



Und der Kreisel dreht sich weiter

Eine Round-Table-Diskussion zu Christopher Nolans INCEPTION

Simon Frisch, Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, Oliver Schmidt

Aufgrund der ungewöhnlich großen Resonanz, die Christopher Nolans Film INCEPTION in diesem Jahr bei vielen Filmwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern, aber auch im Feuilleton ausgelöst hat, möchten wir in der zweiten Ausgabe von Rabbit Eye den Ursachen dieses Phänomens auf den Grund gehen. Wie David Lynchs INLAND EMPIRE treibt INCEPTION ein ironisches Spiel mit Hollywoods Ruf als ‚Traumfabrik‘ und offeriert den Zuschauern trotz aller bildgewaltigen Darstellungen eine tiefere – in unseren Augen diskussionswürdige – Ebene. Daher möchten wir uns dem Film in einer offenen, multiperspektivischen und ganz subjektiven Weise nähern und versuchen, die medialen, ästhetischen und gesellschaftskritischen Verflechtungen, die sich zwischen den einzelnen Traumebenen des Films aufspannen, etwas zu entwirren und anbindungsfähig für weitere Überlegungen und Diskussionen zu machen. Ein Round-Table scheint uns dafür das geeignete Format zu sein, verschiedene Eindrücke, Positionen und Perspektiven auf diesen Film einander gegenüberzustellen. Alle Leserinnen und Leser sind eingeladen, die Diskussion über die Kommentarfunktion weiterzuführen.

Ist INCEPTION ein interessanter Film?

GJL: Es wird nur wenige Filmwissenschaftler geben, die behaupten würden, Christopher Nolans INCEPTION sei kein interessanter Film. INCEPTION ist ein hochinteressanter Film, ohne Zweifel, doch warum? Auffällig sind zunächst zwei Dinge, die Länge der Exposition (etwas über 100 von 148 Minuten) und der stark immersive Charakter der daran angeschlossenen Conclusion (die laut Thompson beginnt, wenn der LKW die Brücke herunterstürzt, <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9692>). Die Immersionsleistung dieses Abschnitts ist der Engführung von Narration, Bild, Montage und Musik geschuldet – diese Ebenen spielen dicht zusammen, man könnte auch sagen, sie korrespondieren. Neu an diesen Actionsequenzen ist nicht deren Polyperspektivität, sondern das Konzept der verschachtelten und kausal zusammenhängenden Traumräume, also die Raumkonzeption innerhalb der Diegese.

OS: Was diesen letzten Punkt betrifft, stimme ich Dir völlig zu, Gerhard, würde ihn aber gerne noch stärker machen: Man könnte, was die Kausalität zwischen diesen Traumräumen anbetrifft, von einer Art ‚physikalischem Import‘ sprechen, der von der Wirklichkeitsebene der schlafenden Personen in den diegetischen Raum des jeweils tiefer liegenden Traums vonstatten geht. Als etwa der Van (erste Traumebene), in dem sich die Träumenden befinden, von einer Brücke stürzt, herrscht auf der zweiten Traumebene plötzlich Schwerelosigkeit. Diese tritt hier aber ohne kausale Ursache als ein metaphysisches Phänomen auf. Auch Fliehkräfte im Van während der Verfolgungsjagd wirken sich auf den Raum der darunter liegenden Traumebene aus. Daher würde ich solche Phänomene als eine Form der *dependenten Ontologie* diegetischer Räume bezeichnen, bei der physikalische Ereignisse des einen Raumes die Ontologie eines anderen beeinflussen.

DO: Der Flug auf der (vermeintlich) realen Ebene muss dann übrigens ziemlich frei von Turbulenzen gewesen sein, denn auf der ‚Van-Ebene‘ ist kein Einfluss der Flugzeug-Ebene spürbar, oder?

SF: Genau, das ist ein entscheidender Punkt: Seine Immersionskraft entfaltet der Film vielleicht auch dadurch, dass er den Zuschauer zwingt, ständig Sachverhalte zu akzeptieren, die sich aus den vom Film gesetzten Verhältnissen nicht zwingend ergeben. Dazu gehören solche Sachen: Das Auto wackelt, das Flugzeug aber nicht, oder so etwas wie: Warum träumen unsere Freunde nur einmal von großen Waffen, warum haben Träume Soundtracks... usw. Da kracht es dann manchmal gewaltig und man fragt sich: Wozu diese faszinierend komplizierte Konstruktion, wenn im Film dann doch alles passend gemacht wird, was nicht passt...

