



Komplexität im Film

Multiperspektivisches Erzählen bei Alejandro G. Iñárritu und Pete Travis

André Steiner, Bremen

„Es wäre schön, wenn man sich als Einheit empfinden könnte.
Ich habe das Gefühl, ich bin mehrere.“
(Jean Paul Belmondo in PIERROT LE FOU)

Die Darstellung von Komplexität oder, besser gesagt, nicht nur ihre Darstellung, sondern vielmehr ihre Entfaltung, ist unlängst zum Steckenpferd von Regisseuren wie Alejandro González Iñárritu und Pete Travis geworden. Im Film *BABEL* (2006) von Iñárritu geht es um die Verkettung von Ereignissen, die auf unvorhergesehene Weise das Schicksal einer Handvoll von Menschen auf drei Kontinenten miteinander verbindet. In Travis' *VANTAGE POINT* (2007) hingegen wird ein einziges Geschehen, nämlich das Attentat auf den amerikanischen Präsidenten während eines Gipfeltreffens zur Bekämpfung des Terrorismus im spanischen Salamanca aus acht verschiedenen Perspektiven geschildert. Ähnlich wie im deutschen Film *LOLA RENNT* (1998) von Tom Tykwer kommt es dabei zu mehreren Varianten eines Ereignisses, die das vielgestaltige komplexe Geschehen komplementär ergänzen, aber auch undurchschaubar verwirrend gestalten. Anders auch als in *NEXT* (2007) mit Nicolas Cage, wo die Unvorhersehbarkeit der Handlung selbst im Film letztlich nicht eingeholt werden kann, bleibt hier keine Sequenz offen, im Gegenteil scheint alles bis ins Letzte determiniert zu sein. Gerade darum wird in *VANTAGE POINT* die Kombinationsfähigkeit des Zuschauers bis an ihre Grenzen beansprucht und seine Antizipationsfähigkeit angesichts der Erwartung, welche bisher nicht gesehene Teilhandlung als nächstes gezeigt wird, geradezu ‚überfahren‘. Im Rückblick ergibt sich dann allerdings ein Mosaik, das von Wiederholungsschleife zu Wiederholungsschleife kaskadenförmig an Komplexität gewinnt und mit größer werdender Distanz zum Filmbeginn ein ganzes Panorama von Täuschungen, politischen Sicherheitsstrategien und terroristischen Gegenmaßnahmen sichtbar werden lässt, deren Dramatik von der Realität nur in den seltensten Fällen übertroffen werden dürfte.

Die genannten Filme nehmen dabei ein Erzählverfahren auf, das aus der Literatur schon seit längerer Zeit bekannt ist und hier mit dem Terminus vielstimmiges oder auch multiperspektivisches Erzählen belegt wird. Man findet es etwa bei Uwe Johnson, dem Autor der Roman-Tetralogie *Jahrestage* oder bei dem argentinischen Erzähler Alberto Manguel in seinem Roman *Alle Menschen lügen* (2010).¹ Die Pluralisierung der Perspektiven ist dabei offenbar sowohl in der Literatur wie im Film mit einer Zunahme von Information verbunden, die vom Leser bzw. Zuschauer zu einer kohärenten Geschichte verarbeitet werden muss. Parallelgeschehen nach Parallelgeschehen muss in ein Ganzes integriert werden, das schließlich als Leistung des Rezipienten entsteht – oder auch nicht, denn gerade hier wird besonders anschaulich, dass Filme im Kopf des Zuschauers entstehen und nirgends sonst.

