

Einleitung

Der Filmwissenschaftler Bernd Kiefer schreibt über seine Zunft, sie müsse sich eigentlich um so etwas wie Universalgelehrtheit bemühen, schließlich könne der Film umso angemessener betrachtet werden, je ausgeprägter die Kenntnis von bildender Kunst, Literatur, Musik, Schauspiel, Theater, Geschichte, Politik, Gesellschaft und Philosophie sei: »(...) da er [der ideale Filmwissenschaftler] das nur selten sein kann, bescheidet er sich mit dem abenteuerlichen Wechselperspektiv, dem Freibeutertum« (Kiefer, Bernd 2016, 9).¹

Wer einer solchen Aussage weder Größenwahn noch Anmaßung unterstellt, kann darin die Aufforderung erkennen, das weit gestrickte Bedeutungsnetz des Bewegungsbilds und die verschiebbaren, aber notwendigen Grenzen der eigenen Erkenntnisfähigkeit anzuerkennen, einem solchen Berg von Gegenständen und Zugangsmöglichkeiten aber nichtsdestominder ein sisyphosartiges Verlangen entgegenzustellen. Das wäre die eine Lesart. Eine andere verlagert die Deutung zum eigentlichen Gegenstand hin, zum Film. Nun lässt sich eine kulturtheoretische Überlegung ableiten, die nicht sonderlich originell zu sein scheint, aber kaum genug betont werden kann: Der Film ragt in bildende Kunst, Literatur, Musik, Schauspiel, Theater, Geschichte, Politik, in Gesellschaft und in die Philosophie hinein, ist in seiner Betrachtung also nicht ohne Opfer davon zu lösen und doch – zum Beispiel, wenn er Kunst sein will – autonom. Für die ›Orchidee‹ bzw. das ›Kleine Fach‹² namens Filmwissenschaft führt daher kaum

1 Kiefer bezieht sich wiederum auf Thomas Koebner: »Filmwissenschaftler sind, wenn man so will, zum Teil Freibeuter, die sich der unterschiedlichsten Methoden oder Fragekategorien bedienen, um diesem vielgestaltigen Phänomen gerecht zu werden – immerhin bestehen Filme aus Bild-, Wort-, Geräusch- und Musikkomponenten« (1999, 221).

2 Vergleiche hier den von Chris Wahl verfassten Blog-Eintrag zur Filmwissenschaft auf dem Portal www.kleinefaecher.de.

ein Weg an ihrer *Interdisziplinarität* vorbei. Denn im Unterschied zu seinem Gegenstand, so wiederum Thomas Elsaesser, sei sein Fach wohl immer dann am stärksten, wenn es »weder nach Autonomie strebt noch imperiale Absichten hegt« (2016, 105).

*

Das Interdisziplinäre dieser Arbeit besteht nun darin, die Filme eines zeitgenössischen Regisseurs – Denis Villeneuve – im Anschluss an eine Engführung von Filmtheorie und politischer Theorie der Filmanalyse zu unterziehen. So soll nicht nur aufgezeigt werden, wie das Politische *des* Films theoretisiert werden kann, es soll insbesondere darum gehen, die politischen Dimensionen in Villeneuves *Ceuvre* herauszuschälen. Denn in seinem Werk, so die übergeordnete These, zeitigen sich Tendenzen einer im 21. Jahrhundert von Krisen dominierten amerikanischen Gesellschaft, die von seinen Filmen vorweggenommen, prophezeit, allegorisch verhandelt, kommentiert und zugespitzt werden.

