

eine schauspielerin versucht zu weinen. sie arbeitet.

„Mit der Konstitution eines bürgerlichen Arbeitsbegriffs
wird ein Mittel gegen Melancholie und Müßiggang entwickelt.“
Wolf Lepenies,

Mit einem einfachen Aufbau entfaltet sich in diesem kurzen Film ein komplexes Themenfeld: Eine Schauspielerin versucht zu weinen. Sie ist in sich versunken und wirkt angestrengt. Streckenweise gibt es keine Bewegung – außer der Atmung und dem Wandern der Augen. Es gibt keine Musik, nur Geräusche durch Bewegungen, Atmung etc. Texttafeln konnotieren das Sichtbare mit dem Thema Arbeit.

Seit längerem arbeitet Arne Bunk an einem Fotoprojekt, für das er weinende Schauspieler fotografiert. Das Weinen versteht er hierbei als performativen Akt, als eine Aufführung von Gefühlen. Es sind zwar körpereigene Tränen, jedoch fällt es schwer, diese als „echt“ zu bezeichnen. Die Tränen sind kein Verweis auf ein persönliches Leid. Der Auftrag an die Schauspieler ist auf das Weinen beschränkt. Es gibt keine Erzählung, die wie im narrativen Film und Theater zu Tränen rührt. Die Zugänge zum Weinen sind unterschiedlich. Es braucht meist einen Vorlauf, eine Zeit der Kontemplation und Ruhe, um „grundlos“ Weinen zu können. Zunehmend wurde genau dieses Vorspiel interessant. Es sind Personen zu sehen, die schwere innerliche Arbeit leisten. Dieses äußert sich in verschiedenen Anzeichen wie einer Erstarrung, einem versunkenen Blick, einem Augenzucken, einem plötzlichen Zusammensacken. Jedoch entzieht sich der innerliche Vorgang der Abbildbarkeit, worin eine besondere Spannung liegt. Es geht auch darum, die Grenze des Mediums zu untersuchen. Es geht auch um das Weinen im Kino.

Die Produktion von Tränen als cinematografische Arbeit

Der Versuch einer Darstellung von Innerlichkeiten bildet ein Dispositiv des narrativen Kinos. Hierin besteht eine starke Verknüpfung zum Theater, zu dem das Kino ansonsten in einer brüchigen Tradition steht. Das Weinen stellt eine der ausdrucksstärksten Gefühlsregungen des Kinos dar. Der Tränenfluss auf und vor der Leinwand bildet einen Höhepunkt in der filmischen Dramaturgie. Im melodramatischen Film laufen an diesem Punkt die Handlungsstränge und Blickachsen (Points of View) zusammen¹. Einerseits bildet er für die Zuschauer den Moment höchster Anteilnahme, andererseits bewundern sie am Schauspieler einen hohen Grad an Professionalität, eine realistische Darstellung „echter Gefühle“. Der Schauspieler arbeitet, der Zuschauer ist bewegt. Jedoch ist das dichotomische Schema – von Kontemplation und Konsumtion auf der einen Seite und Arbeit und Produktion auf der anderen – wackelig.

Ist nicht auch der Tränen produzierende Zuschauer in seiner filmischen Lektüre agierend? ²Ist bei der Aufführung von Gefühlen eine Trennung zwischen öffentlicher Arbeit und privater Gefühlswelt möglich? Welche Techniken und Bedingungen braucht es, damit ein Schauspieler weinen kann? Ist nicht jede private Tränenproduktion immer auch Aufführung, vor sich und anderen? sieht auch in einer *Lektüre* eine „*stille Produktion*“ (S.26), die nicht als passiv beschrieben werden kann. „*Die*

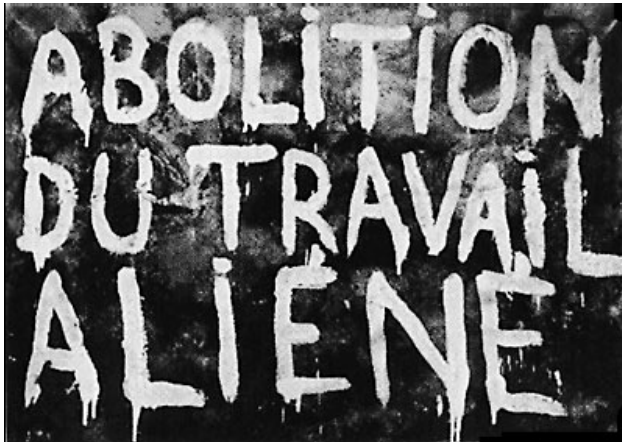
¹ Vgl.: Steve Neale, *Melodram und Tränen*, in: Christian Cagnelli und Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien (1994), S.147ff.