GJL: Das alles macht den Film sicherlich analytisch interessant, zielt aber immer auf seine Konstitution als Artefakt: Nolan spielt mit den Möglichkeiten, die nur der Film besitzt, das wirkliche Leben aber vermissen lässt, das hat er schon in MEMENTO gezeigt und mit INCEPTION auf die Spitze getrieben. Die Künstlichkeit des Films wird allerdings durch seinen Entertainment-Faktor während der Rezeption verdeckt; Suspense, Narration und Immersion lenken davon ab, einer raffinierten, letztlich selbstreflexiven Konstruktion zuzuschauen.

SF: Das ist in der Tat interessant: Dieser ‚Intelligentismus‘ der Konstruktion steht der emotionalen Rührung im Weg, nicht aber der immersiven Kraft des Films. Das scheint unabhängig zu funktionieren.

GJL: Ich bin mir nicht sicher, ob die Konstruktionsweise des Films der emphatischen Bindung zwischen Zuschauer und den Figuren wirklich im Wege steht. Denn in diesem Film wird noch mehr kommuniziert als die Lust am intelligenten Konstruieren und am Fabulieren. Tatsächlich besitzt INCEPTION, wie Nolans andere Filme auch, eine Ebene, die soziokulturell, also im wirklichen und nicht im künstlichen Raum interessant ist. Das ist die

Figurenebene, genauer die Figur Cobb. Er besitzt als einzige Figur eine Geschichte und macht eine Entwicklung durch, auch wenn beides möglicherweise von seinem Unterbewusstsein, in dem er gefangen sein könnte, erzeugt wird. Ähnlich wie Leonard in MEMENTO, Will Dormer in INSOMNIA oder Batman in THE DARK KNIGHT handelt es sich bei Cobb um eine getriebene, unstete Figur: Er muss sich flexibel auf neue Situationen einstellen, weil er in seinem Leben keinen festen Halt mehr hat. Ihm ist die Basis, die Sinnsetzung abhanden gekommen. Insofern gleicht er den soziologischen Identitätsbeschreibungen, die Ulrich Beck bereits in den 80er Jahren geleistet hat und die jüngst von Richard Sennett oder Hartmut Rosa noch einmal für unsere Zeit, die Spätmoderne, bestätigt wurden: Er ist ein flexibler Mensch, dessen Handlungen, Werte- und Sinnsysteme von äußeren Umständen abhängen.

OS: Könnte man also sagen, dass INCEPTION in gewisser Weise den Zeitgeist trifft und die Nöte und Anforderungen, die das heutige Leben an das moderne Individuum stellt, reflektiert?

GJL: Ja, in gewisser Weise schon. Aber Cobb ist nicht freiwillig so, die Umstände haben ihn von den Umständen abhängig gemacht, wie wir im Verlauf der Narration erfahren. Er ist, wie Nolans andere Figuren, von einer Verlusterfahrung und einer damit verbundenen Sehnsucht geprägt. Im Kern handelt es sich um eine konservative Figur, deren zentrale Werte die Familie und das Glück der Liebe bilden. Der Zustand des *free floating* macht Cobb unglücklich und das Versprechen, zur Normalität zurückkehren zu können, ist es, das ihn Saitos Auftrag annehmen lässt. Ein Versprechen, auf das die meisten seiner von der Soziologie beschriebenen real existierenden Pendanten ohne weiteres auch eingehen würden. Es geht um etwas Festes in einer veränderlichen, brüchigen Welt.

SF: Die Konstruktion der Charaktere, insbesondere der Hauptfigur, folgt doch einem amerikanischen Stereotyp, das sich in den letzten Jahrzehnten schon zum Schema ausgebildet hat. Bruce Willis' DIE HARD-Cop ist so eine gebrochene Figur, und Clint Eastwood hat in seinen Filmen seine Hauptfiguren immer mit so einem Schicksal versehen, wie es Cobb angeheftet wird, sogar Angelina Jolie bekommt als leidgeprüfte Mutter in CHANGELING eine brüchige Charakterstruktur. Viel weiter – ich habe extra noch mal nachgeschaut – geht aber der von Daniel Craig gespielte James Bond. Insbesondere in EIN QUANTUM TROST ist er in seiner differenzierten Gebrochenheit schon fast strapaziös für einen traditionell eher attraktionsorientierten James-Bond-Film. Hier hat M quasi die Rolle der Ariadne, und Bond hat sie umgekehrt für M, um nur einen Strang des differenzierten schwebenden Gebildes dieses Films anzusprechen, das sich ständig in Verschiebungen, Überlagerungen und Ambivalenzen ergeht, ohne dem geradlinigen Zug des Actionreißers zu schaden. Bemerkenswert ist auch die äußerst ambivalente Moralität der Bondfigur. Doch zugleich haben wir noch nie einem Bond so sehr sein Glück gewünscht. Obwohl wir ihm dabei zusehen, wie er einen Freund gewordenen Mann im Müll entsorgt und dem

Toten auch noch schäbig, ohne jede Größe, die letzten Scheine aus dem Geldbeutel zieht. Das Ende – geschenkt, klar löst ein Bondfilm am Ende alles, aber in INCEPTION steht die finale Lösung eher disparat neben den Verunsicherungen im ganzen Film, das wurde ihm ja auch zum Vorwurf gemacht!