Was sich in Villeneuves Filmen zunächst nur registrieren lässt und anschließend immer eruptiver aus ihnen herausbricht, ist ein in unterschiedlichen filmischen Erzählungen widerhallendes Echo auf das Scheitern des politischen Liberalismus, auf den Zusammenbruch der postideologischen Utopie infolge der Anschläge vom 11. September 2001 und auf die dahinter lang verborgene autoritäre Sehnsucht, die sich mittlerweile auch institutionell manifestiert hat. Über 20 Jahre nach den Anschlägen von New York/Washington D.C. tritt *das Verdrängte* der liberalen Idee – der nicht in Wegfall zu bringende Antagonismus – ungehemmter und zersetzender an den gesellschaftlichen Oberflächen aus. Mit *Oberfläche* ist zunächst jener gesellschaftliche Bereich gemeint, der mit dem inoffiziellen Ende der Politik durch das ungebrochen geltende Diktum neoliberaler Alternativlosigkeit von dieser übriggelassen wurde: die Kultur, die soziale Infrastruktur, das gesellschaftliche Miteinander, insbesondere das im digitalen Raum. Mittlerweile treten hinzu: die politische Infrastruktur, das ökonomische System, die als Axiome aufgefassten und bis heute in Teilen für selbstverständlich gehaltenen demokratischen Grundpfeiler der Gewaltenteilung.

Hierum ist ein neuerlicher Kampf aller gegen alle ausgebrochen, der nicht mehr nur tektonische Platten der Innenpolitik, sondern insbesondere der der Geopolitik verschiebt. Eine Devolution aus einem populistischen Antagonismus hier – der den sozialen Raum in opponierende und politisierte Lager teilt – und einem demokratischen Antagonismus dort – der die Welt zunehmend komplexer fragmentiert und eine Kognitionsasymmetrie mit sich bringt (Selk 2023) – hat sich vollzogen: Auf tausend (digitalen) Plateaus zersplittert und gewaltbereit verfeindet, ist eine neue Härte in Amerika zum Alltag geworden. Mag die öffentlich wirksame Hauptfehde zwischen neokonservativen Rechten und sozialliberalen Identitären jeweils mit der an ihrem Ende befindlichen neoliberalen Hegemonie vereinbar bleiben, so wäre es zu einfach und zu kurz-sichtig, diese Antagonismen als Schattenkämpfe oder Nachwehen des Postpolitischen kleinzureden. Denn die Rückkehr des gewaltigen Antagonismus im Mantel einer Art Hyperpolitisierung deutet besonders in seiner Zersetzung von Sprache und Denken auf das hin, was jenseits des Gesellschaftsvertrags begraben liegt und längst die Vorstellungen vom anti-modernen Backlash, wie sie zum Beispiel mit dem ›Project 2025‹ assoziiert werden, übersteigt. Joseph Vogl spricht unumwunden von der Möglichkeit, am Ferment einer neuen Vorkriegszeit zu stehen (2021, 182). Was also einst als konsensorientierter Diskurs angedacht war, um das Erbe der Politik *gouvernemental* zu *managen*, entpuppt sich als Flickenteppich einer zunehmenden Feindlichkeit und Kriegslüsternheit, aus der tatsächliche, bürgerliche und globale Gewalt resultiert.

Diese Antagonisierung ist das leitende und in unterschiedlichen erzählerischen (Genre-)Mustern zirkulierende Motiv im Kino Villeneuves. Ich will nicht so weit gehen und den kanadischen Regisseur zum Chronisten unserer Krisen-Gegenwart ernennen, ich argumentiere aber dafür, dass sein Werk einen gezielt politischen Subtext besitzt, der die antagonistischen Tendenzen der westlichen Gesellschaft – im Speziellen die der USA – in Form(en) bringt. Diese Form ist zunächst eine des Genres, ebenso zeigt sie sich in einer speziellen Atmosphäre der anschwellenden Bedrohung, der Überforderung und der Verunsicherung. Sein überwiegend dem Thriller-Genre nahestehendes Kino ist eines der nervenzehrenden Anspannung in Erwartung der Katastrophe sowie der Verhandlung ihrer Folgen. Seine Bilder artikulieren eine Gemeinschaften

und Gesellschaften zersetzende Mentalität, die nach 9/11 Einzug in die amerikanische Haltung gefunden hat und die er anhand dysfunktionaler, zerstörter oder auseinanderbrechender Familien erzählt. Das Motiv der zerstörten Familie macht ihn als Hollywoodregisseur geradezu einzigartig, denn wer sonst attackiert so konsequent und in dieser (finanziellen) Größenordnung *den* ideologischen Grundpfeiler und Rückzugsort orthodoxer Hollywooderzählungen?³ Derweil steuern seine Geschichten auf das zu, was von unzähligen amerikanischen Kommentatoren bereits fleißig diskutiert wird: Einen zweiten amerikanischen Bürgerkrieg.