² Michel de Certeau erweitert in seinem Buch „Kunst des Handelns“ den Begriff der Produktion grundlegend. Er sieht auch in einer *Lektüre* eine „*stille Produktion*“ (S.26), die nicht als passiv beschrieben werden kann. „*Die Benutzer gesellschaftlicher Codes verwandeln diese in Metaphern und Ellipsen ihrer Bestrebungen.*“ (S.27). Michel de Certeau, *Kunst des Handelns, Berlin [1980] (1988)*

Produktion und Müßiggang

Die deutliche Gegenüberstellung von Produktion und Kontemplation fußt auf ein Jahrhunderte altes Verständnis von Arbeit. In der christlichen Tradition gilt schwere, mühselige Arbeit als gottgefällig. „Bete und arbeite“ (Ora et labora) hieß der Wahlspruch der mittelalterlichen Benediktiner, diese Auffassung wird in lutherischen und calvinistischen Lehren weiter transportiert. Der produktiven Arbeit wird die Trägheit (Acedia), Traurigkeit und Schwermut entgegengesetzt. Luther selbst spricht vom Teufelswerk der Melancholie: „Wer mit dem Geist der Traurigkeit geplaget wird, der soll aufs Höchste sich fürchten [...] Alle Traurigkeit, Seuchen und Schwermuth kömmt vom Satan ...“ denn „Satan ist Spiritus tristitiae“³.

In sozialistischen Arbeiterkämpfen wird fortwährend gegen die Dekadenz des Reichtums, für die Einhaltung eines Rechts auf Arbeit, gekämpft. Es gab und gibt aber auch Stimmen, die sich deutlich gegen das Arbeitsparadigma und für ein kontemplatives Leben aussprechen⁴. Aus feministischer Perspektive wird die Verknüpfung von Erwerbsarbeit und männlicher Identitätskonstruktion kritisiert, in der die häuslich-private (Re-)Produktion nur unzureichend gewürdigt wird.



„Abschaffung der entfremdeten Arbeit“
Graffiti der Situationistischen Internationale, Paris 1968

Mit fortschreitender Automatisierung und Globalisierung der ökonomischen Produktion haben sich die Arbeitsverhältnisse in den wohlhabenden Ländern stark gewandelt. Auf der einen Seite kommt es zur erhöhten Erwerbslosigkeit und Präkarisierung der Beschäftigungsverhältnisse, auf der anderen Seite ist eine Verlagerung der Tätigkeiten in die Verwaltung von Informationen, das Anbieten von Dienstleistungen und die kulturelle Produktion zu verzeichnen. Diese Tätigkeiten werden auch als „immaterielle Arbeit“ umschrieben, da keine konkreten Güter produziert werden. Die Erhöhung des Stellenwertes immaterieller Arbeit wird von Autoren wie z.B. Paolo Virno, Antonio Negri und Michael Hardt hoffnungsvoll betrachtet. Die strikte Trennung von produktiver und unproduktiver Arbeit könne hierdurch als hinfällig betrachtet werden. Die Grenzlinie zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen privat und öffentlich verschwimmt⁵.

³ Martin Luther, *Tischreden* (Bd.1), Weimar (1912), zit. nach: Friedrich W.Heubach, *Ein Bild und sein Schatten*, Bonn (1997), S.103.

⁴ Paul Lafargue verfasste 1883 die Flugschrift „Le droit à la paresse“ [Das Recht auf Faulheit]. Lafargue *sieht in* „der kapitalistische[n] Moral, eine jämmerliche Kopie der christlichen Moral“ (<http://www.wildcatwww.de/material/m003lafa.htm>). „Ne travaillez jamais“ („Arbeitet niemals“) wird im Pariser Mai 1968 zum Motto einiger Dissidenten, unter ihnen die Künstler der Situationistischen Internationale (Vgl.: *Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels*, www.geocities.com/situ1968/spektakel.html). 1999 veröffentlicht die Gruppe Krisis die dritte Auflage ihres *Manifest gegen die Arbeit* (www.krisis.org/diverse_manifest-gegen-die-arbeit_1999.html).

