

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Ivo Ritzer · Harald Steinwender *Hrsg.*

Politiken des Populären

Medien – Kultur – Wissenschaft



Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Reihe herausgegeben von

Ivo Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/13443>

Ivo Ritzer · Harald Steinwender
(Hrsg.)

Politiken des Populären

Medien – Kultur – Wissenschaft

 Springer VS

Hrsg.

Ivo Ritzer
Universität Bayreuth
Bayreuth, Deutschland

Harald Steinwender
Programmbereich Spiel–Film–Serie
Bayerischer Rundfunk
München, Deutschland

ISSN 2524-3209

ISSN 2524-3217 (electronic)

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-22922-1

ISBN 978-3-658-22923-8 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-22923-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Politiken des Populären: Medien – Kultur – Wissenschaft	1
Ivo Ritzer und Harald Steinwender	
Teil I Mediale Regimes und Populärkultur	
Caravaggios <i>Medusa</i>, <i>Woodstock</i> und die Gefahren des medialen Effekts	25
Thomas Meder	
Depräzentieren: Auf der Suche nach der Gegenwart des Computers	55
Jan Distelmeyer	
Zirkulierende Bildformeln zwischen Ost und West: Politiken des Populären und <i>Shakespeare: The Animated Tales</i>	75
Hannah Schoch	
Geboren aus Schlamm und digitalem Code: Zum Monströsen in Peter Jacksons Tolkien-Verfilmungen	113
Tim Slagman	
Teil II Genre, Gesellschaft und Politik	
Der Geist der Atopie, oder Let's Put the Loch in Bloch: Versuch in einer politischen Filmtheorie des Nonsens als (schwaches) Gesetz und Versetzung mit Simon Pegg	129
Drehli Robnik	

Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film	141
Tim Tausch	
Geopolitische Höhenkrankheit und der wiedergefundene Horizont der Cinephilie: Johnnie Tos <i>Romancing in Thin Air</i>	163
Lukas Foerster	
Der Bürger rebelliert! Der italienische Polizei- und Gangsterfilm 1968–1980	179
Harald Steinwender	
Teil III Gender und Race	
Blockbusterkino gegen den Strich gelesen: Queering <i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i> und <i>Logan</i>	237
Vera Cuntz-Leng	
Shadeshifter: Konstruktionen von Gender und Schwarzsein in <i>Black Emanuelle</i>	249
Lisa Andergassen	
Kulturwissenschaft (re)Assigned: Transmediale Identitätspolitik, post-postkoloniale Theorie und pan-afrikanische Diaspora	269
Ivo Ritzer	

Herausgeber- und Autorenverzeichnis

Über die Herausgeber

Prof. Dr. Ivo Ritzer lehrt Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Koordinator des DFG-Netzwerks „Genres und Medien“. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie, Medienanthropologie, Medienkulturtechnikforschung. Herausgeber der Schriftenreihen „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ und „Medienwissenschaft: Einführungen kompakt“. Zahlreiche Publikationen zu Medien-, Bild-, Kultur- und Filmtheorie, aktuell u. a.: *Medientheorie der Globalisierung*, 2018; *Media Cities: Mapping Urbanity and Audiovisual Configurations*, 2018; *Mediale Dispositive*, 2018; *Medialität der Mise-en-scène: Zur Archäologie telekinematischer Räume*, 2017.

Dr. Harald Steinwender, Studium der Filmwissenschaft, Publizistik und Philosophie in Mainz. Promotion 2009 mit der Studie *Sergio Leone – Es war einmal in Europa* (2. Aufl. 2012). Während des Studiums und danach Arbeit als freier Autor, Drehbuchlektor und Übersetzer. Beiträge für zahlreiche filmwissenschaftliche und -historische Zeitschriften und Sammelbände; Herausgeber (mit Ivo Ritzer) von *Transnationale Medienlandschaften* (2017). Ab 2010 redaktioneller Mitarbeiter und Redakteur im Programmbereich Spiel–Film–Serie und in der Kinoredaktion des Bayerischen Rundfunks (BR) in München. 2016–2018 Redakteur für die 3sat-Koordination der ARD, seit 2018 Redakteur und Programmplaner für das BR Fernsehen. Redaktion u. a. bei *Alles Inklusiv* (2014, Kino), *Mitten in Deutschland: NSU – Die Ermittler: Nur für den Dienstgebrauch* (2016, TV), *Der NSU-Komplex* (2016, TV), *Kirschblüten und Dämonen* (2019, Kino), *Und morgen die ganze Welt* (2019, Kino; im Dreh). Wissenschaftliche Schwerpunkte: Europäisches Populärkino; Geschichte des europäischen Films nach 1945; italienisches Kino und internationale Koproduktionen; Genrekino; Gender und Film.

Autorenverzeichnis

Lisa Andergassen, MA, ist freie Autorin, Dozentin und Übersetzerin. Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Fotografie in Wien sowie Europäische Medienwissenschaft in Potsdam. Von 2014–2015 war sie assoziiertes Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung: Hybride Formen des Bildwissens* und bis Oktober 2017 Promotionsstipendiatin des Fachbereichs Design an der Fachhochschule Potsdam. Zuletzt hat sie den Sammelband *Explizit! Neue Perspektiven auf Pornografie und Gesellschaft* (2013) mitherausgegeben und das internationale Symposium *Pointed or Pointless? Recalibrating the Index* (London/Potsdam, 2017) co-organisiert.

Dr. Vera Cuntz-Leng ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews*, außerdem Referentin für Öffentlichkeitsarbeit des Gleichstellungsbüros der Goethe-Universität Frankfurt; Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Promotion zum Thema *Verque(e)re Fantasien: Die Harry Potter-Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* an der Eberhard Karls Universität Tübingen; Forschungsschwerpunkte: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmanalyse.

Prof. Dr. Jan Distelmeyer lehrt Mediengeschichte und -theorie im Kooperationsstudiengang Europäische Medienwissenschaft der Fachhochschule Potsdam und Universität Potsdam. Er ist Gründungsmitglied des *Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften – ZeM* und der „AG Interfaces“ der Gesellschaft für Medienwissenschaft sowie Teil des Forschungskollegs *SENSING: Zum Wissen sensibler Medien* am ZeM (www.sensing-media.de). Letzte Buchveröffentlichungen: *Machtzeichen. Anordnungen des Computers* (2017), *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs* (2013), *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray* (2012), *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films* (2012 mit Lisa Andergassen und Nora Johanna Werdich).

Lukas Foerster MA, arbeitet als Medienwissenschaftler, schreibt Filmkritiken und organisiert Filmreihen. Veröffentlichungen unter anderem: *Amerikanische Komödie* (2016; gemeinsam mit Daniel Eschkötter, Nikolaus Perneckzy, Simon Rothöhler, Joachim Schätz); *Spuren eines Dritten Kinos* (2013; Hg. gemeinsam mit Nikolaus Perneckzy, Fabian Tietke, Cecilia Valenti).

Prof. Dr. Thomas Meder lehrt Medientheorie an der Hochschule Mainz (Zeitbasierte Medien). Studium der Kunstgeschichte in Bamberg, Berlin, Rom. Zuvor acht Jahre an der Uni Frankfurt, daneben schreibend für die Feuilletons von FAZ und NZZ unterwegs. Gutachtet für die FSK. Zahlreiche Publikationen zu den Interdependenzen von Bildender Kunst und Film. Bereitet eine größere Studie mit dem Titel *Caravaggios Medienwissenschaft* vor. Seit 2011 mehrere ‚filmerklärende‘ Projekte, siehe <http://filmeerklaeren.hs-mainz.de>.

Dr. Drehli Robnik ist Theoretiker in Sachen Film & Politik, Nebenerwerbsessayist, Gelegenheitskritiker, musikbasierter Teilzeit-Edutainer. Lebt in Wien-Erdberg. Arbeiten zur Wahrnehmung politischer und sozialer Machtverhältnisse/Subjektivierungen in öffentlichen Inszenierungen (insbes. Film/Kino, Popmusik, Public History). Doktorat Uni Amsterdam (2007). Er ist Herausgeber u.a. der Film-Schriften von Siegfried Mattl (2016). Jüngste Monografien: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière* (2010), *Kontrollhorror kino: Gegenwartsfilme zum prekären Regieren* (2015) und *Demo-KRACY: Siegfried Kracauers Politik*Film*Theorie* (erscheint 2019).

Hannah Schoch, MA, ist wissenschaftliche Assistentin und Doktorandin am Englischen Seminar der Universität Zürich und Mitglied des DFG-Netzwerks *Genres und Medien*. Ihr Dissertationsprojekt trägt den Titel *Intimate Politics: The Couple and the American Democratic Project*. Sie ist Mitherausgeberin zusammen mit Elisabeth Bronfen und Ivo Ritzer von *Ida Lupino: Die zwei Seiten der Kamera* (2018). Ihr Interesse gilt Fragen von Gender, Genre und Medien, insbesondere mit Blick auf das amerikanische kulturelle Imaginäre in Literatur, Film und Fernsehserien sowie der Intersektion von Literatur, Kulturtheorie und politischer Philosophie.

Tim Slagman, MA, hat Filmwissenschaft und Amerikanistik in Mainz und Kulturkritik in München studiert. Er war Agenturredakteur, Übersetzer und freier Kulturjournalist. Er lebt in München und arbeitet als Redakteur beim Bayerischen Rundfunk.

Dr. Tim Trausch ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Ostasiatischen Seminar der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich chinesischer Medienkultur und Ästhetik. In verschiedenen Publikationen hat er sich aus medienästhetischer Perspektive mit Malerei, Fotografie, Film und Fernsehen beschäftigt. Aktuelle Veröffentlichungen umfassen *Affekt und Zitat: Zur Ästhetik des Martial-Arts-Films* (2017) und *Chinese Martial Arts and Media Culture: Global Perspectives* (2018). Gegenwärtig arbeitet er im Projekt *Chinas Dritte Moderne* des DFG-SPP *Ästhetische Eigenzeiten* zu medienkulturellen Konstruktionen von Zeit.



Politiken des Populären: Medien – Kultur – Wissenschaft

Ivo Ritzer und Harald Steinwender

1 Zur Politik des ästhetischen Regimes

Die Relation von Politik und Ästhetik ist zu einem zentralen Thema der philosophischen Diskussion evolviert (Ritzer 2015, 2018). Ästhetik, führt Jacques Rancière aus, hat immer mit Intervention zu tun: Künste, die wir heute Medien nennen, „leihen den Unternehmungen der Herrschaft oder der Emanzipation immer nur das, [...] was sie mit ihnen gemeinsam haben: Positionen und Bewegungen von Körpern, Funktionen des Worts, Verteilungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren“ (2002, S. 34). Hier ist angedacht, wie eine Suspendierung von Ordnungsmacht im Sinnlichen mit dem Überkommen sozialer Hierarchien korrespondieren kann, indem sie Gleichheitsrelationen beliebiger Subjektivitäten konstituiert (Ritzer 2018). Die spezifische Politik des Ästhetischen realisiert sich für Rancière dabei in der „reconfiguration of worlds of experience based on which police consensus or political dissensus are defined“, d. h. „in the way in which modes of narration or new forms of visibility established by artistic practices enter into politics’ own field of aesthetic possibilities“ (2006, S. 146), ergo in der Bestreitung etablierter Ordnungen von Sichtbarkeiten und Wahrnehmungen: „The common work of art and politics is to interrupt [...] this incessant substitution of words that make us see and of images that speak [...], to separate words and

I. Ritzer (✉)
Bayreuth, Deutschland
E-Mail: ivo.ritzer@uni-bayreuth.de

H. Steinwender
München, Deutschland
E-Mail: harald.steinwender@br.de

images, to get words to be heard in their strangeness and images to be seen in their silliness“. Im Sinn eines Aufbrechens des Status quo in der „sensory evidence of a world in order“ (2006, S. 152) ist das genuin politische Moment des Ästhetischen zu sehen. Es leistet Interruptionen konsensueller Selbstverständlichkeiten und evolviert dadurch zum politischen Akt. Ästhetisches und Politisches sind mithin aufs Engste miteinander verwoben, wenn Ersteres als Bestreitung von Machtrelationen politisch und wenn Letzteres als Narration von Egalitätsinszenierungen ästhetisch wird. Die Verschränkung von Politik und Ästhetik läuft demnach einerseits auf eine Fiktion von Gleichheitskonstitution im Politischen und andererseits auf eine Negation von Hierarchisierungsstrukturen im Ästhetischen hinaus. So verstanden treibt Rancière gegenüber traditionellen Ansätzen politischer Philosophie eine signifikante Nobilitierung von Ästhetik voran. Politisches Agieren fußt bei ihm nachgerade auf Inspirationen im Ästhetischen, auf deren Basis sich soziales Handeln nachbilden lässt. Das Ästhetische wird zur Bedingung der Möglichkeit von Politik. Anders gesagt, es geht hier um ein Konzept von Politik, die auf Ästhetik baut und sich in dezidiertem Versinnlichung selbst erkennt. Rancière denkt ein radikales Ineinander von Politik und Ästhetik, das in Form von versinnlichtem Denken operiert. Ästhetisches feiert er geradezu als „Verwirklichung des Denkens, das Lebensformen erzeugt, Formen einer konkreten und empfundenen Realität der Ideen“. Konträr zu romantischen Ansätzen ist dabei jedoch kein Neo-Idealismus zentral, vielmehr tritt das politische Potenzial des Ästhetischen in den Fokus des Interesses. Als der apostrophierte Modus zur Realisierung von Denken und Genese von Lebensformen geht es Ästhetik um Konkretion im Materiellen: „Sie ist der Gedanke der Veranschaulichung, die die Ideen vergemeinschaftet, die eine Gemeinschaft in den Besitz der anschaulichen Formen ihrer Ideen bringt. Die Ideen zu veranschaulichen, ‚um sie unters Volk zu bringen‘, um die Trennung zwischen denen, die denken, ohne zu fühlen, und jenen, die fühlen, ohne zu denken, aufzuheben, ist das älteste Programm der Ästhetik“ (2003, S. 240). In einer Überwindung der Dichotomie von Aktivität und Passivität fungiert Ästhetik als Medium versinnlichter Subjektivierung und Sozialisierung, das in der Aufteilung des Sinnlichen direkt selbst interveniert.

Die Interventionen des Ästhetischen sind bei Rancière nicht in Opposition zu populären Anordnungen von Generizität, Melodramatik und Spektakularität situiert (Ritzer 2018). Konträr zur elitären Tradition naiver Ideologiekritik konstatiert Rancière einen konstitutiven Charakter der Dissonanz in den Medien des audiovisuellen Bewegungsbildes, allen voran dem populären Film. Anstatt eine phänomenologische Theorie des In-der-Welt-Seins zu entwickeln, fragt Rancière nach der politisch-medienkulturellen Distribution des Sinnlichen in unterschiedlichen Regimen des Ästhetischen, die für ihn immer und immer wieder neu historisch

genau zu bestimmen sind. Das Medium des Bewegungsbildes sieht er stets schon in einem modernen ästhetischen Regime gegenüber einem klassischen repräsentierenden Regime der Ästhetik situiert. Dieses ästhetische, genuin populäre Regime aber folgt nicht etwa teleologisch auf das Zeitalter der Repräsentation, wie es eine Progressionslogik der Moderne hypostasieren mag. Ebenso wenig sorgt es für eine Autonomie des Mediums nach dem Vorbild prämoderner Ästhetik, die in der Hochmoderne allein ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten zum Gegenstand der Darstellung erheben. Rancière sieht das audiovisuelle Bewegtbild vielmehr einer kausalen Logik der repräsentierenden Entsprechung von Handlung und Ausdruck entgegenstehend, weil es im ästhetischen Regime die Adäquanz zwischen Poesie und Aisthesie aufhebt. Das ästhetische Regime der Audiovision setzt neben eine „Innerlichkeit des Denkens“ eine unbedingte „Äußerlichkeit der sinnlichen Form“ (2012, S. 128), es überschreitet die rational nachahmende Repräsentation also sowohl ideell als auch materiell. Seine Bilder und Töne sind keinem Imperativ der Intelligibilität und Wiedererkennbarkeit mehr unterstellt, weshalb diese auch in populären Inszenierungsweisen zur Konstitution unkonventioneller Praktiken beitragen können. Weil im Populären kein verbindlicher Maßstab des Ästhetischen mehr besteht und die Körper sowohl in sich als auch gegeneinander Alteritäten entwickeln, entstehen Formen einer Inszenierung die jeweils ihren eigenen Maßstab zwischen Sichtbarem und Sagbarem entwerfen: „Das Vermögen der Worte ist nicht mehr das Modell, das der bildlichen Repräsentation als Norm gelten muß. Es ist das Vermögen, das die Repräsentationsfläche durchbricht, um die piktorale Ausdruckskraft sichtbar zu machen“ (2005, S. 91). Zwischen Bildlichkeit und Idee, zwischen Populärem und Politik herrscht ein unauflöslicher Widerspruch, der alle moderne Medialität verbindet. Und das nicht nur, weil das Bewegtbild ein Medium moderner Technologie ist, sondern auch weil es im Populären stets die Macht der Repräsentation, d. h. den Imperativ des Moderaten, des Narrativen, des Rationalen zu stören und sinnliche Wahrnehmung populär zu entgrenzen weiß: „[T]he image is no longer the codified expression of a thought or feeling. Nor is it a double or translation. It is a way in which things themselves speak and are silent“ (2009, S. 13). Durch das Populäre der Audiovisionen entsteht eine Sprengkraft in Bildern und Tönen, die stets über Eingrenzungsforcierungen hinausweisen. Nie können Audiovisionen ganz auf eine Idee und deren synthetisierende Kraft reduziert werden, scheint doch zwischen populärem Spektakel und begriffsbasierter Idee immer ein Riss zu verlaufen: „the art of the moving image can overthrow the old Aristotelian hierarchy that privileged muthos – the coherence of the plot – and devalued opsis – the spectacle’s sensible effect“ (2006, S. 13). Das Medium des Bewegungsbildes ist mithin in einem permanenten Prozess der Selbstdurchkreuzung begriffen. Bilder

und Töne sprengen den Konnex von Idee und Narration durchweg auf. Rancière leistet damit zum einen eine wichtige philosophische Intervention gegen essentialisierende Positionen. Simultan demonstriert er zum anderen in seiner Medienphilosophie der reziproken Durchkreuzung von Melodramatik und Idee nicht zuletzt auch die zentrale These seiner politischen Theorie: den Widerstreit eines unaufhebbaren Dissenses. Politik und Ästhetisches sind in diesem Denkmodell eng miteinander verzahnt, im Sinne einer Politik des Ästhetischen ebenso wie im Sinne einer Ästhetik der Politik. Wo auf der einen Seite stets Wort und Bild antagonistische Konfigurationen ausbilden, geht es auf der anderen Seite um Fragen der Teilnahme an distribuierten Sinnlichkeiten. Dabei kommt dem audiovisuellen Bewegtbild eine Schlüsselstellung zu: Das Medium ist nicht nur eine Massenkunst, durch seine Spaltung in Melodramatik und Idee bildet es auch eine demokratische Gleichheit des Kontrastiven aus, die als genuine Politik des Populären gelten kann.

Das ästhetische Regime der Audiovisionen besitzt für Rancière emanzipatorisches Potenzial, weil seine Medien sich durch eine radikale Gleichgültigkeit auszeichnen, die sie einer spezifischen Sinnlichkeit ebenso entsprechen lassen wie einem charakteristischen Erfahrungsmodus (Ritzer 2018). Gerade das Populäre, dessen ästhetische Erfahrung in der Anerkennung von Skopophilie auch im sozialen Raum enthierarchisiert wird, sorgt für eine Desavouierung aller vorangegangenen Prädispositionen der Wahrnehmung von Ästhetik. Das Ästhetische des Sinnlichen zu denken, muss dementsprechend heißen, sich dieser unzumutbaren Unbestimmtheit intentional auszusetzen. Der politische Effekt der populären Skopophilie entsteht dabei dann eben dadurch, dass das Melodramatische in seiner Indetermination und Defunktionalisiertheit jede eindeutige Besetzung zu negieren weiß. Anders gewendet, das Populäre kennt keine Hierarchie, die es in einer spezifischen Tendenz ausrichten würde. Weil es sich absolut egalitär ereignet, steht die Politik des Populären quer zu jedem Populismus der Politik. Das Populäre ist politisch, weil es in der Skopophilie einen genuinen Wahrnehmungsmodus konstituiert, der in seiner Politik nicht durch eine Immanenz der Intention definiert ist, gerade dadurch aber eben politisiert werden kann.

2 Zur Hybridität der populären Ästhetik

Auch bei Alain Badiou ist der Ausgangspunkt die Frage nach der Relation von Ästhetik und Politik (Ritzer 2015). Privilegiert erscheint dabei die Medialität des Bewegungsbildes, der besonderes Interesse cinéphiler Couleur zukommt. Das Bewegungsbild wird von Badiou einerseits als Kunstform gesehen, von den traditionellen Künsten aber andererseits dadurch abgegrenzt, als dass es sein

Gedachtes dem Denken der anderen Künste, d. h. von Architektur, Bildhauerkunst, Malerei, Musik, Tanz und Dichtung in seiner basalen Multimedialität entlehnt. Das Medium der Bewegungsbilder operiert für Badiou immer „parasitär und inkonsistent“, indem es sich nicht einfach egalitär zu den anderen Künsten hinzuaddiert, sondern vielmehr als ihr „Plus-Eins“ (2001, S. 136) figuriert. Es ist eben jenes Supplement der bereits zuvor ausdifferenzierten Künste, das deren universalste Elemente appropiiert: „Die Filmkunst ist eine unreine Kunst. [...] Aber ihre Stärke als zeitgenössische Kunst liegt genau darin, im Moment des Übergangs die Idee von der Unreinheit jeglicher Idee entstehen zu lassen“ (2001, S. 136). Durch die „Verunreinigung“ der anderen Künste nimmt die Kunst des Bewegungsbildes nicht nur einen Zwischenraum inmitten der Künste ein, sie evolviert auch zu einem privilegierten Partner der Philosophie. Für Badiou existiert das Medium des Bewegungsbildes an einer Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Kunst meint hier in einem hochmodernistischen Sinn denjenigen Gegenstandsbereich, der sich allen ihm extern situierten Verpflichtungen entzieht, um eine dem Objekt intrinsische Wahrheit auf artistische Weise zu formulieren. Kunst entzieht sich jedem Schema und hat keinerlei dienende Funktion, ob kommunikativ oder unterhaltend. Freilich kommt dem Medium des Bewegungsbildes aus dieser Perspektive eine ungemein prekäre Position zu. Dies hat bei Badiou damit zu tun, dass es zum einen das Produkt einer Industrie ist, zum anderen aber auch ein artistisches Potenzial besitzt. So beruht die „Unreinheit“ des Bewegungsbildes auf voneinander separierten Feldern, die zunächst nur durch Geldflüsse verbunden sind. Von den Gagen der Schauspieler über die Bauten des Sets, das technologische Equipment der Kameras, die Computer-Hardware bis hin zu den Kosten von Distribution und Exhibition, es ist Geld, das sowohl Personal als auch Produktionsschritten als Konnex dient. Die Medialität der Bewegungsbilder ist mithin zuallererst Produkt einer Industrie. Simultan zirkulieren neben dem Geld aber auch künstlerische Leistungen. Diese versuchen für Badiou das Medium des Bewegungsbildes zu „reinigen“, indem sie den kapitalistischen Grundlagen des Mediums entgegen streben. Filmkunst leistet eine Synthese dadurch, dass aus der „unreinen“ Infinität der Industrie ein artistisches Potenzial extrahiert wird:

Art's task is to make a few fragments of purity emerge from that impurity, a purity wrested, as it were, from a fundamental impurity. So I would say that cinema is about purification: it is a work of purification. With only slight exaggeration cinema could be compared to the treatment of waste. You start out with a bunch of different things, a sort of indiscriminate industrial material. And the artist makes selections, works on this material. He'll condense it, he'll eliminate some things, but he'll also gather things together, put different things together, in the hope of producing moments of purity (2013, S. 226).

Wo die traditionellen Künste, ob Musik oder Malerei oder Literatur, für Badiou mit der „Reinheit“ des artistischen Materials beginnen und eben diese „Reinheit“ im Akt der künstlerischen Produktivität konservieren wollen, nimmt das Medium des Bewegungsbildes also den exakt umgekehrten Weg (Ritzer 2015). Als ein immer schon plurimediales Medium ist seine Aufgabe nicht, die Stille im Klang, die leere Seite im Schreiben, das Unsichtbare im Sichtbaren zu erhalten, vielmehr geht es in einem immer unabschließbaren Versuch der Purifikation auf. Das Bewegungsbild figuriert für Badiou als eine negative Kunst, die sich an ihrer eigenen Unmöglichkeit entzündet. „This impossibility is the real of cinema“, konstatiert Badiou:

a struggle with the infinite, a struggle to purify the infinite. In its very essence, the cinema is this hand-to-hand combat with the infinite, with the infinity of the visible, the infinity of the sensible, the infinity of the other arts, the infinity of musics, the infinity of available texts. It is an art of simplification, whereas all the other arts are arts of complexity. Ideally, cinema involves creating nothing out of complexity, since the ideal of cinema is, at bottom, the purity of the visible, a visible that is transparent, a human body that is like an essential body, a horizon that is a pure horizon, a story that is an exemplary story. To attain that ideal, cinema must pass through impure material, must use everything there is, and must above all find the path to simplicity (2013, S. 227).

Das Bewegungsbild ist für Badiou also eine radikal „unreine“ Kunst, da das System seiner Bedingungen in der „Unreinheit“ des Materials begründet liegt. Diese Hybridität konterkariert die artistische Dimension des Bewegungsbildes in ihrem Durchspielen der basalen medialen Konditionen, sodass im Spannungsfeld von Kunst und Nicht-Kunst sich eine Nicht-Kunst-Kunst konstituiert (Ritzer 2015).

Badiou's Bestimmung des Bewegungsbildes als medialer Hybrid zwischen Kunst und Nicht-Kunst betrifft aber noch eine weitere zentrale Frage: Wenn Badiou nämlich von einem „unreinen“ Material spricht, ist damit ebenfalls die Relation des Bewegungsbildes sowohl zu seinem soziokulturellen Status als auch zu den anderen Künsten adressiert (Ritzer 2015). So erscheint es ihm einerseits als ein populäres Phänomen, andererseits als eine autonome Kunst: „Cinema is always located on the edge of non-art; it is an art affected by non-art, an art that is always full of trite forms, an art that is always *below* or *beside* art with respect to certain of its features. In every era cinema explores the border between art and what is not art. *That is where it is located*“ (2013, S. 210; Herv. i. O.). Wenn Badiou hier vom Trivialen spricht, liegt der Verdacht nahe, dass er, im Sinne eines progressionslogisch orientierten Hochmodernismus, populäre gegen elitäre Kunst ausspielen will. Dem ist aber gerade nicht so. Vielmehr würdigt Badiou das Medium des Bewegungsbildes eben wegen dessen Qualität als Kunst der Massen. Badiou lokalisiert mit dieser Politik des Populären freilich eine Paradoxie:

„In ‚mass art‘ there is the paradoxical relationship between a pure democratic element (in terms of eruption and evental energy) and an aristocratic element (in terms of individual education and differential registers of taste)“ (2013, S. 235). Während „die Masse“ für Badiou eine politische Kategorie darstellt, fällt Kunst für ihn in das Feld einer autonomen Ästhetik, die dennoch an das Politische rückgebunden ist. Für ihn fungiert das Bewegungsbild in seiner multimedialen Verfasstheit als eine popularisierende Instanz der Demokratisierung aller anderen Künste: „cinema does indeed take something from all the arts, but it is usually what is most accessible in them. I would even say that cinema *opens up* all the arts, strips them of their aristocratic value and delivers them over to the image of life. As painting without painting, music without music, the novel without psychology, the theater with the charm of the actors, cinema is like the popularization of all the arts“ (2013, S. 210; Herv. i. O.). Indem das Medium des Bewegungsbildes nicht nur eine hybride Kunstform zwischen den anderen Künsten ist, sondern sich gerade diejenigen Parameter der selbigen anverwandelt, welche der populären Appropriation nahestehen, demokratisiert es das elitäre Moment von Malerei, Musik, Literatur oder Theater. Darin liegt seine universalistische Qualität: im Öffnen des Aristokratischen für die Masse. Triviales, Stereotypisches und Klischeehaftes gehen im Medium des Bewegungsbildes auf, ohne dadurch an Bedeutung zu verlieren. Es konstituiert sich gerade an der Schnittstelle von Kunst und Nicht-Kunst, wobei sowohl Erstere als auch Zweitere unabdingbar für das Medium erscheinen. Dabei wird dessen Hybridität auch epistemologisch interessant. Denn für Badiou ist das Medium des Bewegungsbildes dem traditionellen Verständnis der Künste dahin gehend entgegengesetzt, als dass es in seinem demokratischen Potenzial gerade nicht die sinnlich-wahrnehmbare Form einer Idee darstellt. Statt der Implementierung einer Idee im Akt der Aisthesis macht das Bewegungsbild deutlich, wie Idee und Körper voneinander separiert sind. Ideen realisieren sich für Badiou stets nur als Visitation oder Passage. Sie kommen immer nur temporär zur Anschauung und verschwinden nach einer ephemeren Präsenz wieder aus dem Container des Mediums. Die Kunst des Bewegungsbildes ist daher nicht primär, wie bei Deleuze, eine Ordnung der Bilder, sondern eine Organisation von Brüchen. Das Medium des Bewegungsbildes demonstriert diese Herbeiführung eben dadurch, dass es sich den anderen Künsten gegenüber subtraktiv verhält. Es selbst kann nicht sein, sondern immer nur agieren. Weil das Bewegungsbild keine essenzielle Idee besitzt, arbeitet es an einer kontinuierlichen Subtraktion anderer Künste. Das Medium des Bewegungsbildes also entnimmt diesen anderen Künsten ihre Spezifika, um sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Das Publikum populärer Künste ist ein intuitiv medienkompetentes Publikum (Ritzer 2015). Diese Medienkompetenz erscheint konstitutiv, weil populäre

Produktionen mit iterativen Konventionen operieren, die von ihrem Publikum verfolgt, erkannt und genossen werden. Die Relation von Konvention und Innovation ist bei Badiou für das Bewegungsbild zentral. „When we consider the question of the relationship between art and non-art“, konstatiert Badiou, „we also encounter new cinematic syntheses, in particular via cinema’s use of the great popular genres and its transformation of these unique forms into artistic materials“ (2013, S. 116 f.). Das Potenzial der Bewegungsbilder liegt für Badiou in der Herstellung einer Synthese. Ihr Medium nämlich deutet er als einen spezifischen Modus, das Andere zu denken. So wie Platon die Philosophie als das Denken des Anderen definiert, so spezifiziert Badiou das Medium des Bewegungsbild als Realisierung einer Existenz der Alterität. Im Rahmen einer materialistischen Dialektik versucht Badiou hier die Deleuze’sche Differenz zwischen Aktualität und Virtualität – die „Beziehungen des Aktuellen und des Virtuellen bilden immer einen Kreislauf“ (Deleuze 2007, S. 253) – dialektisch aufzuheben. Für Badiou existiert demgegenüber lediglich ein immer infinites Aktuelles, das sich in radikaler Negativität gegenüber dem Seienden konstituiert. Dieses Aktuelle birgt auch ein Anderes, das aber dennoch erst eingeholt werden muss. Möglich wird das durch eine Synthese von Konvention und Innovation. Populäre Künste sind so nicht als Blockaden gedacht, vielmehr bieten sie Anknüpfungspunkte, die zu jener „unreinen“ Passage führen, die das Medium der Bewegungsbilder definieren. Darin liegt für Badiou das zentrale Charakteristikum des Mediums: „The most important feature of cinema, in my opinion, is precisely this acceptance of the material of the images – contemporary imagery – and its reworking. Cars, pornography, gangsters, shoot-outs, the urban legend, different kinds of music, noises, explosions, fires, corruption, everything that basically makes up the modern social imaginary“ (2013, S. 229). Konventionalisierte Bildarsenale geben daher nicht etwa das populäre Imaginäre und seine immer politisch verfasste Kollektivität auf. Vielmehr wird genau dort eine Politik des Populären eingeschrieben. Sie nutzt Ästhetik als Ereignis, das in der populären Konvention sui generis interveniert. Die Politik ist mithin nicht zuletzt eine der medialen Form selbst: als Synthese zwischen Repetition und Modifikation, die Differenz schafft.

3 Zum Diskurs der Populärkulturforschung

„Politik“ und das zugehörige Adjektiv „politisch“ sind – wie auch „populär“, „Kultur“ und das Kompositum „Populärkultur“ – fluide, im allgemeinen Sprachgebrauch, meist aber auch im akademischen Kontext intuitiv verwendete und

schwierig zu bestimmende Begriffskategorien. Dennoch möchten wir in der Einleitung zu diesem Sammelband zumindest skizzenhaft der Frage nachgehen, wie sich Populärkultur als Begriff nutzbar machen lässt und wie es im Kontext der Populärkultur mit der Frage des „Politischen“ bestellt ist.

Tatsächlich wird bereits die Frage, ob etwa ein populärer Film überhaupt ein „politischer Film“ sein kann, traditionell meist abschlägig beantwortet. Im akademischen Diskurs ebenso wie im Feuilleton ist die traditionelle ästhetische Dichotomisierung von „hoher“ und „niederer“ Kultur (im angloamerikanischen Sprachgebrauch: *highbrow* und *lowbrow*), die zwischen intellektueller, „gehobener“, legitimer Kultur und nichtintellektueller, „niederer“, populärer Unterhaltungskunst unterscheidet, bis heute wirkmächtig. Alan O’Leary führt z. B. anhand der Diskurse zum italienischen Kino aus: „The problem lies in the fact that ‚politics‘ in Italian cinema has typically been discussed in terms of film-makers’ engagement with issues that have been predefined *as valuable or important, even as political per se*“ (O’Leary 2016, S. 107; Herv. I. R./H. S.). Die Zuschreibung (bzw. das Absprechen) eines politischen (Mehr-)Werts von Kulturproduktionen folgt so deren Zuordnung zum Bereich der legitimen Kunst, zum kulturellen Kanon und der „seriösen“ Auseinandersetzung, dem das Populäre als Ausdruck des Gewöhnlichen, des Trivialen und einer dem Amusement dienenden Gebrauchskunst entgegengesetzt wird. Gaetana Marrone (2014, S. 195) etwa definiert „politisches Kino“ nicht nur als in Opposition zu hegemonialen Positionen stehend, sondern auch anhand der Intention des Film-*auteurs*: „While one may identify the political dimension of virtually all films, even those that present themselves as pure entertainment, the term ‚political cinema‘ generally denotes films that raise particular social issues by challenging prevailing viewpoints. A ‚political film‘ signals something quintessential about the director’s manner of interpreting and representing key aspects of social experience, such as the national character or the cultural mode of production.“ In Konzeptionen wie der Marrones wird der *auteur* zum eigentlichen Produzenten einer politischen Botschaft, das Politische selbst vor allem auf die „bedeutenden“ Aspekte des Sozialen („key aspects of social experience“) oder gar einen abstrakten höheren Wert („the national character“) reduziert. Den Produktionen des populären Kinos („those that present themselves as pure entertainment“) wird zwar ein Potenzial politischer Dimension zugestanden, letztlich werden sie aber mit einer solcherart eng gefassten Definition en passant aus dem Diskurs exkludiert, obgleich sie gerade die Lebenswirklichkeit und die Bedürfnisse der Menschen direkt oder indirekt abbilden.

Dagegen setzen Theoretiker wie Ivo Ritzer (2009, 2015, 2018) oder Alan O’Leary (2016), Ersterer mit Alain Badiou und Jacques Rancière, Letzterer in

Anlehnung an Giorgio Agamben, ein Verständnis von Populärkultur, das gerade die Produktionen, die von der breiten Bevölkerung konsumiert werden (oder so intendiert sind) als politischen Ausdruck erkennt:

We can say that popular culture is culture for the lower case *popolo*; popular film is film for ‚ordinary people‘ constructed as ‚other‘. In short, then, the politics of popular cinema can refer to two things. The first is the process by which a cinema is constructed as other. ‚Political‘ has often functioned as a value-laden genre label that is also a way of saying ‚better‘. Secondly, though, it refers to a cinema that articulates the concerns of people in their ordinariness. Popular cinema is political, that is, in the paradoxical sense that it deals with the *pre*-political, that which has not yet entered into the realm of recognised political discourse (O’Leary 2016, S. 117; Herv. i. O.).

In diesem Verständnis von populärem Film und populärer Kultur, aber auch von der politischen Funktion von Kulturproduktionen finden viele Aspekte ihren Widerhall, die in den Diskursen zum Populären und der Frage nach der Definition von Populärkultur virulent sind. Die Frage, was populäre Kultur ist, ist oft gestellt und von verschiedenen Schulen und Traditionen unterschiedlich beantwortet worden. John Storey (2008, S. 1–13) etwa skizziert sechs grundlegende Definitionsansätze für populäre Kultur, die die Debatten maßgeblich bestimmt haben:

1. Populärkultur als Kultur, die populär ist (also als das, was beliebt ist bei vielen Menschen),
2. Populärkultur als Gegensatz zu „high culture“ (ein Ex-negativo-Ansatz, der Populärkultur implizit als minderwertig versteht),
3. Populärkultur als Massenkultur bzw. Ausdruck der Kulturindustrie (gegenüber den Produkten der Populärkultur eher pejorativ verwendet und tendenziell elitistisch),
4. Populärkultur als Kultur des Volkes/der Bevölkerung/„of the people“ (Konsument*innenorientiert und mit Betonung der aktiven Rezeption),
5. Populärkultur als das gesellschaftliche Feld, in dem dominante und untergeordnete (bzw. widerständige) Kulturen aufeinandertreffen, sich austauschen und kulturelle Hegemonie verhandelt wird,
6. Populärkultur als eine Kultur, die keine Grenzen zwischen „high“ und „low culture“ mehr kennt (Populärkultur als postmoderne Kultur).

Manche dieser Konzepte, etwa der erste, „quantitative“ und nur scheinbar tautologische Erklärungsansatz, erweisen sich als wenig ergiebig, schlicht, da hier die zahllosen Produkte der Populärkultur ausklammert werden, die ihr Publikum

nicht finden. Andere Konzepte, etwa das der Kulturindustrie und der Populärkultur als Kultur des Volkes, sind einander diametral entgegengesetzt. Und selbst einen Vorschlag für eine Definition von „populärem Film“ respektive „Populärfilm“ zu machen, der dem Gegenstand in seiner Komplexität gerecht wird, erweist sich als problematisch, ist vielleicht nicht einmal zielführend (Ritzer und Steinwender 2017, S. 7–13). Mit den produktiven, vor allem philosophisch höchst innovativen Konzepten von Rancière und Badiou sind in dieser Einleitung den nachfolgenden Aufsätzen zwar grundlegende Konzeptionen von Politik und Ästhetik in Relation zum Populären vorangestellt, eine letztgültige Definition ist damit – wie bei der Frage der Populärkultur – jedoch nicht intendiert, ist weder möglich noch sinnvoll, und die Verwendung des Plurals „Politiken“ im Titel dieses Sammelbandes indiziert zugleich die Vielfältigkeit der Konzepte.

Gegenüber traditionellen Auffassungen, die das Politische in der Kultur exklusiv dem Feld der legitimen Kultur zuordneten, waren es Horkheimer und Adorno, die in der *Dialektik der Aufklärung* die Produkte der populären Kultur – darunter Architektur, Magazine und Comics; Tonfilm, Fernsehen und Radio; Schlager und Jazz – als explizit politisch verstanden und eine Repolitisierung der Diskurse der Unterhaltung initiierten. Die Autoren, die 1944 im US-amerikanischen Exil ihre Polemik gegen die *Kulturindustrie* formulierten, identifizierten die Produkte der US-amerikanischen Unterhaltungskunst zunächst als Ausdruck kapitalistischer Vergesellschaftung. Kunst im Spätkapitalismus, so ihre These, definiere sich nur über ihren ökonomischen Wert, nicht mehr anhand ästhetischer Gesichtspunkte, die für die Analyse der „avancierten Kunst“, dem autonomen oder „authentischen“ Kunstwerk der bürgerlichen Gesellschaft, zentral seien. Das Ästhetische selbst werde dabei zur Funktion der Ware, sei letztlich von Reklame nicht zu unterscheiden. Homogenität und Uniformität, bedingt durch Standardisierung, Stereotypisierung und Serienproduktion, zeichnen die Produkte der Kulturindustrie ebenso aus wie ihre Vorhersehbarkeit, Konformität und Totalität: „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus“ (Horkheimer und Adorno 1997, S. 128). Im Kern des Essays steht die Annahme, dass populärkulturelles Amüsement letztlich eine Ohnmachtserfahrung des Publikums installiere und dessen (politische/emanzipatorische) Resignation bewirke: „Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor“ (Horkheimer und Adorno 1997, S. 145). Und, mehr noch: „Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind

da keine Schranken gesetzt. [...] Die ursprüngliche Affinität aber von Geschäft und Amusement zeigt sich in dessen eigenem Sinn: der Apologie der Gesellschaft. Vergnügtsein heißt Einverständnis“ (Horkheimer und Adorno 1997, S. 152 f.). Letztlich erscheint den Autoren Populärkultur als Ausdruck der Machtverhältnisse und Herrschaftsinstrument, wobei die Rezipient*innen gänzlich passiv und fremdbestimmt sind: „Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. [...] Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert. In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist“ (Horkheimer und Adorno 1997, S. 129). Es ist gerade die Annahme der passiven Konsument*innen, die elitär legierte Verachtung der Massenkultur als Mittel des Eskapismus und Instrument des Illusionismus sowie die hier implizit postulierte Dichotomie von U- und E-Kunst und die damit einhergehende These, dass die autonome Kunst ästhetisch den affirmativen Produkten der Kulturindustrie überlegen sei, gegen die sich die *Cultural Studies* wendeten. Zugleich aber ist es das Verdienst von Horkheimer und Adorno, die Analyse der Populärkultur, den Blick auf ihre Rezipient*innen und die politischen Implikationen der Populärkultur zumindest in den Diskurs eingeführt zu haben. In gewisser Weise arbeiten sich die Cultural Studies bis heute an einer Gegenposition zum Konzept der Kulturindustrie ab und rücken die aktiven Rezipient*innen ins Zentrum der Analyse. Einen typischen Einwand formuliert z. B. Strinati:

Popular culture may well be popular because of the pleasures its consumers derive from its standardization. The existence of genres, for example, is as likely to be due to audience expectations about the organization of pleasure as to the power of the culture industry. Genres are produced according to the criteria of profitability and marketability, and provide what audiences are familiar with, although not in ways which are completely predictable. The profitable market for genres is met by a product which balances standardization and surprise, not standardization and pseudo-individualisation. [...] Audiences appear to be able to engage in active interpretations of what they consume which are not adequately described by Adorno's notion of the regressive listener (2003, S. 77 f.).

Der Adorno'schen Emphase konsumptioneller Passivität wird mithin die kreative Produktivität gerade innerhalb der Massenkultur entgegengehalten.

Die bis heute einflussreichste Gegenposition zu den Thesen der Frankfurter Schule findet sich bei Stuart Hall. In seinem wegweisenden Aufsatz *Notes on*

Deconstructing ,the Popular‘ stellt Hall, der als Begründer der Cultural Studies gilt, zwei Grunddefinitionen von ‚populär‘ gegenüber. Populär, das sei, erstens, ein Produkt, das von vielen konsumiert wird, folglich ein Produkt der Massenkultur, der Konsumentenwünsche und moderner Medientechnologien und -industrien, wodurch es im Gegensatz zur Volkskultur stehe, die vom „Volk“ (oder besser: der Bevölkerung) selbst produziert und konsumiert wird. Zweitens, ist im weitesten Sinn jede Kultur populär, die der Bevölkerung („the people“) und vor allem deren unteren Klassen und Gesellschaftsschichten zugehörig ist und entsprechend als Gegensatz zu Elitekultur aufgefasst wird. Hall betont dabei, dass es keine authentische, ganze, autonome Populärkultur gäbe, die jenseits der Pole von kultureller Macht und Herrschaft liegt. Vielmehr plädiert er dafür, Populärkultur als doppelte Bewegung von Integration und Opposition zu verstehen; sie nicht als homogen, sondern als Pastiche sich überschneidender kultureller Stile aufzufassen, die in einem System koexistieren, das als dynamisch aufgefasst werden muss. Populäre Kultur existiere im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation: „That is to say, the structuring principle of ‚the popular‘ in this sense is the tensions and oppositions between what belongs to the central domain of elite or dominant culture, and the culture of the ‚periphery““ (1998, S. 448). Und sie ist als offenes Deutungssystem, in und an dem Fragen von Kultur, Macht und Identität verhandelt werden, explizit politisch: „Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is the stake to be won or lost in that struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partly where hegemony arises, and where it is secured“ (Hall 1998, S. 453). Dieser Ansatz greift ausdrücklich auf das Hegemonie-Konzept des marxistischen Theoretikers Antonio Gramsci zurück. Laut Gramsci ist Hegemonie ein Verallgemeinerungsprozess, der nicht nur ökonomische, sondern auch ideologische, politische und kulturelle Lebensbereiche umfasst. Hegemonie ist das Resultat von permanenten Kämpfen und Aushandlungen: „Hegemony is never simply power imposed from above: it is always the result of ‚negotiations‘ between dominant and subordinate groups, a process marked by both ‚resistance‘ and ‚incorporation““ (Storey 2008, S. 81). Studien zur Populärkultur haben das Hegemonie-Konzept genutzt, um Rezipient*innen-orientierte, gegen monokausale und reduktionistische Erklärungsansätze gerichtete Theorien zu entwickeln, die auch aktive Umdeutung, Anverwandlung und Nutzbarmachung betonen: „Using hegemony theory, popular culture is what men and women make from their active consumption of the texts and practices of the culture industries. [...] Products are combined or transformed in ways not intended by their producers; commodities are rearticulated to produce ‚oppositional‘ meanings. [...] [For example] youth cultures, according to this model, always move from originality and opposition

to commercial incorporation and ideological diffusion as the culture“ (Storey 2008, S. 81). Storey betont die Offenheit und Vorzüge dieses neogramscianischen Hegemonie-Ansatzes in Abgrenzung zu vorangegangenen Modellen: „Popular culture is no longer a history-stopping, imposed culture of political manipulation (the Frankfurt School); nor is it the sign of social decline and decay (the ‚culture and civilization‘ tradition); nor is it something emerging spontaneously from below (some versions of culturalism); nor is it a meaning-machine imposing subjectivities on passive subjects (some versions of structuralism). Instead of these and other approaches, hegemony theory allows us to think of popular culture as a ‚negotiated‘ mix of what is made both from ‚above‘ and from ‚below‘, both ‚commercial‘ and ‚authentic‘; a shifting balance of forces between resistance and incorporation. This can be analysed in many different configurations: class, gender, generation, ethnicity, ‚race‘, region, religion, disability, sexuality, etc. From this perspective, popular culture is a contradictory mix of competing interests and values: neither middle nor working class, neither racist nor non-racist, neither sexist nor non-sexist, neither homophobic nor homophilic ... but always a shifting balance between the two [...]. The commercially provided culture of the culture industries is redefined, reshaped and redirected in strategic acts of selective consumption and productive acts of reading and articulation, often in ways not intended or even foreseen by its producers“ (Storey 2008, S. 82). Mit diesem Ansatz wird die Forschung selbst explizit politisch: „Popular culture is a site where the construction of everyday life may be examined. The point of doing this is not only academic – that is, as an attempt to understand a process or practice – it is also political, to examine the power relations that constitute this form of everyday life and thus reveal the configurations of interests its construction serves“ (Turner 1996, S. 6).

Die Cultural Studies zeichnet jedoch mitunter eine allzu einseitige Annahme widerständiger und bedürfnisorientierter Umdeutung durch die Rezipient*innen populärer Kultur aus, die bisweilen in einem „unkritischen Populismus“ (Storey 2008, S. 213) resultiert, der die Macht der Konsument*innen absolut setzt und (real vorhandene) Machtstrukturen vonseiten der Produzenten ausblendet. Storey (2008, S. 233 f.) argumentiert daher für eine „post-marxistische Hegemonialtheorie“, „[that] insists that there is always a dialogue between the processes of production and the activities of consumption. The consumer always confronts a text or practice in its material existence as a result of determinate conditions of production. But in the same way, the text or practice is confronted by a consumer who in effect produces in use the range of possible meaning(s) – these cannot just

be read off from the materiality of the text or practice, or the means or relations of its production.“ Für Storey gilt es, die Widersprüche, auch der verschiedenen Theorien und Konzepte zur populären Kultur, mitzudenken:

We need to see ourselves – all people, not just vanguard intellectuals – as active participants in culture: selecting, rejecting, making meanings, attributing value, resisting and, yes, being duped and manipulated. This does not mean that we forget about ‚the politics of representation‘. What we must do [...] is see that although pleasure is political, pleasure and politics can often be different. Liking *Desperate Housewives* or *The Sopranos* does not determine my politics, making me more left-wing or less left-wing. There is pleasure and there is politics: we can laugh at the distortions, the evasions, the disavowals, whilst still promoting a politics that says these are distortions, evasions, disavowals. We must teach each other to know, to politicize for, to recognize the difference between different versions of reality, and to know that each can require a different politics (Storey 2008, S. 234).

Zugleich dürfen die realen Machtverhältnisse ebenso wie die inhärente Widersprüchlichkeit der populären Kultur selbst nicht negiert werden:

[P]opular culture is what we make from the commodities and commodified practices made available by the culture industries. [...] [M]aking popular culture (‚production in use‘) can be empowering to subordinate and resistant to dominant understandings of the world. But this is not to say that popular culture is always empowering and resistant. To deny the passivity of consumption is not to deny that sometimes consumption is passive; to deny that the consumers of popular culture are cultural dupes is not to deny that the culture industries seek to manipulate. But it is to deny that popular culture is little more than a degraded landscape of commercial and ideological manipulation, imposed from above in order to make profit and secure social control (Storey 2008, S. 234).

Es ist mithin gerade das – sich in relativer Autonomie ausdifferenzierende – Spannungsfeld von Ökonomie und Ideologie, das jeweils situativ neu zu bestimmen ist.

Der Pluralismus der in diesem Sammelband vereinten Texte reflektiert auch die Vielfalt des Untersuchungsgegenstands und trägt der unterschiedlichen Konzeptionen des Populären Rechnung. Zentral dabei ist die Erkenntnis, dass populäre Kultur niemals monolithisch, eindeutig oder fixiert in ihrer Bedeutung und Rezeption ist. Sie ist auch nicht an einzelne Produktionsmodi, Medienformen und Kulturen gebunden. Sie kann affirmativ und eskapistisch sein, ebenso wie widerständig und subversiv. Sie nimmt immer eine Position ein zu Fragen der Kultur, Macht und Identität, kann jedoch stets auch gegen den Strich gelesen

werden. Die Bandbreite der im vorliegenden Band vertretenen Aufsätze ist sowohl medienübergreifend – mit Texten zu Film und Animation, Malerei und Computerinterfaces – wie kultur- und genreübergreifend – mit Aufsätzen zu u.a. europäischen, US-amerikanischen, chinesischen und diasporatischen Produktionen, zu seriell produzierten B-Filmen wie aufwendigem Blockbusterkino.

4 Mediale Regimes und Populärkultur

Thomas Meder fragt in „Caravaggios *Medusa*, *Woodstock* und die Gefahren des medialen Effekts“ danach, ob Pop nicht erst mit den Medien der späten Moderne, sondern bereits mit den Arbeiten Caravaggios (1571–1610) entstand. Meder bemüht sich um eine Differenzierung der Instanzen, die zu einem derart überzeitlichen Pop-Phänomen beitragen. Neben Caravaggio selbst geht es ihm dabei um die Bereitschaft zum Dialog mit historischen Bildern, ihre ikonologisch gedachte Erweiterung, Verknappung und ihren kristallinen Kern; um Marketing und Vertriebsstrategien und am Ende wieder um die Konzentration auf einen solitären künstlerischen Korpus. Das Werk Caravaggios wird von Meder zum Anlass genommen, an diesem Künstler entwickelte kunsttheoretische Konzepte wie Versenkung und Adressierung, *imitatio* und *aemulatio*, das Wetteifern mit Vorbildern sowie ein komplex verstandenes Spiegeln als Momente von medial induzierter Identitätsbildung für die technologische Moderne in Anwendung zu bringen. Am Beispiel von Pop- und Rockfestivals der späten 1960er Jahre zeigt Meder, dass das Erlebnis medial verbreiteter Artefakte einem gemeinschaftlichen Dialog gleichkommt, den das Publikum im medialen Raum geschützt erlebt, um ihn zugleich aktiv zu gestalten und sich über das passive Rezipieren hinaus Vorstellungen zu erschließen, die sie gemeinsam mit einer Vielzahl von Zeitgenoss*innen beeinflussen und prägen, oder, wie bei Caravaggio, schockieren und faszinieren.

Jan Distelmeyer arbeitet in „Depräzentieren: Auf der Suche nach der Gegenwart des Computers“ heraus, wie der Computer heute in seinen diversen Formen von einem Widerspruch der gleichzeitigen An- und Abwesenheit geprägt ist. Die Omnipräsenz des Computers auf dem Weg zur Kybernetisierung der Welt erscheint für Distelmeyer gleichbedeutend mit seinem Verschwinden. Während einerseits eine Allgegenwart vorbereitet, angelegt und diskutiert wird, die in Begriffen wie Ubiquitous Computing, Internet of Things, Ambient Intelligence oder Smart Environments zum Ausdruck kommt, wird zugleich auf eine Unmerklichkeit eben jener Technologie gesetzt. Distelmeyer nun fragt danach, welche Politiken damit möglich werden. Hier wiederum kommen vor allem zwei Probleme in den Blick, die aus der Durchsetzung jener Betonung von Omnipräsenz

und Verschwinden zu folgen drohen: Zum einen ist dies der Eindruck, man habe es bei dieser Form des Technischen mit einer Art Naturgewalt, einer magischen oder göttlichen Instanz zu tun. Zum anderen ist dies die drohende Eilfertigkeit eines Denkens, das bereits komplett mit/in einer Zukunft operiert, an deren aufwendiger Konstruktion es auch dadurch beteiligt ist, dass es eine Beschäftigung mit gegenwärtigen Verhältnissen oder gar der jüngsten Vergangenheit nicht mehr ganz satisfaktionsfähig erscheinen lässt. Um darauf zu reagieren, plädiert Distelmeyer für eine Aufwertung des Interface-Begriffs. Er wird hier in seiner oft unterschätzten Komplexität gestärkt, um zu zeigen, wie hilfreich er für die Diskussion der historischen, aktuellen und auch zukünftigen Gegenwart des Computers sein kann. Seit dem späten 19. Jahrhundert führt er zu Fragen der Energie-Übertragung und seit den frühen 1980er Jahren zu Erscheinungsformen, die bis heute zu den wirkmächtigsten Politiken des Populären gehören, als Leit- und Weltbilder von Interface-Inszenierungen, die Blockbuster der operativen Bilder auf unzähligen Screens. Distelmeyer zeigt, wie Interfaces leiten: Mit ihnen können sowohl die Schaltzustände der „inneren Telegrafie“ des Computers beschrieben werden als auch jene Beziehungen und Vernetzungen, die – unmerklich oder nicht – Computer, Dinge und Körper verbinden.

Hannah Schoch untersucht in „Zirkulierende Bildformeln zwischen Ost und West“ die medienkulturelle Konstellation der Animationsserie *The Animated Shakespeare* (1992–1994), die – während des Zusammenbruchs des sowjetischen Regimes – durch eine Zusammenarbeit zwischen der BBC, der walisischen Filmproduktionsfirma S4C und dem Animationsstudio Soyuzmultfilm entstand. Dabei wird zum einen das komplexe Netz von textuellen, medialen, kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Politiken, in deren Interaktionsfeld dieses Werk der Populärkultur verstrickt ist, ausgelegt. Zum anderen wird von Schoch herausgearbeitet, wie die (Selbst-)Positionierung der Serie insbesondere über paradoxe Doppelstrategien von Aneignung und Verfremdung, Hegemonie und Subversion, Universalanspruch und spezifisch Lokalem geschieht. Dafür wird vorgeschlagen, mit der Metapher der Auslegeordnung zu arbeiten, auch als grundsätzlichem Versuch, der Frage nachzugehen, in welcher Form es überhaupt möglich ist, dem Anliegen einer Politik des Populären gerecht zu werden. Schochs These ist, dass deren Verstrickungen vom Werk selbst schon immer mitreflektiert werden; dass es als Kunstwerk sich selbst stets darüber befragt, was die Konsequenzen dieser medienkulturellen Konstellationen sind, und dieses Wissen um seine ganze diskursive Komplexität im Kontext der sie produzierenden und rezipierenden Gesellschaften mitträgt. Gleichzeitig ist es als Werk der Kunst, im Gegensatz zu Wissenschaft oder Philosophie, bereit, darauf immer wieder unterschiedliche

Antworten zu geben, eben weil es sich in einem stets veränderlichen System bewegt, mit dem es selbst in Wechselwirkung steht.

Tim Slagman arbeitet in „Geboren aus Schlamm und digitalem Code“ die Kategorie des Monströsen in Peter Jacksons Tolkien-Verfilmungen heraus. In der Welt von Mittelerde, die Peter Jackson nach den Romanen von J.R.R. Tolkien entworfen hat, wimmelt es bekanntlich nur so von Monstern. Und im Wesen des Monströsen liegt es, Bild werden zu müssen; das Monster definiert sich über seine Körperlichkeit ebenso wie über dessen Sichtbarkeit. Das nicht-darstellbare Prinzip der Monstrosität etabliert in der Diegese der Ring – und im extradiegetischen Kontext das Kapital. So wie das Monster das Bild braucht, so sehr braucht die technologische Entwicklung der Spezialeffekte ihr Einsatzgebiet. Sicherlich zeigt sich in den Trilogien *The Lord of the Rings (Der Herr der Ringe; 2001–2003)* und *The Hobbit (Der Hobbit; 2012–2014)* ein immenser produktionstechnischer Aufwand, zweifellos gelten diese Filme als spektakulär. Doch sie sind Spektakel im Sinne Guy Debords – Symptomatik einer Gesellschaft, deren Akkumulationsdynamik ins Ästhetische umschlagen musste. Slagman fragt mithin danach, wie Monster und Kapital im gemeinsamen Zwang zur Bildwerdung eine unheimliche Allianz eingehen.

5 Genre, Gesellschaft und Politik

Drehli Robnik entwirft in „Der Geist der Atopie, oder Let’s Put the Loch in Bloch“ die Skizze einer politischen Filmtheorie des Populären, die ihren Fokus auf Bildwerdung, Wahrnehmbarkeit und Erfahrbarkeit der Möglichkeiten legt. Mit Ernst Bloch, Siegfried Kracauer und Jacques Rancière versucht er, Politik am Film ohne Vollkommenheitsvoraussetzungen zu denken und stattdessen eine atopische Versetzung auch und gerade auf sich selbst, mithin auf ihr eigenes Pathos der Nicht-Position anzuwenden. Es geht Robnik darum, im Atopischen das Moment einer kritischen Setzung festzuhalten. Diese Störung von Macht und Gesetz wird dann verbunden mit einem Sinn für Rechtsansprüche, insbesondere entgegen rassistischer Normalisierung. Am Beispiel der „Nonsens-Bildform“ und zweier Filme des Schauspielers und Autors Simon Pegg – der britischen Comedys *Hot Fuzz (Hot Fuzz – Zwei abgewichste Profis; 2007; R: Edgar Wright)* und *The World’s End (2013; R: Edgar Wright)* – zeigt Robnik, wie die populäre Politik des Nonsens als schwaches Gesetz der Versetzung funktioniert.

Tim Trausch untersucht in „Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film“ Strategien der Globalisierung, Kommerzialisierung und Popularisierung des als Manifestation und

Kommunikation von „Mainstream-Ideologie“ angelegten chinesischen Main-Melody-Films. Trausch zeichnet nach, wie die im sich ausdifferenzierenden Konsum- und Unterhaltungsangebot der Volksrepublik China Ende des 20. Jahrhunderts geprägte Kategorie zunächst als Relikt sozialistischer Pädagogik erschien. Doch so wie sich die ideologischen Leitlinien der Volksrepublik – etwa mit der (spät-)kapitalistischen Ausrichtung im „Sozialismus chinesischer Prägung“ – als flexibel erwiesen, so sollte sich auch der regierungsnahen Main-Melody-Film zunehmend Strategien jener filmischen Unterhaltungskulturen aneignen, zu denen er zunächst in diametraler Opposition gedacht war. Trauschs Close Reading der als Vertreter der Kategorie geltenden Produktionen *On the Mountain of Taihang* (*Taihang shan shang*; 2005), *The First of August* (*Ba yue yi ri*; 2007) und *The Founding of a Republic* (*Jianguo daye*; 2009) zeigt auf, wie im Main-Melody-Film unter den ästhetischen und kommerziellen Bedingungen der Globalisierungsprozesse sowie sich wandelnden Diskursanordnungen und Mediendispositive des 21. Jahrhunderts nationalkulturelle Mythen in einem kontinuierlichen Prozess der Assimilation aktualisiert werden. Jener Prozess offenbart die wechselseitige Durchdringung des Politischen und des Populären.

Lukas Foerster arbeitet in „Geopolitische Höhenkrankheit und der wieder-gefundene Horizont der Cinephilie“ heraus, wie Johnnie Tos *Gao hai ba zhi lian III Romancing in Thin Air* (2012) den mythisch-kolonialen Ort „Shangri-La“ zum Hauptschauplatz eines romantischen Blockbuster-Dramas macht. Dabei unternimmt Tos Film eine radikale Neubestimmung der geografisch-semantischen Lokalisation einer vorher frei durch den popkulturellen Raum flottierenden Fantasie: Für To dient „Shangri-La“ selbstverständlich und ausschließlich als Identifikationsmarkierung, die einen genau definierten Landstrich in der östlichen Peripherie Chinas bezeichnet und die diesen Landstrich damit von anderen, anders bezeichneten Landstrichen unterscheidet. Dabei wird von Tos Film gerade die Attraktivität der Landschaft in Bewegung vorgeführt, um sich von den exotistischen Klischees des *ethnic tourism* fernzuhalten. Foerster zeigt auf, wie dadurch die Kategorie der *otherness* gerade nicht kulturell oder ethnisch, sondern vielmehr medienreflexiv genutzt wird.

Harald Steinwender widmet sich in „Der Bürger rebelliert! Der italienische Polizei- und Gangsterfilm 1968–1980“ dem *Poliziottesco*, einem B-Film-Zyklus des italienischen Genrekinos, der mehr als 200 Einzelfilme umfasst. Steinwender identifiziert den *Poliziottesco* anhand der Terminologie des italienischen Populärkinos als *filone*, als verhältnismäßig homogenen Korpus von Filmen, der aus der kommerziell motivierten, quasi-seriellen und zeitlich eng begrenzten Imitation, Variation und Weiterentwicklung einiger weniger Erfolgsfilme entsteht und der im Fall des *Poliziottesco* Variationen von Polizeifilmen,

action- und gewaltbetonten Mafia- und Gangsterfilmen sowie Selbstjustiz- und Verschwörungsthrellern hervorbrachte. Steinwender nähert sich dem *filone* nicht mit einem *Auteur*-zentrierten Ansatz oder einem Close Reading ausgewählter Schlüsselfilme. Vielmehr versucht der Essay, das Genre in seiner ganzen Breite zu erfassen und seine historische Entwicklung, die kulturellen und zeitgeschichtlichen Bezüge sowie übergeordnete Narrative und Motive herauszuarbeiten. Der *Poliziottesco* erweist sich als tief verwurzelt in der Kultur seiner Entstehungszeit, einer Ära des Umbruchs und der politischen Gewalt, die als „bleierne Jahre“ bekannt wurden. Das in seiner Haltung zur Gewalt und zur Politik höchst ambivalente *filone* erscheint als ideologisch inkohärentes Genre, das die fundamentale Verwirrung vieler Menschen angesichts der Unübersichtlichkeit der politischen Lage unmittelbar abbildet und eine paranoide Welt entwirft, die von undurchschaubaren Konglomeraten aus Politik, Justiz, Polizei und Geheimdiensten, rechten und linken Terroristen sowie organisiertem Verbrechen bestimmt wird. Die Darstellung von hysterischer und traumatisierter Männlichkeit, im *filone* an Schlüsselmomente der *anni di piombo* gekoppelt, verleiht dem *Poliziottesco* im Rückblick die Funktion einer kollektiven Traumaerzählung.

6 Gender und Race

Vera Cuntz-Leng unternimmt in „Blockbusterkino gegen den Strich gelesen“ eine queere Re-Lektüre der Hollywood-Blockbuster *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (*Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*; 2016; R: David Yates) und *Logan* (*Logan: The Wolverine*; 2017; R: James Mangold). Dabei zeigt sie, wie deren polyseme Verfasstheit und subversives Potenzial in Bezug auf non-heteronormative Vorstellungen von Geschlecht als Bestandteil transmedial-serieller Franchises wirken. Die magischen Welten nach den Romanen von Joanne K. Rowling und den *X-Men*-Comics werden herangezogen, um ein *queer reading* als Lesestrategie vorzuführen, das die Frage nach queerem Begehren jenseits eindimensionaler Zuschreibungen als manipulative Produkte der Kulturindustrie stellt. Cuntz-Leng thematisiert hier insbesondere, welche Formen queerer Re-Lektüre im aktuellen Blockbusterkino besonders präsent sind beziehungsweise welche Funktion queere Rezeptionsangebote per se erfüllen können.

Lisa Andergassen fragt in „Shadesifter“ nach Konstruktionen von Gender und „Schwarzsein“ in *Emanuelle nera* (*Black Emanuelle*; 1975; R: Bitto Albertini). Besetzt mit der indonesisch-niederländischen Schauspielerin Laura Gemser liegt

der Fokus der italienischen Produktion direkt auf dem Körper der Protagonistin. Während die französische Emmanuelle (in Just Jaeckins Vorgängerkino *Emmanuelle/Emmanuela* 1974 gespielt von Sylvia Kristel) ihr sexuelles Repertoire in der relativen Sicherheit einer internationalen Diplomatenblase erweitert, ist ihr als „schwarz“ markiertes Pendant nicht nur auf der ganzen Welt unterwegs, sondern findet sich auch in immer extremeren Situationen wieder. Die *Black Emmanuelle*-Reihe verknüpfte, dem Genre-übergreifenden Produktionsmodus des italienischen Populärkinos dieser Jahre verpflichtet, Themen des *Mondo*-Films, Soft- bzw. Hardcore-Pornografie mit Horrorelementen und brachte dabei eine eigene Ästhetik und spezifische Konstruktionen von Weiblichkeit und „Schwarzsein“ hervor. Andergassen verortet die Bedeutungsproduktion von *Black Emmanuelle* detailliert innerhalb einer (post-)kolonialen Tradition und unternimmt eine Beschreibung derselben vor dem Hintergrund globaler Geschichte und zeitgenössischer sozialer Umbrüche.

Ivo Ritzer nimmt in „Kulturwissenschaft (*re*)Assigned: Transmediale Identitätspolitik, post-postkoloniale Theorie und pan-afrikanische Diaspora“ eine Neubestimmung zentraler Diskurse kritischer Medienwissenschaft vor. Am Beispiel der Graphic-Novel-Adaption (*re*)Assignment/*The Assignment/Tomb* (2016) – die als eine Kollaboration des tunesischen Produzenten Saïd Ben Saïd, der karibischen Schauspielerin Michelle Rodriguez und des kalifornischen Regisseurs Walter Hill entstand – wird diskutiert, auf welche Weise sich innovative Möglichkeiten einer Politik des Populären zu zeigen vermögen. Saïd, Rodriguez und Hill nehmen das dem Populären immanente Moment der Personalisierung im Besonderen ernst und zentrieren durch narratives Entfalten eine neue Universalisierung. Ihnen ist es nicht genug, Universalismen auf traditionelle Weise ideologiekritisch zu demaskieren und ein vermeintlich falsches Bewusstsein dahinter zu entlarven. Vielmehr erfolgt eine Identifikation mit dem ausgeschlossenen Anderen, sodass an die Stelle eines scheinbar neutralen und als universal verstandenen Begriffs ein neues, partikularisiertes Universales tritt, das eben gerade im unpassenden Besonderen sich konstituiert. Ritzer fokussiert dabei insbesondere zwei Aspekte: Einerseits fällt der Blick auf die schwarze Protagonistin/den schwarzen Protagonisten von (*re*)Assignment, durch die der zentrale Antagonismus von Kapital und Arbeit im Narrativ einer nicht-essenzialistischen Rache-Fiktion aufgehoben wird; andererseits wird analysiert, wie die genuin transmediale Politik der Adaption aus ihrer spezifischen Medialität resultiert und im *maverick directing* von Walter Hill eine gestische Ästhetik des Neo(n)-Noir entsteht, die den tiefen Antagonismus des globalen Kapitalismus im Spiegel eines neuen Klassenkampfes reflektiert.

Literatur

- Badiou, Alain. 2001. *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*. Wien: Passagen.
- Badiou, Alain. 2013. *Cinema*. Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles. 2007. Das Aktuelle und das Virtuelle. In *Deleuze und die Künste*, hrsg. Peter Gente und Peter Weibel, 249–253. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart. 1998. Notes on Deconstructing ‚the Popular‘. In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, hrsg. John Storey, 441–453. Georgia: Prentice Hall.
- Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno. 1997. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Marrone, Gaetana. 2014. The Political Film. In *The Italian Cinema Book*, hrsg. Peter Bondanella, 195–202. London: BFI/Palgrave Macmillan.
- O’Leary, Alan. 2016. Political/Popular Cinema. In *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, hrsg. Giancarlo Lombardi and Christian Uva, 107–117. Oxford et al.: Peter Lang.
- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques. 2003. Die Geschichtlichkeit des Films. In *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, hrsg. Eva Hohenberger und Judith Keilbach, 230–246. Berlin: Vorwerk 8.
- Rancière, Jacques. 2005. *Die Politik der Bilder*. Berlin: Diaphanes.
- Rancière, Jacques. 2006. *Film Fables*. Oxford: Berg.
- Rancière, Jacques. 2009. *The Future of the Image*. New York und London: Verso.
- Rancière, Jacques. 2012. *Und das Kino geht weiter: Schriften zum Film*. Berlin: August.
- Ritzer, Ivo. 2009. *Genre/Autor*. Mainz: Dissertation Johannes Gutenberg-Universität [= *Welt in Flammen*. Berlin: Bertz + Fischer].
- Ritzer, Ivo. 2015. Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik. In *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. Ivo Ritzer und Peter W. Schulze, 89–135. Wiesbaden: Springer VS.
- Ritzer, Ivo. 2018. Spektakel, Schaulust, Subalternität oder: Postkolonialität, Postdemokratie, Posttelevision. In *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken*, hrsg. Simon Frisch et al., 315–331. München: Fink.
- Ritzer, Ivo, und Harald Steinwender. 2017. (Hrsg.). *Transnationale Medienlandschaften. Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden: Springer VS.
- Storey, John. 2008. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. Fifth Edition*. Harlow, England et al.: Pearson/Longman.
- Strinati, Dominic. 2003. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London und New York: Routledge.
- Turner, Graeme. 1996. *British Cultural Studies: An Introduction. Second Edition*. London: Routledge.

Teil I

Mediale Regimes und Populärkultur

Caravaggios *Medusa*, *Woodstock* und die Gefahren des medialen Effekts

Thomas Meder

An einem zentralen Ort der Republik, dem Hauptbahnhof der Bankenstadt Frankfurt a. M., kann man seit geraumer Zeit ein eigenartiges Zusammenspiel erleben. An einem zentralen Ort eben dieses Bahnhofs, dem Fastfood-Restaurant *McDonald's*, sitzen Menschen aus aller Welt für Momente zusammen. Sie tun dies vor einer merkwürdigen Dekoration: ein volatiles, zu der zufälligen Gesellschaft hinzukommendes Element aus groß aufgeblasenen Fragmenten bzw. Details von Gemälden des 17. Jahrhunderts. Die Kundschaft der Imbisskette wird die Bilder über deren Versatzstücke wohl selten identifizieren. Ein geschulter Blick hingegen könnte auf einem Triptychon den Christusknaben aus der sogenannten *Pilgermadonna* Caravaggios, das um die Hüfte geschlungene Tuch des Henkers der Matthäusmarter desselben Malers sowie die Physiognomie eines jugendlichen *Bravo* in der Art des Caravaggismus erkennen (vgl. Abb. 1).

Das ist, erstens, Pop – allerdings, Pop einer ebenso maßlosen wie referenz-armen Art. Referenzarm, weil ein Bezug kaum mehr herzustellen ist, zu sehr geht es hier um Dekor, um die schmückende Applikation irgendeines, als gründende Bedingung allerdings klassischen Moments der Malereigeschichte – kurz, um eine dekorative Aura. Und maßlos, weil diese *Blow-ups* nicht nur einem Vielfachen der annähernd lebensgroßen Originale Caravaggios entsprechen, sondern weil sie weiterhin auch keine integralen Gemälde reproduzieren, sondern „angenäherte“ Ausschnitte aus ebensolchen: Es handelt sich nicht nur um *Blow-ups*, sondern durchaus filmisch zu nennende *Close-ups* „nach Caravaggio“. Augenfällig ist dabei die einkalkulierte Differenz zu den Vorbildern sowohl in der absoluten wie in der relationalen Dimension.

T. Meder (✉)
Mainz, Deutschland
E-Mail: thomas.meder@hs-mainz.de



Abb. 1 *McDonald's* im Hauptbahnhof Frankfurt a. M. (Foto: Imran Latif)

Ein zweiter Punkt springt ins Auge, wenn man eine gängige kommunikationstheoretische Fragestellung ins Visier nimmt: Wer kommuniziert hier eigentlich mit wem? Offensichtlich ist der historische Maler „verstummt“; es gibt auch keine Botschaft „in seinem Namen“. Vielmehr hat eine kleine, anonym bleibende Gruppe von Werbefachleuten eine Dekoration ersonnen, die von vielen, ebenso anonym bleibenden Menschen wahrgenommen, aber sozusagen nicht mehr beim Wort genommen werden soll. Lediglich der Konsum (das Essen) soll veredelt werden. Was mit dem historischen Phänomen Caravaggio im Eigentlichen zu tun hat, versendet sich im Modus des *Few-to-Many*.

Das Spezifische dieser Inszenierung lässt sich mit dem Blick auf ein vordergründig ähnliches Zitieren zuspitzen. Häufig wird Caravaggio auf dem Cover von Kriminalromanen aufgerufen. Mo Hayders *Birdman (Der Vogelmann; 1999)* ist ein eingängiges Beispiel unter zahllosen anderen, eine Geschichte mit ausgesucht grausamen Details wie in Leichen eingenähte lebende Vögel. Die Referenz ist nun da, doch sie ist neu: die erzählte Story. Im aufgerufenen Fall scheint sogar das Bedürfnis der Leserschaft nach Trost vorweggenommen, erscheint auf der deutschen Ausgabe doch die „Sturzflugfigur“ (Ebert-Schifferer 2012, S. 126) des Engels aus dem *Zweiten Matthäus* von Caravaggio, in einem relationalen

Ausschnitt, der beim Film am ehesten einer Halbnahen entspräche. Die Figur des Engels, der durch den Roman zum „Vogelmann“ wird, ist vor schwarzem Grund freigestellt, der Evangelist ganz verschwunden. Erklären kann man die Wahl des Motivs für das Krimi-Cover durch den enigmatischen Fingergestus des Engels, eine solcherart rätselhaft werdende Figur, die im ursprünglichen Kontext ein Schriftzeichen war, das der Engel vorexerzierte, weil der Evangelist bei Caravaggio Mühe mit dem Schreiben hat. Diese Inszenierung wird noch zugespitzt im *closer* gezeigten Motiv der Hände. (Die Massierung von Motiven auf kleiner Fläche, ein Kennzeichen der Bildkunst Caravaggios, nenne ich ein *Nest der Wahrnehmung*). In solcher Konzentration wird das Ausgangsbild in einen ebenso erratischen wie auratischen Ausdruck überführt. Die Variante der „korrekten“ ikonografischen Motivation hingegen zielt das deutsche Cover von Joy Fieldings Krimi *Grand Avenue (Nur wenn Du mich liebst; 2001)*. Dessen zentraler *Turn*, die im wörtlichen Sinn verzehrende Liebe einer Mutter zu ihrer Tochter, steht im Einklang mit dem auf dem Cover verwendeten übersteigerten Detail von Caravaggios Loreto-Madonna, die ihrerseits eine der sinnlichsten Frauengestalten des Malers darstellt. Wie ein Motto für die jeweilige Erzählung standen Details aus Caravaggio-Gemälden ganzen Buchreihen von Philip Roth und Susan Tamaro voran. In seiner Ganzheit erscheint hingegen das im hiesigen Zusammenhang interessierende Gemälde, der Tondo der *Medusa* (vgl. Abb. 4), auf dem Cover einer Sammlung mit dem Titel *Maler. Mörder. Mythos. Geschichten zu Caravaggio* (Martin et al. 2006). Hier sind Deutung und Referenz wieder im Einklang: Sowohl die Erzählungen wie das Bild erscheinen zugerichtet als Versatzstücke einer auffälligen Kriminalstatistik wie auf das, was beim Maler dann „daraus wurde“. Der vorliegende Aufsatz soll ergründen, ob den kommunikativen Fähigkeiten des Kunstwerks damit Genüge getan wird.

Es ist bekannt, dass Caravaggio (1571–1610) selbst keine unmittelbaren Schüler hatte – Gefährten, Gesinnungsgenossen, Bewunderer und Nachfolger, aber keine Werkstatt, keine Gesellen des Handwerks der Malerei, die ihm unmittelbar über die Schulter geblickt hätten, um zu lernen, um die erkannten Neuerungen – die kunsthistorischen *invenzioni* – zu erweitern und zu verbreiten.

Unter den mittelbaren Nachfolgern sind einige Malerschulen zu unterscheiden. Gemeinsam scheint allen, dass sie – in je eigener Art – das Erbe des großen Erfinders antreten, und zwar, in den Worten Rudolf Preimesbergers, durch „Momente der Kritik, der Korrektur und des Versuchs der Überbietung“ (Preimesberger 2016, S. 78). Ich möchte das Phänomen etwas anders fassen: Die Weiterführung des caravagesken Erbes birgt Gewinne und Verluste, die sich durchaus als Steigerung eines einzelnen Ausdrucksmittels erweisen kann, die Summe der *invenzioni* Caravaggios aber in keinem Fall mehr erreicht. Mit der

Erkennbarkeit des referenzierten Vorbilds und der nachfolgenden Diffusion in verschiedene Zentren der öffentlichen Aufmerksamkeit ist aber ein Kennzeichen von Pop im 17. Jahrhundert bereits gegeben.

1 Der „subtraktive“ Caravaggio

Historisch am deutlichsten isolieren lässt sich die Gruppe der Utrechter Caravaggisten, namentlich Hendrick ter Brugghen (1588–1629), Gerrit van Honthorst (1592–1656), Dirck van Baburen (1595–1624) sowie ähnlich noch der Matthias Stomer oder Stom (um 1600–1652). Die holländischen Maler studierten Caravaggios Kunst in Rom und verbrachten Versatzstücke davon in ihre Heimat. Neu ist bei ihnen ein motiviertes Geschehen zur Nacht, das sogenannte *Nachtstück*; eine konkretisierte Handlungszeit, die bei Caravaggio bis auf begründete Ausnahmen wie der *Gefangennahme Christi* keine Rolle spielt. Sein Dunkel ist *atmosphärisch*; bei den Utrechter Malern werden aus Caravaggios zeitlich ubiquitären Lehrstücken hingegen konkrete Erzählungen des Volkstümlichen. Der „Genre-Typus der fröhlichen Gesellschaft“ (J. Müller-Hofstede), gruppiert gern um einen Tisch eine größere Anzahl von Männern und Frauen, das Dunkel effektiv illuminiert von einer Fackel oder Lampe – das ergab eine neue, verkaufsfördernde Strategie für das mittelgroße Galeriebild, das Caravaggios Nachruhm im Norden in eigensinnig zugerichteter Weise förderte.

Ein stärkerer *medialer* Effekt setzte dagegen die Nachfolge in Neapel in Gang; jener Stadt, die der Maler am Beginn seines letzten Lebensabschnittes, nach der Flucht aus Rom im Sommer 1606, für neun Monate aufsuchte, um am Ende seiner Odyssee über Sizilien und Malta erneut hierhin zurückzukehren und dabei wiederum einige Gemälde zu hinterlassen. Noch heute in der Stadt befinden sich die *Sieben Werke der Barmherzigkeit* im *Pio Monte della Misericordia*, die großartige, michelangeleske *Geißelung* aus San Domenico Maggiore (heute im *Museo del Capodimonte*) sowie Caravaggios vermutlich spätestes Werk, das *Martyrium der Hl. Ursula* (Slg. *Banca Intesa*), mit der letzten „Signatur“ des Malers in Form eines offenkundigen Selbstporträts. Zu erinnern ist nicht zuletzt auch an Caravaggios seinerzeit vielkommentierte *Auferstehung* in Sant’ Anna dei Lombardi. Gemeinsam wurden Kirche und Gemälde 1798 von einem Erdbeben zerstört.

In Neapel griff die spektakuläre Fama des Malers zuerst. Hier entwickelte sich so etwas wie ein frühes Pop-Phänomen. Belegen lässt sich das am Auftrag für die *Sieben Werke der Barmherzigkeit*, einem der bestbezahlten des Malers überhaupt. Besteller war eine neu gegründete Fraternität der sozialen Fürsorge, in heutigem Verständnis eine Art jugendlicher *Lions Club* oder auch ein *Start-up*. Sprösslinge

des neapolitanischen Adels hatten sich zusammengetan, um karitativ tätig zu werden und dieses Tun öffentlich deutlich zur Schau zu stellen. Von den anfangs 24 Mitgliedern des *Monte*, was auch „Vermögen“ oder „Kapital“ bedeutete, wurden sieben ausgewählt, um als *deputati* ein Jahr lang sieben Taten öffentlicher Fürsorge auszuüben. Konkret umfasste die Agenda, konzipiert nach einer Passage im Matthäus-Evangelium (Matt. 25: 35–40), die Versorgung von Hungerigen und Durstigen, die Aufnahme Obdachloser, das Einkleiden Nackter, die Krankenpflege und den Besuch von Häftlingen; im Lauf des Mittelalters war als letzte der sieben Wohltaten das Begraben von Toten auch außerhalb der eigenen Familie hinzugekommen. So entstand ein Programm weniger lokal praktizierter Nächstenliebe denn als eine Demonstration zentraler Gedanken der christlichen Diakonie (Preimesberger 2016).

Caravaggio fasst die sieben Taten der Barmherzigkeit in einer einzigen Erzählung ko-chronologisch zusammen. Die spektakuläre Tafel im Hochformat von 390 mal 260 cm, wie gewohnt annähernd lebensgroß ausgeführt, umfasst im oberen Bereich die von Engeln herbeigebrachte *Maria della Misericordia* mit dem Christuskind. Teilhandlungen gliedern die irdische Sphäre: Ein Fackelträger im rechten Mittelgrund beleuchtet die Bergung eines Toten ebenso wie den Besuch der Pero im Gefängnis, die ihrem Vater Cimon in einem unbeachteten Moment die Brust gibt und damit nährt; die analoge Versorgung von Durstigen wird linkerhand in einem archaischen Samson personifiziert, der aus dem Eselskinn trinkt; vor ihm, ganz links außen, empfängt ein Wirt neue Gäste, von denen einer, ein jugendlicher *Bravo*, in einem weiteren konjekturrellen Akt einerseits – als Heiliger Martin – einen Nackten mit seinem Mantel versorgt und einen anderen Mann als Kranken pflegt. Die kommunikative Wirkung der kleinen, engen und dunklen Kirche, die bis 1670 existierte, um dann vom helleren heutigen Bau ersetzt zu werden, muss spektakulär gewesen sein: Etwa so, wie die Krankenschwester Hana (Juliette Binoche) in *The English Patient (Der englische Patient; 1996; R: Anthony Minghella)* Fresken von Piero della Francesca mittels einer Fackel und eines Seilzugs durch ihren Freund *ge-highlighted* bekommt, drängte sich hier wohl bald der eine Körper, bald die andere Figur nach vorn, um als Teil des umfänglichen ikonografischen Programms rezipiert zu werden. Konkreter als im Bild wäre dieses Programm in sprachlich und performativ verfassten Äußerungen des *Pio Monte* zu fassen gewesen. Das Gemälde sicherte die – kaum unwichtigere – sinnliche Mitnahme (vgl. Abb. 2).

Zuletzt war in der Caravaggio-Forschung der fast schon kollektive Versuch zu verzeichnen, die Spuren des Malers über das 17. Jahrhundert hinweg zu ordnen und zu bewerten. Eine groß angelegte Schau der *National Galleries* von London, Dublin und Edinburgh zeigte 2016/2017 unter anderem, dass in England bereits



Abb. 2 Caravaggio: *Die Sieben Werke der Barmherzigkeit* (1606); Neapel, Pio Monte della Misericordia

um 1626 eine der frühesten Sammlungen um die Bilderfindungen des Malers zusammengetragen wurde, ohne dass dabei auch nur ein einziges eigenhändiges Werk integriert gewesen wäre (Treves 2016, S. 22 f.). Seinem bahnbrechenden Buch *The Moment of Caravaggio* ließ Michael Fried (2010) nach sechs Jahre *After Caravaggio* folgen, das die früheren Einsichten des eminenten Kritikers

zu seinen grundlegenden Kategorien von *specularity* und *immersion* sowie von *absorption* und *address* vorantrieb; gemeint sind damit jeweils polare Aktivitäten zwischen Künstler und Betrachter, die jener Korpus von Bildern in die Geschichte der Malerei eingebracht habe. Hier ist nicht der Ort, Fried's Einsichten im Detail zu diskutieren. Nur so viel: *After Caravaggio* veranschaulicht viele der unterschiedlichen Charakteristiken, mit denen versucht wurde, in einem jeweiligen Akt von *imitatio* und *aemulatio* an die Errungenschaften des großen Vorbilds anzuknüpfen. Deutlich wird auch, dass nur wenige Zeitgenossen, Vertraute wie Orazio Gentileschi (1563–1639) oder auch Bartolomeo Manfredi (1582–1622) Caravaggio in einer engen, mehr oder weniger eklektizistischen Manier folgten. Eine deutliche Fortentwicklung in Richtung eines kristallinen – man könnte fast sagen: eines fotografischen – Realismus stellt Cecco del Caravaggios *Auferstehung* von 1619/1620 dar, ein großformatiges Gemälde, das vieles den *Sieben Wundern der Barmherzigkeit* verdankt; „Cecco“, wohl Francesco Boneri (um 1589–1620), wird damit als eigenständiger Maler erkennbar (Fried 2016, S. 109–133). Andere Errungenschaften eines bereits internationalen Caravaggismus werden von Fried an Gemälden von Valentin de Boulogne (1591–1632), Jusepe de Ribera (1591–1652), Simon Vouet (1590–1646), Nicolas Tournier (1590–1639), Nicolas Régnier (1588–1667), Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino (1591–1666) und nicht zuletzt Peter Paul Rubens (1577–1640) vorgeführt. In Neapel überführte währenddessen etwa ein Mattia Preti (1613–1699) die Neuerungen Caravaggios in eine gefälligere, marktgängigere Malerei: „In dem kleinen, erschwinglichen Historienbild konnte durch das Ausschnitthafte bei gleichzeitigem Erhalt der Lebensgröße die Konzentration der Affekte im Zentrum bleiben und so eine Kombination von Historie und moralischem Substrat gewährleistet werden“ (Krämer 2016, S. 148f.). Diese Tendenz ist spürbar bereits in dem Bild, das Caravaggio sehr früh und mit am deutlichsten rezipiert: Artemisia Gentileschis *Judith und Holofernes* greift explizit die Theatralik und Brutalität des Mordes am männlichen Eroberer auf (vgl. Abb. 3). Die Verbindung von Sex und Gewalt ist beide Male gleichermaßen augenfällig modern. Und doch rückt Caravaggios Judith weiter vom Geschehen ab, wirkt die alte Helferin bei ihm als eher grimmige Mitäterin, während Artemisia beide Frauen Lust am Geschehen entwickeln lässt. Bei ihr ist die Komposition radialer, gefälliger, läuft das Blut natürlicher: eine Entwicklung hin zum harmonisierten Kabinettstück, das die jeweiligen Anteile von „Erfindung“ und „Entwicklung“ augenfällig zuweist. Das Gemälde Artemisias war zuletzt in einer Ausstellung des Museum Wiesbaden zu sehen, die Caravaggios Wirkung auf die neapolitanische Malerei des 17. Jahrhunderts nicht zuletzt in einem überzeugenden Katalog belegte (Forster et al. 2016). Auch diese Schau kam ohne ein einziges eigenhändiges Bild Caravaggios aus.



Abb. 3 Artemisia Gentileschi: *Judith und Holofernes* (um 1612); Neapel, Museo di Capodimonte

2 Caravaggios Hinweise

Caravaggio wurde zum zweiten Mal „Pop“ in Form medial/bildlicher Phänomene im späten 20. Jahrhundert, die sich auf den überschaubaren Korpus von Gemälden aus dem frühen Barock zurückführen lassen. Pop im geläufigen Sinn ist von klassischer Kunst demnach zuerst durch ein neues *Sendemodell* zu unterscheiden: *Few-to-Many* ersetzt das klassische *One-to-All* (unter der Voraussetzung, dass große klassische Kunst mehr oder weniger „alle“ erreicht). Auch Pop, so lässt sich von hier aus weiter definieren, hält am Werk- wie am Autorenbegriff fest; dieser

weicht zwar auf, wird zu einem überzeitlichen Label, das auf vielerlei Derivate eines wie auch immer gearteten Originals gemünzt werden kann; Benjamins Matrix-Begriff kommt hier in den Sinn, der aus der „Masse der Anteilnehmenden“ einen veränderten Zugang zur Kunst folgert. Der Werk- oder Korpusbegriff spielt am Ausgang von Pop aber immer eine zentrale Rolle. Auf ihn wird sich in der Regel im Sinne eines Referenzverhältnisses berufen.

Caravaggio mitsamt all dem, was unter seinem Namen aufgerufen wird, erscheint als ein paradigmatisches Beispiel einer solchen Ausweitung. In seinem Namen oder, wenn so will, im Glanz seiner historischen Aura, wird vor allem medial kommuniziert; notwendig heißt das auch zunehmend indirekt, nicht zuletzt mit der Hilfe eines (neuen) Mediums. Was das eigentliche Tun von Medien definiert, ist danach einmal genauer unter die Lupe zu nehmen. Im zweiten Teil dieses Textes wird dann ein Zeitraum genauer beleuchtet, in dem ein entsprechender Wandel in der Späten Moderne manifest wird. Konkret scheint mir dies der Wandel von der englischen, autorenzentrierten Spielart von Pop zur amerikanischen, bereits massenmedial dominierten Variante des Phänomens zu sein.

Wenn die Ursprünge von Pop tatsächlich im späten 16. Jahrhundert liegen, mag dies Voraussetzungen geschuldet sein, die bereits das historische Phänomen Caravaggio erfüllt. Als solche erscheinen vorerst sechs Momente:

1. der Erfinder-Solitär;
2. der historisch „richtige“ Moment für einen symboltragenden „Dialog“ eines Bildes mit seinem Publikum;
3. die *inventio* und die feste Form;
4. eine medial geeignete Verwendung der zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel;
5. entsprechende „Kunden“ und ästhetisches Material, das sich zum Vertrieb eignet, sowie die entsprechenden Vertriebswege;
6. Pop als Massenphänomen: das Verhältnis von *inventio* und Anerkennung als *Pop*, mit dem stetem Beiklang des *Medialen Effektes*.

Nicht alle diese Kennzeichen werden hier nun sofort zur Anwendung gebracht; in vielerlei Belang geschieht dies im Anschluss im Blick auf den spektakulären *Medusenschild*. Vorher braucht es noch eine Begründung, warum es statthaft sein könnte, Artefakte von einer Anciennität wie dem Korpus des kanonisierten Malers in die Nähe von Begriffen zu rücken, die man aus der Medientheorie, vor allem aber aus der Sphäre der Ökonomie kennt. Geht es um den reinen Warenwert, ist die Lage der Dinge klar: Ein Original Caravaggios ist selten bis nie zu kaufen. Es erschiene kaum auf dem Kunstmarkt, da zum etablierenden Element

einer privaten Sammlung oder eines öffentlichen Museums zählend; er wäre unantastbar (im Fall der 1990 wieder erkannten *Gefangennahme* ist die offizielle irische Rede die vom *National Heritage*). Kommt doch einmal ein Werk unter dem Namen des Malers zum Verkauf, wobei fast immer eine neue Zuschreibung eine Rolle spielt, treten Banken auf, die das Gemälde dann als Teil ihres Stammkapitals funktionalisieren, oder der Finanzier ist, wie 1986 im Fall des Londoner *Knaben, von einer Eidechse gebissen*, keine geringere Institution als die *Getty Foundation*.

3 Medientheorie

Das kostbare Sammlerstück ist auch nicht gemeint, wenn der Medientheoretiker Hartmut Winkler in seinem Versuch zur *Diskursökonomie* einen „symbolischen Akt der Kommunikation“ beschreibt, sondern, auf unseren Fall gemünzt, dessen medial instrumentalisierte Abbild-Seite. Winklers Studie stellt den Versuch dar, einen Medienbegriff von der *Zirkulation* her zu entwerfen. Medienprodukte werden dabei als immaterielle Botschaften oder auch als Währungen beschrieben, die – wie Waren – einen Wert darstellen, ohne dass es noch einer physischen Verankerung in der realen Welt bedarf (im Fall von Gemälden kann man vom Gebrauchswert des materiellen Trägermaterials getrost absehen). Für welche „Ware“ sollte eine Aussage wie die folgende eher gelten als für Gemälde, die außerhalb von symbolischen Konventionen kaum verwertbar sind: „Meine Hypothese ist, dass die Akte der Kommunikation selbst strukturbildende Kraft haben, wieder parallel zum Warenverkehr und zur Ökonomie, wo der einzelne Tauschakt das Atom bildet, aus dem alles, was an Strukturen vorzufinden ist, sich aufbaut“? (Winkler 2004, S. 7) Jener *einzelne Tauschakt* wäre in *meinem* Modell der Moment des Aufeinandertreffens des Rezipienten mit dem Werk – der Werkbegriff kommt im Fall von Gemälde und Kinofilm ungleich stärker zum Tragen als beim Fernsehen und dem *World Wide Web*, für die manche der von Winkler referierten „Verkehrs“-Theorien entwickelt wurden. Als weitere strukturelle Gemeinsamkeit ist das Werk in seiner originären Form an einem definierten Ort aufzusuchen – Museum oder Kino, dialogisch, doch auch mit einem a priori gegebenem *Abstand* zum Original – um den höchsten symbolischen Tauschwert zu erzielen. Auch in der Reproduktionsvariante findet ein Tausch statt, doch mit der für den Medienbetrieb charakterisierenden Ausbildung von „kleinen, schwachen Symbolen“ (Winkler 2004, S. 11); die Aura des originären Werkes ist dabei in Gefahr, sich in Beliebigkeit zu verflüchtigen. Dagegen setzt Winkler die Metapher des „Nadelohrs“: einem re-auratisierten Begegnungsszenario

mit einem Werk, das, um diesen Exkurs in die Medientheorie zu Ende zu bringen, unter definierten Bedingungen (wie den oben skizzierten) entstanden sein muss, um sein Publikum in exemplarisch glückender Manier zu erreichen. Die Bedingungen des historischen Malers generieren das Sendemodell *One-to-Few-to-Many*; für den Kinofilm ist dann bereits die Anstrengung „mehrerer tausend Beteiligter“ nötig, um einen „Text“ [sic] zu generieren, der „so attraktiv ist, dass er ein Massenpublikum anzieht, das ihn refinanziert. Der Film selbst ist, so betrachtet, das *Nadelöhr*, durch das die gesamte Anstrengung hindurch muss; die genannten Ressourcen werden im Produkt kondensiert, um sich dann – technisch reproduziert – an die Massen zu verteilen“ (Winkler 2004, S. 35; Herv. T.M.).