*

Hieran schließen sich zwei Fragen an. Warum fällt die Wahl, um politische Implikationen des Films zu diskutieren, auf einen Filmemacher, der offenkundig kein politisches Kino macht? Intuitiv trifft ja das Gegenteil zu, ließe sich Villeneuve stärker einem anglo-amerikanischen Blockbusterkino zuordnen, das zwar dezidiert keine Superheldengeschichten erzählt, aber zum Teil auf bekannte Vorlagen und Stoffe zurückgreift. Die zweite Frage betrifft den Grund, warum die Filmwissenschaft sich um Kulturdiagnosen und um politische Theorien bemühen sollte. Die lapidare Antwort lautet: *Weil kein Weg daran vorbeiführt*. Natürlich ist dieses Argument unzureichend, wenn auch nicht in Gänze falsch. So wie Siegfried Kracauers Filmkritiker immer auch Gesellschaftskritiker war, so täte es ihm die Filmwissenschaftlerin in seiner Gefolgschaft gleich. Doch da ist noch etwas anderes: Es geht um eine gewisse Dringlichkeit, und zwar in der Verteidigung der wichtigsten Kunstform des 20. Jahrhunderts im postkinematographischen Jetzt der Gegenwart.

Das meint erstens eine Herausstellung seiner politischen Relevanz und zweitens eine Verteidigung seiner intellektuellen, emotionalen und affektiven Herausforderung, und zwar ganz bewusst in jenem Kino, das nach gängiger Meinung das Gegenteil einer Herausforderung darstellt und dies in aller Regel

3 Die ideologische Klammer namens ›Familie‹ ist auf eine Weise fundamental, dass selbst in US-amerikanischen Katastrophenfilmen die Welt nur unterzugehen droht, damit zerstrittene Familien, vor allem Eheleute, wieder zusammenfinden können. So z.B. in 2012 (R: Roland Emmerich, USA 2009) oder GREENLAND (R: Ric Roman Waugh, USA 2020).

nicht bietet. Die Rede ist vom Blockbuster. Die Gegenthese lautet: Der Gang ins Kino leitet nicht ausschließlich vom Hier und Jetzt der Wirklichkeit weg, sondern zu Fiktionen hin, die wirklicher – das heißt: greifbarer, verdichteter, dringlicher – sein können, als die uns überfordernde Realität. Da die filmische Fiktion real ist, ohne aktuell zu sein, und weil sie ideal ist, ohne abstrakt zu sein, kann sie in einem solchen ›Da-Zwischen‹ zum ›Was ist‹ unserer Zeit besondere Stellung beziehen. Die Fiktion kann auf diese Weise etwas freilegen, was sonst unversehrbar bliebe. Hierauf fußt die erkenntnistheoretische Grundlage dieser Arbeit, die dafür streitet, dass derjenige, der etwas über die Gesellschaft erfahren will, auch das Kino aufzusuchen hat.