⁵ Vgl.: Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien (2005).

Die Abbildung der Arbeit im Kino

Wie lässt sich eine überwiegend unsichtbare Arbeit in ihrer gesellschaftlichen Funktion abbilden? In welche filmischen Bilder lässt sich die Bedeutungsvielfalt des zeitgenössischen Arbeitsbegriffs fassen?

Mit dem gesellschaftlichen Wandel hat sich auch die filmische Abbildung der Arbeit verändert. In Beispielen der 30er und 40er Jahre wird Arbeit oft heroisch, pathetisch als schweißtreibende körperliche Tätigkeit dargestellt: Gestählte männliche Körper trotzen den Naturgewalten. Solche Bilder tauchen nicht nur in der sozialistischen und faschistischen Arbeitspropaganda auf, in denen das Volk zum Arbeitseifer unterrichtet wird, auch im US-amerikanischen Ursprungsmythos vertrauen Farmer und Cowboys auf die Kraft ihrer Hände, wie es z.B. in King Viders "Our Daily Bread" von 1934 eindrucksvoll zu sehen ist. Eine Siedlergemeinschaft lenkt einen Fluss um, als Hilfsmittel dienen den Männern lediglich Schaufeln und Spaten. Das Volk agiert wie ein Körper.

Mit Ende des zweiten Weltkriegs hat sich das Kino grundlegend gewandelt. Es wird zunehmend weniger von einem Volk ausgegangen, das einheitlich agiert oder belehrt werden muss, es gibt keinen allgemeingültigen Wahrheitsanspruch⁶. Persönliche, private und unterschiedliche Umgangsweisen mit der Arbeit oder Arbeitslosigkeit werden gezeigt. An die Stelle des Volkes tritt ein Denken der Mannigfaltigkeit und Differenz. Eine Schlüsselrolle kommt hierbei dem italienischen Neorealismus zu.

Das Gegenwartskino steht vor der Herausforderung, immaterielle Arbeit zu zeigen. Hierbei stellt die Bedeutungsvielfalt des zeitgenössischen Arbeitsbegriffs eine Schwierigkeit dar. Die Visualisierung immaterieller Tätigkeiten ist problematisch, da es kein sichtbares Produkt gibt. Es gibt aber ein paar formale Experimente. Die neuen Inhalte erfordern die Suche nach einer neuen Grammatik des Kinos. Ich möchte drei Beispiele für eine experimentierfreudige Inszenierung immaterieller Arbeit anführen:

„Dogville“ von Lars von Trier (Dk 2003). Der Kinofilm spielt auf einer Theaterbühne, das Bühnenbild ist reduziert, die Illusion gebrochen. Nicole Kidmann bietet als Grace einer kleinen amerikanischen Gemeinde verschiedene Dienstleistungen an, die rückwirkend an das deutsche Ein-Euro-Job-Modell erinnern. Ein weiteres Beispiel ist der Film „Timecode“ (GB 1999) von Mike Figgis, auch wenn die Innovation hierbei stark auf die formale Struktur beschränkt bleibt. Die Leinwand wird in vier parallel ablaufende Filmbilder geteilt, hierdurch spaltet sich die Erzählung sowie der Blick des Rezipienten in vier Perspektiven. Vier Kameras haben gleichzeitig den Verlauf gefilmt, es gibt keine Schnitte. Verknüpfungspunkt der Handlung ist eine Filmproduktionsfirma in Hollywood. Der Doku-Film „Startup.com“ (USA 2001) von Chris Hegedus und Jehane Noujaim zeigt den rapiden Aufstieg und Fall einer New Economy Firma. Dafür wurden die realen Geschäftsführer ein Jahr lang 18 Stunden am Tag von einer Kamera begleitet. In der Tradition von Direct Cinema und Cinéma Vérité wird hier versucht, die Einmischung durch die Filmemacher so gering wie möglich zu halten. In dieser Form einer „freien indirekten Rede“⁷ sind die Rezipienten darauf angewiesen, sich eine eigene Meinung zu bilden. Es wird keine Interpretation oder Kritik am gezeigten vorweggenommen. Alle Beispiele befassen sich mit der immateriellen Arbeit (Dienstleistung, kulturelle Produktion und Verwaltung von Informationen). Indem der Aufführungscharakter unterstrichen (Dogville), der Blick geteilt (Timecode) oder die Einmischung zurückgenommen wird (Startup.com) ist die Narration brüchig. Es soll keine allgemeingültige Wahrheit behauptet werden, sondern verschiedene Interpretationen werden zugelassen und eröffnet. Es wird nicht die Arbeit gezeigt, sondern eine spezifische Arbeitssituation.

