Peter Drexler

Von Schüssen und Schmetterlingsflügeln

Allegorien globaler Mobilität im zeitgenössischen Film

Im Mai 2007 stieß ich bei der Lektüre des SPIEGEL auf eine Anzeige des Ölmultis Shell mit beigelegter DVD, die einen neunminütigen Werbefilm mit dem Titel EUREKA enthielt. Das Video erzählt, so der Kommentar auf der Verpackungshülle, eine „von wahren Begebenheiten inspirierte Geschichte", die des Shell-Chefingenieurs Jaap van Ballegooijen, der durch eine Zufallsbeobachtung auf die Idee für eine innovative Technologie umweltschonender Ölförderung kommt. Van Ballegooijen, der mit seinem Team vor der Küste des Sultanats Brunei nach einer Lösung des Problems sucht, eine Reihe zum Teil weit voneinander liegender Ölquellen zu erschließen, ohne für jede einzelne eine aufwendige und umweltschädliche Bohrinsel errichten zu müssen, findet bei einem Besuch zuhause in Amsterdam eine verblüffend einfache Lösung. Als er seinen Sohn Max in einem Burgerrestaurant ein Milkshake trinken sieht, hat er sein Eureka-Erlebnis: Um an die Schaumreste des Getränks im Glas zu kommen, dreht Max seinen elastischen Trinkhalm um und saugt damit in schlangenförmigen Bewegungen den Schaum ab. Für den Ingenieur bedeutet das die Lösung seines Problems: die Geburt des *snake well drill*, den er nach seiner Rückkehr nach Südostasien entwickelt, eine Technologie, die es ermöglicht, durch eine schlangenförmige Bohrtechnik von einer einzigen Bohrplattform mehrere unter der Meeresoberfläche liegende Ölquellen zu verbinden und abzusaugen.

Bemerkenswert an diesem Film ist die Bündelung heterogener Elemente zu einer Werbebotschaft: die visuell eingängige Darstellung eines komplexen technischen Problems, das auf nachvollziehbarer Alltagserfahrung beruht, verbunden mit einer menschlichen Problematik. Van Ballegooijen, der in Brunei in Arbeit versinkt, vernachlässigt seine Fa-

milie in Amsterdam, vor allem seinen heftig pubertierenden Sohn, der auf die schiefe Bahn zu geraten droht und seinen Vater durch Anrufe mit seinem Handy nervt. Als dieser schließlich, gleichermaßen durch die häuslichen Probleme und die Blockade bei seiner Suche nach der Lösung seiner technischen Probleme frustriert, beschließt, „eine Auszeit" zu nehmen und nach Amsterdam zurück zu kehren, beginnt sich die Situation zu entspannen. Die enge Verknüpfung der privaten mit der professionellen Problematik, der europäischen mit der asiatischen Lebens- und Arbeitswelt, wie sie durch Telefonate, rasche Schnitte zwischen Entwicklungslabors und exotischen Landschaften, Amsterdamer Grachten und Disco-Szenen hergestellt wird, und die internationale Zusammensetzung des Shell-Entwicklungsteams machen deutlich, dass Globalisierung und die dadurch erzwungene Mobilität ein Schicksal ist, dem man Opfer bringen muss, eine unvermeidliche Voraussetzung für technisch avancierte und ökologisch verantwortbare Neuentwicklungen.

Bemerkenswert ist auch die Machart des Films, der sich in seiner Erzählweise durch zeitgenössische Hollywood-Produktionen anregen ließ, wie es im *Making of* der DVD heißt. Die Vorstellung, dass aus einer Zufallsbeobachtung in einem Amsterdamer Restaurant eine Idee hervorging, die weit reichende Folgen für eine in Südostasien agierende Ölfirma haben sollte, erinnert an Erzählverfahren, die in den vergangenen Jahren nicht nur in vielen Spielfilmen, sondern auch in den Werbespots internationaler Konzerne wirksam geworden sind.[1]

Filmerzählungen, die nach dem Prinzip des so genannten „Schmetterlingseffekts"[2] funktionieren, lassen sich einer Gruppe von Episodenfilmen zuordnen, die seit den 1990er Jahren en Vogue sind, darunter so bekannte wie Robert Altmans *Short Cuts* (1993), Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999), Steven

1 So schreibt etwa Andreas Bernard in seiner Besprechung von Alejandro González Iñárritus *Babel*: „Dass Effekte von Ursache und Wirkung noch zwischen den entferntesten Punkten des Planeten spürbar seien: Diese Grundlehre der Globalisierung wurde vor allem von zahllosen Werbespots für Computer, Mobilfunkkonzerne oder Transportunternehmen visuell umgesetzt. Wie viele Spots gab es in den letzten zehn Jahren, die durch rasche Schnittfolgen sämtliche Kontinente und Hautfarben miteinander in Beziehung setzten? Europäische, afrikanische, asiatische Gesichter, die dieselben Slogans aufsagten; weltumspannende Bilderfolgen, die eine Feier der Gleichzeitigkeit inszenierten." (Bernard 2007, o. S.).

2 Der Begriff geht auf den Meteorologen Edward N. Lorenz zurück, der 1963 die Frage stellte, ob der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen könne.

Soderberghs *Traffic* (*Traffic – Macht des Kartells*, 2000), Paul Haggis' *Crash* (*L.A. Crash*, 2004) und Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006).

David Bordwell hat diese Filme, die er als „network narratives" bezeichnet, unter erzähltheoretischen und filmgeschichtlichen Aspekten untersucht.[3] Für ihn ist diese Erzählform dadurch gekennzeichnet, dass sie eine „social structure of acquaintance, kinship and friendship beyond any one character's ken" (Bordwell 2008, 190) etabliert.

> The narration gradually reveals the array to us, attaching us to one character, then another. And the actions springing from this social structure aren't based on tight causality. The characters, however, they're knit together, have diverging purposes and projects, and these intersect only occasionally – often accidentally.
>
> (Bordwell 2008, 190 f.)

Die Häufigkeit und Resonanz dieses besonderen Typus des Episodenfilms in den 1990er Jahren, dessen Vorläufer Bordwell bis in die 1920er Jahre zurück verfolgt, lässt sich vor allem mit der allgemein zu beobachtenden Tendenz im Hollywoodkino dieser Jahre erklären, neue Formen des nichtlinearen Erzählens und von Identitäts- und Charakterkonzeptionen zu erproben, die sich mit den Stichworten „postklassisches" und „postmodernes" Kino verbinden.[4]

Was einen Film wie *Short Cuts*, der für Bordwell (Bordwell 2008, 197) den Ausgangspunkt der Vogue von „network narratives" in den 1990er Jahren markiert, so komplex und in seiner Mischung von Tragik und schwarzem Humor so faszinierend erscheinen lässt, ist das Moment der Überraschung, wodurch das Personal der neun ineinander verschränkten Geschichten in immer neuen, unerwarteten Lebenssituationen aufeinander trifft, wobei sich immer neue Perspektiven und Nuancen im Verhalten der einzelnen Figuren ergeben, die den Zuschauer zur ständigen Revision seiner moralischen und psychologischen Bewertungen der Charaktere zwingt.

---

3 Vgl. Bordwell 2008, 189–250. Bordwell nennt eine Reihe anderer Bezeichnungen für diesen Erzähltyp: "thread structure", "interlocking lives", "converging fates", "the web of life" (191) und weist auf den Einfluss des Internet, netzwerkartiger Strukturen in Arbeits- und Lebenswelt, "six degrees of separation"-Theorie (Stanley Milgram) und den erwähnten "butterfly effect" als kulturelle Kontextfaktoren für diesen Typ filmischer Erzählung hin (198).

