



Identität für Alle!

Der Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter einer Weltgesellschaft

Anja Peltzer, Mannheim

1. Einleitung: Identität, Welt und Blockbusterkino

„He’s noble, heroic – terrific Soprano!“¹ preist Captain Jack Sparrow seinen Gefährten Will Turner bei dem fiesen Tintenfischmann Davy Jones an. Dies natürlich nicht, ohne sich etwas davon zu versprechen, schließlich hat Jack bei ihm Schulden. Zwar ist es Sparrow gelungen, den skrupellosen Kapitän der Flying Dutchman zu einem Deal zu bewegen, der ihm Zeit verschafft, mehr aber auch erst einmal nicht. Denn nun schuldet er Davy Jones 100 Seelen, welche Jack in drei Tagen beschaffen muss. Sollte ihm das nicht gelingen, muss Jack selbst einen lebenslangen Dienst auf der Flying Dutchman antreten. 100 Seelen ist Davy Jones Jacks Seele wert. Mit Will, der sich schon an Bord der Flying Dutchman befindet, versucht Jack den Preis nun um dreieinhalb Seelen zu drücken. Doch Jacks Bemühungen sind vergebens. Davy Jones gibt eine Seele für Will, fordert 99 weitere Seelen für Jack und verabschiedet sich mit einer moralischen Frage: „But I wonder, Sparrow, can you live with this? Can you condemn an innocent man, a friend, to a lifetime of servitude in your name while you roam free?“² Worauf Jack nach einem kurzen Moment des Nachsinnens erwidert: „Yep. I’m good at it!“³

Nicht nur Davy Jones kennt den Wert von Captain Jack Sparrow. Sein Ruhm als der beste Pirat aller Zeiten ist grenzenlos – ebenso wie sein Erfolg beim zahlenden Kinopublikum, welches ihm treu Fortsetzung für Fortsetzung in die Kinos folgt. So auch in den vierten Teil der Piratensaga *PIRATES OF THE CARIBBEAN: ON STRANGER TIDES*, der 2011 auf den Leinwänden in 60 Ländern, selbstverständlich in 3D, startete. Auf 1,039,529,902 Dollar

¹ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN’S CHEST*, 01:01’19”59, SP: 7_3. Anmerkung zur Filmzitation: Die Filme werden mit Hilfe von Sequenzprotokollen (SP) zitiert. Die erste Zahl steht für die Sequenz, die zweite für die Subsequenz; werden Dialoge zitiert, wird der exakte Timecode angegeben (VLC-Player). Die verwendeten Sequenzprotokolle stehen auf der Website des UVK Verlags als Download zur Verfügung: <http://www.uvk.de/buch.asp?ISBN=9783867643009&WKorbUID=49959600&TTT’ZIF=2527&be=&uBe=>

² *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN’S CHEST*, 01:02’00”06, SP: 7_3.

³ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN’S CHEST*, 01:02’15”27, SP: 7_3.

beläuft sich der Wert, den der Film mittlerweile allein an den Kinokassen eingespielt hat – was ihm immerhin den achten Platz auf der ‚all time worldwide‘-Filmliste beschert (*Box Office Mojo*). Der Riesenerfolg des Films ist in erster Linie ein Riesengeschäft und zwar dank seines Riesenpublikums. Letzteres macht den Blockbuster nicht nur aus ökonomischer Perspektive interessant, sondern auch aus soziokultureller: „When a film achieves a certain success, it becomes a sociological event, and the question of its quality becomes secondary“ (Truffaut 1977: 100). Um den Blockbuster als soziologisches Event dreht es sich auf den folgenden Seiten.

Das Kino, so schreiben bereits Friedmann und Morin in ihrem Pionier-Aufsatz zur *Soziologie des Kinos*, ist „eine Art Mikrokosmos, durch den hindurch sich das Bild einer Zivilisation – wenn auch in deformierter, stilisierter und geordneter Form – erkennen lässt, eben jener Zivilisation, aus der es hervorgegangen ist“ (Friedmann/Morin 2010: 22). Filme – und dies gilt zunächst völlig unabhängig von ihrem Produktionsstatus – greifen gesellschaftliches Wissen auf, interpretieren, ordnen und vermitteln es zugleich (vgl. Schroer 2007: 7). Die filmischen Übersetzungen sozialer Gegebenheiten verpuffen nicht, den Explosionen des Spektakelkinos gleich, auf der Leinwand, sondern finden mit „der Aufnahme durch ein verstreutes Publikum“ (Keppler 2006: 46) Eingang in den kommunikativen Haushalt der mediatisierten Gesellschaften. Die Folge ist ein Wechselverhältnis zwischen sozialem Alltag und filmischem Angebot, was den Film zu einem wichtigen Reflexionsmedium gesellschaftlicher Prozesse macht – zu einem „Speicher des Zeitgeists“ (Mattl et al. 2007: 8).

