

Thomas Elsaesser

**Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik.
Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung¹**

Einleitung

Das neue Europa ist das alte Europa der Geopolitik. Anders als zu Zeiten des Kalten Krieges, als der Kontinent in zwei Machtblöcke gespalten war und der Begriff „international“ wie selbstverständlich zum Vokabular der Dissidenten und der Gegenkultur gehörte, spielt es wieder eine Rolle, woher man (als Individuum) stammt und welche geografische Position man (als Land, Nation, Volk) einnimmt. Dies ist ebenso einem globalen Trend geschuldet wie auch ein Zeichen dafür, dass Europa einen Teil seines universalistischen Selbstverständnisses und Selbstbewusstseins verloren hat, vom Zentrum an die Peripherie gerückt ist und für seine moralischen („Menschenrechte“) und politischen („Demokratie“) Werte nicht länger unwiderrspochen Geltung und Gültigkeit beanspruchen kann. Aber auch innerhalb Europas manifestieren sich widerstreitende Tendenzen, die zwischen Universalismus und Partikularismus pendeln, und dies vor allem im kulturellen Bereich. Im Hinblick auf das europäische Kino verstärkt diese Tatsache zunächst den traditionellen Diskurs, demzufolge die eigenwilligen Identitäten der Autoren, Avantgarden, Neuen Wellen und national-spezifischen Filmkulturen sich schon immer der normativen Hegemonie Hollywoods widersetzt hatten, andererseits aber verschärft es den Konflikt mit Hollywood, denn auch die nationalen Filmkulturen Europas konkurrieren nun mit- und untereinander auf der Basis geographischer und ethnischer Differenzen, besonders da, wo sich die Filmkultur immer weniger vom Tourismus und Exotismus oder der Vermarktung der eigenen Geschichte unterscheidet. Während das populäre Kino der west-europäischen Nationalstaaten – oft als Metakommentar aufs Fernsehen – die Selbstpersiflage praktiziert, und die nationalen Klischees Triumphe feiern, begibt sich das seriösere europäische Kino auf ein Terrain, das der Filmfestivals, auf dem ein französischer, italienischer oder deutscher Regisseur notgedrungen denselben Stellenwert hat wie seine asiatischen, lateinamerikanischen oder afrikanischen Kollegen, die ihr Herkunftsland gewollt oder ungewollt „repräsentieren“, und dies im Konzert des Weltkinos tun, d.h. sich nicht mehr als die einzige Alternative zu Hollywood präsentieren

¹ Thomas Elsaesser, „Real location, fantasy space, performative space: Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema“, in: Temenuga Trifonova (ed.), *European Film Theory*, New York: Routledge 2008. Übersetzt von Ricarda Strobel und neu bearbeitet vom Verfasser.

können. In der Sprache des Fußballs hieße das, dass die europäischen Filmländer davon ausgingen, immer in der *Champions League* zu spielen, sich aber nun in der Regionalliga ihre Plätze suchen müssen.

Hyphenated Identities oder der ethnische Bindestrich

Ein solches Fazit könnte ebenso deprimierend wie zynisch klingen, wäre da nicht die Tatsache, dass im Verlauf der letzten zehn Jahre besonders europäische Filmemacher mit ethnisch-gemischter Herkunft oder nicht-christlichem Glauben bemerkenswerte Erfolge verzeichneten und unerwartet viel Beachtung bei Kritikern und dem Publikum fanden: Immigranten der zweiten Generation haben durch ihre Talente auf musikalischem, literarischem und vor allem filmischem Gebiet rasch nationale Bekanntheit erlangt. Das gilt vor allem in Italien (für albanische und türkische Filmemacher), Frankreich (das *cinéma beur* und nordafrikanische Filmemacher), den Niederlanden (marokkanische und palästinensische Filmemacher), Großbritannien (indische und pakistanische Filmemacher) und natürlich in Deutschland (mit zuerst iranischen und dann türkischen Filmemachern).

Inhaltlich werden ihre Filme meist mit Themen assoziiert, die typisch für ihr ethnisch-religiöses Außenseitertum sind: Migration; Nicht-Assimilation; Ausbeutung der Arbeitskraft der Männer und sexuelle Ausbeutung der Frauen; Diskriminierung auf Grund von Rasse oder Religion; Heimweh und die Generationenkluft zwischen Tradition und Moderne, Land und Stadt. Aber damit ist nur eine Bedeutungsebene ihrer Arbeiten genannt. Sie sind über die spezifischen Themen hinaus auch deshalb bemerkenswert, weil ihre Resonanz symptomatisch gewertet werden kann für ein sich langsam wandelndes Selbstbild Europas, das sich seiner multi-ethnischen Identität und damit auch seiner unterschiedlichen Geschichtstraditionen mehr oder weniger schmerzhaft oder hoffnungsvoll bewusst wird.

Ein erster kritischer Punkt meines Beitrags betrifft also den „ethnischen Bindestrich“ (*hyphenation, hyphenated identity*), dessen weit verbreiteten Gebrauch ich hier ausnahmsweise begrüßen will: unter der Voraussetzung, dass er nicht nur eine doppelte Identität oder den Zustand des Dazwischen und der Hybridität im Sinne der postkolonialen Theorie bezeichnet, sondern als eine auf jeden Einzelnen zutreffende Formel, die mehrere Ebenen der Konzeptualisierung eines Zustands beschreibt, den ich (provisorisch) als Post-Identität bezeichnen will. „Post-“ zielt hier auf die Einsicht, dass wir das Identitätsdenken wohl nicht so schnell hinter uns lassen können, gibt aber auch der Hoffnung Ausdruck, dass es möglich ist, sich dennoch auf eine andere Denkweise hin zu bewegen. Der Bindestrich in

diesem Sinn drückt dabei zunächst die Idee eines „immer schon“ (*always already*) vorgegebenen Zustands (semantischer) Besetzung aus und fungiert generell als Gegenbegriff zur Vorstellung einer stabilen „Identität“ im individuellen, kulturellen, ebenso wie im nationalen Sinn. Eine solche „immer schon“ Besetzung bedeutet unter anderem, dass es keinen Platz (physisch wie metaphorisch) in der „Festung“ des Selbst und seiner Identität – und damit auch nicht in der Festung Europa – gibt, den man gegen ein „Außen“ verteidigen könnte, demgegenüber ein „ich“ oder „wir“ das „Innen“ wäre.

Die Aufhebung der Trennung von innen und außen in der Verbindung von „ich“, „wir“ und den oder das „Andere(n)“ möchte ich damit begründen, dass es in Europa wohl kaum jemanden gibt, der gemessen an einem der (vielen) Indikatoren der vorwiegend als kulturalistisch verstandenen Differenzen – also: in ethnischer, regionaler, religiöser oder linguistischer Hinsicht – sich nicht aus dieser oder jener Gemeinschaft ausgeschlossen fühlt, sich nicht versucht auszugrenzen, oder dessen Identität nicht schon immer gespalten und mit einem Bindestrich versehen gewesen wäre. Ich denke dabei weniger an die Gebiete Europas, in denen die Fiktion der Festung oder die Traumata der nationalen Geschichte zum paranoiden Traum der *tabula rasa* und ethnischen Säuberungen oder zu blutigen Konflikten geführt haben und immer noch führen, wie im Kosovo, in Bosnien, Nordirland, dem Baskenland und auf Zypern. Ich meine ebenso die Tatsache, dass Europa – wie auch immer man seine geografische Ausdehnung beschreiben (im Süden: das Mittelmeer; im Osten: der Ural) oder seine historischen Grenzen ziehen möchte (einschließlich der Kolonialisierung und Selbst-Kolonialisierung durch die Mesopotamier, die Phönizier, die Griechen, die Römer, die Ottomanen oder das Heilige Römische Reich) – auch außerhalb der eben erwähnten international bekannten Territorien mit einander überlappenden Identitätsansprüchen und inter-ethnischen Kriegsgebieten schon immer ein Kontinent war, den sehr unterschiedliche und meist einander befehdende Stämme und Völkergruppen besiedelt und durchwandert haben. Selbst in Deutschland vergessen wir allzu leicht, wie relativ jung die nun angeblich in der Auflösung sich befindenden Nationalstaaten Europas sind und wie viele von ihnen das Ergebnis gewaltsamer Ein- und Ausgrenzung einer Vielzahl von Klans, oder kulturell und sprachlich unterschiedlichen Gruppierungen waren.