GJL: Der Film ist doch aber auch deshalb interessant, weil er auf mehreren Ebenen seine emotionale Wucht verschiedenartig entfaltet. Meiner Meinung nach ist auch hier die Figur Cobb der hauptsächliche Emotionsträger. Der Film entstammt nur vorgeblich dem *Heist-Genre*, im Grunde ist es ein Drama, und uns rührt das Schicksal eines Menschen, der alles verloren hat, weil er zu sehr liebte und es jetzt zurückbekommen möchte, auch wenn es nur im Traum ist.

SF: Nein, Cobb entfaltet keine „emotionale Wucht“. Eher eine immersive, und an diesem Film kann man daher gut nachzeichnen, dass man zwischen beiden Konzepten, *Immersion* und *Emotion*, differenzieren muss. Cobb ist vielmehr Assistenzfigur oder Handlungsträger, als Emotionsträger, durch den etwas gezeigt wird. Aber wir schauen Cobb nur zu, sein Schicksal ist eine Anordnung, nichts rührt uns daran. Interessant ist, dass DiCaprio Züge aus SHUTTER ISLAND mit in INCEPTION hineinträgt. Eine kontinuierliche Figur, die sich über unterschiedlichste Filme erhält, ohne dass sie das *Alter Ego* eines Regisseurs wird, denn der ist immer ein anderer. James Wulff hat irgendwo gesagt, er habe sich noch nie identifiziert im Kino, INCEPTION führt genau das vor.

GJL: Das doppeldeutige Ende reizt uns zwar kognitiv, womöglich lässt es uns unbefriedigt zurück, aber es versetzt uns doch auch in ein emotionales Doppelbad: Wir wünschen Cobb sein Glück, aber wir wissen nicht, ob es nicht nur ein Traum von Glück ist. Ihm ist das egal, er ist lieber im Traum glücklich als in der Realität verzweifelt.

SF: Es ist uns egal, ob er im Traum oder in echt sein Glück findet, er ist nur eine filmische Erscheinung. Das demonstriert der Film mir doch unablässig. Ständig werde ich zurückgeworfen darauf, dass ich einem Film zusehe. Es gibt da bestimmte Momente in dem Film, über die auch die Konstruktionen der Romantik zuweilen gestolpert sind, wenn etwa die Figuren des gestiefelten Katers mit ihrem Autor zu ringen begannen. Ich halte auch das Konzept des doppeldeutigen Endes für ein Missverständnis, denn im Sinne der Gesamtgestaltung des Films ist das Ende konsequent und schließt den Film harmonisch im Sinne seiner Tonart. IRREVERSIBEL hat ein in der Tat doppeldeutiges Ende, da der Film hier nahezu alles wechselt und ändert, was er zuvor entfaltet hat: Farbe, Ton, Schauplatz, nur die Kamerabewegung knüpft an. (Vielleicht komme ich nur drauf, weil es am Ende eine Kreisbewegung ist.)

GJL: Zumindest verschränken sich am Ende der soziokulturelle Raum des Zuschauers und der Raum des Films: Das Leben ist kein Traum, aber das Kino bildet Träume ab, und

genau deshalb ist es ein Sehnsuchtsort für seine spätmodernen, von Angst und Verlust gepeinigten Besucher.

Ästhetik, Erfahrung und Zeitgeist in INCEPTION

OS: Ja, es ist auffällig, wie viele Film- und Serienfiguren in den letzten Jahren um Orientierung, Halt und letztlich sogar ihre Identität in einer Welt kämpfen, die ihnen fremd geworden ist, in der mysteriöse Ereignisse geschehen oder die gänzlich in Auflösung begriffen ist. Und sicher spiegeln sich die realen soziokulturellen Verhältnisse des modernen flexiblen Menschen in solchen Figuren wider. Ich frage mich aber, ob INCEPTION nicht auch in ganz anderer Hinsicht den Zeitgeist zu treffen scheint.

Cobbs Verlusterfahrung und Haltlosigkeit sind eine Folge der realen Umstände in einer globalisierten Welt der Industriespionage und der wissenschaftlichen Traumexperimente. Aber durch die verschachtelte und ontologisch beängstigende Struktur der diegetischen Traumräume bewegen sich Cobb und seine Teammitglieder mit einer schlafwandlerischen Selbstverständlichkeit, die dem Diktum des *Mind-Game-Movie* der letzten Jahre völlig zuwiderläuft: Diese Figuren wandeln nicht geistesabwesend durch ihre eigenen Halluzinationen wie die Protagonisten in A BEAUTIFUL MIND, SPIDER oder THE MACHINIST, und sie kämpfen auch nicht mit ihren eigenen mentalen Realitätsverlusten wie in VANILLA SKY, ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND oder David Lynchs INLAND EMPIRE – Cobb und seine Leute sind Profis und sie machen ihren Job!