Dem populären Mainstreamkino kommt innerhalb dieses Wechselverhältnisses von Film und Gesellschaft eine besondere Rolle zu. Denn es umfasst die Filme, die von der ersten Produktionsidee an für die ‚breite Mitte‘ bestimmt sind (vgl. Martel 2010: 19). Und gerade dieses populäre Kino bietet mit seinen Geschichten und Figuren Weltentwürfe an, die durch ihre Omnipräsenz die Palette der *modi operandi* westlicher Gegenwartsgesellschaften entscheidend mitgestalten (vgl. Tröhler 2010). Es ist ein an Angebot und Nachfrage orientiertes Kino, welches sich aus rein ökonomischen Gründen an dem vorherrschenden Geschmack seiner Zielgruppe – hier: dem Mainstream – orientiert. Bei Filmen wie der französischen Produktion BIENVENUE CHEZ LES CH’TIS oder auch der deutschen Produktion KOKOWÄÄH sind beispielsweise primär nationale Kategorien hinsichtlich der Zielgruppe tonangebend. Zeitgenössische Blockbuster-Produktionen wie BLOOD DIAMOND, SPIDER-MAN oder DEPARTED können es sich hingegen gar nicht mehr leisten, auch nur auf eine Kinonation zu verzichten (vgl. Blanchet 2003: 125). Der vorherrschende Geschmack, an welchem sich das Blockbuster-Kino orientiert, ist folglich der eines globalen Publikums. Seine Zielgruppe inkludiert jedermann: Einer für alle – und zwar weltweit. Ein entscheidendes Charakteristikum des Mainstreamkinos ist, dass es von Anfang an als solches geplant und produziert wird. Ein Überraschungshit wie THE BLAIR WITCH PROJECT wird also nicht zum Mainstreamkino, sobald es im Mainstream ankommt, sondern bleibt ein Überraschungshit. Und ein Flop wie WATERWORLD gehört auch noch zum

Mainstreamkino, nachdem er am Mainstream gescheitert ist. Diese radikale Orientierung am global geteilten Common Sense macht den Blockbuster zu einem signifikanten Relief gegenwartsgesellschaftlicher Befindlichkeiten einer globalisierten Gegenwart. Frédéric Martel macht in seiner mediensoziologischen Studie über den Mainstream globaler Unterhaltungskultur darüber hinaus noch auf eine zweite Bedeutung des Begriffs ‚Mainstream‘ aufmerksam. Positiv gewendet stehe die Mainstream-Kultur nämlich für eine radikal enthierarchisierte ‚Kultur für alle‘ (vgl. Martel 2010: 19). Blockbuster müssen daher viele verschiedene Unterhaltungsniveaus mit nur einer Geschichte bedienen und zwar so, dass der Common Sense des Mainstreams nicht verletzt wird. Der Mainstream, so der Filmkritiker Seeßlen, stellt sich heute im Vergleich zu den Anfängen des Blockbuster-Kinos zudem als ein „abgebrühtes Publikum“ dar, mit dem Ergebnis, dass „die Filme in der jüngsten Phase der Blockbuster-Geschichte wieder intelligenter, aber auch menschlicher [werden]: Sam Raimis SPIDER-MAN, Ang Lees HULK und Bryan Singers X-MEN-Filme funktionieren nicht nur als perfekte Unterhaltung, sondern versuchen sich auch an einer moderaten Form der politischen Argumentation“ (Seeßlen 2004: 5). Es sind diese zwei Seiten des Mainstreams, die sich in der kalkulierten Offenheit der Blockbuster niederschlagen und die den Blockbuster aus filmsoziologischer Perspektive interessant machen: „[I]t is the blockbuster in its contemporary form that combines (in the most exemplary but also the most efficient form) the two systems (film-as-production/cinema-as-experience), the two levels (macro-level of capitalism/micro-level of desire), and the two aggregate states of the cinema experience (commodity/service)“ (Elsaesser 2001: 16).

Das Mainstreamkino – und insbesondere seine extremste Form: der Blockbuster – beliefert den Zeichenhaushalt transnationaler öffentlicher Räume mit seinen Verständnissen von moralischen Positionen, politischen Handlungsmustern sowie von personeller Identität. Geradezu beständig gelingt es den Produktionen aus Hollywood dabei, Identitätsangebote zu formulieren, die vom Publikum angenommen werden – unabhängig davon, ob im Gewand eines Piraten, eines Mammuts oder eines Zauberlehrlings. Die Erwartungen und Vorstellungen der weltweiten Zuschauerschaft erscheinen ein Stück weit berechenbar. Dieser Umstand macht das Hollywood-Kino zu einem signifikanten Umschlagplatz global kompatibler Identitätsangebote, derer sich das Publikum bei der Vergewisserung seiner eigenen identitären Position bedienen kann. Aus filmsoziologischer Perspektive stellen sich daher zunächst auf das Produkt konzentrierte Fragen wie: Welche Identitätsangebote macht das global erfolgreiche Kino? Wieso funktionieren sie weltweit? Unterhalten die Filme in Form einer global kompatiblen Idiomatik?