Wovor der Medientheoretiker im Allgemeinen einen Bogen macht, weil er stärker an „diskursökonomischen Mechanismen“ systembildender Art interessiert ist, ist die prägende *Form* des Einzelwerks oder der Korpus des einzelnen Künstlers. Aus dem historischen Maler wird, wenn man ihn unter solchem Aspekt betrachtet, mehr als nur der individuelle Revolutionär des künstlerischen Ausdrucks, zu schweigen von einer Rolle als Ideengeber einer gegenreformatorischen Konzeption der religiösen Malerei seiner Zeit, eine Idee, die etwa Walter Friedlaender (1955) vertrat. Es geht um den Kern der unverwechselbaren Marke, zu welcher der eine oder andere Skandal hinzukommt, der durchaus als provoziert erscheinen könnte, um mediale Aufmerksamkeit zu erreichen. Gewiss, das Bild bleibt ein physisches Medium, doch seine Aura speist sich aus einem mit seinem Schöpfer daherkommenden Effekt der Verbreitung – und es, das neue Bild, wird bemüht, um wiederum den Effekt zu beflügeln. Von ihrem Kern her erfüllt die „Marke Caravaggio“ alle oben genannten Kriterien: der Erfinder-Solitär; der historisch „richtige“ Moment; *inventio* und feste Form; eine „medial“ geeignete Verwendung der Mittel; breitenwirksames ästhetisches Material, entsprechende „Kunden“ und Vertriebswege; schließlich Pop als Massenphänomen inklusive *medialem Effekt*, der negativ ausschlagen kann. All das soll nun am Beispiel der *Medusa* exemplifiziert werden.

4 Die Medusa

Auf den Topos einer „Momentaufnahme vor dem Spiegel“ geht, zuletzt nach Fried (2010), der eindrucksvolle Tondo zurück, den Caravaggio noch im Auftrag des Kardinal del Monte um 1597/1598 fertigte. Del Monte verwendete die *Medusa* als Geschenk für den Großherzog von Toskana, Ferdinando de' Medici. Wohl gleichzeitig schuf Caravaggio eine Variante des Bildes und bewahrte



Abb. 4 Caravaggio: *Medusa* (um 1597); Florenz, Uffizien

diese Fassung bis mindestens 1606 bei sich auf.¹ Die mythologische Motivik ist bekannt: Der Blick der Medusa, einzig sterbliche der drei Gorgonen, verwandelt jeden, der sich ihr nähert, in Stein. Perseus, dem von Pallas Athene die Tötung der Medusa zur Aufgabe gestellt ist, schützt sich vor dem Blick mit einem blank geputzten Schild, in dem sich das Ungeheuer im Kampf selbst sieht, und schlägt das Haupt mit den hervor züngelnden Schlangen ab. Den Moment zwischen Leben und Tod, zwischen (vitaler) Todesangst und Agonie der Medusa, bildet Caravaggio ab (Abb. 4).

Aus einer weiteren Funktion – neben der des Bildes – lässt sich die Wahl eben der Form noch anders begründen: Die Fläche selbst ist konvex gewölbt, aus dem „flachen“ Bild wird tatsächlich ein Gegenstand. Der Bildträger imitiert das

¹Die Forschung geht heute von einer gleichberechtigten ersten Fassung aus (Mailand, Privatbesitz). Sie ist etwas kleiner und weist deutlich sichtbar die Signatur „MichelA.f.“ auf (Harten und Martin 2006, S. 106 f. und 256 f.).

Kriegsgerät, den spiegelnden Schutzschild, der im Kampf den Angriff des Gegners parieren soll und hier gar zu dessen Vernichtung führt: Das Bild wird zur haptischen „Waffe“, ein Topos, der aus der „Arma Christi“-Tradition bekannt ist. Durch die Simulation der echten Gestalt des Schildes kann imaginär die Vorstellung eines blank geputzten Schildes entstehen, der im Kampf funktional einzusetzen wäre. Aus der Vorstellung, dass ein im Kampf unterliegender Gegner als letztes (Spiegel-)Bild der Welt nicht die Medusa, sondern den eigenen abgeschlagenen Kopf sähe, lässt sich die apotropäische Absicht der Inszenierung erschließen. Caravaggio pointiert das, indem er das Medusenhaupt einerseits plan auf den gewölbten Untergrund aufträgt, durch einen Schlagschatten aber noch die Plastizität eines Bildnisses wie nicht *auf*, sondern (wie im Kino) eine Leinwand quasi *durchdringend* suggeriert. Und doch bleibt das Ganze Bild und nur Bild. „Die tiefere Dimension dieses Tatbestandes erhellt [sic] aus dem Mythos, aus dem hervorgeht, dass man Medusa nicht körperlich und durch leibhaftigen Anblick, sondern allein als ‚Bild‘ erfahren kann, anders würde man getötet“ (Krüger 2006, S. 25).

Als sei diese gedankliche Aktivierung des Betrachters noch nicht genug, führt der Maler eine weitere Volte ein, die weniger als autobiografischer Zusatz zu verstehen ist denn wiederum als Verweis auf die Möglichkeiten und Grenzen des *Malers*. Gemeint ist damit eine wahrscheinliche, aber nicht belegbare Ähnlichkeit mit dem etwa 25-jährigen Künstler selbst, die durch die prominent lesbare Signatur der alternativen Fassung unterstrichen wird: Allein einem Maler scheint es möglich, die Medusa gleichzeitig zu bannen und „auf ewig am Leben“ zu erhalten. „Dieser Verlust der ‚Eigentlichkeit‘, an deren Stelle eine reale Sprache der Uneigentlichkeit tritt, ist der darstellungsreflexive Kern des Bildes. Durch ihn tritt die Funktionsweise der Malerei in eine, wenn man so will, strukturelle Analogie mit der Funktionsweise des Mythos, indem sie den allmächtigen und erschreckend andrängenden Horror durch seine Überführung in ein Bild bearbeitet und distanziert und damit wie der Mythos selbst den Schrecken durch die Erzählung über ihn rationalisiert und depotenziert“ (Krüger 2006, S. 26).

Auf den versteinernen Blick des Ungeheuers (der Medusa oder des Orpheus) geht auch die Sage von *Peeping Tom (Augen der Angst; 1959)* zurück, nach der Michael Powell seinen gleichnamigen Film von 1960 gestaltet hat. Was dem Maler durch sein Medium in aller Regel verwehrt bleibt, nämlich gleichzeitig ein Spiegel- und Effektbild des Grauens herzustellen, gelingt im Fall dieses Films durch die Wahl einer bizarren Geschichte: Ein scheinbar harmloser, freundlich wirkender Standfotograf beim Film bittet Frauen, ihm für private Aufnahmen zur Verfügung zu stehen; er tötet seine arglosen Opfer im Moment der Aufnahme mittels eines Bajonetts, das aus dem Stativ-Schaft seines Apparates ausfährt. Der Fotograf Mark (Karl-Heinz Böhm) benutzt die auf Film dokumentierte

Todesangst seiner Opfer, um sein eigenes Trauma aufzuarbeiten: Als Kind wurde er von seinem Vater mit Filmaufnahmen seiner toten Mutter, der ungeliebten Stiefmutter und weiteren Quälereien traktiert. So wird die Arbeit am Trauma in *Peeping Tom* wie in Caravaggios *Medusa* in einen Prozess der ästhetischen Erfahrung eingewoben, in dem der Betrachter mit Ekel und Abscheu, aber auch in aller medial induzierten Sicherheit und Distanz operieren kann.

Der Blick in den Spiegel ist die effektivste mediale Konfiguration, mit der sich Analogien und Unterschiede der alten Medien der Hochkultur und der Pop-Moderne beschreiben lassen. Während ein Maler wie Parmigianino in seinem minimalistischen Selbstporträt von 1523/1524 den Siegeszug der optischen Wahrheitsgaranten Spiegel und Fotografie und damit das Ende mimetischer Malerei weit vor dem Impressionismus vorwegnimmt (vgl. Abb. 5), lotet der Hofmaler Velázquez in seinen berühmten *Meninas* von 1656 die Möglichkeiten einer raffinierten Erzählung über die Bande der *Mise-en-abyme* aus; dabei nimmt er den Umweg über eine komplexe Erzählung und nicht jenen *coup de l'œil* als Ausgang, von dem im 17. Jahrhundert bereits der Theoretiker Roger de Piles schrieb: die „Wahrheit“ eines Bildes könne sich bereits in einem Moment, in einem „Schlag des Auges“ mitteilen.

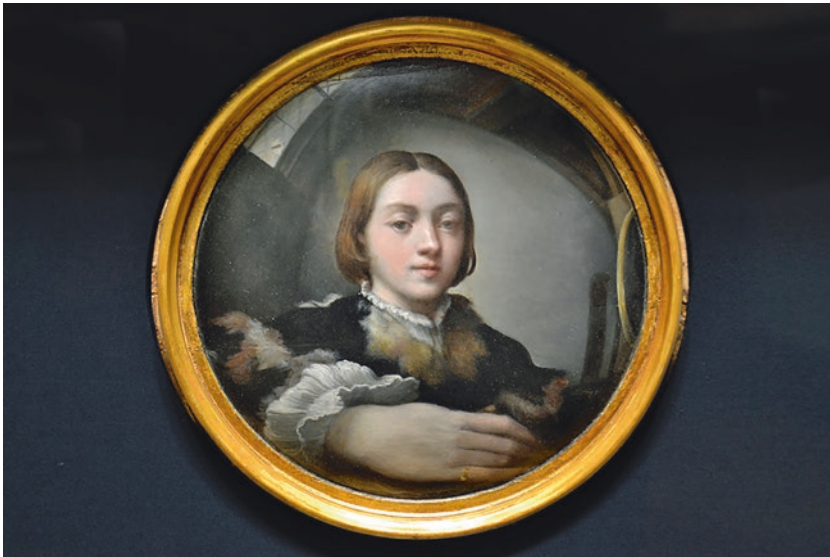


Abb. 5 Parmigianino: *Selbstbildnis im konvexen Spiegel* (um 1524); Wien, Kunsthistorisches Museum

Dies sind die beiden Zugänge, von denen auch Mieke Bal als grundsätzlich zu unterscheidenden kategorialen Ebenen spricht. Sie reklamiert eine „unbestreitbare ontologische Grenze [...], durch die visuelle von sprachlichen Äußerungen getrennt werden“ (Bal 2002, S. 23). Die Kulturwissenschaftlerin Bal ist darüber erhaben, ein weiteres Mal die Generaldifferenz von „statischen“ und zeitbasierten Gestaltungen aufzubereiten. Ihr geht es vielmehr einerseits um die Strategie des Bildes, auf eine rational nachzuvollziehende Narration zu bauen und den Betrachter damit rhetorisch zu überzeugen, wobei *Las Meninas* in ihrer Argumentation als Beispiel für eine solche Art von Bildrhetorik dient (Bal 2002, S. 310). Nun kommen aber Bilder hinzu, die eine Rhetorik des Körpers, der Blicke und der epistemischen Selbstvergewisserung des Betrachters über das Medium/den Spiegel des Bildes anwenden. Bal siedelt ihre diesbezüglichen Beispiele vor allem bei Meistern des 17. Jahrhunderts an, bei Caravaggio, Rembrandt und Rubens. Was neu ist auf deren Bildern, lässt sich in einem Schlaglicht auf Vorgänger erhellen: Zwar baut das mittelalterliche, „haptische“ Kult- und Andachtsbild insbesondere als Teil der Passion Christi ebenfalls auf Schrecken, Schock und die hieraus im guten Fall hervorkommende Einkehr des gläubigen Betrachters (Suckale 2003), doch geht dies aus gelerntem, studiertem Verhalten hervor und gründet kaum im dominanten *Punctum* einer unmittelbaren, Als-ob-natürlichen Seherfahrung über das selbstbewusste Medium eines Bildes und die daraus resultierende Sensation. Dabei *gibt es* den bildlichen Modus, der auf Gelerntem basiert und in dem die Erzählung zum Einbau in einen nachvollziehbaren Sinnes-Kontext tendiert, jedoch auch den anderen, der die Wirkung über ihre sinnliche Zugänglichkeit *au premier coup d'œil* erzielt. Caravaggios *Medusa* erreicht beides: Das Apotropäische, das dem Medium und der Story innehaftet, wirkt weiter. Durch die Senkung des Blicks wird es gleichzeitig gebrochen und so tendenziell ins *Medial-Live*-Haftige gewendet. Diesen Gang geht noch einmal die Jugendkultur der 1960er Jahre.

5 Die Jugendkultur

Wim Wenders monierte in einer ansonsten verklärenden Rezension des Musikdokumentarfilms *Monterey Pop* (1968; R: D.A. Pennebaker), hier sehe man in nicht ausreichendem Maß die Musiker auf der Bühne, sondern immer wieder vor allem das Publikum, und zwar in Großaufnahmen (Wenders 1986). Damit berührt der Kritiker genau das Neue: Die Musik ist aufregend und verführerisch, die Performer geben sich originell, die Lightshow mit der Projektion liquider Farben (Iles 2005) ward kaum je zuvor gesehen, doch die Jugend sieht nun erstmals

in einem *Massenmedium* vor allem: sich selbst. Das Kino-Publikum reagiert mit einer medusenhaften „Brechung des Blicks“, eben weil es *sich* im Anderen erkennt. Das Angeblickte, das gesehene Objekt, weiß seinerseits genau, dass es neben der Bühnenschau einem dauerhaften Angeblickt-Werden in den Medien ausgesetzt sein wird.

Den Schriften des britischen Kulturwissenschaftlers und Pop-Journalisten Jon Savage sind weitgehende Einsichten in die Entstehung von Jugendkultur und ihrer kommerziellen Auswertung zu verdanken. Den „Teenager“ gibt es nach Savage bereits in den 1870er Jahren; seine Entwicklung erlebt zum Ende des Ersten Weltkriegs aufgrund der konjunkturalen Krise einen langen Rückstau, ehe Werbeleute und Produzenten die Kaufkraft Heranwachsender nach 1945 tatsächlich entdecken und die Zielgruppe wirtschaftlich bedeutsam wird. Der ökonomische Faktor ist fortan entscheidend für die Entwicklung der populären Gestaltungskünste. In seinem Buch *Teenage. The Creation of Youth Culture (1875–1945)* analysiert Savage die historischen Entwicklungen in Europa, insbesondere die Parallelen in Deutschland und England, und setzt diese dann in Kontrast zur „Erfindung der Jugend“ in den USA. Er kommt dabei wiederholt auf einen eklatanten Unterschied zu sprechen, der mit der beschleunigten Entwicklung der Vereinigten Staaten hin zur massenmedialen Gesellschaft zu tun hat; beschrieben in einem Zitat: „[Es] kamen mit einem der sensationellsten Mordfälle des Jahrhunderts die dunklen Mächte zum Vorschein, die hinter der amerikanischen Jugendobsession lauerten“ (Savage 2008, S. 228 f.). Es ist dieses Bewusstsein eines Draußen, einer anderen, durchaus manifest „bösen“ Welt, der der neuen amerikanischen Jugendkultur zunächst den Aufbau eines eigenen Kosmos, oder, nur etwas kleiner, einer eigenen *Nation* entgegensetzt. In einer Spanne von nur zwei Jahren wird vom Sommer 1967 der geschlossene Kreis des reinen Ausbruchs verlassen. Das abschließende Großereignis des verlängerten *Summer of Love* bildet durchaus auch die Schattenseiten einer „neuen“, medialisiert wahrzunehmenden Welt ab, wie sie auch „da draußen“ nun einmal unabänderlich zu existieren scheint.

5.1 Monterey Pop

Das *Monterey Pop Festival* (16.–18. Juni 1967) gilt als erstes größeres Pop-Ereignis in der Geschichte von Musikfestivals, die bis dato als Programm nur Jazz und Folk kannten (Havers und Evans 2009, S. 12–21). Initiatoren von *Monterey* waren ein bekannter Impresario, ein Musikjournalist sowie ein Musiker

von *The Mamas and the Papas*; nicht zuletzt aus diesem Grund der geteilten Autorschaft gilt *Monterey* als gelungenes Zusammentreffen von Machern, Musikern und Publikum. Die Popkultur beginnt sich (nun auch im Film) massenmedial zu zeigen, oder anders, aus dem überkommenen Übertragungsverhältnis *Few-to-Many* wird in der Ära globalisierter Kommunikation tendenziell ein *Few-to-All*, in äußersten Momenten wie *Woodstock* dann sogar ein *Many-to-All*.

Medium und nachhaltiger Botschafter des Ereignisses von Monterey wird ein Kinofilm (*Monterey Pop* von D.A. Pennebaker), der in der Manier des *Direct Cinema* vermehrt Impressionen abseits der Bühne und der Performances dokumentiert. Heute zirkulieren viele Derivate des Gesamtmaterials (Strong und Griffin 2008, S. 520); u. a. gibt es DVDs der Auftritte von Ravi Shankar, *Jefferson Airplane*, *The Mamas and the Papas*, sowie, seit 1970, die rasch legendären Sets von Otis Redding und Jimi Hendrix. Eine repräsentative Auswahl ist in der *Criterion Edition* erschienen und bietet Kommentare und *Outtakes*.

Monterey Pop wurde zum Modell für das weitaus größere Festival, das ab März 1968 geplant wurde und durch eine Kleinanzeige in der *New York Times* und dem *Wall Street Journal* in Gang kam, in der zwei junge Ökonomen mit „unlimitiertem Kapital“ nach einer Geschäftsidee suchten (Makower 1989, S. 21 ff.). Diese Geschichte wurde häufig erzählt (Havers und Evans 2009, S. 32). Allerdings wurde schon der Name zum *fake*. Die Entwicklung zum *falschen Woodstock* (im Folgenden in normaler Schriftlage: das mediale Ereignis/der Ort; kursiv gesetzt: der Kinofilm) ist kurz nachzuzeichnen.

5.2 Woodstock: die Referenz

Die *Byrdcliffe Colony* im Norden des Städtchens Woodstock im US-Staat New York, 110 Meilen bzw. knapp 180 km nördlich von New York City, eine Gründung von 1903, ist eine von vielen Künstlerkolonien der Vereinigten Staaten, jedoch die größte des amerikanischen *Arts-and-Crafts-Movements*. Die Verbindung von freien und angewandten Künsten sollte noch im Ergebnis jener Entwicklung aufscheinen, die mit dem Umzug des paradoxerweise noch größer werdenden Performers seiner Zeit nach Woodstock einsetzt und in „Dylans Woodstock hibernation“ (Hoskyns 2016, S. 114) begründbar ist, dem sich alsbald Promoter und Geschäftsleute anschlossen. Michael Lang, einer der Produzenten eines Pop-Festivals in Miami im Mai 1968 und bald kreativer Kopf von *Woodstock Ventures*, hatte sich gleichfalls in Woodstock eingemietet. Er überzeugte die eigentlichen Investoren des späteren Festivals, ihren ersten Plan, ein Tonstudio

einzurichten, von Manhattan ins Hinterland zu verlagern. Dylans Weigerung, zu jener Zeit irgendwelche Musik aufzunehmen, bringt die Multi-Medialisierung von Pop einen großen Schritt voran.

Dylan als *Pop-Performer* zu bezeichnen, hätte sich zunächst verboten, galt er doch bis *John Wesley Harding* (1966) als *Folk Singer*. In Woodstock vollzog Dylan aus eigenem Antrieb (und wohl intuitiv) seine performative Wende hin zum massenmedial verwertbarem Produkt oder *Medium* (Musik spielt ab den 50er Jahren, wie zuletzt Thomas Crown (2014) aufgezeigt hat, im Prozess insbesondere auch der Malerei hin zur Pop-Werdung immer stärker die Rolle der inspirierenden Leitkultur). Hier verwandelt sich regelmäßig ein Individuum, das die ersten gestalterischen Impulse setzt, dann aber zum unselbstständigen Element in einer Kommunikations-Relation von *Einigen zu Vielen* wird; an dieser Stelle sind bereits technische Medien im Spiel, die nicht mehr mono-, sondern plurimedial fungieren. Das auditive Element wird dann in der Regel um die Sichtbarkeit einer definierten Marke im Sinne eines singulären Produkts bzw. der Aura eines Solo-Künstlers/einer Band ergänzt oder gar regelhaft überformt (Rayner et al. 2012). Die *Beatles* hatten diesen Prozess schon von 1964 bis 1966 durchexerziert; sie verschwanden im Anschluss ebenso radikal selbst von der Bühne, wie sich das *sleeve cover* des „weißen“ Albums (1968) der Konzeptkunst näherte. Haptischer blieben *The Who*, die einerseits durch ihr Outfit dem Image der *british mods* Tribut zollten, andererseits bereits ab 1964 auf der Bühne, stets während der Zugabe, ihr Equipment zerstörten und damit figurativ den Ast durchsägten, auf dem sie selbst saßen. Ein dritter Musiker, Jimi Hendrix, nutzte die Gunst der Stunde, um während Dylans *hibernation* innerhalb von nur neun Monaten an die Spitze aller *stage performer* zu gelangen (und in der Folge zum weitaus teuersten Act von Woodstock zu werden). Hendrix war noch als unbekannter Begleitmusiker nach London gelangt; er sog, bezeichnenderweise exakt parallel zur Drehphase von *Blow Up* (1966; R: Michelangelo Antonioni) in London, die Einflüsse des Design- und Mode-orientierten Swinging London auf (Metzger 2011, Savage 2015), um sie ähnlich wie Antonionis Film zur originären Vision einer avantgardistischen Massenkunst umzuformen. Auf Augenhöhe mit Janis Joplin wurde Hendrix im Sommer 1967 zum bleibenden Innovationsmoment des *Summer of Love*. Ehe ich auf das zentrale Massenereignis der Pop-Moderne in seiner *gestalteten* Form eingehe, sei auf die Regelmäßigkeit des Zusammentreffens von genuinen Antriebsmitteln wie der Musik (und, für die relevante Epoche, besonders den „bewusstseinsweiternden“ Drogen) mit einem Ereignis verwiesen, das noch real stattfinden kann, im Fall der Pop-Moderne aber öfter bereits ein virtuell *gestaltetes* ist, das in irgendeiner Weise Warencharakter annimmt, um dabei den pekuniären Aspekt durch den Image-bildenden, oder, im gelungeneren Fall, durch einen Erfolg in der Identitätsbildung

eines signifikanten Teils der Weltbevölkerung zu ergänzen oder zu ersetzen. Den Großteil meiner Chronologie des *Summer of Love* machen noch gestaltete Werkstücke im Sinne der *Art-and-Crafts*-Bewegung aus, die dem *Nadelöhr* des singulären Kunstwerks durchaus eng verwandt sind, um potenziell, wie die Prototypen am Bauhaus, in großer Stückzahl vervielfältigt zu werden; am Ende steht als Ziel die größtmögliche Zahl an „Teilhabenden“ (Abb. 6).

Etwa 30 Holzhäuser bilden den Kern der Künstlerkolonie Byrdcliffe; es ist nicht dort, sondern im nahe gelegenen Bearsville, wo der Artefakt des großen Festivals seinen Ausgang nimmt. Hier kauft der Musik-Impresario und Dylan-Manager Albert Grossmann 1963 ein Steinhaus, das Dylan des Öfteren aufsucht, um New York zu entkommen (Hoskyns 2016, S. 49–60). Hier kommt Dylan erstmals mit LSD in Kontakt; für den Moment folgenreicher ist die Begegnung mit einem ländlich geerdeten Amerika, das auf die Dignität einer lang verfolgten, hochkulturellen Tradition gründet. Noch weht der Geist der Hudson River School herüber; die *Arts-and-Crafts*-Bewegung prägt das Wohnen. An zeitgenössischen Malern scheint am ehesten Philipp Guston einer Erwähnung wert, mit Musikern vor Ort steht es ähnlich, an bekannteren Dichtern kommt ab und zu der *beat poet* Alan Ginsberg vorbei. So wird dies der Zeitpunkt für einen kompletten Rückzug und Neuanfang, aus den Ruinen von Dylans frühem, hollywoodesken *rise to the stars* sozusagen, den er mit einer Rückkehr „zu den Wurzeln“ konterkariert. Dylan schreibt an einem Roman und beginnt zu malen – diese Versuche sehen erst Jahre später das Licht der Öffentlichkeit. Entscheidend ist, dass er sich dem Resonanzboden auch des kleinsten Publikums entzieht. Ab Sommer 1965 besitzt Dylan ein Haus in Byrdcliffe, das zuvor die aus Deutschland stammende Malerin Lotte Stoehr bewohnt hatte; es geht als *Hi Lo Ha* in die Annalen ein. Dylan bricht mit Grossmann – auch das wird nicht kommuniziert. Er schneidet mit D.A. Pennebaker an Material fürs Fernsehen, das nicht gesendet wird. Dem Verharren im Status quo ein Ende setzt er mit dem Unfall auf seiner Triumph 500, der zu dem medialen Ereignis wird, das Dylan schließlich, wenn auch nur indirekt, in die Öffentlichkeit zurückholt. Heute gibt es Vermutungen, dass diese Verletzungen übertrieben worden sein könnten (Hoskyns 2016, S. 88). Die Sessions mit der noch unbekanntem Band *The Hawks*, die zu *The Band* wird, beginnen im Frühjahr 1967 und eröffnen ein neues Kapitel in der Saga Woodstocks. Dylans Image wird, neben seinen wechselhaften Auftritten, insbesondere durch die Plattencover bestimmt, die er teils nun selbst in naiver Manier malt. Klaus Theweleit hat die frühen Moment-Identitäten Dylans im permanenten „Umbau seiner Statur“ via Plattencover pointiert: Vom fahrenden Hobo zu James Dean, vom „hübschen intellektuellen Jüngling“ zur *sophistication* einer gestylten Upperclass und weiter zum frankophilen Dichter im Stil der *Nouvelle Vague* usw.

CHRONOLOGIE : THE ENDLESS SUMMER

PLATTEN FESTIVALS BILD.KUNST FILM INSZENIERTE EVENTS

- 1938 ALBERT HOFMANN (SANDOZ / BASEL) ENTWICKELT LSD-25 („ACID“) ALS SCHMERZMITTEL
- 1943 HOFMANN ENTDECKT IM SELBSTVERSUCH DIE HALLUZINOGENE WIRKUNG VON ACID
- 1953 ALDOUS HUXLEY (URSPRÜNGLICH GB) NIMMT LSD
- 1954 1956 1962 HUXLEY PUBLIZIERT DIE PFORTEN DER WAHRNEHMUNG, HIMMEL UND HÖLLE, EILAND
- 1960-1964 SCHRIFTSTELLER UND PHILOSOPHEN, U.A. TIMOTHY LEARY, MACHEN ERFAHRUNGEN MIT LSD
- 1962 MERSEYSIDE ARTS FESTIVAL, LIVERPOOLS ERSTES HAPPENING: EIN MIXED-MEDIA-EVENT
- NOVEMBER (22) 1963 ERMORDUNG JOHN F. KENNEDY
- 1964 US-UMRUNDUNG KEN KESEYS UND DER MERRY PRANKSTERS IN EINEM BEMALTEN „MAGIC BUS“
- 1964 MARSHALL MCLUHAN, UNDERSTANDING MEDIA. HERBERT MARCUSE, THE ONE-DIMENSIONAL MAN
- MÄRZ 1965 ERSTES TEACH-IN GEGEN DEN VIENAMKRIEG AN DER UNIVERSITÄT VON MICHIGAN
- 1965 ERSTE ACID-TEST-PARTY KEN KESEYS IN SANTA CRUZ/CAL., UNTER BETEILIGUNG DER GRATEFUL DEAD
- 1966 DIE US-REGIERUNG VERBIETET LSD IM GEFOLGE DES MEDIENRUMMELS UM TIMOTHY LEARY
- 1966 BEARDSLEY-AUSSTELLUNG IM VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON
- 1966 GRÜNDUNG DER BLACK PANTHER PARTY IN OAKLAND/CAL.
- MAI 1966 BOB DYLAN, BLONDE ON BLONDE
- JULI 1966 THE BYRDS, FIFTH DIMENSION
- JUNI 1966 FRANK ZAPPA, FREAK OUT!
- JULI (29) 1966 MOTORRADUNFALL BOB DYLAN'S
- AUGUST 1966 THE BEATLES, REVOLVER
- DEZEMBER (18) 1966 BLOW UP (GB, MICHELANGELO ANTONIONI)
- JANUAR 1967 THE DOORS, THE DOORS
- FEBRUAR 1967 JEFFERSON AIRPLANE, SURREALISTIC PILLOW

Abb. 6 Gestaltung: Norman Eschenfelder

- MÄRZ 1967 VELVET UNDERGROUND, VELVET UNDERGROUND & NICO
 MAI 1967 JIMI HENDRIX, ARE YOU EXPERIENCED?
 MAI 1967 FRANK ZAPPA, ABSOLUTELY FREE
 JUNI (16-18) 1967 MONTEREY POP FESTIVAL
 JUNI 1967 THE BEATLES, SGT. PEPPER'S LONELY-HEARTS-CLUB-BAND
 JULI (24) 1967 LEGALIZE POT! GANZSEITIGE ANZEIGE IN DER TIMES, LONDON
 (UNTERZEICHNER U.A. THE BEATLES)
 SEPTEMBER 1967 THE KINKS, SOMETHING ELSE
 OKTOBER (9) 1967 TOD ERNESTO „CHE“ GUEVARAS
 DEZEMBER 1967 ROLLING STONES, THEIR SATANIC MAJESTIES REQUEST
 DEZEMBER 1967 THE WHO, THE WHO SELL OUT
 DEZEMBER 1967 BOB DYLAN, JOHN WESLEY HARDING
 JANUAR (13) 1968 JOHNNY CASH IM FOLSOM PRISON
 FEBRUAR 1968 DIE BEATLES IN INDIEN BEI MAHARISHI MAHESH YOGI
 MÄRZ 1968 FRANK ZAPPA, WE'RE ONLY IN IT FOR THE MONEY
 MÄRZ (8) 1968 ERÖFFNUNG DES FILLMORE EAST IN NEW YORK CITY (SCHLIESSUNG 1971)
 APRIL (4) 1968 ERMORDUNG MARTIN LUTHER KING
 JUNI (6) 1968 ERMORDUNG ROBERT F. KENNEDY
 MAI 1968 SMALL FACES, ODGEN'S NUT GONE FLAKE
 JULI 1968 THE BAND, MUSIC FROM BIG PINK
 AUGUST 1968 BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY (FEAT. JANIS JOPLIN),
 CHEAP THRILLS
 AUGUST (23-29) 1968 CHICAGO DEMOCRATIC CONVENTION MIT RIOTS
 NOVEMBER 1968 THE BEATLES, WHITE ALBUM
 DEZEMBER (19) 1968 IF (GB, LINDSAY ANDERSON)
 MAI (8) 1969 EASY RIDER (USA, PETER FONDA)
 AUGUST (17-19, 20) 1969 WOODSTOCK ART AND MUSIC FAIR
 AUGUST 1969 BLIND FAITH, BLIND FAITH
 FEBRUAR (9) 1970 ZABRISKIE POINT (USA, MICHELANGELO ANTONIONI)
 MAI (4) 1970 KENT STATE UNIVERSITY RIOTS (VIER TOTE)
 SEPTEMBER 1970 SANTANA, ABRAXAS
 NOVEMBER 1970 THE KINKS, LOLA VS. POWERMAN

Abb. 6 (Fortsetzung)

(Theweleit 2011). Für Dylan gilt immer, was Todd Haynes in seinem Biopic *ohne* Dylan in den für Dylans *stage persona* kongenialen Titel *I'm Not There* (2007) gepackt hat: Wo ihr ein Bild von mir seht, da bin ich nicht mehr ich selbst.

5.3 Der Film

Michael Wadleighs *Woodstock* (1970) erhielt 1971 den *Oscar* als *Best Feature Documentary*. Der Film ist eine passende Illustration der Mutmaßung von Erwin Panofsky, einen *echten* Dokumentarfilm könne es gar nicht geben (Kracauer und Panofsky 1996, S. 11).

Das Ereignis Woodstock war zunächst der Triumph einer Graswurzel-Revolution, die neue Kommunikationsplattformen zur Attraktion von Interessenten nutzte: die Organe des *Underground Press Syndicate*, das zur Mitte der 60er Jahre hin organisiert war und einen Strauß bunter Blätter der *Free Press* zusammenhielt. Ab einem bestimmten Punkt der Off-Promotion des über ein Jahr entwickelten Festivalgedankens genügte dann *word of mouth*. Betrachtet man das Publikum genauer, ist als durchschnittlicher Besucher ein etwas über 20-jähriges *college kid* weißer Hautfarbe auszumachen, das die Sommerferien – es ist Mitte August – nutzt, um beim ersten großen Festival der Ostküstenregion dabei zu sein. Woodstock schickt sich an, die Besucherzahl des Festivals von Monterey (im Einzugsgebiet von San Francisco) um das mindestens 15-fache zu übertrumpfen.

Die Nähe zu New York ist ausschlaggebend für den Zulauf, der das Ereignis Woodstock freilich rasch überfordert. Nicht Hippies, *kids* kommen zu Hunderttausenden, um sich als „Wochenend-Hippies“ (Iles 2005, S. 78) zu camouflieren. Für sie, wohl oft mit dem Auto des Vaters angereist, spielt es keine Rolle, ob das Ereignis in der alten Künstlerkolonie der New Yorker *Arts-and-Crafts*-Bewegung stattfindet, ob es sich um eine unbebaute Industriebrache in Walkill handelt, oder dass man dann tatsächlich ein natürliches Amphitheater in Sullivan County, auf einer Milchfarm der Catskill Mountains, nutzt, wenige hundert Meter nördlich des Ortes Bethel und 70 Meilen weit vom echten Woodstock. Die „biblische“ Lage befördert die Geburt des Mythos; sie wird in der Ouvertüre des Films weidlich visualisiert. 20 Minuten ist Musik nur *over* zu hören, sieht man zum Motto *Goin' up the Country* Pioniere bei der Rodung des Landes, erste Siedler, archaisch anmutende Zimmermannskunst – das ikonografische Arsenal der Besiedlung des Westens, *far-off und spaced out* (Gordon 2008). „Ein Großteil der Poesie des Wochenendes [ist] schlicht geliehen“ (Schäfer 2009, S. 156).

Die Beschworung des amerikanischen Gründungsmythos bleibt Programm bis hinein in den Bildschnitt. Dylans Mitstreiter *The Band* hätten dieses Programm

gut vertreten; doch obwohl sie in Sullivan County spielen, bleibt ihre archaische Präpotenz, bleibt die Großfamilienromantik, die zukunftsweisende *Back-to-the-Roots*-Idee von *The Band* außen vor (Marcus 1998b). Überhaupt ist bemerkenswert, dass einige der angesagtesten Acts der Zeit in *Woodstock* auftreten, den Film aber nicht bereichern: *Creedence Clearwater Revival*; *Grateful Dead*; Janis Joplin; Johnny Winter; *Blood, Sweat & Tears*. Grund ist die geringe Vergütung der Filmrechte, deren Abtreten bereits jetzt, vor Ort, zu unterschreiben gewesen wäre. Hier verweigerte sich mancher Manager.

Es gehört zur Mythologie von *Woodstock*, das Unternehmen wirtschaftlich erst durch die Intervention von Warner Bros. gerettet zu wissen, die das ursprüngliche Veranstalter-Quartett für wenige Dollars um die Filmrechte erleichtern. Tatsächlich schließen die Veranstalter vor Ort einen 50:50-Vertrag mit dem Vertriebsriesen ab und forcieren den entscheidenden Verlauf noch selbst: Nicht das Festival, der Film soll die angestrebten schwarzen Zahlen der Bilanz erbringen. Daher gilt es, eine große Filmcrew vor Ort zu versammeln. Am Ende nehmen etwa 30 Kamera- und Tonleute rund um Michael Wadleigh vieles auf, nicht nur das Geschehen auf der Bühne wie daneben, sondern auch das Dahinter und Davor. So entsteht neben der *Rockumentary* umfassendes Material vom sozialen Event *Woodstock*, erfochten vom Engagement neugierig nachfragender Interviewer-Units, und insgesamt mehr einer TV- als einer filmischen Arbeitsweise zu verdanken. Beeindruckend ist die Auflistung des technischen Equipments, das die umfassende Reportage ermöglicht. An den Festivalort gebracht wurden u.a. neun Eclair-, drei Bolex- und drei ARRI-Kameras (16 mm, später aufgeblasen), vier Steadicam-Systeme *avant la lettre*, sieben Nagra-Tonaufnahmegeräte und etwa 115 000 m filmisches Rohmaterial (Bell 1999, S. 71–72). Und doch muss die kreative Leistung des Films weniger in den Aufnahmen und damit beim Regisseur Wadleigh als in der kreativen Aneignung gesehen werden, die im Lauf des Winters 1969/1970 am Schneidetisch vollzogen wird. Warner Bros., inzwischen allein im Besitz der Rechte, heuert ein Team von Cuttern an, aus dem die Namen Thelma Schoonmaker und Martin Scorsese hervorstechen. Mithilfe eines aus Frankfurt a. M. eingekauften KEM-Schneidetisches erreicht man die Aufspaltung des Filmbildes, eine lange Folge von Diptychen und Triptychen, Kaschierungen und anderen Extravaganzen des Bildformats. Der räumlichen Auflösung der Kino-Vision entspricht eine raumzeitliche Neuordnung. Entscheidender *plot point* wird das große Unwetter, das nun einen Tag früher „auftritt“; Ziel und Ergebnis ist ein rhythmisch perfekter „Spielfilm“ mit Steigerungen und Retardierungen, nach Themen geclustert, mit einer Forcierung im zweiten Teil, die das Finale am Morgen des vierten Tages/Aktes vorbereitet (chronologisch treu dagegen die *Woodstock Diaries* [TV; 1989; R: Chris Hegedus, Erez Laufer und D.A. Pennebaker]). Zeigt die erste Hälfte des

Films *commitment* gegenüber der Außenwelt, gewürzt durch drei britisch-professionelle Performances, ereignet sich nach dem Unwetter etwas komplett Neues: die *Woodstock Nation* erhebt sich (aus dem Schlamm), die Welt wird von hier aus neu gesehen. Drogenrock, Minderheitenmusik, Anti-Regierungs-Statements, der Aktivismus der Hog-Farm und andere karitative *Show-offs* gehen in der Interaktion mit dem Publikum eine äußerst attraktive Mixtur ein, zusätzlich abgesegnet vom väterlichen Landeigner und final ins Recht gesetzt durch den Vater, der in *Woodstock* ohne Verbitterung Toiletten säubert und dabei über den eigenen Sohn in Vietnam spricht. Den Abschluss bilden Hendrix' nie gehörte, tastende Töne über Bildern wie von einer bereits vergehenden, vermüllten, zerstörten Galaxie.

Woodstock geriet durch Augenzeugen-, Zeitungs- und TV-Berichte rasch zum Mythos. Diesen bediente eine Künstlerin, die selbst nicht dabei gewesen war, mit einer visuellen Metapher: Joni Mitchell schwärmte von einer „Nation“, über der sich Bomberschwaden wundersam in Schmetterlinge verwandeln. Keine andere Transzendenz hatte Präsident Woodrow Wilson im Sinn, als er das Geburtshaus Lincolns zum Nationaldenkmal erhob. Er sprach dabei von einer Nation, deren „reichste Früchte aus einem Boden wachsen, den kein Mensch bestellt hat, und unter Bedingungen, die es am wenigsten erwarten ließen“ (Marcus 1998a, S. 164). Mit *Woodstock* wurde ein Film zum dauerhaften Mo(nu)ment eines einmaligen Ereignisses, das sich selbst medial überschrieb. Erst durch sein Erscheinen auf der Leinwand errang dieses Ereignis den Status der gültigen Artikulation jugendbestimmter, „alternativer“ Kultur.

6 Coda

Für jeden Film gilt die Formel der Gestalttheorie, dass die Summe einer Gestalt mehr als die Addition aller einzelnen Teile sei. Die vielen, ja fast ausschließlich repräsentierten gesellschaftlichen Minderheiten von *Woodstock* ergeben nur im Ganzen das Panorama des umfassend Neuen. Der Werkbegriff des Gemäldes entspricht daher eher der Komposition eines Gesamtfilmes als der einzelnen Einstellung. Wird eine solche aus dem Ganzen isoliert, kann sie als *pars pro toto* für das Gesamtbild stehen, auch attraktiv wirken; hingegen wird die Gesamterscheinung, die Komposition, nicht zuletzt durch einen Wechsel des Mediums – vom Bewegt- zum Standbild – in der Tendenz auf solche Weise verfremdet.

Nichts anderes tut ein so attraktives „Standbild“ wie Caravaggios *Medusa*. Auch hier ist eine Erzählung zugerichtet auf eine singuläre, allerdings „extreme Expression“ (Hibbard 1983, S. 67) seitens des Malers, spezifischer aber, auf die viel weiter greifende Medialität von Bildern im Allgemeinen hin formuliert, die

„Repräsentation der Versenkung [ins Bild] sogar nach einem gewaltsamen Tod“ (Fried 2010, S. 63). Nicht länger ist das Ungeheuer handelndes Subjekt; vielmehr scheint jeder Betrachter gezwungen, sich angesichts der *Medusa* zu seinem Eindruck zwischen Abscheu und Mitleid zu bekennen. Dazu verhilft die Zurichtung des Bildes: Es zeigt keinen Verlauf, keine Handlung, nur mehr das Resultat der vorangehenden Mord-Tat. Wie *Woodstock* mit dem Phänomen Dylan arbeitet auch Caravaggio mit dem Mittel der erzählerischen Ellipse, und nicht zum letzten Mal, wie Rudolf Preimesberger an der *Grablegung Christi* in den Vatikanischen Museen gezeigt hat, der als zentrale Figur Joseph von Arimathia fehlt, sonst in dieser Szene obligatorisch (Preimesberger 2016, S. 73). Nimmt die Pop-Moderne ein solches Bild einmal direkt auf (was nicht sehr häufig vorkommt), tritt das Arsenal der ikonografisch eingeführten Figuren außer Kraft. Es geht allein um den Ausdruck im Ganzen, hier wohl: das überzeitliche Einfühlen und Mitleiden nicht zuletzt des Betrachters im Angesicht des Verlustes einer charismatischen Führerfigur für eine größere Gruppe von Gläubigen (vgl. Abb. 7).

Bilder bergen keine Gefahren, weil sie die Dinge nicht selbst beherbergen. Sie handeln nur davon. Ein Film wie *Amy: The Girl Behind the Name* (Amy; 2015; R: Asif Kapadia) handelt von den Gefahren, denen eine junge weiße Soulsängerin ausgesetzt ist, die ungeheuren Erfolg hat und von diesem Erfolg weiß. Das Medium, das von diesem Erfolg erzählt, ist in erster Linie der Handyfilm, für den Amy Winehouse im privaten Rahmen anscheinend unaufhörlich zur Verfügung stand. Viele Protagonisten des *Summer of Love* trieben ihre Selbstdarstellung im Medium ähnlich bewusst auf die Spitze und erlitten am Ende ähnliche Konsequenzen: *Feast of Friends* (1968; R: Paul Ferrara), der eigenproduzierte Film der *Doors*, ist dafür ein markantes Beispiel, zuletzt auch die Dokumentation *Janis: Little Girl Blue* (2015; R: Amy Berg).

Caravaggio malt mit der *Medusa* – etwa zeitgleich mit dem *Knaben, von einer Eidechse gebissen*, der den gleichen Effekt aufweist – erstmals einen seiner dezidiert „unentschiedenen“ Momente – das, was die neoformalistische Filmwissenschaft eine *dangling cause* nennt, ein schwebendes, noch nicht entschiedenes Innehalten der Erzählung, die sich von hier aus in diese oder jene Richtung entwickeln kann. Die *Medusa* zeigt eine heftige Emotion, insbesondere das Entsetzen über die eigene Verwundbarkeit, den unmittelbar bevorstehenden Tod. Unbezweifelbar da ist aber immer noch auch die Inversion des *orrore* – der Schrecken, den das Ungeheuer einmal selbst verbreitete. Die Begründung ist bereits eine andere, aber vom Bild geht dieser Horror immer noch aus – gleichsam verdoppelt.

Mit Michael Fried möchte ich von hier aus von einer Theorie zweier Handlungsmomente ausgehen, die Caravaggio in der *Medusa* zueinandergesellt hat. Im

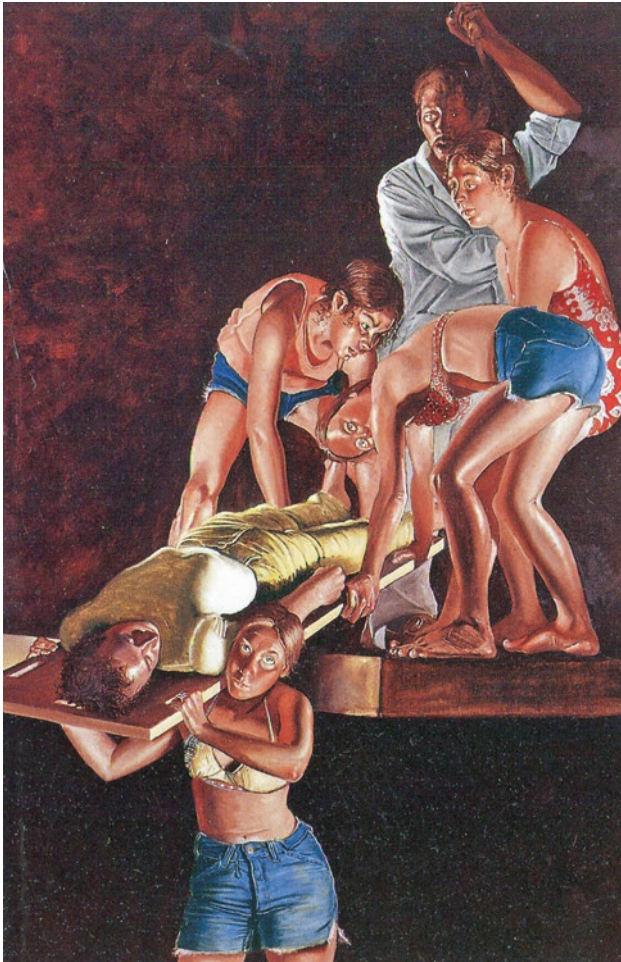


Abb. 7 Alfred Leslie: *The Killing Cycle, No. 6 – The Loading Pier* (1975). (Aus Lucie-Smith 1994, S. 209)

Zusammenhang mit dem *Knaben, von einer Eidechse gebissen* spricht Fried erstmals von einer *immersiven* Tendenz des Bildes – der Maler zieht uns durch ein außergewöhnliches Ereignis dauerhaft in das Bild „hinein“ – und einen *spekulativen* Moment, indem der Künstler sich selbst als *painter-viewer* einbringt, indem

er das Fried verfolgte Prinzip des *right-angle-self-portrait* variiert; des Malers, der sich selbst im Akt des Malens im Spiegel erblickt und porträtiert (Fried 2010, S. 39–51); mit anderen Worten, diesen Bildern Caravaggios haftet – durchaus dominant – eine medien- und eine selbstreflexive Ebene an. Mit einer weiteren Beobachtung Frieds lässt sich das an der *Medusa* stützen. Die Idee gilt einem vom mythischen Kern abgesetzten Fakt: Bei Caravaggio fixiert die Medusa den Betrachter nicht länger, ihre Pupillen sind bereits leicht nach unten gerutscht, der Blick ist im Begriff zu brechen (Fried 2010, S. 115 f.). Der Blick des/der Bösen war zum „bösen Blick“ geworden, der seinen Fluch auf den Betrachter übertragen kann: dies ist die kulturträchtige Geschichte des *malocchio* (Hauschild 1982). Bei Caravaggio geschieht dagegen Neues: Das apotropäische Moment wird durch die Senkung des Blicks gebrochen und ins *Live-Hafte* gewendet. Was hat die Medusa als Handelnde nun vor sich? Nichts. Sie ist nur noch auf dem Weg, zum abgeschnittenen Kopf, zur amorphen Masse, bestenfalls zum angeblickten Bild zu werden. Den Topos hebt Fried hervor; er unterstreicht ihn mit dem Verweis auf Caravaggios *Holofernes-Enthauptung* durch eine Judith, die, anders als Artemisia *Judith*, nicht freudig erregt, vielmehr angeekelt und doch auch sexualisiert erscheint. Nicht allein die Fixierung des spektakulär Momenthaften ist wesentlich, sondern auch die Delegierung der medialen Aufmerksamkeit. *Severing*, das *Abschneiden*, wird von Fried verstanden als „eine extreme Form von Spekularität“, und damit auch als Reverenz an das „Dahinter“ des Bildes, den Maler, seine Ausrüstung, seine Modelle, sein Studio“ und damit die „innere Struktur der Kunst der Malerei“ (Fried 2010, S. 206).

Drama und Rettung manch traditionell verstandener Kunstgeschichte ist der Rückzug auf das Historische. Fasst man Caravaggios Bildkunst unter dem Begriff des Populären, eines *Pop*, der noch ein Publikum des 21. Jahrhunderts zu packen vermag, tritt zu den beiden zentralen Aufgaben einer Bildwissenschaft eine andere hinzu: der unmittelbare Schock des ästhetischen Erlebens, die distanzierende Literalisierung (das „Lesen“ der bildlichen Information), zuletzt die historisierende Einordnung. Hier ist Caravaggio dem Kino ganz nahe. Es bliebe weiter zu begründen, warum die historische Figur dabei im Hintergrund verbleiben kann. Vorerst, mit Sibylle Ebert-Schifferer: „Im Verlaufe dieses Prozesses der Marktbildung sollte dann in der pekuniären und ästhetischen Wertschätzung der Stellenwert der Komposition zugunsten der Reputation des Malers schwinden“ (Ebert-Schifferer 2012, S. 103). Wie für manchen Nachfolger im spektakulären Mediengeschäft kann eine allzu enge Koine von Künstler und Werk dem Menschen geradezu tödlich werden. Dafür ist Caravaggio ein frühes Beispiel. Zwingend an die biografische Referenz gebunden erscheint die Übersetzung ins Mediale nicht.

Ein letztes Beispiel, ein scheinbar unspektakuläres Gemälde, so wenig auffällig, dass es vielleicht des *labelings* mit dem Namen Caravaggios bedarf, um zum Stadium genauerer Lektüre zu gelangen: die *Wahrsagerin* im Louvre (Abb. 8).

Caravagesk erscheint auf den ersten Blick lediglich das Streiflicht, das einen sonst unauffälligen Farb-Raum anfüllt. Es handelt sich um eine Genre-Szene mit zwei Personen, die als solche figurenreichere Nachfolger gefunden hat (Treves 2016, Kat. Nr. 6). Der Clou der Erzählung ist, dass die Frau (in der Literatur oft eine „Zigeunerin“) dem Mann scheinbar die Zukunft voraussagt, in einem zweiten Handlungsmoment aber einen Diebstahl begeht, indem sie ihm einen – heute selbst im Museum kaum noch sichtbaren – Ring vom Finger streicht. Der zutrauliche Augenkontakt der beiden Figuren kaschiert den kriminellen Akt, eines der frühen Mini-Dramen Caravaggios, das sich medial nur uns eröffnet, dem distanzierten, dafür umso aufmerksameren Publikum. Jonathan Crary beschreibt in seiner Studie zur *Aufmerksamkeit* in der Kultur der Moderne ein für das letztendliche Verstehen des Bildes notwendiges *Double-entendre*: „Bei Caravaggio findet



Abb. 8 Caravaggio: *Die Wahrsagerin* (1594–1600); Paris, Louvre

ein intensiver optischer und taktiler Kontakt statt, ein reziprokes Engagement im Handlungs-, im *transaktionalen* Charakter der Begegnung, das vom Wechselspiel sozialer, libidinaler und ökonomischer Differenz erfüllt ist. Die auffälligste Übereinstimmung zeigt wohl der junge Edelmann, der die eine Hand entblößt hat und mit der anderen, bekleideten, den Handschuh hält. In der *Wahrsagerin* bietet dieser hitzige Jüngling seine Handfläche einer Frau dar, für welche die Hand zu einem Feld wird, auf dem ein Leben von Begehren und Verlust schicksalhaft eingeschrieben ist“ (Crary 2002, S. 95; Herv. i. O.). Ist dies anders zu verstehen denn als Ausgangspunkt zu einem Film, der noch im Nadelöhr des Bildes steckt?

Literatur

- Bal, Mieke. 2002. Preisgabe der Autorität oder Plädoyer gegen den Begriff der Intention. In Mieke Bal, *Kulturanalyse*, 295–334. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bal, Mieke. 2016. *Lexikon der Kulturanalyse*. Wien und Berlin: Turia + Kant.
- Bell, David. 1999. (Hrsg.). *Woodstock. An Inside Look at the Movie That Shook up the World and Defined a Generation*. Los Angeles: Wiese.
- Crary, Jonathan. 2002. *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Crow, Thomas E. 2014. *The Long March of Pop. Art, Music and Design 1930–1965*. New Haven: Yale University Press.
- Ebert-Schifferer, Sibylle. 2012. *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk. Überarbeitete Auflage*. München: C.H. Beck.
- Forster, Peter et al. 2016. (Hrsg.). *Caravaggios Erben. Barock in Neapel* [Ausstellungskatalog]. München: Hirmer.
- Fried, Michael. 2010. *The Moment of Caravaggio*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fried, Michael. 2016. *After Caravaggio*. New Haven: Yale University Press.
- Friedlaender, Walter. 1955. *Caravaggio Studies*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gordon, Alastair. 2008. *Spaced Out. Radical Environments of the Psychedelic Sixties*. New York u. a.: Rizzoli.
- Grunenberg, Christoph. 2005. (Hrsg.). *Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. [Ausstellungskatalog]. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Harten, Jürgen, und Jean-Hubert Martin. 2006. (Hrsg.). *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung* [Ausstellungskatalog]. Ostfildern: Hatje-Cantz.
- Hausschild, Thomas. 1982. *Der böse Blick* [Überarb. Aufl.]. Berlin: Mensch und Leben.
- Havers, Richard, und Richard Evans. 2009. *Woodstock. Three Days of Peace and Music*. London: Compendium.
- Hibbard, Howard. 1983. *Caravaggio*. London: Thames and Hudson.
- Hoskyns, Barney. 2016. *Small Town Talk. Bob Dylan, The Band, Van Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix & Friends at Woodstock*. London: Faber & Faber.
- Iles, Chrissie. 2005. Flüssige Träume. In Grunenberg 2005, 67–81. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Kracauer, Siegfried, und Erwin Panofsky. 1996. *Briefwechsel*. Berlin: Akademie Verlag.

- Krämer, Rebecca. 2016. Caravaggios Erben. Bildzitate und Künstlergemeinschaft als Programm. In Forster et al. 2016, 145–161.
- Krüger, Klaus. 2006. Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform in Caravaggios Frühwerk. In Harten und Martin. 2006, 24–35.
- Lucie-Smith, Edward. 1994. *Amerikanischer Realismus*. Leipzig: Seemann.
- Makower, Joel. 1989. *Woodstock. The Oral History*. New York u.a.: Doubleday.
- Marcus, Greil. 1998a. *Mystery Train. Rock 'n' Roll als amerikanische Kultur*. Berlin: Rogner&Bernhard bei Zweitausendeins.
- Marcus, Greil. 1998b. *Basement blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika*. Berlin: Rogner&Bernhard bei Zweitausendeins.
- Martin, Jean-Hubert, et al. 2006. (Hrsg.). *Maler. Mörder. Mythos. Geschichten zu Caravaggio*. Berlin: Hatje Cantz.
- Metzger, Rainer. 2011. *Swinging London. The Sixties. Leben & Kultur 1956–1970*. Wien: Brandstätter.
- Preimesberger, Rudolf. 2016. Frühe Erben. Giovanni Baglione und Giovanni Vincenzo Forlì im Pio Monte della Misericordia. In Forster et al. 2016, 67–87.
- Rayner, Geoffrey et al. 2012. *Pop! Design Culture Fashion 1956-1976*. Woodbridge, Suffolk: Acc Art Books.
- Savage, Jon. 2008. *Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875–1945)*. Frankfurt a. M. und New York: Campus.
- Savage, Jon. 2015. *1966. The Year the Decade Exploded*. London: Faber & Faber.
- Schäfer, Frank. 2009. *Woodstock. Die Legende*. St. Pölten u. a.: Residenz.
- Strong, Martin C., und Brendon Griffin. 2008. *Lights, Camera, Soundtracks. The Ultimate Guide to Popular Music in the Movies*. Edinburgh: Canongate.
- Suckale, Robert. 2003. Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder [1977]. In *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hrsg. Suckale et al., 15–58. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Theweleit, Klaus. 2011. Bob Dylan – Bits and Pieces. In *How does it feel. Das Bob-Dylan-Lesebuch*, hrsg. Klaus Theweleit, 191–224. Berlin: Rowohlt.
- Traves, Letizia et. al. 2016. *Beyond Caravaggio* [Ausstellungskatalog]. London: National Gallery.
- Wenders, Wim. 1986. Monterey Pop [1970]. In *Emotion Pictures*, hrsg. Wim Wenders, 80–81. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Winkler, Hartmut. 2004. *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



Depräsentieren: Auf der Suche nach der Gegenwart des Computers

Jan Distelmeyer

1 Einleitung

Wir leben in den Ausläufern eines gewaltigen Widerspruchs. Beim Tippen dieses Satzes in eine Form jener Maschinen, um die es dabei geht, frage ich mich unwillkürlich, wie ich hier „wir“ schreiben kann. Vielleicht so: als das verzerrte Echo einer Rhetorik, die Allgemeinheit anstrebt, wenn von dem „digitalen Zeitalter“ (Mitchell 2008, S. 196; Lanier 2015) die Rede ist, von der „digitalen Welt“ (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2016; Beckedahl und Lüke 2012, S. 12) von „our world“ der „networks and media environments“ (Hansen 2015, S. 24) oder von „der Technosphäre“ (Hörl 2016, S. 43). Nichts soll sich diesem Anspruch der Epoche entziehen. Mit diesem konstruierten Wir beginne ich, wohl wissend, wie viele Unterschiede und Alternativen unsichtbar werden, damit eine bestimmte technische, kulturelle, ökonomische und mythische Entwicklung als Zeitbestimmung, Weltstandard und alles umfassende Kraft bestätigt werden kann.

Der Widerspruch, den ich damit ansprechen will, betrifft die gegenwärtige An- und Abwesenheit des Computers. Seine Omnipräsenz scheint gleichbedeutend mit seinem Verschwinden zu sein. Während einerseits eine Allgegenwart vorbereitet, angelegt und diskutiert wird, was in Begriffen wie *Ubiquitous Computing*, *Internet of Things*, *Ambient Intelligence* oder *Smart Environments* zum Ausdruck kommt, wird zugleich auf eine Unmerklichkeit eben jener Technologie gesetzt, die diese Omnipräsenz ausmacht. Welche Politiken, welche Formen zielgerichteten Handelns werden damit möglich?

J. Distelmeyer (✉)
Potsdam, Deutschland
E-Mail: distelm@uni-potsdam.de

Die besondere Kombination von „Unsichtbarkeit und Zuhandenheit“ (Sprenger 2015, S. 115) seit den ersten Schritten der Entwicklung sogenannter *Calm Technologies* ist bekannt, und ein besonders schönes Beispiel der Unmerklichkeit des allgegenwärtig Wirkenden lieferte Steve Jobs mit seiner Abschiedsvorstellung. Als er am 6. Juni 2011 in seinem letzten öffentlichen Auftritt als Apple-Vorstandsvorsitzender den Service *iCloud* in San Francisco vorstellte, pries Jobs die Autonomie einer Technik, die wir nicht zu verstehen und nicht mal zu bedienen brauchen: „Because all these new devices have communications built into them. They can all talk to the cloud whenever they want. [...] And now everything’s in sync with me not even having to think about it. I don’t even have to take the devices out of my pocket. I don’t have to be near my Mac or PC. [...] And so everything happens automatically and there’s nothing new to learn. It just all works. It just works“ (zit. n. Dayaratna 2011).

Das Populäre entzieht sich, um populär zu werden. Von den ersten Plänen eines *Ubiquitous Computing* bis zu aktuellen Vorstellungen „intelligenter“ Umgebungen wirkt – gerade in „den Texten der Entwickler“ – die „Betonung von Allgegenwart und Unsichtbarkeit“ (Adamowsky 2015, S. 245). Diese Rhetorik zeigt, dass der Zusammenhang von Omnipräsenz und Verschwinden hier in keiner Weise als verstörender Widerspruch wirkt. Er wird vielmehr als Garant einer bestimmten Effektivität gedacht und vorangetrieben.

Bemerkenswert ist an diesem Hoffen auf eine Technologie, die nicht auf unser Beobachten oder Be-Greifen angewiesen sein wird, sondern deren Funktionalität sich gerade durch die Abwesenheit etablierter Zugänge und Subjekt-Objekt-Verhältnisse auszeichnen soll, dass diese Vorstellungen nicht allein von einer Industrie produziert werden, die mit einem nachvollziehbaren Interesse an solchen Hoffnungen identifiziert werden kann. Auch im medienwissenschaftlichen Diskurs um Fragen wie Techno-Ökologie und -Intimität ist dieses Denken präsent: z. B. in der „Sinnverschiebung des Ökologischen“, bei der die Technosphäre als „Explosion umweltlicher Handlungsmacht“ nunmehr „das absolute Jenseits allen Zwecks“ offenbare (Hörl 2016, S. 44); in der Abschaffung eines objektzentrierten Modells von Medien zugunsten eines „environmental one“ als Kennzeichen von „twenty-first-century-media“ (Hansen 2015, S. 210); sowie in dem Versuch, die „Medialität einer paradoxalen Nähe“ als „Post-Interface“ zu bezeichnen (Andreas et al. 2016, S. 12).

Es geht um viel in diesem Zusammenhang von Technik-Entwicklung und Medienwissenschafts-Diskurs, und mir scheint, dass hier sehr grundsätzlich nicht nur die (auch politischen) Fragen des Technischen verhandelt werden müssen, sondern ebenso die Standpunkte der Medienwissenschaft und deren Ziele.

Eine Revision des Denkens ist ja auch eine Forderung der Debatte um Medien-Ökologie.

Mich interessieren hier zwei Probleme, die aus der Durchsetzung jener Betonung von Allgegenwart und Unsichtbarkeit zu folgen drohen: Zum einen ist dies der Eindruck, man habe es bei dieser Form des Technischen mit einer Art Naturgewalt, einer magischen oder göttlichen Instanz zu tun, worauf ich später noch zurückkommen möchte. Zum anderen ist dies die drohende Eilfertigkeit eines Denkens, das bereits komplett mit/in einer Zukunft operiert, an deren aufwendiger Konstruktion es somit auch dadurch beteiligt ist, als das eine Beschäftigung mit gegenwärtigen Verhältnissen (oder gar der jüngsten Vergangenheit) nicht mehr ganz satisfaktionsfähig erscheint. Futur Perfekt *forever*: Wir werden immer schon ganz vorne gewesen sein.

Beide Probleme gehören zusammen, stärken sich gegenseitig z. B. durch eine Betonung ewiger Neuheit (*New Media*) und Immaterialität (Bits statt Atome) dessen, was ich als das mythische Digitale mit dem Neologismus Digitalität ein wenig auf Abstand zu halten versuche (vgl. Distelmeyer 2012, 2017). Im Sinne dieser Mythologie, deren Mantra Wendy Chun (2011, S. 94, 2016, S. 73) mit Ursula Frohne als „to be is to be updated“ auf den Punkt gebracht hat, erscheint eine zeitgemäße Beschäftigung mit der (All-)Gegenwart des Computers als eine, die das Unmerkliche, Eingebettete, Vernetzte anpeilt und dabei eine radikale Verabschiedung von Konzepten wie Interaktion und Interface konzediert.

Das Cover der Zeitschrift *Interactions* vom November 2016 zeigt es an (Abb. 1). Hier wird die, wie es dann im Leitartikel heißt, „era of human-computer interaction“ schlicht zugunsten einer „era of human-computer integration“ (Farooq und Grudin 2016, S. 27) ausgestrichen.¹

Der erklärte Abschied – „no longer a delimited temporal object that we engage with focally through an interface such as a screen, media become an environment that we experience simply by being and acting in space and time“ (Hansen 2013, S. 73) – trifft zwei sehr unterschiedliche Konzepte. Der Interaktionsbegriff ist in Bezug auf Computer seit jeher problematisch gewesen, weil er ein Miteinander, ein wechselseitiges Reagieren, auf klar vorgeschriebene Funktionen „„kybernetisch“ gedachter Regelkreise“ (Neitzel und Nohr 2006, S. 15) reduziert. Ungleich hilfreicher hingegen ist der Interface-Begriff.

¹Integration erklärt der Leitartikel von Umer Farooq und Jonathan Grudin (2016, S. 27) als „partnership or symbiotic relationship in which humans and software act with autonomy, giving rise to patterns of behavior that must be considered holistically“. Hier lebt ein weiterer symptomatischer Widerspruch: der einer kybernetisch vernetzten Unabhängigkeit.



Abb. 1 Wende zur Vereinigung: das Cover der Zeitschrift *Interactions* Nov/Dez 2016

Ich möchte ihn hier in seiner unterschätzten Komplexität stärken, um zu zeigen, wie wertvoll er für die Diskussion der historischen, aktuellen und auch zukünftigen Gegenwart des Computers sein kann. Er führt seit dem späten 19. Jahrhundert zu Fragen der Energieübertragung und insbesondere seit den frühen 1980er Jahren zu Erscheinungsformen, die bis heute zu den wirkmächtigsten Politiken des Populären gehören: die Leit- und Weltbilder von Interface-Inszenierungen, die Blockbuster der operativen Bilder auf unzähligen Screens.

2 Interfaces: von Leitfähigkeit zu Leitbildern

Der Interface-Begriff, der zugunsten einer neuen Ökologie, Integration und Intimität verabschiedet sein soll, meint ganz bestimmte Verbindungsprozesse: Human Computer Interfaces, die zumeist in Form von Bildschirminsenzenierungen vor uns treten, um uns eine programmierte Beziehung zu den computerbasierten Geräten zu erlauben. Diese Form vorgesehener Subjekt/Objekt/Technik-Beziehung, so heißt es, werde den neuen unmerklichen Vernetzungen und der Autonomie agierender Apparate nicht gerecht. Der durch „digitale Medien“ betriebene „Distanzabbau“ und deren „Unscheinbarkeit in Form sensorischer Umgebungen und intuitiver Usability“ hänge mit der „zunehmenden Auflösung des historischen Konzeptes des Interface als klar definierbarer Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine“ zusammen, dem „Unschärfe“ attestiert wird (Andreas et al. 2016, S. 11 f.).

Die Unschärfe resultiert jedoch aus einem Alltagssprachlichen Gebrauch, der den Begriff nicht ganz erfasst. Interfaces stellen in unterschiedlicher und miteinander wirkender Form Verbindungen her zwischen (a) Hardware und User, (b) Hardware und Hardware, (c) Hardware und Software, (d) Software und Software sowie (e) Software und User. Es ist diese fünfte Form von Interfaces, die nach der Zählung und Einschätzung von Florian Cramer und Matthew Fuller (2008, S. 149) als Graphical User Interface so oft mit dem komplexeren Interface-Begriff verwechselt wird: „symbolic handles, which, in conjunction with (a), make software accessible to users; that is, ‚user interfaces‘, often mistaken in media studies for ‚interface‘ as a whole“.

Diese missverständliche Reduktion des Interface-Begriffs, dessen unterschiedliche Aspekte Wulf Halbach (1994, S. 169) als Hardwareschnittstellen, Softwareschnittstellen, Hardware-Software-Schnittstellen und Mensch-Maschine-Schnittstellen zusammengefasst hat, ist schon an sich problematisch. Das verschärft sich allerdings noch, wenn die Begründung dieses „historischen Konzeptes“ ernst genommen wird. Die Einführung und Förderung der Bezeichnung

„interface“ durch die Physiker James und William Thomson seit Ende der 1860er Jahre folgte dem Wunsch, Formen von Verbindungen in Natur *und* Industrie zu beschreiben (Schaefer 2011, S. 166; Hookway 2014, 59–79). Der Interface-Begriff ihres Forschungszusammenhangs, der für die Geschichte der Telegrafie bedeutend wurde, bezog sich auf Verbindungen, die Transmissionen von Energie ermöglichen (Schaefer 2011, S. 169). „The interface“, so Branden Hookway (2014, S. 59) mit Bezug auf diese historische Begriffsdimension, „would define and separate areas of unequal energy distribution within a fluid in motion, whether this difference is given in terms of velocity, viscosity, directionality of flow, kinetic form, pressure, density, temperature, or any combination of these. From difference the interface would produce fluidity.“

Hinsichtlich solcher Fragen von Leitfähigkeit und Übertragung verband William Thomson, der spätere Baron Kelvin, in einem Brief an George Gabriel Stokes vom 9. Dezember 1884 den Begriff des Interface mit dem des Mediums: „By ‚interfacial wave‘ I mean a wave which runs along the interface, and of which the amplitude diminishes logarithmically according to distance from the interface in each or either medium“ (zit. n. Wilson 1990, S. 575).

Daraus folgt, dass mit dem Interface-Begriff sehr viel erschlossen werden kann, was die historische, aktuelle und künftige Gegenwart von Computer-Technologie ausmacht. Mit ihm können zunächst die „inneren“ Prozessualitäten des Computers beschrieben werden, das Fließen von elektronischen Impulsen und Organisieren von Schaltzuständen, deren Gesamtheit Hartmut Winkler (2004, S. 213) als „innere Telegrafie“ des Computers bezeichnet hat. Davon ausgehend und diese Prozesse erweiternd führt die Frage nach Interfaces zu Vermittlungsprozessen zwischen Mensch und Maschine und zu all jenen Vernetzungen, die – unmerklich oder nicht – Computer und Dinge verbinden. Der Weg zur Medialität des Computers führt so oder so über Interfaces. Und der Vorteil des Interface-Begriffs ist dabei, dass er stets auch an die Materialität dieser Vernetzungen gemahnt, an das Wirken von Programmierung und Elektrizität einer Integration, die sehr spezifische technische Bedingungen hat (Distelmeyer 2017, S. 40–45).

Zu diesen Bedingungen gehören weiterhin auch jene Verbindungen, die operativ mit den diversen Formen des Computers eingehen. Mark B. Hansens (2015, S. 162) Beschreibung von „twenty-first-century media“ benennt es: „Thus, well before we even begin to use our smart phones in active and passive ways, the physical devices we carry with us interface in complex ways with cell towers and satellite networks; and preparatory to our using our digital devices or our laptops to communicate or to acquire information, the latter engage in complex connections with wireless routers and network hosts.“ So wichtig der Verweis

auf die „stille“ Arbeit der Geräte untereinander ist, die eben Interface-Prozesse sind, so wichtig ist auch der zweite Aspekt, der hier allerdings keiner weiteren Beschreibung wert ist: dass und wie wir *our smart phones* oder *our laptops* benutzen.

Gerade hier, an der Stelle unseres mannigfaltig vorbereiteten Umgehens mit dazu angelegten Gebrauchsoberflächen, erweisen sich die Politiken der Interfaces als wirkmächtige Politiken des Populären. Die gegenwärtige Intensivierung gleichsam eingebetteter Interfaces, die mich z. B. dank RFID-Chips und diverser Sensoren nicht mehr als „User“ anrufen und konstruieren, läuft parallel zu einer Extensivierung der Präsenz von User Interfaces, die genau das tun: mich adressieren, einplanen und unterrichten, was ich wie (nicht) tun kann und wie dadurch mein Verhältnis zur computerisierten Welt zu verstehen sein mag. Ganz zu schweigen davon, dass auch Programmieren – insbesondere dank „höherer Programmiersprachen“ – ein Interface-Agieren ist und infolgedessen der Unterschied „between users and programmers“ nicht zuletzt „an effect of software“ (Chun 2004, S. 38).

User Interfaces, von der Gesten- über die Sprachsteuerung bis zu Gebrauchsoberflächen zum – um es mit einer *Windows*-Reklame von 2013 zu sagen – Tippen, Wischen, Drücken, Klicken, prägen noch immer Mensch-Computer-Verhältnisse. Sie von dem Radar einer Medienwissenschaft zu nehmen, der es um die Beschreibung, Analyse und Kritik einer Kybernetisierung der Welt geht, wäre mehr als voreilig. Nicht nur weil die Inszenierungen von Verhältnissen über User Interfaces andauert, sondern auch, weil die Analyse ihrer Eigentümlichkeit zentrale Merkmale des Computers zu erschließen hilft.

Noch einmal anders zu den User Interfaces und sogar zu ihren augenfälligsten Ausformungen als Graphical User Interface zurückzukehren, ist also alles andere als eine Retourkutsche. Sie eingedenk der weiter reichenden Komplexität des Interface-Begriffs zu fokussieren, hilft dabei, an eine Spezifik des Computers zu erinnern: an die Programmierbarkeit zur Zweckmaximierung jenes „general-purpose computer“ (Haley 1956, S. 6). Eben darauf, auf „programmierbare Zweckbestimmung“ (Coy 1994, S. 19), setzt jede Form rechnerbasierter Vernetzung, die wie z. B. das „Citizen Sensing“ in programmierten Umgebungen und programmierten Partizipationsformen „smarter“ Städte (Gabrys 2015, S. 633–637) Teil hat an der „environmentalen Kontrollkultur“ (Hörl 2016, S. 36). Und genau das, programmierbare Zweckbestimmung, zeigte sich als Problem und „Verwundbarkeit“ einer „Gesellschaft, die sich zunehmend digitalisiert“, als der Hackerangriff mit dem Verschlüsselungstrojaner „Wanna Cry“ Mitte Mai 2017 etwa 200 000 Computersysteme in 150 Ländern neuen Zwecken unterstellte.

3 Operative Bilder

Das Besondere jener Bilder, zu denen wir uns klickend, tippend, wischend, drückend und verstehend in Beziehung setzen, ist ihre Operativität. Ich wende damit das Konzept der operativen Bilder, mit dem sich Harun Farocki seit Ende der 1990er Jahre immer wieder auseinandergesetzt hat, in Richtung von Interface-Inszenierungen.

Diese computerisiert-operativen Bilder (re-)präsentieren nicht nur als Zeichen, die ikonisch oder symbolisch etwas zur Darstellung bringen. Vielmehr sind sie auch an einer Realisierung des Angezeigten/Versprochenen beteiligt, indem sie immer schon indexikalisch sind. Sie legen notwendig eine Spur in die innere Prozessualität des Rechners. Wie der Index nach Peirce (1986, S. 199) „mit seinem Objekt physisch verbunden“ ist, sind diese Interface-Zeichen physisch mit der internen Telegrafie des Computers verknüpft. Nur dadurch können sie gewährleisten, was Interaktion mit dem Computer genannt wird: befehlen und gehorchen.

Touchscreens zeigen es an: An den mit operativen Bildern belegten Stellen dieser Oberflächen kommt es durch Berührung zu veränderten elektrischen Spannungsverhältnissen bzw. Kapazitäten, wodurch die den operativen Bildern zugeschriebenen Befehle/Programmabläufe gestartet werden. Diese Indexikalität dank Interface-Schaltungen – Strom fließt! – bezeugt zugleich den besonderen Status des Visuellen im Taktile. „[T]ouchscreen technology invites one to touch in order to see“ (Verhoeff 2012, S. 84) – handelsübliche Touchscreens können eben „nicht blind von einem geübten Nutzer verwendet werden“, weil „visuelle Unterstützung seiner Oberfläche zwingend erforderlich ist“ (Kaerlein 2013, S. 15) (vgl. Abb. 2).

Operativ sind diese Bilder, die uns z. B. als App-Zeichen in den omnipräsenten Rasteranordnungen der *Homescreens* von Smartphones und Tablets, als *Launchpad* in Mac-Betriebssystemen seit 2011, als die Kacheln von *Windows 8* (2012) und *Windows 10* (2015) oder als *Activities Overview* im Linux-Interface *Gnome 3* seit 2011 erwarten, gerade durch eine Indexikalität, die auf unser Zutun angewiesen ist. Harun Farocki hatte operative Bilder als solche Bilder beschrieben, „die im technischen Vollzug aufgehen, die zu einer Operation gebraucht werden“ (Farocki 2004, S. 61). Bilder, die z. B. „industrielle Produktionsabläufe kontrollieren, die architektonische Vermessungsdaten in Algorithmen umwandeln, die Autos, Roboter oder Drohnen steuern“ (Eschkötter



Microsoft

Start

acer

Acer Aspire S7

Tippen, wischen, drücken, klicken.

Ganz einfach und intuitiv – viel Spaß mit Windows 8
und unzähligen neuen Windows-Apps.

 Windows 8

© 2013 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten. Namen und Produkte anderer Firmen können eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Rechteinhaber sein. Apps aus dem Windows Store.

Abb. 2 „Touch in order to see“ – Werbung für *Windows 8* von 2013

und Pantenburg 2014, S. 207) und also „zu operativen Zwecken [...] und zu keiner Erbauung oder Belehrung“ (Farocki 2004, S. 61) entstanden sind.²

Im letzten Punkt jedoch unterscheiden sich die operativen Bilder der Interface-Inszenierungen ein wenig von jenen operativen Bildern, denen sich Farocki gewidmet hat. Auch wenn sie nicht im klassischen Sinne zur „Erbauung“ dienen und vielleicht auch darum bis heute kaum Analysen der mit Bildern befassten Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften oder den Feuilletons provozieren,³ weil sie eben als Werkzeuge unterschätzt werden, dienen sie dennoch in gewisser Weise einer „Belehrung“. Sie sind Teil der Einübung „impliziten Wissens“ (Ernst und Schröter 2017).

Die operativen Bilder der Interface-Inszenierungen zeigen an, was mit ihnen zu tun ist und dementsprechend was der Computer als universelle Maschine je für uns sein kann/soll. Diese Interfaces adressieren und konstruieren uns und unser Verhältnis zu Computern. Sie fragen nach und nennen uns bei unserem Namen, sie rufen uns an mit Dialogfenstern, Warntönen und personalisierten Bezeichnungen. Und sie bereiten Computer auf uns vor, indem wir in Form von eingeplanten Steuerungsoptionen und Handlungsräumen angelegt werden.⁴

Interface-Inszenierungen bilden darum nicht nur Schwellen zwischen Mensch und Computer aus: Sie sind zugleich Ausdruck dafür, wie hier Mensch, Computer und ihre wechselseitigen Beziehungen gedacht werden und zu verstehen sind. Branden Hookway (2014, S. 12) unterstützt diese Perspektive, der zufolge das Interface eben nicht nur definiert ist, sondern auch aktiv definiert, was der Mensch und was die Maschine ist.

Zu den ideologischen Qualitäten dieser operativen Bilder zählen aber nicht nur derartige Selbst- und Weltbilder, die von Cynthia und Richard Selfe (1994, S. 486) mit Blick auf die Desktop-Metapher schon 1994 als „constituted by and for white middle- and upper-class users“ diskutiert worden sind. Das Einzigartige

²Hierin unterscheiden sich operative Bilder von der „operativen Bildlichkeit“, die Sybille Krämer (2009, S. 95) auf dem Weg zu einer Diagrammatologie mit dem Fokus auf „Schriften, Diagramme[n] bzw. Graphen sowie Karten“ bestimmt hat. Operative Bilder meinen bei Harun Farocki durchaus eben jene „Gebrauchsbilder“ im „Kontext ferngesteuerten Bildhandelns“, die Sybille Krämer (2009, S. 95) „nicht zum Phänomen der operativen Bildlichkeit“ zählt.

³Ausnahmen bilden hier u. a. die Arbeiten von Christian Ulrik Andersen und Søren Pold (2012), Margarete Pratschke (2008), Lev Manovich (2013), Marianne van den Boomen (2014) sowie Florian Hadler und Joachim Haupt (2016).

⁴„Interfaces and operating systems“, hat Wendy Chun (2013, S. 67–68) diese sehr konkrete Subjektconstitution beschrieben, „produce ‚users‘ – one and all“.

dieser immer noch unterschätzten operativen Bilder liegt ja darin, dass sie Aktivitäten (an-)leiten, an denen sie teilhaben. Als inszenierte Schwellen vermitteln sie zwischen uns und, im ersten Schritt, einem Prozessor, dessen arbeitsteilig funktionierenden „Schaltnetze“ von einem Programm auf „das zu lösende Problem“ eingestellt werden (Winkler 2016, S. 259). Daraus folgt, dass ihre vollkommen arbiträre ästhetische Erscheinung ein besonderes Verhältnis zu dem entwickelt hat, was sie vermittelt. Dieses Verhältnis ist das der *Depräsentation*: ein Herzeigen und Verbergen zugleich.

Denn während diese Inszenierungen uns in die Funktionalität des Computers einweisen und die universelle Maschine als eine je spezifische in Szene setzen, die wir so zu bestimmten Zwecken bedienen können, indem operative Bilder mit der inneren Prozessualität/Telegrafie des Rechners verbunden sind, verschleiern diese Präsentationen freilich genau das: die Prozessualität/Telegrafie des Rechners. Das braucht uns, wenn es um eine bestimmte Zweck- und Effektivitätsbestimmung geht, nicht zu interessieren.

So geben diese Zeichen Anzeichen, was wir mit ihnen tun können (z. B. einen Internetbrowser starten), während sie gleichzeitig die Vielzahl jener Prozesse unpräsentiert lassen, die sie damit in Gang setzen und auf die sie angewiesen sind (z. B. das Wirken von Protokollen, die Auswertung personenbezogener Daten, die Akzeptanz von Cookies usw.). Interface-Inszenierungen bieten „an imaginary relationship to our hardware“ (Chun 2006, S. 20) und damit das, „was Datenverarbeitung in einer Doppelbewegung zugleich unsichtbar macht und auf andere Weise wieder erscheinen lässt“ (Pias 2002, S. 51).

Darauf hat Marianne van den Boomen (2014, S. 36) mit dem großartigen Begriff der Depräsentation reagiert. Depräsentieren changiert zwischen Anzeigen und Verbergen: „[T]he icons on our desktops do their work by representing an ontologized entity, while representing the processual and material complexity involved. This is the way icons manage computer complexity, this is the task we as users (in tacit conjunction with designers) have delegated to them.“

4 Depräsentieren

Mich interessiert dieser Begriff des Depräsentierens, weil er einer Komplexität auf der Spur ist, die zu den diversen Formen/Aspekten von Interfaces führt, deren Kombination die Gegenwart des Computers (in all seinen Ausprägungen) auszeichnet. Sie umfassen Verbindungen und Vermittlungsprozesse, die auch die beschriebenen Interface-Inszenierungen bedingen, aber nicht mit ihnen identisch



Abb. 3 „Domestizierung des PC“ – Screenshot aus *Microsoft BOB* (1995)

sind. Mein Verständnis von Depräsentation betrifft alle Konstellationen, die unser Verhältnis zu Computern anleiten.

Die Unterschiede, die beispielsweise zwischen dem seit Mitte der 1980er Jahre durchgesetzten Desktop und jenem Haus existieren, das Microsoft im Software-Paket *BOB* 1995 als eine Art Kontrollraum dagegensetzte, sind bemerkenswert. In diesem Eigenheim als Schaltstelle führte ein dauerpräsen-ter Hütehund namens Rover durch mit Programmen ausgestattete Räume und forderte mit Dialogfenstern zum Agieren im Interface auf. Das Konzept scheiterte krachend. Und die vernichtenden Kritiken – „den PC-Nutzer zu derangieren und auszubrem- sen“ (Hillenbrand 2004) durch eine „Domestizierung des PC“ (Johnson 1999, S. 74) – erzählten dabei auch von den Erwartungen an operative Bilder, eben als Werkzeuge im Prozess des An- und Überleitens aufzugehen (vgl. Distelmeyer 2017, S. 141–151) (vgl. Abb. 3).

Interfaces leiten. Und gerade ihre populärsten Formen geben Aufschluss über dominante Fiktionen zur Gegenwart der (zugänglichen) Computer. Dazu gehören z. B. Interface-Inszenierungen, die als Ordnung der Auswahl traditionell

Überblicke auf Angebotsstrukturen liefern. Übersichten in Gestalt von u. a. *Homescreens*, *Launchpads*, *Kacheln* usw. bieten die Fülle einer Kontrolle, die über Auswahl reguliert (ist).⁵

Die lange Kulturgeschichte des Tableaus als ein „Zentrum des Wissens im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert“ (Foucault 1974, S. 111), das „dem Denken gestattet, eine Ordnungsarbeit mit den Lebewesen vorzunehmen“ (1974, S. 19), kommt hier auf eine neue Ebene. Als Ensemble operativer Bilder erlaubt es eine „Freiheit als Auswahl“ (Distelmeyer 2013), die an spezielle Bedingungen geknüpft ist.

Denn eben weil jede Interface-Inszenierung auf den verschiedenen Interface-Anlagen einer programmierbaren Maschine basieren, wirkt deren „Ästhetik der Verfügung“ gleichzeitig ermächtigend wie restringierend. Jede Schnittstelleninszenierung realisiert sich als eine Kombination von Software und Hardware, die auf Programmierung beruht. Letztere hat überall dort, wo ich in und mit Interfaces aktiv sein will, sowohl Wege als auch Mittel an- und festgelegt, Interface-Prozesse vorbereitet. Der Spielraum, der damit eingerichtet ist, ist ein Regelrefugium und die „Menge möglicher Interaktionen [...] durch mathematisch festgelegte Regeln vollständig definiert“ (Maresch 2004, S. 280). Darum ist die Verfügung über das, was Computer bieten, stets an ein Sich fügen gebunden.

Doch dieses Sich fügen – und das ist wesentlich – ist keineswegs als Effekt unabdingbarer Herrschaft oder als Einbahnstraße der Macht zu verstehen. Es gibt vielmehr Aus- und Seitenwege, durch die sich Verhältnisse ändern können. Gerade weil diese Art des Regelns auf Grundlage der Programmierbarkeit läuft, kann sie auf genau dieser Basis auch verändert werden – als Aktualisierung von Herrschaftstechnik. Jede Praktik des Hackens bezeugt, dass diese Form von Vorschrift stets zugleich ein Einfallstor des Widerspruchs unter freilich unveränderten Bedingungen ist.

Dass wir uns im Akt des Verfügens stets in die damit vorgegebene Ordnung des Kalküls, der Programmierung, fügen müssen und gleichwohl Veränderungen

⁵Dass Interface-Inszenierungen immer wieder die paradigmatische Geste des Auswahlreichtums variieren, die „Freiheit als Auswahl aus Gegebenem mit Gegebenem“ (Distelmeyer 2013, S. 84) ausstellen, wirkt fast wie eine Dramatisierung jener kybernetischen Gouvernamentalität, die Dieter Mersch (2013, S. 94–95; Herv. i. O.) so beschrieben hat: „Es kommt dann auch nicht länger auf die Auslotung dessen an, was das ‚gute Leben‘, ‚Gerechtigkeit‘ oder ‚Alterität‘ bedeuten könnte, sondern allein darauf, *sich zu entscheiden, sich ständig und immer wieder entscheiden zu müssen oder sich nur noch entscheiden zu können und nichts anderes zu können als sich unablässig weiter entscheiden zu müssen.*“

auf gleicher Basis möglich sind, ist eine Erfahrung, die im Umgang mit Computern jederzeit zu machen ist. Auch dieses Verhältnis, das immer schon ein Ringen um Macht ist, wird von den Interface-Inszenierungen und den damit eingeräumten Handlungsoptionen depräsentiert. So wie „Computerdinge“ stets doppelt existieren – „doppelt in dem Sinne, dass sie eine uns sinnlich zugängliche und eine uns sinnlich nicht zugängliche Seite aufweisen“ (Nake 2001, S. 2) – sind auch unsere Widerspruchsoptionen abwesend und präsent zugleich. Sie sind es, indem im ausgestellt Universellen des Computers genau diese Flexibilität mitschwingt.

Im Nachweis ihrer Flexibilität als universelle Maschine summen Computer die jederzeit mögliche Rejustierung durch neue Vorschriften permanent mit. Interface-Inszenierungen sind damit auch Depräsentationen einer Ästhetik der Verfügung, die den Computer als besondere Machtmaschine ausmacht.

In der Gleichzeitigkeit von Verfügen und Sich fügen ist also zu erfahren, was eine Grundbedingung der depräsentierten Effektivität von Computern ist: ihre Programmierbarkeit. Sich mit der Präsenz von User Interfaces zu beschäftigen, ist darum nicht nur wegen ihrer ideologischen Bedeutung, wegen ihrer je unterschiedlichen und sich historisch wandelnden Inszenierungen von Mensch-Maschine-Welt-Verhältnissen wichtig. Die Analyse von User Interfaces ist auch ein Weg zur Frage, mit was für einer Form von Technik Menschen da eigentlich Kontakt aufnehmen und vernetzten Dingen die besagte Autonomie einräumen.

Oberflächeninszenierungen, diese spezielle, merkwürdig ziel- und irreführende Form von Interfaces, die von allen anderen Aspekten (den Hardwareschnittstellen, Softwareschnittstellen, Hardware-Software-Schnittstellen und Mensch-Maschine-Schnittstellen) so sehr abhängig ist, führen besonders deutlich die Besonderheit vor Augen, Ohren und Finger, die Computertechnik von anderen Formen des Technischen unterscheidet: die Programmierbarkeit einer universellen Rechenmaschine, die einen Unterschied macht zwischen „interface“ and „database“ (Manovich 2001, S. 48), zwischen „Daten und Display“ (Pias, 2002, S. 51) sowie zwischen Daten und Befehlen, die auf der Grundlage programmierter Daten-Produktion und -Interpretation an vernetzte Maschinen gegeben werden.

5 Politiken der Interfaces: Strukturen, Programme, Zwecke

Wir, um noch ein letztes Mal zum verallgemeinernden Ausgangspunkt zurückzukommen, werden unter dem Einfluss vom Internet der Dinge, „smarten“ Umwelten usw. die Frage nach der Programmierung nicht los. Was uns im Umgehen mit angelegten User Interfaces offensiv angeht – die programmierten Bedingungen

und die Bedingungen der Programmierung –, geht uns auch im Modus der vernetzten Einbettung etwas an: „The more regulated by software everyday things become, the less accessible they are to sensory perception in our everyday dealings with them. However, the fact that they are vanishing from sight does not mean that they are not there. On the contrary: the increasingly programmed world surrounding us means that rules, conventions and relationships, which are basically changeable and negotiable, are being translated into and fixed in software“ (Arns 2011, S. 257).

Indem die Projekte von Ubiquitous Computing und „intelligenter“ Umgebungen wie einer „Smart City“ immer wieder „the programming of autonomous agents of various kinds“ (Ekman 2015, S. 199) voraussetzen, stellen sich mehrere Fragen zugleich. Was ist das für eine Autonomie, mit der sich „the question of the in- or ahuman, the question of our inexistence“ (Ekman 2013, S. 21) stellt? Was sind das für Programmierungen, und von wem/was werden sie zu welchem Zweck vorgenommen? Wenn es bei der Programmierung dieser „selbstständig“ handelnden Softwareagenten „für den Programmierer und den Betreiber unmöglich [wird], sämtliche Situationen im Vorhinein zu erfassen und mit spezifischen Handlungsanweisungen zu verknüpfen“ (Hofmann und Hornung 2015, S. 355), welche Verantwortung kommt dann den abstrakten Regeln zu, die diese Programmierung vorschreibt?

Weil die computerbasierte Vernetzung von Dingen – also die Expansion von Interfaces – neue Formen von Handlungsmacht erzeugt, indem „Dinge zu Stellvertretern werden und somit über Agency verfügen“ (Sprenger und Engemann 2015b, S. 54), stellt sich die Frage nach den Bedingungen umso dringlicher. Florian Sprenger und Christoph Engemann (2015b) weisen zu Recht darauf hin, dass es hier um „kontrollierte und kontrollierende Handlungsmacht in industriellen Infrastrukturen“ geht. Das „Environment des Internets der Dinge“ ist eben kein ubiquitärer Raum, „sondern an konkrete Infrastrukturen und Praktiken gebunden“, die auch „von den Verteilungsnetzen für Energie, Materie und Information her“ (2015b, S. 48) gesehen werden müssen.

Gerade für diese Perspektive bietet sich der Interface-Begriff an, weil er nach den Verbindungen fragt, ohne die materielle, elektrifizierte Dimension dieser Verteilungsnetze auszublenden. Er stellt Bezüge her zwischen den merklichen, z. B. „interaktiven“ Verbindungen zu Computern und jenen Verhältnissen, in denen Computer mit Computern, Dingen und Menschen auf andere, „intimere“ Weise verbunden sind.

Die Frage nach den Bedingungen zielt somit sowohl auf die Infrastruktur als auch auf die Programmierung. Beides ist mit der Frage nach einem Zweck verbunden, die heute desto unaufdringlicher wird, je mehr Computerverhältnisse

nicht mehr jene User Interfaces inszenieren (müssen), die das Zweckmäßige als wesentlichen Teil dieser Inszenierungen verstehen. Nicht nur für Mark Weiser (1994, S. 17) sollten User Interfaces die Aufmerksamkeit auf das zu erreichende Ziel – und eben nicht auf „the machine itself“ – lenken. Hinzu kommt, dass auch die neu zugestandene Handlungsmacht der computerisierten Dinge die Frage nach dem Zweck zu verabschieden scheint. Vor der aktuellen Technosphäre, so Erich Hörl (2016, S. 34),

diente die Technik stets gegebenen und zu gebenden Zwecken, gehorchte sie unablässig einer instrumentellen Logik von Mittel-Zweck-Relationen und schien sie diese zu implementieren, eine – wenn auch zunehmend verzweigte und verschlungene – ‚Strukturierung von Zwecken‘ darzustellen und damit jedenfalls Teil und Träger einer ganz bestimmten, nämlich eben teleologischen Rationalität zu sein. Sondern umgekehrt wird nun gerade das Fehlen jeglicher gegebener Zwecke unabweisbar, zeigt sich die Technik als der absolute Agent dieses Fehlens, beginnt Natur genau darin offensichtlich der Technik zu unterstehen, zeichnet sich schließlich sogar eine wesentliche Technizität von Natur ab, die fortan je schon aller Zweckbar gewesen sein wird.

Tatsächlich aber muss eine Aufmerksamkeit für die Infrastrukturen dieser Entwicklung unweigerlich Fragen nach den Zwecken und Wunschkonstellationen stellen. Das gilt für umfassende oder kleinteilige Aktivitäten, wie z. B. Serverparks zu betreiben, Kabelnetze zu verlegen, unter skandalösen Bedingungen Hardware-Rohstoffe abbauen und aus Computerschrott wieder herauskochen zu lassen, Geräte zu konstruieren, Netzwerke anzulegen, Hard- und Software mit Menschen und Dingen zu verbinden und Programme aufzusetzen. All dies gehört zu den Politiken der Interfaces, die das Wirken der gegenwärtigen Computertechnologie in seinen diversen Formen, Einsätzen und Verbindungen ermöglichen. Ein Abschied von der Frage nach dem Zweck könnte so letztlich den Eindruck unterstützen, mit diesem spezifisch Technischen eine Kraft vor, an und um sich zu haben, die wie eine magische oder göttliche Größe Unergründlichkeit beanspruchen darf. *It just all works.*

Letztlich scheint mir gerade die Erinnerung an die Bedeutung der Programmierbarkeit, die z. B. Interface-Inszenierungen als Depräsentationen einer Ästhetik der Verfügung anstoßen, zur Unausweichlichkeit der Zweck-Frage zu führen. Computer, auch wenn sie im Modus und Diskurs der Einbettung/des Verschwindens derzeit selbst eine Form von Depräsentation erfahren, sind an diese Frage gebunden. Das Universelle dieser programmierbaren Maschinen besteht darin, umfassenden (erträumt: allen) Zwecken zu dienen.