Diese Selbstverständlichkeit, mit der diegetische Raumbegrenzen überschritten werden, ist das eigentlich Interessante an INCEPTION. Selbst als Cobb träumend in einem Pariser Straßencafé sitzt und Tische, Stühle, Zeitschriftenstände und Gemüseboxen plötzlich um ihn herum zu explodieren beginnen – ein Schreckensbild in einer Post-9/11-Gesellschaft –, zuckt Cobb nicht mal mit der Wimper, er kennt das schon. Und als auf Traumebene 2 plötzlich Schwerelosigkeit herrscht und Arthur im Hotelzimmer die Schlafenden ‚zusammenpackt‘ und wegtransportiert, könnte er ebenso Waffen, Geld und Equipment in einer Reisetasche verstauen. Motivisch würde dies keinen großen Unterschied machen. Nicht das ontologisch Extraordinäre steht hier im Mittelpunkt, sondern der Plan.

Solche akausalen physikalischen Phänomene werden von den handelnden Figuren nicht nur verstanden und reflektiert, sondern sie werden als ganz normale Epiphänomene ihres ‚Arbeitsalltags‘ (als Traumspione) in ihre Pläne und ihr Handeln integriert. Was dabei früher für den Agenten- bzw. Spionagefilm andere Kontinente und exotische Orte waren, sind nun in INCEPTION innere Räume mit einer exotischen Ontologie. Der Film bietet dem Zuschauer also insofern ein besonderes Erfahrungspotential, als er einen typischen Genreplot in einem ungewöhnlichen komplexen Geflecht von diegetischen Räumen erzählt. Er trägt auf diese Weise zu einer Renovierung dessen bei, was man als typische *Genre-Diegeses* bezeichnen könnte. In diesem Zusammenhang ist in den letzten Jahren ein zunehmender ‚Einbruch des Alltags‘ in einzelne Genrewelten zu beobachten: In DISTRICT

9 sind Außerirdische keine lebensgefährlichen Imperialisten mehr, sondern ein lästiges gesellschaftliches Phänomen, dem nur durch Ghettoisierung zu begegnen ist. In CLOVERFIELD erscheint der Angriff eines Monsters auf New York wie die Amateuraufnahme eines zweiten großen Terroranschlags in der Stadt. Und selbst in THE DARK KNIGHT erinnert kaum noch etwas an das altbekannte 20er-Jahre-Art-Deco-Gotham-City – Batman ist in unser alltäglichen Wirklichkeit angekommen. Anders als Filme wie SPIDER, THE MACHINIST oder STAY, die ebenfalls Bewusstseinsräume inszenieren und vom Kontrollverlust des Individuums in einer kaum noch zu begreifenden Welt erzählen, verfolgt INCEPTION also eine genau entgegengesetzte Strategie: Mehrfach ineinander geschachtelte diegetische Räume im Bewusstsein einer Figur werden zum Schauplatz einer ganz gewöhnlichen Kriminalgeschichte. Man könnte auch sagen, das *Mind-Game-Movie* wird zum Gaunerfilm: „Your mind is the scene of crime“.

DO: Der Begriff der Diegese wurde nun schon mehrfach genannt, sowohl von Gerhard als auch von Dir, Oli. Interessanterweise scheint ihr jedoch den Begriff unterschiedlich zu verwenden, was bei der Begriffsgeschichte nun wirklich nicht verwundert. Während Gerhard von der „Raumkonzeption der Diegese“ spricht, sind es bei Dir, Oli, die „diegetischen Räume“. Handelt es sich nun um *eine* Diegese mit verschiedenen Räumen oder um einen Film mit verschiedenen diegetischen Räumen? Sind Raum und Diegese identisch? Ich würde sagen: nein. Die verschiedenen ‚Räume‘ – oder vielleicht doch besser: Traumebenen? – sind Bestandteil der Diegese, die durch den Film erzählt wird.

SF: Ich glaube es ist noch mal anders: Man muss – und da ist der Film wirklich interessant – die Diegese auf den Kinoraum ausdehnen. Das hängt vielleicht mit der Trennung von Immersion und Emotion und Identifikation zusammen, wenn ich das einmal so spekulativ entwickeln darf: An den Stellen, an denen Cobb die Leute darüber aufklärte, dass sie sich in einem Traum befinden, fand ich mich plötzlich im Kinosaal wieder, allerdings, ohne aus dem Film ‚gefallen‘ zu sein. Vielmehr befand ich mich mit dem Film in einer gleichen Zeit und Raum-Präsenz, die das klassische Konzept der Diegese übersteigt. In gleichem Maße, wie die Figuren sich darüber bewusst zu werden versuchten, dass sie nur Figuren in einem Traum waren, erschien mir, dass die Figuren, die dort aus Licht und Schatten vor mir auf der Leinwand sich bewegten, ein Bewusstsein über ihre spezifische leibliche Verfasstheit als Figur aus Licht und Schatten erhielten. Doch brach hier nicht die Illusion, sondern ich bekam Einblick in eine zutiefst filmische Erfahrung.