Diejenigen, die sich schon immer zu ihrer regionalen Herkunft bekannten, haben innerhalb der Europäischen Union eine verspätete Anerkennung ihrer Verschiedenheit dank des Slogans des „Europa der Regionen“ erfahren. Doch auch diese Öffnung verschiedener neuer/alter Identitätsräume (für Katalanen, Bretonen, Lombarden, Bayern oder Kumbrier) deckt sich nicht mit der traditionellen Schichtung des ethnischen Europas, geschweige denn der

heutigen. Man denke nur an die Sinti und Roma, die beständig „Anderen“ Europas, die sich jeder konventionellen Klassifikation widersetzen, weil sie weder ein Territorium haben noch eines beanspruchen, die zwar innerhalb der Grenzen von einem knappen Dutzend europäischer Länder leben, sich aber außerhalb aller nationalen Vorstellungswelten der betroffenen Länder befinden.

Allen diesen historisch umstrittenen Territorien bot die Europäische Union – deren Gründung bekanntlich zunächst sicherstellen sollte, dass sich Frankreich und Deutschland nie wieder über Elsass-Lothringen bekriegen würden – eine Verschiebung zunächst der ökonomischen und dann der politischen Referenzen, in denen die einander widersprechenden Forderungen nach nationaler Souveränität, regionaler Autonomie, ethnischer Identität, Staatlichkeit und Ausnahme-Status, Solidarität und Selbstbestimmung neu verhandelt werden konnten. Zumindest war dies das erklärte und oft wiederholte Ziel der politischen Eliten in der Europäischen Union: Diese Konflikte könnten schließlich beigelegt werden, wenn man verschiedene Rahmenbedingungen (und jede Menge Steuergelder) zur Verfügung stellte, dank derer die Aspirationen sich friedlich artikulieren und produktiv ausdrücken könnten. Man hoffte, dies würde schließlich zu einer politischen Beruhigung führen, so dass die Antagonismen sich neutralisieren oder zumindest in der Art von ritualisiertem Nationalismus kanalisieren ließen, wie man es beim *Eurovision Song Contest* erlebt oder wie in den überhitzten Strohfeuern des Nationalstolzes zu Zeiten der Welt- oder Europameisterschaften. Auf solchen diskursiven und „kulturalistischen“ Neuformulierungen so genannter „uralter Konflikte“ ruht auch die Hoffnung derjenigen, die sich z.B. in der Türkei oder Serbien mühen, den säkularen Staat zu erhalten und dabei bereit sind, nationale Gesetze zu ändern, Ansprüche und selbst Gebiete „abzutreten“, um ihr Land für Aufnahme-Gespräche mit der Europäischen Union akzeptabel zu machen. Neuere Anwärtler solcher grenzüberschreitender Maßnahmen betreffen meist ökologische Programme, die im 21. Jahrhundert dazu prädestiniert scheinen, die Rolle der „Kultur“ im 20. Jahrhundert zu übernehmen. Beispiel dafür ist Frankreichs Initiative einer Mittelmeer-Union, deren Ziel zwar eine weitreichende politisch-wirtschaftliche Zusammenarbeit ist, deren praktisches Programm sich aber zunächst auf ökologischeren Straßenbau und das Säubern verschmutzter Küsten und Wasserwege beschränkt.

Kulturelle Identität

Was aber lehren uns diese Schachzüge der regionalen Autonomie und der föderalen Fördergelder – an Stelle z.B. der politischen Ideale sozialer Gerechtigkeit und der internationalen Solidarität – über den gegenwärtigen Stand der Diskussion um die Brauchbarkeit des Begriffs der kulturellen Identität? Obwohl diese als positiver Wert vorausgesetzt wird, findet „kulturelle Identität“ sich im allgemeinen politischen Diskurs immer mehr durch den Multikulturalismus ersetzt, der wiederum den Streit um Repräsentation von Ethnizität, Gender und Religion sowohl als Realität voraussetzt wie auch als Konfliktgrund zu entschärfen sucht. Während internationale oder transnationale Organisationen wie die UNESCO sich immer öfter von Gedanken der kulturellen Identität distanzieren, und zwar mit Verweis auf die auch in Europa anzustrebende Auseinandersetzung mit den Konsequenzen und Chancen des de-facto Multikulturalismus, zeigen die endlosen Debatten, – hier „Integration“ und „Assimilation“, dort „kulturelle Autonomie“ oder „separate Entwicklung“ – wie wenig Energie den intellektuellen Argumenten aber auch den politischen Entscheidungsprozessen im Hinblick auf ethnische oder religiöse Minoritäten in den Nationalstaaten Westeuropas trotz Krisenstimmung innewohnt. Ermüdung, Hilflosigkeit und Frustration haben sich so weit vermischt, dass nun politische Apathie und populistische Demagogie die Extreme sind, die in den Debatten über Minoritäten in nahezu jedem westeuropäischen Land aufeinander stoßen.

Bezeichnenderweise versucht nun auch die Europäische Union, sich vom Multikulturalismus als Leitbegriff zu verabschieden. Erstrebenswertes Ziel ist eher die „multikulturelle Kompetenz“, wenn es darum geht, den Sozialkontrakt zu erneuern, während progressive Kulturinstitutionen in den Mitgliedsstaaten sich als Befürworter von „Diversität“ umetikettieren. Kein Kulturzentrum in England kommt ohne seinen „*diversity officer*“ aus, während an den Universitäten die Cultural Studies und die Postcolonial Studies Redewendungen wie Hybridisierung, In-between-ness und Kreolisierung eingeführt haben, bei denen man fragen muss, wie lange sich solche Begriffe gegen die immer lauter werdende dekonstruktive Kritik an Identität und Multikulturalismus behaupten können. Anders gesagt, die Hoffnung, dass eine Neudefinition kultureller Identität auf Grundlage von Region, Sexualität und Ethnie (also „Kulturalismus“ anstatt politischer Forderungen) die friedlichere Weise sein könnte, die älteren, blutigeren und sich gegenseitig ausgrenzenden Nationalismen in Europa zu ersetzen, ist von einer Bandbreite alternativer Begriffe verdrängt worden, deren Vorteil zwar eine Neubestimmung des sozialen Felds und der subjektiven Erfahrung ist, deren Nachteile aber entweder nichtsagende Vagheit („Diversität“) oder importierte Exotik („Kreolisierung“) sind, wobei nicht bewiesen ist, wie oder was diese Etiketten zur Lösung der Probleme (Fremdenfeindlichkeit, Rassismus, offene und verdeckte Formen von Ausgrenzung

und Diskriminierung) beitragen können. „Diversität“ beispielsweise – das europäische Pendant zur „rainbow coalition“ in Rassenfragen in den Vereinigten Staaten – signalisiert weder die Machtstrukturen, die bei Konflikten der Umverteilung von sozialen Ressourcen, wie Erziehung, Bildung, Wohnung, Beruf, im Spiel sind, noch zeigt es die Überlagerung von Selbst und Anderem, die den Begriff des „Nachbarn“ so problematisch macht, oder den Ruf nach Solidarität mit Ausländern in den „eigenen“ Reihen so ungehört verhallen lässt.

