GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"… I Care Because You Do". Towards a cinema of care : Für ein Sorge tragendes Kino

Kuster, Brigitta

2022

https://doi.org/10.25595/2215

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kuster, Brigitta: *"… I Care Because You Do". Towards a cinema of care : Für ein Sorge tragendes Kino*, in: Open Gender Journal, Jg. 6 (2022). DOI: https://doi.org/10.25595/2215.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.17169/ogj.2022.158

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

OPEN GENDER JOURNAL

„… I Care Because You Do“
Toward a cinema of care | Für ein Sorge tragendes Kino

Brigitta Kuster (kuster@hu-berlin.de)

Abstract: Das Kino wurde vielfach als Ort beschrieben, an dem man* sich selbst durch die Augen eine*r anderen sehen kann. Es ist auch der Ort, an dem man* ganz bei sich ist und doch den befremdlichsten und furchterregendsten Dingen ausgesetzt sein kann. Grundlegende Trennungen und Teilungen wie diese dienen dem vorliegenden Text als Ausgangspunkte, um Spekulationen darüber zu entwickeln, wie differentielle Alterität und *care* für die Re-Vision eines Kinos fruchtbar gemacht werden könnten, das nicht didaktisch oder aufklärerisch ist, und sicherlich auch nicht kathartisch. Kein Kino, das zerstreut. Sondern eines, dessen Sinn im alltäglichen Sorgetragen besteht, ohne utilitaristisch zu sein. Es soll ein *cinema of care* sein, dem es eher darum geht, gemacht zu werden als darum, von einem möglichst großen Publikum gesehen zu werden. Eher als Ort für ein Medium soll es der Anordnung eines Remediums entsprechen.

Schlagwörter: Film, Geschlecht, Migration, Race, Sorge

Eingereicht: 29. September 2020
Angenommen: 22. Juli 2021
Veröffentlicht: 10. Januar 2022

Zitationsempfehlung: Kuster, Brigitta (2022): „… I Care Because You Do“. Toward a cinema of care | Für ein Sorge tragendes Kino. In: Open Gender Journal 6. doi: 10.17169/ogj.2022.158

DOI: https://doi.org/10.17169/ogj.2022.158

Unter redaktioneller Bearbeitung von Gabriele Jähnert und Katrin Köppert

Creative Commons Attribution 4.0 International

Brigitta Kuster

„… I Care Because You Do“ Toward a cinema of care | Für ein Sorge tragendes Kino[1]

Toward

Es gibt zahlreiche Filmmanifeste, die Brüche mit der gängigen Ästhetik und Politik ausgerufen und eingeleitet haben, etwa im Sinne eines fehlerhaften oder militanten Kinos, oder eines Frauenkinos als Gegenkino,[2] jedoch existiert bislang noch kein Manifest für ein Sorge tragendes Kino, ein *cinema of care*. Der vorliegende Text ist zwar kein Manifest im klassischen Sinne, sondern begibt sich von Geschichte(n) des Kinos ausgehend in eine „speculative fabulation“ (Haraway 2016, 230) eines anderen, Sorge tragenden *worlding* dessen, was wir vom Kino kennen.[3] Er investiert entsprechend diagnostisch in die Re-Imagination von Filmgeschichte und folgt dem Verständnis, dass die kinematographische Form an und für sich eine Form der politischen Aktion und der öffentlichen Intervention darstellt und dass die Ansprüche, die Filmmanifeste geltend machen, nicht nur formale Aspekte betreffen, sondern die Art und Weise, in der diese formalen Regeln dazu beitragen, die Welt insgesamt zu verändern (vgl. MacKenzie 2014, 23, 25). Insofern wollen die folgenden Ausführungen an einer Veränderung, Zerstörung und Neuerfindung des Kinos arbeiten und zu dieser aufrufen.

Cinema of care ist ein mit fiktiven, spekulativen und reklamierenden Anteilen anzureicherndes Desiderat, eine Erfindung, ein kinematographisches Denken, das etwa von einem gegenwärtigen feministischen, postkolonialen, kulturwissenschaftlich akzentuierten Standpunkt aus auf jene Umstände reagiert, die nicht vorwiegend technikzentriert geführte Debatten um postkinematographische Konditionen und Konfigurationen umreißen. Hierbei schließt meine theo-

1 Ich bedanke mich bei den Reviewer*innen und der Redaktion für kritische Lektüre und produktives Feedback.

2 So veröffentlichten etwa Fernando Solanas und Octavio Getino 1969 in Argentinien das Manifest „Hacia un Terce Cine”, der Kubanische Filmemacher Julio Garcia Espinosa im selben Jahr „Por un Cine *Imperfecto*“ oder Claire Johnson 1973 in England den Text „Women’s Cinema as Counter-Cinema“. Vgl. MacKenzie (2014) sowie Johnson (1976).

3 Spekulieren, Fabulieren und Imaginieren sind keine neuen Methoden, sondern grundlegend für die situierten Unternehmungen feministischer Theorien und Praktiken, stellt Naomie Gramlich in ihrer Einführung zu dem lesenswerten Sammelband „Feministisches Spekulieren“ heraus. Sie betreffen Praktiken, Ästhetiken, Poesien und Theorien, also epistemische Vorgänge ebenso wie politisch-kritische (Gramlich 2020, 9, 10). Vgl. auch den Begriff der Fabulation in den Schriften Gilles Deleuzes (etwa 2000; 1997 Kino 2, 277ff.), wobei der Kunst bzw. dem Kino das Vermögen und die Funktion des Fabulierens und Erfindens zukommt.

retische Perspektive zum einen an Gilles Deleuzes materialistisches Verständnis von Bildern an (vgl. insbesondere Deleuze 1997a, 1997b), die dieser nicht als Repräsentationen, sondern vielmehr als sensomotorische Entitäten und als Existenzen begreift. Zum anderen ist mein Blick auf das Ensemble von Film und Kino der einer Kultur*produzent*in* in der Gegenwart post-kinematographischer Herausforderungen. Ganz nach den Vorbildern radikaler Bewegtbildpolitiken seit den 1960er Jahren umfasst er die Bereiche der Produktion, der Rezeption und der Distribution, wobei ich nicht zuletzt auf das Maschinendenken und die (kollektiven Aussage-)Gefüge im Umkreis des Denkens von Félix Guattari und Gilles Deleuze rekurriere. Zudem will ich gleich zu Beginn deutlich machen – mit Referenz auf den Titel des 1995 erschienenen Albums „... I Care Because You Do“ (1995) von Aphex Twin/Richard D. James –, dass die erste Regel für ein Sorge tragendes Kino ist, dass es auf einer nicht mechanisch verstandenen Gegenseitigkeit beruht; es ist ein Kino, das weniger die Frage der Projektion als vielmehr der Reversibilität, ja vielleicht sogar der Rekursivität, des Verhältnisses zwischen Sehen und Zu-sehen-Gegebenem neu und vorrangig als Beziehungsform auf die Agenda setzt. Das *cinema of care* wird relational und interdependent sein, oder es wird weiterhin die gegebene Sorglosigkeit vorantreiben.

Der Zeitpunkt, zu dem ich diesen Text schreibe, scheint von einer plötzlichen und recht weltumspannenden Bewusstwerdung über die allgemeine Gewöhnung an einen planetarisch gewordenen Zynismus gekennzeichnet, darüber, dass die *carelessness* – unter den aktuellen Konditionen der Covid-19-Pandemie und rassistischer Gewalt mit extrem unterschiedlichen und hart segmentierten subjektivierenden Konsequenzen – im ganz buchstäblichen Sinne atemberaubend ist. Die Atmung als universelle Kondition des Lebendigen rückt gegenwärtig ins Zentrum der Aufmerksamkeit gegenüber der Erstickungsgefahr und lenkt diese weg von einer zynischen Passivität auf selten beachtete und beständige *doings*, die jene Welt(en) erhalten, warten, pflegen und reparieren, die am Leben erhalten. Jede*r Feminist*in kennt dieses unablässige, nie enden wollende *doing*, ohne dass dessen Resultat besonders augenfällig würde. All diese alltägliche, konstante Wiederherstellungsarbeit, *always doing something*, irgendetwas reparieren, wieder instand setzen, von A nach B weitertragen, sauber machen, aufräumen, grüßen, kümmern, bewässern ... Meist wurde und wird dieser feminisierten und rassialisierten relationalen Arbeit an der Immanenz mit Geringschätzung begegnet, ja, reproduktive, reparierende Arbeit wurde und wird gar als konservativ bewahrend diffamiert, degradiert und entsprechend entwertet als *do nothing, not worth*. Aktuell beginnen jedoch viele erneut damit, auf diese gesellschaftlich wenig beachteten und weder genau beschriebenen noch analysierten Praktiken mit Hilfe des Konzepts und einer Ethik von *care* zu schauen,

wobei Verletzbarkeit und wechselseitige Abhängigkeit in den Brennpunkt der Machtanalytik und -kritik, aber auch der Poesie, der hervorbringenden Kraft von *care* gestellt werden.[4] Diese sonderbare Ökonomie von *always doing* und *nonperformance* (Moten 2015, 2013)[5] rahmt das Sorge tragende Kino: Es übt sich in Sorgfalt bei der Übernahme von Verantwortung als Abgabe von Kontrolle (vgl. Pérez/Salvini Ramas 2019) und führt dort Versuche ein, nach Wechselbezüglichkeiten und Korrelationen zu fragen, wo die Gesetze der Repräsentation und der Handlungsmacht uns an jene problematischen und oft kritisierten Objektivierungs- und Subjektivierungsvorgänge gewöhnt haben, denen wir im Allgemeinen mit Politiken der Ermächtigung, mit Macht- und Repräsentationskritik begegnen, und manchmal nicht zuletzt auch, indem wir ein Recht auf Opazität reklamieren sowie – möglichst selbstbewusst – über Unübersetzbarkeiten und Inkommensurabilitäten stolpern.

Cinema of care ist keinesfalls auf die zynische Passivität der *carelessness* aus, sondern auf eine Art aktive Passivität von *care*, die Christian Nyampeta (2018, Absatz 8) als „rest“, als „passing of one subject into another“ oder als „being sensitive to what is to come“ beschrieben hat. Ich will im Folgenden das alltägliche Sorgetragen gegenüber dem Leben im Kino als einen *audio-divisuellen* (Chion 2011) Obacht-, Umsicht- und Heilungsprozess verfolgen.