4 Vgl. dazu Elsaesser 2009, 128–138.

Es ist vor allem der Blick aufs Ganze, die Ambition, gesellschaftliche Totalität repräsentativ abzubilden, was diesen Typus Film für ‚globale' Themen prädestiniert, nachdem er in den späten 1990er Jahren bereits deutliche Anzeichen der formelhaften Erstarrung hatte erkennen lassen.[5]

Im Folgenden soll eine Reihe neuerer Filme betrachtet werden, neben Iñárritus *Babel* Michael Hanekes *Code inconnu* (*Code: unbekannt*, 2000) und Lukas Moodyssons *Mammoth* (*Mammut*, 2009), in denen „network narratives" Szenarien globaler Mobilität entfalten. Wie wird darin das Thema Globalisierung behandelt? Welche politischen, kulturellen, ökonomischen und ethischen Aspekte des Themas werden problematisiert? Was leisten diese Filme als künstlerische Auseinandersetzungen mit Fragen transnationaler Mobilität und Migration? Wo sind ihre Grenzen?

Babel

Der Hauptfokus der Untersuchung soll auf Iñárritus *Babel* liegen, weil dieser international viel beachtete und vielfach ausgezeichnete Film[6] seit seiner Erstaufführung sehr kontrovers diskutiert worden ist und sich die Probleme, die das „network narrative" als erzählerisches Verfahren der filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema Globalisierung aufwirft, daran exemplarisch betrachten lassen.

Bereits mit seinem ersten Spielfilm *Amores Perros* (2000) und dem drei Jahre später uraufgeführten Film *21 Grams* (*21 Gramm*), für die wie auch im Falle von *Babel* Guillermo Arriaga die Drehbücher schrieb, hatte Iñárritu die Form des Episodenfilms gewählt, in dem die Lebenswege der Akteure sich schicksalhaft verschlingen und durch ein tragisches Ereignis – in beiden Fällen ist es ein Verkehrsunfall – zusammen geführt werden. Während der erstgenannte Film einen sozialen Querschnitt des Lebens in Mexico City vorführt, wird im folgenden Film, der in den USA gedreht wurde, ein komplexes Gefüge von Schuld und Vergebung konstruiert, in dem sich drei Charaktere, die als Täter, Hinterbliebene und als Empfän-

5 "The virtual epidemic of network narratives during the mid-1990s", so Paul Kerr, "meant that by the turn of the new millenium the form was already over-familiar and could perhaps be legitimately considered residual" (Kerr 2010, 40).

6 *Babel* gewann u. a. den Preis für die beste Regie beim Filmfestival in Cannes 2006, den Preis für das beste Filmdrama bei den Golden Globe Awards 2007, einen Oscar und einen BAFTA-Award für die beste Filmmusik 2007.

ger des Herzens eines der Unfallopfer schicksalhaft begegnen. Die (melo) dramatischen Effekte dieser Konfliktkonstellation werden vor allem durch die zeitversetzte Erzählweise (*flashbacks*, *flashforwards*) gesteigert.

In *Babel* wird dieses Verfahren auf globale Verhältnisse übertragen mit einer Konstruktion, die ihre dramatischen Effekte weniger aus der direkten Konfrontation der Charaktere bezieht als aus dem stetigen Wechsel der Schauplätze und der Montage heterogener Handlungselemente (meist durch direkte, harte Schnitte, oft auch zeitversetzt). Der damit verbundene Anspruch ‚globaler' Repräsentativität und lokaler Authentizität zeigt sich auch in der internationalen Zusammensetzung der Filmcrews und des Cast an den einzelnen Drehorten, der Auswahl von Musik, die dem Charakter der jeweiligen Handlungsorte entsprechen soll,[7] der Untertitelung der Dialoge in den Originalsprachen Spanisch, Englisch, Arabisch und Japanisch.

Die 22 Episoden von *Babel*, die im regelmäßigem Wechsel von Schauplätzen in Marokko, den USA, in Mexiko und Japan angeordnet sind, entfalten eine Serie von Aktionen, die durch ein Ereignis ausgelöst wird, das die Schicksale von Menschen auf drei Kontinenten verbindet. Zwei Jungen, die im marokkanischen Hochland die Ziegen ihrer Familie hüten, bekommen von ihrem Vater Abdullah (Mustapha Rachidi) ein Gewehr, mit dem sie die Schakale vertreiben sollen, welche die Herde bedrohen. Bei ihren ersten Schießübungen in den Bergen legt der jüngere, Yussef (Boubker Ait El Kaid), auf einen Reisebus an, den sie tief unten im Tal sehen. Der Schuss trifft die amerikanische Touristin Susan Jones (Cate Blanchett), die mit ihrem Mann Richard (Brad Pitt) eine Reise durch Nordafrika unternimmt, um ihre Ehekrise zu überwinden. Um sie vor dem Verbluten zu retten, transportiert man sie in ein Dorf, wo sie der örtliche Tierarzt im Haus von Anwar (Mohamed Akhzam), dem Reiseführer, notdürftig versorgt, bis sie mit dem Hubschrauber in ein Krankenhaus gebracht wird, nachdem es Richard gelungen ist, die amerikanische Botschaft anzurufen. Die marokkanische Regierung wird von den USA unter Druck gesetzt, da die amerikanische Regierung einen Terroranschlag vermutet. Wie die polizeilichen Ermittlungen ergeben, gehörte das Gewehr ursprünglich einem japanischen Jäger, Yasujiro

7 Marina Hassapopoulou sieht in diesem Aspekt – "an array of global sounds that reflect the film's multicultural mixture" – ein wesentliches Element der internationalen Resonanz von *Babel* (Hassapopoulou 2008, 2).

Wataya (Koji Yakusho), der es seinem marokkanischen Führer Hassan (Abdelkader Bara) schenkte, der es dann seinem Nachbarn Abdullah verkaufte. Bei der Verfolgung durch die Polizei wird Yussefs Bruder Ahmed (Said Tarchani) getötet, und Abdullah und Yussef werden festgenommen. Im kalifornischen San Diego, wo Susan und Richard zuhause sind, kümmert sich die mexikanische Nanny Amelia (Adriana Barraza) um die beiden Kinder des Paares, Mike und Debbie (Nathan Gamble, Elle Fanning). Als ihr Richard telefonisch vom Unfall seiner Frau berichtet und sie dringend bittet, noch einige Tage bei den Kindern zu bleiben, beschließt sie, diese mit nach Mexiko zu nehmen, um die Hochzeit ihrer Tochter nicht zu versäumen. Bei der Rückreise in die USA kommt es zu einem Streit zwischen ihrem Neffen Santiago (Gael Garcia Bernal), der sie und die Kinder im Auto mitgenommen hat, und den amerikanischen Grenzbeamten mit der Folge, dass Santiago die Schranke mit seinem Wagen durchbricht und mit Amelia und den Kindern in die Wüste davon fährt. Unterwegs setzt er sie ab, um die Verfolger abzuhängen. Am nächsten Tag macht sich Amelia allein auf die Suche nach Hilfe und wird von einem amerikanischen Grenzpolizisten aufgegriffen. Wie sich herausstellt, hat sie sich illegal in den USA aufgehalten, und sie wird nach Mexiko abgeschoben. Die Kinder sind, wie sie von dem Grenzbeamten erfährt, gerettet worden. Parallel zu den Ereignissen in USA/Mexiko und Marokko erzählen die japanischen Episoden die Vorgeschichte des Gewehrs, aus dem der verhängnisvolle Schuss abgegeben wurde. Chieko Wataya (Rinko Kikuchi), die taubstumme Tochter des japanischen Geschäftsmanns und passionierten Jägers Yasujiro, kommt nicht über den Selbstmord ihrer Mutter hinweg. Sie lehnt ihren Vater ab und kompensiert ihre offenkundigen sexuellen Frustrationen durch exhibitionistisches Verhalten gegenüber Männern. Als der Polizeidetektiv Kenji Mamyia (Satoshi Nikaido) sie wegen des Gewehrs ihres Vaters befragen will, zieht sie sich aus und macht ihm Avancen. Er versucht sie zu beruhigen und verlässt die Wohnung mit einem Brief, den sie ihm geschrieben hat und den er in einer Bar liest. Yasuro findet seine Tochter auf dem Balkon ihrer gemeinsamen Wohnung und umarmt sie stumm.