General purpose bleibt das Versprechen; und zwar ausgehend von der Eigenschaft – „ein umfassender Zweck“ – zu rechnen, „weil diese semiotische Maschine

im Prinzip alles berechnen kann, was im mathematischen Sinne berechenbar ist“ (Coy 1994, S. 19). Dass sie für „jede Anwendung passend programmiert“ werden können, so hat es 1950 Alan Turing (2007, S. 45) formuliert, macht die „spezielle Eigenschaft digitaler Computer“ aus. Die Variabilität der Zwecke war und ist untrennbar mit den Funktionsweisen und Wunschkonstellationen von Computertechnologie verbunden. Die Frage, welchen Zwecken die gegenwärtige Computerisierung der Welt dient, ist auch aus diesem Grund unvermeidlich.

Literatur

- Adamowsky, Natascha. 2015. *Vom Internet zum Internet der Dinge. Die neue Episteme und wir*. In Sprenger und Engemann 2015a, a. a. O., S. 231–265.
- Andersen, Christian Ulrik, und Søren Pold. 2012. (Hrsg.). *Interface Criticism. Aesthetics Beyond Buttons*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Andreas, Michael et al. 2016. Technik|Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt. In *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8 (15): 10–17.
- Arns, Inke 2011: Transparent World. Minoritarian Tactics in the Age of Transparency. In *Interface Criticism. Aesthetics Beyond Buttons*, hrsg. Christian Ulrik Andersen und Søren Pold, 253–276. Aarhus: Aarhus University Press.
- Beckedahl, Markus und Falk Lüke. 2012. *Die digitale Gesellschaft: Netzpolitik, Bürgerrechte und die Machtfrage*. München: DTV.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2004. On Software, or the Persistence of Visual Knowledge. In *Grey Room* 5 (18): 26–51.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2006. *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge: MIT Press.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2011. Crisis, Crisis, Crisis, or: Sovereignty and Networks. In *Theory, Culture & Society* 28 (6): 91–112.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2013. *Programmed Visions: Software and Memory*. Cambridge: MIT Press.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2016. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Coy, Wolfgang. 1994. Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer. In *Computer als Medium*, hrsg. Norbert Bolz et al., 19–37. München: Fink.
- Cramer, Florian, und Matthew Fuller. 2008. Interface. In *Software Studies: A Lexicon*, hrsg. Matthew Fuller, 149–152. Cambridge: MIT Press.
- Dayaratna, Arnal. 2011. Quotes from Apple CEO Steve Jobs on iCloud and device synchronization at 2011 WWDC. <https://cloud-computing-today.com/2011/06/15/apple-ceo-steve-jobs-quotes-on-icloud-at-wwdc> [Zugegriffen: 17.03. 2017].
- Distelmeyer, Jan. 2012. *Das flexible Kino: Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Distelmeyer, Jan. 2013. Freiheit als Auswahl. Zur Dialektik der Verfügung computerbasierter Medien. In *Zur Paradoxalität des Medialen*, hrsg. Jan-Henrik Möller et al., 69–90. München: Fink.

- Distelmeyer, Jan. 2017. *Machtzeichen: Anordnungen des Computers*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Ekman, Ulrik. 2013. Introduction. In *Throughout. Art and Culture Emerging With Ubiquitous Computing*, hrsg. Ulrik Ekman, 1–59. Cambridge: MIT Press.
- Ekman, Ulrik. 2015. Complexity and Reduction – Interview with Davis Rokeby. In *Ubiquitous Computing, Complexity, and Culture*, hrsg. Ulrik Ekman et al., 198–214. New York: Routledge.
- Ernst, Christoph, und Jens Schröter. 2017. (Hrsg.). *Navigationen – Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaften* 17 (2).
- Eschkötter, Daniel, und Volker Pantenburg. 2014. Was Farocki lehrt. In *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6 (11): 207–210.
- Farocki, Harun. 2004. Quereinfluss/Weiche Montage. In *Zeitsprünge: Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, hrsg. Christine Ruffert et. al., 57–61. Berlin: Bertz+Fischer.
- Farooq, Umer, und Jonathan Grudin. 2016. Human-Computer Integration. In *Interactions* 23 (6): 27–32.
- Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gabrys, Jennifer. 2015. Programmieren von Umgebungen. Environmentalität und Citizen Sensing in der smarten Stadt. In Sprenger und Engemann 2015a, a. a. O., S. 604–666.
- Hadler, Florian, und Joachim Haupt. 2016. *Interface Critique*. Berlin: Kadmos.
- Halbach, Wulf R. 1994. *Interfaces: Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*. München: Fink.
- Haley, A.C.D. 1956. Deuce: A High-speed General-Purpose Computer. In *Proceedings of the Institution of Electrical Engineers* 103 [Paper No. 2096]: 165–173.
- Hansen, Mark B.N. 2013. Ubiquitous Sensation: Towards an Atmospheric, Impersonal and Mircotemporal Media. In *Throughout. Art and Culture Emerging With Ubiquitous Computing*, hrsg. Ulrik Ekman, 63–88. Cambridge: MIT Press.
- Hansen, Mark B.N. 2015. *Feed Forward: On the Future of Twenty-First-Century-Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hillenbrand, Tom. 2004. Microsoft – Benutzeroberfläche Bob: Melindas Mutantenzoo. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/microsoft-benutzeroberflaeche-bob-melindas-mutantenzoo-a-329307.html> [Zugegriffen: 17.03. 2017].
- Hofmann, Kai, und Gerrit Hornung. 2015. Rechtliche Herausforderungen des Internets der Dinge. In Sprenger und Engemann 2015a, a. a. O., S. 351–397.
- Hookway, Branden. 2014. *Interfaces*. Cambridge: MIT Press.
- Hörl, Erich. 2016. Die Ökologisierung des Denkens. In *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8 (14): 33–45.
- Johnson, Steven. 1999. *Interface Culture: Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Kaerlein, Timo. 2013. Aporien des Touchscreens: Faszinationen und Diskrepanzen eines allgegenwärtigen Interfaces. In *Medienwissenschaft Rezensionen* 25 (1): 7–25.
- Krämer, Sybille. 2009. Operative Bildlichkeit: Von der Grammatologie zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes Sehen. In *Logik des Bildlichen: Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hrsg. Martina Heßler und Dieter Mersch, 94–123. Bielefeld: transcript.
- Lanier, Jaron. 2015. *Wenn Träume erwachsen werden: Ein Blick auf das digitale Zeitalter*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Mann, Steve. 1997. Eudaemonic Computing („underwearables“). In *First International Symposium on Wearable Computers* (Digest of Papers): 177–178. Washington et al.: IEEE Computer Society.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Manovich, Lev. 2013. *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. New York: Bloomsbury.
- Maresch, Rudolf. 2004. Virtualität. In *Glossar der Gegenwart*, hrsg. Ulrich Bröckling et al., 277–284. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter. 2013. *Ordo ab chao – Order from Noise*. Zürich: Diaphanes.
- Mitchell, William J.T. 2008. *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C. H. Beck.
- Nake, Frieder. 2001. Vilém Flusser und Max Bense des Pixels angesichtig werdend: Eine Überlegung am Rande der Computergrafik. <http://www.agis.informatik.uni-bremen.de/ARCHIV/Publikationen/FlusserBense.pdf> [Zugegriffen: 17.03. 2017].
- Neitzel, Britta, und Rolf F. Nohr. 2006. (Hrsg.). *Das Spiel mit dem Medium: Immersion – Interaktion – Partizipation*. Marburg: Schüren.
- Peirce, Charles Sanders. 1986. Die Kunst des Razonierens. In *Semiotische Schriften* (Band 1), hrsg. Ders., 191–201. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pias, Claus. 2002. *Computer Spiel Welten*. <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/35/Pias.pdf> [Zugegriffen: 17.03. 2017].
- Pratschke, Margarete. 2008. Interaktion mit Bildern: Digitale Bildgeschichte am Beispiel grafischer Benutzeroberflächen. In *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. Horst Bredekamp et al., 68–81. Berlin: Akademie.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung. 2016. Tipps für Verbraucher: Die digitale Welt. http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Tipps-fuer-Verbraucher/4-Digitale-Welt/_node.html [Zugegriffen: 17.03. 2017].
- Schaefer, Pater. 2011. Interface: History of a Concept, 1868-1888. In *The Long History of New Media: Technology, Historiography, and Contextualizing Newness*, hrsg. David W. Park et al., 163–175. New York: Peter Lang.
- Selfe, Cynthia L., und Richard J. Selfe. 1994. The Politics of the Interface: Power and Its Exercise in Electronic Contact Zones. In *National Council of Teachers of English* 45 (4): 480–504.
- Sprenger, Florian, und Christoph Engemann. 2015a. (Hrsg.). *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld: transcript.
- Sprenger, Florian, und Christoph Engemann. 2015b. Im Netz der Dinge: Zur Einleitung. In Sprenger und Engemann 2015a, a. a. O., S. 11–116.
- Sprenger, Florian. 2015. Die Vergangenheit der Zukunft: Kommentar zu „Das kommende Zeitalter der Calm Technology“. In Sprenger und Engemann 2015a, a. a. O., S. 143–168.
- Turing, Alan. 2007. Computermaschinerie und Intelligenz [1950]. In *Neue Medien: Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, hrsg. Katrin Bruns und Ramón Reichert, 37–64. Bielefeld: transcript.
- Van den Boonen, Marianne. 2014. *Transcoding the Digital: How Metaphors Matter in New Media*, Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Verhoeff, Nanna. 2012. *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Weiser, Mark. 1994. Building Invisible Interfaces. http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/UIST94_4up.ps [Zugegriffen: 17.03.2017].
- Wilson, David B. 1990. (Hrsg.). *The Correspondence between Sir George Gabriel Stokes and Sir William Thomson Baron Kelvin of Largs, Volume 2, 1870-1901*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, Hartmut. 2004. Medium Computer: Zehn populäre Thesen zum Thema und warum sie möglicherweise falsch sind. In *Das Gesicht der Welt: Medien in der digitalen Kultur*, hrsg. Lorenz Engell und Britta Neitzel, 203–213. München: Fink.
- Winkler, Hartmut. 2016. *Prozessieren: Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. München: Fink.

Zirkulierende Bildformeln zwischen Ost und West: Politiken des Populären und *Shakespeare: The Animated Tales*

Hannah Schoch

Thus, in writing of ‚shaping fantasies‘, I mean to suggest the dialectic character of cultural production: the fantasies by which the text of A Midsummer Night’s Dream has been shaped are also those to which it gives shape.
Louis Montrose (1983, S. 61)

1 „Shaping Fantasies“ (*A Midsummer Night’s Dream*)

Als sich das sowjetische Regime schon im Zusammenbruch befindet, kommt es 1989 zu einer kuriosen Koproduktion zwischen der walisischen Filmproduktionsfirma S4C und dem führenden sowjetischen Animationsstudio Soyuzmultfilm, mit dem Ziel, William Shakespeares Stücke als Animationsfilme neu zu adaptieren. *Shakespeare: The Animated Tales* besteht aus insgesamt zwölf halbstündigen Animationsfilmen, die sich insbesondere durch ihre innovative Herangehensweise auszeichnen, sowohl in ihrer radikal gekürzten Adaptionen¹ der Stücke wie auch

¹Während die Produzenten darauf beharrten, eine Adaption zu bieten, die sehr nahe an Shakespeares Sprache bleibe, suggeriert das Produkt selbst einen komplexeren Adaptionbegriff schon durch das gewählte Medium des Animationsfilms. Trotzdem scheinen die Produzenten kurioserweise in eine moralistische Rhetorik der Treue gegenüber dem Original zu verfallen. Laurie E. Osborne stellt hingegen fest, dass „For *Shakespeare: The*

H. Schoch (✉)
Zürich, Schweiz
E-Mail: hannah.schoch@es.uzh.ch

in ihren unterschiedlichen animationstechnischen Verfahren.² Das erklärte Ziel: Eine neue Generation von Kindern soll für Shakespeare begeistert werden – aber nicht nur.³ So kommentierte Prince Charles: „I welcome this pioneering project which will bring Shakespeare’s great wisdom, insight and all-encompassing view of mankind to many millions from all parts of the globe who have never been in his company before“ (zit. n. Osborne 1997, S. 105).

Zum einen besticht dieses Projekt also durch einen überraschend unverföhrenen kulturhegemonialen Anspruch im Moment des Zusammenbruchs der bipolaren vermeintlichen Weltordnung und der Zeit der Neuordnung Anfang der 1990er Jahre, welcher eine Utopie der Zusammenarbeit und gemeinsamen globalen Kultur (unter englischer Vorherrschaft) aufruft.⁴ Shakespeare wird als kulturelles Kapital gesetzt, das global zirkuliert und als kulturelle Währung überhaupt erst einen internationalen Austausch ermöglicht, der sofort als humanistisch-universell markiert wird.

Zum anderen – und dies verkompliziert diesen kulturhegemonialen Anspruch – bestand der S4C-Produzent Christopher Grace darauf, dass sie nur mit Soyuzmultfilm zusammenarbeiten konnten, denn: „In my view, frankly, there was only one country that could do it in the style that we wanted, *that came at it from a different angle, a country to whom Shakespeare is as important as it is to our own*“ (Edwards in BBC 1992, Herv. H. SCH.). Zwei Anliegen sind hier bemerkenswert: zum einen nämlich das Anerkennen einer Shakespeare-Tradition, die *nicht* die britische/westeuropäische ist, zum anderen – und daran geknüpft – die Feststellung, dass die Soyuzmultkünstler durch diesen anderen Zugang etwas möglich machen – etwas sichtbar

Animated Tales, the paradoxical union between stillness and movement underwrites the ongoing debates about how Shakespeare’s ostensibly inviolate texts are being rewritten and re-established as classics“ (1997, S. 118).

²Die erste Staffel und somit die ersten sechs Kurzfilme wurden 1992 von der BBC bzw. HBO in den USA gesendet, im Zuge ihres Erfolges folgte die zweite Staffel zwei Jahre später.

³Ein zentraler Aspekt dieser Animationsserie war deren Nutzung im Schulwesen, wo sie programmatisch als Einführung in Shakespeares Werk genutzt wurde. So wurden zusammen mit den Filmen auch Skripte und *study guides* für Lehrpersonal verteilt. Hier zeigt sich auch einer der größten Erfolge der *Animated Tales*: Sie sind „one of the most widely used didactic tools in British primary and secondary schools“ (Pennacchia 2013, S. 60).

⁴Edwards spricht von „a remarkable example of collaboration between East and West“ (zit. n. Pennacchia 2013, S. 59). In der Fernsehprogrammzeitschrift *Radio Times* wurde sogar Shakespeares kulturelles Überleben an diesen Animationen festgemacht: „As a result of pre-sales alone, tens of millions of people are guaranteed to see it and Shakespeare is guaranteed for his best year since the *First Folio* was published in 1623“ (Anon. 1992, zit. n. https://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare:_The_Animated_Tales [Zugegriffen: 21.01.2018]).

machen – das sonst nicht möglich gewesen wäre. Die kulturelle Verfremdung wird sozusagen als notwendig gesetzt, um sich Shakespeare wieder neu anzueignen. Grace fügt dem denn auch hinzu, dass er unbedingt die westlich-globale Disney-Ästhetik verhindern wollte: „Disney has conditioned a mass audience to expect sentimentality; big, gooey-eyed creatures with long lashes, and winsome, simpering female characters. This style went with enormous flair and verve and comic panache; but a lot of it was *kitsch*“ (zit. n. Osborne 1997, S. 105). Insofern wurde auch stilistisch eine Verfremdung angestrebt, um sich innerhalb einer global konditionierten Massenkultur durch Differenz abzuheben, während man gleichzeitig genau diese Massenkultur ansprechen möchte.⁵

An Shklovsky (1991) anlehnd könnte man sagen, dass eine Verfremdungsstrategie/Entfremdungsstrategie (*ostranenie*) eingesetzt wird, um das Vertraute über das Fremde wieder sichtbar zu machen und es sich so neuerlich aneignen zu können. Paradoxerweise ist der Versuch einer kulturimperialistischen Besitznahme also erst durch diesen globalen Austausch möglich, wobei das Allgemeine, Globale, Universale dabei durch das Partikulare der spezifischen Kulturen produktiv gestört wird. Was bedeutet es, die „kulturelle Währung“ Shakespeare in dieser Form und in dieser komplexen geopolitischen Aufstellung zu zitieren und erneut zum Zirkulieren zu bringen? Und welcher Shakespeare wird denn jetzt genau als global, als hegemonial ausgerufen? Ein britischer? Ein sowjetischer? Wird das Werk dadurch subversiv oder affirmativ?

Die gleiche „Verfremdungsstrategie“ kann man auch auf die Wahl des Mediums übertragen. So mag Shakespeare für eine Elitekultur stehen, Animationen hingegen für das Populäre. Während in der westlichen Feuilletonkultur Animationsfilme als apolitische, reaktionäre Produktionen gelten mögen, sind Sowjetanimationen für ihr politisches, subversives Potenzial bekannt, auch wenn sie simultan als eine *der* zentralen identitätsstiftenden Kunstformen funktionieren (Katz 2016, S. 1). Gleichzeitig erlaubt die inhärent multimediale Ausrichtung der Animationen (sie bewegen sich zwischen Film, Malerei und [Puppen-]Theater)

⁵Einzuwenden ist hier, dass dies eine starke Simplifizierung der Strategien Disneys ist, dessen Animationsfilme selbst komplexe Produkte der Massenkultur sind und häufig auch implizit auf komplexe Weise reale politische Problemstellungen ansprechen und kulturell verhandeln (Bronfen 2009, S. 141 ff.). Zudem macht dies ein weiteres (europäisches) Paradox sichtbar, das sich durch den ganzen Diskurs zu den Adaptionen zieht, nämlich den zwischen einem künstlerischen Anspruch, welcher vermeintlich nicht massentauglich ist, und einem kommerziellen Ansatz, bei dem ein möglichst breites Publikum im Vordergrund steht.

wichtige Traditionen von kulturellen Shakespeare-Adaptionen und -Appropriationen der Malerei, des Kinos, der Oper und des Balletts verfremdet zu evozieren. Parallel wird auf Shakespeares eigene Strategien verwiesen und diese reflektiert.⁶

Während zwar Erziehung und Bildung erklärte Ziele dieser populärkulturellen Produktionsweise sind, unterzieht sie gleichzeitig die klassische kulturelle Bildung, für die Shakespeare steht, einer radikalen Transformation und Reformation, indem sie diese in *das* Medium des 21. Jahrhunderts überführt, nämlich Animation (Wells 2002, S. 1). Paradoxaer Weise wird dadurch aber der mit Shakespeare verbundene Anspruch infrage gestellt, „high-culture“ zu sein. Shakespeare soll nicht nur einer gebildeten Elite als exklusive Kunst zur Verfügung stehen, sondern popularisiert werden.⁷ In der gängigen Rezeption geht die Form des Animationsfilms und des Kurzfilms einher mit der Idee, dass diese die Attraktivität Shakespeares für „bildungsferne Schichten“ (fürs „Volk“ also) und für Schichten, die erst noch in die „Kultur“ eingeführt werden müssen (sprich für Kinder) steigern solle – und implizit nur für diese –, sodass dadurch eine Marginalisierung im akademischen Diskurs stattfindet.

Denn noch etwas kennzeichnet die Entstehungsjahre dieser Animationsserie: Die frühen 1990er Jahre gelten als Ausgangspunkt einer neuen Welle von Shakespeare-Verfilmungen, die im akademischen Diskurs als Moment der

⁶Dies wird von Terence Hawkes als Kritik vorgebracht: „They will be of no use. They are packages of stories based on the Shakespearean plots, which themselves were not original. So they aren't going to provide much insight into Shakespeare“ (zit. n. Osborne 2003, S. 144). Wobei man diese Aussage auch wenden und feststellen könnte, dass diese Animationen im Gegenteil ein metareflexiver Kommentar sowohl auf Shakespeares eigenes Vorgehen des „repackagings“ wie auch auf die Funktionsweise von Adaptionen im Allgemeinen darstellen (Osborne 2003, S. 144). Oder wie Hutcheon dies radikaler formuliert: „all art is derived from other art“ (2004, S. 109). Dafür spricht auch die gewählte Form der Animation als Urform des endlosen „Neuverpackens“, wie dies für Eisenstein zentral ist: „This ‚plasmaticness‘, or ‚formal ecstasy‘ presents rejection of once-and-forever allotted form, freedom from ossification, the ability to dynamically assume any form“ (zit. n. Bahun 2014, S. 186). Zudem erlaubt Animation auch auf das visuelle Potenzial von Shakespeares Sprache selbst und die inhärente Multimedialität seiner Stücke aufmerksam zu machen (Osborne 2003).

⁷Ein Anliegen der Produzenten war „to educate their audience into an appreciation and love of Shakespeare, out of a conviction of Shakespeare as a cultural artifact available to all, not restricted to a narrowly defined form of performance“ (zit. n. Holland 2007, S. 44). Zudem sollte man anmerken, dass Shakespeare seine Stücke sowohl für die aristokratische Oberschicht wie auch für die Massen konzipiert hat und sie daher zu einem gewissen Grad immer auch schon den Anspruch hatten, Teil der populären Kultur (also der Kultur des *populus*, des Volkes) zu sein.

„großen“ Filmadaptionen gefeiert wird.⁸ Die Animationsfilme dieser Jahre jedoch werden in den wenigsten der zahlreichen Bände zu Shakespeare, Film und Adaption überhaupt erwähnt.⁹ Es scheint, als würde ihnen aufgrund ihres offen kommunizierten Bildungsanspruchs (zusätzlich zu manifesten künstlerischen Ambitionen) und ihrer Zielgruppe sowie damit verbunden ihres gewählten Mediums (Animation) ein akademisch-kultureller Mehrwert abgesprochen.¹⁰ Die diskursive Positionierung dieser Animationsserie zeichnet sich also insbesondere durch überraschende Doppelstrategien aus, die in einem scheinbaren Widerspruch zueinander stehen. So vereint sie die Dichotomie des (kulturell) Universalen mit dem Partikularen oder auch die gegenläufigen Ansprüche von U- und E-Kunst.

Mit Rancière (2006) könnte man hier auch von drei Regimen sprechen, die sich überkreuzen, sich dadurch aber auch überhaupt erst gegenseitig sichtbar machen: zum einen das Regime der Politik, das eine Verknüpfung mit dem geopolitischen Moment der Entstehung dieser Werke aufruft und sich einer kulturhegemonialen Appropriation aussetzt. Diese wird aber schon aufgrund der Notwendigkeit einer kulturellen Verfremdung unterlaufen. Zum anderen das ästhetische Regime: wie das Werk selbst als Kunstwerk funktioniert, seine Form des Animationsfilms stets selbstreferenziell ins Spiel bringt und dabei immer auf frühere Shakespeare-Adaptionen und -Appropriationen referenziert; das kulturelle „Shakespeare-Archiv“, das sich nicht eindeutig *einer* Kultur zuweisen lässt,

⁸Hindles Kapitelüberschrift lautet z. B.: „The Nineties: Branagh Revives Film Shakespeare“ (2007, S. 49).

⁹In Cartmell (2000), Henderson (2006), Hindle (2007) und Jackson (2007) werden die Adaption nicht einmal erwähnt, ungeachtet ihres großen Medienechos bei der Veröffentlichung. Zur Marginalisierung des Animationsfilms aufgrund seines Status als „Kinderunterhaltung“, als „apolitisch“ und „passiv konsumiert“ vgl. Wells (2002), Friedrich (2007) und Reinerth (2016). Coursen (2002) widmet der zweiten Staffel zwar ein Kapitel in seiner Übersicht zu „recent Shakespeare productions on screen“, kann der Form der Animation aber keinen Mehrwert abgewinnen, außer dass sie sich an Kinder richtet.

¹⁰Hinzu kommt, dass *Shakespeare: The Animated Tales* als Fernsehfilme konzipiert und verbreitet wurden. Wie Stephen Purcell anmerkt: „Indeed, televised Shakespeare productions have rarely been as high-profile or as widely-discussed as their cinematic counterparts, and certainly academic discussions of screen Shakespeare has been emphatically weighted towards the latter“ (2011, S. 522). Dies ist umso erstaunlicher, als das Verhältnis von Fernsehproduktionen und Kinoproduktionen etwa 8:5 beträgt (2011, S. 522). Unter Umständen führen aber genau diese intersektionalen Verstrickungen zu ihrer wissenschaftlichen Marginalisierung. Seit dem Erscheinen der Filme Anfang der 1990er Jahre wurden gerade einmal vier wissenschaftliche Aufsätze darüber verfasst. Alle vier halten jedoch fest, wie komplex und interessant diese Werke sind – sowohl als Shakespeare-Adaptionen als auch in ihrer geopolitischen Verstrickung und nicht zuletzt aufgrund ihrer Form als Animationsfilme.

also stets mitzitiert und reflektiert. Und nicht zuletzt das Regime der Wissenschaft, in welchem es aufgrund seiner Form des Animationsfilms als U-Kunst kategorisiert und der damit verbundenen Zielgruppe der Kinder marginalisiert wird.¹¹ Durch die Interaktionen zwischen den verschiedenen Regimes werden zugleich die Grenzen der einzelnen Regimes offengelegt, da das Werk gleichzeitig sowohl hegemonial wie auch subversiv, zentral wie auch marginal positioniert wird. Man könnte sagen, dass die unterschiedlichen Regimes also den „sozialen *habitus*“ und dessen kontingente Bedingung beim jeweils anderen offenlegen, insbesondere da alle Regimes mit der doppelten Strategie von Verfremdung und Aneignung verfahren.

Dadurch, dass *Shakespeare: The Animated Tales* diese paradoxe Doppelstrategie auf den Ebenen aller drei Regimes anspricht und dies auf der formalen Ebene mitreflektiert, wird auch klar, dass es diesen Regimes nicht einfach passiv ausgeliefert ist, sondern diese aktiv mitgestaltet und mitverhandelt. Ähnlich schlägt Tanja Prokić in ihrem Aufsatz „Intermediale Konstellationen/ Transmediale Annexionen“ vor, eine „Genealogie des Films“ in den Vordergrund zu rücken, die den Film als „historischen Ort des Wissens über sein Entstehen und sein Bestehen in einer medienkulturellen Konstellation“ befragt, um nicht in den „starrten Grenzen eines Ästhetizismus verhaftet“ zu bleiben (2015, S. 302). Wichtig scheint mir dabei insbesondere ihre Betonung, dass „Filme ein Wissen über diese Prozesse haben“ und diese auf genau dieses Wissen hin befragt werden müssen (2015, S. 302).¹²

¹¹Die Vernachlässigung dieser Adaptionen aufgrund der Zielgruppenzuschreibung ist doppelt paradox, da gerade mit dem Erziehungsanspruch dieser Filme und ihrem großflächigen Gebrauch an Schulen ihre zentrale kulturelle Rolle nach einer genaueren akademischen Untersuchung verlangen würde (Pennacchia 2013). Hier wird deutlich, dass z. T. noch immer ein gewisser akademischer *bias* hin zu „subversiver“ E-Kunst besteht, die vermeintlich „apolitische“ oder „reaktionäre“ Werke als nicht untersuchungswürdig empfindet. Nicht überraschend besteht die Strategie der vier bisher zu diesen Animationen publizierten Aufsätzen jeweils in einer Aufwertung der Adaptionen durch das Herausarbeiten ihres subversiven Potentials, so z. B. Pennacchia (2013, S. 59).

¹²Dies scheint mir ein ähnliches Anliegen, wie es auch vom *New Historicism* angelsächsischer Prägung seit den 1980er Jahren vertreten wird, Literatur nämlich als historisches, gesellschaftliches und ästhetisches Produkt zu verstehen, das mit diesen Regimes immer auch interagiert. Es geht also darum, die Wechselwirkungen in einem dynamischen System zu beschreiben, wie dies von Louis Montrose im eingangs verwendeten Zitat auf den Punkt gebracht wird. Auch Hall (2009) macht sich für ein solches Verständnis der Politiken des „Populären“ stark.

Diese Adaptionen funktionieren also explizit über die doppelten Bewegungen von Hegemonialisierung und Marginalisierung, von Shakespeares Zeitlosigkeit, die immer auf die Zeitlichkeit der spezifischen Adaption trifft, und der ästhetischen Strategie des Fremdmachens, um eine erneute (hegemoniale) Aneignung überhaupt erst zu ermöglichen. Dadurch, so scheint mir, decken diese Adaptionen eine der zentralen Funktionsmechanismen von Populärkultur gemäß Stuart Hall (2009) auf: Populärkultur nämlich als doppelte Bewegung von Integration und Opposition, die sich nur über die Wechselwirkungen in einem System, das als dynamisch gefasst wird, beschreiben lässt.

Dieser Essay stellt den Versuch einer Auslegeordnung dar,¹³ um einige der komplexen Verschachtelungen der unterschiedlichen und widersprüchlichen intra- und intertextuellen Politiken, die von dem untersuchten Werk aufgerufen werden, sichtbar zu machen und die Komplexität des soziohistorischen, geopolitischen und medienkulturellen Spannungsfelds aufzuzeigen, in dem sich diese Produktion bewegt. Der ursprünglich militärische Begriff der Auslegeordnung ist insbesondere deshalb nützlich, weil in ihm die Idee einer räumlichen Anordnung mitschwingt, bei der die einzelnen Aspekte neu arrangiert und zusammengestellt werden können, je nachdem, welche Verbindungslinien hervorgehoben werden sollen. Diese Vorgehensweise kann zusätzlich als grundsätzlicher Versuch aufgefasst werden, der Frage nachzugehen, *in welcher Form* es überhaupt möglich ist, dem Anliegen dieses Sammelbandes gerecht zu werden und diese Bewegtbildproduktionen „in ihrer ganzen diskursiven Komplexität als Produkte der Lebenswirklichkeiten und Kulturen ihrer produzierenden und rezipierenden Gesellschaften zu betrachten“ (Ritzer und Steinwender, siehe Einleitung).

Dabei ist die These nicht, dass diese Verstrickungen sozusagen von außen an das Werk herangetragen werden müssen, sondern dass diese von ihm selber schon mitreflektiert werden; dass es als Kunstwerk stets sich selber darüber befragt, was die Konsequenzen dieser medienkulturellen Konstellation sind, und dieses Wissen um seine ganzen diskursiven Komplexitäten im Kontext der sie produzierenden und rezipierenden Gesellschaften mitträgt. Gleichzeitig ist es als Werk der

¹³Im Schweizerdeutschen wird von Auslegeordnung gesprochen, wenn man alle Fakten vor sich ausbreitend auf den Tisch legt, um diese von allen Seiten zu beleuchten und sich eine Übersicht zu verschaffen.

Kunst, im Gegensatz zur Wissenschaft oder Philosophie,¹⁴ bereit, darauf unterschiedliche Antworten zu geben, eben weil es sich in einem stets veränderlichen System bewegt, mit dem es selbst in Wechselwirkung steht.

Genauer sollen im Folgenden zwei Auslegeordnungen geboten werden: Im ersten Teil des Essays wird der Fokus auf die medienkulturelle Konstellation der BBC-Serie *The Animated Shakespeare* gelegt,¹⁵ um deren Verortung in den von Rancière genannten Regimes mit ihren paradoxen Doppelstrategien herauszuarbeiten und das komplexe Netz von textuellen, medialen, kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Politiken auszulegen, in deren Interaktionsfeld dieses Werk der Populärkultur verstrickt ist. In einem zweiten Schritt soll dies dann an einem Beispiel genauer ausgeleuchtet werden, um dieses möglichst konkret im Sinne Prokićs als „historischen Ort des Wissens über sein Entstehen und sein Bestehen in einer medienkulturellen Konstellation“ auf genau diese Prozesse hin zu befragen (2016, S. 302). Während dies mit allen zwölf Adaptionen gemacht werden könnte, beschränke ich mich hier bewusst auf nur einen der Filme, *The Animated Hamlet*, um die komplexen Bild- und Textpolitiken dieses einzelnen Werks mit seinen poetischen Reflektionen auf die kulturelle Bedeutung und Funktion von Shakespeare-Adaptionen und -Appropriationen zumindest in Ansätzen aufzufächern.¹⁶ Es soll hier aber weder suggeriert werden, dass diese eine Analyse synekdochisch für die anderen einsteht¹⁷ noch dass dieses eine

¹⁴Rancière (2014) scheint mir ein ähnliches Anliegen zu vertreten, wenn er auf die Politiken der Literatur aufmerksam macht und dies in einen Gegensatz zur Politik stellt, die von einem Autor vertreten wird.

¹⁵Die Serie wird sowohl unter dem Titel *Shakespeare: The Animated Tales* und *The Animated Shakespeare* geführt. Im Folgenden werden die beiden Titel jeweils synonym verwendet.

¹⁶Osborne (1997, 2003) versucht in ihren Aufsätzen in knappen individuellen Lektüren der Filme eine möglichst große Breite abzudecken, um das beeindruckende künstlerische Spektrum dieser Werke zu verdeutlichen. Im Gegensatz dazu beschränkt sich auch Pennacchia (2013) in ihrem Aufsatz auf *The Animated Julius Caesar* als Fallstudie, da nur so die Komplexitäten dieser Adaptionen präzise herausgearbeitet werden können. Ihr Begriff der Fallstudie ist jedoch zu problematisieren, da er suggeriert, dass die herausgearbeiteten textuellen Anliegen sich auf die anderen übertragen lassen.

¹⁷Die Episoden unterscheiden sich sowohl jeweils in den Animationsstilen (Cel, Puppen, Öl auf Glas) und Genres und wurden von unterschiedlichen Regisseuren und Animationskünstlern realisiert. Dadurch sind die einzelnen Adaptionen formal zu unterschiedlich und verfolgen divergente medienkulturelle Anliegen. Obwohl als Serie ausgestrahlt und unter dem Titel *Shakespeare: The Animated Tales* zusammengefasst auf DVD vertrieben, kann eine Fallstudie nicht als repräsentativ für das Gesamtwerk dienen.

Kunstwerk dies für *eine* verallgemeinerbare ästhetische oder philosophische Position der Populärkultur tut.¹⁸

2 „Every age creates its own Shakespeare“ and so does every culture (Marjorie Garber)

Für den Produzenten Christopher Grace schlägt sich die historische Dimension dieser Adaption vor allem in der gelebten Erfahrung des geschichtlichen Zeitpunkts nieder: „Of course, it was completely mad to do what we did. We began working with the Soviet Union and ended up working with Russia. In Armenia, where we were filming *A Midsummer Night's Dream*, civil war broke out and we had to move the whole crew up to Moscow. You don't usually make films in a country that's disintegrating or in a civil war. In hindsight, I wouldn't have done it if I had known how fragile the political situation would become“ (Grace 2016). Allerdings ist die, wenn auch zu einem gewissen Grad kontingente, Kombination von Shakespeare-Verfilmung und historischem Moment passender, als es auf den ersten Blick scheint, denn Shakespeare-Adaptionen wurden häufig eingesetzt, um den jeweiligen aktuellen politischen Moment zu kommentieren. So stellt Irena Makaryk fest: „Shakespeare offers one of the most consistently accurate barometers of the volatile terrain of Soviet politics“ (zit. n. Sheen 2016, S. 4). Erica Sheen erweitert das Argument um die Feststellung, dass dies für Shakespeare und den Kalten Krieg grundsätzlich zutreffend ist. Und weiter: „To study the Cold War through Shakespeare is to insist not only on varying realities, different horizons, and multiple expressions, but necessarily on the languages and acts of translation that constitute them“ (2016, S. 4). Dies hat zur Konsequenz, dass Shakespeares Universalität mit einem spezifischen politischen, sozialen und kulturellen Milieu zusammengebracht wird und somit auch auf die absolute Zeitlichkeit dieser Adaptionen insistiert wird (Courtney, zit. n. Sheen 2016, S. 5). Andererseits seien diese Feststellungen auch nur möglich, weil Shakespeare als gemeinsamer Ausgangspunkt fungiert; die Differenzen lassen sich nur feststellen,

¹⁸Vgl. dazu auch Badiou Insistieren auf einer „Inästhetik“ als eine Bestimmung der Kunst als singuläre Denkart gegenüber der Philosophie (2012).

wenn es auch Berührungspunkte gibt.¹⁹ Das Universale trifft also immer auf eine absolute Spezifität, die gleichzeitig eine allgemeine Zugänglichkeit verunmöglicht, also einen Moment des Widerstands darstellt, der aber wiederum auf einen universalen Anspruch rekurriert. In anderen Worten: Der Widerstand wird auch nur dann festgestellt, wenn überhaupt erst ein universaler Anspruch besteht, in dem Moment jedoch, in dem es als universal verstanden wird, wird es paradoxerweise immer schon von seinem Spezifischen eingeholt.

Grace bestand denn auch darauf, über den Rekurs zur Sowjetunion etwas explizit „Europäisches“ schaffen zu wollen und setzte diese Spezifität in Gegensatz zu den „universalen“ kommerziellen US-amerikanischen Produkten, nur um einen neuen Anspruch von Universalität, ein europäisches Globales zu formulieren. Shakespeare fungiert also einerseits als globales Gemeinsames, auf das alle Zugriff haben. Andererseits kann der jeweilige Zugriff nur über die eigenen Traditionen stattfinden. Zudem ruft Grace in dieser Gegenüberstellung Anfang der 1990er Jahre implizit noch einmal die politischen und kulturellen Oppositionen aus dem Kalten Krieg auf und etabliert diese als einen diskursiven Referenzrahmen. Interessanterweise kann man während des Kalten Krieges eine doppelte Bewegung der Rivalität zwischen der Sowjetunion und der USA festmachen, die auch über filmische Produkte ausgetragen wurde. So wird auf der einen Seite argumentiert, dass „this rivalry between the two superpowers was mostly about the USSR’s catching up with the US advances in technology and adapting Western-style generic models Soviet ideology. [...] Soviet cultural producers, in other words, developed prestige productions in response to Hollywood blockbusters“ (Prokhorov und Prokhorova 2017, S. 23). Andererseits galt paradoxerweise: „While the United States emerged as a dominant global economic and military power after World War II, Cold War competition with the Soviet Union would highlight insecurities and trigger anxieties. The launch of Sputnik is the best known example of the Soviet challenge to U.S. national self-image. Less spectacular, but in many ways more alarming to Americans was the perceived superiority of Soviet high culture“ (Aune 2009, S. 423).

¹⁹Auch Shurbanov und Sokolova (2001) argumentieren in ihrer Fallstudie zu ost-europäischen Shakespeare-Appropriationen allgemeiner, dass es ein Zeichen von Shakespeares außergewöhnlichem Status sei, wie sich jedes politische Regime, egal welcher Ausrichtung, über eine Vereinnahmung und Besitznahme von Shakespeare zu legitimieren versucht. In Sheen wird diese Lesart erweitert, um genau auch das Gemeinsame dieser Shakespeare-Tradition in den Blick zu nehmen: „Precisely because Shakespearian culture so effectively traces the presence of what Vowinkel, Payk, and Lindenberger call ‚older traditions‘, these engagements not only present us with seeing communism and capitalism as ‚varying realities‘, they also make us aware of the extent to which this presiding Cold War binary must be seen as a dispersion through the historical prism of a shared intellectual tradition, not as simple opposition“ (2016, S. 5).

Es lassen sich interessanterweise drei Wellen von Shakespeare-Verfilmungen feststellen. Eine erste während des frühen Films, insbesondere in den 1910er und frühen 20er Jahren, dominiert von westeuropäischen und US-amerikanischen Produktionen. Eine zweite Welle manifestiert sich Ende des Zweiten Weltkrieges bis Mitte der 60er Jahre, in der Shakespeare zu einem globalen Produkt wird, das in Großbritannien, der BRD, der DDR, Indien und Japan verfilmt wird. Interessanterweise produzieren die USA und die Sowjetunion häufig zur gleichen Zeit Adaptionen der gleichen Stücke. So z.B. *Othello* mit Orson Welles' *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (*Orson Welles' Othello*; 1952) und Sergej Jutkewitschs *Otello* (*Der Mohr von Venedig*; 1955); *Hamlet* mit Grigori Kozintsevs *Gamlet* (*Hamlet*; 1964) und Bill Collerans und John Gielguds *Hamlet* (1964) mit Richard Burton; oder *The Taming of the Shrew* mit Sergej Kosolovas *Ukroshchenie stroptivoy* (1961) und Franco Zeffirellis *The Taming of the Shrew* (*Der Widerspenstigen Zähmung*; 1967). Bei der dritten Welle beginnend in den späten 80er Jahre ist die Sowjetunion/Russland nur noch mit den *Animated Shakespeare Tales* vertreten. In dieser Konstellation zwischen Sowjetunion und USA scheint Großbritannien, obwohl eigentliches Heimatland des Bardes, als das Dritte zu fungieren, das gleichzeitig versucht, das Eigene (als seinerseits global, hegemonial) über Rekurse auf das Andere zu etablieren, sei es die US-amerikanische oder aber die sowjetisch/russische Tradition.²⁰

Vielleicht kann und muss man für (diese) Shakespeare-Adaptionen feststellen, dass das „Eigene“ immer schon das „Andere“ ist, in das sich durch den

²⁰Diese Positionierung ist selbst noch einmal deutlich ambivalenter, als die vom Produzenten Grace vorgeschlagene Allianz mit der Sowjetunion/Russland. In Abgrenzung zur USA, so Shaughnessys Argument, insistieren die britischen Filmadaptionen auf eine Theatralität und „Bühnenhaftigkeit“. Gleichzeitig datiert die akademische Geschichtsschreibung der Shakespeare-Adaptionen den Beginn des modernen Shakespearefilm mit Kenneth Branagh, der jedoch dezidiert eine Hollywood-Ästhetik einsetzt, um die Massen zu erreichen und zu begeistern: „the theatricality of these films [...] once seen in the light of history, is more complex and nuanced than is often credited; ‚theatricality‘, in these instances, designates a variety of forms of national self-consciousness [...]. There is, it seems to me, considerably more at stake in the prospect of a ‚post-historical‘ epoch of ‚post-theatrical‘ Shakespearean film than much current film scholarship’s endorsement would appear to allow. If one aspect of this moment has been the increasing tendency (within pedagogy and scholarship) to identify the start date of modern Shakespearean film as, at the earliest, 1989 (the year of Branagh’s *Henry V*), the limit thus marked effectively confines critical discussion to the cinematic products of mainstream postmodernism that, for the most part, encourages a predominantly American film idiom to function as a global currency“ (Shaughnessy 2006, S. 74 f.).

Sukkurs auf Shakespeare immer schon ein Moment der Störung, des Fremden einschleicht, da er gemeinsamer Bezugspunkt ist. Was hier in Shakespeare-Adaptionen spezifisch angelegt zu sein scheint, stellt Badiou allgemein für das Medium Film fest: „Ich denke in der Tat, dass der Film ein neues Denken des Anderen ist, eine neue Art und Weise, dem Anderen zur Existenz zu verhelfen“ (zit. n. Ritzer 2017, S. 79).

Diese paradoxen Doppelstrategien einer Positionierung zwischen Eigenem und Anderen, zwischen Hegemonie und Marginalisierung, zwischen Zentrum und Peripherie lassen sich auf den jeweiligen nationalen Ebenen einem *Mise-en-abyme*-Effekt ähnlich weiterverfolgen, wobei dies die Brüchigkeit selbst eines kleinsten Nenners des Eigenen / Nationalen / Hegemonialen unterstreicht. So lassen sich diese paradoxen Wechselwirkungen von (vermeintlich) hegemonialer Identitätsbildung über das „Andere“ (das eigentlich Marginalisierte, das Periphere) auch für Soyuzmultfilm beschreiben.²¹ Denn auf der einen Seite funktionierten die Filme des Studios als eines *der* identitätsstiftenden kulturellen Produkte: „Few know the studio outside of the former Soviet Union, but the films that the studio produced were as embedded in Soviet culture as Disney’s were in American culture. [...] The Soyuzmultfilm studio became the largest and most prestigious animation operation in Eastern Europe, producing the majority of children’s media in the country and becoming so pervasive in the broader national ethos that scholars have analyzed the medium as one of the Soviet Union’s national ‚programs for identity‘“ (Katz 2016, S. 1).²² Gleichzeitig arbeiteten interessanterweise überproportional viele Künstler und Techniker mit einem jüdischen Hintergrund im Animationsfilm im Allgemeinen und für Soyuzmultfilm im Speziellen (Katz 2016, S. 2).²³ Die Konsequenz davon ist, so Katz: „If

²¹Zusätzlich dazu müsste dies einmal für die geopolitisch nicht uninteressante Konstellation BBC und S4C bzw. London/England und Wales aufgearbeitet werden.

²²Hier lässt sich natürlich noch einmal eine Potenzierung der akademischen Marginalisierung feststellen, da sich die Marginalisierung von osteuropäischer/sowjetischer Kunst und Kultur intersektional mit der von Animationsfilmen überschneidet: „Animated films made in the region [Central and Eastern Europe] in this period [...] belong among the highest and most innovative accomplishments in the history of animation, and yet they have received relatively little scholarly attention in animation studies“ (Bahun 2014, S. 187).

²³Womit sich hier noch eine weitere interessante (implizite) Parallele zu Hollywood auf-tut; selbst auch eine Industrie, die überdurchschnittlich viele Immigranten beherbergte, während es zu einem *der* Vehikel für die Produktion nationaler Mythen und sinnstiftenden Ideologien wurde.

indeed a multicultural and multilingual group of civilian employees mined their own non-Russian traditions of the Jewish, Ukrainian, Georgian, Uzbek, and Lithuanian ‚peoples‘ (‚narodnost‘) to create one of the most popular forms of Soviet culture, then the said image of a Russo-centric Soviet culture requires substantial revision“ (Katz 2016, S. 3). Diese Animationsfilme im Sinne des *New Historicism* als Produkte der Lebenswirklichkeiten und Kulturen ihrer produzierenden und rezipierenden Gesellschaften zu betrachten, verdeutlicht, wie brüchig jegliche ideologische Verortung immer schon ist. Gleichzeitig inszenieren sich die Adaptionen dadurch, dass sie Animationen sind, als Moment eines radikalen Bruchs, der gleichzeitig alles Vorgängige mitaufgreift. So sind sie zwar die ersten ihrer Art – davor gab es noch keine Shakespeare-Animationen –, greifen aber die ganze 400-jährige Tradition von Adaptionen und kulturellen Appropriationen auf und reflektieren kritisch die Bedingungen von Adaptionen.²⁴ So passen sie weder ins binäre System von *High Culture* und *Low Culture*, noch ist klar, ob sie zentral oder marginal zu positionieren sind. Was sich aber herauskristallisiert, ist, wie von Laclau und Mouffe beschrieben, dass Diskurse und Hegemonien stark durch Ambivalenzen und Heterogenitäten geprägt sind, wenn wir sie tatsächlich innerhalb ihrer sozialen Wirklichkeiten betrachten, womit sie aber inhärent unabschließbar und veränderlich sind: „Political identities are not pre-given but constituted and reconstituted through debate in the public sphere. Politics, we argue, does not consist in simply registering already existing interests, but plays a crucial role in shaping political subjects“ (Laclau und Mouffe 2001, S. xvii). Dies anhand einer Shakespeare-Adaption herauszuarbeiten, mag einer weiteren *Mise-en-abyme* gleichkommen.

²⁴Osborne arbeitet in ihrem Aufsatz heraus, wie die Animationen das Vorgehen von (filmischen) Adaptionen sichtbar machen: „I am most interested in the juncture between the strategies of filming and the editing of the plays which animation so tellingly reveals. The mechanics of the animation process underscore the connections between textual editing and the construction/editing of Shakespearean films. Equally importantly, the medium’s effects on its various audiences bring to the forefront film techniques which operate less visibly in the ‚realistic cinema‘ of other Shakespearean films. As these cartoons introduce children to Shakespeare’s plays, they also establish the conventions and strategies of film as the condition of the play’s current value and interest“ (1997, S. 106).

2.1 „Shakespeare our Contemporary“ (Jan Kott/Grigori Kozintsev)

Shakespeare wird im 20. Jahrhundert von den jeweiligen Regimes also eingesetzt, um jeweils die eigene kulturelle Überlegenheit zu demonstrieren (Aun 2009). Gleichzeitig wurde Shakespeare stets auch von den jeweiligen politischen Gegnern eingesetzt, um das System zu kritisieren.²⁵ Wie von Alfred Thomas detailliert in *Shakespeare, Dissent, and the Cold War* (2014) herausgearbeitet, lassen sich interessante Parallelen zwischen Shakespeares England und den (totalitären) Regimes und dem ideologischen Extremismus des 20. Jahrhunderts ziehen: „Notwithstanding the immense differences between Shakespeare and the totalitarian regimes of the twentieth century, some of the measures conceived against religious dissenters in Shakespeare’s England foreshadows modern forms of oppression“ (S. 32). Was diese Verbindungslinien prägt, seien strukturelle Parallelen. Alfred Thomas Anliegen ist auch: „to draw a structural parallel between the polarized politics of Shakespeare’s England and the politics of the Cold War [...]. Shakespeare’s exploration of the Elizabethan and Jacobean culture of denunciation and surveillance also anticipates the contemporary US government’s practice of spying on its own citizens and allies. I shall be arguing that Shakespeare’s plays resonate through the ages not just because of his insights into the human condition but because of his encounter with the proto-modern state. His experience as a playwright in the polarized world of early modern England anticipated the fate of writers on both sides of the ideological divide during the Cold War. [...] [*Hamlet*] anticipated the predicament of the Cold War artist in the ideologically fraught atmosphere of McCarthy’s America and Communist Russia“ (2014,

²⁵Alfred Thomas beschreibt diese paradoxe Konstellation wie folgt: „The Soviet state had itself long since appropriated Shakespeare as a socialist champion of the working class. Dissenting artists like Kozintsev were simply reclaiming Shakespeare (and Hamlet) as a hero in their own image. In this way, Russian Shakespeare became an object of contestation, a site of ideological struggle between the renegade artist and the Communist state. But Kozintsev’s film [...] is also a brilliant synthesis of defiance and compliance. [...] Like Kott, Kozintsev appropriates *Hamlet* for political purposes but in doing so he recalls Shakespeare’s equivocal strategy in mediating carefully between defiance and conformity. Fusing political allegory and poetic-lyrical atmosphere [...] the film garnered official praise from the Soviet authorities as well as acclaim from foreign critics“ (2014, S. 20 f.). Ähnliche Spannung lässt sich auch für amerikanische Künstler konstatieren, wie z. B. Orson Welles’ Shakespeare-Adaptionen und -Appropriationen oder die Mankiewicz-Adaption von *Julius Caesar* (1953).

S. 2 f.). Was alle diese Kulturen verbindet, ist, dass sie einen „political context of circumspection“ (2014, S. 5) hervorbringen und die damit verbundene künstlerische Strategie der Äquivokation, der Doppelzüngigkeit, des „double talks“, um überhaupt das Risiko, Dissens zu artikulieren, eingehen zu können. Hierfür lieferte Shakespeare selbst schon die Vorlage: „In spite of his elite status, even Shakespeare was suspect [...], what made him Shakespeare a source of discomfort to the authorities was precisely his tendency to be evasive about his own beliefs“ (2014, S. 14).

Shakespeare wird während des Kalten Krieges also mehrfach paradox besetzt: Zum einen steht er sowohl für den politischen Widerstand wie auch für Konformität, zum anderen fungiert er als Marker von kultureller Appropriation und Zeichen einer hegemonialen Position, aber auch der Zirkulation und des Austauschs zwischen den Kulturen. Dies jeweils auch auf zwei Ebenen, einmal supra-staatlich und global, andererseits aber auch innerhalb der einzelnen Nationen. In der Konsequenz bedeutet dies primär, dass keiner der Rivalen „Shakespeare“ genügend stabilisieren konnte. Gleichzeitig spiegelt die „politische Realität“ stets schon, was in seinen Stücken selbst angelegt ist.²⁶

Die Strategie der Äquivokation ist auch eine treffende Bezeichnung dafür, was Animation macht: „Due to its capacity to reposition the relationship between reality and the imaginary (or the possible), animation is a particularly valuable subject of inquiry for a scholar reconsidering the cinema under state socialism“ (Bahun 2014, S. 187). Ausgehend von Eisensteins These, dass sich Animationen insbesondere durch ihre „Plastizität“ auszeichnen, entwickelt Bahun das Konzept der „Possibilization“: „The unwritten contract that the viewers and producers of animation forge stipulates an engagement with beyond-the-possible, be it the phantastic, phantasmagoric, or quasi-real. At least in the case of animation for adults, and even when the films in question are perceived as irrelevant or lacking political import, this temporary sojourn beyond the border of the possible routinely brings reality into sharper focus“ (2014, S. 189). Animationen tragen also einen kontinuierlichen Diskurs zum „Möglichen“ (ontologisch, politisch) mit, bewirken dadurch aber auch „a pointed unsettling of the boundaries between ideologically compliant and non-compliant cinematic practices“ (2014, S. 187). „Possibilization“ für Bahun ist gleichzeitig „consonant *and* dissonant

²⁶Diese paradoxe Position bzw. doppelte Bewegung entspricht aber auch dem, was Stuart Hall grundsätzlich für die Populärkultur konstatiert: „In the study of popular culture, we should always start here: with the double stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitably inside it“ (2009, S. 375).

with the ideological parameters of the socialist project, moving the discussion of the cinemas and practices under consideration beyond the binary of conformist and dissident practices, and supplanting it with thinking about cinema in terms of (unfinished) projects and the variables of the possible“ (2014, S. 6).²⁷ Bahun fügt an, dass binäre Leseversuche der Animationsfilme als entweder subversiv oder apolitisch bzw. ideologisch konform problematisch sind, da die narrative Strategie immer in zwei entgegengesetzte Richtungen zieht: „The problem here resides in the operation of narrative convolution, or textual complication, itself: if we take it to be an author’s socio-political strategy, such as narrative framework is envisioned precisely to function simultaneously in two opposing modes – that is, as both a critique (through the subversiveness of its form) and a non-critique (through hindered legibility of its form) – and consequently to avoid not only any visible, but also any stable referent or critique“ (2014, S. 191).

Dies ist interessant, wenn man Animationen grundsätzlich als Produkt der Populärkultur einordnen möchte, da dafür „Zugänglichkeit“ (access/accessibility) häufig als Kriterium aufgeführt wird: „Popular cinema [...] is importantly a category of access identifying films whose comprehension and enjoyment require only such skills, knowledges and understandings as are developed in the ordinary process of living in society“ (Perkins, zit. n. Ritzer und Steinwender 2017, S. 10).²⁸ Wie im Zitat von Bahun auf den Punkt gebracht, ist die Idee eines „einfachen“ Zugangs eine trügerische. Denn die Einordnung der animierten Shakespeare-Adaptionen innerhalb des politischen wie auch medialen Kontextes zeigt, wie diese Produkte sich stets in einem spannungsgeladenen Feld bewegen, in welchem unterschiedliche Regime miteinander agieren und sich dadurch verkomplizieren. Stuart Hall hebt in seinem Aufsatz zur Populärkultur insbesondere

²⁷Diese Strategie mag auch erklären, warum Animationen grundsätzlich als apolitisch klassifiziert werden. Interessant ist auch, dass die sowjetische Zensur Animationsfilme weniger rigoros überwachten. Eine Begründung, die immer wieder angeführt wird, ist die Vermutung, dass sie als Kinderfilme nicht politisch und daher weniger ernst genommen werden müssen. Ein anderer Erklärungsversuch ist, dass es dem Staatsapparat nicht möglich war, die Botschaften der Animationsfilme zu kategorisieren (Bahun 2014, S. 190).

²⁸Dieses Argument wird auf mehreren Ebenen gemacht. So gelten Animationen als leicht zugänglich im Sinne von leicht verständlich und darum apolitisch und für Kinder geeignet. Auch die Distribution ermöglicht einen leichten Zugang zu diesen Produkten, insbesondere durch das Fernsehen; für die *Animated Tales* wurde proklamiert, dass alleine schon aufgrund der Presales davon ausgegangen werden kann, dass Millionen von Zuschauer*innen diese Adaptionen sehen werden (Anon. 1992, siehe auch Fußnote 4).

Schulen und Akademien als zwei zentrale Institutionen hervor, welche eine (vermeintliche) Definitionsmacht darüber haben, was als kulturell bestimmt wird: „The school and education system is one such institution – distinguishing the valued part of the culture, the cultural heritage, the history to be transmitted, from the ‚valueless‘ part. The literary and scholarly apparatus another – marking off certain kinds of valued knowledge from others“ (2009, S. 381). Die Intersektion dieser Regime sowohl mit politischen wie auch medialen Regimes hat zur Konsequenz, dass Erziehung/Bildung stets produziert, aber nicht hegemonial gesichert ist. Oder, wie Stuart Hall dies mit Rückgriff auf Lotman formuliert: „That is to say, the structuring principle of ‚the popular‘ in this sense is the tensions and oppositions between what belongs to the central domain of elite or dominant culture, and the culture of the ‚periphery‘“ (2009, S. 380). Womit es auch nicht mehr möglich ist, die Rezipienten der Populärkultur als *entweder* passiv *oder* widerständig und nur an bedürfnisorientierter Umdeutung interessiert zu kategorisieren. Dabei reflektiert das Medium der Animation die Strategien der Äquivokation und des Verfremdens mit, was jegliche monolithische Ideologie-Zuschreibung von Anfang an bricht. Dieses gleichzeitige Offenlegen und Verschleiern funktioniert auf unterschiedlichen Ebenen für die *Animated Shakespeare Tales*: Zum einen wird die Art und Weise, wie kulturelles Kapital produziert wird, offengelegt, andererseits findet eine Interpellation in eine bestimmte Form von Kultur statt. Zugleich wird den Rezipienten dadurch eine Handlungsmöglichkeit und ein Spielraum in dieser kulturellen Hegemonie ermöglicht, wodurch sie zu handlungsfähigen Subjekten werden.

Mit Rancière könnte man auch sagen, dass das „ästhetische Regime der Kunst“ alle anderen Regime produktiv stört. Er schreibt dieser Kunst dabei das Potenzial zu, eine Position der Autonomie und Freiheit einnehmen zu können, welche es erlaubt, die jeweils herrschenden Einteilungen des Sinnlichen zu vermischen, wobei Unterscheidungen zwischen Aktivität und Passivität, Denken und Wahrnehmen, Sinn und Unsinn, Kunst und Nicht-Kunst gestört werden. Dies geschieht gemäß Rancière insbesondere durch den Modus des „Als-ob“ (2006, S. 25 ff). Diese Fähigkeit beschreibt auch, was Rancière mit den Politiken der Literatur meint: „The expression ‚politics of literature‘ thereby implies that literature intervenes as literature in [...] the relationship between practices and forms of visibility and modes of saying that carve up one or more common worlds“ (2014, S. 4). Das Medium des Animationsfilms bietet dabei eine Metareflection dieser Fähigkeit der Kunst.

2.2 „Something rich and strange“ (*The Tempest*)

Yuri Lotman beschreibt den Unterschied zwischen Theater und Animation wie folgt: „The essential property of live performance is the illusion of reality, while animation, operates with signs of signs‘, a twice-removed process that liberates its creator to remain quasi-invisible on screen and ‚makes this type of cinema particularly suitable for the transmission of various shades of irony and for the creation of an allegorical text““ (zit. n. Katz 2016, S. 8). Als ‚Zeichen des Zeichens“ aber ist ihr auch ein Potenzial zur Reflexion des Zeichens inhärent, oder, wie Wells schreibt:

Animation has always foregrounded these conditions and interrogated their parameters, seeking to continually expose the complexities of its own illusions, in order to offer the simultaneity of insight and reference. Each image offers a set of associations but equally interrogates the very principle of representation. The ‚otherness‘ of animation itself announces a different model of interpretation which is abstracted from material existence and offers the transparency of ‚ideas‘, which Susanne Langer notes operate as forms or phenomena: They exist only for the senses or the imagination that perceives them – like the *fata morgana*, or the elaborate, improbable structure of events in our dreams. The function of ‚semblance‘ is to give forms a new embodiment in purely qualitative, unreal instances, setting them free from their normal embodiment in real things so that they may be recognised in their own right, and freely conceived and composed in the artist’s ultimate aim – significance or logical expressions (2002, S. 31).

Diese Beschreibung entspricht dem, was für die russischen Strukturalisten, wie Lotman und Shklovsky, die poetische Funktion der Kunst darstellt: Nämlich das Potenzial durch Verfremdung des Alltags diesen wieder sichtbar zu machen, dabei aber auch gleichzeitig seine eigene Funktionsweise als Kunstwerk offenzulegen. Denn der Begriff *ostranenie* ist ein Neologismus, der sowohl eine Bewegung des ‚Verfremdens‘/‚Fremdmachens“ wie auch des ‚Auf-die-Seite-Schiebens“ einschließt.

Damit funktioniert die Wahl der Form für diese Shakespeare-Adaptionen auch als Reflektion der Strategien der medialen, kulturellen, politischen und nicht zuletzt inhaltlichen Regimes, welche sich in diesem Werk miteinschreiben. Geht es doch in allen um die paradoxe doppelte Bewegung des Aneignens über einen Moment des Fremden/der Verfremdung, sei dies nun der britische Rekurs auf die sowjetische Shakespeare-Tradition, oder der mediale Transfer von Text zu Animation. Dieses ‚über Umwege wieder sichtbar zu machen“ erlaubt es, Shakespeare stets von neuem zum Zirkulieren zu bringen.

3 „Not of an age but for all time“, and not of one medium but for many (Ben Johnson)

Die Zusammenarbeit zwischen dem walisischen Produktionsstudio S4C und der sowjetischen Soyuzmultfilm bedingte einen konstanten Austausch, ein fortwährendes Zirkulieren von Material zwischen Ost und West. Die Tonaufnahmen entstanden überwiegend in Wales, wobei Bühnenschauspieler mit Shakespeare-Erfahrung die Textzeilen rezitierten; die Aufnahmen wurden anschließend an die russischen Animationskünstler für die visuelle Arbeit geliefert. Der Text, so gesehen, hatte auch in der Produktion Vorrang, und der Autor der Serie, Leon Garfield, beharrte stets darauf, eine textgetreue Adaption und Shakespeares Originalsprache zu bieten.²⁹ Gleichzeitig verlangte die radikale neue Form auch eine radikale Form der Adaption: So mussten alle Stücke auf 25 min gekürzt und in ein neues Medium, das der Animation, übertragen werden. Dies bedingt zum einen eine radikale Loslösung des Textes vom Schauspieler, auch wurden Erzähler eingeführt, um die kondensierte Handlung überhaupt nachvollziehbar zu machen, womit die Sprache selbst stark gestutzt wurde. Dieses Vorgehen referenziert zwar einen Umgang mit Shakespeares Text, der sehr wenig mit einer theatralen Tradition zu tun hat, greift dafür aber eine Fülle von kulturellen Appropriationsmechanismen auf, die wohl ebenso zentral für das kulturelle Überleben der Shakespeare-Stücke ist, wie der Text selbst. Die kurzen Filme sind eine Ansammlung der „greatest Shakespeare Hits“ und beschränken sich häufig auf die Passagen der Handlung und der Sprache, die sich kulturell als am resilientesten und zentralsten erwiesen haben, denen am meisten Bedeutung zugeschrieben wurde, sei dies durch Rezitationen, sei dies durch einen medialen Transfer in die Malerei, Fotografie oder den Film. Somit bringen diese radikalen

²⁹Die kulturpolitische Problematik der angemessenen Achtung vor dem Original wird von Linda Hutcheon wie folgt beschrieben: „So often film’s relation to literature has been characterized as a tampering, a deformation, a desecration, an infidelity, a betrayal, a perversion. The deeply moralistic rhetoric belies the fact that what is at stake here is really a question of cultural capital. For some people, as cultural theorist Robert Stam has argued, literature will always have ‚axiomatic superiority‘ over any cinematic adaptation of it because of its seniority as an art form. This hierarchy also has something to do with what he calls ‚iconophobia‘ (the suspicion of the visual) and the concomitant ‚logophilia‘ (the love of the word)“ (2004, S. 109). Während also der Diskurs um die Animationen doch von einer überraschenden „logophilia“ geprägt war, hält das Werk selbst dem eine radikale „iconophilia“ entgegen.

Adaptionen implizit selbst schon den Vorschlag, dass man Shakespeare in einer Reihe unterschiedlicher Auslegeordnungen denken kann.

Shakespeare: The Animated Tales bietet seinerseits auch verschiedene mögliche Verbindungslinien, um die einzelnen Animationsfilme intertextuell miteinander in Verbindung zu bringen: Als Erstes ist sicherlich die übergeordnete Ordnung durch die Einigung der Werke unter dem Titel *The Animated Shakespeare* zu nennen, die zwar zwölf von Shakespeares Stücken umfasst, was nicht einmal der Hälfte aller Shakespearestücke entspricht. Über dieses Inklusions-/Exklusionsverfahren wird eine typische und problematische kulturelle Kanonisierung sowohl widergespiegelt, thematisiert wie forciert (Osborne 2003; Pennacchia 2013). Die Stücke werden als eine Serie angeboten, ähnlich einer *anthology series*, deren Episoden oder *Seasons* als jeweils eigenständig, aber doch thematisch oder formell verknüpft verstanden werden. Gleichzeitig handelt es sich bei *Shakespeare: The Animated Tales* nicht nur um eine Sammlung unterschiedlicher Shakespearestücke, sondern auch um Produktionen verschiedener Regisseure, verschiedener Animationskünstler und nicht zuletzt unterschiedlicher Animationsstile (Cel-Animation, Puppenanimationen und Öl-auf-Glas-Animation), die wiederum andere Reihungen und Assoziierungsketten anbieten. Anstatt ein „Anliegen“ zu vertreten, wie z. B. eine Technik oder einen Künstler,³⁰ können diese Adaptionen durch die fragmentierte Arbeitsform nicht als Einheit stabilisiert werden, aber doch in einem produktiven Verhältnis zueinanderstehen.

Insbesondere der Stil erlaubt neue Konstellationen der Werke, die z. T. Verknüpfungen, die in Shakespeares Stücken angelegt waren, zum Vorschein bringen,³¹ z. T. jedoch auch ganz neue überraschende Assoziationsangebote schaffen. Gleichzeitig erlaubt die Form der Animation ein extensives Nachdenken über den visuellen Gehalt von Shakespeares Sprache. Seine sprachlichen Bilder werden in visuelle Bilder übersetzt, die mehr sind, als nur „Illustrationen“: „They employ imagery that grows from the plays’ text while also exploiting the unusual features of animation“ (Osborne 2003, S. 141). Vielmehr thematisieren sie die Magie und Formbarkeit, die dieser Sprache inhärent sind. Die Wandelbarkeit der

³⁰Wie dies häufig bei Shakespeare-Adaptionen geschieht, die stets auch mit den großen Namen von Regisseuren wie Welles, Olivier, Kozintsev, Branagh verknüpft werden.

³¹Wie z.B. der Gebrauch der *Stop-motion*-Puppenanimation in *The Winter’s Tale*, *The Tempest* und *The Taming of the Shrew*, der als stilistischer Kommentar auf die Thematik der drei Stücke gelesen werden kann und ihrer Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der (königlichen/männlichen) Kontrolle anderer Menschen, insbesondere Frauen, pointiert Ausdruck verleiht.

Shakespeare-Sprache wird in die Wandelbarkeit des visuellen Materials übersetzt, wie dies Osborne schon in ihrem Titel „Poetry in Motion“ (1997) suggeriert.³² Gewisse Stellen der Stücke sind gar nicht oder nur durch Animation (und Special Effects) darstellbar, wie z. B. der Geist in *Hamlet*. So stellt auch Hutcheon fest: „Certainly, new electronic technologies have made what we might call ‚fidelity to the imagination‘ possible in new ways“ (2004, S. 110). Gleichzeitig thematisieren Shakespeares Stücke auch immer andere Medien, sei es durch Statuen, die zum Leben erweckt, sei es durch Bilder, die auf die Bühne gebracht werden. Laurie Osborne schlägt denn auch vor, *The Animated Tales* „prepare their audience to understand the plays cinematically rather than theatrically or literarily“ (1997, S. 103). In ihrem späteren Text ergänzt sie dies durch die Überlegung, dass diese Animationen ihre Zuschauer*innen lehren, Shakespeare multimedial zu fassen, gleichzeitig aber auch ihr multimediales Potenzial, insbesondere für das 21. Jahrhundert ausleuchten (2004, S. 152 f.).

Anders gesagt, diese Animation bietet eine dreifache selbstreflexive Schachtelung: Eine Reflexion auf das, was Shakespeare macht; eine Reflexion auf das, was die Kulturen mit Shakespeare machen; und eine Reflexion auf das, was sie selbst mit Shakespeare machen. Um auf Lotman zurückzukommen: Animationen funktionieren als Zeichen des Zeichens, das selbst stets schon von unterschiedlichsten Traditionen, kulturell und medial, geprägt ist, und die sich dadurch stets produktiv gegenseitig stören.

3.1 *The Animated Hamlet*: Auslegeordnung eines medienkulturellen Bildatlasses

The Animated Hamlet (Regie und Animation: Natalya Orlova) ist eine Episode aus der ersten Staffel, der als eine von nur zwei Animationen Auszeichnungen erhalten hat, u.a. zwei Emmys für „Outstanding Individual Achievement in Animation“. Insbesondere die Animationstechnik stieß auf großes Interesse; wobei die Technik Öl-auf-Glas für dieses Stück besonders treffend ist. Sie gilt als experimentelle Technik im Vergleich zu den klassischeren Cel- oder Puppenanimationen. Wie der Name schon sagt, wird bei dieser Technik mit Öl auf Glas gemalt, wobei Ölfarben genügend langsam trocknen, sodass das Bild zuvor

³²Die Visualität von Shakespeares Sprache erhält in der Forschung aktuell große Aufmerksamkeit, so z.B. in Keir Elams *Shakespeare's Pictures. Visual Culture in the Drama* (2017).

verändert werden kann. So ist die Materialität selbst schon bestimmt durch Fragilität und Flüchtigkeit, gefangen in einem Changieren zwischen Auflösen und Weiterentwickeln, Einschreiben und Zerstören. Auch bleiben am Ende nur wenige Glasplatten mit dem Abschlussbild erhalten im Gegensatz zu den zehntausenden von Einzelskizzen bei der Cel-Animation. Während diese Technik auf der einen Seite absolut fluid ist, da die Bilder konstant ineinander übergehen, sind die Übergänge andererseits markierter erkennbar als bei der Cel-Animation. Der Prozess selbst betont also das in Bewegung-Setzen von Bildern. Oder anders, während die Bilder sehr fluid und organisch wirken, wird gleichzeitig die Funktionsweise von Film und Animation enthüllt, da die Bilder sich jeweils aus dem Vorhergegangenen herauszubilden scheinen, um dann mit dem Nachfolgenden zu verschmelzen, dazwischen aber der Moment der *suture* markiert wird. Dabei bleiben häufig die früheren Bildversionen als Spuren sichtbar, die Bewegung kann also auf dem Material nachverfolgt werden. Dies bedeutet, dass es nie „reine“ Bilder sind, sondern sie immer die Spuren ihrer Metamorphosen weitertragen; die Erinnerung an das Vorhergegangene sich also im flüchtigen Material selbst einschreibt. Diese selbstreflexive Qualität wird in dieser Animation noch weiter forciert, indem z. B. in der Eröffnungssequenz das Filmbild zuerst durch eine Welle ausgelöscht wird, bevor sie den Blick auf die klaustrophobische Burg und den Titel freigibt. Gleichzeitig verweist die Welle intertextuell schon auf vorhergegangene filmische Adaptionen, da sie die Anfangsszenen sowohl von Laurence Oliviers *Hamlet* (1948) wie auch Kozintsevs Version von 1964 in Erinnerung ruft. Anstatt also eine politische Differenz aufzutun, wird mit dem ersten Bild eine gemeinsame visuelle Kultur in Erinnerung gerufen. Doch wird auch der Film selbst durch die das Bild auslöschende Welle zwischen Erinnern und Vergessen, Präsenz und Absenz positioniert und thematisiert so die Flüchtigkeit des Seins, die auch für Shakespeares Text selbst so zentral ist.

Zusätzlich referenziert dieser Animationsstil eine Reihe klassischer Bildtraditionen. So werden stilistisch nicht nur die Ölmalerei, sondern auch Glasmalerei, Radierungen und Holzschnitte aufgerufen. Wobei sie sich sowohl auf diese traditionellen Techniken berufen wie auch diese weiterentwickeln, indem sie ihnen die Bewegung geben, die sonst nur angedeutet werden kann: „Animators seek to use established techniques from fine art practices to create similar aesthetic outcomes in motion. These approaches are often informed by a recourse to the classical or ‚Master‘ tradition in order to simultaneously authenticate the inspirational sources used, the qualities imbued in the animation itself, and acknowledge the modernity of the animated form in enhancing established forms“ (Wells 2002, S. 33).

The Animated Hamlet setzt diese Technik bewusst ein, um auf eine Tradition der Shakespeare-Rezeption und -Adaption aufmerksam zu machen, die dezidiert visuell ist,³³ der aber auch die gleiche Aufmerksamkeit gebührt wie der Frage nach dem Text. So hält Alan R. Young fest: „Sometimes, works created (through the reproductive techniques of engraving [whether on copper, wood, or steel], mezzotint, lithography, and eventually photography) served to reproduce for mass viewing certain illustrations and paintings that would otherwise have remained unfamiliar to the majority of the population [...]. Sir Thomas Lawrence’s portrait of John Philip Kemble in the role of Hamlet, with Yorick’s skull in his hand, or John Everett Millais’s painting of the death of Ophelia. Both were so frequently reproduced as to become familiar icons, almost inseparable from the popular conception of Hamlet and Ophelia. Together with images created especially for mass production (most commonly the visual images designed for inclusion in illustrated editions of Shakespeare), the host of available visual material formed an independent but closely related canon. Indeed, during the latter part of the eighteenth century and even more so during the nineteenth, the visual and literary arts seemed to approach each other, and in the case of Shakespeare in particular (though not exclusively), beholding and reading became almost interdependent activities“ (2002, S. 10).

The Animated Hamlet ruft nicht nur stilistisch Renaissance-Radierungen, Holzschnitte, Ölmalerei und Filme auf, sondern referenziert explizit das visuelle Nachleben Shakespeares in unterschiedlichen Medien, unterschiedlichen Kulturen und Jahrhunderten. Diese werden häufig auf bestimmte visuelle Formeln reduziert, schon fast Aphorismen gleich, die sich nicht mehr nur als intertextueller Verweis verstehen lassen, sondern vielmehr eine Tradition der Darstellung nachzeichnen. So lassen sich ähnliche Bildformeln für das Königspaar, Gertrude und Claudius, in Delacroix’ Lithografien (1834), den Kinofilmen von Olivier (1948) und Kozintsev (1964) sowie in Orlovas Animation (1992) erkennen (vgl. Abb. 1).

Es werden also nicht nur der russische und der amerikanische *Hamlet* zitiert und zusammen gedacht, vielmehr wird eine Tradition der Repräsentation herausgearbeitet, die interkulturell und transmedial funktioniert. Gleichzeitig wird die

³³Akademisch wurde dieses Anliegen z. B. von Alan Young (2002) verfolgt, der die Tradition der visuellen *Hamlet*-Rezeption aufgearbeitet hat. Während es einige Studien zu Shakespeare-Appropriationen in der klassischen Kunst, insbesondere der Ölmalerei gibt, ist Young einer der wenigen, der untersucht hat, wie virulent die Zirkulation von Shakespeare als visuelle Währung funktioniert hat über Illustrationen in Büchern, über Radierung etc., die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren.



Abb. 1 Oben, v. l. n. r.: *The Animated Hamlet* (1992; R: Natalya Orlova, Dave Edwards), DVD-Still; Ambrose Video Publishing, 2004; Eugène Delacroix: *Hamlet, I. Akt, 2. Szene* [Wikimedia Commons]. Unten, v. l. n. r.: *Hamlet* (1948; Laurence Olivier), DVD-Still; Power Station GmbH, 2007; *Hamlet* (1964; R: Grigori Kozintsev), DVD-Still; Lenfilm, 2004

Funktionsweise dieses kulturellen Gedächtnisses reflektiert. Pointierter geschieht dies mit der Darstellung des Geistes des Vaters, der Hamlet und die Burg heimsucht, wie auch die visuelle Vergangenheit *Hamlets* der letzten 200 Jahre den *Animated Hamlet* heimsucht und sich ins Material eingeschrieben hat, sodass er nicht mehr als eindeutige intertextuelle Referenz bestimmt werden kann, sondern vielmehr aufzeigt, wie sich diese visuellen Formeln durch die Zeit und über

differente Kulturen hinweg herausgebildet und verdichtet haben. Gleichzeitig löscht dies die spezifische Referenz auf Kozintsevs russischen Hamlet nicht komplett aus (vgl. Abb. 2).



Abb. 2 Oben, v. l. n. r.: *Shakespeare: Hamlet. Prince of Denmark*, Gemälde von Henry Fuseli (Gravur von Robert Thew; zuerst veröffentlicht: London: J. & J. Boydell, 1796) [Library of Congress]; *Hamlet* (1948) [DVD-Still; Power Station, 2007]. Mitte, v. l. n. r.: John Gilbert (Illustration) u. Dalziel Brothers (Gravur): *Hamlet and Ghost* (1867) [zuerst in: Staunton, Howard. 1867. (Hrsg.) *The Works of Shakespeare*. Vol. 3. London: George Routledge and Sons, siehe auch Goodman 2017]; *Hamlet* (1964) [DVD-Still; Lenfilm, 2004]. Unten rechts: *The Animated Hamlet* (1992), DVD-Still; Ambrose, 2004

Was *The Animated Hamlet* vorzuschlagen scheint, gleicht den Bildtafeln wie sie Aby Warburg zusammenstellte, um wiederkehrende kulturelle visuelle Gesten und Formeln sichtbar zu machen. Warburg versuchte in seinem „Mnemosyne-Atlas“, bestimmte wiederkehrende Bildformeln zu kartografieren, um „das Aufflackern kultureller Intensität zu verschiedenen historischen Zeiten sowie in verschiedenen Medien vergleichend zu betrachten“ (Bronfen 2009, S. 8). Dabei geht es nicht um das Nachvollziehen eines intertextuellen Verhältnisses, sondern darum, auf Bildtafeln wiederkehrende Pathosgesten zu kartografieren, um „den gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern vergleichend zu betrachten“ (Bronfen 2009, S. 7). *The Animated Hamlet*, so meine These, entfaltet selbst eine Kartografie von visuellen Gesten und Formeln, die von *Hamlet* ausgehend virulent durch die Zeiten und Kulturen zirkulieren. Die Animation vollzieht also genau die Arbeit, welche Aby Warburg geleistet hat: „So ähneln Warburgs Bildtafeln als Konfiguration von Bildern – im Unterschied zu den klassifikatorischen-genetischen Schemata vieler seiner Aufzeichnungen, die den universalgeschichtlichen Anspruch repräsentieren – eher der Figur einer Gedächtnisspur im Sinne Freuds. Sie schaffen ein Bildgedächtnis, das in Gestalt der Zitate, Wiederaneignungen und Umformungen vergegenwärtigt, aber erst in der je einzelnen Lektüre erhellt und durch den Kommentar gedeutet wird“ (Hetzner et al. 2010, S. 614).³⁴ Ähnlich wie Warburg erstellt *The Animated Hamlet* einen „Mnemosyne-Atlas“, dessen Wirkungsweise durch das eigene Medium reflektiert wird, da Animation immer auch als „Zeichen des Zeichens“ funktioniert. Dies kommt in dem Animationsstil, der selbst schon die Frage nach dem Überleben von Bildern stellt, noch einmal pointierter zum Ausdruck.

Anders gesagt: Was hier vorgeschlagen wird, ist ein *Crossmapping* von Warburgs Vorgehensweise mit der Vorgehensweise von *The Animated Hamlet*. Bei diesem von Elisabeth Bronfen in Rückgriff auf Warburg entwickelten Konzept geht es nicht so sehr um „das Aufspüren verbürgter Einflüsse als um das Entdecken ähnlicher Anliegen. Ein *Crossmapping* [...] schafft einen kritischen

³⁴Vgl. Bronfens Beschreibung von Greenblatts (1988) sozialer Energie (*energia*): „Diese *energia* kann, laut Greenblatt, nur indirekt als Wirkung festgestellt werden: an der Fähigkeit bestimmter kultureller Spuren, ein kollektives kulturelles Gedächtnis herzustellen, zu gestalten und zu organisieren. Aufgrund des kulturellen Austausches und der Zirkulation, die sich in Form von Umschriften – ob intertextueller oder intermedialer Art – abspielt, wird die soziale Energie eines ästhetischen Werkes über die Jahrhunderte hinweg am Leben erhalten“ (2004, S. 10).

Denkraum, der wie die Kunst selbst im kulturellen Imaginären interveniert“ (2009, S. 8). Denn das Erstellen eines „Mnemosyne-Atlas“, so meine Prämisse, ist genau das Anliegen dieser Animationen. Sie schaffen ein Bildgedächtnis, einen „Shakespeare-Atlas“, der sich Zitaten, Wiederaneignungen und Umformungen sowohl der Originalstücke wie auch ihrer Rezeption bedient und dabei die „Spuren einer medialen Umschrift sozialer Energien“ im zeitgenössischen Nachleben aufspürt (Bronfen 2004, S. 17). Um das Konzept des *Crossmapping* zu entwickeln, denkt Bronfen Warburg zusammen mit dem von Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt formulierten „Austausch kultureller Energien“, wobei es insbesondere um „die Verschränkung einer vorgängigen Erfahrung von Ergriffenheit mit deren historischen Tradierung“ geht (2009, S. 9). Das heißt, diese von *The Animated Shakespeare* aufgegriffenen Bildformeln sind geformt durch die „sozialen Energien“ (Greenblatt), die sich an den Shakespeare-Werken und ihren Adaptionen und Appropriationen angelegt haben, formen diese aber gleichzeitig auch mit, indem sie das Überleben des kulturellen Bildrepertoire noch einmal forcieren, aber auch reflektieren. Dabei, so Bronfen weiter, „streichen die Transformationen, die das kulturelle historische Überleben eines ästhetischen Werkes überhaupt erst sicherstellen, die historische Vergangenheit nicht aus“ (2009, S. 9). Das medienkulturelle wie auch politische Anliegen von *The Animated Hamlet* scheint diese neuerlich und in neuem (kulturellen) Kontext zum Zirkulieren zu bringen. Dabei geht es nicht darum, einen spezifischen intertextuellen Ursprung zu bestimmen; vielmehr erlaubt Warburgs Vorgehen, wiederkehrende Muster und Traditionen zu erkennen, auf diese hinzuweisen, aber auch interpretatorisch einzugreifen. So oszilliert die Animation zwischen einem Erinnern an frühere Darstellungen und versucht, die Erwartungen des Publikums zu erfüllen, indem die zentralen Passagen des Texts wiedergegeben werden. Gleichzeitig wird die Befriedigung dieser Erwartung z. T. pointiert verweigert. So wird nicht nur *der* Hamlet-Monolog „to be or not to be“ so radikal gekürzt, dass er primär noch als Verweis auf den eigentlichen Monolog funktioniert, auch wird uns Hamlet bildlich entzogen. Während er die Worte spricht, zieht er einen Stoff so über sich, dass er verschwindet und die Stelle, an der sich die Figur befand zur reinen visuellen Struktur aus Licht und Schatten wird. Was zurückbleibt, ist also lediglich pure Materialität als Verweis auf die Animation selbst (vgl. Abb. 3). Die eigene medienkulturelle Funktionsweise wird also pointiert adressiert, reflektiert und dadurch infrage gestellt.



Abb. 3 *The Animated Hamlet*, DVD-Still; Ambrose, 2004

3.2 Ophelias eigenwilliges Überleben

Diese Aporie zwischen Intervention im und Anerkennung des kulturellen Erbes wird in *The Animated Hamlet* interessanterweise am Körper Ophelias durchgespielt. Nicht nur wird ihr Part in dieser radikal gekürzten Adaption verhältnismäßig kaum gekürzt, wodurch sie bedeutend mehr Raum bekommt. Sie wird auch, wie der Geist des Vaters, konsequent mit ihrem visuellen Nachleben verknüpft, verbunden jedoch mit radikalen Interventionen. Begegnen wir ihr zuerst als lesende, in Licht gehüllte höfische Adlige, wandelt sie sich in ihrem Wahnsinn in eine Heldin des *gothic novels* oder der Romantik mit losem Kleid und losem Haar, wie sie von so vielen (oft männlichen) Künstlern des 19. Jahrhunderts imaginiert wurde. Dabei schaut die Kamera ihr zu, wie sie, in ein weißes Gewand gehüllt, die Gänge der Burg heimsuchend ihre Blumen verteilt.

Während im Stück ihr Tod nur überliefert und auf die sprachliche Visualisierung Gertrudes angewiesen ist, ist dies einer *der* ikonischen Momente der bildlichen Shakespeare-Tradition seit dem 19. Jahrhundert, insbesondere mit Millais Darstellung, die sich in den filmischen Adaptionen des 20. Jahrhunderts fortsetzt

(vgl. Abb. 4). Dadurch wird Ophelias Körper auch auf eine Chiffre für das Bild an sich und auf eine Trope für das kulturelle Gedächtnis reduziert. In der Animation funktioniert ihr Körper jedoch nicht nur als Marker für eine kulturelle Obsession des 19. Jahrhunderts, sondern weist auch darauf hin, dass im Text selbst die Tragödie über die weibliche Leiche ausgetragen wird, denn es wird eine doppelte Intervention vorgeschlagen. Zum einen wird uns die Millais-Leiche, wie wir sie als visuelles Zitat erwarten würden, erst beim Begräbnis zugestanden. Das visuelle Nachleben wird also als ein inhärent nachträgliches präsentiert. Zum anderen ist es bezeichnenderweise Gertrude, die das Bild vervollständigt, indem sie



Abb. 4 Von oben nach unten, jeweils v. l. n.r. : *The Animated Hamlet*, DVD-Still [Ambrose, 2004]; John Gilbert (Illustration) u. Dalziel Brothers (Gravur): *Ophelia* (1867) [zuerst in: Staunton 1867, siehe Abb. 2]; *The Animated Hamlet*, DVD-Still; *The Animated Hamlet*, DVD-Still; *Hamlet* (1948), DVD-Still [Power Station, 2007]; Sir John Everett Millais: *Ophelia* (1851–1852) [Tate Gallery, London]; *Hamlet* (1964), DVD-Still [Lenfilm, 2004]

die Blumen niederlegt, bevor wir eine Nahaufnahme der Toten bekommen. Den beiden Frauen wird dadurch ein intimer Moment zugestanden, wie er weder bei Kozintsev noch bei Olivier zu finden ist. Während bei diesen die Leiche im Sarg primär als Verhandlungsobjekt zwischen den Männern dient, ruht die Kamera in der Animation einen Augenblick ausschließlich auf Ophelia und gesteht ihr dadurch einen individuellen Moment zu. Auch scheint Orlovas Ophelia, im Gegensatz zu den unruhigen Handbewegungen der Wasserleichen, in sich zu ruhen; dieser tote weibliche Körper bietet sich also nicht für dieselbe kulturelle Fetischisierung an.

Die noch bezeichnendere Intervention findet in der Bildabfolge statt, die uns die Animation präsentiert. Denn obwohl dieses ikonische Bild zwar im Nachhinein angeboten wird, wird es zuerst als Leerstelle referenziert (vgl. Abb. 5). Ophelias geisterhaftes Verlassen der Burg und ihr Gang durchs Schilf aktiviert zwar das kulturelle Bildgedächtnis. Doch anstatt ihr bis ans Wasser zu folgen, wendet sich die Kamera ab und richtet den Blick auf einen weißen Kranich, während wir auf der Tonspur hören, wie sie ins Wasser steigt. Der Selbstmord Ophelias wird gezeigt, und nicht nur wie im Text von Gertrude berichtet, aber paradoxerweise über dessen Absenz. Die Leerstelle zwingt uns dazu, diese selber über einen Rekurs auf das kulturelle visuelle Gedächtnis zu füllen. Auch bedingt dieser Moment der Verfremdung, den wir nur als fremd wahrnehmen können, weil er doch so nah am Familiären ist, einen Moment innezuhalten und uns zu fragen, was es bedeutet, dass wir diese Leerstelle, die ja auch im originalen Text eine Leerstelle ist, visuell mit der Darstellungstradition einer weiblichen Leiche füllen. Dass wir die visuelle Referenz auf diese Bildtradition doch noch erhalten, macht nur noch deutlicher, dass dies eine vom Text bewusst gesetzte Leerstelle ist, die einen kritischen Umgang mit dem kulturellen Erbe fordert, wie dies auch Bronfen betont: „Dieses Erbe verpflichtet uns dazu, uns ihm gegenüber auf irgendeine Weise zu verhalten. Eine Intervention im kulturellen Imaginären bedeutet demzufolge, sich sowohl kritisch wie spielerisch zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau auf die Pathosgesten der Vergangenheit einzulassen“ (2009, S. 14).

Die von *The Animated Hamlet* vorgeschlagene Umdeutung setzt an die Stelle der Absenz des weiblichen toten Körpers das Symbol des weißen Kranichs, der in den Himmel entfliegt und so eine mehrfache Transzendenz symbolisiert. Zum einen signalisiert dieser Vogel den Moment des Todes Ophelias und steht für das Entfliegen ihrer Seele. Doch schreibt er sie auch in eine dezidiert sowjetische

Abb. 5 *The Animated Hamlet*, DVD-Stills;
Ambrose, 2004



Tradition ein, da dieser Vogel mit dem Osten, insbesondere Sibirien, zu assoziieren ist und die Animation gleichzeitig als eine spezifisch russische/sowjetische markiert wird.³⁵

³⁵Dies lässt sich auch als intertextueller Verweis auf den sowjetischen Film *Letjat shurawli* (*Wenn die Kraniche ziehen*; 1957; R: Mikhail Kalatozov) lesen, der die Phase des sowjetischen Kinos der Tauwetter-Periode nach Stalins Tod repräsentiert. In dieser Assoziationslinie wird Anfang der 1990er Jahre also ein früherer Moment des politischen Wandels aniziert. Gleichzeitig scheint *The Animated Hamlet* auch vorzuschlagen, dass man die Heldin Weronika aus *Letjat shurawli* als eine Refiguration Ophelias lesen kann, die aber überlebt. Denn der Film endet damit, dass Weronika Blumen an die aus dem Krieg heimgekehrten Soldaten verteilt.

Gleichzeitig nimmt er den im Shakespeare-Text schon angelegten Moment der Metamorphose auf, wobei Ophelia im Original mit einer Meerjungfrau verglichen wird, wodurch die Metamorphose primär auf ihre prekäre Sexualität als eine mögliche „gefallene“ Frau verweist. Der Kranich hingegen, der ein langes Leben, Alter und Weisheit symbolisiert, bietet eine positive Umdeutung, scheint aber auch darauf hinzuweisen, dass Ophelias Tod paradoxerweise die Bedingung für ihr kulturelles Überleben ist. Das Entschwinden des weißen Vogels in den Wolken setzt sie auch mit der Materialität der Animation gleich; es wird zum reinen Spiel zwischen Licht und Schatten, wie dies schon mit Hamlet in der oben beschriebenen Szene durchgespielt wird.

Dadurch, dass die Lichtstrahlen und die weiße Gestalt Bezug nimmt auf die erste Einstellung, in der wir Ophelia begegnen, wird aber immer nur auf sie selbst verwiesen, was eine kulturelle Inbesitznahme ihres Körpers verweigert. Sie ist sich selbst genügsam (vgl. Ophelia in Abb. 4), wie dies auch in der Umschrift des Millais Bild beim Begräbnis zu sehen ist. Nicht verwunderlich ist auch der weiße Kranich, der einzige seiner Spezies, der immer am Wasser sein muss und in seinem Wesen auf Ophelia verweist, die, wie ihr Bruder sagt: „Too much of water hast thou, poor Ophelia.“

Gleichzeitig – und im Gegensatz zu Hamlet – entschwindet der Kranich im Himmel und scheint visuell auch das konkrete Material zu transzendieren. Während sie also zum Symbol für Animation und für *The Animated Hamlet* wird, transzendiert sie dieses auch und wird zur reinen Imagination. Und es ist genau diese doppelte Bewegung, die signalisiert, dass eine Intervention im kulturellen Erbe möglich ist, während diese gleichzeitig anerkannt werden muss. Ophelia entschwindet. Sie kann nicht festgemacht und auf *ein* Bild reduziert werden, auch wenn wir sie kulturell stets von neuem bildlich einzuholen versuchen. Das Entschwinden des Kranichs im Himmel transzendiert diese konkrete visuelle Manifestation der Animation. Es ist eine selbstreflexive Aneignung des kulturellen Nachlebens durch Verfremdung, gleichzeitig rückt dieser Moment des Todes auch die Fragilität des menschlichen Lebens, des kulturellen Überlebens und des spezifischen Materials dieser Animation in den Vordergrund.

3.3 Geistergeschichten

Die Verbindungslinie zur Romantik und zur *gothic fiction* des 19. Jahrhunderts, die mit Ophelia gezogen wird, wird weiter forciert durch die Räumlichkeiten der Burg, scheint das labyrinthische Gebilde doch direkt der Imagination Giambattista Piranesis oder M. C. Eschers entsprungen zu sein. Dies wird häufig durch

die Kamera betont, die sich von den Charakteren löst, um, einem Geist gleich, durch die Gänge zu irren. Wobei diese Stimmung beim Begräbnis Ophelias ihren Höhepunkt erreicht, bei dem die ganze Bildwelt des *gothic novels* inklusive Rabe evoziert wird.

Was diese Animation also vorschlägt, ist nicht nur ein Nachdenken über das visuelle Vermächtnis des 19. Jahrhunderts, sondern auch ein *Crossmapping* von Shakespeares Stück mit dem *Gothic*-Genre. Wobei, wie Bronfen und Neumeier in *Gothic Renaissance* (2014) festhalten, die interessante Feststellung nicht ist, dass der Barde ein entscheidendes Nachleben im *Gothic*-Genre erfuhr, oder inwiefern seine Stücke selbst *avant la lettre* Elemente des *gothic* aufrufen. Sondern: Was sind die entscheidenden Verbindungslinien und Parallelen zwischen einer *gothic sensibility* und der Renaissance? Sie geben als Antwort: „The complex emotional responses Gothic sensibility speaks to are the fear, surprise and awe called forth by the foregrounding of the fragility of human existence, of the presence of death in the midst of life and the delimitation of human freedom which the laws of mortality dictate. To speak of a Gothic sensibility, however, also draws attention to the fact that at issue are both an intellectual and an affective approach towards the world. The attitude assumed in relation to power structures, psychic dispositions and aesthetic representations of these is, furthermore, based on an acute sense of boundary blurrings“ (2014, S. 2). Für Bronfen und Neumeier zeichnen sich die Renaissance wie die Zeit um 1800 als Momente kulturellen und historischen Umbruchs aus, in denen eine Weltordnung in eine andere übergeht, diese dabei selbst schon zurückschauen auf das archaische Wissen vergangener Zeiten: „By exploring the line of connection between these distinct but interrelated historical moments, two questions arise. What archaic knowledge has persisted, and in so doing has achieved a cultural afterlife in the form of remnants that call upon and resuscitate a prior mode of conceiving and making sense of the world? And what cultural energies, having already been overcome or repressed, have resiliently returned to be taken notice of again? The haunting so prevalently thematized by Gothic sensibility calls upon us to address how the past we look back at through its subsequent aesthetic refiguration splices together the notion of cultural survival with that of a return of the repressed“ (2014, S. 4).