4 Ich verwende hier und im Folgenden einen breit und bewusst unscharf gefassten multiskalaren Begriff von *care*, um jene „engen und doch brüchigen Verbindungen zwischen einer grundlegenden affektiven Dimension von sozialem Leben (‚I care about you‘), den gezielten Inanspruchnahmen dieser Dimension durch gegenwärtige Ökonomien (‚customer's care‘) sowie den gleichzeitigen Ent-sorgungen existenzieller affektiver Beziehungen in zum Teil extrem marginalisierte und prekarisierte Metiers (‚care sector‘)“ zu adressieren (Mennel/Nowotny 2014, 30). Allein bei der Übersetzung von *care* nicht zuletzt in meinen mehrsprachigen Kollaborationen wurde mir deutlich, wie facettenreich und divers hierbei die sprachlich-semantischen und kulturellen Assoziations- und Resonanzräume („healing“, „soigner“, „traiter“, „repair“, „kümmern“, „pflegen“, „dienen“, „curare“, „cuidado“ usw.) ausfallen. Zu meinen wichtigsten feministisch-theoretischen Filiationen in der ausdifferenzierten Debatte um *care* gehören etwa die Gruppe Precarias a la deriva in Spanien oder das Care Collective (2020) in England, die über *care* sowohl als marxistisch bestimmte (unproduktive) Reproduktionsarbeit als auch als anthropologisch bestimmte außerökonomische Verausgabung hinausgehen.

5 *Nonperformance* hat in keiner Weise mit der oben genannten zynischen Passivität zu tun, sondern ergibt sich aus dem Schwarzsein, dem sie gleichkommt. Fred Moten zufolge lässt sich das Wesen der *blackness* ontologisch nicht von seinem Fall oder Beispiel (*black people*) unterscheiden. Die ontologische Struktur von *blackness* lässt sich also nicht wie üblicherweise in der Metaphysik durch die Ausübung des Seins im Sinne von Verhalten und Entscheiden bestimmen, sondern durch *nonperformance*. Schwarzsein zu wahren und zu schützen, so Moten, erweise sich mehr und mehr als gleichbedeutend mit dem Bestreben, die Erde zu erhalten. Die einzige Chance besteht dabei darin, dass Menschen, die Schwarze genannt würden, im fortdauernden Wechselspiel zwischen der Verweigerung dessen, was man ihnen verweigert habe, und der Zustimmung zu dem, was ihnen auferlegt worden sei, agieren. Das normativ Gewollte zu verweigern und das normativ Verleugnete zu beanspruchen, sei unser Leben, so Moten, es bilde unser performatives Repertoire (Moten 2015).

Care und *Race*

I used to go to the Cinema
To see beautiful white faces.
How I worshipped them!
How beautiful they seemed
– I grew up with a cinema mind.

(Aus: Una Marson, „Cinema Eyes”, 2011, 139; Original 1937)

Zweifellos sind Praktiken der Sorge im sehr erweiterten Sinne sozialer und symbolischer Reproduktions- oder vielmehr Existenzkrisen und einer ökosophischen (Guattari 1989) Fürsorge zwischen Menschen, aber auch zwischen Menschen und außer- oder nichtmenschlichen Welten zu verstehen. Gleichwohl will ich im Dialog mit den historischen Verhältnissen heteronormativ vergeschlechtlichter, rassifizierter, unfreier, gewaltsam erzwungener Positionen der Hausarbeit, der Pflege und Sorge um nicht-souveräne Körper und Subjektivitäten zu bleiben versuchen. Sie sind eng mit der Geschichte von Bildrepertoires verbunden, in denen prekäre und riskante Positionen einer gesellschaftlich abgewerteten Sorge als Effekt der internationalen und sexuellen Arbeitsteilung, der globalen Geschichte von Un/Abhängigkeit, Un/Gleichheit, Gewalt, Unterwerfung und Dienstbarkeit verhandelt werden. In diesem Sinne geht es um Re-Visionen, darum, nochmals, erneut hinzuschauen. Wie wir im Kino erscheinen, ist nicht neutral. Das Bildrepertoire und die kulturelle ‚Grammatik des Kinos‘ wurzeln zweifellos in einer weiß, heteronormativ und patriarchal strukturierten symbolischen Ordnung. Dort lässt sich *care* mit *race* anagrammieren. Wenn die jamaikanische Feministin, Aktivistin und Schriftstellerin Una Marson von ihrem „cinema mind“ (2011, 139) spricht, adressiert sie das Kino zweifellos als einen gesellschaftlichen Ort, der ihr Denken und ihre Wahrnehmung in dieser Weise prägte. Wie sich *race* und *care* in der Szene der An/Erkennung umschreiben und als *expérience vécue du noire*, als gelebte Erfahrung des Schwarzen einschreiben, ist auch aus einer Szene bekannt, die Frantz Fanon in „Peau noire, masques blancs“ beschreibt:

> „Unmöglich ins Kino zu gehen, ohne mir selbst zu begegnen. Ich warte auf mich. Während des Pausenfilmes, kurz vor dem Hauptfilm, warte ich auf mich. Diejenigen die vor mir sitzen, schauen mich an, spähen mich

> aus, ich erwarte mich. Ein schwarzer Hausdiener wird erscheinen. Das Herz verdreht mir den Kopf.“ (Fanon 2012, 113)[6]

Diese insbesondere in den *film studies* berühmt gewordene Szene, die beschreibt, wie das Schwarze Subjekt – *ich* – in verstörender Weise, unabwendbar und als Gefangener eines „*cercle infernal*“ (ebd., 94, 117, 176) entsteht, spielt im Kino – und nicht etwa vor dem Spiegel. Der konstitutive Andere zeigt sich hier als aufgefächert in einer Spanne zwischen einerseits dem Blick auf die Leinwand und die dort angebotene Repräsentation als rassistisches Stereotyp („nègre-groom“) und andererseits dem eigenen Schauen, das im Angesicht der sprechenden (Rücken-)Ansichten des Kinopublikums stattfinden muss und sich kaum realisieren kann.[7] Auf den ersten Blick scheint diese Szene, die Fanon beschreibt, analytisch zu oszillieren, zwischen einer Vorwegnahme der ideologiekritischen Apparatustheorie, wie sie im Nachgang des Zweiten Weltkriegs unter dem Einfluss marxistischer, psychoanalytischer und später auch feministischer Theorien[8] das Nachdenken über das Kino als (vor)bestimmtes Verhältnis zwischen Zuschauer*innenschaft und Film, unabhängig von dessen inhaltlichen ‚Aussagen‘ geprägt hat, und einer filmphänomenologisch begründeten Affekttheorie. Bei genauerer Betrachtung passt allerdings die zentralperspektivische Anlage nicht, die – wie von der Apparatustheorie gekennzeichnet – die projizierten Dinge optisch geraderückt, distanziert und Subjekt(e) und Leinwand in der kinematographischen Situation eines möglichst dunklen Kinosaals in eine regredierende und die solipsistische (Dis-)Identifikation befördernde Anordnung bringt. Fanons Auseinandersetzung mit seinem leiblichen Wahrnehmungsakt im Kino kreist aber nicht einfach um eine Reflexivität bzw. um eine existentielle Kontinuität von seinem Ich hin zur Gegenwärtigkeit des Wahrgenommenen, etwa eines bestimmten filmischen Gegenstands. Vielmehr zeichnet sich die beschriebene Szene durch eine Art Kurzschluss von Kinosaal und Film aus bzw. durch die Beschreibung offenbar entscheidender Brüche, die dazwischen verlaufen. Das sich selbst in den Augen anderer reflektierende Schauen wird

6 Meine eigene Übersetzung weicht von der deutschen Übersetzung durch Eva Moldenhauer (Fanon 1980), die den heute wenig bekannten Begriff ‚N-Groom‘ gebraucht, ab. *Groom* bedeutet etwa Stallbursche, Knecht, Diener, Page, Entertainer oder Bräutigam; ganz klar wird mit dem Ausdruck *nègre-groom* jenes Bildrepertoire, das vom Stereotyp des unterwürfigen Haussklaven bis zur lächerlichen Witzfigur des *minstrel entertainers* reicht, aufgerufen. Im Kolonialdeutsch gab es den verwandten Begriff des ‚Hosenn‘ für jene als lächerlich dargestellten Schwarzen in den Kolonien, die sich nach westlicher Art zu kleiden begannen (vgl. etwa Waßmuth 2009, 336–337).

7 Die Blicke des Kinopublikums sind fixierend und vermögen vom Ich offenbar kaum *auf Augenhöhe* beantwortet zu werden. Dieses ungleiche Recht auf den Blick ruft das Verbot zurückzuschauen (*to look back*) für Versklavte in Erinnerung (vgl. etwa Mirzoeff 2011).