Diese Synopsis macht deutlich, dass das Gewehr für den Handlungsaufbau und die Bedeutungskonstitution des Films ein bedeutendes Gewicht erhält, was sich nicht nur in der narrativen Verbindung von Schauplätzen und Schicksalen dokumentiert, sondern auch in einer sukzessiven symbolischen Aufladung des Objekts selbst. David Bordwell

hat in der oben erwähnten Untersuchung die erzählerische Konvention des „circulating object“ als Spezialform des „network narrative“ in einer Reihe von Spielfilmen untersucht, in denen Tiere, Geldscheine, Kleider, Automobile, Waffen, Musikinstrumente ihre Besitzer wechseln und damit eine Serie von Erzählungen verbinden.[8] Es handelt sich also um eine durchaus konventionelle Erzählformel. In *Babel* allerdings ist die Geschichte des Gewehrs auf verhängnisvolle, ja magische Weise mit den Schicksalen der Personen verknüpft, die mit ihm in Berührung kommen. Dies zeigt sich bereits in der ersten Episode des Films, in der sich die erfolgreiche Handhabung der Waffe mit Assoziationen sexueller Potenz verbindet. Yussef, der jüngere Sohn Abdullahs, erweist sich als besserer Schütze als sein Bruder Ahmed, und die Szenen zwischen dem Erwerb des Gewehrs und dem verhängnisvollen Schuss auf den Touristenbus, in denen die beiden Jungen die Waffe erproben, sind durch die Rivalität der beiden um die Gunst des Vaters geprägt, wer der bessere Schütze ist, und durch ihre gegensätzlichen Sexualnormen. Ahmed überrascht Yussef, als dieser durch ein Loch in der Wand ihrer Hütte seine Schwester Zohra (Wahiba Sahmi) beim Entkleiden zusieht, und tadelt ihn dafür streng, und Yussef versteckt sich danach, um sich onanierend seinen inzestuösen Fantasien hinzugeben. D. h. der lustvolle Blick auf den weiblichen Körper und der lustvolle Gebrauch der Waffe werden hier in eindeutige Beziehung gesetzt, und der spätere Schuss, den Yussef auf Susan Jones abgibt, verlängert quasi die Richtung des voyeuristischen Blicks auf die Schwester durch das Visier des Gewehrs auf einen anderen weiblichen Körper.

Der Zusammenhang zwischen maskuliner sexueller Aggressivität, Voyeurismus und weiblicher Viktimisierung, wie er durch die Handhabung des Gewehrs hier manifest wird, ist auch evident in den japanischen Episoden, in denen die Vorgeschichte des fatalen Schusses in der

8 “A circulating object can [...] link characters at several removes. The device goes back at least as far as *Adventures of a 10-Mark Note (Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*; 1926). *Tales of Manhattan* (1942) passes a coat of tails from owner to owner. In *Winchester 73* (1950), the object is a rifle, and in *The Yellow Rolls Royce* (1964) it’s a luxury car. The people who possess the object need never meet, with the object linking a series of discrete episodes as in *The Red Violin* (1998). But network narratives often make sure that the owners interact“ (Bordwell, 2008, 202). In der europäischen Literatur lässt sich diese Konvention bis ins 18. Jahrhundert verfolgen, in Romanen mit pikaresker Struktur, deren Protagonisten aus der Sicht von Tieren oder unbelebten Objekten satirische Gesellschaftskommentare abgeben. Vgl. dazu Blackwell 2007 und Flint1998, 212–226.

marokkanischen Wüste erzählt wird. Chiekos herausforderndes Sexualverhalten hängt offensichtlich mit dem Tod ihrer Mutter zusammen, aber, wie der Film andeutet, auf einer tieferen Ebene, als es zunächst den Anschein hat. Einen möglichen Schlüssel zu ihrem Verhalten bietet die Szene, als sie den Polizeidetektiv Kenji Mamyia in ihre Wohnung kommen lässt, offensichtlich in der Absicht, ihren Vater zu entlasten, der „mit dem Tod der Mutter nichts zu tun" gehabt habe. Diese habe sich vom Balkon gestürzt – eine Version, deren Falschheit der Vater dem Detektiv später fast zornig attestiert: „Sie ist nicht gesprungen. Sie hat sich in den Kopf geschossen. Meine Tochter hat sie gefunden." Offen bleibt, ob es das verhängnisvolle Gewehr war, das Yasujiro später seinem marokkanischen Jagdführer schenkte. Eine indirekte ‚Antwort' auf die Frage nach Chiekos Verhalten geben die Trophäen, die der Detektiv in ihrer Wohnung betrachtet, und die Fotos, die den Vater mit erlegten Steinböcken in der marokkanischen Wüste zeigen. Seine Frage, ob der Vater noch jage, verneint Chieko. Und als sie sich ihm nackt nähert und ihn küssen will, stößt er sie zurück: „Du bist ja noch ein Kind." Sie bricht in ein fassungsloses Weinen aus, und er nimmt sie tröstend in die Arme. Bevor er geht, schreibt sie ihm einen Brief, den er erst später lesen soll. Der Inhalt des Schreibens, das Kenji in einer Bar mit nachdenklicher Miene liest, bleibt dem Zuschauer vorenthalten. Diese Leerstelle des Films hat zu einer Reihe von Spekulationen über den Inhalt des Briefes geführt, die von einer „suicide note" bis zum Bekenntnis eines sexuellen Missbrauchs durch den Vater reichen. Vor allem die letztere Erklärung hat – in Blogs und Internetforen – viel Zustimmung gefunden, weil sie Chiekos ungewöhnliches Sexualverhalten erklären hilft und durch die Umarmung des Vaters und seiner nackten Tochter in der Schlussszene des Films mit ihren inzestuösen Andeutungen assoziativ bestätigt wird.[9]

9 So schreibt etwa Ron Boothe auf der Tacoma Film Club Blogsite: „Consider the opening scene in which we are introduced to the Japanese girl. What is revealed in this scene is that the Japanese girl is psychologically about ready to explode over a situation in which an adult who is supposed to be responsible for enforcing the rules properly does not do so. What prior events in her life history could have brought her

Der Film lässt diese und andere Fragen – die nach dem Grund des Selbstmordes der Mutter, die Frage, ob sie sich mit dem Jagdgewehr tötete, ob der Vater darauf hin aufgehört habe zu jagen und das Gewehr verschenkt habe – bewusst offen, um die magische Qualität der Waffe und ihrer Wirkung zu akzentuieren. Das Gewehr als wanderndes Verhängnisobjekt (dessen Echo auch in den Schüssen des Revolvers zu hören ist, den der aggressive Santiago bei der Hochzeit seiner Kusine in Mexiko plötzlich in die Luft abfeuert) wird zum Symbol eines globalen Missverhältnisses zwischen den Geschlechtern, dessen Bann erst gebrochen wird, als Yussef nach dem Feuergefecht mit der Polizei die Waffe in verzweifeltem Zorn auf einem Felsen zerschlägt.[10]

Eine solche, genderorientierte Interpretation legt wesentliche Bedeutungsschichten des Films frei. Marina Hassapopoulu hat diesen Aspekt besonders akzentuiert. Sie weist auf die Gemeinsamkeiten der weiblichen Figuren hin – Chieko ebenso wie Susan, Amelia und Zorah –, die nicht nur Opfer männlicher Gewalt werden – „female bodies are actually the ones that become sites of melodramatic suffering" – , sondern auch in ihrer Körperlichkeit zu Objekten gemacht werden: „they become objects of the camera's gaze" (Hassapopoulou 2008, 3).

---

to that psychological boiling point? Consider the aggressive, hostile response of the same Japanese girl in exposing herself in the nightclub following dialog that includes a crude joke about 'having sex with your father'. Consider the inappropriate sexual come-ons to adult males including the dentist and the police officer (behaviors that would cause any psychologist evaluating this girl to immediately be suspicious about potential sexual abuse). Note that the gun when it travels to Morocco ends up in the hands of a child who is himself engaged in a mild form of incestuous behavior in the form of voyeurism with his sister. [...]
Finally, forget about the specifics of the film *Babel* for a moment, and answer the following multiple choice question in a Film 101 class: You are watching a scene in a movie and a young girl standing naked on a balcony is approached by an older man. When he reaches her side, they hold hands. Your immediate interpretation of what is likely to be depicted filmatically by this scene is: a) This is a sentimental depiction of the behavior between a caring father and his daughter, or b) This is a depiction of two lovers" (Boothe 2007, o. S.).