Im Fokus der folgenden Seiten stehen folglich keine individualistischen Kunstinteressen, sondern Filme mit einem nachweislich hohen Verbreitungsgrad und damit mit einer Signalfunktion hinsichtlich global-gesellschaftlich geteilter Erzählwelten. Es interessieren die potenziellen Rezeptionsangebote, die in den Filmen angelegt sind, was zunächst eine Frage nach der filmästhetischen Machart der Produkte ist (vgl. Keppler 2001: 126). Um die

Fragen nach der filmischen Verfasstheit der global kompatiblen Identitätsangebote beantworten zu können, wurde ein Sample aus weltweit erfolgreichen Filmen zusammengestellt. Als Nachweis für die globale Kompatibilität galt die Höchst-Platzierung der Filme auf den sogenannten Box-Office-Listen. Untersucht werden die drei weltweit erfolgreichsten Kinofilme der Jahre 2006 und 2007: PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST, THE DA VINCI CODE, ICE AGE: THE MELTDOWN, HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX, PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD'S END, SPIDER-MAN 3.

Ziel der Filmanalysen ist es, die (global-)gesellschaftlich geteilten audiovisuellen Ausdrücke für eine Ich-Identität durch einen Vergleich der Filme herauszuarbeiten. Es geht sowohl darum, zu klären, ‚wie‘ die Identitätsangebote gemacht sind, als auch darum, mögliche wiederkehrende Muster innerhalb des Samples zu bestimmen. Im Fokus der Analyse stehen die Plotpoints (vgl. Wulff 1998: 125) der filmischen Identitätsnarration der Protagonisten aus allen sechs Filmen: die ‚Identity Points‘. Untersucht werden die Szenen, in welchen sich zum Beispiel der Protagonist dazu entscheidet, Grenzen zu überschreiten oder auch Perspektiven zu wechseln. Momente, in welchen sich der Protagonist damit auseinandersetzt, was sein Ziel ist, wenn er mit Problemen konfrontiert wird, herausgefordert wird oder aber Bestätigung erfährt.⁴

2. Global kompatible Identitäten: Vier Inszenierungselemente filmischer Identität

Auch wenn ein Mammut, ein Professor, ein Pirat, ein Zauberschüler und ein Spinnmensch erst einmal nicht viel miteinander zu teilen scheinen, so ist ihnen dennoch allen gemein, als Filmfiguren ein weltweites Publikum in die Kinos gelockt zu haben. Die Figur eines Films ist zunächst nicht mehr als ein Zeichenangebot für ein Subjekt, welches dann im Rezeptionsprozess ‚wie‘ ein Subjekt und damit auch ‚wie‘ ein Subjekt mit einer eigenen Identität wahrgenommen wird (vgl. Keppler 1995: 85; Eder 2008). Das ‚Wie‘ ist ein Effekt des kommunikativen Kontrakts zwischen Film und Zuschauer (vgl. Wulff 1999: 56), in welchem mit dem Einlassen auf die Geschichte auch immer ein Sichverlassen auf den Anschein der Zeichen einhergeht. Damit der Vertrag auch aufgeht, müssen die Identitätsangebote das Interesse ihrer Zuschauer wecken, das heißt, die Zeichen müssen in gewisser Weise halten, was sie versprechen. Dies ist in erster Linie eine Frage ihrer Inszenierung. Durch die komparative Analyse der Filme haben sich vier filmspezifische Inszenierungselemente als feste Bestandteile der filmischen Konstruktion von Identität herausgestellt. Neben dem Einsatz von Spezialeffekten als affektive Rahmung der Identitätsarbeit und dem Identitätsensemble als sozialer Verhandlungsrahmen von Identität, zählen auch die Anlage der Protagonistenidentität als Patchwork (vgl. Keupp 1999) sowie die Gestaltung eines ‚inneren und mentalen Raums‘ als szenischer Rahmen für die Verhandlung von Identität dazu.

⁴ Eine umfassende Darstellung der hier angeführten Argumentationen, Methode und Ergebnisse finden sich in Peltzer 2011.

Der ‚innere Raum‘ entsteht durch die Teilung des filmischen Raums in ein ‚Innen‘ und ein ‚Außen‘, zum Beispiel durch eine Wand, eine Tür, eine Treppe oder eine andere Form topografischer Grenzziehung. Eine solche Teilung bestimmt die räumliche Struktur, die sich in allen signifikanten Identity Points des Samples wiederholt. Der Effekt der räumlichen Teilung in den Identity Points ist die Schaffung eines Raums, der intime Handlungsweisen rahmt und zulässt. In vielen Identity Points wird die Begrenzung des ‚inneren Raums‘ zusätzlich hervorgehoben, indem es besonders schwer gemacht wird, den Raum zu finden, zu betreten oder auch zu verlassen, etwa durch Bewachung oder durch eine klemmende Türe, wie zum Beispiel die zu Peter Parkers Apartment, die so massiv klemmt, dass Peters Freundin Mary Jane ihn bitten muss, sie für ihn zu öffnen.⁵

„Raum“ ist hier nicht [nur] als ein *master space* zu denken, sondern als eine Tatsache des sozialen Lebens in der erzählten Welt – und das ist ein ganz anderer stofflicher Bezug als derjenige, der die einzelnen Aufnahmen einer Szene integriert. (Wulff 1999: 138)