Daher meine Wahl der Begriffe der „doppelten Besetzung“ und der „gegenseitigen Einmischung“. Anders als Diversität oder Multikulturalismus bezeichnen sie unsere diskursiven und geopolitischen Territorien als „immer schon besetzt“ und von einander abhängig. Sie beschreiben, so hoffe ich, die konkrete europäische Geschichte ebenso wie die Notwendigkeit, die Realität miteinander konkurrierender Ansprüche in den Kämpfen um Identität und Diversität zu reflektieren und halten gleichzeitig die politischen und philosophischen Assoziationen wach, die die Begriffe in sich tragen. Hinsichtlich der Geschichte ist zu bemerken, dass aus gutem Grund in Teilen Europas, vor allem entlang seiner gegenwärtigen geopolitischen Grenzen im Süden und Osten, der Kampf um die Anerkennung nationaler und kultureller Identität immer noch die grundlegende Voraussetzung dafür ist, dass über die Zugehörigkeit zu einer größeren Gemeinschaft überhaupt gesprochen werden kann. Wenn sich in Polen, Tschechien, Ungarn oder Litauen – aber auch in Katalonien oder Irland – ein neuer (oft populistisch stark eingefärbter, sektiererischer und manchmal schon als „faschistoid“ beklagter) Nationalismus bemerkbar macht, dann ist dies auch die Konsequenz konkreter Geschichtserfahrung. Vor allem in den ehemals sozialistischen Ländern musste über Jahrzehnte hinweg direkte oder stellvertretende politische Okkupation erduldet werden, die einherging mit einem kulturellen Internationalismus, der wiederum spezifischen nationalen Interessen diente. Besonders in den Ländern, die in den letzten Jahren der EU beigetreten sind, zeigt sich eine fast ebenso naiv-besessene wie strategisch kalkulierte Beschäftigung mit der längst verlorenen, rekonstruierten oder, in manchen Fällen sogar „erfundenen“ nationalen Identität. Wenn allerdings Diversität, Toleranz und multikulturelle Kompetenz erwartet wird, wie wir sie vom Standpunkt unserer stabilen politischen Identität, unseres stabilen Rechtssystems, unserer stabilen Währung und den stabilen Sozialsystemen predigen, könnte dies nicht nur als unsensibel gegenüber der Erinnerung an lange Unterdrückung erscheinen, sondern auch als neue, subtilere Form von Besetzung und Kontrolle ausgelegt werden.

Doppelte Besetzung als politische Kategorie

Dagegen sollten die Bindestrich-Identität, die „doppelte Besetzung“ und die gegenseitige Einmischung als die Bedingung der Möglichkeit, ja als Eintrittsbedingung für den europäischen politischen Raum betrachtet werden. Diese Begriffe sind allerdings noch nicht die Lösung, sondern nur Platzhalter, eine Art provokative Stolpersteine, die selbst auf dem Gebiet der Kultur zur Reflexion über Macht und Politik zwingen und als historischer Hinweis darauf dienen können, dass Europa – wie gesagt – ein Kontinent ist, dessen zwei- oder dreitausendjährige Geschichte bis in die jüngste Zeit aus einer endlosen Serie von Migrationen, Invasionen, Besetzungen, Eroberungen, Pogromen, Vertreibungen und Vernichtungen bestand.

Genauer formuliert ist Europa heute doppelt besetzt, ja sogar heimgesucht: erstens von seiner jüngsten Geschichte und den historischen Katastrophen, die immer noch nicht aufgearbeitet oder beigelegt sind (Nationalsozialismus, Holocaust und das Scheitern des Sozialismus), und zweitens von den Folgen des Kolonialismus. Nur widerstrebend lässt man sich von eben jenen Bindestrich-Europäern an wirtschaftliche Ausbeutung, Kolonialismus und Sklaverei erinnern. Diese doppelt besetzten Gemeinschaften unterteilen sich wiederum in Subkulturen und Subnationen. Subnationale Gebilde entstehen, wenn diejenigen, die sich als Immigranten, Flüchtlinge oder Asylsuchende dem europäischen Nationalstaat von vornherein nicht zugehörig fühlen, deshalb in ihren eigenen diasporischen Gemeinschaften und abgeschlossenen Familien- oder Glaubenskreisen leben, abgeschnitten vom größeren sozialen Gewebe durch mangelnde Vertrautheit mit Sprache oder Kultur, wenn nicht beidem, und diesen Mangel nicht per se als solchen verspüren.

Zur Bildung eigener Subkulturen tendieren dagegen diejenigen Teile der Diaspora der zweiten Generation, die zwar die Sprache und die Fähigkeiten beherrschen, sich in den Regeln, Protokollen und Institutionen der adoptierten Gesellschaft zurechtzufinden, die aber dennoch nur bedingt ein Interesse an der Aufrechterhaltung des sozialen Systems haben. Sie fühlen sich ausgeschlossen oder wissen, dass sie diskriminiert werden, während die Nation und das Land ihrer Eltern und Großeltern ihnen fremd bleiben, womit sie in ihrem (fehlenden) Zugehörigkeitsgefühl ebenfalls doppelt besetzt sind. Im Idealfall, nämlich wenn sie Räume gefunden haben, in denen sie Differenzen aushandeln können, besitzen sie eine Bindestrich-Nationalität, deren Identität aus jener doppelten Besetzung herrührt, die hier als eine verbundene, aber fortdauernde und gelegentlich gewaltsam geprüfte Zugehörigkeit

funktioniert: zum Nationalstaat, in dem sie geboren wurden, und zur Heimat, aus der (ein oder beide) Elternteile stammen.

Es ist nun genau in diesem Zusammenhang, dass sich der Film (neben der Musik) zum wichtigsten Mittel der Selbstrepräsentation entwickelt hat, den sich die Bindestrich-Bürger der europäischen Nationalstaaten zu eigen machen können. Filme von türkisch-deutschen Regisseuren, von französischen *beur* Regisseuren oder von asiatischstämmigen Regisseuren in Großbritannien gewinnen regelmäßig wichtige Preise und erringen europäische Bedeutung, indem sie Grenzen überschreiten, die andere, eher konventionell einheimische Filme nicht überschreiten konnten. Damit ist eine entscheidende Wende markiert, wenn man bedenkt, dass der Beitrag ihrer Elterngeneration zur Mehrheitskultur eher kulinarischer als kinematografischer Art war, eher unternehmerisch-handwerklich als intellektuell-künstlerisch.

Neben diesen politischen und historischen Dimensionen auf der Ebene oberhalb und unterhalb des Nationalstaats und seiner Bürger kann der Begriff der „doppelten Besetzung“ auch in einem allgemein philosophischen Sinne verstanden werden. Damit werden wir daran erinnert, dass die meisten „kontinentalen“, das heißt europäischen, Philosophieschulen der Moderne das Subjekt über seine geteilte, negative und besetzte Identität definieren: In der Psychoanalyse handelt es sich nach Freud bei der „Besetzung“ um die affektiv-subjektive Aufladung oft gewöhnlicher Objekte und Situationen; bei Lacans besetztem Subjekt ist es die Sprache, die uns spricht, und nicht umgekehrt; für Foucault wäre Besetzung die Art, wie sich Religion und soziale Institutionen als diskursive Regimes und als Mikro-Politik unseren Körpern und Sinnen einschreiben. Der Begriff der doppelten Besetzung soll auch Jacques Derridas Praxis in den Sinn rufen, bestimmte Worte unter Auslöschung (*under erasure/sous rature*) zu stellen, um so die bedingte Autorität eines Textes und die Fähigkeit des textuellen Raumes anzuzeigen, sowohl sich selbst als auch sein Gegenteil sichtbar zu machen.² Man kann sogar Wittgensteins Doppelfigur des Enten-Kaninchens hinzufügen, der gleichzeitigen Ausfaltung zweier Wahrnehmungen in einem einzigen figürlichen Raum.