8 Vgl. feministische Filmtheorien, die im Nachgang von Laura Mulveys Begriffsprägung des *male gaze* von 1975 (Mulvey 2016) die geschlechtsspezifische symbolische Ordnung im Kino eingehender untersuchten.

entzweit. Fatimah Tobing Rony (1996) hat – W.E.B. Du Bois‘ Begriff des „double consciousness“ (1903/2003) weiter entwickelnd – diesen zerlegten Blick als *drittes Auge* beschrieben, das aus dem eigenen Körper entweicht und die Kontexte, in dem dieser steht, in der dritten Person beobachtet. Filmtheoretisch und mit Bezug auf Deleuze ließe sich aber auch von einem Riss durch eine kontinuierliche Bewegungsbildabfolge sprechen. Fanon selbst adressiert die aufklaffende Diskrepanz zwischen einem subjektiven Körperschema – *ich* im Kino – und dem, was er das historisch-rassische Schema („schéma historico-racial“, Fanon 1952/2012, 90) nennt, wobei der Affekt (das Herz) Kognition und Bewusstsein (den Kopf) in einen Vortex verwickelt.[9]

Kara Keeling hat auf die Temporalität dieser Szene hingewiesen, bei der das Ich sein Erscheinen erwartet. Dabei hat sie Fanons Selbst-Antizipation als Erleiden herausgearbeitet. Mit Verweis auf Jacques Derridas Figur des *à venir* entziffert sie die zeitliche Dimension dieser schmerzhaften Lauer allerdings auch als Öffnung auf das Unvorhersehbare, nicht Beherrschbare und nicht Identifizierbare und beschreibt sie als ein vom Affekt eingenommenes Intervall:[10] „The affect [...] exceeds its expression as an I who waits for a ‚me‘ that can be only a projection of the past.“ (Keeling 2003, 109). In diesem Affekt, so Keelings überzeugende Lektüre, bahne sich das Beharren – und sei es noch so flüchtig – auf der (Un-)Möglichkeit einer *anderen* Wahrnehmung den Weg. Derrida selbst hat das Intervall als ein „espacement“ gefasst, als ein „devenir-espace du temps ou devenir-temps de l’espace (*temporisation*)“ (Derrida 1972, 13–14). Diese räumliche Verzeitigung oder zeitliche Verräumlichung öffnet sich in der Szene, die Fanon beschreibt, aber, wie ich betonen möchte, weder bloß filmimmanent (etwa nur aus einer ganz bestimmten filmischen Sequenz) noch nur aus einem gewissermaßen architektonisch verstandenen Kinodispositiv (Sitzordnung im Kinosaal), sondern im *entracte*. Dieser erweist sich bei genauerem Hinsehen als Gesichtspunkt *und* Zeitspanne der Konsumgesellschaft im Kino, es handelt sich hierbei nämlich um die Werbeschiene neben und vor der Rezeption des *eigentlichen,* narrativen Films. Dies sind die Momente, wo man* sich allenfalls

9 Bereits an dieser, aber auch an weiteren Stellen würde sich sicherlich eine eingehendere Auseinandersetzung mit Frank B. Wilderson III. anbieten, die den Rahmen des vorliegenden Textes leider sprengt. Wilderson III entwickelt in seinem viel beachteten Buch „Red. White. Black“ im Zuge einer politischen Analyse des US-amerikanischen Kinos das Konzept einer „Slave ontology“, wobei er als grundlegenden gesellschaftlichen Antagonismus das Verhältnis von „Black flesh“ gegenüber der (sozialen) Kategorie der Erfahrung bestimmt (Wilderson III 2010, 18, 217).

10 Mit Deleuzes (1997) Theorie des Kinos gedacht erwächst das Affektbild dem (Bewegungs-) Intervall der Bewegungsbilder, das heißt es entsteht aus einem innerhalb eines Bildes gelegenen Abstand (Indeterminationszentrum) zwischen einer empfangenen und einer ausgeführten Bewegung. Dabei besetzt es diese Spanne, ohne sie jedoch auszufüllen. Vgl. zum Intervall als einer kinematographischen Figur auch Trinh T. Minh-has Fortführungen des *cinéintervall* bei Dziga Vertov (Minh-ha 1999) oder die *Affektik* als cinéchronische Zeit (Kuster 2018).

umwendet bzw. sich seinen Nachbar*innen der hinteren Reihen zuwendet, sie dienen nicht zuletzt der Geselligkeit und Zerstreuung im Kinosaal und machen das *going to the movies* zum gesellschaftlichen Ereignis.[11]

Fanon öffnet mit dieser Szene ein zeitlich-räumliches Intervall, welches – so will ich postulieren – das Ende des Kinodispositivs[12], wie wir es kennen, gewissermaßen antizipiert – sowohl als dominanten filmwissenschaftlichen Analyserahmen als auch als ideale historische Rahmung und Anordnung der Rezeption audiovisueller Bewegtbilder. Ich will im Folgenden der Frage nachgehen, ob sich dieses Intervall auch auf den Raum und die Zeit von „... I Care Because You Do“ öffnen ließe: Dort intensivieren die immer nur vorläufig abgeschlossenen Positionen *I* und *You* einen (von) Sorge (ge)tragen(d)en Zwischenraum mannigfaltiger Mutualität und a-zentrierter Verflochtenheit. Dieser basiert weder auf Modellen des Tauschs noch auf Ökonomien einer Totalität, die beide Reziprozität nur durch Äquivalenz oder Bringschuld zu erreichen vermögen, sondern auf (nicht immer oder nicht nur intentionalen) Aktivitäten, ohne die das Leben im Sinne der Immanenz und Egalität seiner Koexistenzen und Verbundenheiten nicht möglich wäre.

Ain't Got No

Aus der Erfahrung, sich weit weg von der Empfindung der eigenen Präsenz zum Objekt gemacht zu erkennen, haben sich progressive, feministische, queere, Schwarze, PoC, *cultural studies* geprägte filmtheoretische Ansätze seit Mitte des 20. Jahrhundert vor allem mit dem Sehen, dem Schauen (*male gaze*, *oppositional gaze* etc.), den Kinozuschauer*innen und ganz allgemein mit den Positionen von *spectatorship* und *appropriation* befasst. Insbesondere Filmemacher*innen sowie Kunst- und Kulturproduzent*innen haben sich auch mit der Frage herumgeschlagen, wie andere, weniger gewaltsame, verletzende, erniedrigende, beleidigende Bilder geprägt und verbreitet werden können. Kurz, das Anliegen lautete: Wie ließe sich mittels anderer Darstellungen und anderer Lektüren zu einem anderen Sehen anstiften, alternativ zu den an sexualisierten und rassia-

11 Mehr zum entract und zu einer filmhistorischen Lektüre der Szene, die Fanon beschreibt, in Kuster „Die Location of Culture“ (in Vorbereitung).

12 Vgl. auch Norman Denzins Begriff der *Kinogesellschaft*, die zwischen 1900 und 1930 in den USA das neue skopische Regime eines realistischen und naturalistischen kamerageleiteten Diskurses über das Universum von Erfahrung und Augenschein eingeführt habe (Denzin 2008, 92). Der Kamera wurde dabei die Fähigkeit attestiert, die Wirklichkeit präzise aufzuzeichnen (Kamerarealität); das Kino wurde zum Ort der gesellschaftlichen Selbstreflexion als Kinorealismus, aber auch als Kinoimagination. Denzin beschreibt dies als Entstehung einer „paradoxen logischen Struktur“, nach der man Alltags- und Kinorealität nicht mehr auseinanderhalten könne, da in beiden Bereichen ein einziges epistemologisches Regime gelte: „Somit erschuf sich das Kino nicht nur seine Zuschauer nach seinem eigenen Bilde, sondern es schuf zugleich auch, was das Auge des Zuschauers zu sehen bekam.“ (Ebd.: 124).

lisierten Hierarchien geschulten *pleasures of looking* und visuellen Ökonomien von *maid and mistress*?

Ich will diesen Zugang jedoch etwas anders akzentuieren und umgekehrt fragen: Wie ließe es sich an, anders gesehen zu werden? *Ces choses me regardent* meint auf Französisch Dinge, die einen* etwas angehen. Wenn einen* etwas schert oder tangiert, dann verwandelt man* sich in Französisch sprachlich quasi zu einem Leinwandgeschehen, das von der Welt wie aus einem Zuschauer*innenraum heraus angeschaut wird. Man* empfängt einen von außerhalb an einen* gerichteten Blick.

Dieser Wendung folgend will ich mich zunächst auf die historische Fährte der Erfahrung, im Kino falsch, verfehlend, erniedrigend, objektivierend, enteignend, auf jeden Fall rassistisch und sexistisch gesehen zu werden, beziehen. Ich tue dies aber nicht, um über Verbesserungen, andere, treffendere Repräsentationen (und in der Konsequenz Anerkennungen) nachzudenken, sondern um in jenen Intervallen der Inkongruenz zwischen Sehen und Gesehen-Werden zu verweilen und von dort aus zu versuchen, ein Bewegtbild-Gefüge als Differenz eines sorgenden Kinos zu imaginieren. Die Bewegung folgt daher phantasmatisch der Linie einer Art Kosmogonie der Immanenz, wie sie Nina Simone etwa in ihrem Song von 1968 „Ain’t Got No, I Got Life“ zieht, von der Verneinung bzw. von der Aufzählung der Entbehrungen und dem ihr Verweigerten zur jubelnden Bejahung – des Lebens. Mit Kino adressiere ich somit zum einen ein zwar gegebenes, jedoch abzulehnendes historisches filmisches Repertoire, das *care* sowie Macht- und Gewaltverhältnisse inhaltsbezogen verhandelt. Kino umfasst aber ebenso die Geschichte und Erklärung des komplexen und ebenso veränderlichen wie verändernden – also transfigurativen – Ineinandergreifens von Filmwahrnehmung und optisch-akustischen Vorrichtungen. Verstanden und sogar gefürchtet etwa als Traummaschinen und Beeinflussungsapparate vermochten sie die Mächte von ideologischen Illusionierungen zu entfesseln, die sowohl die Realität als auch das Subjekt als Effekt simulierten. Kino spricht somit auch das ästhetische, (techno)politische und soma-technische (vgl. Sullivan 2012)[13] gesellschaftliche Potenzial solcher beweglicher und bewegenden Verkettungen an.[14] Diese – so die Spekulation – vermögen auch eine *Anordnung* zu

13 Nikki Sullivan hat den Begriff „somatechnics“ u.a. zusammen mit Joseph Pugliese, Samantha Murray und Susan Stryker im Zuge der Konferenz zu Körpermodifikationen von 2007 an der Macquarie University in Sydney entwickelt. Er adressiert die unentwirrbare Verflechtung und wechselseitige Verbindung von *soma* und *techné* des Körpers.

14 *Cinema of care* ist ein Work in Progress, das mehr Gesprächspartner*innen, Künstler*innen sowie Filme involviert als jene, die in diesem Text Erwähnung finden. Bedanken will ich mich an dieser Stelle bei dem von mir initiierten und am Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía angesiedelten Forschungszusammenhang mit Jean-Pierre Bekolo, Marta Malo, François Pain und Anne Querrien.

begründen, die aus *care* Kino macht und aus Kino *care*. Dabei würde das Subjekt (etwa als Autor*in oder Zuschauer*in) von seiner Einbindung in eine tendenziell in sich geschlossene und deterministische Struktur (Kinowahrnehmung, kinogesellschaftlicher Realismus) und in die Intentionalität (Filmsprache) gelöst. Eine solche Dezentrierung setzte affektive autonome Kräfte im *Zwischenraum* subjektiver Affektion und affizierter ‚Objekte' frei, die einen* in a-subjektive ausdrucks- und inhaltsformative Dynamiken verwickeln, die singularisieren statt individualisieren.