OS: Ich finde diesen Punkt der filmischen Erfahrung ganz zentral, Simon, und würde damit noch mal an die Frage anknüpfen, auf welchen Zeitgeist INCEPTION reagiert: Es ist dieser Trend zu Normalität, zum Selbstverständlichen, zum Abgeklärten und zur Rückgewinnung der Kontrolle, in einer als instabil, plural und zuweilen als kontingent empfundenen Lebenswelt, der sich in der Erfahrung der Filmwelt und im Handeln der Figuren von INCEPTION widerspiegelt. Gerhard hat es bereits angesprochen: Es geht um etwas „Festes

in einer veränderlichen, brüchigen Welt“ – dies aber nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung.

Ist INCEPTION Kunst und/oder Unterhaltung?

DO: Ich möchte den Blick gerne noch auf etwas anderes richten, auf etwas, das bislang in unserer Diskussion noch viel zu kurz kam. Es betrifft den simplen Umstand, dass ich INCEPTION als hochgradig unterhaltsam empfunden habe. Es fällt mir mitunter schwer, Filme zu ‚sehen‘. Als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen werden Filme ja eher ‚gesichtet‘ – so zumindest die geläufige sprachliche Umformung des Rezeptionsprozesses, in der das spezifische Rezeptionsverhalten von Medienwissenschaftlern zum Ausdruck kommen soll. Und unsere bisherigen Beiträge zu diesem Round-Table sind wohl auch eher der ‚Sichtung‘ dieses Films geschuldet.

In den Kinosessel gepresst und von INCEPTION in den Bann gezogen, konnte ich mich nicht entscheiden: ‚Sehe‘ ich den Film jetzt, oder ‚sichte‘ ich ihn? Ich konnte die Entscheidung darüber gar nicht bewusst treffen. Ich wollte den Film zwar ‚sehen‘ – als Filmerlebnis, als Freizeitvergnügen –, mein Bewusstsein begann aber, ohne dass es sich von mir beeinflussen ließ, den Film zu ‚sichten‘, also durch eine analytische Brille zu betrachten.

Doch diese Schwierigkeit war mir bereits durch die PR-Maschinerie bewusst geworden. Sowohl der Trailer als auch der unmissverständliche Hinweis *The Dream is Real* auf den Filmplakaten signalisierte mir: Achtung, ein weiterer für die Dissertation relevanter Film. Das Spiel mit verschiedenen Realitäten, Wirklichkeiten, Welten oder Träumen ist inzwischen nichts Außergewöhnliches mehr, im Gegenteil: Es scheint sich als eine eigene Konvention des Mainstream-Kinos herauszubilden.

SF: Dominik, meine Rede: Der Generalverdacht, der als *basso continuo* durch den ganzen Film wummert: ein Film für die Dissertation – also wie CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH oder LETZTES JAHR IN MARIENBAD und daneben Blockbuster-Unterhaltung. Und dann wird in der Dissertation über Sprache, Narration und Plotkonstruktion geschrieben und im Kino läst man sich mit Sinnenreizen unterhalten. Das ist irgendwie bigott... – oder wahnsinnig raffiniert.

DO: INCEPTION bietet diesbezüglich auch nicht wirklich etwas Neues. Es gelingt dem Film jedoch, bekannte (Erzähl-)Muster zu verknüpfen, mit zahlreichen intertextuellen Verweisen zu verfeinern und mit der passenden Musik garniert den geneigten Kinozuschauern zu servieren. So betrachtet, könnte der Film als würdiger Abschluss des *Mind-Game-Booms* in die Filmgeschichte eingehen.

SF: Aber diese intertextuellen Verknüpfungen von bekannten Mustern und Figuren hat Eastwood schon auf eine Post-Postmoderne Ebene gehoben, indem er sie wieder in ihren Wirksamkeiten ernst nahm.

