



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das politische Momentum

Ein Nachweis politisierender Faktoren innerhalb von
Comicverfilmungen“

Verfasser

Alexander Dibiasi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Privatdoz. Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	3
Einleitung.....	7
Politisierungsbegriff.....	19
1 Politikphilosophische Theorien bei Rancière.....	20
1.1 Die Polizei.....	20
1.2 Die Politik.....	22
1.3 Politische Subjekte beziehungsweise politische Subjektivierung.....	25
1.4 Rancières Verständnis politischer Kunst.....	26
1.4.1 Drei Regime der Kunst.....	27
1.4.2 Politik der Ästhetik / Ästhetik der Politik.....	29
1.5 Was macht Kunst zur politischen Kunst?.....	32
1.6 Fiktional konstruierte Realitäten.....	35
1.7 Das Verhältnis Rancières zum Film.....	37
2 „Positivistische“ Politisierung im Film.....	41
2.1 Abgrenzung Mainstream Politikbegriff.....	41
2.2 Politisierende Faktoren.....	42
2.3 Typen.....	42
2.4 Intentionen.....	44
2.4.1 Film als Ideologie.....	45
2.4.2 Film als Propaganda.....	47
2.4.3 Film als politische Historie.....	49
2.4.4 Film als sozialer Vermittler.....	50
2.5 Methoden.....	52
2.5.1 Personalisierung und Verpackung (Sugarcoating and Personalizing).....	52
2.5.2 Allegorien (Allegory).....	53
2.5.3 Sichere Themen (Safe Topics).....	54
2.5.4 Die große Unbekannte (The Unlabeled Bottle).....	54
2.5.5 Ambivalenzen (Ambivalence).....	55
2.6 Trägerelemente.....	56
2.6.1 Titel.....	57

2.6.2	Dialoge	57
2.6.3	Namen	58
2.6.4	Figuren	59
2.6.5	Ausstattung	60
2.6.6	Ton	61
2.6.7	Musik	61
2.6.8	Beleuchtung	62
2.6.9	Farbe	62
2.6.10	Kamerabewegung	63
2.6.11	Bildkomposition	64
2.6.12	Kamerapositionierung	65
2.6.13	Montage	66
2.6.14	Handlungsort(e)	67
2.7	Äußerliche Einflussfaktoren	68
2.7.1	Rezipienten	68
2.7.2	Am Film Beteiligte	69
2.7.3	Feld	70
3	Politisierungsmöglichkeiten von Comics und ihren Verfilmungen	72
3.1	Politik im Comic	72
3.2	Politik in der Comicverfilmung	76
3.3	Comics und Rancière	77
4	Filmische Politisierungsmethoden innerhalb von V for Vendetta	78
4.1	Von Masken und Säcken – Eine Inhaltsangabe	79
4.2	Politische Objekte	81
4.2.1	V	82
4.2.1.1	Exkurs – V als politisches Subjekt	83
4.2.1.2	Words will always retain their power – V	84
4.2.1.2.1	Auditive Elemente	85
4.2.1.2.2	Visuelle Elemente	86
4.2.2	Die Norsefire Partei	89
4.2.2.1	Strength through unity. Unity through faith	90
4.2.2.1.1	Auditive Elemente	91

4.2.2.1.2	Visuelle Elemente.....	92
4.2.3	Die Systemkritiker	95
4.2.3.1	Evey und die personalisierte Politik.....	95
4.2.3.2	Deitrich und seine Symbole.....	97
4.2.3.3	Inspektor Finch und die politische Historie.....	99
4.2.4	Das Volk.....	101
4.3	Resümee	102
5	Hellboy.....	104
5.1	Inhaltsangabe.....	106
5.2	Politisches Subjekt Hellboy.....	107
5.2.1	Hellboy als Umverteilung sinnlicher Erfahrungen	108
5.2.2	Hellboys Wunsch nach Gleichheit.....	109
5.2.2.1	Exkurs – Hellboy als der Torso vom Belvedere	111
5.2.3	Hellboy als Verkörperung des Dissenses	112
5.3	Anteile der Anteilslosen.....	113
5.3.1	Hellboys Kampf um Anteile.....	114
5.3.2	Auch Anteilslose haben Anteile.....	116
5.4	Nuala und Nuada - Konsens versus Dissens?.....	118
5.4.1	Nuala und die Manifestation des Konsens	119
5.4.2	Nuada als Inbegriff des Dissenses?.....	120
5.4.2.1	Exkurs:	
	Der Waldgott als weiterer Umverteiler sinnlicher Gegebenheiten	121
5.4.2.2	Nuada vertritt den Dissens nicht!	124
5.5	Resümee	125
6	The Dark Knight – Wechselwirkungen zweier Theorien	126
6.1	„Der Dunkle Ritter“ reitet wieder – eine Inhaltsangabe	126
6.2	Ist Batman ein politischer Film?.....	129
6.3	Willkommen in der Wüste des Realen-Ein Film als Sinnbild der Wirklichkeit?. 131	
6.3.1	Batmans high-frequency generator-receiver und der reale Lauschangriff....	132
6.3.1.1	Exkurs: Dissens und Ideologie – Lucius Fox als moralische Barriere...	133
6.3.2	...cutting to a video GCN has just received. - Der Joker als Terrorist	134

6.3.3	Some men just wanna watch the world burn - Der Joker und der irrationale Terrorismus.....	136
6.4	Der Joker und die Rückkehr des Archaismus - Eine Kritik an unserer Zeit?	138
6.4.1	Figuren und Namen als (politisches) Ordnungssystem	140
6.4.2	Die filmische Ordnung innerhalb von The Dark Knight und ihre Verwirklichung des Konsens.....	145
6.4.3	Der Joker als Auswuchs konsensueller Forderungen	147
6.5	Ideologisierung.....	151
6.6	Resümee.....	153
7	Schlusswort.....	155
	Abbildungsverzeichnis	162
	Filmverzeichnis.....	166
	Analysierte Filme	166
	Verwendete Filme	166
	Verwiesene Filme.....	168
	Literaturverzeichnis	170
	Selbstständige Literatur	170
	Unselbstständige Literatur.....	174
	Comics.....	177
	Internet.....	178
	Danksagungen.....	182
	Abstract	183
	Lebenslauf	184

Einleitung

Als Politik wären jegliche Modi von Einflussnahme und Kreation, sowie die Positionierung und Durchsetzung von Postulaten und Zielen sowohl im öffentlichen als auch im privaten Raum zu bezeichnen.¹ Werden die hier angeführten Attribute mit einigen primären Intentionen des Films, nämlich der Gestaltung diegetischer Welten, der Vermittlung sozial relevanter Nachrichten, sowie dem Erzielen verschiedenster Effekte mittels intrinsischer und exogener Faktoren verglichen, so kann von einer engen Verbindung des Mediums Film und dem Begriff der Politik ausgegangen werden.

Tatsächlich sind sich einige Wissenschaftler sicher, jeder Film, egal welchem Genres, enthalte politische Botschaften, ungeachtet davon ob der Inhalt des Werkes nun grundlegend politischen Charakters ist oder nicht.² Jene Forscher bilden laut Ernest Giglio (emeritierter Professor für Politikwissenschaften und Amerikanistik am Lycoming College)³ die erste von drei Gruppen, die sich mit der Politisierung von Filmen beschäftigen.⁴ Verständlicherweise gibt es innerhalb einer solchen Denkweise unzählige Faktoren, welche einen Film zum Politischen werden lassen. Denkbar wären politische Botschaften zum Beispiel mittels der Handlung; der vordergründigen Thematik; dem Verhalten von einzelnen Figuren, aber auch Figurengruppen; politischen Symbolen; politischen Aussagen innerhalb von Dialogen; Darstellung oder Erwähnung vergangener Ereignisse; aber ebenso mittels subtileren Hinweisen die erst decodiert werden müssten. Die Wichtigsten solcher, in dieser Arbeit als „Politische Trägerelemente“ deklarierten, Faktoren werden später noch ausführlicher besprochen. Wichtig ist, dass dieser erste Kreis von Wissenschaftlern, auf unterschiedlichste Weise, ausnahmslos jedem Film eine mehr

¹ vgl. N.N.: Politik. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 7. 3. Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999. S. 2959.

² vgl. bspw. Nimmo, Dan: Political Propaganda in the Movies. A Typology. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 271 – 294, hier S. 279.

³ vgl. Lycoming College. <http://www.lycoming.edu/catalog/faculty.html>
Zugriff: 05. 08. 2010.

⁴ vgl. Giglio, Ernest: *Here's looking at you. Hollywood, Film and Politics*. New York (u.a.): Peter Lang, 2000. S. 20.

oder weniger ausgeprägte Politisierung zuspricht, einerlei welcher Produktionsart oder welchem Genre dieser entstammt.

Eine zweite Gemeinschaft geht von einer Entpolitisierung, zumindest kommerziell erfolgreicher, Filme aus.⁵ Für sie stellen Filme mit politischen Inhalten ein zu großes Risiko dar. Ihre Argumentation lautet - Filme seien immer in erster Linie dazu da, um mit ihnen Geld zu verdienen⁶ deshalb werde weitgehendst auf einen polarisierenden, sprich politischen Inhalt verzichtet. Bei den Vertretern dieser Gruppe gilt allgemein das Sprichwort: „[...] political films are „box office poison“ [...]“⁷ Eine solche Meinung scheint allerdings nicht mehr ganz zeitgemäß zu sein, dies haben Filme wie SYRIANA (USA 2005, Regie: Stephen Gaghan) und BLOOD DIAMOND (USA/GER 2006, Regie: Edward Zwick) eindrucksvoll bewiesen.⁸

Die dritte Gruppierung stellt sich dann als Alternative zu den absolutistischen Haltungen, der beiden erstgenannten Kollektiven, dar. Ihre Mitglieder verweisen sowohl auf den kommerziellen „Produktcharakter“ des Filmes, als auch auf die Existenz von Filmen mit politischen Andeutungen. Ihrer Theorie zufolge realisiert sich die Politisierung von Filmen jedoch überwiegend in einem gesonderten Genre – dem „Politischen Film“.⁹ Die Problematik einer solchen Klassifizierung scheint klar, sie führt zu einem sehr starren System mit einzuhaltenden Regeln.

⁵ vgl. Gilgio. *Here's looking at you*. S. 20 ff.

⁶ vgl. Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport: Praeger, 1998. S. 1.

⁷ Gilgio: *Here's looking at you*. S. 21.

⁸ SYRIANA spielte bei Produktionskosten von rund 50 Mio. immerhin ca. 94 Mio. Dollar ein und erzielte somit einen Gewinn von rund 44 Mio. Dollar – vgl. N.N.: Syriana. In: *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=syriana.htm> Zugriff: 05. 08.2010. BLOOD DIAMOND spielte sogar 171 Mio. bei Produktionskosten von 100 Mio. Dollar ein, ein Gewinn von 71 Mio. Dollar – vgl. N.N.: Blood Diamond. In: *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blooddiamond.htm> Zugriff: 05.08. 2010.

⁹ vgl. Gilgio: *Here's looking at you*. S. 23.

So muss laut Michael Genovese (Professor der Politikwissenschaften an der Loyola Marymount Universität)¹⁰ ein Film mindestens eine der folgenden drei Kriterien erfüllen um als politisch angesehen zu werden:

- Der Film fungiert als Träger internationaler Propaganda;
- Der Film hat die Intention einen politischen Wechsel herbeizuführen;
- Der Film unterstützt ein existierendes ökonomisches, politisches oder soziales System.¹¹

Reglementierungen, ab wann ein Film als politisiert angesehen werden kann, führen zu verschiedenen Problemen. So stellt sich zum Beispiel die Frage, wie hoch der Grad, an den weiter oben angeführten Identifikationsmerkmalen sein muss, um einen politischen Film kennzeichnen zu können. Reicht eine einzige propagandistische Andeutung? Sind mehrere kritische Anmerkungen genug, oder muss das gesamte Grundthema systemkritisch sein? Sind alle Hollywood Filme politisch, weil diese fast immer, in irgendeiner Form, das bestehende US-amerikanische System stützten? Selbst wenn eine ganz genaue Einteilung getroffen werden könnte, ab wann ein Film als politisiert gelten kann, entwickeln sich daraus neue Probleme. Entweder ergibt sich eine schier unendliche Anzahl an politisierten Filmen, oder diese wird auf einige wenige Produktionen eingeschränkt. Da es schwer ist bei solchen Reglementierungen einen vernünftigen Mittelweg zu finden, werden diese als nicht zielführend angesehen.

Der Leitgedanke dieser Arbeit ist jedenfalls am ehesten in der Tradition der ersten Gruppierung zu sehen. Es wird davon ausgegangen, jeder Film trage politische Inhalte oder Momente in sich, egal welchem Genre er entstammt, um welche Art von Produktion es sich handelt und ob er für einen breiten oder begrenzten Markt angedacht ist. Differenziert wird allerdings die Art und Weise betrachtet, wie eine mögliche Politisierung zu Tage treten kann. Denn allen drei oben genannten Gruppierungen ist die Verwendung eines Politikbegriffes gemein, der kaum mit dem eingangs Definierten übereinstimmt. Verwendet wird überwiegend jene populäre Beschreibung von Politik die sich aus dem

¹⁰ vgl. LMU/LA. <http://www.lmu.edu/PageFactory.aspx?PageID=22595>

Zugriff: 05. 08. 2010.

¹¹ vgl. Giglio: *Here's looking at you*. S. 23.

griechischen Wort „polis“ ableitet und im Allgemeinen mit innerstaatlichen beziehungsweise multilateralen Vorgängen oder mit der Entwicklung verschiedenster Herrschaftsformen gleichgesetzt wird.¹²

Innerhalb dieser Arbeit wird jedoch davon ausgegangen, dass sich politische Momente oder Statements, die von Filmen getragen werden, nicht immer im Rahmen eines gefestigten, allgemein gültigen Politikbegriffs verwirklichen können, sondern diese oftmals mittels der Ästhetik beziehungsweise der Wirkungsweise von Filmen entstehen. Eine solche Einschätzung wird von anderen zu diesem Thema Forschenden durchaus geteilt, so sagt James Combs (emeritierter Professor für Politikwissenschaften) in seiner Einleitung zum Buch *Movies and Politics. A Dynamic Relationship*:

„Watching movies therefore takes on a decidedly pragmatic function, allowing audiences to engage their imaginations in such a way that they learn from doing so. The unobservable process of political learning through movies is no less real because it cannot be seen or likely wholly measured. Indeed, it is such subtle effect on the creation, maintenance, or change in political attitudes that is likely the most important process at work, but the most difficult to understand.“¹³

Hinweise auf eine politische Wirkungsweise, auch von Filmen, die nicht über explizit politische Botschaften verfügen, sondern ihren politischen Wert innerhalb ästhetischer Vorgänge entwickeln, gibt es in der überwiegend englischen Literatur zuhauf.¹⁴ Leider

¹² vgl. N.N.: Politik. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*.
http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=MMCTTA Zugriff: 08. 08. 2010.

¹³ Combs, James: Introduction. Understanding the Politics of Movies. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 3 – 26, hier S. 8.

¹⁴ Die folgenden Literaturangaben verweisen allesamt auf eine solche Wirkung:
Cawelti, John G.: Who's running this show? Ideology, Formula, and Hegemony in American Film and Television. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 31 – 54, hier S. 31.
Giglio, Ernest: *Here's looking at you. Hollywood*. S. 26 f.
Kellner, Douglas: Film, Politics and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 55 – 92, hier S. 55. - aber auch
Dörner, Andreas: Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden-Baden: Nomos, 1998. S. 199-219, hier S. 205 ff.

kommt es oftmals nur zur Erwähnung einer solchen Art von Politisierung, dieser Aspekt findet dann in der anschließenden Analyse der Filme keine Berücksichtigung mehr. Oder aber es wird versucht durch die Übersetzung des filmischen Textes, Verweise auf real existierende Vorgänge nachzuweisen. So dechiffriert Phillip Gianos (Professor der Politikwissenschaften) den Film *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (USA 1978, Regie: Philip Kaufmann) als Allegorie auf die Verhältnisse des Kalten Krieges¹⁵ und Ernest Giglio sieht Außerirdische in Filmen wie *INDEPENDENCE DAY* (USA 1996, Regie: Roland Emmerich) als „neues“ Feindbild der USA, das durch eine x-beliebige militärische Bedrohung ersetzt werden könnte.¹⁶

Bei der hier vorliegenden Arbeit soll jedoch weitgehend auf eine Inbezugnahme realpolitischer Ereignisse verzichtet werden. Es wird der Versuch unternommen, nachzuweisen, dass Filme auch ohne die Verbindung zu realen Strukturen, Ereignissen oder Personen, implizit aber auch explizit politisch sein können. Daraus ergibt sich innerhalb eines zweiten Theoriekapitels¹⁷ die strukturierte Darstellung aller relevanten filmischen Mittel, die eine mögliche Politisierung von Filmen vorantreiben können. Dabei wird von verschiedenen Graden der Politisierung ausgegangen und somit eine erste grobe Einteilung in verschiedene „Typen“ von politischen Filmen getroffen. Da sich der Film als eine Art öffentliche Erziehungsinstitution etabliert¹⁸ und seine Sprache der bewegten Bilder gar zu einem Leitmedium unserer Kultur entwickelt hat,¹⁹ muss auch davon ausgegangen werden, dass neben der Maximierung von Gewinnen noch andere Ziele mittels Filmproduktionen verfolgt werden. Diese scheinen vor allem in Bezug auf politische Inhalte von allergrößter Wichtigkeit und bilden später als Intentionen bezeichnet, die zweite grobe Einteilung des politischen Films. Um diese Absichten möglichst ohne größeren ökonomischen Schaden verwirklichen zu können, werden politische Inhalte oft geschickt innerhalb der Filme versteckt, denn nur beispielsweise fünf

¹⁵ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 138 – 140.

¹⁶ vgl. Giglio: *Here's looking at you*. S. 113 aber auch S. 232.

¹⁷ Aufgrund der übergeordneten Struktur der Arbeit werden im ersten Kapitel der Arbeit, die politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières behandelt.

¹⁸ vgl. Giroux, Henry A.: *Breaking into the movies. Film and the culture of politics*. Malden: Blackwell, 2002. S. 6 f.

¹⁹ vgl. Bohnenkamp, Anne: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Phillip Reclam Jr, 2005. S. 9 – 38, hier: S. 10 f.

bis zehn Prozent der Hollywoodfilme tragen explizit politische Botschaften.²⁰ Deshalb bilden die Methoden zur Einbettung politischer Inhalte den nächsten Abschnitt des Kapitels. Nachdem die strukturellen Methoden der Politisierung von Filmen geklärt wurden, werden dann noch ganz konkrete Einzelteile beschrieben, durch welche politische Inhalte verstärkt wiedergegeben werden können. Die als politische Trägerelemente bezeichneten Teile bestehen sowohl aus diegetischen (z.B. Dialoge, Figuren, Namen, etc.) als auch nicht diegetischen (z.B. Kamerabewegung, Bildkomposition, Montage, etc.) Komponenten. Den Abschluss des zweiten Theoriekapitels bildet eine knappe Übersicht von äußerlichen Einflussfaktoren, denn auch von Umständen, die sich außerhalb eines Filmes befinden, wird die Politisierung dieses stark berührt. Zu nennen wären vordergründig Rezipienten, Produktionshintergründe aber auch Regisseure.²¹

Neben der Untersuchung, eindeutig positivistisch nachvollziehbarer Faktoren, werden vor allem Überlegungen zur sinnlichen Wirkungsweise von Filmen einen großen Teil der Forschungstätigkeit einnehmen. Die Arbeit verlässt deshalb teilweise den rein empirisch, filmwissenschaftlichen Weg um mit Hilfe philosophischer Theorien, eine zweite, völlig von der oben beschriebenen Möglichkeit zu unterscheidende, Politisierung von Filmen sichtbar zu machen.

Gestützt werden diese Erhebungen von politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières, dessen Werke über Politik aber auch über den Film als besonders geeignet erscheinen. Interessant ist dabei zunächst einmal Rancières grundlegende Einstellung zum Film. So liest man schon auf der allerersten Seite seines Buches *film fables*: „cinema is to the art of telling stories [l’art des histoires] what truth is to lying.“²²

²⁰ vgl. Giglio: *Here’s looking at you*. S. 4.

²¹ vgl. Dörner: *Das politische Imaginäre*. S. 201 – 203 bzw. Maland, Charles: Politics and Auteurs. From Chaplin to Wajda. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 239 – 270, hier S. 242 f.

²² Rancière, Jacques: „Prologue: A Thwarted Fable“. In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmals: 2001). S. 1-20, hier S. 1.

Wenig später liefert er dann die Erklärung für eine derartige Aussage:

„Life is not about stories, about actions oriented towards an end, but about situations open in every direction. Life has nothing to do with dramatic progression, but is instead a long and continuous movement made up of an infinity of micromovements. This truth about life has finally found an art capable of doing it justice, an art in which the intelligence that creates the reversals of fortune and dramatic conflicts is subject to another intelligence, the intelligence of the machine that wants nothing, that does not construct any stories, but simply records the infinity of movements that gives rise to a drama a hundred times more intense than all dramatic reversals of fortune.“²³

Das Kino hat also laut Rancière anderen literarischen oder dramatischen Gattungen einiges voraus, es kann als Reproduktion des Lebens, wenn auch nicht der Wirklichkeit gesehen werden. Es ist folglich nicht weiter verwunderlich, dass der französische Philosoph Filmen durchaus politische Wirksamkeit bescheinigt, diese aber nicht unbedingt in der Verbreitung von Propaganda oder Ideologien sieht. Politik, so sagt Rancière sei zu allererst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne. Die Politik sei nicht gegeben, weil Individuen über ihre Anliegen übereinkämen, sondern im Gegenteil weil es zu einer Kollision mit den Interessen jener käme, die eigentlich gar nicht dazu gehören, also faktisch kein Recht besitzen, gehört zu werden.²⁴ Gibt es also eine solche Bühne, auf der zwei völlig unterschiedliche Welten kollidieren und somit innerhalb eines singulären Raumes existieren? Der Verdacht liegt nahe, dass gerade der Film eine solche Bühne darstellen könnte. Tatsächlich sieht Rancière einen solchen Zusammenprall zweier unterschiedlicher Welten zum Beispiel im Film *IN VANDA'S ROOM* (orig. *NO QUARTO DA VANDA*. POR/GER/CH/I 2000, Regie: Pedro Costa). Die politische Kraft des Filmes läge in „[...] der Spannung, die er zwischen der Kulisse eines miserablen Lebens und den in ihr verborgenen ästhetischen Möglichkeiten aufbaut.“²⁵

Im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch kaum von Rancières vorbereiteten Schemata politisierter Filme ausgegangen. Dagegen werden viel versprechende Theoreme seiner

²³ vgl. Rancière: „*Prologue: A Thwarted Fable*“. S. 2.

²⁴ vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. (erstmalig 1995). S. 38.

²⁵ Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2008. S. 97 – 99.

politikphilosophischen Arbeit zur Anwendung gelangen, um mit ihrer Hilfe eine Politisierung innerhalb der analysierten Filme nachzuweisen. Dabei sind es vor allem die von Rancière entwickelten Begrifflichkeiten, die politische Tendenzen der Filme sichtbar machen und somit als Hilfestellung zur Analyse dieser dienen können. Neben dem oben erwähnten, völlig konträr zur allgemein gebräuchlichen Bedeutung verwendeten Politikbegriff, gibt es eine Vielzahl anderer Termini, deren Verwendung sich als durchaus fruchtbar erweisen kann. So zum Beispiel Rancières Idee einer „Aufteilung des Sinnlichen“, welche nicht nur in jedem Film gefunden werden kann, sondern oftmals auch sehr großen Einfluss auf seine politische Bedeutung ausübt, denn:

„Die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren ist diese Verteilung der Zeiten und Räume, die sichtbar werden läßt, daß die, die an einem bestimmten Platz sind, an diesem genau richtig sind, daß sie da sind, wo sie »ihre eigene Angelegenheit« erledigen. Aber diese Verteilung setzt selbst eine Aufteilung von dem voraus, was sichtbar und was nicht sichtbar ist, was hörbar und was nicht hörbar ist. Und sie setzt eine Vorstellung von der Anordnung der symbolischen Mächte voraus, die mit dieser Verteilung verbunden ist.“²⁶

Es soll also, verbunden mit dem oben kurz erläuterten Politikbegriff, sichtbar gemacht werden, wer von vornherein Anteile an einer gemeinsamen Bühne hat und wer versucht, diese für sich in Anspruch zu nehmen. So können sowohl aufeinander prallende Welten als auch jene Faktoren sichtbar gemacht werden, durch welche eine solche Trennung überhaupt erst zustande kommt. Im Zitat als symbolische Mächte beschrieben, wären diese, nach Rancière, mit polizeilichen Ordnungen gleichzusetzen, zu welchen neben dem universell gebräuchlichen Politikbegriff auch filmtheoretische Kategorisierungen gezählt werden könnten.²⁷

Verständlicherweise erscheinen die hier getätigten Aussagen noch als wage und teilweise nur sehr schwer nachvollziehbar. Deshalb wird es notwendig sein, sich in einem ersten großen Teil dieser Arbeit konkret mit den politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières zu beschäftigen. Dabei sollen die wichtigsten Theoreme erläutert und der Leser auf eine spätere Verwendung dieser innerhalb der Filmanalysen vorbereitet werden.

²⁶ Rancière, Jacques: Konsens, Dissens, Gewalt. In: Dabag, Mihran (Hrsg.): *Gewalt*. München: Fink, 2000. S. 97 – 112, hier S. 98.

²⁷ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 39 ff.

Um die Nachvollziehbarkeit der getätigten Untersuchungen gewährleisten zu können, wurde entschieden die hier vorliegende Arbeit einer ganz klaren Strukturierung zu unterziehen. Wie schon angedeutet macht das Kapitel über Rancièrsche Theorien den Anfang. Innerhalb dieses wird zunächst auf später in der Filmanalyse verwendeten Begrifflichkeiten eingegangen. Die drei wichtigsten seien hier kurz erwähnt: Diese wären Rancières Verständnis von Polizei; seine Auffassung von Politik und seine Darstellung politischer Subjekte beziehungsweise Subjektivierungen. Dann wird geklärt wie Kunst in den Augen des französischen Philosophen zur politischen Kunst werden kann. Neben dem in sich politischen Vorgang der Identifikation von Kunst, wird sich zeigen, dass die politische Kraft von Kunstwerken oftmals in ihren ästhetischen Eigenschaften zu finden ist. Anhand von Beispielen wird dann konkret erläutert wie die Politisierung von Kunstwerken von statten gehen kann, um schlussendlich mit Hilfe der filmtheoretischen Ausführungen Siegfried Kracauers auch die Politisierung von Filmen behandeln zu können. Den Abschluss des Kapitels bilden nochmals genauere Ausführungen über Rancières Verhältnis zum Kino, die dem Leser neuerlich verdeutlichen sollen, warum hier gerade Rancièrsche Theorien als besonders fruchtbar für die Analyse von Filmen angesehen werden.

Jacques Rancière spricht sich innerhalb seiner Theorien zur Ästhetik immer wieder für ein Kunstverständnis aus, welches sich weder an Herstellungsregeln noch an Hierarchien hält und somit verschiedene Kunstgattungen als gleichwertig ansieht.²⁸ Diesem Beispiel folgend, werden im weiteren Verlauf der hier vorliegenden Arbeit alle erwähnten Filme egal welchem Hintergrund sie entstammen als absolut gleichwertig angesehen und auf eine Wertung einzelner Beispiele gezielt verzichtet.

Auf eine solche „Endhierarchisierung“ scheint auf den ersten Blick auch auf die Auswahl der im zweiten Teil der Arbeit verwendeten Analyseobjekte rückführbar, gilt doch das amerikanische Mainstream-Kino häufig nicht, oder zumindest nur als niedere, Kunstform, innerhalb welcher Comicverfilmungen, dank ihrer Zugehörigkeit zum so genannten Abenteuer-, oder Actiongenre, wiederum als minderwertig angesehen werden. Diese Einschätzungen sind Ergebnisse einiger wissenschaftlichen Expertisen und als solche

²⁸ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 78.

hinzunehmen. Die hier vorliegende Arbeit versucht dabei keinesfalls irgendwelche Grundsatzdebatten zu führen. Es muss jedoch bedacht werden, dass Filme, typologisch den Massenmedien zuzuordnen, prinzipiell immer versuchen eine möglichst große Anzahl an Empfängern zu erreichen.²⁹ Denn: „Movies are produced to make money. They are, in the ugly but honest term of show business, “product.“ When the product is successful the rewards can be enormous.“³⁰ Ist ein Film hingegen nicht massentauglich oder wird nur von einer bestimmten Rezipientengruppe konsumiert, so vermindert sich nicht nur seine Gewinnspanne, sondern auch der Verbreitungsgrad seiner politischen Inhalte drastisch. Deshalb bilden Reichweite und Erfolg eine wichtige Entscheidungsgrundlage zur Auswahl der hier verwendeten Analysebeispiele. Ist der künstlerische Wert von Hollywoodfilmen auch oftmals diskutierbar, so bleibt ihre globale Reichweite unbestritten. Es war deshalb praktisch vorprogrammiert innerhalb Produktionen des amerikanischen Mainstream-Kinos fündig zu werden. Bei der schier unermesslichen Auswahl an verschiedenen Werken fiel das Augenmerk dann auf die Verfilmung von Comicserien. Comicverfilmungen können mittlerweile beinahe als eigenständiges Filmgenre gelten, welches bis dato immerhin mit sieben Filmen innerhalb der „All-Time Top 100 Box Office Charts“ vertreten ist und mit THE DARK KNIGHT (USA/UK 2008, Regie: Christopher Nolan) sogar eine „Top 10“ Platzierung stellt.³¹ Das Kriterium einer möglichst großen Popularisation schien damit weitgehend erfüllt zu sein.

Der ökonomische Erfolg von Comicverfilmungen ist jedoch nur ein geringer Teilaspekt, der ihre Untersuchung nach einer möglichen Politisierung rechtfertigt. Als filmische Versionen literarischer Vorlagen³² und somit als spezifische Form der Literaturverfilmung zu betrachten, ergeben sich innerhalb kinematographischer Umsetzungen von Comicserien verschiedenste Möglichkeiten politischer Kommunikation, deren Ursprung innerhalb ihres

²⁹ zur Typologie von Massenmedien vgl. Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hrsg.). *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: UTB/Fink, 2005. S.137.

Ausnahmen wie zum Beispiel Avantgarde Kino oder Kurzfilme werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

³⁰ Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 1.

³¹ vgl. N.N.: All Time Box Office. In: *Box Office Mojo*. <http://boxofficemojo.com/alltime/world/?pagenum=1&p=.htm> Zugriff: 23. 09. 2010.

³² vgl. Koebner, Thomas: Literaturverfilmungen. In: Ders. (Hrsg.) *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aktualisierte Auflage. Stuttgart: Phillip Reclam Jun, 2007. (erstmals 2002). S. 350-353, hier: S. 350.

Ausgangsmediums zu finden ist. Das Hauptargument für die wissenschaftliche Arbeit mit Verfilmungen von Comics findet sich also, zumindest im Zusammenhang mit der hier zu erarbeitenden Fragestellung, im Wesen ihrer Vorlage. Die überaus hoch einzuschätzende politische Relevanz verschiedener Comicreihen, unabhängig ihrer Distributionsform, ist nicht erst seit Umberto Eco, erstmals 1964 in Italienisch erschienen, Aufsatzsammlung *Apokalyptiker und Integrierte* hinreichend bekannt.³³ Comics spiegeln in vielerlei Hinsicht gesellschaftspolitische Vorgänge explizit wieder, verweisen unmittelbar auf diese oder üben sogar Kritik an solchen. Durch ständig wechselnde Autoren, Zeichner und nicht zuletzt Inhalte entsteht dabei eine enorme Bandbreite an politischen Bezügen. Ungeachtet ihrer Einbettung in fantastische Geschichten, werden diese dann, ähnlich wie beim Film auch, von Rezipienten verstanden, denn

„Szenarien können außerhalb der uns bekannten und vertrauten Welt liegen, außerhalb unserer Geschichte und Zivilisation. Dennoch verstehen wir solche Handlungen, weil die dargestellten Verhaltensweisen bekannten Vorgängen entsprechen.“³⁴

Dabei wird jedoch innerhalb von Comicheften oftmals viel konkreter auf die jeweiligen Rezipienten eingegangen, da sich Comicleser als sehr waches und reflektierendes Publikum darstellen.³⁵ So wurde in den 1960er Jahren durch die individuelle Beantwortung von Leserbriefen ein direkter Bezug mit den Käufern von Marvel-Comics hergestellt.³⁶ Eine Maßnahme die eine mögliche Abwanderung zu anderen Verlagen gezielt verhinderte. Auf diese Weise ergeben sich gewisse Leserschaften oder Fangemeinden, die sich beispielsweise in Liebhaber von „Mainstream“ oder „alternativen“ Comics einteilen lassen.³⁷ Dieses „Fanverhalten“ kann bis zur Beschränkung auf einen einzigen Verlag oder

³³ vgl. Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, 1989. (erstmalig 1964).

³⁴ Dittmar, Jakob F.: *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 9.

³⁵ vgl. Hausmanninger, Thomas: Können populär-visuelle Medien emanzipiert sein? Zur Frage nach der Fortschrittsfähigkeit politisch-zeitgeschichtlicher Diskurse in Unterhaltungsmedien. In: Hausmanninger u. Kagelmann (Hrsg.): *Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik*. München: Profil, 1994. S. 13 – 43, hier S. 35.

³⁶ vgl. Reitberger, Reinhold C. und Fuchs, Wolfgang J.: *COMICS. Anatomie eines Massenmediums*. München: Heinz Moos, 1971. S. 114.

³⁷ vgl. Sabin, Roger: The Crisis in Modern American and British Comics, and the Possibilities of the Internet as a Solution. In: Magnussen u. Christiansen, Hans (Hrsg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 43 – 57, hier S. 43.

sogar einer einzigen Comicserie führen. Innerhalb solcher Eingrenzungen ergeben sich Möglichkeiten politischer Kontextualisierungen, aber auch explizit politischer Aussagen, die einem Film, der wie weiter oben angedeutet vor allem massentauglich sein sollte, nicht zur Verfügung stehen. Die hier zur Analyse gelangenden Comicverfilmungen entziehen sich diesen Restriktionen teilweise, da sie zwar für ein Massenpublikum hergestellt werden, jedoch immer noch viele spezifische Eigenheiten ihrer „literarischen“ Vorlage zur Anwendung bringen können. Comicverfilmungen scheinen deshalb in vielerlei Hinsicht über mehrere Freiheiten zu verfügen als andere Filmgenres, welche vor allem in Bezug auf ihre politischen Inhalte nachweisbar sind. Das dritte Theoriekapitel dieser Arbeit wird sich noch ausführlicher mit der Politisierung von Comics beschäftigen, dabei wird ebenfalls noch kurz auf die Geschichte des politischen Comics eingegangen und aufgezeigt durch welche stilistische Mittel Politik im Comic vermittelt wird.

Aus den drei bis hierher erörterten Theoriekapiteln - 1. Politisierung bei Rancière; 2. „Positivistische“ Politisierung im Film; 3. Politisierung von Comics - ergeben sich die im Analyseteil der Arbeit zu beantwortenden Fragestellungen. Im ersten Analysekapitel wird anhand des Filmes *V FOR VENDETTA* (USA/UK/GER 2006, Regie: James McTeigue) der Nachweis einer Politisierung durch die im zweiten Theoriekapitel vorgestellten Methoden erbracht. Anhand von *HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY* (USA/GER 2008, Regie: Guillermo del Toro) wird dann eine mögliche Anwendung Rancièrscher Theorien innerhalb der Analyse von Comicverfilmungen nachgewiesen und somit die Politisierung eines vermeintlich unpolitischen Films dargestellt. Den Abschluss bildet die Analyse der bis dato neuesten Batmanverfilmung *THE DARK KNIGHT* (USA/UK 2008, Regie: Christopher Nolan). Anhand dieser soll eine mögliche Kombination beider unabhängig voneinander behandelten Theoriegebilde in Anwendung gebracht und die Sinnhaftigkeit einer solchen nachgewiesen werden. Die Auswahlkriterien der einzelnen Analysebeispiele werden in den jeweiligen Kapiteln genauer erörtert.

In der abschließenden Schlussbetrachtung werden dann alle relevanten Forschungsergebnisse zusammengefasst. Es wird auf die Vor- und Nachteile der einzelnen Methoden eingegangen und Rückschlüsse darüber gezogen in wie weit diese anwendbar sind oder nicht, beziehungsweise ob sich eine Verbindung beider Theoriegebilde überhaupt ergeben kann.

Politisierungsbegriff

Um eventuell auftretende Missverständnisse von vornherein zu vermeiden, soll hier, der in dieser Arbeit verwendete Politisierungsbegriff genau definiert werden. Dieser hat nämlich wenig bis gar nichts mit der allgemein gebräuchlichen Bedeutung, nämlich etwas unter einem politischen Aspekt zu behandeln³⁸, gemein.

Innerhalb dieser Arbeit wird der Politisierungsbegriff vor allem verwendet um aufzuzeigen wann Methoden, Prozesse, technische Hilfsmittel, Aussagen oder andere filmische Inhalte zum Einsatz kommen um eine politische Nachricht oder einen politischen Vorgang zu vermitteln. Als Politisierung wird jedoch auch die außerfilmische politische Wirkung bezeichnet, welche oftmals nur durch Rancièrsche Theoreme nachweisbar ist.

Der Begriff kommt also zur Beschreibung ästhetischer Vorgänge welche politische Momente stützen oder als Zusammenfassung aller Politik vermittelnden Komponenten eines Filmes, beziehungsweise einzelner Szenen zum Einsatz.

³⁸ zum allgemeinen Bedeutung des Politisierungsbegriffs - vgl. N.N.: politisieren. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 7. 3 Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999. S. 2960.

1 Politikphilosophische Theorien bei Rancière

Wie in der Einleitung schon erwähnt bilden Jacques Rancières politik-philosophische Theorien einen Grundstein dieser Arbeit. Besonders interessant erscheinen seine Ansätze einer politischen Ästhetik und der Politisierung von Kunst. Um diese später auf die behandelten Filme anwenden zu können, soll hier ein Überblick entstehen, der es dem Leser ermöglicht sich in das doch sehr umfangreiche, Universum von Rancières Philosophie einzufinden. Dabei ist es wichtig einen Zugang zu einzelnen Begriffen zu schaffen, die nicht immer leicht zu verstehen sind. Oftmals können diese nicht mit allseits bekannten Begrifflichkeiten gleichgesetzt werden, sondern erhalten ihre Bedeutung erst innerhalb eines kontextuellen Denkens Rancièrscher Theoreme. Eine vollständige Erläuterung aller, in dieser Arbeit, verwendeter Termini ist verständlicherweise nicht realisierbar. Einzelne Definitionen werden deshalb, wenn nötig, innerhalb der Arbeit nachgereicht.

1.1 Die Polizei

Bevor darüber nachgedacht werden kann, was Kunst beziehungsweise in diesem Fall Film bei Rancière zu Trägern politischer Aussagen macht, muss erst einmal Rancières Verständnis von Politik geklärt werden. Dazu Rancière selbst:

„Allgemein benennt man mit dem Namen der Politik die Gesamtheit der Vorgänge, durch welche sich die Vereinigung und die Übereinstimmung der Gemeinschaften, die Organisation der Mächte, die Verteilung der Plätze und Funktionen und das System der Legitimierung dieser Verteilung vollziehen. Ich schlage vor, dieser Verteilung und dem System dieser Legitimierung einen anderen Namen zu geben. Ich schlage vor, sie *Polizei* zu nennen.“³⁹

Was also im Allgemeinen so selbstverständlich als Politik bezeichnet wird, muss bei Rancière dem Begriff der Polizei weichen. Dabei handelt es sich natürlich nicht um die exekutive Kraft des Staates, bei Rancière „Gummiknüppelschläge der Ordnungskräfte“⁴⁰, sondern vielmehr um einen neutralen Begriff. Die Polizei bezeichnet eine globale,

³⁹ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 39 f.

⁴⁰ Ebd. S. 40.

staatliche, kommunale, ja vielleicht sogar persönliche Ordnung die einem jeden Individuum seinen Platz in einem System zuweist. Eine Reglementierung, die uns allen sagt wo, wann, wie und warum wir jene uns zugeordnete Aufgabe in einer Gemeinschaft zu erfüllen haben. In Rancières Buch: *Das Unvernehmen (La Mésentente)* liest man dazu folgende Zeilen:

„Die Polizei ist somit zuerst eine Ordnung der Körper, die die Aufteilung unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind; sie ist eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm.“⁴¹

Somit bestimmt die Polizei zum Beispiel, dass ein einfacher Arbeiter, zwar in seinem Fachgebiet (beispielsweise als Maurer) bestimmte Kompetenzen hat, nicht jedoch in dem vermeintlich übergeordneten System der Staatsverwaltung. Sie macht den Arbeitsplatz des Maurers also zu einem privaten Raum, der nicht durch Konventionen des öffentlichen Raumes bestimmt wird. In diesem wäre das Teilhaben des Maurers nämlich streng durch die Entlohnung seiner Arbeit definiert.⁴² Es ist also die Polizei, die definiert welchen festgeschriebenen Platz ein jedes Individuum auf unserem Planeten innehat. Sie zeigt sich demnach auch verantwortlich dafür, dass ein Ausbrechen aus diesen festgelegten Räumen mitunter sehr schwierig werden kann. Generell ist Polizei jedoch nicht als die Macht zu sehen, die ein Desertieren aus jenen starren Räumen und Systemen zu verhindern mag: „Polizei ist nicht so sehr eine „Disziplinierung“ der Körper, als eine Regel ihres Erscheinens, eine Gestaltung der Beschäftigungen und der Eigenschaften der Räume, auf die diese *Beschäftigungen* verteilt sind.“⁴³

⁴¹ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 41.

⁴² vgl. Ebd.

⁴³ Ebd.

1.2 Die Politik

Diesem strikten Ordnungsprinzip - der Polizei, stellt Rancière einen Begriff gegenüber, dessen Verwirklichung anstatt der Implementierung statischer Regelwerke, die Durchführung dynamischer Tätigkeiten vorsieht.

„Die Politik [...] ist die Aktivität, die als Prinzip die Gleichheit hat, und das Prinzip der Gleichheit transformiert sich in die Verteilung der Teile der Gemeinschaft im Modus einer Verlegenheit: von welchen Dingen gibt es Gleichheit, und von welchen nicht, zwischen wem und wem? Was sind diese „welche“ und wer sind diese „wer“? Wie besteht die Gleichheit aus Gleichheit und Ungleichheit?“⁴⁴

Der Politikbegriff bei Rancière ist prinzipiell ein schwer fassbarer. Er ist veränderbar, anpassungsfähig und universell einsetzbar. Aus diesem Grunde kann Rancières Wahrnehmung von Politik für die Arbeit mit Filmen sehr fruchtbar sein. Was jedoch Politik bei Rancière immer bedeutet, ist der Kampf um Gleichheit. Dabei sind Politik und Gleichheit nicht per se als homogene Termini zu denken. Jedoch kann Gleichheit innerhalb der politischen Tätigkeit, durch das Aufbrechen polizeilicher Ordnungen erreicht werden.

„Die Politik hat keine Gegenstände oder Fragen, die ihr eigen wären. Ihr einziger Grundsatz, die Gleichheit, ist ihr nicht eigen und hat nichts an sich Politisches. Alles was sie tut, ist, ihre Aktualität in Form eines Falls zu geben, in Form eines Streits die Bestätigung der Gleichheit ins Herz der polizeilichen Ordnung einzuschreiben. Was den politischen Charakter einer Handlung ausmacht, ist nicht ihr Gegenstand oder der Ort, an dem sie sich ausübt, sondern einzig ihre Form, diejenige, die die Bestätigung der Gleichheit in die Einrichtung eines Streits, einer Gemeinschaft, die nicht vor ihrer Teilung bestand, einschreibt.“⁴⁵

Im schon erwähnten *Unvernehmen (La Mésentente)* spricht Jacques Rancière davon, dass Politik nur dann geschieht, wenn die Maschinerien der Ausübung von Macht, der Befehlsgewalt von Armeen, oder der Verwaltung von Interessen durchbrochen werden. Dieser Eingriff zielt vor allem auf eine Gleichheit Beliebiger (z. B. von Maurer und Richter) ab, die jenen Maschinerien überwiegend fremd ist.⁴⁶ Politik im Verständnis von Jacques Rancière findet also nicht immer, sondern im Gegenteil recht selten statt. Was hingegen allgegenwärtig ist, ist die Polizei.

⁴⁴ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 9.

⁴⁵ Ebd. S. 43.

⁴⁶ vgl. Ebd. S. 29.

Wenn also nichts an sich politisch ist, jedoch alles an sich polizeilich, stellt sich die Frage unter welchen Voraussetzungen Politik stattfinden kann. Damit eine Sache politisch ist, muss laut Rancière eine Begegnung zwischen der polizeilichen und der gleichheitlichen Logik stattfinden. Es ist somit nichts an sich politisch, aber alles kann es werden, wenn sich daraus eine Begegnung (Konfrontation) dieser beiden Logiken ergibt. Ein Streik ist für Rancière deshalb kein zwingend politisches Ereignis. Er ist zum Beispiel nicht politisch, wenn er nur Reformen anstatt Verbesserungen fordert oder lediglich bestehende Autoritätsverhältnisse anprangert. Er wird aber zur politischen Handlung wenn er es schafft Verhältnisse innerhalb einer (Arbeits-) Gemeinschaft neu zu ordnen.⁴⁷ Ein weiteres Beispiel, das ebenfalls von Rancière beschrieben wird, soll das eben Beschriebene nochmals verdeutlichen: Eine Demonstration ist nicht politisch weil sie an einem bestimmten Ort stattfindet und ein bestimmtes Thema zum Anliegen hat, sondern vielmehr weil sie eine Konfrontation zwischen zwei Aufteilungen des Sinnlichen darstellt.⁴⁸ Also mit anderen Worten gesagt zwischen zwei festgelegten Gruppierungen innerhalb eines bestehenden Systems.

An anderer Stelle spricht Rancière von der Politik als spezifische Form von Gewalt. Dabei handelt es sich natürlich nicht um körperliche Gewalt, sondern vielmehr um eine Art symbolische Gewalt. Rancière schlägt für diese symbolische Gewalt, die der Politik eigen ist, den Terminus „Dissens“ vor.⁴⁹ „Dissens“ beschreibt also recht genau ein weiteres Prinzip des Rancièrschen Politikbegriffs, nämlich jenes der Konfrontationen, des Streits, der Gewalt.

„Der Dissens ist dabei eine besondere Art von Verzerrung, die in der Aufteilung des sinnliche Wahrnehmbaren erscheint, das heißt in der Verteilung der Räume und Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Reellen und des Symbolischen.“⁵⁰

⁴⁷ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 44.

⁴⁸ vgl. Rancière, Jacques: Ten Theses on Politics. In: *Theory & Event*. Volume 5/Issue 3, http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theory_and_event/v005/5.3ranciere.html#_ednref14, 2001, 04.05.2010.

⁴⁹ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 97.

⁵⁰ vgl. Ebd. S. 98.

Diese Verzerrung bringt jene Unruhe in eine polizeiliche Ordnung, die für das Stattfinden von Politik unerlässlich ist. Vor allem ein solcher Streithandel, ein solcher „Dissens“, eine solche „Gewalt“ verdient laut Rancière den Namen „Politik“.⁵¹ Der „Politik“ wiederum, die die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren betrifft, liegt das Prinzip des Aufzeigens der Zeichen der Gleichheit inne. „Das Aufzeigen von Zeichen der Gleichheit in einer Welt, in der die Gleichheit nicht sichtbar ist, wo, mehr noch, die symbolische Fähigkeit derer, die diese Zeichen zeigen, nicht anerkannt wird.“⁵²

Die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren oder kurz: „Die Aufteilung des Sinnlichen“, macht dann sichtbar wer am Gemeinsamen teilhaben kann und wer nicht. Dabei kommt es darauf an, was und in welchem Raum beziehungsweise in welcher Zeit etwas getan wird um sich diesem Gemeinsamen zugehörig fühlen zu können.⁵³ Sie ist also: „[Die] Verteilung der Zeiten und Räume, die sichtbar werden lässt, daß die, die an einem bestimmten Platz sind, an diesem genau richtig sind, daß sie da sind, wo sie ‚ihre eigene Angelegenheit‘ erledigen.“⁵⁴ Es sind also, mit dieser Verteilung verbundene, symbolische Mächte,⁵⁵ oder wenn man so will polizeiliche Ordnungen, die zu bestimmen vermögen, wer durch seine Tätigkeit, für welches Gemeinsame als würdig empfunden wird.

Jene die nicht zum erlauchten Kreis einer Gemeinschaft gehören können, werden von Rancière als Anteilslose bezeichnet.⁵⁶ Anteilslose sind demnach jene die bedingt durch polizeiliche Ordnungen eigentlich nicht gehört werden, beziehungsweise jene, die versuchen uns Zeichen der Gleichheit zu zeigen, jedoch allgemein nicht anerkannt werden. An einem Beispiel erklärt wäre der Maurer in einem Treffen von Richtern als Anteilsloser zu bestimmen. Oder jene Streikenden sind als Anteilslose anzusehen, die in einem System von Mächtigen für bessere Arbeitsbedingungen kämpfen. Wenn jedoch die Anteilslosen durch ihren Kampf zu einem Anteil des Systems gelangen, will heißen die Streikenden es schaffen Strukturen neu zu ordnen, zum Beispiel Mitspracherecht zu erhalten, dann entsteht Politik. Es sind also die Anteilslosen oder jene die aus verschiedensten

⁵¹ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 100.

⁵² Ebd.

⁵³ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 26.

⁵⁴ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 98.

⁵⁵ vgl. Ebd.

⁵⁶ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 22.

Gemeinschaften ausgeschlossen werden, die für ihre Gleichheit kämpfen und somit zu politischen Subjekten avancieren. Rancière fasst seine Ausführungen so zusammen:

„die Politik existiert dort, wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteillosen gestört wird. Sie beginnt, wenn die Gleichheit zwischen Beliebigen in die Freiheit des Volks eingeschrieben wird.“⁵⁷

1.3 Politische Subjekte beziehungsweise politische Subjektivierung

Politische Subjekte im Sinne von Rancière sind nicht gleichzusetzen mit politischen Akteuren eines Systems. Ihr Grundprinzip ist nicht im Konsens, sondern im Dissens zu sehen und ihre Entstehung beruht immer auf einem Eingriff in bestehende Konventionen.

„Sie [die politische Subjektivierung] löst und stellt die Verhältnisse zwischen den Weisen des *Tuns*, den Weisen des *Seins* und den Weisen des *Sagens* neu zusammen, die die sinnliche Organisation der Gemeinschaft, die Verhältnisse zwischen den Räumen, wo man eines macht und denen, wo man anderes macht, die an dieses *Tun* geknüpften Fähigkeiten und jene, die für ein anderes benötigt werden, bestimmen.“⁵⁸

Das heißt politische Subjektivierung entsteht, wenn man so will, durch die Umverteilung innerhalb einer „Aufteilung des Sinnlichen“, dabei kann diese Umverteilung natürlich durch verschiedenste Handlungen, Personen oder auch Gegenstände erreicht werden. Zu dieser Neuverteilung der sinnlichen Wahrnehmung kann ein Film ebenso beitragen wie ein Streik oder eine Demonstration.

Politische Subjekte entstehen also durch das Wehren gegen Identitäten die von bestehenden Systemen hergestellt werden. Dabei können die Initiatoren solcher Auseinandersetzungen, wie eben der Streik oder künstlerische Gegenstände, selbst zu solchen politischen Subjekten werden. Inhärent ist ihnen (den politischen Subjekten) jedoch nicht nur der Wunsch sich von polizeilichen Ordnungen zu lösen, sondern ebenso die Gleichheit mit anderen zu erringen.⁵⁹

⁵⁷ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 132.

⁵⁸ Ebd. S. 52.

⁵⁹ vgl. Lie, Sulgi: Der Ruhm des Beliebigen. Zur politischen Filmästhetik von Jacques Rancière. In: Diehl u. Koch (Hrsg.): *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 193-210, hier S. 195.

Wie wichtig solche politischen Subjekte im Denken von Jacques Rancières sind, zeigt folgenden Zitat:

„Die Politik existiert nur, wenn es politische Subjekte gibt. Aber die politischen Subjekte existieren nur als Äußerungsmacht und Kundgabe des Streithandels. Sie existieren als Zusatz oder Überschuß in bezug auf jeden anderen Teil des Sozialkörpers.“⁶⁰

Ohne politische Subjekte gibt es also keine Politik und ohne Politik keinen Kampf um Gleichheit.

Es dürfte nicht allzu schwer zu verstehen sein, dass es vor allem der Kunst auf eine nicht allzu aufwändige Art und Weise gelingen kann, eine solche politische Subjektivierung herbeizuführen. Kunst kann im Gegensatz zum Streik oder der Demonstration schon mit geringsten Mitteln eine derartige Umverteilung erzwingen und somit Politik erschaffen. Vor allem durch die modernen Distributionsmöglichkeiten ist diese „politische Kunst“ dann einer sehr großen Öffentlichkeit zugänglich. In welchem Verhältnis Kunst und Politik stehen und wie wichtig die eine Aufteilung der Sinnlichen (Kunst) für die Andere (Politik) ist, wird im nächsten Kapitel erarbeitet.

1.4 Rancières Verständnis politischer Kunst

Das Rancièrsche’ Politikverständnis muss im Hinterkopf behalten werden, wenn man darüber diskutieren will, in welchem Verhältnis sich Kunst und Politik befinden. Wichtig dabei ist der Grundgedanke, dass Politik nicht immer existiert, beziehungsweise stattfindet, obwohl immer polizeiliche Ordnungen (im Foucaultschen Sinne: Mächte) vorhanden sind. Ebenso wenig gibt es immer Kunst, auch wenn immer Institutionen wie das Theater oder die Malerei vorhanden sind, die vermeintlich Kunst verbreiten. Was und wann etwas als Kunst bezeichnet werden kann, hängt natürlich genauso wie beim Begriff der Politik von verschiedensten Merkmalen ab, die je nach Betrachtungsweise veränderbar sind.

