

Poetik der Demontage

Von Tobias Ertl

Das erste Riesenrad, im Englischen benannt nach seinem Erfinder, dem Brückenbauer und Eisenbahningenieur George Ferris, wurde 1893 für die Weltausstellung in Chicago errichtet. Zwei Jahre später führten die Brüder Lumière in Paris mit dem Kurzfilm *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* die erste Produktion ihres Kinematographen vor. „Die Absicht der Weltausstellungen, als nebensächlich, beschwerlich Verstandenes wegzulassen war in Filmen noch besser zu verwirklichen: das Leben ist die Suggestion eines Lebens aus interessanten Augenblicken“.¹ Dies lasse sich unter anderem an der Tatsache festmachen lassen, dass „in Filmen fast nie gearbeitet werde, Arbeit nur indem sie gerade beginnt, oder endet, zu sehen sei.“² Kino und Vergnügungspark sind populäre Attraktionsmedien, deren Verwandtschaft sich in einer Mechanisierung und Dynamisierung des Sehens ebenso manifestiert wie im Versprechen, die Alltagsbeschwerlichkeiten der Massen in kinästhetische Reize, faszinierende Ansichten und kontrollierten Schwindel aufzulösen.³

Der Film *fair grounds* von Minhye Chu zeigt den Abbau eines Riesenrads auf dem Leipziger Augustusplatz. Wir sehen einen Arbeiter, der sich akrobatisch durch die Speichen der weiß lackierten Stahlkonstruktion hangelt, welche sich von Scheinwerfern angestrahlt in scharfem Kontrast vom schwarzen Nachthimmel abhebt. Bauteil für Bauteil, Verbindungsglied für Verbindungsglied demontiert er das Gerüst, welches die Kamera zu keinem Zeitpunkt in der Totale erfasst. Nur in der ersten Einstellung, vor der Titeleinblendung, reproduziert der Film den Blick aus der Gondel und damit die Perspektive der Benutzer:innen des Fahrgeschäfts. In den verbleibenden acht Minuten werden ausschließlich Teilansichten der mobilen Stahlarchitektur präsentiert, die jeweils mit dem unmittelbaren Aktionsradius des Montagearbeiters übereinstimmen. Während die visuelle Technologie des Riesenrads für die Panorama-Aussicht über die Stadt konzipiert wurde, verfängt sich der filmische Blick in den Stangen, Streben und Speichen der Apparatur.

Chus Kamera nimmt das Nebensächliche in den Blick – den Abbau nach dem Festbetrieb – und deklariert es zur strahlenden Hauptattraktion. Sie beleuchtet damit die meist im Dunkeln bleibende Rückseite der Repräsentation. Der Fokus auf das konstruktive ‚Gerüst‘ der mobilen Fahrtattraktion und auf die körperliche Arbeit von Montage und Transport lenkt die

¹ Helmut Färber, *Baukunst und Film: aus der Geschichte des Sehens*, München 1977, S. 30.

² Ebd.

³ Als Freizeitangebot an die Massen verpackt, verfolgten die visuellen Technologien der Weltausstellungen, wie Tony Bennett argumentiert hat, zugleich eine Demokratisierung des panoptischen Prinzips, und damit eine Ästhetisierung staatlicher Macht und Kontrolle (Siehe Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, *New Formations* 4, 1988, S. 73–102). In diesen Zusammenhang fällt auch die Rationalisierung der anarchischen Kräfte von Karnevals und Jahrmärkten: „Beginning in the late 1880s, also, fairgrounds and related spaces included new kinesthetic experiences such as ferris wheels, roller coasters, slides, and loop-the-loops. Within these “controlled” circumstances the inciting of dynamogenic bodily sensations [...] was a fragmentary and mechanical recuperation of carnival energies” (Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass. 2001 S. 238).