Sicher ist es auch kein Zufall, dass – sieht man einmal von Kurosawas RASHOMON, einem Klassiker der Filmgeschichte, ab – diese verhältnismäßig junge Erzähltechnik mit einer Pluralisierung in verschiedenen Bereichen der Lebenswelt, ich nenne nur die Pluralisierung des Wissens, der Lebens- und Umgangsformen, der beruflichen Lebensläufe wie der politischen Landschaft, konvergiert.² Naheliegender ist auch, dass die Zunahme von Komplexität in nahezu allen Bereichen des menschlichen Wissens und Handelns eine solche Erzählweise geradezu herausfordert, denn wie sonst ließen sich komplexe Zusammenhänge – sei es in der Literatur oder im Film – anders, will sagen angemessener, darstellen als durch eine Pluralisierung der Perspektive? Komplexe Zusammenhänge, seien es Klimaveränderungen, Migrationsströme oder Wechselkurse, lassen sich nicht mehr durch eindimensionale methodische Verfahren und Sichtweisen verstehen. Gleiches gilt für die Darstellung menschlicher Schicksale in Werken der Kunst unter Bedingungen, wie sie durch die gerade genannten Phänomene bestimmt werden. Dass sich mit der Verschiebung von der eindimensionalen hin zur multiperspektivischen Wahrnehmung im Film auch eine veränderte Auffassung der Kategorien Wahrheit und Sinn verbindet, wird später noch zu zeigen sein.

All dies berechtigt dazu, so meine Hypothese, wenn auch nicht den Film insgesamt, so doch in Form der ausgewählten Beispiele als ein komplexes System aufzufassen, wie dies für die Musik schon in einem Aufsatz von Helmut Reuter und Michael A. Stadler (vgl. Reuter/Stadler 2006) sowie für die Literatur von Reinhard Greiner (vgl. Greiner 1997) am Beispiel von Kafkas Korrespondenz mit Felice Bauer und Botho Strauss' Reflexionsprosa *Beginnlosigkeit* vor einiger Zeit bereits geleistet worden ist. Nicht zu vergessen ist hier natürlich auch Dieter Wrobels umfassende Darstellung der Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne, die mit vielen Beispielen von Klaus Modick und Michael Krüger bis zu E. T. A. Hoffmann aufwartet (vgl. Wrobel 1997).

¹ Das vielstimmige Erzählen findet sich bei Uwe Johnson übrigens bereits in dem früheren Roman *Mutmaßungen über Jakob* (1959).

² Die aus dieser Überforderung resultierende postmoderne Subjekterfahrung einer ständig im Fluss befindlichen, zusammenhanglosen Zeit gepaart mit dem Verlust traditioneller Identitätsbilder thematisieren beispielsweise Sennett 1998 und Krauss 2000.

Dass geringfügig veränderte Anfangsbedingungen in komplexen Systemen zu unvorhersehbar veränderten Auswirkungen führen können, dafür ist der selbst schon sprichwörtlich gewordene *Schmetterlingseffekt*, wonach der Schlag eines Schmetterlingsflügels in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen könne, die anschauliche Metapher.³ Auch in BABEL wird ein vergleichbarer Zusammenhang hergestellt, nur ist es hier kein Schmetterlingsflügel, sondern ein Gewehr, das drei weit voneinander entfernte Schauplätze – Marokko, Japan und Kalifornien – in Beziehung zueinander setzt. Der Schuss, mit dem die beiden Brüder Ahmed (Said Tarchani) und Yussef (Boubker Ait El Caid) die amerikanische Touristin Susan (Cate Blanchett), die mit ihrem Mann (Brad Pitt) auf einer Busreise durch die marokkanische Wüste unterwegs ist, schwer verletzen, stammt nämlich aus dem Gewehr des japanischen Großwildjägers Yasujiro (Koji Yakusho). Dieser hatte das Gewehr einst einem einheimischen Führer auf dem fernen Kontinent geschenkt. Weiter erfährt der Zuschauer, dass Yasujiro eine taubstumme Tochter im Teenageralter hat, die in Tokio durch sexuelle Provokationen vergeblich versucht, ihre Isolation zu überwinden, während auf der anderen Seite der Welt die beiden Kinder des amerikanischen Touristenpaares zusammen mit ihrem mexikanischen Kindermädchen Amelia (Adriana Barraza) auf der Rückfahrt von Tijuana, wo sie an der Hochzeit von Amelias Sohn teilgenommen haben, in eine lebensbedrohliche Situation geraten. Soweit die parallelen Ereignisverläufe.