⁶⁰ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 107.

1.4.1 Drei Regime der Kunst

Für Rancière allerdings gibt es, in unserer westlichen Tradition, drei große Regime der Identifizierung dessen, was wir Kunst nennen. Das „ethische Regime der Bilder“ stellt die Frage nach dem Ursprung, dem Wahrheitsgehalt und vor allem nach dem Gebrauch und der Wirkung von Bildern. Nach diesen Kriterien entscheidet sich ob ein bestimmtes Bild als Kunst angesehen werden kann oder nicht. Vor allem Walter Benjamins Vorstellung eines „Auratischen Kunstwerks“ fällt laut Rancière in diese Tradition der Beurteilung, da laut Benjamin der Wert eines Werkes nur aus seinem Ritualwert gründe.⁶¹

Vom ethischen Regime der Bilder zu unterscheiden ist das „poetische (oder repräsentative) Regime der Künste.“ Dieses, hauptsächlich auf der Ebene der aristotelischen Mimesis⁶² angesiedelte Regime, kann Bedingungen festlegen, nach welchen Darstellungen als einer Kunst zugehörig angesehen werden können, beziehungsweise wie diese dann innerhalb der jeweiligen Gattung zu bewerten sind. Als ein solches Regime könnten beispielsweise all jene Massenkulturrkritiker gelten, die Umberto Eco als „apokalyptische Tugendhafte“ bezeichnet. Jene Gruppierungen, die massenmediale Kunstgattungen wie Comic oder Film als niedere Unterhaltungsformen definieren beziehungsweise als solche identifizieren.⁶³

Das dritte und für diese Arbeit fruchtbarste Regime der Künste ist das „ästhetische Regime.“ Dieses identifiziert Kunst nicht mehr anhand ihrer Tätigkeitsformen sondern aufgrund ihrer charakteristischen sinnlichen Seinsweise. Eine Klassifizierung von Kunst erfolgt also hier nicht mehr über bestehende Normen oder Nutzwerte, sondern allein über sinnliche Wahrnehmung des Rezipienten oder anders gesagt über jene des Kunstliebhabers.⁶⁴

⁶¹ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 72 (Anhang) bzw. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

⁶² zum genauen Begriff der Mimesis bei Aristoteles vgl. z.B. Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2005.

⁶³ vgl. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*. S. 19. u. a.

⁶⁴ eine genauere Abhandlung zu Rancières Regime der Identifizierung von Kunst erscheint an dieser Stelle nicht unbedingt notwendig; vgl. dazu: Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 36 – 40.

Kunst und Politik sind somit keine festgelegten Realitäten sondern hängen stark von ihrer Identifizierung ab. Wie und als was sie identifiziert werden, ist wie eben angesprochen wiederum abhängig von bestehenden Systemen. Es wäre auch möglich von einer Abhängigkeit von einem spezifischen Regime der Identifizierung zu sprechen.⁶⁵ Solche bewertenden Regime sind es also die bestimmen, unter welchen Umständen ein Werk als Kunst zu bezeichnen und wie dieses in einer künstlerischen Rangordnung einzustufen wäre. Rancière spricht sich allgemein gegen eine solche Wertung aus, und plädiert für ein Regime

„[...] der Freiheit und Gleichheit von Kunstwerken, in dem diese nicht mehr aufgrund von Herstellungsregeln oder der Hierarchie ihrer Bestimmung als Kunstwerke gelten. Vielmehr sind sie zu gleichberechtigten Bewohnern eines neuartigen gemeinsamen *Sensoriums* geworden, [...]“⁶⁶

In einem solchen Kunstverständnis können Comics und Filme ebenso als Kunstwerke betrachtet werden, wie Literatur oder Bildhauerei. Sie werden zu gleichwertigen Partnern, der künstlerischen Wahrnehmung. Dieser Umstand macht Rancières Theorien so brauchbar für die hier vorliegende Arbeit. Erfüllbar ist ein solcher Wunsch nach Freiheit und Gleichheit natürlich nicht in allen Systemen der Identifizierung. Verständlicherweise kann sich eine Gleichsetzung der verschiedenen Kunstformen nur im ästhetischen Regime der Künste vollziehen. Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, dass vor allem die Ästhetik einen großen Teil der Rancièreschen Politikforschung einnimmt.

⁶⁵ vgl. Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2007. S. 18.

⁶⁶ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 78.

1.4.2 Politik der Ästhetik / Ästhetik der Politik

„Gestern klagte man die Ästhetik an, die kulturellen Spiele der gesellschaftlichen Unterscheidung zu verdecken. Heute möchte man die künstlerischen Praktiken von ihrem parasitären Diskurs befreien. Aber die Ästhetik ist kein Diskurs, sie ist ein historisches Regime der Identifizierung von Kunst. Dieses Regime ist paradox, denn es begründet gleichzeitig die Autonomie der Kunst und löst die Grenzen zu den Gegenständen des gewöhnlichen Lebens auf. In dieser unaufgelösten Spannung von zwei Politiken ist die Ästhetik nicht zufällig politisch, sondern ihrem Wesen nach. Diese konstitutive Spannung erlaubt zu verstehen, wie die Aufrufe, die Kunst von Ästhetik zu befreien, heute dazu führen, sie mitsamt der Politik in ethischer Ununterscheidung zu tränken.“⁶⁷

Um später über die konkrete „Politisierung“ von Kunst beziehungsweise einer spezifischen Kunstform, nämlich jene des Films nachdenken zu können, muss vorweg das Verhältnis von Ästhetik und Politik diskutiert werden. Dazu ist es zu allererst wieder nötig den Begriff der Ästhetik im Rancièrschen Sinne zu definieren. Da es sich, wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, beim ästhetischen Regime der Künste um ein System des Erfassens von Kunst handelt, wird auch der Begriff der Ästhetik von Rancière nicht als Kunsttheorie, oder der Theorie der sinnlichen Wirkung von Kunst verstanden. Er definiert Ästhetik vielmehr als: „eine spezifische Ordnung des Identifizierens und des Denkens von Kunst.“⁶⁸ Unweigerlich wird man hierbei an eine „polizeiliche Ordnung“ erinnert, wie sie im ersten Kapitel dieser Arbeit vorgestellt wurde. Wobei es wie schon angesprochen nur im ästhetischen Regime der Künste möglich ist, eine solche Ordnung zu durchbrechen und somit Politik zu schaffen. Folglich ist diese Konjunktion von Ästhetik und Politik nicht als äußerliche Begegnung zu denken, sondern als immanentes Wechselverhältnis.⁶⁹ Es muss also sowohl von einer „Ästhetik der Politik“ als auch einer „Politik der Ästhetik“ gesprochen werden.

Jene Ästhetik die einer jeden politischen Handlung zugrunde liegt, soll gegenwärtig nicht weiter von Interesse sein. Wichtig für das allgemeine Verständnis ist allerdings anzumerken, dass es sich hierbei nicht um eine „Ästhetisierung der Politik“ im „Zeitalter

⁶⁷ Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. S. 4.

⁶⁸ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 23.

⁶⁹ vgl. Lie: *Der Ruhm des Beliebigen*. S. 193.

der Massen“ handelt, wie sie von Walter Benjamin verstanden wird.⁷⁰ Ästhetik bestimmt vielmehr, welche Formen von sinnlichen Erfahrungen innerhalb politischer Vorgänge gegeben sind.⁷¹

Wichtiger für diese Arbeit erscheint jedenfalls die Politik die der Ästhetik zu Grunde liegt. Unter „Politik der Ästhetik“ versteht Rancière nämlich „die Art, wie die Praktiken und Formen der Sichtbarkeit der Kunst selbst in die Aufteilung und Neuordnung des Sinnlichen eingreifen.“⁷² Oder wie diese Praktiken einen Dissens schaffen können, der ja nach Rancièrschen Verständnis der politischen Handlung immanent ist. Dabei handelt es sich für Rancière bei einer „Politik der Ästhetik“ nicht um eine „Einbildung von unbedachten Philosophen“, sondern um eine 200 Jahre alte Wirklichkeit, die von Institutionen der Kunst verkörpert wird.⁷³ Diese Institutionen wirken mit ihren Inhalten, also der Kunst an sich, in die Aufteilung des Sinnlichen und ihre Umgestaltung ein. Sie zerlegen ihre Räume und Zeiten, Subjekte und Objekte, ihr Gemeinsames und Einzelnes und schaffen somit Politik.⁷⁴ Ästhetik und Politik sind demnach nicht nur sehr eng miteinander verbunden, man kann sogar soweit gehen zu behaupten, eine sinnliche Form könne ohne die andere nicht existieren. So vermag es die Ästhetik eines Kunstgegenstandes diesen nämlich zum politischen Subjekt zu machen, oder aber die Politik schafft es die Ästhetik so weit zu beeinflussen, dass ihr Träger zum Kunstgegenstand wird. Gerade hierbei besteht die Möglichkeit polizeiliche Ordnungen zu durchbrechen, beziehungsweise eingeschriebene Identifizierungen hinter sich zu lassen und somit einen exbeliebigen Gegenstand zur politischen Kunst werden zu lassen.

Laut Rancière kann dabei eine Spannung zwischen zwei großen Politiken der Ästhetik erkannt werden: erstens die „Politik des Leben-Werdens“ der Kunst und zweitens die „Politik der widerständischen Form“. Erstere hebt so zu sagen die Grenze zwischen Kunst und Leben auf, das heißt die getrennten Wirklichkeiten zwischen Leben und Kunst

⁷⁰ vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

⁷¹ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 26.

⁷² Muhle, Maria: Einleitung. In: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2008. 7 – 20, hier S. 8.

⁷³ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 79.

⁷⁴ vgl. Ebd. S.35 f.

existieren nicht mehr. Das Leben wird in die Kunst eingeschrieben und umgekehrt. Die Zweite bedingt das genaue Gegenteil. Eine Trennung von Kunst und Leben ist hier unerlässlich, denn nur durch die totale Abgrenzung kann die Kunst ihre Anliegen zum Ausdruck bringen.⁷⁵ Kunst kann also politisch sein indem sie sich dem wirklichen Leben annähert oder aber sich von diesem strikt abtrennt.

Auf unterschiedliche Weise versuchen jedoch beide Politiken der Ästhetik das Selbe, nämlich ihre Inhalte und Standpunkte, ihre Aussagen und Wünsche und nicht zuletzt ihre Forderungen möglichst verständlich, an eine möglichst große Masse von Interessierten zu vermitteln. So wird eine Vielzahl von verschiedensten Individuen durch die Rezeption von Kunst zu einer Gruppe vereinheitlicht. Deshalb ist das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik auf einer Ebene der sinnlichen Aufteilung des Gemeinsamen der Gemeinschaft anzusiedeln.⁷⁶ Rancière bemerkt dazu:

„Unter „Gemeinschaft des Sinnlichen“ verstehe ich keine Kollektivität, die auf einem gemeinsamen Gefühl beruht. Gemeint ist ein Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint und so einen bestimmten Sinn für Gemeinschaft entwirft. Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden. Dieses Ausschneiden und Verknüpfen nenne ich eine Aufteilung des Sinnlichen.“⁷⁷

Unweigerlich kommt es dadurch auch hier wieder zu Ausschließungsmechanismen, da nicht jeder oder alles einer solchen Gemeinschaft angehören kann. Wie schon im Kapitel über Rancières Politikbegriff erläutert wurde, ist es die „Aufteilung des Sinnlichen“ die solche Abgrenzungen sichtbar werden lässt. Dieses „Sichtbarmachen“ wiederum ist ein wichtiger Prozess um aufzuzeigen wer oder was alles zu einer solchen Gemeinschaft der Kunst gehört und was davon ausgeschlossen scheint.

⁷⁵ vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. S. 55.

⁷⁶ vgl. Rancière: *Aufteilung des Sinnlichen*. S. 34.

⁷⁷ Ebd. S. 71 (Endnote 4).

1.5 Was macht Kunst zur politischen Kunst?

Es ist nun klar, dass es sich bei Kunst und Politik um zwei Aufteilungen des Sinnlichen handelt, die vor allem durch die Wahrnehmbarkeit von Kunstgegenständen in einer Art Wechselbeziehung stehen. Wie soeben angemerkt, kann jeder Gegenstand als kunsthwürdig und in zweiter Instanz als politisch angesehen werden. Bleibt die Frage, unter welchen Bedingungen Kunst politisiert werden kann.

„Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. Kunst ist dadurch politisch, dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt, und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht.“⁷⁸

TOP GUN (USA 1986, Regie: Tony Scott) gilt in diesem Fall also nicht als politischer, oder besser als Politik vermittelnder Film, nur weil er mit phallischen Symbolen versucht einen Typus Mann zu konstruieren, der sich in der weltlichen Rangordnung über dem der Frau befindet.⁷⁹ Auch die Heroisierung amerikanischer Fliegereliten wäre nach Rancière eventuell als propagandistischer, nicht jedoch als politischer Akt zu verstehen. Unter welchen Bedingungen TOP GUN für Rancière als politischer Film gelten würde, kann hier nicht gänzlich geklärt werden. Ein Vorschlag wäre jedoch die Konstruktion des Männer-Frauen Verhältnisses als spezifische Form der Erfahrung zu sehen, die von den Rezipienten entweder als real gegeben hingenommen wird oder mit ihren realen Erfahrungen bricht. Die Tatsache, dass es sich hierbei natürlich um einen subjektiven Akt der Wahrnehmung handelt, soll hier ausgeblendet werden. Dieser Umstand wird im Verlaufe der Arbeit jedoch noch ausführlicher zu behandeln sein.

⁷⁸ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 77.

⁷⁹ vgl. Kellner: *Film, Politics, and Ideology*. S. 85.

Es muss an dieser Stelle nochmals erwähnt werden, dass die vorliegende Arbeit jegliche Art von Film als Kunstform ansieht. Außerdem wird ganz im Sinne von Rancière auf eine Hierarchisierung verschiedener Filmgattungen ganz gezielt verzichtet⁸⁰

Wichtig und am vorangegangenen Beispiel gut erkennbar ist, dass bei Rancière künstlerische Leistungen nicht zwingend als politisch einzustufen sind, auch wenn sie als Träger politischer Botschaften identifiziert werden können. Wie es nun Kunst laut Rancière schaffen kann, zur politischen Kunst zu werden, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu klären sein. An dieser Stelle ist es jedoch unbedingt nochmals notwendig, in Erinnerung zu rufen, dass Politik und Kunst keine festgelegten Realitäten sind, sondern sich als zwei „Aufteilungen des Sinnlichen“ konstruieren lassen.⁸¹ „Kunst und Politik sind somit ursprünglich miteinander verbunden als Formen der Anwesenheit bestimmter Körper in einem spezifischen Raum und in einer spezifischen Zeit.“⁸² Es wäre falsch anzunehmen, dass jegliche Art von Kunst auch eine politische Kunst ist, paradoxerweise kann jedoch jedes einzelne Kunstwerk zum politischen Kunstwerk werden. Rancière sieht eine solche Politisierung zum Beispiel im berühmten *Torso vom Belvedere*, dem Arme, Beine, Kopf und auch große Teile der Brust fehlen. Man könnte durchaus annehmen, dass dieser Umstand eine gewisse Ausdruckslosigkeit bedingt, doch für Rancière ist gerade im Fehlen der Gliedmaßen und des Kopfes, das Paradigma zu sehen, das für eine Zukunft der kollektiven Emanzipation und für den Aufbau einer neuen Welt entsteht.⁸³ Durch das Fehlen der Identität des Torsos, kann nicht geklärt werden um wen es sich handelt. Der Torso kann somit für den Arbeiter ebenso stehen wie für den Gelehrten. Er könnte ein Gott sein oder ein Teufel.



Abb. 1: Der Torso vom Belvedere

⁸⁰ vgl. z.B.: Einleitung zu dieser Arbeit S. 15.

⁸¹ vgl. Muhle: Einleitung zum Buch „Aufteilung des Sinnlichen“. S. 8.

⁸² Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. S. 37.

⁸³ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 80 – 83.

Es kommt zu einer Unentscheidbarkeit, die Rancière jedoch nicht als solche, sondern als „Freiheit der Gleichgültigkeit“ betitelt und dazu bemerkt:

„Die Politik der Kunst beruht innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste auf dem grundlegenden Paradox dieser „Freiheit der Gleichgültigkeit“, die die Identität von Arbeit und Untätigkeit, von Bewegung und Unbeweglichkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit bedeutet.“⁸⁴

Dem Torso ist somit eine Gleichgültigkeit inne, die ihn veranlasst Politik zu gestalten. Jeder Betrachter kann dem Torso eine andere Bedeutung zukommen lassen. Ist er in Untätigkeit erstarrt oder ragen seine Arme Lasten tragend zum Himmel? Ergibt er sich, versunken in Passivität, seinem Schicksal oder geht er aktiv gegen dieses an? Übt er sich in Einsamkeit oder ist er im Gespräch mit anderen vertieft? Ist er reich oder arm? Gebildet oder dumm? Mensch oder Gott? Welche Attribute ihm auch immer zugeschrieben werden mögen, sie helfen dabei nicht nur seinen Platz sondern auch „unseren“ Platz im Universum zu etablieren. Für Rancière vereint diese Statue beide, oben vorgestellte, Politiken der Ästhetik und kann auch deshalb als politisches Kunstobjekt gesehen werden. Zum Einen vermittelt sie durch ihre Beheimatung im vatikanischen Museum Pio-Clementino⁸⁵ eine konkrete Abgrenzung als Kunstgegenstand, zum Anderen schreibt sie sich ins Leben ein, da sie wahrscheinlich für die Öffentlichkeit und nicht für ein Museum hergestellt wurde. So durchbricht der Torso nicht nur bestehende Hierarchien, sondern schafft Gemeinschaft und zwar durch die Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben.⁸⁶

Jedoch hat sich der Torso nicht der Wahrheit verschrieben und mit ihm kein anderes Kunstwerk. Es sind keine Realitäten die den Menschen vermittelt werden, keine universellen Lösungen. Die Aussagen sind Grauzonen die sich durch Unentscheidbarkeiten auszeichnen, die es von jedem einzelnen Rezipienten zu lösen gilt.

⁸⁴ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 83.

⁸⁵ vgl. N.N.: Museum Pio-Clementino. In: *Der Staat der Vatikanstadt*. http://www.vaticanstate.va/DE/Monumente/DievatikanischenMuseen/Museum_Pio_Clementino.htm Zugriff: 25. 02. 2010.

⁸⁶ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 84.

Für Rancière

„[...] haben Kunst und Politik gemeinsam, dass sie *Fiktionen* produzieren, was nicht bedeutet, erfundene Geschichte zu erzählen. Fiktion meint vielmehr, einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Sichtbarem und seiner Bedeutung, Einzelem und Gemeinsamen zu stiften.“⁸⁷

Fiktionen vermögen es deshalb mitunter Wahrheiten zu transportieren, die sich erst später konstruieren lassen, aber in ihrer Wirkung jene von konkreten Fakten bei weitem übertreffen können. Um die Konstruktion von Wahrheiten durch Fiktionen anhand eines Beispiels genauer zu erläutern, kann an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu den politischen Filmtheorien von Siegfried Kracauer sehr ergiebig sein.

1.6 Fiktional konstruierte Realitäten

In seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* versucht Kracauer grob gesagt aufzuzeigen, wie der deutsche Film der Nachkriegsjahre des ersten Weltkrieges es vermag kommende Ereignisse vorweg zu nehmen. Dabei schreibt Kracauer Filmen vor allem die Eigenschaft zu, mittels Aufnahmen einer sichtbaren Welt, egal ob es sich nun um eine Reproduktion von Realitäten handelt oder um imaginäre Erscheinungen, geistig vorhandene Prozesse zu öffnen.⁸⁸ Es sind vor allem Filme die wertvolle Informationen über vorherrschende Haltungen und innere Tendenzen liefern können.⁸⁹ So kann also der fiktionale Film, durch seine künstlich hergestellten Welten, mitunter zum Träger politischer Wahrheiten werden, ebenso wie es der *Torso vom Belvedere* vermag, solche Realitäten zu vermitteln. Dabei sind diese nicht in konkreten Aussagen oder Bildern zu finden, sondern werden, beeinflusst durch verschiedenste Faktoren, denen nicht zu letzt unterschiedliche Regime der Identifizierung angehören, konstruiert. Für Siegfried Kracauer ist vor allem im Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI. (Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene) eine solche fiktional konstruierte Realität erkennbar. Welche Wichtigkeit Kracauer diesem Werk beigemessen hat, ist nicht zuletzt durch den Titel seines Buches (*Von Caligari zu Hitler*) erkennbar.

⁸⁷ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 88 f.

⁸⁸ vgl. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Mit 64 Abbildungen. Frankfurt am Main; Suhrkamp, 2005. (erstmalig 1984). S. 13.

⁸⁹ vgl. Ebd. S. 12.

Um nun folgende Aussagen verständlicher zu machen, sollen hier ganz kurz die wichtigsten Handlungsstränge umrissen werden. Der Film handelt vom Schausteller Dr. Caligari (Werner Krauss), der sich den somnambulen (schlafwandelnden) Cesare (Conrad Veidt) zu Nütze macht um verschiedenste Morde zu verüben. Francis dessen Freund von Cesare ermordet wurde, versucht dem Rätsel um die Morde auf die Spur zu kommen. Im ursprünglichen Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer, stellt sich Dr. Caligari als Direktor einer Irrenanstalt heraus, der getrieben durch ein altes Buch einen seiner mondsüchtigen Patienten als Mörder missbraucht. Der Film jedoch stellt den Direktor nicht als Mörder dar, sondern entlarvt die Geschichte rund um Caligari und Cesare als Wahnvorstellung von Francis, eines Insassen einer Irrenanstalt.⁹⁰

Durch diese Veränderung der Geschichte verändert sich auch die politische Aussage, die diese zu tragen vermag. Während Cesare ursprünglich von den Drehbuchautoren geschaffen wurde um den Mann aus dem Volke darzustellen, der sich unweigerlich einer Staatsautorität zu beugen hat,⁹¹ verkommt die Erzählung im produzierten Film zum genauen Gegenteil. Während Francis im Drehbuch noch als Kämpfer gegen diese Autorität erscheint, wird er durch die Darstellung Caligaris als Heilbringer, zu dessen Widersacher verkehrt und des Wahnsinns bezichtigt. Laut Kracauer wird so ein revolutionärer Film zu einem konformistischen umgewandelt.⁹²

Es ist nicht so wichtig ob die Überlegungen anhand des Drehbuches oder des Filmes angestellt werden, es lassen sich aus beiden Versionen dieselben Schlüsse ziehen. Obwohl es sich beim *CABINET DES DR. CALIGARI* um einen durch und durch fiktionalen Film handelt, der ursprünglich nichts mit der Realität gemein hat, vermittelt er, zumindest für jene die sie sehen wollen, politische Wahrheiten. Dabei geht es darum, wie Rancière sagt, vom einzelnen Schicksal des Cesare (oder Francis) auf das gemeinsame Schicksal des deutschen Volks schließen zu können. Durch die Bedeutung, die dem im Film Sichtbaren zugemessen wird, kann ein Bezug von dessen Scheinwelt zur Realität der deutschen Nachkriegsjahre gezogen werden. Dieser hier hergestellte Bezug wiederum, bedingt somit

⁹⁰ vgl. *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (DE 1920, Regie: Robert Wiene); bzw. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. S. 69 -74.

⁹¹ vgl. Ebd. S. 71.

⁹² vgl. Ebd. S. 73.

eine Verbindung zwischen zwei Aufteilungen des Sinnlichen, aber auch einen Bruch gängiger Regime der Identifizierung, da die Grenze zwischen Kunstgegenstand und Realität zu verschwimmen beginnt. Es kann also ohne explizit vom Film ausgesprochen zu Vermittlung politischer Inhalte kommen. Nach Rancière kommt es zu einer Verschiebung von Wahrnehmungen, einem Übergang vom Status des Zuschauers zu jenem des Handelnden und somit auch zu einer Neuverteilung der Plätze. Die Kunst (der Film, oder in diesem Fall DAS CABINET DES DR. CALIGARI.) vollzieht somit eine Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes und bedingt durch diese, Politik.⁹³

1.7 Das Verhältnis Rancières zum Film

Im vorhergehenden Kapitel wurde der Versuch unternommen auf möglichst einfache und nachvollziehbare Weise zu erklären, wie für Rancière ein Kunstobjekt zur politischen Kunst werden kann. Dies ist nicht nur zu einem großen Teil anhand von Filmbeispielen geschehen, weil es sich bei der hier vorliegenden Arbeit um eine filmwissenschaftliche handelt. Sondern ebenso bedingt durch die Tatsache, dass gerade für Rancière Film nicht nur zu einem wichtigen Vermittler von Politik, sondern zu einem Kunstgegenstand wird, der einen an sich politischen Charakter zu haben scheint. Welchen Stellenwert der französische Philosoph dem Medium beimisst, zeigt folgendes Zitat:

„Es ist jenes ästhetische Programm des Denkens, der Kunst und der Gemeinschaft, das gleichsam auf den Film gewartet hat, der dann den Begriff einer eigentlichen ästhetischen Kunst hervorbringt: einer Kunst, die entbunden ist vom repräsentativen System, das an eine hierarchische Sozialordnung gekoppelt ist, einer mit der reinen Anschauung identischen Kunst, die bewußte Intentionalität jeder *téchnē* mit der nicht-intentionalen Verwirklichung eines unbewußten Gedankens gleichordnet.“⁹⁴

Es ist leicht erkennbar, warum es für Rancière gerade der Film ist, dem die Fähigkeit zur Politikvermittlung inne wohnt. Film wird als Kunstwerk dargestellt das nicht mehr an die hierarchischen Sozialordnungen gebunden ist. Kino scheint also anders als das Theater, die Literatur oder die bildende Kunst für alle Klassen gleichbedeutend und gleichermaßen

⁹³ vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. S. 34.

⁹⁴ Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films. In: *Kunst Fortschritt Geschichte*. Hrsg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006. S. 69 – 86, hier S. 81.

zugänglich zu sein. Eine ähnlich weite Verbreitung wäre nur noch der Musik zuzuschreiben, die jedoch als rein auditives Medium, gegenüber dem Film klar im Nachteil ist. Der Film ist es, der in der Lage ist hierarchische Grenzen zu durchbrechen und innerhalb des raum-zeitlichen Kontinuums seiner Vorführungen zwischen den Rezipienten eine Art Gemeinschaft zu schaffen. Schon diese zwei Eigenschaften, die praktisch jedem Film inne wohnen, könnten im Rancièrschen Verständnis als politische Vorgänge gewertet werden. Doch der Film vermag noch mehr.

„Cinema, in the double power of the conscious eye of the director and the unconscious eye of the camera, its the perfect embodiment of Schelling's and Hegel's argument that the identity of conscious and unconscious is the very principle of art. It is easy, then, to see how one may be tempted to conclude, with Epstein and others, that cinema is the dream come true of this regime of art.“⁹⁵

Das Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem, von Realitäten und Fiktionen, von Wahrheiten und Lügen, ist es also das dem Film seine wahre Macht verleiht. Dabei erlangt ein Film immer eine Art Eigenständigkeit, so vermittelt er nicht nur vom Schöpfer gezielt beabsichtigte Botschaften, sondern enthält Wahrheiten, die sich, unbewusst verbreitet, erst in den Köpfen der Rezipienten zu konkretisieren scheinen. Ob dieser Umstand als Vor- oder Nachteil zu werten ist, mag von der jeweiligen Situation abhängen. Die Möglichkeit des Films, trotz der Abhängigkeit von seinen Machern, sich deren Willen zu entziehen und das Vermögen Politik auf eigenständige Weise zu vermitteln, sollte als große Stärke dieses Mediums angesehen werden. Ein solches „Loslösen“ wird von Rancière allerdings nicht nur dem Film, sondern auch anderen Kunstformen zugestanden.⁹⁶ Für Epstein sei es aber vor allem der Film, der Aktivem und Passivem die gleiche Bedeutung zukommen ließe. Der es vermöge, banalen Dingen (wie dem Fallen von Laub) künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Und der es somit schaffe, eine Art Ungewissheit, Unentscheidbarkeit oder Unendlichkeit herauszubilden.⁹⁷ Mit anderen Worten: „[...] the art of moving images provides access to an inner truth of the sensible that settles the quarrels for priority among the arts and among the senses because it settles, first and foremost, the great quarrel

⁹⁵ Rancière: *Prologue: A Thwarted Fable*. S. 9.

⁹⁶ vgl. bspw. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 86 u. 99.

⁹⁷ vgl. Rancière: *Prologue: A Thwarted Fable*. S. 9.

between thought and sensibility.“⁹⁸ Das heißt Film verschafft sich wie kein anderes Medium den direkten Zugang zum Bewusstsein seiner Rezipienten. Denn durch das ihm inhärente Zusammenspiel verschiedener Kunstformen und seinen Einfluss auf Gedanken und Empfindungen, auf die er gleichermaßen wirkt, vermag es der Film auf unvergleichliche Weise, solche (inneren) Wahrheiten zu vermitteln. Dabei wird nicht die Handlung an sich zum Träger solcher Wahrheiten sondern: „The fable that tells the truth of cinema is extracted from the stories narrated on its screens.“⁹⁹ Die hier genannten Effekte erhält der Film vor allem durch den Umstand, dass er zwei verschiedene Blicke in Einklang bringt. Zum einen den mechanischen Blick einer „unbestechlichen Kamera“ und zum anderen den künstlerischen Blick derjenigen, die versuchen diese Kamera zu beherrschen.¹⁰⁰ Somit reproduziert Film nicht einfach nur Realitäten, sondern er vermag sie so darzustellen, wie sie vom menschlichen Auge eigentlich gar nicht gesehen werden könnten.¹⁰¹ Bedingt durch, dem Kino innewohnenden, Äquivalenzen von Innerem und Äußerem, von Spirituellem und Materiellem, von Fiktionalem und Wissenschaftlichem¹⁰² kommt es zu einer Verschiebung zwischen verschiedenen „Aufteilungen des Sinnlichen“,

„Denn, so sagt uns Jean Epstein, „was ihn [den Film] unterscheidet ist, daß er durch die Körper die Gedanken aufzeichnet“. Diese hellseherische Macht, die über die Fähigkeiten aller künstlerischen *téchné* hinausgeht, bestimmt ihn dazu, die traditionelle Trennung zwischen den Gebilden der Kunst und den Äußerungen des Lebens hinter sich zu lassen. „Der Film“, sagt Louis Dellue, „ist ein Weg zu jener Aufhebung der Kunst, die die Kunst überschreitet, da sie das Leben ist.“¹⁰³

Durch die dem Film eigenen Äquivalenzen - die von Rancière als ästhetisch bezeichnet werden und somit die Wahrnehmung des Films stark beeinflussen¹⁰⁴ - kommt es zu einer Neuverteilung von verschiedenen „Aufteilungen des Sinnlichen“. Somit werden fiktional konstruierte Realitäten geschaffen, die nicht mehr hundertprozentig vom Leben zu trennen sind. Kino verschreibt sich also gemäß dem obigen Zitat einer „Politik des Leben-

⁹⁸ Rancière: *Prologue: A Thwarted Fable*. S. 2.

⁹⁹ Ebd. S. 6.

¹⁰⁰ Rancière: *die Geschichtlichkeit des Films*. S. 74 f.

¹⁰¹ vgl. Rancière: *Prologue: A Thwarted Fable*. S. 2.

¹⁰² vgl. Rancière: *die Geschichtlichkeit des Films*. S. 76.

¹⁰³ Ebd. S. 75.

¹⁰⁴ vgl. Ebd. S. 77.

Werdens“, wie sie im Kapitel zur Politik der Ästhetik vorgestellt wurde. Diese Verbindungen zwischen Fiktionalität und Realismus werden von Rancière auch anderen Künsten zugesprochen, im Film jedoch sollen sie ihre höchsten Leistungen erbringen.¹⁰⁵

Wie sich die politischen Theorien von Jacques Rancière auf den Film anwenden lassen, oder anders ausgedrückt, wie es zu einer wahrnehmbaren Politisierung cineastischer Kunstwerke kommen kann, soll im zweiten Teil dieser Arbeit an konkreten Beispielen erarbeitet werden. Wichtig war es aber zu zeigen, dass vor allem dem Film, auf Grund der ihm gegebenen Eigenschaften, in dieser Hinsicht ein unglaublich großes Potential zugesprochen werden muss.

¹⁰⁵ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 60.

2 „Positivistische“ Politisierung im Film

2.1 Abgrenzung Mainstream Politikbegriff

Neben den politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières soll in diesem zweiten Theorieteil der Arbeit ein weit weniger „exotischer“ Weg eingeschlagen werden, Politik im Film zu definieren, zu dechiffrieren und mit ihr (der Politik) zu arbeiten. Um die Konformität mit den nun folgenden Ausführungen zu gewährleisten, wird der doch sehr abstrakte Politikbegriff Rancières ersetzt werden müssen. Der Umstand, dass beinahe alle filmpolitischen Theoretiker auf das am weitesten verbreitete Verständnis von Politik zurückgreifen, macht diesen Wechsel unumgänglich. Interessanterweise ähnelt die Definition von Politik wie sie in verschiedenen Lexika zu finden ist, in vielerlei Hinsicht jener Jacques Rancières: „Politik bezeichnet [nämlich] jegliche Art von Einflussnahme und Gestaltung sowie die Durchsetzung von Forderungen und Zielen, sei es in privaten oder öffentlichen Bereichen.“¹⁰⁶ Das gängige Politikverständnis scheint jedoch ein weitgehend Anderes zu sein. Auf nationaler Ebene sind es vor allem Staatsstrukturen, Gesetzgebung, Arbeitsmarktentwicklungen und Wahlen, die zu den politischen Vorgängen gezählt werden. Staatsübergreifend wird für die meisten Menschen das bi- oder multilaterale Verhalten von Staaten, deren Haltungen in Kriegs- oder Friedenszeiten aber auch deren Präsentation in der Weltöffentlichkeit, als Politik erkennbar sein.

Mit diesen allgemein gültigen und verständlichen Definitionen von Politik wird im folgenden Kapitel gearbeitet. Die Gefahren und Probleme die ein so harter Bruch zum bisher verwendeten Politikbegriff mit sich bringt, wurden gegen den Nutzen die ein solcher haben kann abgewägt und aus zwei Gründen toleriert. Zum einen können Filme auf verschiedenste Art und Weise betrachtet und analysiert werden, daher erscheint die Einschränkung auf eine einzige Darstellung der Politisierung von Filmen beinahe fahrlässig. Zum anderen ist es natürlich genau jenes oben angeschnittene Politikverständnis das vom amerikanischen Mainstream Kino getragen wird. Es kann also für die politische Analyse von Comicverfilmungen keinesfalls ausgeblendet werden.

¹⁰⁶ vgl. N.N.: Politik. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 7. 3. Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999. S. 2959.

2.2 Politisierende Faktoren

Auf den nun folgenden Seiten wird ein Überblick jener Faktoren entstehen, welche Filme zu Vermittlern von Mainstream Politik machen können. Eine gegliederte Aufstellung dieser Bedingungen ist gar kein so leichtes Unterfangen. In der Fülle von Literatur die zu diesem Thema entstanden ist, finden sich verschiedenste Ausführungen darüber, was einen Film zum politischen Film macht beziehungsweise wie Kino es schafft Politik zu vermitteln. Auffällig ist, dass sich Methodiken der einzelnen Werke stark verändern. So reicht die Bandbreite von der genauen Auflistung kleinster Faktoren, über die Einteilung in große Themengebiete, bis hin zur essayistischen Abhandlung von Filmen. Es wurde deshalb versucht, durch die Kombination verschiedener Arbeiten, ein strukturiertes Ordnungssystem zu entwickeln.

Dieses ist jedoch keinesfalls als Analyseleitfaden, sondern lediglich als grober Überblick darüber zu verstehen, wie Politik im Film vermittelt wird. Daraus ergeben sich vier große Gliederungspunkte: *Typen, Intentionen, Methoden, Trägerelemente*. Den Abschluss des Kapitels soll noch ein kurzer Überblick über einige jener Faktoren bilden, die nicht innerhalb eines Filmes, sondern, wenn man so will, von außen auf die politische Bedeutungsgenerierung von Filmen wirken. Dazu gehören neben Personen die am Film beteiligt sind und den Rezipienten, auch das Feld¹⁰⁷ in dem sich der Film angesiedelt ist. Diese politischen Einwirkungen sollen unter dem Begriff: *Äußerliche Einflussfaktoren* zusammengefasst werden.

2.3 Typen

Der Terminus Typ soll hier als Synonym dafür verstanden werden, auf welche Art und Weise Kino politisch sein möchte. Daraus ergeben sich drei Arten von Politik vermittelnden Filmen. Zur ersten Gruppe gehören Filme wie JFK (USA/FR 1991, Regie: Oliver Stone), AMERICAN HISTORY X (USA 1998, Regie: Tony Kaye), oder auch V FOR

¹⁰⁷ Der Feldbegriff wird im Sinne des kulturellen Feldbegriffs von Pierre Bourdieu verwendet. Vgl. Bourdieu, Pierre u. Wacquant, Loïc J. D.: Die Logik der Felder. In: Ders.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 124-146.

VENDETTA (USA 2005, Regie: James McTeigue).¹⁰⁸ Sie handeln augenscheinlich und für das Publikum gut erkennbar, von Politik. Ihrer Geschichte selbst sind also politische Thematiken eigen, getragen durch Figuren, Handlungen und/oder Leitmotive. Somit könnten sie als „*politische Filme*“ bezeichnet werden.

Zur zweiten Gruppe gehören Filme die nicht mehr direkt von Politik handeln, deren Geschichte sich aber in einem politischen Umfeld bewegt und/oder politische Themen tangiert. Beispiele hierfür wären: AN OFFICER AND A GENTLEMAN (USA 1982, Regie: Taylor Hackford), FORREST GUMP (USA 1994, Regie: Robert Zemeckis), oder die X-MEN Reihe (USA 2000 – 2009).¹⁰⁹ Sie wären dann eventuell als „*Politik darstellende Filme*“ zu bestimmen.

Bei Filmen der dritten Gruppe sind politische Aussagen und Verweise nicht mehr so einfach zu erkennen. Sie arbeiten, wenn man so will, mit versteckten Methoden um den Zuschauern Politik zu suggerieren. Es kann also durchaus sein, dass ein Rezipient eine klar politische Aussage zu erkennen glaubt, während ein Anderer diese überhaupt nicht wahrnimmt. Dieser Einheit können eine Vielzahl von Filmen zugeordnet werden, da beinahe alle cineastischen Werke solche, nicht offensichtlich dargestellten, Botschaften transportieren. Die Ausprägung einer solchen „*Politisierung*“ kann natürlich stark variieren und macht die Forschung in diesem Bereich besonders spannend. Eine genau zutreffende Bezeichnung solcher Filme scheint nicht möglich, ein Vorschlag wäre jedoch sie als „*Politik suggerierende Filme*“ zu betiteln. Dieser Gruppe könnten beispielsweise Filme wie WAR OF THE WORLDS (USA 2005, Regie: Steven Spielberg), ICE AGE (USA 2002, Regie: Chris Wedge), aber auch viele Comicverfilmungen zugeordnet werden.¹¹⁰

¹⁰⁸ Diese drei Filme bieten sich als Beispiele für die erste Gruppe an, weil ihre Geschichten allesamt auf verschiedene Weise, explizit politisch sind. JFK handelt von einem politisch-historischem Ereignis; AMERICAN HISTORY X kritisiert aktuell herrschende politische Zustände und V FOR VENDETTA zeigt eine düstere Zukunftsvision des Überwachungsstaates.

¹⁰⁹ AN OFFICER AND A GENTLEMAN wurde als Beispiel ausgewählt, da es sich um einen Beziehungsfilm handelt der „zufälligerweise“ in einem militärisch-politischen Umfeld spielt; FORREST GUMP dagegen kann als Sozialdrama gesehen werden, das immer wieder Anspielung auf historisch-politische Ereignisse liefert; Die X-MEN Reihe wurde als Vertreter jener Filme gewählt die zwar historische und aktuelle politische Themen zur Sprache bringen, diese aber hinter die Actionhandlung zurücktreten lassen.

¹¹⁰ WAR OF THE WORLDS wird hier als Allegorie auf das Eindringen fremder Mächte (z.B.

Die erarbeitete Einteilung ist klarerweise nicht als festgelegte Regel zu bestimmen, da sich ähnlich der Einteilung nach Genres, verschiedenste Überschneidungen ergeben können. Sie ist also eher als Hilfestellung zu betrachten, die ein Zurechtfinden in einem filmpolitischen Gesamtkontext erleichtern kann.¹¹¹

2.4 Intentionen

Der Begriff Intention wird hier als Synonym für gewünschte Wirkungsweisen bei der Gestaltung eines politischen Filmes verstanden, oder mit anderen Worten als Absichten, welche mit dem Film verfolgt werden. Ernest Giglio benennt vier große Ziele die ein politischer Film erreichen möchte, beziehungsweise als was er auftreten möchte: *Film als Ideologie; Film als Propaganda; Film als politische Historie; Film als sozialer Vermittler*;¹¹² Während in jedem Film ideologische Inhalte gefunden werden können und die Bezeichnung „ideologischer Film“ vor allem auf einen hohen Grad solcher Elemente verweist, können nicht innerhalb aller Filme explizit propagandistische Inhalte ausfindig gemacht werden. Meist verweist die Bezeichnung „propagandistisch“ auf eine gezielte Manipulation des Publikums. Politische Historie entsteht durch die Nacherzählung konkreter Ereignisse, aber auch durch den Verweis auf solche. Dem Film als sozialer Vermittler ist eine Sonderstellung zuzumessen, da praktische allen Filmen eine solche Vermittlerfunktion beigemessen werden kann.

Innerhalb der gerade getätigten Aussagen ergibt sich ein grundlegendes Problem, nämlich dass eine strikte Trennung der erläuterten Einzelteile nicht möglich ist. Ein ideologischer Film kann natürlich auch ein politisches Ereignis darstellen und gleichzeitig als sozialer Vermittler fungieren. Die hier vorgestellte Einteilung ist also nicht als zwingend anzusehen, sie kann jedoch helfen Tendenzen zu erkennen, die eine Einschätzung politischer Filme um ein Vielfaches erleichtern.

des Islams) verstanden; ICE AGE wurde als Beispiel gewählt, da er in Zeiten der Erderwärmung einen bewussteren Umgang mit der Veränderung unserer Umwelt, aber auch ein Zusammenarbeiten „verschiedener Volksgruppen“ einzufordern scheint.

¹¹¹ Die hier vorgestellte Einteilung beruht auf einer groben Darstellung von John G. Cawelti, der jedoch die einzelnen Titel der Gruppen hinzugefügt wurden.

vgl. Cawelti: *Who's running this Show?* S. 31.

¹¹² vgl. Giglio: *Here's looking at you.* S. 10 – 17.

2.4.1 Film als Ideologie

Was macht einen Film zum Ideologischen? Diese Frage wird sich jeder Rezipient selber beantworten müssen. Es gilt jedoch als Faktum, dass ausnahmslos jeder Film ideologische Elemente in sich trägt. Ideologie bezeichnet letztendlich nichts anderes als die Ziel-, oder Wertvorstellungen verschiedenster politischer aber auch privater Gruppierungen.¹¹³ Abgesehen von dieser Definition wird Ideologie im Film meist nicht als wertfrei empfunden sondern bezeichnet, beruhend auf einer marxistischen Tradition: „[...] the system of ideas that undergird the power relations of rulers and the ruled that is at the actual base, or „substructure“ of society.“¹¹⁴ Ideologien zeigen sich im Film deshalb oftmals als Strömungen welche entweder etablierte Machtstrukturen stützen, oder aber versuchen gegen diese Publik zu machen. Laut Combs müssen deshalb sowohl „the mystifications of power imbedded in film by the dominant ideology“¹¹⁵ als auch „the demystifications of power written into those movies with an „oppositional“ or subversive ideology and theme“¹¹⁶ eines Filmes dekodiert werden um seine Ideologie verstehen zu können.¹¹⁷ Ein Film kann demnach nicht nur ideologisch sein, wenn er beispielsweise typisch amerikanische Tugenden stützt, sondern auch wenn er diese kritisch hinterfragt. Filme sind also ebenso in der Lage weniger offensichtliche Ideologien zu transportieren, zum Beispiel in Bezug auf Geschlechterfragen, Rassenproblematik oder außenpolitisches Verhalten.¹¹⁸ Dabei ist Ideologie niemals als starre Aussage zu verstehen, die popularisiert werden soll. Viel eher etablieren sich Ideologien durch Prozesse der Repräsentation, Figuration, Imagination und Rhetorik aber auch durch dementsprechend entstehende Diskurse oder Grundgedanken eines Films.¹¹⁹

¹¹³ vgl. N.N.: Ideologie. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 3. 3 Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999. S. 1905.

¹¹⁴ Combs: *Introduction. Understanding the Politics of Movies*. S. 9.

¹¹⁵ Combs, James: Political Ideology and Movie Narrative. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 27 – 30, hier S. 29.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ vgl. Ebd.

¹¹⁸ vgl. Kellner, Douglas: *Film, Politics, and Ideology*. S. 57.

¹¹⁹ vgl. Ebd. S. 58.

Wenn also die Ideologisierung eines Films als fortlaufender Prozess gesehen wird, liegt die Annahme einer Weiterführung dieses, bis hin zur endgültigen Rezeption sehr nahe. Deshalb besteht die Möglichkeit in ein und demselben Film nicht nur mehrere Ideologien zu erkennen, sondern durch diesen gezielt verschiedenes, ja sogar gegensätzliches Gedankengut zu transportieren. So suggeriert der Film *STARSHIP TROOPERS* (USA 1997, Regie: Paul Verhoeven), durch die Darstellung der Grausamkeit des Krieges für so manchen Zuschauer eine pazifistische Ideologie. Andere wiederum werden sich durch das ständige Erwähnen typisch amerikanischer Tugenden wie Heldenmut, Kampfbereitschaft, Aufopferung für sein Land, et cetera, an eine patriotische Ideologie erinnert fühlen. Für einige Zuschauer werden durch Aussagen wie: „This year, we exploit the failure of democracy. How the social scientists brought our world to the brink of chaos.“¹²⁰ sogar propagandistische Tendenzen zu erkennen sein. Dabei ist es im Zusammenhang mit der Politisierung von Filmen, als gestalterischer Prozess nicht so wichtig, welche der verschiedenen ideologischen Aussagen vom Publikum verstanden werden. Als wesentlich stellt sich die Tatsache dar, dass all diese konträren Denkweisen in nur einem Werk auffindbar werden. Folgende Bilder sollen nochmals beide durch *STARSHIP TROOPERS* vermittelten Inhalte unterstreichen, wobei auch hier die Grenze zwischen verschiedenen Ideologien nicht eindeutig zu ziehen ist. Jedoch soll das erste Bild als exemplarisch für die Propagandistische, das zweite als exemplarisch für eine Pazifistische gelten.

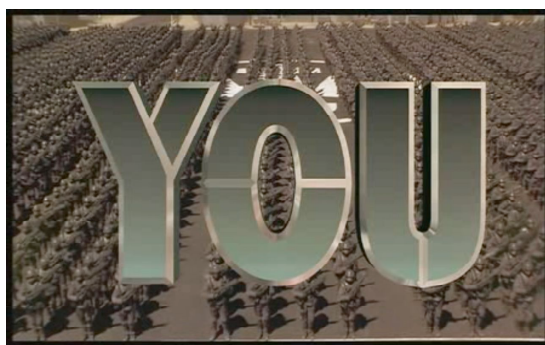


Abb. 2: Aufruf zum Wehrdienst – eine propagandistische Ideologie?

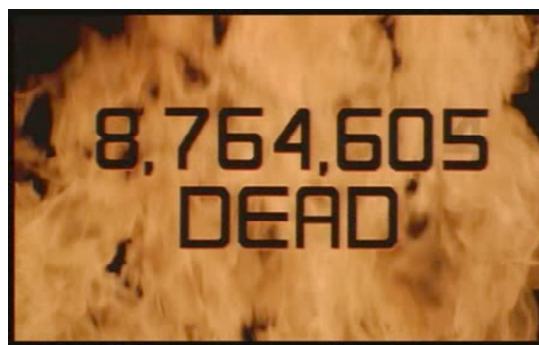


Abb. 3: Erschreckende Zahlen des Krieges – eine pazifistische Ideologie?

¹²⁰ Filmmin. 00:02:52 (-00:02:58)

2.4.2 Film als Propaganda

Die Verbreitung von Propaganda hat die wahrscheinlich längste Tradition im politischen Film, denn Aussagen, Bilder und Emotionen in ihrem Dienste, halten nun schon seit über hundert Jahren Einzug in die Kinowelt.¹²¹ Ihre Blütezeit erlebte die Propaganda während des zweiten Weltkrieges, wo alleine in den USA zwischen 1940 und 1945 über tausend Propagandafilme produziert wurden.¹²² Gleichwohl sind es wahrscheinlich die explizit propagandistischen Filme Leni Riefenstahls (DER SIEG DES GLAUBENS (Deutschland 1933), DER TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935)), die den meisten Europäern noch im Gedächtnis geblieben sein dürften.

Bis heute haben sich die Veränderungen, in der Art und Weise wie Propaganda betrieben wird, in Grenzen gehalten. Wenn Kracauer davon spricht, propagandistische Inhalte würden vor allem von verbalen Aussagen, visuellen Realitäten und auditiven Effekten getragen, so sind diese Erkenntnisse auch in Bezug auf „moderne“ will heißen in den letzten Jahren produzierte Filme anwendbar.¹²³ Laut Isaksson und Fuhrhammer unterliegt ein jeder Propagandafilm der von Tzvetan Todorov, für alle erzählerischen Werke, festgelegten Grundformel, die da lautet: „All narrative is a movement between two equilibriums which are similar but not identical.“¹²⁴ Es wird dem Publikum demnach meist eine friedliche „Idylle“ vorgestellt mit welcher es sympathisieren sollte. Darauf folgend nähert sich eine von außen kommende Bedrohung, die versucht diese bestehende Harmonie zu zerstören. Schlussendlich kämpft die „Idylle“ heroisch um ihr Leben und stellt vielfach die vormals existente Ausgangssituation wieder her.¹²⁵ Durch den gezielten Einsatz von, später in dieser Arbeit beschriebenen Hilfsmitteln,¹²⁶ wird innerhalb dieses Grundschemas eine starke Heroisierung der vormals etablierten Struktur, beziehungsweise eine gravierende Diffamierung der eindringenden Macht erreicht.

¹²¹ vgl. Sakkara, Michele: *Kino im Dienst der Propaganda, der Politik und des Krieges*. München: DSZ-Verlag, 2008. S. 53.

¹²² vgl. Ebd. S. 57.

¹²³ vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. S. 363.

¹²⁴ Todorov, Tzvetan: *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. New York: Cornell University Press, 1975. S. 163.

¹²⁵ vgl. Isaksson, Folke u. Fuhrhammar, Leif: *Politik und Film*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1974. S. 98.

¹²⁶ vgl. Diese Arbeit. Kapitel Trägerelemente S. 57 – 67.

Solche Gesetzmäßigkeiten lassen sich (variiert) an verschiedensten Filmen des einundzwanzigsten Jahrhunderts nachvollziehen, die als propagandistisch eingestuft werden können.¹²⁷ Wobei sogar einige der wichtigsten Objekte und Ausstattungsgegenstände der Propaganda die Selben blieben. Wehende Nationalflaggen, nationalistische Embleme und Vaterlandssymbole sind fixe Bestandteile, zumindest beinahe aller großen Hollywood Blockbuster und können nicht nur innerhalb propagandistischer Filme gefunden werden.¹²⁸ Die beiden folgenden Bilder zeigen die „Stars and Stripes“ in verschieden einzustufenden Filmen – in ROCKY IV (USA 1985, Regie: Sylvester Stallone) der auf Grund seiner „antisowjetischen“ Handlung als tendenziell propagandistisch bezeichnet wird und in THE DUKES OF HAZZARD (USA/AUS 2005, Regie: Jay Chandrasekhar) welcher eigentlich nur als Komödie gelten kann.



Abb. 4: Der Sieg über den Kommunismus in ROCKY IV



Abb. 5: „zufällige“ Propaganda in THE DUKES OF HAZZARD

Geändert hat sich allerdings überwiegend, Intensität und Evidenz von Propagandagütern. Wurden früher solche Objekte für jedermann als Propagandasymbole gut erkennbar eingesetzt, werden sie heute oft subliminal und ohne allzu großes Aufsehen verbreitet. Wenn also in verschiedensten Filmen US-amerikanische Flaggen oder Wappen durchs Bild flimmern, wird dies oft nicht mehr als propagandistischer Akt wahrgenommen. Außer Frage bleibt jedoch, dass derartige Einblendungen als solcher zu bewerten sind. Ab wann ein Film als propagandistisch eingestuft werden kann, ist nur schwer entscheidbar und liegt zu großen Teilen im Auge des Betrachters.

¹²⁷ vgl. bspw. PEARL HARBOR (USA 2001, Regie: Michael Bay), THE PATRIOT (USA/GER 2000, Regie: Roland Emmerich) aber auch 300 (USA 2006, Regie: Zack Snyder)

¹²⁸ vgl. Isaksson u. Fuhrhammar: *Politik und Film*. S. 300.

2.4.3 Film als politische Historie

Die am weitesten verbreitete und am einfachsten zu erkennende Methode um einen geschichtlich-politischen Film zu gestalten ist es, ein vergangenes Ereignis darzustellen oder aber einen Film über einen Politiker zu gestalten. Es werden also vor allem Werke wie GANDHI (UK/IND 1982, Regie: Richard Attenborough), NIXON (USA 1995, Regie: Oliver Stone), MUNICH (USA/CAN/FR 2005, Regie: Steven Spielberg) oder WORLD TRADE CENTER (USA 2006, Regie: Oliver Stone) als politische Historie wahrgenommen. Den Kern solcher Filme bilden oftmals Begebenheiten, die als „real“ identifiziert werden.