Wenn diese Tradition von der russischen Regisseurin Natalya Orlova Anfang der 1990er Jahre aufgegriffen werden, scheint das Werk uns implizit auch zu fragen, was denn die Verbindungslinien zwischen der Renaissance, dem frühen 19. Jahrhundert und dem Ende des Kalten Krieges sind. In diesem Moment des Zusammenbruchs einer Weltordnung wird anhand einer *Hamlet*-Adaption über die Fragilität aber auch die Potenzialität des kulturellen Überlebens nachgedacht, das weder nur eine Nation betrifft noch universal ist, sondern stets ein Oszillieren

zwischen dem Eigenen und dem Anderen, zwischen dem Universalen und dem kulturell Spezifischen.

Signifikant ist dabei, dass *The Animated Hamlet* nicht mit Fortinbras und somit nicht mit der Installation einer neuen politischen Ordnung, sondern mit dem Bild des toten Hamlets markiert ist, das als Bild ausgewiesen ist. Die Animation endet mit ihrer eigenen Materialität, auf Licht und Schatten reduziert. Wenn Shakespeare-Adaptionen immer auch von und zu ihrer eigenen Zeit sprechen, welche Anliegen werden hier behandelt? Was bedeutet dieses kulturelle visuelle Gedächtnis? Dabei steht im Gegensatz zum originalen Shakespeare-Stück nicht die Frage nach einer politischen Neuordnung im Zentrum, sondern die Frage danach, in welcher Form ein visuelles Nachleben und Überleben möglich ist. Was bedeutet es, kulturelle Bilder sichtbar oder nicht sichtbar zu machen? Den Geistern der Vergangenheit eine Form zu geben? Dem Geist Ophelias, der schon in der Mitte des Films entfliegt, und Hamlets in *The Animated Hamlets* letzten Worten „And the rest is silence“, scheint es darum zu gehen, die eigene Fragilität ernst zu nehmen. In dieser Animation scheint es aber auch darum zu gehen, wie es Bronfen formuliert, „das Erbe der Geschichte ernst zu nehmen, ohne es, wie Nietzsche dies formulierte, zum Totengräber der Lebenden werden zu lassen“ (2004, S. 18).

Das Werk denkt also seine eigene Offenheit, sein eigenes Funktionieren in einem stets dynamischen System mit. Gleichzeitig aber könnte man mit Cavell sagen, insistiert *The Animated Hamlet* auch darauf, dass man eine Verantwortung für das kulturelle Erbe und sein Nachleben hat, wie dies Cavell in seinen Überlegungen zum Genre deutlich macht: „The idea is that the members of a genre share the inheritance of certain conditions, procedures and subjects and goals of composition“. Dabei stellt jedes (neue) Mitglied im Genre – hier könnte man sagen: jedes neue Mitglied im kulturellen Shakespeare-Kanon – eine Studie dieser Bedingungen und Konditionen dar: „[Something] I think of as bearing the responsibility of the inheritance“ (1981, S. 28). Doch nicht nur trägt jedes neue Mitglied diese Verantwortung, es stellt auch den Anspruch, dass diese Verantwortung ihm gegenüber wahrgenommen wird. Was also bedeutet (dieses) kulturelle Erbe, was bedeutet (dieses) kulturelle Überleben? So passt denn auch der von Geistern besessene *Hamlet* zum geisterhaften Medium der Öl-auf-Glas-Animation, wobei unser Blick stets zwischen Inhalt und Form oszilliert, zwischen dem visuellen Nachleben und dieser spezifischen Repräsentation, zwischen Eigenem und Fremden und dadurch auch selbst Auskunft gibt über sich als komplexen „historischen Ort des Wissens über sein Entstehen und sein Bestehen in einer medienkulturellen Konstellation“. Dabei gilt jedoch auch für diese Animation, was Bahun für Animationen generell festhält: „[They] include [...] the realm of

possibilities but do [...] not commit to solutions“. *The Animated Hamlet* denkt also sein kulturelles Bestehen als Teil des Bereichs des Möglichen durch, tut dies aber gleichzeitig über paradoxe Doppelstrategien innerhalb eines komplexen Netzes von textuellen, medialen, kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Politiken. Es kann dabei weder auf eine eindeutige Frage reduziert werden noch kann es eine definitive Antwort zu geben bereit sein, im Wissen, dass es sich selbst in einem veränderlichen System bewegt, in dem seine Position immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden muss.

Literatur

- Anon. 1992. Macbeth Moscow Style. In Radio Times, 07.11.1992.
- Aune, M. G. 2009. Importing Shakespeare: Tyron Guthrie and British Cold War Cultural Colonialism. In *Shakespeare* 5(4): 423–440.
- Badiou, Alain. 2012. *Kleines Handbuch zur Inästhetik* [2. Aufl.]. Wien: Turia + Kant.
- Bahun, Sanja. 2014. The Human and the Possible. Animation in Central and Eastern Europe. In *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989. Re-Vision*, hrsg. Sanja Bahun und John Haynes, 186–208. Oxon, NY: Routledge.
- Bronfen, Elisabeth, und Beate Neumeier. 2014. (Hrsg.). *Gothic Renaissance. A Reassessment*. Manchester: Manchester University Press.
- Bronfen, Elisabeth. 2004. *Liebesheld und Femme Fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bronfen, Elisabeth. 2009. *Crossmappings. Essays zur Visuellen Kultur*. Zürich: Scheidegger und Spiess.
- Cartmell, Deborah. 2000. *Interpreting Shakespeare On Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Coursen, Herbert R. 2002. Animated Shakespeare: Second Season. In *Shakespeare in Space: Recent Shakespeare Productions on Screen*, hrsg. Herbert R. Coursen, 113–128. New York: Peter Lang.
- Elam, Keir. 2017. *Shakespeare's Pictures: Visual Culture in the Drama*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Friedrich, Andreas. 2007. (Hrsg.). *Animationsfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Goodman, Michael John. 2017. *The Victorian Illustrated Shakespeare Archive*. <https://shakespeareillustration.org> [Zugegriffen: 01.04.2017].
- Grace, Christopher. 2016. I made animated Shakespeare amid the Soviet collapse. In *Financial Times*, 22. April 2016. <https://www.ft.com/content/145c9e34-0683-11e6-9b51-0fb5e65703ce> [Zugegriffen: 21.01.2018].
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations*. Berkeley, LA: University of California Press.

- Hall, Stuart. 2009. Notes on Deconstructing the Popular. In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, hrsg. John Storey, 374–382. Oxon, NY: Routledge.
- Henderson, Diana E. 2006. (Hrsg.). *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.
- Hindle, Maurice. 2007. *Studying Shakespeare on Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Holland, Peter. 2007. Shakespeare abbreviated. In *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, hrsg. Robert Shaughnessy, 26–45. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda. 2004. On the Art of Adaptation. In *Daedalus* 133 (2): 108–111.
- Jackson, Russell. 2007. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz, Maya Balakirski. 2016. *Drawing the Iron Curtain. Jews and the Golden Age of Soviet Animation*. London: Rutgers University Press.
- Laclau, Ernesto, und Chantal Mouffe. 2001. (Hrsg.). *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London und New York: Verso.
- Montrose, Louis. 1983. Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. In *Representations*. 1 (2): 61–94.
- Osborne, Laurie E. 1997. Poetry in Motion: Animating Shakespeare. In *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*, hrsg. Lynda E. Boose und Richard Burt, 103–120. London und New York: Routledge.
- Osborne, Laurie E. 2003. Mixing Media and Animating Shakespeare Tales. In *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, hrsg. Richard Burt und Lynda E. Boose, 140–153. London und New York: Routledge.
- Pennacchia, Maddalena. 2013. Shakespeare for Beginner: The Animated Tales from Shakespeare and the Case Study of *Julius Caesar*. In *Adapting Canonical Texts in Children's Literature*, hrsg. Anja Müller, 59–76. London: Bloomsbury.
- Prokhorov, Alexander, und Elena Prokhorova. 2017. *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*. New York und London: Bloomsbury.
- Prokić, Tanja. 2015. Intermediale Konstellationen/Transmediale Annexionen: Harmony Korines *Spring Breakers* als transmediale Genre-Passage. In *Ritzer und Schulze 2015*, a. a. O., S. 301–321.
- Purcell, Stephen. 2011. Shakespeare on Television. In *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, hrsg. Mark Thornton Burnett et al., 522–540. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques. 2006. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b-books.
- Rancière, Jacques. 2014. *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Reinerth, Maike Sarah. 2016. Animation: Transgenerisch und Intermedial. In *Ritzer und Schulze 2015*, a. a. O., S. 461–478.
- Rhodes, Kimberly. 2008. *Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*. Hampshire: Ashgate.
- Ritzer, Ivo, und Harald Steinwender. 2017. (Hrsg.) *Transnationale Medienlandschaften. Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden: Springer VS.
- Ritzer, Ivo. 2017. Global Blaxploitation. Anmerkungen zum Transnationalismus einer medienkulturellen Strömung. In *Ritzer und Steinwender 2017a*, a. a. O., S. 79–103.

- Shaughnessy, Robert. 2006. Theatricality: Stage, Screen, and Nation. *Hamlet and the Space of History*. In Henderson 2006, a. a. O., S. 54–75.
- Sheen, Erica, und Isabel Karremann. 2016. (Hrsg.) *Shakespeare in Cold War Europe. Conflict, Commemoration, Celebration*. London: Palgrave.
- Shklovsky, Victor. 1991. *The Theory of Prose*. Bloomington: Dalkey Archive Press.
- Shurbanov, Alexander, und Boika Sokolova. 2001. *Painting Shakespeare Red*. Newark: University of Delaware Press.
- Thomas, Alfred. 2014. *Shakespeare, Dissent, and the Cold War*. New York: Palgrave Macmillan.
- Warburg, Aby. 2010. *Werke in einem Band*, hrsg. Susanne Hetzer et al. Berlin: Suhrkamp.
- Wells, Paul. 2002. *Animation and Authorship*. London und New York: Wallflower.
- Young, Alan R. 2002. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark, DE: University of Delaware Press.



Geboren aus Schlamm und digitalem Code: Zum Monströsen in Peter Jacksons Tolkien-Verfilmungen

Tim Slagman

1 Ein kleines Bestiarium

Peter Jackson liebt seine Monster. Und womöglich genügt schon ein rascher oberflächlicher Blick in die Filmografie des neuseeländischen Regisseurs, um zu belegen, wie genau er um die Ambivalenzen weiß, die in modernen Konzepten des Monströsen schillern: Welche Metamorphosen machten die infizierten Körper etwa in *Braindead* (1992) nicht alle durch, nur um überaus lustvoll wieder in die (zuvor gewucherten) Einzelteile zerlegt zu werden! Wie traurig schaut der Riesenaffe *King Kong* (2005) kurz vor seinem Tod auf die zerbrechliche Naomi Watts, und welche Monster müssen die sein, die für den Mord an ihm verantwortlich sind! Doch so vielfältig und so wimmelnd, so fremd und so menschlich, so bedrohlich und so mitleiderregend wie in Jacksons Trilogien *The Lord of the Rings* (2001–2003)¹ und *The Hobbit* (2012–2014)² nach den Romanen von J.R.R. Tolkien trat das Monströse weder im Werk Jacksons noch irgendwo überhaupt

¹*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (*Der Herr der Ringe – Die Gefährten*; 2001); *The Lord of the Rings: The Two Towers* (*Der Herr der Ringe – Die zwei Türme*; 2002); *The Lord of the Rings: The Return of the King* (*Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs*; 2003).

²*The Hobbit: An Unexpected Journey* (*Der Hobbit – Eine unerwartete Reise*; 2012); *The Hobbit: The Desolation of Smaug* (*Der Hobbit – Smaugs Einöde*; 2013); *The Hobbit: The Battle of the Five Armies* (*Der Hobbit: Die Schlacht der fünf Heere*; 2014).

T. Slagman (✉)
München, Deutschland

in der Kinogeschichte in Erscheinung. Die Orks mit ihren deformierten Fratzen, der ledrigen Haut und den faulen Zähnen bilden bucklige, gekrümmte Meuten voll von wild zuckenden Köpfen und Gliedern. Aus dem Schlamm erheben sich die künstlich gezüchteten Uruk-hai – hoch gewachsene, furchterregende Kampfmaschinen. Tief in den Minen von Moria lebt ein Balrog, ein Dämon aus „shadows and flame“; mit geschwungenen Hörnern und langem Schwanz ist er populären Teufelsdarstellungen nicht unähnlich. Im Gold windet sich der Drache Smaug³, die wohl riesenhafteste Kreatur in Jacksons Tolkien-Bestiarium – eine Auszeichnung, die ihm bestenfalls die nackten, tumben, kannibalischen Trolle streitig machen könnten oder das feurige Auge Saurons. Die gigantische Spinne Shelob webt Frodo in ihr Netz, geisterhafte Kreaturen wie die Nazgûl verweisen auf Mächte jenseits des Physischen. Zwischen ihnen und vielen anderen krabbelt Gollum umher auf der Jagd nach seinem Schatz.

Allein dieser unvollständige Ausschnitt bestätigt aufs Neue, was Autorinnen wie Fowkes (2010, S. 136) oder Schroeder (2011, S. 116) längst recherchiert haben: Peter Jackson wollte diese Filme vor allem deshalb machen, um für sie und in ihnen Monster erschaffen zu können. Mit dieser Faszination ist Jackson allerdings bei weitem nicht alleine. „Im ‚Monstrum‘ verschmelzen schon mit Blick auf die Etymologie dieses Begriffs das Wunderbare (also das Fabelhafte, Außerordentliche, Faszinierende) und das Schreckenerregende (das böse Omen, das Unheilverheißende, Angstbesetzte)“, schreibt Monika Schmitz-Emans (2013, S. 11), die weiterhin auf den Ursprung des Wortes in den lateinischen Verben „monstrare“ und „monere“ verweist, die sich mit „zeigen“ und „warnen“ übersetzen lassen. Ohne seine ästhetische Konkreteion ist das Monster also nicht lebensfähig, und es mutet beinahe ironisch an, dass in Zeiten umfassender medialer Visualisierungspotenziale ausgerechnet eine germanistische Dissertation eine der – jedenfalls im deutschen Sprachraum – nach wie vor am häufigsten zitierten Definitionen des ästhetischen Monsters verfasst hat. „Eine Gemeinsamkeit der vielen als ‚monströs‘ apostrophierten Wesen besteht in ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität. Im körperlichen Extremismus des Monstrums verschränken sich die Sphären des Menschlichen und des Tierischen und wird die Idee eines in Arten geordneten Tierreichs revoziert“, schreibt Hans Richard Brittnacher (1994, S. 183 f.).

³Wo nicht näher spezifiziert, benutze ich bei Eigennamen die im Original verwendeten.

2 Schwarze Fantasien

Diese, wenn auch in ihrer potenziellen Subversität vom Autor durchaus betonte Orientierung von Brittnachers Konzept des Monströsen am Tierischen ist in der Zwischenzeit kritisiert worden.⁴ Viele von Peter Jacksons Biestern allerdings restituieren die schon von Brittnacher in Auflösung beschriebene Sortierung der kreatürlichen Welt in Arten, Gattungen und Rassen. Elben sind bekanntlich klug, ja geradezu weise; Zwerge dickköpfig (und verfressen); den Menschen, so beschreibt es schon der Eröffnungsmonolog der Elbin Galadriel in *The Fellowship of the Ring* (2001), mangle es an moralischer Standfestigkeit. Angesichts dieser Zuschreibungen wäre es kaum vorstellbar, ausgerechnet die Antagonisten all dieser Wesen von einem in der erzählerischen Chronologie derart früh nach essenzialistischen Kategorien strukturierten Weltbild auszunehmen.

Dem kriegerischen Fußvolk in *The Lord of the Rings* wird ohnehin kaum Individualität zugeschrieben, alle Merkmale erscheinen so zwangsläufig als Merkmale eines Kollektivs. Orks etwa treten stets als Masse in zumeist Gewalt ausübender Funktion auf. Aus dieser Anonymität ragen nur wenige Figuren wie der Ork-Kommandant Gothmog in *The Return of the King* (2003) heraus, der durch pockennarbige Wucherungen auf Stirn und Gesicht als Deformierter unter Deformierten markiert wird und entfernt an David Lynchs *The Elephant Man* (*Der Elefantenmensch*; 1980) erinnert, ohne je wie dieser ans Mitleid der Zuschauer appellieren zu können. Und Lurtz, der Anführer der von Saruman erschaffenen Zwischenwesen Uruk-hai, einer Kreuzung von Orks und Goblins, wird in *The Fellowship of the Ring* vornehmlich deshalb aus dem Schöpferschlamm gezogen, um nach seinem Mord an dem Gefährten Boromir als Projektionsfläche eines ansonsten womöglichen ziellos-diffusen Hasses des emotional involvierten Publikums zu dienen. Sharin Schroeder fasst treffend zusammen, Jackson habe diese Monster geschaffen „with the set purpose of destroying them“ (2011, S. 122).

Ein einziger der Orks war Peter Jackson und seinen Ko-Autoren – neben seinen langjährigen Partnerinnen Philippa Boyens und Fran Walsh hat auch Guillermo del Toro einen Credit für die entsprechenden Drehbücher – wichtig genug, ihn nicht nur aus der anonymen Masse der Kämpfenden herauszuheben, sondern ihn sogar zu einem der wichtigsten Antagonisten der Trilogie *The Hobbit* zu machen: Azog, „the defiler“, der den Großvater des Zwergen Thorin Oakenshield in der Schlacht ermordete, was dessen Sohn, Thorins Vater, vor Trauer

⁴Beispielsweise von Kyora und Schwagmeier (2011, S. 12).

verrückt werden ließ. Im gleichen Scharmützel gelang es Thorin auch, Azogs Arm abzuhacken. So erscheint Azog, der sich die Trilogie hinweg auf einem Rachefeldzug gegen Thorin und seine Mitstreiter befindet, als Individuum, das egoistische Ziele verfolgt – jedenfalls, bis sich herausstellt, dass auch er im Dienste Saurons steht. Unabhängig davon befindet er sich mit seinem Zwergenfeind Thorin in einer Symbiose, die in dem gemeinsamen Tod durch die Hand des jeweils Anderen in *The Battle of the Five Armies* (2014) ihre gnadenlos zwangsläufige Logik erfüllt. Und dass es in diesem Showdown kurz so scheint, als wäre Azog unter einer Eisschicht ertrunken, erinnert ein letztes Mal an Herman Melvilles *Moby-Dick; or, The Whale (Moby Dick oder Der weiße Wal; 1851)* und an dessen zentralen Konflikt, der seit seiner Publikation durch die Konstellationen großer Erzfeinde in den darstellenden Künsten spukt und hier eine seiner aktuellen Variationen erfahren hat.

Nicht nur in diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass Azog wie auch sein Sohn Bolg und die gemeinsamen Schergen eine blasse weiße Haut über seinem schwarzen Herzen trägt. Die augenscheinliche Ethnisierung der niederen Bösewichter in *The Lord of the Rings* mit ihrer zumeist dunklen ledrigen Haut hat ebenso heftige Kritik provoziert wie die daran allzu leicht anschlussfähige Dichotomie von Helligkeit und Finsternis,⁵ deren Schatten über die Adaptionen fällt. In *The Fellowship of the Ring* genügt es gar, dass Gandalf die „black speech of Mordor“ beschwört, um die ganze Umgebung mit diesem schamanischen Akt zu verfinstern. Und wenn auch die Uruk-hai nicht zuletzt deshalb erschaffen wurden, weil Orks sich schwer bei Tageslicht fortbewegen können, so bleibt die Dunkelheit doch vor allem das Residuum der metaphysischen, dem Körperlichen entwachsenen Gestalten: Das feurige Auge Saurons erstrahlt auch deshalb so furchterregend, weil sein ganzes Reich in tiefstem Schwarz getaucht ist. Die Gesichter und Augen der Nazgûl, potenzielle Signale der Menschlichkeit, versinken im lichtlosen Raum ihrer Kapuzen. „In darkness to bind them“, bleibt ihr aller Ziel, und in Minen und Höhlensystemen lauern stets die anderen physischen Manifestationen des Bösen, die in dem Blick entzogenen Winkeln und Kammern geradezu zwangsläufig gedeihen müssen.

Hier vegetiert das amphibische Verfallswesen Gollum, hier wuseln rattenhafte Goblins im Dienste ihres Herrn umher, der in *An Unexpected Journey* (2012) als Koloss voll schwabbelnder Fettschwarten gestaltet ist. Schon für die Trilogie *The Lord of the Rings* stellte Katherine A. Fowkes fest, diese nutze „disgust as a code

⁵Beispielsweise bei Kellner (2006, S. 24) oder McLarty (2006, S. 184).

for evil“ (2010, S. 136). Und für Lianne McLarty verbindet der Ekel die Naturalisierung des Bösen als essenzialistische Eigenschaft bestimmter Ethnien mit der Naturalisierung der – potenziell gewalttätigen – Reaktion darauf: „Disgust is seen to be a natural bodily response and not an ideological position“ (2006, S. 187). Gleiches gilt natürlich entsprechend für die allzu menschliche Furcht vor der Dunkelheit – und vor dem, was dem Publikum und seinen diegetischen Repräsentanten ihre eigene Unterlegenheit vor Augen stellt. Denn neben der Finsternis und der Ekelhaftigkeit besetzt das Böse bei Peter Jackson noch eine dritte ästhetische Kategorie: die der Größe. Schon im Prolog von *The Fellowship of the Ring* manifestiert sich Sauron in seiner Rüstung als riesenhaftes Wesen, und im Folgenden strukturiert sich Mittelerde immer wieder aus der untersichtigen Perspektive der Hobbits. Als Gandalf seinem alten Freund Bilbo Baggins bei seinem – produktionschronologisch – ersten Besuch eine halbspielerische Drohung macht, erscheint selbst der wohlmeinende Zauberer als böswilliger Gigant (und selbstverständlich legt sich unmittelbar ein tiefer Schatten über den Raum). Sobald die Hobbithaftigkeit und die daraus resultierende Weltsicht als ästhetische Formatierungen etabliert sind, nimmt der Einsatz der Untersicht ab. Das Riesige muss riesiger werden, um noch böse sein zu können. Keiner der geduckten Orks aus *The Lord of the Rings* erreicht auch nur annähernd die Größe von Azog und Konsorten aus *The Hobbit*. Der titelgebende Drache aus *The Desolation of Smaug* (2013) dem zweiten Teil der Trilogie, kann zunächst gar nur fragmentarisch im Bild angedeutet werden. Der Großteil seines Körpers verbirgt sich unter Gold oder ganz außerhalb der Kadrange, nur in Totalen lässt sich das Monstrum nach seinem Auftauchen dann doch in Ganzheit erfassen.

Peter Jacksons Inszenierungen nutzen also Annahmen über anthropologische Reflexe, um die Monstrosität inhärent böser Kreaturen darzustellen. So wie über deren Bosheit keine Zweifel bestehen können, so eindeutig stellt sich diese Bosheit in ihrer äußeren Form dar.

3 Grauzonen

Es mag für all die Orks, die Trolle und die Goblins gelten, was Brittnacher für die gesamte Kategorie des Monströsen formuliert hat: „Das Monster ist vor allem Körper, elementares, leibliches Gegebensein. [...] Im Monstrum wird der Alptraum wahr, dass der Mensch seine mühsam errungene, spirituelle Überlegenheit verliert, von seiner Natürlichkeit überwältigt wird“ (1994, S. 197). Doch die Kreatur bleibt schuldlos an ihrer Kreatürlichkeit. Die Antithese zu dem, was Brittnacher „spirituelle Überlegenheit“ nennt, ist bei Jackson aber gerade nicht

das Animalische, sondern das Böse. McLarty schlussfolgert gar: „It is oppressive power and control over subjects and the natural world that constitutes the monstrous in *The Lord of the Rings*“ (2006, S. 181).

Bei Jackson, der den Charakter der handelnden Figur veräußerlichen und somit sichtbar machen möchte, motiviert die Bosheit folglich geradezu zwangsläufig auch die Hässlichkeit des Bösen. In der Trilogie *The Hobbit* bleibt die Figurendarstellung dabei vergleichsweise statisch. Noch im tiefsten Wahnsinn, in der goldsüchtigen Drachenkrankheit, zeigt sich der Zwergenkönig Thorin Oakenshield in *The Battle of the Five Armies* äußerlich unverändert, ja geschmückt mit den Insignien der Herrschaft, mit Krone und luxuriösem Schulterpelz. Lediglich die elbische Regentin Galadriel macht eine vorübergehende Metamorphose durch: Zur – ebenfalls nur temporär erfolgreichen – Abwehr des Antagonisten Sauron wendet sie offensichtlich derart ambivalente Magie an, dass ihr Kleid sich verschwärzt, ein Schleier aus giftig grünem Licht sie umgibt und ihre Haut so fahl wie ihre Stimme beinahe unmenschlich tief erscheint. In der Chronologie der Ereignisse nimmt dies eine Schlüsselszene aus *The Fellowship of the Ring* vorweg, in der Galadriel die Macht des Ringes beschwört und gleichzeitig zurückweist, sich dabei in eine Art Negativ ihrer selbst verkehrt, die Sprache donnernd, das Gewand wüst in Schleifen um sie herum flatternd, die Augen in finsternes Schwarz gefallen (Abb. 1).

Die verdorbene Macht, die vom Ring ausgeht, zeigt sich hier im Fleisch und in der Aura eines der mächtigsten menschenähnlichen Wesen von Mittel-erde. Wo aber eine zeitlich (sehr knapp) begrenzte Eskalation selbst Galadriels ins Monströse möglich ist, versagt die Diagnose einer essenzialistischen



Abb. 1 *The Hobbit: The Battle of the Five Armies* (DVD, Warner)

Kategorisierung, mit deren Hilfe die ekelhaften, dunklen und riesigen Monstren nach den Bildern ihrer Niedertracht geformt wurden. In *The Fellowship of the Ring* erklären sich gar die Orks und die Nazgûl als lediglich, allerdings unübertroffen gründlich korrumpierte Vertreter anderer Rassen: Die Orks stammen von gefolterten und verstümmelten Elben ab; die Ringgeister, ehemals Könige der Menschen, verfielen dem verfluchten Objekt und ihrem Meister Sauron wie von diesem geplant und büßten so ihre menschliche Form ein. Gleichwohl sind diese vordiegetischen Ereignisse als bloße Referenz, als Wiedergabe von zurückliegenden Geschehnissen, kaum ausreichend, um die konkreten Monsterfiguren in der erzählerischen Gegenwart sonderlich differenziert zu gestalten.

Anderes gilt für die Hobbits, die zu den zentralsten Identifikationsträgern des Jackson'schen Tolkien-Universums gehören. Bilbo Baggins, der ehemalige Träger des Rings, bittet seinen Neffen Frodo in *The Fellowship of the Ring*, das Artefakt noch einmal in den Händen halten zu dürfen. Doch dieser trägt den Ring um den Hals und knöpft sein Hemd darüber zu, was Bilbos Gesicht in eine gierige Fratze mit riesigen, blassblau leuchtenden Augen und spitzen verfaulten Zähnen verzerrt. Diese und vergleichbare Szenen fungieren gerade deshalb als Schockmomente, weil die Physiognomie scheinbar vertrauter Figuren hier neu konfiguriert wird. Das Realitätssystem der Fantasy (im Gegensatz zu dem des Horrors) und die ideologische Ästhetik von Peter Jacksons Tolkien-Verfilmungen schienen das Monströse exzessiv beschworen, gleichzeitig aber auch bequem kategorisiert zu haben. Diese Gewissheiten werden durch die monströse Galadriel und den monströsen Bilbo durchbrochen und durch eine neue Unsicherheit ersetzt: „In Middle-earth, we always know that there is the potential that we may turn into a monster – and it is not even clear which sort of monster we will become“ (Schroeder 2011, S. 130).

Während die monströse Verderbnis aber über diese und von diesen Figuren fällt wie eine Maske, hat sich dem wohl ambivalentesten Monster in diesem Kosmos der moralische Verfall direkt in seine Pheis eingegraben, während in seinem Kopf gleichwohl noch Rudimente von Moral schwirren. Am augenscheinlichsten drückt sich diese charakterliche Ambivalenz Gollums in seinem Selbstgespräch in *The Two Towers* (2002) aus – einer Szene, die von Fran Walsh nach den Anweisungen Jacksons inszeniert wurde.⁶ Nachdem die Kamera einen Halbkreis um Gollum gefahren ist, der vor einem Felsen hockt, und so die zwei Blickachsen

⁶Siehe Thompson (2011, S. 35 ff.) Hier findet sich auch eine detaillierte Analyse der Einstellungsfolge.

seiner zwei Persönlichkeiten etabliert hat, springt im folgenden Zwiegespräch die Kamera abwechselnd über diese Achsen und erzielt so den Effekt, dass zwei an unterschiedlichen, wenn auch nahe beieinander liegenden Orten befindliche Personen miteinander sprechen. Dabei erhält der Gollum, der sich für Raub und Verrat an seinen Reisegefährten Frodo und Sam ausspricht, keine andere Physiognomie verliehen als sein sanftes Alter Ego, womöglich das Überbleibsel seiner einstigen Existenz als Hobbit Sméagol. Es sind der fixierende Blick, das genüssliche Fletschen der faulen spitzen Zähne, die beißende Brutalität der Stimme und das krampfhaft Verzerren des Gesichts gegen das nervöse Flackern der Augen, das Kopfschütteln. Es ist Nähe gegen Distanz, die den Unterschied zwischen den beiden Sprechenden markieren – einen Unterschied, dessen Pole sich zum Ende umkehren, als Sméagol den bösen Gollum aus dem eigenen Kopf austreiben will. Das Potenzial zum moralischen wie unmoralischen Handeln ist in ein und demselben Körper angelegt, der auch lediglich körpereigene mimische Potenziale ausschöpfen muss, um die bei Peter Jackson unverzichtbare ästhetische Markierung des jeweils dominanten Persönlichkeitsaspekts auszustellen.⁷ Merkmale von Fötus, Säugling, Greis und Leiche hat Tom Gunning (2006, S. 344) in der Erscheinung Gollums ausgemacht, ein Ineinander von Unschuld, Gebrechlichkeit und Todesdrohung – und ein Wesen, das regrediert scheint in der Evolution, so monströs wie mitleiderregend (2006, S. 323). In seinen Körper hat sich die Macht des Ringes eingeschrieben, ohne diesen Körper bereits vollends aufgelöst und den Geist ganz okkupiert zu haben (Kaveny 2011, S. 188). Als einziges ästhetisch von hässlicher Normabweichung geprägtes Wesen fordert Gollum Empathie ein.

Dies macht in dem erzählerischen Kosmos, der ihn umgibt, Gollums Einzigartigkeit aus. Gleichzeitig ist der permanente Übergang, den er markiert, die psychische wie physische Vereinigung disparater Elemente, die sich in ihm findet, Symptom und Ursache zugleich für seine Ortlosigkeit, seine fundamentale Nichtzugehörigkeit. Als Kreatur des Ringes bleibt er ohne Gemeinschaft oder Geschichte, geradezu zwangsläufig führt ihn sein letzter Weg in die Feuer des Schicksalsberges, einem Nicht-Ort des Todes, der für Gollum eine Art pervertierte Heimat darstellen könnte (Fuchs 2006, S. 252). Der Preis für die Individuation unter dem Schatten Mordors ist das Verhängnis (und „Mount Doom“ klingt im Englischen noch eindeutiger als die deutsche Übersetzung). Gollum stellt eine Art Betriebsunfall des Bösen dar, im Gegensatz zu Galadriel, Bilbo oder dem menschlichen Beinahe-Verräter Boromir unrettbar verloren für das Gute, aber

⁷Nach Tom Gunning (2006, S. 347) entstand Gollums Gesicht ohne die Abtastverfahren des Motion-Capture-Verfahrens, die für den Rest seines Körpers eingesetzt wurde.

auch nur unzuverlässig korrumpiert durch das Böse. Cynthia Fuchs schreibt: „Gollum, being the only one of his kind, is uncategorizable except as himself. Even more traumatic, the character lacks a sense of his own identity [...]. He is thus defined by his difference – from others and from himself“ (2006, S. 250). Gollums Absage an den Essenzialismus des Bösen führt in seinen Untergang, und nur nach Gollums Auslöschung können die Kategorien, also die Grundlagen dieser Welt, restituiert werden. So mag dies nach Lianne McLarty (2006, S. 178) die wahre Monstrosität zumindest in *The Lord of the Rings* darstellen: der Raub der Individualität, den der *Eine Ring* an seinen Schergen durchführt, von den quasi-industriell gefertigten Uruk-hai bis hin zu den ausschließlich für ihre Zwecke der Jagd und des Tötens geisterhaft am Leben gehaltenen Nazgûl.

4 Das Monster ist das Kapital

Es gibt noch eine Instanz, über diesem Ring und jenseits von ihm, die noch jede ästhetische Abweichung, noch jede Abscheulichkeit von Herz und Körper, noch jede Ambivalenz und Differenzierung unter sich subsumiert: Der letzte Rest von Individualität geht verloren im Dienst des Spektakels. Das Monster, so wurde oben schon festgestellt, existiert in der Darstellung und für sie. Es kann nicht nicht gezeigt werden, ohne dass das Nicht-Zeigen selbst zur inszenatorischen Strategie und zum erinnerungswürdigen (Dauer-)Ereignis würde. Tatsächlich finden sich Reste dieser Strategie auch in Jacksons Filmen, sicherlich deshalb, weil deren immense Erzählzeit es nun einmal zulässt. Gollum und Smaug schleichen sich geradezu in die Bilder, treten zunächst nur fragmentarisch auf, schweben über *The Fellowship of the Ring* und *An Unexpected Journey* wie eine böse Ahnung oder eine apokalyptische Drohung. Die Fantasy allerdings, zumal bei Peter Jackson und anders als etwa der Horror im Genrekino, vervielfacht das Monströse als Teil eines diegetischen Weltentwurfes, in dem einzelne Monster vielleicht Anomalien, aber keine Disruptionen des Realitätssystems mehr darstellen.⁸ Und vergessen wir nicht: Jackson hat die Filme ja der Monster wegen gemacht! Die Entwicklung der Tricktechnik bot ihm erstmals in der Adaptiongeschichte die Möglichkeit, alle von Tolkiens Kreaturen täuschend echt in digitalem Code kreieren zu lassen. Um die neuseeländische Firma Weta

⁸Eine für die Filmwissenschaft anschlussfähige strukturalistische Genredefinition auf Basis realitätssystemischer Kategorien hat der Literaturwissenschaftler Uwe Durst (2010) vorgelegt.

und um die Präsentation auf Hobbitgröße geschrumpfter Darsteller und gigantischer Massenschlachten mit Tausenden von Einzelkämpfern mithilfe der Software MASSIVE entwickelte sich ein veritabler Hype (Sturm 2001). In einer Analyse von Jan de Bonts *Twister* (1996), der fünf Jahre vor *The Fellowship of the Ring* anlief, konstatiert Sabine Nessel bereits einen Paradigmenwechsel des Kinos: „Im neuen Kino kulminiert diese doppelte Bewegung des Films mithilfe der technischen Perfektionierung von Aufnahme (Computersimulation), Wiedergabe (Dolby Surround) und Rezeption (Multiplexkino) in einer neuen Form der Präsenz, die sich nicht vor allem in den Bildern zeigt, sondern erlebbar ist über den Körper“ (2005, S. 155). Zweifelsohne ist auch der bereits erwähnte Ekel, das schreckhafte, wenn auch halb faszinierte Zurückweisen einer deformierten ästhetischen Form ein Teil dieses Körpererlebnisses und ein wesentliches Element der Monsterinszenierungen von Peter Jackson. Doch das halbe Faszinosum schließt noch die ekelhaftesten Monster ein in die Überwältigungsmaschine der Filme (und ihrer angeschlossenen Vermarktung). Kirsten Moana Thompson stellt fest, dass „Größe“ die zentrale Kategorie des filmischen Meta-Diskurses zu *The Lord of the Rings* sei (2006, S. 284) und zählt vor allem die Häufigkeit von Luftaufnahmen, die enorme Beweglichkeit der Kamera auf dem Weg von Supertotalen zu näheren Einstellungen und die durch MASSIVE ermöglichte Vielzahl im Bild sichtbarer, scheinbar individuell handelnder Figuren zu den inszenatorischen Mitteln, die den Filmen ihre Spektakelhaftigkeit verleihen (2006, S. 288 ff.). Angesichts dessen scheint Widerstand zwecklos: „Die Message des Films [...] bestünde demgemäß in der eindeutigen Parteinahme für das Kinoereignis“ (2005, S. 159), stellt Nessel fest.

Fegen also die wuseligen Schlachten in weiten prachtvollen Landschaften, fegt deren beschleunigte Kinetik die Monster, die doch im Einzelnen Bildeffekt leben und zu sich selbst kommen, einfach mit davon? Diesem scheinbaren Gegensatz ist zu entkommen, fasst man sowohl die *Aktion* als auch die *Repräsentation* als dialektisch miteinander verbundene Elemente des Spektakels auf. So verliert sich die Einzigartigkeit handelnder Monsterfiguren an ihre Monsterhaftigkeit selbst, die das Spektakel herausfordert und der sie gleichzeitig ihr digitales Leben verdanken. Dem spektakulären Bildeffekt kann das Monster nicht entfliehen, weil es gezeigt werden muss – und auffälligerweise sind menschliche Figuren praktisch ohne und Hobbits mit nur sehr wenigen Markierungen des Monströsen ausgestattet. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass sie in den Filmen zumeist als Identifikationsfiguren fungieren, hat seine Ursache aber auch darin, dass zu ihrer Darstellung (bei den Hobbits zumindest der des Oberkörpers) keine digitale Tricktechnik vonnöten ist. Bei Peter Jackson bedingen Monstrosität und Spektakel einander.

Wie oben gezeigt, ist dieses Spektakel aber direkt dem kapitalistischen Fortschritt entwachsen. „Das Spektakel ist das *Kapital* in einem solchen Grad der Akkumulation, daß es zum Bild wird“, stellte Guy Debord (1996, S. 27; Herv. i. O.) bereits Jahrzehnte vor dem Siegeszug der Digitalisierung fest. Die Identifizierung filmischer Überwältigungsästhetik mit einem diffusen Begriff des Spektakulären wäre aber allzu offensichtlich und griffe im Debord'schen Sinne viel zu kurz, sähe man das Effektebombardement im Auftrag Peter Jacksons ausschließlich als „Traum der gefesselten, modernen Gesellschaft“ (Debord 1996, S. 21) – ein Eskapismusvorwurf, dem sich die Fantasy ohnehin immer schon ausgesetzt sah. So wenig wie die Bildhaftigkeit nunmehr ein Nebenprodukt der durchkapitalisierten Gesellschaft mehr sein kann, so unvollständig wäre die tricktechnisch hochgezüchtete Erzählmaschine als zufälliges oder optionales Paradigma des zeitgenössischen Kinos verstanden, die Überlänge, flüssige und rasante Bewegung ebenso wie betont anti-realistische Bildinhalte produziert. Der technologische Fortschritt, getrieben vom Wachstum als Systemmotor des Kapitalismus, hat die Instrumente zur Erzeugung dieser Maschine so zwangsläufig hergestellt wie sie nun auch zwangsläufig zum Einsatz kommen. „Die Sprache des Spektakels besteht aus *Zeichen* der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Endzweck dieser Produktion sind“, schreibt Debord (1996, S. 15; Herv. i. O.). Wo demnach das Zeigen zum Telos gesellschaftlichen Handelns geworden ist, ist die Gesellschaft offensichtlich selbst schon eine monströse. Das Monster, also das, was gezeigt werden muss, ist zur zentralen Figur der ehemaligen Industriegesellschaften im 21. Jahrhundert herangewachsen. Es teilt sich mit dem Kapital das Schicksal, Bild geworden zu sein und Bild werden zu müssen.

Gleichzeitig wirft uns das spezifische Jackson'sche Spektakel zurück in eine Zeit, in der seine Form sich dem Publikum noch als undurchdringliche präsentiert hat. Ohne Zweifel verbergen sich Affekte, Effekte und Rasanz hier nicht, das Spektakel präsentiert sich seinen Konsumenten vielmehr mit großem Stolz. Kann deshalb hier aber schon die Rede vom „Metacinema“ im Sinne Joshua David Bellins (2005, S. 166) sein? Bestätigt sich an *The Lord of the Rings* und an *The Hobbit*, dass die ausgestellte Spektakelhaftigkeit gerade in der Geste des Ausstellens in der Lage sei, „[to] turn sights into insights“ (2005, S. 167)? Kristin Thompson (2015) hat die Enttäuschung, die *The Hobbit* gerade von Hardcore-Fans der produktionschronologisch vorangegangenen Trilogie erntete, gar auf den als übertrieben empfundenen Einsatz von digitalen Spezialeffekten zurückgeführt. Doch die Kompetenz, die sich gerade im Durch-Schauen der spektakulären Fassade beweisen mag, erweist sich als nur scheinbare. Gerade die zeitgenössische Tradition, DVD- oder Blu-ray-Editionen mit einer Vielzahl an Hintergrundinformationen und Zusatzmaterial auszustatten, die die Produktionsmechanismen vorgeblich dem Reich des

nebulösen Spezialistentums entziehen soll, wurde im Fall von Jacksons Filmtrilogien geradezu exzessiv betrieben. Jan Teurlings (2013, S. 518 ff.) hat beschrieben, wie derartige Vermarktungsstrategien dazu führen, Distanz zum immersiven Geschehen und dadurch ein „sense of mastery“ (2013, S. 521) des Gegenstandes zu suggerieren. Was aber – auch und gerade durch Kritik – gemeistert scheint, braucht nur scheinbar nicht mehr weiter oder fundamental kritisiert zu werden (2013, S. 521).

Doch selbst von dieser Scheintransparenz sind Jacksons Fantasy-Spektakel noch Terabyte entfernt. Wo die Bilderzeugung eine Unterdisziplin der Informatik geworden ist, simulieren Zurschaustellungen von phänotypischen Zwischenschritten wie die Enthüllung eines unbespielten Bluescreens keineswegs das Geheimnis hinter dem fertigen Produkt, das in den Tiefen von Code und Software entsteht. Die Magier von heute sind die Effektinformatiker, und die Monster sind ebenso ihre Kreaturen wie ihre Dienstherren.

5 Conclusio

An den Gesichtern, an deren Narben und Furchen, an ihren spitzen Zähnen und Ohren zeigt sich das ebenso verdorbene Innere der antagonistischen Figuren in Peter Jacksons Bearbeitungen von J.R.R. Tolkiens Romanen. Was so auf den ersten Blick wie ein biologischer Essenzialismus des Bösen erscheint, erweist sich bei genauer Betrachtung als durchaus variantenreiche Inszenierung von Korruptierbarkeit: Unter der Macht des *Einen Rings* verlieren diejenigen, die sich in seinen Bann ziehen lassen, mit ihrer moralischen Integrität auch die Symmetrie, die Glattheit und Ebenmäßigkeit ihres Erscheinungsbildes. Essenzialistisch bleibt in der Gestaltung der Massen von Orks und Uruk-hai, von denen letztere sogar allein für ihren Dienst am Ring gezüchtet werden, freilich die Unumkehrbarkeit dieser Hinwendung an das Böse.

Menschen, Elben oder Hobbits – alle nicht weniger anfällig für die Verlockungen des Rings – erleben ihre eigene Monsterwerdung eher als gelegentlich verwirklichte Drohung, die wie ein verzerrender Schleier über ihr (noch) wahres Ich fällt. Lediglich Gollum verharrt auch ästhetisch in der dauernden Ambivalenz, in einem Dazwischen, das passend zu seinem inneren Kampf ihm auch im Äußeren zu der für Jacksons Monster typischen Ekelhaftigkeit dennoch Reste von kindlicher Unschuld verleiht und ihm Überbleibsel von seinem früheren Aussehen als Hobbit erhält.

Gleichwohl gilt, dass Jacksons Monster ernst machen mit der etymologisch grundierten Idee ihrer Zeichenexistenz: Ein Monster ist da, um gesehen zu werden. Neben dem Ekel, für dessen Evozierung die Filmemacher einigen

kosmetischen Aufwand betreiben, sind die Finsternis und das Riesenhafte eindeutig mit dem Bedrohlichen assoziiert – am auffälligsten in den Figuren Saurons, des Dämons Balrog und des Drachens Smaug. Die ästhetischen Elemente des Monsterhaften verlangen bei Peter Jackson also geradezu nach einem pompösen Gestus der Zurschaustellung.

Dieser ist jedoch, auffälliger als derjenige der Monstren früherer Jahrhunderte und anderer Medien, eng an den kapitalistisch-technologischen Fortschritt der Spezialeffektetechnik als Bedingung seiner Möglichkeit geknüpft. Die – im durchaus Debord'schen Sinne – spektakuläre Geburt der Monster ist dabei in zweierlei Hinsicht zwangsläufig: So wie sie die Kraft der kapitalistischen Entwicklung brauchen, um sichtbar werden zu können, so unumgänglich ist der tatsächliche Einsatz einmal entwickelter Technologien. Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, dass auch das Hässliche spektakulär sein kann, so hätte Jackson diesen geliefert. Doch den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten digitaler Tricktechnik steht, dies wird in *The Hobbit* und in *The Lord of the Rings* mindestens ebenso deutlich, die Begrenztheit menschlicher Fantasie im Weg, die allzu oft nicht imstande ist, herkömmliche Kategorien, und sei es auch nur im Geist, zu durchbrechen.

Literatur

- Bellin, Joshua David. 2005. *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Brittnacher, Hans Richard. 1994. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Debord, Guy. 1996. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Klaus Bittermann.
- Durst, Uwe. 2010. *Theorie der phantastischen Literatur*. Münster: Lit Verlag.
- Fowkes, Katherine A. 2010. *The Fantasy Film*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Fuchs, Cynthia. 2006. „Wicked, tricky, false“: Race, Myth and Gollum. In *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, hrsg. Ernest Mathijs und Murray Pomerance, 249–265. Amsterdam und New York: Rodopi.
- Gunning, Tom. 2006. Gollum and Golem: Special Effects and the Technology of Artificial Bodies. In *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, hrsg. Ernest Mathijs und Murray Pomerance, 319–349. Amsterdam und New York: Rodopi.
- Kaveny, Philip E. 2011. Frodo Lives but Gollum Redeems the Blood of Kings. In *Picturing Tolkien. Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy*, hrsg. Janice M. Bogstad und Philip E. Kaveny, 183–193. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Kellner, Douglas. 2006. *The Lord of the Rings as Allegory: A Multiperspectivist Reading*. In *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, hrsg. Ernest Mathijs und Murray Pomerance, 17–39. Amsterdam und New York: Rodopi.

- Kyora, Sabine, und Uwe Schwagmeier. 2011. How To Make A Monster. Zur Konstruktion des Monströsen. Einführende Überlegungen. In *How To Make A Monster. Konstruktionen des Monströsen*, hrsg. Sabine Kyora und Uwe Schwagmeier, 7–19. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- McLarty, Lianne. 2006. Masculinity, Whiteness and Social Class in *The Lord of the Rings*. In *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, hrsg. Ernest Mathijs und Murray Pomerance, 173–188. Amsterdam und New York: Rodopi.
- Nessel, Sabine. 2005. Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme. In *Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*, hrsg. Christine Rüffert et al., 153–160. Berlin: Bertz+Fischer.
- Schmitz-Emans, Monika. 2013. Monster: Eine Einführung. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 63 (52): 11–17.
- Schroeder, Sharin. 2011. „It's Alive!": Tolkien's Monster on the Screen. In *Picturing Tolkien. Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy*, hrsg. Janice M. Bogstad und Philip E. Kaveny, 116–138. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Sturm, Julia. 2001. Hightech im Auenland. *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/spezialeffekte-hightech-im-auenland-a-172569.html> [Zugegriffen: 13.07.2017].
- Teurlings, Jan. 2013. From the Society of the Spectacle to the Society of the Machinery. Mutations in Popular Culture 1960s-2000s. *European Journal of Communication* 28 (5): 514–526.
- Thompson, Kirsten Moana. 2006. Scale, Spectacle and Movement: Massive Software and Digital Special Effects in *The Lord of the Rings*. In *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, hrsg. Ernest Mathijs und Murray Pomerance, 283–299. Amsterdam und New York: Rodopi.
- Thompson, Kristin. 2011. Gollum Talks to Himself: Problems and Solutions in Peter Jackson's Film Adaptation of *The Lord of the Rings*. In *Picturing Tolkien. Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy*, hrsg. Janice M. Bogstad und Philip E. Kaveny, 25–45. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Thompson, Kristin. 2015. The Waning Thrills of CGI. *Observations on Film Art*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/05/24/the-waning-thrills-of-cgi> [Zugegriffen: 13.07.2017].

Teil II
Genre, Gesellschaft und Politik



Der Geist der Atopie, oder Let's Put the Loch in Bloch: Versuch in einer politischen Filmtheorie des Nonsens als (schwaches) Gesetz und Versetzung mit Simon Pegg

Drehli Robnik

Um gleich konkret zu werden, hier mein Abstract: Es geht um politische Filmtheorie, im Ansatz zum/am/mit Mainstream-Film. Im Fokus liegt die Bildwerdung, Wahrnehmbarkeit, Erfahrbarkeit der Möglichkeiten, Praktiken, auch Hindernisse, von Subjekt- und Allianzbildungen, die unvorhergesehen, gegenhegemonial, dissensdemokratisch sind. Ausgangspunkt ist die Frage: Unter welchen Voraussetzungen denken politische Filmtheorien utopisch?¹ Welchen Preis hat ihr Einsatz des Konzepts oder Imaginariums „Utopie“ (oder ähnlich starker Ladung)? Der Preis einer Utopie radikaler Brüche mit kapital vermachteter Gegenwart kann im Anrufen eines Heils im Film-Denken bestehen. Das Heil liegt dann in der Welt ohne Menschen oder im Glauben ohne Welt-Bild bei Gilles Deleuze; in Reinigung der Form aus Treue zur Idee bei Alain Badiou; im Übersetzen von Politik in Kunst bei Jacques Rancière; oder – zwei messianisch-utopistische Klassiker – im Vorausfantasieren eines „Goldgrundes der Utopie“ bei Ernst Bloch oder im „Utopia of the in-between“ bei Siegfried Kracauer. Jedoch: Kracauers Name für das, was Film und Geschichte wahrnehmen lassen, ist nicht reduzierbar auf ein Ethos des Mikro-Partikularen. Vielmehr wäre, vermittels Film

¹Der vorliegende Essay basiert auf einem Vortrag des Autors, der auf der GfM-Jahrestagung „Utopien. Wege aus der Gegenwart“ an der Universität Bayreuth am 2. Oktober 2015 gehalten wurde.

D. Robnik (✉)
Wien, Österreich

als *site of insight*, Kracaers Anmutung von Entgründung im Sozialen, seine Loch-Utopik also, mit einem Label zu verknüpfen, das etwa bei Rancière auftaucht: Mit der „Atopie“ kriegen wir ein bissl Politik am Film ohne Vollkommenheitsvoraussetzungen. Die atopische Versetzung wäre auch noch auf sich selbst, auf ihr eigenes Pathos der Nicht-Position, anzuwenden; und es wäre im Atopischen das Moment der (kritischen, strittigen, solidarischen) *Setzung* festzuhalten. Die Störung am Polizei-Ort des Gesetzes wäre zu verbinden mit schwachen Ge-Setzungen und deren Sinn für Rechtsansprüche, zumal entgegen rassistischer Normalisierung. Dasselbe anders, in Nonsense-Bildform, zeigt uns – zeige ich – mit Simon Pegg als Hauptdarsteller und Koautor der britischen Comedys *Hot Fuzz* (*Hot Fuzz – Zwei abgewichste Profis*; 2007; R: Edgar Wright) und *The World's End* (2013; R: Edgar Wright).

Zum Glück versuche ich jetzt nicht alles zu sagen, was im Abstract steht, sondern frage: Wenn von Atopie geredet wird – was ist damit gewonnen? *What is gained with atopia?* Einstiegsantwort: *With atopia, Bloch is gained*. Heißt: Mit Atopie lässt sich manches am Utopie-Chefdenker Ernst Bloch für post-fundamentalistische Theorieprojekte zurück-gewinnen. Und: *Bloch is gained for me, comes with gain(e)s*, habe ich doch ersten Zugang zu Bloch durch Gaines gewonnen, einen Aufsatz der Filmtheoretikerin Jane Gaines aus dem Jahr 2000. Unter dem Titel „Dream/Factory“ verfährt Gaines (2000, S. 100–113) mit Bloch „blochisch“, nämlich *erbend* im Sichten und Abwägen, mit Zielintention Film. Alternativ zur *negotiation* oder zu Fredric Jameson setzt Gaines Blochs Bild vom Kino als möglichem Ort eines Traums, der nicht regressiv ist, sondern Lenin'sches „Wachträumen vorwärts“ (Bloch 1959, S. 4).

Ein Fall von retroaktiv manifestierter Zukunftsintention als inneres Telos: Gaines hat mich zu Bloch gelockt, auf dass Bloch gelockt werde. *Let's put the Loch in Bloch* – ich bin sicher nicht der erste, dem so etwas vorschwebt; die Band *Kiss* etwa hat in einem bescheuerten Song Ähnliches propagiert. Aber um ein Loch reinzumachen, muss er erst mal *da* sein, der Bloch. Also habe ich, angestoßen durch Gaines, Blochs Gesamtwerk Wort für Wort gelesen; hat mich einige Tage gekostet. Soweit ich sehe, geht es bei *Der Geist der Utopie* und *Das Prinzip Hoffnung* zunächst um „*docta spes* [als] dialektisch-materialistisch begriffene Hoffnung“ (Bloch 1959, S. 8.), um *spes* als *docta*, aufgeklärtes, nicht schwärmendes Hoffen. *Docta spes is the place where the music plays* – bei Bloch ist Musik weit vorn beim Vorausfantasieren, weiter als diverse Wunder der Technik: Von diesen aus zieht Gaines den Film-Konnex zur „utopianisierenden Wirkung“ etwa von *Special Effects*, *Farbexzess*, *Breitwand-Panorama* als *Wunschlandschaft* (Gaines 2000, S. 109 f.). Wir könnten an bürgersubjekttranszendierende Räusche etwa in

Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (2001: *Odyssee im Weltraum*; 1968), zumal etwa in Annette Michelsons Deutung, denken (Michelson 1969, S. 54–63).

Wenn wir lesen, was im *Prinzip Hoffnung* über Film geschrieben steht, über die von der „verrotteten“ zu scheidende gute „Traumfabrik [...] der kritisch anfeuernden, planhumanistisch [Achtung! *nicht* „panhumanistisch“, D.R.] überholenden Träume“ (Bloch 1959, S. 476), dann müssen wir uns die bei Gaines implizierte Allianz von Bloch mit wunschturkirkter Genreokino-Pracht ein Stück weit abschminken: Bloch geißelt Hollywood, namentlich „die Saugkuss-Romanze“ und „den Nervenbrecher“ (Bloch 1959, S. 475) – Labels für Liebesfilm und Thriller, die sich dann doch nicht durchgesetzt haben. (Interessant ist in Relation zu dieser Wortwahl, dass Bloch die „schwindelhafte“, also unbelehrte Hoffnung als den „größten [...] Entnerver des Menschengeschlechts“ bezeichnet (Bloch 1959, S. 3)). Ja, Arbeit nervt, Hollywoods happyendhaft falsche Hoffnung auch, aber: Film kann auch anders; Film bietet auch „Aufgang der weiten Welt, gerade in der Nähe, im Nebenbei, im pantomimischen Detail“, Film ist auch „das Feld entdeckt-realer Trennungen zwischen bisher ganz benachbart erscheinenden Objekten [und das Feld] entdeckt-realer Verbundenheit zwischen scheinbar, in der bürgerlichen Bezugsordnung, ganz entfernten“ (Bloch 1959, S. 476 f.).

Daraus lässt sich was gewinnen. Das mit dem filmisch entdeckten-realen Näher oder Ferner als die *Polizey* erlaubt, das liest sich wie eine Einsichts-Optik für Optionen unvorhergesehener politischer Bündnisse in einer Erfahrung von Sozialem, deren Aufteilung – wer ist an welchem Platz, in welcher Funktion vorgesehen – strittig ist (um es mit Rancière zu sagen). Quasi. Und es mag erinnern an die marxistischen Fragmentierungs- und Deterritorialisierungsmotive, die Blochs zeitweiliger Spezi Kracauer am nicht zuletzt filmischen Massenornament (Kracauer 1963, S. 50–63) starkgemacht hat – Kracauer allerdings in Rückbindung an eine Soziologie etwa der Angestellten als entorteter, exotischer Klasse, die keine ist (Kracauer 1971). Aber Bloch will so viel mehr gewinnen, operiert nicht im politisch durchkreuzten Ontischen der Soziologie, sondern zielt auf universelle „Ontologie des noch-nicht“, etwa so: „Hoffnung, Intention auf noch ungewordene Möglichkeit: das ist nicht nur ein Grundzug des menschlichen Bewusstseins, sondern, konkret berichtet und erfasst, eine Grundbestimmung innerhalb der objektiven Wirklichkeit insgesamt“ (Bloch 1959, S. 12, 5). Was an Politik hervorkommt, etwa „in guten Filmen“ (Bloch 1959, S. 476), ist bei Bloch innig rückgebunden an Latenzen und Tendenzen von kosmischer Dimension, Stoffliches überhaupt, dessen Zukunftstrieb sich im Menschen realisiert: eine Natur-Ausdruckslehre als Telos-Gnosis der Materie als Weltseele. Was der 30-jährige Habermas (1978) in einer Besprechung des *Prinzips Hoffnung* von

1960 skeptisch-unwillig und Gaines vor 15 Jahren skeptisch-angeregt sieht, ließe sich heute vielleicht an manche Gesten eines *Neuen Materialismus* und *Spekulativen Realismus* andocken, an antidekonstruktive Metaphysik und akzelerationistisches Beerben-Wollen von Anti-Ödipus und sowjetischer Raumfahrt: Blochs romantische Utopik also, die Heldenrede von der „Kirche nach dem Sozialismus“, sofern dieser „wirtschaftstheoretische Ordnung und Nüchternheit mit der politischen Mystik verbinde[t]“ (Bloch 1964, S. 306). Und, *speaking of gains*, Gewinne, und von der antipolitischen Mystik einer zynisch ernüchterten wirtschaftspraktischen Ordnung, da ist noch ein unerwarteter Link, den ich von einem Vortrag des Soziologen Urs Stäheli (in Wien, circa 2010) in Erinnerung habe: Stäheli meinte, dass Broker, weil das kalte Kalkül der Gewinnerwartung ihnen nicht genug Antrieb bietet, heute diejenigen seien, die vorrangig Bloch lesen. Broker lesen Bloch, denn Broker wollen hoffen. Damit aber ein Bloch-Buch nicht als Brocken für Broker endet, sondern eher als Broker-Blocker taugt, dazu trägt das Lochen von Bloch ein bissl was bei. Zumal im Namen des Geistes – oder herbeigerufener Geister – der Atopie.

Als ich meinem Freund Marc Ries erzählte, worüber ich bei der Jahrestagung der *Gesellschaft für Medienwissenschaft* (GfM) 2015 reden wolle (Siehe Fußnote 1), meinte er: Von Atopie reden ohne Platon, das geht gar nicht. Somit auf Platon verwiesen, habe ich schnell dessen Gesamtwerk gelesen und sehe nun, dass meine drei angerufenen Atopisten ihren Begriff jeweils mehr oder minder explizit von Platon herführen. Und, so sage ich gleich programmatisch dazu, ich glaube, dass daraus ein filmtheoretisch-politischer Sinn zu gewinnen ist, indem der Gestus des Atopischen, der Ent-Ortung, auf die jeweiligen Atopiken und ihr Pathos selbst angewandt wird.

Zuerst Roland Barthes, der direkt bei der Beschwörung eines Atopos im lobrenden Pillow Talk von Platons *Gastmahl* ansetzt. Marc Ries' Mahnung im Ohr, schlage ich den Abschnitt „Atopos“ in Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* auf (Barthes 1984, S. 44 f.) – und freue mich zu sehen, dass der 23-jährige Drehli praktisch den ganzen Abschnitt mit Textmarker angestrichen hat. Da steht also: „Das geliebte Wesen wird vom liebenden Subjekt für ‚atopos‘ gehalten [...], d.h. für nicht einzuordnen [...] man kann nicht von ihm, über ihn sprechen; jedes Attribut ist falsch, schmerzhaft, taktlos, peinlich: der Andere ist *unqualifizierbar* (das wäre die genaue Bedeutung von *atopos*)“. Ich will bei Barthes' Entzugs-Erotik gar nicht lang verweilen – nicht so lang wie mit 23 – sondern nur, vielleicht etwas flott, dazu anmerken: Der/die atopische Andere ist nicht unaussprechlich, sondern immer einzuordnen – nur halt immer falsch.

Diese Pointe von den notwendigen, aber notwendig falsch sitzenden Benennungen bringt mich zur Atopik bei Deleuze, in filmtheoretischer Sicht.

Es gibt in Deleuzes Film-Denken wohl ein Stück Utopik, das sich heute wieder gut heranziehen lässt, wenn emphatisch vom Posthumanen oder Anzestral-Urvorgänglichen die Rede ist. Diese Utopik ist dort, wo Deleuze dem Bruch des Kinos mit Formen und Maßen des intentionalen Bewusstseins einen Ort gibt. Dieser Ort ist uneinholbar kosmo-psychedelisch und insofern sicher. Es ist die Rede vom Wiederfinden der Welt vor der Dämmerung des Menschen in der reinen Immanenz von Materie, All-Bewegung und Licht (Deleuze 1989, S. 85–90, 97, 99). (Schon wieder Kubricks *2001*, quasi ...) Die Utopik wäre eine gänzlich geglückte Deterritorialisierung, Terra ohne den Terror, der wir sind. Das aber lässt sich, und zwar *mit* Deleuze, atopisieren, versetzen: Im Pingpong zwischen dem Deleuze der Film-Bücher und dem der *Logik des Sinns*, ein Pingpong, bei dem Félix Guattari kaum mitspielt, bei dem dafür das Ping des Sinns seinen Nachhall im Pong des Affektbegriffs findet. Und da zeigt sich in etwa dies: Die Gegenüberstellung einer Welt der verwirklichten Formen und Zeitmaße und einer des Chaos als subversive Abgrund-Materie wird ermöglicht, vermittelt, durch das Ereignis des Sinns = den Aufschub des Affekts (Deleuze 1989, S. 96 f.) = den Augenblick als Atopos, so Deleuze (1993, S. 208 ff.; letzteres mit Verweis auf Platon).

Was heißt das? Der längere Weg geht – mit Oliver Marchart (2013, bes. S. 435–442) – zu einer Theorie von Gesellschaft als unmöglichem Objekt, die die Benennungen und Sachverhalte, etwa auch die Politiken und Produktivkräfte, in Trennung voneinander hält; das Objekt ist der Sinn als umgehender, insistierender Rest von Realisierungen, sprich: Ereignis im nicht-apokalyptischen Verständnis. Der kürzere Weg geht zum Affekt, der in Deleuzes Filmtheorie weniger überwältigende Empfindung meint als vielmehr Spaltung des Selbst in jedem Augenblick (Deleuze 1991, S. 112 f.); wobei zugleich das Gespaltene, Getrennte, kein Übel oder Mangel ist, sondern das, was uns das Bild als das partikulare Objekt unserer Zuwendung, unserer Investments, benennenden Besetzung anträgt – so etwa im Affektbild beliebiger Räume, Echos von Atopos, oder von ruinierten Fragmenten, die es immer neu zusammensetzen gilt, in immer neuen Allianzen, durch die Wahl, die immer erneuerbar, als strittig möglich, bleibt.² Nix TINA: There *is* alternative, always.

²„[Die] Wahl als spirituelle Entscheidung hat keinen anderen Gegenstand als sich selber: Ich wähle das Wählen, und gerade dadurch schließe ich jede Wahlmöglichkeit von der Art, keine Wahl zu haben, aus.“ – „Der Raum ist nicht mehr determiniert, er ist zu einem beliebigen Raum geworden, der mit der Macht des Geistes, mit einer stets zu erneuernden geistigen Entscheidung identisch ist, und diese Entscheidung ist es, die den Affekt oder die ‚Selbstaffektion‘ begründet und für das Zusammenpassen der Teile sorgt“ (Deleuze 1989, S. 159, 163).

Der dritte Atopist ist Rancière (der in seinem politiktheoretischen Hauptwerk *Das Unvernehmen* (2002) Platon als das Gegenüber, den Abstoßungspunkt seines Politikkonzepts des Losreißen vom zugewiesenen sozialen Aufenthaltsort/Ethos konstruiert). Rancières gelegentlicher Gebrauch des Worts „Atopie“ hat mich auf das alles gebracht. Ich skizziere das kurz. In einem Text zu Roberto Rossellinis *Europa '51* (*Europa 51*; 1952) schreibt Rancière 1990: „We know today that criticism of images is in vain because the image appears already escorted by its criticism, affected by its mark of distance and irony. [...] Demystification is part of stupefaction, of an investing the system of places and ways of occupying them that excludes only one thing: atopia“ (Rancière 2003, S. 130 f.). Lassen wir seine frühe spitze Bemerkung zum Elend der Kritik beiseite. An Rancières Film-Begriffs-Ort der Atopie zeigt sich diese Aufspaltung: Die Versetzung, Entortung, gegenüber polizeilicher Platzzuweisung im Sozialen sieht Rancière einerseits in einem „Schritt ins Daneben“, in seinen Rossellini-Studien benannt als „Schritt ins Leere“, als Treue zum Einbruch eines Wahrheitsereignisses, als Glaubensakt, der lieber ins Wahnsinnereignis driftet als irgendeiner Gegebenheit organisierter Politik zu folgen. Rancière liest sich da wie eine Badiou-Parodie.³ In diese Kerbe, von der Theologie zur Kunst-Religion gewendet, schlägt auch sein Hang, die romantische Ästhetik des Bruchs mit aller Repräsentation und der Versinnlichung der Ideen zum Maßstab oder Analogon dissensualer Politik zu erheben.⁴ Mein Vorschlag, nur angedeutet, ist: Rancières Gedanken zur „Film-Fabel“ und seine benachbarte Kritik an Deleuze und am Deleuzovitalismus der Multitude, die zum Teil eine Selbstkritik seiner Heilssuche im Ästhetischen ist, das macht deutlicher, was atopische Versetzung sein kann: nämlich nicht messianische Entsetzung, auch nicht Aufladung demokratisch-egalitärer Politik mit der Sexyness der Kunst, bis sie ganz im Purismus der reinen Störung aufgeht, sondern: Wenn es eine Stärke am Film ist – und kein abgründigkeitsethisch zu beklagender Mangel –, dass das zur neuen Ästhetik bestimmte Bild sich in alte Regimes der Repräsentation einbaut und dort Terrains streitig macht und umordnet⁵ – dann markiert dieses Rancière-Motiv der Selbstdurchkreuzung, der atopischen Versetzung vom Bestimmungsort, Punkte, an denen die Politik des Unvernehmens (etwa auch als ein Einklagen von

³Vgl. die Rossellini-Kapitel in Rancière (2003) sowie Rancière (2006).

⁴Etwa in Rancière (2010).

⁵Vgl. zu diesen Gedanken Rancières die Einleitung „A Thwarted Fable“ sowie das Deleuzes Film-Geschichts-Denken gewidmete Kapitel in Rancière (2003) sowie Robnik (2010).

Rechten, die zum Beispiel Refugees nicht haben) sich mit Hegemonie-Politiken der Einrichtung und Geländegewinns trifft. Das bewirkt im Konzeptuellen, dass der Dissens nicht den schickigen Tod eines utopistisch reinen Ereignisblitzes sterben muss, sondern sich kompromittieren darf, indem er in veränderten Einrichtungen aufgeht.

Politik als Stellungskrieg an versetzten Stellen, das ist der Punkt, um ein Loch in Bloch zu machen. Zumal in Blochs Fülle, in die Sozialmaterie fruchtbarer Bestände, die er, etwa in *Erbschaft dieser Zeit* (1935), dem Faschismus streitig machen und auch sonst sozialistisch reklamieren will: Gesundheit der Jugend, echte christliche Tradition, Fahne, Reich ... Lieber nicht. Lieber lochen. Das Loch kommt von Kracauer: Das Loch ist Krac, the hole is a crack, and in Krac, the hole is the whole. Kracauers „utopia of the in-between“ ist weniger Nicht-Ort denn eine Versetzung, durch die – in seinem Filmbuch namens *History* (1969) – das Allgemeine und das Partikulare nebeneinander wahrgenommen werden: ein Paradox, durch das die Allgemeinheit sich selbst als Teilmenge enthält. Das Loch ist, glaube ich, nicht das Partikulare, sondern einerseits das, was das Partikulare desidentifiziert und dividuell hält – darum geht's, wenn Kracauer sagt, Chaplin sei „ein Loch“; und das Loch ist das, was auch die Allgemeinheit spaltet, sie doppelt vorkommen lässt, sie unter die „insubordinierten“ *particulars* stellt, wo sie prekär wird (Kracauer 1969; Robnik 2013).

Es zieht mich dorthin, Kracauer zum Antagonismustheoretiker zu machen; das wird aber heute nix mehr. Kann Krac noch schnell Bloch lochen? Die beiden haben sich um 1930 – wieder – zerstritten, nicht zuletzt über die Frage, wie utopistisch, wie rigoros im Bruch mit der Gegenwart in ihrem jeweiligen Marxismus sein sollten (Bloch 1985, S. 353 ff.). Klar, Bloch blieb utopisch, Kracauer wurde atopischer Realist. Aufschlussreich im Vergleich an einem gewählten Punkt, was die zwei jeweils übers Happy End, zumal im Film, sagen. Für Bloch ist das Happy End eine Option, sein „docta spes“, „belehrte Hoffnung“-Motiv zu variieren: „Der dumme Trieb zum guten Ende kann ein kluger werden.“ Ja, eh. Aber wie? Die Frage verhallt in Blochs Anrufung des Glückstriebes als Geschichtsmotor (Bloch 1959, S. 515, 517). Bei Kracauer hingegen ist das Happy End versetzt, sieht er es doch – im Gegensatz zum tragischen Ende – als Bekräftigung gerade von Endlosigkeit; und je aufgesetzter das Happy End, desto besser, weil noch endloser⁶ – noch weniger bei jenem Ultimatum, auf das Bloch zielt, ankommend, sondern stets den oft zitierten Vorraum der vorletzten Dinge auslotend.

⁶Vgl. eine der Vorstudien zur *Theory of Film* aus dem Jahr 1949 in Kracauer (2005, S. 840).

Über die Bande gespielt, als Einlochung nicht im B-Loch, sondern im A-hole, nämlich Adorno: Über einen „Talk with Teddie“ anno 1960 notiert Kracauer sinngemäß: Teddie handhabt das Konzept Utopie rein formal, als Grenzbegriff des In-Schwebe-Haltens vorhandener Ordnung und Sich-Entziehens; dem gegenüber betont Kracauer, die unendliche Dialektik müsse eben manchmal, an der einen oder anderen Stelle, angehalten werden. Kracauer nennt „social changes, other institutions“ und „gradual improvements“ als Beispiele für solche Anhaltestellen (Kracauer 2012, S. 131 f.). Wir könnten auch „Anhalten im Vorraum“ dazu sagen oder „strittiger hegemonialer Einschnitt“.

Der dafür zuständige Chefdenker Ernesto Laclau (2005, S. 229) hat angemerkt, ein politischer „Aktus der Freiheit“, durch den sich ein antagonistischer Kollektivwille bilde, müsse nicht notwendig die Transgression fest gefügter Ordnungen sein, sondern bestünde auch in der Durchsetzung relativer Ordnung, wo Chaos regiert. Denken wir ans Chaos neoliberaler Wirtschaftskriege, oder an das Frontex-Regime, das Massentode an Europas Grenzen normalisiert; dann kommen wir dem Wunsch nach dem Einschnitt, der Unordnung ein wenig eindämmt, vielleicht nah.

Dort will ich zuletzt mit Simon Pegg hin,⁷ mit den Nachfolgefilmen quasi zu *Shaun of the Dead* (2004): *Hot Fuzz* (2007) und *The World's End* (2013). In *Hot Fuzz* (2007) wird Pegg als penibler Polizist in ein idyllisches Dorf versetzt. Das Dorf gewinnt jedes Mal den Standortwettbewerb namens *Village of the Year Award*. Dass das Dorf so schön und sauber ist, beruht, so muss der Polizist erkennen, auf der konspirativen Arbeit des Verschönerungsvereins, der alle ermordet, die dörfliche Selbstoptimierung stören, zumal Hoodies, Straßenkünstler und migrantisches „Zigeunerpack“, so die Synchronfassung („gipsy scum“ im Original). Ein erstes atopisches Moment: die Selbstspaltungskrise des Pflicht-Subjekts. Das Gesetz stellt sich gegen die vitale Norm, gegen das *Greater Good* einer bio-polizeilichen Kapitalisierung und Militarisierung sozialen Lebens als Wellness-Wert, von dem aus „unwertes Leben“ dekretiert wird.

Versetzt ins Regime einer Norm, die rassistisch Standorte pflegt, nimmt das Gesetz Rechte wahr. „Kategorischer Imperativ mit [...] Revolver in der Hand“ (Bloch 1959, S. 302) – ein Bloch-Satz, der hier – bei allen, zum Glück vorübergehenden, Anspielungen von *Hot Fuzz* auf den schießfreudigen Western-Lawman – eigentlich *nicht* passt. Denn das Gesetz ist, als Polizei, ein hochkompromittiertes Institut. Mit Melancholie um einen *lost cause* sehe ich darin ein Nachbild sozialstaatlicher Einrichtungen, Gewinne proletarischer Kämpfe.

⁷Vgl. dazu ausführlicher Robnik (2015, S. 124–185).

Etwa das Rote Wien, Sozial-Atopie im Österreichisch-Falschen, erbaut, wie die alten Gemeindebaufassaden heute noch in verblichenem Stolz verkünden, aus den Mitteln der Wohnbausteuer, die einst dem Kapital abgerungen wurde. Das Rote Wien war paternalistisch; in zehn Tagen – von heute, dem 2. Oktober 2015, aus gerechnet – wird es durch einen Landtags-Wahlsieg der völkisch-rassistischen FPÖ weitgehend Geschichte geworden sein.⁸ Danach mehr entfesseltes Wir, weniger hemmender Staat.

Mark Fisher hat jüngst in *Ghosts of My Life* die Trauer um den seit Thatcher zerschlagenen britischen Sozialstaat so zugespitzt: Die Trauer gelte nicht dessen vergangener Aktualität, sondern seinen *lost futures*, die ihn überschritten hätten – auf Solidaritäten jenseits weißer Hetero-Männer hin (Fisher 2014, S. 23–26). Ich fühle mich hier an einen (noch halb leeren) Namen in der Theorie-Arbeit von Karin Harrasser erinnert: Harrasser spricht von einer *Choreografie der Bürokratie*.

Mit Simon Pegg verbildlicht heißt das: Das Gesetz muss in eine Allianz eintreten, die es versetzt. Platzhalter der irreduziblen Soziierung, die das Gesetz be-irrt, ist das Umgehen des Sinns als Nonsens, Peggs Heimsuchung durch Kalauer und verdrehte Namen für Nicht-Volk, die den Filmdialog durchsetzen. Die Kunst zu erben, die sich vom Retro-Kult absetzt, ist strittiges Wählen einer Wahl als Affekt im Loch-Dazwischen, der abgetrennte Partikel neu verallgemeinert.⁹ Am postapokalyptischen Ende von *The World's End* realisiert der seine Bubenjahre wiederaufführende Pegg seinen Lebenstraum, anders als angepeilt: als Sprecher einer Bande von *blanks*, wie die von den Menschen rassistisch verfeimten Alien-Roboter genannt werden.

Schon klar: Nach wie vor sind das nur weiße Hetero-Buben, aber zumindest alliiert in der *Blank Power*. Bildet Banden, werdet schwacher, taumelnder Staat. Bloch schreibt im *Geist der Utopie*: Der Staat stirbt ab, wird bloße „apparatische Organisation“ zur „Beherrschung des Unwesentlichen“ (Bloch 1959, S. 299). Inessenzielle Unwesen aber, *Geister der Atopie*, sind im endlos verwesenden *Staat danach* wenn schon nicht alles, so doch nicht nichts.

⁸Zu der von der Rechten erhofften „Oktoberrevolution“ hat es bei den Landtagswahlen am 12. Oktober 2015 dann doch nicht gereicht: Die SPÖ blieb stärkste Kraft in Wien, auch wenn die FPÖ unter Heinz-Christian Strache über die 30-Prozent-Marke kam. Infolge des Rechtsrucks bei der 26. Nationalratswahl regiert seit 18. Dezember 2017 allerdings die ÖVP in Koalition mit der FPÖ in ganz Österreich.

⁹Vgl. das zweite Deleuze-Zitat in Fußnote 2.

Literatur

- Barthes, Roland. 1984. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. 1935. *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Oprecht & Helbling.
- Bloch, Ernst. 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. 1964. *Geist der Utopie. Zweite Fassung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. 1985. *Briefe 1903-1975. Erster Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. London: John Hunt Publishing.
- Gaines, Jane M. 2000. Dream/Factory. In *Reinventing Film Studies*, hrsg. Christine Gledhill und Linda Williams, 100–113. London und New York: Arnold.
- Habermas, Jürgen. 1978. Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling [1960]. In Jürgen Habermas. *Politik, Kunst, Religion. Essays über zeitgenössische Philosophien*, 11–32. Stuttgart: Reclam.
- Kracauer, Siegfried. 1963. Das Ornament der Masse [1927]. In Siegfried Kracauer. *Das Ornament der Masse. Essays*, 50–63. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 1969. *History. The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1971. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 2005. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 2012. Talk with Teddie [1960]. In *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, hrsg. Johannes von Moltke und Kristy Rawson, 127–132. Berkeley und Los Angeles, CA: University of California Press.
- Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. London und New York: Verso.
- Marchart, Oliver. 2013. *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Michelson, Annette. 1969. Bodies in Space: Film as „Carnal Knowledge“. In: *Artforum* 8 (6): 54–63.
- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques. 2003. *Short Voyages to the Land of the People*. Stanford: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques. 2006. *Film Fables*. Oxford: Berg.
- Rancière, Jacques. 2010. Die Geschichtlichkeit des Films. In *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, hrsg. Drehli Robnik et al., 213–232. Wien und Berlin: Turia+Kant.

-
- Robnik, Drehli. 2010. *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Wien und Berlin: Turia+Kant.
- Robnik, Drehli. 2013. *Side by Side* als wirkliche Gegner: Zu politischen Einsätzen im Film-Denken von Kracauers *History*. In *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*, hrsg. Drehli Robnik et al., 160–182. Wien und Berlin: Turia+Kant.
- Robnik, Drehli. 2015. *Kontrollhorrorokino: Gegenwartsfilme zum prekären Regieren*. Wien und Berlin: Turia+Kant.



Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film

Tim Trausch

Die Begriffe „Mainstream-Ideologie“ (*zhuliu yishixingtai*) und „Mainstream-Kultur“ (*zhuliu wenhua*) wurden in der Volksrepublik China nach 1989 zu prägnanten Kategorien politischer und kultureller Diskurse. Sie sollten von da an Schlagwörter und politische Kampfbegriffe der Ansprüche eines hegemonialen Selbstbildes und Ordnungsverständnisses bilden, als deren Repräsentation sich kulturelle Praxis zu vollziehen habe. Als politisches Werkzeug der Kommunikation von Mainstream-Ideologie angelegt, wurde der sogenannte Main-Melody-Film (*zhuxuanlü dianying*) von den großen Trends der westlichen Forschung lange Zeit als Relikt sozialistischer Staatspropaganda ignoriert und weitgehend aus ihren Diskursen ausgeschlossen. Diskussionen des chinesischen Films in der Reformära folgten zu weiten Teilen, wie es bei Zhu Ying heißt, „the generative mechanisms of the transition of post-Mao Mainland Chinese cinema from pedagogy to art to commerce“ (2003, S. 2). Jenes Narrativ einer chronologischen Abfolge von sozialistischer Erziehung, widerständiger Kunst und kommerzieller Unterhaltung wurde – auch durch die im China des 21. Jahrhunderts zu beobachtenden kulturellen Prozesse – in den vergangenen Jahren zunehmend infrage gestellt.¹ Anstelle des komplexitätsreduzierten Bildes sich ablösender, scharf voneinander getrennter Kategorien wurde evident, dass Ideologie und Politik nicht schlichtweg in dem Maße verschwinden, in dem Kommerzialisierung

¹Differenziertere Betrachtungen des Main-Melody-Films lieferten etwa Yu Hongmei (2008) und Sebastian Veg (2012).

T. Trausch (✉)
Köln, Deutschland
E-Mail: ttrausch@uni-koeln.de

und Markt anwachsen – dies wäre schon deshalb undenkbar, da Letztere selbst niemals unpolitisch und frei von Ideologie sein können. Ähnlich wie sich Chinas Führung in ihrer staatsideologischen Ausrichtung als flexibel erwies und ihren Sozialismus im Informationszeitalter spätkapitalistisch neu erfand, sollte sich der Main-Melody-Film im 21. Jahrhundert unter den ästhetischen und kommerziellen Ansprüchen globaler Medienkulturen aktualisieren. Dieser Aufsatz untersucht die Strategien jener Aktualisierung, die als Popularisierung und Kommerzialisierung nationalkultureller Mythen gelesen wird. Mythen werden dabei verstanden als eine spezifische Art der Erzählung, als „heilige Narrative“ (Dundes 1984), die von zentraler Bedeutung für die Ordnung des Sozialen sind.

1 Prolog: „Betont die Hauptmelodie, besteht auf Diversifizierung“

Mit dem Slogan „Betont die Hauptmelodie, besteht auf Diversifizierung“ (*tuchu zhuxuanlü, jianchi duoyanghua*) prägte die chinesische Filmbehörde auf der nationalen Konferenz der Filmschaffenden 1987 eine neue Bedeutungsebene des aus der Musik stammenden Begriffs *zhuxuanlü* und eine neue Kategorie chinesischer Kulturpolitik, die im englischen Sprachgebrauch als Leitmotiv- oder Main-Melody-Film (un-)bekannt wurde. In Folge der Konferenz richtete das Ministerium für Radio, Film und Fernsehen Fonds für die Produktion von Main-Melody-Filmen ein, die ferner durch Auszeichnungen und bevorzugte Spielzeiten Unterstützung von der Regierung erhalten sollten (Yu 2008, S. 2–3). In den ideologisch aufgeladenen Worten von Xu Ye diente die Formulierung des Slogans dazu, „dem schwerwiegenden Einfluss des Trends bourgeoiser Liberalisierung und der Wucht der großen Welle der Kommerzialisierung entgegenzuwirken, den Geist der Zeit vorzutragen und die große Reform Chinas zur Schau zu stellen“ (2009, S. 319). Nicht zufällig tauchte der Slogan gerade in dem Jahr der Reformära auf, das als Beginn einer Renaissance von Unterhaltungsfilmen in China gilt. Die Botschaft von Diversifizierung und Pluralisierung bei gleichzeitiger Prämierung *einer* Leitmelodie sollte kommunizieren, dass Unterhaltungsfilme toleriert werden würden, solange der chinesische Film seinen pädagogischen Kern nicht verliere.

Wie Claire A. Conceison in ihrer Untersuchung der Main-Melody-Kampagne im chinesischen Theater der frühen 1990er Jahre herausarbeitet, eröffnete der Slogan Kunstschaffenden mitunter gar die Möglichkeit, unter dem Banner „Main Melody“ die Grenzen ihrer Arbeiten auszuweiten. Diese „Schirmfunktion“, wie sie vom Theaterpersonal oft bezeichnet wurde, operiert auf zweierlei Weise. Zum

einen kann die Produktion von Main-Melody-Stücken zu einer Ansammlung von politischem Kapital führen und den durch Stadtverwaltung oder zentrale Parteiführung ausgeübten Druck mildern, um so Schatten zu spenden, in dem weniger orthodoxe Stücke aufgeführt werden können. Zum anderen kann die Kategorie selbst genutzt werden, um innerhalb des schützenden Mantels von „Main Melody“ kritische und subversive Elemente einzubauen (Conceison 1994, S. 197). Obgleich der ideologisch-kommerzielle Wert des Spielfilms ihm strengere Auflagen beschert und seine Produktion relativ einfach zu kontrollieren macht, was eine Ausnutzung der Schirmfunktion erschwert, existieren auch in diesem Bereich Nischen, die sich nutzen lassen, um die Kategorie zu unterwandern oder ihre Grenzen zu verwischen. Das Spenden von Schatten stellt die offensichtlichere und weniger riskante Variante der Schirmfunktion in der Spielfilmproduktion dar. So erteilte das Ministerium für Radio, Film und Fernsehen 1996 jedem Studio, das einen erfolgreichen Main-Melody-Film produzierte, das Recht auf Distribution eines importierten Blockbusters (Yu 2008, S. 121–122). Die zweite Variante der Schirmfunktion, die die Grenzen der Kategorie selbst ausdehnt, entsteht durch einen spezifischen Ansatz ihrer Kategorisierung. Trotz unterschiedlicher Interpretationen des Slogans, die später auftraten, findet sich in der Definition des Main-Melody-Films ein Konsens über seine Gegenstände (im Chinesischen *tikai*, auch Thematik oder Stoff). Der Main-Melody-Film zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass er sich der Themen der „bedeutenden Revolutionsgeschichte“ (*zhongda geming lishi tikai*) oder der „Errungenschaften der gegenwärtigen Reform“ (*zhongda gaige xianshi tikai*) bedient und historische oder gegenwärtige nationalkulturelle Helden zu seinen Protagonisten macht (Xu 2009, S. 319).

Dass sich Main Melody vorrangig über seine Stoffe definiert, ist bedeutsam, da eine Erfüllung dieses grundsätzlichen Anspruchs zu einem gewissen Grad Raum für Experimente, Pluralismus und Diversifizierung bietet. Diese Aussage bedarf zugleich einer Korrektur bzw. Ergänzung, insofern sie allzu schnell klischeebeladene Bilder widerständiger Künstler im Kampf gegen staatliche Windmühlen evoziert, wo soziale Wirklichkeiten doch weniger Subversion, als vielmehr eine innerhalb bestehender Machtverhältnisse begrüßte Konsumdifferenzierung für die heterogenen Publika und Kulturen Chinas und der Welt erkennen lassen mögen. Denn gerade über den Konsum (und, damit verbunden, wirtschaftlichen Aufstieg – auch in seiner Funktion als Mythos) füllt die chinesische Staatsführung ein ideologisches Vakuum und aktualisiert ihren vermeintlichen Sozialismus, hält politischen Dissens kontrollierbar (gerade in der aufstrebenden Mittelklasse) und schafft die Grundlage ihrer Legitimation. Ebenso wie in den von staatlichen Akteuren produzierten Selbstbildern Chinas und der

Rede vom wirtschaftlichen Aufschwung geht es, wie obiger Kategorisierungsansatz deutlich macht, beim Main-Melody-Film letztendlich um Narrative, oder, genauer gesagt, um (nationale) Mythen, die es im Film zu reproduzieren und aktualisieren gilt. Mythen sind heilige Narrative im Sinne überhöhter Erzählungen, die von Mitgliedern einer Gemeinschaft geteilt werden und die diese Gemeinschaften selbst erst (und immer wieder aufs Neue) produzieren. Sie sind demnach sinnstiftend und sozial konstitutiv. Dabei scheint sich der Mythos in vermeintlichen Paradoxien zu bewegen: einerseits unantastbar, andererseits notwendigerweise flexibel und aktualisierbar. So wie sich die Volksrepublik China als flexibel erwies, als sie mit dem „Sozialismus chinesischer Prägung“ (*Zhongguo tese shehui zhuyi*), der in seiner (spät-)kapitalistischen Ausrichtung von äußeren Beobachtern mitunter als Paradox begriffen wird, die wirtschaftlichen und sozialen Institutionen über den Konsum aktualisierte, eignete sich auch der regierungsnahe Main-Melody-Film zunehmend Strategien jener filmischen Unterhaltungskulturen an, zu denen er zunächst in diametraler Opposition gedacht wurde.

Als der Main-Melody-Slogan formuliert wurde, waren Filmemacher zunächst wenig geneigt, dem Ruf der Partei zu folgen und mehr daran interessiert, künstlerische und kommerzielle Pfade abseits der politischen Dogmen zu erkunden, die in den vorangehenden Dekaden das Kino dominiert hatten. Die Situation änderte sich, als politische Macht mit der Niederschlagung der Demokratiebewegung von 1989 in konservativere Kreise übergang und diejenigen an Einfluss gewannen, die den liberalisierenden Effekten der Reform- und Öffnungspolitik kritisch gegenüberstanden. Künstlerisches Experimentieren wurde nicht länger im Ausmaß des Kulturfiebers (*wenhua re*) der 1980er Jahre geduldet und ökonomische Reformen, in der Filmindustrie wie allgemein, stagnierten für eine Weile. Gleichzeitig ließ das post-maoistische Vakuum „charismatischer“ Herrschaft insbesondere nach Tiananmen den Bedarf nach Legitimation und einem positiven Leitbild der staatlichen Führung ansteigen, der nicht zuletzt über mediale Repräsentation und insbesondere filmische Bilder und ihre Narrative gedeckt werden sollte. So wurde der 1987 geprägte Slogan in den 1990er Jahren vehement durchgesetzt und die staatlich subventionierte Produktion von Main-Melody-Filmen entschieden vorangetrieben (Yu 2008, S. 2 f.).

Während sich einzelne Main-Melody-Filme an den Kinokassen behaupten konnten, vermochte ein Großteil dessen, was wie überholte sozialistisch-pädagogische Märchen anmuten musste, nicht mit den Importen aus Hollywood zu konkurrieren. Letztere kamen ins Land, nachdem die Reform- und Öffnungspolitik in den 1990er Jahren – dem gängigen, ebenfalls zum Mythos geratenen Narrativ zufolge im Anschluss an Deng Xiaopings Reise in den Süden Chinas 1992, mit

der er die nach Tiananmen stagnierenden Reformen wieder auf Kurs gebracht und sich gegen konservative Kreise durchgesetzt haben soll – entschieden fortgesetzt wurde. Die zunehmende Sozialisierung chinesischer Publika mit Blockbustern aus Hollywood ließ die Defizite des neubetonten sozialistischen Films deutlich werden, der seine Einspielergebnisse beinahe ausschließlich durch von der Regierung organisierte und geförderte Vorstellungen bestreiten konnte (Zhu 2003, S. 88). Um sich innerhalb eines steigenden Konsumangebots als erfolgreich und sozial relevant zu behaupten, musste der Main-Melody-Film neu erfunden werden. Dies geschah in einem Prozess, in dem zunehmende Kommerzialisierung und der populäre Hollywoodfilm eine maßgebliche Rolle spielen sollten. Während sich der Main-Melody-Film bereits mit kommerziellen Formeln auseinandersetzen musste, als in den 1990er Jahren die ersten Importe aus den USA ihre Auswirkungen auf Industrie und Publika zeigten, kam der entscheidende Schub weg von drohender Irrelevanz hin zu Popularisierung im neuen Millennium, als sich China in seiner postsozialistischen Neudefinition als *global player* zu etablieren vermochte und sich kurz nach dem Beitritt zur Welthandelsorganisation mit Filmen wie Zhang Yimou's *Hero* (*Yingxiong*; 2002) als Produzent global rezipierten Blockbuster-Kinos erweisen sollte. In der wechselseitigen Aushandlung von Main Melody und kommerziellem Unterhaltungsfilm wird deutlich, dass eine substantielle Trennung von Kunst, Kommerz und Politik keinen Halt hat und stattdessen von Zuschneidungen ästhetisch-politischer Regime (Rancière 2015) auszugehen ist, die Wandlungsprozessen unterliegen und sich unaufhörlich aktualisieren.

2 Main Melody und die Aktualisierung nationaler Mythen im 21. Jahrhundert

Im Zentrum der folgenden Betrachtung stehen drei Main-Melody-Filme des frühen 21. Jahrhunderts: *On the Mountain of Taihang* (*Taihang shan shang*; 2005; R: Chen Jian, Shen Dong, Wei Lian), *The First of August* (*Ba yue yi ri*; 2007; R: Dong Yachun, Song Yeming) und *The Founding of a Republic* (*Jian-guo daye*; 2009; R: Han Sanping, Huang Jianxin). Als Kriegs- oder Militärfilme lassen sie sich dem zuordnen, was Zhang Yingjin einst als „one of the most significant parts of the communist propaganda machinery in the mainland“ (1998, S. 355) beschrieben hat und quasi den Kern der Main-Melody-Kategorie bildet. Jeder der drei Filme ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesiedelt und behandelt einen prägnanten Abschnitt der institutionalisierten modernen chinesischen Revolutionsgeschichte, wie den Nanchang-Aufstand von 1927, den Chinesisch-Japanischen Krieg von 1937 bis 1945 oder den anschließenden Bürgerkrieg zwischen KPCh und Guomindang (GMD).



Abb.1 *On the Mountain of Taihang* (DVD, Mei Ah)

Mit dem von einem Kollektiv dreier Regisseure gedrehten *On the Mountain of Taihang* (im Folgenden: *Taihang*) gedenkt das staatliche, der Volksbefreiungsarmee zugeordnete August First Film Studio (*Zhongguo renmin jiefangjun bayi dianying zhipianchang*) dem 60. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkriegs bzw. des zweiten Chinesisch-Japanischen Kriegs, der in China als Anti-japanischer Krieg (*kangri zhanzheng*) bekannt ist. Der Film erzählt von dem prestigeträchtigen Sieg der später zur Volksbefreiungsarmee (VBA) umbenannten Achten Route-Armee (*balujun*)² über japanische Truppen, der in seiner wiederholten medialen Repräsentation – jüngst gar durch einen am Erinnerungsort des Taihang-Berges errichteten Themen- und Erlebnispark – als bedeutende Etappe einer modernen chinesischen Revolutionsgeschichte und maßgeblicher Bezugspunkt einer hegemonialen Erinnerungskultur konstruiert wurde. Das von *Taihang* – und mit ihm von einer Reihe Main-Melodie-Filme – (re-)produzierte Geschichtsbild ist das einer Serie von *Ereignissen*. Geschichte wird in einer Makroperspektive narrativisiert, deren Fokus auf den in Redundanzschleife als zentrale Akteure jener Ereignisse bestätigten historischen Führungsfiguren wie Zhu De, Lin Biao, He Long und Peng Dehuai ruht (dazu auch Abb. 1). Die

²Die Achte Route-Armee wurde zu Beginn der zweiten Einheitsfront zwischen KPCh und GMD aus der kommunistischen Roten Armee (*hongjun*) gebildet.

Anwesenheit eines Erzählers, der zu Beginn den Kontext des Chinesisch-Japanischen Kriegs erläutert, und seine einleitenden Worte offenbaren frühzeitig den erzieherischen Anspruch auf Deutungshoheit von Geschichte. So erklärt die eröffnende Erzählung, dass die KPCh zum Wohle der Nation einmal mehr eine Allianz mit der GMD eingegangen sei (die zweite Einheitsfront) und rückt so unmissverständlich die Partei und die spätere VBA in die Rolle des Heilsbringers, der als stetig reproduzierter Mythos und mit Blick auf eine darüber konstruierte Kontinuität zur gegenwärtigen Führung Chinas als Legitimationsstrategie politischer Macht fungiert.