Die Räume im Film bilden, der Argumentation Wulffs folgend, einen Nexus zwischen sozialem und filmischem Lebensraum, indem die Bedingungen von Raum als Rahmung sozialer Interaktionen über die filmische Repräsentation in die erzählte Welt Einzug erhalten. Damit geht einher, dass die Erwartungshaltungen an die Handlungsweisen in den sozial vorinterpretierten Räumen basierend auf dem Alltagswissen des Rezipienten auch an die Figuren des Films herangetragen werden können. Die Gestaltung des ‚inneren Raums‘ als die signifikante räumliche Struktur in allen Identity Points verweist auf eine insbesondere in der westlichen Tradition der Mystik etablierte Vorstellung von Identität als Innerlichkeit: „Geh nicht nach außen; kehr in dich selbst zurück; im inneren Menschen wohnt die Wahrheit“, heißt es bei Augustinus (zit. nach Keupp 1999: 24) – ein Zitat, das immer wieder in den Identitätsdebatten Verwendung findet, wenn es darum geht, die Vorstellung von einer ‚wahren‘ Innerlichkeit der Subjekte zu nähren oder auf diese Bezug zu nehmen. Eben dieses ‚In-sich-selbst-Zurückkehren‘ und die damit einhergehende Identitätsarbeit findet in dem Inszenierungselement des ‚inneren Raums‘ seine filmische Übersetzung, die, so muss nun ergänzt werden, nicht nur im Westen, sondern offensichtlich auch weltweit als potenzielles Rezeptionsangebot fungiert.

Die Konstruktion der Protagonistenidentität als Patchwork, um noch ein weiteres zentrales Inszenierungsmerkmal im global erfolgreichen Mainstreamkino zumindest anzusprechen, ist die Ausdifferenzierung der Figur in verschiedene Teilidentitäten, was nicht nur eine bemerkenswerte Nähe zu den Anforderungen an die subjektive Identitätskonstruktion in der Spätmoderne darstellt (vgl. Keupp 1999). Sie verweist zudem auf ein ‚Innen‘ der Figur, das die Teilidentitäten koordiniert, ein reflexives Bewusstsein, welches auf die unterschiedlichen Ansprüche der Teilidentitäten reagiert und diese ausbalanciert. Das Konzept der Patchworkidentität geht in erster Linie auf den Sozialpsychologen Heiner Keupp zurück,

⁵ SPIDER-MAN 3, SP: 6_2.

der mit der narrativ konstruierten Patchworkidentität die Vorstellung von einer abgeschlossenen Identität, die einmal erworben wird, aufgibt. Ein individueller Identitätsentwurf besteht aus mehreren Teilidentitäten, die unterschiedlichen Zeitlogiken folgen können. Eine Frau, die berufstätig ist, alleinerziehende Mutter und die Geliebte ihres eigentlich verheirateten Zahnarztes, kann als Beispiel für ein solches Teilidentitäten-Arrangement herangezogen werden. Die Zusammenführung dieser Teilidentitäten im Rahmen des Lebenslaufs eines Individuums umschreibt Keupp mit der Arbeit an einem „Flickerlteppich“, weshalb er auch die spätmoderne Identitätskonstruktion als Patchworkidentität bezeichnet (vgl. Keupp 1997: 11). An eben diesem identitären ‚Flickerlteppich‘ arbeiten tatsächlich auch alle Helden aus dem hier untersuchten Sample. In SPIDER-MAN 3 zum Beispiel stellt die Koordination widersprüchlicher Teilidentitäten für Peter Parker immer wieder eine Herausforderung dar. Er hat Marie Jane endlich zur Freundin, studiert, verdient sich seinen Unterhalt als Presse-Fotograf und engagiert sich als Superheld für mehr Sicherheit in seiner Stadt. Ein identitärer Balanceakt, der Peter auch zunächst nicht so recht gelingen mag, wie die exemplarische Analyse des ersten Identity Points aus SPIDER-MAN 3 verdeutlicht:⁶

Die New Yorker lieben ihren Spider-Man. Und nun, da Spider-Man zudem auch noch der Tochter des Polizeichefs das Leben gerettet hat, soll er auch für seine Heldentaten gebührend geehrt und zum Ehrenbürger der Stadt ernannt werden. Die Blaskapelle spielt auf, die Menge jubelt, und Peter Parker ist bereit, sich als Spider-Man von der Öffentlichkeit feiern zu lassen. Die Kamera fängt ihn ein, als er sich über den Dächern New Yorks für seinen Auftritt fertig macht. Noch hat Peter seine Maske nicht auf und bleibt als das eigentliche Gesicht des anonymen Superhelden der Stadt sichtbar. Alles strahlt: Peter, der blaue Himmel und die Spitze des Rathauses von New York. Die Kamera zeigt ihn in einer deutlichen Aufsicht, sodass der Auftrieb und Höhenflug Peters auch filmsprachlich moderiert wird. In seiner Selbstthematisierung hat er die Differenz zwischen Peter und Spider-Man schon aufgehoben: „They love me!“⁷ auch wenn Peter natürlich weiß, dass das ‚me‘ in die Leere der Figur führt, die er erfunden hat. Freilich lieben die Leute nicht Peter Parker, sondern Spider-Man, den Superhelden ohne Namen – ohne Identität. Selbst die Laudatorin weiß, dass sie Spider-Man eigentlich nicht kennt. Spider-Man ist in ihrer Rede ‚someone‘: „Someone who never asks for anything in return. Someone who doesn’t even want us to know, who he is!“⁸ Berauscht von der öffentlichen Anerkennung und Bestätigung, die er so lange – immerhin für die Dauer von SPIDER-MAN 1 und 2 – hat entbehren müssen, schwingt er sich vom Hausdach Richtung Bühne, ohne dabei den Boden der Tatsachen berühren zu müssen.