Aufmerksamkeit auf die unsichtbaren Infrastrukturen des Vergnügens. Ein in kritischem Dokumentarfilm und Videokunst nicht unbekannter Move, man denke nur an die inzwischen kanonischen Filme Harun Farockis, in denen die Produktionsprozesse von kulturindustriellen Bildern und die sie stützenden Technologien vorgeführt werden. Auch *fair grounds* hat die Form einer Demonstration: ein Vorgang wird gezeigt. Genauer: ein Vorgang, dessen Existenz nicht von der Existenz des Kunstwerks abhängt, das ihn zeigt. In diesem konzeptionellen Reduktionismus liegt die didaktische Klarheit des Filmes begründet. Die für den Kontext kritischer Videokunst kaum überraschende Umkehrung von Repräsentation und Produktion – statt dem ästhetischen Spektakel selbst bekommen wir dessen materielle Basis zu Gesicht – lässt allerdings eine Vielzahl von Bearbeitungsmöglichkeiten zu. Chu hätte, wie das etwa Farocki in seinen Filmen häufig tat, die Bildmontage als Mittel kritischen Kommentierens einsetzen können. Sie hätte durch Interviews mit Arbeiter:innen, Gewerkschafter:innen und Aktivist:innen ein komplexes Bild des ökonomischen und städtebaulichen Kontexts sowie der Bedingungen prekärer Arbeit in der Vergnügungsindustrie und Fahrgeschäftbranche entwerfen können – wie dies Melanie Gilligan in dem im gleichen Jahr in Orlando, Florida, der Hauptstadt der Freizeitparks gedrehten Film *Crowds* unternommen hat. Sie hätte einen Realismus realzeitlicher Dauer verfolgen, den achtstündigen Vorgang der Demontage in Gänge zeigen können und so durch die schiere Überförderung der rezeptiven Kapazität die Mühen körperlicher Arbeit als Gegenbild zum flüchtigen Kitzel der Attraktion bewusst machen können.

All das tut Chu nicht. Sie entscheidet sich dafür, den Vorgang zu ästhetisieren. Sie gewinnt ihm eine poetische Qualität ab, betrachtet ihn unter dem Gesichtspunkt eines Faszinosums. Schnitt, Perspektivwechsel und vor allem der Zusatz spannungsgeladener Filmmusik tragen dazu bei, dass sich die Arbeit des Monteurs in schwindelerregenden Höhen als dramatisches Geschehen genießen lässt. Körperliche Arbeit wird zur Akrobatik, zur artistischen Zirkusnummer, zum choreographischen Drahtseilakt. Für diese Inszenierung der Arbeit als Kunststück lassen sich diverse ikonographische Vorbilder zitieren, etwa das ikonische Bild Charlie Chaplins, der sich in *Modern Times* mit dem Schraubenschlüssel durch das mechanisierte Getriebe windet oder die sportlich auf farbigen Gerüsten turnenden Bauarbeiter in den späteren Bildern Fernand Légers. Auch der Bezug zu dem aus Zirkus, Varieté und biomechanischen Studien abgeleiteten Konzept der Attraktionsmontage in den Theaterstücken und frühen Filmen Sergej Eisensteins liegt in diesem Zusammenhang nahe. Neben der Performance des Arbeiters trägt auch die Inszenierung der Riesenradarchitektur zur Poetik bei. Deren auf der „Sichtbarkeit ihrer Konstruktion“⁴ beruhende transitorische Schönheit bringt Chus Kamera mimetisch zur Darstellung, indem sie diese – an einer Stelle des Films durch den Motor des Riesenrads in Bewegung gesetzt – in fast abstrakter Weise als Formgefüge festhält. Durch den extremen Hell-Dunkel-Kontrast wirkt die Konstruktion der

⁴Albrecht Wellmer, „Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne“, in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1993, S. 129.

Speichen und Streben weniger räumlich als linear – ein dichtes Netzwerk geometrischer Linien, manchmal könnte man meinen eine architektonische Computersimulation – und erinnert an die Verbindungen, die der Experimentalfilm der 1920er Jahre zwischen der modernen Metropole und dem filmischen Medium etablierte. Man meint, eine Nachwirkung des Zaubers wahrnehmen zu können, mit der die nächtliche elektrische Beleuchtung auf Künstler:innen der modernen Großstadt wirken musste, die in der Lichtkunst ein elementares filmisches Prinzip erkannten.⁵ *Fair grounds* führt die industrielle Illuminationskunst auf ihren materiellen Grund zurück, auf die mit der elektronischen Beleuchtung möglich gewordene „Unabhängigkeit des Arbeitstags vom natürlichen Lichttag“⁶, und inszeniert somit eine ästhetisch wirkungsvolle Negativumkehrung des Verhältnisses von Freizeitspektakel und materieller Arbeit.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten die aus den Weltausstellungen hervorgegangenen Vergnügungsparks und das Kino die spektakuläre Außenseite einer überall auf Mehrwertproduktion umschaltenden gesellschaftlichen Ordnung. Doch was signalisieren *fairgrounds* heute? Als leicht aus der Zeit gefallenen Orten proletarischen Vergnügens kommt Jahrmärkten heute eine eher gespenstische Qualität zu. Durch seine zwar nüchterne, aber leicht ins Traumhaft-Irreale und Abstrakte kippende visuelle Formensprache und seinen düsteren Sound markiert Chus Film den historischen Abstand zu dem euphorischen Aufbruchsmoment der Moderne, den er durch seine anachronistische Motivwahl (Volksfest und körperliche Arbeit) und seine impliziten bildhistorischen Referenzen zugleich evoziert. Die unheimliche Ästhetik des Films könnte auf eine ‚hauntologische‘⁷ temporale Struktur und damit auch auf eine politische Sensibilität der Gegenwart verweisen. Trotz der physisch greifbaren Wirklichkeit des Vorgangs, den Chus Film abbildet, haftet ihm etwas Unwirkliches an. Und es scheint in diesen irrealen Obertönen die Ahnung einer von den Gespenstern der Moderne und der verlorenen Zukunft ihrer utopischen Versprechungen heimgesuchten Gegenwart mitzuschwingen.

