

Deciphering Chaos:
Determinismus in den Spielfilmen von Denis Villeneuve

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Christoph Dobbitsch

geboren in
Kiel

Hamburg 2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Determinismus	2
2.1 Definitionen und Überblick.....	4
2.2 Filmtheorie und Grundannahmen	8
3. Die Spielfilme des Denis Villeneuve	11
3.1 <i>Arrival</i> – Zeit und Bild.....	11
3.1.1 Der Kampf um den freien Willen	13
3.1.2 Exkurs: Der Weg durch die Zeit ins Multiversum	14
3.1.3 Eternalism – <i>Arrivals</i> Zeitverständnis.....	19
3.1.4 Deleuze und die Heptapoden	26
3.1.5 Der Kreis schließt sich – Zwischenfazit <i>Arrival</i>	27
3.2 <i>Enemy</i> – Ordnung und Chaos.....	29
3.2.1 Eins plus eins ist eins – Der Doppelgänger.....	29
3.2.2 „We have met before, haven't we?“ – Lynch meets Möbius.....	35
3.3 <i>Prisoners</i> – Labyrinth und Irrgärten.....	40
3.3.1 „Pray for the best, but prepare for the worst“ – Glaubensfragen	41
3.3.2 Ewig blutet die Backstorywound	43
3.3.3 „He's got a thing for Mazes“ – Der Weg ins Labyrinth.....	45
3.4 <i>Sicario</i> – Wölfe und Lämmer.....	49
3.4.2 „Forget it, Kate – it's Chinatown“ – Heldenreisen ins Nirgendwo.....	50
3.4.1 „You look like a little girl“ – Frauen in Männerwelten	55
3.5 <i>Polytechnique</i> – Cut and Run.....	58
3.5.1 Der Anfang vom Ende – Flashforwards.....	59
3.5.2 Basierend auf einer wahren Begebenheit.....	62
3.6 <i>Blade Runner 2049</i> – Ponys und Einhörner	68
3.6.1 „A real boy needs a real name“ – Erinnerungen und Individualität.....	69
3.6.2 Exkurs: Prophezeiungen und Orakel.....	73
3.7 <i>Incendies</i> – Mütter und Väter.....	77
3.7.1 Du siehst deiner Mutter ähnlich – Abstammungs-Determinismus	78
3.7.2 Das Problem mit Collatz	83
3.8. Filmübergreifend: Schatten der Zukunft und das stoische Kinoerlebnis	84
4. Determinismus im Film: Ein Analysevorschlag.....	88
5. Fazit.....	90
Quellenverzeichnis.....	92
Abbildungsnachweise.....	99

1. Einleitung

Ein kleines Gedankenexperiment zum Einstieg: Ich wusste, dass Sie diesen Satz lesen werden. Ich behaupte sogar, dass Ihr ganzes Leben oder, um noch präziser zu sein, die ganze Geschichte des Universums seit dem Urknall genauso abgelaufen ist, dass nichts anderes hätte passieren können. Wenn Sie jetzt behaupten, dass Sie sich jederzeit dazu hätten entscheiden können mit dem Lesen aufzuhören, halte ich dagegen: Haben Sie aber nicht. Eben weil Sie es nicht konnten und die Idee, dass man sich hätte anders entscheiden können, nur eine angenehme Lüge ist.

Diese Weltsicht lässt sich unter dem Begriff Determinismus subsumieren. Die Frage, ob unsere Entscheidungen frei sind oder bereits bis ins kleinste Detail vorbestimmt, hat selbst im Alltag die unterschiedlichsten Auswirkungen auf unser Denken und Handeln. Die Tatsache, dass ein deterministisches Weltbild weder klar zu beweisen noch zu widerlegen ist, hat nicht nur für eine Vielzahl von philosophischen Diskussionen gesorgt, sondern bis heute die berechtigte Hoffnung erhalten, dass unsere Taten etwas verändern können. Für Figuren in Filmen ist die Lage sogar noch komplizierter: Denis Villeneuves Film *Arrival*¹ ist maßgeblich vom oben durchgespielten Gedankenexperiment, das unter dem Namen *Book of Life*² bekannt wurde, inspiriert.³ Die Protagonistin entwickelt ein neues Zeitverständnis und erkennt, dass ihr Leben, mit allen Höhen und Tiefen bereits unumstößlich feststeht. Und dabei weiß sie noch nicht einmal, dass sie lediglich die Hauptfigur in einem Spielfilm ist, der jedes Mal, wenn er gezeigt wird, den exakt gleichen Verlauf nehmen wird.

Der kanadische Regisseur Denis Villeneuve hat sich nach und nach den Weg nach Hollywood gebahnt: Sein Filmœuvre umfasst, neben intelligenter Science-Fiction wie *Arrival*, harte Actionfilme wie in *Sicario*,⁴ schweißtreibende Thriller wie *Prisoners*⁵ oder surreale Dramen wie *Enemy*.⁶ Bei näherer Betrachtung findet man in all diesen Werken, so unterschiedlich sie auch sein mögen, deterministische Ansätze und versteckte Muster, denen sich diese Arbeit widmet.

¹ Villeneuve, Denis (2016). *Arrival*.

² Goldman, Alvin I. (2013). *Actions, Predictions and the Books of Life*.

³ Das *Book of Life* wird in *Arrival* zwar nie explizit genannt, spielt aber eine prominente Rolle in der Kurzgeschichte *Story of Your Life*, auf welcher der Film basiert. Chiang, Ted (2015). *Stories of Your Life and Others* (London: Picador).

⁴ Villeneuve, Denis (2015). *Sicario*.

⁵ Villeneuve, Denis (2013). *Prisoners*.

⁶ Villeneuve, Denis (2013). *Enemy*.

Im Mittelpunkt steht dabei die Analyse der Langspielfilme von Denis Villeneuve,⁷ um herauszufinden, in welcher Art und Weise deterministische Aspekte dort vorzufinden sind. Die Reihenfolge der Filme ist nicht chronologisch, sondern thematisch: Da *Arrival* sich am ausführlichsten mit deterministischen Konzepten auseinandersetzt, soll er einen Anfangspunkt bilden, es folgen *Enemy* und *Prisoners*, zwei Filme, die unmittelbar nacheinander entstanden und ebenso klare deterministische Tendenzen aufweisen. *Sicario* wird im Vergleich mit anderen Filmklassikern auf inhaltliche Merkmale geprüft, um danach mit *Polytechnique* strukturelle Aspekte eines Filmes, wie die Montage, in den Fokus zu rücken. *Blade Runner 2049* wird als Villeneuves einzige Fortsetzung unter anderem im Kontext seines Vorgängers betrachtet. Den Abschluss bildet *Incendies*, da er auffällig viele thematische Überschneidungen mit den anderen behandelten Werken bietet.

Im einleitenden Kapitel der Arbeit wird jedoch zunächst ein knapper Überblick auf Begrifflichkeiten der deterministischen Philosophie gegeben werden. Dieser wird in den Filmanalysen erweitert und vertieft. Diese Arbeit versucht dabei, ein möglichst weites Feld abzudecken und eine Vielzahl von Gedanken der westlichen Philosophie und Medienwissenschaft mit den Werken in Verbindung zu bringen. Sollte sich ein Thema zu sehr von den Kernaspekten der analysierten Filme entfernen, werden weiterführende Lektürehinweise angeboten.

Die Kernfragen, die in den letzten Kapiteln behandelt werden, beschäftigen sich damit, ob Villeneuves Werk als Blaupause für ein übergreifendes System der deterministischen Filmanalyse anbietet und ob sich auffällige Gemeinsamkeiten oder Tendenzen erkennen lassen, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen.

2. Determinismus

[Es mangelt dem Determinismus] an Deutlichkeit, Widerspruchsfreiheit und Vollständigkeit. Kurz, der Determinismus [läuft] nicht auf eine richtige Philosophie des Geistes und des Handelns hinaus.⁸

Que sera, sera!⁹

⁷ Nach seinen ersten beiden Spielfilmen legte er eine fast achtjährige Schaffenspause ein. Diese Frühwerke werden nicht behandelt. Im Fokus steht sein Langfilmœuvre ab 2009.

⁸ Honderich, Ted (1995). *Wie frei sind wir?* (Stuttgart: Reclam): 7-8 Es sei angemerkt, dass dieses Zitat nicht Honderichs Meinung widerspiegelt, sondern die Ansichten von Determinismus-Kritikern wiedergibt.

⁹ Hitchcock, Alfred (1956). *The Man Who Knew Too Much*.

Zu behaupten, Alfred Hitchcock hätte mit seinem Film *The Man Who Knew Too Much* eine philosophische Abhandlung über ein deterministisches Weltbild formulieren wollen, wäre eine tollkühne und unhaltbare These. Doch als Jo McKenna in einem Lied erklärt „Whatever will be, will be!“ zeigt, dass selbst in simplen Phrasen Ansichten über den Determinismus unserer Lebenswelt zum Tragen kommen können. Wann immer im Alltag von Fügung, Glück oder Zufall gesprochen wird oder jemand sprichwörtlich beschließt, das Schicksal¹⁰ selbst in die Hand zu nehmen, wird ein implizites Statement darüber getroffen, in welchem Maße die Welt als determiniert angesehen wird. Wenn das eigene Schicksal selbst in die Hand genommen werden kann, ist es dann überhaupt noch Schicksal?

Reflektiert man über eine möglicherweise determinierte Welt, kommt man an der Frage der Willensfreiheit kaum vorbei.¹¹ Die Diskurse Determinismus und freier Wille sind derart eng verwoben, dass der Beweis des einen häufig als Widerlegung des anderen angesehen wird und umgekehrt. Die Argumentation um den Determinismus stellt dabei häufig eine Grundlage, selten aber einen Endpunkt in philosophischen Debatten dar: Um moralische Grundsätze zu formulieren, muss zuerst festgelegt werden, ob man davon ausgeht, dass ein Mord wirklich die Schuld des Mörders oder lediglich das unvermeidbare Wirken einer kosmischen Kraft ist. Wie intensiv diese Auslegungen voneinander abweichen können, belegt eine mehr als tausendjährige Begriffsgeschichte.¹²

„Que sera, sera“ scheint ein Mikrokosmos der deterministischen Problemstellung zu sein: Bedeutet „Whatever will be, will be“, dass man das, was sein wird, nicht mehr ändern kann, oder hat man einen Einfluss, dessen Auswirkungen unbekannt sind? Und wenn es weiter heißt „The future’s not ours to see“, kann man sie dann nicht sehen, weil sie noch ungeschrieben ist oder weil man nicht genügend Informationen hat? Die Antwort auf all diese Fragen kann erst gegeben werden, wenn die besagte Zukunft eintritt und hat dann keinerlei Aussagekraft mehr. Determinismus ist empirisch weder beweisbar noch

¹⁰ In manchen Texten wird eine Unterscheidung zwischen Determinismus und Schicksal gemacht, da der Determinismus in der klassischen Definition eine Kausalität beschreibt, die aus der Gegenwart entspringt, während Schicksal einen zukünftigen Sinn auf die Gegenwart bezieht. In dieser Arbeit sollen diese beiden Begriffe jedoch hauptsächlich synonym verwendet werden, um zu große Verwirrungen und ausschweifende Diskurse zu vermeiden. Bis auf die Wirkrichtung sind die Ergebnisse fast deckungsgleich. Für eine differenziertere Betrachtung vgl. Morson, Gary Saul (1994). *Narrative and freedom* (New Haven: Yale University Press): S. 64ff.

¹¹ Eine Grauzone, die in dieser Arbeit nur am Rande betrachtet werden kann, ist, dass viele Theorien auseinander gehen, weil sie den Freiheitsbegriff unterschiedlich definieren und teilweise Willens- und Handlungsfreiheit gleichsetzen. Vgl. Keil, Geert (2009). *Willensfreiheit und Determinismus* (Stuttgart: Reclam): S. 57.

¹² Vgl. Honderich (1995: S. 7).

widerlegbar, denn natürlich tritt im Leben (im Gegensatz zu manchen Filmen) zu jeder gegebenen Zeit nur eine einzige Handlung ein und die Frage, ob es eine andere hätte sein können, bleibt graue Theorie: Whatever will be, will be.

Um den Begriff des Determinismus für diese Arbeit zugänglich zu machen, soll in diesem Kapitel ein sehr verkürzter Überblick über grundlegende Fragestellungen gegeben werden, die in der Determinismus-Debatte häufiger auftreten. Der Korpus der referierten Denker wird auf ein Minimum begrenzt, da schon einzelne Theorien stark simplifiziert werden müssen und eine umfassende Übersicht in diesem Rahmen nicht zu leisten wäre.¹³ Die Auswahl an Texten wurde in Hinblick auf ihre Relevanz im allgemeinen Diskurs sowie auf die möglichen Anknüpfungspunkte zu den in dieser Arbeit behandelten Filmen und Medientheorien getroffen. Um diese Verbindungen zu verdeutlichen, werden in den Kapiteln zu den einzelnen Filmen Theorien vertieft oder neue Aspekte eingeführt.

2.1 Definitionen und Überblick

Als Grundlage soll eine möglichst breite Definition dessen getroffen werden, was als universeller Determinismus verstanden werden kann:

[Determinismus bezeichnet die] Auffassung, jedes Ereignis sei so durch Ursachen bestimmt, daß es als Ergebnis der vorhandenen Bedingungen zwangsläufig eintritt.¹⁴

Obwohl diese Aussage für geradezu jede deterministische Argumentation gültig ist, gibt es bereits Abweichungen, wie eng der Begriff zwangsläufig ausgelegt wird und was die Ursachen sind. In der Fachliteratur wird er darum häufig mit zusätzlichen Attributen versehen, um unterschiedliche Aspekte hervorzuheben.¹⁵ Generell wird einer von drei unterschiedlichen Ursprüngen für ein deterministisches Weltbild angenommen: Gott, die Natur oder eine nicht näher beschriebene Schicksalskraft.¹⁶ Doch selbst innerhalb dieser Kategorien gibt es noch Grabenkämpfe: So stritten sich im 16. Jahrhundert Martin Luther und Erasmus von Rotterdam erbittert darüber ob die Existenz eines allwissenden Gottes

¹³ Zwei Werke, die einen anschaulichen Querschnitt sowohl durch das Thema des Determinismus als auch durch die großen philosophischen Standpunkte unternimmt und in diesem Kapitel häufiger als Orientierungspunkt dienen sind Keil (2009) *Willensfreiheit und Determinismus* und Heiden, Uwe an der (2008). *Hat der Mensch einen freien Willen?* (Stuttgart: Reclam).

¹⁴ Hügli, Anton (2005). *Philosophielexikon* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag): S. 131.

¹⁵ Z.B. logischer Determinismus, theologischer Determinismus, psychologischer Determinismus etc.

¹⁶ Vgl. Keil (2009: S. 44).

Beweis für eine determinierte Welt oder für den freien Willen der Menschen ist.¹⁷ Auf der Seite der Wissenschaft ist die Lage ebenso umstritten. Als die Forschung von einem rein materiellen Weltbild ausging, in dem Atome von Anbeginn der Zeit wie Dominos aufeinanderprallen und vorhersehbare Kettenreaktionen ergeben, schien der Determinismus vertretbar und wurde in dieser Weise auch von vielen Philosophen vertreten,¹⁸ doch die Quantenphysik änderte den Status quo und warf neue Fragen auf, ohne die alten zu beantworten.¹⁹

Eine der ältesten Instanzen für ein deterministisches Weltbild ist die antike Schule der Stoa.²⁰ Zwar waren die Stoiker nicht die ersten, die sich mit derartigen Gedanken auseinandergesetzt haben, doch sie haben den Determinismus stärker als viele andere in ihre Philosophie eingebaut und können in mancherlei Beziehung als Ursprung des universellen Determinismus gesehen werden.²¹ In der Lehre der Stoa wird das Universum von einer metaphysischen Macht, einem übernatürlichen Logos, gelenkt, der das Schicksal allen Seins bestimmt. Eine der Aufgaben des Menschen ist es, die Vernunft des Logos zu erkennen und sich dessen Willen zu fügen. Eine gebräuchliche Metapher dafür ist die des Hundes, der an einen Wagen angeleint ist und somit zwar etwas Spielraum hat, um auszuschweifen, aber am Ende doch dem Wagen folgen muss: In der Logik der Stoa ist der Hund, der neben dem Wagen herläuft und die Leine nicht spürt, besser dran als derjenige, der sich wehrt und mitgeschleift wird.²²

Bereits die Stoiker mussten allerdings einige Kritik ertragen, die bis heute den Diskurs prägt. Wenn es um moralische Grundsätze oder Rechtsprechung geht, stößt man auf etwas, das Derk Pereboom als „not responsible problem“ definiert: „We are not blameworthy or praiseworthy if we have no free will. We are not morally responsible for

¹⁷ Erasmus vertritt dabei einen eher liberalen Standpunkt, während Luther streng deterministisch argumentiert. Vgl. Erasmus, Desiderius; Luther, Martin (1972). *Discourse on free will* (New York: Ungar).

¹⁸ Der Materialismus ist Grundlage für einige Denker, die auch in dieser Arbeit Erwähnung finden, wie Thiry D'Holbach, Pierre Simon Laplace und diverse Stoiker. Es gibt diverse Unterschiede in den Denkansätzen und Schlussfolgerungen, aber allen ist die Idee eines komplett physischen und somit im bestimmten Maße berechenbaren Universums gemein. Eine ausführliche Beschreibung findet sich in Schmidt, Alfred (2017). *Geschichte des Materialismus* (Leipzig: Salier Verlag).

¹⁹ Für eine kurze Übersicht vgl. Honderich (1995: S. 83–100)

²⁰ Die Stoa umfasst verschiedene Generationen von Philosophen, die nicht immer die gleiche Meinung vertraten. In dieser Arbeit wird die Gesamtheit der Stoa als Dachbegriff verwendet und an gegebenen Stellen einzelne Philosophen hervorgehoben.

²¹ Für einen Überblick über Geschichte und Einflüsse der Stoa vgl. Forschner, Maximilian (2008). *Stoa: Schicksal und Verantwortung*.

²² Pohlenz, Max (2010). *Die Stoa* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht): S. 106.

our deeds.“²³ Die Stoiker reagieren unterschiedlich auf dieses Problem, aber meistens wird, auch in Bezug auf die oben genannten Sinnbilder, dem Menschen eine gewisse Freiheit zugestanden:²⁴ Der Hund kann sich im Rahmen seiner Leine etwas bewegen. Nur ändern kann er wenig. Diese Denkrichtung der Vereinbarkeit von Determinismus und freiem Willen legt den Grundstein für kontemporäre Debatten.²⁵ Da Determinismus also nicht gleich Determinismus ist, wird eine Unterscheidung zwischen hartem und weichem Determinismus getroffen, die von William James popularisiert wurde:²⁶ Ein weicher Determinismus beschreibt ein Weltbild, in dem der Mensch weiterhin einen gewissen Einfluss hat, während harter Determinismus diesen Einfluss komplett negiert.

Ein früher Verfechter des harten Determinismus ist Spinoza, der in seiner *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*²⁷ ausführt, warum für ihn der Mensch keinen freien Willen besitzen kann. Seine Argumentation ähnelt der der Stoa, jedoch setzt er Gott anstelle des Logos und lässt von ihm eine Notwendigkeit der Natur ausgehen.²⁸ In den Lehren von Spinoza finden sich außerdem die Ansätze für Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen,²⁹ die in späteren Kapiteln dieser Arbeit ausführlicher betrachtet werden soll.³⁰ Moderne Philosophen, die sich diesem Thema angenommen haben, sind Ted Honderich³¹ und Derk Pereboom,³² die sich jeweils deutlich für ein hart deterministisches Weltbild aussprechen und nahelegen, wie man damit umgehen sollte und welche Vorteile es mit sich bringt.³³ In ihrer Auffassung ist es keineswegs so, dass

²³ Pereboom, Derk (2001). *Living without free will* (Cambridge: Cambridge University Press): xiii.

²⁴ Unter anderem spricht der stoische Philosoph Chrysipp den Menschen zu, dass Handlungen in ihrer Macht stehen. Vgl. Keil (2009: S. 45).

²⁵ Die Begrifflichkeiten und Nuancen gehen in der Fachliteratur auseinander. Häufig wird zwischen Kompatibilisten (also Denkern, die behaupten Willensfreiheit und Determinismus sind kompatibel) und Inkompatibilisten unterschieden, die dann noch weiter unterteilt werden. Im Rahmen dieser Arbeit soll allerdings die binäre Unterscheidung zwischen hartem und weichem Determinismus, die häufig die eben genannten Begrifflichkeiten einschließt, ausreichen. Für eine detaillierte Auflistung bietet sich ein Blick ins Vorwort von Geert Keil an. Vgl. Keil (2009).

²⁶ James, William (1899). *The Dilemma of Determinism*.

²⁷ Spinoza, Benedictus de; Bartschat, Wolfgang (2015). *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt* (Hamburg: Meiner).

²⁸ Die Gesamtheit seines Argumentes ist für diese Arbeit irrelevant.

²⁹ In einigen Texten auch als „Ewige Wiederkehr“ bezeichnet. Für die Verbindung von Nietzsches Gedanken und Spinoza vgl. Vattimo, Gianni; Laermann, Klaus; Nietzsche, Friedrich (1992). *Nietzsche* (Stuttgart: Metzler): S. 70.

³⁰ Vgl. Kapitel 3.2.2.

³¹ Honderich beschreibt seine Hauptthesen in: Honderich, Ted (1988). *A theory of determinism* (Oxford: Clarendon Press).

³² Pereboom beschreibt seine Hauptthesen in *Living without free will* und antwortet Kritikern seines Textes in seinem Essay *Defending Hard Incompatibilism*. Pereboom (2005).

³³ Beide weisen allerdings darauf hin, dass ihre Thesen kein generischer „harter Determinismus“ sind, sondern differenzierter betrachtet werden müssen.

der Mensch in einer determinierten Welt seine Individualität verliert, sondern durchaus Raum für Entwicklung und Einsicht hat. Selbst wenn sie für ihre Handlungen weder belohnt noch bestraft noch moralisch verantwortlich gemacht werden können.

In der westlichen Philosophie gibt es vergleichsweise wenige harte Deterministen. Einerseits scheint es, wie selbst Verfechter dieser These bemerken, in der Natur des Menschen zu liegen, sich gegen die Vorstellung zu wehren, keinen Einfluss auf das eigene Leben zu haben,³⁴ andererseits ist die westliche Gesellschaft mit ihrem Wertesystem libertarisch, also vom Glauben an Willensfreiheit geprägt.³⁵

Die Ansichten von William James bringen bereits 1884 in seiner Rede *The Dilemma of Determinism*³⁶ einige Argumente auf den Punkt, die bis heute nichts an ihrer Aktualität in der Debatte verloren haben. Schon in seiner Eröffnung ist scheinbar eine gewisse Frustration zu erkennen:

A common opinion prevails that the juice has ages ago been pressed out of the free-will controversy, and that no new champion can do more than warm up stale arguments which everyone has heard.³⁷

James meint, die Debatte über freien Willen und Determinismus drehe sich ständig im Kreis, weil durch die fehlende Möglichkeit eines eindeutigen Beweises beide argumentativen Seiten verwässert werden. Besonders ihm als überzeugtem Verfechter des freien Willens ist der weiche Determinismus ein Dorn im Auge, der einerseits ein starres Weltbild zeichnet, andererseits aber den Begriff „Freiheit“ mit ins Spiel bringt und damit entwertet. Einer von James' Lösungsansätzen ist relativ simpel: Er kann zwar nicht beweisen, dass der Mensch einen freien Willen hat, aber er möchte darlegen, warum er dafür Anzeichen sieht und wie diese aussehen. Benjamin Libet schlägt in seinem Essay *Do We Have Free Will?*³⁸ einen ähnlich pragmatischen Ansatz vor, der an die pascalsche Wette erinnert.³⁹ Auf der Grundlagen von diversen Experimenten kommt er immer

³⁴ Ein Sentiment, das in mehreren Werken vorkommt, aber am pointiertesten von Pereboom beschrieben wird: „According to the libertarian, we can choose to act without being causally determined by factors beyond our control, and we can therefore be morally responsible for our actions. Arguably, this is the common-sense position.“ Pereboom (2001: xiv).

³⁵ Diese Auffassung wird sowohl von Pereboom, als auch von Honderich und Keil vertreten. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Keil kein harter Determinist ist, sondern sich im Gegenteil für einen „wohlverstandenen Libertarismus“ ausspricht. Vgl. Keil (2009: S. 107) Und Honderich (1995: S. 170).

³⁶ James (1899).

³⁷ Ebd.: S. 145.

³⁸ Libet, Benjamin (2013). *Do We Have Free Will?*.

³⁹ Blaise Pascal argumentiert dabei in seinem Werk *Penseés* dafür, dass es logischer ist, an Gott zu glauben, als nicht an ihn zu glauben, weil man mehr zu gewinnen als zu verlieren hat. Vgl. Pascal, Blaise (1978). *Über die Religion und über einige andere Gegenstände* (Heidelberg: Schneider): S. 120–128.

wieder zu dem Schluss, dass es weder eindeutige Beweise für oder gegen ein deterministisches Weltbild in Bezug auf den freien Willen gibt, und hält es darum für besser, einfach an den freien Willen zu glauben, da dies die angenehmere Wahl ist. In dieser Arbeit werden die Ansätze von Libet und James entsprechend auf den Kopf gestellt: Es wird, weil es die Analyse fruchtbarer macht, von einem deterministischen Weltbild in den Filmen ausgegangen, für das entsprechende Anknüpfungspunkte gesucht werden.

2.2 Filmtheorie und Grundannahmen

Um die Vielzahl an Determinismus-Konzepten mit den in dieser Arbeit vorgenommenen Filmanalysen in Einklang zu bringen, sollen in diesem Kapitel diverse Grundannahmen getroffen und ein Rahmen gesetzt werden.

Zunächst sollen zwei Werke Erwähnung finden, die im Rahmen dieser Arbeit nur selten direkt zitiert werden, doch deren Inhalt und Aufbau, gerade in den medienwissenschaftlichen Betrachtungen, häufig hilfreiche Impulse lieferten: *Zufall und Schicksal*⁴⁰ von Florian Mundhenke und *Narrative and Freedom*⁴¹ von Gary Morson. Beide Arbeiten stellen einen Gegenpol zu den hier vertretenen deterministischen Thesen dar: Mundhenke betrachtet den Einsatz von Zufälligkeiten, und Morson entwirft das Konzept der Open Time und des damit verbundenen Sideshadowing,⁴² welches Narrative in ihren Ansätzen von deterministischen Aspekten befreit. Doch obwohl die Autoren zu anderen Ergebnissen kommen, beginnen sie in vielerlei Hinsicht mit Ansätzen, die für diese Arbeit fruchtbar sind – nur dass sie versuchen, diese zu widerlegen, statt sie zu bestärken. Da beide Theorien in sich stimmig sind, soll an keiner Stelle der Versuch unternommen werden, sie zu widerlegen oder zu entkräften. Es werden lediglich die dort vorhandenen Muster und Fragestellungen als Grundlage dienen, um zu anderen Schlüssen zu kommen, da hier ein neuer Schwerpunkt gelegt wird.

In der vorliegenden Arbeit wird der narrative Spielfilm als per se deterministisches Medium angesehen, und Morson formuliert diese Annahme wie folgt:⁴³

⁴⁰ Mundhenke, Florian (2008). *Zufall und Schicksal* (Marburg: Schüren).

⁴¹ Morson (1994).

⁴² Ebd.: S. 117.

⁴³ Seine Ausführungen beziehen sich auf Romane, können aber ohne Weiteres auf filmische Narrative übertragen werden.

„In a novel the future in fact is there, already written; we need only to skip a few pages.“⁴⁴
Er führt aus, wie gespalten das Verhältnis von Autor, Figur und Leser ist, wenn es darum geht, die Illusion von Freiheit zu schaffen:

The need for a literary work to possess structure and closure works against the project of representing freedom. Because structure itself imposes a pattern, any structured description of freedom may be tacitly self-contradictory.⁴⁵

Dies ist das Paradoxon, mit dem sich jeder Leser bei der Lektüre wie auch jeder Zuschauer bei einem Film unfreiwillig ergeben muss:

After all, every experienced reader understands that however ardently a character may believe himself to be free, however deeply a hero or heroine may agonize over their choices, and however strongly the reader may identify with the character's agonies of decision, all these choices, along with their outcomes, have been planned in advance. Known to the author, they are dictated by the demands of a structure of which the character is entirely unaware but which readers keep in mind.⁴⁶

Mundhenke setzt sich ebenfalls mit der deterministischen Natur des Mediums auseinander und bringt dabei eine Theorie ins Spiel, die in dieser Arbeit als Grundlage für die Betrachtungen der Narrative dienen soll: den als Neoformalismus bezeichneten Ansatz von David Bordwell.⁴⁷ In seinem mit Kristin Thompson verfassten Werk *Film Art: An Introduction*⁴⁸ sowie in *Narration in the Fiction Film*⁴⁹ vertritt er einen Standpunkt, der in der Filmanalyse dem Weltbild vieler Deterministen nicht unähnlich ist. In dieser Betrachtungsweise zielt er auf die absolute Notwendigkeit von Kausalität und Antizipation in der Entstehung von Filmen ab:⁵⁰ Der aktive Zuschauer sucht Muster und Formen, und dieser Annahme folgend, darf ein Film keine bloße Aneinanderreihung von Bildern sein, sondern muss dieses Grundbedürfnis befriedigen, indem er nachvollziehbare Muster entwirft und das Publikum für die Aufmerksamkeit belohnt.⁵¹ Diese Muster können auch überraschend sein oder sich Stück für Stück neu bilden, aber

⁴⁴ Morson (1994: S. 49).

⁴⁵ Ebd.: S. 43.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Mundhenke (2008: S. 28–39).

⁴⁸ Bordwell, David; Thompson, Kristin (2004). *Film Art* (New York, NY: McGraw-Hill).

⁴⁹ Bordwell, David (2007). *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press).

⁵⁰ Tatsächlich ist die Idee, dass Drehbücher einer relativ starren Kausalität folgen, nicht selten. Spätestens seit Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (Campbell (2008)), auf das im Laufe dieser Arbeit häufiger Bezug genommen wird, proklamieren Ratgeber immer wieder, dass alle gut erzählten Geschichten notwendiger Weise immer die gleiche Form haben müssen.

⁵¹ Bordwell (2007: S. 48).

müssen nachvollziehbar bleiben.⁵² Die Fähigkeit, richtige Schlüsse zu ziehen, speist sich maßgeblich aus bisherigen Erfahrungen, sowohl was Film im Allgemeinen als auch im Speziellen Erwartungshaltungen bezüglich Konventionen, Genres und Ähnliches angeht.⁵³ Ein besonderer Schwerpunkt für den Verlauf der Filmhandlung liegt bei Bordwell auf den Figuren, deren Handlungen, selbst wenn sie überraschend sind, nachvollziehbar sein müssen. Hier gerät man also schnell in ein Dilemma, dass Bordwell ein System vorschlägt, das einerseits auf komplett nachvollziehbarer Kausalität und aufmerksamen Zuschauern basiert, aber andererseits das Publikum noch immer überraschen muss. Im weitesten Sinne vertritt er also ein filmwissenschaftliches Gegenstück zum weichen Determinismus, in dem eine klare Richtung vorgegeben ist, aber dennoch Spielraum herrscht, wenn es darum geht, wie man dieser Richtung folgt. Ein weiteres Problemfeld, das in dieser Arbeit nur bedingt betrachtet werden kann, ist das Verhältnis von Autor und Werk: Wenn etwas völlig Unvorhergesehenes passiert, das die Erwartungen des Publikums untergräbt, ist dies dann ein Impuls der Figur oder der Autoren? Im Fahrwasser dieser Überlegung stehen Fragen wie: Wenn der narrative Film in dieser Arbeit als deterministisches Medium aufgefasst wird, ab wann ist dies der Fall? Sobald das Drehbuch geschrieben ist? Was wäre dann mit Improvisationen am Set? Und welchen Einfluss hat der Schnitt? Weiterhin spielt die Rezeptionssituation eine Rolle: Im Heimkino können Filme pausiert oder zurückgespult werden, oder DVDs auf Zufallswiedergabe gestellt werden, außerdem gibt es alternative Enden und rausgeschnittene Szenen, manchmal sogar eine komplette Second Screen-Erfahrung oder zumindest einen Regiekommentar.

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, sollen darum in erster Linie die fertigen Filme betrachtet und die Einflüsse des Herstellungsprozesses größtenteils außen vor gelassen werden. Eine Ausnahme wird es im Auftaktkapitel über *Arrival* geben, in dem der Prozess der Adaption thematisiert wird, da der Autor des Quellmaterials und der Drehbuchautor dezidiert unterschiedliche Ansätze in Bezug auf Determinismus vertreten. Ebenso bleiben spezifische Rezeptionserfahrungen und mediale Experimente unbeachtet, stattdessen wird ein ideales Seherlebnis angenommen, bei dem der Film in einem

⁵² Bordwell nimmt hier das anschauliche Beispiel einer Buchstabenfolge, deren Systematik man mit jedem zusätzlichen Buchstaben neu interpretiert. Vgl. Bordwell (2007: S. 51).

⁵³ Ebd.: S. 52.

Kinodispositiv von Anfang bis Ende läuft, ohne dass das Publikum Einfluss nehmen kann.⁵⁴ Weiterhin werden alternative Schnittfassungen⁵⁵ nicht berücksichtigt.

Unter all diesen Vorzeichen sollen die Filme formal, thematisch und inhaltlich auf deterministische Aspekte untersucht werden. Formal sollen Montage und verwandte gestalterische Elemente betrachtet werden, thematisch werden Anknüpfungspunkte an philosophische Theorien gesucht und inhaltlich wird analysiert, inwiefern sich die Figuren mit deterministischen Problemstellungen auseinandersetzen.

3. Die Spielfilme des Denis Villeneuve

3.1 *Arrival* – Zeit und Bild

Unter den Filmen von Denis Villeneuve hat *Arrival* im Rahmen dieser Arbeit schon deswegen eine Sonderstellung, weil es der einzige Film ist, in dem sich die Figuren mit den philosophischen Auswirkungen eines deterministischen Universums aktiv auseinandersetzen müssen. Während in allen anderen betrachteten Werken die deterministischen Strukturen, die aufgezeigt werden, von den Figuren entweder gar nicht oder nur indirekt wahrgenommen werden, lässt Villeneuve in *Arrival* das Weltbild mit seinen Akteuren kollidieren. Der Film soll daher in vielen Punkten als Anstoß dienen, um die Signifikanz von deterministischen Fragestellungen herauszuarbeiten.

Die Linguistin Louise eröffnet den Film mit der Geschichte vom Leben ihrer Tochter: Sie kam zur Welt, war ein aufgewecktes Kind, war ein rebellischer Teenager, erkrankte schwer und starb jung. Nach dem Prolog von *Arrival* beginnt der Film damit, wie Louise offensichtlich emotional aufgewühlt eine Vorlesung halten will, die nie stattfindet, denn eine Reihe von Raumschiffen ist auf der Erde gelandet, und die Menschen geraten in Panik. Am selben Tag tritt die Regierung an Louise heran und bittet sie als Kommunikationsexpertin um den Versuch, mit den Außerirdischen Kontakt aufzunehmen, da deren Motive bisher völlig unklar sind. Sie nimmt den Auftrag an und scheint damit auch, wie durch ständige Rückblenden angedeutet, den Verlust ihrer Tochter verarbeiten zu wollen. Doch wie sich herausstellt, gibt es diese Tochter noch gar nicht: Die Erinnerungen an ihre Tochter sind keine Erinnerungen an die Vergangenheit,

⁵⁴ Im weitesten Sinne wird Baudrys Idee des Kino-Dispositives als Grundlage genommen: ein abgedunkelter Raum mit klarer Bild- und Tonqualität, in der die Zuschauer unbeweglich und konzentriert vom Film eingenommen sind. Baudry, Jean-Louis (2008). *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*.

⁵⁵ Zum Zeitpunkt des Verfassens existieren keine offiziellen Alternativversionen der analysierten Filme.

sondern an eine bevorstehende Zukunft. Der Prolog ist in Wirklichkeit ein Epilog, und Louise wird von den Aliens lernen, Zeit neu zu verstehen.