Doppelte Besetzung als ästhetische Strategie

Mir nun geht es vor allem darum, den Blick auf die ästhetischen Implikationen und künstlerischen Strategien zu lenken, die, wenn man sie als wichtige „Eintrittsbedingungen“ in den europäischen Medienraum betrachtet, unter die Rubrik der doppelten Besetzung fallen.

² Jacques Derrida, *Of Grammatology* (translated by Gayatri Spivak), Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, Kap. 2.

Im Hinblick auf Genre oder Modus sollte der Status der doppelten Besetzung als zugleich tragisch, komisch und utopisch verstanden werden. Tragisch deshalb, weil die Realität des Gefühls, man werde vereinnahmt und bedrängt und es werde einem der notwendige Raum oder die nötige Sicherheit vorenthalten, ein Zustand des Leidens, der Machtlosigkeit, Selbsterniedrigung oder gar Verworfenheit (*abjection*) ist – egal welcher „Rasse“, welchem Glauben oder Geschlecht man angehört, aber auch unabhängig von dem eigenen objektiven Grund oder einer Rechtfertigung. Komisch aber auch in der Weise, in der wir vertauschte Identitäten komisch finden, weil dadurch Ironie und Widersprüche im System von Sprache und materiellen Bedeutungsträgern offengelegt werden. Und utopisch, insofern unter bestimmten Umständen die doppelte Besetzung ermöglicht, denselben Raum zu teilen, ohne die Ansprüche des anderen zu verletzen, sie Austauschprozesse erlaubt, die unser Leben bereichern, und unser Eigeninteresse in den Dienst des Allgemeinwohls stellt statt ihm entgegen zu arbeiten.

In meinem Buch *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, in dem ich mich mit einigen dieser Themen ausführlicher beschäftige, habe ich dies an drei Beispielen aus der niederländischen Film- und Medienlandschaft erläutert.³ Die tragische Version stellt eine Analyse des Mordes an Theo van Gogh dar, der vorgeblich für einen von ihm gemachten Film getötet wurde, was aber ebenso auch beweist, wie derselbe symbolische Raum der Medienrealität mit radikal unterschiedlichen Positionen doppelt besetzt sein kann – und dies mit fatalen Folgen. Die komische Version der doppelten Besetzung sehe ich im populären Film *Shouf Shouf Habibi!* über eine chaotische marokkanische Familie in den Niederlanden, die im tagtäglichen Kampf ums Durchwursteln sich kaum von den mit ähnlichen Problemen sich abmühenden Einheimischen unterscheidet. Zwischen eingesessenen Holländern und Nordafrikanern der zweiten Generation, die die besten Witze immer über sich selbst machen, halten sich „Gleichstellungs-rassismus“ (d.h. jede Seite darf ihren Vorurteilen Luft machen) und die Komplizenschaft der Unfähigkeit (d.h. Chaotikum ist nicht auf eine Gruppe beschränkt) die Waage. Die utopische Version finde ich in Johan van der Keukens Film *Amsterdam Global Village*, der das heikle Nebeneinander vieler Schichten von Exil und Zugehörigkeit anhand seiner nur beiläufig mit einander verbundenen Charaktere aufzeichnet, uns aber in einer Episode zwischen einer älteren Jüdin und einer surinamesischen Mutter auch eine Ahnung davon vermittelt, wie zwei sehr unterschiedliche Leben berechtigterweise denselben Raum beanspruchen können, hier in der buchstäblichen Doppelbelegung einer

³ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: AUP 2005, S. 111-113.

Wohnung über Geschichte, Erinnerung und ein geteiltes (Miss-)Verstehen hinweg, ohne dass die eine Geschichte mit der anderen konkurriert, sondern so, dass beide sich gegenseitig zur „wahrhaftigen“ Geschichte der Niederlande ergänzen, wie sie durch ihre so genannten „Ausländer“ erlebt und erzählt wird.

Aber mit diesen paradigmatischen Beispielen ist die allgemeinere Frage: „was kann das Kino zum Verständnis der gegenwärtigen Krise der Europäischen Union beitragen?“ noch nicht beantwortet. Es mag absurd klingen, einen solchen Anspruch überhaupt zu stellen, dennoch lohnt die Überlegung, was er mit sich bringen könnte. Wir wissen alle, dass die Europäische Union, vor allem seit ihrer Erweiterung, aber auch schon davor, ein Problem mit der Kommunikation zwischen ihren offiziellen Institutionen und den Bürgern hat. Die Europäer reden nicht mit ihren gewählten Institutionen (sie machen sich kaum die Mühe zur Wahl zu gehen) und sie reden nicht miteinander: es kommt kaum zu einer Verbindung zwischen, sagen wir, den Briten und den Franzosen, den Holländern und den Deutschen, oder den Deutschen und den Österreichern. Manche Spanier mögen die Deutschen, aber hauptsächlich um die Franzosen zu ärgern, und die Franzosen bilden sich auf die Bewunderung der Deutschen nichts ein, und statt deren Gewogenheit zu erwidern, dient sie dazu, besser auf das Nachbarland herabsehen zu können. Europa kann weder *mit* seinen „eigenen Anderen“, den muslimischen Minoritäten, sprechen noch *für* sie, und ebenso wenig kommuniziert man mit denen, die Zuflucht oder ein besseres Leben suchen, jetzt, wo es heißt, das „Boot“ sei „voll“ und sich eine neue Anti-Einwanderungsstimmung breit macht. Ebenso bedenklich ist, dass der Versuch, sich eine gemeinsame europäische Verfassung zu geben, mit einem vernehmlichen Nein von Frankreich und den Niederlanden quittiert wurde (wiederholt von Irland), alle im Allgemeinen höchst pro-europäische EU-Länder. Mit anderen Worten: In den Augen der Bürger leidet die EU an einer Krise der Repräsentation und der Legitimation, so erfolgreich sie auch die Wohlfahrtssysteme aufrecht erhalten und den Lebensstandard in ihren weniger reichen Regionen verbessert hat.

Das Debakel um die EU-Verfassung ist besonders aufschlussreich, wenn man sie mit der US-Verfassung vergleicht. Das Außergewöhnliche an jenem Dokument ist nicht nur die Gewaltenteilung zwischen Exekutive, Legislative und Judikative (dieses Gleichgewicht der Kräfte gibt es auch in den europäischen Demokratien), sondern der einzigartig kraftvolle performative Akt, den das „We, the People, hereby Declare“ enthält.⁴ Diese Autorität des

⁴ „Derrida analysierte die Performativität der amerikanischen ‚Unabhängigkeitserklärung‘, nämlich dass die Deklaration das amerikanische Volk zum Subjekt der Deklaration erklärte, indem sie performativ eine gemeinsame Vergangenheit annahm, die amerikanische

Sprechaktes, in der die Souveränität durch die Performanz real wird, konnte die europäische Verfassung nicht erreichen, so sehr Giscard d'Estaing und sein Team sich auch darum mühten. Früher waren es Momente eines einschneidenden Bruchs, durch den diese Performativität ermöglicht wurde: Die Lossagung vom englischen König im Falle Amerikas, die Enthauptung des Königs im Frankreich der Revolution. Auch wenn die EU als Folge von Deutschlands verheerenden Kriegen und Frankreichs Abstieg als „Großmacht“ entstand, ging im Falle der Europäischen Union der Machtübertragung und der Begründung ihrer Souveränität kein solcher Augenblick des Bruchs voraus, und vielleicht ist das auch gut.