Doch auch rein fiktionale Filme, ohne geschichtliche Vorlage, können als politisch-historisch realisiert werden. Eine Möglichkeit wäre, ihre Handlung in eine gesellschaftlich wichtige Zeit zu verlegen. Zu denken wäre hierbei zum Beispiel an Filme wie AMISTAD (USA 1997, Regie: Steven Spielberg) oder PLATOON (USA/UK 1986, Regie: Oliver Stone), deren Handlung zwar frei erfunden ist, die aber durch Reminiszenzen an den Sklavenhandel beziehungsweise an den Vietnamkrieg durchaus als politisch-historisch angesehen werden können.¹²⁹ Obwohl es sich also um fiktionale Filme handelt, besitzen sie die Fähigkeit, durch die Rekonstruktion vergangener Zeiten, politische Geschichte zu vermitteln, die der Wahrheit sehr nahe kommen kann. Wahrheit ist dabei nicht als direkte Reproduktion von Realität zu verstehen, sondern als Versuch über früher herrschende Umstände aufzuklären und diese eventuell zukünftig zu verhindern. Rancière bemerkt dazu, dass „es [...] stets möglich [ist], wahrhaftige Ereignisse fiktiven oder hypothetischen Subjekten zuzuordnen sowie ungewisse oder fiktive Ereignisse mit realen Subjekten zu verbinden.“¹³⁰

Auch Filme die in der „Gegenwart“ oder in der Zukunft spielen, können zumindest mit Verweisen, politische Geschichte transportieren. So werden wir beispielsweise in THE SPIRIT (USA 2008: Regie: Frank Miller) des Öfteren auf die nationalsozialistische Zeit hingewiesen. Als weiteres Beispiel wäre hier GOOD BYE LENIN! (Deutschland 2008, Regie: Wolfgang Becker) zu sehen, dessen Handlung ja bekanntlich nach dem Mauerfall

¹²⁹ vgl. Giglio: *Here's looking at you..* S. 14.

¹³⁰ Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994. (erstmals 1992). S. 8.

angesiedelt ist und trotzdem direkt auf die Deutsche Demokratische Republik verweist. Filme vermögen es also auf verschiedenste Art und Weise politische Geschichte zu transportieren. Verständlicherweise können jedoch nur jene Filme, die als Reproduktion von realen Ereignissen gestaltet sind, als explizite Historienfilme angesehen werden. Der Wirkungsgrad von rein fiktionalen Werken, die sich eine historische Darstellung zum Thema gemacht haben, kann dabei jenen der Historienfilme bei weitem überschreiten. Filme wie *MISSISSIPPI BURNING* (USA 1988, Regie: Alan Parker) behandeln letztendlich mehr als nur Vergangenheit, sie verweisen auf gegenwärtige soziale Gefüge und tragen damit wesentlich zum allgemeinen Verständnis gesellschaftlicher Strukturen bei.

2.4.4 Film als sozialer Vermittler

Die Wirkung die ein Film, insbesondere ein politischer, zu erzielen vermag, sollte keinesfalls unterschätzt werden. So habe es Zusammenhänge zwischen dem Erscheinen von *BIRTH OF A NATION* (USA 1915, Regie: D.W. Griffith), welcher übrigens auch als politische Historie zu erkennen wäre, und dem Anstieg der Gewalt gegen Afroamerikaner gegeben.¹³¹ Film kann also nicht nur soziale Strukturen zum Inhalt haben, sondern diese im besten oder aber im schlimmsten Fall sogar verändern. Deshalb sollte die Wirkungsweise von Filmen als soziale Vermittler keinesfalls unterschätzt werden. Die Möglichkeiten gesellschaftliche Strukturen darzustellen, zu bewerten und teilweise zu verändern sind sehr vielfältig und kommen in beinahe allen Filmen zur Anwendung. Das Publikum blickt dabei sozusagen entweder durch ein Fenster, oder in einen Spiegel.¹³² Phillip Gianos bemerkt dazu: „There is a way, however, in which virtually all American films are political and that is their role as windows through which to see American society. Those who have grown up in that society may not see it, but others do.“¹³³ Ob es sich bei einem Film um ein Fenster oder einen Spiegel handelt, hängt also auch vom Standpunkt des Betrachters ab. US-amerikanische Filme werden zum Beispiel von Europäern als Fenster empfunden, während sie für Amerikaner ein Spiegelbild ihrer selbst darstellen können. Wichtiger als dieser Umstand ist jedoch die Tatsache, dass alle Filme sowohl „durchblickend“ als auch

¹³¹ vgl. Giglio: *Here's looking at you*. S. 15.

¹³² vgl. Rosenbaum, Jonathan: *Movies as Politics*. Berkeley: University of California Press, 1997. S. 94.

¹³³ Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 3.

„reflektierend“, immer gesellschaftliche und somit politische Aussagen transportieren. Film kann also nicht nur als sozialer Vermittler gesehen werden, sondern sogar als „a visual technology that functions as a powerful teaching machine that intentionally tries to influence the production of meaning, subject positions, identities, and experience“¹³⁴. Film schafft es deshalb Bezüge zwischen Politik, persönlichen Erfahrungen, öffentlichen Leben und Unterhaltung herzustellen¹³⁵ und wird damit „[...] a form of public pedagogy, [that] combines entertainment and politics [...]“.¹³⁶ Dieser Kombination hat das Kino unter anderem seinen großen Einfluss auf die Öffentlichkeit zu verdanken. Denn Filme sprechen durch ihren Unterhaltungswert eine sehr breite Masse von unterschiedlichsten Zuschauern an und vermitteln teilweise unmerklich Botschaften, die in den Köpfen der Rezipienten zu Wahrheiten konstruiert werden. Welche Macht dem Film in Bezug auf die Erziehung seines Publikums inne wohnt lässt folgendes Zitat Bob Doles (amerikanischer, republikanischer Senator und Präsidentschaftskandidat 1996) erahnen, das direkt an die Filmemacher gerichtet ist:

„Take your influence seriously. You have a lot of it. Respect your talent and power. Stop the commercialization of drug abuse. Stop the glorification of slow suicide. Not because you are frightened of public outrage, but because you are responsible adults, with duties and standards.“¹³⁷

Es sollten sich jedoch nicht nur die Filmemacher ihrer Verantwortung bewusst sein, sondern auch die Zuseher. So gibt es zu (be)denken, dass Filme nicht immer das sind, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen, dass sie vor allem aber immer Nachrichten enthalten, die es als Rezipient zu entschlüsseln gilt. In dieser Dekodierung entscheidet sich dann in wie weit und in welcher Form ein Film zum sozialen Vermittler wird und welche Ergebnisse er damit erreicht.

¹³⁴ Giroux: *Breaking into the movies*. S. 6.

¹³⁵ vgl. Ebd. S. 7.

¹³⁶ Ebd. S. 6.

¹³⁷ Dole, Bob: In His Own Words. In: *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1996/09/19/us/in-his-own-words-395730.html> Zugriff: 08. 03. 2010.

2.5 Methoden

Im vorhergegangenen Kapitel wurde deutlich gemacht, dass es vor allem vier Intentionen sind, die dem politischen Film zugrunde liegen. Nun gilt es die verschiedenen Methoden zu klären, welche zur Anwendung gebracht werden um diese Absichten, dem Publikum möglichst wirkungsvoll zu vermitteln. Dieses Kapitel stützt sich zu einem großen Teil auf die Forschungen von Phillip L. Gianos (Professor für Politikwissenschaft an der California State University), die in seinem Buch *Politics and Politicians in American Film* veröffentlicht wurden.¹³⁸ Im wissenschaftlichen Interesse ist eine Bezugnahme auf andere, bereits bestehende Forschungsergebnisse natürlich wünschenswert, auf diese wurde deshalb nicht verzichtet. Die Möglichkeiten, die einem Medium zur Verfügung stehen um seine Ziele, so zum Beispiel die Verbreitung politischer Botschaften zu verwirklichen scheinen beinahe unbegrenzt. Im Hinblick auf die Gestaltung eines Filmes attestiert Gianos jedoch vor allem fünf Methoden einen sehr hohen Wirkungsgrad. Diese lauten: *Personalisierung und Verpackung* (Sugercoating and Personalizing); *Allegorien* (Allegory); *Sichere Themen* (Safe Topics); *Die große Unbekannte* (The Unlabeled Bottle); *Ambivalenzen* (Ambivalence).¹³⁹ Seine Ausführungen zur Politikverbreitung scheinen sehr ergiebig zu sein und bieten einen gut nachvollziehbaren Überblick über diese filmischen Möglichkeiten.

2.5.1 Personalisierung und Verpackung (Sugercoating and Personalizing)¹⁴⁰

Es ist verständlich, dass vor allem der Mainstream Film, auf Grund seiner Abhängigkeit von Verkaufszahlen, diverse Kontroversen vermeiden möchte. Allerdings sind solche Divergenzen bei der Darstellung von politischen Ereignissen vorprogrammiert, vor allem dann, wenn es sich um politische Konflikte handelt. Möchte ein Film also ein politisches Thema zum Inhalt haben und trotzdem diverse Unstimmigkeiten schon im Voraus vermeiden, hat er die Möglichkeit sein Motiv in eine „hübsche“ Geschichte zu verpacken. Dazu Ernest Giglio: „[...] whenever Hollywood tackles an obvious political subject, such

¹³⁸ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*.

¹³⁹ Die englischen Titel der einzelnen Kapitel wurden nicht eins zu eins übersetzt, sondern es wurde eine Übersetzung gewählt, die dem ursprünglichen Sinn der Überschriften am nächsten kommt, die englischen Originale wurden quasi als Untertitel beigelegt.

¹⁴⁰ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 8.

as election campaigning, the industry dilutes the political message with comedy, romance, or action.“¹⁴¹ So rückt, durch die Einbettung des dargestellten Ereignisses in eine Trägergeschichte und die Personalisierung dieses, nicht mehr das Vorkommnis selbst in den Mittelpunkt des Filmes, sondern die Figuren die sich in oder um dieses Ereignis befinden. Die am weitest verbreitete Methode einer solchen „Verpackung“ ist die Gestaltung eines Liebesfilmes, dessen Protagonisten sich mit dem politischen Ereignis zu Recht finden müssen. Als hierfür wohl bekanntestes Beispiel ist CASABLANCA (USA 1942, Regie: Michael Curtis) zu nennen. Aber auch Filme wie THE ENGLISH PATIENT (USA/UK 1996, Regie: Anthony Minghella) und ELIZABETH (UK 1998, Regie: Shekhar Kapur) sind in dieser Tradition zu sehen. Dabei ist eine Liebesgeschichte nicht als einzige Handhabe der Personalisierung zu verstehen. SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998, Regie: Steven Spielberg) schafft dies auf anderem Wege und zwar durch die Darstellung eines Einzelschicksals. Wichtig für die Filme ist nur, dass sich die Zuschauer entweder auf die politische Nachricht einlassen oder sie als reine Unterhaltung sehen können. Dies verhindert größtenteils eine Ablehnung durch das Publikum.

2.5.2 Allegorien (Allegory)¹⁴²

Allegorien sind nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film ein adäquates Mittel um gewisse Inhalte hinter einer Geschichte zu verstecken, die auf den ersten Blick nichts mit dem eigentlichen Thema zu tun hat. Schon Siegfried Kracauer spricht in seinem Buch *Theorie des Films* dieses Phänomen an. So schreibt er, dass Ideen nicht direkt angesprochen werden müssen, sondern im Gegenteil durch indirekte Hinweise ein viel größerer Effekt erzielt werden könne.¹⁴³ Ob und wie solche Allegorien dann verstanden werden, hängt wie so oft vom Rezipienten ab. Logischerweise kann somit ein und derselbe Film auf verschiedenste Weise gedeutet werden. Für viele mag BLADE (USA 1998, Regie: Stephen Norrington) beispielsweise nur ein Film über Vampire sein, doch er könnte genauso gut vom Kampf des schwarzen Mannes (Blade), gegen die schier unendliche Macht der Weißen (Vampire) handeln. Diese Aussage des Films verstärkt sich noch wenn

¹⁴¹ Giglio: *Here's looking at you*. S. 21.

¹⁴² vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 8.

¹⁴³ vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. In: Ders.: *Siegfried Kracauer Werke*. Band 3. Hrsg. v. Inka Müller Bach u. Ingrid. Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2005. S. 259.

dem Zuschauer, Blades sozialer Hintergrund bekannt ist. Denn in der Comicvorlage kommt Blade, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, als Sohn einer schwarzen Prostituierten zur Welt und wird später sogar Mitglied einer Straßengang.¹⁴⁴ Somit könnte Blades Leben als Allegorie zu real gegebenen Zuständen in den schwarzen Vierteln der USA gesehen werden.

2.5.3 Sichere Themen (Safe Topics)¹⁴⁵

Als politisch sichere Themen bezeichnet Gianos solche, die durch die allgemein übereinstimmende Meinung des Publikums zu keinen Divergenzen führen sollten. Bedingung für solche sicheren Inhalte ist jedoch meist, dass sie keine aktuellen Ereignisse verarbeiten sondern längst Vergangenes darstellen. So kann nämlich sichergestellt werden, dass sich ein großer Teil der Rezipienten mit der Aussage des Films einverstanden erklärt. Als sichere Themen gelten mittlerweile zum Beispiel die Darstellung der Brutalität amerikanischer Truppen im Vietnamkrieg, die Folgewirkungen verschiedenster Kriege auf die Psyche von Exsoldaten, aber auch die Darstellung nationalsozialistischer Gräueltaten. Bei einer solchen Darstellungsweise wird jedoch penibel darauf geachtet, dass sich so wenige Zuschauer wie möglich an der Thematik schneiden können. So wird in *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (USA 1985, Regie: George P. Cosmatos) und in *RAMBO III* (USA 1988, Regie: Peter McDonald), der offensichtlich stark traumatisierte Exsoldat (Sylvester Stallone) trotz der eindeutigen Kritik am Krieg und seinen Folgen, zum amerikanisch-patriotischen Volksheld hochstilisiert, der zu einhundert Prozent seinem Land dient.

2.5.4 Die große Unbekannte (The Unlabeled Bottle)¹⁴⁶

Als „unbeschriftete Flaschen“ gelten vor allem Figuren, die nicht offensichtlich als solche ausgezeichnet sind, aber doch als direkte Darstellungen von real existierenden Persönlichkeiten erkannt werden können. Dies ist ein sehr adäquates Mittel um Personen die im öffentlichen Interesse stehen darzustellen, ohne sich Ärger mit den Betreffenden einzuhandeln. Ein sehr schönes Beispiel einer solchen Darstellung ist Roman Polanskis

¹⁴⁴ vgl. N.N.: Blade. In: *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Blade_%28comics%29
Zugriff: 10. 03. 2010.

¹⁴⁵ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 9.

¹⁴⁶ vgl. Ebd.

Film *THE GHOST WRITER* (FR/GER/UK 2010, Regie: Roman Polanski), dessen Figur des britischen Premierministers Adam Lang (Pierce Brosnan) leicht als fiktionales Pendant zum realen Tony Blair erkannt werden kann. Eine solche Vorgehensweise der direkten Darstellung unter anderem Etikett funktioniert natürlich nicht nur bei Personen, sondern auch bei vielen anderen Dingen, wie zum Beispiel Bevölkerungsgruppen oder politischen Ereignissen. Um ein weiteres Beispiel zu nennen ist Metropolis, bekannt aus den Superman Comics, auf Grund der vielen Parallelen, als gezeichnetes beziehungsweise verfilmtes New York City, anzusehen.¹⁴⁷

2.5.5 Ambivalenzen (Ambivalence)¹⁴⁸

Wie schafft man es möglichst viele Rezipienten zufrieden zu stellen, obwohl diese zum Teil komplett andere Ansichten zu ein und demselben Thema haben? Die einfachste Möglichkeit ist, verschiedene Ansichten zu vertreten. Dies mag auf den ersten Blick sehr paradox erscheinen, ist aber eine im Film durchaus gebräuchliche Lösung. So wird in vielen Kriegsfilmen zwar das durch den Krieg entstandene Leid, aber auch die Notwendigkeit des Krieges angesprochen. Auch bei Filmen, die kulturelle, soziale oder geschlechtsspezifische Inhalte tragen sind es Ambivalenzen welche solche Werke massentauglich machen. *G. I. JANE* (USA 1997, Regie: Ridley Scott) soll hier als exemplarisch gelten. Der Film vermittelt nicht nur das Bild einer starken Frau, sondern widerruft es auch gleichzeitig wieder, wenn Jordan (Demi Moore) nicht einmal von der Senatorin, die sie beauftragt hat, als Soldatin ernst genommen wird. Auch der Zwiespalt in dem sich Jordan befindet, als sie zwischen einer Karriere als Soldatin und ihren „fraulichen Pflichten“ zu wählen hat, kann als solche Ambivalenz gesehen werden. So versucht der Film sowohl aufgeklärte, feministische, als auch konservative, patriarchalisch eingestellte Zuschauer zufrieden zu stellen.

Es gibt also verschiedenste Methoden um politische Inhalte in Filme einzubetten. Dem aufmerksamen Leser dürfte dabei nicht entgangen sein, dass die offensichtlichste aller Methoden hier nicht beschrieben wurde, nämlich schlicht und einfach einen politischen

¹⁴⁷ vgl. O’Neil, Dennis: Epilogue. In: Ders.: *Batman. Knightfall. A Novel*. New York: Bantam Books, 1994. S. 344.

¹⁴⁸ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 9 f.

Film zu machen, einen Film der ein aktuelles politisches Ereignis zum Inhalt hat und dieses auch ohne Umschweife auf den Punkt bringt. Der Grund für das Fehlen dieser Methode ist einfach. Es gibt keine oder zumindest kaum Filme die so arbeiten, denn explizit politische Filme sind „box office poison“!¹⁴⁹ Selbst in vermeintlichen Dokumentarfilmen wie *AN INCONVENIENT TRUTH* (USA 2006, Regie: Davis Guggenheim) oder *FAHRENHEIT 9/11* (USA 2004, Regie: Michael Moore), kommen die oben beschriebenen Methoden, in ein- oder mehrfacher Ausführung, zur Anwendung. Mehrfache Ausführung ist hierbei ein Schlüsselbegriff, da vor allem durch die Kombination verschiedener Methoden eine möglichst starke Wirkung erzielt werden kann.

2.6 Trägerelemente

In den vorhergehenden Kapiteln wurde versucht Film immer als großes Ganzes zu betrachten. Hier soll allerdings ein Blick auf die filmischen Einzelteile geworfen werden, um herauszufinden welche Einzelelemente eines Filmes zu Trägern politischer Aussagen werden können und auf welche Art und Weise dies realisierbar ist. Auch hier bilden die Überlegungen von Phillip L. Gianos den Grundstock für die erarbeiteten Argumente, doch auch hier wird auf eine Kombination verschiedenster Forschungen nicht verzichtet. Bei politischen Trägerelementen handelt es sich schlicht gesagt um die Einzelteile eines Filmes. Die genaue Betrachtung von einzelnen Details, ist hilfreich um zu verstehen wie diese, miteinander kombiniert, funktionieren können. Aus dieser detaillierten Betrachtungsweise ergeben sich laut Gianos dreizehn wichtige Trägerelemente für politische Inhalte: Titel, Dialog, Namen, Figuren, Requisiten und Kostüme, Ton, Musik, Beleuchtung, Farbe, Kamerabewegungen, Bildkomposition, Kamerapositionierung, Montage.¹⁵⁰ Hinzugefügt wurde ein weiterer Punkt, der im Zusammenhang mit der Politisierung von Filmen als wichtig erscheint, nämlich jener des Handlungsortes.

¹⁴⁹ Giglio: *Here's looking at you*. S. 21.

¹⁵⁰ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 26 – 39.

2.6.1 Titel

Als kleiner Bestandteil eines Filmes kommt dem Titel eine große Bedeutung zu. Der Titel ist es, der noch vor der Geschichte in die Köpfe zukünftiger Rezipienten eindringen kann und sie so bewegt, ins Kino zu gehen. Die Gestaltung eines starken Titels ist dabei denkbar schwer, hat er doch verschiedenste Aufgaben zu erfüllen. Er sollte kurz aber prägnant sein, Aussage haben aber nicht zuviel verraten und vertraut aber spannend klingen. Vor allem aber muss er für möglichst viele verschiedene Individuen ansprechend wirken ohne dabei abzuschrecken. Ist ein Titel wirklich gut gelungen, erfüllt er diese Anforderungen nicht nur, sondern wirkt nebenbei auch noch suggestiv.¹⁵¹ Diese Suggestivkraft ist es, die den Titel zu einem wichtigen Trägerelement politischer Inhalte macht. Dass Michael Moore seinen Film *BOWLING FOR COLUMBINE* (USA/CAN/GER 2002) taufte und nicht *WEAPONS LEAD TO KILLING SPREES*¹⁵² hat einen ganz einfachen Grund. Das Wort Bowling wird als US-amerikanische Volkssportart stellvertretend für den „American Way of Life“ eingesetzt, der natürlich auch den Waffenbesitz beinhaltet. Columbine wiederum wird als allseits bekanntes Synonym für einen Amoklauf gebraucht. So suggeriert der Titel, dass das momentan bestehende amerikanische Gesellschaftssystem zu solchen Bluttaten führt. Da er dies jedoch indirekt tut, schreckt er nicht schon auf den ersten Blick alle Waffenbefürworter ab. Als anderes Beispiel soll hier *A HISTORY OF VIOLENCE* (USA/GER 2005, Regie: David Cronenberg) als Vertreter des fiktionalen Films genannt werden. In dem Titel schwingt nicht nur der Inhalt des Filmes mit - dieser dreht sich wie seine gleichnamige Comicvorlage überwiegend um Gewalttaten - sondern ebenfalls der Verweis auf die Geschichte der USA, die bekanntlich durch eine Reihe gewalttätiger Auseinandersetzungen geprägt ist.

2.6.2 Dialoge

Dialoge gehören zu den Hauptträgern politischer Botschaften im Film. Sie können direkt politische Aussagen übermitteln, oder indirekt zum Beispiel über Diskussionen auf solche verweisen. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass Dialoge eins zu eins beinhalten, was

¹⁵¹ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 26.

¹⁵² fiktional vom Autor erfundener Titel, der den Inhalt von Michael Moores Film wiedergeben soll. Zu Deutsch: Waffen führen zu Amokläufen.

sie aussagen wollen. Sie müssen immer in einem Kontext gesehen werden, denn ebenso wichtig ist, wer etwas sagt, wie er es sagt und wie er dabei aufgenommen wird. Viele visuelle Einflüsse wirken neben den Dialogen und beeinflussen somit, wie der Zuschauer das Gesprochene wahrnimmt. So ist es möglich durch Mimik und Gestik die Aussage, der zu hörenden Dialoge, maßgeblich zu beeinflussen. Es soll hier weitgehend auf Beispiele verzichtet werden, da solche ohne umfassende Beschreibung beziehungsweise Analyse einer Dialogszene wenig Sinn machen würden. Ein schönes Zitat aus PUNISHER: WAR ZONE (USA 2008, Regie: Lexi Alexander) soll dem Leser jedoch nicht vorenthalten werden. Wenn der Bösewicht Jigsaw (Dominic West) sagt: „[...] I am a Patriot just like you. I shit red white and blue.“¹⁵³ verhöhnt er damit nicht nur den ihm gegenüberstehenden Polizisten, sondern mehr oder weniger die ganze amerikanische Bevölkerung. Dies kann dann verschiedene Reaktionen beim Publikum hervorrufen. Die Figur wird zumindest für die meisten US-Amerikanern als sehr unsympathisch, antiamerikanisch und der gesamten Bevölkerung feindlich gesinnt positioniert. Für anders denkende Zuseher hingegen kann die Aussage durch ihre Kritik am amerikanischen Patriotismus sympathisch wirken.

2.6.3 Namen

Egal ob es sich um Namen von Personen, Dingen oder Orten handelt, sie übermitteln oftmals wichtige Botschaften. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten Namen sinnvoll einzusetzen. So können sie beispielsweise die Zugehörigkeit zu sozialen oder ethnischen Gruppen anzeigen, oder auf die Charaktereigenschaften der Figur hinweisen. Durch die Namensgebung kann es aber auch zu einer Politisierung von Personen, Orten oder Dingen kommen. Es dürfte klar sein, dass Namen nicht nur in Filmen große Bedeutung zukommt, sondern in allen medialen Formen. Vor allem aber für den Comic scheinen Namen und Bezeichnungen ein sehr wichtiges Hilfsmittel zu sein um Personen und anderes zu situieren. Neben gängigen Figurenbeschreibungen wie *Superman*, *Batman*, *Spiderman*, mischen sich auch immer wieder Verweise auf Absichten der Handelnden hinzu. So ist es klar, dass *Victor von Doom* in *Fantastic Four* entscheidend für das Schicksal der Menschheit und sein eigenes ist. Auch das Heimatland von Dr. Doom positioniert sich durch den Namen Latveria eindeutig in ein östlich, kommunistisches Umfeld. Der

¹⁵³ Filmmin. 01:03:50 (-01:03:57)

Umstand, dass Latveria dann auch noch absolutistisch von Dr. Doom regiert wird, lässt den Verweis auf Josef Stalin zu. Wenn man die Entstehungszeit des Comics bedenkt (1960er Jahre)¹⁵⁴ kann *Victor von Doom* als direkter Verweis auf den Kommunismus gesehen werden, der mitten im kalten Krieg, das Schicksal der Menschheit bestimmt. Knapp fünfzig Jahre später funktioniert der Verweis insofern immer noch, als dass die Figur des *Dr. Doom*, es vermag Assoziationen zu realen Personen wie Saddam Hussein oder Mahmud Ahmadinedschad zu wecken und durch seinen Namen ihren Einfluss auf das Weltgeschehen zum Ausdruck bringt.

2.6.4 Figuren

Die Namensgebung allein kann zwar schon politische Inhalte vermitteln, aber meistens geschieht dies erst in Verbindung mit einer klaren Positionierung der betreffenden Figuren. Wie weiter oben schon erläutert wurde, kann Personalisierung helfen, politische Stoffe zu verarbeiten. Da eine Solche, häufig von den Charakteren getragen wird, werden diese auch zu wichtigen Trägern von Politik. Stereotypen wie jene des typischen Politikers: „[...] often a politician is portrayed as male, white, at least middleaged, overweight, self-important, surrounded both by sycophants and those who really control him, not terribly bright, not terribly well informed, and with a cigar.“¹⁵⁵ Oder des Terroristen als Araber mit Turban, Bart und Kaftan sind ein sehr beliebtes Mittel um die politische Orientierung einer Figur darzustellen. Wird mit solch gängigen Bildern gebrochen, verändert sich auch die Wahrnehmung des Publikums. Zu bedenken ist hier beispielsweise die Figur des *Ra's al Ghul* aus *BATMAN BEGINS* (USA/UK 2005, Regie: Christopher Nolan). Am Beginn des Films wird *Ra's al Ghul* (Ken Watanabe) seinem Namen "standesgemäß" als dunkelhäutiger Asiat dargestellt. Wenn jedoch im letzten Teil des Films Liam Neeson diese Rolle übernimmt und sich der Terrorist als Weißer mit britischem Touch darstellt, erzielt dies eine ungleich starke politische Wirkung auf den Rezipienten. Dieser Effekt wird vor allem durch bestehende Vorurteile des Publikums erzielt. Solche Voreingenommenheiten und Fantasien ermöglichen es, laut Gianos, eigentlich komplett

¹⁵⁴ vgl. Bahnert, Patrick: Eine amerikanische Revolution: Die Fantastischen Vier. In: *Frankfurter Allgemeine*.
<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EF9812C03FB1545B19649204AF878004D~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 11. 03. 2010.

¹⁵⁵ Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 29.

unmotivierten Figuren, politische Bedeutung zukommen zu lassen.¹⁵⁶ So könnten aus Vampiren durch die Vorstellungskraft des Publikums plötzlich Minderheiten werden, die versuchen den Staat zu infiltrieren.¹⁵⁷ In explizit politischen Filmen wiederum, könne einzelnen Figuren eine politische Identifikation bewusst vorenthalten werden. Damit sei es verschiedenen Gruppierungen von Rezipienten möglich die Figur in das jeweils gewünschte politische Umfeld zu rücken.¹⁵⁸ So wird in *SIN CITY* (USA 2005, Regie: Frank Miller u. Robert Rodriguez) bei der Darstellung des teuflischen *Senator Roark* (Powers Boothe) gezielt auf die Nennung seiner politischen Ausrichtung und seiner ursprünglichen Herkunft verzichtet.¹⁵⁹ Er kann also von den jeweiligen Interessensgruppen als Demokrat oder Republikaner, als Konservativer oder Liberaler angesehen werden.

2.6.5 Ausstattung

Zur Ausstattung eines Filmes gehören neben Kostümen, Requisiten und Möbel auch andere Elemente wie zum Beispiel Fahrzeuge oder Häuser. All diese Dinge können zu Trägern politischer Inhalte werden. Dabei können sie entweder schon an sich politisch sein, oder aber ihre politische Bedeutung durch die Interaktion mit Figuren und Themen des Filmes erhalten. Beispiele für an sich politische Dinge sind all die amerikanischen Flaggen, die man in beinahe jedem Hollywoodfilm zu sehen bekommt, aber auch symbolische Gebäude wie das Weiße Haus, das Kapitol oder das World Trade Center sind direkte Vermittler von Politik. Hinzu kommen nationalsozialistische Symbole wie Hakenkreuze oder Uniformen, die in vielen Comicverfilmungen zu sehen sind.¹⁶⁰

¹⁵⁶ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 29.

¹⁵⁷ Angespielt wird hier auf die Blade Trilogie. Die Theorie Vampire als Minderheiten zu sehen soll jedoch nicht als Behauptung sondern als Möglichkeit gelten.

¹⁵⁸ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 29 f.

¹⁵⁹ Ein interessantes Detail ist, dass der Ursprung der Roark Familie im Comic sehr wohl bekannt ist. Es sind Iren, die mit einer Horde von Prostituierten während des Goldrausches nach Basin City gekommen sind. Dies rückt die ganze Familie wiederum in ein anderes politisches Licht. Vgl. N.N.: Roark Family. In: *Wikipedia*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Roark_family Zugriff: 12. 03. 2010.

¹⁶⁰ vgl. dazu: *THE SPIRIT*, *SIN CITY*, *HELLBOY*, etc.

2.6.6 Ton

Dem Ton eines Filmes ist nicht wirklich die Kompetenz zuzusprechen werden, politische Inhalte zu tragen. Was Ton allerdings bewirken kann, ist Ereignisse und Figuren so zu untermalen, dass sich ihre Wahrnehmung für den Rezipienten verändert. So kann zum Beispiel eine politische Figur durch das An- oder Abschwellen von Umgebungsgeräuschen, oder durch die Kombination verschiedener „unnatürlicher“ Töne, eine jeweils andere Leseart erhalten. Ein anderes Mittel ist es, gewisse Dialogteile durch den Ton zu überlagern, so dass ihre Aussage vom Zuschauer nicht gehört, sondern nur geahnt werden kann.

2.6.7 Musik

Dass Musik zu den ästhetisch wichtigsten Bestandteilen eines Filmes zählt, bedarf keiner weiteren Erklärung. Dabei ist sie besonders für die Vermittlung von politischen Inhalten von größter Wichtigkeit, denn „sie kann an den bewusst kontrollierenden Instanzen beim Zuschauer vorbeigehen, sie kann kommentieren, sentimentalisieren und dramatisieren ohne entdeckt zu werden und sie kann unbemerkt demagogisch wirkende Assoziationen heraufbeschwören.“¹⁶¹ Neben der Eigenschaft, Bilder zu verstärken, hat Musik auch die Möglichkeit das Gezeigte zu kommentieren. Dies kann durch die Interaktion komponierter Filmmusik mit der Szene, aber auch durch Textstellen bereits bestehender Musikstücke geschehen. Dabei haben auch nicht eigens für den Film hergestellte Lieder, richtig positioniert, die Möglichkeit durch ihren Text, explizit Politik zu verbreiten. Wie es Musik schafft, eine Szene zu kommentieren und durch eigene politische Aussagen den Effekt noch zu verstärken, zeigt eine Szene aus *FORREST GUMP* auf beeindruckende Weise. Während Forrest mit dem Helikopter in Vietnam eingeflogen wird, hört das Publikum den Song *Fortunate Son* von *Creedence Clearwater Revival*.¹⁶² Dieser ist durch seinen Text als Kritik am Krieg, am Kapitalismus und am Patriotismus zu sehen. So wird die Szene in ihrer Aussage unterstützt und es werden zusätzlich eigene politische Statements verbreitet.

¹⁶¹ Isaksson u. Fuhrhammar: *Politik und Film*. S. 289.

¹⁶² vgl. *FORREST GUMP* und N.N.: Creedence Clearwater Revival. *Fortunate Son*. In: *Lyricfreaks*. http://www.lyricsfreak.com/c/creedence+clearwater+revival/fortunate+son_20034362.html. Zugriff: 13. 03. 2010.

2.6.8 Beleuchtung

Da es sich bei Filmen um „fotografische“ Medien handelt, ist die Bedeutung von Licht nicht zu unterschätzen. Vor allem die Komposition von Licht und Schatten vermag es Figuren für den Zuseher als positiv oder negativ darzustellen und somit auch politische Ausrichtungen zu kommentieren. Dabei sind es nicht nur Figuren sondern auch Gegenstände und sogar ganze Städte die durch eine spezifische Beleuchtung, Bewertungen erfahren. Exemplarisch hierfür ist die sehr düstere Darstellung von Gotham City in beiden BATMAN-Verfilmungen Tim Burtons (USA/UK 1989 u. 1992). In Verbindung mit der Architektur der Stadt könnte diese Verdunkelung als Kritik an der Urbanisierung gesehen werden.¹⁶³



Abb. 6: Die Dunkelheit eines Industrieviertels in BATMAN



Abb. 7: Einsamer Lichtstrahl im dunklen Gotham in BATMAN RETURNS

2.6.9 Farbe

Farben werden von allen optischen Medien genutzt um verschiedenste Eigenschaften oder Gefühlszustände auszudrücken. Durch die Farbgebung können so Charaktereigenschaften einer Figur dargestellt, Bedeutungen eines Gegenstandes vermittelt oder Stimmungen erzeugt werden. Vor allem Farben deren Bedeutung den meisten Zusehern bekannt ist, können so effektiv genutzt werden. In politischer Hinsicht wird der Zuschauer zum Beispiel die Farbe Rot immer mit dem Sozialismus oder Kommunismus in Verbindung bringen, ebenso wie die Farbe Braun den Nationalsozialismus repräsentiert. Große Bedeutung wird vor allem den Kostümen von Comichelden zugemessen und damit auch jenen ihrer filmischen Pendants. Neben der viel rezierten Farbgebung der Kostüme von

¹⁶³ vgl. bspw. Reinhart, Mark S.: *The Batman Filmography. Live-Action Features, 1943-1997*. Jefferson (u.a.): Mc Farland & Company, 2005. S. 165.

Superman und Spiderman ist es vor allem die „natürliche“ Körperfarbe des Hulk (Grün) die als politisch sehr relevant erscheint. Während die Farbgebung seiner „Comickollegen“ für altbewährte Tugenden wie Reinheit (Weiß), Heldenmut (Rot) und Gerechtigkeit (Blau)¹⁶⁴ eintritt und somit zwangsweise mit den USA in Verbindung gebracht werden muss,¹⁶⁵ verspricht Hulks grüne Farbe etwas Neues. Sie steht für Veränderung, für Hoffnung, aber auch für Leben, Natürlichkeit und Frische.¹⁶⁶ Alles Dinge, die Bruce Banner in seinem eigenem Leben nicht spürt, die aber durch sein Alterego ,den Hulk, ausgelebt werden können.



Abb. 8: Superman – Sinnbild
(amerikanischer) Tugenden



Abb. 9: Der Hulk – Ausdruck
neuen Lebens

2.6.10 Kamerabewegung

Kamerabewegungen können nicht als direkter Übermittler politischer Botschaften gesehen werden. Und doch ist ihre Relevanz für die Verbreitung solcher Mitteilungen nicht zu unterschätzen. Denn Kamerabewegungen haben einen starken Einfluss darauf, wie das Publikum den Film wahrnimmt.

„[...] participation is due to several factors, specifically camera movement and changes of shot. Since everything happens as though we were moving in the represented space, we accord to it an identifiable „reality“ and we „include ourselves“ in it.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ vgl. N.N.: Symbols. Explanation. In: *Great Seal*. <http://www.greatseal.com/symbols/explanation.html> Zugriff: 13. 03. 2010. bzw. Gögele, Vera: *God bless America. Patriotismus im Hollywood-Film*. Dipl. Universität Wien. Fakultät für Sozial- u. Humanwissenschaften, 2001. S. 28.

¹⁶⁵ vgl. „Stars and Stripes“ und „The Star-Spangled Banner“

¹⁶⁶ vgl. N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Grün. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-gruen.htm Zugriff: 13. 03. 2010.

¹⁶⁷ Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. 2. Auflage. Bloomington (u.a.): Indiana Univ. Press, 2000. (erstmals 1997). S. 80.

Diese Partizipation ist entscheidend dafür, als wie „real“ beziehungsweise bedeutend ein Film wahrgenommen wird. So ist es nicht verwunderlich, dass viele Filme die politische Inhalte tragen, versuchen durch eine gezielte Kameraführung Realität zu vermitteln. Ein beliebtes Mittel hierfür ist es, die Kamera sehr unruhig zu halten und somit einen dokumentarischen Charakter zu erreichen. Manifestiert wurde diese Methode durch DOGMA 95¹⁶⁸ und erlangte nicht zuletzt durch Filme wie THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999, Regie: Daniel Myrick u. Eduardo Sánchez) internationale Aufmerksamkeit. Mittlerweile wird die „Wackelkamera“ auch in vielen Mainstream Filmen eingesetzt um (politische) Realität zu vermitteln, so auch in der kriegerischen Eingangssequenz von IRON MAN (USA 2008, Regie: Jon Favreau). Es werden Bilder eines afghanischen Angriffes auf einen amerikanischen Konvoi gezeigt, die auf Grund der unruhigen Kameraführung jenen von realen Nachrichtensendungen ähneln und somit sofort politische Relevanz erhalten.¹⁶⁹

2.6.11 Bildkomposition

Das Arrangieren der gefilmten Details (Figuren, Requisiten, etc.) ist natürlich auch, oder gerade für die politische Darstellung von größter Wichtigkeit. Durch eine gut organisierte Mise-en-scène¹⁷⁰ können schon durch ein Einzelbild unglaublich viele Aussagen getätigt werden. Fragen die dabei eine Rolle spielen könnten, sind: Wo befinden sich die Protagonisten oder Antagonisten? Wie werden ideologische oder propagandistische Symbole angeordnet? Was oder wer ist im Hintergrund oder im Fordergrund zu sehen? Et cetera; Dabei ist jedoch auch zu bedenken, was alles in bestimmten Szenen oder Einzelbildern zu sehen ist. Denn was nicht gezeigt wird kann genauso wichtig sein wie das Gezeigte!¹⁷¹

¹⁶⁸ vgl. bspw. Hallberg, Jana u. Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

¹⁶⁹ Filmmin. 00:02:30 (-00:03:50)

¹⁷⁰ vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. München: Fink, 2008. (erstmalig 2002). S. 125.

¹⁷¹ vgl. Combs, James: Political Communication and the Movies. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 236 -238, hier S. 237.

2.6.12 Kamerapositionierung

Neben der Kamerabewegung ist die Kameraeinstellung das wichtigste visuelle Mittel um durch den Film vermittelte Eindrücke für den Zuschauer zu intensivieren. Einstellungen haben die Möglichkeit die Identifikation mit einzelnen Figuren und die emotionale Bindung des Publikums an den Film zu verstärken. So können sie maßgeblich dazu beitragen, Rezipienten in die gewünschte Richtung zu beeinflussen und sind somit großartig dazu geeignet politische Statements eines Filmes zu unterstreichen. „Ein besonderer Fall ist [dabei] die „subjektive Kamera“ die uns die Sicht eines Protagonisten aufzwingt und damit unsere Parteilichkeit stimuliert.“¹⁷² Als Prototyp und Extremfall für einen Film der mit dieser Einstellung arbeitet gilt *LADY IN THE LAKE* (USA 1947, Regie: Robert Montgomery) dessen gesamte Handlung aus subjektiver Sicht des Protagonisten gezeigt wird.¹⁷³ In modernen Hollywoodfilmen kommt die „subjektive Kamera“ oft zum Einsatz, wenn eine Figur Grausamkeiten durch ihr Gegenüber erfährt. So auch in *V FOR VENDETTA*, als Evey (Natalie Portman) von vermeintlichen Agenten der „Northfire-Partei“ gefangen genommen und verhört wird. Das ständige Wechseln in diese subjektive Einstellung führt nicht nur zu einer Erhöhung der Identifikation mit der weiblichen Protagonistin, sondern auch zu einer Verstärkung der Abneigung gegen das dargestellte Regime.¹⁷⁴ Die beiden unten angefügten Bilder entstammen ebenfalls *V FOR VENDETTA* und zeigen zwei weitere Schlüsselszenen in denen mit subjektiver Kamera gearbeitet wurde. Der erzielte Effekt ähnelt den oben beschriebenen, dem Publikum wird auf „realistische“ Weise die Grausamkeit des Regimes vor Augen geführt.

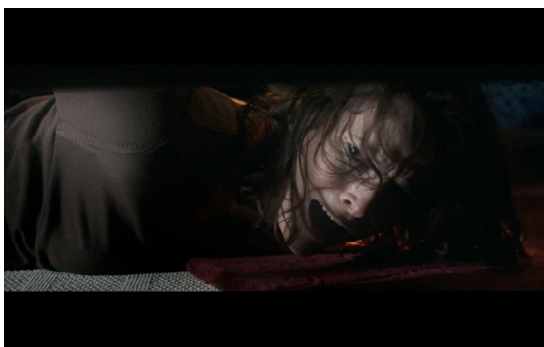


Abb. 10: Eveys Mutter wird verschleppt



Abb. 11: viele Jahre später – Eveys Freund wird verschleppt

¹⁷² Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 123.

¹⁷³ vgl. Ebd.

¹⁷⁴ Filmmin. 01:00:15 (-01:17:53) Die hier angegebene Dauer erklärt sich durch Rückblenden, welche die Sequenz mehrmals unterbrechen.

2.6.13 Montage

Montage soll hier als Überbegriff des Auswählens und Zusammenfügens (eigentlich Schnitt) derjenigen Einstellungen gelten die im endgültigen Film zu sehen sind. Die Wichtigkeit der Montage für die Politisierung von Filmen scheint klar, denn auch hier gilt: Was nicht gezeigt wird kann genauso wichtig sein wie das Gezeigte!¹⁷⁵ Aber nicht nur das Weglassen oder Hinzufügen bestimmter Einstellungen oder Szenen, sondern auch das Austauschen solcher, kann den Film wesentlich beeinflussen. Am Besten erklärt diesen Umstand ein Beispiel von Alfred Hitchcock, der im Interview mit Richard Schickel meinte:

„If you [film] the man looking, you do his closeup – say it’s Mr. Stewart. He looks. And now you cut to what he sees. And you show a woman holding a baby in her arms. Then you cut back to him and he smiles. Now take away the middle piece of film, have his closeup and, instead of cutting to a woman with a baby, cut to a girl in a very risqué bikini. Now you see the same smile, but you’ve changed him from the benevolent gentleman to a dirty old man only by changing one piece of film.“¹⁷⁶

Es können sich also durch minimale Veränderungen während der Montage, extreme Unterschiede in der Wirkung auf den Rezipienten ergeben. Was hier von Hitchcock angesprochen wird, ist natürlich keine Erfindung von ihm. Die logische Verknüpfung von Bildern durch den Rezipienten ist als Kuleshov-Effekt schon seit Anfang der 1920er Jahre bekannt. So kann eine gezielte Auswahl der Schnittfolge helfen, politische Aspekte noch besser in den Fordergrund zu rücken. Exemplarisch für diese Behauptung kann jene Sequenz von HELLBOY (USA 2004, Regie: Guillermo del Toro) stehen, die das Publikum zum Titel des Filmes führt.¹⁷⁷ Es werden Bilder von okkulten Zeichen, von Filmausschnitten und von Zeitungsberichten gezeigt, während der Zuschauer durch ein altertümliches Labyrinth geführt wird. Die Schnittfrequenz steigert sich so lange, bis der

¹⁷⁵ vgl. Kapitel: *Bildkomposition* in dieser Arbeit u. Combs: *Political Communication and the Movies*. S. 237.

¹⁷⁶ Alfred Hitchcock über die Macht der Montage. In: Schickel, Richard: *The Men who made the Movies. Interviews with Frank Capra, George Cukor, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Vincente Minelli, King Vidor, Raoul Walsh, and William A. Wellman*. 2. Auflage. Chicago: Ivan R. Dee, 2001. (erstmalig 1975). S. 286.

¹⁷⁷ Diese Stelle des Films kann als typische „Eingangssequenz“ gesehen werden, da sie sich aber erst ab Minute 13 abspielt, wird auf diesen Terminus gezielt verzichtet.

Titel im Bildkader erscheint. Da alle gezeigten Bilder abwechselungsweise von Hellboy und staatlichen Organisationen (Regierung, FBI, etc.) handeln, vermittelt diese Sequenz sofort einen Zusammenhang zwischen dem Wesen aus der Hölle und politischen Institutionen.¹⁷⁸



Abb. 12: Ein Teil der Eingangssequenz
Ob Hellboy wohl etwas mit der Regierung zu tun hat?

2.6.14 Handlungsort(e)

Der Ort oder besser die Orte der Handlung gehören zu jenen Aspekten die in den Überlegungen Professor Gianos keine Rolle gespielt haben. Ein Grund dafür könnte die Tatsache sein, dass zumindest reale Orte nicht von Außen beeinflusst werden können. Die Beeinflussung durch die Filmemacher spielt sich jedoch schon im Vorfeld, durch die Auswahl des Handlungsortes ab. Die Entscheidung wo ein Film spielt, erscheint politisch insofern sehr relevant, als dass vielen Orten eine starke symbolische Wirkung inne wohnt. So ist beispielsweise Washington D.C. als Hauptstadt und Regierungssitz der USA eher mit Vaterlandstreue und Patriotismus in Verbindung zu bringen, während der Handlungsort New York, durch seinen Ruf als Migrations- und Theaterstadt (vor allem während der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts) oftmals Multikulturalität und künstlerische, beziehungsweise soziale Freiheit suggeriert.¹⁷⁹ Viele Comicverfilmungen spielen in New York oder in ähnlichen Städten die diesem „Prototypen“ nachempfunden sind (vgl. SPIDER-MAN, BATMAN, SUPERMAN, etc.)¹⁸⁰.

¹⁷⁸ vgl. Hellboy 0:13:05 – 0:14:07

¹⁷⁹ vgl. Neve, Brian: *Film and Politics in America. A social Tradition*. London/NY: Routledge, 1992. S. 5 f.

¹⁸⁰ vgl. auch: Banhold, Lars: *Batman. Konstruktion eines Helden*. 2. erweiterte Auflage. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2008. (erstmalig 2008). S. 24.

2.7 Äußerliche Einflussfaktoren

Wie weiter oben schon angesprochen gibt es eine Vielzahl von Faktoren, die nicht im oder durch den Film, sehr wohl aber auf die Wahrnehmung dieses wirken. Solche Einflüsse sind für die Generierung politischer Bedeutung von größter Wichtigkeit und müssen daher bei einer Untersuchung der Politisierung von Filmen unbedingt beachtet werden. Eine Sonderstellung nehmen dabei die Rezipienten ein, deren Einfluss auf die politische Bedeutung von Filmen auf ihrer subjektiven Wahrnehmung beruht und sich deshalb einer wissenschaftlichen Analyse beinahe vollständig entzieht. Um jedoch die Wichtigkeit ihrer Funktion als äußerlicher Einflussfaktor zu unterstreichen soll ihnen ein eigener, kurzer Abschnitt dieser Arbeit gewidmet werden.

2.7.1 Rezipienten

Es wurde in den vorangegangenen Kapiteln immer wieder darauf hingewiesen, dass die politische Bedeutung von Filmen stark veränderbar ist. Denn ein Text hat

„[...] gleich ob sprachlich, visuell oder multimedial verfaßt, immer nur *Bedeutungspotentiale*. Die Zeichen werden erst im Rezeptionsakt vervollständigt, indem Rezipienten mit ihrer Erfahrung und ihrer semiotischen Kompetenz den Text inter-pretieren. Das bedeutet gleichzeitig, daß im Hinblick auf unterschiedliche Rezipienten oder Rezipientengruppen jeder Text mit einer Mehrzahl von möglichen Lesarten verbunden ist und niemals auf eine Eindeutigkeit reduziert werden kann.“¹⁸¹

Dieses autonome Vervollständigen transportierter Nachrichten ist es was den beachtlichen Einfluss des Empfängers auf die politische Bedeutung von Filmen ausmacht, aber auch die größte Schwierigkeit bei der Analyse dieses Einflusses darstellt. Wahrnehmungen des Publikums hängen natürlich von verschiedensten Variablen wie zum Beispiel: Bildung, Geschlecht oder ethnischer Zugehörigkeit ab. Die durch solche Gruppierungen beeinflusste Leseart wird als potentielle Rezeption bezeichnet und ist als solche, mit Hilfe verschiedenster Bewertungsfaktoren, durchaus analysierbar.¹⁸² Die als reale Rezeption bezeichnete Interpretation von Nachrichten durch Einzelindividuen hingegen ist aus

¹⁸¹ Dörner: *Das politische Imaginäre*. S. 201.

¹⁸² vgl. Ebd.

wissenschaftlicher Sicht kaum zu rekonstruieren.¹⁸³ Es soll hier nicht weiter auf die Analyse von Rezeptionsverhalten eingegangen werden. Wichtig war nur nochmals mit aller Deutlichkeit auf die Wichtigkeit der Rezipienten als äußerliche Einflussfaktoren hinzuweisen.

2.7.2 Am Film Beteiligte

An jedem Film sind hunderte, manchmal sogar tausende Personen beteiligt. Sie alle üben einen mehr oder weniger großen Einfluss auf den Film und somit auch auf seine politische Bedeutung aus. In diesem kurzen Kapitel soll es darum gehen aufzuzeigen, dass bestimmte Gruppen solcher Beteiligten einen starken Anteil an der Politisierung von Filmen haben können. Zu diesen zählen neben Produzenten, Autoren und Regisseuren, vor allem die Schauspieler als real existierende Persönlichkeiten.

Klarerweise wird den Autoren und vor allem den Regisseuren die größte Macht in Bezug auf die Politisierung von Filmen zugesprochen. Dies erscheint logisch, wenn man bedenkt, dass Autoren sich im Wesentlichen für den Inhalt des Filmes verantwortlich zeigen, während Regisseure entscheiden wie dieser Inhalt präsentiert werden soll. Neben ihrer direkten Einwirkung auf den Film sind beide Berufsgruppen jedoch auch durch ihrer Positionierung innerhalb der Filmindustrie als politische Einflussfaktoren zu betrachten.¹⁸⁴ Dabei sollte jedoch keinesfalls darauf vergessen werden, dass Regisseure und Autoren keinesfalls als alleinige Gestalter des Filmes gesehen werden können und deren Einfluss auf die Politisierung von Filmen demnach nicht überschätzt werden darf.

Denn: „[...] ,the control of the public’s attention has fallen increasingly into the hands of groups who are much more interested in selling products than in communicating ideas and political programs.“¹⁸⁵ Es sind also in diesem Fall die Produzenten beziehungsweise Produktionsfirmen und Geldgeber, die versuchen durch Kino Geld zu machen und deshalb auch einen starken Einfluss auf den politischen Inhalt von Filmen haben.

¹⁸³ vgl. Dörner: *Das politische Imaginäre*. S. 202.

¹⁸⁴ vgl. Maland: *Politics and Auteurs*. S. 242.

¹⁸⁵ Cawelti: *Who’s Running that Shwo?* S. 42.

Noch drastischer drückt es Jacques Rancière aus, wenn er in seinem Buch *film fables* schreibt:

„And the artist who rules over the passive machine [die Kamera] with a sovereign hand is, more than any other artist, doomed to transform his mastery into servitude, to put his art at the service of companies whose business is to control and cash in on the collective imaginary“¹⁸⁶

All die Personen die an einem Film beteiligt sind, stehen demnach unter der Schirmherrschaft der Produktionsfirmen und arbeiten nur für ein Ziel – möglichst viel Geld zu verdienen. Auch wenn dieser Umstand nicht ganz so drastisch gesehen werden muss, wird jedoch sehr deutlich welche Macht vor allem höhere Instanzen bei der Produktion von Filmen besitzen und wie sie diese in Bezug auf gewünschte oder nicht gewünschte Bedeutungsebenen eines Filmes einsetzen können. So sei es den meisten Regisseuren nicht einmal mehr möglich mit den von ihnen gewünschten Schauspielern zu arbeiten, diese würden ihnen vielmehr von den Produktionsfirmen aufgezwungen werden.¹⁸⁷ Dass die Besetzung von Rollen, neben oder sogar vor einer künstlerischen oftmals eine Geldfrage ist, bleibt unbestritten. Die Auswahl der Schauspieler kann jedoch oftmals auch von politischer Relevanz sein. Als Extrembeispiel wäre hier jeder neue Film mit Arnold Schwarzenegger zu sehen, dessen Funktion als republikanischer Politiker und Gouverneur massive Auswirkungen auf jegliche Art von Rollen hätte. So dürfte der Terminator sogar rückwirkend zum Gouvernator geworden sein.

2.7.3 Feld

Das Feld in dem sich der Film befindet soll hier als letzter äußerer Einflussfaktor vorgestellt werden. Feld ist hier im Sinne von Pierre Bourdieu: “[...] als ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen zu definieren.“¹⁸⁸ Das heißt eigentlich muss von vielen verschiedenen Feldern gesprochen werden in denen sich der jeweilige Film befindet und die dementsprechenden Einfluss auf ihn ausüben. Andreas Dörner schlägt mindesten fünf relevante Einzelfelder vor, die im Hinblick auf die

¹⁸⁶ Rancière *Prologue: A Thwarted Fable*. S. 10.

¹⁸⁷ vgl. Ebd.

¹⁸⁸ Bourdieu u. Wacquant: *Die Logik der Felder*. S. 127.