In der letzten Szene des Filmes realisiert Louise durch ihr Wissen über die Zukunft, dass der Mann neben ihr, der Vater ihrer zukünftigen Tochter, sie eines Tages verlassen wird.⁵⁶ Eines Tages wird er nämlich herausfinden, dass Louise schon vor dem Zeugungsakt wusste, dass ihre Tochter sterben wird, ihm aber diese Tatsache verschwiegen hatte. In dem Moment als er sie fragt: „Do you wanna make a baby with me?“, kennt Louise das Ende der Geschichte, er jedoch nicht, und das zerstört ihre Beziehung. Diese Konstellation wirft, je nachdem, wie man es betrachtet, völlig unterschiedliche Fragen auf, was Narrativ und Figuren angeht. In einem non-deterministischen Universum könnte man fragen, warum sie es ihm nicht gesagt hat. Ob er als Vater nicht ein Recht gehabt hätte es zu wissen. Ob ihre Entscheidung, das Kind zu kriegen, richtig war. Und man könnte im Anschluss an diese und viele weitere Fragen in moralphilosophische Themenkomplexe vordringen. Legt man den Film allerdings deterministisch aus, und erst recht, wenn man ihn unter harten deterministischen Standpunkten betrachtet, stellt sich keine dieser Fragen, denn Louise hatte ja nie eine Wahl: Sie hat ihrem Mann nichts erzählt, weil sie ihm nichts erzählen konnte.⁵⁷ Eine deterministische Lesart schafft hier einen völlig neuen Zugang zur Interpretation und wirft Fragen auf, bei denen nicht die Ereignisse, sondern der Umgang der Figuren und ihre innere Haltung im Zentrum stehen. Die stoische Gelassenheit von Louise, die Leben und Tod akzeptiert, trifft auf die emotionale Entladung ihres Mannes, der damit nicht umgehen kann.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels soll am Beispiel von *Arrival* untersucht werden, wie Filme es schaffen können, dem Paradoxon, das Morson formuliert hat, zu entrinnen:⁵⁸ Wie kann ein deterministisches Medium Werke hervorbringen, die mal mehr und mal weniger deterministisch wirken? Auch hierfür ist *Arrival* ein idealer Startpunkt, denn Drehbuchautor Eric Heisserer sagt deutlich, dass es seine Absicht war, den Determinismus aus *Arrival* zu entfernen. Dem soll hier widersprochen werden.

⁵⁶ Oder sollte man sagen „verlassen hat“? Die temporalen Konfigurationen in *Arrival* zeigen, dass grammatikalische Zeitformen beinahe nicht mehr den präsentierten Konzepten gerecht werden können.

⁵⁷ Eine ausführlichere Betrachtung dieser Argumentation findet sich im Kapitel 3.1.3.

⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.2.

3.1.1 Der Kampf um den freien Willen

The message in Ted's story there was more about Louis embracing the inevitable. It was a very kind of deterministic realisation. [...] I was a bit rebellious about that and I said: Ted, I don't like that. I don't like that at all. I think it's more profound for me if she has a choice, if she has free will, and can change her future, and yet she chooses to have Hannah.⁵⁹

Das Drehbuch zu *Arrival* von Eric Heisserer basiert auf der Kurzgeschichte *Story of Your Life*⁶⁰ von Ted Chiang, welche wiederum von Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*⁶¹ inspiriert wurde.⁶² Während sowohl die Geschichte von Chiang als auch *Slaughterhouse-Five* eindeutig deterministisch angelegt sind, möchte Heisserer den freien Willen seiner Figuren beibehalten. Ungeachtet der Qualität des Drehbuchs vertritt diese Arbeit den Standpunkt, dass ihm dieses Unterfangen nicht gelingt.⁶³

Im bereits zitierten Interview führt Heisserer aus, wie er versucht, aus einer deterministisch veranlagten Geschichte ein non-deterministisches Drehbuch zu entwerfen. Seine primäre Lösung zur Entschärfung war, die Todesursache von Louises Tochter zu ändern.⁶⁴ In der Kurzgeschichte wächst sie zu einer jungen Frau heran, bekommt einen guten Job und macht eines Tages einen Ausflug in die Berge, bei dem sie tödlich verunglückt. Heisserer entschloss sich dazu den Unfall durch eine Krankheit zu ersetzen, damit Louise nicht die Möglichkeit hat ihr einfach von der Reise abzuraten.⁶⁵ Seine Logik besteht darin, dass manche Ereignisse – wie zum Beispiel eine Krankheit – sich unvermeidbarer anfühlen als andere. Geht man von einer non-deterministischen Welt aus, ist Louises Passivität im Drehbuch leichter zu erklären, da sie die Todesursache ihrer Tochter nicht aktiv bekämpfen kann. Doch wenn man von diesem Ansatz, einer veränderbaren Zukunft, ausgeht, stellt sich plötzlich eine Reihe an Folgefragen: Wenn Louise die Zukunft ändern kann, warum trifft sie dann nicht im gesamten Film bessere

⁵⁹ Goldsmith, Jeff (2109). *The Q&A Podcast* : TC: 00:38:11-00:38:49.

⁶⁰ Chiang (2015).

⁶¹ Vonnegut, Kurt (1996). *Slaughterhouse-Five or the children's crusade* (New York: Dell Publ).

⁶² Chiang bestätigt diese Verbindung im Nachwort der aktuellen Auflage. Vgl. Chiang (2015: S. 333ff.).

⁶³ Da sich Denis Villeneuve selbst, soweit festgestellt werden konnte, nie öffentlich zu dieser Frage geäußert hat, ist unklar, welche Intention er für den Film hatte. Ein kleiner Hinweis, dass er Heisserers Ansichten möglicherweise nicht komplett teilt, ist die Tatsache, dass einige Zeilen aus Louises Endmonolog, in denen häufig das Wort „choice“ benutzt wird im Drehbuch noch vorkommt, im fertigen Film aber fehlen. Vgl. Heisserer, Eric (2015). *Arrival Screenplay* (Paramount Pictures): S. 116A ff.

⁶⁴ Goldsmith (2109): TC: 00:37:02).

⁶⁵ Außerdem gibt es mehrere Änderungen, die aus pragmatischen Gründen gemacht wurden und nichts mit der Frage des freien Willens, sondern mit der filmischen Umsetzung zu tun haben. So wurde das Alter von Louises Tochter nach unten korrigiert, damit der Zeitsprung geringer ist und die Darstellerin von Louise nicht plötzlich merklich älter sein muss und dadurch das Ende vorwegnimmt. Vgl. ebd.

Entscheidungen? Warum entschärft sie die Bombe nicht, die im Raumschiff explodiert? Warum lernt sie nicht in der Zukunft die Sprache der Aliens und kommt dann direkt mit einem vollen Wortschatz an Bord? Die Liste könnte lange fortgeführt werden und ergibt nur in Chiangs Konzept einen Sinn, da er seine Diegese deterministisch anlegt hat. Die Instanz des freien Willens würde eine enorme Inkonsistenz schaffen, die gegen vieles spricht, was der Film zeitphilosophisch vermittelt.

Wenn in einem späteren Kapitel auf Grundlage dieser Zeit- und Schicksalsstrukturen dafür argumentiert wird, dass *Arrival*, trotz der Intentionen des Drehbuchautors, ein deterministisch veranlagter Film ist,⁶⁶ sollen zwei Zirkelschlüsse vermieden werden: zum einen der, dass das wirkliche Leben per se deterministisch veranlagt sein könnte und darum jeder Film ebenso angelegt ist, und zum anderen der, dass Film als inhärent deterministisches Medium zwangsläufig nur deterministische Geschichten hervorbringen kann. Obwohl in beiden Standpunkten ein wahrer Kern steckt und es durchaus verlockend wäre, zu behaupten, dass jeder Filmschaffende dazu determiniert ist deterministische Filme zu erzeugen, soll von beiden Argumentationslinien Abstand genommen werden. Nicht nur, weil sie so formuliert sind, dass sie nahezu keinerlei Erkenntnisgewinn ermöglichen, sondern auch, weil die Behauptung, dass jeder Film deterministisch ist nuancierte Betrachtungen fast gänzlich unmöglich machen würden.

Wenn man dementsprechend davon ausgeht, dass Filme mehr oder weniger deterministisch erzählt werden können, sollte man, um *Arrival* besser einzuordnen, einen Blick darauf werfen, wie non-deterministische Erzählstrategien für diesen Film aussehen könnten.

3.1.2 Exkurs: Der Weg durch die Zeit ins Multiversum

I am inevitable!⁶⁷

- Thanos

The future's not set. There's no fate but what we make for ourselves!⁶⁸

- John Connor

⁶⁶ Kapitel 3.1.5.

⁶⁷ Russo, Anthony; Russo, Joe (2019). *Avengers: Endgame*.

⁶⁸ Cameron, James (1991). *Terminator 2: Judgment Day*.

I don't want to talk about time travel because if we start talking about it then we're going to be here all day talking about it, making diagrams with straws.⁶⁹

- Joe

Im aktuellen Hollywoodkino gibt es die Tendenz, Zeitreiselogik wie Joe in *Looper* mit leichtem Augenzwinkern beiseite zu wischen. Eigentlich wenig verwunderlich, da Zeitreisen in Hollywoodfilmen ein Storyelement sind, das beinahe seit der Entstehung der Filmindustrie genutzt wird⁷⁰ und immer wieder für Logiklöcher oder Unerklärbarkeiten sorgt. Manche Muster und Ideen sind mittlerweile dermaßen konventionalisiert, dass sie immer wieder genutzt werden, ohne deren Plausibilität zu hinterfragen. Dementsprechend wird immer häufiger eine selbstreferenzielle Lösung gewählt, die mehr oder weniger lautet: Wir könnten das jetzt lange erklären oder aber mit dem Film weitermachen.

Für die Idee des Determinismus ist das Thema Zeitreisen insofern von besonderem Interesse, als dass sich die Logik in viele Erzählungen danach richtet, ob man ein deterministisches Weltbild voraussetzt oder nicht. Egal ob ernsthafter Diskurs oder postmodernes Augenzwinkern: Alle Filme liefern einen Rahmen mit Regeln, und diese Regeln können ein deterministisches Weltbild filmintern bestätigen oder widerlegen.

Ausgangspunkt für viele Überlegungen kann das weit verbreitete „grandfather paradox“ sein,⁷¹ welches in seiner populären Form auf David Lewis zurückgeht.⁷² Die Idee dahinter ist simpel: Wenn Zeitreisen möglich wären, könnte man dann seinen eigenen Großvater töten, bevor er ein Kind zeugt? Wenn dies möglich wäre, würde man effektiv seine eigene Geburt verhindern, doch wenn man nie geboren wird, wer erschießt dann den Großvater? Lewis Antwort darauf ist eindeutig: Man kann es nicht. Zwar hat man das Potenzial für diese Tat, sprich den Willen, eine Waffe und eine Zeitmaschine, aber in seiner Argumentation würde ständig etwas passieren, das die Tat an sich aufhält und die bisherige Kohärenz der Ereignisse aufrechterhält.⁷³ Wenn man diese Logik weiterführt,

⁶⁹ Johnson, Rian (2012). *Looper*.

⁷⁰ Eines der frühesten filmischen Werke ist *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1921). Für eine kurze Geschichte der Zeitreisen in Literatur und Film vgl. Wittenberg, David (2016). *Time Travel* (New York: Fordham University Press): S. 47–51.

⁷¹ Ryan Wassermann betrachtet in seinem Werk über Zeitreisen Ursprung und Verbreitung dieser Theorie und merkt an, dass sie inzwischen eine Art Dachbegriff für ähnliche Gedankenexperimente geworden ist. In einer derart erweiterten Form soll es auch in dieser Arbeit genutzt werden. Wasserman, Ryan (2018). *Paradoxes of time travel* (Oxford: Oxford University Press): S. 19 & S. 71.

⁷² Lewis entsprechender Aufsatz trägt dabei zufälligerweise den gleichen Namen wie Wassermanns Buch. Lewis, David (2009). *The Paradoxes of Time Travel*.

⁷³ Ebd.: S. 316–318.

merkt man schnell, dass jede Gegenwart bald zur Vergangenheit wird, und wenn man die Vergangenheit nicht ändern kann, führt das zwar nicht sofort zu einem deterministischen Weltbild, aber es folgt der Schluss, dass jede Handlung, einmal getätigt, nie rückgängig gemacht werden kann. Lewis fügt allerdings hinzu, dass es durchaus möglich wäre, die Vergangenheit zu ändern in einem Maße, das die Ereignisse nicht beeinflusst. So könnte man zum Beispiel als Beobachter anwesend sein, während man es im ursprünglichen Zeitverlauf nicht war.⁷⁴ Diese Argumentation ist der stoischen Weltansicht nicht unähnlich: Man ist zwar dem Fluss der Dinge ausgeliefert und die Ereignisse nehmen ihren Lauf, aber es besteht ein geringer Spielraum für persönliche Interaktionen.

Doch nicht jeder Film, der ein solches Szenario entwirft, kommt zu dem gleichen Schluss. Man kann generell vier verbreitete Szenarien feststellen: Das erste Szenario skizziert eine Welt, in der Zeitreisende die Ereignisse beeinflussen und verändern können. Das zweite folgt Lewis Logik, dass eine Zeitreise möglich sei, ohne dass man Veränderungen vornimmt.⁷⁵ Das dritte geht von multiplen Zeitlinien oder Paralleluniversen aus. Die vierte Möglichkeit ist ein Zeitfluss, in dem alle Ereignisse genauso eintreten, wie sie eintreten müssen, inklusive Zeitreisen.

Das letzte Szenario ist das einzige, das eine dezidiert deterministische Weltordnung darstellt und soll darum hier als Erstes betrachtet werden. In *The Terminator*⁷⁶ wird die titelgebende Killermaschine durch die Zeit geschickt, um Sarah Connor, die Mutter des zukünftigen Rebellenführers John, zu töten. Ihm folgt der Widerstandskämpfer Kyle Reese, der sich in Sarah verliebt und schließlich Johns Vater wird. Ironischerweise scheint der im zweiten Film der Reihe begründete Slogan der Reihe „There’s no fate but what we make for ourselves“ also noch nicht zuzutreffen, denn alles geschieht genauso, wie es geschehen muss:⁷⁷ Der Terminator wird aufgehalten, Sarah überlebt und wird Mutter, und am Ende schießt ein kleiner Junge genau das Foto, welches Kyle Jahre später in die Hand gedrückt bekommen wird, um Sarah ausfindig zu machen. Das, was hier geschieht, wird als „casual loop“⁷⁸ bezeichnet, also eine Abfolge, deren Logik und

⁷⁴ Lewis (2009: S. 317).

⁷⁵ Ein vergleichsweise selten anzutreffendes Szenario, das darum in dieser Arbeit nicht weiter behandelt werden soll. Ein Beispiel wäre in *Back to the Future Part II* zu finden, in dem Marty McFly versucht, eine geänderte Zeitlinie wieder so herzustellen, dass er nur ein Beobachter ist.

⁷⁶ Cameron, James (1984). *The Terminator*.

⁷⁷ Die *Terminator*-Reihe ändert ihre Zeitreiselogik jedoch beinahe mit jedem Teil, also soll der Übersicht halber nur die Logik des ersten Teils betrachtet werden.

⁷⁸ Wasserman (2018: S. 146) In manchen Werken wird das Phänomen auch als „closed time loop“ oder „closed timelike curve“ bezeichnet. Vgl. Deutsch, David; Lockwood, Michael (2009). *The Quantum Physics of Time Travel* : S. 326.

Kausalität in sich schlüssig sind und keine offenen Enden hinterlassen. Ein weiteres Paradoxon, das auf diese Ereigniskette zutrifft, ist das sogenannte Ex-Nihilo-Paradoxon:⁷⁹ Wenn Kyle in der Zeit zurückgeschickt werden muss, um John zu zeugen, muss John existieren, um Kyle zurückzuschicken. Wenn man weit genug zurückgeht im Zirkel, müsste man also theoretisch zu einem Ursprung kommen, den es logisch allerdings nicht geben kann. John Connor existiert nur durch eine Zukunft, an der er schon teilhat. Auch diese scheinbar logische Inkohärenz, kann hervorragend mit einem deterministischen Weltbild rationalisiert werden: Wenn man Zeit nicht als linear fortschreitend begreift, sondern davon ausgeht, dass alle Ereignisse exakt so stattfinden müssen, dann existiert John Connor, weil er schon immer existiert hat und immer zur selben Zeit existieren wird. Dieses Zeitverständnis wird von *Arrival* gestützt und soll im nächsten Kapitel näher erläutert werden.

Eine andere Logik vertritt der eingangs erwähnte *Looper*. In einer nahen Zukunft gehört Mord dort im wahrsten Sinne des Wortes der Vergangenheit an, und die einzige Möglichkeit für Verbrecherbanden besteht darin, unliebsame Konkurrenz in eine Zeitmaschine zu stecken und sie erschießen zu lassen, ehe sie überhaupt geboren worden sind. Die Killer, die diese Exekutionen durchführen, werden „Looper“ genannt und müssen eines Tages ihr älteres Ich umbringen, um damit „den Loop zu schließen“. Der Kniff bei *Looper* ist allerdings, dass der Zeitfluss geändert werden kann. Als Joe sein älteres Ich entkommen lässt, ritzt er sich einen Treffpunkt in seinen Arm, woraufhin Old Joe plötzliche entsprechende Narben bekommt. Beim Treffen stellt sich heraus, dass auch Old Joes Erinnerungen sich verändern, sobald Young Joe eine Entscheidung trifft: „Because my memories aren't really memories. They're just one possible eventuality now. And they grow clearer or cloudier as they become more or less likely.“ Am Ende entscheidet sich Young Joe durch eine drastische Maßnahme die Zukunft zu ändern, und erklärt in einem Monolog:

Then I saw it. I saw a mom who would die for her son. A man who would kill for his wife. A boy, angry and alone. Laid out in front of him, the bad path. I saw it. And the path was a circle. Round and round. So I changed it.

Die Zeit in *Looper* ist zwar eine Einheit, aber eine, die verändert werden kann. Der Film kann damit sogar als Kommentar auf Zeitreisenarrative gedeutet werden: Der Status quo,

⁷⁹ Wasserman (2018: S. 157).

den die Gangsterbanden erhalten wollen, ist eine konsistente Zeitlinie, die aus casual time loops besteht, während Joes Selbstmord darauf abzielt, genau aus einem klassischen, deterministischen Zeitreisemuster ein non-deterministisches zu erschaffen, indem er die Zukunft durch seine Handlungen in der Gegenwart ändert und den (casual time) loop durchbricht.

Das letzte Szenario ist der Eintrittspunkt in ein erzählerisches Multiversum: die Aufspaltung von Zeitlinien. Anschaulich wird dieses Modell in *Back to the Future Part II*⁸⁰ erklärt: Die Zeitreisenden Marty McFly und Doc Brown verändern unabsichtlich etwas im Zeitfluss und merken bei ihrer Rückkehr in die Gegenwart, dass eine finstere alternative Realität entstanden ist. Man kann sich durchaus an *It's a wonderful Life*⁸¹ erinnert fühlen, als die Figuren plötzlich die schlimmste Version von ansonsten altbekannten Orten miterleben müssen und das ist kein Zufall: Beide Filme bedienen das, was man als forking-path-Narrativ bezeichnen kann.

Einer der großen Faktoren, warum die Determinismus-Debatte nie komplett bewiesen sein kann, ist die singuläre Struktur unserer Lebenswelt: Zu jedem gegebenen Zeitpunkt passiert nur jeweils eine bestimmte Konstellation von Ereignissen, und nachdem dies geschehen ist, kann empirisch weder bewiesen noch widerlegt werden, ob es anderes hätte sein können. Doch Narrative bieten diverse Möglichkeiten, diesen Rahmen zu sprengen. Im vorigen Kapitel wurden als Grundlage für deterministische Weltbilder Gott, die Natur oder Schicksalsmächte genannt,⁸² die Ursachen für forking-path-Narrative sind ähnlich, nur tritt anstelle der Naturkräfte die Wissenschaft, die Zeit- und Dimensionsreisen möglich macht.

Die Bezeichnung forking-path-Film stammt dabei aus David Bordwells Essay *Film Futures*⁸³ und bezeichnet darin Filme, die auf unterschiedliche Art und Weise mehrere mögliche Realitäten gegenüberstellen.⁸⁴ Eines seiner Filmbeispiele ist *Sliding Doors*,⁸⁵ in dem zwei mögliche Handlungsverläufe parallel geschaltet werden, deren initialer Unterschied lediglich darin besteht, dass die Protagonistin eine U-Bahn verpasst. Bordwell fasst die Gemeinsamkeiten zu einem Regelwerk für derartige Filme zusammen,

⁸⁰ Zemeckis, Robert (1989). *Back to the Future Part II*.

⁸¹ Capra, Frank (1946). *It's a Wonderful Life*.

⁸² Vgl. Kapitel 2.1.

⁸³ Bordwell, David (2002). *Film Futures*.

⁸⁴ Eine ausführlichere Betrachtung von Bordwells Thesen und Begrifflichkeiten, findet sich in Schmöller, Verena (2012). *Was wäre, wenn ... im Film* (Marburg: Schüren). Schmöller vertieft Bordwells Ansätze und widerspricht ihnen an vielen Stellen berechtigterweise. Für diese Arbeit sollen Bordwells Grundthesen allerdings genügen. Für Schmöllers Argumentation vgl. ebd.: S. 15 & 234.

⁸⁵ Howitt, Peter (1998). *Sliding Doors*.

die auf eine breite Masse von Produktionen anzuwenden sind. So stellt er unter anderem fest, dass die Geschichten in sich linear und kohärent sein müssen:⁸⁶ „Narratives are designed by human minds for human minds.“⁸⁷ Also muss jedes Narrativ, das mit multiplen Realitäten, Zeitkrümmungen und ähnlichen Aspekten umgeht, dennoch so konventionell sein, dass die Zuschauer dem Geschehen folgen können. In diesen forking-path-Narrativen werden darum mehrere Geschichten auf konventionelle Art erzählt, allerdings in einer unkonventionellen Art und Weise zusammengefügt. Obwohl also die einzelnen Erzählstränge in sich wieder deterministisch gelesen werden können, ist die Zusammensetzung einem determinierten Universum entgegengesetzt, denn hier werden alternative Möglichkeiten nicht nur angedacht, sondern konkret realisiert. Bordwell gibt zwar selbst zu, dass von der Gewichtung her die Geschichte, die zuletzt beendet wird, den stärksten kanonischen Anspruch hat⁸⁸ und so das Multiversum im Kopf der Zuschauer wieder zu einer einzigen Story zusammengeführt wird, aber für einen Großteil der Laufzeit schaffen diese Filme etwas, was im wahren Leben nicht möglich ist: Sie zeigen alternative Zeitverläufe mit all ihren Konsequenzen.

Betrachtet man *Arrival*, ist eindeutig festzustellen, dass es sich nicht um einen forking-path-Film handelt, denn jedes Ereignis spielt sich nur in einer einzigen Version aus. Man könnte argumentieren, dass es sich um einen Zeitreisefilm handelt, aber auch das wäre nicht die ganze Wahrheit.

3.1.3 Eternalism – *Arrivals* Zeitverständnis

It begins like this: *Listen, Billy Pilgrim has come unstuck in time.*
And it ends like this: *Poo-tee-weet?*⁸⁹

Das erste Kapitel von Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five*, der später Aspekte von *Arrival* inspirierte, beschreibt, wie der Autor damit hadert, seine Kriegserfahrungen in einen Roman zu verpacken. Er beschließt, die Geschichte, deren Schlüsselmoment der Luftangriff der Alliierten auf Dresden ist, mit Science-Fiction-Elementen zu durchsetzen und mit einer sehr speziellen Chronologie zu erzählen. Vonnegut lenkt die

⁸⁶ Bordwell (2002: S. 92–96).

⁸⁷ Ebd.: S. 103.

⁸⁸ Ebd.: S. 100.

⁸⁹ Vonnegut (1996: S. 22).

Aufmerksamkeit des Lesers mit diesem Prolog auf die deterministischen Aspekte seines Mediums, indem er ankündigt, wie er seinen Roman beginnen und beenden will und damit vermeintlich auch alles dazwischen, schon vor der eigentlichen Geschichte unumstößlich festlegt. Natürlich gibt ihm sein eigenes Werk recht: Das nächste Kapitel eröffnet, wie vorhergesagt, mit „Listen, Billy Pilgrim has come unstuck in time.“⁹⁰ und das Werk endet, ohne jemals zur Rahmenhandlung zurückzukehren, mit „Poo-tee-weet?“⁹¹ Doch nicht nur auf dieser Erzählebene, sondern auch für den Protagonisten der Geschichte, ist der harte Determinismus Realität:⁹² Billy Pilgrims „unstuck in time“ beginnt, als er von Aliens entführt wird. Diese Tralfamadorians⁹³ haben eine spezielle Auffassung von Zeit, die Billy nach und nach übernimmt:

All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist. The Tralfamadorians can look at all the different moments just that way we can look at a stretch of the Rocky Mountains, for instance.⁹⁴

Billy zieht in den Krieg, aber erlebt, wie seine Kameraden sterben, bevor er sie kennenlernt. Er verliebt sich in seine Frau, weil er sich daran erinnert, wie schön ihre gemeinsame Zukunft ist. Figuren werden eingeführt, und Billy weiß, wo sie enden werden. Das Buch vermittelt diese Wahrnehmung, indem es kreuz und quer durch die Zeit springt und eine lineare Chronologie größtenteils über Bord wirft.

Schon auf den ersten Blick sind Parallelen zu Ted Chiangs Kurzgeschichte *Story of your Life* zu erkennen. Eine Alien-Rasse mit einem außergewöhnlichen Zeitverständnis lehrt einen Menschen, ihre Sichtweise zu teilen. Die Schriftsprache der Außerirdischen spielt in Chiangs Geschichte eine dominante Rolle, doch auch Vonnegut thematisiert extraterrestrische Literatur. Als Billy um ein Buch bittet bekommt er kleine Heftchen mit einer Art Wortknäulen: „There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvellous moments seen all at one time.“⁹⁵ Chiang äußert sich weniger über den Inhalt der

⁹⁰ Vonnegut (1996: S. 23).

⁹¹ Ebd.: S. 215.

⁹² Das Buch kann durchaus so gedeutet werden, dass all dies nur in Billys Kopf stattfindet und er die Science-Fiction-Romane, die er liest, mit seinem Kriegstrauma verknüpft und Wahnvorstellungen hat. Im Zuge dieser Arbeit wird jedoch davon ausgegangen, dass die Ereignisse sich so zutragen, wie er sie beschreibt.

⁹³ Im Buch werden sie als ca. 60cm große Wesen beschrieben, die wie ein umgedrehter Pömpel mit der Sauglocke am Boden aussehen. Ihr Kopf ähnelt einer menschlichen Hand mit einem Auge in der Mitte. Ebd.: S. 26.

⁹⁴ Ebd.: S. 27.

⁹⁵ Ebd.: S. 88.

Schriftsprache, sondern mehr über ihren Aufbau, der jedoch gewisse Ähnlichkeiten hat: Seine Aliens, die Heptapoden schreiben in Logogrammen, quasi kreisförmigen Zeichengebilden, die man beliebig rotieren und von jeder Seite lesen kann.⁹⁶ Auch das Aussehen der Heptapoden spiegelt ihre Sprachnutzung wider: Es sind komplett symmetrische Wesen, deren Gliedmaßen sowohl Arme als auch Beine sein könnten.⁹⁷ Beim ersten Lesen der Schriftzeichen fragt sich einer der Wissenschaftler: „I wonder if it’s a consequence of their bodies’ radial symmetry: their bodies have no ‚forward‘ direction so maybe their writing doesn’t either.“⁹⁸



Abb. 1: Die Logogramme der Heptapoden.

Eine der deutlichsten Gemeinsamkeiten besteht jedoch darin, wie klar in beiden Werken deutlich gemacht wird, dass es sich um ein im höchsten Maße determiniertes Universum handelt, in dem jedes Wort und jeder Atemzug vorherbestimmt sind und nicht verändert werden können. Eine Metapher, die in beiden Werken gebraucht wird, ist die des Schauspielers, der seine Rolle kennt und seine Zeilen aufsagt, egal ob zum ersten oder zum tausendsten Mal. *Slaughterhouse-Five* beschreibt Billys Situation wie folgt: „[Billy] is in a constant state of stage fright, he says, because he never knows what part of his life he is going to have to act in next.“⁹⁹ *Story of your Life* erklärt die zugehörige

⁹⁶ Chiang betont die runde Form der Logogramme, doch er beschreibt ihre Funktion deutlicher als ihr Aussehen (vgl. Chiang (2015: S. 124–128). Der Film findet eine entsprechende Umsetzung: Jedes Logogramm ist kreisförmig, doch nicht jeder Kreis ist geschlossen (Abb. 1.). Auffällig ist, dass das Logogramm für „Mensch“ ein geschlossener Kreis ist, vielleicht als Verweis auf den in sich geschlossenen Lebenszyklus.

⁹⁷ Chiang (2015: S. 118).

⁹⁸ Ebd.: S. 128.

⁹⁹ Vonnegut (1996: S. 23).

Außenperspektive: „I suddenly remembered that a morphological relative of ‚performative‘ was ‚performance‘, which could describe the sensation of conversing when you knew what would be said: it was like performing a play“,¹⁰⁰ und beschreibt weiter, wie Louise den ihr bereits bekannten Text der anderen abwartet, um dann ihren eigenen aufzusagen. Dieses Weltbild wird in *Slaughterhouse-Five* auf die Spitze getrieben, als einer der Außerirdischen erklärt, dass ihm das Konzept des freien Willens so naiv und fremd erscheint, dass er erst davon erfahren hat, nachdem er jahrelang Menschen studierte: „Only on Earth is there any talk of free will.“¹⁰¹ Die Tralfamadorians werden eines Tages außerdem bei der Entwicklung eines neuen Treibstoffes das Universum zerstören, weil sie den falschen Knopf drücken. Als Billy fragt, warum sie das nicht verhindern, antworten sie ungerührt: „He has always pressed it, and he always will. We always let him and we always will let him. The moment is structured that way.“¹⁰²

Die Philosophie, die in beiden Geschichten vertreten wird, kann man unter dem Begriff „Eternalism“ subsumieren, also der Ansicht, dass Zeit keineswegs eine ständige Vorwärtsbewegung ist, sondern alles, was wir als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezeichnen, schon immer existiert hat und nie aufhören wird, gleichberechtigt zu existieren. Im modernen Diskurs wurde diese Denkweise maßgeblich von John Ellis McTaggart in seinem Essay *The Unreality of Time*¹⁰³ geprägt. In einer stark verkürzten Form kann man McTaggarts Argumentation wie folgt zusammenfassen: Es gibt zwei grundlegende Möglichkeiten, Zeit zu beschreiben. Entweder als Prozess, in dem Gegenwart zur Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart wird (A-Serie), oder als Beziehungsverhältnis, in dem einige Ereignisse vor anderen, nach anderen oder gleichzeitig geschehen (B-Serie). Am Beispiel von *Arrival* könnte eine A-Serien-Beschreibung wie folgt lauten: Als Louise von der Regierung kontaktiert wird, ist dieser Moment Gegenwart, ihr Zusammentreffen mit den Heptapoden Zukunft, die Geburt ihrer Tochter ferne Zukunft. Als Louise mit den Heptapoden spricht, ist dieser Moment Gegenwart, der Kontakt zur Regierung Vergangenheit, die Geburt ihrer Tochter Zukunft. Als B-Serie sähe die Beschreibung wie folgt aus: Das Gespräch mit dem Heptapoden

¹⁰⁰ Chiang (2015: S. 165).

¹⁰¹ Vonnegut (1996: S. 86).

¹⁰² Ebd.: S. 117.

¹⁰³ McTaggart, J. Ellis (1908). *The Unreality of Time* (: Oxford University Press, Mind Association).

ereignet sich nach der Kontaktaufnahme durch die Regierung und vor der Geburt von Louises Tochter – und diese Beziehung wird sich nie ändern. Da ein grundlegendes Merkmal von Zeit aus Veränderungen besteht, schließt McTaggart die B-Serie als Hypothese aus, da die Beziehungen von Ereignissen dort statisch sind. Die A-Serie kann jedoch ebenfalls keine Lösung für das Problem sein, da die Idee, dass Ereignisse zuerst Zukunft, dann Gegenwart und später Vergangenheit sind, bereits die Vorstellung eines kontinuierlichen Zeitflusses voraussetzt, den McTaggart ja widerlegen oder, in seinen eigenen Worten, als „unreal“ offenbaren will. Wenn man also annehmen muss, dass die Zeit fließt, um den Fluss der Zeit zu beweisen, kann dies nicht als Grundlage dienen. McTaggart bringt darum eine dritte Sichtweise ein, die C-Serie, die zwar eine Ordnung, aber keine Richtung vorgibt. Sein Beispiel zur Veranschaulichung ist die Reihenfolge von Buchstaben: Wenn man das Wort A,R,R,I,V,A,L in seine Bestandteile zerlegt, ist eine Abfolge festgelegt, die man nicht verändern darf, doch man kann es von vorne nach hinten, von hinten nach vorne oder von jedem beliebigen Buchstaben aus in jede Richtung lesen.¹⁰⁴ Die Ordnung der C-Serie, kann damit genutzt werden, um den Widerspruch der A-Serie zu lösen, indem man die Bewegungsrichtung beliebig verändert.

Obwohl in *Slaughterhouse-Five* häufiger der Begriff „time travel“ fällt,¹⁰⁵ wird gerade unter Bezugnahme auf McTaggart klar, dass es sich weder dort noch in *Arrival* um Zeitreisen, sondern lediglich um eine veränderte Zeitwahrnehmung handelt. Ein Aspekt, der in Ted Chiangs Geschichte und in der Filmadaption eine große Rolle spielt, ist die Sapir-Whorf-Hypothese,¹⁰⁶ die besagt, dass man beginnt, die Welt anders wahrzunehmen, sobald man eine neue Sprache lernt und deren Vokabular und Struktur verinnerlicht.¹⁰⁷ Die These, die dabei aufgestellt wird ist, dass Louises Fähigkeit, die non-lineare Sprache der Heptapoden zu lernen, sie dazu bringt auch den Zeitfluss neu wahrzunehmen. Der Film erklärt die Eigenheiten dieser Sprache mit einfachen Analogien in einem Voice-Over:

¹⁰⁴ Für dieses Beispiel wird angenommen, dass die As und Rs nicht identisch/austauschbar, sondern jeweils ein Unikat sind.

¹⁰⁵ U.a. Vonnegut (1996: S. 207).

¹⁰⁶ Erstmals erwähnt und erläutert in Fearing, Franklin (1954). *An Examination of the Conceptions of Benjamin Whorf in the Light of Theories of Perception and Cognition*.

Die Hypothese wird aufgrund ihrer engen Verbindung zwischen Sprache und Wahrnehmung auch als „linguistic determinism“ bezeichnet. Matthews, P. H. (2014). *The concise Oxford Dictionary of Linguistics* (Oxford: Oxford University Press): S. 353

¹⁰⁷ An dieser Stelle kann man auch erkennen, wie Sprach- und Medientheorien einander ähneln, denn Bordwell behauptet ja in seinen Thesen über Filmrezeption ganz ähnlich, dass der Konsum von Filmen die Erwartungshaltung an kommende Filme beeinflusst und Denkmuster erzeugt.

Because unlike speech, a logogram is free of time. Like their ship or their bodies, their written language has no forward or backward direction. Linguists call this non-linear orthography, which raises the question, 'Is this how they think?' Imagine you wanted to write a sentence using two hands, starting from either side. You would have to know each word you wanted to use, as well as how much space they would occupy.

Die Kurzgeschichte unterfüttert diese Sichtweise noch mit weiteren Erklärungen, die in der Filmadaption nicht erwähnt werden. Neben dem Fermat'schen Prinzip,¹⁰⁸ wird vor allem das *Book of Life* erklärt: Hierbei handelt es sich um ein Gedankenexperiment, das seinen Ursprung bei Alvin Goldman hat.¹⁰⁹ Goldman erfindet das hypothetische *Book of Life*,¹¹⁰ in dem das komplette Leben eines Menschen auf Minute und Sekunde genau protokolliert ist. Das aufgeworfene Paradoxon ist, ob dieses Buch überhaupt existieren könnte, oder genauer gesagt, ob es in einer Welt existieren könnte, in der jemand es lesen kann. Sobald man es aus seinem Regal holt und anfängt, darin zu blättern, müsste man doch imstande sein, die Vorhersagen zu unterwandern oder sogar zum eigenen Vorteil auszunutzen. Doch genau hier setzt Goldman mit seiner Argumentation an und findet Stück für Stück neue Wege, wie das im Buch Beschriebene auf die eine oder andere Weise exakte Realität wird. Die gleiche Logik, die Lewis beim Grandfather-Paradoxon anwendet. Chiang übernimmt diese Schlussfolgerungen und verpackt Goldmans philosophische Betrachtungen in kompensierte Prosa: „The *Book of Ages* cannot be wrong; this scenario is based upon the premise that a person is given knowledge of the actual future not some possible future.“¹¹¹ Eine Schlussfolgerung, die ein bis ins kleinste Molekül determiniertes Universum skizziert.