Dass die Erzählstimme, die der Figur des Zhu De gehört, quasi personalisiert ist, ändert nichts daran, dass es sich um eine Mastererzählung handelt – vielmehr wäre der Schleier der personalisierten Erzählung selbst als Strategie des erzieherischen Anspruchs des Films zu lesen. Der im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Kommandeur Zhu De (Wang Wufu) wird inszeniert als sympathischer Protagonist; als weiser und gütiger Mann des Volkes, der seinen Truppen mit einem freundlichen Lächeln begegnet. Als die Einheitsfront zwischen KPCh und GMD zu bröckeln beginnt, ist er derjenige, der kontinuierlich betont, dass die Kommunisten niemals den ersten Schuss auf die Nationalisten abgeben würden. Am Verhandlungstisch versichert Zhu De, dass die Kommunisten sich unter der einen Bedingung nach Norden zurückziehen werden, dass es seitens der GMD zu keinen weiteren Verstößen gegen die Politik der Einheitsfront komme, was einen Kommandeur der GMD später dazu bringt, ihn als gütig und rechtschaffen zu beschreiben. Szenen wie diese reproduzieren das heilige Narrativ, dass die KPCh unentwegt die *Einheit* im Kampf gegen den größeren Feind betont habe und etablieren diese so einmal mehr als unschuldige Kraft im Bruch der Einheitsfront. In einer vor Pathos strotzenden Rede erinnert Zhu De seine Soldaten an die Bedeutung der gewonnenen Schlacht, die er als größten Rückschlag für die japanische Armee seit dem ersten Chinesisch-Japanischen Krieg von 1894 bis 1895 bezeichnet: „Eure Zuversicht und euer Mut haben den Mythos der imperialen japanischen Armee zerschmettert. Eure eiserne Willensstärke und euer Geist der Aufopferung haben der Welt gezeigt, dass das chinesische Volk und die chinesische Nation niemals besiegt werden können.“ Die Soldaten auf dem Schlachtfeld reagieren mit dem wiederholten Ruf „Lang lebe die chinesische Nation!“ Von dem folgenden Schnitt zum jubelnden Volk, das mit dem Slogan „Lang lebe die Achte Route-Armee“, durch die Straßen zieht, bis zu der Szene in der sich die US-amerikanische Journalistin Agnes Smedley (Anna) mit Tränen in den Augen und den Worten „Ich liebe die Achte Route-Armee“ von Zhu De verabschiedet, ist der Film konsequent bemüht, die mythologisch überhöhte Rolle der Armee am Leben zu halten, die über zahlreiche Narrativisierungen in Textbüchern, Zeitungen, Film und Fernsehen produziert und bestätigt wurde.

Zentraler Begriff ist hier der Mythos: die Zerstörung des Mythos der japanischen Armee wird zum Mythos der Achten Route-Armee. Die Mythologisierung des Sieges, der ein gängiges Narrativ der Erzählung der Achten Route-Armee und des Chinesisch-Japanischen Kriegs darstellt, arbeitet mit dem Bild schlecht ausgerüsteter kommunistischer Soldaten, die einen unwahrscheinlichen Sieg über die industrialisierte japanische Kriegsmaschinerie erzielen. Die Bezwingung des übermächtigen Feindes wird dabei nicht zuletzt auf den Einfluss Mao Zedongs zurückgeführt. Taucht dieser auch nicht als Figur auf, wird seine Rolle im Kampf gegen die japanische Armee doch immer wieder heraufbeschworen und bestätigt. Seine Schrift *Über den verlängerten Krieg (Lun chijiuzhan)* wird von Zhu De als der Schlüssel des antijapanischen Widerstands gefeiert. In dem im Jahre 1940 angesiedelten Epilog des Films fasst Zhu De die Erfolge der KPCh zusammen, allen voran die Tötung von 130 000 japanischen Soldaten, während die eigenen Truppen zahlenmäßig zunahmen, und verweist dabei erneut auf die Rolle der militärischen Strategien Mao Zedongs. Mit Zhu Des Aussage, „Ich vermisse den Taihang-Berg sehr“, endet der Film mit einem Element der Nostalgie. Der Blick durch die Augen von Zhu De wird dabei nicht als eine subjektive, personalisierte Perspektive unter vielen, sondern als hegemonialer Blick auf eine Epoche der Geschichte entworfen. Durch *Taihang* und den Blick Zhu Des wird der Sieg über die unbesiegbare japanische Armee zu einem romantisierten, glorifizierten Moment der Geschichte stilisiert, zu einem Ereignis, das eine nostalgische Sehnsucht evoziert, zu einem Punkt in der Zeit, der sich durch seine filmische, zwangsläufig gegenwartsbezogene Repräsentation immer wieder virtuell besuchen lässt.

Die episch angelegten, dynamisch und blutig inszenierten und mitunter von computergenerierten Bildern unterstützten Kampfszenen in *Taihang* teilen Merkmale der ästhetischen Gestaltung von Schlachtszenen zeitgenössischer US-amerikanischer wie auch japanischer oder koreanischer Kriegsfilme und reduzieren die wahrgenommenen Lücken des Main-Melody-Films zu importierten, im 21. Jahrhundert aber auch in China produzierten Blockbustern, ohne dabei von einer großen Erzählung der chinesischen Revolutionsgeschichte und der positiven Darstellung von Armee und Partei abzuweichen. Qiao Linsheng (2010) zieht *Taihang* als Musterbeispiel dafür heran, wie die Filmschaffenden der VBA dem Druck und den Verlockungen des Marktes widerstanden haben und auf der korrekten Darstellung der bedeutenden historischen Gegenstände beharrten. Sun Xiaotian (2009) dagegen urteilt, dass der Film deutlich mehr kommerzielle Elemente aufgreife als vorherige chinesische Kriegsfilme. Insofern die Übernahme einer kommerziellen Formel den Main-Melody-Film zu einem stärkeren Konkurrenten auf dem Markt gemacht hat, ohne dabei auch seine Kernbotschaften aufzulösen

und seine politischen Ansprüche auszuhebeln, sind die sich vermeintlich gegenüberstehenden Aussagen durchaus vereinbar. Mehr noch erweist sich das Blockbuster-Modell, das selbst bereits als ästhetisch-politisches Regime resp. als Teil eines solchen gelten kann, geradezu als Fahrwerk politischer Aussagen, mit denen es wiederum ein ästhetisch-politisches Regime (in diesem Falle des „Sozialismus chinesischer Prägung“) bildet. Anstelle eines fixen Seins von Politik und kommerzieller Unterhaltung treffen wir in diesem Sinne auf Wandlungs- und Austauschprozesse in sich bereits heterogener Kategorien.

Taihang präsentiert sich als Main-Melody-Film im Zeitalter globalisierender Prozesse. Zu diesen zählen insbesondere auch die durch die globalen Netzwerke zirkulierenden Bilder von Stars der Unterhaltungsbranche. Verlass auf *star power* und einen internationalen Cast werden im 21. Jahrhundert zu maßgeblichen Strategien des Main-Melody-Films. *Taihang* versammelt Darsteller aus Festlandchina, Japan, Frankreich und spickt seine Besetzungsliste mit Gaststars aus Taiwan (Liu Dekai) und Hongkong (Tony Leung Ka-Fai). Kombiniert wird dies mit Anleihen bei populären Genres wie dem *Wuxia*- und Martial-Arts-Film, der, nachdem seine Produktion in Folge der politischen und institutionellen Umbrüche im China der 1930er und 1940er Jahre insbesondere in Hongkong und Taiwan weiterverfolgt wurde, im 21. Jahrhundert eine Renaissance auf dem Festland feierte. Entstanden in der Umwelt global rezipierter *Wuxia*-Blockbuster wie *Crouching Tiger, Hidden Dragon/Wohu canglong (Tiger & Dragon; 2000)* des US-amerikanisch-taiwanesischen Regisseurs Ang Lee oder Zhang Yimous *Hero*, markiert *Taihang* den ersten chinesischen Kriegsfilm, an dem ein Martial-Arts-Choreograf beteiligt war. Die in *Taihang* hinterlassenen Spuren des Martial-Arts-Films zeigen sich insbesondere in jener Szene, in der der von Hongkong-Gaststar Tony Leung Ka-Fai gespielte einarmige Kommandant beschließt, in den Kampf einzugreifen und in von Chorgesängen begleiteten Zeitlupenaufnahmen zahlreiche japanische Soldaten mit seinem chinesischen Breitschwert tötet. Dabei ist es nicht allein die Choreografie, die Erinnerungen an die Schwertkämpfe des *Wuxia*-Films weckt, sondern gerade die ikonische Figur des einarmigen Schwertkämpfers, die sich mit Chang Chehs *The One-Armed Swordsman/Dubi dao (Das goldene Schwert des Königstigers; 1967)* und dessen Fortsetzungen, Ablegern, Wiederholungen und Zitaten in das Gedächtnis globaler Publika eingeschrieben hat. So kombiniert und aktualisiert *Taihang* die Erhöhung des Narrativs vom aufopferungsvollen heldenhaften VBA-Soldaten mit Schlüsselbildern der Heldenfiguren des populären Martial-Arts-Films und dem *star image* von Tony Leung Ka-Fai.³

³Zum neuen (transnationalen) chinesischen Heldentypus in der Medienkultur siehe ausführlich Ritzer (2013, 2015).

Der ebenfalls vom August First Film Studio produzierte *The First of August* (im Folgenden: *August*), der die Geschichte des Nanchang-Aufstandes von 1927 erzählt, folgt einem Großteil der am Beispiel von *Taihang* dargelegten Strategien. Erneut war mehr als ein Regisseur beteiligt und wieder wird ein festlandchinesischer Cast durch populäre Darsteller des Hongkongkinos wie Waise Lee angereichert, der als Bösewicht zahlreicher Hongkonger Actionfilme Bekanntheit erlangte. Gemäß der Strategie des kommerziellen Typecastings, kommt Waise Lee als Wang Jingwei auch in *August* in einer von seinem Publikum erwarteten Paraderolle zum Einsatz. Wieder kommentiert ein Erzähler an zentralen Punkten die dadurch als solche koproduzierten historischen Ereignisse und wieder ruht der Fokus auf politischen und militärischen Führern, wie Zhou Enlai, He Long, Chen Duxiu, Mao Zedong und Zhu De, deren Namen und Positionen bei ihrem ersten Erscheinen eingeblendet werden. Stärker noch als *Taihang* zeigt *August* seine Figuren nicht allein in ihrer Funktion als politische Führer, sondern hebt auch (zwischen-)menschliche Aspekte hervor, etwa wenn Zhou Enlai (Liu Jin) und seine Frau über den Verlust ihres Kindes sprechen. Zhou hält seine weinende Frau in den Armen und beginnt ebenfalls Tränen zu vergießen, als sie ihm erzählt, dass sie keine Kinder mehr bekommen könne. Diese Art der Charakterisierung und Vertiefung bleibt den hochrangigen Figuren vorbehalten und zielt auf eine emotionale Wirkung. Als Zhou Enlai, Protagonist des Films und Führungsfigur des Aufstandes gegen die GMD, für die finalen Vorbereitungen in Nanchang eintrifft, summen seine Kameraden die *Internationale*, die sich sodann als Hintergrundmusik der Szene fortsetzt. Die von der sozialistischen Hymne begleitete, aus der Untersicht gefilmte und von hinten ausgeleuchtete Aufnahme der Seite an Seite stehenden Männer, die bereit sind, ihr Leben für ein höheres Ziel zu geben, suggeriert Aufopferung und Heldentum, Optimismus und Rechtschaffenheit (vgl. Abb. 2). In der Nacht des Aufstandes wird die Melodie wiederholt und die auf emotionale Beteiligung des Zuschauers ausgerichtete Wirkungsästhetik aufs Neue evoziert. Wie die Protagonisten als Helden der Revolution soll das Publikum als Teil einer Gemeinschaft der „Guten“ bestätigt werden. Die Revolution wird – wie die strategische Produktion und Distribution als Gedenkfilm (*xianli pian*) zu runden Jahrestagen der angerufenen Ereignisse und die häufig in abschließenden Texttafeln bedienten Verweise auf deren Bedeutung für die Gegenwart unterstreichen – in ein historisches Kontinuum eingebettet, als Ereignis auf einem von der Vergangenheit in die Gegenwart und damit unmittelbar auf das „Neue China“ (*xin Zhongguo*) nach 1949, die aktuelle Führung des Landes unter der namentlich gleichen Partei und den Zuschauer selbst als Teil einer imaginierten Gemeinschaft zeigenden Zeitpfeil (Anderson 2006).



Abb. 2 *The First of August* (DVD, Metrodome)



Abb. 3 *The Founding of a Republic* (DVD, Media Asia)

Obige Trends setzen sich auch in *The Founding of a Republic* (im Folgenden: *Founding*) fort (dazu auch Abb. 3). Der von Han Sanping und Huang Jianxin gedrehte Gedenkfilm bietet eine offizielle Darstellung und hegemoniale Erzählung der Ereignisse, die zur Gründung der VRC im Jahr 1949 geführt haben und bedient sich zu weiten Teilen einer Makroperspektive des Bürgerkriegs zwischen KPCh und GMD, mit Fokus auf deren jeweilige Führungspersönlichkeiten. Die Darstellung Mao Zedongs (Tang Guoqiang) hält sich dabei an die Linie, seine

Person weniger als Gott denn als Menschen zu betrachten, entspricht also dem dominanten Muster, das sich etablierte, nachdem seine gottgleiche Rolle während der Kulturrevolution zu Beginn der Reformära teilweise demontiert wurde. So präsentiert *Founding* den „großen Steuermann“ zugleich als Familienmenschen, etwa wenn er im Freien mit seiner Tochter am Boden sitzt und spielt. In einer anderen Szene muss Mao, nur halb bei Bewusstsein, während eines plötzlichen Bombardements des provisorischen Hauptquartiers der Kommunisten auf einer Bahre davongetragen werden, da er nicht zu wecken ist, nachdem er wieder Schlaftabletten zu sich genommen hat. Jene auflockernden und humoristischen Untertöne, die das Bild des Main-Melody-Films als naive, öde und biedere Propaganda herausfordern, sind ebenfalls offensichtlich, als Mao, Zhou Enlai (Liu Jin) und Zhu De (Wang Wufu) ihren Sieg zelebrieren, indem sie sich betrinken und lauthals die *Internationale* singen. Einige Jahre zuvor noch unvorstellbar, tragen derartige Szenen dazu bei, den alten Mythos Mao zu zersetzen, nur um ihn, mit dem Anspruch an gesteigerte Unterhaltungswerte und das offizielle Verdikt von Mao als Mensch, durch neue Mythen zu ersetzen und zu aktualisieren.

Da die Evaluierung der zentralen Figuren chinesischer Geschichte eine kritische und sensible Angelegenheit darstellt, die aufs Engste mit Fragen der Legitimation gegenwärtiger Führung verbunden ist, sind Filme über historische Führungspersönlichkeiten strengerer Kontrollen ausgesetzt als durchschnittliche Produktionen. Obwohl die Behörde für Radio, Film und Fernsehen ihre Vorgaben zum 1. Januar 2004 dahin gehend änderte, dass nunmehr nur noch Abrisse von Filmskripts eingereicht werden müssen, um eine Lizenz zu erhalten, blieb für Filme, die sich mit historischen Gegenständen und sensiblen Ereignissen befassen, weiterhin die Einreichung des gesamten Skripts obligatorisch (Faber und Fu 2005, S. 7; Lin 2007, S. 149). Diese Art Main-Melody-Film, wie sie im Kriegsfilmgenre häufig ist, kennzeichnet eine Mastererzählung, häufig versinnbildlicht von der Präsenz eines Erzählers, der den Zuschauer über den Lauf der Geschichte (d. h. dessen hegemoniale Konstruktion) aufklärt. Sie repräsentiert ein gegenwärtig gültiges, von den Autoritäten abgesegnetes Urteil über ein bestimmtes Ereignis oder eine Epoche der chinesischen Geschichte. Indem strategisch die als maßgeblich bestätigten Ereignisse aus Chinas „Jahrhundert der Revolutionen“ für die Leinwände und Bildschirme aufbereitet werden – in aller Regel feierlich zum Jahrestag des betreffenden Ereignisses – entsteht eine Reihe in sich geschlossener und sich gemeinsam zu einem historischen Kontinuum fügender kleiner Wahrheitsmonopole.

Geschichte entfaltet sich darin als Reihe von Ereignissen und wird instrumentalisiert als Anspruch auf Macht und Legitimation von Führung im gegenwärtigen China (ohne dass es sich bei dieser Strategie um ein chinesisches Spezifikum

handeln würde). Dies wird unterstrichen durch die Makroperspektive der großen Erzählung und den exzessiven Einsatz von Einschreibungen, die auf Zeit und Ort der jeweiligen Ereignisse verweisen. Eine zentrale Funktion nationaler Mythen ist die Reduktion komplexer sozialer Prozesse und ihrer Akteure auf einfache Geschichten und prägnante (Helden-)Figuren. Geschichte entsteht in einer redundanten Reproduktion und Reduktion auf einen Satz von Schlüsselakteuren, wie der KPCh und VBA oder politischen und militärischen Führern wie Mao Zedong und Zhu De, sowie auf Schlüsselnarrative von Kriegen, Revolutionen, der Vereinigung des Landes und Schaffung eines Neuen Chinas etc. Jene Akteure und Narrative treten auf in Verbindung mit bzw. in Form von Schlüsselbildern (Ludes 2016). Dies entspricht den Mustern weiterer hegemonialer Medienrepräsentationen, wie dem im Januar 2000 ausgestrahlten Jahrhundertrückblick des chinesischen Fernsehens, der, wie Peter Ludes herausarbeitet, auf Schlüsselnarrative wie jene „von Erniedrigung zu Stolz“ und „von Krieg zu Frieden“ fokussiert (2016, S. 190). Wie derartige Formate des nationalen Fernsehens beteiligt sich auch der Main-Melody-Film an einer Erinnerungskultur, die in unaufhörlicher Redundanz audiovisuelle Schlüsselnarrative eines sozialen Gedächtnisses produziert, die vorgeben, auf eine objektive historische Wirklichkeit zu verweisen.

Founding wurde als Zukunft des Main-Melody-Films bejubelt. In den Worten von Xu Ye „besteht kein Zweifel, dass es sich bei *The Founding of a Republic* um einen beispiellosen Blockbuster handelt. Nicht nur setzt er den Rekord für ein bislang nicht dagewesenes Aufgebot an Stars, er bricht auch sämtliche Rekorde an den Kinokassen“ (2009, S. 319). Ein maßgeblicher Teil des finanziellen Erfolgs ist zurückzuführen auf das Aufgebot an Stars und die Vermarktungsstrategien ihrer Beteiligung am Film. Das 138-minütige Epos ist gespickt mit Cameos weltweit bekannter Stars wie Jackie Chan, Jet Li, Andy Lau, Donnie Yen und Zhang Ziyi, um nur die größten Namen zu nennen. Obleich ihre Auftritte zum Teil weniger als eine Minute der Spielzeit ausmachen, wurden die zugkräftigen Stars strategisch in der groß angelegten Werbekampagne eingesetzt, die dem Erscheinen von *Founding* vorausging. Disproportional zu ihrer Zeit auf der Leinwand, machten Trailer des Films exzessiven Gebrauch ihrer Namen und Gesichter, um Zuschauer mit der eindrucksvollen Besetzung in die Kinos zu locken. Überwiegend mit populären Genres wie dem Martial-Arts-Film assoziiert und mitunter fließend in (Ko-)Produktionen der zunehmend vernetzten Filmindustrien Hongkongs, Festlandchinas und der USA tätig, fungieren sie als symbolisches Kapital in den globalen Medienkulturen des Informationszeitalters. Die zu Labels generierten Stars dienen dem Main-Melody-Film als Siegel und machen ihn für das Publikum attraktiver und auf dem Markt konkurrenzfähiger, während sie im Gegenzug politisches und

finanzielles Kapital sammeln. Sie üben eine Art charismatische Herrschaft aus, die sich im Main-Melody-Film mit Bildern ehemaliger Staatsmänner verknüpft und den Kult um deren Person mit dem Kult der Starpersönlichkeiten aktualisiert. Dieser ist nach Marchetti und Tan im Zeitalter kapitalistischer Globalisierung maßgeblich daran beteiligt, Produktdifferenzierung voranzutreiben (2007, S. 2 f.). Die Politiken des Populären und die Popularisierung des Politischen zeigen sich in diesen Komplexen charismatischer Herrschaft aufs Engste verwoben.

Bezeichnenderweise eröffnet Xu Ye (2009) seine Diskussion von *Founding* mit dessen Einspielergebnissen und dem Hinweis, dass der Film diesbezüglich gar mit Michael Bays Actionspektakel *Transformers: Revenge of the Fallen* (*Transformers – Die Rache*; 2009) konkurrieren könne. Jener Vergleich des Inbegriffs eines zeitgenössischen Hollywood-Blockbusters mit dem (in mehrfacher Hinsicht) historischen Gedenkfilm zur Feier des 60. Jahrestages der Gründung der VRC zeugt von den Standards, an denen inländische Produktionen gemessen werden und von der Bedeutung, die dem Kinoeinspiel zukommt. Mit *Transformers* zieht Xu Ye einen Film heran, der selbst überdeutlich von einer Allianz staatlicher militärischer Akteure mit dem populären Unterhaltungskino geprägt ist. Insofern der Blockbuster selbst schon als Verschleierung politischer Ideologien gelten kann, ist eine substanzielle Trennung von Propaganda, Politik und Main Melody auf der einen, Kommerz, Unterhaltung und Populärkultur auf der anderen Seite grundsätzlich zu problematisieren und in Prozesse zu übersetzen (einschließlich der Prozesse ihrer diskursiven Zuschneidungen). Insofern er das Soziale (re-)produziert und in Beziehung zu Werten und Glaubensvorstellungen steht, kann kein Film als unpolitisch gelten. Dies wird überdeutlich im Hinblick auf Kooperationen des US-Militärs mit der Spielfilmindustrie, die gemeinhin darauf abzielen, den Mythos der mächtigen Streitkräfte und ihrer heldenhaften Soldaten an nationale und globale Publika zu kommunizieren. Das Air Force Entertainment Liaison Office, das laut Selbstbeschreibung dem Zwecke dient, „to project and protect the image of the United States Air Force within the global entertainment environment“ (Air Force Entertainment Liaison Office 2010; Herv. i. O.), unterstützt zahlreiche Filme, Fernsehserien und Computerspiele und zeigt sich mit Franchises wie *Transformers* (2007 ff.) oder *Iron Man* (2008 ff.) an Blockbuster-Reihen beteiligt, die (mitunter nach Eingriffen aufgrund von Zensurauflagen) mit Erfolg auch in China gezeigt wurden. „Today, this strong relationship with the industry continues to bring military stories to life that entertain and inform the public“, heißt es auf der offiziellen Website der Institution (2010). Diese Allianz von staatlichen Organen und Unterhaltungsindustrie blieb von Kritikern in China nicht unkommentiert: „Von einem ideologischen Standpunkt aus betrachtet, dienen die kulturellen Produkte eines jeden Landes stets

dessen jeweiligen Interessen [...]; dies ist ein gemeinsames Merkmal [kultureller Produktion]“ (Li 2009, S. 7). Dabei ist es in aller Regel die US-amerikanische Filmindustrie, die – zugleich Rivale und Verbündeter, Zielscheibe und Vorbild – angerufen wird, um die Universalität jenes Phänomens hervorzuheben. So etwa in Qiao Linshengs (2010) Kommentar, dass egal wie sehr der Hollywood-Blockbuster in den vergangenen Jahren um Veränderung bemüht gewesen sei, eine Konstante darin bestehe, dass kontinuierlich an der Mainstream-Ideologie der Vereinigten Staaten festgehalten und damit Freiheit, Demokratie, Gleichheit und *rule of law* propagiert wurde. Main Melody stelle in diesem Sinne einen spezifisch chinesischen Begriff, jedoch kein spezifisch chinesisches Konzept dar. Auf dieser Betrachtungsebene haben wir es mit vergleichbaren ästhetisch-politischen Regimen zu tun, die unterschiedliche Bezugspunkte aufweisen mögen, jedoch in ihren Funktionen und Operationen nicht substanzial voneinander zu trennen sind.

In seiner Aktualisierung nationaler Mythen fügt sich der Main-Melody-Film in die Beobachtung von Joseph Nye (2011), dass im Informationszeitalter nicht zwangsläufig der Staat mit dem stärksten Militär, sondern derjenige mit der besten Geschichte als Sieger hervorgehen möge. Nye beschreibt einen Wandel hin zu *smart power*, einer Kombination von *hard* und *soft power*. Obgleich die Macht der Erzählungen und Bilder keine Erfindung des Informationszeitalters ist, haben *Soft-power*-Ansätze in dessen globalisierenden Wandlungsprozessen an Bedeutung gewonnen und sind auch in China zu einer maßgeblichen Strategie des Regierens geworden. Der Clash der Armeen wird, wie etwa *Taihang* deutlich macht, zum Clash der Mythen. Die Geschichte ist dabei immer nur so gut, wie die Art und Weise, in der sie erzählt und präsentiert wird. Um in dem breiter werdenden Konsumangebot der VRC nicht unterzugehen, hat der Main-Melody-Film stärker auf kommerzielle Strategien wie *star power*, massive Werbekampagnen, Anleihen populärer Unterhaltungsgenres, hohe Investitionen und die Übernahme technisch-ästhetischer Standards gesetzt, die zunahmen und ausgefeilert wurden, seit sich der Hollywood-Blockbuster Ende des 20. Jahrhunderts erneut auf dem chinesischen Filmmarkt etablieren konnte und China selbst zum Produzenten weltweit rezipierter Blockbuster aufstieg.

Im *Soft-power*-Ansatz audiovisueller Repräsentation entsteht ein globales Blockbuster-Modell nationaler Mythen. Als heilige Narrative sind Mythen maßgeblich an der Konstitution und Reproduktion von Gemeinschaften beteiligt. Sie dienen Prozessen der (Neu-)Interpretation und (Wieder-)Herstellung des Sozialen, das sie zugleich als gegeben und objektiv konstruieren (Laclau 1990, S. 61–68). Mythen kommen insbesondere dort zum Einsatz, wo Brüche der sozialen Ordnung entstehen oder drohen, sie fungieren als Bindemittel der Gesellschaft. Unter den Bedingungen jener Brüche vollziehen sich auch die Prozesse

ihrer Aktualisierung. In den sozialen Umbrüchen des postsozialistischen Chinas wurde ein politisch-ideologisches Vakuum mit Konsum(-differenzierung) und neuen sowie erneuerten alten Narrativen gefüllt. Zur Konstruktion von Kontinuität (einer Jahrtausende alten Tradition der „harmonischen Gesellschaft“ ebenso wie einer modernen Revolutionsgeschichte – so unvereinbar und paradox die heraufbeschworene konfuzianische Harmonie und der marxistische Klassenkampf sich auch zueinander zu verhalten scheinen) galt es, bestehende Mythen zu aktualisieren und an die neuen Umwelt- und damit Marktbedingungen anzupassen. Als geteiltes Wissen stellen Mythen Einheit her. Dies gilt insbesondere für Gründungsmythen, wie jene der KPCh und der VRC, deren gegenwärtige Führung sich Einheit (wie sie wohl von jeder Regierung verfolgt wird) an die Spitze ihrer Agenda geschrieben hat. Diese Einheit sieht sich in ihrer Selbstbeschreibung als Dach einer Vielfalt, die sich insbesondere als kulturelle (und Konsumvielfalt präsentiert. So aktualisieren sich die nationalkulturellen (Gründungs-)Mythen unter den Bedingungen global vernetzter Medienkulturen immer stärker unter den Einflüssen von der Weltgemeinschaft geteilter Zeichen, Bilder (einschließlich *star images*) und ästhetischer Konventionen. Dem Main-Melody-Film bleibt eine nationalkulturelle Perspektive, doch diese wird in einer Weise inszeniert, die globalen ästhetisch-narrativen Standards entspricht und nicht zuletzt auf eine emotionale Wirkung abzielt, die auch von Publika gelesen werden kann, die nicht mit den historischen Bezugspunkten seiner Narrative sozialisiert sind. Damit dient die Kommerzialisierung des Main-Melody-Films nicht nur einer Steigerung der Wettbewerbsfähigkeit auf dem inländischen Markt, sondern auch als Strategie, um die Chancen auf Distribution außerhalb Chinas zu steigern. So erwarb die französische Distributionsfirma Pretty Pictures im April 2009 die Rechte für *August* und zwei weitere Main-Melody-Filme, *My Long March* (*Wo de changzheng*; 2006; R: Jun Yang, Wang Jia, Zhai Junjie) und *Night Attack* (*Yexi*; 2007; R: Lan An), die in einer Reihe afrikanischer und europäischer Länder gezeigt werden sollten. Dies wurde als erster Export chinesischer Mainstream-Kriegsfilme nach Europa gefeiert und von einem Vertreter der China Film Group Corporation als „Bruch mit den seit langem bestehenden kulturellen und ideologischen Differenzen zwischen Ost und West“ bezeichnet (Ren Zhongxi 2009, S. 1).

Obgleich graduelle Unterschiede in der Rezeption der Wandlungsprozesse des Main-Melody-Films durch chinesische Kritiker existieren, begrüßt der hegemoniale Diskurs die Kommerzialisierung jener Kategorie, die aus dem Anspruch heraus ins Leben gerufen wurde, „bourgeoiser Liberalisierung“ und „Kommerzialisierung“ entgegenzuwirken. Das aus einem Blick in jenen Diskurs entstehende Bild zeigt, dass der Main-Melody-Film in seinem Kern zwar der

Mainstream-Ideologie und Mainstream-Kultur treu bleibe und sich thematisch der Errungenschaften der Revolutionsgeschichte und gegenwärtigen Reformen des Landes zu bedienen habe, um distinkt chinesische Erfahrungen zu erzählen. Um jedoch im Zeitalter komplexer Globalisierungsprozesse konkurrenzfähig und für zunehmend von Hollywood beeinflusste Publika relevant zu sein, müsse dieser Kern in eine kommerzielle Hülle verpackt werden, die nach der Logik und dem Standard des zeitgenössischen Hollywood-Blockbusters modelliert ist. In Anbetracht dieser Entwicklungen hat sich die Rede vom „Mainstream-Blockbuster“ (*zhuliu dapian*) etabliert, der, so Chen und Liu (2009), das Resultat der Kombination von kapitalistisch orientiertem Blockbuster und politisch orientiertem Main-Melody-Film sei. Chen und Liu vertreten die Ansicht, dass dieses neue Phänomen eine modellhafte Umsetzung von Deng Xiaopings Gedanken zu Literatur und Kunst darstelle, insofern in Dings „Sozialismus chinesischer Prägung“ sozialistische Orientierung und kapitalistische Elemente vereint sind, ein Gedanke, den der Mainstream-Blockbuster perfekt widerspiegle. Ob ein Blockbuster als Mainstream (*zhuliu*) zu kategorisieren sei, gerate dabei zu einer schwierigen Frage, die von der Perspektive abhängt. Aus Sicht von Industrie und Markt sei der *dapian* (Blockbuster) unzweifelhaft dem Mainstream zuzurechnen, da er erst als Kassenerfolg das Label des *dapian* erlange. Aus kultureller Perspektive hänge die Frage hingegen von der Beziehung zur Mainstream-Kultur ab, die jedoch nicht statisch sei, sondern Veränderungen unterliege und sich mit der Zeit wandle. Mainstream-Kultur sei in diesem Sinne ein fortlaufender Prozess, und Gleiches gelte damit auch für den Mainstream-Film. Daher müsse zunächst die Frage beantwortet werden, was Mainstream-Kultur auszeichne, um den Status des *dapian* als Mainstream-Blockbuster zu klären. Definierte man Mainstream-Kultur als Populärkultur (*dazhong wenhua*), bestünde kein Zweifel an der Zugehörigkeit des *dapian* zum Mainstream. Definierte sich Mainstream-Kultur jedoch als Mainstream-Ideologie oder als das kulturelle System des Sozialismus chinesischer Prägung, befände sich der chinesische *dapian* nicht vollständig innerhalb der Kategorie des Mainstream.

Wie die ideologische Ausrichtung der chinesischen Staatsführung regelmäßig an wechselnde Umstände angepasst neu erfunden wird, so befindet sich auch Mainstream-Ideologie und damit der Main-Melody-Film in einem Wandel. Anstatt die Kategorie als fixe Entität zu begreifen, die endlos angestaubten Mustern sozialistischer Propaganda folgt, ist der Blick auf Wechselprozesse von Main Melody und einer sich unaufhörlich wandelnden Mainstream-Kultur zu richten. Was als „Mainstream-Blockbuster“ bezeichnet wird, ist nicht einfach ein „Hybrid“ zweier strikt getrennter Entitäten, ist doch schon der Blockbuster selbst immer auch Ausdruck und Teil eines Prozesses der (Re-)Produktion und Aktualisierung

sozialer Grenzziehungen, Wertvorstellungen und Ordnungsmuster. Der Blockbuster hat nicht allein die Kunst der Präsentation politischer Ideologien in populären, kommerziellen Verpackungen gemeistert, sondern auch erfolgreich die Ideologie kommerzieller Unterhaltung selbst verschleiert. Die Kommerzialisierung der Main-Melody-Kategorie ist nicht zu deuten als Sieg des (freien) Marktes über (autoritäre) Politik (so wie sich einige externe Beobachter und Politiker in Bezug auf China einen „Wandel durch Handel“ vorgestellt haben), oder als Fall einer letzten ideologischen Bastion in Chinas kultureller Sphäre. Näher käme den Wirklichkeiten ein Aktualisierungsprozess der unaufhörlichen wechselseitigen Einschreibung des Kommerziellen, Populären und Politischen, die nicht erst in dem Moment aufeinandertreffen, in dem sich (die diskursiven Bereiche) „Main Melody“ und „Blockbuster“ begegnen. Selbst die am deutlichsten offenkundig politisierten Filme des Main-Melody-Spektrums haben den staubigen Mantel sozialistischer Propaganda abgestreift und sich kommerzielle Strategien angeeignet, die sich global geteilten Gestaltungsmustern anbieten und ihren orthodoxen Narrativen Schatten spenden. Während einige Produktionen an den Grenzen des Main-Melody-Spektrums einen deutlichen Abschied von den pädagogischen Schemata früherer Produktionen ankündigen, werden andere vielmehr in einen Zuckermantel gehüllt, bleiben im Kern aber der „korrekten“ Darstellung der Erfolge der chinesischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts treu. Anstatt also ideologischen Inhalt zu schmälern, haben globalisierende Prozesse und Kommerzialisierung den Main-Melody-Film zum einen um die Ideologie des Marktes erweitert, zum anderen alte Mythen aktualisiert und sich darüber an der (Wieder-)Herstellung sozialer Ordnung und Legitimation von Machthabern beteiligt.

3 Epilog: Main Melody als Prozess und Spektrum

Nationale Mythen dienen der Definition und Reproduktion des Eigenen und seiner Abgrenzung vom dadurch koproduzierten Anderen. Spätestens in den globalen Medienkulturen des Informationszeitalters können sich nationalkulturelle Gemeinschaften nicht länger einer Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Anderen verwehren, über dessen Abgrenzung und gleichzeitige Konstruktion sie sich immer schon definiert haben (Baecker 2000). So finden sich der Main-Melody-Film und seine nationalen Mythen in Assimilationsprozessen mit dem vermeintlich Anderen des Hollywoodkinos wieder, das als Geschichtsschreiber selbst zur Mythenmaschine wurde und seit dem frühen 20. Jahrhundert ein Wissen um ästhetisch-narrative Standards an globale Publika kommuniziert. In den heterogenen Informations- und Netzwerkkulturen Chinas ist der Main-Melody-Film allenfalls

eine Option in einem überbordenden, nationalkulturelle Grenzen hinter sich lassenden Unterhaltungsangebot. Gerade aufgrund und unter den Bedingungen sich wandelnder Mediendispositive, Diskursanordnungen und sich ausdifferenzierender Wahrnehmungsangebote aktualisiert sich der Main-Melody-Film in einem kontinuierlichen Prozess der Assimilation. Die darüber betriebene Popularisierung des Politischen ist untrennbar verbunden mit den Politiken des Populären. Mainstream-Kultur und Main Melody sind ebenso in Prozessen zu denken, wie sie auch ein Spektrum bilden. Wie an den hier besprochenen Film-Texten exemplarisch gezeigt, bestehen Überschneidungen von Main-Melody-Filmen, die mehr als einen Regisseur aufweisen, auf politische Führungsfiguren fokussieren, als Mastererzählungen identitätsstiftender historischer Ereignisse angelegt sind und strategisch zur Feier von Jahrestagen produziert werden. Das Spektrum des Main-Melody-Films gestaltet sich jedoch – selbst noch innerhalb des Kriegsfilms – vielfältiger als hier angedeutet. Der insbesondere für sein populäres, kommerziell erfolgreiches Kino bekannte Feng Xiaogang lieferte 2007 mit *Assembly (Jijiehao)* ein ernstes Kriegsdrama, das weniger auf die zentralen Bezugspunkte der institutionalisierten chinesischen Revolutionsgeschichte selbst fokussiert ist und diese eher im Hintergrund vorbeiziehen lässt, um seine Geschichte vom Kampf eines Individuums um die Anerkennung einer Gruppe von Soldaten zu erzählen, die von Machthabern für die Revolution geopfert wurden. Lu Chuans *City of Life and Death (Nanjing! Nanjing!;* 2009) bedient sich einer multiperspektivischen, polysemischen Erzählweise, um binär angeordnete Narrative des Nanjing-Massakers neu zu verhandeln. Wäre auch hier das Attest einer uneingeschränkten Widerständigkeit wohl selbst ein Mythos, stehen doch beide Filme zumindest in komplexen Beziehungen zu vorherrschenden Narrativen und Machtverhältnissen und spiegeln das Spektrum der stets neu zu verhandelnden Kategorie des Main-Melody-Films wider.

Literatur

- Air Force Entertainment Liaison Office. 2010. Intro. <http://www.airforcehollywood.af.mil/Intro> [Zugegriffen: 30.07.2017].
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Baecker, Dirk. 2000. *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Chen Xihe, und Liu Fan. 2009. Zhuliu dapian: Deng Xiaoping lilun zai wenhua shixian zhong de yi ge dianfan [Der Mainstream-Blockbuster: Eine modellhafte Umsetzung von Deng-Xiaoping-Theorie in kulturelle Praxis]. *Dangdai dianying [Contemporary Film]* 12: 48–52.

- Conceison, Claire A. 1994. The Main Melody Campaign in Chinese Spoken Drama. *Asian Theatre Journal* 11 (2): 190–212.
- Dundes, Alan. 1984. (Hrsg.). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myths*. Berkeley: University of California Press.
- Faber, Tim, und Fu Xiaomei. 2005. Rechtliche Rahmenbedingungen für Film und Fernsehen in China. *Arbeitspapiere des Instituts für Rundfunkökonomie an der Universität zu Köln* 208.
- Laclau, Ernesto. 1990. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso.
- Li Jinyun. 2009. Yingxiong zhuyi he guojia wenhua xingxiang de shuli – Zhong Mei junshi dianying chuanguo de kua wenhua bizhao [Die Etablierung von Heroismus und nationalkulturellem Image – Ein interkultureller Vergleich chinesischer und US-amerikanischer Militärfilme]. *Dianying pingjie [Movie Review]* 19: 6–7.
- Lin, Sylvia Li-chün. 2007. The Politics of Filmmaking and Movie Watching. In *China's Transformations: The Stories Beyond the Headlines*, hrsg. Lionel M. Jensen und Timothy B. Weston, 144–160. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Ludes, Peter. 2016. Long-Term Power Presentation Shifts: From Key Audio-Visual Narratives to an Update of Elias's Theory on the Process of Civilization. In *The Humanities Between Global Integration and Cultural Diversity*, hrsg. Hans G. Kippenberg und Birgit Mersmann, 188–210. Berlin: De Gruyter.
- Marchetti, Gina, und Tan See Kam. 2007. Introduction: Hong Kong Cinema and Global Change. In *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film is an Island*, hrsg. Gina Marchetti und Tan See Kam, 1–9. London: Routledge.
- Nye, Joseph S. 2011. *The Future of Power*. New York: Public Affairs.
- Qiao Linsheng. 2010. Jun bao: Meiguo „zhuxuanlü“ jiaohao you jiaozuo Zhongguo de weishenme bu xing? [Zeitung der VBA: „Main Melody“ der USA erntet Beifall und lockt Publikum an. Warum nicht Chinas?] People.cn. <http://military.people.com.cn/GB/11320587.html> [Zugegriffen: 30.07.2017].
- Rancière, Jacques. 2015. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Bloomsbury.
- Ren Zhongxi. 2009. China's Red Army Marches on Europe – on Film. China.org.cn. http://www.china.org.cn/culture/2009-04/25/content_17670640.htm [Zugegriffen: 30.07.2017].
- Ritzer, Ivo. 2013. Media – Culture – Theory. In *Techno-Ethics: Humanities and Technology*, hrsg. Konrad Meisig, 193–209. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ritzer, Ivo. 2015. A Superhero Never Dies: Zum Spekulativen einer transkulturellen und plurimedialen Figur. In *Pop & Mystery: Spekulative Erkenntnisprozesse in Populärkulturen*, hrsg. Marcus Kleiner und Thomas Wilke, 143–163. Bielefeld: transcript.
- Sun Xiaotian. 2009. Zhuxuanlü dianying shichanghua daolu tanxun [Eine Untersuchung des Main-Melody-Films auf dem Pfad der Vermarktlichung]. *Qilu yiyuan [Qilu Realm of Arts]* 4: 44–48.

- Veg, Sebastian. 2012. Propaganda and Pastiche: Visions of Mao in *Founding of a Republic*, *Beginning of the Great Revival*, and *Let the Bullets Fly*. *China Perspectives* 2 (90): 41–53.
- Xu Ye. 2009. Cong *Jianguo daye* tan Zhongguo zhuxuanlü dianying de fazhan daolu [Der Entwicklungspfad des chinesischen Main-Melody-Films am Beispiel von *The Founding of a Republic*]. *Zhongguo baozhuang keji bolan* [*China Science and Technology Review*] 31: 319.
- Yu Hongmei. 2008. *The Politics of Images: Chinese Cinema in the Context of Globalization* [Ph.d. diss]. Eugene: University of Oregon.
- Zhang Yingjin. 1998. War Film. In *Encyclopedia of Chinese Film*, hrsg. Zhang Yingjin und Xiao Zhiwei, 355–356. London: Routledge.
- Zhu Ying. 2003. *Chinese Cinema during the Era of Reform: The Ingenuity of the System*. Westport: Praeger.



Geopolitische Höhenkrankheit und der wiedergefundene Horizont der Cinephilie: Johnnie Tos *Romancing in Thin Air*

Lukas Foerster

1 Popifizierende Entlokalisierung

Es ist nicht bekannt, ob James Hilton Shangri-La, den fiktiven Schauplatz seines Romans *Lost Horizon* (1933), einem realen Ort nachgebildet hat. Im Text bleibt die Verortung absichtsvoll vage: Ein in Indien startender Flug, der eigentlich das pakistanische Peschawar zum Ziel hat, wird entführt und in Richtung Tibet umgelenkt. „[Far] beyond the western range of the Himalayas towards the less known heights of the Kuen-Lun“ (Hilton 1933) stürzt er dann ab. Es ist davon auszugehen, dass Hilton bei der ausgesprochen ornamentalen Ausgestaltung seiner Fantasiestadt sowohl von exotistischen Stereotypen allgemeiner Natur beeinflusst wurde wie auch, konkreter, von der populären Reiseliteratur seiner Zeit, insbesondere von Reportagen, die der Botaniker Joseph Rock in den 1920er und 30er Jahren über seine Tibet-Expeditionen verfasst hatte.

Peter Bishop weist in seiner Studie *The Myth of Shangri-La. Tibet, Travel Writing and the Western Creation of Sacred Landscape* darauf hin, dass Tibet bereits seit seiner „Entdeckung“ durch westliche Reisende im 18. Jahrhundert ein imaginativ überformter Sehnsuchtsort war. So ist in diesem Zusammenhang auf andere fiktionale Orte zu verweisen, die ebenfalls zumeist in Tibet „lokalisiert“ werden, wie etwa das Shambala der buddhistischen Mythologie oder die von diversen Okkultisten beschworene Stadt Agharta. In Bishops Darstellung ist Hiltons

L. Foerster (✉)
Zürich, Schweiz

Roman nicht der Anfangs-, sondern der Endpunkt eines bedeutungsbildenden Prozesses, der mit einer schrittweisen Entortung einhergeht. „Shangri-La‘ marks the final movement of Tibet from a geographically grounded sacred place to a placeless Utopia“ (Bishop 1989, S. XIII). Wobei mir der entscheidende Punkt ein anderer zu sein scheint: James Hilton ist es gelungen, die diversen Tibet-Mythen seiner Zeit (wie auch die früherer Zeiten) in eine Form zu bringen, die unter den Bedingungen der modernen Massenkultur anschlussfähig ist. „Shangri-La“ löst den exotistischen Tibetkult nicht nur von konkreten geografischen Markierungen, sondern popifiziert ihn gleichzeitig.

Man kann den Gedankengang freilich auch umdrehen: Sobald die „placeless Utopia“ Shangri-La in der Welt ist, Teil der popkulturellen Imagination wird, setzen Versuche ein, sie doch wieder auf die eine oder andere Art realweltlich dingfest zu machen. Das beginnt bereits in den 1930er Jahren, unter anderem mit Expeditionen der nationalsozialistischen Organisation „Ahnenerbe“, die auf Initiative Heinrich Himmlers ins Leben gerufen wird und Forschungsreisen nach Tibet unternimmt, um dort die vermeintlichen Ursprünge der „arischen Rasse“ ausfindig zu machen. „Shangri-La“ wird in diesem Zusammenhang einerseits eingespeist in einen breiteren Komplex rechtsradikaler Esoterik (Mierau 2003, S. 340), andererseits stapfen aber eben auch tatsächlich Nazis durch Tibet, auf der Suche nach handfesten Manifestationen ihrer Hirngespinnste.

Was die spätere, glücklicherweise zumindest tendenziell entideologisierte Begriffsgeschichte angeht, so fällt zunächst auf, dass sich der fiktive Ort Shangri-La schnell und ziemlich komplett von seiner konkreten literarischen Herkunft emanzipiert hat. *Lost Horizon* war zwar zunächst ein immenser populärer Erfolg beschieden, zumindest der Roman geriet jedoch in der Nachkriegszeit schnell in Vergessenheit. Deutlich bekannter ist heute Frank Capras Kinoadaptation *Lost Horizon* (*In den Fesseln von Shangri-La*; 1937), deren problematische Produktions- und Distributionsgeschichte eine eigene Studie wert wäre.¹ In den 1940er und 50er Jahren entstanden Hörspiel- und Theater-Versionen, 1960 der Fernsehfilm *Shangri-La* (R: George Schaefer), eine zweite Kinoadaptation – *Lost Horizon* (*Der verlorene Horizont*; R: Charles Jarrott) – floppte 1973 katastrophal.

Lost Horizon ist heute kaum mehr als eine kulturhistorische Fußnote unter vielen, gleichzeitig Zeugnis einer nicht mehr völlig naiven Begeisterung der westlichen

¹Auch in der Karriere Capras nimmt *Lost Horizon* eine entscheidende Scharnierfunktion ein. Es lässt sich argumentieren, dass Hiltons Roman der Katalysator war, der einen begabten, aber in seiner Stoffwahl vergleichsweise bescheidenen Studiohandwerker in einen fortan in mindestens nationalhistorischen Dimensionen denkenden Großfilmer verwandelte.

Welt für das Fremde und der Versuch, Fremdheit zu domestizieren, im Sinne der bewährten moralischen und narrativen Kategorien. Shangri-La dagegen ist allgegenwärtig. Es gibt Shangri-La-Bier, eine Shangri-La-Villa in Kalifornien, ein Shangri-La-Anwesen auf Hawaii, ein Shangri-La-Tal in der Antarktis. Der Bezug zur literarischen Vorlage bleibt in den meisten Fällen, soweit er überhaupt existiert, vage. Bereits die Girlband *The Shangri-Las*, die in den 1960ern einige Hits landete („Leader of the Pack“), hatte sich schon nicht mehr nach Hiltons Buch oder Capras Film benannt, sondern nach einem Restaurant in Queens – einem von vermutlich hunderten, wenn nicht tausenden, die weltweit diesen Namen tragen.

Man könnte das beschreiben als einen Prozess der Multiplikation unter der Bedingung der Entsemantisierung: „Shangri-La“ löst sich sowohl von tibetologischen als auch von allen anderen fiktionalen Zuschreibungen und verwandelt sich in eine bloße Silbenfolge, die auf gänzlich unspezifische Weise Assoziationen von Exotik und Abenteuer aufruft; und die gerade deshalb, eben weil sie sich komplett von Diskursen der (ob nun kulturellen oder historischen) Authentizität gelöst hat, problemlos auf Landkarten verzeichnet werden kann, an ganz unterschiedlichen Orten, auf allen Kontinenten. Shangri-La wäre dann in letzter Instanz weder ein – ob nun geografisch, literarisch oder mystisch konfigurierter – Ort noch eine „placeless Utopia“, sondern eine Chiffre für das Problem der Verortung unter den massenkommunikativen Bedingungen der Moderne.

Aber auch damit ist die Begriffsmetamorphose von Shangri-La noch nicht an ihr Ende gelangt. Denn unter den vielen, über alle Kontinente verteilten Shangri-Las gibt es eines, das einen entscheidenden Schritt weiter geht als die anderen: Eine Stadt im Norden der chinesischen Provinz Yunnan hat am 16. Dezember 2001 offiziell den Namen Shangri-La angenommen und erhebt damit den Anspruch, hinfort das eine, „echte“ Shangri-La zu sein, sozusagen die nachträgliche Materialisierung einer popmythologischen Fiktion. Der auf einer Höhe von 3200 m über dem Meeresspiegel gelegene Ort beherbergt über 100 000 Einwohner; die vorher Zhongdian, beziehungsweise von der tibetanischen Bevölkerungsmehrheit Gyalthang benannte Stadt hatte die neue Bezeichnung im Zuge von jahrelangen, öffentlichkeitswirksam inszenierten Bemühungen angenommen, Shangri-La zu „finden“. Tatsächlich waren in den 1990er Jahren mehrere konkurrierende Expeditionen in Tibet unterwegs gewesen, mit dem Ziel, Shangri-La endlich doch auf einer Landkarte zu verzeichnen. Der Antrieb dieser teilweise sogar akademisch unterfütterten Unternehmungen war freilich nicht mehr, wie einst bei den „Ahnenerbe“-Exkursionen, ideologisch-esoterische

Verblendung, sondern Gewinnstreben: Es galt, die chinesische Peripherie als Tourismusregion bekannt zu machen.²

Freilich versucht die Stadt Shangri-La heute nicht etwa, die letzten versprengten *Lost-Horizon*-Fans anzulocken. Stattdessen geht es, wie Ashild Kolas in ihrer Studie *Tourism and Tibetan Culture in Transition: A Place Called Shangrila* darstellt, um „the exotic appeal of China’s ethnic minorities to domestic and foreign tourists alike“ (Kolas 2008, S. 6 f.).³ Ausgerechnet Shangri-La, eine von einem britischen Schriftsteller ersonnene – und selbstverständlich auch von rassistischen Stereotypen überformte – kulturindustriell-synthetische Mythologie wird im Zuge der Modernisierung Chinas zur Markierung für kulturelle Authentizität umgedeutet; und gleichzeitig in eine weitere kapitalistische Verwertungskette eingespeist.

Schwer zu entscheiden ist, ob es sich bei der Umbenennung von Zhongdian in Shangri-La um eine Geste der emanzipativen Aneignung handelt, in der der chinesische Staat von einem Begriff Besitz ergreift (und dadurch Definitionsmacht über ihn erlangt), der – oder jedenfalls: die literarische Tradition, in der er steht – historisch dafür benutzt wurde, ganze Erdregionen als „orientalisch“ zu stigmatisieren; oder ob sich in der Namensänderung der problematische Aspekt des Begriffs nicht gerade fortschreibt, weil sie zu einem Mittel wird, eine innerchinesische Differenz zu installieren zwischen der Han-Bevölkerungsmehrheit und der (in Shangri-La dominanten) tibetanischen Minderheit. Mein Aufsatz plädiert implizit eher für letztere Lesart – also dafür, dass die Komplexität innerchinesischer Dynamiken für die popkulturelle Analyse der Gegenwart interessanter ist als die Reduktionen des klassischen Antiimperialismus.

2 Kinematografische Wiederaneignung

Das ist, ungefähr, der Stand der Dinge in Sachen Shangri-La, wenn 79 Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Lost Horizon*, wieder das Kino auf den Plan tritt, also jenes Medium, dem der Mythos seine bislang einflussreichste, griffigste und

²Kolas (2008, S. 6 f.) weist darauf hin, dass sogar der Absturz eines US-amerikanischen Flugzeugs im Zweiten Weltkrieg, also lange nach dem Erscheinen von Hiltons Roman, als „Beweis“ für die korrekte Verortung Shangri-Las in Zhongdian herhalten musste.

³Es sei darauf verwiesen, dass Kolas in ihrer Studie außerdem den Versuch unternimmt, eine begriffliche Unterscheidung vorzunehmen: Wo sie die chinesische Stadt als „Shangrila“ (ohne Bindestrich) fasst, ist bei Verweisen auf Hilton bzw. Capra gemäß der tradierten Sprachregelung von „Shangri-La“ die Rede. Da es in meinem Beitrag gerade um die Interferenzen von Geografie und Popkultur geht, greife ich diese Anregung nicht auf.

möglicherweise auch komplexeste Form verdankt: Erst Capras Film, und vielleicht insbesondere dessen Produktionsdesign – Stephen Goossons erstaunlich modernistischer Entwurf der verwunschenen Stadt – hatte Hiltons Vorlage in eine popkulturell eingängige Form gegossen, die sich in der Nachkriegszeit in Gestalt unzähliger Shangri-Las verselbstständigen konnte.

2012 nun wählt Johnnie To das neue, exakt verortete Shangri-La zum Hauptschauplatz und auch zu einem der Drehorte seines romantischen Dramas *Gao hai ba zhi lian III/Romancing in Thin Air*. Tatsächlich hat Tos Film selbst Teil an der geografisch-semanticen Neubestimmung der vorher frei durch den popkulturellen Raum schwirrenden Silbenfolge: In *Romancing in Thin Air* gibt es keine direkten Anspielungen auf die vorherige Begriffsgeschichte oder gar auf *Lost Horizon*. Für To dient „Shangri-La“ ganz selbstverständlich und ausschließlich als eine identifizierende Markierung, die einen bestimmten, umgrenzten Landstrich in der östlichen Peripherie Chinas bezeichnet und die diesen Landstrich damit von anderen, anders bezeichneten Landstrichen unterscheidet. So finden sich zumindest eine Handvoll Szenen, die als Werbevideos des Tourismusbüros von Shangri-La durchgehen könnten; wobei in Tos Film ausschließlich die Attraktivität der Landschaft vorgeführt wird, am liebsten im Verbund mit rasanter Bewegung, etwa während einer Motorradfahrt – von den folkloristischen Klischees des *ethnic tourism* hält *Romancing in Thin Air* sich fern. Wenn es in dem Film um *otherness* geht, dann um eine, die sich nicht kulturell oder ethnisch, sondern medienreflexiv herstellt.

Dennoch ist davon auszugehen, dass die Wahl des Schauplatzes nicht nur dem Zufall, oder gar den fortgesetzten Bemühungen der chinesischen Behörden, Touristen nach Yunnan zu locken, geschuldet ist. Insbesondere ein cinephil inspirierter Regisseur wie Johnnie To weiß genau, was er tut, wenn er einen Film in (einem) Shangri-La verortet. Das zeigt sich unter anderem darin, dass Tos Shangri-La in vieler Hinsicht als ein Kino-Ort markiert ist. Oder jedenfalls als ein Ort, der sich im Verhältnis zum Kino definiert. Das beginnt bei der Hauptfigur: Michael Lau (Louis Koo) ist ein populärer Filmschauspieler aus Hongkong; der Film belässt es nicht bei der bloßen Berufsbezeichnung, sondern gestaltet seine innerdiegetische Karriere aufwendig aus: In den Dialogen tauchen mehrere fiktionale Filmtitel auf, in der zweiten Filmhälfte werden sogar fiktionale Michael-Merchandise-Produkte nach Shangri-La gekarrt.

Die Bewegung nach Shangri-La ist für Michael zunächst eine (unfreiwillige) Flucht vor dem Kino, oder jedenfalls vor jenem Aspekt des Kinos, der Teil hat an der Celebrity-Kultur: Nachdem seine Hochzeit mit einem Ko-Star direkt am Traualtar geplatzt ist, stolpert er alkoholisiert und auf der Flucht vor Paparazzi in einen Lastwagen, der ihn in die Bergstadt transportiert. Die folgenden Szenen bahnen ein therapeutisches Setting an: Michael nüchtert, einigen exzessiven Rückfällen

zum Trotz, langsam aus und erholt sich vor wunderschöner Naturkulisse von den Strapazen des Kinobetriebs. Die Hotelbetreiberin Sue (Sammi Cheng) wiederum achtet darauf, dass sein Inkognito gewahrt bleibt und versucht, den Gast in den entschleunigten Alltag der chinesischen Provinz zu integrieren.

Soweit erinnert die Dynamik, den komplett unterschiedlichen narrativen Rahmungen zum Trotz, doch wieder an *Lost Horizon*: Auch da ging es schließlich darum, dass eine Gruppe von auf jeweils unterschiedliche Art und Weise an Körper und/oder Seele lädiertes Neuankömmlinge an einem abgeschiedenen, idyllischen Ort Heilung findet. Verschwunden ist lediglich die geopolitische Dimension dieser Flucht vor der Welt: Das neue Shangri-La ist angelegt als ein Kurort, dessen Heilkräfte lediglich auf individuelles Leiden zielen, und der keinen darüber hinausweisenden Gesellschaftsentwurf anzubieten hat.⁴

Eine weitere Parallele: Wie bei Hilton bzw. Capra ist auch bei To Shangri-La ein Ort des Mysteriums, an dem die Naturgesetze zumindest teilweise außer Kraft gesetzt zu sein scheinen. Darauf verweisen zunächst nur Warnschilder, die vor einem Wald aufgestellt sind und die die Besucher auffordern, die ausgedehnten Pfade nicht zu verlassen, da eine „magnetische Mine“ Kompass unbrauchbar mache. Hinzu kommt, dass der Film eine regelrechte Obsession für Verkehrsunfälle entwickelt, die im Laufe des Films gleich drei unterschiedliche Fortbewegungsmittel lahmlegen und damit auf eine Form von Stillstellung verweisen, die an die Kinoerfahrung denken lässt; Ähnliches gilt für die grassierende Höhenkrankheit, die insbesondere Michael zunächst heftig zusetzt. Bevor sich die Heilkräfte entfalten können, muss der Körper durch eine Talsohle hindurchgeführt und zumindest teilweise demobilisiert werden.

Das handelnde Subjekt wird dabei tendenziell auf eine rein rezeptiv konzeptionalisierte Entität reduziert – deutlich wird das zum Beispiel während einer Motorradfahrt der beiden Hauptfiguren; die (für einmal gelingende) Bewegung hat nichts mit Aktivierung zu tun, sondern zielt auf die Herstellung autonomer, nicht zweckgebundener sinnlicher Eindrücke, oder mit Deleuze gesprochen: reiner Opto- und Sonozeichen. Shangri-La ist auch in *Romancing in Thin Air* ein Ort, der eine eigene Existenzweise, und vor allem neue Formen der Wahrnehmung mit sich bringt. Kurzum: Ein Kino-Ort im (mindestens) doppelten Sinne, nicht nur „ein Ort, wie er nur im Kino existieren kann“, sondern darüber hinaus ein Ort, der das Kino selbst bezeichnet.

⁴Wobei auffällt, dass das Hotel, in dem sich Michael zunächst fast ohne bewusstes Zutun einnistet, ansonsten ausschließlich von Frauen bewohnt und bewirtschaftet zu werden scheint; es formiert sich eine weibliche Solidargemeinschaft, zu der Männer nur temporär Zugang haben – irgendwann verschwinden sie auf Nimmerwiedersehen im Wald.

3 Reflexive Verflechtungen

Bis zu diesem Punkt könnte man die Sache also folgendermaßen ausdrücken: Es geht in *Romancing in Thin Air* darum, Michael mithilfe des Kinos vom Kino zu heilen. Er wird aus dem real existierenden, verunreinigten und deshalb krankmachenden Kinobetrieb herausgerissen und mit einem reinen, idealisierten Kino-Ort konfrontiert, in dem er eine Form der Wahrnehmung (wieder-)erlernt, die an klassische Vorstellungen von ästhetischer Erfahrung als Kontemplation anschließen. *Romancing in Thin Air* ist zumindest auch eine jener Meta-Kinofantasien, zu denen neben Capras *Lost Horizon* Filme wie Vincente Minnellis *Brigadoon* (1954), oder, natürlich, Victor Flemings *The Wizard of Oz* (*Der Zauberer von Oz*; 1939) zu zählen sind.

Freilich gibt es einen zentralen Unterschied: Tos Shangri-La ist, anders als die Vorgängerorte in der Filmgeschichte, nicht hermetisch von der Außenwelt abgeschnitten, sondern Teil eines räumlichen Kontinuums – kein metaphysisch überformtes „anderswo“, sondern lediglich „abgelegen“, auf eine recht unproblematische Weise sogar, die Zufahrtsstraße ist sogar asphaltiert. Die Passage von Nicht-Shangri-La nach Shangri-La, die insbesondere in Capras *Lost Horizon* als eine Form der Schwellenerfahrung inszeniert wurde, ist in *Romancing in Thin Air* unproblematisch, was gleich zu Beginn deutlich wird: Der oben erwähnte Lastwagen überbrückt noch vor dem Vorspann die Distanz zwischen der Großstadt und dem Gebirgsort im Norden Yunnans in wenigen, flüssig montierten Einstellungen.⁵

Tos Shangri-La ist offensichtlich auf andere – intensivere – Art und Weise mit dem Rest der Welt verflochten, als das Shangri-La Hiltons und Capras. Und der Modus dieser Verschränkung hat auch wieder etwas mit dem Kino zu tun. Die Differenz lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Wo das kinoförmige am „ursprünglichen“ Shangri-La gerade in einer Selbsteinschließung, beziehungsweise Exilierung von der Welt resultiert, fungiert das Kino in *Romancing in Thin Air* als der zentrale Modus der Verknüpfung von Shangri-La und Welt. Das äußert

⁵Erst in Shangri-La kommt der Lastwagen dann, siehe oben, von der Straße ab. Man kann das als eine textuelle Verschiebung beschreiben: Der Unfall, der bei Hilton und Capra als Markierung der Grenze zwischen Realwelt und Shangri-La gesetzt ist, vervielfältigt sich bei To und wird nach Shangri-La selbst hineinkopiert, bezeichnet keine bruchartige Differenz mehr, sondern eher einen Zustand der permanenten semantisch-psychologischen Destabilisierung.

sich zunächst in einem regelrechten Exzess der Reflexivität. Die Handlung, die sich im und um das – abgesehen von den Hauptfiguren fast menschenleere – Hotel entspinnt, wird im Lauf des Films in ein System von Spiegel- und Dopplungen überführt, das wieder und wieder, fast zwanghaft, beim Kino landet.

Erwähnt seien nur einige Beispiele für diese Verflechtung. Schon die ersten, halb bewusstlos daher gestammelten Worte, die Michael in Gegenwart seines späteren *love interest* Sue ausspricht, stellen sich bald darauf als (natürlich fiktive) Filmdialogsätze heraus. Es dauert anschließend eine Weile, bevor die Erzählung einer vorsichtigen, zunächst entlang komödiantischer Routinen des gegenseitigen Verfehlens und des „Liebesstreits“ inszenierten Annäherung von Michael und Sue ihr gesamtes kinoreflexives Potenzial offenbart. Die entscheidende Wende vollzieht sich, wenn der Film sich einem traumatischen Ereignis in Sues Vergangenheit zuwendet, das im ersten Filmabschnitt noch bloße Andeutung geblieben war: Vor Jahren ist ihr Mann Xiaotian (Li Guangjie) auf der Suche nach einem vermissten Kind im „magnetisch verwunschenen“ Wald verschwunden und seither nicht zurückgekehrt.

Eine ausführliche Rückblende offenbart, dass diese erste, ältere Liebesgeschichte ebenfalls mit Michael zu tun hat: Da Sue ein glühender Fan des Schauspielers war, hatte sich Xiaotian verpflichtet gefühlt, mit den Filmrollen des Stars zu konkurrieren. Schon die chronologisch erste Liebesgeschichte, an der Michael noch gar nicht leiblich beteiligt war, ist also vom Kino überformt: Wenn Michael in einem Motorradrennfilm auf der Leinwand zu sehen ist, muss auch Xiaotian das Motorradfahren lernen; Xiaotian verbringt ein ganzes Jahr damit, auf dem Klavier einen Song einzustudieren, den Michael in einem weiteren seiner Filme vorgetragen hatte; und Xiaotian ist es auch, der die erwähnten Michael-Merchandise-Artikel nach Shangri-La karrt. Tatsächlich waren Sue und Xiaotian, zeigt die Rückblende, erst dann zusammengekommen, als es ihnen gelungen war, diese Verstrickung anzuerkennen; erst wenn die Liebe sich ihre Herkunft von der Leinwand eingesteht, kann sie im echten Leben vollzogen werden. To findet dafür ein wunderbares Bild: Nach einem abermaligen Motorradunfall liegen Sue und Xiaotian gemeinsam auf dem Boden. Er streckt die Hände in die Luft und beginnt, sozusagen in den Himmel hinein, mit seinen Fingern „Luftklavier“ zu spielen – gleich darauf übernimmt der Film die gestisch angedeutete Melodie auf seiner Tonspur (Abb. 1).

Die Hierarchie von Leben und Kino ist bereits hier komplett auf den Kopf gestellt: Es geht gerade nicht darum, das authentische Gefühl gegen die illusionistische Verblendung durch die „Traumfabrik“ zu verteidigen; sondern darum, das Kino als die Grundbedingung aller sinnlichen Erfahrung von Liebe zu installieren. Man mag das als eine poetische Figur in der Tradition der französischen



Abb. 1 *Romancing in Thin Air* (DVD, Media Asia)

Cinephilie identifizieren; muss dann aber hinzufügen, dass To dieser Tradition eine entscheidende neue Wendung gibt – weil es bei ihm keineswegs nur um ein souveränes Spiel mit popkulturellen Zeichen geht. Wenn die jungen Protagonisten bei Jean-Luc Godard oder François Truffaut ihre Liebesgeschichten entlang von Hollywood-Vorbildern stilisieren, dann tun sie das als autonom handelnde Individuen, die sich in oftmals wenigstens teilweise ironischer Manier auf Angebote beziehen, die ihnen der kulturelle Raum vorgibt, in dem sie sich bewegen. In *Romancing in Thin Air* manifestiert sich das Kino im Leben der Figuren dagegen in Form einer schicksalhaften Verstrickung.

Entscheidend ist dabei der Umschlag des zunächst eher komödiantisch angelegten Films ins Melodramatische. Die medienreflexiven Volten verweisen durchweg auf ein irreparables „zu spät“, das bereits in der Kinosituation selbst angelegt ist, die ja, mit Stanley Cavell, ebenfalls als irreparabel nachzeitig beschrieben werden kann.⁶ „Du siehst Michael ein wenig ähnlich“, meint Sue zu Xiaotian, bevor sie sich endlich auf den Rücksitz seines Motorrads schwingt und an seinen Rücken kuschelt. Erst diese vermeintlich falsche Identifikation der Alltagsbekanntschaft mit dem Leinwandstar setzt ein Liebeskript in Gang, das in der Heirat seine Fortsetzung findet – aber noch lange nicht seinen Endpunkt.

Denn mit dem Austausch der authentischen Kopie (Xiaotian) durch das kulturindustriell-synthetische Original (Michael) ist die Verschränkung von Fiktion und Leben immer noch nicht an ihrem Endpunkt angelangt. Zwar ist es durchaus so,

⁶Die kanonische Formulierung, die sich allerdings zunächst nur auf die Fotografie bezieht, lautet: „A world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past“ (Cavell 1979, S. 23).

dass sich die Liebesgeschichte von Sue und Michael rückblickend als eine Spiegelung und in gewisser Weise als eine Heilung der Liebesgeschichte von Sue und Xiaotian offenbart: Michael repariert Xiaotians kaputtes Klavier, und besser Motorradfahren kann er sowieso; die Wiederaufführung der älteren Beziehung gipfelt in einer Szene, in der Michael und Sue gemeinsam in den Wald des Todes eindringen – und, anders als Xiaotian, dank des Lärms, den ihre Freunde am Waldrand veranstalten, den Ausgang wiederfinden.

4 Kinematografische Entmumifizierung

Aber bevor Michael und Sue zusammenfinden können, muss der Film noch eine weitere Volte schlagen: Michael muss in sein altes Celebrity-Leben zurückkehren – um einen Film über Sue und Xiaotian zu drehen. Dieser Film im Film⁷ erzählt die ältere Liebesgeschichte nach, fügt allerdings ein Happy End ein: Xiaotian kehrt aus dem Wald zurück und hat also in der Fiktion die Lektion gelernt, die ihm Michael vorgelebt hatte. Erst diese imaginäre Auflösung befreit Sue von ihrer Fixierung auf den toten Ehemann – und ermöglicht eine Zukunft mit Michael, die allerdings dem Film *Romancing in Thin Air* äußerlich bleibt, beziehungsweise gerade im Moment von dessen Ausklingen, parallel zu den Schluss-Credits, angedeutet wird.

Im Zuge dieser letzten Wendung rückt ein visuelles Motiv in den Mittelpunkt, das in der vorherigen Handlung kaum eine Rolle gespielt hatte, aber plötzlich zum heimlichen Zentrum des Films wird, da es gleichzeitig zwei Grenzen bezeichnet: die zwischen Leben und Tod sowie die zwischen Film und Welt. Und das außerdem als eine weitere, filmtheoriegeschichtlich beziehungsreiche Kinometapher lesbar ist.

Der Film führt uns noch einmal in den Wald, der Tos Shangri-La wie ein Zaubermantel umschließt. Nach langen Jahren der vergeblichen Suche wird die Leiche des verschollenen Xiaotian doch noch gefunden: Eine Expedition stößt auf seine sterblichen Überreste, die unweit des potenziell rettenden Waldrandes unter einer Art improvisiertem Unterstand lagern. Eine nähere Inspektion des

⁷Dessen englischsprachiger Titel ebenfalls *Romancing in Thin Air* lautet. An dieser Stelle zieht die originale chinesische Sprachfassung eine weitere reflexive Ebene ein, die dem internationalen Publikum verborgen bleibt: Wörtlich übersetzt bedeutet der chinesische Titel von *Romancing in Thin Air* „High Altitude of Love 2“, der Film im Film nennt sich *High Altitude of Love*. Tos Film ist in diesem Sinne angelegt als die Fortsetzung des fiktionalen Films, den er gleichzeitig einrahmt.

unheimlichen Fundes, von Tos Kamera in einer frontal, im Stil einer Porträtfotografie inszenierten Nahaufnahme nachvollzogen, offenbart allerdings kein Skelett mitsamt Totenschädel, sondern eher eine Art Mumie: eine nach wie vor menschenförmige Kleiderhülle, unter der kaum irgendwelches organisches Material sichtbar ist. Es handelt sich in diesem Sinne nicht um die vor sich hin faulende Negation, sondern um das konservierende Negativ, um den Abdruck von Leben.

Beziehungsweise, eben, um jene „Mumie der Veränderung“, als die Andre Bazin (2004, S. 39) in seinem vermutlich einflussreichsten Aufsatz „Ontologie des fotografischen Bildes“ das Kino denkt. Im selben Essay heißt es: „Die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen verschwindet mehr und mehr. Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden“ (2004, S. 40). Die entscheidende Pointe dieser Passage scheint mir darin zu bestehen, dass sie nicht einer Theorie der Simulation (der sie freilich gleichzeitig erstaunlich nahe kommt), sondern dem Primat des Realismus das Wort redet: Die Bilder des Kinos halten nicht trotz, sondern wegen ihrer imaginären, mumifizierenden Überformung den Kontakt zur Welt aufrecht.

Die eigentümliche Konstruktion von *Romancing in Thin Air* läuft auf den umgekehrten Prozess einer Entmumifizierung hinaus – deren Werkzeug allerdings ebenfalls das Kino ist: Michael wird vom Schauspieler zum Regisseur und inszeniert in seinem Debüt hinter der Kamera Sues Leidensgeschichte. Zunächst ist geplant, auch den doppelt fiktionalen Xiaotian sterben zu lassen. Sue drängt jedoch bereits in der Drehbuchphase auf ein glücklicheres Ende. Direkt im Anschluss kehrt *Romancing in Thin Air* in den Wald zurück; die Aufnahme eines noch lebendigen Xiaotian, der gerade dabei ist, sich in seinem Unterstand einzurichten (im selben Framing wie vorher die Mumie), ist zunächst innerdiegetisch nicht exakt zuzuordnen; es könnte sich um eine abermalige Rückblende, oder auch um den bereits abgedrehten Film handeln – tatsächlich aber offenbart ein Zoom, dass Michaels Version von Sues Geschichte in der Gegenwart von Tos Film gerade erst gedreht wird: Um Xiaotian herum wird der Apparat der Kinoproduktion sichtbar. Die anschließende Szene suggeriert via Montage eine Identifikation von Michael mit dem darbenenden Xiaotian: Gleich mehrmals ersetzen die beiden Köpfe sich einander im Bild, fast in *Match-cut*-Manier.

Schon in dieser Szene wird deutlich, dass die Entmumifizierung mit einer abermaligen Entlokalisierung einhergeht. Das per Dekret fest und vermeintlich endgültig auf der Landkarte (und gleichzeitig in der kulturellen Semantik) der chinesischen Nation verankerte Shangri-La hat sich doch wieder verflüchtigt, die tourismusindustrielle Authentizität der „wiedergefundene“ chinesisch-tibetanische Stadt weicht einer kulturindustriellen Simulation – wobei innerdiegetisch unklar bleibt, ob der Film im Film komplett im Studio oder teilweise an Originalschauplätzen gedreht

wird; aber es scheint ohnehin eher darum zu gehen, die kino-ontologische Sinnlosigkeit dieser Unterscheidung aufzuzeigen: Im Akt des Filmens wird jeder Ort, auch der sogenannte Originalschauplatz, mit sich selbst nichtidentisch.⁸

Noch während der Dreharbeiten plant Michael, den Film „ehrlich“ enden zu lassen: Der lebende Schauspieler wird wieder durch die Mumie ersetzt. Die eigentliche Pointe folgt erst später, wenn sich Sue den fertigen Film im Kino ansieht: Jetzt zeigt sich, dass Michael auf ihre Sehnsucht nach der heilenden Lüge eingegangen ist. Zu Tränen gerührt sieht sie, wie auf der Kinoleinwand der Fehler des Lebens korrigiert wird: Xiaotian findet in der (doppelten) Fiktion den Ausgang aus dem Zauberwald, ironischerweise nicht dank menschlicher, sondern dank tierischer Helfer. Die rein illusionäre Rettung Xiaotians erweist sich als das einzig mögliche Bindeglied zwischen Michael und Sue: genau wie sich Michael während der Dreharbeiten in dem Xiaotian-Schauspieler gespiegelt sah, identifiziert sich nun auch Sue mit dem Trugbild ihres Ex-Mannes. Die doppelte Fehlidentifizierung wird zum Medium ihrer Liebe. Oder auch: Die „falsche“ Rettung im Kino ermöglicht nicht nur eine, sondern gleich zwei „richtige“ Rettungen in der Wirklichkeit (in der Wirklichkeit des Kinos).

Der Moment, in dem Sue Xiaotians wunderbare Errettung auf der Leinwand sieht, ist der Moment, in dem sie zurück ins Leben findet, ganz buchstäblich: Sie erhebt sich aus ihrem Sitz, verfolgt das Geschehen noch eine Weile lang im Stehen weiter und verlässt anschließend, während der Film noch läuft, den Saal. Die Traumfabrik hat sie nicht stillgestellt, sondern aktiviert. *Romancing in Thin Air* ist ein Film, der bedingungslos an das Kino glaubt – nicht, weil das Kino die Wahrheit offenbart, sondern weil es lügt.

Man muss sich an dieser Stelle noch einmal den gesamten Handlungsbogen vor Augen führen. Der melodramatischen Kinoreflexion der zweiten Filmhälfte gelingt all das, was der romantischen Provinzkomödie der ersten Filmhälfte misslungen war: Michael bekämpft erfolgreich seine psychischen und physischen Probleme, Sue arbeitet ihr Trauma auf, und nicht zuletzt finden beide eine Möglichkeit, ihre gemeinsame Liebe zu leben. Insofern triumphiert am Ende von *Romancing in Thin Air* die Kinolüge nicht nur über den schnöden Alltagsrealismus, sondern auch über den relokalierten, pseudoauthentischen, ethno-touristischen Kurort Shangri-La.

⁸Aus einer anderen Perspektive könnte man das Filmstudio tatsächlich als den ortlosen Ort schlechthin beschreiben: Es dichtet sich gegen seine spezifische Umgebung ab, um die Möglichkeit zu gewinnen, unspezifische Ortsmarkierungen zu fingieren.

5 In den Fesseln von Hongkong

Das führt zurück zur Ausgangsüberlegung: überbordende und gegen Ende dezidiert romantische Kinoreflexion schön und gut, aber warum ausgerechnet in Shangri-La? Oder anders ausgedrückt: Was hat es mit dieser speziellen neuerlichen (Re-?/Ent-?)Lokalisierung einer offensichtlich nicht tot-zu-filmenden Fantasiestadt auf sich? Geht es vielleicht doch einfach nur darum, dass sich *Romancing in Thin Air* in eine Tradition „metaphysischer Melodramen“ einschreiben will, in eine Traditionslinie, zu der neben *Lost Horizon* und den anderen oben genannten Filmen auch Werke wie *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora und der fliegende Holländer*; 1951; R: Albert Lewin) oder aus der jüngeren Filmgeschichte *A Dog's Purpose* (*Bailey – Ein Freund fürs Leben*; 2017; R: Lasse Hallström) zu zählen sind? Oder ist es vielleicht doch möglich, *Romancing in Thin Air* darüber hinaus außerdem in einen Zusammenhang zu stellen mit der politischen Geschichte des Shangri-La-Mythos?

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass für Tos jüngere Karriere eine ganz andere geografische Verschiebung entscheidend ist; eine, die auf den ersten Blick keinerlei Berührungspunkte mit Shangri-La oder *Lost Horizon* hat. Der in Hongkong geborene und sozialisierte Filmemacher sieht sich, nach einer langen, ungeheuer erfolgreichen Regiekarriere im lokalen Kinomarkt seiner Heimatstadt, seit einigen Jahren mit der Realität eines grundlegend veränderten Produktionsumfelds konfrontiert: Während die südostasiatischen Absatzmärkte, die in den 1980er und 90er Jahren die Blütephase des Hongkongkinos maßgeblich mitfinanzierten, zusammengebrochen sind, ist im neuen, in Hongkong selbst nur bedingt geliebten Mutterstaat China eine ebenso ehrgeizige wie dynamische Filmwirtschaft entstanden, die sich vor allem durch einen riesigen, nach wie vor mit erstaunlicher Geschwindigkeit wachsenden Binnenabsatzmarkt auszeichnet.

Seither produziert To die meisten seiner Filme zumindest auch mit Blick auf den gesamtchinesischen Markt; viele seiner Arbeiten als Regisseur und Produzent werden teilweise mit chinesischem Geld finanziert und auch – wie *Romancing in Thin Air* – in China gedreht. Auf die Probleme, aber auch Chancen, die sich im Zuge dieser Neuorientierung nicht nur für To, sondern für viele Hongkongregisseure ergeben, ist in letzter Zeit häufig hingewiesen worden.⁹ Auffällig ist,

⁹Für einen Überblick über die Diskussion siehe Brockmann (2017, S. 6–16); außerdem Ritzer (2015).

dass sich im Zuge dieser Entwicklung nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit des Hongkongkinos zu verändern scheint: Die „goldene Ära“ des Filmschaffens Hongkongs verwandelt sich im Rückblick in eine quasi-mythische Epoche, deren (zensur-)politisch-ideologischen, aber auch filmästhetischen Freiheiten sich scharf von dem normativen Druck abzuheben scheinen, der auf den oftmals schon vor Projektbeginn unter Propagandaverdacht stehenden chinesischen Großproduktionen der Gegenwart lastet.

Man könnte auch sagen: Vom Standpunkt des populären chinesischen Gegenwartskinos aus betrachtet – und diesen Standpunkt muss To, wenn er weiter als Publikumsregisseur wahrgenommen werden will, zwangsläufig einnehmen – hat sich das Hongkongkino selbst in eine Art Shangri-La verwandelt, in eine Art retroutopische Gegenwelt, die auf einen anderen, zumindest ästhetisch lebendigeren Modus des Filmemachens verweist. Zum Sehnsuchtsort wird eben nicht das (immer noch, wenn auch zumeist unter prekären Umständen) real existierende Hongkongkino der Gegenwart, sondern das populäre Hongkongkino der glorreichen, immer schon imaginären Vergangenheit – eben jenes an Ideen- und Formenreichtum regelrecht überquellende Star- und Genrekino, das auch in *Romancing in Thin Air* evoziert wird: über die Figur Michael vor allem, über dessen fiktionale Filmkarriere, aber auch über die ins Hysterische ausschlagende Michael-Verehrung der Shangri-La-Bewohnerinnen.

In diesem Sinne geht es in *Romancing in Thin Air* tatsächlich darum, einen Sehnsuchtsort wiederzugewinnen. Aber dieser Sehnsuchtsort ist nicht das Shangri-La Hiltons und Capras, nicht die gleichzeitig exotistische und idealistisch-weltbürgerliche Fantasie eines Raums außerhalb der Geschichte, sondern das Shangri-La des populären Kinos der ehemaligen britischen Kronkolonie Hongkong, die (höchstwahrscheinlich gefälschte, aber deshalb nur umso wertvollere) Erinnerung an ein Kino, das sich jedem Versuch der zugreifenden Lokalisierung immer schon entzieht, weil es vorführt, was es heißt, den Realraum als einen Möglichkeitsraum zu begreifen.

Literatur

- Bazin, André. 2004. *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.
- Bishop, Peter. 1989. *The Myth of Shangri-La: Tibet, Travel Writing and the Western Creation of Sacred Landscape*. Berkeley: University of California Press.
- Brockmann, Till. 2017. Das Hongkongkino ist tot ... und in bester Verfassung. *filmbulletin* 58 (4): 6–16.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

-
- Hilton, James. 1933. *Lost Horizon*. <http://gutenberg.net.au/ebooks05/0500141h.html> [Zugegriffen: 20.10.2017].
- Kolas, Ashild. 2008. *Tourism and Tibetan Culture in Transition: A Place Called Shangri-la*. London und New York: Routledge.
- Mierau, Herbert. 2003. *Nationalsozialistische Expeditionspolitik: Deutsche Asien-Expeditionen 1933–1945*. München: Utz.
- Ritzer, Ivo. 2015. Hongkong. In *Neues ostasiatisches Kino*, 127–134. Stuttgart: Reclam.



Der Bürger rebelliert! Der italienische Polizei- und Gangsterfilm 1968–1980

Harald Steinwender

1 Schlagzeilenfilme: Genese und Grundzüge des *Poliziottesco*

Der Polizeifilm ist das Schmuttelkind des italienischen *cinema popolare*. Fast alle der einheimischen Genres, Subgenres und Formeln, mit denen Cinecittà in den *anni di oro*, den „goldenen Jahren“ von Mitte der 1950er bis Ende der 70er Jahre reüssierte, wurden in den letzten Jahren mit Monografien und Sammelbänden in der internationalen Publikationslandschaft gewürdigt: die großen Wellen *Commedia all'italiana* (Hochphase: 1958–1980), *Peplum* (1958–1964), *Western all'italiana* (1964–1973) und *Giallo* (1965–1977), aber auch kurzlebige Trends wie Gothic-Horror (1957–1964) und „Minigenres“ wie *Mondo*-Film (1962–1971).¹

¹Die Komödien etwa von Lanzoni (2009) und Bini (2015), die *Pepla* von Cornelius (2011) und Fourcart (2012), die *Gialli* von Koven (2006) und Scheinflug (2014), der Horrorfilm von Baschiera und Hunter (2016) sowie Curti (2015), der *Mondo*-Film von Goodall (2006), der Italowestern zuletzt u. a. von Steinwender (2012), Fisher (2014, 2017). Einige besonders kurzlebige Formeln blieben international kaum berücksichtigt, auch wenn sie es in Extremfällen wie den *Eurospy*-Filmen (1964–1967) auf mehr als 100 Produktionen brachten. Hier liegen nur italienische Publikationen vor, etwa Giusti (2010), und Essays, z.B. von Diak (2014).

H. Steinwender (✉)
München, Deutschland
E-Mail: harald.steinwender@br.de

Unter den enorm erfolgreichen seriell produzierten Filmzyklen des italienischen Genrekinos sind es bis heute nur Polizeifilm (1968–1980) und Sexfilm bzw. *commedia sexy* (1970–82), die im internationalen akademischen Diskurs weitgehend ausgeblendet werden.² Für die offene Verachtung des „Trash“- und Sexfilms der 70er Jahre durch die „seriöse“ Filmgeschichtsschreibung steht paradigmatisch die Einordnung durch Gian Piero Brunetta (2009, S. 274): „With one swift blow, these [films] [...] erased all of Italian cinema’s efforts to achieve critical and cultural legitimization.“

Das Desinteresse an diesen Formeln lässt sich zum einen mit dem von Kritikern und Chronisten befürchteten Distinktionsverlust durch die Beschäftigung mit „niederen“ Genres erklären, zum anderen scheinen Scham und Angst vor einem Ansehensverlust der nationalen Kinematografie eine Rolle zu spielen. Letzteres legt beispielhaft das angeführte Zitat von Brunetta nahe. Auch spielte im internationalen Diskurs die lange Zeit mangelnde Verfügbarkeit von englisch untertitelten oder synchronisierten Fassungen eine Rolle. In Bezug auf den *Poliziottesco*, den italienischen Polizeifilm, kommt die dem Genre oft zugeschriebene dubiose ideologische Haltung hinzu, die seiner Valorisierung im akademischen Diskurs entgegenwirkt. Der *Poliziottesco* verherrliche Gewalt und Selbstjustiz; er rede einer Politik der harten Hand das Wort, sei in seiner politischen Bezugnahme reaktionär bis offen faschistisch; kurz: die „rechte Antwort“ auf den *film di denuncia* von links; ein Genre-gewordener „right-wing enforcement wet dream“ wie Stephen Thrower (1999, S. 109) konstatiert. Wenn man jedoch die Filme selbst analysiert, dann erweist sich das Subgenre – wie oft im Fall des populären Kinos – als wesentlich komplexer, als es auf den ersten Blick erscheint.³

Der Polizeifilm *all’italiana* zählt im Sinn von Wulff et al. (2014) zu den „kleinen Genres“, also einem zeitlich begrenzten Zyklus oder einer Reihe (bzw. in der Terminologie des italienischen Genrekinos: einem *filone*)⁴ und konstituiert sich

²Der Polizeifilm kommt z. B. in dem von Peter Bondanella (2014) herausgegebenen *Italian Cinema Book* – trotz der Aufnahme des Genres in die erweiterte Neuauflage seines Standardwerkes *A History of Italian Cinema* (Bondanella 2009) – ebenso wie in Brunettas *The History of Italian Cinema* (2009) nahezu kaum vor.

³Obleich gewisse reaktionäre Tendenzen sich – in machen Produktionen – kaum ignorieren lassen.

⁴Der Begriff *filone* (= [Gold-]Ader, Strang, Strömung) hat sich speziell für das italienische Populärkino etabliert und identifiziert einen verhältnismäßig homogenen Korpus von Filmen, der aus der kommerziell motivierten, quasi-seriellen und zeitlich eng begrenzten Imitationen, Variationen und Weiterentwicklungen eines (einheimischen oder ausländischen) Erfolgsfilms entsteht. Koven (2006, S. 5 f.) erläutert die Metapher wie folgt: „If we think of a larger generic pattern as a river [...], several smaller ‚streamlets‘ branch off from the

zwischen 1968 und 1971. Während viele akademische Studien als Nukleus des Genres US-amerikanische Polizei- und Selbstjustizfilme anführen – insbesondere die im späten *Poliziottesco* oft ironisch zitierten ikonischen US-Produktionen *Bullitt* (1968; R: Peter Yates), *The French Connection (Brennpunkt Brooklyn;* 1971; R: William Friedkin), *Dirty Harry* (1971; R: Don Siegel) und *Death Wish (Ein Mann sieht rot;* 1974; R: Michael Winner) – da lief die Entwicklung in Italien tatsächlich eher parallel oder griff der der US-Filmindustrie voraus. Es sind vielmehr die in Italien einflussreichsten, oft imitierten Filme des Genres, die ursächlich die Welle an italienischen Polizeifilmen auslösen, vier einheimische Produktionen, die entweder vor oder gleichzeitig zu den US-Varianten entstanden: *Banditi a Milano (Die Banditen von Mailand;* 1968; R: Carlo Lizzani) (siehe auch Abb. 1), *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica (Der Clan, der seine Feinde lebendig einmauert;* 1971; R: Damiano Damiani) sowie die deutlich von Damianis Vorgabe beeinflussten *La polizia ringrazia (Das Syndikat;* 1972; R: Stefano Vanzina) und *La polizia incrimina la legge assolve (Tote Zeugen singen nicht;* 1973; R: Enzo G. Castellari).

Was die Definition des Genres betrifft, so schlägt Matt Blake (2016, S. 5) in seiner Studie *In the Name of the Law* eine hilfreiche Unterscheidung in *Poliziotteschi* und *Polizieschi* vor, wobei *Poliziotteschi* die stärker serialisierten *Filone*-Zyklen der 70er Jahre bezeichnet und *Polizieschi* als übergeordneter Genresammelbegriff durch die Dekaden fungiert: „The term *poliziesco* – or *polizieschi* in its plural form – can be applied to anything at all that is related to the police. The etymology of the word is a fusion off the word *polizia* (police) and ‚*esco*‘, which roughly translates as ‚related to‘. In literary terms, it was first applied to American crime novels by the likes of Ed McBain, stories which were characterised by having cops as their central characters [...]. The *polizieschi* usually centred around a police procedural“. Das in Italien eher pejorativ verwendete Portmanteau-Wort *Poliziotteschi* (Singular: *Poliziottesco*), das statt „*polizia*“, der Polizei, nun den „*poliziotto*“, den Polizisten, zum Genrebegriff amalgamiert, signalisiert die Verschiebung vom Polizeifilm auf den *Polizisten*film, die Abwendung von der Institution hin zu einzelnen Helden und Antihelden. Um diese Filme soll es im vorliegenden Aufsatz gehen.

genre-river, occasionally reconnecting to the main flow farther ‚downstream‘. Perhaps, in some cases, what we think of as a film genre, [...] may be a cluster of concurrent streamlets, veins, or traditions – *filone*“.



Abb. 1 *Banditi a Milano*, Poster; Paramount, 1968

Seine Blüte erlebte der *Poliziottesco* in den Jahren ab 1974. Das *filone* umfasst, je nach Definition, zwischen mehr als 100 (Marlow-Mann 2013), 227 (Curti 2013) oder gar mehr als 300 (Shaw 2012, S. 29) italienisch (ko-)produzierte Filme. Folgt man Curtis Überblicksdarstellung, so liegen die Produktionshöhepunkte in den Jahren 1968 bis 1980, wobei das Jahr 1973 mit 33 uraufgeführten italienischen Polizeifilmen, 1976 mit 34 und 1977 mit 27 Produktionen Gipfelpunkte markieren.⁵ Wie schon bei *Peplum* und *Western all'italiana* entstehen viele dieser Filme als Koproduktionen, wobei Shaw (2012, S. 3, 29 f.) in seiner Studie zu transnationalen Charakteristiken des Genres allein 124 Koproduktionen anführt.

Eine allgemeingültige Definition des Genres liegt, ähnlich wie beim *Giallo*, nicht vor. Während in Italien genaugenommen – in Analogie zum *Polar* in Frankreich (Ritzer 2012) und zum *Krimi* in Deutschland – alle Kriminalfilme als *Gialli* firmieren (auch nicht-italienische Produktionen), so werden unter den Begriffen *poliziesco all'italiana* bzw. *Poliziottesco* in vielen Studien sowohl Variationen von Polizeifilmen, action- und gewaltbetonte Mafia- und Gangsterfilme sowie urbane Noir-Variationen aus Italien gefasst.⁶ Die auffälligen Gegenwartsbezüge vieler dieser Filme, von denen später noch die Rede sein wird, wurden bereits 1973 von der italienischen Filmkritik betont, etwa von Sando Scandolara, der in der Zeitschrift *Cineforum* das neue „*filone poliziesco*“ beschrieb als „una serie di intrighi polizieschi, intrecciati a nutriti riferimenti della cronaca politica di questi anni“ („eine Serie von Polizeigeschichten, die von Bezügen auf die politischen Ereignissen dieser Jahre zehren“; zit. n. Shaw 2012, S. 7).

Politisch „engagierte“ Filme anerkannter *auteurs* – mitunter selbst als eigenständige Formel gefasst: als *film di denuncia* (Brittnacher 2008, S. 337 f.), als *cinema dell'impegno civile* (Bondanella 2009, S. 242) oder in Bezug auf kommerziell ausgerichtetes Kino als *cinema di consumo impegnato* (O'Leary 2016, S. 110) – werden von vielen akademischen Studien aus der Analyse der populären Genreproduktion trotz gemeinsamer Genese und inhaltlich-formalen Überschneidungen ausgeklammert. Hier ist die Distinktion zwischen *high* und *low*

⁵Nach Curti (2013) kommen alleine von 1972 bis 1978 174 *Poliziotteschi* in die italienischen Kinos. Mendik (2015, S. 181) dagegen nennt die Zahl von 274 *Poliziotteschi* zwischen 1966 und 1980 und identifiziert als Produktionshöhepunkte 1973 (36 Produktionen), 1974 (32) und 1976 (37). Cholewa und Thurau (2008) wiederum listen knapp 200 Filme für den Zeitraum 1968-1982 auf.

⁶Wood (2005, S. 53) folgt dieser Klassifizierung und ordnet die italienischen *Pulp*-Polizeifilme im *Giallo*-Kontext als *Giallo poliziesco* ein (und die Politthriller als *Giallo politico*).

culture, Autorenfilm und populärem Kino implizit wirkmächtig: „The problem lies in the fact that ‚politics‘ in Italian cinema has typically been discussed in terms of film-makers’ engagement with issues that have been predefined as *valuable or important, even as political per se*“ (O’Leary 2016, S. 107; Herv. H. S.).