Politisierung von Filmen zu beachten sind.¹⁸⁹ Zum intertextuellen Feld gehören alle Filme die parallel oder schon im Vorfeld erschienen sind und so die Wahrnehmung der Rezipienten beeinflussen, denkbar wäre jedoch auch eine Einbeziehung anderer mit dem Inhalt des Filmes verwandter Texte. Weiters muss das Produktionsumfeld und das Feld der Distribution und Vermarktung von Filmen untersucht werden. Wie werden sie positioniert? Wo wird für sie geworben? Auch ihr Bezug auf andere Medien, zum Beispiel durch öffentliche Kritiken oder Stellungnahmen kann als politisch relevantes Feld gesehen werden. Abschließend bestimmt Dörner auch die Position der Produzenten im öffentlichen Diskurs als wichtiges politisches Feld, hierbei wäre natürlich auch die Positionierung von Regisseuren, Autoren, Schauspieler und aller anderen Beteiligten zu beachten. In die Feldstruktur fließen damit eine Vielzahl von Dimensionen ein, die schlussendlich dazu beitragen „den Film als komplexe soziale Tatsache zu konstituieren“¹⁹⁰ und somit im politischen Feld zu situieren. Diese Platzierung ist es dann, die starken Einfluss auf die politische Bedeutungsebene von Filmen hat.

¹⁸⁹ vgl. Dörner: *Das politische Imaginäre*. S. 203.

¹⁹⁰ Ebd.

3 Politisierungsmöglichkeiten von Comics und ihren Verfilmungen

3.1 Politik im Comic

Oftmals wird Comics eine sehr starke politische Kompetenz zugesprochen, beziehungsweise ein sehr hoher Grad an politisierenden Faktoren attestiert. Doch warum ist das so? Die Antwort liegt im Wesen des Comics, das für betreffende Verfilmungen als „literarische“ Vorlage gelten muss, denn: „Comics sind Bildergeschichten, die die Verhältnisse, unter denen wir leben, huldigend, parodierend oder satirisch beschreiben. Wer über Comics spricht, muß auch über die Gesellschaft, die sie produziert, nachdenken.“¹⁹¹ Der Comic scheint also ein die Öffentlichkeit und somit auch die Politik reflektierendes Medium zu sein. Dabei hat die Darstellung und Verbreitung politischer Inhalte eine lange Tradition die bis in die Entstehungszeit der Comic (Strips) zurückreicht.

Die Geburtsstunde des modernen Comics wird auf den 16. Februar 1896 datiert, dem Tag als Richard Felton Outcaults *Yellow Kid* erstmals mit seinem markanten gelben Nachthemd in Joseph Pulitzers *New York World* erschien.¹⁹² Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass die Geschichte der sequenziellen Bildkunst natürlich weitaus länger zurück reicht und *Yellow Kid* somit eher die Durchsetzung vor Massenpublikum darstellt.¹⁹³ Der moderne, massenmedial beachtete Comic kann also auf eine über einhundertjährige Geschichte zurückblicken die von Anfang an durch die Verarbeitung von politischen, sozialkritischen Inhalten geprägt ist.¹⁹⁴ Dabei sind die politischen Färbungen, Ausrichtungen und Distributionsweisen so vielfältig wie das Medium selbst. Sind Comics anfänglich sehr gesellschaftskritisch, ja sogar anarchisch konnotiert, wandeln sich ihre Intentionen in den 1920er Jahren zu durchwegs konservativen, um dann während des zweiten Weltkriegs

¹⁹¹ Hoffmann, Detlef und Rauch, Sabine: *Comics. Materialien zur Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt am Main (u.a.): Diesterweg, 1975. S. 2.

¹⁹² vgl. Knigge, Andreas C.: Vorwort. In: McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. 4. Auflage. Hamburg: Carlsen Verlag, 1997. (erstmalig 1994). S. 4-5, hier S. 4.

¹⁹³ vgl. Ebd.

¹⁹⁴ vgl. Kagemann, Jürgen H.: *COMICS. Aspekte zu Inhalt und Wirkung*. Bad Heilbrunn/OBB: Julius Klinkhardt, 1976. S. 11.

propagandistisch wirksam zu werden.¹⁹⁵ In den 1960er Jahren werden Comics erstmals im Kampf gegen etablierte Herrschaftsformen eingesetzt.¹⁹⁶ Eine Tendenz die sich bis heute zu halten scheint, auch wenn immer wieder Kritik an ihrer Funktion als „Populärkultur“ die Ideologien der führenden Gesellschaftsschichten widerspiegelt, laut wird.¹⁹⁷ Vor allem Umberto Eco sieht Comics ganz in dieser Tradition:

„In bürgerlichen Comics – jedenfalls in den ›ernsten‹ - steckt immer eine Ideologie, und diese ist immer ganz explizit (...). Es gib zwar viele Probleme auf der Welt, aber sie sind alle immer individuell durch einen charismatischen Helden zu lösen, [...] Hauptobjekt seiner Sorge ist die Verteidigung des Eigentums und der bestehenden Ordnung.“¹⁹⁸

Ein Paradox besteht jedoch in der Handlungsweise des Helden, meist muss er solche bestehenden Ordnungen erst durchbrechen um diese dann schlussendlich schützen zu können. Es entstehen also politische Handlungen im Sinne Rancières, die später in dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielen werden.

In modernen Comics ist dieser Schutz bestehender Systeme oftmals nicht mehr direkt in die Geschichte integriert, sondern entwickelt sich erst durch die Wirkung, welches das komplette dargestellte Universum zu erzielen vermag. Ebenso verhält es sich mit anderen politischen Inhalten, die häufig nicht mehr konkret, aber sehr wohl indirekt angesprochen werden. Daraus ergibt sich eine Einbettung der verarbeiteten Politik in fantastische und surreale Geschichten. Oft werden politische Hinweise „derart „verpackt“ transportiert, daß der „Empfänger“, falls er sie überhaupt wahrnimmt, sie als harmloses zur Unterhaltung nötiges Beiwerk einstuft.“¹⁹⁹ Will heißen, politische Verweise sind nur für jene Rezipienten erkennbar, die sie auch wirklich sehen wollen. Für alle anderen handelt es sich um eine Geschichte, die sie unterhält, aufheitert oder auch bestürzt. Insofern unterscheidet

¹⁹⁵ vgl. Kagelmann: *COMICS*. S. 11-13.

¹⁹⁶ vgl. Ebd. S. 15.

¹⁹⁷ vgl. Christiansen, Hans Christian u. Magnussen, Anne: Introduction. In: Magnussen, u. Christiansen (Hrsg): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 7 – 27, hier S. 17.

¹⁹⁸ Eco, Umberto: Vorsichtige Annäherung an einen anderen Code. In: *Das Mädchen aus der Volkskommune – Chinesische Comics*. Reinbek: Rowohlt, 1972. S. 318 – 331, hier S. 326 f. Zitiert nach Kagelmann: *COMICS*. S. 42.

¹⁹⁹ Schaffer, Bernhard: *Adolf und die Propaganda. Das dritte Reich im Spiegel der Zeitungs-Comics Amerikas*. Gablitz: Edition 333, 1994. S. 7.

sich die Comickunst in der Art und Weise wie sie Politik betreibt kaum von der Filmkunst. Oftmals sind Comics als Allegorien zu sehen oder bedienen sich anderer politisierender Methoden, wie sie in dieser Arbeit vorgestellt wurden.²⁰⁰ Technisch kommen verschiedenste grafische und stilistische Komponenten zum Einsatz die politisierende Wirkungen mit sich bringen. Zeichen, Figuren und Ausstattung sind gängige Trägerelemente politischer Inhalte,²⁰¹ aber auch die Distanzen zu Bildausschnitten, die mit den filmischen Einstellungsgrößen gleichzusetzen sind, können ebenso wie die verwendete Perspektive politisierend sein.²⁰² Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl weiterer Vorgehensweisen, wie zum Beispiel die Kontrastierung (hell vs. dunkel; groß vs. klein; deutlich vs. undeutlich), die Farbgebung oder schlichtweg die Sprache beziehungsweise die Aussagen der Figuren.²⁰³ Zwei politisierende Verfahren sind zwar auch in Filmen zu finden, ihnen muss aber innerhalb einer Analyse von Comics besondere Aufmerksamkeit zukommen. Zum einen handelt es sich hierbei um die Lese- oder Bildrichtung, welche ein moralisches Raster bildet. „Darin ist die Bewegung von links nach rechts eine Bewegung von der Vergangenheit in die Zukunft, eine Bewegung von unten nach oben die Bewegung von der Verdammnis zur Erlösung.“²⁰⁴ Zum anderen ist die gezielte Raumaufteilung innerhalb der Panels und der Verwendung von Formen wie Vierecken oder Kreisen als stark bedeutungsgenerierend anzusehen.²⁰⁵ Es gibt also viele gestalterische Mittel, die als politische Trägerelemente erkannt werden können und sich nur gering von jenen des Filmes unterscheiden. Ebenso wenig unterscheiden sich die Wirkungsweisen, die beiden Medien inne wohnen, sie generieren ihre Bedeutung oftmals erst durch die spezifische Rezeption einzelner Empfänger (Gruppen).²⁰⁶

²⁰⁰ vgl. Kapitel Methoden in dieser Arbeit. S. 52 – 56.

²⁰¹ vgl. Dittmar: *Comic-Analyse*. S. 147.

²⁰² vgl. Ebd. S. 82-85.

²⁰³ vgl. Barbieri, Daniel: Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. In: Hein, Michael u. Hüners, Michael u. Michaelsen, Torsten (Hrsg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin: Erich Schmidt, 2002. S. 125 – 142, hier S. 129.

²⁰⁴ Seeßlen, Georg: Gerahmter Raum – Gezeichnete Zeit. In: Hein, Michael u. Hüners, Michael u. Michaelsen, Torsten (Hrsg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin: Erich Schmidt, 2002. S. 71 – 90, hier S. 81.

²⁰⁵ Ebd. S. 83 f.

²⁰⁶ vgl. Murray, Chris: *Propaganda: Superhero Comics and Propaganda in World War Two*. In: Magnussen, Anne und Christiansen, Hans Christian (Hrsg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 141 – 156, hier S. 147.

Während Filme allerdings meist für eine breite Masse produziert werden und versuchen möglichst alle potenziellen Seher zu befriedigen, nehmen Comicserien immer noch Rücksicht auf einzelne Lesergruppen. Wenn Scott McCloud also sagt: „Heutzutage ist der Comic eines der letzten Massenmedien, in denen eine einzelne Stimme noch eine Chance hat, gehört zu werden.“,²⁰⁷ ist diese Äußerung nicht ganz komplett, denn der Comic ist auch eines der letzten Massenmedien, in denen die Anregungen und Wünsche einzelner Rezipientengruppen wie zum Beispiel Fangemeinden noch Beachtung finden. Umberto Eco spricht sich innerhalb der Massenkultur für einen Wandel des paternalistischen Verhältnisses zwischen Produzenten und Konsumenten, hin zu einem Dialektischen aus.²⁰⁸ Mit anderen Worten: Erzeuger und Benützer sollten aufeinander reagieren. In gerade dieser Interaktion scheinen die großen Stärken des Mediums Comic zu liegen. So konnten Comicleser, über Wettbewerbe, Namen für ihre Helden vorschlagen oder das Aussehen neuer Figuren mitbestimmen.²⁰⁹ Innerhalb des Batman Universums gingen die Verantwortlichen (der DC Verlag) sogar soweit, die Rezipienten mittels eines Telefonvotings abstimmen zu lassen ob Robin sterben solle. Die Leser entschieden sich dann ganz knapp für den Tod des Sidekicks.²¹⁰ Der Marvel Verlag zu dessen bekanntesten Helden die X-Men, Iron Man, Hulk und nicht zuletzt Spiderman zählen,²¹¹ entschied sich für einen anderen Weg mit seinen Lesern zu kommunizieren. Wie in der Einleitung dieser Arbeit schon angedeutet, gab es auf mehreren Seiten die persönliche Beantwortung von Leserbriefen. Die Besseren unter ihnen erhielten dann Dankensweise nicht den „No-Prize“ der an schlechte Leserbriefe verliehen wurde.²¹² Angesichts dieser Methoden ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich Konsumenten oftmals als einer spezifischen Comicfamilie zugehörig fühlen, was sich dann wiederum in der Treue zu einzelnen Verlagen widerspiegelt.²¹³ Eine Reaktion auf die Wünsche und Vorlieben der Leser/innen ist für den Erfolg von Comicserien somit meist unabdingbar, diese äußert sich dann nicht nur in der Anpassung visueller Eigenschaften sondern gegebenenfalls auch inhaltlicher. Angesichts

²⁰⁷ McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. 4. Auflage. Hamburg: Carlsen, 1997. (erstmals 1994). S. 205.

²⁰⁸ vgl. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*. S. 51.

²⁰⁹ vgl. Reitberger u. Fuchs: *COMICS*. S. 9.

²¹⁰ vgl. Barnhold, : *Batman*. S. 58.

²¹¹ vgl. z.B. Marvel. <http://marvel.com/universe/> Zugriff. 20. 06. 2010.

²¹² vgl. Reitberger u. Fuchs: *COMICS*. S. 114.

²¹³ z.B. zur Marvel-Familie mit Comicclub und allem was dazu gehört. vgl. Ebd.

dieser Tatsachen müsste darüber nachgedacht werden, ob sich der Begriff Massenmedium überhaupt für die Literaturgattung Comic eignet, da diese zwar einer breiten Masse zugänglich, prinzipiell aber meist für einen kleineren Kreis von Eingeweihten angedacht ist. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass Comics viel eher inhaltliche Risiken eingehen können, als zum Beispiel Filme, da der Misserfolg einer einzelnen Ausgabe zwar finanziell suboptimal aber nicht zwangsweise verheerend ist. Das politische Potential von Comics ist deshalb enorm hoch, da explizit politische Themen angesprochen oder politische Meinungen wiedergegeben werden können, ohne einen finanziellen Ruin befürchten zu müssen.

3.2 Politik in der Comicverfilmung

Verfilmungen von Comics verfügen über idiosynkratische Politisierungsmöglichkeiten die sie zu einem großen Teil ihrer „literarischen“ Vorlage zu verdanken haben. So können diverse politische Botschaften, beinahe ohne Risiko vom Ausgangsmedium übernommen und teilweise verstärkt oder abgewandelt wiedergegeben werden. Da diese innerhalb des Comics bereits vorhanden waren, werden sie vom Publikum oft als notwendige Bestandteile einer authentischen Umsetzung der Vorlage verstanden. Unterstützt wird dieser Effekt durch die allgemeine Einstellung zu Comics und somit auch zu ihren Verfilmungen, welche überwiegend nicht als Kunst oder ernstzunehmendes Medium eingestuft werden.²¹⁴ In dieser Bewertung liegt jedoch eine große Chance um politische Ziele zu verfolgen. Gelten explizit politische Filme meist als „Box Office Poison“²¹⁵, so können Comicverfilmungen, geschützt durch ihre Einstufung, exakt solche ausdrücklichen Botschaften tragen, ohne dadurch ihre Zuschauerzahlen zu gefährden. Filme wie *V FOR VENDETTA*, oder *THE DARK KNIGHT* sind durchaus erfolgreich, werden aber immer häufiger auch auf ihre politischen Inhalte untersucht und der Öffentlichkeit als politische Filme vorgestellt.²¹⁶

Vor allem innerhalb von Verfilmungen sehr bekannter Comicserien wie *Batman*, *Superman*, *Spider-Man*, *Iron Man*, *X-Men*, et cetera, ergeben sich weitere

²¹⁴ vgl. McCloud: *Comics richtig lesen*. S. 158.

²¹⁵ vgl. Giglio: *Here's looking at you*. S. 21.

²¹⁶ Beide Filme werden als Analysebeispiele Einzug in diese Arbeit finden.

Politisierungsmöglichkeiten die vor allem auf den Bekanntheitsgrad ihrer Vorlagen rückführbar sind. Viele politische Handlungen von Figuren werden als ihnen spezifische Eigenschaften wahrgenommen und regen einen Großteil des Publikums deshalb kaum zum nachdenken an. Es bleibt jedoch unbestritten, dass lässige Aussagen wie jene Tony Starks alias Iron Man im gleichnamigen Film (USA 2008): „It's an imperfect world, but it's the only one we got. I guarantee you the day weapons are no longer needed to keep the peace, I'll start making bricks and beams for baby hospitals.“²¹⁷, sehr wohl als politisch betrachtet werden müssen und nicht als charakteristisch für die Figur abgetan werden können. Ebenso verhält es sich mit unzähligen politischen Anspielungen, Verweisen oder sogar Vorgängen, die in den Inhalt oder Handlung der Verfilmungen eingebettet sind, aber oft nur als unumgänglicher Teilaspekt des betreffenden „Universums“ verstanden werden.

3.3 Comics und Rancière

Comics und somit auch die aus ihnen entstandenen Verfilmungen können jedoch noch auf eine ganz andere und vielleicht merkwürdige anmutende Weise politischen Charakter erhalten. Sie scheinen sich nämlich als Verwirklichung der politik-philosophischen Theorien Jacques Rancières zu konstituieren. Diese finden ihre Realisierung schon im ständigen Kampf der Comic „Kunst“ um Anerkennung. So treten sie schon seit ihrer Entstehung für die Freiheit und Gleichheit von Kunstwerken²¹⁸ ein und versuchen gängige Hierarchisierungen zu durchbrechen. Doch der Comic vermag noch mehr, viel mehr. Eine Welt, in der Monster die Guten sind und neurotische Jungen Helden sein können, wo Gesetze gebrochen werden um sie zu schützen und Terrorismus zur Wohltat wird, wo Tiere sprechen und Menschen schweigen, greift nicht nur in bestehende polizeiliche Ordnungen ein, sondern etabliert eine Neuaufteilung des Sinnlichen.

Wie sich Rancièrsche Theorien auf Comics und ihre Verfilmungen anwenden lassen, kann nicht pauschal erklärt werden. Hierzu bedarf es Darstellungen innerhalb konkreter Beispiele welche im zweiten analytischen Teil dieser Arbeit zu finden sind.

²¹⁷ Filmmin. 00:08:05 (00:08:13).

²¹⁸ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 75.

4 Filmische Politisierungsmethoden innerhalb von V for Vendetta

„It is a political thriller, [...] first and foremost.“²¹⁹ Mit dieser Meinung über V FOR VENDETTA (USA/UK/GER 2005) steht Regisseur James McTeigue keinesfalls alleine da. So wird der Film nicht nur in dieser Arbeit als explizit „*politischer Film*“ deklariert,²²⁰ auch in der Presse scheint diese Meinung vorzuherrschen. Zu verdanken hat er diesen Ruf vor allem seiner Vorlage, einem „Graphic Novel“ der 1980er Jahre, das denselben Titel trägt. So sagt Joel Silver, seines Zeichens einer der Produzenten des Films, auch über den Roman: „The Comic Book was a political thriller.“²²¹ Dass dem so ist scheint nicht nur auf Grund seines Inhaltes leicht zu beweisen, sondern entspricht auch den Aussagen der beiden Hauptverantwortlichen Alan Moore (Autor) und David Lloyd (Zeichner). So sieht Moore den Comic sogar als unheilvollen Schicksalsboten düsterer, politischer Zukunftsvisionen.²²² Tatsächlich soll der Ursprung der Geschichte, laut autoreneigenen Angaben, in den damaligen politischen Verhältnissen Englands wurzeln und die Weiterentwicklung zu einem totalitärem, faschistischen System der Zukunft sei erschreckend einfach gewesen.²²³ Dass viele der einstigen Ängste auch heute noch bestehen, ist ein offenes Geheimnis. Es scheint also kaum verwunderlich, dass dem Film, der sich politisch betrachtet kaum von seiner Vorlage unterscheidet, auch im Hier und Jetzt eine sehr hohe Relevanz zugeschrieben wird. Er würde die von Angst dominierte Politik des zwanzigsten Jahrhunderts widerspiegeln und vieles über das momentane politische Klima aussagen behaupten die Hauptdarstellerin Natalie Portman und der Regisseur McTeigue.²²⁴ Der Inhalt des Filmes ist wahrlich ein durch und durch politischer, dies wird

²¹⁹ James McTeigue, über V FOR VENDETTA (Film). Auf Zusatz DVD. Kapitel: *Freiheit! Für Immer! Making of V wie Vendetta*. Filmmin. 00:04:57 (-00:05:00).

²²⁰ vgl. Kapitel Typen in dieser Arbeit: S. 42 – 44.

²²¹ Joel Silver über V for Vendetta (Comic). Auf Zusatz DVD. Kapitel: *England obsiegt: V wie Vendetta und die New Wave-Comics*. Filmmin. 00:07:24 (-00:07:27).

²²² vgl. Moore, Alan: Vorwort zu V for Vendetta. In: *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1989. S. 6.

²²³ vgl. Moore, Alan: Behind the Painted Smile. In: *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1989. S. 271.

²²⁴ vgl. Natalie Portman bzw. James McTeigue über V FOR VENDETTA (Film). Auf Zusatz DVD. Kapitel: *Freiheit! Für Immer! Making of V wie Vendetta*.

die folgende Inhaltsangabe zeigen. Wenn also die Einstufung als politischer Film schon von vornherein gegeben ist, so stellt sich die Frage warum er für diese Arbeit von Interesse sein sollte. Im vorhergegangenen Theoriekapitel wurden zwei Modelle vorgeschlagen um die Politisierung von Filmen erkennbar zu machen. *V FOR VENDETTA* wird hier als hervorragendes Beispiel empfunden, um aufzuzeigen wie gängige politisierende Faktoren des Mainstream Films in Anwendung gebracht wurden und wie der Film, durch diese Methoden, seine volle politikvermittelnde Wirkung entfalten kann. Dabei soll es nicht so sehr darum gehen Verweise auf realpolitische Konstellationen oder Ereignisse aufzudecken. Vielmehr sollen durch die Analyse ausgewählter Fragmente - Trägerelemente, Methoden und Intentionen erkannt werden um so zu beweisen, dass die Comicverfilmung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal den Kriterien des Typus „Politischer Film“ entspricht. Aber auch um aufzuzeigen, welche Methoden der Politisierung zum Einsatz gekommen sind, beziehungsweise welche Intentionen der Filmemacher dahinter stecken könnten. Auf die Bearbeitung Rancières politikphilosophischer Theorien wird hier noch weitgehend verzichtet, um sie an anderer Stelle ausführlicher zu behandeln, vereinzelte Hinweise, vor allem in Bezug auf die Figur V, sind jedoch sehr fruchtbar.

4.1 Von Masken und Säcken – Eine Inhaltsangabe

Guy Fawkes war es der, um 1600, versuchte das englische Parlament in die Luft zu sprengen. Heute, rund vierhundert Jahre nach seinem Tode, so erklärt Evey (Natalie Portman), lebt die Idee dahinter immer noch. Im totalitären England des einundzwanzigsten Jahrhunderts sind Gegner des Regimes jedoch wahrlich knapp geworden. Nachdem V (Hugo Weaving), Evey vor drei Fingermännern (üble Schergen des Systems) gerettet hat, spielt er die ersten Noten seiner Symphonie des Widerstands. Zu den Klängen von Tschaikowskys *Overture 1812*, lässt er, in einem fulminanten Feuerwerk, Londons Strafgerichtshof *Old Bailey* in die Luft fliegen. Postwendend werden von der faschistischen Norsefirepartei, die unter der Führung von Großkanzler Adam Sutler (John Hurt) die Macht übernommen hat, Maßnahmen ergriffen um die Ruhe zu erhalten. Tschaikowsky wird verboten und eine Fernsehsendung ausgestrahlt, welche die Explosion

also notwendige Sprengung ausweist. Ganz im Stile eines Terroristen bekennt sich der, eine Guy Fawkes Maske tragende V über einen Notfallsender, zu dem Anschlag. In einer ergreifenden Ansprache fordert er seine Landsleute auf, sich bis zum fünften November des nächsten Jahres für die bevorstehende Revolution zu rüsten und sich, an diesem geschichtsträchtigen Tage, geschlossen vor dem Parlament einzufinden. V findet in der jungen Evey, die ihm zur Flucht verhilft, eine Verbündete. Allsbald findet sich Evey im Versteck Vs wieder, das sie bis zur Revolution nicht mehr verlassen sollte. Immerhin gibt es in der „Shadow Gallery“ so einiges zu sehen, denn es ist über und über voll mit „geretteten“ Kunstobjekten, Gemälden, Literatur und anderen vom Regime verbotenen Gegenständen. V bleibt jedoch keine Zeit sich dieser Dinge zu erfreuen, er arbeitet fieberhaft an seinem Plan. Dieser beinhaltet eine Vendetta (Blutrache) an führenden Parteimitgliedern, aber auch an ehemaligen Mitarbeitern einer Einrichtung Namens Lark Hill. Diese Institution, dessen Insasse V war, wurde für Menschenversuche verwendet. Das erste Opfer bildet Lewis Prothero (Roger Allen), „die Stimme Londons“. Erst noch geschockt von der terroristischen Vorgehensweise Vs bietet Evey ihm kurz darauf ihre Hilfe an. V fasst, bedingt durch ihre Leidensgeschichte (ihre Eltern wurden vom Regime umgebracht) Vertrauen zu ihr und nimmt diese Hilfe sogleich in Anspruch. Er benutzt Evey als Lockvogel um Bischof Lilliman (John Standing) zur Strecke zu bringen. Evey nutzt jedoch die Gelegenheit und kann V entkommen. Unterschlupf findet sie bei einem ihrer ehemaligen Mitarbeiter Deitrich (Stephen Fry), der sich als Homosexueller outet und eine, den Großkanzler zutiefst denunzierende, Fernsehshow ausstrahlen lässt. Kurz darauf erscheinen Fingermänner unter der Leitung von Creedy (Tim Pigott-Smith), der quasi als Geheimdienstchef fungiert, und nehmen nicht nur Deitrich sondern auch Evey in Gewahrsam. Sie wird kahl rasiert, gefoltert und immer wieder über V befragt. Ihr einziger Lichtblick ist der Brief einer ehemaligen Gefangenen, die über ihr Leben als lesbische Frau und über den Wandel des Systems berichtet. Nachdem ihr ein Ultimatum gestellt wurde um V zu verraten, soll sie exekutiert werden, doch auch im Angesicht ihres Todes weigert sie sich Informationen zu V zu liefern und ist somit frei von jeglicher Angst. Die ganze Prozedur stellt sich nämlich als Trick des modernen Guy Fawkes heraus um Evey ihre Furcht endgültig zu nehmen und sie somit auf den Kampf gegen das System vorzubereiten. Während Evey V verlässt und versucht ihr eigenes Leben zu führen, kommt der findige Polizeiinspektor Finch (Stephen Rea) nicht zu letzt durch die Hilfe Vs der Wahrheit immer

näher und näher. Er erkennt, dass biologische Anschläge auf das Volk Englands nicht das Werk religiöser Fundamentalisten waren, sondern dazu dienten das ehemalige Königreich in ein totalitäres Regime zu treiben - ein berechneter Schachzug damals führender Mitglieder der Norsefirepartei. Der Tag der Revolution rückt immer näher und V lässt tausende von Guy Fawkes Masken an das Volk liefern um es so an den bevorstehenden fünften November zu erinnern. Aufgestachelt durch den Tod eines jungen Mädchens und anderer Vorkommnisse beschließt die Bevölkerung sich endlich zu wehren. Pünktlich zum fünften erscheint auch Evey wieder in Vs Versteck und bittet ihn, seine Pläne fallen zu lassen. Er jedoch kann nicht mehr von seiner Vendetta absehen und tötet Großkanzler Sutler, und auch Creedy hat sein Leben verwirkt. Schwer verletzt schleppt V sich in seinen Unterschlupf zurück wo er Evey seine Liebe gesteht und kurz darauf stirbt. Diese hat ein letztes Geschenk von V bekommen und zwar die Entscheidung über die Zerstörung des Parlaments. Sie lässt einen über und über mit Sprengstoff vollgepackten U-Bahn Zug Richtung Parlament fahren und auch Inspektor Finch, der sie in letzter Sekunde gefunden hat, sieht von einem Eingreifen ab. Während dessen hat sich auch das Volk rund ums Parlament versammelt und feiert unter dem Feuerwerk des explodierenden Oberhauses einen fulminanten Neuanfang.

4.2 Politische Objekte

Wie aus der vorhergegangenen Inhaltsangabe teilweise ersichtlich ist, besteht V FOR VENDETTA aus einer Vielzahl politisierter Einzelteile. Diese sollen die Grundlage der nun folgenden Analyse bilden. Es wurde ganz gezielt der Begriff *politische Objekte* verwendet um einen möglichst starken Kontrast zu Rancières Prinzip der politischen Subjektivierung²²⁵ zu schaffen, welches in anderer Form zur Anwendung gelangt. Als *politische Objekte* werden hier Bestandteile des Films betitelt, die als Distributoren politischer Inhalte fungieren. Diese können sowohl in Einzelfiguren oder Kollektiven als auch in Gegenständen oder Handlungen gesehen werden. Um ein tunlichst stringente Analyse zu gewährleisten, wird in übergeordnete Gruppierungen eingeteilt, die anhand von Einzelbeispielen auf den Einsatz Politik vermittelnder Trägerelemente untersucht werden. Daraus ergeben sich vier zu überprüfende Konstellationen:

²²⁵ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 52 oder diese Arbeit S. 245 f.

V: es werden vor allem Rückschlüsse über die Wirkung einer präzisen Bildkomposition gezogen. *V* stellt auch den einzigen Verweis zu den Theorien Jacques Rancière dar.

Die Norsefire Partei: hier wird der gezielte Einsatz verschiedener Einstellungsgrößen und Montagetechniken sichtbar gemacht.

Beide Kapitel beinhalten die Besprechung des Musikeinsatzes, der Rhetorik sowie der Positionierung einzelner Figuren. Außerdem wird die Wichtigkeit von Worten anhand der abgebildeten Monologe dargestellt.

Die Systemkritiker: es erfolgt eine Gliederung in drei Teile, wobei die Vergangenheit von Evey als Beispiel für die Methode des „Personalizing“ gilt, Deitrichs Sammlung für die Wichtigkeit von Symbolen und Ausstattungsgegenstände eintritt und anhand Inspektor Finchs Erfahrungen, filmische Inhalte als „Politische Historie“ beschrieben werden.

Das Volk: hier wird die Wichtigkeit und Macht von Massendarstellungen in den Mittelpunkt gerückt.

4.2.1 V

V muss als bedeutsamste politische Figur dieser Comicverfilmung angesehen werden. Beinahe sein komplettes Handeln ist politisch motiviert, aber auch sein Aussehen, seine Behausung und seine eloquente Sprache entsprechen dieser Vorgabe. Die Guy Fawkes Maske macht ihn zur lebenden, polithistorischen Figur, die Schatten Galerie birgt unzählige kulturpolitische Schätze und Zitate aus Macbeth lassen auch seine Rhetorik in politischem Licht erscheinen. Selbst die einfache Zubereitung von Frühstück wird zum Politikum, in dem er, von Großkanzler Sutler gestohlene, Butter verwendet, die für einfache Bürger Londons natürlich verboten ist.²²⁶ Alle diese kleinen Politisierungen vereinen sich zu einem großen politischen Ganzen, zu einer Figur welche nur ein Ziel verfolgt – Revolution. Auf persönlicher Ebene mag seine Vendetta im Vordergrund stehen, politisch gesehen dienen aber alle seine Handlungen, alle seine Aussagen und sogar sein Aussehen nur der Zerstörung des Regimes. *V* ist jedoch mehr als ein politischer Aktivist, er ist mehr als ein nach Rache lechzender Terrorist, er ist fleischgewordene Politik und als solche auch politisches Subjekt im Sinne Rancières.

²²⁶ Filmmin. 00:30:05 (-00:30:20)

4.2.1.1 Exkurs – V als politisches Subjekt

Wie schon angesprochen sollen auf Rancièrsche Begrifflichkeiten in diesem Kapitel weitgehend verzichtet werden, doch gerade in Bezug auf die Figur V scheinen diese sehr ergiebig und daher als unverzichtbar. Auf die Frage: „Who was he [V]?“, antwortet Evey: „He was Edmond Dantés... and he was my father. And my mother... my brother... my friend. He was you... and me. He was all of us.“²²⁷ Sie beschreibt ihn damit ohne ihr Wissen als jene „Gleichheit zwischen Beliebigen“ die in die Freiheit des Volkes eingeschrieben wird und somit Politik bedingt.²²⁸ Er ist allerdings auch als jene Störung zu sehen die es mit Hilfe eines der wichtigsten Grundprinzipien Rancièrscher Politiktheorie, nämlich jenes des Streithandels,²²⁹ schafft eine Einschreibung eines Anteils der Anteilslosen zu erwirken.²³⁰ Rancière sagt: „Die politische Form ist die Form des Dissenses.“²³¹ Der Dissens ist es auch der beinahe jeder Handlung Vs inne wohnt und so sind es seine Eingriffe in bestehende und etablierte Aufteilungen des Sinnlichen, die seine Aktivitäten zu politischen und ihn selbst zum politischen Subjekt machen. Am augenscheinlichsten ist eine solche politische Subjektivierung in der Sprengung von *Old Bailey* zu erkennen, denn:

„Politische Subjektivierung ist die Fähigkeit, (diese) polemische(n) Szenen, (diese) paradoxe(n) Szenen zu erzeugen, den Widerspruch zweier Logiken sichtbar zu machen, indem sie Existenzen aufstellt, die gleichzeitig Nicht-Existenzen sind, oder Nicht-Existenzen, die gleichzeitig Existenzen sind.“²³²

Jene Zerstörungsszene schafft das von Rancière Verlangte gleich in mehrerer Hinsicht. So zeigt sie durch das Feuerwerk und die Musik Tschaikowskis die die Sprengung begleiten, eine paradoxe Schönheit der Zerstörung. Aber auch das Eingreifen in bestehende Ordnungen. V etabliert sich dabei als Widersacher der in einem totalitären System keine Daseinsberechtigung hat. Daneben sind die Sprengung, das Feuerwerk und das Abspielen der Musik als in diesem Regime unmögliche Handlungen zu sehen. Selbst die geforderte Polemik wird kurz darauf erfüllt, als V im Fernsehen die Explosion als sein Werk und nicht als notwendige Sprengung ausweist.

²²⁷ Filmmin. 01:58:20 (-01:58:46)

²²⁸ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 132.

²²⁹ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 105 f.

²³⁰ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 132.

²³¹ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 105.

²³² Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 52 f.

4.2.1.2 Words will always retain their power²³³ – V

Das V also in verschiedensten Belangen als durch und durch politischen Charakter zu sehen ist, dürfte ausreichend geklärt worden sein. Nun geht es darum aufzuzeigen wie er beziehungsweise die Filmemacher es schaffen seine Politisierung möglichst fundiert darzustellen und somit für sein aber auch für das reale Publikum erkennbar zu machen. Wie schon erwähnt handelt es sich bei V um eine sehr eloquente Figur, somit ist es nicht weiter verwunderlich, dass ein Großteil seiner politischen Botschaften auch über Monologe oder Ansprachen verbreitet werden. Ihre volle Stärke entfalten diese dann in der Zusammenwirkung mit schon vorgestellten politisierenden Trägerelementen wie zum Beispiel Musik, Bildkomposition oder Montage. Aus einer Vielzahl möglicher Samples wurde hier eine Ansprache ausgewählt die V über den Notfallsender ausstrahlen lässt, den Großkanzler Sutler installieren ließ um jeden Fernsehapparat in ganz London zu erreichen. Auf die Untersuchung weiterer Beispiele wurde verzichtet um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Die Rede kann jedoch als Modell für den Einsatz politisierender Trägerelemente gesehen werden und bietet daher eine sehr gute Analysegrundlage für die Kombination solcher.²³⁴ Es sei hier ausdrücklich erwähnt, dass die politische Kernaussage vor allem im gesprochen Wort zu finden ist, dass diese aber in Verbindung mit Bild und Ton nicht nur verstärkt, sondern teilweise auch verändert wahrgenommen wird. Auf eine Textanalyse wird weitgehend verzichtet, da es dem Leser ein Leichtes sein dürfte, die politischen Inhalte zu dechiffrieren. Zu diesem Zweck muss hier jedoch die beinahe ungekürzte Rede wiedergegeben werden.

„[...]There are of course those who do not want us to speak. I suspect even now, orders are being shouted into telephones, and men with guns will soon be on their way. Why? Because while the truncheon may be used in lieu of conversation, words will always retain their power. Words offer the means to meaning, and for those who will listen, the enunciation of truth. And the truth is, there is something terribly wrong with this country, isn't there? Cruelty and injustice, intolerance and oppression. And where once you had the freedom to object, to think and speak as you saw fit, you now have censors and systems of surveillance coercing your conformity and soliciting your submission. How did this happen? Who's to blame? Well certainly there are those more responsible than others, and they will be held accountable, but again truth be

²³³ Zitat von V. Filmmin. 00:18:55 (-00:18:58)

²³⁴ Es handelt sich hier um die Vorgehensweise die bei der Darstellung von V angewandt wurde, diese kann bei anderen Gruppierungen natürlich abweichen.

told, if you're looking for the guilty, you need only look into a mirror. I know why you did it. I know you were afraid. Who wouldn't be? War, terror, disease. There were a myriad of problems which conspired to corrupt your reason and rob you of your common sense. Fear got the best of you, and in your panic you turned to the now high chancellor, Adam Sutler. He promised you order, he promised you peace, and all he demanded in return was your silent, obedient consent. Last night I sought to end that silence. Last night I destroyed the Old Bailey, to remind this country of what it has forgotten. More than four hundred years ago a great citizen wished to embed the fifth of November forever in our memory. His hope was to remind the world that fairness, justice, and freedom are more than words, they are perspectives. So if you've seen nothing, if the crimes of this government remain unknown to you then I would suggest you allow the fifth of November to pass unmarked. But if you see what I see, if you feel as I feel, and if you would seek as I seek, then I ask you to stand beside me one year from tonight, outside the gates of Parliament, and together we shall give them a fifth of November that shall never, ever be forgot.²³⁵

Notwendig ist allerdings die Betrachtung jener Elemente die es vermögen, die gesprochenen Worte zu intensivieren. Somit wird nicht nur der Inhalt oder Sinn der Ansprache vermittelt, sondern eine gezielte Beeinflussung des Publikums erreicht.

4.2.1.2.1 Auditive Elemente

Wie so oft ist es auch hier die Musik, die eine Intensivierung der Wirkung auf die Zuschauer hervorruft. Die Melodie beginnt mit einem sehr ruhigen und gleichmäßigen Grundthema, das stark von Streichern dominiert ist. Sie verändert jedoch ihr Tempo und ihre Intensität, wenn ernste Themen erwähnt werden. Die Musik wandelt sich wenn V das Redeverbot anspricht,²³⁶ um dann kurz darauf beim Bericht über die Macht der Worte²³⁷ wieder zu ihrem Ursprung zurück zu kehren. Ab der Erwähnung der Worte „injustice“, „intolerance“ und „oppression“²³⁸ bleibt die Veränderung der Melodie dauerhaft und ein vermehrter Einsatz von Schlaginstrumenten ist zu erkennen. Dieser findet im Finish der Rede seinen Höhepunkt.²³⁹ Durch die Veränderung der musikalischen Untermalung, wandelt sich auch die Wahrnehmung des Gesprochenen. Schon vor dem hier abgedruckten

²³⁵ Filmmin. 00:18:39 (-00:21:00)

²³⁶ Filmmin. 00:18:39 (-00:18:54)

²³⁷ Filmmin. 00:18:56

²³⁸ Filmmin. 00:19:12

²³⁹ Filmmin. 00:19:12 (-00:21:00)

Teil der Ansprache,²⁴⁰ beziehungsweise als die Macht der Worte angesprochen wird,²⁴¹ suggeriert die Musik eine vertrauenswürdige und verständnisvolle Politik Vs. Bei Berichten über vergangene und gegenwärtige Taten des Regimes allerdings, stellt sie einen harten Kontrast her und vermittelt so, dass diese Politik nicht gutzuheißen ist. Der fulminante Höhepunkt²⁴² am Schluss der Rede schreit dann noch förmlich nach Aufstand und Revolution.

In etwa gleich verhält es sich mit der Stimmlage Vs. Bedingt durch seine sehr ausgefeilte Rhetorik, die nicht nur bei Ansprachen jener eines Politikers gleicht, vermag er es Betonungen beziehungsweise Abschwächungen sehr zielgerichtet einzusetzen um so seine Aussagen zu unterstreichen. Erwähnenswert ist hierbei seine, in einem sehr altmodischen Stil gehaltene Sprache. Sie scheint eher aus der Zeit von Guy Fawkes zu stammen, als aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert und grenzt ihn somit stark von allen anderen Figuren ab. Seine Artikulation ist dabei zwar bestimmt, wirkt aber nie wirklich populistisch. Lediglich bei seinem letzten Appell zum Aufstand²⁴³ bedient er sich solchen Methoden und ähnlich des Musikeinsatzes findet auch hier die Eindringlichkeit seiner Stimme ihren Höhepunkt.

4.2.1.2.2 Visuelle Elemente

Vorweg ist anzumerken, dass sich die Analyse der visuellen Elemente auf Sequenzen beschränkt, die V zeigen. Eine umfassende Bearbeitung sämtlicher Einstellungen und Kompositionen ist auf Grund der Länge der Szene im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und wird auch nicht als unbedingt notwendig angesehen. Zu erwähnen ist allerdings, dass der Effekt vieler gesprochener Wörter durch die Einblendung passender Bilder verstärkt wird. So wird zum Beispiel beim Satz: „There are of course those who do not want us to speak“, Descomb und kurz darauf ein Anruf von Großkanzler Sutler gezeigt.²⁴⁴ Ein weiteres Beispiel besteht aus der Kombination der Wörter „intolerance“ beziehungsweise

²⁴⁰ Der fehlende Teil scheint nicht sehr relevant und wurde aus Platzgründen ausgespart (Filmmin. 00:18:02 (-00:18:39))

²⁴¹ Filmmin. 00:18:55 (-00:19:05)

²⁴² Filmmin. 00:20:53 (-00:21:00)

²⁴³ Filmmin. 00:20:30 (-00:20:58)

²⁴⁴ Filmmin. 00:18:42 (-00:18:50)

„oppression“ mit Bildern von bewaffneten Einsatzkräften.²⁴⁵ Reaction Shots auf aufmerksam zuhörende Personen wie Finch, Evey oder Menschen aus der Bevölkerung, zielen nicht nur auf eine Solidarität dieser, sondern auch des realen Publikums ab. Ebenfalls bestrebt Verbundenheit zu erzeugen, erinnern die Sequenzen der von V ausgestrahlter Pseudofernsehsendung eher an die Ansprache eines Staatsmannes, als an die Tat eines Terroristen. Betrachtet man das folgende Bild können viele Rückschlüsse auf Politik vermittelnde Trägerelemente gezogen werden, die in Verbindung mit dem zu hörenden Text ein sehr wirkungsvolles Gesamtkonzept ergeben.



*Abb.13: Vs Rede an die Nation*²⁴⁶

Auffällig ist zunächst einmal der Hintergrund, der von einer dunkelroten Gardine gebildet wird. Der Umstand, dass es sich um eine Art Theatervorhang handelt lässt auf den hohen Bildungsstand aber auch auf eine Kunstverbundenheit der Figur schließen. Die rote Farbe verweist auf die Wärme und Einfühlsamkeit Vs, aber auch auf seinen Wut und seinen Zorn gegenüber dem Regime und nicht zuletzt darauf, dass er gegen dieses aktiv werden

²⁴⁵ Filmmin. 00:19:13 (-00:19:15)

²⁴⁶ Es wurde gezielt dieses Standbild verwendet, da es Vs Fernsehensendung so zeigt, wie sie das diegetische Publikum zu sehen bekommt.

möchte.²⁴⁷ Ähnlich verhält es sich mit dem V-Zeichen, das jedoch aufgrund seines helleren, aggressiveren Rots auf die Wärme zu verzichten und nur noch die Wut, den Hass und die Gefahr darzustellen scheint.²⁴⁸ Nicht weiter verwunderlich ist dabei die Nähe zum allgemein bekannten Anarcho-Zeichen , welches laut Peter Marshall ein A eingebettet in einem O darstellt und auf Proudhons Aussage ‚Anarchy is Order‘ beruhen soll.²⁴⁹ Es ist ein Leichtes dieses V, das über den Kreis ragt, als ein auf dem Kopf stehendes A zu deuten und so wird V auch symbolisch als politischer Gegner des Systems etabliert. Das „TV“ ist dabei wohl eher als Ergänzung zu sehen, um Vs Ausstrahlung als Nachrichtensendung auszuweisen. Dazu trägt auch die Positionierung des Zeichens bei, welche auch eine politische Ausrichtung der Figur anzeigen könnte.²⁵⁰ Um sich noch seriöser erscheinen zu lassen, hat er ganz dem Stil eines Nachrichtensprechers sogar Stift und Papier vor sich liegen. Während diese Seriosität von seinem schlichten, schwarzen Anzug noch unterstützt werden kann, wird sie durch seine Maske stark kontrastiert. In Gedenken an den vermeintlichen Volkshelden Guy Fawkes wird sie von V beinahe die ganze Zeit getragen und bildet im Film wie auch im Comic ein eigenständiges Politikum. Ist der historische Hintergrund von Guy Fawkes²⁵¹ bekannt, drückt sie all jenes aus, was V erreichen möchte. Betrachtet man ein vergleichbares Bild des Comics, fallen die Ähnlichkeit aber auch diverse Unterschiede schnell ins Auge. Bemerkenswert ist dabei, dass sich die Masken kaum voneinander unterscheiden, dieser Umstand zeugt von der Wichtigkeit der Requisite.



Abb. 14: VTV im Comic

²⁴⁷ vgl. N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Rot. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-rot.htm Zugriff: 09. 05. 2010.

²⁴⁸ vgl. Ebd. Zugriff: 09. 05. 2010.

²⁴⁹ vgl. Marshall, Peter: *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*. Oakland: PM Press, 2010. (erstmals 1992). S. 558.

²⁵⁰ Die Positionierung in der linken unteren Ecke ist als Verweis auf Nachrichtensender (CNN, NTV), aber auch zur links(radikalen) Ausrichtung der Figur zu sehen;

²⁵¹ Guy Fawkes versuchte im frühen 17. Jahrhundert einen Anschlag auf das britische Parlament zu verüben um für die Rechte der Katholiken zu kämpfen. Vgl. N.N.: The Gunpowder Plot. In: *Parliament UK*. <http://www.parliament.uk/about/faqs/house-of-commons-faqs/gunpowder-plot/> Zugriff: 10. 05. 2010.

Abschließend bleibt noch zu erwähnen, dass in der hier bearbeiteten Sequenz auch „aufnahmetechnische“ Einflussfaktoren wie Zooms, Schwenks und Close-Ups zum Einsatz kommen, die entweder von Außen auf einen Monitor, in dem V erscheint, erfolgen²⁵², oder aber innerhalb Vs Übertragung gesetzt sind. Da davon ausgegangen werden müsste, dass V eine feststehende



*Abb. 15: Vs Close-Up
von sich selbst*

Kamera mit fixer Brennweite verwendet, wäre die in Abb. 15 gezeigte Einstellung eigentlich gar nicht möglich. Dieser Umstand soll hier jedoch nicht als Fehler des Filmteams gewertet werden, sondern als Anstrengung Vs, seine Ansprache noch besser auf das Publikum wirken zu lassen. So gesehen ein Beweis für die Wichtigkeit von Kamerabewegung und Einstellungsgrößen.²⁵³

4.2.2 Die Norsefire Partei

Die Norsefire Partei ist es, die unter der Führung von Großkanzler Sutler, die Macht im England des einundzwanzigsten Jahrhunderts übernommen hat. Dabei vereint dieses Regime gleich mehrere Eigenschaften bis heute bekannter Regierungsformen. So können Einflüsse aus Diktatur, Kleptokratie, Theokratie, Tyrannis und dem Kommunismus gefunden werden.²⁵⁴ Erwähnenswert ist allerdings, dass sie ursprünglich demokratisch gewählt und somit eine Legitimierungsgrundlage ihrer Herrschaft geschaffen wurde.²⁵⁵ Die Partei besteht aus verschiedenen Einzelteilen, die im Film mit jeweils einer Hauptfigur besetzt werden. Diese Teile sind: Die Hand = Parteispitze (Großkanzler Adam Sutler), Der Finger = Geheimpolizei (Creedy), Das Auge = Visuelle Überwachung (Mr. Heyer), Das Ohr = Auditive Überwachung (Mr. Etheridge), Die Nase = Polizei (Inspektor Finch), Der Mund = Propagandaeinheit (Mr. Dascomb). Diese sechs Komponenten sollen Sorge dafür tragen, dass die Norsefire Partei der alleinige Machthaber in England bleibt und somit als Kollektiv zum Hauptangriffsziel der politischen Aktivitäten Vs wird. Sie bildet also die

²⁵² vgl. Filmmin. 00:19:00 (-00:19:08)

²⁵³ Es wurde dieses Bild gewählt um zu zeigen, dass auch in der von V produzierten Sendung Close-Ups zur Verwendung kommen.

²⁵⁴ vgl. z.B. Gallus, Alexander (Hrsg.): *Staatsformen von der Antike bis zur Gegenwart: ein Handbuch*. 2. aktualisierte Auflage. Köln (u.a.): Böhlau, 2007. (erstmalig 2004).

²⁵⁵ vgl. Filmmin. 01:30:58

zweite große politische Gruppierung innerhalb des Filmes und somit auch die zweite Untersuchungsgrundlage dieses Kapitels. Die Betrachtung propagandistischer Merkmale einer solchen faschistischen Partei, wie Symbole, Slogans und Rhetorik scheint zwar höchst interessant, ist jedoch für die Analyseabsichten dieser Arbeit nicht von Belang. Als relevant wird hingegen die Prüfung, der für das Publikum konstruierten Darstellung der Partei angesehen, welche im Vergleich zu anderen Repräsentationen gravierende Unterschiede aufweist. Dies kann schlussendlich helfen, die Intentionen des Filmes besser einordnen zu können. Es wird eine Szene herangezogen, bei der es sich ebenfalls um einen Monolog handelt, um so einen möglichst akkuraten Vergleich zu erhalten.

4.2.2.1 Strength through unity. Unity through faith²⁵⁶

Diese Worte bilden neben dem nationalsozialistisch anmutenden „England Prevails“²⁵⁷ den Grundstock der rhetorischen Propaganda der Norsefire Partei. Sie sind nicht nur auf unzähligen, in der Stadt verteilten Plakaten zu finden, sondern werden außerdem immer wieder durch den parteieigenen Fernsehmoderator Lewis „die Stimme Londons“ Prothero ans Volk gebracht. Der nun folgende Monolog entstammt ebenfalls dem Munde Protheros und wird dem Zuschauer direkt nach der Einführungsgeschichte über Guy Fawkes gezeigt. Auch bei diesem Beispiel wurde auf textliche Kürzungen verzichtet um dem Leser einen möglichst guten Überblick zu bieten und eine umfangreiche Analyse garantieren zu können.

„So I read that the former United States is so desperate for medical supplies that they have allegedly sent several containers filled with wheat and tobacco. A gesture, they said, of good will. You wanna know what I think? Well, you're listening to my show, so I will assume you do... I think it's high time we let the colonies know what we really think of them. I think its payback time for a little tea party they threw for us a few hundred years ago. I say we go down to those docks tonight and dump that crap where everything from the Ulcered Sphincter of Ass-erica belongs! Who's with me? Who's bloody with me?“ USA... Ulcered Sphincter of Ass-erica, I mean what else can you say? Here was a country that had everything, absolutely everything. And now, 20 years later, is what? The world's biggest leper colony. Why? Godlessness. Let me say that again... Godlessness. It wasn't the war they started. It wasn't the plague they created. It was Judgement. No one escapes their past. No one

²⁵⁶ Zitat von Lewis Prothero; Filmmin 00:03:51 (-00:03:54)

²⁵⁷ vgl. Filmmin. 00:32:45

escapes Judgement. You think he's not up there? You think he's not watching over this country? How else can you explain it? He tested us, but we came through. We did what we had to do. Islington. Enfield. I was there, I saw it all. Immigrants, Muslims, homosexuals, terrorists. Disease-ridden degenerates. They had to go. Strength through unity. Unity through faith. I'm a God-fearing Englishman and I'm goddamn proud of it!²⁵⁸

Ähnlich der Ansprache Vs liegen die politischen Kernaussagen im gesprochenen Wort. Divergenzen sind zu Vs Rede vor allem in der audiovisuellen Aufbereitung zu finden, jenen politischen Trägerelementen die Prothero zum leicht erkennbaren Propagandainstrument werden lassen, die es jedoch auch vermögen, der Figur und somit dem gesamten Regime eine deutliche, für das Publikum begreifliche, Wertung zukommen zu lassen.

4.2.2.1.1 Auditive Elemente

Schon mit den ersten Takten, die innerhalb dieser Szene zu hören sind, erfährt die Figur eine deutliche Wertung.²⁵⁹ Es handelt sich um eine sehr düstere, beunruhigende Musik, die Prothero für das Publikum sofort als bedrohliche Person erkennbar macht. Doch schon kurz darauf verändert sich der Musikeinsatz dauerhaft und erhält eine überwiegend rätselhafte und mysteriöse Färbung.²⁶⁰ Dadurch werden bedrohliche Elemente zurückgedrängt und die entstandene Atmosphäre dient wohl eher den während Protheros Rede gezeigten Bildern, von V und Evey. Obwohl die Musik die Szene nicht in jenem Ausmaß zu kommentieren vermag wie bei der Rede Vs, beeinflusst interessanterweise schon der minimale Einsatz eines düsteren Themas²⁶¹, die Wahrnehmung Protheros nachhaltig. Auch die Rhetorik der „Stimme Londons“ differenziert sich grundlegend von jener Vs. So ist Prothero mit allen Wassern propagandistischer Redekunst gewaschen und setzt diese auch wann immer möglich ein. Während er den medizinischen Notstand der ehemaligen USA anspricht klingt seine Äußerung stark verhöhrend.²⁶² Als er dann seine

²⁵⁸ Filmmin. 00:02:18 (-00:03:58)

²⁵⁹ Filmmin. 00:02:16 (-00:02:29) Dass der Einsatz der Musik zeitlich nicht mit dem Anfang der Szene übereinstimmt, hat damit zu tun, dass diese schon in der Vorhergegangenen hörbar wird. Filmterminologisch als Soundbridge oder Ton-Überlappung zu bezeichnen.