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Chu den Abbau, und nicht den Aufbau, zum Gegenstand ihres Films gewählt hat. Sie überführt so die Konstruktions- und Fortschrittsrhetorik des Modernismus in eine dekonstruktive Geste. Zwar werden durch das Wortspiel im Titel „faire Bedingungen“ angesprochen, aber formalästhetisch wird jede Vorstellung eines (moralischen oder anderweitig metaphorisch interpretierbaren) „Grundes“

5 Ich denke hier weniger an Walther Ruttmanns *Symphonie einer Großstadt* als an Man Rays Kurzfilm *Retour à la raison* (1923), der die nächtliche Drehung eines mit Glühbirnen ausgestatteten Karussells mit Photogrammen und Negativumkehrungen assoziiert und an Laszlo Moholy-Nagy's unrealisiert gebliebenen „Dynamik der Groß-Stadt“ von 1923, in dem die beiden Komponenten der Elektrifizierung: Kinetisierung und Illumination sich verbinden: „Lichtreklame [...]. Feuerwerk aus dem Lunapark / MITrasen mit der Achterbahn.“

6 Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke: zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2004, S. 16.

7 Siehe Mark Fisher, *The weird and the eerie*, London 2016.

negiert, denn was wir vorgeführt bekommen ist (indem den Betrachter:innen durch die filmische Perspektive die räumliche Orientierung erschwert wird) ein Drahtseilakt über dem Abgrund.

Die Demontage wird in Chus Film zu einer metaphorischen Operation: sie bezeichnet ein – dem Montagecharakter des Filmischen verwandtes – Zerlegen der Wirklichkeit in Elemente. Wird dadurch die wahre Wirklichkeit gesellschaftlicher Arbeit offenbar? Wohl kaum, denn sowohl in ihrer gesellschaftlichen Funktion – als Quelle von Mehrwert – als auch in ihrer alltäglichen individuellen Erfahrung versperrt sich Arbeit der Repräsentation. Als Mehrwertproduktion kann Arbeit nicht dargestellt werden, weil die Abbildung konkreter Tätigkeiten den Blick auf das versperrt, was Marx „abstrakte Arbeit“ genannt hat: die Funktion der in quantifizierbaren Zeiteinheiten dargestellten Arbeit im kapitalistischen Verwertungszusammenhang, für den die je konkrete Tätigkeit vollkommen irrelevant ist, sofern sie nur irgend einen gesellschaftlichen Gebrauchswert produziert. Aber auch konkrete Arbeit ist nur schwer darzustellen, denn um sie darstellen zu können, muss von ihrem Erfahrungsgehalt abstrahiert werden.⁸ Um in Kunstwerken dargestellt werden zu können, ist Arbeit also immer zugleich zu abstrakt und zu konkret. Während abstrakte Arbeit nicht ästhetisiert werden kann, muss konkrete Arbeit ästhetisiert werden, um darstellbar sein zu können. Deshalb müsste man die Ästhetisierung der Arbeit, die *fair grounds* vornimmt, auch eher als eine ästhetisch gestaltete Reflektion der Unmöglichkeit ihrer Darstellung begreifen. Ihre Darstellung gründet daher auf einem Paradox. Das Sichtbarmachen der Arbeit hinter der Attraktion erfordert, die Arbeit in eine Attraktion zu verkehren.

8 ⁸ „Alltage sind grauer, nüchterner, unscheinbarer, aber auch grimmiger, härter und brutaler als daß sie [...] stets oder grundsätzlich in einem ‚Text‘ [oder Film] darzustellen wären“ (Alf Lüdtkke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, S. 14).