Stattdessen haben wir ein neues Prinzip transnationaler Souveränität. Man kann sagen, eine der wichtigsten und trotz heftiger Diskussion weitgehend missverstandenen politischen Veränderungen, die durch die Europäische Union ins Leben gerufen wurde, ist ein anderes Verständnis der nationalen Souveränität, die bedeutendste konzeptionelle Neuerung in dieser Richtung seit dem Westfälischen Frieden 1648 und dem Wiener Kongress 1812.⁵ Das einzigartige EU-Prinzip heißt „Recht auf gegenseitige Einmischung in die inneren Angelegenheiten anderer“ und es erlaubt der Gemeinschaft, einem Mitgliedsstaat (oder einem Beitritt suchenden Staat) die Veränderung typischer nationaler Gepflogenheiten oder eigener nationaler Werte vorzuschreiben: keine Rohmilch im für den Export bestimmten französischen Käse, das Verbot bestimmter Zusätze in deutscher Wurst, die Übernahme des metrischen Systems in Großbritannien oder die Abschaffung der Todesstrafe in der Türkei. Das Prinzip ist umstritten und oft unklar, es wird von den Betroffenen lächerlich gemacht oder gehasst, aber es hat sein Gutes. In einer Zeit ungleicher Machtverteilung in der Welt, Globalisierung genannt, in der blutige Bürgerkriege und die Verletzung der Rechte der Bevölkerung durch das eigene Staatsoberhaupt Realität sind, ist absolute Nicht-Einmischung nicht länger moralisch akzeptabel. Das EU-Prinzip der gegenseitigen Einmischung scheint eine bessere Alternative zum US-Modell der einseitigen oder präventiven Einmischung in die inneren Angelegenheiten anderer zu bieten. Im Prinzip aber bleibt es transgressiv, und auch dies ist wahrscheinlich gut, denn es gelten ungleiche und asymmetrische Machtbeziehungen,

Vergangenheit (Derrida 2002). Genau die gleiche Performativität ist in den Reformen des Cleisthenes zu erkennen, durch die der Demos, eingesetzt durch Solon aber eristisch zerstört durch ethnische Teilung, performativ die Transformation dieser Situation und die Verfassung des (künstlichen, fiktiven) Demos annahm (Stiegler 2004: 45).“ Zit. in: Daniel Ross, „The cinematic condition of the politico-philosophical future“, in: *Scan* (Journal of Media Arts Culture), vol 4, no 2, August 2007, http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=99 (Zugriff 25.8.2008).

⁵ Dazu Robert Cooper, *The Breaking of Nations: Order and Chaos in the Twenty-First Century*, New York: Atlantic Monthly Press 2004.

wenn diejenigen, die Innen sind, zu denen Außen sagen: Entweder ihr macht, was euch gesagt wird, oder ihr bleibt draußen. Andererseits erlaubt das Prinzip den Bürgern eines Nationalstaats, die eigene Regierung zu verklagen, wenn die nationalen Gesetze solche Rechte beschränken, die von den Gesetzen der Gemeinschaft garantiert werden. Mit anderen Worten, man kann das Recht auf gegenseitige Einmischung als den Beginn eines neuen Sozialkontrakts sehen, in dem Parteien gegeneinander Beschwerde führen, Wiedergutmachung und Gerechtigkeit verlangen und einen Konsens aushandeln und zudem eine sich wechselseitig bestätigende Souveränität etablieren können, die weder auf göttlichem Recht noch auf einem performativen Sprechakt gegründet sind.

Welche Rolle kann der Film in einer derart veränderten Form der Konfliktbewältigung und Kommunikation spielen, und wie kann er zu dem beitragen, was ich das Denken der Post-Identität genannt habe? Meine erste Antwort lautet: durch seine eigene Krise der Repräsentation. Die gegenwärtige Krise des Films wird meist am so genannten Verlust des indexikalischen Charakters des fotografischen Bildes festgemacht, der beim Übergang zum post-fotografischen oder digitalen Bild eingetreten sei. Sieht man die Digitalisierung eher als eine Möglichkeit, produktiv über diese Bruchstelle nachzudenken, denn als den bestimmenden Faktor im Realitätsschwund des Bildes, dann wäre der Vorschlag, der Film solle seine Repräsentationskrise als politischen Beitrag verstehen, ein Verweis auf die performativen Aspekte des Bruchs mit dem analogen Index als Garant der Wahrheit: Vielleicht entpuppt sich ja die digitale Revolution als die *Boston Tea Party* des Gegenwartskinos und als Moment der Enthauptung in der bisherigen Geschichte der visuellen Darstellung!

Was wären denn, genauer betrachtet, die Konsequenzen für das europäische Kino – definiert durch den italienischen Neorealismus und das französische *cinéma vérité*, durch Ingmar Bergmans kompromisslosen psychologischen Realismus und das historische Zeugnis des Neuen Deutschen Films –, wenn es seine realistische Ontologie aufgäbe, seinen Mumienkomplex, wie André Bazin es nannte, oder, wie ich es nun nenne, seine indexikalische „Souveränität“? Manche behaupten, dass das Kino nie eine realistische Ontologie gehabt und dass die digitale Revolution nur mit einem alten Aberglauben aufgeräumt hätte, indem sie uns endlich gezeigt hat, wie haltlos unser Glauben daran war. Andere haben sich bemüht, diesen ontologischen Verweischarakter abzustützen, indem sie argumentierten, Indexikalität enthalte sowohl den Begriff von Index als „Verweisen auf“ wie auch als „Spur einer materialen Einschreibung“. Während letztere im digitalen Bild „verloren“ zu gehen scheint, bleibe ersterer als enunziativer Akt unberührt und intakt. Ich

schließe mich dem an, möchte aber als dritte Möglichkeit vorschlagen, die Performativität des Kinos wieder geltend zu machen oder neu zu bewerten. Damit meine ich eine Verschiebung von der Debatte „Realismus vs. Illusionismus“ zu einem anderen Begriffspaar: vom *Anspruch auf Authentizität* zur *Performanz von Präsenz*. Das muss nicht die extreme Form des Konstruktivismus annehmen, die wir als das postmoderne *anything goes* kennen; aber es erfordert einen neuen Kontrakt mit dem Zuschauer, ein Neu-Aushandeln von Glauben und zeitweiliger Aufhebung des Zweifels, also eine andere Vorstellung vom Verhältnis von Kino und Fiktion, vom inhärenten Modus des „als ob“.

Die Krise der Repräsentation hätte dann mehrere Dimensionen: auf der politischen Ebene die Dimension von Souveränität, von Demokratie und dem neu zu fundierenden Sozialkontrakt, auf der ästhetischen Ebene die neu zu begründende Referenzialität und Wahrheit der Bilder, während es auf der Ebene der Kommunikation um die Rolle von Vertrauen und Glauben geht. In jedem der Fälle bewegen wir uns auf grundlosem Boden, in einer Situation, in der – in Abwesenheit einer ontologischen Gewissheit oder transzendentalen Validation – die Bedingungen der Möglichkeit oder, prosaischer, die Spielregeln neu festgelegt werden müssen. Diese Krise der Repräsentation hat, mit anderen Worten, ihren Ursprung weder in einer Veränderung der technischen Standards von Speicherung, Wiedergabe und Übertragung wie der Digitalisierung, noch in der ethnisch gemischten Bevölkerung des postkolonialen Europas nach dem Ende des Kalten Kriegs. Eher bezeichnet sie verschiedene Aspekte einer generellen Veränderung der Episteme, um Foucaults Begriff zu benutzen, des Horizonts unseres Selbstverständnisses, für den wir vielleicht noch nicht den richtigen Namen haben, aber in dessen allgemeine Richtung viele der Gedanken weisen, die heute mit „Globalisierung“ allzu global/pauschal bezeichnet werden.