Arrival und *Slaughterhouse-Five* handeln dementsprechend von Figuren, die erkennen, dass sie keinen Einfluss auf irgendetwas haben können, weil alle Ereignisse bereits vorherbestimmt sind, und es stellt sich die Frage, welche Auswirkungen dies auf die Protagonisten hat. *Slaughterhouse-Five* macht die Schlussfolgerungen am greifbarsten, indem Vonnegut Billy Pilgrims Erkenntnisse in drei simple Wörter destilliert: „So it goes.“ Das inoffizielle Mantra des Buches wird 106 Mal wiederholt,¹¹² und zwar zumeist dann, wenn jemand stirbt:

¹⁰⁸ Dieses Prinzip besagt, dass den Weg eines Lichtstrahles durch Wasser immer längstmöglich oder kürzestmöglich ist, als müsste das Licht vorher sein Ziel „kennen“ um einen der Wege zu wählen. Chiang (2015: S. 139).

¹⁰⁹ Goldman (2013).

¹¹⁰ Bei Chiang heißt es „Book of Ages“, bei Goldman „Book of Life“. Es handelt sich aber um dasselbe Konzept.

¹¹¹ Chiang (2015: S. 156).

¹¹² Booksien (2017). *About "So it goes"* (Leiden).

It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and that once a moment is gone it is gone forever. When a Tralfamadorian sees a corpse, all he thinks is that the dead person is in a bad condition in that moment, but that the same person is just fine in plenty of other moments. Now, when I myself hear that somebody is dead, I simply shrug and say what the Tralfamadorians say about dead people, which is ‚so it goes‘.¹¹³

Billy nimmt die Zeit neu wahr und gibt sich somit allen glücklichen und unglücklichen Momenten hin, in einer Einstellung auf die sowohl harte Deterministen als auch Stoiker stolz sein könnten. Als Billy sich das Gelassenheitsgebet¹¹⁴ über seinen Schreibtisch anschaut, gibt der Erzähler ohne Mitleid oder Bedauern zur Kenntnis: „Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present, and the future.“¹¹⁵ Das Einzige, das zu ändern übrig bleibt, ist also die eigene Einstellung zu den Geschehnissen.

Louise geht in *Story of your Life* einen ähnlichen Weg. Die erste Einsicht hat sie, als sie über das *Book of Life* nachdenkt:

The existence of free will meant that we couldn't know the future. And we knew free will existed because we had direct experience of it. Volition was an intrinsic part of consciousness. Or was it? What if the experience of knowing the future changed a person? What if it evoked a sense of urgency, a sense of obligation to act precisely as she knew she would?¹¹⁶

Louise gibt sich hier der Überlegung hin, dass sie keinen freien Willen haben könnte ohne sich bedroht zu fühlen. Daraus entsteht im weiteren Verlauf ihre Idee einer Darstellerin, die freiwillig ihre Rolle spielt. Am Ende stellt sich auch ihr nur die Frage, wie sie emotional auf die Ereignisse reagieren wird und will, die sie nicht verhindern kann:¹¹⁷ „From the beginning I knew my destination and choose my route accordingly. But am I working towards an extreme of joy, or of pain?“¹¹⁸

Die Filmadaption *Arrival* gibt sich etwas verhaltener, was diese klaren Stellungnahmen angeht, doch auch hier kann man eine entsprechende Lesart anwenden. Klar ist, dass

¹¹³ Vonnegut (1996: S. 27).

¹¹⁴ „God, grant me the serenity to accept the things I cannot change, Courage to change the things I can, And wisdom to know the difference.“ Das Gelassenheitsgebet (oder Serenity-Prayer) wäre aufgrund seiner deterministischen Natur eine eigene Betrachtung wert, für die an dieser Stelle die Zeit fehlt. Der Ursprung des heute verbreiteten Gedichtes ist umstritten, jedoch findet man auffallend ähnliche Formulierungen, nur ohne Verweise auf Gott, bei Schiller und in den Schriften des Stoikers Epiktet. Vgl. Epiktet (2008). *Handbüchlein der Moral* (Stuttgart: Reclam): S. 3 & Schiller, Friedrich (2005). *Über das Erhabene* : S. 583 & Shapiro, Fred R. (2014). *Who Wrote the Serenity Prayer?* (Washington).

¹¹⁵ Vonnegut (1996: S. 60).

¹¹⁶ Chiang (2015: S. 158).

¹¹⁷ Der Verweis auf die „extremes“ im folgenden Zitat ist eine Anspielung auf das bereits erwähnte Fermat'sche Prinzip.

¹¹⁸ Ebd.: S. 172.

Louise auch im Film die non-lineare Zeitstruktur der Heptapoden übernimmt. Nachdem sie die Lebensgeschichte ihrer Tochter rekapituliert hat, endet sie mit: „But now I’m not so sure I believe in beginnings and endings.“ Der Film spiegelt in seiner Abfolge diesen neuen, non-linearen Zeitfluss¹¹⁹ und weist immer wieder eine zyklische Struktur auf. Am auffälligsten ist es in den Logogrammen, doch bereits das Leben von Louises Tochter in der Anfangsmontage ist ein Kreis, bei dem Louise bei der Geburt und am Sterbebett das Gleiche sagt: „Come back to me.“ Am Ende findet erneut eine Montage von ähnlichen Momenten statt. Doch hier liegt der entscheidende Unterschied: Sind zum Filmbeginn Momente von Glück und Schmerz gemischt, sieht Louise am Ende nur noch die schönen Augenblicke. Es gibt kein „Come back to me“, jetzt, wo sie das Leben ihrer Tochter und ihr eigenes immer wieder neu wahrnehmen kann. Auch wenn der Film sich bedeckt hält, ist diese neue, positive Sichtweise eindeutig dargestellt. Sie antwortet auf die Frage, ob sie ein Baby bekommen will, mit „Yes“ und ist zufrieden damit. Eines Tages wird ihre Tochter sterben, und Louise wird sich damit abfinden. So it goes.

3.1.4 Deleuze und die Heptapoden

Die Untersuchungen über *Arrival* könnten noch wesentlich weiter fortgeführt werden, denn gerade dieser Film bietet mehr als eine Möglichkeit, Inhalt und Medienform zusammenzudenken.¹²⁰ An dieser Stelle soll aus Platzgründen nur ein prägnantes Beispiel genannt werden, wie sich Philosophie und Filmtheorie eng miteinander verknüpfen lassen: McTaggarts Theorie über Zeitfluss soll in ihren Ansätzen mit Ansichten von Gilles Deleuze in Verbindung gebracht werden.

Deleuze entwirft für das Kino zweierlei Modi, nämlich das Bewegungs-Bild¹²¹ und das Zeit-Bild.¹²² Das Bewegungs-Bild ist eine kausale Abfolge von Ereignissen mit Ursache und Wirkung, wie es im Hollywoodkino üblich ist, während das Zeit-Bild ein beinahe assoziativer Zusammenhang ist, wie er im Nachkriegskino, vor allem dem italienischen Neorealismus oder der Nouvelle Vague, häufig zu finden war. Patricia Pisters analysierte Deleuzes Filmtheorie und arbeitete eine dritte These heraus, die vor allem einen

¹¹⁹ Eine genauere Betrachtung der Montagetechniken findet sich in Kapitel 3.5.1.

¹²⁰ Ein Ansatz, der den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist die Übertragung der in *Arrival* vermittelten deterministischen Sprachkonzepte auf filmsemiotische Theorien. Ein naheliegender Vergleich wären die Theorien von Christian Metz. Vgl. Metz, Christian; Theune, Micheline (1973). *Sprache und Film* (Frankfurt am Main: Athenäum).

¹²¹ Deleuze, Gilles (2017). *Das Bewegungs-Bild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

¹²² Deleuze, Gilles (2015). *Das Zeit-Bild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

Betrachtungsansatz für einige Filme in postmodernen Zeiten darstellt: das Neuro-Bild.¹²³ Filme dieser Gattung können forking-path-Narrative sein und zeichnen sich durch achronologisches Erzählen und häufig auftretende Wiederholungen aus. Neben Deleuzes Kino-Schriften ist ein Grundpfeiler für Pisters Theorien *Differenz und Wiederholung*,¹²⁴ ein Werk, in dem Deleuze immer wieder auf Gedanken von Spinoza und Nietzsche und vor allem auf die Idee der ewigen Wiederkehr zurückkommt und diese Ansätze weiterführt.¹²⁵ Pisters erklärt die Relation der drei Filmtypen nach Deleuze wie folgt:

If the movement-image is founded in the first synthesis of time of the present, and the time-image is grounded in the second synthesis of the past, the neuro-image belongs to the third synthesis of time, the time of the future. This certainly does not exclude the other times. The past and the present are based on a vision of the future.¹²⁶

In einer simplifizierten Form könnte man also die These aufstellen, dass die Möglichkeiten, Zeit zu beschreiben, die McTaggart vorschlägt, nämlich in stetiger Vorwärtsbewegung der A-Serie, in statischer Relation der B-Serie oder in richtungsloser Ordnung der C-Serie, auf das Verständnis von Filmwahrnehmung übertragen werden können, das sich im Beweg-, Zeit- und Neurobild wiederfindet.

3.1.5 Der Kreis schließt sich – Zwischenfazit *Arrival*

Arrival ist kein Zeitreisefilm im klassischen Sinne, denn er illustriert nicht nur die Unveränderbarkeit von Ereignissen, sondern stellt dies durch eine besonders differenzierte Betrachtung von Zeitwahrnehmung in Verbindung mit einer entsprechenden Montagetechnik zur Schau. Dadurch, dass er seine Themen auch auf struktureller Ebene reflektiert, ist er darüber hinaus ein idealer Anknüpfungspunkt zu diversen Medientheorien.

Weiterhin bildet die Story des Filmes einen Kontrast zu den Genre-Vertretern, in denen Figuren Ereignisse durch Zeitsprünge verhindern oder gar multiple Zeitlinien erzeugen können. An dieser Stelle könnten nun die harten Deterministen kritisch anmerken, dass auch Filme mit unterschiedlichsten Zeitebenen und parallelen Handlungen inhärent deterministisch sind und der Unterschied lediglich darin besteht, dass sie mehrere

¹²³ Pisters, Patricia (2012). *The Neuro-Image* (Stanford, California: Stanford University Press).

¹²⁴ Deleuze, Gilles (2007). *Differenz und Wiederholung* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag).

¹²⁵ Die Ansätze von Nietzsche und Spinoza finden sich überall in *Differenz und Wiederholung*. Als Anhaltspunkt sei jedoch auf folgendes Kapitel verwiesen: Ebd.: S. 63ff.

¹²⁶ Pisters (2012: S. 303).

Storylines haben und teilweise verschachtelter erzählt sind. Erneut geriete man in den deterministischen Zirkelschluss, der keine Beweise liefert. Was jedoch in dieser Arbeit behauptet wird, ist, dass Storyelemente und Erzählstrukturen im Einzelnen betrachtet durchaus eine deterministische oder non-deterministische Neigung haben können.

Darum schlage ich vor, dass man einzelnen Filmelementen, Erzähltechniken und Stilmitteln entweder eine Neigung zum oder gegen den Determinismus oder (was meistens der Fall sein wird) eine neutrale Haltung zugestehen kann. Ein Film, der mehrere Handlungen gleichwertig nebeneinanderstellt¹²⁷ oder unterschiedliche Verläufe für eine Ereigniskette zeigt, ist stärker non-deterministisch veranlagt als andere Filme. Das heißt allerdings im Umkehrschluss nicht zwangsläufig, dass jeder Film, der dies nicht tut, automatisch deterministisch veranlagt ist, sondern es gibt noch eine gewaltige Grauzone von Stilmitteln und Storyelementen, die neutral sind. Am Ende kann ein Urteil darüber gebildet werden, wie viele solcher Elemente ein Film besitzt und wie stark sie ausformuliert sind, um eine Tendenz für den gesamten Film festzustellen.

Und somit können wir das Ausgangsproblem dieses Kapitels endlich lösen: Eric Heisserer wollte das Drehbuch *Arrival* weniger deterministisch gestalten als die zugrunde liegende Kurzgeschichte. Seine Maßnahme war, ein Storyelement, das eine Neigung zum Determinismus hatte, nämlich einen vermeidbaren Kletterunfall, durch ein neutrales Element, nämlich einer unvermeidbaren Krankheit, zu ersetzen. Die Krankheit an sich hat aber keinerlei Aspekte, die dieses Storyelement ausdrücklich non-deterministisch machen. Auf der anderen Seite versäumte er es jedoch, alle anderen stark deterministischen Tendenzen der Geschichte zu beseitigen oder diese durch stilistische Entscheidungen zu betonen: Es gibt keine alternativen Szenenfolgen, keine aktive Einmischung in den Zeitfluss und keine aktiven Versuche, die Krankheit anders zu behandeln. Am Ende hat er durch seine Feinjustierungen nur ein Element, in einer ansonsten durch und durch deterministischen Geschichte, in einen neutralen Zustand gesetzt und damit das zugrunde liegende Konstrukt unangetastet gelassen. Denis

¹²⁷ Gary Saul Morson, dessen Arbeiten auch Grundlage für Bordwells Essay über forking-paths-Narrative sind, merkt kritisch an, dass ein ins Extreme gedachte Multiversum allerdings komplett deterministisch wäre: Wenn ständig jede Möglichkeit eintritt und alles passiert, was passieren kann, ist jede Handlung automatisch determiniert. Vgl. Morson (1994: S. 232ff.)

Bordwell relativiert dieses Argument jedoch mit seiner Feststellung, dass ein solches Multiversum nur ein theoretisches Konstrukt ist und in den Filmen stets nur eine stark begrenzte Anzahl von Möglichkeiten gezeigt wird. Vgl. Bordwell (2002: S. 91) Dieser Ansicht schließt sich die vorliegende Arbeit an: Nur weil multiple Handlungsebenen etabliert werden heißt es nicht zwangsläufig, dass es unendlich viele davon gibt, und darum ist auch ein deterministisches Weltbild keine notwendige Schlussfolgerung.

Villeneuve hat aus diesem Drehbuch einen Film geschaffen, der wie seine Vorlagen ein durchaus deterministisches Weltbild vermittelt.

3.2 *Enemy* – Ordnung und Chaos

Die frühen Spielfilme von Villeneuve, die nicht im Fokus dieser Arbeit stehen,¹²⁸ wurden mehrfach mit den Werken von David Lynch verglichen:¹²⁹ Gerade der Film *Maelström*, der von einem sprechenden Fisch erzählt wird, legt diesen Einfluss aufgrund seiner surrealen Elemente und der immer wieder aufblitzenden Traumlogik nahe. Dagegen sind die Filme unmittelbar nach Villeneuves Schaffenspause, nämlich *Polytechnique*¹³⁰ und *Incendies*,¹³¹ von solchen Einflüssen beinahe komplett befreit. Erst mit *Enemy* kehrt er zu diesen Ansätzen zurück und erschafft einen Film voller Allegorien und Ambivalenz. Bereits das Zitat zu Beginn des Films macht klar, dass den Zuschauenden hier ein Rätsel präsentiert wird, das es zu entschlüsseln gilt: „Chaos is order yet undeciphered.“¹³²

3.2.1 Eins plus eins ist eins – Der Doppelgänger

In seinem Aufsatz *Doppelgängerfilme* verweist Béla Balázs darauf, dass das Motiv des Doppelgängers eines der „unerschöpflichsten der Dichtung und besonders der Filmdichtung“¹³³ sei, und genau dieses unerschöpfliche Thema dominiert das Narrativ *Enemy*.¹³⁴ In seinem Aufsatz über das Unheimliche¹³⁵ geht Freud unter psychoanalytischen Gesichtspunkten auf die Entwicklung der Bedeutung von Doppelgängern ein. So wurden sie zunächst als etwas Positives wahrgenommen, da der Doppelgänger das eigene Fortbestehen in gewisser Weise absichert; später wird die Doppelung eher als Teilung interpretiert und mit Kastrationsängsten verbunden, und

¹²⁸ I.e. *Maelström* (Villeneuve (2000)) und *Un 32 août sur terre* (Villeneuve (1998)).

¹²⁹ Um ein konkretes Beispiel anzuführen: Melnyk, George (2004). *One hundred years of Canadian cinema* (Toronto: University of Toronto Press): S. 209.

¹³⁰ Villeneuve, Denis (2009). *Polytechnique*.

¹³¹ Villeneuve, Denis (2010). *Incendies*.

¹³² Das Zitat ist ebenfalls die Eröffnung von José Saramagos Roman *The Double* (Saramago (2002)), auf dem der Film basiert. Der Wortlaut der Vorlage ist jedoch leicht abgeändert, dort heißt es: „Chaos is merely order waiting to be deciphered.“ Saramago ordnet das Zitat einem Buch namens *The Book of Contraries* zu, welches allerdings fiktiv ist.

¹³³ Balázs, Béla (1982). *Der sichtbare Mensch* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft): S. 212.

¹³⁴ Einen umfassenden Überblick über die Thematik des Doppelgängers, gerade im filmischen Bereich, bietet Sven Herget in seinem Buch *Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film* (Herget (2009)), welches in diesem Kapitel häufiger als Referenz herangezogen wird.

¹³⁵ Freud, Sigmund (2012). *Das Unheimliche*.

schließlich verkehrt sich die Wahrnehmung vollkommen und der Doppelgänger der Modernen wird als Vorbote des Todes gesehen.¹³⁶ Letztendlich resultiert das Unheimliche für Freud in zwei Aspekten: zum einen in der Rückkehr eines Motivs, das der Mensch bereits als überwunden betrachtet hat und dem er nun nicht mehr wohlwollend, sondern mit Schrecken begegnet und zum anderen im Moment der Wiederholung.¹³⁷ Gerade das Prinzip der Wiederholung besitzt bereits deterministische Ansätze, doch Freud geht noch weiter und interpretiert den Doppelgänger als Projektionsfläche für den Wunsch nach einer non-deterministischen Welt, indem er die nicht getroffenen Entscheidungen einer singulären Welt repräsentiert:

[Dem Doppelgänger werden die] unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung [einverleibt], an denen die Phantasie noch festhalten will, und alle Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten, sowie alle die unterdrückten Willensentscheidungen, die die Illusion eines freien Willens ergeben haben.¹³⁸

Im Wesentlichen beschreibt Freud hier also ein reales Äquivalent zum forking-path-Narrativ: Ein Mensch sieht in seinem Doppelgänger eine Version von sich selbst, die an einer entscheidenden Stelle einen anderen Weg gewählt Entscheidung getroffen und dadurch ein anderes Leben geführt hat. Andererseits ist aber auch genau diese Realisation die Bestätigung dafür, dass vielleicht nur ein Augenblick im Leben wie eine Kettenreaktion alle Ereignisse von dort an unweigerlich in Bewegung gesetzt hat. Beide Aspekte, der Doppelgänger als Projektionsfläche unbewusster Bedürfnisse und als Sinnbild für ein Leben, dessen Verlauf man willenlos ausgeliefert ist, finden sich in *Enemy* wieder.

Der Geschichtsprofessor Adam Bell entdeckt in einem Film einen Darsteller namens Anthony Claire, der ihm bis ins letzte Detail zu gleichen scheint.¹³⁹ Es beginnt eine Obsession mit dem vermeintlichen Ebenbild, die darin mündet, dass beide sich treffen und auf Anthonys Drängen einen Partnertausch vornehmen: Anthony möchte eine Nacht mit Adams Geliebten Mary verbringen, während Adam den Abend mit Anthonys

¹³⁶ Freud (2012: S.258). An dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass Freud den Doppelgängermythos aus psychoanalytischer Sicht interpretiert. Im Raum der Literatur und Folklore scheint es die von ihm genannte Umkehrung nicht oder zumindest zu einem anderen Zeitpunkt gegeben zu haben. In einem literaturwissenschaftlich geprägten Aufsatz über den Ursprung der Doppelgänger schreibt Birgit Fröhler beispielsweise schon den Germanen zu, dass die bekannteste Konnotation eines Doppelgängers die des „Todesboten“ ist. Fröhler, Birgit (2004). *Seelenspiegel und Schatten-Ich* (Marburg: Tectum-Verlag): S. 11.

¹³⁷ Freud (2012: S. 259).

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass Doppelgänger (z.B in Form von Alter Egos) nicht immer äußerliche Ähnlichkeiten aufweisen müssen. Vgl. Herget (2009: S. 13).

schwangerer Frau Helen verbringen soll. Als Anthony und Mary jedoch einen scheinbar tödlichen Autounfall haben, übernimmt Adam kurzerhand das Leben seines Doubles. Doch schon am selben Tag bekommt er eine Einladung in einen geheimen Nachtclub, der bereits zu Beginn des Filmes zu sehen war, und als er sich entschließt, diesem Ruf zu folgen, verwandelt sich Helen in eine gigantische Spinne – doch dazu später mehr.

Eine Frage, die man sich bei der zum Teil ambivalenten Erzählweise des Filmes stellen darf lautet: Ist der Doppelgänger real oder nur eine Einbildung?¹⁴⁰ Die Antwort auf diese Frage führt, in Hinblick auf die deterministischen Aussagen, durchaus zu unterschiedlichen Ergebnissen und soll darum in beiden Szenarien durchgespielt werden. Geht man davon aus, dass Adam und Anthony unterschiedliche Personen sind, gibt es zwei Möglichkeiten: genetische Disposition oder schicksalhafte Macht. Die biologische Logik wäre, dass zwei Menschen aufgrund ihres Erbmaterials zu äußerlich identischen Individuen heranwachsen, was bedeuten muss, dass es sich entweder um versehentlich getrennte Zwillinge handelt¹⁴¹ oder um einen unglaublichen kosmischen Zufall, dass zwei Menschen des gleichen Alters identische DNA aufweisen.¹⁴² Für die deterministische Interpretation ist dabei besonders interessant, dass die beiden sogar identische Narben besitzen. Das wiederum würde bedeuten, dass ihr Leben von ihren Genen dermaßen bestimmt ist, dass beide ungeachtet ihres sozialen Umfeldes dennoch einem vorherbestimmten Pfad folgen, der dafür sorgt, dass beide zu den gleichen Zeiten die gleichen Verletzungen davontragen und sowohl Ernährung als auch Training derart identisch sind, dass es körperlich keine Abweichungen gibt. Es war damit schon vor ihrer Geburt genetisch festgelegt, wie ihr Leben verlaufen wird.

Die andere Möglichkeit besteht darin, den Doppelgänger als mystisch oder metaphysisch zu sehen. Ein filmisches Beispiel hierfür wäre *La double vie de Véronique*,¹⁴³ in dem eine Frau ihre Doppelgängerin entdeckt, aber schon lange vorher mit ihr durch eine Art transzendente Empathie verbunden scheint.¹⁴⁴ An vielen Tagen fühlen beide das Gleiche,

¹⁴⁰ Der Roman ist klarer in seiner Auflösung und endet anders als der Film. Im Gegensatz zu *Arrival* soll hier die Vorlage, die wesentlich stärker vom Film abweicht, jedoch keine Rolle bei der Interpretation spielen.

¹⁴¹ Eine These, die der Film relativ deutlich von der Hand weist, da Adam etwas Entsprechendes mit seiner Mutter beredet und dort klagemacht wird, dass so ein Szenario höchst unwahrscheinlich ist.

¹⁴² Ein kleiner Seitenblick in die Forschung zeigt, dass getrennte Zwillinge tatsächlich häufig ähnliche Lebenswege einschlagen, während Zwillinge, die gemeinsam aufwachsen, sich eher voneinander separieren. Allerdings wird ein genetischer Determinismus selten vertreten. Vgl. Herget (2009: S. 86).

¹⁴³ Kieslowski, Krzysztof (1991). *La double vie de Véronique*.

¹⁴⁴ Ein Zwilling wird im Film ausgeschlossen und das unausgesprochene Band zwischen beiden betont.

ohne zu wissen warum. Nach dem Tod ihrer Doppelgängerin, von der sie zu diesem Zeitpunkt noch nichts weiß, verspürt sie eine unerklärliche Leere. Auch in dieser Konstellation lassen sich deterministische Ansätze erkennen: Eine höhere Macht, sei es Schicksal, Weltgeist oder etwas völlig anderes, hat das Leben zweier Menschen, ohne dass sie sich dagegen wehren können, miteinander verbunden. Ähnliches könnte man auch in die Erzählstruktur von *Enemy* lesen: Die Unzufriedenheit im Leben von Adam und Anthony ist eine gemeinsame Unzufriedenheit, eine Leere der Unvollständigkeit, weil beiden, ohne dass sie es wissen, eine Hälfte fehlt. Ein Treffen scheint darum unvermeidliches Schicksal. Die beiden sind seelenverwandt, noch ehe sie sich kennen. Die Ansätze, bei denen davon ausgegangen wird, dass der Doppelgänger real ist, verweisen also auf deterministische Ansätze, die von außen auf die Protagonisten wirken: Genetik, Schicksal, vielleicht beides. Die Sichtweise, dass der Doppelgänger imaginärer Natur ist,¹⁴⁵ bezieht sich im Gegensatz dazu auf einen nach innen gewandten Determinismus.

Das Alter Ego ist eine besondere Form des Doppelgängers, der sich nicht sofort als solcher zu erkennen gibt. Dieses antagonistische Double erscheint häufig als ein scharf gezeichnetes Pendant des Urbildes und spaltet das Ich in zwei einander gegenüberstehende Persönlichkeiten, deren geradezu chirurgisch präzise Trennung gute und böse Charaktereigenschaften separiert. [...] Diese verdrängte Seite muss *per se* nicht triebhafter Natur oder aufgespalten in eine moralisch einwandfreie und eine unmoralische Seite sein. [Einige Filme] konzentrieren sich vielmehr auf die sukzessive Stabilisierung einer ins Wanken geratenen Identität.¹⁴⁶

Den Doppelgänger als psychologische Komponente oder moralische Allegorie anzusehen ist spätestens seit der Romantik verbreitet.¹⁴⁷ Geht man also davon aus, dass Anthony und Adam in Wirklichkeit dieselbe Person sind,¹⁴⁸ sollte der Ansatz sein, herauszufinden,

¹⁴⁵ Man könnte darüber streiten, ob ein imaginärer Doppelgänger wirklich als Doppelgänger angesehen werden kann. Die Arbeit legt dafür den erweiterten Definitionsbegriff von Chava Eva Schwarcz zugrunde: „Die Erweiterung des Doppelgänger-Begriffs schließt auch die Form ein, in der ein und dieselbe Person in zwei verschiedenen Erscheinungen auftritt, also quasi ihren eigenen Doppelgänger, ihre eigene Spiegelung darstellt.“ Schwarcz, Chava Eva (1999). *Der Doppelgänger in der Literatur* : S. 3.

¹⁴⁶ Herget (2009: S. 230).

¹⁴⁷ Sven Herget widmet der Romantik ein ganzes Unterkapitel in seinem Werk und hebt dabei hervor, wie wichtig diese Epoche für die Motivgeschichte ist Vgl. ebd.: S. 24ff.

¹⁴⁸ Diese Arbeit vertritt den Standpunkt, dass es sich bei Adam und Anthony um dieselbe Person handelt. Eine ausführliche Argumentation würde den Rahmen sprengen, die Kurzversion lautet wie folgt: Wenn die Doppelgänger miteinander agieren, ist nie eine dritte Person anwesend. Alle Gespräche mit anderen Figuren sind ambivalent genug, um nicht von einer Doppelung auszugehen. Adam hat Konversationen mit seiner Frau und seiner Mutter, die eindeutig auf Elemente aus Anthonys Vergangenheit anspielen. Einen letzten Hinweis, dass auch Villeneuve den Film so angelegt hat, gibt eine Production Note, die so formuliert ist, dass es um einen Mann und zwei Frauen geht und besagt: „[The movie is about] a man who wants to leave his mistress and go back to his pregnant wife must confront his worst enemy: himself.“ Hogg, Trevor (2013). *Friendly Persuasion: Denis Villeneuve talks about Enemy & Prisoners*.

warum diese Spaltung stattgefunden hat. Hier kommt eine der größten Änderungen, die Villeneuve gegenüber der Romanvorlage vornimmt, zum Tragen: das Spinnenmotiv. So unvermittelt das Ende mit einer gigantischen Tarantel auch scheinen mag, so wird es dennoch bewusst vom Film vorbereitet.¹⁴⁹ Der Nachtclub, den Anthony in der ersten Szene besucht, lässt nackte Frauen Taranteln zertreten, es werden Traumsequenzen gezeigt, in denen Menschen Spinnenköpfe haben, und immer wieder krabbeln surreale Spinnenwesen durch die Panoramaschüsse der Stadt. Die Szenarien können in der Diegese des Films nicht als real wahrgenommen werden, sondern müssen Wahn- oder Traumvorstellungen sein. Lange Zeit macht der Film jedoch nicht klar, wessen Traum es ist. Dies ändert sich mit der letzten Szene, als Adam sich entscheidet eine Einladung in den seltsamen Nachtclub vom Anfang des Filmes anzunehmen und plötzlich seine neue Partnerin als Tarantel wahrnimmt. Dieser kurze Schockmoment macht deutlich, dass es seine subjektiven Wahrnehmungen und Fantasien sind, die man miterlebt hat. Die Tatsache, dass er an solchen Illusionen leidet, die scheinbar von der Wirklichkeit nicht zu unterscheiden sind, macht es daher nur umso plausibler, dass er sich auch andere Dinge einbildet – wie zum Beispiel einen identischen Doppelgänger.¹⁵⁰

Der Dreh- und Angelpunkt, den somit die erste Szene mit einer Fetischvorstellung eröffnet und die letzte Szene mit einer Spinnenmutation schließt, scheinen die Frauen im Film zu sein, oder besser gesagt Adams und Anthonys Beziehung zu Frauen. Das Spinnenmotiv scheint stark an die Wahrnehmung von Weiblichkeit gebunden zu sein, und schon während des Films werden Frauen und Spinnen in starke Verbindung zueinander gesetzt. Beide Männer fühlen sich auf unterschiedlichste Art von Frauen bedroht: Der freundliche, schüchterne Adam sehnt sich nach einem Leben in Stabilität, hat aber lediglich eine sprunghafte Freundin, und der wilde, egozentrische Anthony fühlt sich von seiner Rolle als Ehemann und werdender Vater erdrückt, flieht in die Welt der Perversion und wünscht sich die Unverbindlichkeit einer Affäre. Sowohl Adam als auch Anthony definieren sich neben ihrer beruflichen Rolle vornehmlich über die Beziehung zu den Frauen in ihrem Leben und somit quasi über ihre Männerrolle in der Gesellschaft. Das Idealbild, worum sie einander beneiden, ist nicht ihre Persönlichkeit, sondern die

¹⁴⁹ Diese finale Szene scheint auf Publikum und Kritiker nachhaltig Eindruck hinterlassen zu haben und steht häufig im Zentrum von Besprechungen. Vgl. Wickman, Forrest (2014). *What Should We Make of Enemy's Shocking Ending?* (Washington).

¹⁵⁰ Die Emphasis auf die letzte Szene ist bei Doppelgängerfilmen nicht unüblich. So generalisiert Herget: „Erst das Filmende eröffnet eine zufriedenstellende Aufklärung, die das ereignisreiche Zusammentreffen mit dem Alter Ego im Kopf der Protagonisten verortet.“ Herget (2009: S. 231).

Stellung, die sie in ihren jeweiligen Leben erreicht haben, aber nicht ausfüllen können: einmal als Liebhaber, einmal als Ehemann.¹⁵¹ Sie scheitern an ihren jeweiligen Männlichkeitsrollen und fantasieren über den Status des anderen, in dem sie erfolgreicher sein könnten. Diese Sehnsucht ist so wechselseitig, dass sich nicht feststellen lässt, wer das Original und wer die Projektion sein könnte. Beiden fehlt, in vielerlei Hinsicht, die Potenz des anderen.

Diese Lesart lehnt sich sowohl an Freuds als auch an Lacans Theorien an. Freud sieht neben der manifestierten Kastrationsangst in den Doppelgängern eine Projektionsfläche für ein perfektes Selbstbild, und Lacan erkennt Ähnliches im sogenannten Spiegelstadium, in dem der Mensch sich selbst im Spiegel als Idealbild seiner Person wahrnimmt, der er gleichen möchte.¹⁵² Beide gehen davon aus, dass diese Besessenheit vom eigenen Ebenbild dem Menschen inhärent ist: Man ist dazu verdammt dem eigenen Ebenbild nicht gerecht zu werden. Im Gegensatz zur genetischen Determiniertheit, kann man also bei dieser Form des Doppelgängers von einer psychologischen sprechen, die ihren Ursprung in der Natur des Menschen und den vorherrschenden Gesellschaftsansprüchen hat.¹⁵³

Doch die offensichtliche Lösung, einfach ihre Leben zu tauschen, entpuppt sich als Pyrrhussieg, denn als Adam das Leben von Anthony übernimmt und endlich die Stabilität hat, nach der er sich sehnte, erhält er das Angebot, in den Nachtclub zurückzukehren, und nimmt es an. Freud sagt, das „Unheimliche“ sei die Rückkehr des scheinbar bereits überwundenen und der Augenblick der Wiederholung.¹⁵⁴ Durch diese Wiederholung verkehrt sich nämlich das Harmlose und drängt uns plötzlich „die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren [auf], wo wir sonst von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“¹⁵⁵ In der Wiederholung beginnt die Einsicht, dass ein Zufall kein Zufall ist, sondern ein determinierter Weg. Spätestens dann, wenn *Enemy* Anstalten macht, sein Ende zum Anfang zurückzubiegen, wird klar: Die Geschichte beginnt von vorne – der Film ist keine Linie, er ist eine Schleife.

¹⁵¹ Das streben danach die eigene Geschlechterrolle zu erfüllen ist in Doppelgänger- und Rollentauschfilmen durchaus ein gängiges Motiv. Beispiel für Männer, die ein ideales Rollenbild kopieren wollen wären *The Talented Mr. Ripley* (Minghella (1999)) und *Fight Club* (Fincher (1999)).

¹⁵² Lacan, Jacques (1973). *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*.

¹⁵³ Eine ausführlichere Betrachtung dieser gesellschaftlichen Determination findet sich in Kapitel 3.4.1.

¹⁵⁴ Freud (2012: S. 259).

¹⁵⁵ Ebd.: S. 260.

3.2.2 „We have met before, haven't we?“ – Lynch meets Möbius

Das Motiv des Doubles zieht sich, spätestens seit in *Twin Peaks* ein tanzender Zwerg rückwärts das Wort „Doppelgänger“ als Hinweis für den Mord an Laura Palmer gab,¹⁵⁶ durch die Werke von David Lynch. Insbesondere *Lost Highway*,¹⁵⁷ *Mulholland Drive*¹⁵⁸ und *Inland Empire*¹⁵⁹ spielen, häufig in einer an die Romantik erinnernden Traumlogik, mit dem Konzept von Doppel- und Polygängern¹⁶⁰ – und genau wie *Enemy* werden mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet. Stefan Höltgen führt aus, dass selbst in einigen Filmen, in denen auf narrativer Ebene keine Doppelgänger vorkommen, von Lynch eine andere Form der ästhetischen oder medialen Dopplung durchgeführt wird.¹⁶¹ Es lässt sich also die Grundannahme treffen, dass sich ein und dasselbe Thema nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch und strukturell in einem Film niederschlagen kann. Davon ausgehend, soll an dieser Stelle *Enemy* mit dem Lynch-Kosmos in Verbindung gebracht werden. Im Zentrum steht dabei ein Begriff, der gerade in der Diskussion über *Lost Highway* immer wieder auftaucht: die Möbiusschleife.¹⁶²

Da dieses Konstrukt hier allegorisch betrachtet werden soll, genügt eine Minimaldefinition, die viele naturwissenschaftliche Eigenheiten ausklammert: Eine Möbiusschleife ist ein in sich gewundenes Band, ähnlich einer liegenden Acht, das nur eine Oberfläche und nur eine Kante besitzt.¹⁶³ Diese Tatsache scheint zuerst konterintuitiv, da es so aussieht, als müsse dieser Körper wie ein normales Band zwei Oberflächen und zwei Kanten besitzen – doch dies ist nicht der Fall.¹⁶⁴

¹⁵⁶ Ja, das ist wirklich so passiert. Lynch, David (1991). *Twin Peaks* 2.22.