⁶ SPIDER-MAN 3, SP: 5_1.

⁷ SPIDER-MAN 3, 45’57”83, SP: 5_1.

⁸ SPIDER-MAN 3, 44’50”25, SP: 5_1.

Wie weit weg sich Peter von sich selbst auf der Woge von Begeisterung für Spider-Man tragen lässt, wird deutlich, als er sich auf der Bühne von der geretteten Tochter des Polizeichefs küssen lässt. Er inszeniert damit in der Öffentlichkeit zum Wohle seines öffentlichen Images ein privates, intimes Bild, welches er eigentlich bis dahin ausschließlich mit Mary Jane teilte. Es handelte sich dabei um den ersten Kuss von Mary Jane und Spider-Man aus dem ersten Teil der Trilogie. Zu diesem kommt es im strömenden Regen in einer Nebenstraße, in welche sich Spider-Man kopfüber abseilt und Mary Jane küsst, die ebenso tropfnass wie noch ahnungslos ist über die wahre Identität ihres Lebensretters. Indem Peter dieses Bild seiner intimen Teilidentität für seinen öffentlichen Auftritt verwendet, gerät das Verhältnis zwischen öffentlichem Auftritt und Intimität aus der Balance. Je mehr er öffentlich ‚aufdreht‘, desto mehr treibt er Mary Jane, und damit einen Teil seiner Identität, von sich weg. Dies inszeniert der Film, indem er Mary Jane nicht nur im Abseits stehend filmt, sondern indem sie sich nach dem Kuss abwendet und sich aus der dichten, jubelnden Menschenmenge hinausdrängt, wodurch die Menge eine Grenze zwischen ihr und ihm beschreibt. Die Teilidentität ‚Spider-Man‘ dominiert und verdrängt die intime Teilidentität der Liebesbeziehung aus dem Bewusstsein der Patchworkidentität Peters, die dadurch ins Ungleichgewicht gerät. Peter wird noch über eine Filmstunde brauchen, um sich dieses Ungleichgewichts bewusst zu werden und um entsprechend korrigierend zu handeln.

Für die filmische Konstruktion von Identität ist hierbei entscheidend, dass das Inszenierungselement ‚innerer Raum‘ beispielsweise zwar ein Gefühl von Innerlichkeit herstellt, die filmische Konstruktion der Protagonistenidentität als Patchwork aber den unmittelbaren Anschein von der Identität einer Figur erweckt, und zwar indem dieses Inszenierungselement eine Innerlichkeit der Figur impliziert.

3. ‚Sowohl als auch‘ – Zur Handlungsethik der globalen Helden aus Hollywood

„Yep. I’m good at it!“⁹ bestätigt Captain Jack Sparrow also und verschachert ohne mit der getuschten Wimper zu zucken den noblen und heldenhaften Will, nur um seine eigene Haut zu retten. ‚Nobel und heldenhaft‘, so kennt man nicht nur Will Turner, sondern mit solchen Eigenschaften ist bisher in aller Regel jeder Held des global erfolgreichen Mainstreamkinos aus Hollywood ausgestattet gewesen (vgl. Krützen 2006: 63ff). Sie setzen sich für das Wohl der Gemeinschaft ein und gingen dafür bis an die Grenze ihrer physischen und psychischen Belastbarkeit. Sie wuchsen über sich selbst hinaus, um alles zu einem guten Ende zu bringen (vgl. Campbell 2008: 23). Und nun wird der klassische Held des Mainstreamkinos auch noch ohne großes Zögern eingetauscht – gegen einen unberechenbaren und eigennützigem Piraten mit rosafarbener Schärpe und Ohrringen. Jack, so scheint es, ist sich in erster Linie selbst der Nächste und macht, was er will: Er verkauft den artigen Will, verrät den kompletten Piratenrat an die westlichen Kolonialmächte und ist skrupellos genug, in Wills Abwesenheit dessen Verlobter Elizabeth auch noch, nach allen

⁹ PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN’S CHEST, 01:02’15”27, SP: 7_3.

Regeln der westlichen Welt, den Hof zu machen: „I am Captain of a ship ...“¹⁰ Während man sich in jedem Kinosessel dieser Welt darauf verlassen konnte, dass der Held des Mainstreamkinos sicherlich das *last minute rescue*-Szenario auf seiner Seite hatte (vgl. Krützen, 2006: 263), weiß man bei Jack nie, was er als nächstes plant, sodass sich seine Mitstreiter bereits seit dem ersten Teil der Piratensaga immer wieder fragen: „On which side is Jack on“¹¹ – auf der Seite der Gemeinschaft oder der des radikalen Individualismus?