Kunst und Kino

Arne Bunk sieht sich in seinen Arbeiten eher der bildenden Kunst als den Medien Fotografie, Video oder Film verpflichtet. In diesem Projekt arbeitet er auf 35mm Filmmaterial. Gerade der Kurzfilm bildet eine interessante Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Kino. Häufig wird hier eine momenthafte Bild und Formensprache aufgegriffen, die der Bildhauerei, Malerei, Konzeptkunst Performance oder Pop Art näher steht als dem narrativen Spielfilm. Kurzfilmscreenings bieten bildenden Künstlern die Möglichkeit die üblichen Orte der Präsentation zu verlassen. Kurze filmische Arbeiten haben jedoch auch einen Platz in zeitgenössischen Galerien und Ausstellungsräumen gefunden⁸, dem „White Cube“ wurde die „Black Box“ hinzugefügt⁹.

Der kurze Film bietet die Möglichkeit einer Entfaltung des aufgespannten Themenfeldes zwischen Arbeit und Melancholie, Kino und bildender Kunst. Es sollen weniger Aussagen getroffen als Fragen

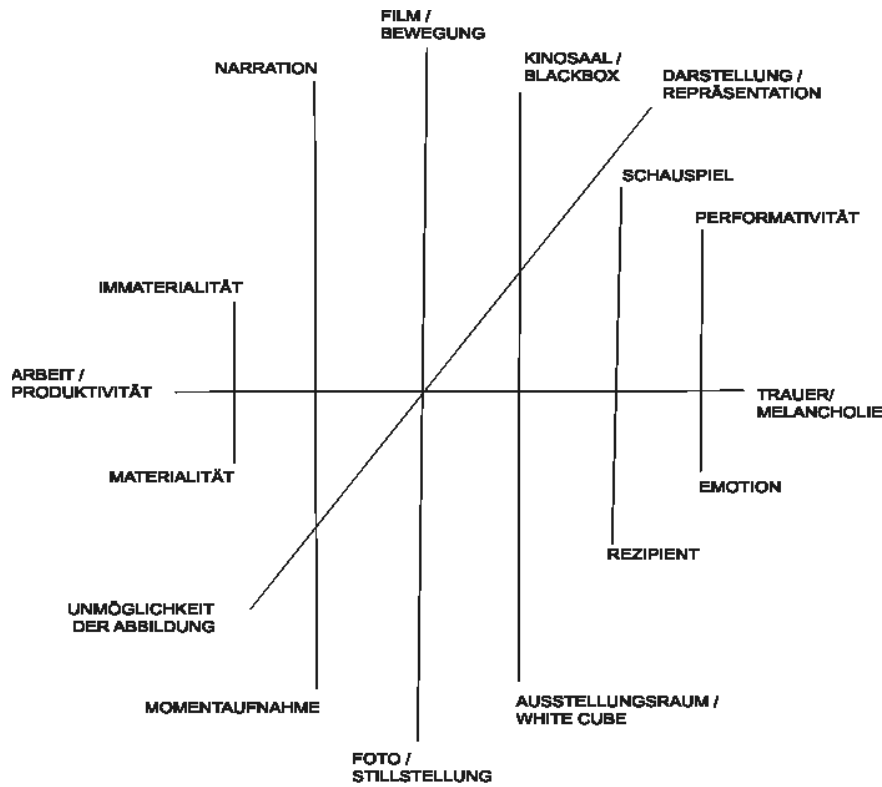
⁶ Vgl. Gilles Deleuze *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a.M. (1997).

⁷ Ebd.

⁸ Siehe Arbeiten z.B. von Eija-Liisa Ahtila, Johan Grimmonprez oder Bjørn Melhus

⁹ Vgl. Lev Manovich *Black Box – White Cube* Berlin (2005)

aufgeworfen werden. Hierbei dienen die angesprochenen Punkte als Eckpfeiler einer möglichen Rezeption, sie markieren ein Interesse. Erst mit der Betrachtung findet der Film seine Komplettierung, verschiedene Interpretationen sind möglich. Es geht um die Vermittlung von Antipoden:



Versuch einer grafischen Darstellung des Themenfeldes