Wenn der Historiker Ludolf Herbst sich bei dem Versuch einer Reichweitenbestimmung der Chaostheorie (vgl. Herbst 2004: 266 f.) mit dem Vorwurf konfrontiert sieht, dass anstelle des menschlichen Einzelindividuums nun anonyme Prozesselemente wie Kommunikationsakte, Entkopplung und Bürokratisierung den Lauf der Geschichte bestimmten, so rührt er damit an ein Problem, das auch für die beiden in Frage stehenden Filme Relevanz beanspruchen kann. Ist der Mensch an sich laut Herbst für den Historiker kein unmittelbar zugänglicher Gegenstand mehr, sondern nur noch aus seinen Umwelten heraus, die ihrerseits in Mikro-, Meso- und Makroebenen differenziert sind, analysierbar, dann gilt das analog für die Partikularschauplätze mit ihren Handlungen in BABEL, denn auch dort sind die Protagonisten in ihrer je eigenen Umwelt bedrohlichen und für sie undurchschaubaren Mächten und Zusammenhängen ausgesetzt, vor denen sie als Individuen kapitulieren müssen. Viel ist da schon getan, wenn das eigene Leben, wie im Fall von Susan, gerettet werden kann. Angesichts einer derart reduzierten Lebensperspektive stellt sich natürlich schon die Frage, was der Film darüber hinaus überhaupt sichtbar machen will. Hierauf nun antworte ich mit Herbst, vom Terrain der Geschichtswissenschaft aus, folgendermaßen:

³ Diese Metapher stammt ursprünglich von dem Meteorologen Edward N. Lorenz, der 1963 zur Modellierung von Wetterprognosen ein vereinfachtes Konvektionsmodell verwendete, mit dem das Verhalten von erhitzten Flüssigkeiten und Gasen beschrieben werden konnte. Die stochastische Abbildung dieses Verhaltens in einem Phasenraum ergab den sog. Lorenz-Attraktor, ein seltsamer Attraktor, der in der Darstellung die Form zweier Schmetterlingsflügel annahm und zum Ausgangspunkt der Metapher wurde. Vgl. Wrobel 1997: 181-194.

Der Mensch ist ohne die Komplexität der systematischen Verhältnisse, in denen er lebt, nicht sichtbar zu machen. Den Menschen kann man überhaupt nur sichtbar machen, wenn man die anonymen ‚Mächte‘ zeigt, denen er mitgestaltend ausgeliefert ist. Sie zu unterschätzen macht blind gegen den Ursprung der Inhumanität. Einen Aspekt dieser anonymen ‚Mächte‘ rückt die Chaostheorie in den Blick, nicht mehr und nicht weniger. (Herbst 2004: 267)

Eben genau darin sehe ich auch die Relevanz der Chaostheorie für das Verständnis der beiden genannten Filme. Wenn in *BABEL* wie im deterministischen Chaos der Theorie ein Zufall zu unvorhersehbaren Veränderungen im Film- bzw. Systemgeschehen führt, so ist es in *VANTAGE POINT* gewissermaßen der Wahrnehmungsprozess selbst, sein systemischer Charakter, der thematisiert wird. Der Film antwortet mit seiner Erzähltechnik, die in der Tradition von Kurosawas *RASHOMON* steht, sozusagen auf die Frage, ob es überhaupt möglich sei, ein komplexes Geschehen, wie den terroristischen Anschlag auf der *Plaza Mayor* in Salamanca, in seiner Totalität wahrzunehmen resp. darzustellen. Rekurierte man nun auf die biologische und psychologische Verfasstheit der audiovisuellen Wahrnehmung des Menschen, so fiel die Antwort schlichtweg negativ aus, denn wie wir aus der Wahrnehmungspsychologie wissen, arbeitet unser visueller und auditiver Apparat nun einmal selektiv,⁴ sodass die gewöhnliche Wirklichkeitsdarstellung im Film, indem sie eine Grundbedingung menschlicher Wahrnehmung systematisch ausblendet, eigentlich mit einer realitätsfernen Illusion operiert.