²⁶⁰ Filmmin. 00:02:30 (-00:04:02)

²⁶¹ lediglich dreizehn Sekunden

²⁶² Filmmin. 00:02:18 (-00:02:32)

Meinung über diese USA kundtut steigert sich die Lautstärke und Intensität seiner Worte immer weiter bis sie, in einem beinahe schreienden „Who's bloody with me?“, ihren Höhepunkt erfahren.²⁶³ Um dann allerdings bei der Erläuterung des Untergangs Amerikas zu einer gewissen Sachlichkeit zurück zu finden.²⁶⁴ Die Wiederholung des Wortes „Godlessness“²⁶⁵ gibt wenige Sekunden später den Startschuss für eine finale propagandistische Ausdrucksweise. Während das Wort „Judgement“²⁶⁶ „nur“ betont wird, wird die Feststellung: „Immigrants, Muslims, homosexuals terrorists – Disease-ridden degenerates. They had to go!“²⁶⁷, dem Publikum mit einer hörbaren Verachtung entgegen geschleudert. Den Abschluss der Rede bildet der intensiv betonte Leitspruch der Partei²⁶⁸ und die noch eindringlichere Feststellung ein gottesfürchtiger Engländer zu sein.²⁶⁹ Damit etabliert sich Protheros Politikvermittlung im Gegensatz zu der von V als durchwegs populistische, die nicht nur durch die begleitende Musik, sondern vor allem durch den gezielten Einsatz visueller Mittel, eine deutliche Wertung erfährt.

4.2.2.1.2 Visuelle Elemente

Wie schon im vorhergegangenen Beispiel wird sich die Analyse fast ausschließlich mit Bildfolgen beschäftigen, in denen Lewis Prothero zu sehen ist. Die in der Szene gezeigten Bilder, der Abendvorbereitungen von V und Evey scheinen größtenteils politisch irrelevant, werden aber wenn nötig Erwähnung finden. Der Fokus der Untersuchung liegt allerdings, anders als bei V, nicht mehr auf der Bildkomposition und Ausstattung sondern auf Einstellungsgrößen und Montagetechniken. Innerhalb der hier abgedruckten Rede können über zehn Schnitte oder Kamerabewegungen ausgemacht werden, die alle direkt Prothero betreffen. Dies ist eine beachtliche Zahl, wenn man bedenkt, dass die Figur nur in circa fünfzig Prozent²⁷⁰ aller Einstellungen präsent ist und die Zeit in dem sie mehr oder weniger alleine zu sehen ist, gerade einmal circa siebenundzwanzig Sekunden²⁷¹ beträgt. Daraus ergeben sich zwei interessante Fragen. Erstens: Warum wurde die Sequenz als

²⁶³ Filmmin. 00:02:38 (-00:02:54)

²⁶⁴ Filmmin. 00:03:00 (-00:03:13)

²⁶⁵ Filmmin. 00:03:14

²⁶⁶ Filmmin. 00:03:25

²⁶⁷ Filmmin. 00:03:40 (-00:03:49)

²⁶⁸ Filmmin. 00:03:50 (-00:03:53); siehe auch Überschrift des Kapitels

²⁶⁹ Filmmin. 00:03:54 (-00:03:58)

²⁷⁰ ca. 53 Sek. (von 100 Sek.)

²⁷¹ ca. 30 %

Analysebeispiel gewählt? Und zweitens: Weshalb sollte der Einsatz von Schnitten beziehungsweise verschiedener Einstellungsgrößen in politischer Hinsicht dienlich sein? Dabei erscheint sich durch die Beantwortung der zweiten Frage, erstere beinahe zu erübrigen. Es wurden zwei Schnittfolgen ausgewählt, die überwiegend alle gewünschten Eigenschaften beinhalten und als beispielhaft für die montagetechnische Aufbereitung Protheros, innerhalb dieser Sequenz, gelten können. Die erste zu betrachtende Montage erfolgt während der schon bei der Analyse der auditiven Eigenschaften verwendeten Diagnose Protheros.²⁷²

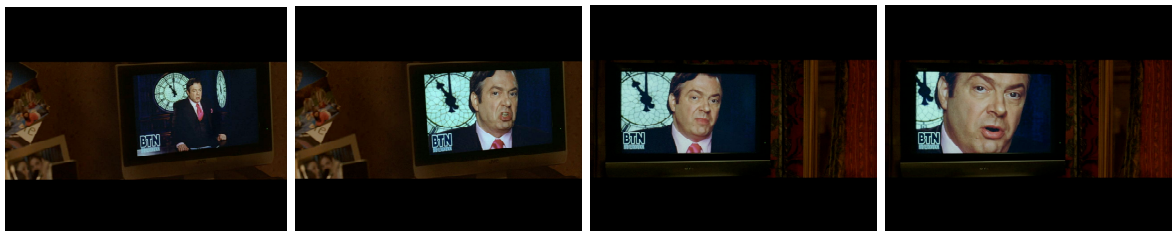


Abb. 16:

Immigrants

Muslims

Homosexuals

Terrorists



Abb. 17: *Disease-ridden degenerates. They had to go!*

Zu beobachten ist hier eine stufenweise Steigerung der Einstellungsgröße. Das erste Bild zeigt quasi eine Halbtotale eines Fernsehgerätes, innerhalb des Apparates wiederum, wird Prothero durch eine Nahaufnahme gezeigt. Während im zweiten Bild die Einstellungsgröße des Fernsehers beibehalten wird, verändert sie sich innerhalb diesem zu einem Medium Close-Up. In der dritten Abbildung wird diese Einstellungsgröße dann auch für das Fernsehgerät selbst verwendet. Sie verändert sich im vierten Bild nicht, jedoch wird Prothero nun in einem Close-Up gezeigt. Diese schrittweise Vergrößerung Protheros hat eine Intensivierung der visuellen Eindrücke zur Folge, welche in Verbindung mit den

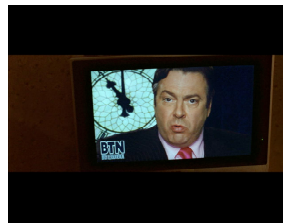
²⁷² Filmmin. 00:03:40 (-00:03:49)

Worten eigentlich zu einer starken Beeinflussung des Publikums zu Gunsten Protheros führen sollte. Dieser Effekt wird jedoch geschickt vermieden indem bei der letzten und nachdrücklichsten Aussage auf eine sich frisierende und wenig interessiert scheinende Evey geschnitten wird. So wird aus dem großartigen Populisten ein zwar bedrohlich aber überwiegend unsympathisch wirkender Schwätzer.

In einem zweiten Beispiel wird die erwähnte Bedrohlichkeit nochmals hervorgehoben. Die hier dargestellte Bildfolge bildet nicht nur den Abschluss der behandelten Rede, sondern zeigt nochmals in aller Deutlichkeit die politische Wertung, des Propagandasprachrohres Prothero und somit des gesamten Regimes, mittels filmischer Strategien. Neben den Einstellungsgrößen ist hierbei vor allem die ausgeprägte Mimik der Figuren zu beachten.



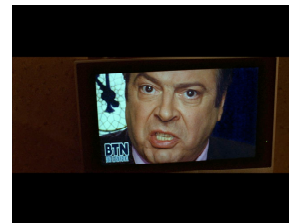
*Abb. 18:
Strength through
unity*



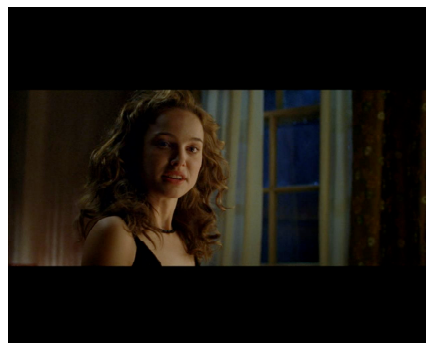
*Unity through
faith*



*I'am a God-fearing
English*



*I'm goddamn
proud of it!*



*Abb. 19:
That's quite enough of that,
thank you very much.*

Für die Darstellung des Fernsehgerätes wird auf den Wechsel von Einstellungsgrößen verzichtet. Bei der durch den Apparat gezeigten Darstellung Protheros wird diese Vorgehensweise allerdings fortgesetzt. So wird beim ersten Bild wiederum ein Medium-Shot eingesetzt um Prothero sequenziell zu integrieren, dieser steigert sich dann in Abbildung zwei zu einem Medium Close-Up um den Gesichtsausdruck des Moderators

besser einfangen zu können und den Effekt der zu hörenden Worte zu verstärken. Anders als beim ersten Beispiel wird hier die Bildfolge unterbrochen um eine recht besorgte Evey zu zeigen. So haben die Zuseher das Gefühl, das soeben Gehörte hinterfragen zu müssen. Im vierten Bild wird durch ein Close-Up von Protheros wütendem Gesicht, die ganze Aggressivität des Regimes gezeigt. Die Einstellung entwickelt somit eine abschreckende Eigendynamik. Um jedoch keinen Zweifel an den Absichten des Filmes zu lassen, wird wie schon im vorhergehenden Beispiel auf Evey geschnitten. Diese scheint jedoch dieses Mal nicht mehr gelangweilt, sondern genervt und abgeneigt zu sein. Um ihre Position zu festigen wird mit dem angewidert klingenden Satz: „That’s quite enough of that, thank you very much.“²⁷³, nachgeholfen.

4.2.3 Die Systemkritiker

Als Systemkritiker werden hier jene Einzelpersonen bezeichnet, die innerhalb des Filmes entweder durch die Bemühungen Vs oder durch persönliche Erfahrungen, zu ernsthaften Zweiflern des Systems werden. Dazu gehören neben Evey, Deitrich und Inspektor Finch, ebenso die Ärztin Delia Surridge, Finchs Assistent Dominic und die ehemalige Mitgefangene Vs Valerie. Aufgrund ihrer erhöhten filmischen Präsenz wird sich die Analyse allerdings auf die drei erstgenannten Figuren beschränken. Jedes der drei Untersuchungsbeispiele wird als stellvertretend für jeweils eine Politisierungsmethode angesehen.

4.2.3.1 Evey und die personalisierte Politik

Evey Hammond die im Comic noch als naiv-dümmliche, zur Prostitution gezwungene Blondine auftritt,²⁷⁴ kann im Film als weibliche Hauptrolle angesehen werden. Ihr werden nicht nur wichtige Aufgaben zuteil, wie zum Beispiel V im Gebäude des Fernsehsenders zu helfen²⁷⁵ oder die U-Bahn samt V und Sprengstoff zum Parlament fahren zu lassen,²⁷⁶ sondern sie wird auch zur Trägerin politischer Inhalte. In der folgenden beschriebenen

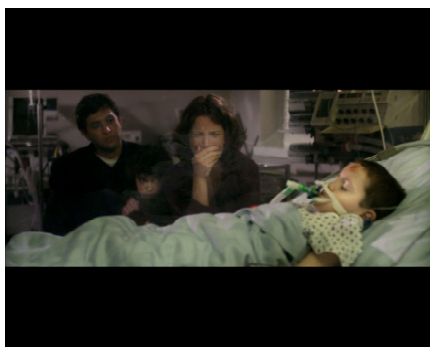
²⁷³ Filmmin. 00:03:58 (-00:04:00)

²⁷⁴ vgl. Moore, Allan u. Lloyd David: *V for Vendetta. Vol. 1*. New York: DC, Sep. 1988.

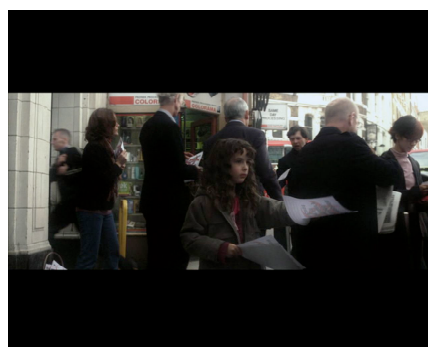
²⁷⁵ Filmmin. 00:23:33 (-00:23:50)

²⁷⁶ Filmmin. 01:56:55 (-01:57:19)

Sequenz²⁷⁷ kann in diesem Zusammenhang eine Tendenz beobachtet werden die von Phillip Gianos als „Personalizing“ bezeichnet und im Theoriekapitel dieser Arbeit beschrieben wurde.²⁷⁸ Evey die sich in der Schatten Galerie befindet, erzählt V von ihrer Vergangenheit. Sie berichtet von ihrem Vater der einst Schriftsteller war und ihr gesagt habe, dass Künstler lügen um die Wahrheit zu sagen. Diese Aussage fügt sich nebenbei bemerkt nicht nur in das Thema dieser Arbeit ein, sondern wird auch in der Fachliteratur zum politischen Film aufgegriffen.²⁷⁹ Nach dem Tod ihres Bruders haben sich ihre Eltern dann politisch engagiert und gegen den Krieg und die Restauration demonstriert. Während Evey zu Hause vor dem Fernseher Unruhen beobachtete, bei denen auch ihre Eltern anwesend waren, hatte sie schreckliche Angst, dass sie zu Tode kommen könnten. Ihre Mutter wollte danach das Land verlassen, doch ihr Vater hat sich geweigert. Irgendwann wurden sie von Fingermännern abgeholt und Evey hat sie nie wieder gesehen. Sie hat also durch das Regime so ziemlich alles verloren. Zu der von Evey erzählten Geschichte werden in einer Rückblende die dazupassenden Bilder gezeigt. Hier einige davon:



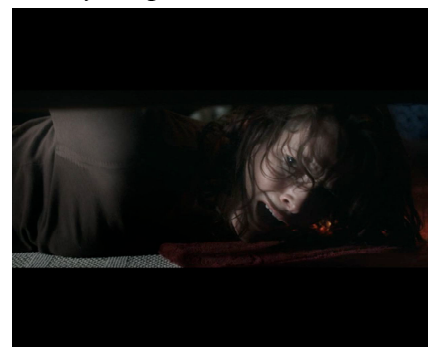
*Abb. 20:
Trauer um Eveys Bruder*



*Abb. 21:
Evey als politische Aktivistin*



*Abb. 22:
Evey hat Angst um ihre Eltern*



*Abb. 23:
Eveys Mutter wird geholt*

²⁷⁷ Filmmin. 00:39:25 (-00:40:49)

²⁷⁸ vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 8- bzw. Diese Arbeit S. 52 f.

²⁷⁹ vgl. Rosenbaum: *Movies as Politics*. S. 60.

Es sind also nicht so sehr die politischen Inhalte, die die Szene prägen, sondern die persönliche Verbindung Evey zu diesen. Durch die Darstellung von Eveys Schicksal soll dem Publikum klar gemacht werden, dass es sich um ein schlechtes Regime handelt, das jedenfalls abzulehnen ist. Entgegen der einfachen Darstellung von Gewalt oder anderem Unrecht durch die Staatsmacht, hat diese Personalisierung einen weitaus stärkeren Effekt. Interessanterweise schafft es Evey dadurch nicht nur das Publikum sondern auch V zu beeinflussen. Erwähnenswert scheint hierbei noch, dass im Graphic Novel diese Geschichte so nicht existiert. Evey hatte keinen Bruder und ihre Mutter starb an einer Krankheit. Lediglich ihr Vater wurde verschleppt, jedoch nicht auf Grund politischem Aktivismus der sich direkt gegen das Regime richtet, sondern weil er in seiner Jugendzeit einer sozialistischen Vereinigung angehörte.²⁸⁰

4.2.3.2 Deitrich und seine Symbole

Der Fernsehmoderator Deitrich wird nicht nur auf Grund seiner Fernsehshow die Großkanzler Sutler auf das Tiefste denunziert²⁸¹ und seiner anschließenden Festnahme als politisch motivierte Figur angesehen. Auch seine Homosexualität und vor allem seine Sammlung an verbotenen (Kunst-) Gegenständen tragen zu dieser Einstufung bei. Diese Gegenstände werden als politische Symbole gedeutet, die gezielte Wirkung auf das Publikum ausüben sollen und können somit als Beispiele politisierender Ausstattungsgegenstände gelten. Betrachtet man die folgenden Abbildungen, so können nicht nur Rückschlüsse auf deren politische Aussagen, sondern in Verbindung mit der Tatsache, dass es sich bei Deitrich um eine positiv konnotierte Figur handelt, auch auf die Intentionen des Filmes gezogen werden.

Das hier zu sehende Bild, das eine Verbindung zwischen der amerikanischen Flagge „Stars and Stripes“, dem britischen „Union Jack“ und dem Hackenkreuz des Nationalsozialismus herstellt, trägt den Titel „The Coalition of the Willing to Power“ und schafft somit den direkten Bezug zu der real

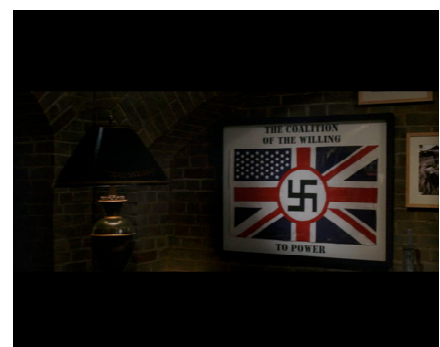


Abb. 24: *The Coalitin of the Willing to Power*

²⁸⁰ vgl. Moore u. Lloyd: *V for Vendetta. Vol. 1*. S. 22 f.

²⁸¹ Filmmin. 01:02:08 (-01:04:56)

existierenden „Koalition der Willenden“.²⁸² Jener Allianz von Ländern, die gemeinsam mit den USA bereit waren, Saddam Hussein zu stürzen. Die Einbeziehung der Hackenkreuzfahne und dem Ruf nach Macht, kann nicht nur als reale Kritik an diesen Kriegshandlungen gelesen werden, sondern konstruiert auch Deitrichs Haltung innerhalb der diegetischen Welt.

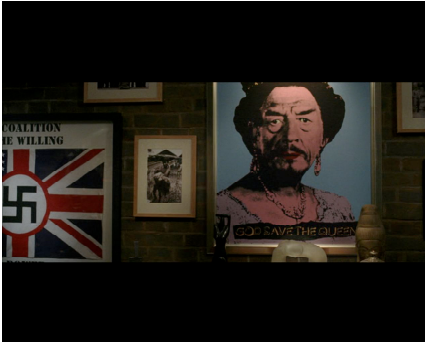


Abb. 25: *God Save the Queen*

Auch das Bild, welches Großkanzler Sutler als englische Königin zeigt, erzielt seine Wirkung auf zwei Ebenen. Jene Zuseher/Innen die über das nötige Wissen verfügen, werden sofort eine Verbindung zur Sex Pistols Single „God Save the Queen“ herstellen, die starke Kritik am damaligen englischen System übt.²⁸³

Durch die Verwendung von Sutlers Kopf, wird diese Kritik eindeutig auf das bestehende Regime innerhalb des Filmes übertragen. Selbst ohne nötiges Vorwissen des Publikums, schafft es die Karikatur, den Machthaber lächerlich zu machen und somit eine politische Botschaft zu verbreiten.

Die Tatsache, dass er einen Koran versteckt, dessen Besitz als Hochverrat gilt und somit mit der Todesstrafe geahndet wird,²⁸⁴ verstärkt seine Positionierung noch. Und die Abbildungen von homosexuell anmutenden Fetischhandlungen liefern den plausiblen Grund für den Hass, den er gegen das Regime hegt.

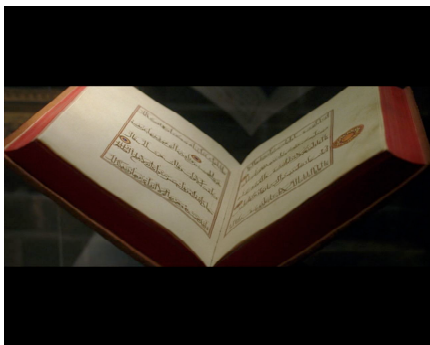


Abb. 26: *Ein Koran*

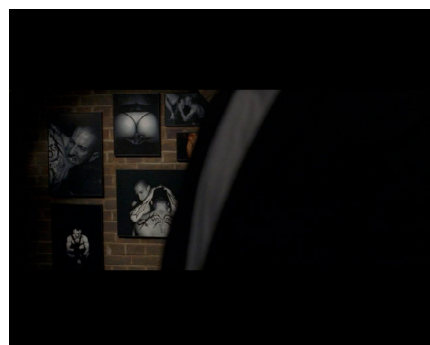


Abb. 27: *Deitrichs Fetisch*

All diese Gegenstände und Bilder, die in einer einzigen kurzen Sequenz gezeigt werden,²⁸⁵

²⁸² vgl. N.N.: Saddam wird entwaffnet, so oder so. In: *Spiegel Online*.
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,223537,00.html> Zugriff: 16. 05. 2010.

²⁸³ vgl. Vermorel, Fred u. Judy: *Sex Pistols: the inside story*. 4. Auflage.

London (u.a.): Book Sales Limited, 1989. (erstmals 1978). S. 82.

²⁸⁴ vgl. Filmmin. 01:18:30 (-01:18:38)

²⁸⁵ Filmmin. 00:48:29 (-00:49:26)

können als Konnotationen im Sinne von Umberto Eco gesehen werden. Sie evozieren Gefühle (Emotionale Konnotation²⁸⁶), sie stellen die Verbindung zu realen Geschehnissen her (Konnotation durch Übersetzung²⁸⁷) und lassen dabei immer noch Spielraum für eigene Interpretationen (Globale axiologische Konnotation²⁸⁸). Somit ist ihnen weitaus größere politische Macht zuzusprechen als den Symbolen des Regimes, die lediglich darauf abzielen Verbindungen zu real existierenden Strukturen (wie dem Nationalsozialismus) zu schaffen und somit die Positionierung der Norsfire Partei zu festigen.

4.2.3.3 Inspektor Finch und die politische Historie

Inspektor Finch ist die dritte nennenswerte systemkritische Figur. Er ist der Einzige auf Seiten der Norsfire Partei, der darüber nachdenkt, ob die Herrschaft des Regimes gerechtfertigt ist und ob dessen Machtergreifung kritisch hinterfragt werden sollte. Sein Assistent Dominic ist dabei eher als Mitläufer zu sehen, der seinem Idol zur Seite steht. Neben seinen Nachforschungen die er anstellt um die Wahrheit zu erfahren und dem Umstand, dass er davon absieht, den Anschlag auf das Parlament zu verhindern,²⁸⁹ sind es vor allem die ihn beeinflussenden Geschichten von Dr. Delia Surridge und Mr. Rockwood (alias V) die ihn zur politischen Figur werden lassen. Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich beide Erzählungen ebenso als eigenständige Analysekapitel eignen, da sie wie in dieser Arbeit schon beschrieben,²⁹⁰ fiktionale politische Ereignisse darstellen, die Rückschlüsse auf real existierende Gefahren und Entwicklungen zulassen. Sie werden hier in Verbindung mit Inspektor Finch bearbeitet, weil sie sich durch ihn, innerhalb der diegetischen Welt, als politische Wahrheit etablieren und sein weiteres Handeln somit als Folgewirkung dieser Geschichten zu sehen ist.

²⁸⁶ vgl. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Hrsg. v. Jürgen Trabant. 8. unveränderte Ausgabe. München: Wilhelm Fink, 1994. (erstmals 1972). S. 109.

²⁸⁷ vgl. Ebd. S. 110.

²⁸⁸ vgl. Ebd. S. 111.

²⁸⁹ Filmmmin. 01:55:17 (-01:56:03)

²⁹⁰ vgl. Kapitel „Film als politische Historie“ S. 49 f.

Die Tagebucheintragungen von Dr. Surridge²⁹¹ berichten von der Versuchseinrichtung Lark Hill, die starke Assoziationen zu Konzentrationslagern hervorruft. Sie beschreiben biologische Versuche, die durch die Norsefire Partei an Menschen durchgeführt wurden und meist zum Tode führten, siehe Bild rechts. Einer der einzigen Überlebenden dieser Experimente war V und somit wird auch der Grund für seine Vendetta eingeführt.



*Abb. 28: Massengrab als
Assoziation zum Holocaust*

Der Bericht von Mr. Rockwood²⁹² stellt dann die Verbindung zwischen dem, durch diese „Forschungen“ entwickelten, Virus und dem Aufstieg der Norsefire Partei her. Es wird der Einsatz des Virus gezeigt, der dazu dient die Macht über England zu erlangen. Drei Ziele werden auserkoren um den Virus zu verbreiten – eine Schule, eine U-Bahnstation und eine Wasseraufbereitungsanlage. Es sterben hunderte von Menschen. Durch die daraus resultierende Panik, kommt es zur Wahl der einzig hart durchgreifenden Partei – Norsefire. Kurz nach der Wahl präsentiert ein Farmerkonzern, der unter der Herrschaft führender Parteimitglieder steht, ein Gegenmittel und einige Extremisten werden zum Tode verurteilt, so festigt das Regime seine Macht.

Beide Geschichten haben dieselben Ziele. Sie konstruieren fiktionale politische Historien um die Entwicklungen im Film rational erklärbar zu machen, das herrschende Regime einordnen zu können und das Publikum sowie Inspektor Finch nachhaltig zu beeinflussen. Dadurch konstruiert sich für den Polizist reale politische Geschichte, die ihn dazu veranlasst sich gegen die Regierung zu stellen. Das Publikum wiederum wird dazu veranlasst eine starke Abneigung gegen diese Art von (Angst-) Politik zu entwickeln und im besten Falle auch realpolitische Tendenzen kritisch zu hinterfragen.

²⁹¹ Filmmin. 00:55:24 (-00:57:43)

²⁹² Filmmin. 01:29:08 (-01:31:35)

4.2.4 Das Volk

Die Bevölkerung bildet sowohl in dieser Arbeit als auch im Film eine relativ kleine²⁹³, aber durchaus wichtige Komponente. Zum einen stellen die Darstellungen von „zivilen“ Personen den Bezug zum Publikum her. Während es bei „übergeordneten“ Figuren wie V oder Evey durchaus schwer fällt einen persönlichen Bezug herzustellen, führt die Identifikationsmöglichkeit der Rezipienten mit dem gemeinen Volk, zu einer immensen Steigerung der Wirkung politischer Botschaften.²⁹⁴ Zum anderen werden die Bürger Englands, im Verlauf des Films, ebenso zur politisch aktiven Gruppierung. So besprüht ein Mädchen beispielsweise die Parolen des Regimes mit V-Zeichen,²⁹⁵ während sich in einer anderen Szene mehrere Menschen gegen einen Fingermann wehren.²⁹⁶ Die aussagekräftigste Szene ereignet sich jedoch bei der Sprengung des Parlaments. Hier findet sich tatsächlich die komplette, von V aufgeforderte, Bevölkerung Londons ein, um dem Regime ein Ende zu bereiten.²⁹⁷

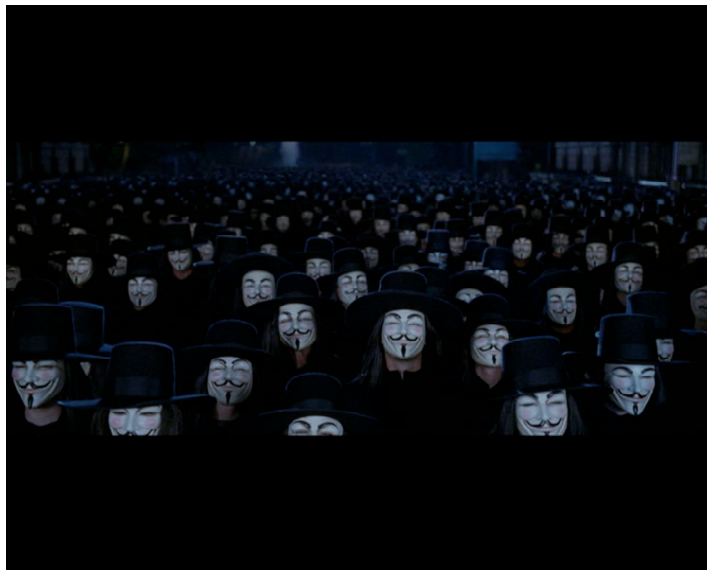


Abb. 29: Massendarstellung – Die Macht des Volks

²⁹³ Bilder vom gemeinen Volk nehmen nur ca. 6 von 128 Spielminuten ein. (ca.4,5 %)

²⁹⁴ vgl. Rosenbaum: *Movies as Politics*. S. 195.

²⁹⁵ Filmmin. 01:35:23 (-01:35:40)

²⁹⁶ Filmmin. 01:38:50 (-01:39:00)

²⁹⁷ Filmmin. 01:54:46 (-01:59:15)

Die hier in einem Standbild zusammengefasste Szene erzielt gleich mehrere politische Wirkungen. Sie zeigt, dass es auch das „einfache“ Volk vermag sich zu wehren und sie stellt, durch die Guy Fawkes Masken, die Verbindung zwischen der heroisch anmutenden Figur V und einfachen Menschen und somit auch die Verbindung zum Publikum her. Ihren größten Effekt erzielt sie jedoch durch die Darstellung der Masse. Isaksson und Fuhrhammer schreiben in ihrem Buch *Politik und Film*:

„eine kleine Gruppe von Menschen haben sich zussamengetan und laufen zu einem bestimmten Ziel; es schließen sich immer mehr Leute an, die Gruppe wird zu einem richtigen Zug von Menschen, ihr Gefühl greift auf den Zuschauer über; die Ergriffenheit kann nur als instinktives Erlebnis von Solidarität erklärt werden – [...] – und es scheint, als ob gerade das Wachsen von Gruppe zur Masse die wirksame Tatsache sei [...]“

Jenes innerhalb dieser Szene entstandene Gefühl macht sie zu einem der mächtigsten Vermittler aller im Film vorhandenen politischen Botschaften.

4.3 Resümee

Anhand verschiedener Analysebeispielen wurde festgestellt, dass V FOR VENDETTA nicht nur auf Grund seiner Handlung dem Typus „Politischer Film“ zuzuordnen ist, sondern ebenso durch eine Vielzahl verschiedener „Politisierender Faktoren“ wie sie in dieser Arbeit vorgestellt wurden. Vor allem im Hinblick auf zum Einsatz kommende „Trägerelemente“ ergibt sich ein breit gefächertes Sample. Insbesondere zwei Bestandteile des Films sind unschwer als politische zu erkennen und können als wichtigste Vermittler von Politik gelten. Zum einen sind hier die Figuren zu nennen. Durch ihre Positionierung innerhalb des diegetischen Universums und ihre Charakterisierung ergeben sich klar definierte politische Absichten. Zum anderen sind es besonders die gesprochenen Worte dieser Figuren, also Dialoge oder Monologe, welche es vermögen politische Inhalte zu tragen. Nichtsdestoweniger kommt eine Vielzahl anderer Elemente zum Einsatz, dies wurde hinreichend dargestellt. Zu solchen zählen unter anderem: Musik, Bildkomposition, Kamerabewegungen, Montage, Ausstattung und Farbe. Sie alle tragen dazu bei, dem Film seine volle politische Wirkung zu verleihen und somit seine „Intentionen“ dem Publikum

möglichst verständlich zu übermitteln. V FOR VENDETTA enthält Bestandteile aller vier, in dieser Arbeit vorgestellten, Intentionstypen. Anhand der Geschichten die Inspektor Finch berichtet werden, lassen sich die betreffenden Szenen als politische, wenn auch fiktionale, Historie einstufen. Durch die Rhetorik Protheros und mittels der Symboliken der Norsefire Partei sind auch propagandistische Aspekte nachzuweisen. Und mittels der latenten Forderung nach Gleichberechtigung für sexuelle oder ethnische Minderheiten wie Homosexuelle oder Muslime, kann V FOR VENDETTA ebenso als sozialer Vermittler gelten. Trotz alledem ist der Film überwiegend ideologisch behaftet. Sein stetes Postulat etablierte Herrschaftssystem zu stürzen, seine immer wieder kehrende Kritik an, auch real zu findender, Angst-Politik und nichtzuletzt Aussagen wie: „People should not be afraid of their governments. Governments should be afraid of their people.“²⁹⁸, untermauern diese These nachdrücklich. V FOR VENDETTA kann somit durchaus auch als Allegorie auf realpolitische Ereignisse und bestehende politische Systeme beziehungsweise als allegorischer Hinweis auf real nachvollziehbare Entwicklungen gewertet werden. So sagt zum Beispiel Stephen Fry, der Schauspieler der die Figur Deitrich verkörpert, dass V FOR VENDETTA zwar kein Film über Amerika oder Großbritannien sei, dieser aber genau auf in solchen Ländern herrschenden Problemen hinweise.²⁹⁹ In solchen Aussagen ist jedoch auch die Gefahr solcher Einstufungen zu sehen, da eine Beeinflussung der Politisierung von Filmen immer auch von Außen gegeben ist und somit die Wahrnehmung der Rezipienten maßgeblich verändern kann. Deshalb wurde versucht eine politische Wertung weitgehendst auszuschließen und die Analyse auf nachvollziehbare Fakten zu beschränken.

²⁹⁸ Filmmin. 00:31:02 (-00:31:06)

²⁹⁹ Stephen Fry über V FOR VENDETTA (Film). Auf Zusatz DVD. Kapitel: *Freiheit! Für Immer! Making of V wie Vendetta*. Filmmin. 00:12:03 (-00:12:09)

5 Hellboy

„He’s a guy you could hang out with and kick a couple of sixpacks, and then all of a sudden he has to go out and kick some monster ass.“³⁰⁰ So beschreibt der Regisseur Guillermo Del Toro den Helden seiner beiden Comicverfilmungen HELLBOY (USA 2004) und HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (USA/GER 2008). Diese Schilderung Hellboys trifft es ziemlich gut, handelt es sich doch um ein rüpelhaftes, trinkendes und rauchendes Wesen aus der Unterwelt, das seine Manieren anscheinend auch in dieser zurückgelassen hat. Basierend auf der Comicvorlage von Mike Mignola, die erstmals 1993 veröffentlicht wurde,³⁰¹ erschuf Del Toro zwei Filme die nichts mit Comicverfilmungen à la IRON MAN (USA 2008, Regie: Jon Favreau) oder THE INCREDIBLE HULK (USA 2008, Regie: Louis Leterrier) gemein haben, welche versuchen bis auf den Einsatz der Protagonisten eine möglichst genaue Abbildung der realen Welt zu konstruieren. Vor allem in HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY, der auch die Analysegrundlage dieses Kapitels bildet, konstituiert sich eine Märchenwelt voller Fabelwesen und fantastisch anmutender Szenerien. Auch wenn der Film zu einem großen Teil im New York des zwanzigsten Jahrhunderts spielt, sind Handlungsorte wie der Trollmarkt oder die Thronhalle der vergessenen Kultur der Elfen wohl eher im Wunderland³⁰² als in Nordamerika zu finden. Der Film scheint ein modernes Märchen zu sein, welches sich jedoch durch seinen geradezu lasterhaften Helden, überwiegend von den moralischen Stoffen gängiger Fabeln abhebt.

So überraschend es scheint, erhält HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY all dieser Surrealität zum Trotz, einen Platz in einer Arbeit über die Politisierung von Filmen. Dabei sind auf den ersten Blick kaum Momente vorhanden, in denen eine mögliche Politisierung zum Ausdruck kommt, jedenfalls keine die für jeden leicht erkennbar wären. Trotzdem trägt der Film ein unglaublich hohes politisches Potential in sich, welches es in diesem Kapitel zu

³⁰⁰ Guillermo Del Toro über Hellboy in: Gross, Edward: Hell Bent. In: *CFQ. Cinefantastique*. Ausgabe April/May 2004. S. 18 – 28, hier: S. 20.

³⁰¹ vgl. Kainz, Barbera: *Antihelden in Comicverfilmungen. Transformationsanalyse ausgewählter Graphic Novels und deren Verfilmungen*. Dipl. Universität Wien, Philologisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät 2006. S. 185.

³⁰² vgl. Lewis, Carroll: *Alice im Wunderland*. Hamburg: Cecilie Dressler, 1989. (erstmal 1865).

decodieren gilt. Die Rede ist hier nicht von kleinen Verweisen auf den Nationalsozialismus oder zur Vorgehensweise amerikanischer Behörden. Auch eine mögliche Allegorisierung des Kampfes zwischen Gut und Böse kann an anderen Werken besser nachvollzogen werden und scheint deshalb kaum von Interesse. Es sind die politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières die sich in beiden HELLBOY Filmen finden lassen und somit zur „praktischen“ Umsetzung gelangen. Dabei wurde sich aus mehreren Gründen für den zweiten Teil der Saga entschieden. HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY ist nicht nur aktueller und verfügte über ein größeres Budget, sondern war insgesamt erfolgreicher³⁰³ und somit einer breiteren Masse zugänglich. Weitere Entscheidungsgrundlagen waren ästhetischer Natur. Ästhetik ist dabei durchaus im Rancièreschen Sinn als „eine spezifische Ordnung des Identifizierens und des Denkens von Kunst“³⁰⁴ zu sehen, da nicht nur nach Meinung des Autors der zweite Hellboy Film dem Ersten in künstlerischer Hinsicht weitaus überlegen ist. Es darf hier jedoch der Rückgriff auf einzelne Elemente aus dem ersten Film, beziehungsweise aus der Comicvorlage nicht verschwiegen werden, da dieser besonders im Hinblick auf die Herkunft und Charakterisierung einzelner Figuren sehr bedeutend ist.

Anders als beim Kapitel über V FOR VENDETTA, werden hier nicht mehr einzelne Szenen oder Sequenzen analysiert, sondern Verbindungen zwischen Bestandteilen des Filmes und den Theorien Jacques Rancières geschaffen. Die Gliederung des Kapitels konstruiert sich folglich nicht durch filmische Ordnungen sondern durch die Darstellung einiger Rancièrescher Theoriegebilde. Dabei wird zu einem großen Teil auf die Erörterung politisierender Methoden des Mainstreamkinos verzichtet, auch wenn zu erwähnen bleibt, dass diese wenn auch in geringem Ausmaß auffindbar wären. Sie werden natürlich erwähnt, falls dies als notwendig erscheint.

³⁰³ vgl. N.N.: Alphabetical Index. Movies He-He. In: *Box Office Mojo*.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/alphabetical.htm?letter=H&page=2&p=.htm>

Zugriff: 01. 06. 2010.

³⁰⁴ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 23.

5.1 Inhaltsangabe

Hellboy ist wie der Name schon sagt ein Junge welcher der Hölle entstammt. Doch wie jeder kleine Bub liebt er Geschichten und so erfährt er durch seinen Ziehvater Prof. Broom (John Hurt) zum ersten Mal von der Goldenen Armee. Prinz Nuada (Luke Goss), dessen Vater einst Herrscher über diese Streitmacht war, ist nicht sehr erfreut über die Zustände in denen sein Volk im zwanzigsten Jahrhundert lebt und möchte mit Hilfe dreier Kronenstücken, die Befehlsgewalt über die Armee erringen. Eines von diesen findet er in einem Auktionshaus in Manhattan, das er total verwüstet. Bei der Untersuchung des Tatorts sieht Hellboy (Ron Perlman) seine Chance und lässt sich durch eine Explosion in die Öffentlichkeit katapultieren. Doch anstatt des erhofften Rums, bringt die nun ständige Medienpräsenz neben viel Kritik auch einen neuen Aufpasser, Agent Johann Krauss,³⁰⁵ mit sich. Während dieser im B.P.R.D. (Bureau for Paranormal Research and Defense) ankommt, tötet Nuada seinen eigenen Vater und gelangt somit in Besitz des zweiten Kronenstücks. Durch eine Zahnfee, einem kleinen gefräßigen Monster, das Nuada dabei unterstützte das Auktionshaus zu überfallen, wird die Aufmerksamkeit des B.P.R.D.-Teams auf den Trollmarkt gerichtet. Dort findet Abe Sapien (Doug Jones) Prinzessin Nuala (Anna Walton), die Zwillingschwester des Prinzen, welche das dritte Kronenstück mit sich trägt. Hellboy tötet Wink (Brian Steele), einen monströsen Kumpel Nuadas und zieht somit dessen Zorn auf sich. Ein von Nuada geschickter Waldgott ist zwar schnell erledigt, doch als es im Hauptquartier der B.P.R.D. zum Kampf zwischen Hellboy und dem Prinzen kommt, wird Hellboy schwer verwundet. Nuada hingegen schnappt sich seine Schwester, die zuvor das fehlende Kronenstück versteckt hat und macht sich, zum bis dahin verborgenen Standort der Goldenen Armee auf. Um Hellboy zu retten begibt sich auch das Team nach Nordirland, wo sie auf einen Todesengel (Goug Jones) treffen, der es vermag Hellboy zu heilen. Jedoch wird Liz (Selma Blair), die von Hellboy schwanger ist, die Zerstörung der Welt durch ihren Geliebten vorhergesagt. Mit neuer Kraft macht sich Hellboy und sein Team auf, Nuada und Nuala zu finden. Als sie am Lagerort der Goldenen Armee ankommen, gibt Abe Nuada in einer überstürzten Aktion das letzte Kronenstück

³⁰⁵ Bei Johan Krauss handelt es sich um ein Geschöpf aus Rauch, das in einer Art Taucheranzug seine Form zu bewahren versucht. Die Rolle teilt sich auf drei Darsteller. Für die Arbeit mit dem Anzug waren John Alexander und James Dodd zuständig, während Seth MacFarlane dem Wesen seine Stimme gab.

und die Streitkraft erwacht zum Leben. Da diese weder von Hellboy noch von Krauss aufgehalten werden kann, fordert Hellboy den Prinzen zum alles entscheidenden Duell. Schlussendlich gewinnt er dieses mit der Hilfe von Nuala, welche sich selber opfert um somit auch ihren Zwillingsbruder, der psychisch und physisch mit ihr verbunden ist, zu töten. Liz zerstört die Krone und die Menschheit ist vorerst gerettet. Nun trifft auch Tom Manning (Jeffrey Tambor) der Leiter der B.P.R.D. am Ort des Geschehens ein, doch bevor er irgendetwas sagen kann, quittieren Hellboy, Liz, Abe und Krauss ihren Dienst.

5.2 Politisches Subjekt Hellboy

„Die Politik ist Sache der Subjekte oder Vielmehr der Subjektivierungsweisen.“³⁰⁶ (Jacques Rancière in *Das Unvernehmen*)

Wenn sich die Politik also erst durch Subjekte oder durch spezifische Subjektivierungsanordnungen³⁰⁷ zu existenzialisieren vermag, so muss erst einmal darüber nachgedacht werden, wie es der Film schafft eine solche Subjektivierung zu bewerkstelligen. Neben vielen anderen Möglichkeiten wurde hier als Analysegrundlage bewusst die Figur Hellboy gewählt, denn

„Unter *Subjektivierung* wird man eine Reihe von Handlungen verstehen, die eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung also mit der Neuordnung des Erfahrungsfeldes einhergeht.“³⁰⁸

Der Protagonist ist es also, der viele der von Rancière geforderten Kriterien zu erfüllen und sich somit als nahezu perfektes Analysebeispiel zu eignen scheint. Der Frage warum und vor allem wie sich der Held der Geschichte als politisches Subjekt zu konstituieren vermag, soll im Laufe der nun folgenden Überlegungen geklärt werden.

³⁰⁶ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 47.

³⁰⁷ vgl. Ebd. S. 46 f.

³⁰⁸ Ebd. S. 47.

5.2.1 Hellboy als Umverteilung sinnlicher Erfahrungen

Die primäre Frage die es zu klären gilt ist: Wer oder Was ist Hellboy? Hellboy ist ein dämonischer Held der als Agent für das „Bureau for Paranormal Research and Defense“ kurz B.P.R.D. tätig ist. Wie sein Name schon sagt handelt es sich bei Hellboy nicht um einen Menschen, sondern um eine Kreatur aus der Hölle, die durch okkulte Naziexperimente auf die Erde kam.³⁰⁹ Des Dämons richtiger Name ist Anung Un Rama was soviel bedeutet wie Tier der Apokalypse.³¹⁰ So prophezeit schon sein Name jenes Schicksal, welches er früher oder später zu erfüllen hat.³¹¹ Doch augenscheinlich ist Hellboy noch ein weiteres Schicksal bestimmt, nämlich die mehrmalige Rettung der Welt. Er schafft es nicht nur in beiden Verfilmungen, sondern auch in verschiedensten Ausgaben des Comics, die Menschheit vor ihrem vermeintlichen Untergang zu bewahren.

Es sind also im Wesentlichen zwei Substantive, die Hellboy kennzeichnen: Dämon und Held. Beide wären nach Rancière als zwei Aufteilungen des Sinnlichen zu bestimmen, nämlich als „Wahrnehmungsgegebenheiten, die – sei es auf implizite, sei es auf explizite Weise – die Verteilung der Rollen und Teile vorwegnehmen, die ihrerseits eine politische und soziale Ordnung konstruiert.“³¹² Held bezeichnet dabei „eine im Wertediskurs [meist] positiv besetzte Figur, deren Verhalten als „wertvoll“ qualifiziert ist.“³¹³ Es konstruiert sich eine Art von Vorbildfunktion die durch seine Taten oder Ideale nachvollziehbar wird.³¹⁴ Bei einem Dämon handelt es sich dagegen um ein im heutigen Sprachgebrauch negativ konnotiertes Mischwesen. Im jüdisch-christlichen Sinne wird ein Dualismus zwischen Gott und Teufel vorausgesetzt, wobei Dämonen auf Seiten des Satans dienen.³¹⁵

³⁰⁹ Die Entstehung Hellboys - Mignola, Mike u. Byrne, John: *Hellboy. Seed of Destruction*. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukee: Dark Horse Comics, 1997. (erstmals 1994).

³¹⁰ vgl. z. B. Mignola, Mike: *Hellboy. Wake the Devil*. Milwaukee: Dark Horse Comics, 1997, hier Kapitel 4. o. S.

³¹¹ vgl. dazu auch die Botschaft des Todesengels: Filmmin. 01:31:53 (-01:33:06)

³¹² Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 97.

³¹³ Wulff, Hans J.: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß. In: Der Wulff. <http://www.derwulff.de/2-107> Zugriff: 01. 07. 2010. S. 1.

³¹⁴ vgl. Ebd.

³¹⁵ vgl. Frey-Anthes, Henrike: Dämonen/Dämonenbeschwörung (AT). In: *Das Bibellexikon*. <http://www.bibelwissenschaft.de/de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/d/referenz/16101/cache/9edc0919949f26e67c607a4cf9dfcfff/> Zugriff. 02. 06. 2010.

Hellboy bricht gleich mehrmals mit diesen sinnlichen Erfahrungen. Sein Verhalten ist keinesfalls als jenes eines (wahren) Helden zu bezeichnen. Er raucht, er trinkt, er flucht und er hat äußerst schlechte Manieren. Er wird sehr schnell wütend, dabei kommt es bei seinen impulsiven und unüberlegten Handlungen oftmals zur Anwendung unnötiger Gewalt. Sein dämonisches Wesen scheint also hin und wieder durchzubrechen. Durch seine Tierliebe,³¹⁶ seine bedingungslose Liebe zu seiner Freundin Liz³¹⁷ und nicht zuletzt durch den Rosenkranz seines Ziehvaters, den er oftmals am Arm trägt, steht sein reelles Sein in direktem Kontrast zu diesen dämonischen Eigenschaften.

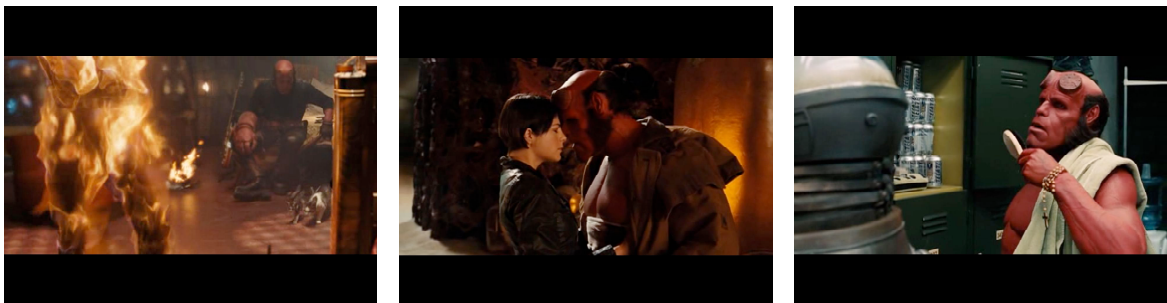


Abb. 30: Ein Dämon der liebt, leidet und sich mit religiösen Symbolen schmückt?

Der Dämon wird zum Helden und der Held wird zum Dämon, somit kommt es innerhalb der Konstruktion und Darstellung der Figur Hellboy zu einer maßgeblichen Umverteilung bestehender Aufteilungen des Sinnlichen. Wie oben beschrieben, ist diese Neuordnung laut Rancière eine der wichtigsten Bedingungen um politische Subjekte zu erschaffen, welche wiederum als notwendig für politische Vorgänge angesehen werden.³¹⁸

5.2.2 Hellboys Wunsch nach Gleichheit

Neben einem Umverteilen sinnlicher Wahrnehmungen, verifizieren sich politische Subjekte durch das Loslösen von polizeilich³¹⁹ allokierten Identitäten sowie durch die Konstruktion allgemeingültiger Gleichheit.³²⁰ Hellboys Verlangen nach einer solchen Entidentifikation und der daraus resultierenden Gleichstellung mit den Menschen, wird im Comic sowie in beiden Filmen durch das Abschleifen seiner Hörner zum Ausdruck

³¹⁶ Hellboy liebt Katzen. vgl. z.B. Filmmin. 00:15:43 (-00:15:48)

³¹⁷ vgl. z.B. Filmmin. 01:22:58 (-01:23:24)

³¹⁸ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 107.

³¹⁹ polizeilich im Sinne Rancières vgl. erstes Kapitel dieser Arbeit S. 20 f.

³²⁰ vgl. Lie: *Der Ruhm des Beliebigen*. S. 195.

gebracht. In HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY ist ein Prozess der Wandlung vom Dämon zum vermeintlich menschlichen Wesen, gut erkennbar.

Zu Beginn des Filmes wird ein Foto gezeigt, welches bei der Entdeckung des „Teufelsjungen“ geschossen wurde.³²¹ Wenn auch in kleinster Ausführung – Hellboy ist praktisch noch ein Baby – sind seine Hörner noch vollständig erhalten. Wenig später lernt das Publikum Hellboy als Jungen im mittleren Kindesalter kennen.³²² Dabei verfügt der Junge Dämon nur mehr über ein vollständiges Horn, während das Zweite abgebrochen ist. Es kann nicht geklärt werden, ob er das Horn beim Spielen verloren hat, oder ob es sich um einen bewussten Bruch handelt. Wenn man jedoch im weiteren Verlauf des Filmes die Szene sieht, in der Hellboy ganz bewusst versucht sich seine Hörner abzuschleifen,³²³ so kann der Verlust des einen Hornes als eine erste Stufe zur Entidentifikation seines ursprünglichen Daseins gesehen werden. Der Dämon der dann den restlichen Film über ohne Hörner zu sehen ist, führt also einen Kampf des Loslösens von seinen Wurzeln hin zu einer Gleichheit mit anderen. Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass gerade durch die oben angeführte Szene des Hörnerschleifens eine Niederlage innerhalb des Ringens um Gleichheit herausgebildet wird. Für Anung Un Rama scheint es scheinbar unmöglich zu sein in die Gemeinschaft der Menschen aufgenommen zu werden und so gibt er es schließlich auf sich für diese zu verändern. Der bis zu diesem Zeitpunkt geführte Kampf für Gleichheit und die immer noch bestehende Entidentifizierung durch die nur mehr als Stumpfen vorhandenen Hörner können jedoch durchaus als Beweis für Hellboys Funktion als politisches Subjekt gesehen werden.

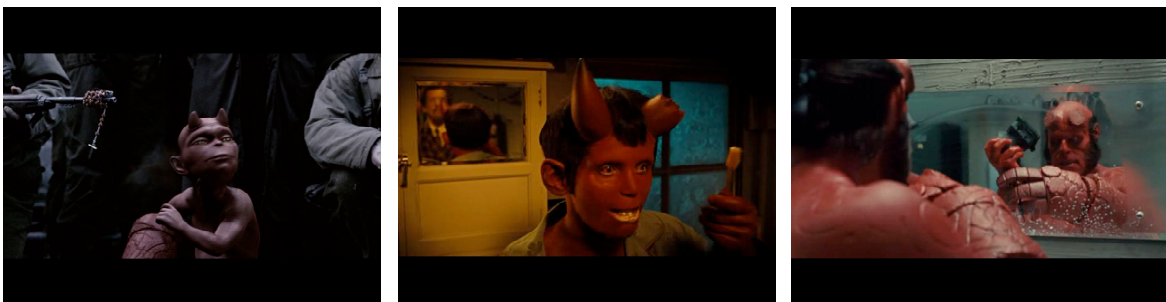


Abb.31: Hellboy Kampf um Gleichheit durch den sukzessiven „Verlust seiner“ Hörner

³²¹ Filmmin. 00:00:55 (-00:01:09)

³²² Filmmin. 00:01:33 (-00:06:21)

³²³ Filmmin. 01:09:54 (-01:10:00)

5.2.2.1 Exkurs – Hellboy als der Torso vom Belvedere

Bei der Untersuchung Hellboys nach möglichen Schnittpunkten zu Rancières Theorien, ergab sich eine gewisse Affinität zu jener Statue, der vom französischen Philosophen so große politische Macht zugesprochen wird. So ergibt sich eine kaum abzustreitende Kohärenz zwischen den fehlenden Gliedmaßen des Torsos und den fehlenden Hörnern des Dämons.



