Debatte öffnet. Diese Konfiguration wird aufgrund der Geste, die ihr Substanz verleiht, „Interpellation“ genannt. Die Geste ist eine Art Frage oder eine vertrauensvolle Einladung an die ZuschauerInnen, die dadurch zu Personen mutieren, die um Rat oder Auskunft gebeten werden. Die Texte für Transparente oder Plakate, die im öffentlichen Raum für das Projekt Alternative Economics, Alternative Societies installiert wurden, werden in dieser Hinsicht sehr deutlich. Einer dieser visuellen Texte fordert zum Beispiel: „Stell dir ein dezentralisiertes soziales Ordnungssystem vor, in dem alle betroffenen Personen in basisdemokratischer, konsensorientierter Weise Entscheidungen treffen können“. Wenn es stimmt, dass die Einführung einer Sprache und eines Systems dominanter Bedeutungen, noch bevor sie eine linguistische Operation ist, immer eine politische ist, dann gilt auch, dass die zentrifugalen sozialen Kräfte, die an einer Unterminierung des semiotischen Reichs arbeiten, in der Lage sind, andere, immer neue Verbindungen der Enunziation zu schaffen. Die Enunziation „Eine andere Welt ist möglich“, zum Beispiel, existiert in vollkommener Form in dem, was sie ausdrückt. In ihrem Ausdruck, als Ausdruck, kommt dieser Möglichkeit des Lebens eine ihrer Verwirklichung harrende Realität zu, die im Gegensatz zu den Enunziationen und Machtmechanismen des Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Form steht. Wir wissen zweifellos, dass diese Enunziation sich aus der gegenteiligen Enunziation ergibt, die Margaret Thatcher gewohnheitsmäßig als zukünftige Matrix für den Neoliberalismus in den 1980ern benutzte: „Es gibt keine Alternative.“ In diesem Sinne ist sich Ressler sehr wohl bewusst, dass die heutige Enunziation nicht nur eine politische Bedeutung hat, sondern auch maßgebend ist für die Produktionsprozesse und die Finanzialisierung der Informationsökonomie in einer postfordistischen Zeit. Marazzi schreibt: „Die Krise des Fordismus und seine Evolution zum Post-Fordismus und zum Finanzkapitalismus lassen sich verstehen im Licht der ArbeiterInnenschaft als-Substanz-Krise, aber auch als Übergang zu einer neuen Verkörperung des Kapitalismus, in der die natürlichsten, einfachsten Eigenschaften, über die das sprachbegabte Lebewesen verfügt, zur Arbeit eingespannt werden, gesteuert von wertextrahierenden Einrichtungen, die Zugriff auf die Sphären der Produktion, der Zirkulation und der Reproduktion der Güter haben“. (15) Und: „Das Wesen monetärer Souveränität ist vor allem dialogischer Natur und wird geprägt von 'kommunikativen Experimenten'; deren Ziel, die Schaffung 'öffentlichen Vertrauens', ist eine Grundvoraussetzung für das Funktionieren der gesamten wirtschaftlich-monetären Maschine.“ (16)

Es gibt von Ressler eine grafische Arbeit, die als Schlüssel dienen kann zu seiner pädagogischen Art des Filmemachens mit politisierter Ästhetik und ganz allgemein zum politisch aktiven Charakter, der sein Filmschaffen ausmacht. Ein fast 17 Meter langer Wandtext reproduziert in Blocklettern einen der typischen Sprechakte, deren sich der Finanzkapitalismus bedient hat, um in der jüngsten Krise seine Geldpolitik zu legitimieren. Der Text lautet „Too Big to Fail“ und bezieht sich auf die Finanzhilfe, die von großen Banken in Anspruch genommen wurde; die Lettern der vier Wörter hingegen wurden aus Schwarz-Weiß-Fotos ausgeschnitten, auf denen die Gesichter und Körper der vielen tausend DemonstrantInnen zu sehen sind, die am 29. März 2009 unter dem Slogan „Wir zahlen nicht für eure Krise!“ in Europa marschierten. Die kapitalistische Enunziation

wird so zu einem besetzten und in Anspruch genommenen Raum der antagonistischen ArbeiterInnenschaft, die sich diese Enunziation in einer Umkehr der Perspektiven angeeignet und zu ihrem eigenen Slogan gemacht hat. Der Text an der Wand eröffnet die Möglichkeit des Übergangs von einer Existenzweise in eine andere.