Auch wenn eine solche Vorgabe zumeist technisch bedingt sein mag, zeigt ein Film wie *VANTAGE POINT* doch, dass es auch anders geht. Philosophisch hintergründig erweist sich hier, dass etwas, das zur gleichen Zeit geschieht, wenn man es von einem je verschiedenen Standpunkt aus betrachtet, eben nicht einfach als das Gleiche, sondern als etwas durchaus Anderes, gar dazu Widersprüchliches erscheint, aus dem sich in der Folge andere Konsequenzen ergeben, obwohl es sich doch im Ganzen um ein und dasselbe Geschehen handelt. Erkenntnistheoretisch gewendet deutet die Konstellation eines sich verschiebenden Standpunkts darauf hin, dass sich mit ihm auch die Sicht und Wertung der dargestellten Zusammenhänge so verändert, dass verschiedene Versionen des Gesamtgeschehens, verbunden mit der Ungewissheit, welche nun die wahre sei, daraus resultieren. Anders aber als in *RASHOMON*, wo es ja tatsächlich darum geht, dass die Geschichte des Mordes an einem Samurai von jedem der Beteiligten anders erzählt wird und somit offen bleiben muss, wer tatsächlich der Täter gewesen ist, scheitert die Wahrheitsfindung in *VANTAGE POINT* nicht. Der Film macht sich gewissermaßen das systemische Merkmal der Selektivität unseres Wahrnehmungsapparates zunutze und wendet die naturgegebene Fragmentarisierung in ihr Gegenteil, indem er verschiedene Perspektiven wie in einer Collage zu einer Gesamtansicht assembliert.

⁴ In der Wahrnehmungspsychologie wird der Prozess der Auswahl und aktiven Zuwendung, mit dem ein Beobachter Informationen aus der Umwelt aufnimmt, als Aufmerksamkeit bezeichnet. Vgl. Goldstein 2002: 131-136.

Wie ich weiter oben bereits angedeutet habe, fügt sich hier jede bisher nicht gesehene Teilhandlung mosaikartig zu einem komplexen Gesamtgeschehen, in dem es gerade nicht zu einer wechselseitigen Relativierung partikularer individueller Wahrheiten kommt, sondern zu einer Art von Gesamtschau, die sukzessiv durch noch fehlende Aspekte von Wiederholungsschleife zu Wiederholungsschleife vervollständigt wird. Dabei kommt es in den acht Episoden denn auch nicht zu Widersprüchen, die bis über das Ende hinaus bestehen bleiben, vielmehr werden sie wie im Fall des Präsidenten-Doubles – beide Rollen werden von William Hurt gespielt – nur solange aufrechterhalten, bis sich eine neue Zuspitzung des Gesamtgeschehens anbahnt, die im nächsten Loop aufgeklärt wird. Das Endprodukt hat dabei in seiner Komplexität Ähnlichkeit mit Werken aus der bildenden Kunst und der atonalen Musik, ich denke hier besonders an Jackson Pollock und John Cage, die ihre Entstehung einer nicht-intentionalen Werkgenese verdanken (vgl. Schulze 2000).