OS: Ich würde Euch in diesem Punkt widersprechen, dass der Film im Kontext des *Mind-Game-Movie* bzw. des postmodernen Films nichts wirklich Neues bietet: Es ist die Haltung des Films (und die des Zuschauers, wenn er ihm folgt), die neu ist. Es geht nicht mehr darum, den Zuschauer zu täuschen, ihn logisch auszutricksen, mit ihm kognitive oder intertextuelle Spielchen zu treiben. Die Phase des Spielens und Übens ist vorbei, jetzt beginnt der Ernst des Lebens. Daher würde ich bei INCEPTION auch gar nicht mehr von einem *Mind-Game-Movie* sprechen, sondern eher von einer Art *Mind-Work*. Der Zuschauer ist in den letzten 10, 15 Jahren in den Medien auf spielerische Weise kognitiv trainiert worden, jetzt bewegt er sich wie selbstverständlich durch heterogene, fragmentierte und multiple Raumsysteme, auch wenn es eigentlich um ganz simple Ziele geht: den Job erledigen und dann ab nach Hause zu den Kindern. Wenn der Weg einen dabei durch die Träume und das Bewusstsein anderer Menschen führt, dann überrascht dies auch den Zuschauer nicht mehr, er kennt diese ‚Umwege‘ aus seinem medialen Alltag. Und hierin sehe ich ein zentrales authentisches Moment, in dem INCEPTION den Zuschauer tatsächlich ernst nimmt.

DO: Und was ist mit THE MATRIX? Trinity & Co. (und später auch Neo) wandeln ebenso selbstverständlich durch die durch Maschinen produzierte Pseudo-Welt, zwar nicht, um anschließend nach Hause zu gehen, aber um überhaupt wieder ein Zuhause zu haben.

OS: Ja, aber in THE MATRIX hast du nicht dieses virtuose *crosscutting*. INCEPTION ist eine kognitive Herausforderung für den Zuschauer, die er aber meistern kann. Auch der Mainstream-Zuschauer schafft das und bekommt dafür seine Gratifikation als flexibler medialer *Mind-Walker*.

SF: Was Du da ansprichst, Oli, leistet SHUTTER ISLAND viel überzeugender, indem der Übergang zwischen den Welten nicht mehr miterzählt wird. Im Prinzip ist das auch der ganze Paranoiafilm aus den 70ern, vor allem der französische Kriminalfilm, vielleicht spielte auch schon hier dieser mediale Alltag, den Du ansprichst als Folie für die paranoiden Welten eine Rolle, auch wenn sie uns heute lächerlich reduziert und kaum noch nachvollziehbar erscheinen.

DO: Natürlich lohnt es sich, den Film zu analysieren, er scheint es regelrecht herauszufordern. Aber davon abgesehen möchte ich mir den Spaß nicht nehmen lassen, einen solchen Film einfach nur zu ‚sehen‘, um unterhalten zu werden. INCEPTION ist ein Film fürs Kino. Die Kraft der Bilder, der gewaltige Sound: Nolans Werk wirkt wie der Film zum Werbetrailer für das Kino selbst: „Dafür werden Filme gemacht.“ Auch wenn das nun vielleicht zu sehr nach Rezension klingt: Wenn ich in Zukunft daran zweifeln sollte, ob es mir noch möglich ist, Filme nicht nur zu ‚sichten‘, sondern auch zu ‚sehen‘, dann werde ich INCEPTION gucken, denn er bietet mir etwas, was nicht jedem medienwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand zugesprochen werden kann: perfekte Unterhaltung.

SF: Dieses skrupulöse Abwägen in Deiner Rede, Dominik, ist der Gemeinheit des Films geschuldet! Es gibt zu INCEPTION viel zu sagen, offenbar und offensichtlich, das lässt sich nicht mehr bestreiten angesichts einer anschwellenden Kommentarflut. Und es scheint die Tendenz zu geben, in INCEPTION etwas Neues für das Kino zu suchen. Es lohnt sich, diesen Punkt ernst zu nehmen, scheint sich doch eine gewisse Neuheitssensation mit dem Erlebnis des Films zu verbinden. Jedoch: Warum macht der Film diese Frage nach der Neuheit virulent? Tatsächlich trifft nämlich diese Frage den neuralgischen Punkt, ein Grundgefühl, das wie Hans Zimmers Musik mein Seherlebnis ständig begleitete: Dieser Film will irgendwas und zwar will er das so unbedingt, dass er mich das fast leidvoll spüren lässt. Erst nach dem Film kam ich drauf: Der Film will auf keinen Fall nur Unterhaltung sein und verfällt dann auf die Idee, die sich jetzt in den meisten Kommentaren ausbreitet, nämlich ‚Anspruch‘ in die Konstruktion seiner Geschichte, seiner Figuren, seiner Fragen zu bauen. Insbesondere die Frage von Realität und Fiktion scheint derzeit Garant für Intelligenz und Raffinesse zu sein.

DO: Einspruch: Der Film will meiner Meinung nach eben nichts Neues, sondern Altbekanntes auf unterhaltsame Art und Weise mixen. Der Film spielt derart häufig und auffällig mit Zitaten und Verweisen (2001 & Co.), dass von einem ‚Neuheitsanspruch‘ keine Rede sein kann. Das Besondere des Films liegt an der Art der Mixtur.