10 Es handelt sich bei dem Gewehr, wie wir durch das Gespräch des Polizeidetektivs mit Chiekos Vater erfahren, um eine Winchester, also eine amerikanische Waffe. Damit deutet sich ein Zirkulationsprozess an: Von der Produktion des Objekts in den USA zu seinem Erwerb in Japan, einem asiatischen Land, das politisch-ökonomisch dem „Westen" zugerechnet wird, in ein Land der „Dritten Welt", und durch seinen zufällig-verhängnisvollen Gebrauch, wieder gegen die USA, in der Gestalt einer Touristin, – mit Folgen für ein weiteres Land der „Dritten Welt" (Mexiko): Allegorie einer globalen Zirkulation des Kapitals, das durch Destruktivität und maskulin konnotierte Aggressivität gekennzeichnet ist.

Diese „to-be-looked-at-ness“ des weiblichen Körpers, im Sinne Laura Mulveys,[11] die Hassapopoulou als Ausdruck eines „underlying conservatism“ von *Babel* deutet (Hassapopoulou 2008, 3), erscheint mir zu vordergründig und undifferenziert, weil sie die kulturelle Komplexität des Blickphänomens nicht in Betracht zieht.

So ist etwa die Viktimisierung Susans nicht nur aus der Gender-Perspektive zu sehen, sondern vor allem als Ausdruck einer Dekonstruktion westlicher Konzepte von Weiblichkeit durch die Konfrontation mit einem Anderen. In den ersten Szenen des Films erscheint Susan als Stereotyp der selbstbewussten weißen US-Amerikanerin, blond, schlank, kritisch-kontrolliert, die ihrem Mann sein Versagen als Familienvater vorhält und ihm verbietet, Eiswürfel in seine Cola Light zu werfen, weil sie möglicherweise aus verseuchtem Wasser gewonnen wurden. Kennzeichnend für das damit verbundene Selbstbild ist ihre Wahrnehmung der fremden Kultur, in der sie sich als Touristin bewegt, fokussiert in einer Reihe von *point of view shots* durch das Busfenster auf schwarz gekleidete, verhüllte Frauen, die durch die Wüste wandern. Nach ihrer Verletzung löst sich diese Fassade auf; sie wird zunehmend auf ihre leidende Körperlichkeit reduziert, verliert peinlicherweise die Kontrolle über ihre Blase, betreut von Anwars uralter Großmutter, die sie mit stoischer Miene betrachtet und ihr eine Opiumpfeife reicht, um sie ruhig zu stellen.

Ihr Abtransport auf einer Bahre zum Hubschrauber und dessen Abflug wird von den Bewohnern des marokkanischen Dorfes – Männern, Frauen und Kindern – mit intensiver Teilnahme verfolgt. Diese lan-

11 Vgl. Laura Mulveys richtungweisenden Artikel über Blick und Gender im Hollywoodkino (Mulvey 1975, 6–18).

ge Szene, die den Gegensatz zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt ins Bild setzt, macht gewissermaßen die Rechnung auf, was der Zwischenfall in den Bergen Marokkos, als eine US-amerikanische Touristin Opfer eines verhängnisvollen Zufalls wurde, an Leiden und Anteilnahme gekostet hat: Unglück und Tod für die Familien der marokkanischen Hirtenjungen, die Gefährdung der anderen Buspassagiere, die Richard Jones mit Gewalt an der Weiterfahrt hindern wollte, die Fürsorge der dörflichen Gemeinschaft.

In den stummen Blicken auf den leidenden Körper Susan Jones’ nimmt eine Frage Gestalt an, die sich auf die unterschiedliche Bewertung von Menschenleben und menschlichem Leid in der Welt bezieht. Es ist eine politische Frage, die der Film allerdings nicht offen thematisiert, sondern als Subtext formuliert. Iñárritu hat sich in Interviews eher zurückhaltend zu den politischen Implikationen von *Babel* geäußert, vermutlich um die internationale Rezeption des Films nicht durch antiwestliche oder antiamerikanische Sentiments zu beeinträchtigen, und eine eher humanistische Lesart in den Vordergrund gestellt, die den Akzent auf die – kulturelle und sprachliche – Problematik zwischenmenschlicher Kommunikation setzt, im Sinne der biblischen Sprachthematik (Turmbau zu Babel), auf die der Titel des Films Bezug nimmt, und auf die schwierigen Beziehungen zwischen

Eltern und ihren Kindern.[12] Der Film, so Iñárritu, „is not about the physical borders, it's not [about] the politics of the government, it's about the politics of the human" (zit. in Hassapopoulou 2008, 3). Dementsprechend hat sich der Regisseur vor allem auf die stumme Kraft der Bilder verlassen, um eine ‚politische' Aussage anzudeuten, und das meint vor allem eine Kritik an der US-amerikanischen Politik im internationalen Kontext, wie sie sich im diplomatischen und medialen Umgang mit den Ereignissen in der marokkanischen Wüste sowie im Verhalten der US-amerikanischen Touristen manifestiert – und in der Behandlung Amelias und ihres Neffen beim Grenzübertritt in die USA. Als Santiago barsch von den Grenzbeamten aufgefordert wird, den Kofferraum seines Autos zu öffnen, sehen wir kurz zwischen Gitterstäben das Foto von Präsident Bush und Vizepräsident Cheney vor der US-Flagge im Büro des Zollgebäudes.

Das ursprüngliche Drehbuch von Guillermo Arriaga ist dagegen deutlich expliziter in seinen Dialogen, die im Film nicht erscheinen. Ein Beispiel dafür ist eine Gutenachtgeschichte, die Amelia den Kindern erzählt, die sich unschwer als Parabel für die US-amerikanische Politik gegenüber anderen Ländern, vor allem der „Dritten Welt", lesen lässt. Es ist die Geschichte eines Falken, der höher als alle anderen Vögel fliegen wollte:

> He trained every day and hunted little birds so he could eat them and be strong. [...] one day the hawk flew so, so high that it crashed into an airplane. It fainted and started to fall. And when it was about to hit the ground, all the birds flew toward him and saved him. [...]

12 In den „full production notes" zu *Babel* äußert sich Iñárritu dazu folgendermaßen: "You don't have to be lost in the Morocco desert or in the middle of the Shibuya district to feel that you are isolated. The most terrifying loneliness and isolation is the one that we experiment with ourselves, our wives and our children. […] For the third time, this is a story about parents and their children. […] I wanted to try to capture the whole idea of human communication – its ambitions, its beauty and its problems – with one word. [...] I considered so many different titles, but when I thought of the story of Genesis, it made so much sense as a metaphor for the film. Each of us has his own different language, but I believe we all share the same spiritual spine" (Babel, full production notes, o. S.).