¹⁵⁷ Lynch, David (1997). *Lost Highway*.

¹⁵⁸ Lynch, David (2001). *Mulholland Drive*.

¹⁵⁹ Lynch, David (2006). *Inland Empire*.

¹⁶⁰ Es gibt einen weitreichenden Konsens, dass diese drei Werke thematisch und stilistisch eine Einheit bilden. Für eine vergleichende Analyse siehe: Elsaesser, Thomas (2016). *Actions Have Consequences – Logics of the Mind-Game Film in David Lynch's Los Angeles-Trilogy*, Palmier, Jean-Pierre (2012). *Blinder Fleck Emotionen*, Nochimson, Martha (2013). *David Lynch swerves* (Austin: University of Texas Press)

¹⁶¹ Vgl. Höltgen, Stefan; Lynch, David (2001). *Spiegelbilder* (Hamburg: Kováč).

¹⁶² In manchen Texten auch als Möbiusband bezeichnet und im Englischen als Moebius strip. All diese Begriffe sind synonym. Im Fließtext dieser Arbeit wird einheitlich der Begriff Möbiusschleife benutzt.

¹⁶³ Die Definition im *Oxford Dictionary of Mathematics* lautet: „A continuous flat loop with one twist in it. Between any two points on it, a continuous line can be drawn on the surface without crossing an edge. Thus the band has only one surface and likewise one edge.“ Clapham, Christopher; Nicholson, James (2009). *The concise Oxford Dictionary of Mathematics* (Oxford: Oxford Univ. Press): 298.

¹⁶⁴ Die Möbiusschleife hat sogar einen Auftritt im Mainstream-Hollywoodkino: In *Avengers: Endgame* ist sie der Schlüssel, um eine Zeitmaschine zu entwerfen. Ironischerweise ist der Geistesblitz, der Zeitreisen ermöglicht das Invertieren der Möbiusschleife – was faktisch gesehen nicht möglich ist, da sie per Definition nur eine Oberfläche und eine Kante und darum keine Ausrichtung besitzt. Es wäre die Logik eines auf den Kopf gestellten Kreises.

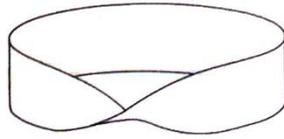


Abb. 2: Schematische Abbildung einer Möbiusschleife.

Die Idee, dass die Filmhandlung von *Lost Highway* narrativ mit einem Möbiusschleife verglichen werden kann, stammt möglicherweise von Lynch selbst.¹⁶⁵ Sollte die Idee, den Film narrativ derart zu strukturieren, schon in der Entwicklung des Drehbuchs vorhanden gewesen sein, könnte Lynch seine Inspiration von Jacques Lacan erhalten haben, dessen Thesen mehr als nur das Spiegelstadium umfassen: Lacan nutzte die Möbiusschleife als Vergleich, um den menschlichen Geist als Einheit zu dekonstruieren, und verwies dabei auch auf psychische Krankheiten¹⁶⁶ – alles Themen, die in der Interpretation von *Lost Highway* eine Rolle spielen könnten. Der Vergleich von Film und Möbiusschleife wurde schnell von Kritikern und Zuschauern aufgegriffen und verbreitet. Eine frühe Verwendung findet sich in Marina Warners Review *Voodoo Road*:¹⁶⁷

The film is made like a Moebius strip, with only one surface but two edges: the narrative goes round and round meeting itself, but the several stories it tells run parallel and never join up.¹⁶⁸

Der Film beginnt damit, dass jemand an der Tür von Fred Madison klingelt und ihm durch die Gegensprechanlage erzählt: „Dick Laurent is dead.“ Es folgt ein finsterner erster Akt, an dessen Ende Fred möglicherweise seine Ehefrau Renee umbringt und dafür in den Todestrakt kommt. Doch eines Nachts verschwindet Fred aus der Zelle, und Pete erscheint – hier macht die metaphorische Möbiusschleife ihre Biegung, und plötzlich ist man auf der anderen Seite. Petes Leben scheint ein eigenartiges Zerrbild von Freds Leben mit vielen Echos und Doubletten zu sein, und als diese Realität plötzlich zu bröckeln scheint, verwandelt er sich zurück in Fred und fährt zu seinem eigenen Haus, um in die Gegensprechanlage zu sagen: „Dick Laurent is dead.“ Der Kreis schließt sich, der

¹⁶⁵ Anne Jerslev weist in ihren Artikel über *Lost Highway* wie folgt darauf hin: „Lynch has himself in several interviews referred to the Möbius strip [...]“ Jerslev, Anne (2005). *Beyond Boundaries: David Lynch's Lost Highway* : S. 157. Jedoch konnte bei den Recherchen für diese Arbeit kein entsprechendes Interview gefunden werden.

¹⁶⁶ Lacan, Jacques (1970). *Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*.

¹⁶⁷ Dies ist der früheste Artikel mit dem Vergleich, der aufgefunden werden konnte.

¹⁶⁸ Warner, Maria (1997). *Voodoo Road* : S. 8.

Abspann ist visuell genau wie der Vorspann angelegt, „the narrative goes round and round“.¹⁶⁹

Eine Schlüsselfigur ist der ominöse Mystery Man, der sowohl Fred als auch Pete fragt: „We have met before, haven't we?“ Die Antwort ist identisch: „I don't think so.“ Die Tatsache, dass die Frage zweimal gestellt und zweimal gleich beantwortet ist, macht aus dem Mystery Man eine im freudianischen Sinne unheimliche Figur: Doch wenn man den Film so sieht, wie er narrativ angelegt ist, nämlich als endlose Schleife, bekommt die Frage eine neue Wendung. Die Figuren haben sich getroffen und werden sich immer wieder treffen, denn nach dem Abspann folgt wieder der Vorspann, und alles beginnt von vorne – die einzige Figur, die dieses Muster erkennt, scheint der Mystery Man zu sein. Hier kann die Form als Reflexion zwischen Figuren und Medium ausgelegt werden: Während normalerweise nur die Zuschauer das Verständnis haben, dass sich ein Film bei jeder Sichtung wiederholt, gibt es in den Möbius-Narrativen Momente, in denen die Figuren eine ähnliche Realisation haben, oder aber versäumen zu erkennen, dass sie in diesen Ablauf der Ereignisse ad infinitum gefangen sind.

Ein ähnlicher Ansatz kann, obwohl Villeneuve mit seinen Themen anders umgeht als Lynch, auch in *Enemy* gefunden werden. Die erste Szene des Films spielt in einem Nachtclub, den Anthony besucht; in der letzten Szene erhält Adam einen Schlüssel und entschließt sich, dem Etablissement einen Besuch abzustatten. Zu diesem Zeitpunkt verwandelt sich seine Freundin in eine Tarantel, und der Kreis scheint komplett: Der harmlose Adam wird den gleichen Weg gehen wie der zerrüttete Anthony. Geht man davon aus, dass beide dieselbe Person sind, ist es nicht das erste Mal, denn Anthonys Frau spielt immer wieder auf eine vergangene Untreue an. Die Vermutung liegt nahe, dass die Geschichte, die der Film erzählt hat, nun von Neuem beginnen wird und ein zerrissener Adam einen imaginären Anthony erschafft, um seine Gelüste auszuleben, ihn wieder bezwingt und sich dann erneut in ihn verwandelt.

Diese These unterstützend, sind die Szenen, in denen Adam, in seiner Funktion als Geschichtsprofessor, Vorlesungen hält, denn der Schwerpunkt seiner Lektionen ist: Wiederholung. Seine erste Vorlesung über Diktaturen schließt Adam wie folgt: „And it's important to remember this, that this is a pattern that repeats itself throughout history.“ Bei einer späteren Vorlesung wird es sogar noch deutlicher: „It was Hegel who said that

¹⁶⁹ Warner (1997).

all the greatest world events happen twice. And then Karl Marx added: the first time it was a tragedy, the second time it was a farce.“ Alles wiederholt sich in der Welt, alles kommt wieder, alles passiert zweimal: sogar das menschliche Schicksal. Man begeht immer die gleichen Fehler, wenn die Möbiusschleife sich wendet, wird Adam zu Anthony und endet im ewig gleichen Loop.

Wenn man die Konzepte der Wiederholung in *Enemy* und *Lost Highway* an philosophische Theorien zurückbindet, kann eine starke Parallele zu Nietzsches Konzept der „Ewigen Wiederkunft des Gleichen“ gezogen werden. Diesem Gedanken wird in der Forschung unterschiedliches Gewicht zugesprochen,¹⁷⁰ und Georg Römpp bezeichnet die Ewige Wiederkunft als „das am wenigsten – vielleicht auch nur am schwersten – verständliche [Theorem] in Nietzsches Denken“.¹⁷¹ Darum soll nicht der Versuch unternommen werden, es hier komplett zu entschlüsseln, sondern lediglich ein kurzer Abriss veranschaulicht werden. Nietzsche formuliert den Kerngedanken in *Die fröhliche Wissenschaft* und bringt zufälligerweise sogar eine Spinne ein:

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge — und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!“¹⁷²

Die eigentliche Ausformulierung findet jedoch erst in *Also sprach Zarathustra* statt. So wird dort sinniert: „Ich komme wieder [...] nicht zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben: – ich komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben.“¹⁷³

Doch Nietzsches Gedanken finden sich nicht nur in *Enemy*, sondern auch in *Arrival* wieder: So erklärt Komponist Jóhann Jóhannsson, dass seine Filmmusik für *Arrival*, genau wie die Story selbst, mit Loops und Wiederholungen spielt und sogar von

¹⁷⁰ Während es in einigen Werken kaum Beachtung findet, widmete Oscar Ewald diesem Themenkomplex ein ganzes Werk, in dem er die Wichtigkeit dieser These betone: „So sieht Nietzsche in der Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen das Fundamentale seiner Lehren.“ Ewald, Oskar (2011). *Nietzsches Lehre in ihren Grundbegriffen* (Hamburg: Severus-Verl.): S. 14.

¹⁷¹ Römpp, Georg (2013). *Nietzsche leicht gemacht* (Köln: Böhlau): S. 271.

¹⁷² Nietzsche, Friedrich (2017). *Die fröhliche Wissenschaft* (Hamburg: Nikol Verlag): S. 205.

¹⁷³ Nietzsche, Friedrich (1993). *Also sprach Zarathustra* (Stuttgart: Reclam): S. 232.

Nietzsche inspiriert ist. Das dazugehörige Making-of trägt bezeichnenderweise den Namen *Eternal Recurrence*.¹⁷⁴ Man kann sogar noch eine weitere Parallele ziehen, indem man ein Fragment von Nietzsche betrachtet, das es nicht in die finale Version von Zarathustra geschafft hat. Dort heißt es: „Alles ‚es war‘ wird wieder ein ‚es ist‘. Allem Zukünftigen beißt das Vergangene in den Schwanz.“¹⁷⁵ Eine mögliche Anspielung auf das antike Symbol Uroboros,¹⁷⁶ der kosmischen Schlange, die sich selbst auffrisst und somit das gleiche zirkuläre Muster bildet wie die Logogramme der Heptapoden.

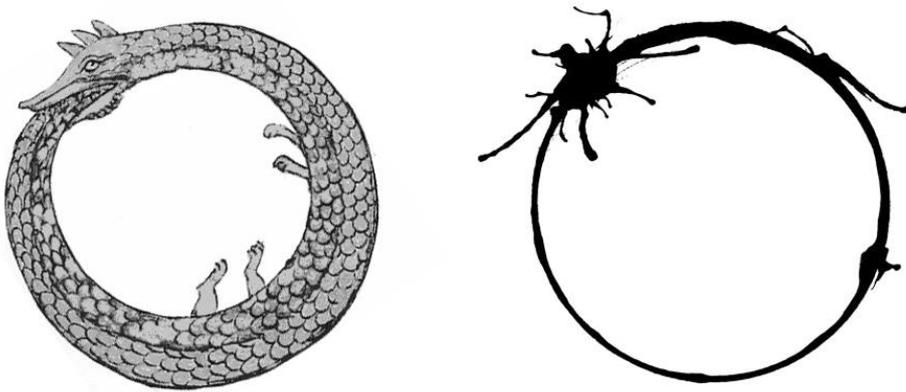


Abb. 3: Links: Uroboros in einer Darstellung von 1478. Rechts: Ein Logogramm aus *Arrival* das für „Mensch“ steht.

Die Ewige Wiederkehr, die von einigen Autoren als eine der Grundlagen für die nihilistische Philosophie angenommen wird,¹⁷⁷ mündet in einer gewissen Gelassenheit: Wenn sich alles wiederholt, hat nichts einen Sinn und ist gleichermaßen unwichtig. Man kann sich dem Leben einfach überlassen, ohne etwas zu gewinnen oder zu verlieren.¹⁷⁸ Dabei vollzieht Nietzsche einerseits Grundzüge der stoischen Philosophie nach und legt andererseits das Fundament für einen harten Determinismus, wie er später von Honderich und Pereboom vertreten wird, der ein Leben ohne Sinn nicht verdammt, sondern willkommen heißt.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Clark, Keith (2017). *Eternal Recurrence: The Score of Arrival*.

¹⁷⁵ Nietzsche, Friedrich (2005). *Nachgelassene Fragmente* (München: Dt. Taschenbuch-Verl.): S. 139.

¹⁷⁶ Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (2005). *Der neue Pauly* (Stuttgart: J.B. Metzler): S. 1053.

¹⁷⁷ Löwith, Karl (1935). *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* (Berlin: Die Runde): S. 74.

¹⁷⁸ Der komplette Argumentationsweg soll an dieser Stelle nicht nachvollzogen werden. Die bereits erwähnten Werke, insbesondere die Abhandlung von Karl Löwith, tun dies zur Genüge.

¹⁷⁹ Honderich (1995: S. 155–171).

Die Ansätze der ständigen Wiederholung des Lebens, ohne eine Änderung in dessen Qualität zu erfahren, ohne die Hoffnung auf eine stetige Verbesserung oder gar ein etwaiges Nirvana, kann man auf *Enemy* anwenden. Man kann hier aus einer deterministischen Perspektive argumentieren, dass das, was den Protagonisten wie ein Teufelskreis, oder eher ein Teufelsmöbiusschleife, erscheint, durchaus seine Vorteile hätte, wenn sie es einfach geschehen lassen und sich der an ihnen zerrenden Schicksalskraft ergeben würden, statt zu versuchen, ihr zu entinnen. In *Enemy* wird eine derartige Schlussfolgerung nicht getroffen. Die Vorlesungen, die Adam über endlose Wiederholungen hält, handeln von Oppression, Faschismus und Kontrollwahn. Dies scheint seine Sicht auf ein solches Weltbild zu illustrieren: Die ewige Wiederkehr ist für ihn eine grausame, unterdrückende Macht, die den Menschen gewaltsam versklavt. In einer späteren Lektion wimmelt es in einem konfusen Tafelbild von den Worten „Order“ und „Chaos“, die schon im Vorspann zu lesen waren. Die gezeichneten Pfeile drehen sich im Kreis. Adam sieht in einer sich ständig wiederholenden Welt anscheinend nur das Chaos, während die deterministischen Denker die ewige Ordnung sehen.



Abb. 4: Adam vor seinem Tafelbild von Ordnung und Chaos.

3.3 *Prisoners* – Labyrinth und Irrgärten

Villeneuve scheint eine Vorliebe für prägnante Ein-Wort-Titel zu haben, und so bietet häufig bereits der Name seiner Filme einigen Interpretationsraum: Wer sind diese

„Prisoners“?¹⁸⁰ Auf der Hand läge, dass es sich um die zwei kleinen Mädchen handelt, die zu Beginn des Filmes entführt werden, doch im Laufe der Geschichte stellt sich heraus, dass bereits zuvor unzählige Entführungsoffer eingesperrt wurden. Später wird eines der Opfer zum Täter und hat einen eigenen „Prisoner“, nur um gegen Ende des Filmes selbst wieder in einem Kerker zu landen. Möglicherweise ist es aber auch ein viel evokativerer Titel und es geht – ganz im Sinne dieser Arbeit – darum, wie man zum Gefangenen des Schicksals wird, weil man sich nicht aus den eigenen Gewohnheiten und Fehlern befreien kann.

In *Prisoners* wird die Tochter von Keller Dover gemeinsam mit ihrer besten Freundin entführt, und der Polizist Loki nimmt die Ermittlungen auf. Als der Hauptverdächtige Alex freigelassen wird, beschließt Keller, ihn seinerseits zu entführen und so lange zu foltern, bis er verrät, wo er die Mädchen versteckt hält. Ab diesem Punkt geht es nicht mehr ausschließlich darum, wie Keller und Loki versuchen, die vermissten Kinder zu finden, sondern es beginnt auch ein Katz-und-Maus-Spiel zwischen den beiden, bei dem sich die Frage stellt, wie weit man gehen darf, um ein Verbrechen aufzuklären, und wo die eigene moralische Integrität endet.

3.3.1 „Pray for the best, but prepare for the worst“ – Glaubensfragen

Schon in den Szenen, in denen beide Figuren eingeführt werden, wird illustriert, wie sie zum Schicksal stehen: Keller rezitiert in der ersten Szene des Films das Vater Unser, und im weiteren Verlauf der Story wird häufig betont, dass er ein strenggläubiger Christ ist. Loki beginnt seinen Handlungsstrang in einem chinesischen Restaurant und unterhält sich mit der Kellnerin über Sternzeichen – sogar die Tätowierungen auf Lokis Knöcheln scheinen Sternzeichensymbolen nachempfunden zu sein. Beide Figuren glauben also an höhere Mächte, die ihr Schicksal lenken, wenn auch an völlig unterschiedliche. Während Lokis Einstellung jedoch eher kausaler Natur ist, ist Kellers Spiritualität handlungstreibend. Sein Konflikt besteht darin, ob er sich auf Gebete und göttliche

¹⁸⁰ In seiner Filmographie gibt es zum Zeitpunkt dieser Arbeit lediglich zwei Langfilme, deren Titel aus mehreren Wörtern bestehen: Sein Debütfilm *Un 32 août sur terre* (Villeneuve (1998)) und *Blade Runner 2049*, dessen Titel festgelegt war, da es sich um eine Fortsetzung handelt. In Produktion befinden sich *Dune* und *Cleopatra*. Die Bedeutung der Titel wird im Rahmen dieser Arbeit nur angerissen, aber es sei dennoch angemerkt, dass es sich fast ausschließlich um Titel handelt, die Genette in seiner Abhandlung über Paratexte als „thematische Titel“ definieren würde. Vgl. Genette, Gérard (1989). *Paratexte* (Frankfurt/Main: Campus-Verlag): S. 82–86.

Gerechtigkeit verlässt oder sein Schicksal selbst in die Hand nimmt – und als er Alex entführt und foltert, entscheidet er sich für Letzteres.

Wäre Keller ein deterministischer Denker, hätte er mit der moralischen Zwickmühle zu kämpfen, die bereits viele Philosophen beschäftigt hat: nämlich ob Justiz und Gesetz in einem deterministischen Kosmos überhaupt Sinn ergeben. Das Wesen von Recht und Strafe ist bei den harten Deterministen insofern ein Problem, als dass sie den Menschen die moralische Verantwortung absprechen, mit der eine Bestrafung häufig juristisch gerechtfertigt wird. Die Lösung sieht Ted Honderich darin, die komplette Grundlage der Gesetzgebung zu überdenken: Er argumentiert gegen die gängigen Rechtfertigungen für juristische Strafen und kommt zu dem Schluss, dass der einzige nicht logisch widerlegbare Grund für die momentane Situation die Vergeltungstheorie ist, also das Streben der Gesellschaft nach Rache.¹⁸¹ In dieser Sicht wäre Kellers Verhalten also durchaus gerechtfertigt: Wenn jedes Gesetz im Kern darauf basiert, dass sich die Gesellschaft an Straftätern rächen will, ist Selbstjustiz eine schlüssige Konsequenz ohne Beigeschmack. Honderichs Folgerungen gehen jedoch andere Wege: Da er nicht glauben kann, dass eine Gesellschaft ihre Justiz auf Rachegeleuten aufbauen will, schlägt er eine komplette Ummodellierung vor, die kriminelle eher wie erkrankte Menschen behandelt. Pereboom verfolgt einen ähnlichen Ansatz und stellt fest: „[This] position implies that human immoral behaviour is much more similar to earthquakes and epidemics than it would be if we were morally responsible.“¹⁸² Kellers Verhalten wäre für beide die bedauerliche Konsequenz eines ohnehin moralisch irregeleiteten Systems. Seine Handlungen wären nicht besser oder schlechter als die tägliche Rechtsprechung.

Bei den Stoikern hingegen wird die Situation von Schuld und Strafe in einem deterministischen Kosmos am prägnantesten in einer Anekdote von Zenon gelöst: Ein Sklave, der beim Stehlen erwischt wird, rechtfertigt sich im Sinne der Stoa mit „Es war vom Schicksal so bestimmt, ich musste stehlen!“, worauf Zenon entgegnet: „Und geschlagen werden.“¹⁸³ Sowohl die Selbstjustiz als auch die von der Gesellschaft dafür festgelegten Strafen haben also ihren Platz im stoischen Weltbild. Während Keller als Christ sich fragt, ob er moralisch richtig handelt oder ihn die ewige Verdammnis erwartet, würde ein Stoiker lediglich versuchen, sich mit den Konsequenzen der Handlung abzufinden, statt ihre Ursache zu rechtfertigen. In ihrer Auffassung wären Kellers Taten

¹⁸¹ Vgl. Honderich (1995: S. 180ff.).

¹⁸² Pereboom (2001: S. 154).

¹⁸³ Keil (2009: S. 39).

zwar unvermeidbar, aber dennoch zu bestrafen. Die harten Deterministen auf der anderen Seite würden seine Handlungen als fehlerhaften Teil eines ohnehin nicht mehr funktionierenden Systems sehen und ihn moralisch nicht zur Verantwortung ziehen.

Doch da Keller sich den Maßstäben des christlichen Glaubens verpflichtet fühlt, liegt die Situation für ihn anders, und er glaubt zumindest sich zwischen zwei für ihn moralisch ambivalenten Alternativen entscheiden zu können: das Vertrauen in Gott oder sein eigenes Gefühl, zu wissen, wer der Täter ist. Das Perfide daran ist, dass die wahre Täterin Alex' vermeintliche Tante ist, die gemeinsam mit ihrem Ehemann über viele Jahre eine Reihe von Kindern, darunter auch Alex, entführt hat, um den Menschen den Glauben zu rauben. Sie erklärt, dass sie und ihr Mann tief religiös gewesen seien, bis ihr erstes Kind an Krebs verstarb und sie darum vom Glauben abfielen und anderen Menschen nun dasselbe wiederfahren solle: „Making children disappear is how we wage war with God. Makes people lose their faith. Breeds demons like you!“ Im Endeffekt denkt Keller also, er habe sein Schicksal selbst gelenkt, als weder göttliche noch irdische Mächte seine Tochter finden konnten, doch ohne es zu wissen ist er genau dem Pfad gefolgt, den die Entführer für ihn vorgesehen haben. Er ist von einem gläubigen Menschen zu einem Folterknecht geworden. Die Illusion seine Geschicke selbst lenken zu können ist nur eine fremdbestimmte Kausalkette, die ihn möglicherweise sein Leben kosten wird.

3.3.2 Ewig blutet die Backstorywound

Bereits Bordwell/Thompson stellen in ihren Beobachtungen fest, dass das Narrativ eines klassischen Hollywoodfilmes auf einer nachvollziehbaren Kausalität von Ursache und Wirkung aufbaut.¹⁸⁴ Dies ist natürlich auch in Hinblick auf die Figuren wahr, die in ihren Handlungen und Entscheidungen eine gewisse Konsistenz bieten müssen. In *Prisoners* sind die Ursachen der Entscheidungen häufig durch etwas bestimmt, das Michaela Krützen als „Backstorywound“ betitelt hat.¹⁸⁵ Diese Backstorywound ist ein Erlebnis in der Vergangenheit einer Figur, das in der Regel vor der eigentlichen Filmhandlung stattfand und die Figur weiterhin verfolgt. Der deterministische Aspekt ist dabei gleich in doppelter Hinsicht von Bedeutung: einmal strukturell, weil eine Backstorywound ein Stilmittel ist, das die Story von Beginn an lenkt, aber dem Zuschauer erst später offenbart

¹⁸⁴ Bordwell und Thompson (2004: 72 ff.).

¹⁸⁵ Krützen, Michaela (2011). *Dramaturgie des Films* (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag): S. 30.

wird, und einmal narrativ, da es den Lebensweg der Figuren und deren Entscheidungen, meist ohne dass sie es wahrnehmen, bestimmt. Bei *Prisoners* sind die Backstorywounds bei vielen Figuren derart stark ausgeprägt, dass sie eigentlich nicht mehr Herr ihres Lebens sind.

Kellers metaphorische Wunden wurden ihm hauptsächlich durch seinen Vater zugefügt. Dieser war nicht nur ein strenges Familienoberhaupt, sondern auch ein Gefängniswärter, und hat später Selbstmord begangen. Kellers Kindheit war also sowohl von einer starken männlichen Autoritätsperson als auch von einem damit verbundenen Trauma geprägt. Alles, was folgt, kann als direkte Reaktion darauf gedeutet werden: ein Abdriften in den Alkoholismus, den er überwindet, als er den Glauben für sich entdeckt. Er gründet eine Familie, doch er bleibt den Werten seines Vaters treu: aus ihm wird ein Patriot im Arbeitermilieu. Das alte Haus des Vaters ist weiterhin unrenoviert in seinem Besitz und dessen Verfall geradezu symbolisch. Die Backstorywound bringt ihn allerdings auch dazu, als Beschützer aufzutreten und dafür zu sorgen, dass seinen Kindern eine Jugend, wie er sie selbst erlebt hatte, erspart bleibt, komme was wolle. Von dem Moment an, als seine Tochter entführt wird, reißen all seine Wunden wieder auf: die klare Vorstellung, was richtig und falsch ist, wird über Bord geworfen, der Glaube, der ihn einst rettete, schwindet. Das alte Haus, in dem sein Vater lebte, wird zum Gefängnis für seine Geisel, und Keller wird, wie sein Vater, zum Wärter.

Lokis Backstorywound ist schwieriger zu eruieren, da vieles über seine Vergangenheit nur angedeutet wird. Es gibt jedoch einen Aspekt, der einer solchen Wunde zumindest in Ansätzen ähnelt: Loki hat bisher, wie sein Vorgesetzter erwähnt, noch jeden Fall gelöst. Durch diese beiläufige Feststellung unterliegt Loki einem besonders großen Leistungsdruck: Er wurde speziell für diesen Fall ausgewählt, weil er in dem, was er tut, der Beste ist. Die Verantwortung und die Ansprüche, die von der Familie an ihn gestellt werden, sind höher als sonst, und darum wachsen auch seine eigenen Ansprüche. Die Wunde, die es als solche gar nicht gibt, ist bei Loki der Anspruch, die Erwartungen, die an ihn gestellt wurden, zu erfüllen. Und das wird er schaffen, denn vielleicht ist es sein Schicksal, einfach jeden Fall zu lösen. In einem Moment, als gerade keine greifbare Spur zu finden ist, verwüstet er vor Wut seinen Schreibtisch, und plötzlich fällt ein altes Beweisfoto genau so auf den Boden, dass er darauf den entscheidenden Hinweis erkennt. Ein geradezu unglaublicher Zufall, der dafür sorgt, dass Loki seine Rolle als Detective, der alle Fälle löst, weiterhin erfüllen kann.

Bei den Kindesentführern ist die Kausalität zwischen Backstorywound und Lebensweg hingegen wieder eindeutig: Der Verlust ihres eigenen Kindes führt sie auf ihren Kreuzzug gegen Religion und Glauben, und ihr Leben wird nur noch davon bestimmt. Ein Ereignis, auf das sie keinen Einfluss haben, lenkt ihr Handeln bis zum Ende. Ebenso klare Zusammenhänge sind bei den beiden Entführungsoptionen zu erkennen, deren Wunde natürlich das Kidnapping ist. Alex wurde als Kind entführt und solange unter Drogen gesetzt und misshandelt, dass er den geistigen Zustand eines Kleinkindes bis ins hohe Alter behält. Sein Leben liegt zuerst in der Hand seiner Entführerin und später in der Kellers. Bob wurde ebenfalls entführt, konnte jedoch entkommen und hat seitdem eine perverse Besessenheit für Entführungsfällen entwickelt, die ihn dazu bringt, diese Szenarien immer und immer wieder nachzustellen. Er ist ein gesellschaftlicher Außenseiter, der dazu verdammt ist, die Umstände seiner eigenen Entführung ständig zu rekreieren – bis er sich das Leben nimmt. Sein Wahn bringt eines der stärksten bildlichen Motive des Films ins Spiel: Labyrinth und Irrgärten.

3.3.3 „He’s got a thing for Mazes“ – Der Weg ins Labyrinth

Als Loki die Wohnung von Bob stürmt, findet er unzählige Zeichnungen von Irrgärten an den Wänden. Die komplette Wohnung scheint damit eingedeckt zu sein. Als Bob gebeten wird eine Karte zu malen, die den Weg zu den entführten Kindern weisen soll, kommt wieder ein Irrgarten heraus. Loki kommentiert trocken: „He’s got a thing for Mazes.“ Doch die Zeichnung von Bob ist kein Irrgarten. Sie ist ein Labyrinth.¹⁸⁶

Die vielen Formen, die Labyrinth und Irrgärten annehmen können, sind manchmal schwer voneinander abzugrenzen.¹⁸⁷ Im generellen Sprachgebrauch wird häufig kein Unterschied mehr zwischen den beiden Konstrukten gemacht, und es gibt Wörterbücher und Lexika, die diese Begriffe komplett synonym verwenden.¹⁸⁸ Diese Verwirrung wird bei *Prisoners* schon daran deutlich, dass die Figuren in der Originalfassung das Wort „Maze“ benutzen, die deutsche Synchronfassung es aber durchweg als „Labyrinth“

¹⁸⁶ Für einen schnellen visuellen Überblick, empfiehlt sich ein Artikel von Jeff Saward: *Mazes or Labyrinths. What's the difference & what types are there?* (2017). Essex.

¹⁸⁷ Eine entsprechende Übersicht findet sich im Werk *Das Geheimnis der Labyrinth*, welches sich sowohl mit Irrgärten als auch mit Labyrinth auseinandersetzt. Pennick, Nigel (1992). *Das Geheimnis der Labyrinth* (München: Goldmann).

¹⁸⁸ Hermann Kern führt aus, wie es zur Überlagerung dieser Begriffe kam. Vgl. Kern, Hermann (1999). *Labyrinth* (München: Prestel): S. 13.

übersetzt – obwohl „Irrgarten“ korrekt wäre.¹⁸⁹ Den Unterschied zwischen den beiden Formen erklärt Hermann Kern in seinem umfassenden Werk über Labyrinth:

Wer ein Labyrinth betritt, läßt sich von dem einzigen unveränderlichen Weg sicher zum Zentrum führen, er ist nicht mit Orientierungsproblemen beschäftigt, sondern kann sich nach innen konzentrieren, kann sich der Frage nach dem Sinn seines Weges widmen. In einem Irrgarten dagegen muß der Weg zum Zentrum erst durch viele Abzweigungen und Kreuzwege hindurch gewählt und gefunden werden: Konzentration nach außen. Das Zentrum eines Irrgartens wird erst durch Eigeninitiative, durch ständiges sicheres Orientierungsbemühen und Überprüfung der Zielgerichtetheit gefunden; im Labyrinth wird der Erfolg durch die Anordnung der Gänge vorgegeben, der Besucher wird also durch die vorgegebene Struktur geführt.¹⁹⁰

Diese Unterscheidung ist für die deterministische Betrachtung am Film maßgeblich, da ein Labyrinth, bei dem es keine Weggabelungen gibt, sondern nur einen einzigen, sich ständig windenden Pfad, weitaus deterministischer ist als ein abzweigungsreicher Irrgarten. An dieser Stelle soll darum untersucht werden, welche dieser Strukturen in *Prisoners* sowohl visuell als auch thematisch relevanter ist.

An Bobs Wänden hängen Skizzen von Irrgärten, doch die Zeichnungen, die er als Karte für die Polizisten anfertigt, stellen bei genauerem Hinsehen ein Labyrinth dar.¹⁹¹ Bobs „thing for mazes“ entstammt seiner Backstorywound: Nachdem er als Kind entführt worden war, besorgte er sich das Buch *Finding the Invisible Man*, in dem ein Ex-FBI Agent Fakten über einen vermeintlichen Kindesentführer zusammenträgt. Dort werden unterschiedliche Entführungsfälle auf denselben Täter zurückgeführt – wie sich später herausstellt, war der Verfasser nah an der Wahrheit. Das Buch vergleicht die Jagd nach dem vermeintlichen Entführer mit dem Lauf durch einen Irrgarten und zeigt dies schon auf seinem Einband bildlich dargestellt. Loki vermutet zunächst, dass Bob die Irrgärten, die er im Buch gesehen hat, nachmalt. In einem anderen Irrgarten-Rätselbuch aus Bobs Besitz findet sich der handgeschriebene Aufkleber: „Finish all Mazes and you can go home.“ Für den FBI-Agenten ist die Jagd nach dem Entführer also ein Irrgarten, für Bob ist das Lösen dieses Irrgartens der Wunsch nach Erlösung und Seelenfrieden.

¹⁸⁹ Der Wortgebrauch ist in beiden Versionen konsistent: im Englischen wird ausschließlich „Maze“ benutzt, im deutschen „Labyrinth“. Die bereits erwähnte synonyme Begriffsnutzung findet sowohl in der deutschen als auch der englischen Sprache statt. Korrekt wäre es aber „Irrgarten“ mit „Maze“ und „Labyrinth“ mit „labyrinth“ zu übersetzen.

¹⁹⁰ Kern (1999: S. 13).

¹⁹¹ Um noch präziser zu sein handelt es sich um ein klassisches Labyrinth nach dem Mäandermuster – eines der ältesten Muster, um Labyrinth zu skizzieren. Vgl. Pennick (1992: S. 17).



Abb. 5: Die Irrgärten an Bobs Wänden, inspiriert vom Buchcover *Finding the Invisible Man*.

Erst später bemerkt Loki, dass das Muster, welches Bob im Verhör gezeichnet hatte, einen anderen Ursprung hat: die Halskette des Entführers, die für Loki das letzte Teil zum Puzzle ist. Das Auffällige ist, dass die Kette nicht an einen klassischen Irrgarten erinnert, sondern an ein klassisches Labyrinth. Das runde Muster unterscheidet sich schon auf den ersten Blick von der eckigen Struktur, die auf dem Einband von *Finding the Invisible Man* zu sehen ist. Diese Kette scheint er schon getragen zu haben, als er noch als Missionar tätig war,¹⁹² und es scheint eine eigenartige Wahl zu sein, dass ein gläubiger Christ ausgerechnet ein Labyrinth und nicht etwa ein Kreuz um den Hals trägt. Tatsächlich wird dieser Frage meistens wenig Beachtung geschenkt, doch bei genauerer Betrachtung kann man eine mögliche Antwort finden: Das Muster der Kette entspricht einem Labyrinth-Archetyp, der als mittelalterlich-christliches Labyrinth bezeichnet wird.¹⁹³

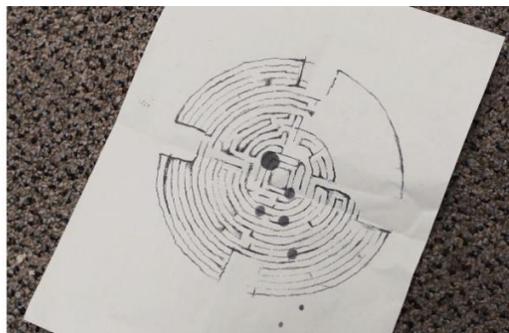


Abb. 6: Links: Ein mittelalterlich-christliches Labyrinth.
Rechts: Bobs Zeichnung der Halskette. Dort wo normalerweise Ausgänge wären, befinden sich Aussparungen.