Die Frage nach der Seite ist freilich eine politische Frage und die Antwort des Blockbuster-Kinos darauf eine entsprechend diplomatische: ‚Sowohl als auch‘. Denn am Ende des dritten Teils der Piratensaga, *PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD’S END*, handelt Jack so nobel und heldenhaft, wie es sich für einen Hollywood Helden geziemt.¹² Es schüttert wie aus Kübeln und die finale Schlacht zwischen den Piraten ist in vollem Gange. Die Crew der Black Pearl kämpft tapfer gegen die zweifellos völlig überlegenen seelenlosen Geschöpfe der Flying Dutchman. Durchaus erschwerend kommt hinzu, dass Calypso, die wütende Göttin des Meeres, einen riesigen Strudel geschaffen hat, der die beiden sich bekämpfenden Schiffe immer weiter in das Meer hinabzieht. Auf der Flying Dutchman befinden sich sowohl die beiden frisch Vermählten Will und Elizabeth als auch Jack, Davy Jones, sein Herz in einer eisernen Truhe und der Schlüssel dazu. Alle wollen das Herz: Davy Jones, um seine Macht als Kapitän der Flying Dutchman zu sichern, Will, um seinen Vater zu befreien, der auf der Flying Dutchman als Sklave festgehalten wird und langsam stirbt, Elizabeth, weil sie Will helfen möchte, und Jack, weil er selbst Kapitän der Flying Dutchman werden möchte. Denn: Wer das Herz des Kapitäns der Flying Dutchman durchsticht, wird ihr neuer (fast) unsterblicher Kapitän. Der Kampf um das Herz wird zu einem Kampf auf Leben und Tod. Gerade scheint Will nämlich sein eigenes durch das Schwert von Davy Jones zu verlieren, als Captain Jack Sparrow den im wahrsten Sinne des Wortes herzlosen Tintenfischmann zu stoppen weiß. Er hat das Herz von Davy Jones in seiner Hand, ein Messer in der anderen und somit die Macht, dem Dasein von Davy Jones jederzeit ein Ende bereiten zu können. Diese Geste wirkt und Davy Jones hält tatsächlich für einen Moment inne. Jack scheint seinem Lebenstraum so nah wie noch nie zuvor: Als Kapitän der Flying Dutchman könnte er ewig zur See fahren. Doch Jack hat sich verrechnet. Davy Jones lässt sich nicht erpressen. Er ist schneller und brutaler, als alle vermuten, und ersticht im Handumdrehen den bereits am Boden liegenden Will Turner. Die Szene beginnt mit dem noch siegesbewussten Jack, der glaubt, die Kontrolle über das Geschehen zu haben. Nach dem Mord an Will ist davon allerdings nichts mehr übrig. Jack ist überrascht, sprachlos und schockiert. Die Tat geht ihm nahe. Dieses Gefühl bestimmt auch die Kamerafahrt, die just in diesem Moment mit der Wahl des Bildausschnitts Jack nahe-

¹⁰ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN’S CHEST*, 01:33’37”27, SP: 10_4.

¹¹ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL*, 01:56’57”17

¹² *PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD’S END*, SP: 10_4.

kommt. Blitzschnell fährt sie auf ihn zu und geht von der Halbnahen zur Großaufnahme über, die einen zögernden Jack zeigt, der sich nun entscheiden muss: er oder Will.

Nachdem die Kamera alternierend mehrere Großaufnahmen lang bei Jack oder Will und Elizabeth verweilt ist, zeigt sie uns nun, wie sich Jack entschieden hat: Jack lässt Will das Herz erstechen und gibt damit seinen Lebenstraum zugunsten des jungen Paares auf. So wird Will der Kapitän der Flying Dutchman und die junge Ehe bekommt eine Zukunft. Die dazu gewählte Halbnahe von Will, Jack und Elizabeth bildet nicht nur des größeren Bildausschnitts wegen einen Kontrast zu den vorangegangenen Einstellungen, sondern vor allem, weil sie Jack als Teil eines Kollektivs zeigt. Der Prozess der Entscheidung Jacks stellt sich als die Entscheidung zwischen ‚allein‘ oder ‚zusammen‘ dar. Jack hat seine eigenen Zukunftspläne für Will und Elizabeth aufgegeben und sich in das Kollektiv eingegliedert. Und so relativiert sich das radikal individualistische Statement Jacks aus der zu Beginn dieses Beitrags zitierten Szene. Jack geht eben nicht über Leichen und es wird nicht auf die soziale Bestätigung und soziale Anpassung als Bestandteil der Protagonistenidentität verzichtet, ganz im Gegenteil. Die soziale Anpassung Jacks wird als Heldentat inszeniert.