Meine Verwendung des Begriffs „doppelte Besetzung“ in diesem Kontext ist vielleicht nichts anderes, als der Versuchung zu widerstehen, in Bezug auf einen solchen Wandel der Episteme im Film weder von „Tod“ des Kinos noch von einer *tabula rasa* auszugehen. Dass das Kino eine privilegierte Form der Kommunikation und Intersubjektivität ist, das immer schon die Gegebenheiten eines phänomenologisch konkreten, historisch eingebetteten und politisch situierten (und daher besetzten) Stands der Dinge aufzeichnet, verdankt sich gerade der Tatsache, dass die technische Reproduzierbarkeit keine ontologische Grundlage hat, wenn wir darunter die wirklichkeitsgetreue Darstellung oder die unvermittelte „Enthüllung“ der Wirklichkeit verstehen.

Wie kann man nun diese ziemlich allgemeinen und abstrakten Beobachtungen für meine Eingangsfrage fruchtbar machen, nämlich nach der Rolle des Films bei der Transformation des öffentlichen Raums Europas und seines Gemeinwesens, der *res publica*, wenn wir von der verbreiteten Annahme ausgehen, dass dieser öffentliche Raum zum Medienraum geworden ist, und wenn, wie ich meine, dieser Medienraum weder mit dem Begriff des Realismus und der Authentizität, noch deren Kehrseite, dem Simulacrum und dem Fake zu fassen ist, sondern nur verstanden werden kann, wenn man unterschiedliche Formen von Performativität (von Authentizität) und Präsenz (von Aura) analysiert. Das bedeutet, dass Vertrauen in und Glauben an (die Wahrhaftigkeit der Bilder, die Realität des sozialen Kontrakts, die Solidarität mit dem Gemeinwesen) nicht nur durch den Augenschein verifiziert, durch die Gesetze erzwungen und durch familiäre oder ethnische Zugehörigkeit mobilisiert werden, sondern sich allemal auch auf dem schwierigeren Gelände der gegenseitig zugestandenen Einmischung in die inneren Angelegenheiten des Anderen zu beweisen haben.

Performative Präsenz: Abwesenheit als Anwesenheit, Anwesenheit im Modus der Fehlleistung (Absence as Presence, Presence as Parapraxis)

In den letzten Jahren habe ich mich mit der Frage beschäftigt, wie Filme und Filmemacher durch die Performativitäten, die dem Kino eigen sind, den Zuschauer adressiert haben, um bestimmte Aporien in der Ästhetik des Realismus, aber auch in der Identitätspolitik durchzuarbeiten. Drei Strategien möchte ich kurz vorstellen, weil sie einen Einfluss auf den Beitrag des Kinos dazu haben, wie Europa sich selbst sieht und mit seinen Anderen umgeht. In jedem Fall habe ich eine antagonistische, inhärent asymmetrische Situation zum Ausgangspunkt genommen, deren Konfliktpotential nicht von divergierenden Zielen oder sich gegenseitig ausschließenden Ansprüchen herrührt, sondern daher, dass jede der Parteien unlösbar mit der anderen verflochten, von ihr abhängig und in diesem Sinne doppelt besetzt ist. Ich wollte verstehen, wie Filmemacher diese an sich „unmöglichen“ Beziehungen performativ gestalten, nicht wie sie sie abbilden, sondern ob sich innerhalb der Bedingungen dieser Unmöglichkeit etwas wie eine neue Poetik der Handlungsmacht im (europäischen) Kinos zeigt. Ich begann mit der Betrachtung der Verstrickungen zwischen Deutschen und Juden nach 1945, also nach „Auschwitz“, und der eigenartigen Asymmetrie dieser Beziehung, in der sich, wie bald deutlich wurde, die Positionen von Täter und Opfer nicht stabilisierten, und die sich nicht zufriedenstellend in das öffentliche Leben Westdeutschlands einschreiben konnte, sei es in der Form von Gedenkstunden, Schuldbekennnissen und der Übernahme von

Verantwortung oder in Akten gegenseitiger Aussöhnung. Aus meinen Arbeiten zum Neuen Deutschen Film und seinen Folgen, insbesondere den Filmen von Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, Werner Herzog, Harun Farocki und anderen entwickelte ich eine Formel, die ich „Abwesenheit als Anwesenheit, Anwesenheit als Fehlleistung“ nannte, um die seltsam gegenwärtige Nicht-Gegenwart zu erklären, die diese Beziehung thematisierte. Fehlleistung bezog sich in diesem Zusammenhang auf die Freudschen Versprecher, oder wörtlich gemeint, als Verweis auf die vielen Fälle von (performativen) Fehlleistungen in der Öffentlichkeit, kontrastiert mit einigen sehr raffinierten, weil entweder exzessiven, tragischen oder absurden Fehlleistungen in Filmen wie *In einem Jahr mit 13 Monden*, *Deutschland im Herbst*, *Die Patriotin*, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, *Fitzcarraldo* oder *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Performativität bezeichnet in diesem Zusammenhang eine eher allegorische Weise, Scheitern oder Vergeblichkeit darzustellen, zum Beispiel in Fitzcarraldos absurdem Streben, im Regenwald des Amazonas ein Opernhaus zu bauen, wozu er ein Schiff über einen Berg ziehen lässt; die tragisch-absurde Liebe eines männlichen Transvestiten zu einem heterosexuellen Mann in *In einem Jahr mit 13 Monden*; oder Harun Farockis Dokumentation des US-amerikanischen Versagens, zu erkennen, dass ihre Aufklärungsflugzeuge die Todeslager Auschwitz und Birkenau schon im Mai 1944 fotografiert hatten, sie aber übersehen hatten, weil sie nicht nach ihnen suchten.⁶

Um eine andere Art von Performativität und Scheitern ging es, als ich „Rasse“ im neueren amerikanischen Film untersuchte. Mich interessierte nicht „die Darstellung Hollywoods von Rasse und Rassenbeziehungen“, sondern ob bestimmte Filme das „Scheitern“ des Dialogs zwischen den „Rassen“ und des Erreichens von „Rassengleichheit“ in den USA während der langen Geschichte von der Abschaffung der Sklaverei bis zum Zerschlagen der Koalition zwischen Linksliberalen und der Bürgerrechtsbewegung in den 1970er Jahren performativ gestalten. Angeregt unter anderem durch die Arbeiten von Eric Lott⁷, Michael Rogin⁸ und Carol Clover⁹, und mit Lotts Formel „Love and Theft“ als Hinweis auf die gegenseitige Überlagerung und affektive Asymmetrie ihrer wechselseitigen Verstrickungen, analysierte ich Filme wie *Back to the Future*, *Forrest Gump* und *Pulp Fiction* (und nicht *Birth of a Nation*, *The Jazz Singer* oder *Gone with the Wind*) im Hinblick auf Darstellungsstrategien des

⁶ Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma: Von der Gewalt des Vergangenen in der BRD* (Berlin: Kadmos 2007)

⁷ Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, (Race and American Culture), New York: Oxford University Press 1995.

⁸ Michael Rogin, „„Democracy and Burnt Cork’: The End of Blackface, the Beginning of Civil Rights“, in: *Representations*, no. 46 (Spring, 1994), S. 1-34.

⁹ Carol Clover, „Dancin’ in the Rain“, in: *Critical Inquiry*, 21/4 (Sommer 1995), S. 722-747.