Allerdings sind die Effekte, die in Pete Travis' Film diesen Eindruck vermitteln – überraschende *close ups*, Affektbilder (vgl. Deleuze 1989: 123-142) in *slow motion*, schnelle Zooms, verwackelte Bilder und atemberaubende Schwenks, gepaart mit schnellen, unvorhersehbaren Schnittfolgen und komplementären Handlungsabläufen in den acht Wiederholungsschleifen – das Resultat einer minutiösen Inszenierung des Zufalls und gerade nicht seines freien Spiels. Anders als bei der nicht-intentionalen Werkgenese, ich denke hier an Pollocks Dripping oder die Erzeugung von Zufallskombinationen mithilfe des *I-Ging* bei Cage, scheint Travis nichts dem Zufall überlassen zu haben.

Es beginnt mit der Suche nach einem Täter, der von einem gegenüberliegenden Fenster aus auf Präsident Ashton geschossen haben soll, während dieser auf der *Plaza Mayor* seine ersten Worte zum Gipfel spricht. Dies ist zumindest die Wahrnehmung des Secret-Service-Agenten Thomas Barnes (Dennis Quaid). Barnes suchender Blick bleibt in der ausbrechenden Massenpanik nach den Schüssen an einem Touristen, gespielt von Forest Whitaker, hängen, der mit seiner Video-Kamera das Geschehen aufgezeichnet hat. Im Sucher der Kamera wird beim Zurückspulen nicht nur die verdächtige Bewegung einer Gardine vor dem Fenster, von dem aus die Schüsse abgegeben wurden, sichtbar, sondern auch die unbemerkt gebliebene Aktion einer Terroristin, die eine Tasche mit Sprengstoff unter die Rednertribüne wirft. Barnes erkennt dies gerade noch rechtzeitig, um sein eigenes Leben zu retten, jedoch zu spät, um die von den Schüssen aufgeschreckte Menge vor der unmittelbar bevorstehenden Detonation zu warnen. Im nächsten Moment löst sich die Szene in ein Durcheinander von herumfliegenden Detonationssplittern und einer großen Rauchwolke auf, die sich langsam auf herumliegende Körper senkt und dabei lichtet. Einige der Überlebenden, darunter Barnes, heben verstört ihre staubverschmierten Köpfe.

Hier nun findet eine Zeitumkehr statt. Wichtige Episoden laufen bis kurz vor zwölf Uhr mittags in Zeitraffer rückwärts, wo das Geschehen wie in einem Experiment dann noch einmal von vorn beginnt. In der Tat ergeben sich nun mit einer Veränderung der Perspek-

tive, analog zu der minimalen Veränderung der Ausgangsbedingungen im stochastischen Experiment, etwa einem Versuch mit Drehpendeln, die um einen *seltsamen Attraktor* schwingen, ganz neue Zusammenhänge, das heißt Abweichungen zum bisher Gesehenen. So erfährt man in einer der nächsten Wiederholungsschleifen, dass nicht der echte Präsident von den Schüssen auf der *Plaza Mayor* niedergestreckt wurde, sondern nur sein Double. Zuvor aber wird gezeigt, wie der als Polizist getarnte Terrorist Enrique (Eduardo Noriega) die Sicherheitskontrolle auf der Plaza passiert und die Tasche mit dem Sprengstoff an seine Komplizin Veronica (Ayelet Zurer) übergibt. Derselbe Enrique wird kurze Zeit später von Sicherheitskräften überwältigt, als er nach den Schüssen auf das Podium stürmt, angeblich um dem Bürgermeister von Salamanca, für dessen Schutz er verantwortlich ist, zu Hilfe zu eilen. Man hält ihn nun für den Täter, der gerade auf den Präsidenten geschossen hat, als die Detonation ihm Sekunden später die Flucht ermöglicht.

Der Handlungsstrang von Flucht und Verfolgung Enriques wird im nächsten Loop entfaltet, der mit dem Tod des Flüchtlings endet. Erschossen von seinen Verfolgern vom *Secret Service* sinkt er am Rand einer vielbefahrenen Schnellstraße zu Boden. Genau an diesem Punkt unter einer Eisenbahnbrücke werden später die beiden anderen Handlungsstränge, die Entführung des echten Präsidenten durch die Terroristen und die Verfolgungsjagd zwischen Agent Barnes und seinem Kollegen Taylor (Matthew Fox), der sich als Verräter und Kontaktperson der Terroristen entpuppt, zusammenlaufen.