Allerdings erhält das Helden-Statement nicht das letzte Wort in diesem dritten Teil der Piratensaga. Das Schlussbild zeigt einen Jack, mit sich alleine zufrieden in einem winzigen Segelboot mitten auf der See, zusammen mit seinem Kompass, Rum und der begehrten Schatzkarte, welche die Wege zu den wertvollsten Plätzen der Welt in sich birgt.¹³ Somit tritt Captain Jack Sparrow im Schlussbild wieder ganz als der Individualist auf, als welcher er auch bereits im ersten Teil *PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL* eingeführt wurde. In diesem Schlussbild zeichnet sich das identitäre Statement ab, das für alle Protagonisten des Samples gilt: Gemeinschaftliches Engagement und expressive Individualität sind keine Gegensätze, sondern nur zwei Seiten eines Identitätsprojekts *Made in Hollywood*. Diese zwei Seiten sind von entscheidender Bedeutung für die globale Anschlussfähigkeit der Identitätsangebote.

4. Fazit: In der politischen Beliebigkeit liegt die globale Anschlussfähigkeit

Für die Helden Hollywoods steht das Engagement des Einzelnen für die Gemeinschaft in keinem Widerspruch zur Verfolgung der eigenen, ganz individuellen Interessen. Durch die Integration dieser zwei unterschiedlichen Handlungsmuster in ihren politischen Habitus erhalten die Protagonisten dramaturgische Freiräume, in welchen sie sich auch vereinzelt ‚regelwidrig‘ verhalten können, zum Beispiel wenn Jack die komplette Piratengesellschaft an Beckett¹⁴ verrät oder Peter Parker seine Freundin schlägt.¹⁵ In den entscheidenden

¹³ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD'S END*, SP: 12_4.

¹⁴ *PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD'S END*, SP: 6_5.

¹⁵ *SPIDER-MAN 3*, SP: 9_4; aber auch: *PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD'S END*, SP: 4_4, 6_1; *SPIDER-MAN 3*, SP: 5_1, 6_2; *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST*, SP: 6_3, SP: 11_1; *ICE AGE: THE MELTDOWN* SP: 7_1 & 7_2.

Momenten jedoch, und das ist in allen Filmen der Fall, wachsen die Protagonisten nach wie vor über sich hinaus, erkennen, was zu tun ist, und setzen sich für das Wohl der Gemeinschaft ein. Damit befolgen die Helden Hollywoods die etablierte narrative Ordnung des *timeless-tales* (vgl. Oltmann, 2005: 258) und seines Gut-Böse-Schemas, wodurch sie die semiotische Aufgeräumtheit der Filme letztlich doch immer wieder als geradezu verlässlich bestätigen. Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen:

(1) Die politische Profillosigkeit in der Synthese aus Individualität und Gemeinsinn kommt der globalen Kompatibilität der Helden Hollywoods zugute, zumal die radikale Ausrichtung der Blockbuster am Weltmarkt in dieser Hinsicht keine Freiheiten erlaubt. Kein potenzieller Zuschauer darf aufgrund von politischen Statements verloren werden. Diese ‚Sowohl als auch‘-Strategie hat zwei Seiten: Auf der einen steht die politische Allgemeingültigkeit und auf der anderen die politische Beliebigkeit. In der Verbindung aus semiotischer Aufgeräumtheit und kultureller sowie politischer Beliebigkeit begründet sich die globale Anschlussfähigkeit des Zeichenvorrats Hollywoods: Die Beliebigkeit bietet wenig Angriffsfläche und die semiotische Aufgeräumtheit transportiert über ihr geläufiges und universelles Wahrnehmungsmuster eine emotionale Vertrautheit, die transnational anschlussfähig ist.

(2) Die Konstruktion der Protagonisten als Patchwork ist als ein signifikanter Effekt der Spätmoderne auf die Dramaturgie des Mainstreams zu verstehen. Aber auch wenn das Blockbusterkino der Gegenwart in seiner Figurenzeichnung komplexer und überraschender geworden ist, so endet es doch der etablierten dramaturgischen Struktur des populären Hollywoodkinos entsprechend. So zeigen sich die Protagonistenidentitäten des aktuellen Blockbuster-Kinos zwar mit etwas mehr identitären Facetten als zum Beispiel noch die Kinohelden des Blockbusters der 80iger und 90iger Jahre, tragen aber durch ihre letztendliche Erfüllung des etablierten und vorhersehbaren Erzählschemas Hollywoods zu keiner signifikanten Wende in den bekannten Erzählstatuten bei. Am Ende eines jeden der hier untersuchten Filme wird durch die Handlungsweise des Helden wieder eine soziale Ordnung hergestellt. Auffallend dabei ist jedoch, dass die soziale Ordnung am Ende der Filme keine neue oder alternative Ordnung im Vergleich zur Ausgangssituation der Filme darstellt. Dies ist allerdings nicht primär als eine Kritik am dramaturgischen Potenzial des Mainstreamkinos, sondern in der Konsequenz des Wechselspiels von Film und Gesellschaft vielmehr als eine Kritik am Zeitgeist selbst zu verstehen – womit die narrative Alternativlosigkeit des Mainstreamkinos primär auf die narrative Alternativlosigkeit des Mainstreams der Spätmoderne verweist.