*

Um die Frage zur Causa Villeneuve zu beantworten, will ich kurz auf die tradierte Vorstellung zur politischen Ästhetik des Kinos blicken, denn in dieser lässt sich eine theoretische Verengung erkennen, die laut Fredric Jameson bis hin zur axiomatischen Dichotomie von Adornos ›Kulturindustrie‹ reicht. Die Theorie der Massenkultur, so der amerikanische Marxist, wird von Beginn an durch ihren Gegensatz zur sogenannten Hochkultur bestimmt, »ohne den objektiven Status dieser Gegenüberstellung zu reflektieren« (1999, 103). Die positive Setzung des einen – die Hochkultur – funktioniert also nur in der sich selbst konstituierenden Abgrenzung vom anderen – der Unterhaltungskultur –, sie übersieht auf diese Weise aber verbundene antagonistische (und laut Jameson dialektische) Implikationen besagter Dichotomie. Wie aber ist es eigentlich um jene Selbstverständlichkeit bestellt, welche die autonome und zur Gesellschaft im Nicht-Identischen verharrende *Kunst* auf der einen und die in repetitiver Konfektionsgröße falsche Einheitlichkeit produzierende *Hollywoodindustrie* auf der anderen Seite gegenüberstellt?

Jameson behauptet, dass diese Ideal-Aufteilung gar nicht existieren kann, und dies bereits historisch nicht, weil all das, was als moderne Kunst geschätzt und verehrt wird, schon immer unter kapitalistischer Ägide stand. Sie ist also in irgendeiner Weise, und wenn auch nur als Abgrenzung, Auflehnung oder Revolte – zum Beispiel im Expressionismus – Teil der von Adorno so rigoros behaupteten gesellschaftlichen Totalität. Daher ist laut Jameson moderne Kunst weniger die positiv strahlende Gegenmacht zur dunklen Kulturindus-

trie, sondern viel eher ein reaktives Symptom auf die Verdinglichungsprozesse des Kapitalismus. Als Teil dieser dialektischen Dopplung ist sie mit dem Kapitalismus unhintergebar verbunden.

Die Idee einer politischen Ästhetik, wie sie zum Beispiel mit dem Namen Jean-Luc Godard assoziiert wird, stützt sich mal augenscheinlich, mal im Subtext auf die von Jameson kritisierte Dichotomie: Auf der einen Seite lauert da die böse Kulturindustrie, die ihre Macht verschleiert und als selbsterzählende Geschichte auftritt, um den Zuschauern fremde Träume einzupflanzen, auf der anderen Seite steht da der politisch engagierte, diskursiv strukturierte Kunst-Film, der mit allen Regeln und Normen der Gegenseite bricht, die Produktionsprozesse ästhetisch offenlegt und sein Publikum vom Schleier der Ideologie befreit, indem er ihm das imaginierende ›Eindringen‹ in eine falsche Fiktion verweigert. Der französische Filmtheoretiker Jean-Pierre Oudart schreibt über dieses Kino treffend:

[D]ie Bilder dürfen nicht verführen, die Zuschauer dürfen nicht träumen. Die Traumwirkung ist zu verdammen in einem Kino, dessen Szenografie und Montagetechniken dazu gemacht sind, dem Zuschauer immer wieder zu sagen, daß hier nicht anderswo ist. (Oudart 1980, 40)⁴

Der Filmwissenschaftler Sulgi Lie spitzt diesen Gedanken auf eine Wechselwirkung zu, wenn er schreibt, »dass die mediale Selbstreflexivität eines ästhetischen Objekts quasi synonym mit einer aufgeklärten politischen Reflexivität ist« (2012, 9). Daher lautet die Devise auch wie folgt: »Massenkultur ist populär und daher authentischer als Hochkultur; Hochkultur ist autonom und aus diesem Grunde mit der minderwertigen Massenkultur überhaupt nicht zu vergleichen« (Jameson 1999, 111). Eben diese harte Trennung wird von Jameson und Lie bezweifelt. So wie die Kulturindustrie keine in sich abgeschlossene ›Totalität‹ darstellt, die weder Brüche, Widersprüche, Entwicklungen noch Verstöße

4 Alternativ zu Godard wäre auch an Jean-Marie Straub zu denken, dem zufolge ein Film nur dann politisch sei, wenn er filmische Darstellungscodes revolutioniere und auf diesem Wege mit sämtlichen Sehgewohnheiten des Hollywood-Kinos breche (Kaes 2006, 568).