Für eine weit gefasste Definition des *Poliziottesco* auch unter Berücksichtigung der anerkannten *auteurs* spricht jedoch, dass das italienische Kino in den 1970er Jahren einen reichhaltigen Korpus von Kriminalfilmen mit zahlreichen eigenständigen Unterformeln hervorbrachte, die von einer eng umrissenen Gruppe von Filmemachern realisiert wurden. Zu diesen zählen gleichermaßen populäre Genrefilmer wie Stelvio Massi (12 Regiearbeiten im *Poliziottesco* bis 1980) Umberto Lenzi (10 Filme), Fernando Di Leo (ebenfalls 10) und Enzo G. Castellari (5) wie die „engagierten“ Regisseure Damiano Damiani (9), Pasquale Squitieri (6) und Francesco Rosi (3 Filme). In ihren jeweils eigenen Subgenres mit ihren jeweils eigenen Stars – auf der populistisch-populären Seite insbesondere Tomás Milián (21 *Poliziotteschi*) und Maurizio Merli (14), auf der Seite des „linken“ Agitprop-Kinos Gian Maria Volonté (10), während Franco Nero (14) in „rechten“ wie „linken“ Filmen gleichermaßen auftrat – waren sie alle daran beteiligt, dem Kriminalfilm in Italien zu neuer Popularität zu verhelfen. Ein Reservoir an Nebendarstellern, die in unzähligen Genrebeiträgen auftraten, trug zur „familiären“ Atmosphäre und homogenen Erscheinungsweise bei. Gemein ist dabei all diesen Filmen ein Set von Signifikanten und Motiven, ebenso eine Vermarktungsstrategie, die etwa auf den Filmplakaten die spektakulären Attraktionen der Filme (Terror, Gewalt, Zerstörung, Sex) ausstellt, wodurch sich ein vielgestaltiger, aber in seinen Unterzyklen relativ homogener Korpus von Filmen konstituiert, der „mit erstaunlicher Hartnäckigkeit bestimmte Motive und Topoi [reproduziert], wodurch das Genre insgesamt als hochgradig normiert erscheint“ (Pause 2014, S. 65).

In diesem Verständnis sind *Poliziotteschi* als *filone*:

- a) zunächst zeitlich/räumlich/inhaltlich definiert: als vornehmlich italienische Produktionen (respektive majoritär italienisch finanzierte Koproduktionen) der späten 1960er und vor allem 70er Jahre mit Polizisten oder Ex-Polizisten (z. T. auch Gangstern) als Protagonisten, die in einem urbanen Setting im Gegenwartsitalien angesiedelt sind;
- b) sowie formal/ästhetisch/politisch: als Actionfilme mit einer auffälligen Häufung von Gewaltszenen, dargeboten als *set-pieces* in einer episodischen Handlung; deren Aktualität und Realismus durch semidokumentarisch fotografierte Allerweltschauplätze, explizite Verweise auf Ereignisse der jüngeren Innenpolitik sowie die innerdiegetisch ausgestellte Funktion von tagesaktuellen Medien (Tageszeitungen, Radio- und Fernsehberichterstattung etc.) betont und z. T. reflektiert werden.

Poliziotteschi sind, wenn man so will, Schlagzeilenfilme: grob anreißerisch inszeniert, mit festem Blick auf das nach herkömmlichen bürgerlichen Kriterien niedrig gebildete *Terza-visione*-Publikum der Nachspielkinos schnell und kostengünstig produziert. Sie handeln von verbitterten Polizisten und monströsen Verbrechern, rebellierenden Kleinbürgern, dubiosen Antihelden und grellen Schurken. Es sind Filme, die die italienische Gesellschaft als Kriegsschauplatz zeigen: „violent, grimy and anti-authoritarian; they could also be well made, hugely entertaining and very effective“ (Blake 2016, S. 5). Zugleich sind sie nah am Puls der Zeit: „They also tuned into an atmosphere of social paranoia and uncertainty that was rife in Italy at the time, making them a natural subject of interest for cultural historians“ (Blake 2016, S. 5).

Als Vertreter des Exploitationkinos sind viele der *Poliziotteschi* dezidiert keiner realistischen Schilderung der Wirklichkeit verpflichtet, obwohl sie obsessiv die Signifikanten eines Verismus zitieren, der als Erbe des Neorealismus in die kritisch-investigativen Polizeifilme von Elio Petri, Damiano Damiani, Francesco Rosi und Carlo Lizzani hinübergerettet wurde (wenn auch dort nicht ohne Stilisierung). So zeigen die *Poliziotteschi* von Rom, Mailand und Neapel, Genua und Turin – ihren in den Originaltiteln oft als Etikett angeführten und beliebtesten urbanen Handlungsorten⁷ – fast nie die touristischen Wahrzeichen und Attraktionen; erstaunlich viele Filme des Genres wurden zudem im Winter gedreht, was ihnen eine Stimmung von Verlorenheit und Fatalität verleiht. Sie spielen vornehmlich in schäbigen Straßen und Hinterhöfen; in traurig-funktionalen Amtsstuben und neonbunten Halbwelt-Bars und Nachtclubs; im Nachtschatten des Autobahnstrichs und im diesigen Smog der Hauptverkehrsstraßen. Das erste Bild von Mailand, das wir z. B. in *Milano Rovente (Gang War in Milan; 1973; R: Umberto Lenzi)* sehen, ist ein Straßenstrich mit Prostituierten (darunter offensichtlich Transvestiten); *Il cittadino si ribella (Ein Mann schlägt zurück; 1974; R: Enzo G. Castellari)* (vgl. Abb. 2), einer der prägenden Filme des Subgenres, eröffnet mit einer höchst dynamisch fotografierten Montageserie von

⁷Beispiele für die Lokalisierung von Urbanität und Verbrechen sind neben eher vage gehaltenen Titeln wie *Città violenta (Brutale Stadt; 1970; R: Sergio Sollima)* und *Paura in Città (Stadt in Panik; 1978; R: Giuseppe Rosati)* der Einsatz konkreter Städtenamen z. B. in *Roma violenta (Verdammte heilige Stadt; 1975; R: Marino Girolami)*; *Milano violenta (Die letzte Rechnung schreibt der Tod; 1976; R: Mario Caiano)*; *Genova a mano armata (1976; R: Mario Lanfranchi)*; *Napoli violenta (Camorra – Ein Bulle räumt auf; 1976; R: Umberto Lenzi)*; *Torino violenta (Gewalt über der Stadt; 1977; R: Carlo Ausino)*. Durch diese konkrete Verortung wird der „italienische“ Charakter der Produktionen in Abgrenzung zu den US-Filmen signalisiert.



Abb. 2 Franco Nero vor Zeitungsschlagzeilen: *Il cittadino si ribella*, DVD-Cover; CG Entertainment, 2018

Raubüberfällen auf Ladengeschäfte und Durchschnittsbürger, Kidnappings und Auftragsmorden in einem in blau-grauen Farbtönen gehaltenen Genua. Der ausgestellte Authentizitäts-Gestus des Genres findet sich zudem in den häufig den Filmen voran- oder nachgestellten Schrifttafeln, die ihre Handlung als „Tatsachenberichte“ ausweisen (oder aber mit deutlich ironischem Impetus Bezüge zu echten Personen und Ereignisse von sich weisen); in zahlreichen innerdiegetischen Verweise auf Zeitungs- und Fernsehjournalismus; nicht zuletzt

durch den Einsatz von Archivmaterial, oft in Form von Standbildern, die etwa in Montagesequenzen Verwendung finden (Shaw 2012, S. 12–17).

In ihrer Betonung von Deformation und Schmutz – auch ganz unmittelbar durch die in Großaufnahmen ausgestellten vernarbten, verlebten oder verwitterten Gesichter oder durch körperlich deformierte Protagonisten wie den buckligen Berufsverbrecher (Tomás Milián) in *Roma a mano armata* (*Die Viper*; 1976; R: Umberto Lenzi) (siehe Abb. 3) und *La banda del gobbo* (*Die Kröte*; 1978; R: Umberto Lenzi) – stehen die *Poliziotteschi* deutlich in der Tradition des nihilistischen *Western all'italiana*, der unmittelbar vorangegangenen Genrewelle, in der viele der Stars, Regisseure und Techniker des neuen *filone* gearbeitet hatten und von der sie Produktionsstrategien wie das Casting von Ex-Pats aus der ehemaligen A- und B-Riege des US-Kinos für Nebenrollen übernahmen.⁸ Hinzu kommt die Übernahme von narrativen und stilistischen Konventionen der Italowestern, die in das Gegenwartsitalien transformiert wurden: „Like the Western the *poliziesco* features an isolated hero who uses violence to bring order to a corrupt world in a contemporary restaging of the classic ‚hero myth‘“ (Marlow-Mann 2013, S. 133).

Doch im Gegensatz zu den Western, die überwiegend Fantasieerzählungen von Selbstermächtigung und Allmacht waren, sind die Polizeifilme angesiedelt „in a concrete social and geographic reality intimately familiar to its audience“ (Marlow-Mann 2013, S. 133). Das verbindet sie mit den morbide-kunstvollen *Gialli*, die sich nahezu zeitgleich mit den Polizeifilmen als *filone* konstituierten und die Georg Seeblen populärpsychologisch als eine Reaktion auf die Modernisierung Italiens und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Umbrüche identifiziert: „[Die] Phantasmen [des *Giallo*] freilich sind nicht zu denken ohne ein enormes Potenzial der Schuld. Der durch das italienische ‚Wirtschaftswunder‘ entstandene neue Mittelstand betrachtete mit einer Mischung aus Wohlgefälligkeit und Grauen seinen neuen Luxus, und die italienischen Kriminalfilme feierten und bestrafte den neuen Reichtum zugleich. Sie schilderten die neuen Villen, das Leben des Jet Set, und zugleich konnte in dieser neuen Kultur nur der Mord gedeihen“ (Seeblen 1998, S. 239). Der proletarisch-grobe *Poliziottesco* ist, folgt man dieser Interpretation, Spiegelbild und Ergänzung, Komplementärstück und Antithese des elegant-bourgeoisien *Giallo*. Während der *Giallo* distinguierte Amateuermittler gegenüber der polizeilichen Detektion bevorzugt

⁸Darunter u.a. Arthur Kennedy, Henry Silva, John Saxon, Lionel Stander, Martin Balsam, Mel Ferrer, Farley Granger, Edward G. Robinson, Richard Conte, Joseph Cotten, Richard Harrison, Barry Sullivan, Telly Savalas, Woody Strode, Eli Wallach, Fred Williamson und James Whitmore.



Abb. 3 Tomás Milián in *Roma a mano armata*, Poster; Medusa, 1976

und ein grelles Zerrbild und (Wunsch-)/(Alp-)Traumbild des dekadenten, neu-reichen Bürgertums entwirft, um es zugleich zu terrorisieren, da widmet sich der in den Straßen der Großstädte angesiedelte *Poliziottesco* den (oft ähnlich über-zeichneten) Modernisierungsverlierern: den verzweifelten Kleinkriminellen ebenso wie inneritalienischen Arbeitsmigranten aus dem *Mezzogiorno*, frustrier-ten Polizeibeamten ebenso wie ohnmächtigen Kleinbürgern, die allesamt Opfer einer allgegenwärtigen Gewalt werden.

Mehr noch: Während der *Giallo* mit seiner Obsession für psychische Deformationen und vulgär-freudianische Erklärungsansätze Paranoia internalisiert, ins Familiär-sexuelle und den persönlichen Lebensbereich projiziert, externalisiert der Polizeifilm durch die dezidiert urbane Verortung seiner *Gewaltset-pieces*, ein Set von stadtsoziologischen Zeichen und (oft vorgeschobene) gesellschaftlich-soziologische Erklärungsansätze den Verfolgungswahn auf die *gesamte* Gesellschaft und ihre – staatlichen wie informellen – Institutionen, die sich gegen den Einzelnen richten. Der *Giallo* identifiziert die Wurzeln der Gewalt in einer traumatischen Vergangenheit, der Familie, der Kindheit, der Sexualität; der Polizeifilm macht Mafia und Geheimdienst, Polizei und Militär, Politik, Staat und Stadt – kurz: Gesellschaft selbst – zum Ausgangspunkt der Gewalt. Auffallend viele *Poliziotteschi* enthalten „explicit references to contemporary society and to recent news [...] [and] make reference to the seemingly uncontrollable proliferation of crime at the time, and many also invoke political extremism [and] terrorism“ (Marlow-Mann 2013, S. 133 f.). Der Polizeifilm erzählt von übermächtigen Seilschaften und einem unüberwindbaren System, das sich selbst erhält und zugleich eine Gesellschaft reproduziert, die sich gegen sich gewendet hat und einen Terror nach innen ausübt. Was von der zeitgenössischen Kritik meist an Einzeltiteln als reaktionär, mitunter „faschistisch“ identifiziert wurde, erweist sich im Blick auf das Genre als Ganzes als durchgängige Erzählung von Kontrollverlust und Ohnmacht, von blinder Wut und sinnloser Rebellion, die in immer weiteren Gewaltexzessen bis zum Nullpunkt eskaliert. Im Kern sind die vordergründig affirmativen Polizeifilme so pessimistisch und paranoid wie die von der Filmgeschichtsschreibung von der Zugehörigkeit zum Genrekino exkulpierten und valorisierten Politthriller der anerkannten *auteurs* dieser Jahre.

2 ***Il cinico, l'infame, il violento*: Subgenres, Varianten und Trends**

Der *Poliziottesco* ist kein homogenes Genre, sondern subsumiert einen Korpus zahlreicher sub-*filoni* und (Sub-)Genre-Mixturen. Im Rückblick ist es vor allem die Ikonografie des Genres, die sein besonderes zeithistorisches Kolorit und seinen Reiz konstituiert: in der Mode die Schlaghosen, Miniröcke und Schnauzbärte; im sozialen Alltag der Städte die Motorräder und Vespas, die Bars und Büros; in den Straßen die Studentenproteste, Demonstrationen und Arbeitskämpfe; in den Actionszenen die wendigen grünen FIAT-Autos der Polizisten (siehe auch Abb. 4), die klobigen Maschinenpistolen und die Sturmhauben der Verbrecher – alles Zeichen der Zeit und der Gegenwärtigkeit, in der die Filme sich verorten.



Abb. 4 Signifikanten des Genres: Flyer zum „Festival des italienischen Polizeifilms“; Nürnberg 2017

Die Standardszenen des Genres – Prostitution, Drogenhandel, Kidnappings, Banküberfälle, Bombenanschläge, Auftragsmorde und Raubüberfälle auf helllichter Straße – beschwören dabei einen permanenten Ausnahmezustand und hypostasieren ihn zur Alltagserfahrung (Shaw 2012, S. 1). Zu den Tropen und Topoi des Genres zählen, ganz in dieser Linie, der gewaltsame Tod von Kindern (als Metapher für den Verlust der Unschuld und eine allumfassend negative, gegen die Zukunft gerichtete Gewalt); Autos, die als Waffe/als Mordinstrument

eingesetzt werden (als Veräußerlichung eines „urbanen Traumas“ und des Schocks der Modernisierung); der Tod eines (sozial höher gestellten) väterlichen Freundes, meist als symbolische Kastration inszeniert, der die Vendetta des Polizisten motiviert (besonders melodramatisch ausgespielt in Castellaris *La polizia incrimina la legge assolve*); der Tod des Polizisten/Ermittlers im letzten Akt (zugleich ein typisches Motiv des politisch engagierten Kinos) als pessimistischer Endpunkt und Negation jeder Veränderung (Mendik 2015, S. 191–193, 206; O’Leary 2010, S. 246).

Innerhalb dieser Sets von Zeichen und Standardsituationen lassen sich fünf Hauptlinien isolieren, die sich in Zyklen und Reihen weiter verästeln.

Hier sind 1.) die **Cronaca-nera-(True Crime)-Varianten**⁹ des Genres zu nennen: Filme, die reale Kriminalfälle nachstellen, sich vor allem auf die Rekonstruktion von Verbrechen oder eines Verbrecherlebens, deren (auch soziologischen) Hintergründe konzentrieren, dabei Elemente des Genrekinos mit denen des Dokumentarfilms und der Reportage kombinieren. Insbesondere die Action, Sozialkritik und Exploitation vereinigenden Filme von Carlo Lizzani, meist Grenzgänger zum Gangsterfilm, etwa *Svegliati e uccidi* (*Feuertanz*; 1966), *Banditi a Milano* (1968) (Abb. 5) und *San Babila ore 20: un delitto inutile* (*San Babila, 20 Uhr: Ein sinnloses Verbrechen*; 1976), waren hier stilprägend: „basically action movies with a strong sociological component“ (Curti 2007). Im weitesten Sinn zählen zu diesem Strang auch Filme wie *La città sconvolta: caccia spietata ai rapitori* (*Auge um Auge*; 1975; R: Fernando Di Leo), ein Drama über die Entführung zweier Kinder, das den Reportagestil zugunsten einer reinen Spielfilmdramaturgie suspendiert, sowie zahlreiche Filme über Jugendgewalt, die wie *Fango bollente* (*Die grausamen Drei*; 1975; R: Vittorio Salerno) die Grenzen der Gewaltdarstellung der damaligen Zeit weit überschreiten. Bezugspunkte sind dabei in der Regel reale Verbrechen wie das „Massaker von Circeo“, die Entführung und Vergewaltigung zweier junger Frauen im September 1975 durch eine Gruppe junger Männer mit rechtsradikalem Hintergrund, das beginnend mit Mario Imperolis *Come cani arrabbiati* (*Wie tollwütige Hunde*; 1976) in mindestens vier 1976 uraufgeführten Filmen thematisiert wurde (Curti 2013, S. 167).

Zu nennen sind 2.) die **Gangsterfilme** des Genres, zu denen frühe, z. T. in den USA gedrehte Werke wie *Gli intoccabili* (*American Roulette*; 1969; R: Giuliano Montaldo), Noir-Varianten wie *Tony Arzenta* (*Tödlicher Hass*; 1973; R: Duccio

⁹*Cronaca nera* bezeichnet im Gegensatz zur *cronaca rosa*, der Klatschspalte, die Verbrechen- und Unfallmeldungen bzw. den Polizeibericht der italienischen Zeitungen.

Cinema IDEAL - Pancalieri

da Venerdì 11 a Domenica 13
Aprile
Feriali spettacolo unico ore 21 Festivo dalle 17 alle 24

**GIAN MARIA VOLONTE'
TOMAS MILIAN - DON BACKY
MARGARET LEE**

**BANDITI
a MILANO**

Un film diverso da tutti gli altri!
la vera, drammatica, sconvolgente storia
della RAPINA
dell'INSEGUIMENTO
della CATTURA



UN FILM DIVERSO DA TUTTI I
LARI. ROMANZO GIURISTICO, CONTROLOGIE DI:
DELLA RAPINA
DELLA CATTURA
DELLA PIU' FANTASIA AVANZATA DI ORIGINARI/!
L'AVVENTURA TRAGICA DI TUTTA UNA OTTIE RODERIZZA
SONI PENSIERI E ROLLI/GRU/RESOLTI...
SI LASCIARONO INTRO UNO BOG
DI GANGLIUS DI TE FILM...
-MI LE PIANE DELLA LINEA FURONO
PIU' SCONVOLGENTE E SCONVOLGENTE...
-MI LA LORO VITTORIA FU PIU' COMPLETA.

GIAN MARIA VOLONTE' con BACKY BIANCHI LINDA LEE EDD CARROTTI... MARGARET LEE
TOMAS MILIAN CARLO LIZZANI UNO DE LAURENTIS

Abb. 5 Versprechen von Realismus und Spektakel: Werbung für *Banditi a Milano* mit der Ankündigung, „die wahre, dramatische, erschütternde Geschichte“ zu erzählen [„la vera, drammatica, sconvolgente storia“]; Paramount, 1968

Tessari) und (eher selten) *Period-Pictures* wie *Piazza pulita* (1931 – *Es geschah in Amerika*; 1972; R: Luigi Vanzi) zählen. Repräsentativ für die italienischen noir gangsteristici sind jedoch vor allem Fernando Di Leos stilisierte Milieu-Filme, die wie *Milano Calibro 9* (*Milano Kaliber 9*; 1972) (Abb. 6), *La mala ordina* (*Der Mafia Boß – Sie töten wie Schakale*; 1972) und *Il boss* (*Der Teufel führt Regie*; 1973) einen besonderen Akzent auf die Schattenseiten der Modernisierung Italiens legen, dezidiert unheroische Gangsterfiguren in dem Fokus rücken und Polizisten, als korrupt oder inkompetent gezeichnet, in Nebenrollen verdrängen. In der Zeichnung italienischer Metropolen als gegenwärtiger Entsprechung des *Anything-goes*-Amerika der Prohibitionszeit betreiben diese Varianten eine trotzig Aneignung der Motive klassischer Gangsterfilme: *Roma come Chicago* – „Rom ist wie Chicago“, ist nicht nur der Titel eines Gangsterfilm-Poliziottesco (*Roma come Chicago/Mord auf der Via Veneto*; 1968; R: Alberto De Martino), sondern wird in zahlreichen Filmen im Dialog als Vergleich und Ausweis der Vitalität Italiens bemüht (O’Leary 2016, S. 112).

Auch wenn vor allem als actionreiches Affektkino angelegt, ist die gesellschaftskritische Stoßrichtung vieler dieser Filme offensichtlich. So liefert *Milano*



Abb. 6 *Milano Calibro 9*, Poster; Daunia/Alpherat, 1972

Rovente (1973), ein Genre-Crossover aus Gangsterfilm, *Poliziottesco* und *Giallo*, auch einen bitteren Kommentar zur Situation der in der Nachkriegszeit in Massen in den Norden ausgewanderten Südtaliener, wenn er von einem Sizilianer (Antonio Sabato) erzählt, der es in Mailand als Zuhälter zu überschaubarem Reichtum gebracht hat, um dann methodisch von einem französischen Heroinhändler und einem italienisch-amerikanischen Mafioso aus dem Geschäft gedrängt zu werden. Seinen Tod am Ende des Films begleitet eine klagende *marranzanu*, das traditionelle Musikinstrument der bäuerlichen Volkskultur Siziliens.

Neben der komplexen Medienkritik, die Lizzanis *Banditi a Milano* formuliert (Pause 2014, S. 70 f.), ist insbesondere die fast schon satirische Überzeichnung des von Gian Maria Volonté gespielten Gangsters augenfällig, der sich als kapitalistischen Unternehmer sieht: Er zählt nicht nur die Kosten der verschossenen Kugeln („300 Lira a bullet!“), sondern zieht zynisch die Summe seiner Arbeit: „Five years work, that makes 17 hits, 75 million liras. 14 million a year divided by three, it’s about 4 million each ... let’s say 300,000 liras a month. Then there are expenses, the office, cars, motorway tickets, dinners ... My friend, being a bandit is an expensive job!“ Und selbst ein grelles, den Angstlustfantasien der Boulevardpresse entsprungenes Zerrbild des Gangstertums wie Tomás Miliáns Kleinkrimineller in Umberto Lenzis *Milano odia: la polizia non può sparare* (*Der Berserker*; 1974), der in einen für das Genre beispiellosen Gewaltrausch verfällt, Männer wie Frauen vergewaltigt, Kinder ermordet und zum Serienmörder wird, betont doch in einer Volte die proletarische Herkunft des Täters und schlägt sich partiell auf seine Seite, wenn er Grimassen schneidend ein aus der Oberschicht stammendes Entführungsoffer verhöhnt und immer wieder „Abbiamo fame!“ („Wir haben Hunger!“) grunzt.¹⁰ Den nihilistischen Endpunkt dieser Tendenz des Genres setzt Mario Bava in seinem erst posthum veröffentlichten Endspiel *Cani arrabbiati* (*Wilde Hunde – Rabid Dogs/Kidnaped*; 1974/1996): einem an die epidemische Serie von Entführungen, die Italien in den 1970er Jahren erschütterte, angelehnten Gangsterfilm, in dem die Polizei gänzlich absent ist und sich alle männlichen Protagonisten ausnahmslos als Verbrecher, Vergewaltiger oder Psychopathen erweisen – ein Zerrbild der italienischen Gesellschaft als devianter Gewaltgemeinschaft.

Zu nennen sind 3.) die **Verschwörungsvarianten** des *Poliziottesco*. Paranoia ist dem *filone* von Beginn an inhärent: „These are films that depict Milan, Rome and Naples as ticking time bombs, where every alley has a waiting thug with a blackjack in his pants and a stiletto in his boot. Any café can become a bomber’s target. Just getting in your car can be dangerous because the backseat is likely to be occupied by a couple of psychotic kidnapers armed with pistols“, so Barry

¹⁰Die Widersprüchlichkeit des Genres demonstriert Lenzis ganz auf Miliáns Gangsterfigur zugeschnittener Film, wenn er dem von Henry Silva gespielten Polizisten das letzte Wort zugesteht. Dieser stellt seinen psychotischen Gegenspieler (im Titel der englischen Verleihfassung als „almost human“ denunziert) und richtet ihn mit den Worten „Ich verurteile dich zum Tod“. Der Gangster stirbt am helllichten Tag auf einer wilden Müllkippe inmitten der Stadt – eine böseartig reaktionäre Wendung, allenfalls durch ihre comichaftige Überzeichnung abgemildert.

(2004, S. 86). Die Verschwörungsvarianten des Genres legitimieren die Paranoia durch die Aufdeckung einer Konspiration. Aufrechte Ermittler, meist mit Tendenz zur Selbstjustiz, kommen einer neofaschistischen oder mafiösen Verschwörung auf die Spur, werden jedoch meist in der Schlusssequenz des Films ermordet. Die einflussreichsten Beispiele sind hier *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica* und *La polizia ringrazia*. Aber auch oberflächlich als Actionthriller angelegte Varianten wie *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (*The Violent Professionals*; 1973; R: Sergio Martino) (Abb. 7) und *La polizia interviene*:



Abb. 7 *Milano trema: la polizia vuole giustizia*, Poster; Dania/Interfilm, 1973

ordine di uccidere! (*Die linke Hand des Gesetzes*; 1975; R: Giuseppe Rosati) folgen dieser Weltsicht. Ins Extrem gesteigert wird sie in Noir-Varianten wie *La polizia ha le mani legate* (*Killer Cop*; 1975; R: Luciano Ercoli) – einer geradezu didaktischen Bebilderung der „Strategie der Spannung“ – und dem paradigmatisch betitelten *Io ho paura* (*Ich habe Angst*; 1977; R: Damiano Damiani) – einer kafkaesken Parabel, in der ein Polizist (Gian Maria Volonté) ungewollt einer Verschwörung von Geheimdiensten, Rechtsterroristen und Verteidigungsministerium auf die Spur kommt und der, je verzweifelter er sich aus der Affäre zu winden sucht, umso tiefer sich in das Netz der Verschwörer verstrickt – wobei sich, einer alptraumhaften Logik folgend, nahezu alle Ereignisse und Schlüsselszenen wiederholen, sodass der Film nach der Hälfte seiner Laufzeit quasi noch einmal neu ansetzt und den Protagonisten eine Variation seiner *Double-bind*-Situation durchleben lässt.

Eng verbunden und z. T. sich überlagernd mit dieser Variante, sind 4.) die **Vendetta- bzw. Vigilante-Variationen** und Miniserien über Polizisten, die die Verschiebung hin zum Polizistenfilm am deutlichsten vollziehen und vor allem in den Jahre 1975 bis 1977 entstehen. Als serieller Produktionsmodus auch eine filmindustrielle und auf den internationalen Markt ausgerichtete Reaktion auf den Erfolg von Polizeifilmen wie *Dirty Harry*, bilden diese Filme doch eine echte autochthone Variation des Polizeifilms, die zur dominanten Spielart des *Poliziottesco* wird und am offensichtlichsten das Erbe des Italowestern antritt: in ihrer Betonung der Action und ihrer Episodenhaftigkeit, mit Einzelkämpfern als Protagonisten und der Zeichnung einer „urbane[n], korrupte[n] Welt, die der post-historischen Anarchie des Italowestern ähnelt“ (Seeßlen 1999, S. 386; Bondanella 2009, S. 479).

O’Leary (2010, S. 246) arbeitet ein Set dominanter Motive in der Nachfolge von *La polizia ringrazia* (Abb. 8) heraus, die als Bausteine der Genrekonventionen in den Folgejahren immer neu kombiniert und variiert wurden:

the irascible protagonist, a police captain restrained by a media and magistrature overly concerned with procedure and civil rights (he became meaner and more muscular in subsequent films); shady high-level figures to the political right (based in state institutions or multinational business) who have the protagonist eliminated because of his respect for the spirit if not the letter of the law; a female love interest who is either a non-entity or (as here) a tacit threat to the potency of the hero, in this case (as elsewhere) a journalist; explicit violence and other conventionalized action sequences, especially shootouts and car chases which invariably feature the death of an innocent caught under the wheels or in the crossfire; didactic dialogue that explicates the stages of the plan for the takeover of the state and the ideology behind that plan; and so on, including the transitive verb in the title left ominously suspended sans object (the title literally means ‚the police thank‘).



Abb. 8 *La polizia ringrazia*, Poster; P.A.C., 1972

Hier sind neben Filmen über quasi-faschistische Männerbünde wie *Quelli della calibro 38* (*Kaliber 38 – Genau zwischen die Augen*; 1976; R: Massimo Dallamano) und Einzelstücken über obsessive Rächer wie *Squadra volante* (*Die gnadenlose Jagd*; 1974; R: Stelvio Massi) und *Torino violenta* (1977) vor allem die Filmserien mit Maurizio Merli, Franco Nero und Luc Merenda zu nennen, die sich ausgehend von dem Überraschungserfolg *La polizia incrimina la legge assolve* ab 1973 etablieren.

Insbesondere Merli, der von 1975 bis 1980 in 14 *Poliziotteschi* zu sehen war, steht wie kaum ein anderer Star für diesen exploitativen und oft kritisierten Strang des italienischen Genrekinos, der seinen Siegeszug mit der Serie um den überharten Commissario Betti antrat.¹¹ Immer wieder verlassen Merlis Polizistenfiguren absichtsvoll die vorgeschriebenen Pfade der Verbrechensbekämpfung oder werden, etwa in *Roma violenta* (Abb. 9) sowie in *Il cinico, l'infame, il violento* (*Die Gewalt bin ich*; 1977; R: Umberto Lenzi) oder *Poliziotto solitudine e rabbia* (*Knallharte Profis*; 1980; R: Stelvio Massi), suspendiert oder quittieren den Dienst, um monströse Verbrecher auf eigene Faust zur Strecke zu bringen. Für Georg Seeßlen (1999, S. 387), der die parodistische Überzeichnung von Merlis Filmen und ihre Comichaftigkeit ignoriert, sind die „Ansätze zu einem kritischen Bild von Polizeiarbeit und Mafia-Herrschaft [...] in diesen Filmen gründlich absentiert. [...] Die Action-Abteilung des italienischen Polizeifilms in den siebziger Jahren ist auch als Reaktion von rechts auf das *cinema di dinuncia* [sic!, H.S.] zu verstehen. [...] [Im Vordergrund stand nun] die Phantasie vom ‚starken Mann‘“. Auch Hughes (2011, S. 188) merkt zu *Roma violenta* an: „If Eastwood’s *Dirty Harry* Callahan was accused in the US of being fascist, then [Merli’s] Bettini [sic!, H.S.] is Il Duce.“

Sicherlich ist ein Extrembeispiel wie *Uomini si nasce poliziotti si muore* (*Eiskalte Typen auf heißen Öfen*; 1976) bei einer rein textuellen, von ihrem Produktionskontext isolierten Analyse vordergründig eine Apotheose der Polizeigewalt, die zwei mordende, vergewaltigende und brandschatzende Mitglieder einer Motorradspezialeinheit (Marc Porel und Ray Lovelock) zu Helden verklärt. Dass Ruggero Deodatos Film unter seiner geschliffenen Fassade offensichtlich einen ins Extrem gesteigerten, galligen Kommentar zu den Exzessen der Vigilanten-*Poliziotteschi* formuliert und eine mit extremistischer Verve vorgetragene Parodie des Genres inszeniert, geht in dieser Lesart verloren. Eine solche Perspektive muss allerdings auch einen Film wie *Il poliziotto è marcio* (*Shoot First, Die Later*; 1974) ausklammern, mit dem zwei Jahre zuvor Fernando Di Leo, der Drehbuchautor von *Uomini si nasce poliziotti si muore*, in denkbar radikaler Weise und mit fraglos kritischer Intention die Figur des einzelgängerischen Polizisten als durch und durch korrupten Mitläufer denunzierte. Bereits die Besetzung der *Poliziottesco*-Ikone Luc Merenda als Commissario Malacarne (was „verdorbenes Fleisch“ bedeutet) und der auf den Filmpostern zur Uraufführung plakativ in den öffentlichen Raum getragenen Parolen-Filmtitel *Il poliziotto*

¹¹*Roma violenta* (1975), *Napoli violenta* (1976) und *Italia a mano armata* (*Cop Hunter*; 1976; R: Marino Girolami).



Abb. 9 Maurizio Merli in *Roma violenta*, Poster; Fida, 1975

è *marcio* [= „Der Polizist ist verrottet“] (Abb. 10) führten aus nachvollziehbaren Gründen seinerzeit zu Protesten der Polizei (Curti 2013, S. 118). Angesichts der zeitgenössischen Zuschauer*innen vertrauten Genrekonventionen und Vermarktungsstrategien ist das parodistische Potenzial von Deodatos einzigem Beitrag zum Genre augenfällig. Weiterhin ist anzumerken, dass insbesondere die Polizei- und Selbstjustizfilme mit Franco Nero, etwa *La polizia incrimina la legge assolve* und *Il cittadino si ribella*, trotz ihrer aufpeitschenden Actioninszenierung

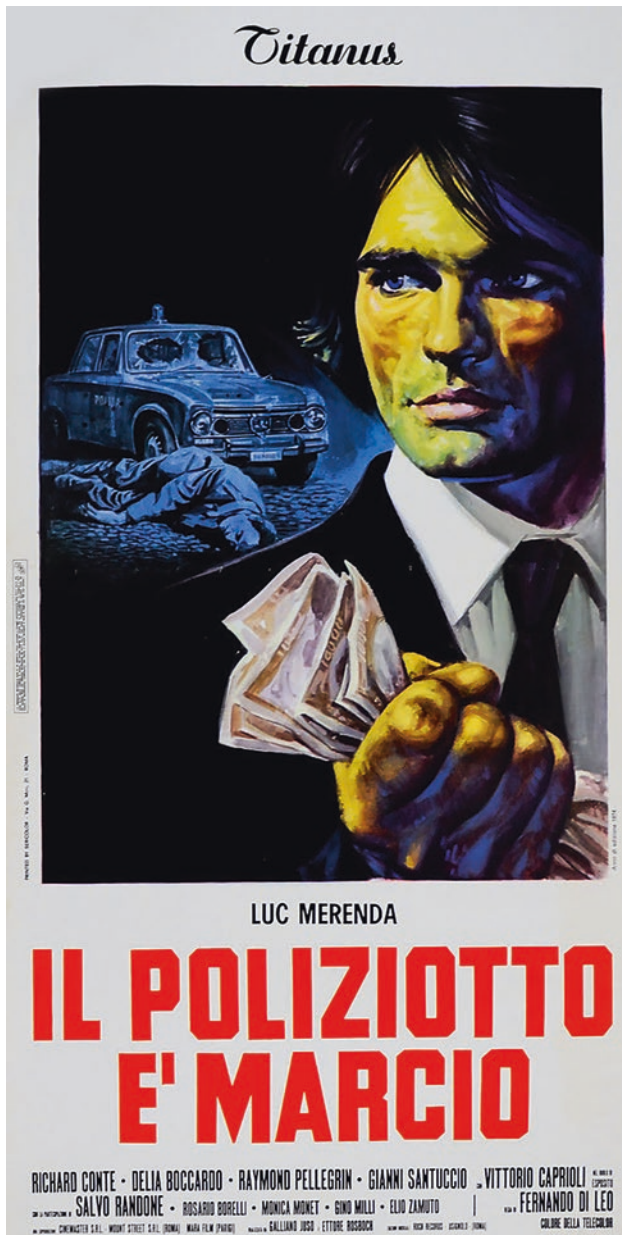


Abb. 10 *Il poliziotto è marcio*, Poster; Titanus, 1974

ein durchaus gebrochen-fragiles Bild von Männlichkeit zeichnen, worauf ich in Kapitel 4 zu sprechen komme.

Wie schon beim Italowestern stand am Ende des Zyklus mit 5.) dem *Poliziottesco comico* eine Serie von Boulevard-Komödien. Tomás Milián, der im *Poliziottesco* vor allem auf groteske Gangsterfiguren abonniert war und der mit *Il trucidato e lo sbirro* (*Das Schlitzohr und der Bulle*; 1976; R: Umberto Lenzi) und dem antiautoritären römischen Kleingangster „Er Monnezza“ eine populäre Leinwandpersona erfunden hatte, wechselte mit dem komödiantischen *Squadra anticrippa* (*Die Bullen auf den heißen Feuerstühlen/Die Strickmütze*; 1976; R: Bruno Corbucci) und dessen zehn Fortsetzungen die Seiten und leitete den Wechsel zur offenen Parodie ein, die Stefano Vanzia mit *Piedone lo sbirro* (*Sie nannten ihn Plattfuß*; 1973) und dessen Fortsetzungen vorgezeichnet hatte (Seeßlen 1999, S. 396–402). Wie schon beim Italowestern und den *Pepla* markierten diese Parodien und Genrefusionen (etwa mit dem *film sexy* in Michele Massimo Tarantinis *La poliziotta*-Filmen mit Edwige Fenech 1976 ff.) den Übergang des Zyklus in eine Phase der barocken Überzeichnung, die zugleich sein Ende einleitet.

Grund für das Ende des *Poliziottesco* war jedoch vor allem die Kinokrise Italiens. Zwischen 1974 und 1976 fiel das Monopol der RAI, der Fernsehmarkt wurde dereguliert und das Privatfernsehen trat seinen Siegeszug auch in Italien an (Bondanella 2009, S. 479). Die Ticket-Preise stiegen, die Zahl der Kinos ging zurück, auch brachen die Absatzmärkte für italienische (Ko-)Produktionen weg.

3 **Bleierne Jahre, Bürgerkrieg im Kino: Politik und Genrefilm in Italien**

Die 1960er und 70er Jahre waren für Italien eine Zeit des Umbruchs und der fundamentalen Erschütterungen. Die Modernisierungen der 50er und 60er Jahre hatten die Gesellschaft grundlegend verändert, hin „zu einer fortgeschrittenen industrialisierten Ökonomie, einer säkulareren Gesellschaft und einer modernen Konsumkultur“ (Forgacs 2008, S. 21), zugleich aber tradierte Familien- und Sozialstrukturen erschüttert, herkömmliche Berufe obsolet gemacht und eine Landflucht bedingt, die das urbane Leben gegenüber agrarisch-ländlichen Lebensentwürfen stärkte. Die 1974 und 1975 abgehaltenen Referenden zur Legalisierung der Scheidung und der Abtreibung offenbarten zudem eine tiefe kulturelle Spaltung des auch ökonomisch in Nord und Süd geteilten Landes.

Die ab Mitte der 60er Jahre einsetzende politische Radikalisierung ergriff in Italien wesentlich mehr und breitere Bevölkerungsschichten als in anderen europäischen Ländern. Die italienische Linke radikalisierte sich in der *movimento*

studentesco del sessantotto, der Studentenbewegung der 68er; der *autonomia operaia* und dem *autunno caldo*, dem „heißen Herbst“ 1969. Die FIAT-Arbeitskämpfe, landesweite Streiks, Demonstrationen und Besetzungen bestimmten das Tagesgeschehen. Die Zusammenstöße zwischen linken Studenten und der Staatsgewalt in der Valle Giulia am 1. März 1968 in Rom wurden zum Auftakt zunehmend gewaltsamer Auseinandersetzungen und unnachgiebiger staatlicher Repression. Radikale Splittergruppen wie *Lotta Continua* und *Potere Operaio* entstanden, im August 1970 gründete sich die linksextreme Terrorgruppe *Brigate Rosse*, die *Roten Brigaden*, die bis 1988 für 73 Mordanschläge, zahlreiche Banküberfälle und Entführungen – darunter auch die des ehemaligen Ministerpräsidenten Aldo Moro – verantwortlich gemacht wurde.

Auch die rechte Seite des politischen Spektrums vollzog eine extreme Radikalisierung. Bombenattentate wurden zum Signum des Rechtsterrorismus, der gezielt auf die Destabilisierung der parlamentarischen Demokratie ausgerichtet war. Aufgrund der gut belegten Beteiligung von Einzelakteuren aus dem rechten Bürgertum sowie von im Staatsapparat verankerten Gruppen gelten sie oft als Indizien einer gelenkten *strategia della tensione* [= Strategie der Spannung] (O’Leary 2010, S. 244–245). Auftakt und Übergang in die *anni di piombo*, die „bleierne Jahre“ 1969–1983, markiert der verheerende Bombenanschlag, der am 12. Dezember 1969 auf der Piazza Fontana vor dem Hauptsitz der *Banca Nazionale dell’Agricoltura* in Mailand verübt wurde und bei dem 17 Menschen getötet und 88 schwer verletzt wurden. Der Anschlag war keine isolierte Aktion rechter Extremisten: Drei weitere Bomben explodierten am selben Tag in Mailand und in Rom. Die Behörden machten zunächst die radikale Linke verantwortlich. Der anarchistische Bahnarbeiter Giuseppe Pinelli wurde verhaftet und kam nach einem dreitägigen Polizeiverhör zu Tode, als er aus dem 4. Stockwerk der Mailänder Polizeistation „stürzte“ – ein Ereignis, das Dario Fo in seinem bekanntesten Theaterstück *Morte accidentale di un anarchico* (*Zufälliger Tod eines Anarchisten*; 1970) verarbeitet und das in zahlreichen Filmen sein Echo fand. Bald nach der Tat war der rechtsextreme Hintergrund des Anschlags offenkundig, auch wenn – wie bei vielen der Bombenanschläge dieser Ära – bis heute Details ungeklärt und umstritten sind.¹² Das Muster der rechten Bombenanschläge, bei denen im Gegensatz zum Terror von links oft

¹²Zu den Hintergründen des Terroranschlags siehe Silj (1998, S. 115–125). 2001 wurden Mitglieder der neofaschistischen Vereinigung *Ordine Nuovo* für die Tat verurteilt, in der Revision jedoch freigesprochen.

eine eindeutige Bekennerschaft ausblieb und die in vielen Fällen von Akteuren oder Gruppierungen aus Politik, Polizeiapparat oder Geheimdiensten unterstützt, geduldet oder zumindest verschleiert wurden, leistet bis heute Verschwörungstheorien Vorschub, die einen „tiefen Staat“ bei der Arbeit sehen. Dass diese Theorien – im Gegensatz zu vielen der heute etwa im Zusammenhang mit dem deutschen NSU populären rechtsextremen Verschwörungsideologien – nicht gänzlich abwegig sind, belegt etwa der versuchte Staatsstreich, den im Dezember 1970 Neofaschisten, bürgerliche Reaktionäre und Mitglieder der Forstpolizei planten, um Italien den Faschismus zurückzubringen (ausführlicher siehe Silj 1998, S. 125–130). Auch um den schlimmsten der neofaschistischen Bombenanschläge, der am 2. August 1980 auf den Hauptbahnhof von Bologna verübt wurde und der 85 Tote und 200 Verletzte forderte, ranken sich bis heute zahlreiche, durchaus nicht abwegige Theorien, die eine Beteiligung der italienischen Geheimdienste postulieren.

In den 70er Jahren war die Stimmung des Aufbruchs von '68 in einen chaotischen Zustand gewaltsamen Aktionismus von links und rechts übergegangen. Die Serien von Morden, Bombenanschlägen, Geiselnahmen und Raubüberfällen rechter und linker Militanter schufen ein Klima alltäglicher Gewalt und quasi-militärischer Konfrontation (Gilcher-Holtey 2001, S. 75–76; Silj 1998, S. 88–140; Brütting 1997). Bemerkenswert im Rückblick ist der hohe Blutzoll der „bleiernen Jahre“: Mehr als 14 000 Terroranschläge führt das italienische Innenministerium für die Jahre 1969 bis 1983 an, 374 Menschen wurden dabei getötet, mehr als 1170 verletzt (O'Leary 2010, S. 244). Das Italien der 70er Jahre befand sich in einer Art nicht erklärtem Bürgerkrieg: „Keine andere westliche Demokratie hat auch nur annähernd vergleichbar schwere und zahlreiche, politisch motivierte Attentate erlebt wie Italien. In keiner anderen westlichen Demokratie ist der Mordanschlag in diesem Ausmaß zu einem Instrument im politischen Kampf geworden“ (Silj 1998, S. 107).

Nicht in der angeführten Statistik berücksichtigt sind die unzähligen „unpolitischen“ Gewaltverbrechen, etwa die spektakulären Mafiamorde und blutigen Bandenkriege, die vom Ciaculli-Massaker 1963 bis zu dem Mord an dem als „Terroristenjäger“ bekannten Carabinieri-General Carlo Alberto Dalla Chiesa 1982 reichen. Zusammen mit dem Anstieg des Drogenkonsums und (infolgedessen) der Kleinkriminalität, die im Leben der urbanen Zentren allgegenwärtig erschien, erschütterten diese Ereignisse das Sicherheitsgefühl der Bevölkerung fundamental. Vor diesem Hintergrund spiegelten die *Poliziotteschi*, angesiedelt in einer zutiefst gespaltenen Gesellschaft, in der Gewalt Alltagserfahrung geworden war, die Stimmung im Land wieder. Regisseur Enzo G. Castellari betont retrospektiv gerade diesen Aspekt für den Erfolg seiner *Poliziotteschi*:

This was the time of the *Red Brigades*, with the kidnappings and so many horrible things. The Italian people were living with the pain of what was happening. They were living with the fear to go just outside of their door, in case they would be murdered. It was a terrible time as I remember. [...] [Italy] was all a big mess! I did all of my best movies during the period that became known as the *Anni di piombo*. [...] If anything [...] my movies were exactly the picture of that time in Italy. They reflected the fear that was there every day, for everybody, you lived with it! There was fear right at your door (Castellari 2015, S. xii f.).

Das italienische Kino hat die *anni di piombo* von Anfang an begleitet. Es verwundert daher kaum, dass der prägende Begriff für diese Ära selbst auf einen Film zurückgeht: Nachdem Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) auf dem Filmfest Venedig mit dem *Goldenen Löwen* ausgezeichnet und unter dem Titel *Anni di piombo* veröffentlicht wurde, adaptierte die Presse den Titel retrospektiv für die Jahre des Terrorismus und der politischen Gewalt.¹³

Der politische Film in Italien fand seine Initialzündung als „neues Filmgenre“ (Bondanella 2009, S. 224) jedoch bereits Anfang der 60er Jahre in Francesco Rosi's Kriminaldramen *Salvatore Giuliano* (*Wer erschoss Salvatore G.?*; 1962) und *Le mani sulla città* (*Hände über der Stadt*; 1963). Rosi's Filme beschäftigen sich mit mafiosen Strukturen der Gesellschaft und zeichnen sich aus durch einen „critical realism with overt ideological intentions“ sowie durch eine „hybrid form of narrative, combining fiction and documentary inquiry“ (Bondanella 2009, S. 224). Sie etablierten einen Stil, der schnell von anderen Filmemachern aufgegriffen wurde und sowohl die „agitatorischen“ Filme linker Filmemacher wie die der Genrefilmer prägte. Ab Ende der 60er Jahre entstand eine Vielzahl von Filmen mit einer klaren Agenda: „ideological attacks against Italy's ruling Center-Right government made by Italian directors with leftist sympathies“ (Bondanella 2009, S. 224).

Dieses *cinema dell'impegno civile*, das Kino des zivilgesellschaftlichen Engagements, gilt Peter Bondanella als ein trans-generisches *filone* des italienischen Kinos, als „literally a ‚thread‘, here a metaphorical one that runs through many

¹³O'Leary (2010, S. 244, 255) verweist auf die problematische Bedeutungsverschiebung, die mit der Adaption des Titels für die Ära einherging: Während der deutsche Titel von Trotta's Terrorisimusdrama auf Friedrich Hölderlins unvollendete Elegie *Der Gang aufs Land. An Landauer* (1801) rekurriert und die erdrückende Atmosphäre der 1950er Jahre beschreibt, die die spätere Terroristin Ensslin prägte, ordnet die Metapher von den „Jahren des Bleis“ durch den Bezug auf Schusswaffen und der Ausklammerung der (i. d. R. mit dem Rechtsterrorismus identifizierten) Bombenattentate den Terror dieser Jahre quasi exklusiv der Linken zu.

directors, many genres, and a number of decades in Italian film history“ (Bondanella 2009, S. 242). Den *Poliziottesco* beschreibt Bondanella jedoch als ein zeitlich-örtlich begrenztes Genre; ein Aspekt, der es grundsätzlich von den eher allegorischen Filmen des politischen Kinos abgrenze: „The Italian police film represents a completely *contemporary* popular genre in the sense that [...] many of its plots and its popular themes could easily have been lifted from the pages of the *cronaca nera* (crime news) of any urban newsletter from the 1960s to the early 1980s“ (Bondanella 2009, S. 454, 466). Auch Johannes Pause grenzt den *Poliziottesco* zumindest indirekt vom Politthriller dieser Jahre ab, wenn er schreibt: „Als politische Kriminalfilme deuten die Werke insbesondere Francesco Rosis die italienische Nahgeschichte auf diese Weise als Verkettung von nur scheinbar unzusammenhängenden ‚Fällen‘, die allesamt auf den kriminellen, aber ‚untergetauchten Teil des Eisbergs‘ [...] der italienischen Politik verweisen – und deren Aufklärung an den undurchsichtigen Verästelungen der Macht selbst beständig zu scheitern droht“ (Pause 2014, S. 67).

Beide Argumente sind jedoch problematisch: Bondanellas These vom transgenerischen *filone politico* erhebt eine Erzählhaltung zum konstitutiven Merkmal – wobei diese (politische) Haltung (exklusiv dem Regisseur/dem *auteur* zugeschrieben) in verschiedensten Filmen quasi unabhängig von Entstehungszeitpunkt und Genre zutage treten soll, was wiederum dem Begriff des *filone* als zeitlich begrenztem und formal stark normierten quasi-seriellen Mini-Genre fundamental entgegenläuft. Was Pauses Argument betrifft: Zum einen gibt es durchaus eine große Zahl von *Poliziotteschi*, die – mal offen, mal verklausuliert; mit besonderem Akzent auf der Actioninszenierung zwar, doch mit filmischen Mitteln des Politthrillers à la Rosi – die These der *strategia della tensione* popularisieren und staatliche Institutionen als Hort der Demokratiefeindlichkeit zeichnen. Zum anderen ist es gerade die von ihm beschriebene „Verkettung von nur scheinbar unzusammenhängenden ‚Fällen‘“, die der *Poliziottesco* als *filone* in seiner Gesamtheit aufblättert.

Alan O’Leary (2010, S. 246) verweist in diesem Kontext darauf, dass die im akademischen Diskurs oft proklamierten Unterschiede zwischen Autorenfilmen – als Beispiel dient hier Francesco Rosi *Cadaveri eccellenti* (*Die Macht und ihr Preis*; 1976) – und den Vertretern des Genrekinos im Kontext des *Poliziottesco* konstruiert erscheinen. Vielmehr gilt mit Mary P. Wood: „Italian *auteur* cinema is not so much a distinct entity in itself, as the intellectual and/or better-funded end of national genre production“ (Wood 2005, S. 111).

Im Hinblick auf ihre Wahrnehmung und Wirkung sowie ihre Rolle als Teil der nationalen Filmproduktion und der (populär-)kulturellen Auseinandersetzung mit ihrer Zeit (als Bilder der Zeit sowieso), bringen Distinktionsmerkmale wie Qualität

und politische Intentionalität in Bezug auf den *Poliziottesco* keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn. Der auteuristische Zugang zur nationalen Kinematografie verstellt vielmehr den Blick auf die eigentliche Produktion und Rezeption. Im Hinblick auf die tatsächlich gesehenen Filme und den Gesamtoutput der italienischen Kinematografie war es in jedem Fall weniger der „Autorenfilm“, der die Themen der Zeit behandelte, sondern vor allem das Gebrauchskino der damals dominanten Genres: „For much of the 1970s it was not the culturally valued, politically committed or auteurist cinema that addressed the problem or phenomenon of terrorism but the genres of the cop film (the *poliziesco*) and the so-called Italian-style comedy (*commedia all'italiana*)“ (O’Leary 2010, S. 245). Sinnvoller erscheint es mir daher, die von Autoren wie Bondanella postulierte Dichotomie von „politischen Filmen“ und „Genrefilmen“ zu suspendieren und das Augenmerk stattdessen auf die Gemeinsamkeiten zu richten. Die jeweiligen Einzelfilme mögen sich in der formalen Qualität, im Einsatz der filmischen Mittel, der Sorgfalt ihrer Produktion und des Schauspiels fundamental unterscheiden – die Themen und ihren Charakter als Reaktion auf den Zustand politischer und wirtschaftlicher Gewalt in Italien teilen sie. Der Polizeifilm italienischer Provenienz ist sowohl Erbe wie Teil des politischen Kinos und umgekehrt sind die von Bondanella beschriebenen Autorenfilme generisch dem Polizei- und Gangsterfilme zuzuschlagen, als solche genau wie die anderen Werke des Genres eine offensichtliche Reaktion auf die gesellschaftliche Umbrüche und Erschütterungen dieser Ära.

Natürlich gibt es unter den mehr als 200 *Poliziotteschi* viele Produktionen, die weder den Anspruch erheben, politische Themen zu verhandeln, noch von ihrem Publikum so verstanden wurden, von ihren Machern entsprechend intendiert waren oder retrospektiv so gelesen werden können. Eine große Zahl von *Poliziotteschi* erfüllt jedoch durchaus die von Marrone (2014, S. 195) vorgeschlagene (auteuristisch geprägte) Definition von „politischem Kino“: „While one may identify the political dimension of virtually all films, even those that present themselves as pure entertainment, the term ‚political cinema‘ generally denotes films that raise particular social issues by challenging prevailing viewpoints. A ‚political film‘ signals something quintessential about the director’s manner of interpreting and representing key aspects of social experience, such as the national character or the cultural mode of production. In Italy the radical film-making of the 1960s and 1970s was born during a period of economic and social transformation that accompanied the industrialization of a country that was prevalently rural.“

Sieht man von einer (aus Sicht der Cultural Studies zu vernachlässigenden und grundsätzlich schwer zu ermittelnden, mitunter auch zweifelhaften) Intention der

Filmemacher ab, dann artikulieren erstaunlich viele *Poliziotteschi* eine deutlich politische Haltung zu den Ereignissen, die Italien in diesen Jahren erschütterten. Das betrifft zunächst einmal den Blick auf Gesellschaft und Institutionen. Georg Seeßlen etwa konstatiert für die Politthriller der Autorenfilmer einen Aspekt, der gleichermaßen für die B-Film-Produktionen des Polizeifilms zutrifft und die gemeinsame Weltsicht zusammenfasst: „Die Psyche des italienischen Polizeifilms interpretiert zum einen die Polizeiarbeit als gleichsam ewigen Kampf der Gesellschaft mit dem ‚Kraken‘, der mafiosen Struktur, und bei aller Abneigung gegen das organisierte Verbrechen und seine korrumpierende Macht, sieht das Genre nur selten in der Polizei-Organisation ein ideales Instrument“ (Seeßlen 1999, S. 370 f.). Barry geht in seiner Interpretation der *Poliziotteschi* noch weiter: „The majority of these films were produced with a blatant anti-government agenda. Italian crime/cop films not only stood against the police force but they blazed away at the government as a whole, which is always represented as crumbling into despair and fully corrupt. The best films of the [*Poliziotesco*] cycle [...] portray a weakened police force liberally accepting a bloody terrorist reign and fascist syndicates spearheaded by government officials“ (Barry 2004, S. 82). Bondanella sekundiert: „The classic *poliziesco* of the 1970s embodies an almost universal suspicion of the very social institutions charged with protecting Italian society from criminal violence“ (Bondanella 2009, S. 479).

Tatsächlich ist die Polizeiorganisation im Genre oft korrupt oder mit dem Gangstertum liiert wie in *La mano spietata della legge* (*Die gnadenlose Hand des Gesetzes*; 1973; R: Mario Gariazzo) oder in *La polizia è al servizio del cittadino?* (*Auf verlorenem Posten*; 1973; R: Romolo Guerrieri), der bereits im Verleihtitel rhetorisch fragt, ob die Polizei überhaupt im Dienst der Bürger stehe (Seeßlen 1999, S. 371). Grundsätzlich zeigt der Polizeifilm Italien als Schauplatz eines unerklärten Bürgerkriegs. In *La polizia è sconofitta* (*Sonderkommando ins Jenseits*; 1977; R: Domenico Paolella) beschreibt ein Bologneser Polizeikommissar den Rekruten seines Teams die Lage als Zustand eines (Stadt-)Guerillakrieges: „Trains derailed, phones exploded, factories blown-up, supermarkets – innocent victims, exactly like a war. In other words, a state of emergency exists in our cities today.“ Dieser in zahlreichen Filmen verbalisierte und visualisierte Status quo ist in Bezug auf polizeiliche Detektion und Taktik „letztlich eine aporetische Konstellation: Die Kriminalisierung und Gewalttätigkeit der Gesellschaft hat einen Grad erreicht, gegenüber welchem jede Investigation sinnlos wird, da sie nichts zutage fördern kann, was nicht schon bekannt ist, und da sie den kriegsähnlichen Zuständen, mit denen sie es zu tun hat, nichts Wirkungsvolles entgegenzusetzen versteht“ (Pause 2014, S. 71 f.).

Die Trennung von Politthriller und Polizeifilm, im akademischen Diskurs meist anhand der (unausgesprochen) ideologischen Trennlinien von „rechts“/„links“, Autorenfilm/Genre, vollzogen, erscheint als eine nachträgliche Konstruktion, die viele Parallelen, auch die Haltung zum Staat, verdeckt. Damiano Damianos in der deutschen Literatur zumeist dem Politthriller zugeschlagener, generisch aber dem *Poliziottesco* zugehöriger *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica* (Abb. 11) stellt sowohl in der Figur des verbitterten, zur Selbstjustiz neigenden Polizeikommissars Bonavia (Martin Balsam) als auch im Hinblick auf seine Vermischung von Institutionenkritik und Action, Didaktik und Paranoia die Blaupause für viele der nachfolgenden Polizeifilme dar.

Einige der von deutschen wie italienischen Kritikern oft pauschal als „reaktionär“ abgeurteilten, ihm nachfolgenden *Poliziotteschi* erzählen mit Genre-mitteln erstaunlich „engagierte“ Plots, die man eher im *Agitprop*-Kino der Linken erwarten würde.¹⁴ An dieser Stelle einige Beispiele, die von Regisseuren realisiert wurden, die weder im politischen Kino engagiert waren noch außerhalb des Genrekinos arbeiteten:

- *La polizia ringrazia* (1972): Der zu Selbstjustiz neigende römische Polizeikommissar Bertone (Enrico Maria Salerno) versucht, einen tödlich verlaufenen Raubüberfall aufzuklären. Er kommt einer faschistischen Todeschwadron innerhalb der Polizei auf die Spur, der „Anonima Anticriminale“, die mit Deckung von Politik und reichen Unternehmern Verbrecher exekutiert und die öffentliche Meinung zugunsten eines antidemokratischen Umsturzes beeinflussen will.¹⁵ Als er seinen ehemaligen Polizeichef (Cyril Cusack) als Anführer der Verschwörer enttarnt und dessen Angebot ausschlägt, Teil der Terrorgruppierung zu werden, wird er selbst hingerichtet.
- *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973): Um Rache an den Mördern eines Kollegen zu nehmen, geht der wegen exzessiver Gewalt suspendierte Polizeikommissar Giorgio Caneparo (Luc Merenda) undercover und lässt sich von einer Gruppe von Bankräubern als Fluchtwagenfahrer anheuern.

¹⁴Das Vorurteil der italienischen Filmkritik in Bezug auf das Genrekino lässt sich treffend mit der Gleichung „populär = reaktionär“ zusammenfassen (O’Leary 2016, S. 109; Uva 2013, S. 241).

¹⁵Bemerkenswert ist, dass Vanzis Film mit diesem Plot dem zweiten, fast zwei Jahre später uraufgeführten *Dirty Harry*-Film *Magnum Force* (*Dirty Harry II – Callahan*; 1973; R: Ted Post) vorausgreift.



Abb. 11 *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, Poster; Euro International, 1971

Bald muss er erkennen, dass die Motive der Täter nicht finanzieller Natur sind, sondern die äußerst brutal ausgeführte Raubserie der Terrorisierung der Zivilbevölkerung und der Destabilisierung der Demokratie dient, was einem faschistischen Umsturz den Weg bereiten soll. Caneparo enttarnt als Auftraggeber einen rechtsextremen Verleger¹⁶ und seinen Vorgesetzten im Polizeiapparat. Er erschießt letzteren in einem Akt von Selbstjustiz.

- *Revolver (Die perfekte Erpressung; 1973; R: Sergio Sollima)*: Ein Gefängniswärter (Oliver Reed) wird von vermeintlichen Gangstern gezwungen, an der Befreiung eines Gefangenen (Fabio Testi) mitzuwirken, den er im Anschluss ermorden soll, um seiner Frau das Leben zu retten. Die Erpressung erweist sich als Teil einer politischen Verschwörung, bei der die Polizei als Erfüllungsgehilfe der Regierung und der Ölindustrie agiert. Der zuvor unbescholtene Staatsdiener muss zum Mörder werden. Am Ende steht die völlige Desillusionierung.
- *La polizia chiede aiuto (Der Tod trägt schwarzes Leder; 1974; R: Massimo Dallamano)*: Staatsanwältin Vittoria Stori (Giovanna Ralli) und Polizeiinspektor Valentini (Mario Adorf) ermitteln gegen einen Mädchenhändler, der Minderjährige an hochgestellte Persönlichkeiten vermittelt. Sie müssen in diesem *Giallo-Poliziottesco* nicht nur erfahren, dass Valentinis eigene Tochter zu den Opfern zählt, sondern auch erkennen, dass sie einer von oben („aus Rom“) gedeckten Verschwörung monströsen Ausmaßes auf die Spur gekommen sind. Weitere Ermittlungen werden den beiden untersagt, die Aufklärung wird aus politischen Gründen verhindert.
- *La polizia accusa: il servizio segreto uccide (Der lautlose Killer; 1975; R: Sergio Martino)*: Kommissar Giorgio Solmi (Luc Merenda) ermittelt in einem Mordfall, der ihn auf die Spur eines gescheiterten Staatsstreichs führt, der vertuscht wurde und in den Geheimdienst, Militär sowie Neofaschisten verwickelt sind. Als unliebsamer Zeuge wird er schließlich von den Verschwörern ermordet.
- *La polizia interviene: ordine di uccidere! (1975)*: Der römische Polizeihauptmann Murri (Leonard Mann) versucht, einem Erpresserring auf die Spur zu kommen, der zwei seiner Kollegen ermordet hat. Doch seine Ermittlungen werden aus der Politik sabotiert. Schließlich erkennt Murri, dass die Verbrecher im Auftrag von rechtsextremen Verschwörern agieren, zu denen ein Senator, hochrangige Kirchenmänner und ein neofaschistischer Polizist zählen.

¹⁶Eine Anspielung auf einen der Hintermänner des Piazza-Fontana-Bombenanschlags (Curti 2013, S. 103).

Dass auch vordergründig unpolitische *Poliziotteschi* immer wieder Hinweise auf einen drohenden Putsch, auf rechtsextreme Verschwörer und die organisierte Destabilisierung der Demokratie enthalten, ist bemerkenswert. Der Selbstjustiz-thriller *Il grande racket* (*Racket*; 1976; R: Enzo G. Castellari) z. B. erzählt von Polizeinspektor Palmieri (Fabio Testi), der gegen einen mafiösen Erpresserring in Rom kämpft. Wenn der Anführer den *Racketeers* seine Agenda erklärt, dann fehlt auch hier nicht ein Verweis auf die „Strategie der Spannung“: „People will soon learn they have no defence against the terror we will create. [...] Politicians love chaos: It gives them greater control over their constituents.“ Natürlich muss auch Palmieri am Ende feststellen, dass seine eigenen Vorgesetzten Teil der Bande sind. Alan O’Leary konstatiert vor diesem Hintergrund treffend: „The cop films tended to focus on the ideologies and activities of the far right and on the state’s covert support for neo-fascist aspiration“ (O’Leary 2010, S. 245).

Mitunter funktionieren die Genrefilme dieser Jahre tatsächlich als Musterbeispiele politischer Didaktik. So erzählt Luciano Ercoli in seinem wenig bekannten Noir-*Poliziottesco* *La polizia ha le mani legate* (1975) von dem Mailänder Drogenfahnder Matteo Rolandi (Claudio Cassinelli), der Zeuge eines Bombenanschlags wird. Das Ziel ist ein Hotel, in dem ein internationaler Studentenkongress ausgerichtet wird, die Tat fordert zwölf Tote und zahlreiche Verletzte. Während Oberstaatsanwalt Di Federico (Arthur Kennedy) seine Ermittlungen aufnimmt, ermittelt der misstrauische Kommissar Rolandi auf eigene Faust. Beide Polizisten stöbern nach und nach verschiedene Zeugen auf, schließlich auch die drei Bombenbauer, doch Zeugen und Verdächtige werden jeweils kurz nach ihrer Ergreifung auf helllichter Straße erschossen oder mittels Autobomben getötet. Wer genau die Hintermänner der Bombenbauer und der Auftragsmörder sind – Ercoli suggeriert in surrealen, durch Spiegelungen und extreme Bildkadrierungen verfremdeten Szenen, die in die Handlung eingeschoben sind, dass es ein Konglomerat unterschiedlicher Gruppen aus Politik, Mafia und Geheimdiensten ist – bleibt ebenso wie die politische Zielsetzung des Attentats (Rechts- oder Linksterrorismus) offen. Einziges Ziel der Verschwörer scheint die Destabilisierung der öffentlichen Ordnung und die Erzeugung eines Klimas der Angst zu sein. Ercoli illustriert diese Taktik einerseits mit dem extrem grausamen und in seiner Verheerung en détail gezeigten Bombenanschlag, andererseits durch in die Handlung eingestreute Gespräche von normalen Bürgern, die den Anschlag diskutieren. In einer kleinen, fast ausschließlich akustisch vermittelten Vignette spekulieren Fahrgäste einer Straßenbahn z.B. über die Hintergründe des Bombenanschlags: „Ich denke, das waren Linke“, sagt eine. „Bomben bedeutet immer Faschisten“, widerspricht ein anderer. Der nächste darauf: „Wenn du keinen Täter hast, dann beschuldige einfach die Anarchisten.“ Eine Frau wirft ein: „Wir brauchen eine starke Regierung!“ „Wir hatten eine – 20

Jahre lang“, so der nächste, und dann, eine weitere Frau, die Anspielung an die Mussolini-Jahre aufgreifend: „Im Faschismus hätte es so etwas nicht gegeben!“ So illustriert Ercoli, der als Regisseur und Produzent nahezu exklusiv dem italienischen Formelkino verbunden war, in dem kurzen Dialog anschaulich die Funktion der „Strategie der Spannung“: Die durch die Bomben ausgelöste Angst und Unsicherheit der Bevölkerung führt im öffentlichen Diskurs zum Ruf nach dem starken Staat, zur autoritären Herrschaft, letztlich nach der Wiederkehr des Faschismus. Wie oft im Genre ist der dem Film vorangestellte Hinweis auf die Fiktionalität von Handlung und Figuren offensichtliche Ironie. Ercoli verdeutlicht das durch Verweise auf den Tod von Giuseppe Pinelli, wenn der Staatsanwalt selbstherrlich erklärt: „This time there will be no *suspicious death of a suspect*“. Doch im Folgenden werden alle Verdächtigen nicht nur exekutiert, sondern das letzte Opfer wird sogar wie Pinelli aus einem Fenster in den Tod gestürzt. Wie sehr der Bombenanschlag, der sich in *La polizia ha le mani legate* in dem Mailänder Luxushotel *Parco dei Principe* ereignet, als Evokation des Bombenanschlags auf die Piazza Fontana von 1969 intendiert ist, demonstriert der Regisseur, indem er dokumentarisches Material von der Beisetzung der Opfer der Piazza Fontana in die fiktionalisierte Handlung integriert und sie als Fernsehübertragung in der Nachberichterstattung des innerfilmischen Attentats ausgibt. Am Ende gilt wie auch in den respektablen Adaptionen der Kriminalromane des sizilianischen Kommunisten Leonardo Sciascia, die Damiani, Petri und Rosi vorlegten: „Der Polizei sind die Hände gebunden“ (so der Originaltitel: *La polizia ha le mani legate*) (Abb. 12): Der Staatsanwalt wird ermordet, Rolandis Ermittlungen werden ausgebremst, nichts wird aufgeklärt.

Auffällig ist nicht zuletzt, dass die Filme des Genres in ihrem obsessiven Rückgriff auf die Themen und das Bilderreservoir der *cronaca nera* wieder und wieder Szenen nachstellen, in denen gerade Angestellte, Arbeiter, Familienväter zu Zufallsopfern von Gewaltkriminalität werden. Dies trifft schon auf *Banditi a Milano* zu, der im März 1968, also gerade einmal ein halbes Jahr nach den realen Ereignissen, den von Presse und Fernsehen vielbeachteten Überfall auf die *Banco di Napoli* in Mailand auf die Kinoleinwand brachte, der am 25. September 1967 vier Tote und 22 Verletzte gefordert hatte (Curti 2013, S. 11–13). Der tödlich verlaufende Raubüberfall, den der verbitterte römische Commissario Bertone (Enrico Maria Salerno) in *La polizia ringrazia* (vgl. Abb. 13a–d) mit aller Gewalt aufklären möchte, wirkt wiederum wie eine Nachinszenierung des Todes des Genueser Geldboten Alessandro Floris, eines Zufallsopfers, das am 26. März 1971 bei einem bewaffneten Raubüberfall der linke Terrorgruppe *Gruppo XXII Ottobre* vom Sozius eines Motorrollers erschossen wurde. Die Tat wurde von einem Studenten fotografiert, die in allen Tageszeitungen verbreiteten Bilder



Abb. 12 *La polizia ha le mani legate*, Poster; P. A. C., 1975



Abb. 13 **a** Der Mord an Alessandro Floris, Foto; public domain/it.wikipedia.org 1971/2018; **b** *Quelli della calibro 38*, Poster; P. A. C., 1976; **c**, **d** *La polizia ringrazia*, DVD-Stills; Alive, 2011

lösten ein großes überregionales Echo aus. Für O'Leary (2016, S. 108) gilt der *Poliziottesco* daher als durchaus politisches Populärkino „that articulates the concerns of people in their ordinariness.“

Im *Poliziottesco* sind einander gegenläufige Strategien am Werk. Sicherlich ist Xavier Mendik zuzustimmen, wenn er konstatiert: „The *poliziotteschi* actively seek to shift attention away from left-wing suspects, either revealing a neo-fascist conspiracy to falsely implicate countercultural groups in theft and kidnappings [...], or uncovering female ‚hostages‘ as duplicitous co-conspirators in bank raids“ (Mendik 2015, S. 189). Und doch ist auffällig, dass es in der Regel offenbleibt, ob der gezeigte Terror von rechts oder links kommt. Und selbst ein gemeinhin von Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung als „reaktionär“ gescholtener Selbstjustizthriller wie Castellaris *Il cittadino si ribella* betont innerdiegetisch, dass die Rebellion seines Bürgers nicht „von rechts“ kommt. Vielmehr bezieht Franco Neros Antiheld seine Motivation direkt vom historischen Antifaschismus, wenn er in seiner Wohnung das bei einem Einbruch zerstörte Poster aus dem Partisanenkrieg 1944 mit dem an die Bevölkerung gerichteten Widerstandsappellativ „*Italiani ribellatevi!*“ als Handlungsmaxime versteht.¹⁷

Die Filme entwerfen eine paranoide Welt, die von einem undurchschaubaren Konglomerat aus Politik, Rechtsprechung, Polizei und Geheimdiensten, rechten und linken Terroristen (teils echt, teils unter *false flags* operierend), Kleinkriminellen und organisiertem Verbrechen bestimmt wird. Die Weltsicht des italienischen Polizeifilms folgt den Politthrillern, die Hans Richard Brittnacher (2008, S. 330) als „Genre der Wahl“ von Verschwörungstheoretikern und „filmische Inszenierung der Paranoia“ beschreibt, und bebildert in ihrer ideologischen Widersprüchlichkeit unmittelbar die fundamentale Verwirrung vieler Menschen angesichts der Unübersichtlichkeit der politischen Lage dieser Jahre (Bondanella 2009, S. 455). Damit ist der *Poliziottesco* ein „ideologisch inkohärentes“ Genre (Marlow-Mann 2013, S. 144), in dem nicht selten reaktionäre Cops mit faschistoiden Mitteln für die Demokratie kämpfen; in dem die Institutionen des Staates oft pauschal als korrupt beschrieben werden, zugleich aber keine

¹⁷Es war, wenig verwunderlich, gerade diese Bezugnahme auf die *Resistenza*, die seinerzeit von der Filmkritik als unangemessene Vereinnahmung und Provokation aufgefasst wurde (Bondanella 2009, S. 476). Tatsächlich lässt sich gerade diese in Castellaris Film vollzogene und in dem Motiv gebündelte Transformation vom linken Partisanen zum rechten Vigilanten im Rückblick wie ein Vorausgriff der heute in den Querfrontstrategien der Neuen Rechten praktizierten taktischen Adaption und Umwertung einst linker Aktionsformen, Parolen und Narrative lesen.

Lösung für diesen übergeordneten Konflikt gefunden werden kann; in dem Handeln das einzige Primat ist, jedes Handeln letztlich aber sinnlos erscheint. Schon für die „kritischen“ Polizeifilme von Elio Petri und Damiano Damiani galt, dass „die Stimmung durchgehend pessimistisch und die letztendliche Vergeblichkeit auch der Revolte des Einzelnen ein indirekter Appell [ist], das Problem als gesellschaftliches, nicht als individuell lösbar“ aufzufassen (Seeßlen 1999, S. 379). Dies gilt auch für viele der seriell produzierten B-Polizeifilme, zugleich trifft zu, dass sie wie „die Formeln des kritischen Mafia- und Polizeifilms [...] freilich auch dazu [tendierten], sich von den ursprünglichen Impulsen zu entfernen und eine Mythologie der Lähmung zu erzeugen, die eher nach einem gewalttätigen Gegenschlag als nach gesellschaftlicher Reflexion zu verlangen schien“ (Seeßlen 1999, S. 381).

4 ***Uomini di ferro?* Gewalt und Vigilantismus, monströse und traumatisierte Männlichkeit im italienischen Polizeifilm**

Im April 1968 veröffentlichte der Filmemacher und Autor Pier Paolo Pasolini in der Zeitschrift *Nuovi Argomenti* unter dem Titel *Die KPI an die Jugend* ein polemisches Poem, mit dem er eine überraschende Position einnahm. In Bezug auf die Straßenschlacht, die sich am 1. März 1968 zwischen Studenten und Polizei in dem römischen Bezirk Valle Giulia ereignete und die als Auftakt der militanten Studentenproteste des Umbruchjahres *sessantotto* gilt, schrieb Pasolini an die Studenten gerichtet:

[...] Als ihr euch gestern in Valle Giulia geprügelt habt/mit den Polizisten, / hielt ich es mit den Polizisten! / Weil die Polizisten Söhne von armen Leuten sind. / Sie kommen aus Randzonen, ländlichen oder städtischen. [...] / Und dann seht, wie sie angezogen sind: wie Hanswürste / mit jenem groben Stoff, der nach Truppenverpflegung, / Schreibstube und Volk riecht. Schlimmer als alles natürlich/ist die psychologische Verfassung, auf die sie reduziert sind / (für vierzigtausend Lire im Monat): / kein Lächeln mehr, / keine Freundschaft mehr mit der Welt, / abgesondert, / ausgeschlossen (in einem Ausschluß ohnegleichen); / erniedrigt, weil sie ihr Menschsein verloren haben, / um Polizisten zu sein (gehaßt werden lehrt hassen). / Sie sind zwanzig, in eurem Alter liebe Freunde und Freundinnen. / Gegen die Institution der Polizei sind wir uns selbstverständlich / einig. / [...] Die jungen Polizisten, / die ihr aus heiligem Bantenum (in vornehmer Tradition / des Risorgimento) als Vatersöhnchen verprügelt habt, / gehören zur anderen Gesellschaftsklasse. / In Valle Giulia hat es also gestern ein Stück / Klassenkampf gegeben: und ihr, Freunde, (obwohl im/Recht) wart die Reichen, / während die Polizisten (im / Unrecht) die Armen waren. Ein schöner Sieg also, / der eure! [...] (Pasolini 1979, S. 187 f.)



Abb. 14 *La polizia incrimina la legge assolve*; französisches Aushangfoto; Warner Bros., 1975

Die Parteinahme des Kommunisten Pasolini – für die Polizisten, gegen die Polizei; für die Arbeiterkinder, gegen die Bürgersöhne – bringt indirekt die widersprüchliche Haltung des *Poliziottesco* auf den Punkt, der die Institution Polizei stets ablehnt und seine überharten Polizisten und verzweiferten Aufklärer mit „rechten“ Methoden, widerwillig oder unbewusst, einer „linke“ Sache dienen lässt. Tatsächlich findet sich in Enzo Castellaris *La polizia incrimina la legge assolve* (Abb. 14) ein irritierendes Moment, das wie von Pasolinis Poem inspiriert wirkt. Der Polizist Belli (Franco Nero), der selbst an der Institution Polizei scheitert, will einen flüchtigen Mörder stellen, den er in der Zuflucht inmitten einer Gruppe von Arbeitern gefunden hat. Die Polizei steht den Arbeitern, die einen Betrieb besetzt halten, gegenüber: uniform, behelmt und mit Schutzschilden ausgestattet, aufgereiht vor schwerem Räumwerkzeug. Belli, im Gegensatz zu seinen Kollegen in Zivil, geht festen Schrittes auf die Demonstranten zu, erklärt sein Motiv („Unter euch ist ein Mörder“) und die Reihen (die der Polizei als Gruppe/

Institution verschlossen bleiben) teilen sich für den Polizisten als Individuum. Castellari scheint hier zu insinuieren, dass die streikenden Arbeiter in Belli ihresgleichen, das Arbeiterkind erkennen, und er unterminiert in dieser Szene zugleich die augenscheinlich faschistoide Haltung, die Neros Figur in diesem Film zuvor immer wieder an den Tag legte, wenn er Verdächtige oder scheinbar Unbeteiligte mit Schlägen traktierte.

Bemerkenswert und höchst widersprüchlich ist Castellaris Film aber auch durch seine Inszenierung von verletzlicher Männlichkeit. Abgesehen von der Gewalt, die die Gangster gegen Freundin und Tochter des Genueser Polizeikommissars ausüben, inszeniert der Regisseur vor allem violente Akte gegen Männer. Inszeniert werden diese als exzessive Eruptionen: Männerkörper werden von Kugel geradezu zerfetzt; von Autos frontal gerammt; in die Luft gesprengt (wobei buchstäblich Fetzen fliegen); Körperteile von Motorrädern zermalmt; ein Mann mit Enterhaken zerschlitzt; zwei weitere mit Rasiermesser oder durch Pistolenkugeln kastriert. Immer wieder inszeniert Castellari diese *Spatter*-Gewalt mit den aus Sam Peckinpahs Western bekannten *blood squibs* und verlängert die Agonie des Sterbens in Zeitlupensequenzen.

Nun ist im Genre Gewalt durchaus kein Normbruch, sondern ubiquitär; Alltags geworden (Pause 2014, S. 74). Schon im klassischen Kriminal- und Polizeifilm war sie ein konstitutives Element, die Haltung der Filme zur Gewalt war jedoch reflektiert. Selbst in den harten US-Varianten über neurotische Einzelgänger-Polizisten wie *Where the Sidewalk Ends* (*Faustrecht der Großstadt*; 1950; R: Otto Preminger), *Detective Story* (*Polizeirevier 21*; 1951; R: William Wyler) und *The Big Heat* (*Heißes Eisen*; 1953; R: Fritz Lang) sind die schlimmsten Exzesse den psychotischen Gangstern vorbehalten. Der *Poliziottesco* dagegen feiert in seinen Actionszenen Gewalt und Grenzüberschreitung als vitalistischen Rausch, das *filone* und seine Polizisten-Figuren sind näher am Psycho-Gangsterfilm des späten *Film noir*; an Filmen wie *White Heat* (*Sprung in den Tod*; 1949; R: Raoul Walsh), *Kiss Tomorrow Goodbye* (*Den Morgen wirst du nicht erleben*; 1950; R: Gordon Douglas) oder Robert Aldrichs apokalyptischer Mickey-Spillane-Adaption *Kiss Me Deadly* (*Rattennest*; 1955).

Die Rachefilme, die düsteren *Noir*-Varianten über allgegenwärtige Verschwörungen und die grellen *Pulp*-Stücke des *Poliziottesco* sind zuvorderst Actionfilme und gehen ganz in der Inszenierung von halsbrecherischen Verfolgungsjagden, Schlägereien und Shootouts auf, wobei Darsteller wie Franco Nero, Fabio Testi und Maurizio Merli einen betont körperliches Spiel perfektionierten und ihre Stunts meist selbst ausführten. Diesen Stil der Unmittelbarkeit akzentuieren Regisseure wie Umberto Lenzi und Enzo G. Castellari durch dynamische Handkameraführung und ungewöhnliche Perspektiven – etwa in *Napoli*

violenta, für den die Bilder einer Verfolgungsjagd nicht nur mittels einer auf den Oberschenkel des Motorradbeifahrers montierten Kamera eingefangen, sondern diese in der Montage gegengeschnitten wurden durch mit Guerilla-Methoden ohne Drehgenehmigung eingefangene Reaktionen von Fußgängern, unwissentlich zu Statisten gemacht (Bondanella 2009, S. 469 f.). Solche Gestaltungsmittel unterminieren die dem übergeordneten Genre Kriminalfilm zugrunde liegende Mechanismen: „[Das] epistemologische[s] Modell [des *Poliziottesco*] besteht nicht in der distanzierten Beobachtung und Analyse der Logik des Verbrechens, sondern in einer affektiven, offen verständnislosen Teilnahme an seinen gewalttätigen Dynamiken. [...] Die Verkettungen von Schlägereien, Folterszenen, Einbrüchen, Schusswechseln und insbesondere Verfolgungsjagden [...] gehören dabei nicht einfach einer anderen Genre-Logik an (etwa jener des Action-Films), sondern torpedieren beständig den reflexiven und distanzierten Modus des klassischen Kriminalfilms“ (Pause 2014, S. 75).¹⁸

Das Übermaß an filmischen Exzessen und durch die Protagonisten ausgeübten Gewalt ist gerade in den Selbstjustizvarianten des *Poliziottesco* augenfällig. In den krude-comichaften Maurizio-Merli-Filmen, etwa *Roma a mano armata*, erscheint Gewalt nahezu als einziges Kommunikationsmittel. Zugleich ist bemerkenswert, dass dieser (vonseiten des Polizisten wie der Verbrecher) „nachgerade ins Absurde gesteigerte Rausch der Gewalt“ (Pause 2014, S. 73) im Genre gleichermaßen als grotesk und dysfunktional gezeichnet wird: Die Gewalteruptionen, ihre irritierende Allgegenwart und die (polizeitaktische) Sinnlosigkeit der überzogenen Gegenmaßnahmen lassen die blindwütigen Handlungen als grundsätzlich irrational erscheinen. Am Ende steht in der Regel keine Katharsis, keine Lösung, keine Heilung der gestörten Ordnung. Im Zentrum der Filme steht dabei der Körper, der immer wieder attackiert und gequält wird. Die Erfahrung von Schmerz bestimmt das *filone*: „Beyond its depiction of contemporary social turmoil, another important and driving motif in Italian crime/cop films is that of *pain*. Specifically, inflicting and receiving *physical pain* is central to this cycle as a whole“ (Barry 2004, S. 86; Herv. H. S.).¹⁹

¹⁸Pause (2014, S. 77) bietet drei Lesarten der „übertriebenen Affirmation“ der Gewalt an: als „Ausdruck ästhetischer Anarchie“, als „Symptom eines gesellschaftlichen Verfalls“ oder eben als „Auseinandersetzung des Films mit den eigenen epistemologischen Möglichkeiten, sich auf gesellschaftliche Wirklichkeit zu beziehen“.

¹⁹Neben der auffälligen Häufung von Gewaltszenen, der episodischen Handlung und der Bevorzugung von elaborierten *set-pieces* gegenüber einer „klassischen“ stringenten Narration ist auch dies ein Motiv, das in vorangegangenen *filoni* des italienischen Genrekinos wie *Peptum*, *Western all'italiana* und *Mondo*-Film zu beobachten war und später ins Extrem gesteigert wurde in Formeln wie dem Kannibalen- und Zombiefilm.

Gewalt wird im *filone* dementsprechend immer wieder als traumatisierender Akt inszeniert, illustriert mit dem visuell-akustischen Vokabular des Horrorfilms. So klingt Barrys Beschreibung von *Napoli violenta* eher wie der Bericht aus einem Horrorfanzine, denn eine nüchterne akademische Beschreibung: „*Napoli violenta* [...] really flows with blood – in fact, the violence on display is stunning. For instance, a thug’s head is smashed in with a bowling ball in extreme close-up; a woman’s head is bashed by a moving train; and a crook is impaled under his chin on a fence while trying to escape from marauding cops. [...] Lenzi’s direction is also intended to beat the viewer into submission with whiplash camera spins, close-ups of relentless spine-smashing and merciless head-butting“ (2004, S. 87). Mendik betont in einer ähnlichen Weise die Rolle von Gewaltdarstellung als konstitutiv für das gesamte *filone*: „The cycle emphasized its cult credentials via explicit scenes of torture and sexual violence (from visceral eye-gouging agony for informant ex-cons, to the gang-rape and petrol-scorching of would-be vigilante wives, to gratuitous face melting via Bunsen burners for fraudulent drug mules), extended chase scenes (featuring an ever expanding repertoire of commuter carnage), and histrionic modes of acting performed by some of the cycle’s most iconic male leads“ (2015, S. 180).

Der *Poliziottesco* nimmt dabei eine kontradiktorische Haltung zur Gewalt ein: Das expressive Ausagieren, die mitreißend-rauschhaften Verfolgungsjagden, Schlägereien und Schießereien sind nicht zu haben ohne die ausgedehnten Quälereien, die grotesken Verstümmelungen und die zermürbenden Folderszenen. Das Handeln der Antihelden erscheint zumindest indirekt als Ergebnis von psychischen Dispositionen und Verletzungen. In seinem Poem hatte Pasolini auf die gesellschaftliche Ausgrenzung des Polizisten und seine labile psychologische Verfassung verwiesen („gehaßt werden lehrt hassen“). Tatsächlich ist beispielsweise Neros Polizeikommissar in *La polizia incrimina la legge assolve* eine faszinierende Darstellung psychischer Deformationen, von hysterischer und traumatisierter Männlichkeit mit den Mitteln des Genrekinos, die weit von den versteinerten Polizisten des US-Kinos entfernt ist. In diesem Schlüsselfilm des Genres, der mit einem Einspiel von mehr als 1,6 Mrd. Lire zu einem enormen Publikumserfolg wurde (Curti 2013, S. 85), ist der Polizist alles andere als ein ruhender Pol; keinesfalls der *cool killer*, als den z. B. Don Siegel Clint Eastwoods *Dirty Harry* inszenierte. Vielmehr erweist sich Neros Belli selbst in den Gesprächen mit Angehörigen, Vorgesetzten und Untergebenen als einziges Nervenbündel. Nahe der Hysterie bricht sich immer wieder seine Empörung Bahn, Mienenspiel und Körpersprache entgleisen ihm, jedes Gespräch gerät zum Disput. Wenn Belli seine Tochter wiedertrifft, rennt er schreiend auf sie zu. Immer ist da ein *Zuviel* an körperlichem Ausdruck und emotionaler Interaktion, das ähnlich wie Bellis unvermittelte gewalttätige Übergriffe auf Verdächtige

und Gangster einen Kontrollverlust und eine emotionale Instabilität des Protagonisten nahelegt. Einmal wirft sein väterlicher Vorgesetzter (James Whitmore) ihm sogar vor, „wie ein Kind“ zu agieren. Und tatsächlich ist dieser Polizeikommissar „als persönlich involvierter Einzelkämpfer“ (Pause 2014, S. 72) renitent gegenüber Logik und Taktik, unbelehrbar und aufbrausend, ständig agitiert und ungeduldig. Panik hat den naiven, äußerlich bourgeoisen, im Habitus jedoch proletarischen Polizisten erfasst, der am Ende dieser Entwicklungsgeschichte Frau, Tochter und zwei Vatersurrogate verloren haben wird (den Vorgesetzten ebenso wie den von Fernando Rey gespielten Gentleman-Gangsterboss). Wie in den *male melodramas* von Robert Aldrich sieht man Belli immer wieder weinen, wechselt in seine Innenwahrnehmung, etwa wenn nach dem Tod von Frau und Tochter in einer Montagesequenz ein Abschied am Bahnhof mit der (zeitlich früher gelegenen) Abreise der Tochter parallelisiert wird. Wiederkehrende Zeitlupenszenen re-inszenieren den traumatischen Tod der Tochter und brechen unvermittelt ins Erleben des Protagonisten ein (vgl. Abb. 15a–c). In der letzten Szene wechselt Castellari gänzlich ins Irrationale: Ein Schuss ist auf der Tonspur zu hören, scheint den zusammenzuckenden Belli zu treffen. In einer kurzen Montagesequenz zieht sein Leben an ihm vorbei, einen Moment später jedoch steht er wieder äußerlich unverletzt an den Docks.²⁰

In seiner Episodenhaftigkeit und der oft irrationalen Logik der Handlung bedient sich *La polizia incrimina la legge assolve* des traumatischen Vokabulars des Kinos: Auffällige Leerstellen oder „quick flashes – rapid cuts, odd angles, lots of movement; or perhaps as a fully formed flashback, sometimes of an uncertain origin“, bestimmen diesen Film, in dem sich wie in den Traumaerzählungen des US-Noir-Western einzelne Schlüsselbilder geradezu zwanghaft wiederholen: „catastrophic events in a subjective style marked by nonlinearity, repetition, emotional affect, metonymic symbolism“ (Walker 2001, S. 220, 225). Dabei findet Castellari zu einer filmischen Entsprechung der in der Psychoanalyse gängigen Definitionen von Trauma, das Freud als ein „dämonische[r] Zug [im] [...] Erleben“ gilt, der von der „Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen“ herrührt (Freud 2000a, S. 231, 239) und das Laplanche und Pontalis (1992, S. 513) wie folgt beschreiben: „Ökonomisch ausgedrückt, ist das Trauma gekennzeichnet durch ein Anfluten von Reizen, die im Vergleich mit der Toleranz des Subjekts und seiner Fähigkeit, diese Reize psychisch zu bemeistern und zu bearbeiten, exzessiv sind.“ Die ausgestellten gewalttätigen Exzesse und der Einsatz filmischer Mittel, darunter die nervös-dynamische Handkamera,

²⁰Wie die Besetzung Fernando Reys und die Marseille-Szenen des Films auch dies eine Hommage an *French Connection*.



Abb. 15 a, b, c Gewalt, Abscheu und Trauer in *La polizia incrimina la legge assolve*; DVD-Still; DNA SRL, 2008

Flashbacks und Flashforwards, Zeitlupenszenen und Zooms, die den filmischen Raum geradezu zersetzen, die Spiegelungen, die Assoziationslogik und das Amalgamieren einzelner Sequenzen, sind in *La polizia incrimina la legge assolve* nicht Selbstzweck, sondern eine Veräußerlichung der inhärenten Logik des Traumas mit irrealen Gestaltungsmitteln, Signa eines traumatischen Films *an sich*.

In *Castellaris Il cittadino si ribella* gelangt die Tendenz des *Poliziottesco* zur Traumaerzählung zu ihrem Höhepunkt. Im September 1974 uraufgeführt – und damit in Italien noch vor Michael Winners *Death Wish*, der oft fälschlich als Vorbild angegeben wird (etwa von Bondanella 2009, S. 474) – erzählt der Regisseur abermals mit Franco Nero in der Hauptrolle eine ungemein erfolgreiche Vigilante-Geschichte (das inneritalienische Einspiel übertraf mit 1,7 Mrd. Lire den Vorgänger noch; Curti 2013, S. 122). Diesmal bewirken die Erniedrigung und das Trauma, welche der von Nero gespielte Ingenieur Carlo Antonelli bei einer Geiselnahme während eines Banküberfalls erlebt, ganz unmittelbar eine fundamentale Erschütterung seiner Männlichkeit. Nach der Tat entfremdet er sich zunehmend von seiner Frau, er versucht sich in die Welt der Verbrecher einzuschleichen, wo er wieder und wieder verspottet und körperlich misshandelt wird. Als er schließlich seine Peiniger wiedertrifft, wird er abermals zusammengeschlagen; eine Sequenz die Castellari durch Zeitlupeneinstellungen zerdehnt (Mendik 2015, S. 198–200). Geradezu zwanghaft wiederholt Antonelli so seine Demütigung, und wenn er im letzten Akt endlich seine Rache vollziehen kann, kommt bei dem Blutbad ein Unschuldiger zu Tode.

Auch in den *Western all'italiana* wurden die Antihelden verstümmelt und gequält, doch ihr Märtyrertum ließ sie schlussendlich nur umso glorreicher triumphieren. Im *Poliziottesco* ist Neros rebellierender Bürger als Vigilant ein Versager; aller Gewalt zum Trotz bleibt er der verletzte-verletzliche Mann, sein Scheitern oder sein Tod beschließen den Film. In *Il grande racket*, Castellaris drittem *Poliziottesco*, wird die Trauma-Erzählung des „damaged male avenger“ (Mendik 2015, S. 202) sogar multipliziert, indem nicht nur ein von Fabio Testi gespielter Polizist auf Racheefeldzug geschickt wird, der zuvor symbolisch kastriert wurde, sondern mit ihm sechs weitere, durch Gewalterfahrungen traumatisierte Männer. Auffällig dabei erscheint die Nähe des hysterischen Nero-Vigilanten und seiner zahlreichen Nachfolger im Genre zu Tomás Miliáns Gangsterfiguren, die Mendik (2015, S. 196, 198) als „feminised and hysterical“, „grotesque and histrionic excess“ oder „chaotic bodily performance“ beschreibt.²¹ Es sind Spiegelbild und Ergänzung – zwei Seiten hysterisierter, letztlich Amok laufender Männlichkeit,

²¹Dabei gilt für Mendik selbst in Bezug auf den virilen Maurizio-Merli-Polizisten, der oft mit geradezu effeminierten oder körperlich deformierten Gegnern konfrontiert wird: „his image of potency was only ever *relational*, rather than *resolute*“ (Mendik 2015, S. 194; Herv. i. O.).

die sich im Fall der Nero-Figuren entweder gegen die Unterwelt wendet oder sich wie Miliáns Buckliger in *La banda del gobbo* hasserfüllt gegen die bürgerliche Norm richtet, wenn der verspottete Mann auf der Tanzfläche eines Privatclubs mit einer MP im Anschlag die „Reichen und Schönen“ terrorisiert.²²

Das offensichtliche Vorbild für Franco Neros Polizeikommissar in *La polizia incrimina la legge assolve* ist der für seine harten Methoden bekannte Polizeikommissar Luigi Calabresi (Shaw 2012, S. 11); ebenjener Beamte, der einst Giuseppe Pinelli verhört hatte, bevor dieser in den Tod stürzte. Nach dem Tod Pinellis wurde Calabresi zur Hassfigur und schließlich am 17. Mai 1972 von einem Unbekannten durch zwei Schüsse vor seinem Haus exekutiert. In der linken Presse für Pinellis Tod verantwortlich gemacht und zum Symbol exzessiver Polizeigewalt stilisiert, wurde das Bild Calabresis nach seinem Tod umgewertet; ein Prozess, der in der postumen Verleihung der Goldmedaille der Italienischen Republik für zivile Tapferkeit und der Einleitung des Seligsprechungsprozesses durch die Katholische Kirche gipfelte. Im Genre des Polizeifilms wurde die öffentliche Persona Calabresis zur (unausgesprochenen) Vorlage zahlreicher überharter Polizisten: „Calabresi somehow became the symbol of a country’s guilty conscience. And his murder was set to be reenacted again and again: the tough cops in Italian *poliziotteschi* usually die in the end, often shot in the back in the middle of the street, at the point where everyone is ready for the end credits to start. It is as if the film industry had caught a common sense of guilt, and wanted to balance the accounts“ (Curti 2007).