Über die Autorin

Dr. Anja Peltzer ist akademische Rätin a. Z. am Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Mannheim. Zuletzt erschien von ihr *Identität und Spektakel. Der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter*. Konstanz: UVK.

Filme

BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS (WILLKOMMEN BEI DEN SCH'TIS, Frankreich 2008, Dany Boon)

THE BLAIR WITCH PROJEKT (USA 1999, Daniel Myrick und Eduardo Sánchez)

BLOOD DIAMOND (USA 2006, Edward Zwick)

DEPARTED (DEPARTED – UNTER FEINDEN, USA 2006, Martin Scorsese)

HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX (HARRY POTTER UND DER ORDEN DES PHÖNIX, USA/Großbritannien 2007, David Yates)

KOKOWÄÄH (Deutschland 2011, Til Schweiger)

ICE AGE: THE MELTDOWN (ICE AGE: JETZT TAUT'S, USA 2006, Carlos Saldanha)

PIRATES OF THE CARIBBEAN: AT WORLD'S END (FLUCH DER KARIBIK: AM ENDE DER WELT, USA 2007, Gore Verbinski)

PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST (FLUCH DER KARIBIK: DIE TRUHE DES TODES, USA 2006, Gore Verbinski)

PIRATES OF THE CARIBBEAN: ON STRANGER TIDES (FLUCH DER KARIBIK: FREMDE GEZEITEN, USA 2011, Rob Marshall)

PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL (FLUCH DER KARIBIK, USA 2003, Gore Verbinski)

SPIDER-MAN (USA 2002, Sam Raimi)

SPIDER-MAN 2 (USA 2004, Sam Raimi)

SPIDER-MAN 3 (USA 2007, Sam Raimi)

THE DA VINCI CODE (THE DA VINCI CODE – SAKRILEG, USA 2006, Ron Howard)

WATERWORLD (USA 1995, Kevin Reynolds)

Literatur

Blanchet, Robert (2003): Blockbuster, Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodkinos. Marburg: Schüren.

Box Office Mojo, All Time Box Office, URL: <http://boxofficemojo.com/alltime/world>, Zugriff: 11.1.2012

Campbell, Joseph (2008): The Hero with a Thousand Faces. Novato, California: New World Library.

Eder, Jens (2008): Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.

- Elsaesser, Thomas (2001): The Blockbuster. Everything Connects, but Not Everything Goes. In: Jon Lewis (Hg.): The End of Cinemas As We Know It. American Film in the Nineties. New York, London: New York University Press, S. 11-22.
- Everschor, Franz (2003): Hollywood als politische Macht. In ders.: Brennpunkt Hollywood. Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt. Marburg: Schüren, S. 205-207.
- Friedmann, Georges/Morin, Edgar (2010) [1952]: Soziologie des Kinos. In: montage AV, Jg. 19, H. 2, S. 21-42.
- Goffman, Erving (2007): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper.
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans-Jürgen (2003): Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, S. 191-221.
- Keppler, Angela (1995): Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien. In: montage AV, Jg. 4, H. 2, S. 84-99.
- Keppler, Angela (2001): Mediales Produkt und sozialer Gebrauch. Stichworte zu einer inklusiven Medienforschung. In: Tilmann Sutter/Michael Charlton (Hg.): Massenkommunikation, Interaktion, und soziales Handeln. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 125-145.
- Keppler, Angela (2006): Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keupp, Heiner (1997): Diskursarena: Lernprozesse in der Identitätsforschung. In: Heiner Keupp/Renate Höfer (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-39.
- Keupp, Heiner et al. (1999): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: Rowohlt.
- Martel, Frédéric (2010): Mainstream. Wie funktioniert, was allen gefällt. München: Knaus.
- Mattl, Siegfried et al. (2007): Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft. Zur Einführung. In: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 2, S. 7-10.
- Müller, Corinna/Segeberg, Harro (2008): ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Kinoöffentlichkeit‘. Zum Hamburger Forschungsprogramm. In dies. (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Cinema's Public Sphere (1895-1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung. Emergence – Settlement – Differentiation. Marburg: Schüren, S. 7-30.
- Oltmann, Katrin (2005): Vom ‚Shop Around The Corner‘ zum ‚Global Village‘ und zurück. Globalization im Hollywood-Remake ‚You've Got Mail‘. In: Gereon Blaseio et al. (Hg.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont, S. 257-281.
- Peltzer, Anja (2011): Identität und Spektakel. Der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter. Konstanz: UVK.
- Seeßlen, Georg (2004): Blockbuster! 20 Jahre Bildermaschine Hollywood. In: epd Film, H. 1, S. 4-5.
- Schroer, Markus (2007): Gesellschaft im Film. UVK: Konstanz.
- Tröhler, Margit (2010): Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films. In: Irmbert Schenk et al. (Hg.): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Marburg: Schüren, S. 116-134.

Truffaut, François (1977): *Movies. A kind word for critics. Better to be judged than ignored.* In: *Harper's* 255, Oktober, S. 95-100.

Wulff, Hans J. (1998): *Szene, Erzählung, Konstellation. Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST.* In: *montage AV*, Jg. 7, H. 1, S. 123-144.

Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films.* Tübingen: Narr.