Indessen zeigt sich, dass die Öffentlichkeit und auch die Terroristen durch den Auftritt eines Präsidenten-Doubles getäuscht werden sollen. Doch die Terrorzelle um den Anführer Suarez (Said Taghmaoui) antizipiert das Manöver und kann den echten Präsidenten, der zwischenzeitlich in einer schwer bewachten Hotelsuite weilt, kidnappen. Als Sanitäter getarnt entführen Suarez und Veronica die ‚Nr. 1‘ in einer Ambulanz. Zuvor hat Suarez als Drahtzieher hinter den Kulissen per Mobiltelefon das automatische Gewehr ausgelöst, aus dem die tödlichen Schüsse auf das Präsidenten-Double fallen, und auf die gleiche Weise auch die Bombe unter dem Podium gezündet. Unterdessen steigt Javier (Edgar Ramirez), der für die ‚Schmutzarbeit‘ in der Präsidentensuite zuständig war, als Polizist verkleidet in das Polizeiauto von Taylor, der nun von Barnes verfolgt wird.

Unterwegs kreuzen sich die Wege der Beteiligten auf überraschende Weise. So nimmt Enrique auf seiner Flucht Veronica als Beifahrerin der Sanitätsambulanz wahr, nachdem er kurz zuvor bereits mit dem Sprengstoff auf dem Weg zu ihr an Javier vorbeigelaufen war. Kurz darauf sieht man, wie sich Suarez mit dem Touristen Howard unterhält, als das Mädchen Anna (Alicia Jaziz Zapien) ein gerade gekauftes Eis über Howards Hemd fallen lässt. Das Mädchen wird in den Schlussequenzen des Films noch eine entscheidende Rolle spielen, wo sie nach der Explosion auf der Suche nach ihrer verlorenen Mutter genau die Straße überquert, auf der sich die Ambulanz mit dem echten Präsidenten nähert. Dieser hat sich inzwischen selbst befreien können und wird nun, nachdem sich die Ambulanz bei dem Ausweichmanöver, das Anna das Leben rettet, überschlagen hat, von Barnes befreit, der

seinerseits auf der Jagd nach Taylor, bei der dieser und auch Javier zwischenzeitlich den Tod gefunden haben, vor Ort ist. All das wird von Howard, der auf einer Fußgängerbrücke Zeuge des Geschehens wird, mit seiner Digitalkamera festgehalten.

Wie hier deutlich wird, ist der Grad der raumzeitlichen Verflechtung des dargestellten Geschehens sehr hoch. Die im Gesamtgeschehen kurz aufeinander folgenden Begegnungen werden in der filmischen Darstellung zeitlich gedehnt, weil in den Loops zeitlich parallele Ereignisverläufe nacheinander präsentiert werden. Dabei erscheint es in der Rezeption, in der es nachträglich zu einer Verdichtung der dargestellten Ereignisse kommt, zunächst kontraintuitiv, dass sich all das in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von ca. fünfzehn Minuten abspielt. Insofern ist VANTAGE POINT auch ein Spiel mit der Differenz zwischen wahrgenommener und tatsächlich verstrichener Zeit.