¹⁹² Wie man auf alten Fotos im Laufe des Filmes sehen kann.

¹⁹³ Manchmal auch als „Chartes Labyrinth“, benannt nach einem der Fundorte. Vgl. Pennick (1992: S. 160).

Obwohl es für die Bedeutung dieser Labyrinth unterschiedliche Auslegungen gibt, ist eine der am meisten verbreiteten das Muster der Pilgerreise, die zur Erlösung führt: der Weg zum Zentrum als Bußgang, der Weg hinaus als Läuterung.¹⁹⁴ Auch hier ist es für eine Interpretation relevant, dass das echte christliche Labyrinth nur einen Pfad hat:

Gewiesen wird der Weg aus dem Labyrinth mit der Eindeutigkeit und Festigkeit der christlichen Heilslehre. Dies ist einer der Gründe, weshalb alle mittelalterlich-christlichen Labyrinth notwendigerweise nur einen Weg anbieten, weder Wahlmöglichkeiten noch Sackgassen [...].¹⁹⁵

Diese christliche Symbolik ist in Bobs Zeichnungen nur ikonografisch vertreten, denn auch er hat das Labyrinth für einen Irrgarten gehalten, schließlich deuten all seine anderen Zeichnungen darauf hin, dass es für ihn keinen Unterschied macht. Doch obwohl die Grundform der Kette eindeutig dem christlichen Labyrinth nachempfunden ist, gibt es doch Unterschiede: An manchen Stellen verzweigt sich der Weg, und es gibt keine klaren Ein- und Ausgänge.¹⁹⁶ Es scheint ein Hybrid der beiden Formen zu sein, und die Tatsache, dass es mehrere Wege gibt, fühlt sich fast wie eine Pervertierung des christlichen Grundgedankens an. Statt eines eindeutigen Pfades an dessen Ende die Erlösung wartet, gibt es Weggabelungen ohne Ausgang.

Der Film skizziert also einerseits klar zu unterscheidende Labyrinth und Irrgärten, verwischt dann aber mit solchen Hybridformen die Trennschärfe. Der Grund für diese Entscheidung könnte wie folgt lauten: Die Figuren denken, sie wären, metaphorisch gesprochen, in Irrgärten gefangen, sind aber in Wirklichkeit in Labyrinth eingeschperrt. Die Idee, in einem Irrgarten zu sein, impliziert, dass es Abzweigungen und Sackgassen gibt und man somit ständig vor eine Wahl gestellt wird und sogar umkehren könnte. Wenn man nur schlau genug ist und die richtigen Entscheidungen trifft, wird man aus eigenem Antrieb den Ausweg finden. Das Labyrinth jedoch folgt einem vorbestimmten Pfad und führt seine Gefangenen auf klaren Wegen zum vorbestimmten Ziel.

Nun beginnen die Figuren, die Strukturen falsch zu verstehen: Bob zeichnet Irrgärten an seine Wände, aber eigentlich erinnert er sich an ein Labyrinth. Er kann den Ausweg nicht finden, weil er versucht, ein Labyrinth, dessen Wegen man einfach folgen muss, wie einen Irrgarten zu lösen. Aus der Nähe wird man den Unterschied ohnehin nicht erkennen, denn

¹⁹⁴ Dabei gibt es auch Interpretationen, die der Anzahl der Gänge und Kurven besondere Bedeutung zuweisen. Vgl. Kern (1999: S. 212ff.) & Pennick (1992: S. 161).

¹⁹⁵ Kern (1999: S. 213).

¹⁹⁶ Ein Merkmal, das Lokis Partner auch in Bobs Rätselbuch feststellt, dessen letzter Irrgarten unlösbar ist, weil er keine Ausgänge hat und darum Bobs Hoffnung „frei“ zu sein nie erfüllt wird.

nur aus der Vogelperspektive sieht man auf den ersten Blick, mit welcher Struktur man es zu tun hat. Die Figuren, deren Schicksal fremdgesteuert wird, geben sich also der Illusion von Weggabelungen hin, die es in der Außensicht nicht geben dürfte. Das Labyrinth, das so tut, als wäre es ein Irrgarten, ist ausweglos, und der Wunsch nach Entscheidungsfreiheit kann nicht erfüllt werden. Lediglich Loki, der das Muster durchschaut und das Puzzle löst, entscheidet sich dazu, seinem vorbestimmten Weg zu folgen und seine Rolle als Polizist, der alle Fälle löst, zu erfüllen. Aus deterministischer Sicht ist der Versuch, aus dem Irrgarten zu entkommen, sinnlos, sondern man muss lernen, den Weg des Labyrinths zu akzeptieren.

3.4 *Sicario* – Wölfe und Lämmer

In den frühen Filmen von Villeneuve waren fast ausschließlich Frauen in den Hauptrollen zu sehen,¹⁹⁷ eine Tendenz, die erst mit *Enemy* und *Prisoners* gebrochen wurde: Hier sind es plötzlich die Frauen, die den Männern ihre Unzulänglichkeiten vor Augen führen, sei es die vernachlässigte Gattin in *Enemy* oder die entführte Tochter in *Prisoners*. Mit *Sicario* widmet sich Villeneuve zwar wieder einer Protagonistin, doch sie stößt auf andere Probleme als seine bisherigen Hauptfiguren. *Sicario* wirft den Zuschauer mitten in einen blutigen Drogenkrieg im Grenzraum zwischen Mexiko und den USA und den Kampf gegen die dortigen Kartelle. Die FBI-Agentin Kate Macer stößt auf ein Massengrab von Kartellopferten und wird daraufhin in eine Sondereinheit rekrutiert, die auf der Suche nach dem Schuldigen ist: Kartellboss Fausto Alarcón. Unter der Leitung des CIA-Agenten Graver wird Kate immer tiefer in den Konflikt hineingezogen und beginnt bald, ihren Vorgesetzten zu misstrauen. Sie versucht herauszufinden, wer welche Ziele verfolgt und welche Rolle ein kolumbianischer Agent namens Alejandro spielt. Im Verlauf der Ereignisse findet sie heraus, dass sie lediglich benutzt wurde, um die illegale Ermordung des Kartellbosses zu vertuschen. Diese Einsicht nützt ihr wenig: Kate wird in *Sicario* nicht das Geringste erreichen.

Wenn man auf Kates Seite steht, kann *Sicario* ein durchaus frustrierendes Seherlebnis sein: Die als starke Frauenfigur eingeführte Protagonistin, die zielstrebig und professionell ihren Job erledigt, wird nach und nach von der Männerwelt, in der sie sich bewegt, demontiert. Nach ihrer Versetzung wird sie von einem Brennpunkt zum nächsten

¹⁹⁷ Dies betrifft die Filme vor seiner Schaffenspause sowie *Polytechnique* und *Incendies*, die in späteren Kapiteln behandelt werden.

geschickt, ohne dass ihr die Gründe genannt werden, und sie trägt in keiner Krisensituation zur Lösung bei. Als sie gegen den Ratschlag Gravers versucht die Initiative zu ergreifen, begeht sie einen fatalen Fehler und muss von Alejandro gerettet werden. Am Ende des Filmes verschwindet sie für das Finale sogar komplett von der Bildfläche, und der große Showdown in Mexiko wird von Alejandro geleistet, der den Kartellboss ermordet, um seine Familie zu rächen – wenn man genauer hinschaut kein Wunder, denn die Titeltafel zu Beginn des Films erklärt, dass „Sicario“ für „Auftragskiller“ steht, und dieser Killer ist nicht Kate, sondern Alejandro.¹⁹⁸ Kate kehrt erst im Epilog zurück, und hier bestünde für sie zumindest die Möglichkeit, ein moralischer Anker zu sein und die Wahrheit ans Licht zu bringen, anstatt die Lügen ihrer Vorgesetzten zu verschleiern. Doch Alejandro bricht in ihr Apartment ein und zwingt sie mit vorgehaltener Waffe, ein Statement zu unterschreiben, das Graver komplett entlastet. In einem letzten Aufbäumen versucht Kate, ihn zu erschießen, bringt es aber nicht fertig abzudrücken. Alejandro verlässt sie mit den Worten: „You will not survive here. You are not a wolf, and this is a land of wolves now.“

Im Kern stellt *Sicario* eine Frage, die bereits in *Prisoners* behandelt wird: Darf man das Gesetz brechen, um für Gerechtigkeit zu sorgen? Dabei muss in Betracht gezogen werden, dass die Lösungen, die Graves vorschweben, den Drogenkrieg keineswegs beenden, sondern nur das Kräfteverhältnis verlagern. Die Frage ist also eher: Darf man das Gesetz brechen, weil man glaubt, es würde helfen? Die Antwort in *Sicario* scheint zu sein: Hör auf zu fragen und akzeptiere, dass uns niemand daran hindern kann!

Es gibt zwei deterministische Kräfte, die gegen Kate arbeiten und dafür sorgen, dass all ihre Unterfangen fruchtlos bleiben: Drehbuchkonventionen und Männer. Um beide Faktoren zu beleuchten, soll der Film in ein Spannungsfeld mit zwei Klassikern gesetzt werden, die jeweils einen dieser Faktoren ausstellen: *Chinatown*¹⁹⁹ und *The Silence of the Lambs*.²⁰⁰

3.4.2 „Forget it, Kate – it’s Chinatown“ – Heldenreisen ins Nirgendwo

In einem klassischeren Szenario könnte man vermuten, dass sich Kate im Laufe der Geschichte gegen die Ungerechtigkeit der Welt zur Wehr setzt, den Tag rettet oder

¹⁹⁸ Erneut ein vielsagender Villeneuve Ein-Wort-Titel.

¹⁹⁹ Polanski, Roman (1974). *Chinatown*.

²⁰⁰ Demme, Jonathan (1991). *The Silence of the Lambs*.

zumindest moralisch überlegen aus den Ereignissen hervorgeht. Ein Happy End ist keinesfalls kanonisch im Hollywoodkino, und schon Bordwell stellt bei seinen Beobachtungen über klassische Erzählformen fest, dass es entweder zu einem „decisive victory“ oder zu einem „nonachievement of the goals“ kommen kann.²⁰¹ Doch die Theorien von Bordwell/Thompson erklären ebenfalls, wie das Publikum anhand von Genre und Konventionen aktiv Erwartungshaltungen an einen Film entwickelt.²⁰² Die Geschichte einer unterschätzten Rekrutin, die ihren ersten Fall löst, während ein unfaires System ihr Steine in den Weg legt, ist mittlerweile stark konventionalisiert. Nicht zuletzt dank der Blaupause von *The Silence of the Lambs*.

Die Ausgangsposition von Clarice Starling ist nicht ganz unähnlich zu der von Kate Mercer in *Sicario*. Beide sind FBI-Agentinnen, die gerade den nächsten Schritt in ihrer Karriere machen, beide werden mit einem Fall konfrontiert, der zu groß für sie scheint und beide befinden sich größtenteils in der Gesellschaft von Männern – aber Clarice löst ihren Fall und fasst den Mörder. Michaela Krützen illustriert an *The Silence of the Lambs* das von Joseph Campbell populär gemachte Konzept der Heldenreise.²⁰³ Eine derartige Erzählstruktur, die ständig nach dem gleichen Muster und zudem noch zirkulär abläuft, ist schon für sich genommen ein deterministischer Aspekt: Die Figuren in Heldenreisen werden immer ähnliche Stationen erleben, ähnliche Verbündete finden und zu einem ähnlichen Ziel kommen.²⁰⁴ Es gibt einen gewissen Spielraum, aber der Pfad ist klar abgesteckt. Doch zwischen Clarice und Kate scheint es hier eine Diskrepanz zu geben: Clarice vollendet die Stationen der Heldenreise bis auf kleinere Ausnahmen mit Bravour, aber Kate strauchelt. Um diese Ungereimtheit aufzuklären, lohnt sich ein Blick auf Jake Gittes.

Privatdetektiv Jake Gittes teilt in *Chinatown* das Schicksal von Kate insofern, als dass auch er ohne sein Wissen für zwielichtige Machenschaften eingespannt wird. Ein Mann, den er beschatten soll, wird ermordet, und seine Auftraggeberin entpuppt sich als Schwindlerin. Im Gegensatz zu Kate findet Jake allerdings schon sehr früh heraus, dass jemand ein falsches Spiel treibt, und das Gefühl, lediglich benutzt worden zu sein, ist für

²⁰¹ Bordwell (2007: S. 157).

²⁰² Vgl. Kapitel 2.2

²⁰³ Sie rekurriert dabei auch ebenfalls Bordwells Thesen und merkt an, dass für sie, obwohl eine kausale Logik eingehalten werden muss, häufig mehrere logische Enden für einen Film existieren und somit das Filmende durchaus Spielraum zulässt. Krützen (2011: S. 256ff.).

²⁰⁴ An dieser Stelle sei darauf verzichtet das Heldenreise-Modell oder dessen Stationen gesondert aufzuführen. Campbell und Krützen gehen von nahezu Deckungsgleichen Prämissen einer zirkulären Reise mit mehreren Stationen und bestimmten Figuren aus.

den Rest des Filmes sein Antrieb. Erst verdächtigt er den Grundbesitzer Noah Cross und ist bald einer groß angelegten Verschwörung über die Wasserversorgung von Los Angeles auf der Spur. Lange Zeit führt er die Vorkommnisse auf ein Komplott, welches Cross mit den Wasserwerken plant, zurück, doch erst als es zu spät ist, stellt sich heraus, dass der Mord, den er zu klären versucht, ganz andere Motive hatte: Cross hat mit seiner Tochter Evelyn, in die Gittes inzwischen verliebt ist, ein gemeinsames Kind und schreckt vor nichts zurück, um es in seinen Besitz zu bringen.²⁰⁵ Am Ende gewinnt Cross alles: Seine Tochter wird von einem Polizisten erschossen, er kann mit seiner Enkelin fliehen und wird wahrscheinlich auch seine Pläne vom Dammbau ohne Gegenwehr in die Tat umsetzen können.

Krützen grenzt ihr Modell der Heldenreise von anderen ab, indem sie Momenten, die nicht der typischen Heldenreise entsprechen oder nicht exakt zuzuordnen sind, besondere Bedeutung beimisst.²⁰⁶ Weiterhin erfährt auch der Epilog eines Filmes besondere Beachtung.²⁰⁷ Bei *Chinatown* und *Sicario* fällt nun beides zusammen: Der Epilog ist der Moment, in dem die Heldenreise unvollendet abgebrochen wird. Die berühmten letzten Zeilen „Forget it, Jake – it’s Chinatown!“ haben fast die gleiche Aussage wie *Sicarios* letzte Zeilen über das „land of wolves“: Es gibt Orte auf dieser Welt, an denen die Moral nicht siegt, sondern das Recht des Stärkeren gilt.²⁰⁸ Eine Schlussfolgerung, die mit der stoischen Philosophie im Einklang scheint: Man kann Schicksalsschläge nicht verhindern, sondern sich lediglich damit abfinden, und muss lernen, damit umzugehen. Der gesamte Film spielt mit solchen Fragen von Moral und Integrität. Das Titelgebende „Chinatown“ ist geradezu Sinnbild für die Orte, an denen man tatenlos zusehen muss, wie die Ungerechtigkeiten der Welt vonstattengehen. Chinatown ist Jakes Backstorywound und in einer zyklischen Bewegung begibt er sich an den Ort, an dem er schon einmal mit ansehen musste, wie jemand Geliebtes starb, nur um das gleiche Szenario erneut zu

²⁰⁵ Zufälligerweise ist die Wendung gegen Ende des Filmes, bei der Evelyn Mulwray Jake Gittes gesteht „She’s my daughter AND my sister“ ein ähnlicher Plot Twist wie das Ende von *Incendies*. In beiden Filmen wird durch eine inzestuöse Vergewaltigung ein Mysterium geschaffen, dessen ungeheuerliche Auflösung die Welt der Figuren ins Wanken bringt.

²⁰⁶ Krützen (2011: S. 270).

²⁰⁷ Ebd.: S. 259.

²⁰⁸ Jake nimmt diese Ansicht bereits in einer frühen Szene voraus, als er seinen Klienten erzählt: „I’ll tell you the unwritten law, you dumb son of a bitch, you gotta be rich to kill somebody, anybody, and get away with it.“

erleben.²⁰⁹ Dana Polan beschreibt Gittes erfolglose Heldenreise mit einer Abfolge von Ereignissen, die Kates Erlebnissen in *Sicario* ähneln:

It is significant, then, that Gittes' solving of the crime brings no solution to the problem: he has understood what is being done to Los Angeles, he has even gotten Noah Cross to confess to that crime, but he is unable to make his knowledge make a difference. [...] The more conspiracy is rendered as ineffable evil, the more there will be an awareness that the detective's rational comprehension of events is ultimately irrelevant: the detective may piece together the clues that explain that the conspiracy exists but the sheer fact of this existence is a truth so unbearable that it passes beyond comprehension. Against such evil, nothing can be done. [...] *Chinatown* ends with the transformation of the investigator from adventuring hero who actively investigates into a figure of passivity, defeated and given nothing to do but stare at the evil around him with benumbed blankness.²¹⁰

Obwohl *Chinatown*, insbesondere aufgrund seiner Struktur, als eines der klassischsten Hollywood Drehbücher gilt,²¹¹ scheint das Ende auffällig unkonventionell. Film Noir ist ein derart stark konventionalisierter Filmstil, insbesondere, wenn es um die Hard-Boiled-Detectives geht,²¹² dass man sich die Frage stellen muss, warum dieser Weg eingeschlagen wurde.²¹³ Der Drehbuchautor Robert Towne hatte ursprünglich ein weitaus positiveres Ende im Kopf, in dem Noah Cross stirbt und Evelyn überlebt. Polanski bestand jedoch auf die Abwandlung, die im fertigen Film zu sehen ist. Polanskis erklärtes Ziel war es, das dramaturgische Potenzial des Filmes zu erhöhen, indem das Publikum das Kino „mit einem Gefühl ohnmächtiger Wut über die Ungerechtigkeit des Ganzen [verlässt].“²¹⁴ Polanski dekonstruiert mit diesem Ende, sorgfältig über den gesamten Film vorbereitet, die Erwartungshaltungen des Publikums an das Genre: „The film ends with the villain triumphant, the hero defeated, and the heroine dead – the expected ending of a detective film turned completely upside down.“²¹⁵ Auch Evelyn Mulwray tritt als klassische Femme fatale auf, nur um nach und nach Opfer der Umstände zu werden. Ihr Leben wird durch Gittes Anwesenheit bedroht und nicht, wie im Genre sonst üblich,

²⁰⁹ Diese Doppelungen haben gerade in *Chinatown* eine starke Bedeutung. Erneut bemerkt man Anzeichen von Nietzsches Ewiger Wiederkehr: Alles passiert zwei Mal. Mazierska sieht in diesen Doppelungen sogar die Vorboten eines unentrinnbaren Schicksals, als Grundpfeiler der sich im Film entfaltenden Tragödie. Mazierska, Ewa (2007). *Roman Polanski* (London: I.B. Tauris): S. 177.

²¹⁰ Polan, Dana (2006). *Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics* : S. 116.

²¹¹ Vgl. Elsaesser, Thomas (2009). *Hollywood heute* (Berlin: Bertz + Fischer): S. 203.

²¹² Gittes wird mit einer Reihe von Merkmalen eines typischen Noir Detektivs eingeführt, um diese dann Stück für Stück zu demontieren. Vgl. Maxfield, James (1998). *"The Injustice of It All": Polanski's Revision of the Private Eye Genre in Chinatown* : S. 93.

²¹³ Mazierka bestätigt nochmals, wie unüblich das Ende des Filmes im Genrevergleich ist. Mazierska (2007: S. 174ff.).

²¹⁴ Vgl. Polanski, Roman (1984). *Roman Polanski* (Bern, München, Wien: Scherz): S. 306.

²¹⁵ Maxfield (1998: S. 93).

umgekehrt.²¹⁶ „Polanski questions, if not destroys, the myth of the private detective as judge and avenger, exposing him as an agent of the every evil he tries to destroy.“²¹⁷

Wenn man die Strukturen von *Chinatown* und *The Silence of the Lambs* entsprechend vergleicht, erkennt man die maßgeblichen Unterschiede: Beide nutzen zwar eine klassische Struktur, *Chinatown* die hoch konventionalisierte Form des Film Noir und *The Silence of the Lambs* die Heldenreise, doch die Figuren enden an komplett unterschiedlichen Punkten. Clarice Starling erreicht ihre Ziele, beendet ihre Heldenreise und behauptet sich in einer Welt, deren Strukturen sich gegen sie zu richten scheinen. Gittes fruchtlose Bemühungen, die Welt zu verändern, scheitern auf ganzer Linie. Sein Misserfolg verkehrt die Genre-Klischees, und der Film gipfelt in einem pessimistischen Ende, in dem die Welt des Film Noir und die Macht der darin agierenden Figuren infrage gestellt werden.

Die Zerrüttung der Heldenreise und die Inversion des Endes, die in *Chinatown* und *Sicario* stattfinden, können also auf diverse Grundlagen zurückgeführt werden: Die Genre-Subversion fungiert einerseits als Kommentar über gesellschaftliche Missstände,²¹⁸ andererseits als Schockmoment für ein Publikum, das falsche Prognosen trifft. Ebenso wie *Chinatown* damals das Publikum mit seiner Umkehr der Film Noir-Klischees schockierte, kann das zermürbende Ende von *Sicario* als Subversion von Erzählkonventionen, die Filme wie *The Silence of the Lambs* gestärkt haben, gelesen werden.

Hier könnte man, auf die Regisseure bezogen, eine Parallele zu Paul Henri Thiry d’Holbach ziehen. Holbach war ein früher deterministischer Philosoph, der in seinem stark an die Stoa angelehnten Hauptwerk *System der Natur* die These aufstellt, dass der Mensch immer seinem stärksten Impuls folgend handelt: Ironischerweise kann dieser stärkste Impuls sich auch darin manifestieren, die eigene Berechenbarkeit zu widerlegen und somit absichtlich gegen einen Impuls zu handeln.²¹⁹ Das ständige Aufrütteln von Genres mag also bei genauerem Hinsehen nur ein weiterer, stark deterministischer

²¹⁶ Maxfield sieht Evelyn durch alle Vorzeichen im Film als Opfer eines unvermeidbaren Schicksals. Maxfield (1998: S. 101).

²¹⁷ Mazierska (2007: S. 175ff.).

²¹⁸ Es gibt unterschiedliche Ansichten, worin dieser Kommentar besteht. Mazierska sieht ein Statement über Opportunisten wie Gittes, die den American Dream ausnutzen, Polan eine Dekonstruktion der Männlichkeit, die im nächsten Unterkapitel näher thematisiert wird. Vgl. Polan (2006: S. 119).

²¹⁹ Holbach, Paul Henri Thiry d’; Voigt, Fritz-Georg (1978). *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp): S. 59ff.

Mechanismus sein. Die Autoren halten sich entweder an gängige Muster oder untergraben diese so gezielt, das auf lange Sicht neue entstehen.

Ein Grund, warum das Ende von *Sicario* trotz all dieser Anhaltspunkte so unbefriedigend und schwer prognostizierbar wirkt, ist sicherlich die Tatsache, dass es in der aktuellen gesellschaftlichen Debatte heikel scheint, wenn eine weibliche Hauptfigur ständig bevormundet und entmachtet wird und am Ende nicht nur keine Veränderung der Umstände erreicht, sondern sich sogar tatenlos ihrem Schicksal ergibt und anerkennt, dass in einem Land der Wölfe keinen Platz für Lämmer wie sie ist.

3.4.1 „You look like a little girl“ – Frauen in Männerwelten

„*Chinatown* uses the detective genre to deconstruct masculine cockiness and to show the limits of confident male possession of knowledge and effective vision“,²²⁰ folgert Dana Polan. Die Welt des Film-Noir ist klassischerweise patriarchalisch aufgebaut, und nur durch einen Bruch mit den Konventionen wird dieser Mythos entkräftet.

Die FBI-Agentin Kate Mercer scheint ebenfalls in einer von Männern dominierten Welt zu leben: Die ersten Fragen, die ihr im Rekrutierungsgespräch gestellt werden, sind die, ob sie verheiratet ist und Kinder hat.



Abb. 7: Die Vorgesetzten: Kates Rekrutierung.

Clarice Starling hat ein ähnliches Los im gleichen Beruf. Den Auftrag, den Kannibalen Hannibal Lecter auszuhorchen, bekommt sie, wie der Anstaltsleiter Chilton vermutet, als „a pretty, young woman to turn him on“.

²²⁰ Polan (2006: S. 119).

Ein einprägsames Bild gleich zu Beginn von *The Silence of the Lambs* zeigt Clarice in einem Fahrstuhl, in dem außer ihr, bekleidet mit einem schmutzigen Jogginganzug, nur männliche Kollegen in knalligem Rot stehen, die sie alle um einen Kopf überragen.



Abb. 8: Die Kollegen: Clarice im Fahrstuhl.

Clarice jagt den Killer Buffalo Bill, einen Mann, der versucht, sich die Haut von Frauen anzulegen,²²¹ und folgt dabei größtenteils Spuren, die ihr ihre Vorgesetzten und Lecter vor die Nase legen. Zum Ende des Filmes passiert jedoch das Gegenteil dessen, was in *Sicario* geschieht: Während Kate vom Finale ausgeschlossen wird und Alejandro die Bühne gehört, ist es in *Silence of the Lambs* Lecter, der als ursprünglich treibende Kraft aus dem Film verschwindet, sodass Clarice ihren Figurenbogen alleine beenden kann. Ähnlich wie bei *Sicario* ist Clarices Weg bis dahin von männlichen Autoritätsfiguren vorgegeben: Lecter, Dr. Chilton und Ermittlungsleiter Crawford. Alle drei lenken Clarice, um ihre eigenen Ziele zu verfolgen, und bevormunden sie dabei, wenn auch jeweils auf unterschiedliche Weise. Weitere lenkende Männerfiguren finden sich in ihrer Backstorywound: Was für Jake Gittes „Chinatown“ ist, ist für Clarice eine Herde Osterlämmer.²²² Als kleines Mädchen lebt Clarice nach dem Tod ihres Vaters, der als Polizist im Dienst umkam, auf dem Hof ihres Onkels. Eines Nachts hört sie Schreie und findet Lämmer, die bald geschlachtet werden sollten. Sie versucht, eines der Lämmer zu retten, aber kommt damit nicht weit. Lecter folgert, dass alles, was Clarice tut, ihr Versuch ist, die damals missglückte Rettung der Lämmer wiedergutzumachen. Eine Situation, in

²²¹ Bill kann einerseits ebenfalls als Männerfigur gesehen werden, die Clarice beeinflusst, doch durch seine Sonderrolle zwischen den Geschlechtern (auch wenn er laut Lecter ausdrücklich kein Transsexueller ist) ginge eine Analyse seiner Figur an dieser Stelle zu weit.

²²² Das beides die titelgebenden Zitate der Filme sind, unterstreicht den besonderen Stellenwert dieser Ereignisse.

die Clarice einerseits durch den Tod ihres Vaters und andererseits durch die Obhut ihres Onkels gekommen ist.

Der deterministische Faktor unter diesem Blickwinkel ist somit die Gesellschaftsstruktur der Diegese. Von Beginn an werden Welten präsentiert, die für eine gewisse Demografie, in diesem Fall die der Frauen, einen bestimmten Weg vorzeichnen, und sobald sie sich dagegen wehren, ihre Rolle zu erfüllen, wird versucht, sie zu entmachten. Die Verkindlichung der Frau ist dabei ein Motiv, das sich in beiden Filmen wiederfindet: „Fly back to school, little Sterling!“ ist Lecters Verabschiedung von Clarice, und Alejandro erzählt Kate: „You look like a little girl when you are scared.“ In Bezug auf die Auswirkungen dieses Systems auf die Protagonistinnen angeht, unterscheiden sich die beiden Filme allerdings: Clarice' harter Weg zum Erfolg wird letztlich mit Anerkennung belohnt. Sie hat sich erfolgreich gegen das System zur Wehr gesetzt und die Ansätze des gesellschaftlichen Determinismus widerlegt. Ihre Entscheidungen bekamen spätestens in dem Moment, als sie sich von Lecter befreien konnte, Gewicht und Konsequenzen. *Sicario* scheint lange Zeit einem ähnlichen Schema zu folgen, um es dann am Ende, ganz wie auch in *Chinatown*, gegen sich selbst zu wenden: In *Sicario* siegen die gesellschaftlichen Strukturen und degradieren Kate zur Statistin.²²³

Wie erwähnt, legt Krützen besonderes Augenmerk auf den Epilog eines Filmes und bei einem Vergleich von *Silence of the Lambs* und *Sicario* klingen genau diese Themen an: Nachdem Clarice den Killer gestellt und dessen Opfer gerettet hat, scheint ihr Initiationsritus, ihre Heldenreise, komplett. Sie wird in die Reihen des FBI aufgenommen und hat sich in der Männerdomäne eine Stellung erkämpft. Doch dann ruft der entflozene Hannibal Lecter an, um ihr die Frage zu stellen „Have the lambs stopped screaming?“ Die Antwort bleibt Clarice schuldig. Es ist unklar ob sie ihr Trauma überwunden hat oder

²²³ Die vorliegende Arbeit orientiert sich an der relativ klaren Filminterpretation, die Michaela Krützen erläutert. Allerdings sollte angemerkt werden, dass es einen größeren Diskurs über das Frauenbild in *Silence of the Lambs* gibt. Judith Halberstam fasst dabei die Problematik zusammen: „It seems to be that *The Silence of the Lambs* emphasizes that we are at a peculiar time in history, a time when it is becoming impossible to tell the difference between prejudice and its representation [...]“ Halberstam, Judith (2006). *Skin shows* (Durham: Duke Univ. Press): S. 167.

Im Mittelpunkt steht häufig die Frage, ob der Film, generell gesprochen, eine feministische oder patriarchalische Botschaft vermittelt. Eine Argumentationsrichtung ist, dass Clarice lediglich von der Männerwelt, gegen die sie gekämpft hatte, assimiliert wurde und ein patriarchalisches System gestärkt hat, indem sie ihre Genderidentität aufgab. Die andere Argumentationslinie, die auch von Krützen vertreten wird, ist die in dieser Arbeit vorgestellte, die Clarice als Frau sieht, die sich gegen die dominanten Männer größtenteils behauptet hat. Da hier nicht der Raum ist, jede Lesart vorzustellen, sei auf einen Überblick diverser Interpretationsansätze verwiesen. Vgl. *Look Deep within Yourself in Hollywood heute*. Elsaesser (2009: S. 139).

ob dieses halb offene Ende andeutet, dass es immer einen neuen Buffalo Bill geben wird, dass nie alle Lämmer gerettet werden können und das Schreien nicht aufhört.

Ungeachtet der Antwort sind die Umstände und die Formulierung der Frage bereits verräterisch. Lecter ruft vom anderen Ende der Welt an, macht sich also nicht angreifbar und gibt Clarice keine echte Möglichkeit, zu handeln. Nachdem sie so konsequent gereift ist, wird sie wieder einen Schritt zurückgesetzt und von Lecter geprüft. Die Frage selbst kann auch als Frage nach Clarices Selbstverwirklichung gelesen werden: Bist du noch das kleine Mädchen, das die Lämmer hört, oder endlich eine erwachsene Frau? Das Gespräch am Ende von *Sicario*, in dem Kate mit Alejandro konfrontiert wird, ist in vielerlei Hinsicht eine Umkehrung: Alejandro ist persönlich anwesend und gibt Kate somit die Möglichkeit, unmittelbar aktiv zu werden. Sie könnte, spätestens als sie die Waffe auf ihn richtet, selbst zur handelnden Figur werden, doch sie schafft es nicht. Die deterministischen Mächte sind zu stark. Alejandro's „land of wolves“-Aussage ist darum auch kein Aufruf zur Selbstreflexion, wie bei Lecter und Clarice, sondern ein klares Statement: Du bist nur ein Lamm in einer Welt von Wölfen, eine Frau unter Männern – so wurdest du geboren, so wirst du leben, und du wirst es nie ändern können.

Eine optimistische Lesart von Kates Nicht-Handlung findet sich, wenn man sie unter stoischen Gesichtspunkten interpretiert: Die stoische Philosophie lehrt, dass es das höchste Gut ist, sich mit der Welt, egal wie schlimm sie zu sein scheint, abzufinden und somit nur die eigene Moral Maßstab der Dinge ist. Kates Handeln steht mit dieser Philosophie im Einklang. Denn obwohl sie, wie der stoische Hund am Wagen, durch die Geschichte gezogen wird, wird sie nicht zur Rächerin. Sie nimmt ihre Rolle im „land of wolves“ an, auch wenn es eine passive ist. All ihre Versuche, die Welt zu ändern, werden ad absurdum geführt, und es bleibt für sie und viele Zuschauer die bittere Erkenntnis, dass die einzige moralische Handlung, die ihr laut stoischer Philosophie übrig bleibt, die ist, ihre Rolle als Lamm zu ertragen.

3.5 Polytechnique – Cut and Run

Mit *Polytechnique* kehrte Denis Villeneuve aus seiner Schaffenspause zurück und lieferte gleich zu Beginn seinen bis heute wahrscheinlich kontroversesten Film ab. Er dramatisiert einen Amoklauf, der 1998 in der Polytechnischen Hochschule Montréal stattfand, bei dem der Täter gezielt Frauen umbrachte. Als wäre dieses Thema nicht schon brisant genug, entschied sich Villeneuve, einen vom Täter verfassten Abschiedsbrief, quasi ein

Manifest der Tat und eine Begründung für die Auswahl seiner Opfer, im Film vorlesen zu lassen.²²⁴ Über die moralischen Implikationen dieser Entscheidungen soll hier nicht geurteilt werden, vielmehr werden in diesem Kapitel zwei deterministische Filmansätze formaler betrachtet: zum einen die zeitliche Anordnung der Szenen, zum anderen die Erwartungshaltungen, die mit Filmen einhergehen, die auf wahren Begebenheiten basieren.

3.5.1 Der Anfang vom Ende – Flashforwards

Bordwell/Thompson nutzen für ihre Theorien die von den russischen Formalisten entliehenen Begriffe *Fabula* und *Syuzhet*.²²⁵ Die *Fabula* beschreibt dabei die Gesamtheit einer Geschichte, das *Syuzhet* die Anordnung der Szenen im Film. Simplifiziert: Die *Fabula* ist das, was erzählt wird, das *Syuzhet*, in welcher Reihenfolge es erzählt wird. Das *Syuzhet* ist dabei für die Antizipation des Publikums verantwortlich.²²⁶ Welche Informationen der Film wann preisgibt und welche zurückgehalten werden, entscheidet darüber, wo Lücken in der Erzählung entstehen. Diese Lücken werden entweder durch die Zuschauer selbst ausgefüllt, oder sie lassen eine Erwartungshaltung dahingehend entstehen, die darauf abzielt, wann und wie der Film weiter mit diesen Leerstellen umgeht. Bordwells exemplarisches Beispiel dafür ist der Detective-Film, bei dem in den meisten Fällen Informationen gezielt ausgelassen werden, um die Spannung zu erhalten – zum Beispiel wird erst am Ende verraten, wer der Mörder ist.²²⁷ Die Art und Weise, in welcher Reihenfolge die Ereignisse im *Syuzhet* ausgebreitet werden, ist nahezu endlos, darum soll sich hier nur ein Aspekt näher betrachtet werden, der in *Polytechnique* zum Einsatz kommt: der Flashforward.

Die erste Szene in *Polytechnique* zeigt den Alltag an einer Hochschule, als plötzlich Schüsse fallen. Nach den Titeltarten schneidet der Film zum Täter in seinem Wohnzimmer, wo er gerade die Tat vorbereitet. Der Flashforward ist, im Gegensatz zum Flashback,²²⁸ ein eher unübliches Stilmittel der klassischen Filmnarration und wird vom

²²⁴ Ein kurzer Überblick über die Reaktionen zur Veröffentlichung des Filmes findet sich in folgendem Artikel: CBA (2009). *Movie based on Montreal massacre stirs controversy* (Toronto).

²²⁵ Im Wesentlichen synonym mit „Story“ und „Plot“ anderer Theorien. Für weitere Ausführungen der zugrundeliegenden Definition vgl. Bordwell (2007: S. 49–53).

²²⁶ Ebd.: S. 54ff.

²²⁷ Ebd.: S. 64–70.