Abb. 32: Hellboy als der Torso vom Belvedere

Wie schon im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt,³²⁴ spricht Rancière von einer Unentscheidbarkeit, die er als „Freiheit der Gleichgültigkeit“³²⁵ beschreibt. Eine solche Unschlüssigkeit ist auch im Fehlen von Hellboys Hörnern erkennbar. Es kann nicht entschieden werden, ob es sich noch um einen Dämon handelt oder doch um ein menschenähnliches Wesen. Diese Unentscheidbarkeit ergibt sich sowohl für den Zuschauer als auch innerhalb des Filmes, so wissen die Menschen New Yorks, auf Grund seines Aussehens, nicht so recht wie sie mit ihrem „Helden“ umgehen sollen.³²⁶ Selbst seinen Freunden stellt sich dieses Problem. Ganz besonders deutlich ist dies zu erkennen, als Abe Sapiens eine Spezialbrille auf hat, mit der man die wahre Natur paranormaler Lebewesen erkennen kann. Er sieht Hellboy plötzlich in seinem „Urzustand“ samt Hörnern und Feuerwirbel über dem Kopf.³²⁷

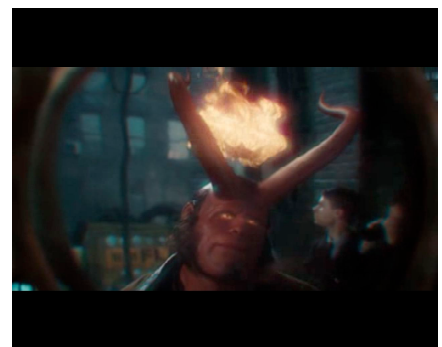


Abb. 33:
Des Dämons wahres Sein

³²⁴ vgl. Diese Arbeit. Kapitel: Was macht Kunst zur politischen Kunst. S. S. 32 – 35.

³²⁵ vgl. Rancière: *Aufteilung des Sinnlichen*. S. 83.

³²⁶ vgl. z.B. Filmmin. 00:39:22 (-00:39:28) oder 01:04:35 (-01:04:53)

³²⁷ Filmmin. 00:40:43 (-00:40:46)

Die Anerkennung Reds, als Teammitglied, als positives Individuum und als Freund trotz dieser Erkenntnis, führt innerhalb des rund um Hellboy funktionierenden sozialen Gefüges, zum Erreichen der von ihm geforderten Gleichheit. Dieser Umstand kann jedoch nicht als politischer gewertet werden, da sich diese Art von Gleichheit lediglich innerhalb einer abgegrenzten Gruppe, nicht aber zwischen „Beliebigen“ zu manifestieren vermag.³²⁸ Das politische Potential der Darstellung der Hörner ergibt sich deshalb ausschließlich durch die Unentscheidbarkeit die sie hervorruft, durch die subjektive Interpretation der Rezipienten und die durch diese Interpretation erworbenen Bedeutungen.

5.2.3 Hellboy als Verkörperung des Dissenses

In HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY ergibt sich ein schon angesprochenes soziales Gefüge aus mehreren für Menschen anormal anmutenden Persönlichkeiten, die einen Teil des B.P.R.D. bilden. Neben Hellboy gehören zu dieser Gruppe: Liz, Abe Sapien und später auch das ektoplasmische Wesen Johann Krauss. Hellboy unterscheidet sich aber in mehrerlei Hinsicht von seinen Freunden. Zum einen handelt es sich bei allen dreien um irdische Wesen,³²⁹ zum anderen differenziert sich ihr Verhalten stark von jenem Hellboys. Während Liz versucht ihre enormen Fähigkeiten zu verstecken, Abe sich vor allem auf seinen unglaublich großen Fundus an Wissen konzentriert und Krauss, seinem deutschen Wesen entsprechend, immer rationell und streng nach Vorschrift handelt, scheut Hellboy keinerlei Konfrontation. Im Gegenteil scheint er diese oftmals regelrecht zu suchen. Rancière sagt:

„Die Politik ist das Werk einer besonderen Art von Subjekten, derer nämlich, die Szenen des Streithandels produzieren, in denen zwei einander entgegenstehende Welten zusammengebracht werden. Das politische Subjekt entscheidet sich auf diese Weise radikal von jeder Interessensgemeinschaft und auch jeder verwandtschaftlich definierten Gruppe.“³³⁰

³²⁸ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 29 f.

³²⁹ Liz war ein normales Mädchen, das ihre pyrokinetischen Fähigkeiten erst mit zehn entwickelte; vgl. Mignola: *Hellboy. Seeds of Destruction*. Abe war ursprünglich ein Mensch – vgl. Mignola, Mike u. Davis, Guy: *B.P.R.D. Plague of Frogs. #5*. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukie: Dark Horse Comics, 2004. und Krauss verlor seinen Körper beim Versuch seine Frau wieder zum Leben zu erwecken – vgl. Mignola, Mike, Arcudi, John u. Stenbeck, Ben: *B.P.R.D. The Ectoplasmic Man*. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukie: Dark Horse Comics, 2008.

³³⁰ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 107.

Solche „Szenen des Streithandels“ wie Rancière sie nennt, sind in beinahe allen Handlungen Hellboys erkennbar, egal ob er sich gerade mit Trollen anlegt,³³¹ seine eigenen Teammitglieder schlägt,³³² oder schlussendlich das Überleben der Menschheit sichert.³³³ Klarerweise sind solche Gewalttaten nicht zwingend als Dissens zu verstehen und schon gar nicht als politische Aktivitäten. Doch es liegt ihnen etwas grundsätzlich Politisches zu Grunde, denn Rancière spricht im Zusammenhang mit politischen Subjekten auch von der Fähigkeit polemische und paradoxe Welten zu erzeugen, die es vermögen jegliche soziale Ordnung aufzulösen.³³⁴ Diese Annullierung gültiger sozialer (polizeilicher) Ordnungen ergibt sich in diesem Fall durch Hellboys Streithandlungen. Innehalb bestehender Reglementierungen sind Gewalttaten natürlich als durchwegs negativ einzustufen. Wenn diese jedoch schlussendlich positive Effekte zur Folge haben, kommt es, durch die Unentscheidbarkeit ihrer Einstufung als gut oder schlecht, zu einer maßgeblichen Störung der gültigen Ordnung. Interessanterweise ist ebenfalls noch zu erwähnen, dass seine Methoden oftmals zu größerem Erfolg führen, als die überlegten (menschlichen) seiner Teamkollegen.³³⁵ Hellboy wird also trotz seiner durchwegs negativen Eigenschaften zum Held der Geschichte und somit gleichzeitig zum politischen Subjekt.

5.3 Anteile der Anteilslosen

„Die Politik existiert, wenn die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen ist durch die Einrichtung eines Anteils der Anteillosen.“³³⁶
(Jacques Rancière in *Das Unvernehmen*)

Polizeiliche Ordnungen legen fest, wer welchen Platz in einer Gemeinschaft einnimmt, somit bestimmen sie auch wer zu einem Anteil der Teile gelangt und wer nicht.³³⁷ Jene die nicht oder nur geringfügig zu einer Gemeinschaft gezählt werden, sind als Anteilslose bestimmt.³³⁸ In *HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY* sind es die märchenhaften Figuren

³³¹ vgl. Filmmin. 00:47:20 (-00:48:17)

³³² vgl. Filmmin. 01:10:40 (-01:11:57)

³³³ vgl. Filmmin. 01:42:19 (-01:46:43)

³³⁴ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 107.

³³⁵ vgl. vorher behandelte Szenen

³³⁶ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 24.

³³⁷ vgl. Ebd. S. 40 f.

³³⁸ vgl. Ebd. S. 22.

welche keine Einschreibung in das Gemeinwesen besitzen und somit ein rein individuelles Leben führen.³³⁹ Zu diesen Anteilslosen gehören neben den vier bereits erwähnten Mitgliedern des B.P.R.D., auch diverse andere Wesen wie Trolle, Zahnfeen und nicht zuletzt die vergessene Kultur der Elfen. Während sich einige, wie Abe, Liz oder König Nuada,³⁴⁰ jedoch mit ihrem Schicksal abzufinden scheinen, versuchen vor allem Hellboy und Prinz Nuada diesem zu entfliehen. Folglich ergeben sich innerhalb des Filmes zwei äußerst unterschiedliche Gebilde politischer Vorgänge, einerseits der aktive Kampf um Anteile, andererseits jene Anteile der Anteilslosen die ohnehin auf „natürliche“ Weise festgeschrieben scheinen.

5.3.1 Hellboys Kampf um Anteile

Während sich die kriegerischen Absichten Prinz Nuadas, nicht auf die Erringung von Anteilen innerhalb einer Gemeinschaft beschränken, sondern sich vielmehr um eine totale Umverteilung der Machtverhältnisse bemühen, sind es vor allem Hellboys gezielte Auftritte in der Öffentlichkeit, welche als Versuche gewertet werden können, einen Anteil im gesellschaftlichen Kollektiv zu erringen. Exemplarisch hierfür soll eine Szene stehen, in der sich Red im wahrsten Sinne des Wortes mitten in das mediale Interesse katapultiert.

Der Dämon ist sich seiner Anteilslosigkeit durchaus bewusst und so versucht er vermehrt sich der Öffentlichkeit zu präsentieren. „Well he just wants the world outside to know what we do, what he does.“³⁴¹ Gehindert wird er daran immer wieder von einer „polizeilichen Ordnungsmacht“ welche von seinem Vorgesetzten Thomas Manning verkörpert wird. Dieser versucht sogar mit Bestechung Hellboy davon zu überzeugen, sich mit seiner Rolle als geheime Waffe der Regierung, sprich mit seiner Anteilslosigkeit an der Gemeinschaft, abzufinden. Tatsächlich scheint es vorerst, als ob die polizeiliche Ordnung siegen würde, denn Red kann der Bestechung in Form einer kubanischen Zigarre nicht widerstehen und gelobt sich bedeckt zu halten.³⁴² Kurz darauf sieht Hellboy jedoch die Chance sich seinem Schicksal zu widersetzen. Als Liz, die bekanntlich über pyrokinetische Fähigkeiten

³³⁹ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 35.

³⁴⁰ vgl. Filmmin. 00:30:50 (-00:30:58)

³⁴¹ vgl. Filmmin. 00:12:27 (-00:13:10) / Abe Sappiens: Filmmin. 00:13:04 (-00:13:08)

³⁴² Filmmin. 00:16:26 (-00:17:26)

verfügt, mit einer Feuerwelle versucht die zahlreich angreifenden Zahnfeen zu vernichten, lässt sich Red durch die entstandene Druckwelle aus einem Fenster schleudern, um so seinen Anteil innerhalb der Gesellschaft zu konstituieren.³⁴³ Anfänglich scheint dieser Versuch durchaus von Erfolg gekrönt, nicht nur er sondern auch seine Teammitglieder stehen im medialen Interesse.³⁴⁴

Doch schon in den darauf folgenden Fernsehberichten, welche harsche Kritik an Hellboy und seinem Umfeld üben, ist die Stärke bestehender Ordnungen zu erkennen.³⁴⁵ Sofort werden vom B.P.R.D. neue Kontrollmechanismen in Form von Agent Johann Krauss installiert um ein weiteres Ausbrechen Hellboys aus der ihm vorgeschriebenen Rolle zu verhindern.³⁴⁶ Spätestens bei der Denunziation Reds durch die New Yorker Bevölkerung,³⁴⁷ beziehungsweise durch die Beschimpfungen und das Unverständnis gegenüber Hellboy als er den Waldgott besiegt hat,³⁴⁸ ist sein Kampf um Anteile als aussichtslos anzusehen.

Es ist hier also nicht die Einschreibung eines Anteils der Anteilslosen, welche den politischen Vorgang darstellt, sondern der reine Versuch gängige Ordnungen zu durchbrechen und somit eine Verbesserung der Bedingungen aller Anteilslosen herbeizuführen. Das politische Momentum entsteht folglich weder durch den Erfolg, noch durch den Misserfolg Hellboys. Der politische Akt ist im Versuch Hellboys gegeben, an die Öffentlichkeit zu treten, also quasi in einen Diskurs zwischen zwei verschiedenen Aufteilungen des Sinnlichen, der durch Hellboys Fall aus dem Fenster unweigerlich hervorgerufen wird.

³⁴³ Filmmin. 00:25:12 (-00:26:22)

³⁴⁴ Filmmin. 00:26:22 (-00:26:37)

³⁴⁵ Filmmin. 00:27:55 (-00:29:22)

³⁴⁶ Filmmin. 00:29:40 (-00:29:56)

³⁴⁷ Filmmin. 00:39:22 (-00:39:28) u. 00:39:36 (-00:39:40)

³⁴⁸ Filmmin. 01:04:30 (-01:05:38)

5.3.2 Auch Anteilslose haben Anteile

Was den gesellschaftlich ausgeschlossenen Figuren in *HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY* und insbesondere dem Protagonisten selbst, nicht bewusst zu sein scheint, ist jener Anteil an der Gemeinschaft über den sie schon durch ihre bloße Existenz, spätestens aber durch ihre Taten innerhalb der Geschichte verfügen.

Diese Annahme unterscheidet sich zugegebenermaßen stark von den bisher bearbeiteten Thesen, da sie im Rahmen des filmischen Universums nicht realisierbar scheint. Innerhalb dieses, sind die nicht-menschlichen Figuren, gleich den von Rancière erwähnten Plebejern³⁴⁹, als Wesen ohne Sprache, ohne Namen und ohne symbolische Einschreibung in das Gemeinwesen zu bezeichnen,³⁵⁰ da sie für einen Großteil der Menschheit nur als Fabelwesen, bestenfalls aber als nicht zu akzeptierende Randerscheinung existieren. Ihre Verwirklichung findet die Behauptung also durch die Wahrnehmung der Zuseher. Auch Rancière sagt, die Wirksamkeit eines Films sei von etwas abhängig, das sich außerhalb von diesem abspielt.³⁵¹

Für die Rezipienten sind die Anteile derer, die als vermeintlich Anteilslose gelten, klar erkennbar. So werden beispielsweise scheinbar nicht existierende Fabelwesen wie Trolle als sprechende Identitäten dargestellt, die auf die im Film gezeigte soziale Gemeinschaft unmerklichen Einfluss ausübt. Besonders deutlich wird dies anhand der Tatsache, dass *Fragglewumps*³⁵² in humaner Gestalt zwischen Menschen leben und somit heimlich gesellschaftliche Abläufe mitbestimmen.³⁵³ Ganz in dieser Tradition sind auch die Elfen zu

³⁴⁹ Rancière erwähnt immer wieder eine Geschichte Ballanches, die den Konflikt zwischen Patriziern und Plebejern zum Inhalt hat. Nach Ansicht der Patrizier könne mit den Plebejern nicht verhandelt werden, da sie weder über Namen, noch über Sprache verfügen würden. Die Plebejer jedoch durchbrechen die für die Patrizier gängige Ordnung und konstituieren sich als sprechende Wesen, welche sich ähnlich jenen verhalten, die sie quasi nicht als Menschen wahrnehmen. Diese Umverteilung des Sinnlichen steht bei Rancière immer wieder exemplarisch für einen politischen Vorgang dem die Etablierung von Gleichheit innewohnt. vgl. bspw. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 34 – 38.

³⁵⁰ vgl. Ebd. S. 35.

³⁵¹ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 99.

³⁵² „[...] an ugly Scottish Troll – they’re afraid of canaries [...]“ Filmmin. 00:40:58 (-00:41:02)

³⁵³ vgl. Filmmin. 00:40:45 (-00:44:04)

sehen, die zwar für die Erdenbürger versteckt im Untergrund leben, doch das Schicksal derer schon allein durch die Zurückhaltung der „Goldenen Armee“ maßgeblich mitzubestimmen vermögen.³⁵⁴ Die Bemühungen Prinz Nuadas durchbrechen dann diese Passivität und werden in einem eigenen Kapitel Erwähnung finden. Am sichtbarsten wird der stets vorhandene Anteil der Anteilslosen für die Zuseher allerdings anhand der Aktivitäten des B.P.R.D. Hellboy und sein Team schützen die menschliche Zivilisation vor „überirdischen“ Gefahren, sie tragen zur Stabilisierung vorhandener Strukturen und Systeme bei und stützen somit etablierte polizeiliche Ordnungen. Die reine Existenz dieser Behörde ist nach Rancière innerhalb des Filmes deshalb nicht als Politikum zu sehen.

Die politische Bedeutung ergibt sich im Diskurs der bei Betrachtung des Films entsteht. Für die Rezipienten sind die Anteile derer, die innerhalb der filmischen Geschichte als Anteilslose gesehen werden müssen, klar ersichtlich. Die „Zauberwesen“ verfügen wie die von Ballanche und Rancière erwähnten Plebejer über Namen und Sprachen, sie werden von den Zuschauern gehört und verstanden und erwirken deshalb die geforderte symbolische Einschreibung in das Gemeinwesen. Diese kann vom Publikum dann als Gleichheit verstanden werden und somit als Erfüllung des Rancièrschen Politikbegriffs, denn:

„Politisches ist [...] die Benennung jener Tätigkeit, von der die Ordnung der auf Stellen, Funktionen und Mächte verteilten Körper durch das Einbringen einer Voraussetzung, die dieser Ordnung vollkommen äußerlich ist, aufgehoben wird: Der Voraussetzung von der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen.“³⁵⁵

³⁵⁴ vgl. Filmmmin. 00:30:05 (-00:32:30)

³⁵⁵ Rancière Jacques: Gibt es eine politische Philosophie? In: Badiou, Alain u. Rancière, Jacques: Politik der Wahrheit. Hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Riha, Rado. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2010. S. 79 – 118. Hier S. 83.

5.4 Nuala und Nuada - Konsens versus Dissens?

„Der Konsens hebt jede Aufrechnung des Unberechneten,
jeden Teil der Anteilslosen auf“³⁵⁶
(Jacques Rancière in *Konsens, Dissens Gewalt*)

Weiter oben wurde bereits der Versuch unternommen, die dissensuellen Eigenschaften innerhalb Hellboys Handlungen erkennbar zu machen. Die hier zur Anwendung gelangten Thesen stützen sich vor allem auf einen Aufsatz Rancières mit dem Titel: *Konsens, Dissens, Gewalt*. In diesem verweist er nicht nur auf den Dissens als Charaktereigenschaft der politischen Handlung, sondern liefert den direkten Vergleich zweier Aufteilungen des Sinnlichen,³⁵⁷ dabei scheinen diese, nämlich Konsens und Dissens, in einer Art geschwisterlichen Verwandtschaftsbeziehung zu stehen. Der Konsens ist jene These, die das friedliche Zusammenleben von Individuen nur durch die Abschaffung des Streithandels realisierbar sieht. Durch dieses Friedensprinzip wird ein Aufrechnen der Unberechneten, oder eine Teilhabe der Anteilslosen gezielt verhindert, es scheint sich also um ein polizeiliches Prinzip zu handeln.³⁵⁸ Diesem gegenüber steht wie bereits erwähnt das Prinzip des Dissenses welches vermag gleichheitliche Prozesse zu implementieren.³⁵⁹ Dabei sind beide Prinzipien, in ihrem Ursprung nicht als per se unterschiedlich, sondern als zwei verschiedene Modi symbolischer Gewalt zu denken.³⁶⁰

In HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY ist eine solche Konstellation zweier Figuren, welche denselben Ursprung haben, sich aber in ihrem Wesen stark voneinander unterscheiden, in den Geschwistern Prinzessin Nuala und Prinz Nuada zu sehen. Ob Nuala als Vertreterin des Konsens beziehungsweise Nuada als Vertreter des Dissens angesehen werden kann, soll hier geklärt werden.

³⁵⁶ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 109.

³⁵⁷ vgl. Ebd. S. 97 – 112.

³⁵⁸ vgl. Ebd. S. 108.

³⁵⁹ vgl. Ebd. S. 97.

³⁶⁰ vgl. Ebd. S. 112.

5.4.1 Nuala und die Manifestation des Konsens

Prinzessin Nuala ist die Tochter des Elfenkönigs Balor³⁶¹ und die Zwillingschwester von Prinz Nuada, zu welchem sie in übersinnlicher Verbindung steht.³⁶² Sie bildet jedoch das vollkommene Gegenstück zu ihrem Bruder. Bereits bei ihrem ersten Erscheinen, als sie ihren Bruder bittet seine Waffen abzulegen, versucht sie schon im Ansatz jedem Konflikt entgegenzuwirken.³⁶³ Rancière beschreibt den Konsens als „nichts anderes als eine moderne Form der Reduktion der Politik auf Polizei.“³⁶⁴ Tatsächlich scheint sich diese These innerhalb des Filmes zu bewahrheiten, dann nämlich wenn König Balor seinen eigenen Sohn in den Tod schicken würde, um den konsensuellen Status Quo zwischen Elfen und Menschen aufrecht zu erhalten.³⁶⁵ Prinzessin Nuala präsentiert sich in dieser Szene als vollkommen dem Konsens verschrieben. Sie versucht nicht nur ihren Bruder davon abzuhalten die Goldene Armee zu erwecken,³⁶⁶ sondern stimmt auch, in Einigkeit mit ihrem Vater, dessen Todesurteil über Prinz Nuada zu.³⁶⁷ Die komplette Szene erzeugt ein, aus dem Konsens entstandenes Phänomen, welches Rancière als Unterdrückung überzähliger Subjekte der Politik beschreibt,³⁶⁸ diese Suppression wird durch ihre Interventionen von Prinzessin Nuala maßgeblich verstärkt.

Wie konfliktscheu Nuala ist, stellt sie noch in weiteren Szenen unter Beweis. Obwohl sie überhaupt keine Anhaltspunkte hat, ob es sich bei Hellboy und seinen Helfern vielleicht um Personen handelt, die sich selber die Macht der Goldenen Armee zu Nutze machen wollen, unterrichtet sie Hellboy, Abe und Krauss bereitwillig über die Funktion eines Kronenstücks, welches als Schlüssel dient, um diese Goldene Armee zu erwecken. Dem nicht genug präsentiert sie, den ihr völlig unbekannten Personen (zumindest Hellboy und Agent Krauss), ohne Fragen zu stellen, eine Karte, die den Standort der Armee preisgibt.³⁶⁹

³⁶¹ vgl. Filmmin. 00:32:14 (-00:32:23)

³⁶² vgl. Filmmin. 01:07:59 (-01:08:17)

³⁶³ Filmmin. 00:27:36 (-00:27:55)

³⁶⁴ Rancière, Jacques: Glücksfall Politik. Wer Demokratie als einvernehmliches Regierungshandeln definiert, verwechselt Politik mit Management. In: *Der Freitag*. <http://www.freitag.de/2003/28/03281701.php> Zugriff: 18. 06. 2010.

³⁶⁵ Filmmin. 00:30:17 (-00:32:12)

³⁶⁶ Filmmin. 00:31:37 (-00:31:51)

³⁶⁷ Filmmin. 00:32:20 (-00:32:25)

³⁶⁸ vgl. Rancière: *Glücksfall Politik*. Zugriff: 18. 06. 2010.

³⁶⁹ Filmmin. 00:55:34 (-00:56:05)

Ihren Höhepunkt findet Nualas Ehrung des Konsensus dann beim finalen Aufeinandertreffen Hellboys und Prinz Nuadas. Als Hellboy nach seinem erfolgreichen Kampf, den Prinzen am Leben lässt, versucht dieser den Dämon hinterrücks zu töten. Bevor dies geschehen kann, tötet sich die Prinzessin selbst und somit auch den nicht nur geistig, sondern auch physisch mit ihr verbundenen Bruder.³⁷⁰ Rancière spricht davon: „wie der Konsens neue Formen einer Leidenschaft der Identität erzeugen kann.“³⁷¹ Diese Leidenschaft wird im Selbstmord Nualas sichtbar, in dessen Ausführung sie die einzige Möglichkeit sieht, das Schicksal der Menschheit zu verhindern, den Frieden – den Konsens aufrecht zu erhalten.

5.4.2 Nuada als Inbegriff des Dissenses?

Wie Dissens zu Konsens kann Nuada als Antonym zu Nuala begriffen werden. Der mit einer „Zauberlanze“ kämpfende Prinz,³⁷² wird schon zu Beginn des Filmes als der Hauptvertreter dissensueller Praktiken eingeführt. In der Geschichte von Professor Broom, ist er es, der den Bau der Goldenen Armee befürwortet. Die Friedensschließung mit den Menschen, also eine konsensuellen Handlung, befürwortet er nicht und geht freiwillig ins Exil.³⁷³

Die überwiegend gewalttätigen Auseinandersetzungen Prinz Nuadas, wie der Überfall auf ein Auktionshaus in Manhattan,³⁷⁴ sind jedoch keinesfalls mit Rancières Dissens-Begriff gleichzusetzen. Der Dissens, der sich durch eine Verzerrung innerhalb gängiger sinnlicher Ordnungen äußert,³⁷⁵ könnte seine Verwirklichung, in Nuadas Bestreben nach einer Um- oder Neuverteilung von Herrschafts- und Machtverhältnissen, finden. Die daraus resultierenden Gewalttaten, könnten demnach als extremste Form jenes Streithandels gesehen werden, der aktiv versucht in die bestehende Aufteilung des Sinnlichen einzugreifen.

³⁷⁰ Filmmin. 01:46:45 (-01:49:25)

³⁷¹ Rancière: *Glücksfall Politik*. Zugriff: 18. 06. 2010.

³⁷² vgl. Filmmin. 00:07:00 (00:07:56) u. 01:20:03 (-01:21:29) u. 01:43:42 (-01:46:38) – Nuada trägt deshalb den Beinamen „Silverlance“

³⁷³ Filmmin. 00:02:20 (-00:05:45)

³⁷⁴ Filmmin. 00:09:45 (-00:11:48)

³⁷⁵ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 98.

Nuadas vermeintlicher Kampf um Neuberechnung äußert sich zunächst einmal nicht in der direkten Konfrontation mit der im Film etablierten Vorherrschaft der Menschen, sondern im Zerschlagen einer ersten Instanz polizeilicher Ordnung, nämlich jener seines Vaters König Balor. Durch die Widersetzung gegen den Befehl des Elfenkönigs und die darauf folgende Tötung dieses,³⁷⁶ erringt der Prinz einen maßgeblichen Sieg über eine Machtstruktur, die mit ihrer konsensuellen Haltung, eine Umverteilung sinnlicher Gegebenheiten, nachhaltig verhindert. Laut Rancière ergibt sich ein innerer Zusammenhang zwischen konsensueller Politik und verschiedensten Formen von Gewalt und Irrationalität.³⁷⁷ Für ihn resultieren also ausufernde Gewalttaten aus der, durch polizeiliche Organe, verhinderten Konfliktbereitschaft. So gesehen wären Nuadas extremistischen Aktivitäten, die Folge der Nichtbeachtung seiner Forderungen und der versuchten Verhinderung dissensueller Anstrengungen.

Im ersten Aufeinandertreffen zwischen Nuada und Hellboy ist es dann nicht der Wunsch nach Umverteilung, sondern das ordinäre Verlangen nach Rache für seinen Freund Wink, der kurz zuvor in einem Kampf mit Red zu Grunde ging. Das veranlasst den Prinzen dazu ein baumartiges Wesen – einen Waldgott auf die Menschen und natürlich Hellboy loszulassen. Auch hier können wiederum Bezüge zu Rancièrschen Politiktheorien gefunden werden, allerdings nicht im Racheakt Nuadas selbst, sondern in jener Sequenz, in der eben dieser Waldgott von Hellboy endgültig vernichtet wird.

5.4.2.1 Exkurs: Der Waldgott als weiterer Umverteiler sinnlicher Gegebenheiten

Der von Nuada geschickte Waldgott präsentiert sich als höchst obskures und ambigues Wesen. Er vereint Unauffälligkeit mit enormer Präsenz³⁷⁸ und zerstörerische Gewalt mit schöpferischer Schönheit.³⁷⁹ Rancière spricht in *Die Aufteilung des Sinnlichen* vom nachahmenden Künstler als Doppelwesen, der durch seine zweifache Tätigkeit die

³⁷⁶ Filmmin. 00:31:11 (-00:34:05)

³⁷⁷ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 97. (er bezieht sich vor allem auf Terrorismus)

³⁷⁸ Der Waldgott ist in seiner kleinsten Form als zentimetergroße Bohne zu finden, kommt er jedoch mit Wasser in Berührung, verwandelt er sich in ein meterhohes Ungetüm.

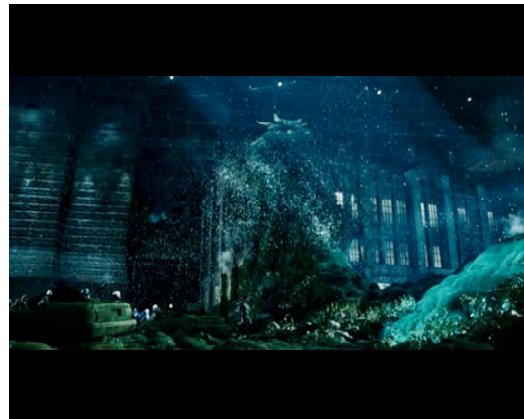
vgl. Filmmin. 00:56:55 (-00:58:30)

³⁷⁹ Filmmin. 00:59:22 (-01:04:30)

Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren durcheinander bringt.³⁸⁰ Wie schon mehrfach in dieser Arbeit erwähnt, bedingt eine solche Störung, Politik. Weshalb der nachahmende Künstler hier Erwähnung findet, liegt an dessen Bezeichnung als Doppelwesen. Als solches muss auch der hier behandelte Waldgott verstanden werden, denn „[e]r tut zwei Dinge gleichzeitig, während das Prinzip der wohlgeordneten Gemeinschaft darin besteht, dass jeder ausschließlich ein Ding tut, zu dem er durch seine „Natur“ bestimmt ist.“³⁸¹ Dem gemäß wäre der Waldgott entweder Zerstörer, oder aber Schöpfer. Prinzessin Nuala widerlegt diese Annahme jedoch schon mit der Aussage: „It’s an Elemental, a giver of life and a destroyer. [...] A Forest God.“³⁸² Der Waldgott präsentiert sich kurz darauf als wütendes Wesen, das keinerlei Gnade kennt, er zerstört Autos, Häuser und attackiert Hellboy. Als Hellboy jedoch seine Waffe abfeuert und den Elementär damit zur Strecke bringt, verwandelt sich alles was mit Teilen der Kreatur in Berührung kommt, zu einer wunderschönen, floristischen Zauberwelt. So wird nicht nur die Ordnung der Gemeinschaft durcheinander gebracht - denn ein Monster ist eigentlich ein Monster - sondern der dargestellte Dualismus führt auch zu einer starken Verzerrung gängiger sinnlicher Erfahrungen. Diese sollte nicht nur nach Rancière als politischer Vorgang gewertet werden, sondern hilft im besten Fall dabei, dem Rezipienten eine etwas differenzierte Betrachtungsweise von vermeintlich „bösen“ Dingen näher zu bringen.



*Abb. 34:
Der Elementär als Zerstörer*



*Abb.35:
Der Waldgott als Lebensspender*

³⁸⁰ Die zweifache Tätigkeit setzt sich zum einen aus der Tätigkeit als Künstler und zum anderen aus jener der Nachahmung zusammen.

vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 66 f.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Filmmin. 00:58:28 (-00:58:35)

Erwähnenswert ist die Rolle als polizeiliches Ordnungsorgan, die Nuada in dieser Szene für kurze Zeit einnimmt. Er versucht Hellboy davon zu überzeugen, dass er viel mehr Zauberwesen sei als Mensch, er ihm und dem Waldgott weitaus näher stehen würde, als all den New Yorkern, die er versucht zu schützen.³⁸³ So unterstützt er unwissentlich jene Ordnung, die er eigentlich nicht akzeptieren will, nämlich den Ausschluss der Zauberwesen, aus der Gemeinschaft.

Als Prinz Nuada in das Hauptquartier der B.P.R.D. eindringt, kommt es nicht nur zur direkten Auseinandersetzung mit Hellboy, sondern für den Rezipienten auch zu einer weiteren Verschiebung etablierter sinnlicher Regelmäßigkeiten. Hellboy, der für das Publikum eigentlich als unbesiegbar und unsterblich gilt, wird durch die Lanze des Prinzen so schwer verletzt, dass eine Heilung von „natürlicher“ Hand unmöglich ist – Hellboy scheint besiegt.³⁸⁴ Diese Unterbrechung des innerhalb des Films geltenden Regelwerks, wird natürlich kurz darauf wieder rückgängig gemacht, in dem Hellboy von einem Todesengel geheilt wird.³⁸⁵

Im letzten Aufeinandertreffen Nuadas mit seinen Widersachern, verliert der Prinz dann in Bezug auf die hier getätigten Darstellungen weitaus mehr als nur seinen Kampf, oder sein Leben. Durch die Erweckung der Goldenen Armee³⁸⁶ negiert er seinen Status als Vertreter des Dissenses endgültig. Aufmerksamen Lesern dürfte der Einsatz des Konjunktivs anstatt des Indikativs in den oberen Absätzen bereits aufgefallen sein. Der Grund dieser Verwendung liegt an einer Unentscheidbarkeit, die sich während meiner Überlegungen ergab und dem Leser hier nicht vorenthalten werden soll.

³⁸³ Filmmin. 01:02:00 (-01:02:42)

³⁸⁴ Filmmin. 01:21:15 (-01:22:45)

³⁸⁵ Filmmin. 01:33:40 (-01:35:10)

³⁸⁶ Filmmin. 01:37:02 (-01:38:52)

5.4.2.2 Nuada vertritt den Dissens nicht!

Die Reflexionen zu diesem Kapitel wurden ausgehend von der Annahme getätigt, Nuala als direkte Vertreterin des Konsens und Nuada als direkten Vertreter des Dissens zu sehen. Im Verlaufe der Überlegungen zu Prinz Nuada ergaben sich jedoch immer häufiger Indifferenzen zu Rancières Dissensbegriff. Obwohl einige von Rancières Forderungen, so wie der Kampf nach Umverteilung, der Streithandel, etc. innerhalb Nuadas Aktivitäten zu nachvollziehbar scheinen, bleiben wichtige Komponenten unerfüllt, so zum Beispiel das Einschreiben von Gleichheit oder die Konfrontation zweier verschiedener Logiken. Wie schon angemerkt ist der endgültige Todesstoss für die Theorie - Nuada als Vertreter des Dissens zu sehen - die Erweckung der Goldenen Armee. Für Rancière besteht Dissens und damit politisches Handeln, niemals im Austausch einer Herrschaftsform gegen eine andere.³⁸⁷ Im Gegenteil muss in Nuadas Handlungen eine Rückkehr vom Politischen zum Polizeilichen gesehen werden. Die Entscheidung den Aufbau des Kapitels entlang einer Beweisführung hin zu Nuadas Rolle als Vertreter des Dissens, zu gestalten wurde ganz bewusst getroffen um darauf aufmerksam zu machen, dass sich keinesfalls jedes beliebige Analyseobjekt als politisch im Sinne Rancières darstellt.

Mittels einer genauen Auseinandersetzung mit Rancièrschen Theoremen und deren Anwendung auf zu untersuchende Objekte, kann deshalb nicht nur bestimmt werden, was nach Rancière als politisch gilt, sondern unter welchen Umständen diese Politisierung nicht gegeben ist. Die politik-philosophischen Theorien Jacques Rancières sind deshalb keinesfalls als „Einbildung unbedarfter Philosophen“³⁸⁸ zu sehen, sondern als adäquate Analysemethode politischer Filme.

³⁸⁷ zum Verständnis des Dissens-Begriffs, siehe Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*.

³⁸⁸ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 79.

5.5 Resümee

Die Intention hinter diesem Kapitel ist es nicht, klare politische Verweise von HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY für den Rezipienten herauszukristallisieren. Das Ziel definiert sich durch die Anwendung der doch sehr abstrakt anmutenden politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières innerhalb eines Mainstream-Films, der eigentlich nicht als politischen angesehen wird, um somit einem jedem Film inhärente politische Momente sichtbar zu machen.

An Hand der Figur Hellboy wurde hoffentlich verständlich nachgewiesen wie es Rancières Begriff des politischen Subjektes innerhalb eines Films und somit eines Kunstgegenstandes vermag sich zu verwirklichen. Auch die Prinzipien von Konsens und Dissens sollten durch Hellboy beziehungsweise Prinzessin Nuala und Prinz Nuada ausreichend zur Ausführung gekommen sein.

Der Vergleich von Hellboy mit dem Torso vom Belvedere beziehungsweise die kurzen Darstellung des Waldgottes dienten dazu, nochmals auf die Wichtigkeit von Sinnlichen Wahrnehmungen und deren Umverteilung hinzuweisen.

Der Autor ist sich durchaus im Klaren darüber, dass politische Ereignisse innerhalb des Films für „normale“ Rezipienten, ohne Vorwissen, kaum nachvollziehbar sind. Doch gerade Jacques Rancières Theorien liefern eine gute Hilfestellung eine mögliche Politisierung sichtbar zu machen.

Vor allem in den hier dargelegten Thesen der Unentscheidbarkeit, der Interpretation, der Fiktion ist ein unglaublich großes politisches Potential zu sehen, welches unterstützt durch technische Maßnahmen und allgemein verständliche Hinweise maßgeblichen Einfluss auf Zuseher und Öffentlichkeit haben kann.

So gesehen sollen die Kapitel über V FOR VENDETTA und HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY als strukturierte und abgeschlossene Erklärungsversuche, der jeweils sehr unterschiedlichen Theoriegebilde gesehen werden. Diese strikte Trennung war meiner Meinung nach notwendig um den Lesern beide Theorien möglichst verständlich nahe zu bringen und sie bestmöglich auf das abschließende Kapitel vorzubereiten.

6 The Dark Knight – Wechselwirkungen zweier Theorien

Seit dem Jahrtausendwechsel haben es weit mehr als vierzig US-amerikanische Comicverfilmungen in die Kinos geschafft, teils mit riesigem Erfolg, doch keiner einzigen wurde soviel Beachtung geschenkt wie Christopher Nolans Neuinterpretation vom Fledermausmann. Dabei hat sich THE DARK KNIGHT (USA, 2008) so in die Köpfe des Publikums gebrannt, dass auf Nolans vorhergehenden Comicepos BATMAN BEGINS (USA, 2005) oftmals komplett vergessen wird. Neben einer außergewöhnlichen schauspielerischen Leistung und einer fantastischen Regiearbeit wird dem Film, von vielen Seiten, eine sehr hohe politische Kompetenz bescheinigt. Grund genug um ihn zum Analysegegenstand dieser Arbeit zu machen.

Dieses finale Kapitel ist als Versuch zu verstehen, zwei völlig unterschiedliche Theoriegebilde zu verknüpfen und mittels dieser Kombination möglichst viele Aspekte der Politisierung eines Filmes nachvollziehbar zu machen. Neben den politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières, werden also auch die technischen und narrativen Hypothesen des zweiten Theoriekapitels zur Anwendung gelangen. Dabei wird sich die Analyse nicht auf eine partielle Anwendung erörterter theoretischer Konstrukte beschränken, sondern Aufschluss über deren Fähigkeiten geben, sich gegenseitig zu ergänzen.

6.1 „Der Dunkle Ritter“ reitet wieder – eine Inhaltsangabe

Dem Bankmanager schwant Übles, wenn er mit seiner Frage dem Publikum Gothams unberechenbarsten aller Bösewichte vorstellt: „Oh, criminals in this town used to believe in things. Honor. Respect. Look at you! What do you believe in, huh?“ Der Joker (Heath Ledger), der gerade eine Mafiabank ausgeraubt hat, glaubt an gar nichts oder höchstens an das Komische der Welt.³⁸⁹ Einem ist das Lachen allerdings schon längst vergangen, nämlich Batman alias Bruce Wayne (Christian Bale) der neben seinem Doppelleben und allen möglichen Trittbrettfahrern nun auch noch mit einem komplett Wahnsinnigen fertig werden muss. Aber Gott sei es gedankt, gibt es Menschen die auch einem Fledermausmann

³⁸⁹ Im englischen Original wird das Wort „strange“ verwendet, das für komisch ebenso wie für befremdlich stehen kann.

beiseite stehen. Neben Altbekannten wie Alfred Pennyworth (Michael Caine), Lucius Fox (Morgan Freeman), Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) und Lt. James Gordon (Gary Oldman) ist es vor allem Gothams weißer Ritter, Staatsanwalt Harvey Dent (Aaron Eckhart) auf dem Batmans Hoffnungen ruhen. Eben dieser Harvey Dent würde gerne für Gerechtigkeit in Gotham City sorgen. Dass dies ein schweres Unterfangen ist, wird sofort klar, als er während einer Gerichtsverhandlung gegen den Mafiaboss Salvatore Maroni (Eric Roberts) von einem Handlanger attackiert wird. Da Dent die Verhandlung trotz Attentat fortführen will, scheinen sein Mut und sein Wille auszureichen um sein dunkles Pendant zu treffen. Doch auch Gothams Untergrund schläft nicht, denn während der Zusammenkunft Dents und Batmans, versammeln sich auch die Kriminellen um einen Plan gegen die neue und die alte Bedrohung zu schmieden. Und noch jemand hat sich ein Konzept zu Recht gelegt, nämlich der Joker. Er unterbricht die Syndikatsitzung, stellt eindrucksvoll seinen Wahnsinn durch das Verschwindenlassen eines Bleistifts im Kopf eines Mobmitglieds unter Beweis, verlangt die Hälfte des gesamten Verbrechergeldes und verschwindet genauso schnell wie er aufgetaucht ist. Noch vertraut die Mafia einem Chinesen namens Lau (Chin Han), doch dieser wird alsbald von Batman dingfest gemacht und mit seiner Hilfe bringt Harvey Dent beinahe die komplette Unterwelt Gothams vor Gericht. Zu einer Verurteilung wird es jedoch nie kommen, denn bevor dies geschehen kann, werden vom Joker die Richterin, der Polizeichef und ein Batmandouble eliminiert. Jeden Tag an dem der Mitternachtsdetektiv nicht seine Maske abnimmt, sollen weitere Tote folgen. Diese lassen nicht lange auf sich warten, denn bei der Beisetzung des Polizeichefs erwischt es den in die Schusslinie geratenen Lt. Gordon. Verantwortlich hierfür zeigt sich natürlich wieder einmal der Joker und so soll auf einer Pressekonferenz endlich die wahre Identität vom Dunklen Ritter an die Öffentlichkeit gebracht werden. Zur Überraschung aller ist es Dent, der sich als Batman zu erkennen gibt und festgenommen wird. Noch während seiner Überstellung ins Zentralgefängnis ergreift der Joker die nötigen Maßnahmen und attackiert den Konvoi. Die Rechnung hat er dabei jedoch ohne den echten Batman gemacht, der sich natürlich noch auf freiem Fuß befindet und somit das Schlimmste verhindern kann. Er kann sogar Negatives zu Positiven wandeln indem er und der todgegläubte Lt. Gordon es schaffen den Joker dingfest zu machen. Nach einem harten Verhör gesteht der Joker, dass sich Rachel und Dent in seiner Gewalt befinden und verrät sogar wo sie festgehalten werden. Sobald jedoch Batman und Gordon (der inzwischen zum

Kommissar befördert wurde) das Polizeirevier verlassen haben, schafft es der Joker sich zu befreien und jagt das ganze Gebäude in die Luft. Hat er sich etwa extra erwischen lassen? Es scheint fast so, denn die Adressen der beiden Gefangenen wurden von ihm vertauscht und so schafft es Batman zwar Dent mit mehr oder weniger großem Schaden (eine seiner Körperhälften ist verbrannt) zu retten, doch Gordon kommt zu spät und Rachel muss sterben. Zu all dem Übel will jetzt auch noch ein Mitarbeiter von Wayne Enterprises die wahre Identität Batmans verraten und das ermöglicht dem Joker ein neues, grausames Spiel zu treiben. Sollte der besagte Mitarbeiter nicht bis zur gestellten Deadline getötet sein, wird ein Krankenhaus in die Luft fliegen. Gordon ahnt schon, dass es sich dabei ums Gotham General (dem größten Hospital) handeln wird und leitet sofortige Evakuierungsmaßnahmen ein. Hier liegt auch Dent, dem vom Joker ein netter Besuch abgestattet wird und durch die manipulativen Worte des Clowns, verändert sich Dent ganz seinem Aussehen entsprechend, vom Weißen Ritter zum üblen Two-Face. Der Tod des Mitarbeiters wird übrigens derweil von seinem eigenen Chef (Bruce Wayne) verhindert und der Sprengsatz in der Klinik geht erwartungsgemäß hoch. Two-Face, wahrscheinlich vom Joker gerettet, begibt sich alsbald auf einen, für ihn schon längst überfälligen, Rachefeldzug gegen die korrupten Cops der Stadt. Batman hingegen entscheidet sich für drastische Maßnahmen um den Joker zu finden und spioniert, durch ein von ihm entworfenes Gerät, alle Menschen aus. Der Bösewicht will nämlich das komplette Chaos über Gotham bringen und sollte deshalb besser schnell gefunden werden. Da Gordon befürchtet, dass der Joker die Verbrecher der Stadt befreien könnte, werden diese ebenso wie die „normalen“ Personen durch Fähren evakuiert. Doch auch hier ist das wahnsinnige Genie den Behörden einen Tick voraus und so lässt er zwei Boote im Wettkampf gegeneinander antreten. Gewinner ist dasjenige, das zuerst das andere vernichtet, kommunizieren können die Passagiere dabei natürlich nicht. Verlieren tun sie jedoch beide, falls die vom Joker gesetzte Frist verstreicht. Auch der Fledermausmann hat einige Tricks auf Lager und so kann er, durch gezielten Lauschangriff, den Joker finden und natürlich überwältigen. Als die Menschen dem Psychopaten beweisen nicht auf einer Stufe mit ihm zu stehen und keines der beiden Boote die Bombe zündet, wird auch die Zündung durch ihn selber von Batman vereitelt. Der Dunkle Ritter der sich immer an seine eigenen Regeln gehalten hat, lässt den Joker am Leben und überlässt ihn der Polizei. Aber so ein Vigilant ist immer im Stress und so macht sich Batman auf um Gordons Familie zu retten,

die sich inzwischen in den Händen von Two-Face befindet. Bei diesem Zusammentreffen der ehemaligen Interessensgenossen kommt es zum tragischen (nicht beabsichtigten) Tod von Harvey Dent alias Two-Face alias dem Weißen Ritter Gothams. Der Dunkle Ritter sieht dabei keine andere Möglichkeit, als die Schuld Dents auf sich zu nehmen und wird dadurch wahrscheinlich zum ewig Gejagten. Dent hingegen soll als Symbol des Kampfes gegen das Verbrechen immer in Gothams Herzen sein.

6.2 Ist Batman ein politischer Film?

Wird der Plot von THE DARK KNIGHT einmal ganz nüchtern und analytisch betrachtet, so kann eigentlich nicht von einem politischen Film gesprochen werden. Der stete Kampf Batmans gegen das Böse, hier verkörpert durch den Joker, mit all seinen Erfolgen und Misserfolgen, kann wohl kaum mit Stoffen à la V FOR VENDETTA oder AMERICAN HISTORY X, die sich als Träger expliziter politischer Inhalte präsentieren, verglichen werden. Prosaisch betrachtet ist Nolans zweite Batmanverfilmung also als Abenteuer- oder Actionfilm einzustufen beziehungsweise in der stilistischen Tradition von Action-Thrillern zu sehen.³⁹⁰ Trotz dieser Erkenntnis gehört er, vor allem in Bezug auf seine Politisierung, zu einem der am häufigsten rezensierten Filme der letzten Jahre. Die Überschriften der in den Feuilletons veröffentlichten Artikeln reichen von „Dark Knight Politics“³⁹¹ über „Batman – der Blockbuster zum Krieg gegen Terror“³⁹², bis hin zu „Batman’s ‘Dark Knight’ Reflects Cheney Policy - Joker’s Senseless, Endless Violence Echoes Al Qaeda“³⁹³. Ihm werden also nicht nur allgemeine politische Inhalte, sondern explizite Verweise auf reale weltpolitische Vorgänge attestiert.

³⁹⁰ vgl. Banhold: *Batman*. S. 88.

³⁹¹ Alterman, Eric: Dark Knight Politics. In: *The Atlantic*. <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2008/07/-em-dark-knight-em-politics/49451/> Zugriff: 27. 06. 2010.

³⁹² Rodek, Hanns-Georg: *Batman – der Blockbuster zum Krieg gegen Terror*. In: *Welt Online*. <http://www.welt.de/kultur/article2320951/Batman-der-Blockbuster-zum-Krieg-gegen-Terror.html> Zugriff: 27. 06. 2010.

³⁹³ Ackermann, Spencer: Batman’s ‘Dark Knight’ Reflects Cheney Policy. Joker’s Senseless, Endless Violence Echoes Al Qaeda. In: *The Washington Independent*. <http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheney-policy> Zugriff: 27. 06. 2010.

Was, wenn nicht Inhalt oder die Handlung macht den Film also zum Politischen? Die Antwort auf diese Frage ist womöglich eher philosophischer als empirischer Natur. Jacques Rancière spricht in seinem Buch *film fables*, vom Film als: „an *aesthetic* art, an art where the idea is no longer translated into the construction of a plot dependent on identification, fear, and pity, but is directly impressed onto an adequate sensible form.“³⁹⁴ Der Plot soll also wahrnehmbarer, vernünftiger und empfindbarer Natur sein. Für die gewünschte Wirkung auf das Publikum ist eine Abbildung von Realitäten dabei nicht zwingend notwendig. Ein Film, sagt Siegfried Kracauer, reflektiere sowieso „weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.“³⁹⁵ So gesehen enthält THE DARK KNIGHT keine ihm immanenten politischen Gefüge, sondern erschafft verschiedenste sinnliche Anordnungen, welche es vermögen politische Wirkungen zu generieren. Die Unterschiedlichkeit dieser auf Rezipienten erzielten Effekte soll hier nicht in Frage gestellt werden. Im Gegenteil ist der Verweis auf die Beeinflussung des Publikums von Außen, etwa durch andere Medien, unabdingbar. Denn ein Film ist letzten Endes nur ein Film und seine Wirksamkeit hängt immer auch von etwas ab, das sich außerhalb von ihm befindet.³⁹⁶

Diese kurze Ausführung sollte zeigen, warum THE DARK KNIGHT auch ohne konkrete politische Inhalte zum politischen Film avancieren konnte. Es kann zu diesem Zeitpunkt somit eine erste grobe Einteilung getroffen werden. Diese Batmanverfilmung wäre also in Anlehnung an Rancières und Kracauers Thesen, sowie anhand der Typenbestimmung innerhalb dieser Arbeit,³⁹⁷ als „Politik suggerierender Film“ zu bezeichnen. Im weiteren Verlauf des Kapitels folgt nun eine Analyse jener Prozesse und Faktoren, welche zu solchen sinnlichen Wirkungen führen können, um endgültig die Frage zu klären: Was macht den Film zum Politischen?

³⁹⁴ Rancière, Jacques: Eisenstein's Madness. In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmals: 2001). S. 23 – 32, hier S. 24. (Rancière sieht diese Befreiung der Kunst vom mimetischen Regime, vor allem in den Arbeiten Sergei Michailowitsch Eisensteins; vgl. S. 23 ff.)

³⁹⁵ Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. S. 12.

³⁹⁶ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 99.

³⁹⁷ vgl. diese Arbeit. Kapitel Typen. S. 42 – 44.

6.3 Willkommen in der Wüste des Realen³⁹⁸ Ein Film als Sinnbild der Wirklichkeit?

„Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.“³⁹⁹
(Rancière in: *Die Aufteilung des Sinnlichen*)

Eine solche, von Rancière angesprochene, Fiktionalisierung realpolitischer Ereignisse scheint sich für viele auch innerhalb von *THE DARK KNIGHT* zu konstituieren. Tatsächlich sind dem Film gewisse allegorische Tendenzen kaum abzusprechen, welche anhand verschiedener Faktoren nachweisbar sind. Denn „[...] es ist stets möglich, wahrhaftige Ereignisse fiktiven oder hypothetischen Subjekten zuzuordnen sowie ungewisse oder fiktive Ereignisse mit realen Subjekten zu verbinden.“⁴⁰⁰ Die Funktionsweise der als „Allegorien“ zu bestimmenden Darstellungen ist jedoch weitaus unterschiedlicherer Natur wie oftmals angenommen, dabei ist eine klare Identifizierung nicht unproblematisch. Robert Downey Jr., der Hauptdarsteller der im gleichen Jahr erschienenen Comicverfilmung *IRON MAN* (USA 2008, Regie: Jon Favreau) meint über den Film: „I clearly need a college education to understand this movie.“⁴⁰¹ In der Tat sind viele Anspielungen für einen großen Teil des Publikums nicht klar verständlich und es bedarf einer gewissen „Intellektualität“ um Verbindungen zwischen Filmhandlung und Realpolitik herstellen zu können. Unbestritten bleibt jedoch jene (politische) Wirkung, die der Film auch auf „unwissende“ Rezipienten ausübt. Diese realisiert sich sowohl durch das Erkennen politischer Assoziationen, als auch durch die reine Wahrnehmung sinnlicher Erfahrungen.⁴⁰² Beide Ansätze - also die konkreten oder sinnlich wirkenden Versuche, Allegorien herzustellen – werden in diesem ersten großen Batmankapitel zur Anwendung gelangen.

³⁹⁸ In Anlehnung an ein Filmzitat aus *MATRIX* (USA/AUS 1999, Regie: Andy & Lana Wachowski) und an einen Aufsatz von Slavoj Žižek; vgl. Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real*. In: *The European Graduate School*. <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/welcome-to-the-desert-of-the-real/> Zugriff: 29. 06. 2010.

³⁹⁹ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 61.

⁴⁰⁰ Rancière: *Die Namen der Geschichte*. S. 8.

⁴⁰¹ Downey, Robert Jr. zitiert nach N.N.: Interview: Robert Downey Jr. In: Moviehole. <http://www.moviehole.net/200814729-interview-robert-downey-jr-2> Zugriff: 30. 07. 2010.

⁴⁰² vgl. Muhle: *Einleitung zu Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 13.