Die Darstellung simultaner Ereignisse, der man als Utopie der Literatur in den Werken der Dadaisten, in der Lyrik Apollinaires und Mallarmés, bis hin zu Texten Franz Mons oder Rolf Dieter Brinkmanns begegnen kann, scheint in VANTAGE POINT weitgehend eingelöst zu sein. Entscheidend ist dabei die Strukturierung des Gesamtgeschehens durch Wiederholungsschleifen (Loops) als Form der Darstellung, wobei nach der Zeitumkehr bereits gezeigte Handlungselemente im Sinn einer Iteration wieder in den Ablauf eingespeist werden. Daraus jedoch ergeben sich aufgrund der Verschiebung des Standpunktes (minimale Veränderung der Ausgangsbedingungen) neue Konsequenzen hinsichtlich der Summe des Handlungsgeschehens. Genau diese Umschlagpunkte, an denen sich neue Aspekte des Erzählgeschehens eröffnen, entsprechen den Phasen- bzw. Gestaltübergängen in den Kompositionen György Ligetis, von denen auch Helmut Reuter und Michael Stadler in ihrem Aufsatz *Gestaltübergänge in der Musik* sprechen (vgl. Reuter/Stadler 2006: 295 f.). In der Dynamik komplexer Systeme werden solche Fluktuationenpunkte auch als *Bifurkationen* bezeichnet (vgl. Mainzer 2008: 42-44). Dieses Verfahren hat in der Musik wie im Film zur Folge, dass die Antizipation des Rezipienten gebrochen wird. Die Unvorhersehbarkeit der dargestellten Handlung entspricht dabei der Nicht-Vorhersehbarkeit des Ereignisverlaufs im chaostheoretischen Experiment. Der *Dämon der Analogie*,⁵ von dem Mallarmé im gleichnamigen Prosagedicht spricht, kann folglich die Autoren resp. Filmemacher bei der Werkgenese nicht mehr schrecken, vielmehr ist er in die Rolle eines Vermittlers geschlüpft, der es erlaubt, Gestaltzusammenhänge aus der Welt der komplexen Systeme in den ästhetischen Gestaltungsprozess zu integrieren.

⁵ Im Prosagedicht *Der Dämon der Analogie* spielt Mallarmé (1993: 166-171) darauf an, dass sich mitunter Wörter bzw. Wendungen unbekannter Herkunft – im Gedicht handelt es sich um die Verse „La Pénultième / Est morte“, die den Dichter mit ihrer beunruhigenden Gegenwart verfolgen – dem Bewusstsein aufdrängen, ohne dass klar wird, worauf sie sich beziehen. Einer vergleichbaren Gefahr würde man sich in dem Moment aussetzen, wo man aufgrund einer scheinbaren Analogie Paradigmen aus einem Wissenschaftsbereich, sprich der Chaostheorie, unreflektiert in einen anderen, hier die Filmanalyse, überträgt. Das wiederum könnte zu absurden Konsequenzen oder schlicht zu falschen Aussagen führen.

Wenn in der Schlusssequenz von VANTAGE POINT ein Nachrichtensprecher die Öffentlichkeit belügt, indem er verkündet, es habe sich bei dem Anschlag um einen Einzeltäter gehandelt, so zeigt dies, dass das mediale Bild davon sich zur Realität des Kampfes zwischen Terroristen und Establishment wie die Täuschung zur Wahrheit verhält. Vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Pluralisierung der Lebenswelt mit den daraus resultierenden Problemen der Desorientierung, des Werterelativismus, der fehlenden Handlungsmotivation und des Sinnverlustes versucht ein Film wie VANTAGE POINT der Komplexität eines Konfliktes gerecht zu werden, für die sich kaum eine angemessenere Form der Darstellung denken lässt. Nicht zuletzt hat Gilles Deleuze in seiner Philosophie des Kinos die Aufgabe der Filmkunst gerade darin gesehen, dem Zuschauer, der in einer weitgehend säkularisierten, aber eben auch sinnlos gewordenen Realität lebt, trotz der Auslöschung der Einheit zwischen Mensch und Welt, den Glauben an eben diese Welt zurückzugeben (vgl. Deleuze 1991: 205-243). Genau in diesem Sinn können Filme wie BABEL und VANTAGE POINT rezipiert werden. Selbst ein hohes Maß an Action, das wie in VANTAGE POINT die Tendenz hat, im Action-Trash zum Selbstzweck zu degenerieren, wird davon nicht ablenken können (vgl. Wunderlich 2010). Zugleich zeigt sich, dass ursprünglich avantgardistische Verfahren wie Zeitumkehr, Multiperspektivität und die Inszenierung von Simultaneität und Zufall durchaus im Hollywoodkino angekommen sind. Damit jedoch, das lässt sich seit Leslie A. Fiedlers *Cross the Border – Close the Gap* (vgl. Fiedler 1988) immer wieder konstatieren, verliert auch die alte Dichotomisierung von hoher und niederer Kultur, die noch für die Epoche der Moderne kennzeichnend war, mehr und mehr an Bedeutung.