Der Gedanke, die *Poliziotteschi* der Ära als eine Art Trauerarbeit zu lesen, lässt sich mit einem interessanten Gedanken von Alan O’Leary weiterführen. O’Leary schlägt in seinem über Einzelfilmanalysen hinausgehenden Ansatz eine Gesamtschau des *filone* vor, die die genretypischen Aspekte herausarbeitet und dabei die Rezipientenebene berücksichtigt; Vektoren wie Genreerwartung, Genrevergnügen und Genrevariation: „[The *poliziottesco* demonstrates] the quasi-seriality of genre cycles, in which films must obey an ‚injunction to minimal difference‘: they must recapitulate the pleasures provided in earlier films of the

²²Der Genderbezug schon daher auch naheliegend, da die 70er Jahre eine Vielzahl von Erschütterungen der traditionellen Geschlechterbilder in Italien initiierten, wobei das Aufkommen des Feminismus, die Legalisierung von Scheidung und Abtreibung die offensichtlichsten Anzeiger waren (O’Leary 2016, S. 254). Angesichts der geradezu verzweifelten Demonstrationen von Hypermaskulinität im *Poliziottesco*, dem Zusammenspiel von männlicher Maskerade und Traumaerzählung, der auffälligen Betonung von „sexueller Abweichung“ im *filone* und dem Konnex von Gewalt und Körperpolitik, identifiziert Mendik im *Poliziottesco* eine „uneasy fusion of social and psychic tensions“ (Mendik 2015, S. 203).

cycle even as they are obliged to be different enough to distinguish themselves as product. This condition of quasi-seriality equips (even obliges) *filone* cinema to acquit something like a ritual function, in which beliefs and values are articulated, challenged or reiterated, and engagement with social conditions occurs in something like ceremonial fashion“ (O’Leary 2016, S. 111). Angesichts der Serialisierung als Produktionsmodus erscheint der Verweis des Autors auf eine psychologische Funktion des *filone*, angelehnt an Freuds Theorien zum Wiederholungszwang und des Konzepts des „Durcharbeitens“ (Freud 2000b), durchaus plausibel: „I consider the films in terms of the kind of elaboration, or ‚working through‘ [Durcharbeiten, H.S.], the *poliziottesco* performs on behalf of its audiences. ‚Working through‘ is the Freudian metaphor adopted by John Ellis in his work on the role of television in contemporary society. For Ellis, our sense of ‚impotent witness‘ before traumatic events is elaborated and tackled (worked through) by the exhaustive and repetitive nature of television news reporting working in tandem with serial genres like soap opera, the plots of which tend to feature issues and concerns drawn from the contemporary public sphere. [...] As a quasi-serial form, the *poliziottesco* performed a similar function“ (O’Leary 2016, S. 110).²³

Zu dieser Serial-Funktion tragen neben den eigentlichen Fortsetzungsserien der Formel auch die in zahlreichen Filmen in oft ähnlichen (Haupt- und Neben-) Rollen eingesetzten Schauspieler bei, die obligatorischen Standardszenen wie die Autoverfolgungsjagd, der Einsatz der gleichen Filmmusik mitunter in verschiedenen Filmen, die Tendenz zum „offenen Ende“ sowie das Recycling von in vorangegangenen Filmen verwendeten Stunt-Szenen, wobei etwa Material der spektakulären Verfolgungsjagd im Finale von *Milano trema: la polizia vuole giustizia* zu Beginn von *Milano odia: la polizia non può sparare* zum Einsatz kommt und ebenfalls in *Roma a mano armata* Verwendung findet (Shaw 2012, S. 33–36). Sogar die Namen der Polizeikommissare gleichen sich in den erfolgreichsten Varianten des Genres: Franco Nero spielt in *Il giorno della civetta* (*Don*

²³Auch Pause würdigt den *Poliziottesco* als serielle Traumaerzählung, präferiert jedoch eine Interpretation des *filone* vor dem Hintergrund der historischen Medienumbruchssituation und dem Aufstieg des Fernsehens als Reaktion und Symptom „einer sich radikal verändernden Medienlandschaft [...], in welcher gerade die epistemologischen Funktionen des Kinos problematisch werden“ (2014, S. 65). Mehr noch: Durch die dem *filone* von Anfang an inhärenten Verweise auf die in Zeitungsberichterstattung, Fernsehen und Kino reproduzierte Gewalt machen die Filme „die eigene Verflechtung des medialen Systems mit der Gesellschaft jederzeit kenntlich“ und „stellen sich [...] gewissermaßen selbst als Symptome gesellschaftlicher Entwicklungen aus“ (Pause 2014, S. 76).

Mariano weiß von nichts; 1968; R: Damiano Damiani) den Commissario Bellodi, in *Un detective (Die Klette*; 1969; R: Romolo Guerrieri) sowie *La polizia incrimina la legge assolve* (1973) heißen seine Figuren dann Belli, bevor Maurizio Merli den Staffelnab aufnimmt und in drei Filmen als Commissario Betti auftritt (*Roma violenta*, 1975; *Napoli violenta*, 1976; *Italia a mano armata*, 1976).

Wenn der *Poliziottesco* einen besonderen Akzent auf Traumata und die Verletzlichkeit des männlichen Körpers legt und diese Motive an die besondere zeit-historischen Gegebenheiten koppelt – die *anni di piombo* und die politische und mafiöse Gewalt dieser Jahre – dann erfüllt das *filone* im Rückblick die Funktion einer kollektiven Traumaerzählung, rituell ausagiert am Körper des Polizisten: „The tough cop, in his virility and vigour, is a fantasy projection of the spectator even as he is compromised by his honesty and essential purity – in this context a kind of naivety from which the spectator can take comfort by not sharing. Through his martyrdom the cop has witnessed the criminality, degradation, but also the vitality, of contemporary Italy on our behalf (the word ‚martyr‘ comes from the Greek for ‚witness‘)“ (O’Leary 2016, S. 112 f.).

Gerade die Distanzlosigkeit des Genres ermöglicht dabei eine „gebrochene Form der Referenzialität“, die Filme bilden die traumatischen Gewaltakte der italienischen Gegenwart „nicht [ab], analysieren oder reflektieren, sondern [versuchen,] deren traumatische Wucht [...] in Form gleichzeitig wirklichkeitsnaher und artifizierlicher Erzählungen so wirkungsvoll wie möglich zu reproduzieren“ (Pause 2014, S. 74). Das Ziel ist daher weniger, eine politische Botschaft zu formulieren, sondern vielmehr, ein emotionales (Mit-)Erleben im Kino zu ermöglichen, eine Art Affekt kino zu gestalten: „[the] sophisticated use of cinema’s expressive potential in order to create an immersive and emotive experience“ (Marlow-Mann (2013, S. 135).

Es steht außer Frage, dass die angeführten Filme in erster Linie als spektakuläre Unterhaltung im Rahmen des Populärkinos intendiert waren. Die auffällige Einarbeitung der zeitgenössischen politischen Gewalt, von fundamentalen Zweifel am Staat und der Gesellschaft selbst, an der Rolle von Institutionen und die auffälligen Bilderserien von gewaltsam attackierter Männlichkeit weisen das Genre jedoch als mehr als reinen Eskapismus aus: „Arguably, the *poliziesco* formula has been revealed to be an epistemological mode, in that its formal elements, performance styles and habits of plotment form an instrument for processing inchoate events and circumstances. The question of whether that instrument merely configures its histories in circumscribed, clichéd ways is one, I think, that cannot be answered in the abstract but only in relation to individual films“ (O’Leary 2010, S. 255).



Abb. 16 Gian Maria Volonté in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Ausgangsfoto; EIA, 1970

5 **All Cops Are Bastards: Endpunkte und Erneuerung des Polziottesco**

Zu der besonderen Qualität des italienischen Genrekinos zählt seine Ungleichzeitigkeit. Noch bevor das Genre zur Blüte kam, hatten einige Regisseure den *Polziottesco* bereits gründlich ad absurdum geführt. Schon 1970, mit Elio Petris *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (*Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger*) (Abb. 16), hatte das Kino die neurotisch-psychotische Persona des italienischen Film-Polizisten, die Verquickung von Politik und Gewalt, Institutionenkritik und Genreerneuerung an einen Endpunkt gebracht. Petri inszeniert zu Beginn der Genrewelle eine Inversion seiner Dramaturgie: Der Polizist selbst ist hier der Mörder, er begeht die Tat schon in der Exposition des Films, legt am Tatort Spuren und Indizien seiner Täterschaft und schüchtert im Folgenden unter den Augen seiner Vorgesetzten und Untergebenen Zeugen ein, wobei seine Kollegen Zeichen seiner Schuld routiniert ignorieren, Spuren verwischen und linke Studenten und Anarchisten drangsalieren („die üblichen Verdächtigen“, wie es in Petris galliger Farce heißt).

Petris Film gibt die Motivik des Polizeifilms vor und zitiert die *Murder Mysteries* des *Giallo*: mit traumartigen Sequenzen, elaborierten Mord-*set-pieces* und

Flashback-Szenen, die zurück in die „perverse“ sadomasochistische Beziehung von Opfer und Täter führen, dem Vordergrundseinsatz von Ennio Morricones bemerkenswert exzentrischem Score und der intradiegetischen Betonung von Fotografie, Fernsehen und Massenmedien. Doch ein zu lösendes Mysterium gibt es nicht. Wenn im italienischen Polizeifilm der Ermittler stets durch die Strukturen gefesselt und ausgebremst wird, dann treibt Petri diesen Aspekt auf die Spitze: „Die kriminologische Recherche steht hier im Mittelpunkt der Handlung, doch verliert sich die Objektivität der Indizien und Spuren, auf welche sie sich gründet, regelrecht in den Machtstrukturen des Systems“ (Pause 2014, S. 67).

Der von Gian Maria Volonté gespielte namenlose *dottore*, ein kürzlich zum Leiter des Staatsschutzes beförderter Polizeinspektor aus Rom, dessen Verirrungen Petris Film exklusiv folgt und der Gegenstand der filmischen Ermittlung ist, wird als zwischen sexuellen Minderwertigkeitskomplexen und aggressivem Dominanzgehabe, Verzweiflung und Hybris changierender Neurotiker gezeichnet; ein autoritärer Charakter, als solcher eine frühe Variation der Luigi Calabresi nachempfundenen Polizistenfiguren, seiner Rhetorik nach zunächst scheinbar ein Faschist, doch, viel eher noch, ein an Bertoluccis *Il Conformista* (*Der große Irrtum*; 1970) erinnernder Mitläufer, wobei die Attacke auf das Genre insbesondere durch das expressiv-deklamatorische Spiel Volontés stärker zur Farce verschoben ist. Der *dottore* verfolgt einerseits ein gewagtes – im Kern fast schon aufklärerisches – soziales Experiment, wenn er beweisen möchte, dass er „über jeden Verdacht erhaben ist“ und seine Institution offen herausfordert; zugleich durchläuft er im Lauf des Films eine voranschreitende Regression bis hin zum Infantilismus. Als er schlussendlich den Vorgesetzten sein Geständnis aufnötigt, das Offensichtliche offenbart, zwingen diese ihn zu widerrufen – was Petri in einer Traumsequenz zeigt, die in einem paradoxen „Geständnis der Unschuld“ gipfelt, worauf die Sequenz von Neuem beginnt, um sich nun in der Realität zu wiederholen. Ein Zitat aus Kafkas *Der Prozess* (1925) beschließt die filmische Negation des Genres: „Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano“ („Wie er uns auch erscheinen mag, ist er doch ein Diener des Gesetzes, also zum Gesetz gehörig, also dem menschlichen Urteil entrückt“). *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, der trotz seiner formalen Nähe zum Kunstfilm großen Einfluss auf die *B-Poliziotteschi* hatte, wurde im Februar 1970 in Mailand uraufgeführt, in einem Kino unweit des Ortes, an dem sich im Dezember 1969 der Bombenanschlag auf der Piazza Fontana ereignete und in der Stadt, in der Giuseppe Pinelli während des Polizeiverhörs durch Luigi Calabresi starb. Die Toten, die Täter und die Opfer der Piazza Fontana geistern durch das Genre, von Anfang an.

Das *filone* lebte auch nach seinem kommerziellen Tod an den Kinokassen weiter. Mit der großen Kinokrise Italiens Ende der 1970er Jahren wanderte der Polizei- und Gangsterfilm ins Fernsehen: Mit *La piovra* (*Allein gegen die Mafia*; 1984–1997) wurden die Mafiafilme Damiano Damians einem Medientransfer in die Form der (TV-)Serie unterzogen; Romolo Guerrini setzte mit dem Fernsehfilm *Due vite, un destino* (*Krieg der Bosse*; 1993) den harten Polizeifilm abermals mit Fabio Testi in der Hauptrolle im Fernsehen in Szene (Seeblen 1999, S. 382–385); Michele Soavi wechselt heute zwischen Kino und TV und widmete sich in der Miniserie *Uno Bianca* (TV; 2001) den Verbindungen von Polizei und Verbrechen, einer Grenze, die mit dem zynischen Noir-Thriller *Arrivederci amore, ciao* (*Eiskalt*; 2006) und der TV-Serie *Rocco Schiavone* (2016ff.) weiter verwischt.

Es ist vor allem Stefano Sollima, der Sohn des Italowestern- und *Poliziottesco*-Veteranen Sergio Sollima, der das *filone* mit Polizei- und Mafiaserien wie *La squadra* (TV; 2003–2007), *Romanzo criminale – La serie* (*Romanzo Criminale – Der Pate von Rom*; TV; 2008–2010) und *Gomorra: La serie* (*Gomorra – Die Serie*; TV; 2014ff.) im Geist der „Qualitätsserie“ in Italien neu erfindet. Mit seinem Kinodebüt *ACAB – All Cops Are Bastards* (2012) erlebte der *Poliziottesco* auch im Kino Erneuerung, Resümee und Negation gleichermaßen (siehe Abb. 17).



Abb. 17 *ACAB – All Cops Are Bastards*, Poster; 01 Distribution, 2012

ACAB erzählt von einer Einheit der römischen Bereitschaftspolizei, die gegen Fußball-Ultras und Streikende ebenso zum Einsatz kommt wie bei der Entmietung von Sozialbauten. Korpsgeist, männerbündlerische Strukturen, exzessive Gewalt, Rassismus und offene Sympathie für Neonazismus machen aus der Elite-truppe eine hermetisch geschlossene Einheit, deren Agieren und Reagieren Sollima ohne Wertung mit fast ethnografischem Blick folgt. Auch hier fehlen, wie im *Poliziottesco* der 70er Jahre, nicht die Bezüge auf reale politische Skandale, wenn wir Polizisten folgen, die an dem extrem brutalen Einsatz an der Diaz-Schule während der G8-Protteste in Genua 2001 beteiligt waren – einem der größten Polizeiskandale in der jüngeren italienischen Geschichte. Die Nähe zu den höchst ambivalenten Protagonisten, der Akzent auf mitreißend inszenierten Actionszenen statt psychologischer Introversion und die dargestellte Selbstjustiz brachte Sollima den Vorwurf ein, eine Apologie des Sadismus und Vigilantentums (Weissberg 2012), gar einen „Flirt mit dem Faschismus“ (Yvernault 2012) zu inszenieren. Als nihilistische Bestandsaufnahme einer italienischen Gegenwart, die in den Neofaschismus abzustürzen droht, ist *ACAB* jedoch weniger eine Apotheose der Polizeigewalt, sondern die Summe des Genres und legitimer Erbe der besten *Poliziotteschi* der 70er Jahre. Dass der erste Satz des Films, der Stadion-gesang „Celerino, figlio di puttana!“ („Drecksbulle, Sohn einer Hure“), von einem Polizisten gesungen wird, stellt Irritation, Kontradiktion und Widerspruch konsequent und genregemäß der Handlung voran.

Auch *Suburra* (2015), Sollimas drei Jahre später uraufgeführter Gangsterthriller über die *Mafia Capitale* und die Verstrickung von Gangstertum, Politik und Kirche im Rom der 2010er Jahre, wirkt wie eine zeitgemäße Wiederbelebung der *noir gangsteristici*, die Fernando Di Leo in den 1970er Jahren inszeniert hatte: Im Mittelpunkt stehen die großen und kleinen Gangster, skrupellose Außenseiter und gierige Emporkömmlinge, das Milieu und seine Profiteure, wie schon in *Gomorra: La serie* nicht aber die Polizisten und Ermittlungsbehörden, die allenfalls an den Rändern der Erzählung auftreten.

Der Bürger rebellierte – in Uniform und in Zivil, im Kino der 1970er Jahre, ausgeführt von linken wie rechten, einfühlsamen wie überharten Polizisten, Staatsanwälten und Gangstern, die stellvertretend die fundamentale Verunsicherung der Gesellschaft ausagierten, indem sie auf der Leinwand zu den Waffen griffen und sich in einen Kampf stürzten, den sie nicht gewinnen konnten. In ihrem verzweifelten Agieren und letztendlichen Scheitern fand der Wunsch zur Aufklärung und zur Zerschlagung der herrschenden Ordnung ebenso seinen Ausdruck wie die tief greifende Skepsis der italienischen Gesellschaft. Das affekt-gesteuerte Populärkino, das weniger einer übergeordneten Gesellschaftsanalyse folgt und keine Thesenfilme hervorbringt, sondern mittels Emotionen direkt mit

seinem Publikum kommuniziert, bot dafür die geeigneten, oft widersprüchlichen und ideologisch uneindeutigen Formeln.

War hier eine Variante des heute vielfach beklagten Populismus *avant la lettre* zu beobachten? Und wenn ja: Kam dieser Populismus von rechts oder von links? War das *filone* näher an der MSI, eine Art filmischer Vorläufer von *Lega Nord* und *5 Stelle*, oder entsprach es doch eher dem linken Zeitgeist? Ja und nein. Als filmische Veräußerlichung (und filmindustrielle Ausbeutung) vor allem der Ängste der zeitgenössischen Bevölkerung suchte das Genrekino dessen Emotionen abzubilden, zu bedienen, zu kritisieren – mitunter in demselben Film alles zugleich. Das lässt den *Poliziottesco* im Rückblick als Serie von faszinierenden Zeitbildern erscheinen, die sich eindeutigen ideologischen Lesarten verweigern. *Italia odia*, Italien zu hassen, davon erzählt der *Poliziottesco* – und zugleich lehrt er, Italiens Genrekino in seiner ganzen Widersprüchlichkeit zu lieben.

Literatur

- Barry, Christopher. 2004. Violent Justice: Italian Crime/Cop Films of the 1970s. In *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, hrsg. Ernest Mathijs und Xavier Mendik, 77–89. London und New York: Wallflower.
- Baschiera, Stefano, und Russ Hunter. 2016. (Hrsg.). *Italian Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bini, Andrea. 2015. *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*. New York: Palgrave Macmillan.
- Blake, Matt. 2016. *In the Name of the Law. Italian Crime Films from 1945 to 1969*. Hamsey Crescent, Lewes, ESX: TheWildEye Press.
- Bondanella, Peter. 2009. *A History of Italian Cinema*. New York: Continuum.
- Bondanella, Peter. 2014. (Hrsg.). *The Italian Cinema Book*. London: BFI/Palgrave Macmillan.
- Brittnacher, Hans Richard. 2008. Schmutzige Hände über der Stadt – Wie Filme erzählen, was alle verschweigen. Der Politthriller bei Francesco Rosi, Damiano Damiani und Pasquale Squitieri. In Koebner und Schenk 2008, a. a. O., S. 330–343.
- Brunetta, Gian Piero. 2009. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton, OX: Princeton University Press.
- Brütting, Richard. 1997. (Hrsg.). *Italien-Lexikon. Schlüsselbegriffe zu Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Justiz, Gesundheitswesen, Verkehr, Presse, Rundfunk, Kultur und Bildungseinrichtungen*. Berlin: ESV 1997.
- Castellari, Enzo G. 2015. Foreword. In Mendik 2015, a. a. O., S. xii–xiv.
- Cholewa, Michael, und Karsten Thureau. 2008. *Der Terror führt Regie. Der italienische Gangster- und Polizeifilm 1968-1982*. Hille: MPW.
- Cornelius, Michael G. 2011. (Hrsg.). *Of Muscles and Men. Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson, NC und London: McFarland.
- Curti, Roberto. 2007. File Under Fire: A Brief History of Italian Crime Films. *Offscreen* 11 (11). http://offscreen.com/view/file_under_fire [Zugegriffen: 26.10.2017].

- Curti, Roberto. 2013. *Italian Crime Filmography, 1968–1980*. Jefferson, NC: McFarland.
- Curti, Roberto. 2015. *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*. Jefferson, NC: McFarland.
- Diak, Nicholas. 2014. Permission to Kill: Exploring Italy's 1960s Eurospy Phenomenon, Impact and Legacy. In *James Bond and Popular Culture: Essays on the Influence of the Fictional Superspy*, hrsg. Michele Brittany, 32–46. Jefferson, NC: McFarland.
- Fisher, Austin. 2014. *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. London und New York: I.B. Tauris.
- Fisher, Austin. 2017. (Hrsg.). *Spaghetti Westerns at the Crossroads: Studies in Relocation, Transition and Appropriation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Forgacs, David. 2008. Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er-Jahren. In Koebner und Schenk 2008, a. a. O., S. 21–38.
- Fourcart, Florent. 2012. *Le Péplum italien (1946–1966): Grandeur et décadence d'une antiquité populaire*. Paris: IMHO.
- Freud, Sigmund. 2000a. *Psychologie des Unbewußten*. Fischer: Frankfurt a. M.
- Freud, Sigmund. 2000b. *Schriften zur Behandlungstechnik*. Fischer: Frankfurt a. M.
- Gilcher-Holtey, Ingrid. 2001. *Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA*. München: Beck 2001.
- Giusti, Marco. 2010. *007 all'italiana*. Roma: Isbn Edizioni.
- Goodall, Mark. 2006. *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*. London: Headpress.
- Hughes, Howard. 2011. *Cinema Italiano. The Complete Guide From Classics to Cult*. London und New York: I.B. Tauris.
- Koebner, Thomas, und Irmbert Schenk. 2008. (Hrsg.) *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: edition text+kritik.
- Koven, Mikel J. 2006. *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham, MD und Oxford: Scarecrow Press.
- Lanzoni, Rémi Fourmier. 2009. *Comedy Italian Style: The Golden Age of Italian Film Comedies*. New York und London: Continuum.
- Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis. 1992. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Marlow-Mann, Alex. 2013. Strategies of Tension: Towards a Reinterpretation of Enzo G. Castellari's *The Big Racket* and the Italian Crime Film. In *Popular Italian Cinema*, hrsg. Louis Bayman und Sergio Rigoletto, 133–146. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Marrone, Gaetana. 2014. The Political Film. In Bondanella 2014, a. a. O., S. 195–202.
- Mendik, Xavier. 2015. *Bodies of Desire and Bodies in Distress. The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970–1985*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- O'Leary, Alan. 2010. Italian cinema and the ‚anni di piombo‘. In *Journal of European Studies* 3 (40): 243–257.
- O'Leary, Alan. 2016. Political/Popular Cinema. In *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, hrsg. Giancarlo Lombardi und Christian Uva, 107–117. Oxford et al.: Peter Lang.
- Pasolini, Pier Paolo. 1979. *Ketzereferenzen – „Empirismo eretico“, Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. München: Hanser Verlag.
- Pause, Johannes. 2014. Epistemologie der Gewalt: Der italienische Polizeifilm. *montage AV* 1 (23): 63–79.
- Ritzer, Ivo. 2012. (Hrsg.). *Polar: Französischer Kriminalfilm*. Mainz: Bender.

- Scheinpflug, Peter. 2014. *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld: Transcript.
- Seeßlen, Georg. 1998. *Detektive. Mord im Kino*. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg. 1999. *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*. Marburg: Schüren.
- Shaw, Nick. 2012. *Cronaca Noir: The Circulation and Production of Italian Crime Films in Québec in the 1970s*. Ottawa, ON: Carleton University [= Thesis/Master of Arts].
- Silj, Alessandro. 1998. *Verbrechen, Politik, Demokratie in Italien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Steinwender, Harald. 2012. *Sergio Leone – Es war einmal in Europa*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Thrower, Stephen. 1999. *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*. Godalming: FAB Press.
- Uva, Christian. 2013. Appunti per una definizione del (nuovo) cinema politico. *The Italianist* 2 (33): 240–320.
- Walker, Janet. 2001. Captive Images in the Traumatic Western. *The Searchers, Pursued, Once Upon a Time in the West, and Lone Star*. In *Westerns. Films Through History*, hrsg. Janet Walker, 219–251. New York und London: Routledge.
- Weissberg, Jay. 2012. *ACAB: All Cops Are Bastards*. <https://variety.com/2012/film/reviews/acab-all-cops-are-bastards-1117947155/> [Zugegriffen: 13.10.2018].
- Wood, Mary P. 2005. *Italian Cinema*. Oxford und New York: Berg.
- Wulff, Hans Jürgen et al. 2014. Editorial. Von Zyklen, Reihen, Serien: Kleine Genres und ihre Verwandten. *montage AV* 1 (23): 4–10.
- Yvernault, Manuel. 2012. *A.C.A.B (All Cops Are Bastards)*. <http://www.cinealliance.fr/critique/acab-all-cops-are-bastards> [Zugegriffen: 13.10.2018].

Teil III
Gender und Race



Blockbusterkino gegen den Strich gelesen: Queering *Fantastic Beasts and Where to Find Them* und *Logan*

Vera Cuntz-Leng

Die Vorstellung von Kino als Massenunterhaltung, die einfache „Wahrheiten“, verpackt in vorhersehbare Handlungen mit immer gleichen Bedeutungen einem unreflektiert und passiv konsumierenden Publikum präsentiert, geht auf Max Horkheimers und Theodor W. Adornos epochemachenden Aufsatz „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“ zurück (2001, S. 128–176). Seit den 1970er Jahren haben insbesondere Cultural und Fan Studies (Fiske 1987, 1998; Jenkins 1992) sowie Genre Studies (Ritzer 2009; Ritzer und Schulze 2016) jedoch nachhaltig Gegenentwürfe zu diesem Modell geschaffen und sowohl audiovisuelle Medien wie Kino und Fernsehen als auch die Funktion des Zuschauersubjekts rekonzeptualisiert. Auf diesen Vorarbeiten sowie literaturtheoretischen Überlegungen (Barthes 1987; Eco 1979; Iser 1994) gründet auch das Verständnis von Popkultur und ihren Artefakten als polysem. Das bedeutet: Ein Text bzw. Artefakt der Populärkultur verfügt nicht über eine fixe Bedeutung, sondern wird in einem Prozess aktiver Aneignung und mittels individueller Interpretationsleistung erst durch den Rezipierenden mit Bedeutung versehen. In der Konsequenz müssen Autoritäten, die eine bestimmte Interpretation eines Textes vorgeben, kritisch hinterfragt werden. Vielmehr indiziert die Polysemie, dass sich auch marginalisierte Individuen bzw. Gruppen in popkulturelle Artefakte einschreiben können und diese für sich und ihr eigenes Vergnügen und Weltverständnis nutzbar machen. Dies kann ganz unterschiedliche Bereiche betreffen – Nationalität, Ethnie, Religion, Gesundheit, Sexualität und Geschlecht etc. So können beispielsweise *feminist reading* (Mikulan 2009), *christian reading* (Granger 2006), *deaf*

V. Cuntz-Leng (✉)

Marburg und Frankfurt a. M., Deutschland

E-Mail: vera.cuntzleng@uni-marburg.de

reading (Czubek und Greenwald 2005) und *marxist reading* (Rangwala 2009) des gleichen Textes (hier die *Harry-Potter*-Romane von J. K. Rowling [1997–2007]) neben einer schier unbegrenzten Anzahl weiterer Lesarten widerspruchsvoll koexistieren. Aus der Möglichkeit und Komplexität all dieser Zugänge scheint bereits deutlich hervor, dass Popkultur sowohl gesellschaftspolitischer Kommentator ist als auch bestimmte politische Wirklichkeiten mitkonstituiert.

Die Strategie des *queer reading* – wie sie von Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 1994) für die englische Literatur entwickelt wurde, während für die Filmanalyse unter anderem die Arbeiten von Alexander Doty (1997, 2000) und Harry M. Benshoff (1997) prägend waren – ist eine solche Möglichkeit, die Polysemie, aber auch das subversive Potenzial von Populärkultur mit einer Fokussierung auf non-heteronormative Vorstellungen von Geschlecht und Begehren vorzuführen: „Queer Reading vermag [...] vermeintliche Deutungshoheiten von Autor, Regisseur, Feuilleton oder Kulturwissenschaftlern zu demontieren und divergente Sichtweisen zu legitimieren, indem der Rezipient eine Emanzipation von den durch Medientexte zugewiesenen und konstruierten sozialen und sexuellen Genderrollen vollzieht, die jener systematischen Herstellung und Naturalisierung einer heteronormativen Ordnung entgegenwirkt“ (Cuntz-Leng 2015, S. 56).

Im Rahmen dieses Aufsatzes soll dies folgend auf eine Klärung des Begriffs *queer* sowie Erläuterungen zur Methode des filmanalytischen *queer readings* beispielhaft anhand von zwei aktuellen Blockbustern durchgeführt werden. Analysegegenstände werden die Produktionen *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (*Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*; 2016; R: David Yates) und *Logan* (*Logan: The Wolverine*; 2017; R: James Mangold) sein, die trotz ihrer inhaltlichen und ästhetischen Unterschiede einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Neben dem fantastischen Setting, dem Herkunftsland (bzw. dem ähnlichen Produktionskontext) und ihrem *Box-office*-Erfolg macht die beiden Filme vergleichbar, dass sie jeweils Bestandteil eines größeren (transmedialen/seriellen) Franchises sind. Die magische Welt nach den Romanen von Joanne K. Rowling und die Kinofilmserie über die *X-Men* (2000 ff.) zählen neben dem *Marvel Cinematic Universe* (2008 ff.), *Star Wars* (1977 ff.) und *James Bond* (1962 ff.) zu den erfolgreichsten Filmfranchises aller Zeiten. Es wird zu klären sein, inwiefern *queer reading* als Lesestrategie die Frage nach dem queeren Begehren des Textes stellen und die subversive Qualität von vermeintlich eindimensionalen (im Sinne von nur auf genau eine Art und Weise lesbaren) Produkten der Kulturindustrie aufdecken kann. Es ist die Frage, welche Formen queerer Relektüre im aktuellen Blockbusterkino besonders präsent sind bzw. welche Funktion queere Rezeptionsangebote hier erfüllen. Dabei soll in Anlehnung an Benshoffs *Monsters in the Closet* (1997) ein besonderes Augenmerk auf die Monster in diesen Filmen gerichtet werden.

1 Queer reading

Queer reading lässt sich als ein Konzept definieren, das darauf abzielt, sich die Unbestimmtheiten von Texten zunutze zu machen, um ihre heteronormative Exegese infrage zu stellen (detailliertere Erläuterungen finden sich bei Cuntz-Leng 2015, S. 49 ff., 111 ff.). Kritisiert wird die vermeintliche Zwangsläufigkeit einer heteronormativen Interpretation von Texten. Dabei ist *queer* nicht auf homosexuelles Begehren beschränkt, vielmehr ist der Begriff im Sinne David M. Halperins zu verstehen: „*queer*‘ does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers*“ (1995, S. 62; Herv. i. O.). *Queer* „systematically refuses stability, fixity, or assimilation“ (Fradley 2012, S. 295). Kosofsky Sedgwick definiert den Begriff als ein „open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically“ (1994, S. 7). Diese Offenheit, Unvollständigkeit und Unbestimmtheit findet sich analog in der Polysemie von Texten, die sowohl Roland Barthes (1987) als auch Umberto Eco (1979) und Wolfgang Iser (1994) in ihren literaturwissenschaftlichen Ausführungen benennen. Barthes sagt so beispielsweise, ein Text könne „eine Galaxie von Signifikanten und nicht Struktur von Signifikaten [sein]. [...] Man gelangt zu ihm durch mehrere Zugänge, von denen keiner mit Sicherheit zum Hauptausgang gemacht werden könnte“ (1987, S. 9 f.). Die Gleichzeitigkeit mehrerer Lesarten ist nicht nur legitim, sondern liegt in der Natur der Sache, und dass jede für sich genommen valide ist, zeigt auch Iser: „Der Sinn literarischer Texte ist nur vorstellbar, da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewusstsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann“ (1994, S. 63). Es ist die Vorstellungskraft des individuellen Rezipierenden, die „ein imaginäres Objekt [produziert], in dem das zur Erscheinung gelangt, was der formulierte Text verschweigt. Doch das Verschwiegene entsteht aus dem Gesagten; deshalb muss das Gesagte so modalisiert sein, dass das Verschwiegene vorstellbar wird“ (1994, S. 239). In diesem Verschwiegenen wird Queersein sagbar.

Doty beschreibt *queer reading* als Strategie der Identifizierung der Möglichkeiten und Momente, in denen sich Queersein in Populärkultur einschreiben lässt, wobei ihm der narrative Film als Beispiel dient. *Queer readings* stehen jedem Rezipierenden zur Verfügung und sind nicht auf Personen mit einer bestimmten sexuellen Orientierung beschränkt (Cuntz-Leng 2015, S. 56). Sie sollen jedoch zum Ausdruck bringen, dass und inwiefern die *dominant culture* Platz für ihre

margins bereithält und keine Zwangsläufigkeit ihrer Unsichtbarkeit gegeben ist: „Queer readings aren't ‚alternative‘ readings, wishful or willful misreadings, or ‚reading too much into things‘ readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along“ (Doty 1997, S. 16). Daher muss auch die politische Relevanz queerer Lesarten für die LGBTQ-Community betont werden.

Benshoffs Überlegungen zum Horrorfilm machen allerdings deutlich, dass Anderssein in Texten der Populärkultur nicht selten unter Strafe gestellt wird. Er stellt Verbindungslinien zwischen dem Nicht-Normativen und dem Monster her – eine Beobachtung, die auch für die beiden folgenden Beispiele von Relevanz sein wird. Obgleich Monstren als Figuren, die Transgressoren der sozialen Ordnung und somit queer sind, durchaus homophobe Vorstellungen von Queersein perpetuieren, halten sie für die Zuschauer*innen auch die Möglichkeit bereit, sich mit dem Monster zu identifizieren, es verstehen zu wollen. Dies trifft auf ein LGBTQ-Publikum möglicherweise in stärkerem Maße zu, für das der Horrorfilm kein einmaliger Ausbruch aus der Normalität des Alltags ist, sondern die einen persönlicheren Zugang zur Rolle des Monsters haben und das Motiv des Andersseins auf ihre eigene Biografie affizieren: „[Both] the monster and the homosexual are permanent residents of shadowy spaces: at worst caves, castles, and closets, and at best a marginalized and oppressed position within the cultural hegemony“ (Benshoff 1997, S. 13). Daher sieht Benshoff Dotys „complex range of queerness“ im Horrorfilm in der Figur des Monsters und seinem Verhältnis zur Normalität realisiert (1997, S. 15).

2 ***Fantastic Beasts and Where to Find Them (2016)***

Das *Harry-Potter*-Spin-off *Fantastic Beasts and Where to Find Them* erzählt die Geschichte von Zauberer Newt Scamander (Eddie Redmayne), der sich in den 1920er Jahren auf die Schiffsreise von England nach Amerika begibt, um ein seltenes magisches Geschöpf in seine Heimat zurückzubringen. Die Neue Welt hält somit ein Freiheitsversprechen bereit, das Europa nicht zu bieten vermag. Dieses Wesen trägt Newt gemeinsam mit einer gigantischen Menagerie weiterer magischer Kreaturen in einer verzauberten Tasche mit sich herum, die sich begeben lässt wie ein Zoo. In New York angekommen, hat Newt Schwierigkeiten, die unerlaubt eingeführten magischen Wesen geheim zu halten, sodass die Zauberer-Geheimpolizei ihm bald auf der Spur ist. Denn so freiheitlich sind die USA nun doch wieder nicht, und das Halten magischer Geschöpfe ist verboten. Umso angespannter ist die Lage, da ein noch unbekanntes Monster in New

York sein Unwesen treibt. Newt gerät unter Verdacht, aber bei der Bedrohung handelt es sich nicht um eines der Geschöpfe aus seiner Tasche, sondern ein aus unterdrückter magischer Energie entstandener Obscurus zerstört Häuser und gefährdet die Geheimhaltung der magischen Welt vor den sogenannten Muggeln (in den USA als „No-Majs“ bezeichnet). Nach einigem Hin und Her stehen Newt der No-Maj Jacob Kowalski und die Schwestern Tina und Queenie (Katherine Waterston und Alison Sudol) unterstützend zur Seite, identifizieren und vertreiben den Obscurus und machen nebenbei den gefährlichen Zauberer Gellert Grindelwald (Johnny Depp) dingfest. Am Ende sind alle Kreaturen in der Tasche außer Gefahr, New York ebenfalls, und Newt wird mit der Aussicht auf eine heterosexuelle Romanze mit Tina auf ein Schiff nach England und in die Pause bis zum zweiten Teil entlassen.

Besieht man sich den Film unter queerer Linse und rückt die Perspektive auf das Monster stärker in den Mittelpunkt der Überlegungen, wird aber auch eine andere Geschichte erzählt. Gemeint ist die Geschichte eines jungen Mannes, der seine eigenen magischen Fähigkeiten unterdrückt und zum Monster wird. Es ist ein Mensch, der analog zu den fantastischen Wesen in Newts Tasche im vermeintlich freiheitlichen Amerika Unterdrückung, Ablehnung und Limitierungen erfährt. Diese Geschichte lässt sich als Metapher für Homosexuelle interpretieren, die im *closet* leben und ihren sexuellen Bedürfnissen nicht nachgeben. Der merkwürdige und gehemmte Credence (Ezra Miller) steht unter der Fuchtel seiner Adoptivmutter Mary Lou Barebone (Samantha Morton), die als Initiatorin der Second Salemers Stimmung gegen Hexen und Zauberer macht. Das Kontrapunktische in der ultrakonservativen Weltsicht der Second Salemers auf der einen und der schillernden Zaubererwelt auf der anderen Seite verhält sich ebenso wie das verrückte, queere Hogwarts zum heteronormativen Spießerglück der Dursleys in der *Harry-Potter*-Saga (2001–2011) (Cuntz-Leng 2015, S. 132 ff.). Der entscheidende Unterschied ist: Die Dursleys fürchteten um den Verlust ihrer eigenen Behaglichkeit und Langeweile, sie waren Opportunisten; Mary Lou Barebone folgt ihren Überzeugungen, sie hat nichts zu verlieren und ist bereit, in ihrem Hass und Machthunger über Leichen zu gehen. Die Warnungen der Second Salemers werden zwar von einflussreichen No-Majs zunächst verlacht, aber ihre Aktivitäten beobachtete die US-amerikanische Zaubererbehörde sehr genau und durchaus mit Besorgnis. Hier wird ein reaktionäres Weltbild, in dem Zucht und Ordnung herrscht, mit der schillernden, geradezu frivolen magischen Welt konfrontiert, die sich im Film auch visuell als Inbegriff der *roaring twenties* inszeniert (siehe die Figur der Queenie, die Szene im Nachtclub *The Blind Pig*) und somit auch mit all ihren Implikationen von Freigeistigkeit und sexueller Selbstbestimmung daherkommt. In gleichen Teilen eingenommen wie günstig

von der übermächtigen und gestrengen Mutter, die auch vor körperlicher Züchtigung ihrer Adoptivkinder nicht zurückschreckt, entdeckt Credence bei sich eine Nähe zur Magie – zum Devianten, Anderen – die ihm Angst einjagt und die er zu unterdrücken versucht. Dies hat fatale Folgen. Durch die aufgestaute Magie, die sich nicht in natürlicher Form entladen kann, erschafft der junge Mann ohne es zu wollen das Monster, den Obscurus. In der Logik des Films gesprochen, nährt es sich parasitär von der magischen Energie seines Wirts bis zu dessen vollständiger Zerstörung. Anders als die anderen magischen Wesen lässt es sich nicht zähmen, in seiner destruktiven Kraft ist es unberechenbar, und so findet es in Newts Tasche keinen Platz und kein Asyl. Analog zu Menschen, die ihre sexuellen Neigungen unterdrücken, um einer bestimmten Norm zu entsprechen, manifestiert sich metaphorisch in der Figur des Obscurus das Leid, das eine solche Entscheidung und Erfahrung für die Betroffenen bedeutet.

Höchst interessant ist angesichts der Frage nach der größeren Botschaft des *Harry-Potter*-Universums, dass bereits die *Harry-Potter*-Bücher das Motiv des Unheils, das *closeted queerness* bedeutet und mit sich bringt, adressierten. So konnte Holly Blackford überzeugend herausarbeiten, dass Tom Riddles Coming-out scheiterte – und daraus folgt zwangsläufig seine Verwandlung in Voldemort. Blackford sieht dies im Gegensatz zur geglückten Initiation Harry Potters in die magische und queere *secondary world*: Während der zunächst im Schrank unter der Treppe wohnende Harry nicht nur ein metaphorisches, sondern auch ein tatsächliches Coming-out hat (Cuntz-Leng 2015, S. 138–140), funktioniert Tom Riddles Geschichte als die eines „neglected child aware of his ‚difference‘ and left with little guidance [...]. A discourse of shame, analogous to the shame of sexual difference, surrounds Tom’s feelings about his background – lack of purity, family, belonging, and accouterments“ (Blackford 2011, S. 157). Riddles Biografie entspricht einer „coming-out story that fails and creates a very closeted monster, traditionally a trope for homosexuals in popular film and literature“ (2011, S. 170). Auch Credence, der optisch weniger an den verführerisch-schönen Riddle (Christian Coulson) erinnert, der dem Publikum aus *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (*Harry Potter und die Kammer des Schreckens*; 2002; R: Chris Columbus) vertraut ist, sondern mehr in der aus Erinnerungen bekannten gehemmtten Gestalt Severus Snape in *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (*Harry Potter und der Orden des Phönix*; 2007; R: David Yates) und *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II* (*Harry Potter und die Heiligtümer des Todes – Teil 2*; 2011; R: David Yates) seine Entsprechung findet – mit der das Publikum aber durchaus leidenschaftlich sympathisiert – ist ein vernachlässigtes Kind. Credences Anderssein ist ihm nicht nur intrinsisch bekannt, er bekommt es sowohl durch gesellschaftliche Ächtung als auch durch die Prügel seiner Adoptivmutter täglich

vorgeführt. Allein vermag er nicht selbst eine Erklärung für die eigene Devianz zu finden, denn die Mechanismen der Selbstverleumdung sind so stark geworden, dass das tatsächliche Vorhandensein magischer Fähigkeiten für Credence zum blinden Fleck wird. Es ist, als sei die Möglichkeit einer queeren Erfüllung des eigenen Lebensentwurfs vollständig gelöscht. Gewalterfahrung ist an diese Stelle als vermeintliche Normalität getreten, die im Obscurus ihr Entladungsventil findet.

Trotz dieses hohen Maßes an Selbstverleumdung liebäugelt Credence insgeheim doch mit der magischen Welt und ihren Verlockungen. So trifft er sich heimlich mit dem Zaubereiministeriumsbeamten Graves (Colin Farrell), der sich als böser und machthungriger Zauberer Grindelwald entpuppt. Nicht wissend, dass es sich bei Credence um den Obscurus handelt, möchte dieser sich das Monster zunutze machen. Grindelwald glaubt zwar, dass ihm Credence behilflich sein könne, es zu finden und zu bezwingen. Dafür verspricht er ihm, ihn in die magische Welt zu initiieren. Ihre heimlichen Treffen entbehren zudem nicht einer gewissen Erotik. Grindelwald instrumentalisiert Credence jedoch nur für seine Zwecke und bemerkt dabei viel zu spät, dass dieser selbst der Obscurus ist. Grindelwald kommt hier die Rolle des gescheiterten Mentors zu, der ebenso versagt wie Albus Dumbledore einst bei Voldemort. Die Verletzung, die er dadurch Credence zufügt, wiegt mindestens ebenso schwer wie die Schläge Mary Lous. In beiden Figuren kommen daher prototypische Figuren zum Ausdruck, die als Vorbilder untauglich sind, dem (queeren) Kind nachhaltig Schaden zufügen und seine Entwicklung stören: der manipulative Vater und die strafende Mutter.

Wo Harry Potter immer zu Mitleid mit Voldemort fähig war, dieser jedoch letztlich zur Rettung der Welt vernichtet werden musste, ist eine zentrale Veränderung in *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, dass von Credence zwar Gefahr ausgeht – er ist das Monster, das (vermeintlich) getötet wird. Dem Publikum wird jedoch nachdrücklicher als bei *Harry Potter* klar gemacht, dass die wahren Monster andere sind und sich diese genauso in der magischen wie in der nicht-magischen Welt finden. Credences „Tod“ hätte in einer angstfreien, toleranten Umgebung verhindert werden können – in einer Welt, die nicht vorsieht, dass Menschen derartige Macht über andere erlangen und in der Anderssein kein Grund für Scham und Sich-verstecken ist. *Fantastic Beasts and Where to Find Them* verfolgt somit die politische Agenda *Harry Potters* für Toleranz und Vielfalt konsequent weiter und hilft dabei, Anderssein vorurteilsfreier wahrzunehmen – wie sich laut einer Studie, die auf ein außerordentlich breites Medienecho traf, empirisch nachweisen lässt (Vezzali et al. 2014).

3 *Logan* (2017)

Auch im dystopischen Superhelden-Film *Logan* ist es nicht eindeutig, wer das Monster ist und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. In der Vergangenheit ist die queere Qualität des *X-Men*-Narrativs schon an anderer Stelle hervorgehoben worden (Lecker 2007; Earnest 2008; Kohnen 2016, S. 38 ff.) – denn immerhin haben wir es mit Mutanten, in gewisser Weise also mit Monstern zu tun. Die „metaphor of mutation draws on the discourse of queer visibility“ (Kohnen 2016, S. 56). Michael J. Lecker fasst das, was seines Erachtens die zentrale Botschaft der *X-Men* ist, wie folgt zusammen: „In a world where queer youth are starving for positive representation, the X-Men provide empowering and heroic images. Through the way in which their difference is obtained and their reactions to the occurrence the X-Men characters align themselves with the struggles of queer youth. Therefore, the texts are providing an example of a group who overcomes a metaphorical process of othering that queer [individuals face] on a daily basis“ (Lecker 2007, S. 686). Durch *Logan* eröffnet sich jedoch eine etwas anders gelagerte Perspektive, denn hier wird weniger Andersartigkeit gefeiert als vielmehr das klischierte hypermaskuline Bild Wolverines aufgebrochen, das in den Vorgängercomics und den Spielfilmen dafür sorgte, dass die Studien zur *queerness* der *X-Men* die Figur des Wolverine eher nicht zentral diskutieren. Mit anderen Worten: Wenn eine Figur in ihrer Geschlechtsidentität und sexuellen Orientierung als Emblem heterosexueller Männlichkeit die anderen Mutanten kontrastierte, so war dies Wolverine (Mahn 2014). Mit *Logan* ändert sich die Scherenschnitthaftigkeit der Figur.

Logan zeichnet ein finstres Szenario, zwölf Jahre in der Zukunft. Wie das Mutantenprojekt ist auch Professor Xavier (Patrick Stewart) nicht in Würde gealtert. Seine Akademie ist Vergangenheit, da seit 25 Jahren kein Mutant mehr geboren wurde. Da ist überhaupt nichts Schillerndes oder Superheldenhaftes mehr am Mutantendasein. Logan alias Wolverine (Hugh Jackman) lebt mit Professor Xavier und Caliban (Stephen Merchant) im mexikanischen Exil, versteckt in einer heruntergekommenen Schmelzanlage. Gezeichnet wird dieses seltsam anmutende homosoziale Gefüge als Familie ohne Frauen und ohne Kinder – Logan schafft raubeinig und brutal wie eh und je das Geld heran; Caliban kümmert sich murrend und widerwillig um den Haushalt; und der offenbar sterbende Professor bedarf der Pflege und Fürsorge beider. Neue Lebenskraft erhält jener als das zunächst stumme Mädchen Laura (Dafne Keen) – eine Mutantin mit erstaunlich ähnlichen Veränderungen des Erbgutes wie Wolverine – auftaucht und Logans Hilfe für ihre Reise nach North Dakota erkaufte. Laura wird von Handlagern der Firma Alkali-Transigen verfolgt, die vor Gewalt und Mord

nicht zurückschrecken. Geheimnisvoll ist nicht nur, warum die Firma Jagd auf Laura macht, sondern auch ihre Herkunft. Rasch wird jedoch klar, dass es sich um Wolverines Tochter handeln muss. Doch wie ist das möglich? Die Firma hat Laura aus Logans genetischer Information geklont und illegal von einer mexikanischen Leihmutter austragen lassen. Was hier gezeichnet wird, ist ein Zerrbild von Reproduktion – das Ergebnis ist ein Monster (oder doch nicht?). Es ist ein Horrorszenario, in dem Mann und Frau die Kontrolle über Zeugung, Schwangerschaft und Geburt verlieren. Selbstbestimmungsrechte und das Recht auf körperliche Integrität werden mit Füßen getreten. So grauenvoll die Erkenntnis dieses Missbrauchs für Logan auch sein mag, umso paradoxer erscheinen die sich sukzessive einstellenden Vatergefühle für Laura. Die Ähnlichkeit Lauras mit Logan – in ihrer körperlichen Mutation, aber noch viel mehr in ihrer skrupellos-rohen Art der Gewaltanwendung (und *Logan* ist ein Spektakel der Gewalt) – stellt eine Verbindung zwischen den Figuren her, die familiärer Natur ist, ohne dass es einer heteronormativen Zeugung oder Familienkonstellation bedurft hätte. Dass nicht-heteronormative Konzepte von Familie zu gleichen Teilen flexibler und robuster sind, wird besonders grausam in der Sequenz vorgeführt, in der Professor Xavier, Logan und Laura bei einer traditionellen Familie – bestehend aus Vater, Mutter, Kind – Zuflucht suchen. Die Firma entdeckt sie natürlich, und die drei Sympathieträger werden dahingemetzelt. Dieser Abgesang auf die traditionelle Familie geht aber einher mit der Hoffnung, dass Beziehungen jenseits von Blutsbanden oder gesetzlichen geschlossenen Verbindungen in einer Welt voller unkontrollierbarer technischer Möglichkeiten und mächtiger Konzerne zumindest kurzfristig erfolgreicher bestehen können. Denn Laura und Logan schweißt jeder Moment der gemeinsamen Reise enger zusammen.

Doch am Ende reicht es auch dafür nicht, denn Logan stirbt, er opfert sich, damit Laura und andere geklonte junge Mutanten entkommen können. Die Zukunft gehört den neuen Queers. Auch Caliban und Professor Xavier sind im Verlauf des Films gestorben – eine ganze Generation tritt hier ab. Interessanterweise stirbt Logan im Kampf gegen sein eigenes, künstlich erzeugtes Alter Ego. Hier wird Logans Hypermaskulinität ad absurdum geführt, denn es handelt sich um eine seelenlose Kampfmaschine. Doch Logan hat durch Laura seine Menschlichkeit (wieder-)gefunden, und so ist es klar, dass er den Kampf gegen sich selbst, gegen die Fleisch gewordene hegemoniale Männlichkeit, nur verlieren kann. Der Verlust der Hypermaskulinität geht für Logan mit einem Gewinn an Komplexität einher. So kann es auch dem künstlichen Logan nicht gelingen, über seine eigene Vorlage zu triumphieren. Gewonnen hat am Ende nur die Zukunft: besondere Persönlichkeiten, ungewöhnliche Biografien, neue Mutanten. Während Logan also in früheren Verfilmungen aus queerer Perspektive weniger Identifikationspotenzial

geboten hat als etwa *Rogue* oder *Mystique*, so wird die Figur in *Logan* mit ihrer eigenen Geschichte versöhnt, indem sie den Weg für eine neue Generation von Mutanten ebnet.

4 Conclusio

Blockbusterfilmen ist vielfach gerade die Restabilisierung traditioneller Geschlechterbilder vorgeworfen worden. So wird queeres Potenzial gerade dort identifizierbar, wo wir es mit einer Dämonisierung von Normabweichungen zu tun haben (Stichwort: Monster), gleichzeitig wird in den Filmen durchaus Verständnis und Mitgefühl gegenüber dem *other* postuliert und die Rolle des Monsters ist nicht mehr eindeutig festgelegt. Sie verfügen über eine große Offen- und Unbestimmtheit. Wir erinnern uns, dass bereits die Verweigerung von fixen Bedeutungen Queersein definiert. *Queer reading* ermöglicht, dass die heterozentrische Perspektive als das dechiffriert wird, was sie ist – eben nur vermeintlich. Es lässt sich für *Logan* und *Fantastic Beasts and Where to Find Them* festhalten, dass sie – ebenso wie eine Vielzahl weiterer Blockbuster mit fantastischem Setting, so nennt Michael Fradley etwa noch die *Pirates-of-the-Caribbean*-Serie (2003 ff.) als entsprechendes Beispiel – zu einer Destabilisierung des „supposedly heteronormative thrust of blockbuster entertainment“ (Fradley 2012, S. 295) führen. Dies ist eine gesellschaftspolitisch relevante Beobachtung, denn Blockbusterfilme erfüllen eine wichtige pädagogische und meinungsbildende Funktion. Ihr Einfluss aufgrund ihrer globalen und transsozialen Reichweite und ihrem niedrigschwelligen Zugang sind nicht zu unterschätzen. Hier können schwierige Themen subtil adressiert werden, ohne das Publikum mit einer explizit anti-konservativen Agenda zu verschrecken. Soziale Fragen nach Geschlechtsentwürfen und Begehrensformen jenseits von Mann und Frau, jenseits der Heteronorm sind sensible und komplexe Themenfelder – „often the best way – sometimes the only way – for them to enter the public’s imagination is to do so in disguise, where they wait patiently for discerning, imaginative critics to properly introduce them“ (Earnest 2008, S. 232).

Literatur

- Barthes, Roland. 1987. *S/Z*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Benschoff, Harry M. 1997. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester und New York: Manchester UP.

- Blackford, Holly. 2011. Private Lessons from Dumbledore's „Chamber of Secrets“: The Riddle of the Evil Child in *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. *Literature Interpretation Theory* 22 (2): 155–175.
- Cuntz-Leng, Vera. 2015. *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*. Bielefeld: transcript.
- Czubek, Todd A., und Janey Greenwald. 2005. Understanding Harry Potter: Parallels to the Deaf World. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 10 (10): 442–450.
- Doty, Alexander. 1997. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doty, Alexander. 2000. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. London und New York: Routledge.
- Earnest, William. 2008. Making Gay Sense of the X-Men. In *Uncovering Hidden Rhetorics: Social Issues in Disguise*, hrsg. Barry Brummett, 215–232. Los Angeles: Sage.
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London und New York: Methuen.
- Fiske, John. 1998. *Understanding Popular Culture*. London und New York: Routledge.
- Fradley, Michael. 2012. Why Doesn't Your Compass Work? *Pirates of the Caribbean*, Fantasy Blockbusters, and Contemporary Queer Theory. In *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, hrsg. Karen Ross, 294–312. Malden et al.: Wiley-Blackwell.
- Granger, John. 2006. *Looking for God in Harry Potter*. Wheaton: Salt-River.
- Halperin, David M. 1995. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Cambridge: Harvard UP.
- Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno. 2001. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Iser, Wolfgang. 1994. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London und New York: Routledge.
- Kohnen, Melanie E. S. 2016. *Queer Representation, Visibility, and Race in American Film and Television: Screening the Closet*. London und New York: Routledge.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1994. *Tendencies*. London: Routledge.
- Lecker, Michael J. 2007. Why Can't I Be Just Like Everyone Else? A Queer Reading of the X-Men. *International Journal of Comic Art* 9 (1): 679–687.
- Mahn, Gerri. 2014. Fatal Attractions: Wolverine, the Hegemonic Male and the Crisis of Masculinity in the 1990s. In *The Ages of the X-Men: Essays on the Children of the Atom in Changing Times*, hrsg. Joseph J. Darowski, 116–127. Jefferson: McFarland.
- Mikulan, Krunoslav. 2009. Harry Potter through the Focus of Feminist Literary Theory: Examples of (Un)Founded Criticism. *The Journal of International Social Research* 2 (9): 288–298.
- Rangwala, Shama. 2009. A Marxist Inquiry into J.K. Rowling's Harry Potter Series. In *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays*, hrsg. Giselle Liza Anatol, 127–142. Santa Barbara et al.: Praeger.

-
- Ritzer, Ivo, und Peter W. Schulze. 2016. (Hrsg.). *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS.
- Ritzer, Ivo. 2009. *Genre/Autor*. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität, Dissertation. [= *Welt in Flammen*. Berlin: Bertz+Fischer].
- Vezzali, Loris et al. 2015. The Greatest Magic of Harry Potter: Reducing Prejudice. *Journal of Applied Social Psychology* 45: 105–121.



Shadeshifter: Konstruktionen von Gender und Schwarzsein in *Black Emanuelle*

Lisa Andergassen

1 Einleitung

Ein Flugzeug startet in die Nacht. Schnitt auf das Bild eines nackten, vollbusigen Models, das uns, halb seitwärts gewandt, sich auf einem Flokati räkelnd, anblickt. Zoom out und Zoom in auf eine Frau im weißen Kostüm, die das Magazin mit dem Bild des nackten Models zusammenfaltet und es neben sich auf den gelben, gepolsterten Sitz legt. In der Reihe neben ihr sehen wir ein knutschendes Pärchen, das gerade dabei ist, sich gegenseitig die Schlaghosenreißverschlüsse zu öffnen. Die Frau sieht interessiert zu. Schnitt auf dieselbe Frau in einem abgedunkelten Schlafzimmer, die dabei ist, sich selbst zu befriedigen. Der Titel des Films über der Schlafzimmerszene eingeblendet: „Black Emanuelle“ (Abb. 1). Zurück im Flugzeug steht die Frau, die wir als die titelgebende Protagonistin des Films erkannt haben, auf und geht auf der Suche nach einer Stewardess durch die Gänge. Männer verschiedener Hautfarbe blicken ihr nach. Die Titelmelodie wird eingespielt. Am Ziel angelangt, wird sie von einem jungen Priester in Zivil auf Suaheli angesprochen, was sie mit einem: „I am afraid that is not my language“, quittiert. „It isn't mine either“, antwortet der Priester, und weiter: „I hope you're not offended I took you for an African.“ Nach kurzem Small Talk verrät Emanuelle ihm ihren Beruf: „I am a photographer.“

Emmanuelle (*Emanuela*) von Just Jaeckin, kam 1974 in die Kinos. Basierend auf dem erotischen Roman *Emmanuelle* von Emmanuelle Arsan (alias Marayat Rollet-Andriane) von 1959, begleitet er die titelgebende Protagonistin

L. Andergassen (✉)
Berlin, Deutschland



Abb. 1 *Emanuelle nera*, DVD-Still; Severin Films, 2007

(gespielt von Sylvia Kristel) auf eine erotische Reise zu ihrem Diplomaten-gatten nach Bangkok. Der Film war trotz negativer Rezensionen ein immenser Kassenerfolg, was nicht nur zu seiner internationalen Distribution führte, sondern weltweit Filmemacher zu Nachahmungen motivierte (Chaffin-Quiray 2004, S. 143). In Italien besetzte der Regisseur Adalberto „Bitto“ Albertini die Hauptrolle seines Filmprojektes mit der als Tochter einer Indonesierin und eines Niederländers auf Java geborenen Laura Gemser, die als Schauspielerin, Modedesignerin und Model gearbeitet hatte, strich ein „m“ aus dem Titel, um Copyright-Fragen zu umgehen, und ergänzte ihn um ein Adjektiv, das direkt auf den Körper der Hauptdarstellerin verwies. Mit *Emanuelle nera* (*Black Emanuelle*; 1975; R: Bitto Albertini) (Abb. 2) war der Grundstein für eine ganze Reihe von Filmen gelegt, die auf Joe D’Amatos (alias Aristide Massaccesi) Konto gehen, der mit *Emanuelle nera: Orient Reportage* (*Black Emanuelle 2. Teil*; 1976) das erste Sequel der italienischen Version des Softcore-Streifens schuf. Unter seiner Regie entstanden vier weitere *Emanuelle*-Filme: *Emanuelle in America* (*Black Emanuelle – Stunden wilder Lust*; 1977); *Emanuelle, perché violenza alle donne?* (*Emanuela – Alle Lüste dieser Welt*; 1977); *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (*Nackt unter Kannibalen*; 1977); *La via della prostituzione* (*Sklavenmarkt der weißen Mädchen*; 1978). Regisseur Joe D’Amato erweiterte den von Albertini angelegten Plot, der die Genres des *Mondo*- und Softcore-Films vermischte,

A NEW EXPERIENCE IN SENSUALITY



Emanuelle in **"BLACK EMANUELLE"** with Karin Schubert
Angelo Infanti · Don Powell · Isabelle Marchall · Venantino Venantini
and with Gabriele Tinti · Music by Nico Fidenco · Directed by ALBERT THOMAS · Eastmancolor

● A STIRLING GOLD PRESENTATION

NO ONE UNDER 13 ADMITTED
Age Limit may vary in other areas

Abb. 2 Filmplakat *Black Emanuelle*, Stirling Gold, 1975

um klassische Exploitation-Elemente, die eher einer „scream-queen“ gerecht werden, als einer „porn-diva“ (Mendik 2004, S. 147).¹

Hier zeichnet sich bereits ab, dass die *Black-Emanuelle*-Reihe, die (wie viele andere Filme auch) als Rip-off eines teurer produzierten Vorgängers begann, Themen und Ästhetiken hervorbrachte, die sich von dem Referenz-Film unterschieden. Im Falle von Bitto Albertinis *Emanuelle nera* müssen Überlegungen zur spezifischen Bedeutungsproduktion in italienischen und post-kolonialen Kontexten sowie in den 1970er Jahren aktuellen Diskursen um freie Liebe und Feminismus verortet werden. Dies werde ich im Folgenden tun.

2 Eine italienische Lösung

Italien brachte nicht nur international gefeierte Werke des Autorenkinos wie *Roma città aperta* (*Rom, offene Stadt*; 1945; R: Roberto Rossellini), *La dolce vita* (*Das süße Leben*; 1960; R: Federico Fellini) und *Il gattopardo* (*Der Leopard*; 1963; R: Luchino Visconti) hervor, sondern war auch das Zentrum des europäischen Exploitation-Films und der B-Filmproduktion. Dieser Produktionsmodus begann in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mit der Nachahmung von US-Produktionen, schwang sich jedoch bald zu einer eigenen Ästhetik und seriellen Produktionszyklen auf, zu denen (oft europäisch koproduzierten) Serien von *Pepla* (Sandalenfilme), Italowestern und *Poliziotteschi* (Polizei- bzw. Polizistenfilme) ebenso zählen wie eigenständigere (Sub-)Genres, darunter *Giallo*, *Mondo*-Film und die spezifischen Variationen von Gothic-Horrorfilmen, bis hin zu gänzlich exploitativen Mini-Zyklen wie *Nunsploitation*.², Kannibalen- und Zombiefilmen, die meist mit sehr kleinen Budgets verwirklicht wurden. Insbesondere in den 1970er Jahren, als soziale Umbrüche und Wellen von politischer und sozialer Gewalt das Land erschütterten, sich die Zensurgesetze lockerten und man sich in den Filmstudios auf das Bedienen von Nischenpublikum zu

¹Zu den unterschiedlichen Versionen der *Emanuelle*-Rip-offs siehe Shipka (2011, S. 168–170) und Chaffin-Quiray (2004, S. 143).

²Diesem Sub-Genre trägt auch einer der zahlreichen *Emanuelle*-Filmen Rechnung: In *Suor Emanuelle* (*Die Nonne und das Biest*; 1977, R: Giuseppe Vari) ist Laura Gemser als Nonne zu sehen, die (natürlich) im Laufe des Films durch zwei lüsterne Frauen vom rechten Weg des Zölibats abgebracht wird.

konzentrieren begann (Shipka 2011, 114),³ wurde in Italien eine Reihe der krassesten Repräsentation von Gewalt und Pornografie geschaffen. Eines der extremsten Beispiele ist *Porno Holocaust (Insel der Zombies; 1980)*, der u. a. eine Szene beinhaltet, in der eine Frau zum analsex mit einem Zombie gezwungen wird. Der Regisseur dieses Films ist Joe D'Amato, derselbe Mann, dessen Name eng mit der *Black-Emanuelle*-Reihe verbunden ist.

D'Amato, der sein Handwerk bei der Produktion von Italowestern, *Decamerotici*⁴ und Horror-Filmen⁵ gelernt hatte, wurde wie viele andere auf den Stoff aufmerksam, als die französische *Emmanuelle*-Version 1974 ein Vielfaches ihres Produktionsbudgets einspielte. Wie auch Albertini bediente er sich eines bewährten italienischen Erfolgsrezeptes: „If a given film proved successfully entertaining or titillating, a series (or, in Italian, ‚filone‘) of copycat ‚quickies‘ were hurriedly cranked out and distributed to take advantage of the short lived trend“ (Mendik 2004, S. 126). Sich für den Plot sowohl an der Romanvorlage als auch an der französischen Produktion bedienend, lieferte *Emmanuelle* das perfekte Material für die Mischung aus *Mondo*-Film, Soft- bzw. Hardcore-Pornografie und Horrorelementen, für die die *Black-Emanuelle*-Reihe Synonym werden sollte.

Der *Mondo*-Film baut zwar auf der Travelogue-Tradition auf, ist aber als Genre eine italienische Erfindung, die mit *Mondo Cane* (1962; R: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara und Franco Proserpi) begründet wurde. Die Filme sind im Kern „Shockumentaries“ (Shipka 2011, S. 59), die in pseudo-wissenschaftlicher Manier vorgeben, den Zuschauer über von der westlichen Norm abweichende soziale bzw. sexuelle Praktiken aufzuklären. Das Genre ist dabei nicht nur explizit ausbeuterisch und auf schockierende Effekte ausgerichtet, sondern auch systematisch rassistisch und reproduziert eine westliche Weltanschauung mit allen dazugehörigen Macht- und Blickverhältnissen: Die europäischen „Experten“ generieren durch ihren Blick von außen stets eine Kategorie von ethnisch

³Zu den Produktionsweisen und Genrezyklen des italienischen Populärkinos der 1950 bis 1970er Jahre siehe z. B. Steinwender (2012); zum Einfluss der realen politischen Gewalt dieser Jahre auf das italienische Populärkino siehe im vorliegenden Band den Aufsatz von Steinwender zum *Poliziottesco*.

⁴Eine Form der erotischen Komödie, die sich von Pier Paolo Pasolinis *Il Decameron (Decameron; 1971)* ableitet und typischerweise zu Zeiten der Renaissance oder des Mittelalters spielt.

⁵Zeitweise auch hochkarätig besetzt, wie im Falle von *La morte ha sorriso all'assassino (Die Mörderbestien; 1973)*, in dem Klaus Kinski in einer Hauptrolle zu sehen war.

und sozial Anderen.⁶ Immer auf der Suche nach dem nächsten Spektakel, vermischen die Filme Exotik mit Sex und ergehen sich in „obsessions with documenting images of primitive black sexuality and its associated links with ‚savagery‘“ (Mendik 2004, S. 149). Dieser Verschmelzung von exotischen Kulissen und dem Ausstellen von als „pervers“ markierten sexuellen und sozialen Praktiken werden wir in den *Black-Emanuelle*-Filmen immer wieder begegnen.

In der Tat ist das Reisepensum von Emanuelle beeindruckend. Während ihrer französischen Vorgängerin pro Film ein Land genügt, um ein ausgefallenes Setting für ihre erotischen Begegnungen zu schaffen,⁷ wird Emanuelle um den ganzen Globus geschickt. Insbesondere natürlich in *Emanuelle, perché violenza alle donne?*, wo ihre Nachforschungen sie von Amerika nach Indien und Italien führen, von dort aus in den Iran und nach China und wieder zurück in die USA. Die Dreharbeiten fanden jeweils vor Ort statt, also nicht im Studio, was die Produktionskosten in die Höhe trieb. Zuschauer und Protagonisten haben allerdings kaum Zeit, sich auf die jeweiligen Städte oder Standorte einzulassen. Zu schnell finden die Szenenwechsel statt und zu sehr werden die jeweiligen Örtlichkeiten zu einem „pictoresque display“ (Mendik 2004, S. 149), einzig dazu da, dem Plot einen attraktiven Hintergrund zu liefern. Ähnlich exzessiv wie der Verschleiß exotischer Locations, ist die Aneinanderreihung schockierender, gefährlicher und gewalttätiger Situationen, in die Emanuelle gerät: Im Laufe der Filmreihe beobachtet sie die Versteigerung weißer weiblicher und männlicher Sklaven (wovon letztere kurioserweise im Hilton Hotel in *downtown* New York stattfindet); schleicht sich in einen Harem ein, in dem eine der Konkubinen ein Pferd manuell befriedigt; wird von einem obdachlosen Mann zum Oralsex gezwungen; von einer Kobra angegriffen; fast von einem stark entstellten Mann vergewaltigt; Opfer mehrerer Gangbangs; muss sich Kannibalen im Amazonas erwehren; wird Zeugin einer Folterszene, in der eine Frau sowohl von einem Schäferhund als auch einer Schlange penetriert wird und zum Drehort eines Snuff-Films verschleppt.⁸

⁶Zum *Mondo*-Film siehe ausführlich Ritzer (2007); ferner zum verwandten *filone* des Söldnerfilms Ritzer (2014).

⁷Beispielsweise Thailand in *Emmanuelle* und die Seychellen in der ersten Fortsetzung *Emmanuelle: L'antivierge Emmanuelle 2 (Emanuela 2. Teil – Garten der Liebe; 1975; R: Francis Giacobetti)*.

⁸Die Snuff-Film-Szene aus *Emannuelle in America* gelangte zu einiger Berühmtheit, da Joe D'Amato die 8mm-Ästhetik des – Mitte der 1970er Jahre noch weitestgehend unbekanntem – Phänomens so aufwendig kopierte, dass viele Zuschauer und Zuschauerinnen die Sequenz für einen echten Snuff-Film hielten. Die extremen Gewaltdarstellungen führten dann auch dazu, dass eine der Darstellerinnen den Regisseur wegen „extreme mental cruelty“ (Shipka 2011, S. 159) verklagte, was jedoch nicht zu einer Verurteilung führte.

Orgien von Gewaltdarstellungen und das Abdriften ins Monströse, so eine Argumentationslinie, sind wichtige Bedeutungsproduzenten innerhalb der italienischen Kulturproduktion und fungieren letztlich als Übertragungshandlungen wie Danny Shipka (2011, S. 21) anmerkt: „Italians have a propensity of transforming their social deviants into monsters, which stems back to the earliest of Italian literary traditions. [...] Reconceived monsters throughout each period of Italian history have signified major changes in the evolution of Italian art and philosophy.“ Sich auf Luigi Barzini's ironische Nationalstudie *The Italians (Die Italiener; 1964)* stützend, geht Shipka sogar so weit zu behaupten, dass die Vorliebe italienischer Filmemacher für gewalttätige Fantasien in der nationalen Psyche begründet sei: „Italians fear sudden and violent death. Italy is a bloodstained country. Almost every day of the year jealous husbands kill their adulterous wives and their lovers, about as many wives kill their adulterous husbands and their mistresses“ (2011, S. 21) – eine These, die ich hier nicht ausreichend überprüfen vermag, die ihren Widerhall aber in dem Ausruf des *Giallo*-Filmemachers Lucio Fulci „violence is Italian art“ findet, wie Shipka (2011, S. 21) anmerkt, und die sich mit Blick auf die Gewaltverherrlichungen während des historischen Faschismus und der ihm nahestehenden künstlerischen und sozialen Strömung des Futurismus weiterdenken ließe.

Neben dieser scheinbar tief in der italienischen Kultur verankerten Tradition der Gewaltdarstellung ist auch die spezifische Kolonialgeschichte des Landes von Bedeutung, um den Kontext zu verstehen, in dem *Emanuelle nera* entstand. Denn wie Karen Pinkus beschreibt, gibt es Hinweise auf post-koloniale Zusammenhänge, die ein Grund dafür sind,⁹ dass eine indonesisch-niederländische Schauspielerin, die durch den Titel der Reihe als „Black“ markiert wird, in die Fußstapfen der weißen Niederländerin Sylvia Kristel treten konnte. Im italienischen Kontext ist der „schwarze“ Körper gleichzeitig als Objekt der Abneigung und Anziehung konnotiert.¹⁰

Um den Truppen, die Mussolini in die afrikanischen Kolonien entsandt hatte, den Aufenthalt fernab der Heimat attraktiver erscheinen zu lassen, wurde der

⁹Ein weiterer, nicht Italien-spezifischer Grund ist die Tatsache, dass sich die US-amerikanische *Blacksploitation*-Produktion Mitte der 1970er Jahre auf ihrem Höhepunkt befand und sicher Einfluss auf die Titelgebung und internationale Vermarktung als *Black Emanuelle* hatte.

¹⁰Zur anti-essenzialistischen Theorie von *blackness* in (post-)postkolonialer Perspektive siehe ausführlich den Beitrag von Ivo Ritzer in diesem Band: *Kulturwissenschaft (re)Assig-ned*.

Körper der afrikanischen Frau als explizit erotisches Objekt konstruiert: „The primary thrust of the regime’s propaganda effort was to move the troops ‚down there‘ (*laggiù*, a spatial pointer used to refer to Africa that might also be a euphemism for the female genitalia), and one incentive was an erotic figuration of the black female body“ (Pinkus 1997, S. 138). Dabei war besonders wichtig herauszustellen, welche spezifischen physischen Eigenschaften die als begehrenswert markierten Frauen *nicht* aufwiesen: „Important is precisely what she is not, namely a ‚Hottentot Venus‘ type, ‚pathologically‘ endowed with steatopygia, or apotruding buttocks“ (1997, S. 138). Die somalische Frau schien dieser Beschreibung ex-negativo am ehesten zu entsprechen: „Of all the African women encountered by the Italians on their many misadventures ‚down there‘, it was almost universally agreed that the Somalis were the most desirable, in a sense because their beauty was believed to be only an exaggeration of white-ness, and not a ‚degenerate‘ opposite of it“ (1997, S. 138).

Durch diese – aus Perspektive der Italiener – Aufwertung des Körpers der Somalierinnen war es möglich, sexuelle Verbindungen zwischen „schwarz“ und „weiß“ gutzuheißen und als „gesund“ zu bewerten. Diese Sicht auf die Dinge ist auch in aktuelleren Kontexten noch vorhanden, wie sich an Äußerungen ablesen lässt, die sexuelle Begegnungen der Kolonialisten mit den „eingeborenen“ Frauen als Beweis für eine nicht-rassistische Haltung der Italiener geltend machen wollen: „Responding to a reader, [Journalist Indro] Montanelli asserts, ‚Let’s not demonize colonialism‘, because both ‚racism and anti-racism are made in bed““ (Aden 1997, S. 106).

Hier haben wir es einerseits mit einer immens ignoranten Haltung zu tun, die verschleiert, dass jede Begegnung des weißen Mannes und der schwarzen Frau nur innerhalb der Strukturen stattfinden konnte, die sich aus den unterschiedlichen Machtpositionen der kolonialisierenden Truppen und der kolonisierten Frauen ergaben und nicht selten zu sexueller Gewalt führten. Die Äußerung verdeutlicht aber auch, dass der „myth of positive encounter between white male and black female“ (Pinkus 1997, S. 138) noch lange anhielt bzw. anhält.

Diese kulturell verankerte Aufwertung bestimmter schwarzer Körper mag einer der Gründe sein, warum Laura Gemser als Sexsymbol aufgebaut werden konnte. Allerdings ist auch diese positive Zuschreibung (die ja ohnehin immer nur von einer Position der Superiorität aus vorgenommen werden kann) alles andere als ungebrochen. Denn auch wenn die Titelheldin in der Reihe selbst als „racially other“ definiert wird, die selbst vorrangig Sex mit weißen Europäer*innen oder Amerikaner*innen hat, fällt ihr doch die Aufgabe zu, dem europäisch-westlichen Publikum eine „Erkundung“ der „presumed monstrous nature of black [oder auch ‚ethnic‘, L.A.] sexuality“ (Mendik 2004, S. 148) zu ermöglichen.

3 Shades of Black

Wie Richard Dyer in *The Matter of Whiteness* (2005) bemerkt, zeichnet sich die Repräsentation von „white“ durch die Abwesenheit einer Bezugnahme aus. Bei Kurzbeschreibungen von Filmplots wird demnach nur das Schwarzsein benannt: „Comedy in which a cop and his black sidekick investigate a robbery“ (2005, S. 10). Weißsein erscheint als neutrale, „non-raced“ Folie (2005, S. 9), vor der sich das Schwarze als Differenz abhebt. Folgerichtig kommt die französische Version des *Emmanuelle*-Films ohne das Adjektiv im Titel aus, das einen Hinweis auf die Hautfarbe der Protagonistin gibt. Und das, obwohl der Film auf einem Roman beruht, der von einer Französin thailändischer Herkunft geschrieben wurde und starke autobiografische Züge trägt.

Die internationale Titelgebung *Black Emanuelle* funktioniert also einerseits als Abgrenzung von der französischen Version und deren Hauptdarstellerin Sylvia Kristel und stellt der weißen Norm mit der indonesisch-stämmigen Laura Gemser ein „exotisches“ Pendant gegenüber. Gemser's Hautfarbe ist zwar, wie die Beschreibung des *Black-Emanuelle*-DVD-Boxsets von Severin Films (2007) verkündet, „not actually black“, ihr als schwarz oder zumindest ethnisch markierter Körper schließt jedoch an eine lange Tradition der Sexualisierung desselben an.¹¹ Sie ist „scrumptious nontheless“ (Dalton 2017). Bereits in der eingangs beschriebenen Exposition des Films wird Gemser (im Vorspann als Emanuelle geführt) qua Titeleinblendung über ihren nackten Körper nicht nur als „black“ markiert, sondern auch als Inkarnation der Marke *Emmanuelle* angerufen, wodurch ihr Schwarzsein untrennbar mit einem sexuellen Versprechen verbunden wird. In diesem Kontext wird ein von Karen Pinkus beschriebenes italienisches Werbeposter aus den 1930er Jahren auf besondere Art und Weise interessant. Auf der Illustration von Gino Boccasile ist eine als schwarz markierte Person zu sehen, deren Kopf sich bei näherem Hinsehen als Kaffeebohne herausstellt. Die Person proklamiert „Il caffè sono io“ („Der Kaffee bin ich“) (vgl. Abb. 3). Der schwarze Körper der abgebildeten Person fällt also mit dem feilgebotenen Produkt zusammen. In Emanuelles Fall verschmelzen „Schwarzsein“ und „Sexysein“ untrennbar miteinander. Wäre ihr ein Slogan mitgegeben, müsste dieser folgerichtig lauten: „Il sesso sono io“ („Der Sex bin ich“).

¹¹Wie Sanders L. Gilman in ihrer Studie zu Stereotypen von „Sex, Race and Madness“ zeigt, geht dieses „labeling of the black women as more primitive and therefore more sexual intensive“ bis ins frühe 18. Jahrhundert zurück (Gilman 1985, S. 83).



Abb. 3 Gino Boccasile: „Il caffè sono io!“; Salce Collection, 3096 [zit. n. Pinkus 1997, S. 145]



Abb. 4 *Emanuelle nera*, DVD-Still; Severin Films, 2007

Diese Verknüpfung spiegelt sich auch auf der Filmebene wieder, beispielsweise wenn Karin Schubert in der Rolle der Gloria Emanuelle bei einer der inszenierten Feierlichkeiten, bei denen „Eingeborene“ ihre Tänze aufführen, lüsternd ins Ohr flüstert „I love black skin“ (Abb. 4).

Damit wird Gembers Körper nicht nur auf ihre Hautfarbe reduziert und sexualisiert, sondern auch eine klare Differenzierung zwischen Emanuelle und ihren weißen Bekannten vorgenommen. Ähnlich aufschlussreich ist die an sie gerichtete Frage: „How do you feel going to bed with a white man?“ Gemeinsamkeiten zwischen sich und Emanuelle herstellend, thematisiert der thailändische Prinz (gespielt von Ivan Rassimov) ihre Sexualität als von der weißen/westlichen abweichend: „You are different. You understand how to control your ecstasy. You’re capable of letting the pleasures enter all your senses. You live them with your entire body. Not just with those few erotic zones, westerners conceive the lovemaking.“

Diese Zuschreibungen, die auf der einen Seite reduktionistisch sind, eröffnen Emanuelle aber auch Möglichkeiten. So gelingt es ihr, sich in *La via della*



Abb. 5 *Emanuelle e gli ultimi cannibali*, DVD-Still; Severin Films, 2007

prostituzione in einen Sklavenhandel-Ring einzuschleichen, weil es ein „opening“ gibt „for a classy, exotic girl“ – Anforderungen also, denen sie genügt. In *Emanuelle e gli ultimi cannibali* kann sie die weiße Tochter des Expeditionsleiters retten, indem sie sich als Wassergöttin des amazonischen Stammes ausgibt, der sich anschickt, sein Opfer zu verspeisen: „As I look very much like them, they will believe their water god has come to receive their sacrifice“ (vgl. Abb. 5).

In einer anderen Szene in *Emanuelle nera* kommt die Protagonistin mit einem kenianischen Jungen ins Gespräch. Sie als Teil einer westlichen Expedition erkennend, richtet er sich an Emanuelle: „How come you have color like mine?“, woraufhin sie antwortet: „In some places they sell it in buckets and spray cans.“ Als der Junge weiter wissen möchte, was passiert, wenn sie sich wäscht, verrät sie: „Don’t tell anybody, but I never wash.“ Emanuelles Hautfarbe erscheint hier interessanterweise als Option, als Zustand, den man künstlich herbeiführen muss (indem man sich mit Farbe einsprüht) und dann ebenso künstlich aufrechterhalten (indem man sich nicht wäscht), dem man sich aber auch wieder entledigen kann (indem man sich wäscht).¹²

¹²Das Versprechen, sich durch gründliches Waschen (mit der richtigen Seife) zumindest teilweise vom Schwarz-Sein befreien zu können, besteht seit dem Viktorianischen Zeitalter, wie Anne McClintock (1995) herausgestellt hat.

Emanuelles Schwarzsein wird also nicht grundsätzlich als das fremde „Andere“ definiert, sondern ist kontextabhängig und muss immer wieder neu verhandelt werden. Je nach Zusammenhang wird sie entweder als westlich geprägte Amerikanerin adressiert, oder aber es wird ihre ethnisch begründete Andersartigkeit unterstrichen: Sie ist schwärzer als die Deutsche Karin Schubert und weißer als der kenianische Stammesangehörige (in *Emanuelle nera*); gerade schwarz genug, um sich als Wassergöttin des amazonischen Stammes auszugeben (in *Emanuelle e gli ultimi cannibali*); und gerade weiß genug, um in einer Hardcore-Szene von einem hellhäutigen Stand-In ersetzt zu werden (in *Emanuelle, perché violenza alle donne?*). Sie selbst gibt sich mal als Jamaikanerin aus, unterstreicht jedoch andere Male ihre amerikanische Herkunft und stellt selbst dabei einen Abstand zu den als primitiv markierten Zusammenhängen her: So zeigt sie sich nach der Landung in Nairobi verwundert über die Architektur der Stadt: „All this concrete. It’s not that I expected straw huts, but this comes as a surprise.“ Oder wenn sie die Einladung des jungen Priesters aus der Anfangssequenz, ihn im „Busch“ zu besuchen mit der Begründung ablehnt: „I love my luxuries too much.“

So entsteht ein Zustand des Dazwischen, der dazu führt, dass Emanuelle sich von einer Situation in die nächste bewegen kann, ohne jemals als Fremdkörper aufzufallen: Sie tanzt zu afrikanischen Trommeln unter freiem Himmel ebenso selbstverständlich wie zu Beduinen-Musik in einem Zelt oder zu zeitgenössischer Popmusik in einer römischen Villa. Dabei ist ihr als schwarz markierter Körper, dessen genaue Herkunft im Ungewissen bleibt, eine Art „shadeshifter“, der es ihr erlaubt, sich problemlos in der jeweils von ihr bereisten exotischen Umgebung zu assimilieren, oder sogar ganz in ihr aufzugehen: In *Emanuelle nera* hat die Titelheldin, unter dem Einfluss eines drogenhaltigen Getränks und lauter Trommelmusik, öffentlichen Sex mit einem der Stammesangehörigen.¹³ Eine Szene die verdeutlicht, dass in Emanuelle „natürlich/primitives“ Potenzial schlummert, das von den rituellen Praktiken kenianischer Stammesangehöriger aktiviert wird, oder anders gesagt, ihr „body literally becomes invaded by the primitive forces surrounding her“ (Mendik 2004, S. 155).¹⁴

¹³Interessanterweise besteht Emanuelle nach diesem Ereignis darauf, dass sie sich, von den Trommeln verführt („I can still hear the drums in my head“), atypisch verhalten hat: „This woman wasn’t Emanuelle.“ Der Grat zwischen freiwilliger Assimilierung und der Invasion ihres Körpers scheint hier sehr schmal zu sein.

¹⁴Wie in der Szene, in der Emanuelle sich als Wassergöttin eines amazonischen Stammes ausgibt, wird sie auch hier von den „Eingeborenen“ umringt, die sie als eine der ihren anzuerkennen scheinen.

4 Emanzipatorische Unterströmungen?

Auffällig oft werden in den *Black-Emanuelle*-Filmen Themen angesprochen, die einen feministischen Unterton haben. In jedem der sechs Filme der Albertini/D'Amato-Reihe bekommt die Titelheldin schon zu Beginn des Films Gelegenheit, ihr Konzept von Freiheit bzw. „freier Liebe“ zu propagieren. Sei es in *Emanuelle in America*: „Marriage would be a crime, not madness. A crime against freedom. Which is a must for both of us“; oder in *Emanuelle nera: Orient Reportage*: „Life is too short to settle down.“ Männern, die sie drängen, ihnen zu folgen oder sich an sie zu binden, entgegnet sie spöttisch: „You are such a bore.“ In *Emanuelle, perché violenza alle donne?* lässt sie sich sogar – angesteckt von der Arbeit eines hochrangigen Entwicklungshelfers sowie einer befreundeten investigativen Journalistin – zu einer Art politischem Statement hinreißen: „In our days a free woman who is in the position to express herself must become involved with the problems a woman has always had to face, she continues to be the victim of male sexual violence.“

An anderen Stellen stellt Gensers Emanuelle ihre Unabhängigkeit in den Vordergrund: „I learned a long time ago to make my own decisions. Live my life the way I want it.“ Sie nimmt zudem Bezug auf zeitgenössische feministische Anliegen: Auf die Frage ihrer Geliebten Deborah „Do you never wear a bra?“, antwortet sie in *Emanuelle nera – Orient Reportage*: „I burnt it!“

Dass sie ausgerechnet als Fotografin arbeitet (siehe Abb. 6), ist auf vielen Ebenen interessant, vor allem aber in Bezug auf weibliche Selbstbestimmung.¹⁵ Denn der Beruf des Fotografen wird traditionell mit dem überlegensten aller Sinne, dem als männlich attribuierten Sehsinn in Verbindung gebracht (Classen 2003). Der Blick durch die Kamera produziert ein objektivierendes Blickregime, das sich auch in filmischen Narrativen wiederfindet, in denen weibliche Darstellerinnen für den männlichen Blick konstruiert werden.¹⁶

Emanuelle erscheint hier allerdings, zumindest auf der Handlungsebene, nicht nur als Objekt des (männlichen) Blicks (vgl. Mulvey 1999), sondern gibt ihn auch zurück und wird als eine Art weibliches Pendant zu David Hemmings' Modefotografen in *Blow Up* (1966; R: Michelangelo Antonioni) aufgebaut.

¹⁵Wie Xavier Mendik (2004, S. 155) bemerkt, steht die Fotografin Emanuelle in einer Travelogue-Tradition, die es dem westlichen Blick erlaubt, in exotische Gefilde vorzudringen und dabei spezifische Machtstrukturen zu generieren.

¹⁶Dieser Umstand wurde natürlich, wenn auch um einiges komplexer, von Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) beschrieben.



Abb. 6 *Emanuelle in America*, DVD-Still; Severin Films, 2007

In *Emanuelle in America* werden wir in der Anfangssequenz Zeuge eines Modeshootings, bei dem Emanuelle nackte Models in Szene setzt, indem sie ihnen kurze Anweisungen zurnft. Nach Ende des Shootings greift sie einem der unbekleideten Modelle an den Hintern und bemerkt: „You have lost some weight recently.“ Auch wenn die damit einhergehende Frage ein Gespräch einleitet, das für den weiteren Filmverlauf relevant sein wird, ist diese Geste des „Hintern-Grapschens“ doch eine männlich konnotierte, die meist nicht mit Einverständnis der so angefassten Frau durchgeführt wird und dreht die Rollenverteilung hier klar um.

Emanuelle richtet ihren Blick im Verlauf der Reihe nicht nur offen auf andere, oftmals ohne dass diese sich dessen bewusst sind. Dabei dienen ihr Schmuckstücke wie Armbänder und Halsketten, also typisch weibliche Attribute, als Verstecke für ihre Kamera.¹⁷ In *Emanuelle nera: Orient Reportage* bekommt diese spezifische Nutzung von Schmuckstücken sogar einen weiteren symbolischen Wert, als Emanuelle inkognito in einem Harem recherchiert. Das Armband, das jede Konkubine zwecks Zuweisung einer Nummer tragen muss, wird als

¹⁷Dass hier Erinnerungen an James Bond wachgerufen werden, ist wahrscheinlich kein Zufall, sondern ein weiteres Beispiel für die erfolgreiche Inkorporierung zeitgenössischer filmischer Strömungen in das *filone Black Emanuelle/Emanuelle nera*.

versteckte Kamera zur Waffe, die gegen den Unterdrücker (den Haremsbesitzer) selbst gerichtet wird.

Diese Inszenierung von Emmanuelle als autonom und unabhängig überrascht besonders, wenn man die Rollenzuschreibungen mit jenen in der französischen Version von 1974 vergleicht. In *Emmanuelle*, der stärker der Romanvorlage verpflichtet ist und der durchaus Anziehungskraft auf ein weibliches Publikum ausübte (mutmaßlich aus Interesse der Frauen an dem „glossy“ Stil und den exotisch-luxuriösen Spielorten), begegnen wir einer Emmanuelle, die vor allem Ehefrau ist. Während Gemsers „schwarze“ Emmanuelle aus beruflichen Gründen in den „Orient“ reist, folgt Kristels Emmanuelle ihrem Mann nach Bangkok. Er ist es auch, der sie zu ihren sexuellen Abenteuern erst animiert: „I have so many things to learn. Because I haven't yet become the woman you deserve“, raunt Emmanuelle ihm bei einem romantischen Abendessen zu. Ganz eindeutig in der Rolle der Schülerin, welche der Anweisungen eines Mentors bedarf, sieht Emmanuelle den Mehrwert ihres erotischen Lernprozesses darin, zu einer optimierten Partnerin für ihren Mann zu werden.

Entsprechend geht Emmanuelle sehr unerfahren und naiv an die Dinge heran. Zu Beginn lässt sie sich noch eher spielerisch vereinzelt von ebenfalls weißen reichen Frauen verführen, die im wahrsten Sinne des Wortes nichts Besseres zu tun haben und ihre Tage mit Sport, Sonnenbädern, Partys und eben auch Sex füllen. Zuerst eingenommen von dem Leben zwischen Ennui und Lustprinzip, das dahinplätschert und zu nichts verpflichtet, wird Emmanuelle jedoch bald auf den Boden der Tatsachen zurückgeworfen, als sie sich in die selbstständige Archäologin Bee verliebt, die ihre Gefühle nicht erwidert und Emmanuelle mit einem gebrochenen Herzen zurücklässt. Bezeichnenderweise ist einer der Gründe, warum sie sich überhaupt für Bee interessiert, deren Berufstätigkeit: „You're the only one I know who works“, konstatiert sie auf einer Party.

Sich dem Herzschmerz hingebend, wird sie von ihrem Gatten väterlich belächelt und schließlich dazu gedrängt, das Liebes-Hang-over zu überwinden, indem sie ihren Horizont von dem älteren und sexuell erfahrenen Mario (Alain Cuny) erweitern lässt. Ein Mann, der auf ihr Bitten, sie nach Hause zu bringen, antwortet: „But your husband isn't home, he entrusted you with me“, und sie letztlich in eine Situation manövriert, die sie nicht mehr kontrollieren kann. In einer Opium-Höhle, in die Mario Emmanuelle bringt, kommt es schließlich zu ihrer Vergewaltigung, die von Mario aufmerksam beobachtet wird. Die Vergewaltigung, an der er als Komplize beteiligt war, wird nie thematisiert und hält Emmanuelle auch nicht davon ab, gleich im Anschluss daran konsensuellen Sex mit einem Thailänder zu haben, der sich zuvor per Boxkampf das Vorrecht für den Beischlaf erkämpfen muss (Abb. 7).



Abb. 7 *Emanuelle nera*, DVD-Still; Severin Films, 2007

Emmanuelle ist hier die weiße privilegierte Frau, deren erotische Eskapaden mit ihrer Reise beginnen: Wie sie immer wieder betont, war sie ihrem Mann in Paris treu, hat dann jedoch im Flugzeug Sex mit zwei ihr unbekanntem Männern. Hier wird ein Bruch zwischen der vertrauten und der „exotischen“ Umgebung markiert, der noch weiter unterstrichen wird, wenn Emmanuelle sich in Thailand als Fremdkörper in der neuen Umgebung wiederfindet. Als ihr Mann sie kurz nach ihrer Landung für einen Moment im offenen Cabriolet warten lässt, erlebt sie die sie um Geld anbetelnden Menschen als Furcht einflößende Gestalten, derer sie sich ohne ihren Mann nicht erwehren kann (Abb. 8).

Im Gegensatz dazu ist die italienische Emanuelle finanziell unabhängig, unerschrocken, selbstständig und passt sich ihrer jeweiligen Umgebung problemlos an. Wo ihre französische Vorgängerin die Schülerin erfahrener Männer ist, fungiert sie als Lehrerin und führt vor allem junge Frauen in die „Geheimnisse der Liebe“ ein. Was sich die eine erarbeiten muss – sexuelle Freizügigkeit und Sexpositivismus – ist für die andere ein „natürlicher“ Zustand.



Abb. 8 *Emmanuelle*, DVD-Still; StudioCanal, 2009

Letztlich aber sind beide Versionen sexueller Befreiung vor allem Mittel zum Zweck, möglichst viel nackte Haut zu zeigen. Sie machen die beiden Protagonistinnen auf verschiedene Weise zur ultimativen Männerfantasie: die ätherische französische Emmanuelle, die als Jungfrau in die Ehe ging und unter der Anleitung ihres Mannes bzw. anderer erfahrener (meist männlicher) Personen sexuelle Abenteuer erlebt, um ihren Mann eine bessere Gefährtin sein zu können. Und die toughe italienische Emanuelle, die autonom, ungebunden, niemandem zu etwas verpflichtet ist und jede ihr angetane Gewalt mit einem Schulterzucken abtut.