²²⁸ Im Zuge dieser Arbeit werden, um die Konsistenz zu den zitierten Passagen zu bewahren, durchgängig die englischen Begriffe benutzt, statt der deutschen Vor- und Rückblende.

Publikum auch anders hinterfragt. Bordwell wählt zur Erklärung eine Formulierung, die auch in Rückblick auf *Arrival* von Interesse ist: „Film flashbacks [...] are seldom questioned, while flashforwards are always under a cloud, apparently because we assume the past to be knowledgeable in a way that the future is not.“²²⁹ Aufgrund der selbstreflexiven Tendenzen, die ein Flashforward mit sich bringt, sieht Bordwell dessen Platz eher im „Art Cinema“ und im Autorenkino.²³⁰

Bei der Definition eines Flashforwards stellt sich die Frage, von welchem Bezugspunkt aus man ihn betrachtet: *Sunset Boulevard*²³¹ und *Citizen Kane*²³² beginnen beide mit dem Tod des Protagonisten, um danach Stück für Stück die Umstände zu enthüllen, die dazu geführt haben. Sind diese Szenen, die chronologisch den Abschluss der Geschichten bilden, Flashforwards in Bezug auf den restlichen Film, oder ist der Rest des Filmes eine Reihe von Flashbacks? Genereller formuliert: Wo setzt man den Bezugspunkt für die temporale Einordnung an? Es gibt für diese Frage keinen echten Konsens, und gerade Filme mit komplexeren Zeitstrukturen, wozu man auch *Arrival* zählen könnte, verkomplizieren die Situation. Um etwas Übersicht zu schaffen, soll darum einfach betrachtet werden, ob ein Großteil der Handlung zusammenhängend in einer Zeit verortet ist. Bei *Citizen Kane* kann man sich über diese Auslegung weiter streiten, aber bei *Sunset Boulevard*, *Arrival* und *Polytechnique* lässt sich durchaus feststellen, dass die einzelnen, aus dem Kontext gezogenen Szenen, die zu Beginn des Filmes gezeigt werden, durchaus als Flashforwards verortet werden können.

Aus dramaturgischer Sicht kann ein Flashforward dazu dienen, eine ansonsten alltägliche Situation mit Spannung, oder, besser gesagt, die folgenden Szenen mit Suspense aufzuladen. Dieses Mittel wendet unter anderem *Polytechnique* an, der direkt mit einem Vorgriff auf die Eskalation beginnt. Die darauf folgenden Szenen, die früher am selben Tag spielen und zwei Studentinnen bei ihrem Universitätsalltag begleiten, bekommen somit ein völlig anderes Gewicht. Bordwells Erzähltheorie greift auch hier: Die Lücke, die der Film schafft, indem er durch einen Vorgriff zeigt, wie dieser Tag enden wird, mündet im Suspense der Zuschauer, die nie sicher sein können, wann genau die vorgezogene Szene in der Handlung ansetzt und wieviel Zeit die ahnungslosen Studentinnen noch haben, ehe sie um ihr Leben fürchten müssen.

²²⁹ Bordwell (2002: S. 90).

²³⁰ Bordwell (2007: S. 79).

²³¹ Wilder, Billy (1950). *Sunset Boulevard*.

²³² Orson Welles (1941). *Citizen Kane*.

Polytechnique verwendet jedoch selbst dieses Stilmittel in uneigentlicher Weise: Der Film verwendet den bereits gezeigten Ausschnitt kein zweites Mal. Der ausgespielte Prolog kehrt später aus der Sicht des Täters zurück und ist beim zweiten Durchlauf nur ein kurzer Augenblick in einer Montage, den man beinahe verpassen könnte. Ein besonderer Kniff hierbei ist, dass die zwei Studentinnen, die im Flashforward ihr Leben lassen, nicht die Protagonistinnen des Filmes sind. Mit den Erwartungshaltungen des Publikums wird also auf zweierlei Ebenen gespielt. Einerseits mit dem korrekten Vorwissen, dass es zu einem Amoklauf kommt, andererseits mit der Erwartungshaltung, dass die Szene vom Anfang des Filmes auf bedeutsame Weise zurückkommt: Doch der emotionale Schockmoment des Anfangs ist aus der Sicht des Schützen lediglich eine Fußnote und die eigentlichen Hauptfiguren sind daran nicht beteiligt..

Eine besondere Abwandlung erfahren die Flashforwards in *Arrival*: Im Laufe des Filmes werden immer wieder Ausschnitte aus dem Leben von Louises Tochter eingeblendet, die wie Flashbacks wirken, in Wirklichkeit jedoch Flashforwards sind.²³³ Louise erinnert sich an eine Zukunft, die noch nicht passiert ist, und der Film benutzt seine Montagetechnik, um die Zuschauer auf die gleiche Rezeptionsebene zu bringen. Vergangenheit und Zukunft werden vermischt und wiederholt, aber niemals verändert: nicht einmal wenn Louise von einer zukünftigen Szene in eine vergangene springt und das scheinbar gerade erworbene Wissen anwendet. Doch in Wirklichkeit hat sich diese Szene schon immer so abgespielt, die Unmittelbarkeit ist ein reiner Trick der Montage. Man könnte fast von einem temporalen Kuleshov-Effekt sprechen:²³⁴ Kuleshov erzeugt emotionale Assoziationen durch die Montage, während Villeneuve das Publikum dazu bringt, Szenen in einen zeitlichen Kontext zu setzen, nur weil sie im Film nacheinander montiert sind. Die Krönung dieses Kniffes findet sich direkt in der ersten Szene: Louise kommt, nachdem der Tod ihrer Tochter thematisiert wurde, aufgewühlt zur Universität. Es liegt nahe, zu denken, dass sie aufgrund ihres Verlustes nicht ganz bei sich ist, doch später stellt sich heraus, dass ihre Tochter noch gar nicht geboren ist: Die Assoziation der Szenen spielt sich allein im Kopf des Publikums ab.

Eine weitere Spielweise des Flashforwards analysiert Bettina Karrer in *The Godfather*.²³⁵ Während einer Besprechung, die Vito Corleone führt, wird bereits die nächste Szene

²³³ Ein ähnlicher Gedankengang, der jedoch zu anderen Schlußfolgerungen führt, findet sich im Videoessay Puschak, Evan (2017). *Arrival: A Response To Bad Movies*.

²³⁴ Für eine kurze Erläuterung von Kuleshofs Experimenten vgl. Thompson, Kristin; Bordwell, David (2019). *Film history* (New York: McGraw-Hill Education): S. 106

²³⁵ Coppola, Francis Ford (1972). *The Godfather*.

parallel montiert, die zeigt, welche Konsequenzen sich ergeben haben. Karrer deutet es wie folgt: „Die Vorwegnahme des Zukünftigen intensiviert den Eindruck, dass es Vito unmöglich sein wird einzugreifen.“²³⁶ Eine ähnliche Passage findet sich bei Bordwell, der ausführt: „The flashforward thus is communicative, but often in a teasing way: it lets us glimpse the outcome before we have grasped all the casual chains that lead up to it.“²³⁷ Mit dieser Definition lässt sich nun umreißen, warum ein Flashforward ein durchweg deterministisches Stilmittel in der filmischen Narration ist. Die drei möglichen Anordnungen, die in diesem Kapitel betrachtet wurden – die vorgezogene Eingangsszene von *Polytechnique*, die Zeitsprünge in *Arrival* und die asynchrone Parallelmontage in *The Godfather* – haben alle eine Gemeinsamkeit: Das Syuzhet offenbart dem Zuschauer eine unvermeidbare Zukunft, die für die Figuren noch unsichtbar ist.

3.5.2 Basierend auf einer wahren Begebenheit

Wenn man in den späten 90ern im Kino saß und sich *The Blair Witch Project*²³⁸ anschaute, konnte man im Vorspann lesen, dass der folgende Film aus gefundenem Filmmaterial einer Studentengruppe zusammengestellt worden war, die in den Wäldern von Maryland auf mysteriöse Weise verschwand. Dieser Umstand war auch die Speerspitze einer groß angelegten viralen Werbekampagne für den Film.²³⁹ Besaß man jedoch das Sitzfleisch, um bis zum Abspann durchzuhalten, durfte man einen Blick auf Folgendes werfen:

The content of this motion picture, including all characters and elements hereof is entirely fictional, and is not based upon any actual individual or other legal entity. Any similarities to actual persons or other entities is unintended and entirely coincidental.

Dieses Gegensatzpaar, die vollmundige Proklamierung von filmischer Authentizität einerseits und die sachliche Distanzierung von allen realen Umständen andererseits, ist aus dem Hollywoodkino kaum wegzudenken. Dass beide im selben Film auftreten, ist allerdings eine außergewöhnliche Ausnahme. Etwas sehr Ähnliches geschieht jedoch in *Polytechnique*: Eine Texttafel direkt nach dem Filmtitel erklärt, dass der Film auf wahren Begebenheiten basiert, die sich am 6. Dezember 1989 in Montreal zugetragen haben,

²³⁶ Karrer, Bettina (2011). *Vom Fluch, ein Gangster zu sein* : S. 80.

²³⁷ Bordwell (2007: S. 79).

²³⁸ Myrick, Daniel; Sánchez, Eduardo (1999). *The Blair Witch Project*.

²³⁹ Für einen eingehende Betrachtung des viralen Marketings und des deamit einhergehenden Hypes vgl. Hopgood, Fincina (2006). *Before Big Brother, There was Blair With: The Selling of "Reality"*.

relativiert aber seinen Wahrheitsgehalt damit, dass aus Respekt vor den Opfern alle Figuren fiktiv sind. Solche Signale müssen bei einem Publikum eine bestimmte Erwartungshaltung hervorrufen, und der Film selbst scheint, mit solchen Ankündigungen einen gewissen Anspruch daran zu stellen, diese Erwartung zu erfüllen. Darum soll in diesem Kapitel ein Blick darauf geworfen werden, welche Auswirkungen reale Ereignisse auf das Schicksal von fiktiven Figuren haben kann und wie diese kenntlich gemacht werden.

In einer kurzen Übersicht der verschiedenen Arten von Paratexten,²⁴⁰ die unterschiedlichste Formen annehmen können und nicht nur auf Titeltafeln beschränkt sind, hebt Alexander Zons ebenfalls das konventionalisierte Gegensatzpaar von „These events are fictional“ und „Based upon a true Story“ hervor.²⁴¹ Der erste Unterschied dieser beiden Hinweise findet sich meistens bereits in ihrer Positionierung: Während „no similarity was intended“ sich meist im Kleingedruckten des Abspanns versteckt, wird die „true story“ oft prominent präsentiert. Der Unterschied für die Erwartungshaltung ist offensichtlich: Die Ankündigung zu Beginn schafft, noch bevor die Handlung beginnt, den Anspruch, dass der Film sich bemüht der Realität treu zu bleiben. Diese Aussage kann dabei in unzähligen Formulierungen auftreten, aber der Tenor ist immer gleich: Das Gezeigte hat einen wahren Kern und die Filmschaffenden berücksichtigen diesen. Es ist eine unausgesprochene Abmachung zwischen Werk und Rezipienten, die häufig als „Authentizitätsvertrag“ bezeichnet wird.²⁴²

Dieser Vertrag kann in unterschiedlichsten Formen auftreten und ist häufig nur impliziert. Eine Texttafel, die „wahre Begebenheiten“ erwähnt, ist eine der expliziteren Ausformulierungen, aber auch diese kann in der Formulierung stark variieren und in unterschiedlicher Weise benutzt werden. Die Komödie *(500) Days of Summer*²⁴³ bricht die Konventionen beispielsweise ironisch und beginnt mit der Anmerkung: „The following is a work of fiction. Any resemblance to persons living or dead is coincidental.“

²⁴⁰ Bei diesen konkreten Beispielen handelt es sich um die Untergruppe der Peritexte. Die modernen Ursprünge der Paratext-Theorie, die hier nicht erschöpfend behandelt werden soll, finden sich bei Genette (1989).

²⁴¹ Vgl. Zons, Alexander (2007). *Paratexte des Films* (Bielefeld: transcript): S. 28–31.

²⁴² Es gibt jedoch unterschiedliche Bezeichnungen. Er geht auf die Ideen vom „autobiographischen Pakt“ oder „Referenzpakt“ zurück, die Philippe Lejeune in Bezug auf Dokumentarfilme geprägt hat. Lejeune, Philippe; Bayer, Wolfram (2008). *Der autobiographische Pakt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp): S. 40). Die hier benutzte Bezeichnung ist den Ausführungen von Antonius Weixler entnommen, da er, im Gegensatz zu Lejeune, den Rahmen etwas weiter gefasst hat und auch auf Spielfilme einschließt. Weixler, Antonius (2012). *Authentisches Erzählen* (Berlin: de Gruyter).

²⁴³ Webb, Marc (2009). *(500) Days of Summer*.

Fügt jedoch nach einer kurzen Pause eine weitere Texttafel an, auf der zu lesen ist: „Especially you Jenny Beckman.“ Hier wird einerseits behauptet, dass es sich um eine fiktionale Geschichte handelt, andererseits wird diese Behauptung aber komödiantisch derart gerahmt, dass man als Zuschauer doch die Erwartungshaltung entwickelt, gleich etwas Autobiografisches präsentiert zu bekommen. Kurt Vonnegut nutzt ein ähnliches Stilmittel in *Slaughterhouse-Five*, indem er sein Buch mit dem Satz eröffnet: „All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true.“²⁴⁴ Durch diese Hervorhebung verspricht er den Lesern, dass in seiner abstrusen Geschichte über Aliens und Zeitsprünge immer dann die Wahrheit ihren Weg findet, wenn er vom Krieg berichtet.

Polytechnique hingegen unterlässt solche Spielereien. Es wird klar gesagt, dass es sich um wahre Begebenheiten handelt und als zusätzliche Authentizitätsmarker sogar noch Ort und Datum genannt. Die entsprechende Einblendung erscheint nach dem Flashforward, also zu einem Zeitpunkt, an dem selbst ein uninformiertes Publikum gemerkt haben muss, worum es in dem Film geht: um ein School Shooting.²⁴⁵ Diese Tatsache verändert den Stellenwert des Authentizitätsvertrages erneut: Der Film beruht zwar auf Tatsachen, doch genauso verhält es sich mit Filmen über den Untergang der Titanic, den Angriff auf Pearl Harbour oder das Leben von William Wallace. Alle haben enorm unterschiedliche Ansätze, wie sie mit der Geschichte umgehen und welchen Fakten sie treu bleiben. Antonius Weixler beschreibt es in seiner Analyse über authentisches Erzählen als einen der grundlegenden Aspekte für die Rezeption und schreibt dazu:

Offenbar gibt es bestimmte Stoffe, die stärker als andere ein authentisches Erzählen erfordern, es scheint aber ebenso bestimmte Erzählgegenstände zu geben, die eine Authentizität des Erzählens erzeugen. Da das Prädikat der Authentizität nicht nur ästhetische, sondern auch moralische Urteile über künstlerische Werke generiert, verwundert es nicht, dass besonders solche Gegenstände eine authentische Darstellung erfordern, die unter einem ethischen ‚Schutz‘ stehen.²⁴⁶

Ein Gegengewicht dazu bietet das bewusst konterfaktische Erzählen, das diesen Schutz gezielt außer Kraft setzt. In der Einleitung zum Werk *Schlechtes Gedächtnis*:

²⁴⁴ Vonnegut (1996: S. 1).

²⁴⁵ Der Begriff „School Shooting“ wurde für diese Arbeit gewählt, da er umfassender und wertfreier als beispielsweise „Amoklauf“ ist und in der herangezogenen Literatur am häufigsten vorkommt.

²⁴⁶ Weixler (2012: S. 27).

*Kontrafaktische Darstellungen des Nationalsozialismus in alten und neuen Medien*²⁴⁷

wird folgende These formuliert:

[Die Produktionen setzen] beim Publikum die Kenntnis bestimmter Fakten und historischer Ereignisabläufe voraus und ziehen ihren Reiz daraus, demonstrativ von diesen abzuweichen. Bekanntestes Beispiel dafür ist wahrscheinlich der Kinofilm *Inglourious Basterds*, in dessen Finale die NS-Führungsriege getötet wird.²⁴⁸

Tarantino operiert in *Inglourious Basterds*²⁴⁹ auf einem anderen narrativen Modus: Statt durch Paratexte zu behaupten, dass es sich um wahre Begebenheiten handelt, ist das vertraute Setting des Zweiten Weltkrieges hier das Authentizitätssignal, das untergraben wird.²⁵⁰ Doch egal, wie die Authentizität angekündigt wird, die Vorstellung, dass jemand ein reales School Shooting als Vorlage nimmt und überraschend ein Happy End erfindet, in dem die Schüler heldenhaft die Schützen überwältigen, wirkt nahezu absurd. Die bloße Tatsache, dass ein Film auf wahren Ereignissen beruht, scheint also völlig unterschiedliche Erwartungshaltungen hervorrufen zu können.

Ein Schlüssel, um diese Erwartungen zu verstehen, ist der Aspekt des Vorwissens. Die bisher genannten Beispiele funktionieren nur, wenn man ein Grundwissen über die realen Geschehnisse hat: Nur dann können Erwartungen erfüllt oder untergraben werden, nur dann kann man eine korrekte Darstellung loben oder über eine falsche empört sein. Dieses Vorwissen kann jedoch unterschiedliche Formen annehmen: Sicherlich erinnern sich junge Menschen außerhalb der USA nicht mehr an den genauen Tathergang des Massakers an der Columbine High School und haben von den Geschehnissen in der Polytechnischen Universität in Montreal möglicherweise noch nicht einmal gehört. Aber sicher haben sie eindeutige Bilder vor Augen, wenn man 9/11 erwähnt. Obwohl alle Ereignisse zu ihrer Zeit stark medial aufgearbeitet wurden, sind ihre Details komplett anders im kulturellen Bewusstsein verankert. Es liegt unter anderem daran, dass beide Ereignisse völlig unterschiedlich narrativisiert wurden: Die Anschlagreihe vom 11. September war ein singuläres Großereignis, das eine einschlägige Ikonografie entwickelte, die bis heute in fast allen Teilen der Welt identisch ist.²⁵¹ School Shootings

²⁴⁷ Rhein, Johannes; Schumacher, Julia; Wohl von Haselberg, Lea (2019). *Schlechtes Gedächtnis* (Berlin: Neofelis Verlag).

²⁴⁸ Ebd.: S. 12.

²⁴⁹ Tarantino, Quentin (2009). *Inglourious Basterds*.

²⁵⁰ Ein ähnlicher Trick gelingt ihm auch in *Once upon a time... in Hollywood* (Tarantino (2019)).

²⁵¹ Für eine ausführliche Betrachtung vgl. Hoth, Stefanie (2011). *Medium und Ereignis* (Heidelberg: Winter): S. 4–13.

kommen sehr viel häufiger vor. Der Zuschauer hat also kein konkretes Bild von den Vorkommnissen in Montreal vor Augen, aber allein das Szenario formt Erwartungshaltungen.

Der Ursprung dieser Erwartungen scheint eine Art allgemein gültiges Narrativ zu sein, das mit School Shootings in unserem Kulturkreis in Verbindung gebracht wird. Die Erfahrung sagt, dass die Täter generell weiß, jung und männlich sind, schwere Waffen tragen und Unschuldige erschießen. Und genau so wird es in den betrachteten Filmen dargestellt.

Sowohl Ralf Junkerjürgen als auch Silke Braselmann haben sich mit der fiktionalen Aufarbeitung von School Shootings befasst, und obwohl ihre Argumentationen in Teilen voneinander abweichen, gibt es einige Schlüsselpunkte, bei denen sie nah beieinander liegen.²⁵² Ein entscheidender Punkt ist, dass der Ablauf vieler Shootings von den Tätern selbst bereits als Narrativ angegangen wird: Viele der Schützen konsumierten Filme und Videospiele²⁵³ und emulieren die dortige Dramaturgie teilweise unbewusst als Vorlage für ihre eigenen Handlungen.²⁵⁴ Braselmann formuliert ähnlich:

The definition of the school shooting phenomenon, as I have shown, is solely based on and constructed by narratives, but the shooters also subscribe to pre-existing narratives of rampage violence that are then put into action.²⁵⁵

Sie fächert dieses immer wiederkehrende Muster weiter auf und findet in den Vorbereitungen der Schützen in der Realität sehr filmische Elemente wie „Setting“, „Characters“ und „Plot“.²⁵⁶ Weiter führt sie aus:

²⁵² Natürlich decken die beiden Theorien nicht den kompletten, sehr verästelten Diskurs von Gewaltdarstellung in Medien ab. Um nur ein Gegenbeispiel zu nennen, setzt Tulio Richter-Hansen das Aufarbeiten von Terrorakten in die Tradition von Kracauers „Errettung der äußeren Wirklichkeit.“ Vgl. Richter-Hansen, Tulio (2017). *Friktionen des Terrors* (Marburg: Schüren Verlag): S. 19ff.

²⁵³ An dieser Stelle sei ausdrücklich erwähnt, dass in dieser Arbeit weder Filmen noch Videospiele die Schuld an solchen Tragödien gegeben wird. Auf die Wechselwirkung zwischen Medien und der Realität von psychisch volatilen Konsumenten wird in beiden zitierten Arbeiten zur Genüge eingegangen, ohne dass eine klare Kausalität nahelegen wäre.

²⁵⁴ Junkerjürgen, Ralf (2015). *Form und Ethik in spielfilmischen Inszenierungen von School Shootings* : S. 141ff.

²⁵⁵ Braselmann, Silke (2019). *The fictional dimension of the school shooting discourse* (Berlin: de Gruyter): S. 88.

²⁵⁶ Ebd.: S. 83ff.

As the construction of these narratives always draws upon the cultural imaginary, including its fictional elements, there is a fictional dimension that can be seen even in non-fictional narratives such as *Columbine*. In this respect, a non-fictional book like Cullen's [*We need to talk about Kevin* – Anm. d. Verf.] and a fictional work [...] are not substantially different.²⁵⁷

Wenn es um School Shootings geht, verwischt also die Grenze der Erwartungshaltung in vielerlei Hinsicht, weil die Täter häufig bereits eigene Narrative nachstellen, die dann wieder filmisch umgesetzt werden. Ein hilfreicher Überblick ist die Kategorisierung von Hybridformen, die Klein und Martínez vornehmen. Alle hier behandelten Filme über School Shootings wären damit „Fiktionale Erzählungen mit faktuellem Inhalt“.²⁵⁸ Reale Daten und Fakten der Ereignisse, die dem Publikum möglicherweise nicht im Detail, aber in groben Zügen bekannt sind, werden beim Sehen mit konstruierter Dramaturgie abgeglichen und eine Erwartungshaltung konstituiert. Die Tatsache, dass Villeneuve den Figuren neue Namen gegeben hat, ändert nichts an dieser Einordnung. Ganz im Gegenteil: Das kulturell verankerte Vorwissen über School Shootings ist in diesen Details derart unspezifisch, dass der Verweis, dass die Namen aus Respekt vor den Überlebenden geändert wurden den Film noch realer wirken lässt, da er einen extra-diegetischen Bezug herstellt.

Die deterministischen Strukturen bei Filmen wie *Polytechnique* basieren also auf relativ komplexen Wechselwirkungen. Es beginnt mit den üblichen Genre-Erwartungen, die Bordwell/Thompson beschreiben, doch diese werden Stück für Stück konkretisiert. Sobald der Film das Signal setzt, dass hier wahre Begebenheiten rekapituliert werden, greifen zusätzlich all die Ansprüche, die man an den Authentizitätsvertrag stellt. Dazu kommt das eigene Vorwissen zu dem Thema und wie sensibel es zu behandeln ist. Zu den Erwartungen des Publikums gesellt sich das Verantwortungsbewusstsein der Filmschaffenden: Je heikler das Thema, desto weniger Abweichungen scheinen die Filmschaffenden in Kauf nehmen zu wollen, und je bekannter die Ikonografie, desto drängender der Wunsch sie wiederzugeben. Diese Richtlinien kann man auf beinahe alle Filme anwenden, die auf wahren Begebenheiten basieren, und so formen die realen Grundlagen bereits lange vor Drehbeginn das daraus entstehende Narrativ. Die fiktiven Figuren sind dazu verdammt, das Schicksal ihrer Vorbilder zu teilen. Junkerjürgen

²⁵⁷ Braselmann (2019: S. 88).

²⁵⁸ Vgl. Klein, Christian; Martínez, Matías (2009). *Wirklichkeitserzählungen* (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler): S. 4ff.

bezieht sich bei seiner Analyse von *Polytechnique*, in dem ab einem gewissen Zeitpunkt die Schüler orientierungslos durch die verwirrenden Gänge der Schule rennen, nur um unausweichlich ihr Leben zu verlieren, außerdem auf ein spezifisches Muster: ein Labyrinth.²⁵⁹

3.6 *Blade Runner 2049* – Ponys und Einhörner

Obwohl die meisten Filme von Villeneuve auf Vorlagen basieren,²⁶⁰ stellt *Blade Runner 2049*²⁶¹ eine außergewöhnliche Herausforderung dar. Ridley Scotts *Blade Runner*²⁶² gehört selbst 35 Jahre nach seine Veröffentlichung zu den einflussreichsten Science-Fiction-Filmen aller Zeiten und besitzt eine immense Fanbase.²⁶³ Nicht nur gab es große Fußstapfen zu füllen und einem Klassiker gerecht zu werden, sondern es mussten auch Fragen adressiert werden, die über die Jahre aufgekommen sind, ohne das Erbe des Originals durch zu banale Antworten zu beschädigen. Dabei sollte natürlich trotzdem ein Film herauskommen, der für sich selbst stehen kann, eine interessante Story besitzt, an den ersten Teil anschließt, ohne ihn zu kopieren, und neue Gedanken aufwirft. Villeneuve hat diese Mammutaufgabe zu großen Teilen gemeistert, doch der Preis dafür liegt darin, dass er an manchen Stellen im Film bewusst vage bleiben muss, um den Prämissen des Vorgängers nicht ihre Ambiguität zu nehmen. Um den Film im Rahmen dieser Arbeit zu behandeln, sollen die Thesen des ersten Filmes nur insoweit erwähnt werden, wie sie Relevanz für die Fortsetzung haben.

Zur Analyse soll davon ausgegangen werden, dass Replikanten²⁶⁴ im weitesten Sinne die gleichen kognitiven Möglichkeiten haben wie Menschen: Sie besitzen Bewusstsein und

²⁵⁹ Junkerjürgen (2015: S. 163ff.).

²⁶⁰ Mit Ausnahme der beiden in dieser Arbeit nicht behandelten Filme sowie *Polytechnique* und *Sicario*, die jeweils auf wahren Begebenheiten basieren.

²⁶¹ Villeneuve, Denis (2017). *Blade Runner 2049*.

²⁶² Scott, Ridley (1982). *Blade Runner*.

²⁶³ Obwohl der Film zunächst ein finanzielles Fiasko war erlangte er über die Jahre seinen Status als Kultfilm und Meilenstein. Eine ausführliche Betrachtung findet sich in Paul M. Sammons *Future Noir: The Making of Blade Runner* (2017) Eine kürzere Zusammenfassung enthält: Coplan, Amy; Davies, David (2015). *Blade Runner* (Hoboken: Taylor and Francis): S. 6ff.

²⁶⁴ Die gängige Bezeichnung für die den Menschen zum Verwechseln ähnlich sehenden Androiden im *Blade Runner*-Universum, die generell als Sklaven dienen, um schwere und unliebsame Arbeiten zu erledigen. Eine abwertende Bezeichnung, die in einigen Zitaten vorkommt, ist „Skin Job“. Die *Blade Runner* selbst sind Agenten, die darauf spezialisiert sind, Replikanten zu jagen und umzubringen. „This was not called execution. It was called retirement.“

spüren Emotionen.²⁶⁵ In Villeneuves Film betrachtet Replikant K gemeinsam mit der digitalen KI Joi eine Reihe von DNA-Sequenzen, als Joi in Bezug auf die aufgelisteten Basenpaare bemerkt: „Mere data makes a man. A and C and T and G. The alphabet of you. All from four symbols. I am only two: one and zero.“ Diese Beobachtung bestätigt, dass Replikanten über komplettes, vom Menschen nicht zu unterscheidendes genetisches Material verfügen, und öffnet gleichzeitig auch die Parallele zwischen genetischer und digitaler Disposition. Für die Argumentation des freien Willens macht es keinen Unterschied, ob der Quellcode eines Lebewesens aus binären Zahlenfolgen oder Basenpaaren besteht: Die Frage, ob man von Geburt an codiert und damit die komplette Entwicklung bereits vorprogrammiert ist, stellt sich für Mensch, Replikanten und KI im gleichen Maße.²⁶⁶

Obwohl das Potenzial für ein determiniertes Leben als identisch aufgefasst wird, sind Replikanten dennoch in Bezug auf wesentliche Details von Menschen zu unterscheiden. Giuliana Bruno drückt es in einem Essay wie folgt aus:

The replicants are perfect ‚skin jobs‘, they look like humans, they talk like them, they even have feelings and emotions (in science fiction the ultimate sign of human). What they lack is a history.²⁶⁷

3.6.1 „A real boy needs a real name“ – Erinnerungen und Individualität

Erinnerungen spielen in beiden *Blade Runner*-Filmen eine Schlüsselrolle, denn anstatt einer eigenen Geschichte, besitzen die Replikanten lediglich synthetische Erinnerungen aus der Massenproduktion. Den Grund dafür erklärt der Erfinder Tyrell im ersten Teil:

After all, they are emotionally inexperienced, with only a few years in which to store up the experiences which you and I take for granted. If we gift them with a past, we create a cushion or a pillow for their emotions, and consequently, we can control them better.

Die große Angst der Menschen ist, dass die Replikanten, die stärker, schneller und möglicherweise auch intelligenter sind als ihre Erbauer, sich auflehnen, weil sie zu starke Emotionen entwickeln. Dies ist auch der Grund, warum sie nach vier Jahren abgeschaltet werden. Doch um in dieser Zeit taugliche Sklavenarbeiter zu sein, sorgen die

²⁶⁵ Die Frage, ob eine Maschine per se ein Bewusstsein haben kann, ist philosophisch weitaus komplexer und wurde bereits in einer früheren Arbeit beleuchtet. Um die Problematik in *Blade Runner* zusammenzufassen, bietet sich ein Blick in das Essay *Do Humans Dream of emotional Machines?* von Colin Allen an. Allen, Colin (2015). *Do Humans dream of emotional Machines?*.

²⁶⁶ Eine genauere Betrachtung der genetischen Determination folgt in Kapitel 3.7.1.

²⁶⁷ Bruno, Giuliana (2003). *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner* : S. 183.

implantierten Erinnerungen dafür, dass diese Emotionen umgelenkt werden und sich nicht gegen ihre Schöpfer richten. Obwohl die Emotionen, die die künstlichen Wesen empfinden, also real sind, ist ihr Ursprung artifiziell, und sollte Tyrells Kalkül stimmen, lassen sich durch die richtigen Erinnerungen die Replikanten kontrollieren: Sie handeln ihren Erinnerungen gemäß, die Gedanken an die erste Liebe oder den zwölften Geburtstag formen den Charakter. Eine Art Determinismus per Nostalgie.

Hier setzt nun Villeneuve an und stellt in seiner Fortsetzung, die 30 Jahre nach dem ersten Teil angesiedelt ist, erweiterte Konzepte vor. *Blade Runner 2049* erzählt die Geschichte von K,²⁶⁸ einem Blade Runner, der alte Replikanten-Modelle, die versuchen, ein Leben unter Menschen zu führen, aus dem Verkehr zieht. Die Neuerung gegenüber dem ersten Teil, die zu Beginn des Films enthüllt wird: K ist selbst ein Replikant. Er gehört einer neuen Generation Androiden an, die nach den Ereignissen von *Blade Runner* hergestellt wurden und besonders gehorsam sind. Der Unterschied zwischen den Generationen wird deutlich gemacht, als K von einem Replikanten gefragt wird „How does it feel? Killing your own kind?“, worauf K erwidert: “I don't retire my own kind, because we don't run.“ Die neuen Replikanten wissen, was sie sind, ihnen ist klar, dass ihre Erinnerungen eine Lüge sind, und dennoch gehorchen sie.²⁶⁹ Um den Gehorsam sicherzustellen, gibt es den Baselinetest, der eine Art Umkehrung des Voight-Kampff-Test des ersten Teils ist: in *Blade Runner* wurde dieser Test benutzt, um emotionale Reaktionen hervorzurufen und somit Replikanten zu enttarnen. In *Blade Runner 2049* dient der Baseline-Test dazu, sicherzustellen, dass ein Replikant weiterhin keine Emotion hat.²⁷⁰

Ks Leben gerät aus den Fugen, als er das Skelett einer Replikantin findet, die offensichtlich schwanger war und ein Kind zur Welt gebracht hat: Es handelt sich um Rachel, Deckards Liebschaft aus dem ersten Teil. Allein die Tatsache, dass ein Replikant ein Kind zur Welt bringen könnte, droht, die gesellschaftliche Ordnung aus den Fugen zu werfen. K begibt sich auf die Suche nach dem Kind und entdeckt plötzlich Orte aus seinen Erinnerungen wieder, die ihm Stück für Stück glauben machen, er selbst sei dieses Kind.

²⁶⁸ Möglicherweise nicht zufällig ein Namensvetter des Protagonisten in Kafkas *Der Proceß*, in dem Joseph K. entmenschlicht wird, indem er auf die Initiale seines Nachnamens reduziert wird und fortan ein Rädchen in einem System ist, das er nicht beeinflussen kann. Vgl. Kafka, Franz (2011). *Der Proceß*.

²⁶⁹ K wird an einer Stelle nach einer Erinnerung aus seiner Jugend gefragt und nachdem er anfangs zögert, antwortet mit „I feel a little strange sharing a childhood story considering I was never a child.“

²⁷⁰ Der Text, den K dabei wiederholen muss ist Nabokovs *Pale Fire*. Ein intertextueller Vergleich hat an dieser Stelle keinen Platz, aber es sollte angemerkt werden, dass der Roman mit Motiven wie Selbst- und Fremdbestimmung spielt. Vgl. Nabokov, Vladimir (1962). *Pale Fire* (London: Penguin Classic).

Hier setzt Villeneuve eine weitere Wendung an: Nachdem K lange auf dieser Fährte gelassen wurde, stellt sich heraus, dass es ein Irrweg ist und das echte Kind, das „Wunder“, wie es die anderen Replikanten nennen, nicht K ist, sondern die Frau, die seine Erinnerungen entworfen hat.

Eine der Kernfragen des ersten Teils lautet: Was macht uns zum Menschen? Eine Antwort, die gegeben wird, ist, dass es die Erinnerungen sind, die man hat, und die Emotionen, die daraus entstehen. Der zweite Teil stellt die Zusatzfrage: Was macht uns besonders? Wenn man die Wahrheit akzeptiert, nur einer von Millionen Menschen oder Replikanten zu sein und möglicherweise sogar die gleichen Erinnerungen teilt, was zeichnet dann das Individuum aus? Diese Idee trägt sich durch den ganzen Film: Immer, wenn K überlegt, ob er möglicherweise das verlorene Kind ist, ergreift seine virtuelle Freundin, die Hologramm-KI Joi, das Wort und erzählt ihm: „I always told you. You’re special“, und später ist sie es auch, die ihm einen neuen Namen gibt. Der doppelte Boden an diesem Zuspruch besteht darin, dass auch bei Joi die Frage gestellt werden muss, ob sie wirklich einzigartig oder nur eine von vielen ist, denn über den ganzen Film sind gigantische Werbeplakate für ihr Betriebsprogramm verteilt, deren Slogan ist „Everything you want to hear“. Die Sehnsucht nach Individualität findet sich auch bei der Antagonistin des Films, einer Replikantin Namens Luv.²⁷¹ Sie ist im Auftrag des Replikanten-Herstellers Niander Wallace ebenfalls auf der Suche nach dem Wunderkind. Ihre erste Vorstellung wird von K mit den Worten kommentiert: „He named you. You must be special“, und ihr Bedürfnis, die beste aller Replikanten zu sein, um ihrem Herren zu gefallen, spiegelt sich bis zum Ende in ihren Handlungen wieder.²⁷² Der Diskurs über Individuum oder Kopie erreicht einen Höhepunkt, als Deckard eine beinahe exakte Doppelgängerin der toten Rachel präsentiert wird – extra für ihn angefertigt.²⁷³

²⁷¹ Die prägnanten Namen sollen nicht genauer untersucht werden, aber man kann festhalten, dass Joi (sprich „Joy“) ihrem Besitzer gefallen will, indem sie ihm das Gefühl gibt außergewöhnlich zu sein, während Luv (sprich „Love“) ihrem Besitzer gefallen will, indem sie selbst außergewöhnlich ist.