Aber: Ginge das überhaupt mit Film: *... I Care Because You Do? – How do you feel? – I am good if you are good. – I see you because you see me?* Ein Kino, das intensiviert wie ein Eye-Contact-Experiment? Bewegte Filmbilder und Töne, die einen* ebenso sehr anblicken, wie man* sie ins Auge fassen kann? Ist ein *cinema of care* vorstellbar, in dem die Beteiligten sich in einem unabgeschlossenen, sich entfaltenden, Wahrnehmungsereignisse und immanente Relationen generierenden Prozess befinden? Und mehr noch, inwiefern könnte dabei ausgerechnet das Kino zu einer sorgenden, heilenden Instanz werden, etwa indem es in die Lage versetzt, von einer filmischen Leiblichkeit und Subjektivität gesehen zu werden? Indem es statt bloßer Repräsentationen bereits und anderswo gemachter Erfahrungen oder materieller Welten deren Hervorbringung ermöglicht? Ann Kaplan hat mit Bezug auf Toni Cade Bambaras Interpretation von Julie Dash's Film „Daughters of the Dust" (1991) von „Healing imperialized eyes" gesprochen: „Easing the pain of having had to endure the imperial gaze is most needed for those whose bodies were damaged by the camera." (Kaplan 1997, 222). Kann Kino verletzende Erfahrungen heilen?

Champ und *hors-champ*

In der Tat scheint es mir nicht einfach bloß wichtig, sondern grundlegend, anzuerkennen und mitzudenken, dass die Erfolgsgeschichte des Mediums Film durch die Erfahrung von Teilungen und Trennungen entsteht. Gerade die aufspaltenden Zerlegungen räumlicher und zeitlicher Kontinuitäten haben im Kino Teilhabe im Sinne der Anteilnahme ermöglicht. Der Kino-Raum ist ein Raum, der separiert, wie weiter oben beschrieben wurde. Dem auf der hellen Wand Zu-sehen-Gegebenen stehen Zuschauer*innen gegenüber. Ich sehe aus dem Dunkeln, während ich nicht gesehen werde. Aber auch der filmische Raum ist geteilt. Die Szenografie jedes Filmes ist eine Division, Film teilt immer ein in das, was im Bilderrahmen erscheint und das, was *hors-cadre* bleibt. Film ist eine bewegliche Rahmung. Und dann ist da vor allem auch die Differenz zwischen *champ* und *hors-champ*, diese Trennung zwischen dem nicht sichtbaren Feld der

vom Film dargestellten Welt und dem sichtbaren, durch die das narrative Kino entstand – zunächst vor allem als Witz im frühen Kino, als humoristische Pointe, die immer auf Kosten anderer stattfand: Ich sehe etwas, was du nicht siehst. Die Schwerkraft jeder filmischen Szene wird durch ihr *hors-champ*, welches in sich selbst eine Verschiebung darstellt, verlagert. Diese In-sich-Bewegtheit, die das Verhältnis zwischen dem Screen- und dem Off-Screen-Bereich anfeuert, stellt, so hat Pascal Bonitzer (1971/72; 1976) gezeigt, eine der grundlegenden Ressourcen des Filmischen dar, wie es etwa von der Kraft des Suspense bekannt ist oder vom Aufmerksamkeit erregenden Verhältnis zwischen Kontingenz und Sinnhaftigkeit. Bonitzer nennt den Zeitraum des *hors-champ* einen „espace en défaut“ (Bonitzer 1971/72, 15, 18) – also etwa einen Raum im Unrecht, einen mangelhaften Raum, einen Störungs- oder Schwachstellenraum, im Verzug oder gar ertappt, im Begriff, eingeholt zu werden.

Kategorien sozialer Hierarchisierung haben für das Spiel mit den Pointen der Spannung zwischen *champ* und *hors-champ* immer und insbesondere auch in der Frühzeit des Filmes eine ganz zentrale Rolle gespielt, also vor allem auch „Rasse“/*race*[15] und nicht-normative Vergeschlechtlichungen. Dies haben uns namentlich mehr als ein Jahrhundert Schwarze und (queer-)feministische Filmkritiken auseinandergesetzt. Es gibt nämlich die, die im Bildausschnitt erscheinen und dort sichtbar werden, aber im übertragenen Sinne im diegetischen Raum nicht im Bilde über das sind, was Zuschauer*innen von ihnen *als* Bild sehen; sie sind die, die die Zuschauer*innen an jener Stelle nicht sehen, wo diese sie als Erscheinungen, die wiederum manche Zusammenhänge nicht erkennen, wahrnehmen; sie sind die, die weder die Zuschauer*innen noch andere Dinge *als Bilder* sehen. Ihre Weltsicht, so wie sie den Zuschauer*innen *im* Bild, d.h. im filmischen Raum, also im sichtbaren Ausschnitt einer Raumprojektion auf die Leinwand vorgestellt wird, ist etwas Leinwandliches, etwas Spektatorielles, also etwas, was sich subjektiv im Geist der Zuschauer*innen ereignet.

15 Standen die Anführungszeichen bei der Verwendung des deutschen Begriffs „Rasse“ ab Mitte der 1980er Jahre zunächst für die Etablierung antirassistischer Kämpfe im deutschsprachigen Raum, in dem nach 1945 vorzugsweise von „Fremdenfeindlichkeit“ die Rede war, so werden „Rasse“ und *race* im hiesigen Diskurs inzwischen auch synonym verwendet, ja inzwischen ist es teilweise sogar Usus geworden, „Rasse“ auch ohne Anführungszeichen zu verwenden. Die vormalige Brisanz der Setzung von Anführungszeichen – sie sollte darauf verweisen, dass „Rasse“ im deutschen Sprachgebrauch vorwiegend ein biologistisches Konzept aufruft – wird mittlerweile jedoch durch die Gleichsetzung zu antirassistischen Kämpfen sowie deren Institutionalisierung in anglophonen Kontexten, vor allem den USA, abgeschwächt, was sich etwa in der Form eines akademisierten und entpolitisierten Antiessentialismus zeigt. Um dieses Konfliktfeld im Text anwesend zu machen, verwende ich die Schreibweise „Rasse“/*race*. Zudem will ich herausstellen, dass ich „Rasse“/*race* nicht bloß im Kontext einer sozialkonstruktivistischen Herangehensweise als soziale Konstruktion aufgegriffen wissen möchte, sondern auch als ein Zeichen für eine gelebte oder verkörperte Erfahrung, die mit bestimmten anderen geteilt bzw. nicht geteilt wird.

Ein besonders einprägsames Beispiel für diese filmische Kondition ist der Film „What Happened in the Tunnel“ von Edison Manufacturing Co. (1903), ein frühes Beispiel für jene kaum oder noch nicht narrativ zu nennenden Filme, die Tom Gunning (1991, 1986) als „cinema of attractions“ gefasst hat.[16] Eine weiße Frau und ihre, ihrer Kleidung nach vermutlich afroamerikanische Hausangestellte sitzen Seite an Seite in einem Zug. Ein Weißer sitzt hinter der weißen Frau, die liest. Als diese ihr Taschentuch fallen lässt, hebt er es auf, nimmt ihre Hand, beginnt sie anzuflirten, sich in die vordere Reihe frontal in Richtung der Kameraposition vorzubeugen und sie sexuell zu belästigen, wie wir heute wohl feststellen würden. Als der Zug in einen Tunnel einfährt, wird das Bild schwarz. Das Geschehen versinkt in der filmischen Unsichtbarkeit. Als die Dunkelheit wieder aufhört – eine einfache filmische Art einen Tunnel zu erzählen: Licht an, Licht aus bzw. Schwarzbild –, lässt sich erkennen, dass sich der Mann *inzwischen* weiter nach vorne gelehnt hat, die schwarze und die weiße Frau haben aber *unterdessen* ihre Sitzpositionen gewechselt: Der Mann hat offenbar im Tunnel eine Annäherung zum Kuss gewagt. Sobald das Licht diesen erhellt, zieht er sich entsetzt zurück. Die beiden Frauen lachen.[17]

Linda Williams (2006) hat zu dieser Szenerie festgestellt, dass, auch wenn der Witz auf Kosten des Mannes zu gehen scheint, er auf der *racial* und rassistischen Abwertung der Schwarzen Frau basiert. Jane M. Gaines (2001, 53; 2013, 74ff.) hat bemerkt, dass das überwiegend *weiße* Publikum, welches dafür bezahlt hat, diesen Film von weniger als einer Minute zu sehen, nicht wirklich wissen sollte, was im Tunnel passiert ist, wie es der Titel „What Happened in the Tunnel“ suggeriert. Man sei an dieser Sichtbarkeit nicht interessiert gewesen, sondern vielmehr an der belustigenden Blamage des *weißen* Mannes, der mit einem abjekten Kuss dafür bestraft wird, dass er sich gegenüber einer *weißen* Frau zu große Freiheiten herausgenommen hat.[18] Hierbei wird allerdings vorausgesetzt, dass

16 In diesem Kino ist es zweitrangig, eine vollständige und zusammenhängende Geschichte zu erzählen gegenüber der Wirkung eines Filmtricks oder gegenüber dem Nervenkitzel eines entscheidenden Moments, so Gunning. Eine weitere Möglichkeit ist, dass die narrative Kohärenz von außerhalb des Films kommt und durch das Vorwissen des Publikums gegeben ist.

17 Ich weiche an der Stelle von der kulturkritisch deutenden Schreibweise „Schwarz“ und „*weiß*“ ab, um die in diesem Film offenkundig als optische Pointen verarbeitete Politik der Farbe im Schwarzweißfilm kenntlich zu machen. Trotz eines konstruktivistischen Verständnisses von „Rasse“/*race,* so nehme ich an, *sehen* Zuschauer*innen Licht- und Farbdifferenz und befinden sich damit gegenüber dem filmästhetisch und -technisch inszenierten und strapazierten Binarismus von *weiß* und Schwarz in keiner Weise in einer unschuldigen *colorblind*-Position.