5 Conclusio

Wie ich gezeigt habe, kann die Bedeutungsproduktion der *Emanuelle*-Reihe nicht außerhalb ihres italienischen Kontextes gedacht werden. Spezifische filmische Traditionen und Produktionszusammenhänge verwandelten den französischen *High-gloss-Softcore*-Film, der zumindest im ersten Teil nah an der Romanvorlage bleibt, in eine Exploitation-Version, in der Gewalt und makabre Darstellungen von Verfall und Tod zum Selbstzweck werden und in der die Sexszenen in ihrer Funktion als Publikumslockmittel noch übertroffen werden.

Die Instrumentalisierung des französischen Vorgängerfilms als Referenz gestattete es den italienischen Filmemachern, sich von der Romanvorlage zu entfernen und eine eigene Interpretation der erotisch/exotisch Reisenden zu schaffen. Die schwarz markierte Titelheldin vereint paradoxe Eigenschaften: Sie erscheint als westlich geprägt und mit einer „natürlichen“ Nähe zum „Primitiven“ ausgestattet. Einerseits als sexpositive, selbstständige Frau dargestellt, die als Fotojournalistin anderen ihren Blick aufzwingt und sie für ihre eigene Karriere nutzt, wird Emanuelle immer wieder auf ihr prekäres Frau-Sein zurückgeworfen und sieht ihren meist nackten Körper nicht nur dem voyeuristischen Begehren des Zuschauers ausgesetzt, sondern muss immer wieder auch (sexuelle) Gewalt über sich ergehen lassen. Die als feministische Statements eingeführten Äußerungen über freie Liebe und Gleichberechtigung, die lose auf gesellschaftliche Diskurse der Zeit referieren, haben vor allem die Funktion, Emanuelle mit dem nötigen Durchhaltevermögen auszustatten, das es ihr erlaubt, sich auf immer neue Sexpartner einzulassen und der gegen sie gerichteten Gewalt mit einem sturen Stoizismus zu begegnen, der auf der narrativen Ebene als „Stärke“ und „Autonomie“ ausgelegt wird.

Emanuelles Schwarzsein erscheint in diesem Kontext als flexible Kategorie, die auf der Ebene der Narrative Handlungs- und Erfahrungsräume eröffnet. Andererseits ist der Umstand, dass sie zur Projektionsfläche für eine Verquickung von krassen Sex- und Gewaltfantasien wird, ebenfalls genau diesem Status als Minorität geschuldet, für den letztlich gilt: „[It] did create opportunities for filmmakers to put her in a variety of distinctly misogynistic situations, much more blatantly and violently than perhaps some of the classical Italian actresses would have been involved in“ (Shipka 2011, S. 157).

Literatur

- Aden, Mohamed. 1997. Italy: Cultural Identity and Spatial Opportunism from a Postcolonial Perspective. In Allen und Russo 1997, a. a.O., S. 101–115.
- Allen, Beverly, und Mary Russo. 1997. (Hrsg.). *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Chaffin-Quiray, Garrett. 2004. Emmanuelle Enterprises. In Mathijs und Mendik 2004, a. a. O., S. 134–145.
- Classen, Constanze. 2003. Der duftende Schoß und das zeugende Auge: Gendercodes, Sinne und Verkörperung. In *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*, hrsg. Wolfram Aichinger et al., 75–90. Innsbruck: Studienverlag.
- Dalton, Trinie. 2017. Editorial Review. <https://www.amazon.com/Black-Emanuelles-Box-Vol-1/dp/B000MQ55X4> [Zugegriffen: 03.07.2017].

- Dyer, Richard. 2005. The Matter of Whiteness. In *White Privilege: Essential Readings on the Other Side of Racism*, hrsg. Paula S. Rothenberg, 9–14. New York: Worth Publishers.
- Gilman, L. Sander. 1985. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mathijs, Ernest, und Xavier Mendik. 2004. (Hrsg.). *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. London und New York: Wallflower Press.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. London und New York: Routledge.
- Mendik, Xavier. 2004. Black Sex, Bad Sex: Monstrous Ethnicity in the *Black Emanuelle* Films. In Mathijs und Mendik 2004, a. a. O., S. 146–159.
- Mulvey, Laura. 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hrsg. Leo Braudy und Marshall Cohen, 833–44. New York: Oxford University Press.
- Pinkus, Karen. 1997. Shades of Black in Advertising and Popular Culture. In Allen und Russo 1997, a. a. O., S. 134–155.
- Ritzer, Ivo. 2007. Mondo Jacopetti: Die beste aller Welten als Welt der Hunde. *Testcard* 12 (16): 140–147.
- Ritzer, Ivo. 2014. Ein entbehrliches Genre? Aspekte der medienkulturellen Rekurrenz von „Minigenres“ am Beispiel des Söldnerfilms. In *montage AV* 23 (1) 2014: 80–99.
- Shipka, Danny. 2011. *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema in Spain and France 1960–1980*. Jefferson: McFarland.
- Steinwender, Harald. 2012. *Sergio Leone – Es war einmal in Europa*. Berlin: Bertz+Fischer.

Kulturwissenschaft (re)Assigned: Transmediale Identitätspolitik, post-postkoloniale Theorie und pan- afrikanische Diaspora

Ivo Ritzer

Innerhalb eines gegebenen gesellschaftlichen Ganzen [...] sollte sich eine Kritik an der möglichen ideologischen Funktion der Idee der Hybridität auf keine Weise zum Anwalt der Rückkehr substantieller Identitäten machen – der Sinn besteht gerade darin, die Hybridität als einen Ort des Universalen zu behaupten.

Slavoj Žižek (2009, S. 76 f.)

Saïd Ben Saïd, geboren 1966 in Tunis, das ist ein maghrebinischer Produzent. Vorsitzender der eigenen Firma SBS Productions, hat Saïd sich in den letzten Jahren profiliert als Mäzen verwerfener *maverick directors* und ihrer Mise-en-scène der Hybridität (Ritzer 2017). Ob Produzent von Brian De Palmas *Passion* (2012), David Cronenbergs *Maps to the Stars* (2014) oder jüngst Paul Verhoevens *Elle* (2016), die Leistung von Saïd liegt mithin nicht zuletzt in einer radikalen Inversion (neo-)kolonialer Machtstrukturen. Bei Saïd, dem tunesischen Afrikaner, obliegt es nicht dem Westen, ein Third Cinema zu alimentieren. Im Gegenteil, Saïd verkehrt die Relationen, indem er eben jenen *maverick directors* – gerade den Verdammten der okzidentalischen Kulturindustrie – eine Chance bietet, die durch das Netz von First Cinema (Hollywood) und Second Cinema (Autorenkino) gefallen sind. Saïd Ben Saïds Produktionen können mithin tatsächlich als World Cinema (Ritzer 2016b) gelten – nicht verstanden als exotistische Plattform „fremder“ Bilder, sondern im Sinne einer konkreten Universalität, die ihre Manifestation in einer Politik des Besonderen erfährt. Dabei ist diese Politik der *maverick directors*

I. Ritzer (✉)

Bayreuth, Deutschland

E-Mail: ivo.ritzer@uni-bayreuth.de

durch ihre Eingliederung in die Struktur der Fiktionen definiert, d. h. sie arbeitet als Bestandteil der Erzählung. Die Bilder stehen nicht im Dienst einer Sache, die Sache erwächst aus den Bildern. Anders gesagt, das Politische erwächst aus einer Untersuchung der Bedingungen, unter denen eine Klärung erklärt werden kann. Dadurch bleibt die Fiktion nicht unberührt von dem, was sie berührt. Es sind mithin Fiktionen, in denen mehr steckt, als man sehen muss, um sie zu verstehen.

Es kann kaum als Kontingenz der Geschichte gelten, dass Saïd Ben Saïd im Rahmen seiner jüngsten Produktion zu einer Kooperation fand mit dem Kalifornier Walter Hill. Es hat sich hier zusammengefunden, was zusammengehört, ist Hill seit den 1970er Jahren doch in Erscheinung getreten als zentraler Protagonist eines transkulturellen und dezidiert antirassistischen Word Cinema (Ritzer 2009, 2016a). Hill erinnert sich zurück, anno 2014: „At that point, I was pretty much dome [sic] with filmmaking, but then my agent introduced me to a producer – Saïd Ben Saïd – who was ready to put in some money and make it“ (Hill 2016). Bei der fraglichen Produktion handelt es sich um (*re*)*Assignment/The Assignment* (2016) – zunächst ein Drehbuch, das Walter Hill bereits in den 70er Jahren als *Tomboy* verfasst, aber seitdem nicht realisiert hat. Jedoch ist *Tomboy* anno 20 tatsächlich adaptiert worden – als Graphic-Novel vom karibisch-französischen Autor Alexis Nolent (Künstlername: Matz).¹ Über diese ebenso transmediale wie transkulturelle Brücke kommt Saïd Ben Saïd ins Spiel, der *Tomboy* liest und darin nicht nur visuelle Literatur, sondern vor allem auch einen Prototypen des Hill’schen *maverick directing* erkennt. Gerade daran findet er Interesse: an „a kind of really terrific B movie“, d. h. „the kind of movie that doesn’t get much love when it comes out, but you love watching it on TV years later, much more than you do the ‚big‘ movies of the day“ (Hill 2016). Kurzum, Saïd und Hill teilen eine gemeinsame Präferenz: „Is it lurid? Yes. Is it lowbrow? Well, maybe. Is it offensive? No. I’m just trying to honor the B movies that we grew up with“ (Hill 2016). Nun bezieht sich diese putative *offensiveness* auf eine Tradition medialer Identitätspolitik, die gleichwohl doch immer schon an den Arbeiten von Hill hat abprallen müssen.² Bei Hill ist das B-Movie stets als Form einer Politik des

¹Literarischer Hypotext von Hills *Bullet to the Head* (*Shootout – Keine Gnade*; 2012) ist bereits Matz’ Graphic-Novel *Du plomb dans la tête* (2004–2006), sodass es sich bei (*re*)*Assignment* um eine zweite Adaption handelt.

²Als ich kürzlich im Rahmen der von mir kuratierten Walter-Hill-Retrospektive auf dem 32. Filmfest München einen Einführungsvortrag zu Hills Neo-Western *Extreme Prejudice* (*Ausgelöscht*; 1987) hielt, kam es zu einem produktiven Missverständnis. *Extreme Prejudice*, nach *Streets of Fire* (*Straßen in Flammen*; 1984), *Brewster’s Millions* (*Zum Teufel mit den Kohlen*; 1985) und *Crossroads* (*Crossroads – Pakt mit dem Teufel*; 1986) die erste

Populären genutzt, die sich konventioneller Ideologiekritik und der damit zumeist verbundenen Bilderphobie verweigert, indem sie eine komplexe Dialektik von Konkretion und Universalisierung ausarbeitet. Niemand anderes als Theodor W. Adorno freilich hat einst bereits dem teuren, auf Prestige spekulierenden A-Film den billigen, unpräzisen B-Film und dessen Direktheit und Experimentierfreude entgegengestellt. Es wäre schön, so Adorno, „wenn man [...] behaupten dürfte, die Filme seien umso mehr Kunstwerke, je weniger sie als Kunstwerke auftreten. Den piekfeinen, zumal psychologischen class A-pictures gegenüber, welche die Kulturindustrie der kulturellen Repräsentation zuliebe sich abringt, neigt man dazu“ (Adorno 1967, S. 88). Oft besitzt dagegen der B-Film aufgrund seines geringen Produktionsaufwandes die Qualitäten des Anti-Kinos, wie Adorno es als Kunst gelten lässt: das „Filmwidrige des Films“ (Adorno 1967, S. 355) als Bruch der alltäglichen Wahrnehmung. Bei Hill nun aber geht es weniger um eine Ästhetik der Kargheit oder nicht-intentionale Verfremdung als vielmehr um eine Politik des Populären, die an Konventionen des Generischen ansetzt (Ritzer 2009, 2015, 2016a). Populäres wird dort gerade nicht an einer putativen Faktizität des Historischen abgeurteilt, vielmehr erscheint es ihr als imaginärer Lösungsversuch soziokultureller Kontradiktionen. Anders gesagt, diese Politik nimmt das dem Populären immanente Moment der Personalisierung im Besonderen ernst und zentriert durch narratives Entfalten eine neue Universalisierung. Konzipiert als Strategie einer „ästhetischen Linken“ legt die Politik des Populären ihren Fokus auf in Geschichten erzählte Geschichte. Dabei werden gesellschaftliche Kontradiktionen mitnichten eskamotiert als vielmehr wiederholt, d. h. immer und immer wieder neu verhandelt und somit unweigerlich auch immer wieder und wieder neu offengelegt. Wie Slavoj Žižek vielfach angemerkt hat, kann durchaus vom Partikulären aufs Universelle geschlossen werden, gerade nicht aber im Sinn eines aufzurechnenden Ganzen. Stattdessen gelte es, nicht den Standpunkt des Anderen einzunehmen, wohl aber (zu) dessen Konditionen zu reflektieren: „Der

nur für Erwachsene freigegebene Produktion von Hill seit *48 Hrs. (Nur 48 Stunden; 1982)*, wurde von mir als „male melodrama“ adressiert, was Hill merklich irritierte. Sich selbst zu Wort meldend und auf sein Unbehagen der Genres verweisend, stellte er klar, wie sehr es ihm zuwider sei, aufgrund seiner Präferenz für generische Konfigurationen von Western und Film Noir häufig noch immer als „masculine director“ zu gelten. Stattdessen seien alle seine Arbeiten gerade geprägt von der emphatischen Zentrierung einer „crisis of machismo politics“, die er in ihren destruktiven Effekten analysieren wolle. Nun ist freilich der gesamte akademische Diskurs um das Melodrama als „progressive genre“ (Klinger 1986) exakt auf diese Lektüre fokussiert.

Makel der partikularen Wurzeln ist der phantasmatische Schirm, der die Tatsache verschleiert, dass das Subjekt ja immer schon durch und durch ‚entwurzelt‘ ist, dass seine wahre Position diejenige der Leere der Universalität ist“ (Žižek 2009, S. 71). Wie Žižek eindrucksvoll zeigt, ist es mithin nicht genug, Universalismen auf traditionelle Weise ideologiekritisch zu demaskieren und ein vermeintlich falsches Bewusstsein dahinter zu entlarven. Zentral muss vielmehr eine Identifikation mit dem ausgeschlossenen Anderen erfolgen. Anstelle eines scheinbar neutralen und als universal verstandenen Begriffs hat ein neues, partikularisiertes Universales zu treten, das eben gerade im unpassenden Besonderen sich konstituiert: „Die universale Dimension ‚scheint durch‘ das symptomatische deplatzierte Element hindurch, das dem Ganzen angehört, ohne eigentlich Teil von ihm zu sein“ (Žižek 2009, S. 86). Folglich geht es uns um eine mögliche Universalität, für die immer wieder aufs Neue zu streiten ist, weil sie sich fortwährend ihrer Aktualisierung entzieht, ja entziehen muss.³

Das Zusammentreffen des afrikanischen Produzenten Saïd Ben Saïd und des *maverick director* Walter Hill erscheint nur konsequent, wenn der Blick sich richtet auf (*re*)Assignment. Die Geschichte vom Auftragsmörder, der unter Narkose gegen seinen Willen einer Geschlechtsumwandlung unterzogen wird und sich mithilfe einer bisexuellen Krankenschwester an den Verantwortlichen rächen will, ist bislang primär aus einer gendertheoretischen Perspektive thematisiert worden.⁴ Mindestens ebenso signifikant allerdings erscheint die Tatsache, dass

³In just jenem Sinne lesen dann auch die südafrikanischen Anthropolog*innen Jean und John L. Comaroff ihren Žižek, wenn sie das subalterne Subjekt als exkludierten Teil der (neo-)kolonialen Universalität verstehen: „Die vom westlichen Liberalismus beanspruchte Allgemeinheit liegt, wie Žižek bemerkt, ‚nicht darin, dass ihre Werte (Menschenrechte usw.) in dem Sinne allgemeingültig sind, dass sie für *alle* Kulturen gelten, sie hat einen viel radikaleren Sinn: In ihr verhalten sich die Einzelnen zu sich selbst als ‚allgemeine‘, sie haben unmittelbar, über ihre besondere soziale Stellung hinweg, am Allgemeinen teil. Der afrikanische Autor ist aufgrund einer genetischen Besonderheit davon ausgeschlossen, in der für euroamerikanische Literaten selbstverständlichen kosmopolitischen Stimme zu schreiben. Wenn er *out of Africa* spricht, verlangt dies nach einer ‚Erklärung‘, sprich: einer Konversion in die Lexik des liberalen Universalismus und der humanistischen Episteme, auf der er beruht“ (2012, S. 13). Mit Comaroff und Comaroff geht es uns folglich um eine Denaturalisierung eurozentrischer Prädispositionen, die als (neo-)koloniale Machtstrukturen bis heute (nach-)wirken.

⁴Dies durchaus kontrovers – wobei Hill selbst zu seiner Hauptfigur (Frank Kitchen) resümiert: „He does not go through gender reassignment, he undergoes genital alteration. That is a very different thing. Frank is a guy. Frank is a guy when he shows up, Frank goes through gender alteration against his will, and Frank remains in a woman’s body.

der/die Killer/in in einer Doppelrolle von der Wunschkandidatin sowohl Saïd Ben Saïds als auch Walter Hills verkörpert wird: der schwarzen Schauspielerin Michelle Rodriguez, verwurzelt in den afrikanischen Diasporas von Puerto Rico und der Dominikanischen Republik. Hill nun arbeitet in seinem Œuvre seit mittlerweile über vierzig Jahren nachgerade programmatisch Intersektionalitäten heraus, die nicht zuletzt in der afrikanisch-diasporischen Theoriebildung notiert worden sind (White 1994, 2002). Wie Armond White im für die Poptheorie maßgeblichen, häufig dennoch übergangenen Band *They Went Thataway: Redefining Film Genres* feststellt: „Race is the important, unresolved issue for Hill“ (White 1994, S. 222). Speziell der Kopplung von Diskursen zu *gender* und *race* gilt es dabei für die afrikanisch-diasporische Theorie mithin besonders Rechnung zu tragen: „Hill [...] consciously refute[s] the bad thinking and racist conventions that typically inhibit movie characterizations of black males [i]n his signature process of refashioning genre films for contemporary political meanings“ (White 2002). Der afroamerikanische Filmtheoretiker Armond White bezieht sich hier im Detail auf den Gefängnisfilm *Undisputed* (*Undisputed – Sieg ohne Ruhm*; 2002), in dem ein schwarzer Box-Champion sich als Bürgerschreck geriert, der mit der rassistischen Angst Amerikas vor der *black power* spielt (Ritzer 2009). „Because I’m a big, bad, black motherfucker. That’s why nobody believes me!“, so begründet er seine Verurteilung. Einerseits wird damit deutlich, dass die USA afrikanisch-diasporische Skandal-Stars fürchten, sie gleichzeitig aber medial ausbeuten. Andererseits zeigt sich, dass der Boxer den Fehler begeht, sein Image zu affirmieren und den Erwartungen der Medien unkritisch zu entsprechen. Er erscheint als ambivalente Figur, auch deswegen, weil die Frage nach seiner Schuld bis zuletzt ungeklärt bleibt. Sein maßloser Ehrgeiz allerdings ist unbestritten. Für ihn herrscht im sozialen Mikrokosmos des Gefängnisses

And Frank, until the very last line, remains a guy. This is entirely consistent with transgender theory, the idea that we are what we think we are. Frank undergoes a reversal of the transgender process, which is the idea that if you believe yourself to be one thing, and your body is different, you may choose to alter your body. Frank remains consistent with what’s inside his head. He did not choose to alter his body, but it was done“ (Hill 2017). Die afrikanisch-diasporische Kritik kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Instead of giving Millennials the heroic gender transition that they demand, Hill insists that we think deeper – perhaps about the media’s popularizing of sex reassignment and the painful complications that such a choice entails. Frank’s dilemma raises the question of whether sexuality is ideologically enforced or is a mere conceit based on what’s fashionable“ (White 2017).



Abb. 1 *Undisputed* (DVD, Columbia)

dasselbe Prestige-Denken wie außerhalb. Er kann es nicht ertragen, nur *second class* zu sein, er muss immer an der Spitze der Hierarchie stehen. Sein ganzes Leben lang hat er sich mit den Fäusten durchboxen müssen und gelernt, dass nur der Stärkste überlebt. So fungiert der Boxkampf nicht nur als Sinnbild für ökonomische Ausbeutung, sondern auch als Metapher für die Selbstbehauptung afrikanisch-diasporischer Männlichkeit im Kapitalismus (Abb. 1). Dabei geht es Hill wie stets um jenes „sympathizing with the black male pariah“, das Armond White (2002) und die afrikanisch-diasporische Genretheorie als spezifische Qualität seiner Arbeiten notieren.

Armond White leistet in seiner Analyse von *Undisputed* eine bemerkenswerte Lektüre. Sie steht, ohne dies explizit zu machen, dem nahe, wie Gilles Deleuze für eine neue Philosophie des Films plädiert hat.⁵ In diesem Sinne geht es um philosophische Reflexion als paraphrasierenden Nachhall: weniger ein distanzierendes Nachdenken *über* Arbeiten von Hill, vielmehr ein dialogisches Nachdenken *mit* ihnen – als Resonanzboden, der audiovisuelle Zeichen in ihrer medialen Qualität wie ihren materiellen Effekten theoretisch-kontextualisierend nachvollzieht und

⁵Mit Deleuze wäre einmal mehr darauf zu verweisen, dass das Kunstwerk stets schon die Reflexion dominiert, das heißt immer bereits ein eigenes Nachdenken anstellt. Die folgenden Notate sind demnach zu sehen als eine Illustration gewisser Aspekte, mit denen „jeder von uns in geringerem oder in höherem Maße eine Erinnerung, eine Stimmung, ein Gefühl oder eine Vorstellung verbindet“ (Deleuze 1997a, S. 12). Inszenatorische Praxen setzen stets ein theoretisches Verständnis der medialen Dispositiv voraus und aktualisieren dieses in ihrem Vollzug.

damit Zeugnis ablegt von dem flüchtigen Spiel der Körper auf der Leinwand und dem Bildschirm. Dieses Spiel ist mithin nicht als Repräsentation und Transparenz kultureller Medialität zu verstehen, wie es etwa die konventionellen Postcolonial Studies und ihre problematische Logik des „right to narrate“ (Žižek 2002, S. 19) praktizieren. Stattdessen kommt es vielmehr an auf die eigendynamische Agentur audiovisueller und synästhetischer Bild-Ton-Assemblagen, die stets irreduzible Interventionen bleiben. Mit Gilles Deleuze erscheint es emphatisch als „semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt“, als eine „nicht-sprachliche Materie“, die sich in der Welt permanent transformiert: „Aus diesem Grund sind die Aussagen, ist die Erzählhandlung keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder, sondern eine Konsequenz, die von dieser Reaktion herrührt. Die Erzählhandlung gründet zwar im Bild, doch sie ist nichts Gegebenes“ (Deleuze 1997b, S. 47). Wenn ich im Folgenden daher noch einmal den Blick zurückwerfe auf Hills Œuvre der letzten vierzig Jahre, dann geht es mir dementsprechend um eine basale Nicht-Reduzierbarkeit der medialen Erscheinungen, sowohl im Hinblick auf ihre diskursiven Rahmungen wie auch theoretischen Implikationen in Fragen generischer Differenz. Auf diesen Rückblick wird sich eine Lektüre von *(re)Assignment* anschließen, die letztlich in einer post-postkolonialen Theorie medialer Identitätspolitik münden soll.

1 Menschliche Kontemplierungen

Bereits Manthia Diawara hat in „Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance“ (1988) bekanntlich nicht nur auf eine „Farbenblindheit“ im kanonischen Ansatz der Screen-Theory verwiesen und dieser entgegengehalten, dass das dominante (Hollywood-)Kino schwarze Menschen für die Skophilie eines weißen Publikums inszeniere. Vor allem aber nimmt Diawara eine wichtige Differenzierung vor, wenn er konstatiert, dass Schwarze sich ebenso sehr mit rassistischen Repräsentationen zu identifizieren wie Weiße solche Repräsentationen kritisch zurückzuweisen vermögen. Tommy L. Lott wiederum hat in seinem bahnbrechenden Aufsatz „A No-Theory of Contemporary Black Cinema“ (1991) noch emphatischer sämtliche Biologismen zurückgewiesen. Lott spricht von einer nicht-theoretischen Theorie, die gerade keine Definitionen und essentialistische Normierungen bieten möchte: „I want to advance a theory of contemporary black cinema that accords with the fact that biological criteria are neither necessary nor sufficient for the application of the concept of black cinema. I refer to this theory as a no-theory, because I want to avoid any commitment to an essentialized notion by not giving a definition of black cinema. Rather, the theoretical concern

of my no-theory is primarily with the complexity of meanings we presently associate with the political aspirations of black people“ (Lott 1997, S. 42). Für Lott bringt jede Form der Biologisierung von Schwarzsein das Risiko einer theoretischen Verkürzung mit sich. Er bezieht dies sowohl auf die Ebene von Produktion, Rezeption wie auch Ästhetik: „certain aesthetic qualities of a film can sometimes count as much against its being inducted into the canon of black films as the filmmaker’s race or the film’s intended audience“ (Lott 1997, S. 45). Genauso wenig wie ein „black filmmaker“ und eine „black audience“ ein richtiges Bewusstsein garantieren, so wenig existiert „a monolithic black film aesthetic“. Lott plädiert daher für Schwarzsein als politische Kategorie, die für eine universelle Emanzipation streitet. Hierzu macht er eine Neudefinition des Dritten Kinos stark: „[T]he concept of Third Cinema should not be saddled with the myopic vision of essentialists who are constrained by an overemphasis on biological criteria for resolving questions of national identity. What makes Third Cinema third (i.e., a viable alternative to Western cinema) is not exclusively the racial make-up of a filmmaker, a film’s aesthetic character, or a film’s intended audience, but rather a film’s political orientation within the hegemonic structures of post-colonialism“ (Lott 1997, S. 49 f.). Drittes Kino wird bei Lott zu einer radikal de-essenzialisierten Kategorie, die auch nicht länger in Dichotomie zu populären Formen gesehen wird – ja diese vielmehr aufhebt in einer Bewegung der Negation. Selbst wenn Lott gerade mit Blick auf seine unerwartete Re-Perspektivierung des – historisch stark nationalistisch und im afrikanischen Kontext auch biologistisch operierenden – Dritten Kinos sicherlich mehr Fragen stellt als Antworten liefert, ist sein antiessenzialistischer Punkt doch noch immer von zentraler Relevanz. Mithin wäre als zentrales Desiderat zu formulieren, neben der Dichotomie von populärer Form und Drittem Kino auch den Binarismus biologistischer Zuschreibungen medien- wie kulturtheoretisch zu überwinden.

Freilich haben bereits Stuart Hall – „the term ‚black‘ was coined as a way of referencing the common experience of racism [...] and came to provide the organising category of a new politics of resistance, amongst groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities“ (Hall 1996, S. 163) – und dann insbesondere Kobena Mercer im heute klassischen Aufsatz „Black Art and the Burden of Representation“ (1990), später schließlich auch Paul Gilroy in einer Reihe von Publikationen wie „Race Ends Here“ (1998) oder „Against Race“ (2000), emphatisch ausgearbeitet, wie biologistische Essenzialismen immer – auch und gerade in antirassistischen Diskursen – zu De-Historisierung und Ent-Politisierung durch Negation des Primats

kultureller Deutungsprozesse führen.⁶ Analog dazu haben antiessenzialistische Feminist*innen wie Michele Wallace aus der Binnenperspektive einen „cult of victimization“ in der afrikanischen Diaspora kritisiert, der durch Fetischisierung einer unreflektierten behaupteten Authentizität und der damit korrespondierenden politischen Korrektheit gerade rassistische Positionen stärkt: „While I have no desire to play into the hands of the Right, everybody knows that p.c. rhetoric has become a problem [...]. Subalterns are not necessarily defined by race (although their skins are usually dark), gender, sexuality, or geography (although they are concentrated in certain parts of the world) but by their relationship to global issues of class, poverty, and power“ (Wallace 2004, S. 157 ff.). Wallace greift hier explizit postkoloniale Theoretiker*innen wie Gloria Watkins (bell hooks) an und bezieht sich stattdessen positiv auf die Arbeiten von Gayatri Chakravorty Spivak, der es gerade um eine dekonstruktive Überwindung (post-)kolonialer Essenzialismen geht. Spivak schließlich hat freilich schon in *The Post-Colonial Critic* (1990) massiv eine auf Dichotomien basierende Rassismuskritik attackiert, wenn sie darlegt, wie Rassismus gerade nicht eine Frage biologischer Phänotypen – und schon gar nicht der Kategorien von Schwarz und Weiß – sei, sondern vielmehr eine äußerst flexible Diskursformation bilde. Spivak weist jeden „chromatism“ vehement zurück, weil dieser immer das rassistische System epistemischer Gewalt verdoppeln müsse: „[O]ur lives [...] are being constructed by that international division of labor, and its latest manifestations were [...] the responsibility of class-differentiated non-white people in the Third World, using the indigenous structures of patriarchy and the established structures of capitalism. To simply foreclose or ignore the international division of labor because that’s complicit with our own production [...] is a foreclosure of neo-colonialism operated by chromatist race-analysis“ (Spivak 1990, S. 126). Es bleibt daher eine wichtige Herausforderung, kritische Denkfiguren jenseits der unterkomplexen Essenzialismen biologistischer Argumentation zu entwickeln.

⁶ „The problem with binarisms is that the terms on either side of the opposition share more in common than they would like to think. Racists and anti-racists share a common dislike of multi-culturalism, for example. What arises at the outer limits of the oppositional relationship between these two antagonistic ideologies is a form of ‘ethnic absolutism’ which regards culture as a fixed and final property of different ‘racial’ groups“ (Mercer 1990, S. 63). Mercer kritisiert dann insbesondere „a rhetorical strategy in which criticism is reduced to a means for making moralistic judgements in which cultural questions of aesthetic value disappear beneath the metaphysical weight of the existential anxieties which accrue around the ultimate ‘big question’ – the authenticity of one’s black identity“ (Mercer 1990, S. 69).



Abb. 2 *The Warriors* (DVD, Paramount)

Gleichwohl bildet Rassismus freilich dennoch ein tatsächliches Phänomen sozialer Diskurse und kultureller Praktiken. Ethnische Hierarchien sind es dann auch, die bei Walter Hill stets wieder und wieder aufs Neue thematisiert werden: Spannungen zwischen *black* und *white*, analysiert aber ohne jegliches Denken in Binaritäten. Stets geht es ihm, wie die afrikanisch-diasporische Genretheorie apostrophiert, um ein „humanely contemplat[ing] the specific ethnic experience of the black“ (White 2002). Dabei heißt politischer Kommentar nie, Erzählung und Erzähltes als bloße Funktion von Botschaften zu begreifen, als gut gemeinte Absicht (in extenso dazu Ritzer 2009). Hill moralisiert nicht, er konstatiert. Er belehrt nicht, er zeigt.

In *The Warriors* (*Die Warriors*; 1979) ruft ein schwarzer Gangführer die rivalisierenden Banden New Yorks dazu auf, ihr aggressives Beharren auf Diversität beizulegen und sich in einer großen Gang zu vereinigen (Ritzer 2009)). Er kämpft für die Integration der zersplitterten Jugendbanden in eine multiethnisch organisierte Struktur (Abb. 2). Sie würde es erleichtern, dem gemeinsamen Feind, der Polizei, entgegenzutreten. Bei seiner Agitation evoziert er Reminiszenzen an zwei maskuline Ikonen der afrikanisch-diasporischen Bürgerrechtsbewegung. Einerseits ruft er wie Malcolm X zu kollektiver Solidarität auf, den potenziellen Einsatz von physischer Gewalt nicht ausschließend. Andererseits erinnert sein Plädoyer für ein Ende der Aggression zwischen den Jugendbanden an Martin Luther King, ebenso die Argumentation, dass New York durch Geburtsrecht kollektives

Eigentum aller Gangs sei. Er bedenkt allerdings nicht, dass es Abgrenzung und nicht Gemeinschaftsgefühl ist, die das Bandenphänomen erst konstituiert: eine Versicherung der eigenen Identität, durch Dresscodes und ethnische Besonderheiten. Hill setzt die Banden auf doppelter Ebene metaphorisch ein. Zum einen verkörpern sie eine Identitätskrise der urbanen Jugend, zum anderen eine ethnische Fragmentierung der Großstadt. Während das urbane Milieu als dystopisches *wasteland* gezeichnet wird, erscheinen die Warriors hingegen als utopisches Ideal ethnischer Heterogenität, als Realisation des *Melting-pot*-Ideals. Sie integrieren Schwarze und Weiße, alle stehen sie gleichberechtigt nebeneinander. Es gilt das Prinzip der Meritokratie: Nicht Herkunft und Ethnie, sondern Fähigkeiten und Begabungen entscheiden. Im Unterschied zu vielen der anderen Gangs wird bei den Warriors nicht über einen ethnischen Hintergrund Identität gestiftet. Sie sind Freunde, und diese Freundschaft lässt sie loyal füreinander eintreten.

In seinem zweitem Bandenfilm *Trespass (Die Rap-Gang; 1992)* nimmt Hill dieses utopische Moment deutlich zurück und zeichnet stattdessen das Bild einer gescheiterten Integrationspolitik (Ritzer 2009). Damit bricht er erneut generische Konventionen, wie die afrikanisch-diasporische Genretheorie konstatiert: „*Trespass* transgresses the racial conservatism of Hollywood action movies that [...] has pretended to deal with harsh urban reality while ignoring the sociological changes of urban American life“ (White 1994, S. 222). Der ethnische Riss durch Amerika wird drastisch ausgespielt, die USA scheinen nur noch aus separatistischen Orten zu bestehen, an denen differente Gruppen versuchen, die eigene kulturelle Identität zu wahren, notfalls mit Gewalt. Das enklavische Ghetto von East St. Louis ist als hermetisches Areal porträtiert, dessen Bewohner, durchweg schwarze Gangster, so effizient arbeiten wie Manager und Börsianer. Ihr Geschäft allerdings ist Drogenhandel und Mord (Abb. 3). Zwei weiße Feuerwehrmänner aus dem provinziellen Arkansas geraten mit ihnen auf der Suche nach einem Goldschatz aneinander. Am Ende steht keine Aussöhnung der Ethnien, sondern ein Berg von Leichen.

„The white man makes dope, right? Then he gives it to us. Then he wants to buy it from us. Then he puts us in jail when we sell it to him. It don't make no fuckin' sense“, so lautet das Fazit eines der schwarzen Gangster. Gegen diese Herrschaft des *white man* will in *Red Heat* (1988) ein Black-Power-Führer vorgehen. Er plant das weiße Amerika mit Kokain zu überschwemmen: „I plan to sell drugs to every white man in the world... and his sister!“ Hills Figur ist ein später *black panther*, ein Nachfahre der schwarzen Gang in *The Warriors*, willens, mit Kokain die Hegemonie der weißen Privilegien zu brechen (Abb. 4). Einmal mehr artikuliert sich mithin Hills zentrales Sujet in der radikalen Parteinahme für die Subalternen: „figuring out what time and memory mean to black American men and the men who view life through them“ (White 2002).



Abb. 3 *Trespass* (DVD, Universal)



Abb. 4 *Red Heat* (DVD, Lions Gate)

Dieser Rachephantasie afrikanisch-diasporischer Männlichkeit steht eine Aus-söhnung der Ethnien im Buddy-Movie *48 Hrs.* gegenüber (Ritzer 2009). Dort muss sich ein heruntergekommener, rassistischer weißer Cop (Nick Nolte) mit einem eleganten, schlitzohrigen schwarzen Gauner (Eddie Murphy) zusammen-raufen. Über Umwege entwickeln sie gegenseitigen Respekt und Freundschaft, nicht ohne zuvor allerdings heftige Konflikte auszutragen: Der *White-Trash-Cop* hängt zunächst noch klischeehaften Stereotypen nach und diffamiert den Gau-ner permanent mit entsprechenden Äußerungen. In seiner grundlegenden Stu-die zur Konstruktion weißer Identität hat Richard Dyer dazu angemerkt: „White discourse implacably reduces the non-White subject to being a function of the White subject, not allowing him/her space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor acceptance of differences except as a means of knowing the White self“ (Dyer 1997, S. 13). Hills Polizist, das ist zunächst die Personifikation des weißen Diskurses. Wie also richtig kommunizieren, wenn die Sprache selbst korrumpiert ist? Erst spät entdeckt der Cop im Gangster einen ebenbürtigen Partner, mit dessen Mut und Vertrauenswürdigkeit seine weißen Polizistenkollegen nicht konkurrieren können. „Nigger, watermelon, I didn’t mean all that stuff, I was just doin’ my job, keeping you down“, meint der Cop am Ende. „Well, doin’ your job don’t explain everything!“, antwortet der Gau-ner. Er erkennt die kulturelle Konditionierung seines neu gewonnenen Freun-des, er weiß, dass allein die Polizeiarbeit niemanden zum Rassisten macht, auch nicht dort, wo Gewalt und Verbrechen zum Tagesgeschäft geworden sind. In der zentralen Sequenz von *48 Hrs.* freilich kommt es zum definitiven Akt afrika-nisch-diasporischer Selbstbehauptung. Als die von Eddie Murphy gespielte Figur Hammond sich in einer Redneck-Bar einen Wodka bestellt, wird er vom Bar-keeper zunächst argwöhnisch beäugt, dann rassistisch angepöbelt: „Maybe you best have a ... Black Russian?“ Hammond zeigt daraufhin seine geborgte Polizei-marke vor und beginnt die Gäste verbal aufs Äußerste zu provozieren („I’ve never seen so many backwards-ass country fucks in my life. I’m sick just of bein’ in here!“), er lässt sie zur Leibesvisite aufstellen („I don’t like white people. I hate rednecks. You people are rednecks. That means I’m enjoying this shit!“), er droht eine Schließung des Ladens an („I’m your worst fuckin’ nightmare, man. I’m a nigger with a badge. That means I got permission to kick your ass whenever I feel like it!“). Dieser Auftritt Hammonds zitiert jene Sequenz aus William Fried-kins *The French Connection (Brennpunkt Brooklyn; 1971)*, in der der Drogen-fahnder Doyle (Gene Hackman) die Besucher einer Bar in Harlem einschüchtert. Nur haben sich bei Hill nun Subjekt und Objekt der Gewalt verkehrt. Er wendet sich gegen die Unmenschlichkeit rassistischer Repression und präsentiert mit Hammond eine Figur, die tradierte ethnische Diskriminierungsmuster aufhebt



Abb. 5 *48 Hrs.* (DVD, Paramount)

(Abb. 5). Konsequenterweise werden im Sequel *Another 48 Hrs. (Und wieder 48 Stunden; 1990)* keinerlei rassistische Aussagen oder Beleidigungen mehr benutzt. Beide Protagonisten, die sonst niemandem vertrauen, haben gelernt, darauf zu vertrauen, dass sie einander vertrauen können.⁷

In *Johnny Handsome* (1989) treten zwei schwarze Protagonisten als einzige Autoritätsfiguren auf, was bis heute ungewöhnlich ist für Hollywoods Mainstream-Kino (Ritzer 2009): der eine Chirurg, der andere Polizist (Abb. 6). Hill selbst sieht sie in Analogie zu seinem deformierten Titelhelden (Mickey Rourke), weil sie „Angehörige einer gesellschaftlichen Minderheit [sind], die selbst zu leiden hat unter Missachtung und Unterdrückung. Und das ist natürlich genau Johnnys Rolle in der Welt, in der der lebt“ (Hill zit. n. Beier und Midding 1990, S. 34).

⁷In Inversion der Prämisse von *48 Hrs.* wird in Hills jüngstem interethnischem Buddy-Movie *Bullet to The Head* (2012) ein italo-amerikanischer Gangster (Sylvester Stallone) gezwungen mit einem koreanischen Cop (Sung Kang) zusammenzuarbeiten. Ersterer entpuppt sich als Rassist, für den Korea, China und Japan ein und dasselbe sind. Letzterer aber ist es, der sich im Showdown des Films als heroisches Subjekt entpuppt, das Leben des Gangsters rettet und bei dessen Tochter bleibt. Er tötet den Bösewicht und bekommt die Frau: Hill apostrophiert so traditionelle Signifikanten von Maskulinität in einer Fluidität, die sie für subalterne Formen ethnischer Männlichkeit appropriierbar macht und damit eine dezidiert anti-orientalisierende Qualität besitzt.



Abb. 6 *Johnny Handsome* (DVD, Lions Gate)

Streets of Fire (1984) entwirft eine hochgradig artifizielle Filmwelt, nirgendwo genau lokalisiert (Ritzer 2009). Doch auch dieses Nirgendwo durchzieht Hill mit ethnischen Diskursen und stellt einer schwarzen Doo-Wop-Gruppe eine weiße Rock-Sängerin gegenüber. Während die Rhythm-and-Blues-Musiker dem Urbanen zugeordnet werden, begeht sie Stadtfucht und verlässt ihren Heimatbezirk, um auf Tournee zu gehen. Die Doo-Wop-Gruppe glänzt durch großes Talent, die Sängerin dagegen schreibt keinen ihrer Songs selbst und reflektiert sie nach eigener Aussage nicht einmal. Am Ende des Films allerdings kommt es zur Synthese eines symbolischen Konzerts, in dem alle ethnischen Grenzen transzendiert werden. Gemeinsam treten die Blues-Musiker mit dem Rock-Star auf, sie teilen sich nicht nur die Bühne, sondern auch das Mikrophon (Abb. 7).

Der Wettstreit zwischen schwarzer und weißer Musik wird im Road-Movie *Crossroads* (1986) erneut aufgegriffen, wenn Hill die langsame Annäherung zwischen einem afrikanisch-diasporischen Blues-Musiker (Joe Seneca) und seinem Schützling (Ralph Macchio) thematisiert, einem weißen Klassik-Gitarristen (Ritzer 2009). Der Junge will mithilfe des alten Mannes einen verschollenen Song von Robert Johnson aufnehmen (Abb. 8). Er macht keinen Hehl aus seiner Absicht, diesen Song zu stehlen: „I’m gonna learn the tune, you know. Get it down to the note, add a little of my own stuff. I’ll make it special, but it’s my ticket to the blues scene!“ Damit verweist der Film auf eine lange Tradition kulturellen Recyclings und kultureller Appropriation, auf Cover-Versionen schwarzer



Abb. 7 *Streets of Fire* (DVD, Universal)



Abb. 8 *Crossroads* (DVD, Columbia)

Blues-Stücke. Viele Songs von Robert Johnson werden immer wieder durch weiße Musiker interpretiert, davon zeugen Bob Dylans „Ramblin’ On My Mind“, „Stop Breaking Down“ der *Rolling Stones* oder *Led Zeppelins* „Traveling Riverside Blues“. Auch „Crossroads“ selbst, Johnsons bekanntester Song, findet sich als Cover-Version auf dem Album einer britischen Band, auf *Wheels of Fire* (1968) von Eric Claptons Band *Cream*. „Just another white boy ripping of our music“, so charakterisiert der alte Blues-Man zunächst seinen jungen Freund, als dieser sich hinter altruistischen Phrasen versteckt, um den verschollenen Song zu erlernen: „We’d be giving it to the whole world. See, there’s all kinds of people who’d give anything for that!“ Der Blues ist eben nicht nur ein ästhetisches, sondern vor allem auch ein soziohistorisches Phänomen. Für die afrikanische Diaspora verweist der Blues primär auf die Erfahrung, sich als Schwarze während der 1930er Jahre im Süden der USA durchgeschlagen und überlebt zu haben. Auf eine solche kulturelle Tradition kann der Junge nicht zurückgreifen. Dies verbindet ihn mit all den europäischen Gitarristen, die in den 1960er Jahren den Blues für ein weißes Publikum popularisierten, ob nun Brian Jones, Jeff Beck oder Jimmy Page. Erst im Laufe einer Reise durch den amerikanischen Süden weichen Arroganz und Einbildung des Jungen einem tieferen Verständnis des Blues als individuelle Ausdrucksform. Am Ende erkennt er seine eigenen Wurzeln an und kombiniert Mozarts „Türkischen Marsch“ mit Blues-Techniken. Und exakt dann wird er, als Italo-Amerikaner ohnehin nie „weiß“, zum Schwarzen.

Nur *Supernova* (2000) desavouiert vermeintliche ethnischen Differenzen noch radikaler im Œuvre von Hill (Ritzer 2009). Schon zu Beginn herrscht an Bord eines Raumschiffs multiethnische Harmonie, eine idealisierte Wohngemeinschaft, bis *Supernova* schließlich damit endet, dass die beiden Protagonisten – sie afrikanischer, er europäischer Abstammung – wechselweise zwei Prozent ihres genetischen Materials austauschen. Hill visualisiert das Ergebnis des Erbguttransfers, indem er jeweils die Farbe der Augen verändert: Sie bekommt eine blaue, er eine braune Iris (Abb. 9).

Kurzum, die Arbeiten von Walter Hill sind als Form medialer Identitätspolitik zu begreifen, deren bildhafte Alteritäten nicht als Repräsentation zu konzipieren und mithin einer Transparenz kultureller Medialität zuzuschlagen wären. Vielmehr müssen die diasporischen Differenzen bei Hill als eigendynamische Agenturen audiovisueller und synästhetischer Bild-Ton-Assemblagen gedacht werden. In diesem Sinne formen sie Instanzen des Denkens und Handelns, das heißt, sie bleiben stets irreduzible Interventionen, die eben als Denk- und Handlungszusammenhang permanent transformatorische Leistungen vollbringen. Diese basale Nicht-Reduzierbarkeit der medialen Erscheinungen, sowohl im Hinblick auf ihre diskursiven Rahmungen als auch theoretischen Implikationen, offeriert eine Perspektive jenseits fixer Polaritäten, die Identität als „im Werden“ begriffen



Abb. 9 *Supernova* (DVD, MGM)

denkt, das ganz im Sinne von Gilles Deleuze durch Paradoxa konstituiert wird. Indem sie sich „dem Gegenwärtigen zu entziehen“ verstehen, vertragen Hills generische Differenzen „weder die Trennung noch die Unterscheidung von Vorher und Nachher, von Vergangenen und Künftigen“. Als ein Werden geht es ihnen stattdessen vielmehr stets darum, „in beide Richtungen gleichzeitig [...] zu streben“ (Deleuze 1993, S. 15). Als Agenturen eigenen Rechts stellen sie nicht nur dar, sie konstituieren sich selbst in Bildern und Tönen. In Walter Hills Arbeiten geht es so um eine nomadische Konzeption von Identität, die im stets dynamischen, unabschließbaren und transformativen Prozess des Werdens und seiner permanenten Veränderung aufgehen, ohne ein fixiertes Sein auszubilden. Sie besetzen einen produktiven Raum zwischen den Binaritäten. Sie lassen Differenzen jenseits von Dichotomien denkbar werden.

2 Identitätspolitik als Klassenkampf

In der Graphic-Novel *Tomboy* ist die Titelfigur kein/e schwarze/r Protagonist/in. Die Adaption von Saïd Ben Saïd und Walter Hill jedoch macht diese Markierung unter der Hand zum Schlüssel der Fiktion. Ihr (*re*)Assignment übernimmt zum einen das Narrativ der Graphic-Novel⁸: Erzählt wird von Frank Kitchen (Michelle

⁸Dies in völligem Kontrast zu *Bullet to the Head* und *Du plomb dans la tête*: Einerseits adaptiert *Bullet to the Head* seine Vorlage, extrapoliert sie andererseits aber in extenso. Es wird nicht nur gekürzt, reorganisiert und different akzentuiert; *Bullet to the Head* lässt *Du plomb dans la tête* schlicht kaum wiedererkennen. Entgegen der üblichen Frage: „Was verändert die Adaption?“, wäre mit Perspektive auf *Bullet to the Head* viel eher zu fragen: „Was behält die Adaption bei?“

Rodriguez), einem berüchtigten Auftragsmörder, der einem Rachekomplott zum Opfer fällt. Er landet unter dem Messer von Chirurgin Rachel Kay (Sigourney Weaver), genannt „The Doctor“, die sich für Kitchens Mord an ihrem Bruder rächen will und ihn daher seine Genitalien anatomisch feminisiert. Trotz anfänglicher Traumatisierung hält diese Umwandlung den Kontraktkiller allerdings nicht davon ab, seinerseits Rache zu suchen. Dabei wird das Narrativ mehrfach temporal durch Prolepsen und Analepsen verschachtelt, insbesondere durch eine Interviewsituation, während der „The Doctor“ sich in psychiatrischer Behandlung befindet, von dem arabischen Arzt Ralph Galen (Tony Shalhoub) befragt wird und sukzessive mehr Aufschluss über ihre Relation zu Frank Kitchen gibt. In der zweiten Hälfte der Narration erfolgt dann eine neue Fokalisierung, sodass nun Kitchen ein Bresson'sches Videotagebuch – neben Walsh, Hawks und Ford ist Bresson seit jeher Hills zentraler Gewährsmann⁹ – führt und die Geschichte seiner Rache erzählt (Abb. 10).

Zum anderen ist aber der Konflikt zwischen „The Doctor“, Galen und Kitchen – im Gegensatz zur Graphic-Novel – signifikant ethnifiziert. Dabei wird diese Ethnifizierung allerdings nicht expressis verbis zum Thema, vielmehr bleibt sie im Sinne einer genuinen Politik der populären Form als zusätzliche Bedeutungsebene unter der Fiktion hineingelegt. Es ist eine Politik des Zeigens, nicht des Didaktisierens. Gleichwohl handelt (re)Assignment durchweg vom Antagonismus zwischen Signifikanten der *blackness* und *whiteness*. Die *whiteness* des Doctor wird dabei von der Figur immer wieder durch aufdringliches Dozieren bedeutet. Gegenüber Galen zitiert sie nicht nur Shakespeares *Hamlet* und *Richard II*, sondern vor allem auch immer wieder Edgar Allan Poes „The Philosophy of Composition“ (1846) mit der Prämisse, dass jedes Kunstwerk vor allem durch seinen eigenständigen ästhetischen Wert, nicht nach politischem oder sonstigem Kontext zu beurteilen sein: „Proper art [is] indifferent to moral and political considerations. [R]eal art [is] about its own dynamic inner relationships, able to stand on style alone.“ Freilich ist dies nun gerade nicht der Standpunkt von (re)Assignment, im Gegenteil. Die Adaption kontrastiert „The Doctors“ elitäres Bildungsbürgertum nicht nur mit Galens pragmatischem arabischen Wissenschaftsverständnis – er erinnert sich bei Edgar Allan Poe lediglich an „the Vincent Price movies“ –, sondern speziell Kitchens proletarischer Disposition. Kitchen, der sich permanent sprichwörtlich die Finger schmutzig macht, wird in seiner/ihrer *blackness* dabei dem privilegierten Standpunkt

⁹„Walter Hill [...] pretends to be a dirty bad boy but harbors a secret passion for Robert Bresson“ (Ritzer 2009, S. 10).



Abb. 10 a, b (re)Assignment (DVD, Lionsgate)

des Doctor und deren Selbstverständnis als Künstlerin gegenübergestellt. Der aristokratische Habitus von „The Doctor“, der einzigen WASP-Figur im Zentrum des Narrativs, erscheint mithin als ein durchweg ethnifizierter, wie er eben einer kolonialen Weltordnung eingeschrieben ist, die *whiteness* mit ökonomischem, symbolischem wie kulturellem Kapital assoziiert und *blackness*

dagegen zum Signifikanten der Subordination macht. In der finalen Wendung und letzten Einstellung von (re)Assignment, mit der Kitchen schließlich seine Rache erfüllt, muss „The Doctor“ daher konsequenterweise verlieren, was ihre artistische Distinktion ausmacht – ihre Hände, und diese nun gerade an den/die wahre/n Handwerker/in, im wahrsten Sinne des Wortes: ein/e Totschläger/in.

Der Konflikt von (re)Assignment gibt sich mithin als ein Klassenkonflikt zu erkennen, in dem hierarchisch strukturierte Machtrelationen auf ethnische Weise signifiziert werden. Die wahre Wette des Marxismus lautet ja nun, dass ein universaler Antagonismus, kurz: Klassenkampf, alle anderen Kämpfe überdeterminiert und mithin ein partikuläres Universales bildet: „Das heißt nicht, dass Klassenkampf der einzige Bezugspunkt und Bedeutungshorizont aller anderen Kämpfe ist; das heißt, dass Klassenkampf das strukturierende Prinzip ist, das es uns erlaubt, Rechenschaft über die ‚inkonsistente‘ Pluralität von Wegen abzulegen, wie andere Antagonismen in ‚Äquivalenzketten‘ artikuliert werden können“. Kurzum: „Der Klassenkampf ist hier ‚konkrete Allgemeinheit‘ im strikten Hegel’schen Sinn: In Bezug auf seine Andersheit (andere Gegensätze) bezieht er sich auf sich selbst und (über)determiniert die Art und Weise, wie er sich auf andere Kämpfe bezieht“ (Žižek 2015, S. 40). Dabei ist der Klassenwiderspruch jeweils doppelt eingeschrieben. Einerseits im Sinne eines universellen emanzipatorischen Kampfes, andererseits als ideologisches Werkzeug zur Legitimation von bürgerlichen Privilegien gegenüber proletarischen Ansprüchen.

Dass die *blackness* der Adaption von *Tomboy* in (re)Assignment aus einer Kooperation des (maghrebinischen) Afrikaners Saïd Ben Saïd und des (weißen) Kaliforniers Walter Hill resultiert, mag manch essenzialistischen Identitätspolitikern suspekt erscheinen, die im – zunächst freilich völlig legitimen, ja notwendigen Streiten für die „Verdammten dieser Erde“ (Fanon 1966) mit problematischen Biologismen textuelle und extratextuelle Ebene schlicht kurzschließen. Mit der afrikanisch-diasporischen Filmtheorie und Tommy L. Lott wäre an dieser Stelle einmal mehr darauf zu verweisen, dass jeder biologische Essenzialismus als kontraproduktiv zu gelten hat: „that the biologically essentialist view of black cinema (those films about black people, produced by a black filmmaker, for a black audience) is much too simplistic“ (Lott 1997, S. 45). Wie Lott zeigt, sind weder „the filmmaker’s race“ noch „the film’s intended audience“ (Lott 1997, S. 45 f.) valide Kriterien. Kurzum, „as a result [...] it has become extremely difficult to maintain that either a black filmmaker or a black audience is required for a film with a black orientation“ (Lott 1997, S. 47). Dagegen setzt Lott allerdings eine normative Ästhetik:

black filmmaking practices must continue to be fundamentally concerned with the issues that presently define the political struggle of black people. Hence, I want to advance a theory of black cinema that is in keeping with those filmmaking practices that aim to foster social change, rather than participate in a process of formulating a definition of black cinema which allows certain films to be canonized on aesthetic grounds so as to occupy a place in the history of cinema. The theory we need now is a political theory of black cinema that incorporates a plurality of aesthetic values which are consistent with the fate and destiny of black people as a group engaged in a protracted struggle for social equality (Lott 1997, S. 50 f.).

Mit dieser Einlassung allerdings bleibt Identitätspolitik immer noch fragmentiert. Auch Lott setzt *blackness* als singuläre Kategorie, selbst wenn sie bereits auf das Postulat einer Universalität der Emanzipation hin perspektiviert ist.

Freilich, zum einen ist bereits auf die Qualität von (*re*)Assignment als Ort generischer Vielheit zu verweisen. Zweifellos handelt es sich um eines der faszinierendsten Kunstwerke der jüngeren Medienkultur, und das in eben jenem Sinne, den Alain Badiou und Slavoj Žižek skizzieren: ein Kunstwerk, das in seiner Singularität universell wird, weil es sich generisch konfiguriert und unabhängig von jeder partikularen Bestimmung ins Allgemeine einschreibt – was logischerweise bedeutet, dass es sich natürlich zuvorderst selbst zum Gegenstand hat, und „der Autor [...] eine beseitigte Besonderheit ist“ (Badiou und Žižek 2005, S. 51). Dies tritt auch, ja nachgerade besonders auf die Autorschaft eines populären Autors wie Walter Hill zu (ausführlich: Ritzer 2009, 2015, 2016a). Ich möchte hier allerdings eine andere Wette machen und mich insbesondere auf aktuelle Arbeiten von Alain Badiou und Slavoj Žižek beziehen, die gerade postkoloniale Essenzialisierungen problematisieren und stattdessen für eine Renaissance der Rede vom Klassenkampf plädieren: Und den Klassenkampf wieder auf die Tagesordnung zu bringen, das ist „allein dadurch zu bewerkstelligen, dass man auf der globalen Solidarität der Ausgebeuteten und Unterdrückten besteht“ (Žižek 2015, S. 64). Dem steht allerdings eine Dominanz des Multikulturalismus entgegen, der anstelle von Politik immer nur das Soziale adressieren kann. Alain Badiou sieht hier eine fatale Ethik der Differenz am Werk, die sich auf alle Bereiche gesellschaftlichen Lebens ausdehne. Sie sei, so Badiou, nicht nur prinzipiell nihilistisch, sondern auch eine konservative Negation des Denkens überhaupt. Im Namen von Menschenrechten und Alteritätsdiskursen werde tatsächlich aber eine Abschaffung von Politik betrieben, wenn zutiefst ideologisch als Konsens gelte, „dass Ethik ‚Anerkennung des Anderen‘ (gegen den Rassismus, der diesen Anderen verleugnete) oder ‚Ethik der Verschiedenheiten‘ (gegen den substanzialistischen Nationalismus, der die Ausschließung der Einwanderer, oder gegen den Sexismus, der das Weiblich-Sein verleugnete) oder ‚Multikulturalismus‘ (gegen das

Vorschreiben eines einheitlichen Modells von Verhalten und Intellektualität) ist“ (Badiou 2003, S. 35). Mithin existiere die Ideologie eines Rechts auf Verschiedenheit im Sinne eines „zeitgenössischen Katechismus des guten Willens gegenüber den ‚anderen Kulturen‘“ (Badiou 2003, S. 35). Wie Badiou zeigt, besitzt diese Ethik der Differenz aber eine scharfe Grenze gegenüber radikaler Alterität und kann lediglich einen „guten Anderen“ kennen, dessen Verschiedenheit kommensurabel zur okzidental Kultur der parlamentarischen Demokratie und der kapitalistischen Produktionsform bleibt. Als Konsequenz kommt es zu einer Kategorisierung von Identität, wobei das Fremde in das Eigene integriert werden soll. Für Badiou markiert diese Ethik ein kulturalistisches Programm, dessen Affinität zur touristisch-voyeuristischen Faszination für exotische Sitten und Bräuche nicht zu verbergen ist. Er wertet sie als „ein Symptom für eine Welt, die eine merkwürdige Kombination aus Resignation vor dem Notwendigen und aus einem rein negativen, ja destruktiven Willen beherrscht“ (Badiou 2003, S. 47). Mit den okzidental Menschenrechten als alleinigem Horizont der Emanzipation arbeite die dominante Ethik der Differenz einer Hegemonie der Partikularität zu, welcher jeder universelle Imperativ der Befreiung als Desavouierung putativer ökonomischer Notwendigkeit fremd bleiben muss. Dagegen impliziere wirkliche Politik nicht nur die Aktivität mehrerer Subjekte, sondern den universellen Charakter des Politischen selbst. Universell wird Politik durch ihre Unmittelbarkeit, eben weil sie „einen virtuellen Anspruch an alle transportiert“ (Badiou 2003, S. 151). Wo dominante Kräfte der differenziellen Ethik partikularisieren, geht es emanzipatorischer Politik um eine universelle Wahrhaftigkeit: „Genau deshalb, weil eine Wahrheit in ihrer Erfindung die einzige Sache ist, die für alle da ist, vollzieht sie sich in der Wirklichkeit nur gegen die herrschenden Meinungen, die nie für alle, sondern immer nur für einige arbeiten“ (Badiou 2003, S. 49). Im politischen Akt konstituiert sich mithin eine Universalität, die kein anderes Subjekt als Gegenüber kennt, sondern stattdessen vielmehr gegen die Ethik der Differenz agiert. Das, was Badiou als Wahrheit adressiert, situiert sich jenseits der Differenz, indem es gerade ihr gegenüber indifferent bleibt. Als Installation von Gleichheit geht es um die Behauptung einer Offenheit für alle potenziellen Subjekte des Politischen: „Ein Ereignis wird, auch wenn die Wahrheit, die aus ihm zu schließen ist, universal ist, niemals geteilt, denn seine Anerkennung als Ereignis fällt mit der politischen Entscheidung selbst zusammen. Eine Politik ist eine höchst gewagte, militante und stets partiell nicht geteilte Treue zur ereignishaften Singularität, und sie folgt einer Präsription, die sich nur durch sich selbst autorisiert“ (Badiou 2003, S. 38). Konflikt, nicht Konsens, markiert mithin das Medium von Politik.

Analog zu Badiou kritisiert auch Žižek die Dominanz postkolonialer und multikulturalistischer Politik, die für ihn beide ebenfalls eine fatale Synthese von

universalen Ansprüchen und unversöhnlichen Partikularitäten anstreben. Sie würden nur scheinbar auf Besonderheiten eingehen, denen jedoch kein tatsächlicher Respekt entgegengebracht sei. Multikulturalismus verfehle die Partikularität der Anderen in der bloßen Affirmation eigener Universalität:

Multikulturalismus [ist] jene Einstellung, die von einer Art leerem globalen Standpunkt aus jede Lokalkultur so behandelt, wie der Kolonist seine Kolonisierten behandelt – als ‚Eingeborene‘, deren Sitten genau studiert werden müssen und die es zu ‚respektieren‘ gilt. Das heißt, dass das Verhältnis zwischen traditionellem imperialistischen Kolonialismus und globaler kapitalistischer Selbstkolonisierung exakt dasselbe Verhältnis darstellt wie das zwischen westlichem Kulturimperialismus und Multikulturalismus: [...] der Multikulturalismus [ist] eine verleugnete, verkehrte, selbstreferenzielle Form des Rassismus, ein ‚Rassismus, der Abstand hält‘ – er ‚respektiert‘ die Identität des Anderen, begreift das Andere als eine in sich geschlossene ‚authentische‘ Gemeinschaft, zu der er, der Multikulturalist, einen Abstand einnimmt, was seine privilegierte universelle Position belegt. Multikulturalismus ist ein Rassismus, der seine eigene Position von jeglichem positiven Inhalt freigemacht hat (der Multikulturalist ist kein unmittelbarer Rassist, er erlegt dem Anderen nicht die partikularen Werte der eigenen Kultur auf), trotzdem bleibt aber dies Position die eines privilegierten leeren Platzes der Universalität, von dem aus man in der Lage ist, die anderen partikularen Kulturen zu bewerten (oder zu entwerten) – der multikulturalistische Respekt vor der Besonderheit des Anderen ist nichts anders als die Behauptung der eigenen Überlegenheit (Žižek 2009, S. 70 f.).

Für Žižek ist der Multikulturalismus einerseits die ideale Form der Ideologie des globalen Kapitalismus, da die von transnationalen Konzernen beherrschten Nationalstaaten jedem Ausgleich konfligierender Interessen abgeschworen haben. Andererseits arbeitete er auf verheerende Weise einer „falschen Toleranz“ zu, für die selbst Todesstrafe oder Genitalverstümmelung noch durch kulturelle Differenzen relativiert werden können. Žižek dagegen plädiert für eine „wahre Universalität, die noch aussteht“, d. h. einen „antagonistischen Charakter der Gesellschaft“, der sich zugleich aber universalistisch gibt, im Sinne eines „Fürsprecher[s] der allgemeinen Emanzipation“. Aus seiner Perspektive liegt die Prädisposition der emanzipatorischen Anstrengung mithin in einer „Akzeptanz des radikal antagonistischen – das heißt *politischen* – Charakters des gesellschaftlichen Lebens“, d. h. in jener „Akzeptanz der Notwendigkeit, ‚sich auf eine Seite zu stellen‘ [als] einzigem Weg, [...] tatsächlich *universal* [zu] sein“ (Žižek 2009, S. 84; Herv. i. O.). In diesem Sinne kann es keine neutrale Position im Denken von Welt und Wissen geben, wohl aber dennoch die Möglichkeit einer universalen Emanzipation des Subjekts.

Der Multikulturalismus findet sein Äquivalent in den dominanten Praktiken der postkolonialen Theorie. Dieser Postkolonialismus fokussiert sich auf

die Einforderung eines Rechts der deprivilegierten Minderheiten darauf, ihre „Erfahrungen als Opfer ‚zu erzählen“ (Žižek 2002, S. 19). Dabei kommt es zu einem unzuverlässigen, politisch fragwürdigen und epistemologisch falschen Kurzschluss von Partikularität und Universalität. „Das eigentlich Problematische an dem ‚Recht zu erzählen‘ besteht darin, dass dabei eine einzigartige spezifische Erfahrung als politisches Argument verwendet wird“, konstatiert Žižek:

Nur eine lesbische schwarze Frau kann erleben und erzählen, was es bedeutet, eine lesbische schwarze Frau zu sein usw. Solch ein Rückgriff auf eine spezifische Erfahrung, die sich nicht verallgemeinern lässt, ist immer und per definitionem eine konservative politische Geste, denn letztlich kann jeder seine einzigartige Erfahrung anführen, um seine verwerflichen Taten zu rechtfertigen. Könnte nicht auch ein Naziverbrecher für sich beanspruchen, seine Opfer hätten die innere Vision, die ihn motivierte, nicht verstanden? (Žižek 2002, S. 24).

In *(re)Assignment* nun geht es mit Michelle Rodriguez' Protagonistin letzten Endes tatsächlich ja um „eine lesbische schwarze Frau“, gerade aber nicht im Sinne der postkolonialen Theorie. Denn letztere folgt in ihrer Elevation einer einzigartigen spezifischen Erfahrung zum politischen Argument finaliter immer einer Logik der Viktimisierung, innerhalb der Dichotomien von Identität und Alterität gelten und das putative Anderssein unterdrückt wird. Dabei resultiert diese vermeintliche Intoleranz gegenüber den marginalisierten Anderen aus der eigenen Intoleranz „gegenüber dem ‚Fremden in uns selbst““, aus gerade dem also, was die dominante Kultur verdrängt hat. Für Žižek wird aus einem genuin politisch-ökonomischen Kampf damit ein „pseudo-psychoanalytisches Drama des Subjekts“ (Žižek 2002, S. 24), das gänzlich harmoniert mit den Imperativen des globalen Kapitalismus. Die postkoloniale Theorie transformiert folglich den politischen – und zunächst immer ökonomischen – Kampf in einen Kampf der Kultur, dem es nicht länger um Überwindung von kapitalistischer Ausbeutung geht als vielmehr nur noch um eine „Anerkennung marginaler Identitäten und die Toleranz gegenüber Unterschieden“ (Žižek 2001, S. 302 f.). Gänzlich verloren geht hier mithin eine Kritik der politisch-ökonomischen Verhältnisse, der gleichwohl immer aber doch den Rahmen genannter Anerkennungsprozesse bilden muss. Da jede Analyse der Totalität des globalen Kapitals sogleich unter den Verdacht essenzialistischer Zuschreibungen gestellt und auf diesem Weg für obsolet erklärt wird, bietet sich postkoloniale Theorie als Ideologie der kapitalistischen Weltordnung nachgerade an. Ja, mehr noch, für Žižek fungiert sie schlicht als ideologischer Überbau des globalen Kapitalismus, weil beide einer identischen Logik gehorchen. In Analogie zur Gleichheit der Subjekte vor dem Kapital und seiner Universalisierung des Maßstabs gelten der postkolonialen

Theorie alle Kulturen als gleich – und werden so letztlich gleichgültig. Denn wie Žižek zeigt, bildet die epistemologische Basis der postkolonialen Theorie ein Paternalismus in der gönnerhaften Differenz gegenüber den jeweiligen lokalen Kulturen. Für Žižek stellt die postkoloniale Theorie deshalb letztlich „nichts anderes (dar) als eine verleugnete, invertierte und selbstreferenzielle Form des Rassismus“ (Žižek 2001, S. 299). Denn obwohl postkoloniale Theorie ein Privileg auf die Identität des Anderen zu legen vorgibt, konzipiert sie jenes homogene Kollektiv, zu dem gleichwohl kein unmittelbarer Zugang besteht. Diese scheinbar respektvolle Perspektive aber basiert auf einem „privilegierten leeren Platze des Allgemeinen“, von dem die intendierte Würdigung des Anderen just in dessen Entwertung umschlägt. Distanz vis-à-vis dem Anderen kann die postkoloniale Theorie nur einnehmen, weil sie ihre eigene Position entleert. Dadurch wiederum subordiniert sie alle Kulturen, welche auf lokalen Partikularitäten beruhen: „Der multikulturelle Respekt gegenüber der Besonderheit des Anderen ist nichts anderes als die Behauptung der eigenen Überlegenheit“ (Žižek 2001, S. 299). Vergessen wird in dieser Installation von Souveränität jedoch eben, dass „das Andere in sich selbst gespalten ist, dass die Mitglieder einer anderen Kultur, weit davon entfernt, sich einfach mit ihren Gebräuchen zu identifizieren, eine Distanz zu diesen einnehmen und gegen sie revolutionieren können“ (Žižek 2001, S. 304 f.). Aus dieser Perspektive muss die Überwindung von Ungleichheit durch Bezug auf universale Werte – nicht zuletzt eine Einforderung von Menschenrechten – stets problematisch bleiben.

Žižeks Kritik an der postkolonialen Theorie geht mit einem Plädoyer einher. Dieses zielt auf nichts anderes als auf einen neuen Klassenkampf: „Wir müssen den Klassenkampf wieder nach vorne bringen – und das ist nur mithilfe einer globalen Solidarität mit den Ausgebeuteten und Unterdrückten möglich“, so Žižek (2015, S. 8). Erst wenn, daran lässt Žižek keinen Zweifel, akzeptiert wird, „dass die Sackgasse, die mich aufhält, auch die Sackgasse ist, die den Anderen aufhält“ (Žižek 2001, S. 305), mithin erkannt ist, dass alle Kulturen in sich gespalten und von kontradiktorischen Antagonismen strukturiert sind, kann eigentliche Politik stattfinden. Solche eigentliche Politik impliziert stets „eine Art Kurzschluss zwischen dem Allgemeinen und dem Partikularen: das Paradox eines singulären Allgemeinen, eines Singulären, das als Vertreter des Allgemeinen auftaucht und die ‚natürliche‘ funktionale Ordnung der Beziehungen im Gesellschaftskörper destabilisiert“ (Žižek 2001, S. 256). Aus diesem Grund muss postkoloniale Ideologiekritik immer auch verfehlen, was jenseits der Demonstration sozialer Asymmetrien liegt – das Angehen der gesellschaftlichen durch Attacke der bestehenden Ordnung selbst. Anders gewendet, Telos kann gerade nicht sein, das Andere zu erkennen und ihm dann einen Opferstatus zu attribuieren. Vielmehr geht es

darum, eben „das Allgemeine mit dem Punkt des Ausschlusses zu identifizieren“ (Žižek 2001, S. 311). Konkret würde dies bedeuten, in einem gemeinsamen Kampf zu sagen: „Wir sind alle Schwarze!“ Im Umkehrschluss heißt das freilich, dass ein Schwarzer ebenso eine weiße Geschichte erzählen kann wie ein Weißer eine schwarze Geschichte. Die Signifikanz des Politischen liegt nicht in einer Ethnisierung begründet als vielmehr dem universalen Moment einer konkreten Identifikation.

So verstanden, zeigt sich in Saïd Ben Saïds und Walter Hills *(re)Assignment* eine post-postkoloniale Politik der Allgemeinheit, die unter dem Zeichen eines neuen universalisierten Klassenkampfes steht. Michelle Rodriguez' *blackness* verkörpert dabei sprichwörtlich den Kampf um Hegemonie in einer ethnisch hierarchisierten Weltordnung, die von weißem Kapital bestimmt wird. Wie bereits demonstriert, kontrastiert *(re)Assignment* ein schwarzes Proletariat mit einer weißen Bourgeoisie, keineswegs aber, um Logiken der Viktimisierung zu installieren. Stattdessen folgt die Adaption vielmehr ganz dem Programm des in Hills Drehbuch spezifizierten Untertitels: *Tomboy – A Revenger's Tale* (Abb. 11). Rache heißt Handeln.

Der zentrale Antagonismus von Kapital und Arbeit wird im Narrativ der schwarzen Rache aufgehoben. Dabei kommt *(re)Assignment* jedoch erst in der audiovisuellen *Mise-en-scène* zu sich selbst. Die transmediale Politik der



Abb. 11 *(re)Assignment* (Produktionsfoto, DVD, Lionsgate)



Abb. 12 *(re)Assignment* (DVD, Lionsgate)

Adaption resultiert aus ihrer spezifischen Medialität. Hill operiert primär mit Signifikanten des Neo(n)-Noir: Die Ästhetik von *(re)Assignment* ist dominiert von grafischen Ausdruckselementen und piktorialen Effekten. Flimmernde Lampen, strahlende Scheinwerfer, blinkende Neonreklamen oder leuchtende Schaufenster lassen einen hochgradig synthetischen Raum entstehen, der alles Materielle zu einem bunten Glitzern abstrahiert. Durch Spiele mit Licht und Schatten reduziert die Adaption ihre Figuren oft zu Silhouetten, die sich im abstrakten Milieu der Großstadt nach strenger Choreografie bewegen (Abb. 12). Nur Farben und Flächen sorgen für Tiefe. Das Sichtbare wird in permanent changierende Eindrücke aufgelöst, die moderne Elektropolis zu einem Ort des Chaos stilisiert, wo grelles Neon jede Übersicht negiert und der Blick nicht absorbiert, sondern attackiert wird.

Sekundär wird *(re)Assignment* als transmediale Adaption signifikant. Nicht nur narrativ, auch ästhetisch schreibt sich die Graphic-Novel *Tomboy* ein. Es wechseln Farbe und Schwarz-Weiß, vor allem blendet Hill aber immer wieder von Aufnahmen physischer Realität über in gezeichnete Panels und zurück, oder aber er verstärkt durch digitale Bildbearbeitung den Effekt der zahlreichen Trick- und Wischblenden, horizontal wie diagonal (Abb. 13a–d). Mehr denn je zeigt *(re)Assignment* als transmediale Adaption, wie Comic und Bewegungsbild sich gegenseitig affizieren.

Nicht zuletzt dadurch zeichnet *(re)Assignment* sich – wenn man wieder mit Gilles Deleuze sprechen möchte – durch ein „Zerreißen des sensomotorischen Bandes“ (Deleuze 1997b, S. 32) aus. Es entsteht ein Riss, der die Konstitution eines audiovisuellen Zeit-Bildes nach sich zieht, „indem e[r] die Zeit und das



Abb. 13 a, b, c, d (re)Assignment (DVD, Lionsgate)

Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht“ (Deleuze 1997b, S. 32). Entscheidend dabei ist, dass, konträr zum klassischen Kino, Zeit nicht länger als bloße Eigenschaft von Bewegung, sondern Bewegung als potenzielle Realisierung von Zeit begriffen wird. Die Zeit bezieht sich nicht auf die Bewegung, die Bewegung wird abhängig von der Zeit. Statt den Zwischenraum der Bilder zu überwinden, markiert Hill ihre Differenz. Das zwischenbildliche Intervall gewinnt an Relevanz, die Gegenstände des Bildes verweisen nicht mehr auf eine Wirklichkeit des Außen, sondern sind als konstitutive Elemente der filmischen Gestaltung selbst ausgewiesen. Die Handlung existiert losgelöst von der Bewegung in der Schwebe, dazwischen lagern sich Fragmente von Zeit ein. So setzt die Adaption speziell Momentaufnahmen zu einem temporalen Mosaik zusammen, dessen Diskontinuität eine brüchige Welt schafft, die keine Synthese mehr kennt. Im Vordergrund steht kein ästhetisches Produkt, sondern eine ästhetische Praxis. Die Bilder scheinen sich aus sich selbst heraus zu generieren, sie sind nicht mehr nur synthetisch, sondern synthetisiert. Eine Lücke und Differenz wird wichtig, eine Verräumlichung des Visuellen: „Es stellt sich nicht länger die Frage: Gibt uns das Kino die Illusionen der Welt?, sondern: Wie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“ (Deleuze 1997b, S. 236), so die berühmte Frage von Gilles Deleuze. *(re)Assignment* antwortet mit einem Inkommensurablen jenseits des Sichtbaren. Ein Unsichtbares im Sichtbaren ist betont, das die Aufmerksamkeit auf die Verbindung der visuellen Elemente richtet und das sich durch die kunstvolle Fragmentierung von Aktionen herstellt.

Mit *(re)Assignment* setzt Hill die Arbeit von *Bullet to the Head* fort und findet einen Weg, der Ästhetik des postklassischen Bewegungs-Bildes zugleich treu zu bleiben und sie durch seine *Mise-en-scène* simultan doch neu zu definieren. Er präferiert das affektive Fragment gegenüber dem narrativen Ganzen und komponiert lieber Situationen, als Ereignisse strikt an eine Linie zu binden. Es geht Hill um die Materialität der Objekte, die Kraft der Erscheinungen. Wie sich Körper ineinander schieben, sich verdecken und den Blick schließlich wieder freigeben, um sich schon wieder aufs Neue zu überlagern, daran wird die visuelle Poesie von *(re)Assignment* evident: an Signifikanten, die sich ihrer gegenständlichen Basis entziehen, die zeigen und immer primär auf das Zeigen verweisen. Gerade weil Hill dabei eine zugleich zeitlose wie zeitgenössische *Mise-en-scène* zwischen Transparenz und Opazität wählt, wird *(re)Assignment* zu einer Synthesemaschine im Sinne von Badiou. Denn Hill realisiert mit seinem Film eben jene „attempts at purification“, die Badiou auch als Potenzial der Synthese im Kino des Spektakels ausmacht: „directed towards a stylized inflation, a type of slowed calligraphy of general explosion“ (Badiou 2013, S. 143). Bei Hill entsteht kein Chaos der Bilder, seine Bilder sind Choreografie, im Sinne von Badiou: „battles

turn into a kind of dance, a very visual choreography“ (Badiou 2013, S. 229). Eben durch die radikale Stilisierung der Aktion entsteht eine neue Synthese zwischen Konvention und Innovation (Abb. 14a–d). *(re)Assignment* akzeptiert die Imperative des Spektakelkinos, nimmt sich der konventionalisierten Ästhetik an, „with all its triviality“, aber, und das ist der Badiou’sche Punkt, erfüllt sie eben nicht nur: Hill transformiert sein Material „through a unique stylization“ (Badiou 2013, S. 229). Das semantische Zeichenarsenal der Konvention richtet sich im syntaktischen Zugriff der auktorialen Innovation neu aus. Als Arbeit am Genre bildet Autorenpolitik einen produktiven Mechanismus, der Impulse für weitere generische Evolutionsprozesse liefert.

Die afrikanisch-diasporische Kritik spricht hier von „Hill’s cinematic flair“ als „kinetic style connected to moral exploration“ und schreibt *(re)Assignment* vor allem „visual richness and existential pith“ (White 2017) zu. Einerseits wird hier mithin sicherlich nicht so sehr ein Narrativ konstruiert als eine Konstruktion ausgestellt. Die Anschauung weicht der Vergegenwärtigung. Das Sichtbare entwickelt ein Eigenleben, und der Inhalt spielt eine formale Rolle. Anders gesagt, *(re)Assignment* geht von einer Diskrepanz zwischen Erzähltem und Erzählung aus. Die Bewegungs-Bilder kennen Subjekt und Objekt der Narration, nur sind alle Möglichkeiten der Formgebung einander nicht mehr als uniformer Stil verpflichtet. Stattdessen sind sie fähig, als autonome Zellen zu operieren. So liegt der Akzent immer stärker auf dem *Wie* (der Fiktionalisierung) statt dem *Was* der Aktion (der Fiktion). Es geht darum, den Inhalt durch die Form zu übersteigern. Der Wirkungswille ist wichtiger als die Bedeutung, das Spielerische wichtiger als das Notwendige. Andererseits ist die *Mise-en-scène* zu sehen als Anagramm der gegenständlichen Realität: als ihre spielerische Permutation. Sie arbeitet nicht mimetisch, sondern markiert. Die Nachahmung des Lebens wird ersetzt durch nachahmendes Leben. Oder anders gewendet, es geht nicht um die Repräsentation etwas Eigentlichen, die Repräsentation selbst formt das Eigentliche. Ein besonderer Blick wird entscheidend, der eine Ordnung bestimmt im Chaos des Möglichen und so sichtbar werden lässt, was ansonsten verdeckt bliebe. In *(re)Assignment* ist das Reale fiktiv und die Fiktion real. Die Referenzebene verschiebt sich vom reproduzierenden zum artifiziellen Bild. Eben dadurch nun entsteht aber, mit Slavoj Žižek gesprochen, nichts weniger als „die Wirkung einer ‚wahren Realität‘, die ihre Unschuld verliert und als Teil eines geschlossenen, künstlichen Universums erscheint, die wiederum eine perfekte Figuration unserer sozio-ideologischen Zwangslage ist“ (Žižek 2007). Indem *(re)Assignment* die Zeichen ihr Zeichen-Sein stets mitbezeichnen lässt, wird über eine Synthese hinausgegangen: „natürlich ist das Universum, das wir auf der Leinwand sehen, von einem tiefen Antagonismus und einer Inkonsistenz durchdrungen, aber



Abb. 14 a, b, c, d *(re)Assignment* (DVD, Lionsgate)

eben genau dieser Antagonismus ist auch ein Hinweis auf die Wahrheit“ (Žižek 2007). Was (re)Assignment leistet, das ist gestische Arbeit, integriert diese gestischen Hinweise jedoch, macht sie zu Partikeln einer Geschichte. Anstelle einer Distanzierung von der Narration ist das Erzählte in seiner Aktualität lustvoll ausgewiesen als Erzähltes.

3 Conclusio

Säid Ben Säids und Walter Hills (re)Assignment kann als bemerkenswerte Praxis einer post-postkolonialen Politik gelten. Sie vermeidet Sackgassen der postkolonialen Theoriebildung, ohne notwendigerweise emanzipatorische Potenziale zu vernachlässigen. Im Gegenteil, die transmediale Adaption einer Graphic-Novel setzt vielmehr einen neuen Klassenkampf wider den Kapitalismus per se auf ihre Agenda. Ihr scheint bewusst, dass Kolonialherren heute keine (europäischen) Nationalstaaten mehr sein können. Vielmehr freilich haben sie Wirtschafts- und Finanzsystem fast völlig von Grenzen der Nation entkoppelt. In der bislang finalen Stufe des Kapitalismus stellen multinationale Konzerne die neuen kolonialen Mächte dar. Sie lösen den Kapitalismus innerhalb von Nationalstaaten und internationalem Handel (erste Stufe) sowie die brutale Ausbeutung der afrikanischen, lateinamerikanischen und asiatischen Kolonien durch Europa (zweite Stufe) ab. In der dritten Stufe hat der multinationale Kapitalismus seine Bindung an die Nation suspendiert und als globale Totalität triumphiert. Dessen zentraler Antagonismus bleibt dennoch das universale Moment klassenkämpferischer Widersprüche, welche sich aber nicht länger auf postkoloniale Interventionen reduzieren lassen. Denn im postkolonialen Diskurs geht es letztlich nicht um Emanzipation als lediglich Kompromiss: „Über den Prozess des Aushandelns von Interessen wird ein Kompromiss in Gestalt eines mehr oder weniger allgemeinen Konsenses erreicht“ (Žižek 2001, S. 273). Der Klassenkampf als universelle Kategorie kann in diesem Konsens freilich keinen Platz mehr besitzen.

Wie Slavoj Žižek gezeigt hat, muss es eigentlicher Politik tatsächlich immer um einen Anteil der Anteillosen gehen. Das bedeutet, diejenigen, welche nicht gehört werden, müssen zwar eine Stimme erhalten, gerade allerdings nicht im bestehenden System, das ihnen letztlich gerne zuhört – gemäß einer postkolonialen Politik, das jedem erlittenen Unrecht nur allzu gerne zuhört, ohne jedoch einen darüber hinaus reichenden Anspruch anzuerkennen. Žižek dagegen plädiert für eine neue Radikalität: „Sie, die Ausgeschlossenen, jene ohne festen Platz im Gesellschaftsgebäude, präsentieren sich selbst als die Repräsentanten, die Vertreter des Ganzen der Gesellschaft, der wahren Allgemeinheit (,Wir – das

‚Nichts‘, das für die Ordnung nicht zählt – sind das Volk, wir sind alle, die sich gegen diejenigen stellen, die nur ihre besonderen, privilegierten Interessen vertreten.‘)“ (Žižek 2001, S. 255 f.). Anders gewendet, politischer Antagonismus ereignet sich in der Kontradiktion zwischen dominanter Ordnung – in welcher jede*r seinen/ihren Platz hat – und demjenigen Teil ohne Anteil – denen, die keinen Platz haben. Kurzum, mit Žižek geht es um die elementare Dialektik zwischen dem Universalen und dem Partikularen: Erst im Universalen kommt das Konkrete zu sich selbst.

Die postkoloniale Agenda aber kann nicht ins Universale vordringen. Sie ist Ethik, nicht aber Politik im eigentlichen Sinne. „Wie soll man über den Anderen, die Verschiedenheiten, ihre ethische Anerkennung denken?“, fragt Alain Badiou, und seine Antwort ist so einfach wie schlagend: „Die unendliche Andersheit ist ganz einfach das, was es gibt. Jede beliebige Erfahrung ist Entfaltung ins Unendliche von unendlichen Verschiedenheiten.“ Wie Badiou zeigt, ist allein die Ordnung des Sozialen über Differenzen organisiert, während Politik gegenüber der Differenz gerade indifferent bleibt. Das Soziale der postkolonialen Agenda muss stets auf der Ebene des Ontischen bleiben, ohne jemals eine ontologische Differenz schaffen zu können: „Es gibt in jeder modernen kollektiven Formation überall Leute, die verschieden essen, mehrere Sprachen sprechen, verschiedene Hüte tragen, verschiedene Riten ausüben, im Verhältnis zum Sex komplizierte und wechselnde Beziehungen unterhalten, die Autorität oder Unordnung lieben, und das ist der Lauf der Welt.“ Tatsächliche Politik aber transgrediert diese „ruhige Koexistenz der ‚kulturellen‘, religiösen, nationalen und anderen ‚Gemeinschaften‘ [der zeitgenössischen Ethik]“ (Badiou 2003, S. 41 f.). An die Stelle der postkolonialen Ethik setzt Politik ein Ereignis, das die Ebene des Ontischen selbst unterbricht. Während postkoloniale Ethik dem Seienden angehört, situiert Politik sich aufseiten des Ereignisses, dessen Wahrheit indifferent zur Differenz des Postkolonialen bleibt. Die Differenz der Politik hingegen fundiert alle ontischen Differenzen, indem sie eine ontologische Universalität markiert. Wo die Partikularität also nur Ontisches regeln kann, vermag das Universale auf Ebene der Ontologie des Seins selbst zu intervenieren.

Zusammenfassend lassen sich also folgende Probleme postkolonialer Identitätspolitik ausmachen:

- a) Biologisierung: Kontingente biologische Eigenschaften werden in Inversion rassistischer Zuschreibungen gleichsam positiv gewendet und ontologisiert.
- b) Essenzialismus: Eine homogene Position der Marginalisierung wird hypostasiiert und mithin soziale Stereotypisierung im dominanten Diskurs exakt reproduziert.

- c) Viktimologie: Wahr ist eine Aussage nicht aufgrund ihrer Signifikanz, sondern aufgrund der gesellschaftlichen Position der Sprecher*innen, die aufgrund ihrer putativen Opfererfahrung unantastbare Autorität zugeschrieben bekommen.
- d) Fetischismus: Anstelle von Kritik an einem bereits umfassend diversifizierten Kapitalismus wird eine Politik „korrekter“ Sprachpraxis fetischisiert, die soziale und ökonomische Strukturen niemals aufheben kann
- e) Partikularismus: Statt kollektivem Handeln und universaler Befreiung wird die partikuläre Aktion des Individuums privilegiert, die existente identitätspolitische Differenzen nicht veruneindeutlicht, sondern vielmehr festschreibt.

In *(re)Assignment* dagegen bezieht sich die Partikularität der afrikanischen Diaspora radikal auf eine „zukünftige wahre Allgemeinheit“ (Žižek 2001, S. 256). Allgemeingültigkeit entsteht dabei gerade durch konkrete Positionierung. Die transmediale Adaption identifiziert sich mit einem Besonderen, das in der dominanten Ordnung keinen Platz hat. Diese Identifikation mit dem Teil ohne Anteil gilt den Ausgeschlossenen: Schwarzen, Frauen, Subalternen. Mithin stellt *(re)Assignment* die bestehende Ordnung selbst infrage. Die transmediale Adaption gibt sich radikal universalistisch und artikuliert ihre Position unter dem Zeichen einer allgemeinen Politik der Emanzipation.

In *(re)Assignment* lichtet sich eine radikale Verpflichtung des Ästhetischen auf eine Ontologie der partikularisierten Universalität. Mit Alain Badiou wird die Medienästhetik der Adaption zum spezifisch dialektischen Verfahren, dem Reflexion genuin immanent ist und mithin selbst zum Subjekt der Theorie wird. Diese Dialektik des Ästhetischen meint mit Badiou zunächst jene „Wahrheit des Sinnlichen als sinnlich Spürbares“, kurzum: „Umwandlung des Sinnlichen in ein Ereignis der Idee“ (Badiou 2007, S. 26 f.). Die für eine Medienästhetik der Kulturwissenschaft wichtige Reflexion von Kunst manifestiert sich konkret in der Singularität des medialen Artefakts. Dabei forciert *(re)Assignment* aber nicht nur eine konventionelle Repräsentationskritik als vielmehr eine radikale Abstraktion durch Stilisierung der *Mise-en-scène* (Abb. 15a–d).

Im Ästhetischen des Medialen zeigt sich das Potenzial einer Nicht-Kommunikation als Widerstand: „Die wahre Kunst ist daher das, was die Zirkulation unterbricht und nichts kommuniziert“, will heißen: *(re)Assignment* situiert sich klassenkämpferisch, aber doch genuin abstrakt – eben weil die transmediale Adaption gerade das zur Erscheinung bringen muss, was für den „Kommerz und somit auch für alle nicht existiert“ (Badiou 2007, S. 35). Anders gesagt: Die Ästhetik von *(re)Assignment* negiert die Dominanz der kapitalistischen Ordnung, indem sie dessen Logik der Repräsentation selbst unterläuft. Indem *(re)*



Abb. 15 a (Produktionsfoto); b, c, d (*re*)Assignment (DVD, Lionsgate)

Assignment von jeder Besonderheit abstrahiert und damit die Inexistenz der Subalternen im hegemonialen Kapital artikuliert, wird der Abstraktionsgestus formalisiert. In dieser emphatischen Formalisierung eines neuen Klassenkampfes geht die Politik von (re)Assignment über postkoloniale Diskurse weit hinaus. Sie ist das Besondere im Allgemeinen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1967. *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Badiou, Alain. 2003. *Ethik: Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Wien: turia&kant.
- Badiou, Alain. 2007. *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*. Berlin: Merve.
- Badiou, Alan. 2013. *Cinema*. Cambridge: Polity Press.
- Badiou, Alain, und Slavoj Žižek. 2005. *Philosophie und Aktualität*. Wien: Passagen.
- Beier, Lars-Olav, und Gerhard Midding. 1990. Gespräch mit Walter Hill: „Eine Actionsszene muss mit einer Idee beginnen, wenn sie etwas taugen soll“. *Filmbulletin* 1990(1): 33–35.
- Comaroff, Jean, und John L. Comaroff. 2012. *Der Süden als Vorreiter der Globalisierung: Neue postkoloniale Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Die Logik des Sinns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1997a. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1997b. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diawara, Manthia. 1988. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. *Screen* 29 (4): 66–76.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. New York: Routledge.
- Fanon, Frantz. 1966. *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gilroy, Paul. 1998. Race Ends Here. *Ethnic and Racial Studies* 21 (5): 838–847.
- Gilroy, Paul. 2000. *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge: Belknap Press.
- Hall, Stuart. 1996. New Ethnicities. In *Black British Cultural Studies: A Reader*, hrsg. Houston A. Baker et al., 163–172. Chicago: University of Chicago Press.
- Hill, Walter. 2016. Walter Hill on Controversial Revenge Thriller „The Assignment“. <http://www.rollingstone.com/movies/features/walter-hill-on-controversial-wtf-thriller-reassignment-w439981> [Zugegriffen: 20.11. 2017].
- Hill, Walter. 2017. Walter Hill Defends The Assignment: „This Is Entirely Consistent with Transgender Theory“. <http://www.vulture.com/2017/04/walter-hill-defends-the-assignment-after-gender-controversy.html> [Zugegriffen: 20.11. 2017].
- Klinger, Barbara. 1986. Cinema/Ideology Criticism Revisited: The Progressive Genre. In *Film Genre Reader*, hrsg. Barry Keith Grant, 74–90. Austin: University of Texas Press.
- Lott, Tommy L. 1997. A No-Theory of Contemporary Black Cinema. In *Cinema of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*, hrsg. Michael T. Martin, 40–55. Detroit: Wayne State University.

- Mercer, Kobena. 1990. Black Art and the Burden of Representation. *Third Text* 4 (10): 61–78.
- Ritzer, Ivo. 2009. *Genre/Autor*. Mainz: Dissertation Johannes Gutenberg-Universität [= *Welt in Flammen: Walter Hill*. Berlin: Bertz + Fischer.].
- Ritzer, Ivo. 2015. Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik. In *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. Ivo Ritzer und Peter W. Schulze, 89–135. Wiesbaden: Springer VS.
- Ritzer, Ivo. 2016a. Am Nexus des Weltkinos. *Film und ostasiatische Ästhetik – Perspektiven für die Filmtheorie*. [= *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 8/2016]: 135–151.
- Ritzer, Ivo. 2016b. Europa provinzialisieren: Epistemologische Herausforderungen einer Kulturtheorie des World Cinema. In *Transnationale Medienlandschaften: Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*, hrsg. Ivo Ritzer und Harald Steinwender, 29–40. Wiesbaden: Springer VS.
- Ritzer, Ivo. 2017. *Medialität der Mise-en-scène: Zur Archäologie telekinematischer Räume*. Wiesbaden: Springer VS.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1990. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge.
- Wallace, Michele. 2004. *Dark Designs & Visual Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- White, Armond. 1994. *Trespass*. In *They Went Thataway: Redefining Film Genres*, hrsg. Richard T. Jameson, 221–226. San Francisco: Mercury.
- White, Armond. 2002. *Undisputed*. *New York Times* v. 27.8.2002.
- White, Armond. 2017. Three Conflicted Movies about Moral Conflicts. <http://www.nationalreview.com/article/446528/assignment-colossal-great-sigourney-weaver-anne-hathaway-vehicle-bombs> [Zugegriffen: 20.11.2017].
- Žižek, Slavoj. 2001. *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj. 2002. *Die Revolution steht bevor: Dreizehn Versuche über Lenin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj. 2007. Spartakus sitzt nicht im Pentagon. *Der Standard* v. 21./22.4.2007.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Auf verlorenem Posten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Wien: Passagen.
- Žižek, Slavoj. 2015. *Der Neue Klassenkampf: Die wahren Gründe für Flucht und Terror*. Berlin: Ullstein.