SF: Na gut, warum reden wir dann nicht jede Woche so aufgeregt über einen der neu herausgekommenen Filme, die das nämlich alle wollen. Aber eben nicht so verzweifelt kunstversessen wie INCEPTION. Die niederen Absichten des Films bestehen nicht darin, dass er reflektiert, sondern darin, dass er spekuliert und zwar auf die Meinung des Publikums. Hitchcock hat auch auf das Publikum spekuliert, aber auf dessen Geschmack, auf dessen Sinne, er hat nicht um Ansehen gebuhlt. Diese Spekulation auf Intelligenz zielt ab auf Unterhaltung. Es geht darum, sich an Kompliziertheit zu ergötzen. Darin allein liegt nichts Verwerfliches, das ist ein Thrill, der wahrscheinlich so angenehm ist, wie das Gruseln beim Horrorfilm. Aber der Film geht nicht offen damit um! Er unterhält mit Intelligenzismus, davon bin ich nicht abzubringen! Ich halte es für verheerend, wenn die Filmwissenschaft auf die PR-Kampagne anspringt, als wäre INCEPTION ein intelligenterer Film als andere. Das ist er in keiner Weise, er ist auch nicht subtiler oder komplexer. INTOLERANCE ist schon in der Verschachtelung von Ebenen viel weiter gegangen, wenn dort Handlungen, die Jahrtausende auseinander liegen, gleichzeitig als Parallelmontage inszeniert werden und nur vom Kinozuschauer zusammengeführt werden. Aber ich glaube gar nicht, dass Verschachtelung notwendig ist.

DO: Ob der Film intelligent ist oder nicht, ist eine Frage der Wertung – die für mich uninteressant ist. Aber ich schätze gerade den Unterhaltungswert, den dieser Film für mich aufweist. Und genau das erwarte ich von einem Film, den ich ‚sehe‘: Muss gelungene Unterhaltung aus filmwissenschaftlicher Sicht grundsätzlich schlecht (in welchem Sinne

auch immer) oder verwerflich sein? (Die Tendenz scheint es zu geben, etwa wenn man zugibt, TITANIC oder Hugh-Grant-Liebeskomödien zu mögen.)

SF: Natürlich nicht! Darum geht es ja! Um diese frei flottierenden impliziten Wertungen. Das berührt die Frage, welchen Zeitgeist INCEPTION trifft. Ich glaube es ist ein ‚Intelligentismus‘, eine Freude an komplizierten, sogenannten „unzuverlässigen“ Strukturen. Und zugleich eine Angst vor Unterhaltung. Diese Angst kommt ja darin zum Ausdruck, dass man sich für TITANIC schämt oder für Hugh-Grant-Liebeskomödien. Dabei sind die Unterscheidungskategorien völlig unklar. Plötzlich läuft Russ Meyer im MoMa – Kunst! Aha. Und die Begründung: Er reflektiert die Gesellschaft! Die ganze sinnliche Kraft seiner Sex-, Gewalt- und Landschaftsszenen wird intelligibilisiert. Geht das auch umgekehrt? Rivettes LA BELLE NOISEUSE: Vielleicht ein Nackedeifilm? Diese Konstruktion der ‚Reflexivität‘ meine ich. Diesen Gestus der Reflexivität, der etwas im Geist so angenehm bewegt (und nicht in der Hose!). Reflexivität wurde dann als Merkmal für die Unterscheidung von Kunst und Unterhaltung herangezogen, als Modus, der alles intelligibilisierte. Wir wissen kaum, was Spiegel sind, und um ehrlich zu sein, ich verstehe wenig vom Konzept der Reflexivität im Film. Eher, dass es das große Paradigma der 70er und 80er Jahre war. Kunst war, was reflexiv war, und Unterhaltung war, was redundant, affirmativ, *straight* und ‚bloß‘ sinnlich war. Aber warum? Ich weiß noch gar nicht, auf welche Seite ich mich schlagen will, aber ich frage mich, welcher Art die, sagen wir mal, ‚Voraussetzungsstruktur‘ bestimmter Konzepte unserer Disziplin gestaltet ist. INCEPTION hat uns gar nichts zu sagen, er spielt mit der Verunsicherung. Sie ist eine formale Struktur, die in der Umsetzung und Haltung der Figuren nicht eingelöst wird.