18 Zahlreiche Autor*innen haben über diesen Film geschrieben, wobei interessant ist, dass die neuesten Lektüren, von denen ich einige aufführen will, offener sind in ihrer Deutung und weniger an der Apparatustheorie orientiert als etwa jene seit den 1970er Jahren, meist von (*weißen!*) Feminist*innen: Mayne (1990, 173–174); Doane (2002, 196–198); Best (2004, vor allem 256ff.); Courtney (2005); Stewart (2005, 81–83). Stewart erwähnt mit „The Mis-Directed Kiss“, American Mutoscope & Biograph, 1904 und „A Kiss in the Dark“, American Mutoscope

das *bewusste* Erleben dieses Kusses ihm unangenehm gewesen wäre; und das ließe sich als ein Metakommentar auf die Macht des Kinos entschlüsseln: Kino vermag jene verbotenen und tabuisierten Lüste zu befriedigen, die trotz moralischer und sittlicher Ächtung das gesellschaftliche Unbewusste bevölkern. In der Tat wirkt dieser Film für heutige Augen stärker denn als Darstellung einer sozialen Szene als allgemeiner Kommentar über die filmische Struktur nicht-sichtbarer Sichtbarkeiten. Im *hors-champ*, im Imaginären des Films, im Tunnel nämlich, war das, was dem Mann geschah, ihm ganz offensichtlich nicht unangenehm: die Berührung und der Geschmack des Kusses. Die Schwierigkeiten und seine Ablehnung entstehen erst mit der Sichtbarkeit des Kusses – in den Augen der *weißen* Frau, die hier die öffentliche Ordnung und die majoritäre Kultur des Kinopublikums vertritt, welches im Lachen einen verbotenen und unterdrückten sexuellen Wunsch artikuliert.[19]

Demgegenüber und trotz oder vielleicht gerade wegen des direkten Blicks in die Kamera, der die Vierte Wand für einen Augenblick durchbricht, scheint mir, dass das, was der Kuss für die Schwarze Frau, dargestellt von Bertha Regustus, sowohl im *hors-champ* als auch im *champ* bedeutet, extrem viel schwieriger zu dechiffrieren und zu imaginieren ist, weil es in beiden Feldern – durch die *weiße* heteronormative imaginäre Un/Ordnung – aus dem Filmisch-Imaginären exkludiert wird.[20] Ihre Erfahrung erschließt sich im Film nur als Effekt ihrer repräsentierten De-Platzierung als fehlerhafte und falsche Identität.[21] Die Exklu-

& Biograph, 1904 zwei weitere, ähnliche Filme, beide allerdings mit einer Darstellerin in *blackface*. Stewart betont das Motiv der (sozialen) Mobilität, die die Reise im Zug suggeriert, einem hoch umstrittenen Ort der gesetzlichen Segregation Ende des 19. Jahrhunderts. Zudem weist sie auf die Handlungsmacht von Schwarzen Darstellerinnen hin: „I would argue that they are depicted as if they are enjoying or participating knowingly in these switches (even though officially they are not supposed to) because in doing so they speak of and to a new set of racial problems created by African American social and geographic mobility.” (Ebd., 82).

19 Der *Production Code* hat die Darstellung von „miscegenation“ (sexuelle Beziehungen zwischen weißen und schwarzen „Rassen“/*races)* erst ab 1930 und bis 1956 verboten (vgl. etwa Courtney 2005, 5, siehe auch Denzin 2008, 103). Vgl. zur Lektüre des Witzes und der Artikulation von tabuisiertem Begehren auch Heide Schlüpmann (1992), die in ihren Überlegungen zu Freuds Abhandlung über den Witz die Aufmerksamkeit darauf lenkt, was der Witz verrate: Ein Witz opponiere immer gegen das, was er repräsentiere und beinhalte daher eine Kritik der herrschenden Moral.

20 Der starke Kontrast zu ihrer weißen Kleidung und Kopfbedeckung lassen Bertha Regustus‘ Gesichtszüge auch optisch verschwinden. Feminist*innen wie Judith Mayne (1990, 173f.) haben den Film dahingehend gedeutet, dass die Frauen sich gemeinsam über die patriarchale Ordnung lustig machten. Ich tendiere nicht unbedingt zu einer solchen Interpretation. Vielmehr folge ich Hazel V. Carby (1985), die betont, dass Schwarze Frauen vom Ort der ideologischen Konstruktion der ‚Weiblichkeit‘ verbannt wurden. Zugleich folge ich in ihrer generellen Tendenz Susan Courtney: „My contribution [...] is to insist [...] that if we read *Tunnel* as negotiating anxieties about the simultaneous instability of multiple orders of difference, we can develop our understanding of how it intricately binds those orders together, negotiating potential breakdowns of one through the structures of the others.“ (2005, 8).

21 Gerade diese Deplatzierung ist hier aber nicht einfach eine Verneinung. Susan Courtney etwa liest den Film als wenngleich durch den Witz entschärftes, so doch offenbartes Eingeständnis eines „circuit of interracial desire soon to be denied in mainstream American cinema“ (Courtney 2005, 24).

sion dieser Schwarzen, auf Sorgearbeit verwiesenen Subjektivität, gründet sich auf ihrer Kassierung. Sie wird aus der Narrativität ausgeschlossen, indem sie dieser unterworfen und von ihr einverleibt wird.[22] Schwarze Selbsterfahrung, eine Perspektive von Sorge in eigener Instanz und nicht als Funktion (Fürsorge), versinkt, wie sich sagen ließe, im Intervall eines tieferen Tunnels als dem, den wir als Schwarzbild sehen, in diesem fünf Sekunden dauernden Zwischenakt des insgesamt dreißig Sekunden dauernden Films. Seine undurchdringliche Opazität liest sich wie ein Metakommentar auf die konstitutive Lücke, die jene kurze Abwesenheit von Licht – der kurze Verschluss der Linse – darstellt, dem die Wahrnehmung von Bewegung und damit die kinematographische Zeit Existenz und Gang verdanken: Intervalle der Schwärze zwischen Ausleuchtungen der Repräsentation. Diese Lücke scheint von einer abyssischeren Finsternis als jene Dunkelheit, welcher der Witz als prä-narratologische Konfiguration seine Pointe verdankt.[23] Sie ist nicht-gewordenes Bild, unmögliches Bild, weder dargestellt noch wahrgenommen, schwarzes Loch, Abgrund, in dem zugleich die Möglichkeit des Bildprozesses gründet. Sie ist die konstitutive Bedingung von Film; hier entsteht, hier fußt die Frage nach dem Filmischen: Eher Sonde vielleicht als Tunnel, nicht wirklich erfahrungsorientiert, sondern vielleicht sogar ontologische Indeterminationszone dessen, was zählt und was nicht zählt, was von der Zeit unterteilt oder geteilt werden kann.[24] Aber woraus besteht diese

22 Jane Gaines koppelt diese filmnarratologische mit einer geschichtsphilosophischen Ebene, indem sie den Moment des Schwarzbildes mit der Kluft zwischen der Geschichtlichkeit dessen, was geschehen ist, und der Geschichtlichkeit dessen, was gesagt wurde, dass es geschehen sei, vergleicht: In beiden Fällen würden uns direkte Beweise für gar nichts geliefert. „The blackness-in-the-tunnel moment [...] gives us direct evidence of nothing at all.“ (Gaines 2013, 75). Davon abgeleitet ließe sich *blackness* mit Gaines somit nicht nur als „nothingness“ ausdeuten, sondern auch als Ereignis, das fehlt und auf das sich nur aus vorhandenen oder verfügbaren Beweisen (Sichtbarkeiten) davor und danach schließen lässt.

23 Mit Stephen M. Bests (2004) Ausführungen zu der loopartigen narrativen Struktur des frühen Kinos und zum *cut* in der African-American Musikkultur, einem Schnitt, der den Zweck oder das Ziel einer Linie (als Erfüllung) aufschiebt und immer wieder auf Anfang setzt, ließe sich diese tiefere Lücke vielleicht weiterdenken: „The cut is an embrace of accident and rupture: the accomodation black culture makes to intrusion.“ (Best 2004, 263). In den kinematographischen Formen der Jahrhundertwende besetzten Schwarze und *weiße* Positionen deutlich gegensätzliche Temporalitäten, so Best mit Bezug auf James Snead (1984, 148): Formen von *blackness* leisten die Arbeit, Zirkularität und Unmittelbarkeit aufzubereiten: „‘The African is... *always already there* or, perhaps always there before, whereas the European is *headed there* or, better, *not yet there*.’ [...] Embodiments of rhythm, they appear more immediately accessible than the very mechanism of their representation, a cinema whose inventiveness and novelty suggests that it occupies a temporality that is almost but not quite here yet. Blackness is the defining, nonteleological, nonpurposive antithesis to early cinema’s narrative progression.“ (Best 2004, 264–265). *Blackness,* so ließe sich mit Best argumentieren, trägt somit die Last der Selbstidentität, die sich als innere Differenz (*internal difference*) erweist.

24 Vgl. zu dieser kinematographischen Verzeitigung vor allem Mary Ann Doanes Buch über “cinematic time” und hierbei vor allem das fünfte und sechste Kapitel, in denen Doane die tote Zeit des Ereignisses (Doane 2002, 140ff.) und den „abyss of darkness that subtends

Schwarze Opazität? – Aus unserer ganz alltäglichen Denk- und Lebensweise einer Welt, in der sich *care* als *race* und *race* als *care* umschreibt.