Scheiterns angesichts eines schwer zu führenden aber dennoch unvermeidlichen Dialogs. Hilfreich war hier die lange Geschichte von „Rassen“ überschreitender Mimikry und Maskerade in der Musik und populären Kultur, wie etwa die berühmte Popularität der schwarzgeschminkten Minstrels (*blackface*) oder dem „Passing“, wie es die Romane von Ralph Ellison oder James Baldwin beschreiben.

Meine Hypothese war, dass zum Beispiel die Filme Robert Zemeckis' (*Back to the Future* und *Forrest Gump*) recht raffinierte, wenn auch versteckte Formen des „Passing“ vorführen (hier Weiße als Schwarze, anstatt umgekehrt wie in Philip Roths Roman *The Human Stain*). Im Gegensatz dazu erscheint es im Fall von Tarantinos *Pulp Fiction* sinnvoller, den Film als zeitgenössische Form der Minstrelshow zu sehen, so raffiniert verschleiert allerdings, dass dies den meisten Kritikern entgangen ist. Interessant ist, dass diese offensichtlich so widerlichen und verrufenen Formen der Verkleidung – ob übertrieben oder unbemerkt – in den fraglichen Filmen nicht nur einem sehr spezifischen psycho-subjektiven Zweck dienen (der Stabilisierung einer postödpalen Identität innerhalb der Familie), sondern auch eine besondere filmische und narrative Poetik erforderten, am auffälligsten die der Zeitreise und chronologischen Umkehrung, was wiederum wichtige Fragen zur „Ethik“ solcher Zeitreisen oder Endlosschleifen aufwarf. Die Ethik hatte einerseits mit der Handlungsfähigkeit zu tun, welche die Filme ihren Figuren zuschrieben, andererseits aber ließen sie erkennen, was notwendig wäre, damit im heutigen Amerika ein „Rassen“ übergreifender Dialog tatsächlich „funktionieren“ könnte – eben weil die Filme Begegnungen zwischen den „Rassen“ nur inversiv, absurd oder komisch „repräsentieren“ konnten.¹⁰ Hier besteht die doppelte Besetzung darin, wie diese Mainstream- oder Kultfilme eine Genrerealität erster Ordnung aufnehmen und darin eine hypothetische Realität zweiter Ordnung einschreiben, die sich zur ersten nicht wie *recto* zu *verso* oder wie eine wechselseitige *mise en abyme* verhält, sondern wie sich gegenseitig „nachäffende“ (*monkeying*), „übernehmende“ (*appropriating*) oder „bezeichnende“ (*signifying*) Andere.¹¹

Post mortem, nicht postmodern

Noch eine dritte Gruppe von Filmen interessierte mich beim Aufspüren der kinematografischen Formen von Performativität, die verfehlten Begegnungen in der

¹⁰ Thomas Elsaesser, *Hollywood Heute – Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino* (Berlin: Bertz + Fischer, 2008)

¹¹ Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press 1988.

Geschichte oder nicht steuerbaren sozialen Konflikten Raum für einen unmöglichen Dialog geben: einige der neueren Werke, in denen es entweder um Figuren geht, die hier und gleichzeitig nicht hier oder schon tot sind (*The Man Who Wasn't There*, *Eyes Wide Shut*, *American Beauty*, *The Sixth Sense*, *The Others*), oder um Protagonisten mit mentalen Störungen (z.B. Paranoia, Schizophrenie, Amnesie), die dennoch bemerkenswert gut zurechtkommen, weil sie in parallelen Welten Handlungsfähigkeit besitzen (ebenfalls *Forrest Gump*, vor allem aber *Memento*, *Donnie Darko*, *Fight Club*, *Nurse Betty*). Solche Filme nenne ich *post mortem*-Filme, um sie von postmodernen Filmen und ihrer wieder anderen Art von Performativität zu unterscheiden. Wie können die Toten, die Ausgeschlossenen, die Nicht-Personen dieser Welt das Reich des Symbolischen betreten, scheinen diese Filme zu fragen, und die Antwort heißt: durch Glauben und Fantasie. In dem Film *The Others* denken zwei Familien von Hausbewohnern, sie wären lebendig und hätten Anspruch auf das Haus, das buchstäblich doppelt besetzt ist. Was geschieht, ist nicht etwa, dass jede Gruppe die andere von ihrer (realen) Existenz zu überzeugen versucht, sondern dass sie versucht, die andere an ihre Existenz glauben zu lassen, damit sie – durch den Glauben an die andere – ihre eigene Seinsform erhalten kann. Der von Nicole Kidman gespielten Figur und ihren Töchtern gelingt es, die neuen Besitzer glauben zu lassen, sie seien Geister, um dann zu behaupten, sie wären nicht tot: eine Situation, die Slavoj Žižek im Anschluss an Robert Pfaller „Interpassivität“ genannt hat.¹² Er meint damit, dass wir uns auf den Glauben der anderen verlassen, damit wir selbst den Glauben behalten oder neu begründen können. Ich sehe dies aber eher als Beispiel für „gegenseitige Einmischung in die inneren Angelegenheiten der anderen“, womit der zerbrechliche und immer unsichere Akt der Kommunikation erhalten wird, der stets auf dem Abkommen der Gegenseitigkeit beruht oder, wie die Linguisten es nennen, auf den Gelingensbedingungen erfolgreicher Kommunikation. Wie zerbrechlich diese Gelingensbedingungen sind, sieht man anhand verliebter Menschen wie beispielsweise im eingestreuten Bettgeflüster in *Lola rennt*, in denen Lola Manni fragt, woher er weiß, dass er sie liebt und nicht eine andere. Im psychoanalytischen Vokabular Lacans könnte man sagen, dass jede Intersubjektivität auf sich wechselseitig Gültigkeit verleihenden Fantasievorstellungen beruht, die notwendig sind, um unseren Glauben an die Realität aufrecht zu erhalten, und das sich Verlieben und Entlieben zeigt uns, wie leicht diese Realität zusammenbrechen kann, wenn man „Liebe“ als Bezeichnung für einen Pakt oder Vertrag ansieht, durch den beide Partner einwilligen, an die Fantasievorstellung zu glauben, die der andere von sich selbst hat.

¹² Slavoj Žižek, „The Interpassive Subject“ (2002), online: <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-interpassive-subject.html> (Zugriff 25. August 2008).

Bemerkenswert an vielen dieser *post mortem*-Filme ist, dass sie keinen Hinweis auf den kategorialen Unterschied zwischen Fiktion und Realität geben, zwischen den Toten und den Lebenden, den realen Partnern und den eingebildeten Gefährten, zwischen denen, die um ihren *post mortem*-Status wissen und denen, die es nicht wissen. Diese Filme vermeiden, anders ausgedrückt, die üblichen Verfahren, dem Zuschauer „Subjektivität“ oder „inneres Erleben“ zu signalisieren (wie Rückblenden, Überblendungen, akustische Hinweise) und erhalten stattdessen einen unbezeichneten multi-diegetischen Raum aufrecht, bei dem der realitätsstiftende Rahmen entfernt oder unsichtbar gemacht wird, der den Zuschauer normalerweise „distanzieren“ und „platzieren“ würde. Tatsächlich vermeiden sie sorgfältig jede Art „autoreferentieller Ästhetik“ wie *mise-en-abyme*, Reflexivität oder Brechtsche Techniken, selbst solche, wie sie Atom Egoyan, Wim Wenders oder Richard Linklater gebrauchen, wo eine Realitätsebene (für gewöhnlich durch bestimmte Momente des Mediums im Medium signalisiert: Schmalfilm, körniges Video, Überwachungsbilder, aus dem Fernsehen abfotografiertes Bild) die andere kommentieren oder rahmen darf. Der Grund dafür liegt im Fantasierahmen der *post mortem*-Filme, im Sinne Žižeks, in dem die Fantasie eine Realität aufrecht erhält, die uns wiederum vor dem Wirklichen schützt, gleichzeitig aber erfolgreiche Intersubjektivität und Kommunikation zulässt, wenn dieser Fantasierahmen die gegenseitige Überlagerung/Einmischung in den Glauben des jeweils anderen stützt. Dass dies fürchterlich schief gehen kann, verdeutlicht Michael Gondrys/Charlie Kaufmans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Ich möchte es aber – vor ein paar abschließenden Bemerkungen – noch an zwei anderen Beispielen illustrieren.