Ein anderer jüngerer Film, THE AMERICAN, ist in der Konstruktion viel besser gemacht. Und doch genau mit diesem Film, der scheinbar so ganz anders funktioniert, lässt sich zeigen, worin sich filmische Intelligenz auszeichnen kann. Ganz ohne Girlanden und Schnörkel entfaltet der Film ein hochintelligentes und kompliziertes Universum und dabei bekommen wir spektakuläre Bilder zu sehen, die uns noch dazu berühren. Wir sehen einen Menschen, der mit Hingabe und größter Zuwendung die Waffe baut, die ihn später selbst töten soll. Edvard ist als Figur viel stärker als Cobb völlig aus seinen sozialen und topografischen Bezügen herausgenommen. Wenn er seine Waffe baut, ist er zugleich TAXI DRIVER, DER SCHAKAL und Meister Gepetto, der sich einen Sohn aus Holz schnitzt. In seinem Exil ist er von wirklichen oder eingebildeten Anschlägen bedroht und glücklicherweise nicht mit einem Kreisel ausgestattet, dadurch erreicht der Film einen ständigen feinen Schwebезustand und dadurch erreicht die Inszenierung viele Momente, die vielfach intelligenter als INCEPTION sind. Nur zwei Beispiele: Clooney spielt oft gar nicht, bewegt sich gar nicht, er ist in den meisten Szenen festgesetzt. Und dann: Schnitt, und Clooney sitzt woanders, Schnitt... usw... Cobb könnte auch zu Clooney sagen: *Sie sind in einem Film, merken Sie das nicht? Erinnern sie sich, wie sind sie hierhergekommen?* Und Clooney: *Da war ein Schnitt, und plötzlich war ich da, ich war gleich mit dabei, ich bin hier nicht hergekommen.* –

Ok, sagt Cobb, bewegen Sie sich nicht, genauso kommen Sie hier wieder heraus. In *THE AMERICAN* geht das ohne Cobb.

OS: Ich würde gerne zum Schluss einige der angesprochenen Aspekte aufgreifen und versuchen, etwas zu differenzieren: *INCEPTION* ist mit seinem 160 Mio.-Dollar-Produktionsbudget zunächst einmal ein Blockbuster, mit teilweise atemberaubenden Bildern. Die Frage ist, was ein Blockbuster über seinen reinen Attraktionswert hinaus und trotz seiner notwendigen Stereotypisierung dem Publikum zu bieten hat: Es steht außer Frage, dass die Figuren weder psychologisch komplex angelegt sind noch eine wirkliche Entwicklung durchmachen. Sie nehmen vielmehr ganz funktionale Handlungsrollen ein: der Chef, der Organisator, der Fälscher, der Anästhesist, der Geldgeber, und Ariadne ist die Architektin der Traumlabirinthe. Auch die Handlungsorte und die Bildhaftigkeit vieler Szenen – die Bond-Ski-Jagd im Gebirge, die spielenden Kinder, der Sohn am Bett seines sterbenden Vaters – sind für sich betrachtet extreme filmische Klischees. In diesen Punkten macht der Film dem Zuschauer nichts vor: Es werden keine komplexen Charakterstudien suggeriert und auch keine artifizielle Mixtur intertextueller Zitate à la Tarantino angeboten, alles ist zweckmäßig arrangiert und solide verarbeitet.

Was also ist die Motivation des Films? So wenig es dem Film um Figurenentwicklung, Intertextualität, oder Intelligentismus geht – ich halte *INCEPTION* für komplex, für elegant kompliziert, aber nicht für intelligent, das würde man eher über Kubricks 2001 sagen –, so wenig ist es das wirkliche Anliegen des Films, Träume darzustellen und zu thematisieren. David Bordwell bringt es in seinem Blog auf den Punkt: *INCEPTION* will den Zuschauer mit einer komplexen narrativen Erfahrung konfrontieren, alles andere ist lediglich Mittel zum Zweck. Hierin besteht tatsächlich eine Nähe zu *LETZTES JAHR IN MARIENBAD*, nur müssen hier die komplexen Verschränkungen verschiedener Realitätsebenen nicht handlungslogisch gerechtfertigt werden. Ein Blockbuster muss dies schon – des Marktes und des Geldes wegen. Und hierin sehe ich tatsächlich die große Leistung des Films, ähnlich übrigens wie damals bei *MATRIX*: *INCEPTION* ist die Idee, dass Hollywood-Blockbuster-Kino mehr sein kann, als reine Unterhaltung, mehr als eine ‚intelligente‘ Story, nämlich eine genuine ästhetische Erfahrung, die den Nerv der Zeit trifft und über die gesprochen, reflektiert, diskutiert wird, nicht nur an der Uni, sondern gerade im Mainstream-Publikum der Multiplexe.

Ich habe mir den Film kürzlich ein zweites Mal angesehen, zweieinhalb Monate nach seinem offiziellen Kinostart, und hatte mir eigentlich einen leeren Kinosaal erhofft. Das Kino war fast voll, an einem Dienstagabend! Irgendwas muss dran sein an dem Film – die Leute wollen ihn sehen.