Catherine Zimmer hat die Kongruenz betont, die in „What Happened in the Tunnel“ zwischen „rassischer“/*racial* Sichtbarkeit und kinematographischer Technologie herrscht. Eine solche grundlegende, fundierende filmgeschichtliche Verbindung von sexueller Unanständigkeit mit *racial* Pointen, wie sie es nennt (2015, 11) stehe in einem größeren historischen Kontext audiovisueller Überwachung bis heute. Dass die historische Produktion von *race* als etwas Optisches und Sichtbares auf Überwachungspraktiken und -technologien basiert(e), erscheint mir paradigmatisch für die Strukturierung des diskursiven, soma-technischen und imaginären Feldes, auf dem *care* als abgewertete Notwendigkeit in Erscheinung tritt, als verworfen in die Unsichtbarkeit *verbannt bzw.* in Macht-Wissens-Dispositiven angeordnet wird. (Un-)Sichtbarkeitsverhältnisse sind entsprechend überaus prägend für die Wahrnehmung und die Repräsentation sozialer Positionen und Figuren wie Bedienstete, Versklavte, migrantische Hausangestellte, Pflegekräfte etc. Es sind aber exakt diese Vorgänge des Zur-Erscheinung- und Zum-Verschwinden-Bringens, welche die techno-materiellen und -physischen Bedingungen von *care* und/als *race* erst schaffen und zudem *care* als und in Trugbildern erzeugen, in denen sich vor allem Gewalt, Zwang und Ausbeutung abzeichnen. Gerade für Feminist*innen ist der Begriff *care* zu einem umstrittenen Bezugspunkt geworden, weil er die Anzeichen der Ambivalenz zwischen einer verleugneten Verdinglichung, etwa der individualisierten, ‚weiblichen‘ Fähigkeit, altruistisch-selbstlose, emphatische Fürsorge zu gewähren, und radikaler feministischer Differenzpolitik trägt. Das Anagramm von *race* und *care* führt zudem eine offenkundig ontologisch aufgeladene Indeterminationszone, gewissermaßen als Unterdeck der Moderne mit. Dort finden sich allerdings nicht nur Verneinung oder Verleugnung auf der einen und Essentialisierung auf der anderen Seite (etwa auch in der Form einer technisch begründeten Medienontologie des Films), Abgrund in der Repräsentation oder Objektivierung als Ding. Vielmehr finden sich *gerade* dort und ausgehend von diesem abyssalen Intervall auch Geschichte(n), die *zur* Welt führen, immer wieder Welt *machen* –so man ihnen ein Ohr leiht. Fred Moten (2008) unternimmt

cinema“ (ebd., 185) als zentrale Topoi der filmischen Syntax analysiert: „Hence a hole or breach is perceived (at the levels both of filmmaking and of its theoretization) as crucial to cinematic signification.” (Ebd., 184). Wie bereits weiter oben angedeutet, bedürfte es einer genaueren Auseinandersetzung mit Ansätzen der so genannten *Black radical tradition,* die für sich einen unerschrockenen Blick in die Leere der Schwarzen Subjektivität – „Black ~~subjectivity~~ (subjectivity under erasure)“ (Wilderson III 2010, xi), „an individual who is by definition always already void of relationality“ (ebd., 18) – beansprucht. Ich will mich hier vorsichtig zeigen damit, diese Leere zu ontologisieren, da dies per definitionem mit einer Unveränderbarkeit einhergeht, die das Unterfangen des *cinema of care*, nämlich die Immanenz sozialer und anderer Verhältnisse *of care* zu adressieren, verunmöglichte.

dies, um – in einer Meditation über Martin Heideggers Auseinandersetzung mit dem Ding in Form eines Kruges – die vergeudete, ausgeschüttete Gabe der *blackness* trotz des Grauens ihrer Entstehung bzw. des Grauens, aus dem sie entstanden ist, zu registrieren. Von dieser Zone aus die Frage nach einer postkinematographischen Intervall-Maschine von *care* zu stellen, heißt, an einem zeitgenössischen Kino als einem komplexen *worldmaking* zu arbeiten, das sowohl alte Wunden repariert und zu heilen sucht, als auch Alterität anders und andere Alterität stiftet.

Kino-Gefüge

Das Kino ist nicht einfach der Ort der Aufführung eines Films, sondern umgekehrt: Jeder gute Film, jede interessante audiovisuelle Konfiguration ist ein Exzess, eine Ausdehnung, eine Politik von Intervallen und Zwischenräumen, Vorschlägen für ein Verständnis und eine Praxis von Kino.[25] Kino ist ein Gefüge aus bewegten Bildern und Tönen, und die Zeit ist reif, um den konstitutiven Platz der produktiven Bifurkation zwischen *champ* und *hors-champ,* die im Herzen der kinematographischen Finsternis und des narrativen Kinos steht, durchzuarbeiten und neu zu modulieren. Kino, so schrieb es Christian Metz (1973, 9), sei ein *fait social totale* im Sinne von Marcel Mauss, ein vieldimensionaler Komplex also, weit und differenziert, und kein Erkenntnisgegenstand.

Das Kino lässt sich als eine Mannigfaltigkeit konkreter materieller Singularitäten, als generelles sozio-technologisch-kulturelles Phänomen von Ausdrucks- und Gestaltungskräften verstehen und nicht bloß als abstrakte Gesamtheit aller Filme. An Deleuze und Guattari anschließend, ließe sich auch deren Konzept des (kollektiven Aussage-)Gefüges („agencement collectif d’énonciation“, Deleuze/Guattari 1975, 145) für das Kino geltend machen. „Agencement“ und noch vielmehr „agencer“ als Verb verwenden die beiden Autoren in ihrem Buch „Kafka. Für eine kleine Literatur“ (2019, 112ff.*;* Original 1975, 145ff.) zum ersten Mal, um ein philosophisches Konzept zu entwickeln, das ein grundlegendes, konstitutives Zusammenspiel von Ausdrucksformen oder Zeichenregimen (semiotische Systeme) mit Inhaltsformen oder Körperregimen (physische Syste-

25 Hierbei beziehe ich mich, wie bereits weiter oben deutlich geworden ist, auf eine Differenzierung zwischen *film* und *cinéma* sowie *fait filmique* und *fait cinématographique* in der Prägung durch den Philosophen Gilbert Cohen-Séat, wie sie im Umkreis der französischen Filmkritik nach dem Zweiten Weltkrieg aufkam und in ausdifferenzierte (film-)theoretische Zugänge und Schwerpunkte mündete (Metz 1972, 128). „Das Kino schwindet fast unmerklich aus den Filmen, die aus dem Kino verschwinden.“ (Gass 2017, 8). Mit dieser Formulierung fasst Lars Henrik Gass auf knappe Weise die Interdependenz von Kino und Film in seiner Streitschrift über die sich vollziehenden Mutationen des Films im Zuge des Verschwindens des Kinos als gesellschaftliche Wahrnehmungsform.

me) beschreibt. Ein Gefüge ist eine Mannigfaltigkeit, eine Anordnung heterogener und voneinander unabhängiger Elemente (also etwa Objekte, Körper, Ausdrucksqualitäten, Territorien etc.) in einer komplexen Konstellation, die für einen bestimmten Zeitraum eine Funktion erfüllen. Ein Gefüge ist somit durch die produktive Weise des Zusammentreffens seiner Elemente gekennzeichnet. Hierbei gibt es zwei verkettungsimmanente Vorgänge bzw. Vollzüge: *être agencé/e* und *agencer*. Im Sinne ihrer Produktivität werden Gefüge von *maschinellen Wunschverkettungen* angetrieben und in Gang gesetzt; das ist ihre horizontale, leidenschaftliche Achse, die auf der Funktion des Bruchs basiert. Auf ihrer vertikalen Achse trägt sich die Anordnung ein, nach der das Zusammenspiel als *kollektive Aussageverkettung* funktioniert. Ein Gefüge ist eine nicht totalisierende, offene und heterogene Gesamtheit von produzierenden und konstruierenden Vorgängen, die aber auch als soziale Anordnungen verstanden werden müssen, sofern sie Subjektivierungen hervorbringen. Subjektivität ist hierbei allerdings keine Eigenschaft individueller, voneinander separierter Positionen wie Autor*in, Darsteller*in oder Zuschauer*in mehr, sondern sie zirkuliert in Gefügen und wird von diesen hervorgebracht, erweist sich also als transversal – und in gewissem Sinne vielleicht auch trans-individuell. Ein Gefüge entsteht als neues Ausdrucksmittel; es kann zum Beispiel das Verhaltensmuster eines Individuums hervorbringen oder die Organisation einer Institution, das Funktionieren von Care-Ökologien oder einen neuen (post-)kinematographischen gesellschaftlichen Zusammenhang.

Der Filmwissenschaftler Malte Hagener hat das heutige, wie er es nennt, Versickern des Kinematographischen in alle Lebensbereiche als Immanenz des Kinos bezeichnet. Er versteht sie als „Eindringen des Kinos in Lebenswirklichkeit und Subjektivität der Menschen, so dass sich nicht länger ein Horizont denken lässt, der klar zwischen einer pro- oder außer-filmischen Realität auf der einen und einer medial-kinematographisch konstruierten Sphäre auf der anderen“ unterscheidet (Hagener 2011, 31). Filmische Prozesse und Ereignisse, so diese Überlegung, basieren nicht notwendigerweise auf Filmen und auch nicht notwendigerweise auf Zuschauer*innen-Subjekten als scheinbar stabilen kulturellen Formen, und sie finden nicht unbedingt statt an bestimmten, dafür vorgesehenen Orten wie dem Kino und im Rückgriff auf eine bestimmte technologisch-apparative Anordnung. Das Kinematographische allerdings, so folge ich zahlreichen Filmwissenschaftler*innen (unter anderen auch Hagener selbst), hat sich dabei keinesfalls erübrigt. Vielmehr ist es offener, anfälliger für alle Kräfte und Wünsche, die aus ihm neues Kino, eine neue „kollektive Aussageverkettung“ (Deleuze/Guattari 2019, 112) (*agencement d'enonociation collectif*) machen. Heute eminenter denn je lässt sich in dieser Immanenz Kino neu stiften,

und zwar, indem die bisher gültigen Regime der Gefüge der Subjektivierung im und mittels Kino, wie etwa der Kinorealismus als Apparatus (Subjekteffekt) oder als Dispositiv (Anordnung von Zeichen, Blick, Technik) unterminiert werden.