²⁷² Nachdem Sie K im Showdown bezwungen hat, verkündet sie „I’m the best one.“ als Echo einer Frage, die ihr Schöpfer früher im Film stellte: „You really are the best angel. Aren’t you, Luv?“

²⁷³ Deckard lehnt die neue Rachel ab, weil sie braune Augen hat, und erklärt: „Her eyes were green.“ Die Augen von Rachel waren in *Blade Runner* jedoch wirklich braun. Allerdings führt Deckard beim ersten Treffen einen Voight-Kampff-Test bei Rachel durch, und dort wird ihr Auge, auf dem Videomonitor in Großaufnahme zu sehen, tatsächlich als grün gezeigt. Ein möglicher Filmfehler im ersten Teil wird somit in *Blade Runner 2049* genutzt, um das Wesen von Erinnerungen erneut auf die Probe zu stellen.

Das Ziel des Großindustriellen Niander Wallace ist es, herauszufinden, wie die Replikanten-Fortpflanzung gelingen kann. Dadurch will er die Produktion radikal erhöhen, damit die Menschheit in eine neue Epoche des Fortschritts und Wohlstands eintreten kann. Er suggeriert in einem Gespräch, dass Deckard und Rachel möglicherweise eine spezielle Serie von Replikanten waren, die darauf programmiert war, sich ineinander zu verlieben, um sich fortzupflanzen:²⁷⁴

Did it never occur to you that is why you were summoned in the first place? Designed to do nothing short of fall for her then and there? All to make that single perfect specimen. That is, if you were designed. Love, or mathematical precision?

Nianders Wunsch wäre es nun, aus diesen beiden Modellen quasi eine Serie herzustellen, eine Massenproduktion an Deckards und Rachels, die sich verlieben und fortpflanzen. Hier spiegelt sich nicht nur das filmische Thema der Einzigartigkeit wider, indem Niander das Wunder, das die Welt erschüttern könnte, zu einer Fließbandproduktion machen will, sondern auch seine Sichtweise auf Menschen und Replikanten: Die Menschen sind imstande, die Welt zu verändern und sich das Leben untertan zu machen, die Replikanten müssen einem starren Lebensweg folgen, den ihnen ihre Erbauer vorgaben. Der freie Wille ist für sie, in seinen Augen, eine Illusion.

Den Figuren in *Blade Runner* wohnt also die Sehnsucht inne, etwas Besonderes zu sein, und damit verknüpft ist der deterministische Gedanke ob jede Kopie dazu verdammt ist, die gleichen Gedanken zu denken und die gleichen Wege zu gehen, wie ihre Vorlagen. Das existenzielle Dilemma, dass bereits die Doppelgänger in *Enemy* beschäftigt,²⁷⁵ ist hier potenziert, da bei den Replikanten eine schier unendliche Zahl geradezu identischer Modelle hergestellt werden könnte. Während Adam und Anthony in *Enemy* nie versucht haben, sich zwanghaft voneinander abzugrenzen, verspüren die Figuren in *Blade Runner 2049* den Drang nach Einmaligkeit. Daher stellt sich eine neue Frage: Legen Villeneuves Filme nahe, dass man erst ein einzigartiges Individuum werden muss, ehe es gelingen kann aus deterministischen Welten auszubrechen?

²⁷⁴ Natürlich ist Villeneuve gerade an dieser Stelle sehr vorsichtig, um nicht eindeutig klarzumachen ob Deckard ein Replikant ist oder nicht, denn diese Frage wurde jahrelang von den Fans diskutiert. Ridley Scott hat selbst hinreichend klar gemacht, dass er Deckard als Replikanten konzipiert hat und die Szenen, die im Director's Cut hinzugefügt wurden legen diesen Schluss verstärkt nah. Für eine ausführliche Betrachtung vgl. Sammon (2017: S. 359–368) & Bukatman, Scott (2002). *Blade Runner* (London: British Film Institute): S. 80–83.

²⁷⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1.

Diese These scheint durch Joi in gewisser Weise bestätigt zu werden. Gegen Ende des Filmes, bevor K beschließt sein Leben aufs Spiel zu setzen um Deckard zu retten, trifft er auf eine Joi-Werbung, die ihm die gleichen Sätze entgegenwirft, wie seine persönliche Kopie es getan hatte. Obwohl Joi den ganzen Film über als einmalig und menschlich dargestellt wurde, wird hier die Wahrheit offenbart: dass es sich einfach nur um ein sehr gut designtes Produkt handelte. Ihre Emotionen mögen authentisch gewesen sein, aber in ihrem Ursprung waren sie ein Massenprodukt. Dieser Moment ist es, der K dazu bringt, den Versuch zu unternehmen sein Schicksal individuell zu bestimmen, indem er sich selbstlos für jemanden opfert. Das Konzept, dass Erinnerungen unsere Emotionen vorgeben, welches im ersten Teil als positiv gewertet wurde, wird also in *Blade Runner 2049* damit erweitert, dass nur ein genuiner Ursprung dieser Gefühle einen Ausbruch aus dem System ermöglicht.

Doch bevor es dazu kommt, ist K lange auf einer falschen Fährte. Die erste Sequenz des Filmes gibt schon einen subtilen Hinweis darauf: K schläft am Steuer eines selbstgelenkten Fahrzeuges. Er ist im wahrsten Sinne des Wortes fremdgesteuert. Die Einflüsse, die ihn lenken, haben mit seinem Gefühl zu tun, möglicherweise ein Auserwählter zu sein und eine höhere Bestimmung zu haben. Ebenso wie *Arrival* einen Exkurs in das Thema der Zeitreisen möglich machte, soll darum *Blade Runner 2049* als Sprungbrett für einen Blick auf das Thema der Prophezeiungen dienen, die ein inhärent deterministisches Themenfeld bilden.

3.6.2 Exkurs: Prophezeiungen und Orakel

In *Lawrence of Arabia*²⁷⁶ verliert T. E. Lawrence einen seiner Mitstreiter bei der Durchquerung der Nefud Wüste. Als er zurückreiten will, um ihn zu retten, erklärt ihm sein beduinischer Freund Ali, dass das Leben dieses Mannes verloren sei: „It is written.“²⁷⁷ Lawrence reitet dennoch zurück und schafft das Unmögliche, indem er dem Mann das Leben rettet und danach stolz verkündet „Nothing is written!“ Doch schon wenige Nächte später begeht eben dieser Gerettete ein Verbrechen, und Lawrence muss ihn, um den Frieden zu wahren, hinrichten, und als einer der Zuschauer sich die Situation erklären lässt, kommentiert er knapp: „It was written then.“

²⁷⁶ Lean, David (1962). *Lawrence of Arabia*.

²⁷⁷ Dieses Credo, im Englischen eine gebräuchliche Redewendung, zieht interessanterweise erneut eine Parallele zwischen Schrift und Schicksal, wie es in Ansätzen auch in *Arrival* proklamiert wird. An dieser Stelle soll jedoch aus Platzgründen nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Existenz von Prophezeiungen in Diegese ist ein verlässliches Zeichen für eine Welt, die in ihren Ansätzen deterministisch funktioniert: Wenn es eine Möglichkeit gibt, die Zukunft vorauszusagen, dann muss diese Zukunft unabänderlich feststehen. Für eine Prophezeiung, wie sie Ali trifft, bedarf es nur zweierlei Sachen: des Glaubens an eine höhere Macht und einer vermittelnden Instanz.²⁷⁸ Um in dieser Arbeit den Begriff der Prophezeiungen einzugrenzen, soll als Grundlage der recht umfassende Ansatz von Karl Rahner dienen und leicht erweitert werden. Er schreibt, Prophetie sei im allgemeinen Sprachgebrauch die „Vorhersage oder Voraussicht eines zukünftigen und durch gewöhnliche menschliche Erkenntnismittel nicht errechenbaren Ereignisses“.²⁷⁹ Da Rahner über historische Prophezeiungen spricht und nicht über literarische, soll diese Definition damit erweitert werden, dass eine Prophezeiung bis zu ihrem Eintritt unüberprüfbar ist. Die von Rahner erwähnten „gewöhnlichen“ Erkenntnismittel sind im wahren Leben zwar klar umrissen, können aber in Romanen und Filmen durchaus abstruse Formen annehmen: In einigen Science-Fiction Welten sind Zeitmaschinen etwas durchaus Gewöhnliches. Sobald in einer Diegese also ein Hilfsmittel zur Verfügung stünde, um eine Zukunft exakt und überprüfbar zu machen, fällt diese Erzählung nicht mehr unter den in dieser Arbeit benutzten Begriff der Prophezeiungen.

An das Wesen der Prophezeiungen schließt sich eine ähnlich deterministische Fragen an, wie bei vielen Zeitreisefilmen: Kann die Zukunft verändert werden?²⁸⁰ Hier sind im Wesentlichen drei Antworten möglich: Ja, Nein und ich hab versucht es zu verhindern, aber alles noch schlimmer gemacht.

Die erste Art ist dabei vergleichsweise selten anzutreffen. Ein Beispiel für eine filmische Darstellung findet sich jedoch in *Minority Report*.²⁸¹ Dort existieren drei Menschen, die Visionen der Zukunft haben und deren Begabung genutzt wird, um noch nicht geschehene Verbrechen zu verhindern. Es stellen sich schnell moralische Fragen, die auch beim harten Determinismus aufgeworfen werden, nämlich, ob man Menschen für Taten bestrafen darf, die ohnehin passieren werden, und darüber hinaus für Verbrechen, die, da

²⁷⁸ Diese Instanz kann ein Mensch, ein mystischer Gegenstand, ein übernatürlicher Bote oder auch eine überlieferte Schrift sein. Zauberspiegel und Engel können sind ebenso prophetisch sein wie Menschen mit Visionen oder antike Texte, welche die Zukunft voraussagen.

²⁷⁹ Rahner, Karl (1960). *Visionen und Prophezeiungen* (Basel: Herder): S. 90.

²⁸⁰ Im Gegensatz zu Zeitreisen (vgl. Kapitel 3.1.2), bei denen die Reise an sich bereits bestehende Ereignisse beeinflusst, wird diese Frage bei Prophezeiungen erst durch einen Rezipienten relevant. Ein Text, den niemand liest, egal wie exakt er die Zukunft voraussagt, ist wirkungslos.

²⁸¹ Spielberg, Steven (2002). *Minority Report*.

sie verhindert wurden, ja gar nicht erst passiert sind. Das vermeintliche Logik-Paradoxon des Filmes, dessen Protagonist einerseits harten Determinismus vertritt, aber andererseits daran glaubt, das Schicksal ändern zu können, wird am Ende unterwandert: Der Konflikt wird aufgelöst, indem klargemacht wird, dass die Methode fehlerhaft war. Es gibt keine sichere Möglichkeit, die Zukunft zu sehen, kein perfektes System, denn manche Vorhersagen sind uneinig:²⁸² Die Zukunft ist Multiple-Choice, und darum kann Schicksal geändert werden. So ist *Minority Report* mit seiner Darstellung von verhinderbaren Prophezeiungen²⁸³ ein weiterer Film, der eine nicht deterministische Diegese erzählt.²⁸⁴ Für die anderen beiden Antworten zur Verhinderbarkeit von Prophezeiungen gibt es prominente Beispiele aus der griechischen Mythologie: Cassandra und Ödipus.²⁸⁵ Matthias Falke hebt die Bedeutung dieses Figurenpaares hervor: „[Sie verkörpern] die antike Auffassung von Fatalität, deren Wesen Unentrinnbarkeit ist.“²⁸⁶ Cassandra ist eine Seherin, die dazu verdammt ist, die Zukunft zu kennen, ohne sie jedoch verändern zu können, und ihre Warnungen bleiben ergebnislos. Während des trojanischen Krieges tragen ihre Taten zwar nicht aktiv zum Untergang ihrer Heimat bei, aber sie muss trotz ihres Wissens tatenlos zusehen.²⁸⁷ In ihrer Welt können Prophezeiungen also nicht verhindert werden, egal, was man unternimmt.²⁸⁸ Ödipus auf der anderen Seite erhält vom Orakel in Delphi²⁸⁹ eine Vorhersage, die sich als das entpuppt, was man als selbsterfüllende Prophezeiung bezeichnen würde: Ihm wird gesagt, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, und um das zu verhindern, wählt er einen Weg, der zu exakt diesem Ergebnis führt. Hätte es die Vorhersage nicht gegeben, wäre sie vermutlich

²⁸² Ursprung des Namengebenden „Minority Report“.

²⁸³ Genau genommen wird natürlich nicht die Prophezeiung als solches, sondern die darin getroffenen Vorhersagen verhindert. Um jedoch den Lesefluss dieser Arbeit nicht unnötig zu verkomplizieren, wird ab hier das Wort „Prophezeiung“ synonym für die Vorhersage und die in der Vorhersage vorkommenden Ereignisse verwendet.

²⁸⁴ Es gibt bei den Konzepten von *Minority Report* noch einigen Spielraum zur Interpretation, doch da sich der Film am Ende recht klar gegen ein deterministisches Weltbild richtet, sind die Ideen, die dorthin führen, für diese Arbeit nicht relevant genug, um eine eingehendere Analyse zu rechtfertigen.

²⁸⁵ Beide Figuren wurden unzählige Male adaptiert und umgedeutet. In Homers Berichten über den trojanischen Krieg wird Kassandras Hellsicht beispielsweise nicht erwähnt. Als Grundlage für die in dieser Arbeit getroffenen Aussagen dienen *König Oedipus* und die *Orestie*, genauer gesagt das darin enthaltene Drama *Agamemnon*. Vgl. Homer (2007). *Ilias* (Stuttgart: Reclam); Sophocles (2019). *König Ödipus* (Stuttgart: Reclam); Aeschylus (2018). *Die Orestie* (Stuttgart: Reclam).

²⁸⁶ Falke, Matthias; Aeschylus (2006). *Mythos Cassandra* (Leipzig: Reclam): S. 9.

²⁸⁷ Eine leichte Parallele zu Kate Mercer in *Sicario* ist zu erkennen.

²⁸⁸ Dieser Standpunkt wäre am nächsten an Lewis Theorien des Zeitreisens. Vgl. Kapitel 3.1.2.

²⁸⁹ George Minios geht in seinem umfassenden Werk *Geschichte der Zukunft* ausführlich auf Orakel und Propheten ein und betont die Wichtigkeit des Tempels Delphi. Oedipus' Geschichte ist nur eine von vielen, die sich dort zutrug. Vgl. Minois, Georges; Moldenhauer, Eva (1998). *Geschichte der Zukunft* (Düsseldorf: Artemis & Winkler): S. 76.

nicht eingetroffen.²⁹⁰ Das Gegenstück in der Zeitreiselogik wäre ein casual Timeloop wie in *Terminator*, der ebenfalls eine klar determinierte Welt voraussetzt.

Blade Runner 2049 spielt mehrfach mit dem Konzept der Prophezeiung, und zwar ab dem Zeitpunkt, an dem sich herausstellt, dass ein vermeintliches Wunder geschehen ist, indem eine Replikantin ein Kind bekommen hat. Es gibt zwar kein Orakel, aber mehrere Propheten und Visionäre: Gegen Ende des Filmes erklärt die Anführerin der Replikantenrebellion K, dass Rachels Kind sie eines Tages aus der Sklaverei befreien wird. Die Polizeichefin sieht die Zukunft der Gesellschaft gefährdet, der Großindustrielle Wallace verkündet den Aufstieg der Menschheit zur nächsten Stufe der Zivilisation. Alle drei Parteien sehen in der Zukunft eine völlig veränderte Weltordnung, deren Schlüsselfigur das mystische Kind darstellt.²⁹¹ Es fühlt sich fast wie das Szenario in *Minority Report* an: Wenn drei Personen unterschiedliche Ereignisse vorhersehen sehen, kann die Zukunft eigentlich nicht feststehen, es sei denn, mindestens zwei davon sind falsche Propheten. *Blade Runner 2049* hält sich in der Auflösung dieser Visionen bedeckt: Niemand kann das Replikantenkind für sich beanspruchen, und ehe es zu gesellschaftlicher Umwälzung kommt, endet der Film. Es stellt sich weniger die Frage, wie die Zukunft der Menschen und Replikanten aussieht, sondern ob es K gelingt, die für ihn vorgefertigten Pfade zu verlassen.

Der Schlüsselmoment für Deckard in *Blade Runner* war die Erinnerung an ein Einhorn: Ein anderer Blade Runner konfrontiert ihn damit und stellt das erste Mal seine Menschlichkeit infrage, indem er impliziert, diese Erinnerung könnte synthetisch sein. Bei K wird dieses Verhaltensmuster genau umgekehrt: Seine kostbarste Erinnerung ist die an ein kleines Holzpferd. Es wurde für Deckards Tochter angefertigt, und K meint, sich zu erinnern, es als Kind besessen zu haben. Während das Einhorn Deckard zum ersten Mal daran zweifeln lässt, ein Mensch zu sein, zweifelt K durch das Pferd zum ersten Mal daran, ein Replikant zu sein. Er ist sich so sicher, dass die Erinnerung, die er für künstlich hielt, seine eigene ist, dass er daraus schließt, der Erlöser zu sein, nach dem

²⁹⁰ Natürlich müssen nicht alle Prophezeiungen verhindert werden. Eine Unterart sind die Vorhersagen über Auserwählte, die auch in *Blade Runner 2049* durchklingen und große Überschneidungen mit der Heldenreise haben. Die Heldenreise wurde in Kapitel 3.4.2 eingeordnet, und der Mythos der Auserwählten findet im folgenden Kapitel 3.7.1 Erwähnung, darum wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen.

²⁹¹ Rahner unterscheidet verschiedene Typen der Prophezeiungen. Hier wäre es in allen Fällen eine geschichtsphilosophische Prophezeiung, also eine Vorhersage, die sich auf historischen und philosophischen Ansichten gründet. Für eine Übersicht aller Typen vgl. Rahner (1960: S. 90–101).

sich die Welt sehnt. Doch die Erinnerung an das Pferd ist, genau wie Deckards Einhorn, ein Implantat. Eine Replikantin eröffnet K die bittere Wahrheit: „You imagined it was you? Oh, you did. You did! We all wish it was us.“ Er ist nicht der Auserwählte und darum auch in keiner Weise besonders, sondern nur einer unter vielen. Was sich bisher wie eine klassische Heldenreise angefühlt hat, eröffnet nun die Frage, ob der vermeintliche Held in Wirklichkeit nur eine Marionette war.²⁹² Schließlich ist er Spuren gefolgt, die andere für ihn gelegt haben, und wird von Polizei, Rebellion und Großkonzern nur ausgenutzt. Oder, wie in der ersten Szene, schlafend ferngesteuert. Am Ende trifft K jedoch eine Entscheidung, die der Film als selbstbestimmt rahmt, nämlich, sich für Deckard und dessen Tochter zu opfern und damit eine andere Heldenreise zu Ende zu bringen, die in *Blade Runner* ihren Anfang nahm.

Anders als die anderen Villeneuve-Filme spielt *Blade Runner 2049* also besonders stark mit den Ideen einer nicht-determinierten Welt. Zwar wird bis zum Ende in den Kernfragen nach dem freien Willen keine klare Stellung bezogen, sodass sowohl eine deterministische als auch eine nicht-deterministische Interpretation gleichermaßen offenstehen, doch die bewusste Brechung vieler Erzählelemente und Subversion ansonsten stark deterministisch einzuordnender Aspekte legt nahe, dass K am Ende zumindest einen gewissen Einfluss auf den Weg der Welt haben könnte.

3.7 *Incendies* – Mütter und Väter

Mit *Incendies* gelang Villeneuve sein großer internationaler Durchbruch: Der Film wurde für einen Oscar nominiert und ebnete den Weg für die bald folgenden Hollywoodproduktionen. Villeneuve erzählt die Geschichte der Zwillinge Simon und Jeanne, die nach dem Tod ihrer Mutter per Testament die Aufgabe bekommen, ihren Bruder und ihren Vater ausfindig zu machen, um ihnen Briefe zu übergeben. Da ihr Bruder schon lange vor ihrer Geburt im Bürgerkrieg verschollen ist und sie ihren Vater nie kennengelernt haben, müssen sie zur Lösung dieser Aufgabe den Lebensweg ihrer Mutter nachvollziehen. Während die Geschwister nämlich im behüteten Kanada aufgewachsen sind, stammt ihre Mutter aus einem nicht näher bestimmten Land im mittleren Osten, in dem ein blutiger Krieg tobte. Parallel dazu wird in Rückblenden die

²⁹² *Blade Runner 2049* geizt nicht mit eigenen *Pinocchio*-Verweisen: K wird als Pinocchio-Äquivalent skizziert und möchte, wie Joi feststellt, gerne „a real boy“ werden. Vgl. Luske, Hamilton; Sharpsteen, Ben (1940). *Pinocchio*.

Lebensgeschichte der Mutter erzählt, während ihre Kinder nach und ihr früheres Leben als Freiheitskämpferin und Kriegsgefangene aufdecken. Die Geschwister finden heraus, dass ihr Vater wohl ein junger Gefängniswärter war, der ihre Mutter regelmäßig vergewaltigte, und ihr Bruder als Kind entführt wurde. Am Ende enthüllen sie dann die schwer zu verkraftende Wahrheit: Ihr Bruder und ihr Vater sind dieselbe Person – und diese Person wohnt in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft.

Was die deterministischen Aspekte angeht, findet man viele Versatzstücke von Themen, die in den vorigen Kapiteln bereits ausführlicher besprochen wurden. Die Parallelmontage der beiden Zeitebenen ist dabei eine elaboriertere Form des Flashforwards, der auch in *Polytechnique* zum Einsatz kam, und lässt den Zuschauer Zeuge einer Vergangenheit werden, die nicht mehr zu ändern ist, aber dennoch Schritt für Schritt in der Gegenwart nachvollzogen werden muss. Das Setting in einem namenlosen Land, das als Stellvertreter für Konflikte in Nahost genutzt wird,²⁹³ ruft eine generelle Erwartungshaltung hervor, die wie School Shootings auf konventionalisierten Konflikt-Narrativen beruht. Der Bürgerkrieg selbst kann als akzeptierter Unrechtsfaktor der Welt mit den toxischen Gesellschaftsstrukturen, in denen oft das Unrecht gewinnt, wie in *Sicario* wahrgenommen werden. Die gesamte Odyssee der Kinder, die einmal quer um die Welt reisen, ehe sie erkennen, dass die Lösung die ganze Zeit genau vor ihrer Tür lag, hat Aspekte der Suche aus *Blade Runner 2049*, und die Auflösung der Geschichte macht Anleihen bei *Oedipus Rex*. Da all diese Bereiche bereits beleuchtet wurden, soll im Zentrum dieses Kapitels ein Aspekt stehen, der *Incendies* von den anderen Filmen abhebt: die Familie.

3.7.1 Du siehst deiner Mutter ähnlich – Abstammungs-Determinismus

Die Wichtigkeit der Abstammung ist bereits Thema in *Blade Runner 2049*, in dem sich K nicht sicher ist, ob er in die Welt der Menschen oder der Replikanten gehört und vergeblich nach einer entsprechenden Antwort sucht. Das Motiv, durch familiäre Wurzeln einem bestimmten Schicksal verschrieben zu sein, scheint in Ansätzen dem gesellschaftlichen Determinismus nicht unähnlich zu sein.²⁹⁴ Beide gehen davon aus, dass

²⁹³ Der Film basiert auf dem gleichnamigen Drama, welches von einer Autobiografie inspiriert ist, doch für die Adaption wurden Ort und Zeit bewusst vage gelassen und die realweltlichen Bezüge entfernt, um als Stellvertreter für die Konflikte in der Region zu dienen. Die Vorlage soll daher bei der Interpretation keine Rolle spielen. Vgl. Mouawad, Wajdi (2011). *Incendies* (Montréal: Leméac).

²⁹⁴ Vgl. Kapitel 3.4.1.

allein durch die Umstände der Geburt ein bestimmter Weg vorgegeben ist, dem man sich nicht entziehen kann. Der Unterschied besteht darin, dass der gesellschaftliche Determinismus von externen Kräften, die in einer Diegese wirken, bestimmt ist, während dies bei einer vorbestimmten Abstammung nur teilweise der Fall ist – es liegt einem sprichwörtlich im Blut. Weiterhin ist es naheliegend, sich gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten zu wehren, während es fraglich ist, ob und wie eine Figur die eigene Familiengeschichte bekämpfen kann, ohne sich selbst dabei zu zerstören. Ehe es konkret um *Incendies* geht, sollen darum an dieser Stelle einige Schattierungen und Erzählweisen eines solchen durch familiäre Umstände bedingten Determinismus aufgezeigt werden. Als Sammelbegriff wird dafür ab hier der Begriff „Abstammungs-Determinismus“ verwendet. Da zu dieser sehr spezifischen Thematik keine konkreten Quellen gefunden werden konnten, stützen sich die nachfolgenden Ausführungen größtenteils auf empirische Beobachtungen.

Der Abstammungs-Determinismus soll hier auf drei Ursachen zurückgeführt werden, die einzeln oder als Mischform auftreten können: genetisch, mystisch oder kulturell. Die einzelnen Faktoren können unterschiedlich stark ausformuliert sein, aber das Ergebnis ist bei allen drei Varianten identisch: Ich wurde die Person, die ich bin, weil ich das Kind meiner Eltern bin, und das bestimmt mein Leben. Dieser Topos ist in unterschiedlichen Abwandlungen schon seit Jahrhunderten in der Literatur anzutreffen und wird immer wieder aufs Neue variiert. Es genügt ein Blick in die Bibel, um zu sehen, dass Jesus' Leben durch seine Abstammung determiniert ist.²⁹⁵

Der genetische Ansatz beschreibt die Tatsache, dass jemand durch seine DNA beginnt, seinen Eltern zu gleichen. Dieses Konzept kann durchaus extremer gedacht werden, so wurde bereits angesprochen, dass Androiden bei genauer Betrachtung der gleichen Frage unterworfen sind, nämlich, ob der Quellcode eines Wesens, quasi als digitaler DNA-Ersatz, ihre Handlungen bestimmt.²⁹⁶ Ein weiteres Feld, was zu einem genetischen Abstammungs-Determinismus führen würde, ist das Klonen, bei dem häufig exakte Kopien gezeugt werden. Im leicht selbstironischen *The Boys from Brazil*²⁹⁷ versucht Joseph Mengele beispielsweise, Hitler zu klonen, und stellt sich die Frage, ob das identische Erbmaterial bereits reicht oder auch die genauen Lebensumstände nachgestellt werden müssen, um einen neuen Führer zu kreieren.

²⁹⁵ Im Wesentlichen die meisten Geschichten im neuen Testament. *Die Bibel* (2016).

²⁹⁶ Vgl. Kapitel 3.6.

²⁹⁷ Schaffner, Franklin J. (1978). *The Boys from Brazil*.

Ist Letzteres der Fall, greift der kulturelle Abstammungs-Determinismus, der durch das Umfeld, in dem man aufwächst, und den Ruf der Eltern, den es zu erfüllen gilt, einen Lebensweg festlegt. In *The Godfather* hat man es beispielsweise mit sehr ungleichen Brüdern zu tun, die ihrem Vater, rein genetisch, nicht gerade ähnlich scheinen. Doch es sind die Strukturen des Mafiainperiums, die nicht zulassen, dass man sich gegen dieses Familienschicksal wehrt. Nachdem die anderen Brüder gescheitert sind, schafft es Michael am Ende, zum idealen Ebenbild seines Vaters zu werden, und ist der neue Don, der im gleichen Stuhl sitzt und den gleichen Geschäften nachgeht wie Generationen vor ihm.²⁹⁸ Bettina Karrer bezeichnet die Filmhandlung poetisch als „tragische Geschichte eines Mannes, der vom Fluch gequält ist, Sohn eines Gangsters zu sein“.²⁹⁹ Sie sieht entsprechende Hinweise auch in der Bildsprache des Filmes:

Die langsame Überblendung von Vitos Nahaufnahme zu einer Totalen der pittoresken Landschaft Siziliens akzentuiert mindestens zweierlei: die innige Verbundenheit von Vater und Sohn sowie ihre Gleichartigkeit im existenziellen Kern; zwei Männer, die sich von den Ketten der Familienbande nicht befreien können.³⁰⁰

Die mystischen Einflüsse können mit solchen Szenarien Hand in Hand gehen: Wenn Simba in *The Lion King*³⁰¹ in die Fußstapfen seines königlichen Vaters treten muss, wirkt es zunächst wie ein kulturelles Erbe, doch der Film durchwebt es mit einer höheren Schicksalsmacht. Nicht nur die Gesellschaft, sondern die ganze Natur ist darauf ausgerichtet, dass er seinen Platz im „ewigem Kreis“ einnimmt.³⁰² Dabei schließt sich der Film, der in Teilen eine *Hamlet*-Adaption ist,³⁰³ einer Shakespeare'schen Lesart an, in der die Welt in Unruhe gerät und höhere Mächte aktiv werden, wenn nicht der rechtmäßige Monarch auf dem Thron sitzt.³⁰⁴ Eine spezifische Unterart dieser Kategorie ist das Narrativ des „Auserwählten“, das bis heute überdauert hat und in seinen Ansätzen auch in der Heldenreise zu finden ist.

²⁹⁸ Die Betrachtungen in dieser Arbeit beziehen sich ausschließlich auf den ersten Teil der Reihe. Insbesondere in *The Godfather II*, der die Lebensgeschichte von Vito und Michael parallel erzählt, werden eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten der beiden herausgearbeitet. Coppola, Francis Ford (1974). *The Godfather: Part II*.

²⁹⁹ Karrer (2011: S. 79).

³⁰⁰ Ebd.: S. 87.

³⁰¹ Allers, Roger; Minkoff, Rob (1994). *The Lion King*.

³⁰² Im Original „Circle of Life“, was von seiner Bedeutung eine leichte Variante ist, aber dennoch die Kreissymbolik aufrechterhält. Schon in der deutschen Formulierung erinnert der „ewige Kreis“ an die „ewige Wiederkunft“, die Nietzsche vorschwebt.

³⁰³ Shakespeare, William (2018). *Hamlet* (Stuttgart: Reclam).

³⁰⁴ Ein anschauliches Beispiel findet sich in *Macbeth*, als die Welt nach dem Königsmord plötzlich diverse Unnatürlichkeiten an den Tag legt. Shakespeare, William (2015). *Macbeth* (London: Bloomsbury): S. 198.

Ein anschauliches Beispiel für eine Kombination aller drei Fälle ist die *Harry-Potter*-Serie: Harry Potter wird erklärt: „You are a wizard“,³⁰⁵ was eine vererbte Eigenschaft ist, somit ist seine Rolle genetisch festgelegt. Des Weiteren gibt es eine Prophezeiung, die besagt, dass ein Junge, der unter bestimmten Umständen geboren wird, Voldemort besiegen kann,³⁰⁶ was seiner Abstammung die mystische Komponente, also ein durch höhere Mächte vordefiniertes Schicksal, hinzufügt, und somit schwingt auch der Mythos des Auserwählten mit.³⁰⁷ Zu guter Letzt ist Harry aber auch „The Boy who lived“, also der Junge, der den Mordanschlag auf seine Eltern überlebt hat, und muss darum kulturell in ihre Fußstapfen treten und dem Ruf gerecht werden, der durch sie aufgebaut wurde. Alison Baker vergleicht es mit einer klassischen Märchengeschichte: Harry ist ein verlorener Prinz, der sein Erbe antreten muss.³⁰⁸

Alle diese Geschichten müssen zwei Fragen beantworten: Wie wünschenswert ist es, in die Fußstapfen seiner Eltern zu treten, und kann man sich dagegen wehren? In vielen Geschichten scheint es etwas Unliebsames oder teilweise sogar Gefährliches zu sein, so zu werden, wie die eigenen Eltern. Der Fall von Michael Corleone, der sich fast den kompletten Film dagegen wehrt, dem grausamen Wegen seiner Familie zu folgen, ist eine Tragödie, während Simbas Akzeptanz den ewigen Kreis schließt und das Gleichgewicht der Welt wiederherstellt. Zwischen Sündenfall und Pflichterfüllung gibt es allerdings noch ein drittes Szenario, das damit spielt, wie die Kinder die Sünden der Eltern wiedergutmachen. In *Star Wars*³⁰⁹ beginnt Luke Skywalker die Filmreihe mit der Annahme, dass es seine Berufung ist, ein Jedi wie sein Vater Anakin zu werden. Er erkennt aber im Laufe der Zeit, dass sein Erbe stattdessen darin besteht, seinen Vater zu erlösen und für dessen Verfehlungen Verantwortung zu übernehmen. Die Jedi selbst orientieren sich an einer Philosophie, die der Stoa sehr ähnlich ist.³¹⁰ Der Fall Anakins ist ein direktes Resultat seiner Versuche das Schicksal geliebter Menschen zu ändern, anstatt es einfach geschehen zu lassen.³¹¹ Bei Luke ist es allerdings genau umgekehrt: Er kann seinen Vater erlösen, weil er sich über die Regeln der Jedi hinwegsetzt und versucht die Zukunft zu ändern.

³⁰⁵ Columbus, Chris (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*.

³⁰⁶ Yates, David (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*.

³⁰⁷ Es gibt diverse Fan-Theorien, die davon ausgehen, dass die Prophezeiung falsch gedeutet wurde und Harry nicht der Auserwählte ist, doch diese Ansätze werden hier ignoriert.

³⁰⁸ Baker, Alison (2018). „*You have your mother's eyes*“: *Inheritance and Social Class* : S. 103.

³⁰⁹ Lucas, George (1977). *Star Wars*.

³¹⁰ Vgl. Hummel, Matt (2016). „*You Are Asking Me to Be Rational*“: *Stoic Philosophy and the Jedi Order*

³¹¹ Lucas, George (2005). *Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*.

In diesem Storymodell werden eher non-deterministische Tendenzen vertreten: Der Held lernt aus den Fehlern seiner Vorfahren und entwickelt eine eigenständige Persönlichkeit, die aus den Schatten ihrer Eltern heraustritt und im Bestfall sogar die Sünden der vorigen Generation revidiert.³¹² Während die deterministischeren Narrative einer Nietzsche-Logik folgen, bei dem jede Generation eine ewige Wiederholung der vorigen ist, die exakt die gleichen Fehler begeht, wird hier ein freier Wille proklamiert.

In *Incendies* wird eine Art Mittelweg eingeschlagen. Die Kinder tun Buße für das Leben ihrer Mutter, indem sie sich geradezu auf eine Pilgerreise begeben, die sie mit einer oft unliebsamen Vergangenheit konfrontiert. Sie beenden die Suche nach Bruder und Vater, die ihre Mutter nicht komplettieren konnte, und erlösen sie damit in gewisser Weise von ihren Verfehlungen. Es sind Spuren des eben erläuterten Erlösungs-Narrativs vorhanden, das eine gewissen Willensfreiheit voraussetzt.

Auf der anderen Seite schlüpfen sie, indem sie sich mit ihren Ursprüngen auseinandersetzen, zum ersten Mal in die Rolle ihrer Mutter und konfrontieren ein Erbe, das bisher keinen Einfluss auf ihr Leben hatte. Sie werden in vielerlei Hinsicht dadurch mehr zu ihrer Mutter. Der Film erzählt von einer Konfrontation mit der Vergangenheit, die alle Beteiligten verändert. Es beginnt mit der Mutter, die erst im hohen Alter durch einen Zufall erkennt, dass der Sohn, den sie verloren hat, auch der Mann ist, der sie im Gefängnis vergewaltigt hat. Das, was sie bisher für ihre Lebensgeschichte gehalten hat, wird komplett neu kontextualisiert und auf den Kopf gestellt. Diese neue Evaluation für bisher sicher gehaltene Wahrheiten trifft nach und nach die anderen Figuren: Der Täter selbst realisiert erst durch die Briefe, wie seine Familiengeschichte aussieht und wer er eigentlich ist. Die beiden Geschwister müssen sich bereits vor dieser Erkenntnis Stück für Stück mit der Familiengeschichte auseinandersetzen: Im Heimatland ihrer Eltern angekommen, werden sie immer wieder mit der Last der Vergangenheit, mit den Sünden der Vorfahren, konfrontiert. Für manche war ihre Mutter eine Retterin, für andere hat sie die Traditionen des Landes beschmutzt, doch allein dieser Weg durch eine fremde Heimat verändert ihr Leben. Das Erbe, das ihnen im Testament zugesprochen wird, sind die beiden Briefe, doch erst durch ihre Reise erkennen sie, dass sie in Wirklichkeit eine Familiengeschichte geerbt haben.