6.3.1 Batmans high-frequency generator-receiver⁴⁰³ und der reale Lauschangriff

Wie weit darf man gehen um einen gefährlichen Kriminellen wie den Joker zu fassen? Für Batman scheint die Antwort klar – soweit wie nötig. Dieses Analysebeispiel allegorischer Anspielungen ist gleichzeitig das Verständlichste. Batman muss den Joker finden und das mit allen Mitteln. Deshalb hat er auf Basis einer von Lucius Fox entworfenen Technologie ein Gerät entwickelt, das im Stande ist ganz Gotham auszuspionieren.⁴⁰⁴

Die nötige Interpretationsgabe, um Bezüge zwischen dem durch Software auf Handys funktionierenden System und realer „Spyware“⁴⁰⁵ herzustellen, hält sich hierbei in Grenzen. Obwohl die Szene auch mit anderen staatlichen Überwachungsmethoden gleichzusetzen ist, verwundert es kaum, dass sie vor allem mit George W. Bushs



Abb. 36: high-frequency generator receiver

Antiterrorpolitik in Verbindung gebracht wurde. So hatte die Bush-Administration alle nötigen Mittel eingesetzt um potentielle Terroristen ausfindig zu machen.⁴⁰⁶ Auch Batman verteidigt seine Methoden: „I’ve gotta find this man, Lucius.“⁴⁰⁷ Die Frage nach der Beabsichtigung dieser Allegorie durch das Filmteam ist eine müßige, da erstens schon eine mögliche Decodierung von Szenen, in eine bestimmte Richtung, als Politikum angesehen werden kann und sich zweitens der politische Wert einer Darstellung, oftmals dem Willen des Künstlers entzieht.⁴⁰⁸ Bei allem allegorischen Potential vermag die Szene jedoch noch mehr. Es kommt hier zusätzlich, nicht nur zur Erfüllung Rancièrscher Politikforderungen, sondern zur Konstruktion filmischer Ideologie.

⁴⁰³ Filmmin. 01:51:16 (-01:51:20) übersetzt als Hochfrequenztransponder

⁴⁰⁴ Filmmin. 01:51:05 (-01:52:20)

⁴⁰⁵ vgl. Poulsen, Kevin: Documents: FBI Spyware Has Been Snaring Extortionists, Hackers for Years. In: *Wired*. <http://www.wired.com/threatlevel/2009/04/fbi-spyware-pro/>. Zugriff: 30. 06. 2010.

⁴⁰⁶ vgl. Risen, James u. Lichtblau, Eric: Bush Lets U.S. Spy on Callers Without Courts. In: *The New York Times*. http://www.nytimes.com/2005/12/16/politics/16program.html?_r=1&pagewanted=print. Zugriff: 30. 06. 2010.

⁴⁰⁷ Filmmin. 01:51:32 (-01:51:35)

⁴⁰⁸ vgl. Rancièr: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 99.

6.3.1.1 Exkurs: Dissens und Ideologie – Lucius Fox als moralische Barriere

An dieser Stelle sollen zwei weitere theoretische Konstrukte behandelt werden, nämlich Rancières Begriff des Dissens und die Ideologisierung filmischer Inhalte. Der „Standort“ der Ausführung wurde bewusst gewählt um eine doppelte Erläuterung der Szene zu vermeiden. Anders als noch bei HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY findet Rancières Dissens-Begriff hier seine Verwirklichung nicht mehr im Verhalten oder Wesen der Figur, sondern innerhalb des filmischen Mittels – Dialog, welcher hier auch gleichzeitig als politisiertes Trägerelement verstanden werden kann.⁴⁰⁹ Deshalb ist es vorweg wichtig, diesen in vollem Umfang wiederzugeben.⁴¹⁰

Batman: Beautiful, isn't it?

Lucius Fox: Beautiful. Unethical. Dangerous. You've turned every cellphone in Gotham into a microphone.

Batman: And a high-frequency generator-receiver.

Lucius Fox: You took my sonar concept and applied it to every phone in the city. With half the city feeding you sonar, you can image all of Gotham. This is wrong.

Batman: I've gotta find this man, Lucius.

Lucius Fox: At what cost?

Batman: The database is null-key encrypted. It can only be accessed by one person.

Lucius Fox: This is too much power for one person.

Batman: That's why I gave it to you. Only you can use it.

Lucius Fox: Spying on 30 million people isn't part of my job description.

Batman: This is an audio sample. If he talks within range of any phone in the city you can triangulate his position.

Lucius Fox: I'll help you this one time. But consider this my resignation. As long as this machine is at Wayne Enterprises, I won't be.

Batman: When you're finished, type in your name.⁴¹¹

Innerhalb der „Überwachungsszene“ übernimmt Lucius Fox zwei wichtige Funktionen, erstens wird er zum alleinigen Vertreter des Volkes und zweitens stellt er eine politische Opposition zu Batmans Vorhaben dar. Fox soll somit als ein Anteil der Anteilslosen gelten, dessen Handlungen innerhalb dieser Szene als dissensuell einzustufen sind. Anstatt einfach zu tun was sein „Boss“ von ihm verlangt, stellt er sich dem Vorhaben, Millionen von Menschen auszuspionieren, entschieden entgegen. Der Einwand, er mache

⁴⁰⁹ vgl. diese Arbeit. Kapitel Trägerlemente. S. 56 – 67.

⁴¹⁰ Filmm. 01:51:06 (-01:52:15)

⁴¹¹ Dialog zwischen Batman und Lucius Fox Filmm. 01:51:05 (-01:52:16)

schlussendlich doch was Batman verlangt, wäre durchaus gerechtfertigt, wenn die Maschine nicht von Lucius zerstört würde.⁴¹² Da davon ausgegangen werden muss, Batman habe dieses Überwachungsgerät unabhängig von den Taten des Jokers erbauen lassen, hat es der von Fox initiierte Streithandel geschaffte bestehende Verhältnisse umzuordnen und ist somit als politischer Vorgang anzusehen.⁴¹³

Durch Foxs harsche Kritik und seine Warnungen an Batman, die Maschine sei unethisch und gefährlich, sein Vorhaben sei falsch und der Preis für das Auffinden eines einzelnen Mannes sei viel zu hoch, wird in dieser Szene versucht **eine** Ideologie des Filmes deutlich zu machen. Es macht den Anschein, als wäre THE DARK KNIGHT gegen die oben erwähnten Spionagestrategien von Regierungen. Wenn man aber bedenkt, dass es nur dank dieser großflächigen Überwachung gelingt, den Joker überhaupt zu fassen, so wird die Kritik an solchen Methoden alsbald wieder relativiert. Innerhalb des Filmes scheinen sich Ambivalenzen zu ergeben, die wie in dieser Arbeit beschrieben⁴¹⁴, oftmals dazu dienen einen möglichst großen Teil des Publikums zufrieden zu stellen. Dadurch wird eine klare, ideologische Einstufung jedoch so gut wie unmöglich gemacht.

6.3.2 ...cutting to a video GCN has just received.⁴¹⁵ - Der Joker als Terrorist

Meist wird der Joker, innerhalb von THE DARK KNIGHT, auf Grund seiner abnormen Handlungen, als Allegorie für den modernen Terrorismus gesehen. Es gibt jedoch auch Momente in denen ihm diese Rolle, vom Filmteam, ganz deutlich zugewiesen wird. Als exemplarisch soll hier jene Szene gelten, in der ein entführter Journalist per Videobotschaft eine Nachricht des Jokers verlesen muss.⁴¹⁶ Diese stellt einen akkuraten Versuch dar, bekannte Videos, terroristischer Vereinigungen zu reproduzieren. Solche Bemühungen äußern sich schon in der spontanen Ausstrahlung des Videos im größten Medienunternehmen Gothams, dem GCN (Gotham Cable Network), dem das Video, wie auch im realen Leben von der Terrororganisation – hier dem Joker – zugespielt wurde.⁴¹⁷

⁴¹² Filmmin. 02:17:15 (-02:17:36)

⁴¹³ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 44.

⁴¹⁴ vgl. Diese Arbeit. Kapitel Methoden. S. 52 – 56.

⁴¹⁵ Filmmin. 01:48:59 (-01:49:02)

⁴¹⁶ Filmmin. 01:48:59 (-01:49:38)

⁴¹⁷ vgl. Botschaften terroristischer Vereinigungen, ausgestrahlt z.B. über Al Jazeera.

Der Live-Charakter der Ausstrahlung vermittelt sowohl dem diegetischen als auch dem realen Publikum, die Dringlichkeit dieser Angelegenheit und steigert somit ein gewisses „Angstgefühl“, welches für das reale Publikum mit einigen Reaction Shots⁴¹⁸ untermauert wird. Vergleicht man den Ausschnitt vom Joker Video mit jenem eines echten Geiselnvideos sind diverse Parallelen leicht erkennbar.⁴¹⁹



*Abb. 37: fiktives Geiselnvideo
Gotham City News*



*Abb. 38: reales Geiselnvideo
Al Jazeera*

Eine Verbindung zwischen beiden Videos schafft vor allem die verwendete Einstellungsgröße (Medium Close-Up), welche Rückschlüsse auf Gefühlslage und Zustand der Geisel zulässt. Auch der Hintergrund der Aufnahme ist insofern vergleichbar, als dass er keine relevanten Informationen auf den Aufenthaltsort der Organisation preisgibt. News-Balken und Senderlogo werden hier hingegen lediglich als Stilmittel zur allgemeinen Erkennbarkeit einer Nachrichtensendung eingestuft. Weitere Schnittpunkte, auf den Standbildern nicht erkennbar, sind hingegen die unruhige und unpräzise Kameraführung, die auf die oftmals laienhafte Produktion von Geiselnvideos verweist, aber auch auf einen höheren Realitätsbezug abzielt,⁴²⁰ sowie die sprachliche Botschaft, welche nicht von den Geiselnehmern, sondern vom Gefangenen vorgetragen wird. Für das reale Publikum des fiktiven Filmes wird die Sendung durch verschiedenste Arten filmischer Gestaltung unterstützt. So wird die Bedrohlichkeit der Szene durch gezielten Musikeinsatz,

⁴¹⁸ Filmmin. 01:49:05 / 01:49:10 / 01:49:15 / 01:49:27 / 01:49:32

⁴¹⁹ Der Ausschnitt entstammt einem Video, das Al Jazeera von einer Organisation Namens „Swords of Righteousness Brigades“ zugespielt wurde. vgl. Roberts, Joel: American Hostage killed in Iraq. In: *CBS News*. <http://www.cbsnews.com/stories/2006/03/11/iraq/main1391636.shtml?tag=mncol;lst:1> Zugriff. 05. 07. 2010.

⁴²⁰ vgl. diese Arbeit. Kapitel Trägerelemente – Kamerabewegung. S. 33 f.

halbdunkle Lichtverhältnisse und Montagetechniken maßgeblich verstärkt. Um die Herkunft des Videos nochmals klar zu unterstreichen, ist nicht nur immer wieder die Stimme des Jokers im Hintergrund zu hören, dieser präsentiert sich am Ende des Filmes dann auch noch für ein paar Sekunden der Kamera.⁴²¹

Die Rolle des Jokers als moderner Terrorist wird hier also nicht durch außerfilmische Gedankengänge sondern durch einfachste innerfilmische Mittel konstruiert, die sich auch ohne entsprechende Vorkenntnisse als leicht nachweisbar und verständlich präsentieren.

6.3.3 Some men just wanna watch the world burn⁴²² Der Joker und der irrationale Terrorismus

Erstaunlicherweise sind es kaum diese direkten, durch den Film hergestellten Verbindungen des Jokers mit realen Terrororganisationen, die von der Fachpresse verhandelt werden. Dagegen wird von einem neuen Feindbild gesprochen, von einer irrational handelnden Opposition, deren unglaublich grausamen und nicht nachvollziehbaren Taten sich in jenen des Jokers widerspiegeln sollen.

Was den Joker jedoch grundlegend vom modernen Terrorismus unterscheidet ist seine fehlende Motivation im Hinblick auf bestimmte zu erreichende Ziele. Jeglicher Terrororganisation können gewisse Intentionen zugeschrieben werden, egal ob diese religiöser, machttechnischer oder finanzieller Natur sind. Ebenso verfügen solche Vereinigungen oftmals über ganz bestimmte Feindbilder, welche sie versuchen zu bekämpfen. Der Joker hingegen kennt keine konkreten Ziele oder Feindbilder, seine einzige Intention ist es wie Alfred es sagt, die Welt brennen zu sehen.⁴²³ Allerdings, und dieser Aspekt soll hier deutliche Erwähnung finden, entspricht der Joker in vielerlei Hinsicht dem Bild des 9/11 Terroriristen. Vor allem innerhalb des „westlich-aufgeklärten“ Denkens ist der Terrorismus eine irrationale Erscheinungsform von Gewalt,⁴²⁴ welche für viele, verständlicherweise durch die vollkommen bizarren Taten des Jokers reflektiert werden.

⁴²¹ Filmmin. 01:49:36 (-01:49:38)

⁴²² Filmmin. 00:52:56 (-00:53:05)

⁴²³ vgl. Überschrift des Kapitels bzw. Filmmin. 00:52:56 (-00:53:05)

⁴²⁴ vgl. Baudrillard, Jean: Der Terror und die Gegengabe. In: *The European Graduate School*. <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/der-terror-und-die-gegengabe/>. Zugriff: 05. 10. 2010.

Es wird hier deshalb die These vertreten, eine Verwirklichung der allegorischen Funktion der Jokerdarstellung, ergebe sich in Bezug auf Terrorismus, durch zwei unterschiedliche Aspekte. Zum einen durch die, auf Grund von ähnlich irrationalen Verhaltensweisen bedingte Rezeption des Jokers als moderner Terrorist. Zum anderen innerhalb des Aufbrechens gängiger sinnlicher und/oder polizeilicher Ordnungen. Anders gesagt, der Joker wird nicht ausschließlich als Terrorist erkannt weil er tut was er tut und wie er es tut, sondern weil er genauso wie verschiedene Terrororganisation gegen allgemeingültige Reglementierungen verstößt.

Ein Angriff auf die Vereinigten Staaten von Amerika, innerhalb des eigenen Staatsgebietes, war undenkbar. Diese bis dahin gültige Regel wurde am 11. September 2001 von al Qaida gebrochen. Auch die Opferung als Selbstmordattentäter gilt zumindest für große Teile der Erdbevölkerung als ausgeschlossen und stellt somit wiederum eine empfindliche Verletzung gängiger sinnlicher Ordnungen dar. Der Joker begeht zwar keinen „körperlichen“ aber „symbolischen“ Selbstmord, als er das für viele wichtigste Gut der Erde verbrennt - sein Geld.⁴²⁵ Mit der Sprengung des „Gotham General Hospital“ durchbricht er eine weitere Grenze, nämlich das ethisch konstituierte Angriffsverbot auf wehrlose, schwache Personen der Zivilbevölkerung.⁴²⁶ Was er allerdings im Gegensatz zu Terrororganisationen nicht hat, ist ein Grund für seine Taten. Er macht einfach was er macht und weiß vielleicht selbst nicht warum er es macht. „I’m a dog chasing cars. I wouldn’t know what to do with one if I caught it. You know? I just do things.“⁴²⁷

Die Liste irrationaler Taten des Jokers würde sich noch lange fortsetzen lassen und bei jeder Einzelnen bestünde eine gewisse Ähnlichkeit, mit jenen von Terrororganisationen, denn: „[d]as Charakteristische irrationaler Ereignisse besteht darin, dass sie allem und jedem zugeschrieben werden können.“⁴²⁸ Trotzdem sind die fiktiven Taten des Jokers, auf Grund vielerlei Unterschiede, nicht mit jenen realer Terroristen gleichzusetzen. Kollationierbar sind jedoch hingegen Eingriffe in bestehende sinnliche Ordnungen, welche sowohl von der filmischen Figur als auch von realen Vereinigungen vollzogen werden. Der

⁴²⁵ Filmmin. 01:38:04 (-01:39:57)

⁴²⁶ Filmmin. 01:47:20 (-01:48:20)

⁴²⁷ Filmmin. 01:43:54 (-01:44:03)

⁴²⁸ Baudrillard: *Der Terror und die Gegengabe*. Zugriff: 05. 10. 2010.

Joker ist somit sehr wohl als allegorischer Verweis auf den modernen Terrorismus zu werten. Es sollte jedoch darüber nachgedacht werden in welcher Art und Weise dies zulässig ist, beziehungsweise ob der einfache Vergleich zwischen Terrorismus und der Figur Joker global gültig sein kann, oder auf stereotypen Vorstellungen des westlichen Denkens beruht.

Klarzustellen ist, dass das eben erwähnte Aufbrechen, im Sinne Rancières nicht als Verwirklichung der Politik gelten kann. Eine Wertung als politischer Vorgang ist jedoch durchaus zulässig. Dadurch ergibt sich weiteres politisches Potential innerhalb des Filmes, welches nicht nur im Vergleich mit realpolitischen Vorgängen, sondern ebenfalls durch die bloße sinnliche Wahrnehmung, filmischer Vorgänge zustande kommt.

6.4 Der Joker und die Rückkehr des Archaismus Eine Kritik an unserer Zeit?

Meines Erachtens gibt es einen inneren Zusammenhang zwischen der konsensuellen Definition der Politik und den neuen Formen der Gewalt und der Irrationalität.⁴²⁹
(Rancière in *Konsens, Dissens, Gewalt*)

Batmans von Verbrechen geplagte Welt, insbesondere seine Heimatstadt Gotham scheint auf den ersten Blick sehr chaotisch und unorganisiert zu sein. Betrachtet man sie jedoch etwas genauer, so werden schon in den Comics ganz klare Strukturen und Kriterien sichtbar, wie die Räume und Zeiten innerhalb der Geschichten verteilt sind.⁴³⁰ Die Verfilmung THE DARK KNIGHT übertrifft die Comics nochmals bei weitem und macht ein sehr starres, soziales Gerüst erkennbar, das dann vom Joker maßgeblich gestört wird. Innerhalb dieses Gefüges hat jede Figur eine ihre eigens zugewiesene Aufgabe, es erledigt jeder „seine eigene Angelegenheit“.⁴³¹ Dieser Umstand führt, innerhalb des Filmes und somit innerhalb Gothams zu klar definierten, strikt von einander getrennten Konstellationen, welche zu einem großen Ganzen zusammengefügt werden.

⁴²⁹ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 97.

⁴³⁰ nach Rancière ist die Sichtbarkeit dieser Strukturen als „Aufteilung des Sinnlichen“ zu bezeichnen. vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 26.

⁴³¹ Anspielung auf den „Platonischen Staat“ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 98.

Eine solche Struktur, gleicht zumindest formal jener des Platonischen Staates in dem jeder nur seine, die ihm zugewiesenen, Aufgaben erfüllt.

„Doch gibt es unter den Staatsangehörigen solche, deren »eigene« Angelegenheit es ist, für die materiellen Erfordernisse des Lebensunterhaltes zu sorgen, und es gibt solche, deren eigene Angelegenheit es ist, die Einheit des Staates zu überwachen. Die ersten, sagt uns Platon, haben nicht die Zeit, etwas anderes zu machen als ihre Arbeit. [...] Sie gehören der Gemeinschaft nur an, wenn und indem sie sich mit ihrer Arbeit und ihrem eigenen Leben beschäftigen. Den zweiten eignet sich dagegen nur das Gemeinschaftliche des Staates. Und diese Aufgabe nimmt ihre ganze Zeit in Anspruch. [...]“⁴³²

Übertragen auf den Film werden allen Figuren bestimmte Aufgaben (Angelegenheiten) zuteil, durch welche sie ihren konkreten Platz in einer filmischen Gemeinschaft erhalten. Es handelt sich also um eine Aufteilung des Sinnlichen, welche sichtbar werden lässt, dass alle Charaktere an einem bestimmten Platz sind und dass sie an diesem Platz genau richtig sind, um die ihnen zugeteilte Funktion zu erfüllen.⁴³³

Solche Differenzierungen, beziehungsweise von den Charakteren zu erfüllende Aufgaben können nicht nur aufgrund verschiedener Verhaltensweisen sondern auch mit Hilfe der in dieser Arbeit beschriebenen Trägerelemente deutlich gemacht werden. Innerhalb von THE DARK KNIGHT geschieht dies vor allem über die Darstellung einzelner Figuren, beachtet werden muss jedoch auch die durch die Comicvorlagen etablierte Namensgebung, welcher nicht nur innerhalb der filmischen Gestaltung höchste Aufmerksamkeit zu Teil werden sollte, sondern auch für Rancière eine der wichtigsten Reglementierungen darstellt um eine strukturierte Ordnung zu gewährleisten.⁴³⁴

⁴³² Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 98.

⁴³³ vgl. Ebd.

⁴³⁴ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 41.

6.4.1 Figuren und Namen als (politisches) Ordnungssystem

Diesen kurzen Ausführungen sind keinesfalls als Figurenanalyse zu verstehen, sie sollen lediglich, Aufschlüsse über die politische Einordnung einiger Figuren liefern, welche anhand verschiedenster Merkmale, insbesondere Namen erkennbar ist und ihren zugeteilten Platz in einer Gemeinschaft sichtbar macht.

Batmans Bezeichnung als „The Dark Knight“ welche bekanntlich auch den Titel des Filmes bildet, scheint zum Beispiel ein weitaus höheres Identifikationspotential inne zu wohnen, als oftmals angenommen.⁴³⁵ Neben einer Anspielung auf das Kostüm des Helden und seinen Gemütszustand durch den Ausdruck „Dark“ ist es vor allem der Begriff „Knight“ welcher Rückschlüsse auf die soziale und politische Positionierung der Figur zulässt. Als Ritter sind nämlich Personen zu bezeichnen, die einer hohen gesellschaftlichen Klasse oder sogar dem Adel angehören. Sie haben mehrere Rechte aber auch Pflichten als normale Menschen. Dabei werden ihnen gewisse Tugenden abverlangt. Ritter sein ist kein Geburtsrecht, sondern wird mit einem formalen Akt bestätigt.⁴³⁶ Batman als Ritter zu bestimmen, bringt also eine politische Einstufung mit sich, die darauf verweist, ihn in der Hierarchie der Stadt über normalen Bevölkerungsgruppen, vielleicht sogar über politischen Amtsträgern einzustufen. Die Tatsache, dass sich die Einwohner Gothams durchaus kritisch mit Batman auseinandersetzen tangiert diese These kaum, da Batman seine Unterstützung innerhalb des Filmes von weitaus wichtiger einzustufenden Instanzen erhält.⁴³⁷ Es muss an dieser Stelle noch kurz erwähnt werden, dass es sich mit Harvey Dents Bezeichnung als „White Knight“ natürlich ähnlich verhält.

Auch Namen können innerhalb der Comics und somit auch des Filmes klare Rückschlüsse auf die Funktionen einzelner Figuren zulassen. Während Alfred zum Beispiel so viel wie „Berater“ bedeutet, wäre Gordon mit „Verstärkung“ oder „Befestigung“ gleichzusetzen. Rachel - diese Figur ist übrigens ausschließlich in Nolans Verfilmungen zu finden -

⁴³⁵ Bei *The Dark Knight* handelt es sich nicht um eine Erfindung Nolans, dieser Titel ist einem von Frank Miller verfassten Comicbook entliehen. vgl. Miller, Frank: *The Dark Knight Returns*. 1-4. New York: DC-Comics, 1986.

⁴³⁶ vgl. Hochberger, Werner: *Adel, Ministerialität und Rittertum im Mittelalter*. (Enzyklopädie deutscher Geschichte. Band 72.) München: Oldenbourg, 2004. S. 34 – 37.

⁴³⁷ Verwiesen wird hierbei vor allem auf die unbedingte Unterstützung durch James Gordon, aber auch Harvey Dent; Weiters wird Batman auch vom Joker oder der Mafia als bedeutungsvollster Widersacher wahrgenommen;

verweist auf einen kostbaren Besitz und Harvey (Dent) sagt etwas über die Begierigkeit nach Kampf und die Angriffslust der Figur aus.⁴³⁸ Erstaunlicherweise stimmen all diese Namensbedeutungen innerhalb der Comics und der Filme mit den, zugewiesenen Aufgaben der Figuren überein und stellen somit klare Erkennungsmerkmale dar. Auffällig ist dabei die wechselnde Verwendung von Vor- beziehungsweise Nachnamen, so findet zum Beispiel Alfreds Nachname Pennyworth oder Gordons Vorname James in den Filmen so gut wie keine Erwähnung. Auch hier liegt der Schluss nahe, es handle sich um eine gezielte Auswahl von Bedeutungsträgern, Namen sind somit als eine Methode zu werten, um klar definierte Ordnungen innerhalb des Batman Universums zu gewährleisten. Zu erwähnen ist dabei klarerweise das vom Publikum benötigte Vorwissen um eine solche Identifizierung vornehmen zu können.

Mühe los und ohne erforderliche Kenntnisse sind hingegen die erstaunlich stereotypen Darstellungen einzelner Charaktere zu dechiffrieren. Recht simpel ist dieser Umstand durch einen Vergleich zwischen den Figurenpaaren Rachel Dawes – Harvey Dent und Anna Ramirez – Michael Wuertz erkennbar. Bei den ersten Beiden handelt es sich eigentlich um durchwegs positiv konnotierte Figuren. Rachel, die nur als Filmfigur und nicht innerhalb der Comics existiert, gilt als aufrichtig, zielstrebig und gesetzestreu. Sie stellt nicht nur Bruce Waynes und Harvey Dents große Liebe dar, sondern bildet mit letzterem auch ein staatsanwaltschaftliches Team. Ebenso wird Dent im überwiegenden Teil des Filmes durchwegs positiv dargestellt, was durch seine Betitelung als „Weißer Ritter“ noch unterstützt wird.⁴³⁹ Die Entwicklung zu Two-Face, der hier als eigenständiger Charakter gewertet werden soll, passiert sehr plötzlich und auf die Darstellung Dents als zwiegespaltene, zweifelhafte Figur, wie noch in den Comics,⁴⁴⁰ wird überwiegend verzichtet. Vor seiner Wandlung wird dieser innere Konflikt nur ein einziges Mal richtig deutlich, nämlich als Harvey einen, vom Joker angestifteten Irren mit seiner Waffe

⁴³⁸ vgl. Kohlheim, Rosa u. Volker (Bearb.): *Duden – das große Vornamenlexikon*. Herkunft und Bedeutung von 8000 Vornamen; davon 2000 neu verzeichnete Vornamen; mit deutschen und internationalen Namen; mit Hitlisten der beliebtesten Vornamen in 22 Ländern. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 2007. S. 48 f. – Alfred; S. 180 – Gordon; S. 33 Rachel; S. 193 u. 202 – Harvey;

⁴³⁹ vgl. z.B. Filmmin. 00:17:06 (-00:17:08)

⁴⁴⁰ vgl. z.B.: Helfer, Andrew (u.a.): *Batman. Annual 1990*. New York: DC-Comics, 1990.

bedroht.⁴⁴¹ Beide Figuren tragen typisch amerikanische (englische) Namen, sie sind hübsch, gut gekleidet und wissen sich zu artikulieren. Sie verkehren in höheren gesellschaftlichen Kreisen⁴⁴² und auch ihre filmische Darstellung durch Licht, Musik und Ton liefert meist sehr positive Konnotationen.⁴⁴³

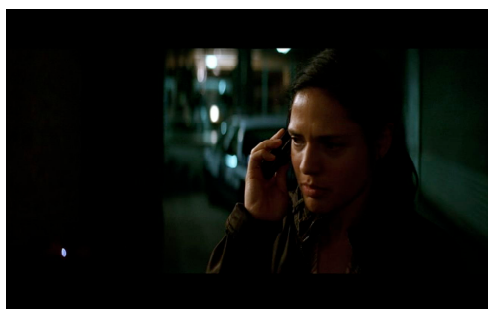


*Abb. 39: Die „große Liebe“
Rachel Dawes*

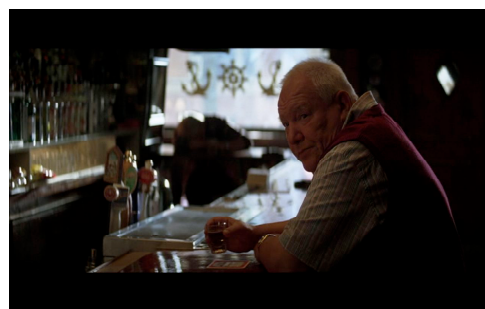


*Abb. 40: Der „weiße Ritter“
Harvey Dent*

Dem gegenüber stehen die Verräter, welche nicht als reine US-Amerikaner, sondern durch ihre Namensgebung als Menschen mit Migrationshintergrund präsentiert werden. Während Anna Ramirez, deren Name seinen Ursprung irgendwo im südamerikanischen Raum haben muss, noch aufgrund der Krankheit ihrer Mutter beschließt mit der Mafia zusammen zu arbeiten,⁴⁴⁴ hat Michael Wuertz, dessen Namen deutscher Herkunft ist, außer der Gier nach Geld, keinerlei Motivation seine Einheit zu verraten. Wuertz wirkt schon bei seinem ersten Auftreten inkompetent und aufbrausend,⁴⁴⁵ bis kurz vor seiner Ermordung durch Dent, ist er praktisch den ganzen Film nicht mehr zu sehen. Als er wieder in Szene tritt, betrinkt er sich lieber in einer Bar, anstatt bei der Evakuierung der Stadt mitzuhelfen.⁴⁴⁶



*Abb. 41: Die „genötigte“
Verräterin Anna Ramirez*



*Abb. 42: Der „gierige“ Verräter
Michael Wuertz*

⁴⁴¹ Filmmin. 01:03:50 (-01:05:40)

⁴⁴² Filmmin. 00:18:36 (-00:20:50)

⁴⁴³ Auf die Angabe konkreter Stellen im Film wurde deshalb verzichtet, weil sich dieser Umstand eher als Gesamteindruck denn als Einzelnachweis präsentiert.

⁴⁴⁴ vgl. Filmmin. 01:58:20 (-01:58:37)

⁴⁴⁵ Filmmin. 00:06:34 (-00:06:44)

⁴⁴⁶ Filmmin. 01:50:06 (-01:51:05)

Neben Namen, sprich Herkunft, Verhalten und Auftreten runden dann noch Aussehen und Kleidung das klischeehafte Bild beider Figuren ab. Die Darstellung von Verrätern als explizit ausländische, einer unteren Gesellschaftsschicht angehörigen Personen versus jener von gut bürgerlichen US-Amerikanern der gehobenen Klasse als vermeintliche Heldenfiguren, ist dann nicht mehr nur als reines Identifikationsmerkmal, sondern als politisches Statement zu bestimmen.

Ebenso stereotyp präsentiert sich die Darstellung von Mafiamitgliedern. Obwohl wie schon erwähnt nicht mehr von einzelnen Verbänden, sondern von „der Mafia“ gesprochen wird, sind alle typischen Figuren des organisierten Verbrechens vorhanden. Es gibt die von einer Gang zur Verbrecherorganisation aufgestiegenen Schwarzen,⁴⁴⁷ die später typischerweise von ihren eigenen „Brüdern“ verraten werden.⁴⁴⁸ (Abb. 43) Auch ein Tschetschene inklusive kauziger Art und witzigem Dialekt⁴⁴⁹ wird präsentiert. (Abb. 44) Nicht zu vergessen ist der Chinese Lau, der mit akzentfreiem Englisch meist von Hong Kong aus operiert und vor allem für das Wachstum seines eigenen Kapitals zuständig ist.⁴⁵⁰ (Abb. 45) Last but not least, ist natürlich auch jemand von „der Familie“ zu sehen. (Abb. 46) Trotz aller Vereinheitlichung erhält der Italiener mit dem klingenden Namen Salvatore Maroni standesgemäß eine Führungsrolle. Bedingt ist diese wahrscheinlich durch sein Vorkommen innerhalb der Batman Comics⁴⁵¹ und seinen Verbindungen zur Spezialeinheit von James Gordon. Dargestellt wird diese Vormachtstellung zum einen durch den direkten Kontakt mit Batman und Dent⁴⁵² und zum anderen durch eine erhöhte filmische Präsenz.

⁴⁴⁷ Bei dieser Behauptung handelt es sich lediglich um eine Annahme die durch die Erfahrung aus anderen Hollywood Produktionen entstanden ist.

⁴⁴⁸ Filmmin. 00:28:28 (-00:30:29)

⁴⁴⁹ sowohl im O-Ton als auch in der deutschen Synchronfassung zu hören.

⁴⁵⁰ Filmmin. 00:36:20 (-00:37:45)

⁴⁵¹ vgl. z.B. Novick, Irv (u.a.): *Batman. No. 328*. New York: DC-Comics, Okt. 1980.

⁴⁵² Filmmin. 01:02:00 (-01:03:50) bzw. 00:13:24 (-00:15:02) u. 01:53:04 (-01:54:30)



Abb.43: Die schwarze „Gang“



*Abb. 44: Ein „kauziger“
Tschetschene*



*Abb. 45: Der „geldgierige“
Chinese*



*Abb. 46: Die „ehrenvolle
Familie“*

Alle diese hier erwähnten Identifikationsmerkmale führen zu einem sehr starren, als hierarchisch zu bezeichnenden Gerüst, welches im Prinzip drei verschiedene Funktionen erfüllt. Erstens entsteht daraus ein innerfilmisches Ordnungssystem. Zweitens ergeben sich durch die stereotype Darstellung einzelner Figuren ganz klare politische Aussagen, die durch verschiedenste Trägerelemente gestützt werden. Und drittens skizziert sich eine im Film existente, hierarchisch anmutende, politische Gemeinschaft, in der jede vorkommende Figur ihren fixen Platz innehat. Rancière würde solche Einteilungen als polizeiliches Prinzip beschreiben, welches mittels Namen, für verschiedene Körper, ganz konkrete Aufgaben bereit stellt und sie somit einer klaren Reglementierung unterwirft.⁴⁵³

⁴⁵³ vgl. Rancière, Jacques: Gibt es eine politische Philosophie? In: Badiou, Alain u. Rancière, Jacques: *Politik der Wahrheit*. 2. Auflage. Hrsg. v. Rado Riha. Wien/Berlin: Turia+Kant, 2010. (erstmals 1996). S. 79 – 118, hier S. 82.

6.4.2 Die filmische Ordnung innerhalb von *The Dark Knight* und ihre Verwirklichung des Konsens

Ein solches System ist wiederum mit Rancières Prinzip des Konsens beschreibbar, welches für ihn nicht nur die Übereinstimmung innerhalb eines politischen Gefüges angibt, sondern:

„Der Konsens möchte keine sinnlich wahrnehmbaren Kundgaben von Heterogenität und keine geteilten und teilenden Subjekte der Politik. Er möchte ein als homogen wahrnehmbares Universum, einen Sozialkörper, der sich aus realen Teilen zusammensetzt sowie aus einem Körper und Verbänden von Körpern, die klar benennbar, klar identifiziert sind.“⁴⁵⁴

Das bedeutet, es wird eine Gemeinschaft etabliert, die nicht durch die Gleichheit ihrer Einzelteile sondern im Gegenteil durch die klare Unterscheidung dieser geprägt ist. Durch die oben dargestellten Ausführungen dürfte eine solche Differenzierung innerhalb des Batmanfilmes klar erkennbar sein. Dabei verwirklicht sich der von Rancière verwendete Konsensbegriff innerhalb von *THE DARK KNIGHT* nicht nur durch sichtbare Identifikationen sondern durch die Konstruktion eines polizeilichen Ordnungsprinzips welches vorerst jeden politischen Konflikt, jedes „Aufrechnen der Unberechneten“ verhindert.⁴⁵⁵ Störungen dieser Reglementierung sind weitgehend unerwünscht. Batman ist deshalb gar nicht begeistert, als ihm ein paar Freizeithelden helfen wollen, wodurch seine Rolle als einsamer Vigilant beeinträchtigt würde.⁴⁵⁶ Er klagt auch bei Alfred über diesen Umstand: „There were more copycats last night, Alfred, with guns. [...] That wasn't exactly what I had in mind when I said I wanted to inspire people.“⁴⁵⁷

Auch Jim Gordon will anfänglich, innerhalb seines Zuständigkeitsbereichs, von einer Einmischung durch den neuen Staatsanwalt Harvey Dent nichts wissen – zu einem Treffen mit Batman stimmt er (noch) nicht zu.⁴⁵⁸ Dent wiederum wird als „weißer Ritter“ dargestellt, dessen Methoden unter allen Umständen sauber sein müssen: „You're the symbol of hope [...] If anyone saw this, everything would be undone.“⁴⁵⁹ Sogar für

⁴⁵⁴ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 110.

⁴⁵⁵ vgl. Ebd. S. 108.

⁴⁵⁶ Filmmin. 00:09:55 (-00:10:13)

⁴⁵⁷ Filmmin. 00:12:25 (-00:12:36)

⁴⁵⁸ Filmmin. 00:15:28 (-00:17:14)

⁴⁵⁹ Filmmin. 01:05:07 (-01:05:24) Batman zu Dent, als dieser einen Verdächtigen mit

Verbrecher gibt es klare Regeln, als Opposition treten keine individuellen Charaktere auf, sondern ein einziger großer Verbund, der aus verschiedensten Gruppierungen besteht, aber nur noch als „die Mafia“ vorgestellt wird.⁴⁶⁰ Bezeichnenderweise hat auch das Organisierte Verbrechen seine klaren Aufgaben zu erfüllen und kann aus der ihm zugedachten Rolle nicht ausbrechen. Die Mafia hat sich ausschließlich um Geld zu kümmern, dabei ist ihre einzige Sorge die Polizei, andere Vorgänge interessieren sie (noch) nicht. Auf die Frage wer denn ihr Geld gestohlen habe, erwidert Salvatore Maroni apathisch: „Two-bit wackjob, wears a cheap purple suit and makeup. He’s not the problem. He’s a nobody. The problem is our money being tracked by the cops.“⁴⁶¹

Rancière sagt: „Der Konsens ist ein System der Wahrnehmung, das nur das sieht, »was es gibt«.“⁴⁶² Für den Zuschauer stellt er somit Batman lediglich als Vigilanten dar, James Gordon als guten Polizisten, Dent als heldenhaften Staatsanwalt, die Mafia als geldgierige Verbrecherorganisation und so weiter und so fort. „Der Konsens hebt jede Aufrechnung des Unberechneten, jeden Teil der Anteilslosen auf.“⁴⁶³ Genauso verhindern die oben vorgestellten Ordnungssysteme jeden Ausbruch einzelner Charaktere aus ihren vorgegebenen Rollen. Anders gesagt, versucht der Konsens politische, ethnische und soziale Streitfälle durch Verteilung von Besitz und Aufgaben zu ersetzen.⁴⁶⁴

Laut Rancière führt diese Vorgehensweise zwangsläufig zu einer Verschlechterung bestehender Gegebenheiten und zum Auftauchen alter archaischer Formen, er sagt:

„Wenn man das politische Austragen von Streithandel ersetzen will durch verwaltendes Verhandeln der Probleme, sieht man den Konflikt in einer sehr viel radikaleren Form wiedererstehen als Unmöglichkeit zu koexistieren, als reiner Hass auf den anderen.“⁴⁶⁵

Innerhalb von THE DARK KNIGHT erhält diese „alte archaische Form“ dieser „neue Ausdruck von Hass“ seine Verkörperung durch den Joker.

seiner Waffe bedroht hat.

⁴⁶⁰ vgl. Filmmin. 00:20:50 (-00:22:15)

⁴⁶¹ Filmmin. 00:21:13 (-00:21:26)

⁴⁶² Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 109.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ vgl. Ebd. S. 110.

⁴⁶⁵ Ebd.

6.4.3 Der Joker als Auswuchs konsensueller Forderungen

Es wird hier also die These vertreten, dass sich der Joker als ein, der konsensuellen (polizeilichen) Ordnung überdrüssiges Subjekt konstituiert, welches als Überschuss des im Film vorhandenen Sozialkörpers zu sehen ist. Seine Handlungen können oftmals als direkte Kritik beziehungsweise als ein Durchbrechen etablierter Ordnungen gesehen werden. Schon in einer der ersten Szenen des Filmes überfällt er eine Bank, in der die Mafia große Teile ihres Kapitals deponiert hat und durchbricht sogleich dessen bis dahin geltende Unantastbarkeit.⁴⁶⁶ Geld und seine Bedeutung für ein soziales Gefüge wie es innerhalb von Gotham zu finden ist, scheint dem Joker ohnehin ein Dorn im Auge zu sein. Als er nämlich die für die Tötung Batmans veranschlagte Summe von der Mafia erhält, verbrennt er seinen Anteil komplett und quittiert die Aktion mit dem Satz: „It’s not about money, it’s about sending a message.“⁴⁶⁷ Die Botschaft könnte lauten: „Das Geld, das ich hier verbrenne ist Teil eures Plans, eurer Ordnung, eures Status – vergesst diese Dinge, es geht um Wichtigeres!“ Der Joker hasst Pläne und ihre Schmiede, da sie für ihn lediglich da sind um die Welt unter Kontrolle zu halten. Er versucht ihnen deshalb mit allen Mitteln klar zu machen: „how pathetic their attempts to control things really are.“⁴⁶⁸ Was hier als Pläne bezeichnet wird, hat bekanntlich ein Ziel, nämlich die Strukturierung und Kontrolle von einzelnen Gruppierungen innerhalb von Gemeinschaften. Alle zu einem Kollektiv gehörenden Individuen können demnach nur zum Wohle einer vermeintlich ausgewogenen Öffentlichkeit agieren, welche jedoch zwangsläufig durch verschiedenste hierarchische Strukturen beeinflusst wird. So gesehen können die vom Joker verhassten Pläne auch mit konsensuellen Strukturen gleichgesetzt werden, welche nach ähnlichen Schemata zu funktionieren scheinen.

„Die konsensuelle Weisheit setzt [...] das Gesetz der Optimierung der Möglichkeiten jeder individuellen Freiheit gleich mit ihrer Übereinstimmung mit dem großen anonymen Gesetz, dem der Staat sich ergibt: dem großen anonymen Gesetz des unbewussten Herren, der Weltherrschaft sich selbst steigender Besitztümer.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Filmmin. 00:00:56 (-00:06:12)

⁴⁶⁷ Filmmin. 01:38:04 (-01:39:57)

⁴⁶⁸ vgl. Filmmin. 01:43:45 (-01:44:26)

⁴⁶⁹ Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 109.

Wer über mehr Besitz verfügt, der klettert also höher in der Hierarchie und verfügt folglich über mehrere Freiheiten als andere Teile der Gemeinschaft. Besitztümer sind hier nicht mit materiellem Eigentum oder Geld gleichzusetzen, obwohl dieses wie schon im Zusammenhang mit dem Joker erwähnt, einen großen Teil der herrschenden Macht darstellt. Als Besitz können nämlich neben anderen Identifikationsmerkmalen auch eine bessere politische oder soziale Stellung, sowie ein höheres Bildungsniveau angesehen werden. Es wirkt, als ob sich der Wert einzelner Akteure für ein konsensuelles System, proportional mit ihren Besitztümern steigern würde. Sie werden also als wichtig empfunden, während Akteure mit wenig oder keinem Besitz als entbehrbar gelten. Die Entscheidung über Aufstieg oder Fall einzelner Individuen, ihre Wichtig- oder Entbehrbarkeit und ihre Funktion wird dann nach einem strikten Plan getroffen. Es kann deshalb innerhalb eines konsensuellen Gefüges, einer Gemeinschaft oder in diesem Fall dem Batmanuniversum auch zu Konflikten oder gar Verlusten kommen. So lang diese eingeplant sind, handelt es sich nicht um eine Störung solcher Systeme. Erst wenn eine Beeinträchtigung fixer Strukturen vorliegt und etwas Außerplanmäßiges geschieht, wird dies als Behinderung wahrgenommen. Für den Joker ergibt sich vor allem in dieser Planbarkeit einzelner Schicksale eine derbe Ungerechtigkeit.

„Nobody panics when things go "according to plan." Even if the plan is horrifying! If, tomorrow, I tell the press that, like, a gang banger will get shot, or a truckload of soldiers will be blown up, nobody panics. Because it's all "part of the plan." But when I say that one little old mayor will die, well then everyone loses their minds!“⁴⁷⁰

Er scheint dieser durchgeplanten und nach immer wieder den gleichen Schemata funktionierenden Welt überdrüssig geworden zu sein. Anders als in Burtons BATMAN oder in vielen Comicausgaben⁴⁷¹ verfügt der Joker in THE DARK KNIGHT über keine Entstehungsgeschichte (Origin Story). Es gibt keinerlei Hintergrundinformationen über die Figur, die helfen würden, sie in die bestehende Gemeinschaft einzuordnen. Ganz im Gegenteil zielen alle vom Joker selbst gelieferten Informationen über seine Person⁴⁷²

⁴⁷⁰ Filmmin. 01:45:25 (-01:45:55)

⁴⁷¹ vgl. z.B. Finger, Bill (u.a.): *Detective Comics Vol. 1. # 168*. New York: DC-Comics, Februar 1951. oder Moore, Alan (u.a.): *The Killing Joke*. New York: DC-Comics, 1988. aber auch Kagelmann, Jürgen: *Who's who in Comic*. München: DTV, 1997. S. 152 f.

⁴⁷² vgl. Entstehung der Narben: Filmmin. 00:28:58 (-00:30:00)/00:48:40 (-00:49:52)

darauf ab, Chaos und Unsicherheit zu verbreiten. An dieser Stelle ist erwähnenswert, dass auch die Farbe seines Kostüms auf eben eine solche Unentscheidbarkeit abzielt. Violett soll neben Außergewöhnlichkeit und Magie auch Assoziationen zu Unnatürlichkeit, Unsicherheit und Zweideutigkeit hervorrufen.⁴⁷³ Für den Joker scheint das Chaos die einzige Lösung zu sein um die bestehenden Maschinerien zur Ausübung von Macht zu durchbrechen und somit innerhalb seiner Aktionen die sich äquivalent gegen verschiedenste Akteure eines Systems richten, Gleichheit zu installieren. Der Joker sagt: „I’m an agent of chaos. Oh, and you know the thing about chaos? It’s fair.“⁴⁷⁴ Tatsächlich schaffen einige Aktionen des Jokers nicht nur Gleichheit sondern sogar die Aufwertung einzelner wahrnehmbarer Gruppierungen. Verglichen mit Rancières Beschreibung der politischen Aktion Streik, können solche Eingriffe in bestehende soziale Ordnungen und die Umverteilung von Verhältnissen innerhalb einer Gemeinschaft ebenfalls als politische Vorgänge identifiziert werden.⁴⁷⁵ Zu denken ist hierbei vor allem an jene Szene in der der Joker zwei Fähren mit Fernzünder ausstattet und von beiden verlangt die jeweils andere in die Luft zu sprengen.⁴⁷⁶ Bei den Passagieren der Boote handelt es sich zum einen um „normale“ Personen aus der Zivilbevölkerung und zum anderen um Straftäter aus Gothams Gefängnissen. Der Unterschied zwischen beiden Formationen wird kurz zuvor sogar noch hervorgehoben, indem sich ein Mann beschwert: „Hey, that ain’t right. We should be on that boat,“ und ihm ein Polizist erwidert: „You wanna ride across with them? Be my guest.“⁴⁷⁷ Die Tatsache, dass sich beide Gruppierungen weigern die vom Joker geforderte Sprengung durchzuführen, implementiert vor allem für das reale Publikum eine bestehende Gleichheit zumindest ethischer Natur.

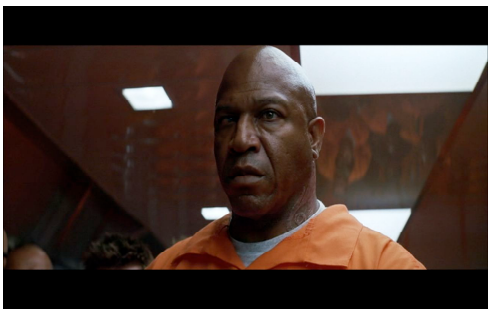


Abb. 47: Der Verbrecher wirft den Zünder über Board

⁴⁷³ vgl. N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Violett. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-violett.htm Zugriff: 21. 07. 2010.

⁴⁷⁴ Filmmin. 01:46:08 (-01:46:19)

⁴⁷⁵ vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 44 und diese Arbeit. Kapitel Politik. S. 21 – 24.

⁴⁷⁶ Filmmin. 01:54:45 (-02:07:45)

⁴⁷⁷ Filmmin. 01:54:35 (-01:54:41)



Abb. 48: Auch der „Bürger“ kann nicht sprengen

Da sich die Verbrecher als erstes dazu entschließen, den Zünder zu verwerfen, kommt es sogar zu einer Aufwertung dieser sozialen Einheit und somit zu einer maßgeblichen Neuordnung der für wahrscheinlich gehaltenen sinnlichen Ordnung. Es muss natürlich erwähnt werden, dass die politischen Vorgänge innerhalb dieser Szene vor allem im Verhalten der gothamer Bevölkerung zu sehen sind. Durch sein wahnsinniges Vorhaben soll der Joker jedoch als primärer Initiator dieser politischen Aktion gelten.

Es soll hier keinesfalls der falsche Eindruck vermittelt werden, es handle sich bei der Figur des Jokers um einen politischen Aktivisten, dies würde seine Bedeutung bei weitem überschreiten. Allerdings ist er innerhalb von *THE DARK KNIGHT* auch nicht mit einem gewöhnlichen Verbrecher gleichzusetzen. Seine Motive sind auf Grund einer fehlenden Vorgeschichte undurchsichtig und seine Taten muten oftmals sinnlos an, weil sie nicht auf Bereicherung oder Ähnliches abzielen. Einigen seiner Handlungen, wie zum Beispiel dem Geldverbrennen, kann zwar ein politischer Charakter attestiert werden, andere bleiben jedoch ohne Hintergrund und lassen den Joker als Wahnsinnigen auftreten. Am eindrucksvollsten präsentiert sich dieser Irrsinn in der Szene, in welcher er ohne ersichtlichen Grund das „Gotham General Hospital“ in die Luft sprengt und somit eine Unmenge an zivilen Opfern riskiert.⁴⁷⁸

Was jedoch in allen Handlungen des Jokers gesehen werden kann, ist der Wunsch einem bestehenden System zu entfliehen. Mit dem von ihm geschaffenen Chaos will der Joker mit allen Mitteln etablierte Ordnungen durchbrechen und so einem durch Pläne und Strukturen geprägten Konzept entgegenzuwirken. Anders als V oder Hellboy die in dieser Arbeit als politische Subjekte (nach Rancière) angesehen werden, entwickelt der Joker

⁴⁷⁸ Filmmin. 01:47:20 (-01:48:20)

jedoch keine konkreten politischen Strategien. Durch das Fehlen dieser, kann er mit jener radikalen, archaisch anmutenden Gewaltform gleichgesetzt werden, welche Rancière durch eine Verwirklichung des vermeintlichen Konsens und der Abschaffung des politischen Streithandels wieder auferstehen sieht.⁴⁷⁹ Er ist also als extremste Form eines Kampfes nach Anteilen zu sehen, der durch eine Ohnmacht entstanden ist, welche sich durch die fehlende politische Konfliktbereitschaft innerhalb vorgefertigter Strukturen ergibt.

6.5 Ideologisierung

Im vorhergegangenen Teil des letzten Kapitels wurde gezeigt, wie strukturiert das Batmanuniversum innerhalb von THE DARK KNIGHT wirklich ist. Es wurde versucht anhand Rancièrscher aber auch filmwissenschaftlicher Theorien zu erläutern, wie eine solche Ordnung zu Stande kommen und für das Publikum erkennbar werden kann. Mittels der Jokerdarstellung wurde schlussendlich noch auf die Folgewirkungen solcher Restriktionen hingewiesen. Entscheidend ist nun noch die Frage nach einem Realitätsbezug der Darstellungen, also mit anderen Worten nach einer möglichen Ideologisierung des Filmes.

Tatsächlich handelt es sich bei Rancières Theorie von einer „Rückkehr des Archaischen“ um ein aus existenten Entwicklungen entstandenes Konzept, welches gezielt eingesetzt wurde, um Bezugspunkte zwischen fiktiv geschaffenen und real existierenden Sozialsystemen herzustellen. Dabei sind es vor allem die, durch eine klare Verteilung von Rollen, Räumen und Aufgaben hervorgerufenen Strukturen, welche sowohl im Film als auch in der Wirklichkeit nachvollzogen und mit Rancières Konsensbegriff übersetzt werden können. Im Film ergeben sich solche Ordnungen auf Grund von Namen, Funktionen und der Darstellung von Figuren, in der Realität werden sie oft durch berufliche Tätigkeiten oder soziale Stellungen hergestellt. Ähnlich wie im Film, ist eine Veränderung dieser Strukturen nur schwer herbeizuführen. Vor allem in modernen konsensuellen Systemen sind solche Änderungen nicht erwünscht und werden laut Rancière durch die Abschaffung des „Politischen Streithandels“ beinahe unmöglich gemacht. Diese Annullierung von Politik führt dann zur Auferstehung alter archaischer Formen, wie zum Beispiel den Rassenunruhen oder dem Terrorismus.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 97 – 112.

⁴⁸⁰ vgl. Ebd. S. 97 u. 109 f.

Wird nun, wie in diesem Kapitel vorgeschlagen, davon ausgegangen, es handle sich bei „THE DARK KNIGHT“ um eine fiktive Verwirklichung genau dieser hier erwähnten Thesen, so liegt auch die Annahme nahe, innerhalb des Films eine Widerspiegelung der realen Welt zu sehen. Wie im Kapitel *Film als sozialer Vermittler* angesprochen,⁴⁸¹ werden also real existierende gesellschaftliche und politische Strukturen fiktiv dargestellt. Der Film scheint dabei einen kritischen Blick auf eben diese zu ermöglichen. Vor allem durch die Repräsentation einzelner sozialer Gruppierungen, scheint er seiner Rolle als „Sozialer Vermittler“ gerecht zu werden. Eine konkrete Ideologisierung ist innerhalb dieser „Einzeldarstellungen“ allerdings nicht zu sehen, es handelt sich vielmehr um kleine, ständig wechselnde Ideologiedarstellungen. Während einige Szenen, wie zum Beispiel jene auf den Fähren, ein Überdenken gängiger Vorurteile fordern, so werden eben diese durch verschiedenste andere Faktoren gestärkt. Zu Denken ist hierbei vor allem an die stereotype Präsentation der Verräter oder der Mafia. Wie nun schon mehrfach erwähnt, sind solche Ambivalenzen innerhalb von Blockbuster Filmen nichts Ungewöhnliches und dienen zur Zufriedenstellung des Publikums.⁴⁸²

Der Nachweis einer konkreten Ideologisierung des gesamten Filmes ist zwar innerhalb der oben verhandelten Thesen möglich, jedoch nicht wünschenswert. Sie ergäbe sich aus der Annahme, es handle sich beim Batman Universum um ein konsensuelles System aus welchem der Joker als direkte Negativfolge hervorgeht. So gesehen wäre THE DARK KNIGHT als Kritik an real bestehenden Sozialgefügen wahrzunehmen und würde auf mögliche, durch sie entstehende Gefahren, aufmerksam machen. Den Film als eindeutig ideologisch, innerhalb einer einzelnen Ziel- oder Wertvorstellung, einzustufen ist jedoch nicht nur aufgrund der erwähnten Ambivalenzen problematisch. Einerseits verlangt eine Identifizierung wahrnehmbarer sozialen Konstrukte als konsensuelle Systeme nach verschiedenen Kenntnissen Rancièrscher Theoreme, über die der überwiegende Teil des Publikums verständlicherweise nicht verfügt. Zum anderen ergeben sich durch die Fortführung des Rezeptionsprozesses bis hin zur endgültigen Verarbeitung durch Konsumenten aus verschiedensten sozialen, kulturellen und ethnischen Gemeinschaften, äußerst differente Deutungen des Wahrgenommenen.