Über den Autor

Dr. phil. André Steiner, geboren 1961 in Stade. Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin sowie den Universitäten Charles-de-Gaulle-Lille-III, Université du Littoral in Boulogne-sur-Mer und Bremen. Lehrt dort zur Zeit in den Bachelor-Studiengängen Kulturwissenschaft, Philosophie und Germanistik. Promotion: *Das narrative Selbst – Studien zum Erzählwerk Wolfgang Hilbigs* (Frankfurt/M. et al.: Peter Lang, 2008). Arbeitsschwerpunkte: Erforschung der Beziehungen zwischen Autoridentität und literarischem Text, interkulturelle Literatur, Philosophie des Kinos, Theorie der Identität. Tätig als Literat für verschiedene Literaturzeitschriften. 2009 Publikation des Lyrikbandes *Am Rand der Welt* (Norderstedt: BoD).

Filme

- BABEL (USA/Mexiko 2006, Alejandro González Iñárritu)
 LOLA RENNT (Deutschland 1998, Tom Tykwer)
 NEXT (USA 2007, Lee Tamahori)
 RASHOMON (DAS LUSTWÄLDCHEN, Japan 1950, Akira Kurosawa)
 VANTAGE POINT (8 BLICKWINKEL, USA 2007, Pete Travis)

Literatur

- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
 Deleuze, Gilles (1991): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
 Greiner, Reinhard (1997): Diffuse Form und Begrädnigungsdelirium. Das ‚Ereignis‘ der Chaosforschung im Schaffen von Botho Strauss. In: Holger Krapp und Thomas Wägenbaur (Hg.): Komplexität und Selbstorganisation. ‚Chaos‘ in den Natur- und Kulturwissenschaften. München: Fink, S. 201-222.
 Goldstein, E. Bruce (2002): Wahrnehmungspsychologie. Heidelberg, Berlin: Spektrum.
 Herbst, Ludolf (2004): Komplexität und Chaos. Grundzüge einer Theorie der Geschichte. München: Beck 2004.
 Johnson, Uwe (1959): Mutmaßungen über Jakob. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
 Krauss, Wolfgang (2000): Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne. Herbolzheim: Centaurus.
 Mainzer, Klaus (2008): Komplexität. Paderborn: Fink.
 Mallarmé, Stephan (1993): Gedichte. Französisch und Deutsch. Übers. und komment. von Gerhard Goebel. Gerlingen: Lambert Schneider.
 Manguel, Alberto (2010): Alle Menschen lügen. Frankfurt/M.: Fischer.
 Reuter, Helmut/Stadler, Michael A. (2006): Gestaltübergänge in der Musik. Vom Wandel der Ordnungsprinzipien. In: Journal für Psychologie, Jg. 14, Nr. 2, S. 274-301.
 Schulze, Holger (2000): Das aleatorische Spiel: Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Fink.
 Sennett, Richard (1998): Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin: Berlin Verlag.
 Strauss, Botho (1992): Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München: Hanser.
 Wrobel, Dieter (1997): Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne. Bielefeld: Aisthesis.
 Wunderlich, Dieter (2010): 8 Blickwinkel [Rezension], veröffentlicht 12. 8. 2010, URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Travis-8-blickwinkel.htm>, Zugriff: 3. 6. 2011.