Hiermit möchte ich an Deleuzes Kinobücher anschließen, die, wenngleich auf ein klassisches Filmrepertoire gestützt, den Film zum einen aus dem Zugriff des semiotischen Zeichenbegriffs lösen, der für etwas Abwesendes steht, und zum anderen aus dem psychoanalytisch besetzten Konzept des Blicks. Das audiodivisuell bewegte Bild wird bei Deleuze zum Ereignis eigener Art: Es wird als in sich bewegt verstanden, gleichwohl es immer auch ein Bild *unterwegs* ist. Die erste Mobilität (Bild=Bewegung) erzeugt Kino als ein von Intervallen getragenes Ereignis. Die zweite Mobilität des Films (Film ist immer unterwegs) ist mit der Digitalisierung und der zunehmenden Skalierbarkeit von Filmen und einer zunehmenden Medienkonvergenz stark angewachsen.

Für das *cinema of care* geht es darum, insbesondere auch diese zweite Beweglichkeit jenseits von Senden und Empfangen zu denken und zu praktizieren, jenseits einer Projektion *irgendwohin*, sondern eher Schritt für Schritt, im Kontakt, nicht anderswohin, sondern präsent, nah, als Sehen *mit*. In ihrem „Manifesto for Maintenance Art 1969!“ beschrieb die feministische Konzeptkünstlerin Mierle Laderman Ukeles den Care-Ethos in diesem Sinne als *maintenance,* Dinge in Gange zu halten und zu verbessern, was falsch läuft. Wenngleich vielleicht etwas binär und freudianisch unterscheidet sie dort zwischen Entwicklung/Todestrieb („separation; individuality; Avant-Garde par excellence; to follow one’s own path to death—do your own thing; dynamic change“) und Instandhaltung/Lebenstrieb („unification; the eternal return; the perpetuation and MAINTENANCE of the species; survival systems and operations; equilibrium“) (Ukeles, 1971, 1). Hierbei ist interessant, dass die Abweichungen zwischen den beiden Modi Entwicklung und Instandhaltung in der konkreten Beschreibung nahezu minimal ausfallen, etwa zwischen „flight or fleeing“ und „repeat the flight“ (ebd., 1); oder interessanter noch: „Development systems are partial feedback systems with major room for change. Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.“ (Ebd., 2).

Im Zeichen der aktuellen Care-Debatte lässt sich wohl kaum mehr über eine bloße Instandhaltung des Gegebenen nachdenken, sondern mit Dringlichkeit schiebt sich ein ökosophisches Denken grundlegender Co-Abhängigkeiten in den Blick. Und statt kybernetischer Rückkopplungssysteme prägen eher ko-evolutive maschinische Vorgänge unseren Alltag und unsere Vorstellungswelten. In diesem Sinne ist das *cinema of care* eine Sorge tragende, eine wiederherstellende, erschütternde und verändernde Bewegung, die von und mit dem Filmischen einhergeht und dabei Kino als gesellschaftliches Gefüge neu webt.

Wenn nun aber ausgerechnet das Kino, in dem man* gelernt hatte, sich durch die Augen eine*r anderen zu sehen, zum Ort einer Art zweiten Begegnung, zum Durcharbeiten von Verletzungen und Traumatisierungen werden soll, dann wird es sich sicherlich weder um ein didaktisches oder aufklärerisches noch um ein kathartisches oder ein Unterhaltungs-Kino handeln können. Und es wird sicherlich kein Kino mehr sein, bei dem jemand mit Furcht vor dem Beginn des Films auf sich selber wartet oder sich selber begegnet. Es soll allerdings auch kein Ort sein, der die Unmöglichkeit der Partizipation, des Teilens von Erfahrung, der gegenseitigen Anteilnahme bekräftigt, wie sie dem konstitutiven Pessimismus mancher afropessimistischer Wendungen eigen sind.[26] Melancholischen oder gar nostalgischen Weisen, den verbrecherischen Möglichkeitsbedingungen der Existenz von Freiheit und Begehren verhaftet zu bleiben (zynisch-sorgloser Optimismus der *carelessness*), versperrt sich dieses Kino. Stephen Best (2004, 266–267) hat in Bezug auf die Deutung von „What Happened in the Tunnel?“ auf die Differenz zwischen einem erklärenden Modus („What *Happened* in the Tunnel?“) und einem fragenden Modus („*What* Happened in the Tunnel?“), zwischen einem „racist joke“ und einem „joke on racist culture“ hingewiesen. Den Tunnel für das *What?* zu öffnen, heißt, den kinematographischen Körper oder die Verkörperungen des Kinos für neue postkinematographische Verbindungen *of care* zu öffnen. Damit würde der Tunnel, dieses Intervall, aus dem sich die Narration und die (dis)identifizierende Illusionierung generiert haben, zum Durchgang, um neue Verbindungen zu stiften. Statt zum Ort der Verdunkelung und Vernebelung würde er zu einem Ort der ekstatischen Konstellation. Das *cinema of care* wird ein Kino der Spekulation sein, an dem sich die extra-filmische Welt und ihre diegetische Rahmung genauso überlagern wie der fiktionale und der historiographische Charakter der filmischen Zeit.

Die Care-Ethik, die die Grundlage des Filmemachens bildet (seines ethischen Vertrags mit Protagonist*innen etwa), besteht darin, dass die Filmemacher*in und die Filme keinen Schaden anrichten, kein Leid, keine Verletzungen zufügen, kein Unglück stiften. Im Kino der Sorge steht diese Sorgfalt im Vordergrund und die Frage und Besorgnis darum, Kino zu einem Ort der Heilung und des Zusammenkommens zu machen, um einander zu kräftigen. Damit könnte an revolutionäre und bewegungspolitische filmische Praktiken, etwa der 1960er und 1970er Jahre angeknüpft werden, die Film als Mittler von und in konstituierenden, neue Subjektivitäten stiftenden Prozessen begriffen und erprobt haben. In diesem Sinne muss und will das *cinema of care* auch die sozialen, technischen, praktischen, ökonomischen und auch diskur-

26 Vgl. etwa das Argument einer antagonistischen Strukturalität bei Wilderson III (2010).

siv geprägten Vorstrukturierungen erneut aufgreifen, die Kino und Film samt ihrer Subjekteffekte prägen. Insofern ist die Fabulation immer auch eine Re-Vision; es geht darum, nochmals hinzuschauen, andere Ab- und Um- oder Auswege zu finden.

Valentin Y. Mudimbes Begriff „reprendre“ bietet sich hier an. Er umschreibt den Akt, auf eine unterbrochene Tradition zurückzukommen, wobei zum einen die zur Verfügung stehenden und von der Geschichte sozialer Ungleichheitsverhältnisse geprägten Werkzeuge, Mittel und Projekte neu bewertet werden und ein innehaltendes Nachdenken über die Konstellation von Unterbrechung und Fortsetzung stattfinden müsse (vgl. Mudimbe 1994, 154). Mudimbes „reprendre“ ist als ein dezidiert von gegenwärtigen Verhältnissen ausgehendes Wiederaufgreifen zu verstehen – um einen anderen Ein- und Ausgang aus dem Tunnel zu finden. Beide Aspekte, die Partition zwischen *champ* und *hors-champ* bzw. das filmische Intervall und die Verschaltung, Verflechtung oder gar Verschmelzung von Ton und Bild[27] sowie das Verhältnis zwischen Sehen und Gesehen-Werden spielen dabei eine zentrale Rolle im *cinema of care.*

Wie kann Kino unser Leben verbessern, wie kann es uns pflegen / heilen? (*Comment peut-il nous soigner*?) Der Filmemacher Jean-Pierre Bekolo will, wie er sagt, „Filme machen, die heilen. Ich bin überzeugt, dass es persönliche Traumata, auch koloniale, zwischen uns gibt [...] Problematiken der Scham, des Minderwertigkeitskomplexes. Wir müssen, wie Felwine Sarr sagt, unsere psychische Infrastruktur rekonstruieren [*La pensée en mouvement*, 2017] und das Kino ist hierfür das Werkzeug schlechthin, es ist ein Krankenhaus“ (Bekolo 2017a, Ü.d.A.). Das Kino, das Bekolo vorschwebt – er betont, dass er sich einem afrikanischen Projekt verpflichtet fühle –, müsse nicht nur den Afrikaner*innen, sondern der Menschheit ein zivilisatorisches Projekt vorschlagen, „ja, auch den Tieren, Pflanzen und der Erde. Das Kino muss daher die Fallstricke der Autarkie vermeiden und in Beziehung zu anderen bleiben, in einer für beide Seiten fruchtbaren Beziehung, während es zugleich den Weg zur Autonomie fortsetzt, ohne dabei allerdings die zu unseren Ungunsten asymmetrischen Machtverhältnisse zu ignorieren.“ (Bekolo 2017b, Ü.d.A.). Ganz konkret hat Bekolo etwa in Kamerun sein eigenes Freiluftstudio „Zili Jungle Studios“ für die Produktion und Distribution der Fernseh-Serie zu deutscher Kolonialgeschichte in Kamerun „Our Wishes“ (2016) und darüber hinaus aufgebaut. Zurzeit arbeitet er an dem von ihm initiierten kollaborativen Projekt „Foumban is Wakanda“. Er betont, die Kraft des Kinos sei seine antizipierende, seine spekulierende Reflexion.

27 Michel Chion (1985) spricht in diesem Zusammenhang von einem unbewusst ablaufenden Wahrnehmungsprozess als Synchrese, wobei dieser Neologismus selbst eine Verschmelzung der Begriffe Synchronisation und Synthese darstellt.

Was wäre, wenn … – Mit Bekolo denke ich das *cinema of care* jenseits der üblichen Unterscheidung zwischen einer Befassung mit der Modalität Film (also etwa die Rezeption, die Aufführung etc. betreffend) oder mit dem Objekt Film (die Sache des Autorenkinos etwa). Vielmehr folgt das Denken eines *cinema of care* einer Produzent*innenperspektive, die immer schon oder sehr oft beides erfinden wollte und musste, eine Produktionspraxis *und* eine Rezeptionspraxis. Die Überlegung ist dabei eine ähnliche wie in der institutionellen Therapie: Es geht nicht darum, die falschen Darstellungen im Kino zu korrigieren, sondern darum, das Kino selbst zu heilen und dabei die Positionen, die mit ihm verbunden sind (Zuschauer*in, Filmobjekt, Autor*in, Darsteller*in), in Frage zu stellen und das Ensemble von Normen, das sich in ihm verfestigt hat, neu zusammenzufügen (*re-agencer*). Das *cinema of care* will kinematographische Koexistenzen neu anordnen.