⁴⁸¹ vgl. diese Arbeit. S. 50 f.

⁴⁸² vgl. Gianos: *Politics and Politicians in American Film*. S. 9 f.

Rancière argumentiert:

„Das Unvernehmen ist nicht der Konflikt zwischen dem, der weiß und jenem, der schwarz sagt. Es ist der Konflikt zwischen dem, der »weiß« sagt und jenem, der auch »weiß« sagt, aber der keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, dass der andere dasselbe unter dem Namen der Weiße sagt.“⁴⁸³

Dieses Unvernehmen ist mit jenem Phänomen gleichzusetzen, welches zur Folge hat, dass ein und dieselbe Szene von verschiedenen Zuschauertypen völlig konträr gedeutet werden kann. Eine Benennung der ideologischen Ausrichtung eines Filmes ist somit nicht nur in Bezug auf THE DARK KNIGHT mit äußerster Vorsicht zu genießen.

6.6 Resümee

Der Versuch einen Film, in diesem Falle THE DARK KNIGHT aus zwei höchst unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten und auf eine mögliche Politisierung hin zu untersuchen hat gezeigt, dass dies ein schwieriges, aber durchaus fruchtbares Unterfangen sein kann.

Es wurden dabei eine Fülle von Einteilungen getroffen, beziehungsweise Methoden nachgewiesen, deren Ursprünge eigentlich in einer Film- oder Politikforschung zu finden sind, die versucht den Politisierungsgrad von Filmen anhand ganz konkreter Faktoren zu bestimmen. Die sich aber oftmals eher innerhalb der politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières zu verwirklichen schienen.

Nichts desto trotz konnten einige Trägerelemente nachgewiesen werden, die neben einer direkten Politisierung auch zur Unterstützung Rancièrscher Theoriegebilde beitrugen. Zu denken ist dabei vor allem an die stereotype Figurendarstellung der Verräter, sowie der Mafia welche klare politische Schlüsse zulässt, aber auch an den Dialog zwischen Batman und Lucius Fox, welcher zum Träger von Rancières Dissensbegriff avancierte. Ebenfalls wichtig erscheint die bild- und tontechnische Gestaltung des Geiselsvideos sowie die Strukturierung der Figurenkonstellation durch Namen und Bezeichnungen.

⁴⁸³ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 9 f.

Interessant war auch die Definition verschiedener Methoden die ihre Verwirklichungen einerseits durch klare filmische Strategien, andererseits jedoch innerhalb Rancièrscher Politiktheorie erfahren haben. Es kann vor allem von zwei maßgeblichen Politisierungsmethoden⁴⁸⁴ gesprochen werden: Erstens von Ambivalenzen, die hier als einfaches filmisches Verfahren gesehen werden, um politische Botschaften zu verbreiten, ohne dem Film zu schaden. Zweitens sind es Allegorien die sich in THE DARK KNIGHT einerseits durch klar ersichtliche, filmische Mittel realisieren, andererseits jedoch auch innerhalb Rancièrscher Politikforderungen, wie zum Beispiel dem Durchbrechen bestehender Ordnungen, wahrnehmbar werden.

Daraus ergeben sich verschiedenste Ideologisierungen die sich nicht nur stark voneinander unterscheiden, sondern regelrecht widersprechen. So können durch rein filmische Mittel zwar innerhalb von Szenen verschiedene Ideologien sichtbar gemacht werden, eine konkrete Ideologiedarstellung des gesamten Filmes ist jedoch wiederum nur auf der Ebene Rancièrscher Theoriegebilde möglich.

⁴⁸⁴ Methoden werden hier im in dieser Arbeit definierten Sinne verwendet. vgl. S. 52 -56.

7 Schlusswort

Das vordergründigste Anliegen obgleich ferner auch die größte Herausforderung dieser Arbeit, stellte die Verknüpfung zweier Politikbegriffe dar, wie sie konträrer kaum sein könnten. Insbesondere die Kombination verschiedenster theoretischer Ansätze erwies sich als spannende und über den Erwartungen ergiebige Analyseform.

Es hat sich deutlich gezeigt, dass eine Politisierung beziehungsweise die Erschaffung politischer Bedeutung nicht immer mit der Darstellung explizit politischer Ereignisse einhergehen muss. Im Gegenteil generiert sich das Wirkungspotential vieler Filme gerade in ihrer vermeintlichen Unbefangenheit. Sie werden nicht als politisch behaftet oder gar als manipulativ wahrgenommen und bilden so für die meisten Konsumenten einen unbefangenen Teil der Unterhaltungskultur. Dadurch werden teilweise inszenierte Deutungsmuster zur kommunikativen Normalität.⁴⁸⁵ Ganz in einer solchen Tradition sind auch die in dieser Arbeit behandelten Comicverfilmungen zu sehen. Obwohl alle drei Analysebeispiele als reines „Trivialkino“ einzustufen sind und von vielen Rezipienten auch lediglich als solches identifiziert werden, verfügen sie über einen bemerkenswert hohen Grad an politisch motivierten Inhalten.

Ermöglicht wird dieses hohe politische Potenzial, und das sei hier nochmals ausdrücklich erwähnt, vor allem durch idiosynkratische Eigenheiten, welche Verfilmungen von Comics ihrer „literarischen“ Vorlage zu verdanken haben. Obgleich ihres hohen Verbreitungsgrades können Comics nicht direkt als Massenmedien bezeichnet werden, da sie, wie schon mehrmals angedeutet, viel spezifischer auf ihre Rezipienten eingehen und sich somit eigene Lesergemeinschaften bilden. Diesem Umstand geschuldet, ergeben sich dann Möglichkeiten einer verstärkten Politikvermittlung, die verständlicherweise direkte Auswirkungen auf ihre Nachfolgeprodukte – den Comicverfilmungen zur Folge hat. Es ist deshalb für solche Filme leichter politische Botschaften zu tragen, da sie diese von ihrer jeweiligen Vorlage übernehmen können, ohne erhebliche wirtschaftliche Risiken zu tragen. Nachvollziehbar wird diese Eigenheit anhand der in dieser Arbeit analysierten Verfilmung

⁴⁸⁵ vgl. Dörner: *Das politische Imaginäre*. S. 206.

des „Graphic Novel“ *V for Vendetta*. Die politischen Motive innerhalb des Filmes werden zwar in einer leicht angepassten, modernisierten Form wiedergegeben, beruhen aber zum größten Teil auf der Originalgeschichte der Vorlage. Rezipienten nehmen solche Politisierungen als von vornherein gegeben hin und werten diese somit nicht als manipulativ. Obwohl also innerhalb von *V FOR VENDETTA* vielerlei Bezüge zum derzeitigen politischen Weltgeschehen zu finden sind, ergeben sich dennoch keinerlei Divergenzen mit im Publikum vorhandenen Meinungen.

Das erhöhte Potenzial zur eigenständigen Politisierung der Filme, unabhängig ihrer jeweiligen Vorlage, begründet sich dagegen innerhalb eines relativ hohen Bekanntheitsgrades der (nach)erzählten Diegese. Exemplarisch hierfür sind etliche politische Vorgänge und Verweise innerhalb von *THE DARK KNIGHT*. Diese werden zwar von der Fachpresse erkannt, vom Durchschnittspublikum allerdings meist nur als Teil des ohnehin geläufigen Batmanuniversums wahrgenommen. So wird zum Beispiel Batmans Drang den Joker mit allen Mitteln zu finden eher als spezifische Charaktereigenschaft einer Figur identifiziert, deren Ziel es seit rund 70 Jahren ist,⁴⁸⁶ die Welt besser zu machen, denn als allegorischer Hinweis auf die Antiterrorpolitik George W. Bushs.⁴⁸⁷

Das am Beispiel *V FOR VENDETTA* angewandte Theoriemodell stellt vor allem in Bezug auf die filmische Umsetzung politisierender Methoden eine adäquate Möglichkeit dar, diese erkennbar zu machen. Anhand der Analyse verschiedenster Komponenten, wurde die vorweggenommene Annahme eines äußerst hohen Politisierungsgrades positiv nachgewiesen. Die wichtigsten dieser, als politische „Trägerelemente“ bezeichneten, Faktoren seien an dieser Stelle nochmals kurz erwähnt: Figuren; Dialoge/Monologe; Ton/Musik; Ausstattung; Bildkomposition; Montage; Mittels genauer Betrachtung des veränderten Einsatzes dieser Trägerelemente bei Pro-, beziehungsweise Antagonisten, können sogar Aussagen über politische Motivationen getätigt werden. Als allegorischer Verweis auf realpolitische Vorgänge entwickelt *V FOR VENDETTA* eindeutig ideologische Tendenzen, die als systemkritisch einzustufen sind.

⁴⁸⁶ Banhold: *Batman*.

⁴⁸⁷ vgl. Diese Arbeit. Kapitel: *Batmans high-frequency generator-receiver und der reale Lauschangriff*. S. 132.

Ein rein „positivistischer“ filmwissenschaftlicher Ansatz eignet sich also hervorragend um einzelne Elemente eines Filmes sichtbar zu machen, die diesen zum Politischen werden lassen. Dabei liegen die Grenzen dieser Untersuchungsmethode auf der Hand. Handelt es sich um keinen explizit politischen Film, oder werden keine direkten politischen Aussagen getätigt, sondern entwickeln sich diese innerhalb seiner Wirkungsweise, ist diese Vorgehensweise beinahe unbrauchbar. So können eventuell grobe Einteilungen getroffen,⁴⁸⁸ oder einzelne Hinweise auf eine mögliche Politisierung gefunden werden. Für eine Analyse des gesamten politischen Potenzials solcher Filme ist diese Methode aber nicht geeignet.

Ausgehend von der Annahme Politikvermittlungen auch innerhalb von Filmen zu finden, welche auf den ersten Blick völlig apolitisch erscheinen, wurde versucht diese mittels Rancièrscher Begrifflichkeiten nachvollziehbar zu machen. Für ein solches Vorhaben schien vor allem HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY als sehr geeignet, da dieser über praktisch keinerlei offensichtliche Politisierungen verfügt, aber in Bezug auf Rancièrsche Theorien sehr ergiebig zu sein scheint, denn:

„Die moderne Politik existiert durch die Vervielfältigung der gemeinsamen/strittigen Welten, die von der Oberfläche der Tätigkeiten und gesellschaftlichen Ordnungen abziehbar sind. Sie existiert durch die Subjekte, die diese Vervielfältigung erlauben, Subjekte, deren Zählung immer überzählig ist.“⁴⁸⁹

Derartige, gemeinsame/strittige Welten, wie Rancière sie nennt, werden nicht nur in HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY sondern auch in vielen anderen Verfilmungen von Comics wahrnehmbar. Die oftmals fantastisch anmutenden Geschichten erschaffen Dimensionen, welche sich mit realen Bedingungen vergleichen lassen, oder aber einen harten Bruch zu diesen darstellen. Sie erfüllen somit neben den zwei großen Politiken der Ästhetik,⁴⁹⁰ auch Rancières Forderung nach einer spezifischen Form der Erfahrung, die mit anderen Erfahrungen koinzidiert oder mit ihnen bricht.⁴⁹¹ Innerhalb der zweiten HELLBOY

⁴⁸⁸ vgl. diese Arbeit. S. 42 – 51.

⁴⁸⁹ Rancière: *Das Unvernehmen*. S. 70.

⁴⁹⁰ *Politik des Leben-Werdens* bzw. *Politik der widerständischen Form*. vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. S. 55 bzw. diese Arbeit. S. 30 f.

⁴⁹¹ vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 77.

Verfilmung sind es vor allem harte Brüche mit gängigen Erfahrungswerten die dem Film seinen politischen Charakter verleihen. So bricht Hellboy beispielsweise mit allen gängigen Typisierungen eines wahren Helden, dessen Status er jedoch unzweifelhaft innehat. Hellboy vollzieht dabei nicht nur eine Umverteilung sinnlicher Wahrnehmungen sondern etabliert sich durch seinen Kampf nach Gleichheit, die Unentscheidbarkeit seiner Wesensart und nicht zuletzt innerhalb seiner dissensuellen Taten als politisches Subjekt nach Rancière. Andere Figuren des Filmes wiederum sind nicht als solche politischen Subjekte zu identifizieren. Sie gelten lediglich als Anteilslose, deren politischer Wert nicht innerhalb ihrer „Persönlichkeit“ sondern höchstens durch das Erringen von Anteilen innerhalb oder außerhalb der Diegetischen Welt gesehen werden kann. Vor allem am Vergleich Prinzessin Nuala versus Prinz Nuada wurde gezeigt, dass Rancières theoretische Begrifflichkeiten nicht jedes x beliebige Analysebeispiel zum Politischen werden lassen.

Die Theorien des französischen Philosophen sind demzufolge ein adäquates Mittel Politisierungen innerhalb von Filmen nachvollziehbar zu machen, oder diese zu negieren – sie erscheinen deshalb als durchaus brauchbare Methode für Filmanalysen. Klarerweise ergeben sich auch innerhalb einer Untersuchung mittels Rancièrescher Theoreme gewisse Probleme. So lassen sich beispielsweise gewisse für viele Rezipienten als klar politische identifizierbare Momente nicht mit Rancièreschen Begrifflichkeiten beschreiben, da diese innerhalb des Denkens des französischen Philosophen nicht als politisch angesehen werden. Als ebenso problematisch stellt sich der konkrete Nachweis einzelner filmischer Mittel mit politisierender Wirkung dar, welche verständlicherweise in den Theorien Rancières keine Rolle spielen.

Beide einzeln angewandten Untersuchungsmethoden, das war ganz deutlich zu erkennen, bergen gewisse Vor- und Nachteile in sich, da ihre Möglichkeiten zur Analyse der Politisierung von Filmen als durchaus begrenzt erscheinen. So können sie jeweils nur bestimmte, für sie typische Aspekte, des in Filmen vorhandenen Politisierungspotentials, nachvollziehbar machen. Bedingt durch die Annahme ein Theoriemodell gestaltete sich als Ergänzung des jeweils anderen, war der Versuch einer möglichen Kombination beider Untersuchungsmethoden deshalb ein logischer Folgeschritt, um eine möglichst stringente Untersuchung zu gewährleisten. Mit THE DARK KNIGHT wurde gezielt ein Film dieser

kombinierten Analyse unterzogen, welcher in der Öffentlichkeit als sehr stark politisch gilt, dessen Diegese jedoch auf den ersten Blick kaum auf eine solche Politisierung schließen lässt.

Während der Untersuchung nachvollziehbarer, politisierender Aspekte war es nicht immer einfach, die bereits existenten Meinungen in Bezug auf die in der Batmanverfilmung vorhandene Politik auszublenden. Denn die Position eines Filmes im öffentlichen Diskurs hat natürlich erheblichen Einfluss auf dessen politische Wahrnehmung. Begünstigt wird dieser Effekt bei der Rezeption von *THE DARK KNIGHT* durch den Umstand, dass dieser einen Großteil seiner politischen Wirkung über kognitive Vorgänge generiert und so als „Politik suggerierender Film“ gelten muss. Deshalb wurde versucht, sich durchaus kritisch mit gängigen Annahmen auseinanderzusetzen und politische Aspekte des Filmes möglichst unbeeinflusst darzustellen.

Dabei wurde erwartet die durch die vorhergehenden Analysen bereits bekannten Politisierungsschemata innerhalb von *THE DARK KNIGHT* wieder zu finden. Sprich, eine offensichtlich und allgemein erkennbare Politisierung anhand von Trägerelementen nachzuweisen, beziehungsweise sinnliche Wirkungsweisen mittels Rancièrscher Theorien zu sichtbar zu machen. Tatsächlich wurde das Geiselvideo des Jokers mittels filmanalytischen Methoden als Allegorie bestimmt,⁴⁹² wohingegen der Vergleich zwischen der fiktiven Jokerfigur und dem realen Terrorismus ausschließlich mittels Rancièrscher Theoreme erfolgte.⁴⁹³

Überraschenderweise ergab sich jedoch meist keine strikte Trennung der beiden in dieser Arbeit verwendeten Politikbegriffe. Im Gegenteil wurde durch die Kombination beider unterschiedlicher Analysemethoden ein, dem Film immanentes, Wechselverhältnis der Termini sichtbar. Dieses zeigte sich sowohl im ersten großen Abschnitt bei dem vor allem auf die in *THE DARK KNIGHT* vorhandenen Allegorisierungen verwiesen wurde, als auch im Zweiten, welcher ideologische und intentionale Tendenzen des Filmes sichtbar machte.

⁴⁹² vgl. ...cutting to a video GCN has just received. - Der Joker als Terrorist. S. 134 – 136.

⁴⁹³ vgl. Some men just wanna watch the world burn - Joker und der irrationale Terrorismus. S. 136 – 138.

Vor allem durch die im ersten großen Teil aufgestellte Hypothese, innerfilmische Darstellungen als fiktive Pendants der Wirklichkeit zu sehen, wurden mehrere solcher Interaktionen deutlich. So zeigt sich durch die Darstellung des fiktiven Lauschangriffs Batmans eine deutlich erkennbare Allegorie zum realen Weltgeschehen. Die politische Macht des in dieser Szene vorkommenden Dialogs wird jedoch erst durch den Vergleich mit Rancières Dissensbegriff sichtbar, welcher wiederum direkte Auswirkung auf den ideologischen Inhalt des Gezeigten hat. Keine Wechselwirkung aber eine Zusammenarbeit beider Politikbegriffe ist innerhalb einer Allegorisierung der Jokerfigur zu erkennen. Wird weiter oben noch erwähnt, dass beide diesbezüglichen Analysen, nämlich Geiselveideo und Terrorismus strikt voneinander getrennt passierten, so wirken doch beide Allegorisierungsmethoden auf dieselbe Figur. Diese erhält ihren stark politisierten Charakter also einerseits durch verschiedenste filmische Elemente, andererseits jedoch durch das Aufbrechen gängiger sinnlicher Ordnungen.

Als, auf den ersten Blick komplizierter gestaltet sich der zweite Teil des Kapitels über THE DARK KNIGHT. Hier wurde versucht mittels Rancières Theorie einer Rückkehr des Archaismus⁴⁹⁴ ideologische Hintergründe des Batmanfilmes zu erforschen. Interessanterweise wird auch hier ein Politisierungsbegriff vom jeweils anderen gestützt. So etablieren einfachste filmische Mittel wie zum Beispiel die Darstellung von Stereotypen oder der Einsatz von Namen ein diegetisches Ordnungssystem. Der Joker ist dann als radikaler Auswuchs zu verstehen, der aus diesen polizeilichen Strukturierungen entsteht. Denkt man diese Strukturen als fiktive Form konsensueller Realitäten und den Joker als Allegorie auf den modernen Terrorismus, werden vermeintlich komplizierte Strukturen ganz leicht nachvollziehbar. Der Film scheint auf die Gefahren und Missstände der gegenwärtigen Weltpolitik zu verweisen beziehungsweise warnt vor diesen.

Die anhand von THE DARK KNIGHT angewandte Untersuchungsmethode hat eine klar nachvollziehbare Politisierung des Filmes deutlich gemacht. Es kann jedoch nicht von einer konkreten Ideologisierung gesprochen werden, da diese durch gezielte ambivalente Darstellungen verhindert wird.

⁴⁹⁴ vgl. Rancière: *Konsens, Dissens, Gewalt*. S. 100 – 112.

Die kombinierte Untersuchung der politischen Eigenschaften von Comicverfilmungen scheint somit die fruchtbarste aller drei Varianten zu sein. Diese macht nicht nur den Nachweis sowohl filmischer als auch sinnlicher Politisierungsmethoden möglich, sondern gibt auch Aufschluss über den „gesamtpolitischen Charakter“ eines Filmes. Sie scheint Schwächen und Fehler einer vereinzelter Untersuchung zu minimieren und somit akkurate wissenschaftliche Aussagen zu ermöglichen.

Gerade in der interdisziplinären Wissenschaft im Bereich Film/Politik/Philosophie sollte deshalb auf eine Kombination verschiedener Forschungsmethoden nicht verzichtet werden. Weitere Arbeiten in diesem Bereich, möglicherweise sogar mittels quantitativer Zuschauerforschung, wären wünschenswert. Probleme und Konfrontationen verschiedener wissenschaftlicher Methoden sollten dabei nicht umgangen sondern wenn möglich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, denn

„[auch] [d]er Film entzieht sich diesen Spannungen nicht,
er setzt sie vielmehr in Szene.“⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. S. 99.

Abbildungsverzeichnis

Für eine genaue bibliografische Angabe der verwendeten Filme, siehe bitte Filmverzeichnis.

- Abb. 1: Der Torso vom Belvedere. In: Goethezeitportal. http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/winckelmann/pfotenhauer_winckelmann_heinse/Pfotenhauer_Winckelmann_Abb8a_400x529.jpg Zugriff: 20. 10. 2010....* S. 33
- Abb. 2: Aufruf zum Wehrdienst – eine propagandistische Ideologie?*
STARSHIP TROOPERS (Filmmin. 01:53:40) S. 46
- Abb. 3: Erschreckende Zahlen des Krieges – eine pazifistische Ideologie?*
STARSHIP TROOPERS (Filmmin. 00:49:42)..... S. 46
- Abb. 4: Der Sieg über den Kommunismus in Rocky IV*
ROCK IV (Filmmin. 01:21:01)..... S. 48
- Abb. 5: „zufällige“ Propaganda in The Dukes of Hazzard*
THE DUKES OF HAZZARD (Filmmin. 00:00:28)..... S. 48
- Abb. 6: Die Dunkelheit eines Industrieviertels in Batman*
BATMAN (Filmmin. 00:28:51)..... S. 62
- Abb. 7: Einsamer Lichtstrahl im dunklen Gotham in Batman Returns*
BATMAN RETURNS (Filmmin. 01:55:46)..... S. 62
- Abb. 8: Superman – Sinnbild (amerikanischer) Tugenden*
SUPERMAN RETURNS (Filmmin. 00:39:26)..... S. 63
- Abb. 9: Der Hulk – Ausdruck neuen Lebens*
HULK (Filmmin. 01:41:07)..... S. 63
- Abb. 10: Eveys Mutter wird verschleppt*
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:40:36)..... S. 65
- Abb. 11: viele Jahre später - Eveys Freund wird verschleppt*
V FOR VENDETTA (Filmmin. 01:06:01)..... S. 65
- Abb. 12: Ein Teil der Eingangssequenz*
Ob Hellboy wohl etwas mit der Regierung zu tun hat?
HELLBOY (Filmmin. 00:15:16 – 00:15:32) S. 67

<i>Abb. 13: Vs Rede an die Nation</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:18:51)	S. 87
<i>Abb. 14: VTV im Comic. In: Moore, Alan u. Lloyd, David: V for Vendetta Vol. IV.</i>	
New York: DC Comics, 1988. S. 32.	S. 88
<i>Abb. 15: Vs Close-Up von sich selbst</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:18:40)	S. 89
<i>Abb. 16: Immigrants, Muslims, Homosexuals, Terrorists</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:03:41 – 00:03:46)	S. 93
<i>Abb. 17: Disease-ridden degenerates. They had to go!</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:03:47)	S. 93
<i>Abb. 18: Strength through unity, Unitiy through faith...</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:03:51 – 00:03:56)	S. 94
<i>Abb. 19: That's quite enough of that, thank you very much.</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:03:58)	S. 94
<i>Abb. 20: Trauer um Eveys Bruder</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:39:52)	S. 96
<i>Abb. 21: Evey als politische Aktivistin</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:40:03)	S. 96
<i>Abb. 22: Evey hat Angst um ihre Eltern</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:40:05)	S. 96
<i>Abb. 23: Eveys Mutter wird geholt</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:40:36)	S. 96
<i>Abb. 24: The Coalitin of the Willing to Power</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:48:37)	S. 97
<i>Abb. 25: God Save the Queen</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:48:45)	S. 98
<i>Abb. 26: Ein Koran</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:48:56)	S. 98
<i>Abb. 27: Deitrichs Fetisch</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:49:22)	S. 98
<i>Abb. 28: Massengrab als Assoziation zum Holocaust</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:56:25)	S. 100

<i>Abb. 29: Massendarstellung – Die Macht des Volks</i>	
V FOR VENDETTA (Filmmin. 00:57:34).....	S. 101
<i>Abb. 30: Ein Dämon der liebt, leidet und sich mit religiösen Symbolen schmückt?</i>	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 00:15:45/01:35:21/01:10:06) S.	109
<i>Abb.31: Hellboy Kampf um Gleichheit durch den sukzessiven „Verlust seiner“ Hörner</i>	
HELLBOY (Filmmin. 00:14:52)	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 00:04:14/01:09:56).....	S. 110
<i>Abb. 32: Hellboy als der Torso vom Belvedere</i>	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 00:57:57) bzw.	
Goethezeitportal (Link siehe Abb. 1).....	S. 111
<i>Abb. 33: Des Dämons wahres Sein</i>	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 00:40:45).....	S. 111
<i>Abb. 34: Der Elementär als Zerstörer</i>	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 00:59:36).....	S. 122
<i>Abb.35: Der Waldgott als Lebensspender</i>	
HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY (Filmmin. 01:03:46).....	S. 122
<i>Abb. 36: high-frequency generator receiver</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:52:18).....	S. 132
<i>Abb. 37: fiktives Geiselvideo Gotham City News</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:49:07).....	S. 135
<i>Abb. 38: reales Geiselvideo Al Jazeera. In: CBS News. http://www.cbsnews.com/stories/2006/03/11/iraq/main1391636.shtml?tag=mncol;lst;1</i>	
Zugriff: 20.10.2010.....	S. 135
<i>Abb. 39: Die „große Liebe“ Rachel Dawes</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:13:45).....	S. 142
<i>Abb. 40: Der „weiße Ritter“ Harvey Dent</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 01:08:10).....	S. 142
<i>Abb. 41: Die „genötigte“ Verräterin Anna Ramirez</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 01:57:58).....	S. 142
<i>Abb. 42: Der „gierige“ Verräter Michael Wuertz</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 01:50:10).....	S. 142

<i>Abb. 43: Die schwarze „Gang“</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:21:17).....	S. 144
<i>Abb. 44: Ein „kauziger“ Tschetschene</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:22:47).....	S. 144
<i>Abb. 45: Der „geldgierige“ Chinese</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:21:13).....	S. 144
<i>Abb. 46: Die „ehrenvolle Familie“</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:21:19).....	S. 144
<i>Abb. 47: Der Verbrecher wirft den Zünder über Board</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 00:05:54 u. 02:06:12).....	S. 149
<i>Abb. 48: Auch der „Bürger“ kann nicht sprengen</i>	
THE DARK KNIGHT (Filmmin. 02:06:40 u. 02:06:53).....	S. 150

Filmverzeichnis

Analysierte Filme

Hellboy II: The Golden Army. Regie und Drehbuch: Guillermo del Toro, nach einem Comic von Mike Mignola. USA/Deutschland: Universal Pictures/Dark Horse Entertainment/Lawrence Gordon Productions/Lloyd Levin/Relativity Media, 2008. Fassung: deutsche Kauf-Blu-ray Disc (*Hellboy II: Die goldene Armee – 2-Disc Special Edition*). Universal Pictures Germany 2008. PAL, 120’.

The Dark Knight. Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Christopher und Jonathan Nolan. USA/UK: Warner Bros. Pictures/Legendary Pictures/DC Comics/Syncopy, 2008. Fassung: deutsche Kauf-DVD. Warner Home Video Germany 2008. PAL, 146’.

V for Vendetta. Regie: James McTeigue. Drehbuch: The Wachowski Brothers, nach einem Graphic Novel illustriert von David Lloyd. USA/UK/Deutschland: Warner Bros. Pictures/Virtual Studios/Silver Pictures/Anarchos Productions/Vertigo DC Comics, 2006. Fassung: deutsche Kauf-DVD (*V wie Vendetta: Premium Edition – 2-Disc Set*). Warner Home Video Germany 2006. PAL, 128’.

Verwendete Filme

Batman. Regie: Tim Burton. Drehbuch Sam Hamm u. Warren Skaarem. USA/UK: Warner Bros. Pictures/The Guber-Peters Company/PolyGram Pictures, 1989. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 1998. PAL, 121’.

Batman Returns. Regie: Tim Burton. Drehbuch: Daniel Waters. USA/UK: Warner Bros. Pictures/PolyGram Pictures, 1992. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 1999. PAL, 121’.

Hellboy. Regie u. Drehbuch: Guillermo del Toro., nach einem Comic von Mike Mignolia. USA: Revolution Studios/Lawrence Gordon Productions/Starlite Films/Dark Horse Entertainment, 2004. Fassung: deutsche Kauf-DVD (Hellboy Special Edition (2 DVDs)). Columbia Tristar Home Entertainment 2005. PAL, 117'.

Hulk. Regie: Ang Lee. Drehbuch: John Turman, Michael France, James Schamus. USA: Universal Pictures/Marvel Enterprises/Valhalla Motion Pictures/Good Machine, 2003. Fassung: Kauf-DVD (2 Disc Special Edition). Universal Studios 2003. PAL, 132'.

Iron Man. Regie: Jon Favreau, Drehbuch: Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum, Matt Holloway. USA: Paramount Pictures/Marvel Enterprises/Fairview Entertainment/Dark Blades Films, 2008. Fassung: Kauf-DVD. Paramount Home Entertainment 2008. PAL, 122'.

Punisher: War Zone. Regie: Lexi Alexander. Drehbuch: Nick Santora, Art Marcum, Matt Holloway. USA/Kanada/Deutschland: Lionsgate/Marvel Studios/Valhalla Motion Pictures/MHF Zweite Academy Film/SGF Entertainment, 2008. Fassung: Kauf-DVD. Sony Pictures 2009. PAL, 99

Rocky IV. Regie u. Drehbuch: Sylvester Stallone. USA: Chartoff Winkler Productions/Metro-Goldwyn-Mayer/United Artists, 1985. Fassung: Kauf-DVD. MGM Entertainment 2007. PAL, 88'.

Starship Troopers. Regie: Paul Verhoeven. Drehbuch: Edward Neumeier, nach einem Roman von Robert A. Heinlein. USA: TriStar Pictures/Touchstone Pictures/Big Bug Pictures, 1997. Fassung: Kauf-DVD. Walt Disney Studios Home Entertainment 2001. PAL, 124'.

Superman Returns. Regie: Bryan Singer. Drehbuch: Michael Dougherty, Dan Harris. USA: Warner Bros. Pictures/Legendary Pictures/Peters Entertainment/Bad Hat Harry Productions/DC Comics, 2006. Fassung: Kauf-DVD. Warner Home Video 2006. PAL, 148'.

The Dukes of Hazzard. Regie: Jay Chandrasekhar. Drehbuch: John O'Brian.
USA/Australien: Warner Bros. Pictures/Village Roadshow Pictures/Gerber Pictures/WV
Films III, 2005. Fassung: Warner Home Video 2006. PAL, 103'.

Verwiesene Filme

300, Regie: Zack Snyder, USA 2006.
A History of Violence, Regie: David Cronenberg, USA/Deutschland 2005.
American History X, Regie Tony Kaye, USA 1998.
Amistad, Regie: Steven Spielberg, USA 1997.
An Inconvenient Truth, Regie: Davis Guggenheim, USA 2006.
An Officer and a Gentleman, Regie Taylor Hackford, USA 1982.
Batman Begins, Regie: Christopher Nolan, USA/UK 2005.
Birth of a Nation, Regie: D.W. Griffith, USA 1915.
Blade, Regie: Stephen Norrington, USA 1998.
Blood Diamond, Regie: Edward Zwick, USA/Deutschland 2006.
Bowling for Columbine, Regie: Michael Moore, USA/Kanada/Deutschland 2002.
Casablanca, Regie: Michael Curtis, USA 1942.
Das Cabinet des Dr. Caligari, Regie: Robert Wiene, Deutschland 1920.
Der Sieg des Glaubens, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1933.
Der Triumph des Willens, Regie: Leni Reifenstahl, Deutschland 1935.
Elizabeth, Regie: Shekhar Kapur, UK 1998.
Fahrenheit 9/11, Regie: Michael Moore, USA 2004.
Forrest Gump, Regie: Robert Zemeckis, USA 1994.
Gandhi, Regie: Richard Attenborough, UK/Indien 1982.
G.I. Jane, Regie: Ridley Scott, USA 1997.
Good Bye Lenin, Regie: Wolfgang Becker, Deutschland 2008.
Ice Age, Regie Chris Wedge und Carlos Saldanha, USA 2002.
Independence Day, Regie: Roland Emmerich, USA 1996.
Invasion of the Body Snatchers, Regie: Philip Kaufmann, USA 1978.
JFK, Regie: Oliver Stone, USA/Frankreich 1991.

Lady in the Lake, Regie: Robert Montgomery, USA 1947.
Mississippi Burning, Regie: Alan Parker, USA 1988.
Munich, Regie: Steven Spielberg, USA/Kanada/Frankreich 2005.
Nixon, Regie: Oliver Stone, USA 1995.
No Quarto da Vanda, Regie: Pedro Costa, Portugal/Deutschland/Schweiz/Italien 2000.
Pearl Harbor, Regie: Michael Bay, USA 2001.
Platoon, Regie: Oliver Stone, USA/UK 1986.
Rambo: First Blood Part II, Regie: George P. Cosmatos, USA 1985.
Rambo III, Regie: Peter McDonald, USA 1988.
Saving Private Ryan, Regie: Steven Spielberg, USA 1998.
Sin City, Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez und Quentin Tarantino, USA 2005.
Syriana, Regie: Stephen Gaghan, USA 2005.
The Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick und Eduardo Sánchez, USA 1999.
The English Patient, Regie: Anthony Minghella, USA/UK 1996.
The Ghost Writer, Regie: Roman Polanski, Frankreich/Deutschland/UK 2010.
The Incredible Hulk, Regie: Louis Leterrier, USA 2008.
The Matrix, Regie: Andy u. Lana Wachowski, USA/Australien 1999.
The Patriot, Regie: Roland Emmerich, USA/Deutschland 2000.
The Spirit, Regie: Frank Miller, USA 2008.
Top Gun, Regie: Tony Scott, USA 1986.
War of the Worlds, Regie: Steven Spielberg, USA 2005.
World Trade Center, Regie: Oliver Stone, USA 2006.
X-Men Reihe, Regie: Verschiedene, USA 2000-2009.

Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2005.

Banhold, Lars: *Batman. Konstruktion eines Helden*. 2. erweiterte Auflage. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2008. (erstmalig 2008).

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Lewis, Carroll: *Alice im Wunderland*. Hamburg: Cecilie Dressler, 1989. (erstmalig 1865).

Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, 1989. (erstmalig 1964).

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Hrsg. v. Jürgen Trabant. 8. unveränderte Ausgabe. München: Wilhelm Fink, 1994. (erstmalig 1972).

Dittmar, Jakob F.: *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. München: Fink, 2008. (erstmalig 2002).

Gallus, Alexander (Hrsg.): *Staatsformen von der Antike bis zur Gegenwart: ein Handbuch*. 2. aktualisierte Auflage. Köln (u.a.): Böhlau, 2007. (erstmalig 2004).

Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport: Praeger, 1998.

Giglio, Ernest: *Here's looking at you. Hollywood, Film and Politics*. New York (u.a.): Peter Lang, 2000.

Giovacchini, Savario: *Hollywood Modernism. Film and Politics in the age of the new deal*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.

Giroux, Henry A.: *Breaking into the movies. Film and the culture of politics*. Malden: Blackwell, 2002.

Gögele, Vera: *God bless America. Patriotismus im Hollywood-Film*. Dipl. Universität Wien. Fakultät für Sozial- u. Humanwissenschaften, 2001.

Hallberg, Jana u. Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

Hochberger, Werner: *Adel, Ministerialität und Rittertum im Mittelalter*. (Enzyklopädie deutscher Geschichte. Band 72.) München: Oldenbourg, 2004.

Hoffmann, Detlef und Rauch, Sabine: *Comics. Materialien zur Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt am Main (u.a.): Diesterweg, 1975.

Isaksson, Folke u. Fuhrhammar, Leif: *Politik und Film*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1974.

Kagelmann, Jürgen H.: *COMICS. Aspekte zu Inhalt und Wirkung*. Bad Heilbrunn/OBB: Julius Klinkhardt, 1976.

Kagelmann, Jürgen: *Who's who im Comic*. München: DTV, 1997.

Kainz, Barbera: *Antihelden in Comicverfilmungen. Transformationsanalyse ausgewählter Graphic Novels und deren Verfilmungen*. Dipl. Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2006.

Kohlheim, Rosa u. Volker (Bearb.): *Duden – das große Vornamenlexikon*. Herkunft und Bedeutung von 8000 Vornamen; davon 2000 neu verzeichnete Vornamen; mit deutschen und internationalen Namen; mit Hitlisten der beliebtesten Vornamen in 22 Ländern. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 2007.

Kracauer, Sigfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Mit 64 Abbildungen. Frankfurt am Main; Suhrkamp, 2005. (erstmals 1984).

Marshall, Peter: *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*. Oakland: PM Press, 2010. (erstmals 1992).

McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. 4. Auflage. Hamburg: Carlsen, 1997. (erstmals 1994).

Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. 2. Auflage. Bloomington (u.a.): Indiana Univ. Press, 2000. (erstmals 1997).

Neve, Brian: *Film and Politics in America. A social Tradition*. London/NY: Routledge, 1992.

Reinhart, Mark S.: *The Batman Filmography. Live-Action Features, 1943-1997*. Jefferson (u.a.): Mc Farland & Company, 2005.

Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2007.

Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. (erstmals 1995).

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2008.

Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994. (erstmals 1992).

Reitberger, Reinhold C. und Fuchs, Wolfgang J.: *COMICS. Anatomie eines Massenmediums*. München: Heinz Moos, 1971.

Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hrsg.). *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: UTB/Fink, 2005.

Rosenbaum, Jonathan: *Movies as Politics*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Sakkara, Michele: *Kino im Dienst der Propaganda, der Politik und des Krieges*. München: DSZ-Verlag, 2008.

Schaffer, Bernhard: *Adolf und die Propaganda. Das dritte Reich im Spiegel der Zeitungs-Comics Amerikas*. Gablitz: Edition 333, 1994.

Schickl, Richard: *The Men who made the Movies. Interviews with Frank Capra, George Cukor, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Vincente Minelli, King Vidor, Raoul Walsh, and William A. Wellman*. 2. Auflage. Chicago: Ivan R. Dee, 2001. (erstmals 1975).

Todorov, Tzvetan: *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

Vermorel, Fred u. Judy: *Sex Pistols: the inside story*. 4. Auflage. London (u.a.): Book Sales Limited, 1989. (erstmals 1978).

Unselbstständige Literatur

Barbieri, Daniel: Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. In: Hein, Michael u. Hüners, Michael u. Michaelsen, Torsten (Hrsg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin: Erich Schmidt, 2002. S. 125 – 142.

Bohnenkamp, Anne: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Phillip Reclam Jr, 2005. S. 9 – 38.

Bourdieu, Pierre u. Wacquant, Loïc J. D.: Die Logik der Felder. In: Ders.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 124-146.

Cawelti, John G. Who's running this show? Ideology, Formula, and Hegemony in American Film and Television. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 31 – 54.

Christiansen, Hans Christian u. Magnussen, Anne: Introduction. In: Magnussen, u. Christiansen (Hrsg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 7 – 27.

Combs, James: Introduction. Understanding the Politics of Movies. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 3 – 26.

Combs, James: Political Communication and the Movies. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 236 -238.

Combs, James: Political Ideology and Movie Narrative. In: Ders. (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 27 – 30.

Dörner, Andreas: Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden-Baden: Nomos, 1998. S. 199 – 219.

Eco, Umberto: Vorsichtige Annäherung an einen anderen Code. In: *Das Mädchen aus der Volkskommune – Chinesische Comics*. Reinbek: Rowohlt, 1972. S. 318 – 331.

Gross, Edward: Hell Bent. In: *CFQ. Cinefantastique*. Ausgabe April/May 2004. S. 18 – 28.

Hausmanninger, Thomas: Können populär-visuelle Medien emanzipiert sein? Zur Frage nach der Fortschrittsfähigkeit politisch-zeitgeschichtlicher Diskurse in Unterhaltungsmedien. In: Hausmanninger u. Kagelmann (Hrsg.): *Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik*. München: Profil, 1994. S. 13 – 43.

Kellner, Douglas: Film, Politics and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 55 – 92.

Knigge, Andreas C.: Vorwort. In: McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. 4. Auflage. Hamburg: Carlsen Verlag, 1997. (erstmalig 1994). S. 4 – 5.

Koebner, Thomas: Literaturverfilmungen. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aktualisierte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 2007. (erstmalig 2002). S. 350 – 353.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. In: Ders.: *Siegfried Kracauer Werke*. Band 3. Hrsg. v. Inka Müller Bach u. Ingrid. Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2005.

Lie, Sulgi: Der Ruhm des Beliebigen. Zur politischen Filmästhetik von Jacques Rancière. In: Diehl u. Koch (Hrsg.): *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 193 – 210.

Maland, Charles: Politics and Auteurs. From Chaplin to Wajda. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 239 – 270.

Moore, Alan: Vorwort zu V for Vendetta. In: *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1989.

Moore, Alan: Behind the Painted Smile. In: *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1989.

Muhle, Maria: Einleitung. In: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2008. S. 7 – 20.

Murray, Chris: *Propaganda: Superhero Comics and Propaganda in World War Two*. In: Magnussen, Anne und Christiansen, Hans Christian (Hrsg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 141 – 156.

Nimmo, Dan: Political Propaganda in the Movies. A Typology. In: Combs, James (Hrsg.): *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York: Garland, 1993. S. 271 – 294.

N.N.: Ideologie. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 3. 3 Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999.

N.N.: Politik. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Band 7. 3 Auflage. hrsg. vom Wiss. Rat d. Dudenredaktion. Mannheim (u.a.): Dudenverlag, 1999.

O’Neil, Dennis: Epilogue. In: Ders.: *Batman. Knightfall. A Novel*. New York: Bantam Books, 1994.

Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films. In: *Kunst Fortschritt Geschichte*. Hrsg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006. S. 69 – 86.

Rancière, Jacques: Eisenstein's Madness. In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmals: 2001). S. 23 – 32.

Rancière, Jacques: Gibt es eine politische Philosophie? In: Badiou, Alain u. Rancière, Jacques: *Politik der Wahrheit*. 2. Auflage. Hrsg. v. Rado Riha. Wien/Berlin: Turia+Kant, 2010. (erstmals 1996). S. 79 – 118.

Rancière, Jacques: Konsens, Dissens, Gewalt. In: Dabag, Mihran (Hrsg.): *Gewalt*. München: Fink, 2000. S. 97 – 112.

Rancière, Jacques: Prologue: A Thwarted Fable. In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmals: 2001). S. 1 – 20.

Sabin, Roger: The Crisis in Modern American and British Comics, and the Possibilities of the Internet as a Solution. In: Magnussen u. Christiansen, Hans (Hrsg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000. S. 43 – 57.

Seeßlen, Georg: Gerahmter Raum – Gezeichnete Zeit. In: Hein, Michael u. Hüners, Michael u. Michaelsen, Torsten (Hrsg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin: Erich Schmidt, 2002. S. 71 – 90.

Comics

Finger, Bill (u.a.): *Detective Comics Vol. 1. # 168*. New York: DC-Comics, Februar 1951.

Helfer, Andrew (u.a.): *Batman. Annual 1990*. New York: DC-Comics, 1990.

Mignola, Mike u. Byrne, John: *Hellboy. Seed of Destruction*. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukie: Dark Horse Comics, 1997. (erstmals 1994).

Mignola, Mike, Arcudi, John u. Stenbeck, Ben: *B.P.R.D. The Ectoplasmic Man*. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukie: Dark Horse Comics, 2008.

Mignola, Mike u. Davis, Guy: *B.P.R.D. Plague of Frogs*. #5. Hrsg. v. Mike Richardson. Milwaukee: Dark Horse Comics, 2004.

Mignola, Mike: *Hellboy. Wake the Devil*. Milwaukee: Dark Horse Comics, 1997.

Miller, Frank: *The Dark Knight Returns*. 1-4. New York: DC-Comics, 1986.

Moore, Alan (u.a.): *The Killing Joke*. New York: DC-Comics, 1988.

Moore, Allan u. Lloyd David: *V for Vendetta. Vol. 1*. New York: DC, Sep. 1988.

Novick, Irv (u.a.): *Batman*. No. 328. New York: DC-Comics, Okt. 1980.

Internet

Ackermann, Spencer: Batman's 'Dark Knight' Reflects Cheney Policy. Joker's Senseless, Endless Violence Echoes Al Qaeda. In: *The Washington Independent*.
<http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheney-policy>
Zugriff: 27. 06. 2010.

Alterman, Eric: Dark Knight Politics. In: *The Atlantic*. <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2008/07/-em-dark-knight-em-politics/49451/> Zugriff: 27. 06. 2010.

Bahners, Patrick: Eine amerikanische Revolution: Die Fantastischen Vier. In: *Frankfurter Allgemeine*. <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EF9812C03FB1545B19649204AF878004D~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 11. 03. 2010.

Baudrillard, Jean: Der Terror und die Gegengabe. In: *The European Graduate School*.
<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/der-terror-und-die-gegengabe/>.
Zugriff: 05. 10. 2010.

Dole, Bob: In His Own Words. In: *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1996/09/19/us/in-his-own-words-395730.html> Zugriff: 08. 03. 2010.

Frey-Anthes, Henrike: Dämonen/Dämonenbeschwörung (AT). In: *Das Bibellexikon*. <http://www.bibelwissenschaft.de/de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/d/referenz/16101/cache/9edc0919949f26e67c607a4cf9fdcf/ff/> Zugriff: 02. 06. 2010.

LMU/LA. <http://www.lmu.edu/PageFactory.aspx?PageID=22595> Zugriff: 05. 08. 2010.

Lycoming College. <http://www.lycoming.edu/catalog/faculty.html> Zugriff: 05. 08. 2010.

Marvel. <http://marvel.com/universe/> Zugriff: 20. 06. 2010.

N.N.: All Time Box Office. In: *Box Office Mojo*. <http://boxofficemojo.com/alltime/world/?pagenum=1&p=.htm> Zugriff: 23. 09. 2010.

N.N.: Alphabetical Index. Movies He-He. In: *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/alphabetical.htm?letter=H&page=2&p=.htm> Zugriff: 01. 06. 2010.

N.N.: Blade. In: *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Blade_%28comics%29 Zugriff: 10. 03. 2010.

N.N.: Blood Diamond. In: *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blooddiamond.htm> Zugriff: 05.08. 2010.

N.N.: Creedence Clearwater Revival. Fortunate Son. In: *Lyricfreaks*. http://www.lyricsfreak.com/c/creedence+clearwater+revival/fortunate+son_20034362.html. Zugriff: 13. 03. 2010.

N.N.: Interview: Robert Downey Jr. In: Moviehole. <http://www.moviehole.net/200814729-interview-robert-downey-jr-2> Zugriff: 30. 07. 2010.

N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Grün. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-gruen.htm Zugriff: 13. 03. 2010.

N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Rot. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-rot.htm Zugriff: 09. 05. 2010.

N.N.: Kraft der Farben. Die Farbe Violett. In: *Lichtkreis*. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-violett.htm Zugriff: 21. 07. 2010.

N.N.: Museum Pio-Clementino. In: *Der Staat der Vatikanstadt*. http://www.vaticanstate.va/DE/Monumente/DievatikanischenMuseen/Museum_Pio_Clementino.htm Zugriff: 25. 02. 2010.

N.N.: Politik. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*. http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=MMCTTA Zugriff: 08. 08. 2010.

N.N.: Roark Family. In: *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Roark_family Zugriff: 12. 03. 2010.

N.N.: Saddam wird entwaффned, so oder so. In: *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,223537,00.html> Zugriff: 16. 05. 2010.

N.N.: Symbols. Explanation. In: *Great Seal*. <http://www.greatseal.com/symbols/explanation.html> Zugriff: 13. 03. 2010.

N.N.: Syriana. In: *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=syriana.htm> Zugriff: 05. 08. 2010.

N.N.: The Gunpowder Plot. In: *Parliament UK*. <http://www.parliament.uk/about/faqs/house-of-commons-faqs/gunpowder-plot/> Zugriff: 10. 05. 2010.

Poulsen, Kevin: Documents: FBI Spyware Has Been Snaring Extortionists, Hackers for Years. In: *Wired*. <http://www.wired.com/threatlevel/2009/04/fbi-spyware-pro/>. Zugriff: 30. 06. 2010.

Rancière, Jacques: Ten Theses on Politics. In: *Theory & Event*. Volume 5/Issue 3, http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theory_and_event/v005/5.3ranciere.html#_ednref14, 2001, 04. 05. 2010.

Rancière, Jacques: Glücksfall Politik. Wer Demokratie als einvernehmliches Regierungshandeln definiert, verwechselt Politik mit Management. In: *Der Freitag*. <http://www.freitag.de/2003/28/03281701.php> Zugriff: 18. 06. 2010.

Risen, James u. Lichtblau, Eric: Bush Lets U.S. Spy on Callers Without Courts. In: *The New York Times*. http://www.nytimes.com/2005/12/16/politics/16program.html?_r=1&pagewanted=print. Zugriff: 30. 06. 2010.

Roberts, Joel: American Hostage killed in Iraq. In: *CBS News*. <http://www.cbsnews.com/stories/2006/03/11/iraq/main1391636.shtml?tag=mncol;lst;1> Zugriff: 05. 07. 2010.

Rodek, Hanns-Georg: *Batman – der Blockbuster zum Krieg gegen Terror*. In: *Welt Online*. <http://www.welt.de/kultur/article2320951/Batman-der-Blockbuster-zum-Krieg-gegen-Terror.html> Zugriff: 27. 06. 2010.

Wulff, Hans J.: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß. In: *Der Wulff*. <http://www.derwulff.de/2-107> Zugriff: 01. 07. 2010.

Zizek, Slavoj: Welcome to the Desert of the Real. In: *The European Graduate School*. <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/welcome-to-the-desert-of-the-real/> Zugriff: 29. 06. 2010.

Danksagungen

Vielen herzlichen Dank
an meine KollegInnen im DiplomandInnenseminar
an Drehli Robnik und Joachim Schätz
an Johannes Entner, Matthias Marte und RÄUMLICH
an meine Eltern Christa und Roland Dibiasi

Ganz besonderer Dank gilt
meinem Betreuer Claus Tieber für seine fachliche Unterstützung und Isabella Hafner für
ihren unermüdlichen, geistigen und seelischen Rückhalt.

Abstract

Die hier vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich ganz allgemein gesagt mit der Verbreitung politischer Inhalte durch das Trägermedium Film. Aufgrund der überaus vielseitigen Möglichkeiten des Films, politisch wirksam zu sein, gelangen hier zwei völlig verschiedene theoretische Ansätze zur Anwendung. Eine erste Untersuchungsmethode bilden politik-philosophische aber auch politik-ästhetische Überlegungen des französischen Philosophen Jacques Rancière. Um dem Leser das, für die spätere Analyse nötige, Basiswissen zur Verfügung zu stellen, beschäftigt sich der erste Theorieteil dieser Arbeit deshalb ausschließlich mit Rancièrschen Theoremen. Der zweite theoretische Teil gründet überwiegend auf filmwissenschaftlichen Überlegungen und präsentiert verschiedenste Faktoren und Elemente die einen Film zum Politischen machen können. Um aufzuzeigen warum sich gerade Comicverfilmungen als Analysegrundlagen für diese beiden Theoriegebilde eignen, beschäftigt sich ein dritter theoretischer Teil mit idiosynkratischen Eigenschaften ihrer „literarischen“ Vorlagen, sprich mit den politischen Eigenschaften von Comics. Anhand von *V FOR VENDETTA* werden viele der im zweiten Theoriekapitel gelisteten „Politisierungsfaktoren“ und die dazu benötigten Trägerelemente positiv nachgewiesen. Mittels Rancièrscher Theorien werden dann die politischen Eigenschaften des vermeintlich vollkommen apolitischen Filmes *HELLBOY: THE GOLDEN ARMY* untersucht, um so politische Potenziale erkennbar zu machen, die außerhalb einer rein filmwissenschaftlichen Betrachtung angesiedelt sind. Die Analyse von *THE DARK KNIGHT* stellt schlussendlich eine wissenschaftlich-theoretische Besonderheit dar. Hier wird versucht, den beiden unterschiedlichen Methoden immanente Einschränkungen zu durchbrechen und die Analyse eines Filmes mittels einer Kombination beider Theoriemodelle durchzuführen. Abschließend werden nochmals Vor- beziehungsweise Nachteile beider theoretischer Auseinandersetzungen skizziert und auf die Vorzüge einer Kombination dieser hingewiesen.

Lebenslauf

Alexander Dibiasi

Geboren in Feldkirch am 27. 12. 1983

seit 2005 wohnhaft in Wien

Ausbildung

Seit 2005	Studium an der Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaften bzw. Politikwissenschaften
1999 – 2004	Handelsakademie Feldkirch, Schwerpunkt: Unternehmensgründung/Unternehmensführung
1994 – 1999	Bundesgymnasium Feldkirch, klassischer Zweig
1990 – 1994	Volksschule Altenstadt

Sonstiges

Sommer 2009	Sechswöchige Hospitanz als Regieassistent beim Volkstheater Vorarlberg
-------------	--

Seit 1999 diverse betriebswirtschaftliche Praktika unter anderem für Firma Ivoclar Vivadent, Röfix und Kraft Foods Österreich.