> and when the hawk was healthy again he went to talk to the birds and said: I want to thank you for saving me, but I can't change and I'm going to keep hunting you. The little birds answered: we don't care that you hunt us, because that's who you are. But we will always save you, because that's who we are.[13]

Vor allem Richard Jones' Verhalten gegenüber den englischen und französischen Touristen, gegenüber seinem marokkanischen Führer, der marokkanischen Polizei und der Bevölkerung des Dorfes entspricht fast klischeehaft dem internationalen Bild des Amerikaner: spontan-großzügig, dabei cholerisch und egoistisch in der Verfolgung seiner eigenen Interessen und unfähig, sich in andere Lebensformen und fremde Kulturen einzufühlen. Und die durch die US-amerikanische Botschaft in Marokko und durch die US-Medien bewirkte Aufbauschung des fatalen Schusses zu einer internationalen Angelegenheit – einem Terrorangriff auf eine US-Bürgerin – verleiht dem Geschehen eine globale politische Dimension, die durch die ständige Präsenz von Bildschirmmedien, vor allem in den japanischen Episoden, unterstrichen wird. Die Kommentierung der marokkanischen Ereignisse im Fernsehen, dessen unauffällige, aber unentrinnbare Gegenwart stets spürbar ist, erzeugt atmosphärisch den Eindruck einer ubiquitären Weltöffentlichkeit, ja Welt- und Wertegemeinschaft, die in der ‚Teilnahme' an Tragödien und Katastrophen einen mächtigen Appell an internationale Solidarität und Empathie vermitteln für ein Weltbild, das sich universal gibt, aber selektiv und zugerichtet ist, das heißt westlich geprägt und westlichen Interessen unterworfen. Fast ironisch wirken die Meldung und die sie begleitenden Bilder im japanischen Fernsehen, die in dem Lokal in Tokio über den Bildschirm erscheinen, wo Kenji den Brief Chiekos liest: Sie vermitteln gewissermaßen die ‚finale' und versöhnliche Deutung eines Medienereignisses, die der Film in seiner komplexen Erzählweise dementiert: „In Marokko verließ heute Susan Jones, die angeschossen

13 Es handelt sich um die Fassung vom 9. April 2005 (Arriaga 2005, o. S.).

wurde, das Krankenhaus in Casablanca. Das amerikanische Volk kann endlich einen Schlusspunkt hinter fünf Tage des Bangens und der Sorge setzen." Parallelen zu anderen medialen Globalereignissen, etwa die Berichterstattung zu den Terroranschlägen am 11. September 2001 mit ihren Endlosschleifen der in die Twin Towers rasenden Flugzeuge, die den Tod und das Leiden einzelner universalisierte und dabei alle Fragen – nach den möglichen Ursachen, nach angemessenen politischen Konsequenzen – ausblendete, drängen sich auf.

Judith Butler hat in einer Reihe von Vorträgen und Publikationen, vor allem *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) und *Frames of War: When Is Life Grievable* (2009), den Zusammenhang zwischen der Berichterstattung in den westlichen Medien über die Terroranschläge des 11. September 2001 und die nachfolgenden Kriege und der US-amerikanischen Politik gegenüber einem Feind als dem Anderen untersucht, der nicht mehr als Mitglied der menschlichen Gemeinschaft wahrgenommen und dessen Tod folglich nicht mehr betrauert werden muss. In dem erstgenannten Werk kritisiert sie die US-amerikanischen (Über)reaktionen nach den Anschlägen, verschärfte Grenzkontrollen, zensurähnliche Überwachungsmaßnahmen in den USA selbst und die Aufgabe rechtsstaatlicher Prinzipien im Umgang mit der als Feind wahrgenommenen Welt des Islam. Die Unfähigkeit der USA, „to redefine itself as part of a global community", nachdem ihre „unbearable vulnerability" durch die Anschläge offenkundig geworden sei (Butler 2006, xi), dokumentiere sich in einer extremen Trauerreaktion, die Gewalt gegen andere rechtfertige und ihnen die Menschlichkeit vorenthalte, die sie den Opfern des 11. September in übertriebenem Maße zukommen lasse:

> I argue that a national melancholia, understood as a disavowed mourning, follows upon the erasure from public representations of the names, images and narratives of those the US has killed. On the other hand, the US's own losses are consecrated in public obituaries that constitute so many acts of nation-building. Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of what is normatively human: what counts as livable life and a grievable death? (Butler 2006, xiv f.)

Um sich aus dieser Isolation zu befreien, empfiehlt sie der Außenpolitik ihres Heimatlandes den Abschied von einer Politik des Unilateralismus und der Einfügung in die internationale Staatengemeinschaft, ein „decentering of the narrative 'I' within the international political domain. [...] if we are to come to understand ourselves as global actors, [...] we will need to emerge from the narrative perspective of US unilateralism and, as it were, its defensive structures, to consider the ways in which our lives are profoundly implicated in the lives of others" (Butler 2006, 6 f.). Symptomatisch für die Hypertrophie narzisstischer Trauer um die eigenen Opfer sei eine „hierarchy of grief", die nur den eigenen Toten ein Gesicht und eine Biographie zugestehe und den Hunderttausenden, die als Opfer US-amerikanischer Gewalt starben, ebendies verweigere:

> What defense against the apprehension of loss is at work in the blithe way in which we accept deaths caused by military means with a shrug or with self-righteousness or with clear vindictiveness? To what extent have Arab peoples, predominantly practitioners of Islam, fallen outside the 'human' as it has been naturalized in its 'Western' mold by the contemporary workings of humanism? What are the cultural contours of the human at work here? How do our cultural frames for thinking the human set limits on the kinds of losses we can avow as loss? (Butler 2006, 32)

Die hier aufgeworfene Frage nach den Bedingungen der Selektions- und Ausschlussprozesse bei der Zuschreibung von Menschlichkeit und betrauerbarem Leben, der „frames for thinking the human", wird zentral in *Frames of War*, das die Doppelbedeutung des Verbs „to frame" – „rahmen" und „verleumden" – zum Ausgangspunkt für bild- und medientheoretische Überlegungen zur Darstellung des unbetrauerbaren Anderen nimmt, wie es sich z. B. in Praktiken des sog. „embedded journalism" im Irakfeldzug von 2003 und im Umgang mit den Folterfotografien von Abu Ghraib zeigte. Butlers Ausführungen sind relevant für die in *Babel* vorgeführte Gefühls- und Zuwendungsökonomie, wie sie vor allem in der Asymmetrie zwischen der Aufmerksamkeit für das Leiden von US-Amerikanern und Angehörigen der „Dritten Welt" zum Ausdruck kommt. Was die Geschichte vom Falken und den kleinen Vögeln, die Amelia den Kindern in der Drehbuchversion des Films er-

zählt, scheinbar naiv zum Ausdruck bringt, demonstrieren vor allem die marokkanischen und mexikanisch-US-amerikanischen Episoden: die Rettung von Susan Jones, begleitet von einer brutalen Polizeiaktion, die das Unglück einer Familie und den Tod eines Kindes zur Folge hat, und die Rettung ihrer Kinder, welche die Existenz ihrer mexikanischen Nanny zerstört. Hier deutet sich eine „hierarchy of grief" im Sinne Butlers an, und die Fernsehberichterstattung, die den Schuss in der marokkanischen Wüste als Terrorakt interpretiert und zum internationalen Konflikt erklärt, mit Berichten über Polizeiaktionen, Interviews und Fahndungsfotos der Beduinenjungen, stellt einen „frame" bereit, der auf vertraute Normen und Schemata zur Bestimmung von Menschlichkeit und „grievability" zurückgreift.

Gegen dieses westliche, medial vermittelte Weltbild setzt der Film das Bild einer durch Leiden, Armut, Nichtbeachtung geprägten Welt: im Alltag eines nordafrikanischen Dorfs, in den Szenen einer mexikanischen Hochzeit, in der schweigenden Menschlichkeit marokkanischer Muslime beim Abflug der verletzten Susan Jones. Es ist vor allem die Macht solcher Bilder, die dem Film eine kritische Dimension verleihen, die sich erst bei aufmerksamer Betrachtung erschließt.