Das erste Beispiel ist Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*, in dem es meiner Meinung nach ausschließlich um Fantasie geht, oder besser um die zerstörerische Wirkung, die es bedeutet, wenn ein Partner einen Fantasierahmen hat und der andere keinen. Der Film bestätigt Žižeks eben zitierte Behauptung schlagend: dass man eine Fantasie (ein „Symptom“) braucht, um in der Alltagsrealität oder einer menschlichen Beziehung überhaupt funktionieren zu können, anderenfalls würde man vom Realen überwältigt. In dieser Lesart wäre *Eyes Wide Shut* die Geschichte von Bill Harford (Tom Cruise), einem Mann ohne Fantasie, die seine(n Sinn für) Realität stützt, im Gegensatz zu seiner Frau, die alle möglichen „gesunden“ sexuellen Fantasien hat, die ihre aktive Rolle als sorgende Mutter und liebende, attraktive Partnerin stützen. Bill ist deshalb der Gefangene der Fantasien anderer oder, in Deleuzes berühmtem Zitat: Wenn du im Traum von jemand anderem lebst, bist du *foutu* – verloren, „geliefert“. Und so geht es Bill Harford immer wieder, wenn er die Fantasien anderer aufsucht (in denen er sich prompt zutiefst verliert) – seien es die seiner Frau oder die der zwei Frauen, denen er

begegnet, oder die der „genießenden“ Überväter (sein „Freund“ Victor Ziegler ebenso wie Sandor Szavost, der lüsterne, kupplerische Kostümverleiher). Bill, der beinahe darum bettelt, in ihre Fantasien aufgenommen zu werden, endet in der fürchterlichsten Art von Gefangenschaft, bei der maskierten Orgie im Herrenhaus der Freimaurerloge. Kubrick lässt den Zuschauer die „nackte“ Gewalt spüren, die nicht nur diesen Fantasiebezirk rahmt, sondern jede „institutionalisierte Fantasie“, wie wir sie von der Unterhaltungsindustrie und der Erlebnisökonomie her kennen. Diese Lektion steht auch hinter David Lynchs *post mortem*-Filmen wie *Lost Highway* oder *Mulholland Drive*, auch wenn Lynch eine eher ambivalente Einschätzung der jeweiligen „Ethik“ hat. Nicht so der strenge Moralist Kubrick: In *Eyes Wide Shut* werden Gewalt und Fantasie zu zwei Seiten derselben Medaille, sie zeichnen die doppelten Begrenzungen von Deleuzes Kontrollgesellschaften und ihren post-ödipalen Identitäten nach.¹³ Gewalt und Fantasie sind gleichermaßen „vollständige“, abgeschottete Welten, die weder Freiheit noch Freilassung versprechen, weil sie ebenso selbstreferentiell wie selbstüberwachend sind.

Das andere Beispiel ist Fatih Akins *Gegen die Wand*. An Akins Film interessiert mich nicht das ethnische Dazwischen-Sein oder die kulturübergreifenden musikalischen Zwischenspiele, sondern eher das Gegenteil, nämlich die erste Hälfte des Films, in der multikulturelle Loyalitäten so gut wie keine Rolle spielen, die aber ein fast perfektes Beispiel für meine *post mortem*-Kategorie bietet. Die beiden Hauptfiguren treffen sich, als sie in gewissem Sinne schon tot sind, einen Selbstmordversuch hinter sich und keinen Grund zu leben gefunden haben, ausgestoßen aus ihrem jeweiligen sozialen Symbolischen. Die beiden verlieben sich nicht, sondern schließen einen Vertrag, um ihre jeweiligen Fantasierahmen aufrechtzuerhalten (die „freie Liebe“ für die Frau, die „Unabhängigkeit“ für den Mann), und lassen uns so erkennen, wie Intersubjektivität jenseits der Identität aussehen könnte: ein sehr gefährlicher, aber potentiell befreiender Zustand, der sich in dem Moment auflöst, als einer von beiden die Fantasie für die Realität nimmt und die wechselseitig erhaltene Fiktion zusammenbricht. Die unheimliche Kraft der ersten Hälfte des Films entsteht also nicht nur daraus, dass *keine* Unterscheidung zwischen „türkischer“ und „deutscher“ Kultur gemacht wird – und damit die anfangs diskutierte Bindestrich-Schreibweise überwindet, was im Kontext eines Films über das multikulturelle Leben in der Tat außergewöhnlich ist –, sondern daraus, dass er zeigt, wie das Nicht-Markieren kultureller Differenz und das Nicht-Markieren des Fantasierahmens (hier der „Kontrakt“, dass sie einander nicht lieben) wechselseitig

¹³ Gilles Deleuze, „Postscript on the Societies of Control“, in: *October* 59 (Winter 1992), S. 3-7.

voneinander abhängig sind. Darin liegt die paradoxe Hoffnung, die der zweite Teil des Films wieder zurücknimmt, indem er in eine eher konventionelle Identitätspolitik zurückfällt.

Es ist die Hoffnung darauf, dass die Bedingungen der doppelten Besetzung, die die Identitätsbildung eines Subjekts begründen, in einer Welt der materiellen Ungleichheit und anscheinend unlösbarer Kämpfe um Anerkennung und Akzeptanz ausgehandelt und überwunden werden können, wenn jede Seite die andere als nicht identisches, nicht spiegelbildliches Double erkennt. Identität wäre dann vollkommen relational und ungesichert, anstatt sich durch Selbstbestätigung und Gedächtnis(kultur) nach Innen zu versichern oder rückwärts zu wenden; das heißt in zwei Dimensionen zugleich konstituiert, nicht mehr als subjektiv und objektiv kodiert und nicht länger durch Inklusion oder Exklusion definiert, sondern durch eine Seinsweise, in der jede Seite im Raum des anderen existieren kann – von der doppelten Besetzung zur wechselseitigen Einmischung – definiert als die Bedingung des Selbstseins im sozialen Raum, mit dem Potential zu Kooperation und Interdependenz.

Wenn Filme wie *The Others*, *Eyes Wide Shut*, *Open Your Eyes* und *Gegen die Wand* in dieser Beziehung für mich symptomatisch sind für die postrealistischen Ontologien der neuen Souveränität, dann kann das Kino in der Tat etwas zur Neudefinition der Bedingungen, Europäer zu sein, beitragen. Als politisch und sozial füreinander verantwortlich, indem sich das, was ich die Gelingensbedingungen von Glauben und Vertrauen genannt habe, ständig erneuern, das heißt, dem Anderen ein Anderer zu sein: nicht den Anderen im endlosen Aufschieben der Selbstidentität zu spiegeln, sondern den Anderen in Stand zu setzen, in mein eigenes Spiegelbild einzugreifen. Dies scheint mir der beste, wenn auch vielleicht der schwierigste Weg zu sein, mit unseren mit Bindestrich geschriebenen und immer schon besetzten Identitäten im Kino zu erleben und damit in der Realität zu leben.