Die gewaltsame Privatisierung und Plünderung öffentlicher Ressourcen mithilfe kommunikativer linguistischer Methoden finden ihre Antwort in der Resozialisierung derselben Ressourcen, und zwar innerhalb – und nicht außerhalb – der nämlichen Mechanismen, die aus ihnen ein Beuteobjekt gemacht haben. Sprache und kommunikative Kompetenz reproduzieren zwar ständig die Bedingungen, unter denen Enteignung und kapitalistische Herrschaft stattfinden, aber sie stehen auch für das Gegenteil zur Verfügung: für die Kunst des Möglichen und für das Wunder des unvorhergesehenen, wenngleich erwarteten Ereignisses. Hier und jetzt.

#### ANMERKUNGEN

- (1) Marazzi, Christian, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, *Semiotext(e)* 2014, S. 12.
- (2) Deleuze, Gilles *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *“L’autre journal”*, 1, 1990, jetzt auch in *Pourparler*, Quodlibet 2000, S.237.
- (3) Lazzarato, Maurizio *Il governo dell’uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, *DeriveApprodi*, Roma, 2013, S. 153.
- (4) Ressler, Oliver *Protesting Capitalist Globalization on Video*, 2002, auf <http://www.republicart.net>
- (5) Siehe Foucault, Michel, *Dies ist keine Pfeife*. Hanser Verlag München, 1997.
- (6) Godard, Jean-Luc, „Premiers ‘sons anglais’“, in *Cinéthique* 5, 1969; jetzt auch in J-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti 1981, S. 339.
- (7) Godard par Godard, éditions de l’Etoile-Cahiers du cinema. Paris, 1985, S. 348.
- (8) Ressler, Oliver, „Approaches to Future Alternative Societies“. Interview mit Zanny Begg, 2007 auf <http://www.ressler.at>. Siehe auch Maurizio Lazzarato, *La politica dell’evento*, Rubbettino Editore, Soveria-Mannelli, 2004.
- (9) Vgl. Panzieri, Raniero, *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, Sapere Edizioni, Milano 1972. Vgl. auch Marchisio, Oscar, „Geopolitica della valorizzazione. L’inchiesta come forma di lotta“, in Federico Chicchi und Gigi Roggero (Hg.), *Lavoro e produzione del valore nell’economia della conoscenza. Criticità e ambivalenze della network culture*, Franco Angeli, Milano 2009, S. 117-128.
- (10) Virno, Paolo, *Multitude between Innovation and Negation*, *Semiotext(e)*, 2008.
- (11) Rancière, Jacques, *Il Disaccordo. Politica e Filosofia*, Meltemi, Roma, 2007, S. 23.
- (12) Ressler, Oliver *Counter-globalization Manuals*, Interview von Marina Grzinic, 2003, auf <http://www.ressler.at>
- (13) Ressler, Oliver, „More visibility to activist practices“, in *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-garde*, *Chto Delat? Newspaper*, Special Issue, September 2007, S. 7.
- (14) Casetti, Francesco, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Indiana University Press, 1998; vgl. auch Christian Metz, *Film Language: A semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York 1974 und „The Impersonal Enunciation, or the site of film“, *New Review of Film and Television Studies*, Band 8, Nummer 4, 2010.
- (15) Christian Marazzi, *The Linguistic Nature of Money and Finance*, *Semiotext(e)* 2014, S. 21.
- (16) Ebd., S. 16.

aus: „Oliver Ressler: Cartographies of Protest“, Juan Antonio Álvarez Reyes, Marius Babias, Emanuele Guidi, Stella Rollig (Hg.), Verlag für Moderne Kunst, 160 S., 2014