Iñárritu hat, wie diese politische Camouflagestrategie zeigt (wie auch die Andeutung eines inzestuösen Familiendramas in den japanischen Episoden), *Babel* offenkundig auf unterschiedliche Möglichkeiten der Lesbarkeit angelegt, und es wäre ein reizvolles Unternehmen, die internationale Rezeption des Films unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen. Diese mehrfache Kodierung, die Elemente des Hollywood-Mainstream mit experimentellen Erzählstrategien verbindet und in der Gestaltung der einzelnen Episoden auf kulturelle Stereotype und nationale Genres zurückgreift,[14] ist ein wesentliches Element seines globalen Appells. Sie macht es möglich, dass ein US-amerikanisches Publikum einen stellenweise politisch verstörenden, ästhetisch anspruchsvollen

14 Kerr weist darauf hin, dass der Film nicht nur in der Wahl der SchauspielerInnen und Schauplätze ein Höchstmaß an lokaler Authentizität walten ließ: "It also recycled some of these countries [sic] most familiar cinematic tropes – the Mexico/America border, American art house marital anomie, urban Japanese teenage angst, Moroccan desert poverty – and types – bereaved Western tourists, played by Brad Pitt and Cate Blanchett, looking to salvage their marriage in orientalist climes, not unlike *The Sheltering Sky* (Bertolucci 1990); the hopeless, hapless Mexican, played by Gael García Bernal; and the sexually fetishized Japanese schoolgirl, played by Rinko Kikuchi" (Kerr 2010, 47).

Film vor allem wegen des Star-Appeals von Brad Pitt und Cate Blanchett als Protagonisten einer konventionellen Ehe-Entfremdungs-Versöhnungs-Geschichte akzeptieren konnte, während Zuschauer aus anderen Kulturkreisen die eher impliziten politischen Wertungen und filmästhetischen Valeurs von *Babel* goutierten.

Man mag darin ein Zeugnis von Opportunismus und politischem Kleinmut sehen. Iñárritus Spagat zwischen künstlerischem Anspruch und Kommerz erscheint durch den internationalen Erfolg und die zahlreichen Preise, die der Film erhielt, gerechtfertigt. Man wird Iñárritus Film möglicherweise am ehesten gerecht, wenn man sein Selbstverständnis als „director in exile" in Betracht zieht, der seine Heimat verließ und sich auf Hollywood einließ, aber ohne seine Wurzeln in der Dritten Welt zu vergessen.[15] Hamid Naficy hat für diesen Typus von Regisseur den Begriff „accented filmmaker" geprägt, dessen Arbeit sich nicht nur sprachlich, sondern auch künstlerisch durch einen fremden „Akzent", d. h. stilistische und filmästhetische Eigenarten auszeichnet, die sich vor allem in einem „embedded criticism" am Mainstream-Kino artikulieren:

> Although it does not conform to the classical Hollywood style, the national cinema style of any particular country, the style of any specific film movement or any film author, the accented style is influenced by them all, and it signifies upon them and criticizes them. By its artisanal and collective mode of production, its subversion of the conventions of storytelling and spectator positioning, its critical juxtaposition of different worlds, languages, and cultures, and its aesthetics of imperfection and smallness, it critiques the dominant cinema. [...] However, this should not be construed to mean that the accented cinema is oppositional cinema, in the sense of defining itself primarily against an unaccented dominant cinema. Produced in a capitalist (if alternative) mode of production, the accented films are not necessarily radical, for they act as agents not only of expression and defiance, but also of assimilation, even legitimization, of their makers and their audiences. (Naficy 2006, 121)[16]

15 Vgl. Babel, full production notes, o. S.
16 S. a. Naficy 2001.

Mammoth

Solche Subtilität und Mehrdeutigkeit kann man Lukas Moodyssons Film *Mammoth* kaum unterstellen, der über weite Strecken wie eine unfreiwillige Karikatur von *Babel* wirkt, mit dem der Film in Rezensionen häufig verglichen wird.[17] Im Mittelpunkt steht ein wohlhabendes junges Paar, Leo (Gael García Bernal) und Ellen Vidales (Michelle Williams), die in New York leben und ihre Tochter Jackie (Sophie Nyweide) von dem philippinischen Kindermädchen Gloria (Marife Necesito) betreuen lassen. Als Leo, der mit einer Internetplattform reich geworden ist, mit seinem Geschäftspartner nach Thailand fliegt, kommt eine Serie von fatalen Ereignissen in Gang, die eine ‚globale' Dimension annehmen. Ellen, die als Notärztin arbeitet, kümmert sich in New York mit Erschöpfung und Hingabe um einen kleinen Jungen, der nach einer Messerattacke seiner Mutter schwer verletzt ins Krankenhaus eingeliefert wurde, und vernachlässigt dabei ihre Tochter, die sich immer stärker an ihre Nanny anlehnt. Diese wiederum hat große Schuldgefühle gegenüber ihren eigenen Kindern, die sie unter der Obhut ihrer Mutter und ihres Bruders auf den Philippinen zurück lassen musste, um in New York den Lebensunterhalt für ihre Familie zu verdienen. In Thailand hat unterdessen Leo eine Affäre mit der Prostituierten Cookie (Run Srinikomchot), der er Geld anbietet, damit sie sich um ihr Kind kümmern kann, und der jüngste Sohn Glorias geht auf Arbeitssuche, damit seine Mutter wieder nachhause kommen kann. Dabei gerät er an einen Pädophilen, der ihn fast umbringt, und seine verzweifelte Mutter kehrt Hals über Kopf auf die Philippinen zurück. Ellen verliert ihren Kampf um das Leben des schwer verletzten kleinen Jungen, der bei einer Operation stirbt. Schließlich kehrt Leo wieder zurück und schließt seine Familie in die Arme mit den Worten: „Wir brauchen ein neues Kindermädchen."

Ähnlich wie in *Babel*, aber ungleich plakativer, wird hier im scharfen Kontrast von Lebenswelten – hier die unreflektierte Welt des Wohlstands und gedankenlosen Konsums, dort die der bittersten Armut – eine Parabel globaler Ausbeutung erzählt, in Bildern, die Gegen-

17 So kritisiert Peter Bradshaw im *Guardian* an *Mammoth*, er sei "composed in the supercilious 'globalised' style of Alejandro González Iñárritu's 2006 film Babel" (Bradshaw, 2010, o. S.). Andreas Kilb schreibt in seiner Besprechung in der *FAZ*, der Regisseur stelle sich „deutlich ungeschickter an als Alejandro González Iñárritu in ‚Babel', dem Film, der ‚Mammut' gern geworden wäre" (Kilb 2010, o. S.).

sätze zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt drastisch herausstellen: hier der überquellende Kühlschrank der New Yorker Familie und die junge Ärztin, die ihrer Tochter eine Pizza backen will und dafür teure Zutaten kauft – und die dann aber nicht kochen kann – dort Kinder auf der Suche nach Essbarem auf einer philippinischen Müllkippe. Ähnlich wie in *Babel* wird diese Asymmetrie in einer Hierarchie von Ausbeutungsverhältnissen sichtbar. An der Spitze dieser Pyramide stehen die Männer – Geschäftsleute, Sextouristen, Kinderschänder – darunter die Frauen, die ihren Mehrfachbelastungen durch Familie und Beruf nicht gewachsen sind und dadurch zwangsläufig selbst zu Ausbeuterinnen von anderen Frauen der „Dritten“ Welt (Kindermädchen, Prostituierte) werden. Am Fuß der Pyramide befinden sich die Kinder, die von ihren Müttern umgebracht, verlassen, oder vernachlässigt werden. Die direkte Konfrontation zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt wird durch harte Schnitte, häufig auch durch lange Gespräche mit dem allgegenwärtigen Mobiltelefon hergestellt. In solchen Gesprächen, zwischen Eheleuten, zwischen Eltern und ihren Kindern, entsteht eine emotionale Intensität, die der Film kalkuliert zu melodramatischen Effekten nutzt. Das Melodramatische hat, wie etwa die Romane von Charles Dickens, Eugène Sue, Victor Hugo oder die Filme von D.W. Griffith zeigen, ein bedeutendes Potential zur emotionalen Mobilisierung gegen soziale Ungleichheit und Ungerechtigkeit. „[T]he melodrama, at its most accomplished“, so Thomas Elsaesser,

> seems capable of reproducing more directly than other genres the patterns of domination and exploitation existing in a given society, especially the relation between psychology, morality and class-consciousness, by emphasizing so clearly an emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressingly inward, and with which the characters themselves unwittingly collude to become their agents. (Elsaesser 1991, 86).