Literaturverzeichnis

Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Naomie (Hg.) (2020): Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Bekolo, Jean-Pierre (2017a): J'ai envie de faire des films qui soignent, entretien rédigé par Simon Mbaki Mazakala (21.06.2017). http://africine.org/entretien/jean-pierre-bekolo-jai-envie-de-faire-des-films-qui-soignent/14158 (06.08.2020).

Bekolo, Jean-Pierre (2017b): Pour un projet cinématographic africain/An African Cinematographic project (08.03.2017). https://bekolopress.wordpress.com/2017/03/ (06.08.2020).

Best, Stephen M. (2004): The Fugitive's Properties. Law and the Poetics of Dispossession. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.

Bonitzer, Pascal (1976): Des hors-champs. In: Ders.: Le regard et la voix. Essais sur le cinema. Paris: Union Générale d'Éditions, 9–24.

Bonitzer, Pascal (1971/72): Hors-champ (un espace en défaut). In: Cahier du cinéma (234–235) (décembre 1971/janvier-février 1972), 15–26.

Carby, Hazel V. (1985): „On the Threshold of Woman's Era“. Lynching, Empire, and Sexuality in Black Feminist Theory. In: Critical Inquiry 12 (1), „Race“, Writing, and Difference (Autumn 1985), 262–277. doi: 10.1086/448329

Chion, Michel (2011): Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Divisuelle. In: Butte, Maren/Brandt, Sabina (Hg.): Bild und Stimme. München: Wilhelm Fink, 49–66. doi: 10.30965/9783846751718_005

Chion, Michel (1985): Le son au cinéma. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.

Courtney, Susan (2005): Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press.

Deleuze, Gilles (1997a): Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [Cinéma 1. L'image-mouvement. 1983]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1997b): Das Zeit-Bild. Kino 2 [Cinéma 2. L'image-temps. 1985]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (2000): Die Literatur und das Leben. In: Ders.: Kritik und Klinik [Critique et clinique. 1993]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11–17.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975): Kafka. Für eine kleine Literatur (2019). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1972): La différance. In: Ders.: Marges de la philosophie. Paris: Éditions de minuit.

Denzin, Norman K. (2008): Die Geburt der Kinogesellschaft. In: Winter, Rainer/Niederer, Elisabeth (Hg.): Ethnographie, Kino und Interpretation. Die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman K. Denzin-Reader. Bielefeld: transcript, 89–136. doi: 10.1515/9783839409039-003

Doane, Mary Ann (2002): The Emergence of Cinematic Time. Cambridge, MA: Harvard University Press. doi: 10.2307/j.ctv1pnc1jq

Du Bois, W.E.B. (1903): Die Seelen der Schwarzen – The Souls of Black Folk (2003). Freiburg: Orange Press.

Espinosa, Julio Garcia (1969): Por un cine *imperfect.* Madrid: Castellote Ed.

Fanon, Frantz (1980): Schwarze Haut, weiße Masken. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Syndikat.

Fanon, Frantz (1952): Peau noire, masques blancs (2012). Paris: Editions du Seuil. doi: 10.1522/030294726

Faye, Marc/Vignaux, Valérie (2009): Marius Rossillon (1867–1946) dit O'Galop. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 59. doi: 10.4000/1895.3940

Gass, Lars Henrik (2017): Film und Kunst nach dem Kino. Köln: StrzeleckiBooks.

Gaines, Jane M. (2013): What Happened to the Philosophy of Film History. In: Film History 25 (1–2), 70–80. doi: 10.2979/filmhistory.25.1-2.70

Gaines, Jane M. (2001): Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era. Chicago & London: The University of Chicago Press. doi: 10.7208/chicago/9780226278735.001.0001

Guattari, Félix (1989): Les trois écologies. Paris: Galilée.

Gunning, Tom (1991): D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Gunning, Tom (1986): The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angel 8 (3/4), 63–70.

Hagener, Malte (2011): Das Medium in der Krise. Der Film, das Kinematografische und der Wert von instabilem Wissen. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 52, Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft, 30–46.

Haraway, Donna (2016): Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham, NC: Duke University Press. doi: 10.2307/j.ctv11cw25q

Johnson, Claire (1976): Women's Cinema as Counter-Cinema [erstmals publiziert in Screen-Pamphlet Nr. 2, London 1973]. In: Nichols, Bill (Hg.): Movies and Methods. Vol 1, Berkeley, CA: University of California Press, 208–217.

Kaplan, E. Ann (1997): Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze. London: Routledge.

Keeling, Kara (2003): „In the Interval“. Frantz Fanon and the „Problems“ of Visual Representation. In: Qui Parle 13 (2). doi: 10.1215/quiparle.13.2.91

Kuster, Brigitta (2018): Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas. Bielefeld: transcript. doi: 10.1515/9783839439814

Kuster, Brigitta (2014): Parler film. In: Tobias Hering (Hg.): Der Standpunkt der Aufnahme-Point of View. Berlin: Archive Books & Arsenal-Institut für Film und Videokunst, 228–243.

Kuster, Brigitta (in Vorbereitung): Die Location of Identity.

McClintock, Anne (1995): Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Conquest. London: Routledge.

MacKenzie, Scott (2014): Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology. Berkeley, CA; London: University of California Press. doi: 10.1525/9780520957411

Marson, Una (1937): Cinema Eyes. In: Donnell, Alison (Hg.): Una Marson: Selected Poems (2011). Leeds: Peepal Tree Press, 139–141 (Gedicht erstmals publiziert 1937 in der Sammlung „The Moth and the Star“, published by the author, Kingston, Jamaika, B.W.J., 87–88).

Mayne, Judith (1990): The Woman at the Keyhole. Bloomington, In: Indiana University Press.

Mennel, Birgit/Nowotny, Stefan (2014): Die militante Ethik der Precarias a la deriva. Eine Einleitung. In: Precarias a la deriva: Was ist ein Streik? Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität. Vienna, Linz: transversal texts, 9–32.

Metz, Christian (1973): Sprache und Film [Langage et Cinéma (1971)]. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Metz, Christian (1972): Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink.

Minh-ha, Trinh T. (1999): Cinema-Interval. London, New York: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas (2011): The Right to Look. In: Critical Inquiry 37 (3), 473–496. doi: 10.1086/659354

Moten, Fred (2015): Blackness and Nonperformance, Vortrag im Rahmen von Afterlives: The Persistence of Performance, MoMa. https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByIIg (06.08.2020).

Moten, Fred (2013): Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh). In: South Atlantic Quarterly 112 (4), 737–780. doi: 10.1215/00382876-2345261

Moten, Fred (2008): The Case of Blackness. In: Criticism 50 (2). Detroit, MI: Wayne State University Press. 177–218. doi: 10.1353/crt.0.0062

Mulvey, Laura (2016): Visuelle Lust und narratives Kino (1975). In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hg.): Gender & Medien-Reader. Zürich, Berlin: diaphanes, 45–60.

Mudimbe, Valentin Yves (1994): The Idea of Africa. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Nyampeta, Christian/Engqvist, Jonatan Habib (2018): How to Rest Together. A Conversation. In: On Curating 36. https://www.on-curating.org/issue-36-reader/how-to-rest-together.html#.XwXWvPLgrxU (06.08.2020).

Pérez, Marta/Salvini Ramas, Francesco (2019): The Right to Care: Entering Outside in the Southern European Crisis of Welfare. http://www.ephemerajournal.org/contribution/right-care-entering-outside-southern-european-crisis-welfare (06.08.2020).

Rony, Fatimah Tobing (1996): The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle. Durham, NC: Duke University Press. doi: 10.1515/9780822398721

Schlüpmann, Heide (1992): Die Geburt des Kinos aus dem Geist des Lachens. In: Frauen und Film 53, 86–93.

Snead, James (1984): On Repetition in Black Culture. In: Henry Louis Gates, Jr. (Hg.): Black Literature and Literary Theory, New York: Methuen, 59–79.

Stewart, Jacqueline Najuma (2005): Migrating to the Movies. Cinema and Black Urban Modernity. Berkeley, CA: University of California Press. doi: 10.1525/9780520936409

Sullivan, Nikki (2012): The somatechnics of perception and the matter of the non/human: A critical response to the new materialism. In: European Journal of Women's Studies, 19 (3), 299–313. doi: 10.1177/1350506812443477

The Care Collective (2020): Care Manifesto. The Politics of Interdependence. Verso Pamphlets series. London, New York: Verso Books.

Ukeles, Mierle Laderman (1971): Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „CARE“. https://web.archive.org/web/20120831223021/http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf (06.08.2020).

Waßmuth, Inken Gesine: Afrikaner als Produkt kolonisatorischen Sprechens in Kolonie und Heimat. In: Warnke, Ingo H. (Hg.): Deutsche Sprache und Kolonialismus (2009). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 315–345.

Wilderson III, Frank B (2010): Red, White & Black. Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms. Durham, NC & London: Duke University Press. doi: 10.1515/9780822391715

Williams, Linda (2006): Of Kisses and Ellipses. The Long Adolescence of American Movies. In: Critical Inquiry 32 (2), 288–340. doi: 10.1086/500705

Zimmer, Catherine (2015): Surveillance Cinema. New York: New York University Press.

Filmografie

A Kiss in the Dark, American Mutoscope & Biograph Co., USA 1904, 15,85 Min.

Daughters of the Dust, Julie Dash, USA 1991, 112 Min.

The Mis-Directed Kiss, American Mutoscope & Biograph Co., USA 1904.

Our Wishes, Jean-Pierre Bekolo, Kamerun, TV Serie 2017, 10 Episoden à 26 Min.
(1) Les attaques de King Bell; (2) L'argent du dash; (3) L'attaque de King Bell; (4) L'enquête de Lock Priso; (5) L'assassinat d'Ekambi Priso; (6) La douleur de Lock Priso; (7) Egbo tribunal traditionnel; (8) Le chantage; (9) Les souhaits des chefs Douala; (10) La signature du traité.

What Happened in the Tunnel, Edison Manufacturing Co., USA 1903, 30 Sec.

Produktion, Kamera: Edwin S. Porter, Gilbert M. Anderson, Thomas A. Edison, Inc.