Darin liegt ein aufklärerisches Moment. In *Mammoth* jedoch – und weitgehend auch in *Babel* – bleiben die Strukturen, welche die vorgeführten Ausbeutungs- und Unterdrückungsverhältnisse ermöglichen, ungenannt oder allenfalls angedeutet. Die vorgeführten Konflikte erscheinen als Ausdruck persönlicher Schwäche oder pathologischer Charakterentwicklungen. Damit entsteht der Eindruck eines Fatalis-

mus, der Globalisierung und die damit verbundenen Katastrophen als verhängtes, unabänderliches Schicksal begreift. Und auch die Wahl eines „circulating object“ – in *Mammoth* ist es ein 3000 Dollar teurer Kugelschreiber, der mit echtem Mammut-Elfenbein eingelegt ist (darauf bezieht sich der Titel des Films), den Leo von seinem Geschäftspartner geschenkt bekommt und später einer Prostituierten hinterlässt, die ihn dann billig verscherbelt – wirkt wie eine hilflose semantische Geste angesichts der sinnlosen Verschwendung irdischer Ressourcen, die einem Luxusobjekt die Last einer symbolischen Weltdeutung aufbürdet.

Code inconnu

Eine Alternative zu diesem Typus von „network narrative“ bietet Michael Hanekes *Code inconnu*, der bereits mit seinem Untertitel *Récit incomplet de divers voyages* (*Unvollständige Erzählung von verschiedenen Reisen*) auf das Fragmentarische als Gestaltungsprinzip hinweist. Ähnlich wie in *Babel* und *Mammoth* steht am Anfang eine Begebenheit, die verhängnisvolle Folgen für einige der involvierten Figuren hat, aber es entwickelt sich daraus keine Kausalkette von Ereignissen, welche die Charaktere als Spielfiguren eines globalen Schicksalspuzzles begreift. Die Personen, die am Beginn der Filmhandlung zusammen treffen, werden vielmehr in den folgenden Episoden des Films in ihren jeweiligen Lebenszusammenhängen gezeigt, wobei die Diskontinuität und das Fragmentarische der Narration durch Schwarzblenden zwischen den einzelnen Episoden hervorgehoben wird. Am Anfang steht eine unbedachte Handlung. Jean (Alexandre Hamidi), der aus der Enge des väterlichen Bauernhofs nach Paris geflohen ist, bekommt von Anne (Juliette Binoche), der Freundin seines Bruders Georges (Thierry Neuvic), den Code zu ihrer Wohnungstür, damit er sich bei ihr für ein paar Tage einquartieren kann. Als er durch die Straßen geht, wirft er der rumänischen Bettlerin

Maria (Luminita Gheorghiu) eine leere Gebäcktüte in den Schoß und wird darauf hin von Amadou (Ona Lu Yenke), einem jungen Schwarzen, zur Rede gestellt. Die herbei gerufene Polizei bringt Amadou auf die Wache und veranlasst die Abschiebung der illegal eingereisten Bettlerin nach Rumänien.

Es geht Haneke in diesem Film nicht primär um Darstellung globaler oder transkultureller Migration und der daraus resultierenden Konflikte, vielmehr nimmt er „die neue Völkerwanderung" als „Rahmen" (Horwarth 2005, 223, 229) für die Darstellung einer allgemeinen Problematik. Der „unbekannte Code" steht für eine Frage, die mit Begriffen wie „Vergletscherung der Verhältnisse" oder „Verwitterung der Kommunikation wie der Empathie" (Schlöglmann 2005, 309) nur unzureichend beschrieben ist (und durch die Eingangssequenz des Films angedeutet wird, die eine Gruppe taubstummer Kinder zeigt, die vergeblich die Bedeutung einer Charade zu erraten versuchen, die ihnen ein Mädchen mit Zeichensprache vorführt).

In allen Episoden werden Konflikte vorgeführt, welche die Charaktere in extremen Situationen der Anspannung, der Irritation, der Bedrohung oder der Demütigung zeigen. Dabei ist es dem Zuschauer aber nicht möglich, sich ein konsistentes Bild dieser Personen zu machen, oder gar sich mit ihnen zu ‚identifizieren', weil die Szenen durchweg fragmentarisch konzipiert sind, oft völlig unvermittelt, etwa mit einem Satz aus einem stattfindenden Gespräch, beginnen und ebenso enden. Hinzu kommt, dass das Verhalten der Charaktere in verschiedenen Situationen widersprüchlich erscheint; am deutlichsten bei Anne, die als Schauspielerin in verschiedenen Auftritten gezeigt wird – im Theater, bei Filmaufnahmen und im Tonstudio – zum einen in beklemmenden Situationen tödlicher Bedrohung, die sich erst nachträglich als gefilmte Szenen herausstellen, zum anderen in komischen Situationen: etwa als sie mit einem Filmpartner eine Liebesszene nachsynchronisiert und vor Lachen aufhören muss, weil sie den Satz „Ich liebe dich" nicht sprechen kann. Solche Auftritte sind indessen nicht allein Ausdruck einer *déformation professionelle*, einer Unfähigkeit, die Alltagsperson mit der Persona auf der Bühne oder vor der Kamera in Einklang zu bringen, sondern symptomatisch für ein Versagen, dessen Wurzeln tiefer liegen und unerklärt bleiben. Anne, die wir als energische, artikulierte Frau kennen lernen, die in ihrer Beziehung zu Georges Klarheit und Verantwortung einfordert, schafft es nicht, auf die Schreie eines ge-

quälten Kindes in der Nachbarwohnung zu reagieren, das später an seinen Misshandlungen stirbt. Sie selbst wird in einer Szene in der U-Bahn Opfer einer verbalen Attacke eines jungen Arabers, der sie schließlich anspuckt, bevor er die Bahn verlässt.

Dieses Nebeneinander von Passivität und Aktivität, Bestimmtheit und Lethargie, finden wir auch bei der rumänischen Bettlerin Maria, die nach ihrer Abschiebung in ihre Heimat ein völlig verändertes Bild ihrer Persönlichkeit offenbart: Zuhause ist sie eine selbstbewusste Frau, die ihre Umwelt über die eigentliche Natur ihrer ‚Arbeit' in Frankreich belügt, deren Erlös sie in den Bau eines Hauses für ihre Tochter steckt. Was sie mit Anne und anderen Charakteren, etwa Amadou und dessen Vater, verbindet, sind Erfahrungen der Scham und der Hilflosigkeit. Bevor sie aus Rumänien wieder nach Frankreich zurückkehrt, erzählt sie einer Freundin von einer Zigeunerin, der sie in Rumänien einst angewidert ein Almosen in den Schoß warf, um sie nicht zu berühren – und dasselbe sei ihr in Paris dann passiert, als ein gut gekleideter Mann ihr 20 Franc zuwarf.

Die „verschiedenen Reisen", von denen im Untertitel des Films die Rede ist, sind tatsächlich Fluchten – aus Situationen wirtschaftlicher, familiärer, kultureller Unerträglichkeit: Jean flüchtet aus der ländlichen Enge des Lebens mit seinem verstummten Vater (Sepp Bierbichler) in die Großstadt; sein Bruder Georges kann sich ein Leben in der „Zivilisation" nicht mehr vorstellen und flüchtet als Fotojournalist an die Kriegsschauplätze von Bosnien und Afghanistan; Amadous Vater (Djibril Kouyaté) kehrt nach Afrika zurück, weil er die Demütigungen, denen er als Taxifahrer in Paris ausgesetzt ist, und die Konflikte in seiner Familie nicht mehr erträgt, und Maria nimmt aus wirtschaftlicher Not das Leben einer Bettlerin in Frankreich in Kauf.

Die elliptische Erzählweise des Films, die einzelne Szenen, einzelne Episoden im Leben der Akteure blitzhaft und scheinbar willkürlich beleuchtet, macht eine ‚psychologische' Deutung der Charaktere, eine Erklärung der letzten Gründe ihres Handelns, unmöglich. Als Georges am Ende des Films von einer Reise zurückkehrt, findet er die Tür von Annes Apartment verschlossen. Sie hat den Code zur Tür verändert

und ihn ihm nicht mitgeteilt. Georges versucht vergeblich, sie telefonisch zu erreichen und entfernt sich dann ohne ein Zeichen emotionaler Bewegung.

Einige abschließende Überlegungen

Es sei dahingestellt, ob Hanekes erzählerische Askese und seine kompromisslose Verweigerung von handlungsmäßiger Kohärenz und psychologischer Konsistenz im Vergleich mit der Machart von *Babel* oder von *Mammoth* die Komplexität globaler Zusammenhänge oder transkultureller Begegnungen eher gerecht wird. Aber sein Verfahren macht deutlich, dass der Zugriff aufs ‚Ganze', der Anspruch auf Repräsentativität oder gar Totalität problematisch ist.[18]

Fredric Jamesons Konzept des „cognitive mapping", das er 1991 formulierte, um die Notwendigkeit des Einzelnen zu bezeichnen, sich in der postmodernen Unübersichtlichkeit der spätkapitalistischen Welt zu orientieren und zu positionieren (Jameson 1993, 50–54, 409–418)[19] ist hier relevant, weil er damit nicht nur ein theoretisches Projekt benennt, sondern auch politische und künstlerische Praktiken. Konkret auf globale Prozesse der Filmproduktion bezogen, verwendet er es in seinem 1992 erschienenen Buch *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, um neue Formen filmischer Repräsentation zu untersuchen. Die zentralen Begriffe sind hier „conspiracy" und „allegory", d. h. Versuche, sich die Komplexität des neuen Weltsystems durch vereinfachte Deutungsmuster zu erklären. Im ersteren Fall bezeichnet Jameson damit den Rückgriff auf Verschwörungstheorien, welche die „impossible totality of the contemporary world system" (Jameson 1993, 38) durch den Hinweis auf das Walten anonymer

18 Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Äußerungen Hanekes über sein Verfahren im Vergleich mit anderen „network narratives", die Bordwell zitiert: „'We don't perceive the world as a whole' he remarks; 'we have separate impressions and we only put them together in our heads....Although I find films like *Magnolia* and *Short Cuts* very well done, they use aesthetic means to present an illusion of totality that does not exist. In reality, our impressions are isolated. I present the fragments as they are" (zit. in Bordwell 2008, 221).

19 Jameson greift damit auf Ideen des Geographen Kevin Lynch in *The Image of the City* (1960) zurück, der das Konzept dort verwendete, um die Strategien räumlicher Orientierung in der modernen Großstadt zu beschreiben.

Mächte deuten. Im zweiten Fall geht es um die Vermittlung neuer – nationaler und kultureller – Gemeinschaftserfahrungen durch Allegorisierung:

> Under what circumstances can a necessarily individual story with individual characters function to represent collective processes? Allegory thereby fatally stages its historic reappearance in the postmodern era (after the long domination of the symbol from romanticism to late modernism), and seems to offer the most satisfactory (if varied and heterogeneous) solutions to these form problems. On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall [...]. (Jameson 1995, 5)

Wenn wir Jamesons Gedanken, die in einer Zeit des Umbruchs, der politischen Neuordnung der Welt nach 1989, entwickelt wurden, als die Idee einer vielfach vernetzten Welt („the present age of a multinational corporate network", Jameson 1995, 4) Gestalt anzunehmen begann, in unsere Gegenwart extrapolieren, könnte man Konzepte und Schlagworte wie „butterfly effect" oder „small worlds", „networks" oder „six degrees of separation" als neue Allegorien bezeichnen, mit denen sich die Komplexität der neuen Weltordnung durch vereinfachende Bilder reduzieren lässt. Dass sich „network narratives" solchen Formeln nicht restlos fügen, das zeigen die betrachteten Filme auf sehr unterschiedliche Weise. Während ein Film wie *Mammoth* die Idee der „einen" Welt durch melodramatische Kontraste und mit symbolischen Gesten beschwört, fordern *Babel* und *Code Inconnu* den Zuschauer dazu auf, das Ungezeigte und Ungesagte, die Lücken und Leerstellen der Narration zu imaginieren, die einzelne Szene in ihrer semantischen Vielfalt zu betrachten, dem repräsentativen Ganzen und der eigenen Sehpraxis zu misstrauen. Dies erfordert letztlich eine neue Form von filmischer Kompetenz, die, wie Elizabeth Ezra und Terry Rowden in ihren Überlegungen zum „transnational cinema" feststellen, einen neuen Typus von Zuschauer voraussetzt: „viewers who have expectations and types of cinematic literacy that go beyond the desire for and mindlessly appreciative consumption of national narratives that the audiences can identify as their own" (Ezra/Rowden 2006, 3).

Literatur

Arriaga (2005), Guillermo: Babel. In: The Internet Movie Script Database, IMSDb, http://www.imsdb.com/scripts/Babel.html (04.11.10).

Babel: full production notes. In: http://moviegrande.com/babel/production/chapter2.htm (04.11.10).

Bernard (2007), Andreas: Babel. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 2 (2007), http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2302/(01.11.10).

Blackwell (2007), Mark: The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England. Lewisburg.

Boothe (2007), Ron: Babel. In: Tacoma Film Club Blogsite (January 2, 2007), http://tacomafilmclubannex.wordpress.com/2007/01/02/babel/ (03.11.2010).

Bordwell (2008), David: Mutual Friends and Chronologies of Chance. In: D.B.: Poetics of Cinema. London, New York, 189–250.

Bradshaw (2010), Peter: Mammoth – review. In: Guardian (Nov. 4, 2010), http://www.guardian.co.uk/film/2010/nov/04/mammoth-film-review (06.11.10).

Butler (2006), Judith: Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence. London, New York.

Elsaesser (1991), Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. First publ. 2004. In: Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama, ed. by Marcia Landy. Detroit, 68–91.

Elsaesser (2009), Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin.

Ezra (2006), Elizabeth and Terry Rowden (ed.): Transnational Cinema. London, New York.

Flint (1998), Christopher: Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction. In: PMLA 113 (1998), 2, 212–226.

Hassapopoulou (2008), Marina: Babel: Pushing and reaffirming mainstream cinema's boundaries. In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 50 (Spring 2008), http://www.ejumpcut.org./archive/jc50.2008/Babel/2.html (02.11.10).

Horwarth (2005), Alexander: No Exit. Ein Essay über und ein Gespräch mit Michael Haneke. In: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. v. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg, 219–230.

Jameson (1993), Fredric: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York.

Jameson (1995), Fredric: The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. London.

Kerr (2010), Paul: Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema. In: Transnational Cinemas, 1 (2010), 1, 37–51.

Kilb, Andreas: Gut gemeint: „Mammut". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (9. Juni 2010), http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FA-FE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc-EF3E00F87143A487EB467E44C-FE933BBB-ATpl-Ecommon-Sspezial.html (06.11.10).

Mulvey (1975), Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, 16 (1975), 3, 6–18.

Naficy (2001), Hamid: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton.

Naficy (2006), Hamid: Situating Accented Cinema. In: Transnational Cinema, The Film Reader, ed. by Elizabeth Ezra and Terry Rowden. London, New York, 111–129.

Schlöglmann (2005), Sebastian: An der Grenze zur Geschmacklosigkeit. Michael Hanekes Filme und ihre (Un)erträglichkeit. In: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. v. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg, 301–314.

Filmographie

Babel (Babel) Frankreich, USA, Mexiko 2006; R: Alejandro González Iñáritu; D: Guillermo Arriaja (DVD: Universum Film, TOBIS).

Code inconun (Code unbekannt) Frankreich, Deutschland, Rumänien 2000; R und D: Michael Haneke (DVD: Absolut Medien, arte Edition).

EUREKA. A Shell Films Production 2007.

Mammoth (Mammut) Schweden, Dänemark, Deutschland 2009; R und D: Lukas Moodysson (DVD: Lovefilm.com).

Abbildungen

Die im Text verwendeten Abbildungen sind Einzelbilder aus den Filmen, die gemäß § 51 UrhG als Zitate eingesetzt sind.