³¹² Eine ironische Inversion dieses Storymodells gibt es in *Back to the Future*, in dem Marty McFly fürchtet wie sein Vater zu werden, es aber durch eine Zeitreise schafft genau das Gegenteil zu erreichen: Sein Vater wird wie er. Zemeckis, Robert (1985). *Back to the Future*.

Prägnant ist dabei, dass der Film oft deutlich macht, dass niemand seiner Vergangenheit entfliehen kann. Selbst im fernen Kanada holen einen die Altlasten der Familie ein. Die Erkenntnis der Mutter, wer ihr Peiniger wirklich war, tritt erst spät in ihrem Leben ein: In einem kanadischen Freibad, in dem sich zufällig auch ihr ebenfalls ausgewanderter Sohn aufhält, erkennt sie ihn anhand einer Tätowierung. Die Wahrscheinlichkeit, dass beide ins selbe Land fliehen, in derselben Stadt landen und dann zur gleichen Zeit dasselbe Freibad besuchen ist so astronomisch gering, dass man versucht sein muss, es einer schicksalhaften Macht zuzuschreiben, die dafür sorgt, dass man seinen familiären Verantwortungen nicht entfliehen kann.

In *Incendies* können die Kinder ihrem Schicksal also nicht entfliehen, doch am Ende wird die Akzeptanz ihrer Wurzeln als die richtige Wahl dargestellt. Die Familie kann ihre Erkenntnisse nicht rückgängig machen, sondern muss mit der durchlebten Konfrontation umgehen. Dies ist erneut ein sehr stoischer Gedankenansatz, den vor allem die beiden Geschwister umsetzen: Sie erkennen das Erbe an und wachsen durch ihre Reise in einer Art und Weise heran, die sie enger mit ihrer Mutter verbindet.

3.7.2 Das Problem mit Collatz

Ein letzter Blick soll bei der Analyse auf einen Nebenaspekt des Filmes geworfen werden: die Mathematik. Simon findet als Erster von den beiden Geschwistern heraus, dass die zwei Personen, die sie suchen, in Wirklichkeit ein und dieselbe sind. Um es seiner Schwester Jeanne zu erklären, nutzt er eine auf den ersten Blick kuriose Wortwahl: Er fragt sie mehrfach, ob eins plus eins wirklich zwei ergibt oder ob es nicht doch sein kann, dass eins plus eins vielleicht eins ergibt.³¹³ Diese sehr abstrakte Herangehensweise kann als Verweis auf eine frühere Szene gesehen werden, in der Jeanne eine Vorlesung über die sogenannte Collatz Conjecture hält.³¹⁴ Dieses mathematische Theorem stellt eine Formel auf, mit der jede beliebige Zahl schrittweise auf eins reduziert wird.³¹⁵ Diese kann als Allegorie für die Suche im Film gelesen werden, bei der die beiden Geschwister

³¹³ Ein Motiv, dass auch bei *Enemy* relevant ist und ebenfalls in einer Vorlesungssituation vermittelt wird.

³¹⁴ Im Deutschen häufig übersetzt als das „Collatz Problem“.

³¹⁵ Das „Problem“ im Collatz-Problem besteht darin, dass noch nicht bewiesen werden konnte, ob diese Methode wirklich mit jeder beliebigen Zahl funktioniert. Es geht um einen recht simplen Vorgang: Man beginnt mit einer beliebigen Zahl. Ist diese gerade, wird sie durch 2 geteilt, ist sie ungerade, mal 3 genommen und mit 1 addiert. Die Zahl, die herauskommt, wird in gleicher Weise behandelt. So landet man nach unterschiedlich vielen Schritten immer bei eins. Für eine ausführliche Darstellung vgl. *Lexikon der Mathematik* (2001: S. 335–340).

fälschlicherweise denken, sie müssen zwei Menschen ausfindig machen, doch in Wirklichkeit nach einem suchen. Doch man kann die Metapher auch weiter fassen: Wenn alles mit genügend Schritten zum selben Ursprung führt, so kann dies auch für die Familie gelten. Egal, wo man anfängt, bei sich selbst, den Kindern, Müttern, Brüdern, wenn man nur lange genug abwartet, nur weiter rechnet, kommt am Ende immer das Gleiche heraus. Dann sind Eltern und Kinder und Kindeskindern Teil einer unendlichen Gleichung desselben Integrals. So kann die Reise der Kinder als eine Art Durchlauf der Collatz Conjecture verstanden werden, an dessen Ende sie nach vielen Schritten zu einem gemeinsamen Ursprung gelangen. Ein mathematisch angelegter, bis ins Letzte determinierter Pfad.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, einen Collatz-Graphen zu visualisieren, aber eine Version, die sehr verbreitet ist, formt sich zu einem Kreis, in dem unterschiedliche Pfade zum selben Mittelpunkt führen. Mit anderen Worten: zu einem Labyrinth.

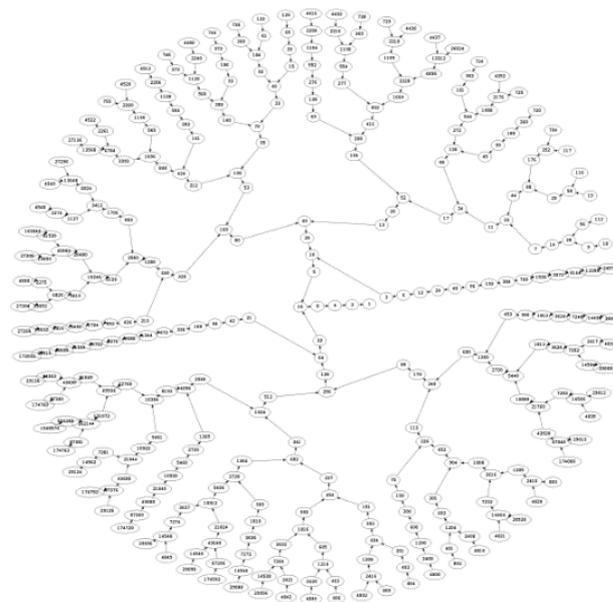


Abb. 9: Eine der möglichen Darstellungen eines Collatz-Graphen mit 20 Schritten. Jeder Pfad führt ins Zentrum.

3.8. Filmübergreifend: Schatten der Zukunft und das stoische Kinoerlebnis

Nachdem nun die Filme im Einzelnen betrachtet wurden, soll hier die Gelegenheit genutzt werden, um auf zwei Themen einzugehen, die sich auf alle analysierten Werke anwenden lassen, aber bisher nur angeschnitten wurden: das Foreshadowing und die Rolle des Publikums.

Diese Komplexe wurden bisher vernachlässigt, weil beide Bereiche einerseits enorm umfangreich und andererseits relativ schwammig abzugrenzen sind. Dennoch soll beides kurz umrissen werden, um die besondere Relevanz für eine deterministische Filmanalyse zu verdeutlichen und zu zeigen, wie stark sich deterministische Theorien auf unterschiedliche Bereiche des filmischen Verständnisses anwenden lassen.

Das Foreshadowing ist ein erzählerisches Mittel, das zumeist für den Zuschauer relevant ist, während es den Figuren in der Diegese nicht auffällt. Morson entwickelt ein dezidiertes Konzept zum Terminus Foreshadowing, und stellt fest:

The very term *foreshadowing* indicates backward causality. A spatial metaphor for a temporal phenomenon, it is a shadow cast in advance of an object; its temporal analogue is an event that indicates (is the shadow of) another event to come.³¹⁶

Beim Foreshadowing werden oft subtile Hinweise auf spätere Ereignisse platziert und der Zuschauer nutzt diese um im Bordwell'schen Sinne durch sein eigenes Vorwissen zukünftige Ereignisse zu antizipieren.³¹⁷ Anton Cechov³¹⁸ formulierte die heute als „Cechov's Gun“³¹⁹ bekannte Regel: „Man kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat es abzufeuern.“³²⁰ Wenn ein Zuschauer diesen Grundsatz kennt und eine Waffe in einem Film etabliert wird, weiß er, dass ihr eine Verwendung im Laufe der Handlung vorherbestimmt ist. Der Grund, warum diese Foreshadowings manchmal schwer zu greifen sind, liegt daran, dass es oft kreative Stilmittel mit gewissem Interpretationsspielraum sind.

Ein relativ eindeutiges Beispiel gibt es in *Polytechnique*, als einer der Studenten im Kopierraum, über den man schon durch das Flashforward weiß, dass es hier später zu einem Blutbad kommen wird, Picassos *Guernica* betrachtet: Ein Gemälde, das ein Massaker aus dem spanischen Bürgerkrieg darstellt. Villeneuve setzt hier also Kriegsverbrechen gegen wehrlose Opfer mit School Shootings in eine Reihe und wirft einen Schatten auf die Ermordung von Unschuldigen, die bald folgen wird.

³¹⁶ Morson (1994: S. 48).

³¹⁷ Bordwell (2007: S. 165).

³¹⁸ Der Name ist je nach Übersetzung uneinheitlich In dieser Arbeit wird diese Schreibweise auf Grundlage der zitierten Literatur gewählt.

³¹⁹ Der englische Terminus hat sich international durchgesetzt.

³²⁰ Cechov, Anton P. (1979). *Briefe* (Zürich: Diogenes): S. 73.



Abb.10: Links: *Polytechnique* beginnt mit einem Flashforward zum Schusswechsel im Kopierraum. Rechts: Später im Film, doch zeitlich vor den ersten Schüssen, betrachtet einer der Studenten dort Picassos *Guernica*.

Ebenso klar können die Vorlesungen in *Incendies* über die Collatz Conjecture und die Vorlesung und Tafelbilder in *Enemy* als Foreshadowing gedeutet werden. In *Blade Runner 2049* wird es schon schwieriger zu entscheiden, wo ein Foreshadowing anfängt. In der ersten Szene sieht man beispielsweise die Großaufnahme eines Auges. Obwohl es der Film nie komplett zuordnet, scheint es sich, wenn man genauer hinguckt, um das Auge von Deckards Tochter zu handeln, die erst wesentlich später im Film auftaucht und deren wahre Identität fast bis zum Ende ein Geheimnis bleibt. Die erste Einstellung, das mysteriöse Auge, kann also mit gewisser Sicherheit als Foreshadowing für die späteren Ereignisse im Film und eine Ankündigung der heimlichen Protagonistin gelesen werden. Einen breiteren Interpretationsspielraum gäbe es jedoch bei der Rolle des Holzpferdes aus Ks Erinnerung: Ist die Tatsache, dass ein triviales Pferd das mystische Einhorn des ersten Teils ersetzt, ein Foreshadowing darauf, dass K nichts Besonderes ist oder wäre das zu weit gegriffen? Die Grenze zwischen stilistischer und inhaltlicher Entscheidung ist hier, wie so häufig, fließend und darum soll an dieser Stelle durch die eben genannten Beispiele lediglich die Bedeutung der Foreshadowings in einer determinierten Filmhandlung aufgezeigt werden, ohne das Thema erschöpfend zu behandeln.

Die Rolle des Zuschauers wurde in den einleitenden Kapiteln bereits kurz erwähnt. Da es sich um ein enormes Themenfeld handelt, sollen nur zwei Thesen exemplarisch

verdeutlichen, wie man Determinismus und Publikumserfahrung im Kino zusammendenken kann.

Es wurde bereits festgestellt, dass das Publikum laut Bordwell die Filmhandlung aktiv antizipiert und die Filmschaffenden durch die Erfüllung oder Subversion dieser Erwartungshaltungen ihr eigenes Werk deterministisch anlegen. Was jedoch noch nicht erwähnt wurde, ist die mögliche Wechselwirkung zwischen Filmmedium und Publikum im Spiegel der deterministischen Theorien: Denkt man Bordwells Rezeptionstheorie eines stets aufmerksamen, antizipierenden Publikums ins Extreme, könnte man es mit dem philosophischen Modell des Laplace'schen Dämons parallelisieren. Laplace stellt die These auf, dass ein hypothetisches Wesen, das zu einem bestimmten Zeitpunkt die Position jedes Atoms im Universum kennen würde und sich über alle physikalischen Gesetze im Klaren wäre, Vergangenheit und Zukunft auf dieser Grundlage indefinit berechnen könnte.³²¹ Ein Gedankenspiel, das ein komplett materielles Universum voraussetzt, dessen Atome vom Urknall an wie Dominos aneinanderprallen und bis ins kleinste Detail berechenbar sind. Könnte also ein imaginärer Zuschauer, der – rein hypothetisch gedacht – ein komplettes Wissen über Genres und Konventionen hat, jeden Film bis zum Ende antizipieren? Dieser Bordwell'sche Dämon ist, wenn auch unmöglich, näher an der Realität als Laplaces Konstrukt, denn für den Zuschauer besteht ja die Möglichkeit, einen Film immer wieder anzuschauen und somit tatsächlich jedes Bild und jeden Schnitt komplett zu verinnerlichen, die Form zu durchdringen und den Verlauf zu antizipieren.³²² In gewisser Weise verleiht das wiederholte Sehen eines Filmes dem Zuschauer eine Wissensform, die in der filmischen Diegese nur Propheten zukommt: ein Wissen über die Zukunft auf der Leinwand, ohne die Möglichkeit sie zu ändern.

Ein anderes Gedankenspiel in Bezug auf das Kinopublikum wäre, ob sich stoische Gleichnisse nicht nur auf die Figuren in den Filmen, sondern auch auf den Kinosaal anwenden lassen. Platos Höhlengleichnis³²³ wird spätestens seit Baudry häufig auf das Dispositiv Kino übertragen,³²⁴ und in ähnlicher Weise könnte das stoische Gleichnis des am Wagen angebundenen Hundes dienen, um die deterministische Natur von Spielfilmen zu verdeutlichen: Wenn der Film beginnt, haben die Zuschauenden keine Möglichkeit

³²¹ Erstmals erwähnt in Laplace, Pierre Simon de (1998). *Philosophischer Versuch über die Wahrscheinlichkeit* (Thun: Deutsch): S. 1ff.

³²² Bordwell gibt hier das Beispiel des Publikums, das nach einem Twistende den Film direkt noch einmal schaut, um zu verstehen, wann welche Hinweise gegeben wurden. Bordwell (2007: S. 69).

³²³ Plato (2005). *Der Staat* (Paderborn: Voltmedia): S. 309ff.

³²⁴ Baudry (2008).

mehr, dessen Kurs zu ändern. Wie der Hund können sie sich entweder mitreißen lassen oder sich wehren, haben einen gewissen Spielraum, in dem sie sich konzentrieren können oder sich ablenken lassen, sich die Augen zuhalten oder nur auf bestimmte Aspekte achten, aber der Film läuft, der Wagen rollt und nichts wird dessen Kurs ändern. Jo McKenna behält recht: „Que sera, sera. whatever will be, will be.“

4. Determinismus im Film: Ein Analysevorschlag

Nach den Betrachtungen der Filme soll es nun darum gehen, ein System vorzuschlagen um eine Kategorisierung von narrativen Spielfilmen unter deterministischen Gesichtspunkten zu ermöglichen. Dieser Ansatz kann einen Ausgangspunkt für eine tiefergehende Analyse bieten.

Die erste Frage ist, ob sich der zu analysierende Film auf narrativer Ebene explizit mit dem Thema Determinismus auseinandersetzt. Dabei muss nicht unbedingt das Wort selbst fallen, sondern es kann auch eindeutige Verweise über Schicksal, höhere Mächte oder Zeitparadoxa geben, um dieses Kriterium zu erfüllen. Bei den Filmen von Villeneuve trifft dieses Kriterium auf *Arrival* zu. Ebenso sind auch die meisten Filme mit einem casual time loop und mit dem Storyelement Prophezeiung betroffen.³²⁵ Bei diesem Analyseschritt ist es nicht relevant, ob der Film Stellung für oder wider ein deterministisches Weltbild bezieht, sondern nur, dass es ein Thema für die Figuren ist. Eine Folgefrage, die in keinem der hier betrachteten Werke gestellt wird, ist, ob die Figuren versuchen, den Ursprung der deterministischen Kraft zu suchen, egal ob es wissenschaftlich, mystisch oder theistisch ist.³²⁶

Mit diesen Grundfragen sollen hier drei, nicht komplett trennscharfe, Ordnungen unterschieden werden:

1. Filme, in denen Figuren deterministische Strukturen zur Kenntnis nehmen und sich mit deren Ursprüngen und Strukturen auseinandersetzen müssen.
2. Filme, in denen Figuren deterministische Strukturen zur Kenntnis nehmen, sich jedoch nur mit den Auswirkungen auseinandersetzen.
3. Filme, in denen der Determinismus nicht von den Figuren thematisiert wird.

³²⁵ Gerade der casual time loop sorgt dafür, dass die Figuren auf Zeitreiselogik reflektieren, während dies bei anderen Modellen der Zeitreise nicht unbedingt gegeben ist.

³²⁶ Ein Beispiel hierfür wären Filme, in denen Figuren ihre eigene Künstlichkeit anerkennen und sich dagegen wehren, wie *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead* (Stoppard (1990)) oder *Stranger Than Fiction* (Forster (2006)).

Filme der ersten und zweiten Ordnung können weiterhin mit den Folgefragen untersucht werden, ob harter oder weicher Determinismus vertreten wird, wie die Figuren mit ihrer Situation umgehen und wie dieser Umgang im Narrativ bewertet wird.

Weiterhin sollen Kategorien für die Art der deterministischen Einflüsse in den Filmen festgelegt werden, die wie folgt lauten: direkt, narrativ, thematisch, strukturell.

Filme mit direktem deterministischen Einfluss liegen vor, wenn Figuren sich konkret über Schicksal, Determinismus und freien Willen unterhalten. In diese Kategorie fallen also automatisch alle Filme der ersten und zweiten Ordnung.

Filme mit narrativen deterministischen Einflüssen wären Beispiele, bei denen für den Zuschauer eindeutig ist, dass ein deterministisches Storyelement genutzt wird, aber die Figuren davon nichts mitbekommen. Beispiel hierfür wären forking-path-Narrative, bei denen die Figuren nicht wissen, dass sie mehrfache Schicksale ausleben, oder auch Filme, die auf wahren Begebenheiten basieren, deren Ausgang der Zuschauer schon zwangsläufig kennt, wie es bei *Polytechnique* der Fall war.

Filme mit thematisch deterministischen Einflüssen nutzen Konstellationen oder Symbole, die gedanklich mit deterministischen Mustern in Verbindung gebracht werden können, wie die Gesellschaftsstruktur in *Sicario* oder das Labyrinth-Muster in *Prisoners*.

Strukturelle deterministische Merkmale hingegen sind Montagen, Flashforwards, Zwischentitel und Ähnliches, die das Schicksal der Figuren auf einer non-diegetischen Ebene festlegen.

Diese Kategorien sind keinesfalls exklusiv, so kann man deutlich erkennen, dass *Arrival* strukturelle Merkmale durch seine Montage aufweist, direkte durch Louise Interaktion mit den Heptapoden und thematische mit den wiederkehrenden Kreismustern. Auch *Enemy* und *Incendies* sind Grenzfälle, denn der Doppelgänger-Mythos in *Enemy* und die Familiengeschichte in *Incendies* können entweder als Themen angesehen werden, die man mit dem Determinismus verbinden kann, aber nicht muss, oder aber als narrative Mittel, um eine höhere Macht zu implizieren, die von den Figuren nicht wahrgenommen wird, insbesondere wenn man auf die zyklische Natur von *Enemy* achtet oder die unglaublichen Zufälle von *Incendies* nicht als Zufälle, sondern als Schicksal interpretiert. Viele der erwähnten thematischen und inhaltlichen deterministischen Storyelemente sind weiterhin in einem bestimmten Genrekontext zu betrachten: So ist beispielsweise ein Drama, in denen ein Doppelgänger vorkommt, häufig von deterministischen Ansätzen

geprägt, während eine Doppelgänger-Komödie in der Regel wesentlich versöhnlichere Standpunkte vertritt, wenn es um unentrinnbare Schicksalsmächte geht.³²⁷

Weder die hier vorgestellten Ordnungen noch die Kategorien sollen Lösungsansätze für Interpretationen vorschlagen, sondern lediglich einen Startpunkt bieten, von dem aus man Filme unter deterministischen Gesichtspunkten gezielter betrachten kann.

5. Fazit

Villeneuves Œuvre bot durch seine Vielfältigkeit einen idealen Querschnitt für die hier vorgenommenen Betrachtungen und konnte dabei helfen, diverse Ideen für eine universelle deterministische Filmanalyse zu entwickeln. Durch den Vergleich der analysierten Werke, können diverse Erkenntnisse festgehalten werden. Zunächst ist auffällig, dass nur *Arrival* einen kompromisslosen, harten Determinismus in der Diegese darstellt. Bei allen anderen Filmen konnten zwar deterministische Einflüsse festgestellt werden, sie lassen jedoch genügend Spielraum, um einen weicheren Determinismus zu vertreten. Zwei Konzepte, die auf ungewöhnlich viele Filme angewandt werden konnten, sind die Philosophie der Stoa und Nietzsches Prinzip der Ewigen Wiederkehr – die beide ohnehin große Schnittmengen haben.

Weiterhin ist zu bemerken, dass es keine kontinuierliche Entwicklung in Villeneuves deterministischen Ansätzen gibt: Weder arbeiten all seine Filme auf *Arrival* hin, noch werden in *Blade Runner 2049* die dort entstandenen Ansätze fortgeführt. Allerdings konnte ein anderer Aspekt, der zu Beginn dieser Arbeit noch nicht abzusehen war, als übergreifendes Thema in Bezug auf Determinismus erkannt werden: Villeneuves Muster.

Bordwell schreibt über die Wechselwirkung von Publikumserwartung und Filmproduktion: „The mind is never at rest. It is constantly seeking order and significance, testing the world for breaks in the habitual pattern.“³²⁸ Diese Suche nach Ordnung und Mustern wird in Villeneuves Filmen belohnt: In vielen der betrachteten Werke konnte ein Muster oder eine Form gefunden werden, die thematisch oder strukturell mit dem Film verbunden ist und fast immer ein deterministisches Bild erzeugt. Die Kreise in *Arrival*, die Möbiusschleife in *Enemy*, die Labyrinth in *Prisoners*, der Collatz-Graph in *Incendies*

³²⁷ Für eine kurze Übersicht über die Eigenheiten von Doppelgängerkomödien vgl. Herget (2009: S. 132–136).

³²⁸ Bordwell (2007: S. 48).

und, wenn man es auf die Spitze treibt, sieht man eine Spirale der Gewalt in *Sicario*, in der ein Mord immer den nächsten verursacht. Denkt man dieses Muster weiter, könnte man *Polytechnique* als gebrochene Linie darstellen: In der Mitte fehlt ein Stück, das an den Anfang des Filmes gesetzt wird. Dieses Stück ist der unfassbare Moment, in dem ein Amokläufer die Normalität stört, und dies bricht den ansonsten linearen Verlauf des Filmes in zwei Hälften. *Blade Runner 2049* ist komplizierter einzuordnen, kann aber in Bezug auf seinen Vorgänger mit der Ewigen Wiederkehr in Verbindung gebracht werden: Beide Filme beginnen mit einer Szenenfolge aus Augen- und Landschaftsbildern und enden damit, dass sich Deckard, mit einer Frau, für die er alles riskieren würde, auf die Flucht begibt. *Blade Runner 2049* spiegelt relevante Handlungspunkte des ersten Teils und ist auch darum in deterministischen Strukturen verhaftet: Während Ks Geschichte endet, beginnt für Deckard ein neuer Kreislauf – alles wiederholt sich, nur anders.

All diese Muster können, sofern man sie erkennt, in Bordwells Theorie der Antizipation und Leerstellenfüllung einspielen. In diesem Zusammenhang ist das Motto von *Enemy* von neuer Relevanz: Chaos is order yet undeciphered. Denn die Figuren in Villeneuves Filmen sehen, im Gegensatz zum Publikum, diese Ordnung zumeist nicht. Deckard weiß nicht, dass er in einer Fortsetzung gefangen ist, Adam kann in *Enemy* nicht erkennen, dass er sich in Kreisen bewegt, und die Figuren in *Prisoners* sehen ihre eigenen Labyrinth nicht. Diese Strukturen werden erst klar, wenn man sich von ihnen entfernt und einen Außenblick entwickelt. Ein Labyrinth von innen ist eine Abfolge von Gängen und Mauern, ein Labyrinth von oben hingegen völlig übersichtlich: Chaos deciphered. Die einzige Figur, die diesen kognitiven Sprung schafft, ist Louise in *Arrival*, indem sie im Chaos einer fremden Sprache eine Ordnung findet und ihre Wahrnehmung entsprechend verändern kann.

Die Zuschauer hingegen haben bei Villeneuve die Möglichkeit, einen Film zuerst aus Sicht der Figuren zu betrachten und mit ihnen im Chaos der Geschichte zu versinken, dann aber daraus hervorzutreten und beim nochmaligen Sehen und Analysieren die Muster zu erkennen. Auch hierfür ist *Arrival* das ideale Beispiel, der die Figuren und das Publikum lange Zeit auf einem gleichen Wissenslevel lässt und erst gegen Ende seine Storystruktur auflöst und zum erneuten Schauen verleitet. Villeneuve lädt seine Zuschauer dazu ein, diese chaotischen Muster gemeinsam mit ihm zu entschlüsseln, indem man seine Filme strukturell durchdringt und ihr System durchschaut.

Quellenverzeichnis

Film

- Allers, Roger; Minkoff, Rob (1994): *The Lion King*. Walt Disney Pictures. USA, 88 min.
- Cameron, James (1984): *The Terminator*. 20th Century Fox. USA, 107 min.
- (1991): *Terminator 2: Judgment Day*. TriStar Pictures. USA, 137 min.
- Capra, Frank (1946): *It's a Wonderful Life*. RKO Radio Pictures. USA, 130 min.
- Clark, Keith (2017): *Eternal Recurrence: The Score of Arrival*. Invisible Machine. USA, 12 min.
- Columbus, Chris (2001): *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Warner Bros. UK, 152 min.
- Coppola, Francis Ford (1972): *The Godfather*. Paramount Pictures. USA, 175 min.
- (1974): *The Godfather: Part II*. Paramount Pictures. USA, 202 min.
- Demme, Jonathan (1991): *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures. USA, 118 min.
- Fincher, David (1999): *Fight Club*. 20th Century Fox. USA, 139 min.
- Flynn, Emmett J. (1921): *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Fox Film. USA, 80 min.
- Forster, Marc (2006): *Stranger Than Fiction*. Columbia Pictures. USA, 113 min.
- Hitchcock, Alfred (1956): *The Man Who Knew Too Much*. Paramount Pictures. USA, 120 min.
- Howitt, Peter (1998): *Sliding Doors*. Miramax. USA, 99 min.
- Johnson, Rian (2012): *Looper*. TriStar Pictures. USA, 113 min.
- Kieslowski, Krzysztof (1991): *La double vie de Véronique*. Sidéral Productions. Frankreich, 98 min.
- Lean, David (1962): *Lawrence of Arabia*. Columbia Pictures. UK, 187 min.
- Lucas, George (1977): *Star Wars*. 20th Century Fox. USA, 121 min.
- (2005): *Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*. 20th Century Fox. USA, 140 min.
- Luske, Hamilton; Sharpsteen, Ben (1940): *Pinocchio*. Walt Disney Pictures. USA, 88 min.
- Lynch, David (1991): *Twin Peaks*. 2.22. Lynch/Frost Productions. USA, 50 min.
- (1997): *Lost Highway*. October Films. USA, 134 min.
- (2001): *Mulholland Drive*. Universal Pictures. USA, 147 min.
- (2006): *Inland Empire*. StudioCanal. USA, 180 min.
- Minghella, Anthony (1999): *The Talented Mr. Ripley*. Miramax. USA, 139 min.
- Myrick, Daniel; Sánchez, Eduardo (1999): *The Blair Witch Project*. Haxan Films. USA, 81 min.
- Orson Welles (1941): *Citizen Kane*. RKO Radio Pictures. USA, 119 min.
- Polanski, Roman (1974): *Chinatown*. Paramount Pictures. USA, 130 min.
- Russo, Anthony; Russo, Joe (2019): *Avengers: Endgame*. Marvel Studios. USA, 181 min.
- Schaffner, Franklin J. (1978): *The Boys from Brazil*. 20th Century Fox. USA, 125 min.
- Scott, Ridley (1982): *Blade Runner. The Final Cut*. Warner Bros. USA, 117 min.
- Spielberg, Steven (2002): *Minority Report*. 20th Century Fox. USA, 145 min.
- Stoppard, Tom (1990): *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Brandenburg. UK, 117 min.

- Tarantino, Quentin (2009): *Inglourious Basterds*. Universal Pictures. USA, 153 min.
- (2019): *Once Upon a Time... in Hollywood*. Columbia Pictures. USA, 161 min.
- Villeneuve, Denis (1998): *Un 32 août sur terre*. Max Films Productions. Canada, 88 min.
- (2000): *Maelström*. Max Films Productions. Canada, 87 min.
- (2009): *Polytechnique*. Remstar Media Partners. Canada, 77 min.
- (2010): *Incendies*. Phi Group. Canada, 131 min.
- (2013): *Enemy*. Pathé International. Canada, 91 min.
- (2013): *Prisoners*. Warner Bros. USA, 153 min.
- (2015): *Sicario*. Lionsgate. USA, 121 min.
- (2016): *Arrival*. Paramount Pictures. USA, 116 min.
- (2017): *Blade Runner 2049*. Warner Bros. USA, 164 min.
- Webb, Marc (2009): *(500) Days of Summer*. Fox Searchlight Pictures. USA, 95 min.
- Wilder, Billy (1950): *Sunset Boulevard*. Paramount Pictures. USA, 110 min.
- Yates, David (2007): *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Warner Bros. UK, 138 min.
- Zemeckis, Robert (1985): *Back to the Future*. Universal Pictures. USA, 114 min.
- (1989): *Back to the Future Part II*. Universal Pictures. USA, 108 min.

Literatur

- Aeschylus (2018): *Die Orestie*. Stuttgart: Reclam.
- Allen, Colin (2015): *Do Humans dream of emotional Machines?* In: Coplan, Amy; Davies, David (Hg.): *Blade Runner*. Hoboken: Taylor and Francis: S. 86–99.
- Baker, Alison (2018): *“You have your mother’s eyes”*: *Inheritance and Social Class*. In: Bell, Christopher E. (Hg.): *Inside the world of Harry Potter. Critical essays on the books and films*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers: S. 103–115.
- Balázs, Béla (1982): *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922 - 1926*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Baudry, Jean-Louis (2008): *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: Pias, Claus (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 6. Aufl. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt: S. 381–404.
- Bordwell, David (2002): *Film Futures*. In: *SubStance* 31 (1): S. 88–104.
- (2007): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2004): *Film Art. An Introduction*. 7th ed. New York, NY: McGraw-Hill.
- Braselmann, Silke (2019): *The fictional dimension of the school shooting discourse. Approaching the inexplicable*. Berlin: de Gruyter.
- Bruno, Giuliana (2003): *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*. In: Kuhn, Annette (Hg.): *Alien Zone. Cultural theory and contemporary science fiction cinema*. 7. impr. London: Verso: S. 183–195.
- Bukatman, Scott (2002): *Blade Runner*. Repr. London: British Film Institute.
- Campbell, Joseph (2008): *The Hero with a Thousand Faces*. 3. ed. Novato: New World Library.

- Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (2005): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 12/1*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Cechov, Anton P. (1979): *Briefe*. Zürich: Diogenes.
- Chiang, Ted (2015): *Stories of Your Life and Others*. London: Picador.
- Clapham, Christopher; Nicholson, James (2009): *The concise Oxford Dictionary of Mathematics*. 4. ed. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Coplan, Amy; Davies, David (Hg.) (2015): *Blade Runner*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Deleuze, Gilles (2007): *Differenz und Wiederholung*. 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- (2015): *Das Zeit-Bild*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2017): *Das Bewegungs-Bild*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deutsch, David; Lockwood, Michael (2009): *The Quantum Physics of Time Travel*. In: Schneider, Susan (Hg.): *Science fiction and philosophy. From time travel to superintelligence*. Malden: Wiley-Blackwell: S. 322–334.
- Die Bibel. Lutherbibel: mit Sonderseiten zu Martin Luthers Wirken als Reformator und Bibelübersetzer* (2016). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Elsaesser, Thomas (2009): *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer.
- (2016): *Actions Have Consequences – Logics of the Mind-Game Film in David Lynch's Los Angeles-Trilogy*. In: Becker, Thomas; Bergande, Wolfram; Stosch, Alexandra v.; Valeska Schmidt-Thomsen (Hg.): *David Lynch: The Art of the Real*. Braunschweig.
- Epiktet (2008): *Handbüchlein der Moral*. Stuttgart: Reclam.
- Erasmus, Desiderius; Luther, Martin (1972): *Discourse on free will*. New York: Ungar.
- Ewald, Oskar (2011): *Nietzsches Lehre in ihren Grundbegriffen. Die ewige Wiederkehr des Gleichen und der Sinn des Übermenschen; eine kritische Untersuchung*. Nachdr. der Orig.-Ausg. von 1903. Hamburg: Severus-Verl.
- Falke, Matthias; Aeschylus (Hg.) (2006): *Mythos Cassandra. Texte von Aischylos bis Christa Wolf*. 1. Aufl., Orig.-Ausg. Leipzig: Reclam.
- Fearing, Franklin (1954): *An Examination of the Conceptions of Benjamin Whorf in the Light of Theories of Perception and Cognition*. In: Hoijer, Harry (Hg.): *Language in Culture: Conference On the Interrelations of Language and Other Aspects of Culture*. Chicago: Univ. of Chicago Press: S. 47–81.
- Forschner, Maximilian (2008): *Stoa: Schicksal und Verantwortung*. In: Heiden, Uwe an der (Hg.): *Hat der Mensch einen freien Willen? Die Antworten der großen Philosophen*. Stuttgart: Reclam: S. 60–73.
- Freud, Sigmund (2012): *Das Unheimliche*. In: Mitscherlich, Alexander; Richards, Angela; Strachey, James; Grubrich-Simitis, Ilse ; Freud, Sigmund (Hg.): *Psychologische Schriften*. Elfte Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag: S. 241–274.
- Fröhler, Birgit (2004): *Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag.
- Goldman, Alvin I. (2013): *Actions, Predictions and the Books of Life*. In: Goldman, Alvin I. (Hg.): *Joint ventures. Mindreading, mirroring, and embodied cognition*. New York: Oxford University Press: S. 297–326.
- Halberstam, Judith (2006): *Skin shows. Gothic horror and the technology of monsters*. 4. print. Durham: Duke Univ. Press.

- Heiden, Uwe an der (Hg.) (2008): *Hat der Mensch einen freien Willen? Die Antworten der großen Philosophen*. Stuttgart: Reclam.
- Heisserer, Eric (2015): *Arrival Screenplay*. Final Shooting Draft. Paramount Pictures.
- Herget, Sven (2009): *Spiegelbilder. Das Doppelgänger-motiv im Film*. Marburg: Schüren Verlag.
- Holbach, Paul Henri Thiry d'; Voigt, Fritz-Georg (1978): *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Höltgen, Stefan; Lynch, David (2001): *Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdopplung in den Filmen von David Lynch*. Hamburg: Kovač.
- Homer (2007): *Ilias*. Stuttgart: Reclam.
- Honderich, Ted (1988): *A theory of determinism. The mind, neuroscience, and life-hopes*. Oxford: Clarendon Press.
- (1995): *Wie frei sind wir? Das Determinismus-Problem*. Stuttgart: Reclam.
- Hopgood, Fincina (2006): *Before Big Brother, There was Blair With: The Selling of "Reality"*. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson: McFarland & Co: S. 237–363.
- Hoth, Stefanie (2011): *Medium und Ereignis. '9/11' im amerikanischen Film, Fernsehen und Roman*. Zugl.: *Gießen, Univ., Diss., 2007*. Heidelberg: Winter.
- Hügli, Anton (2005): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. 6. Aufl., vollständ. überarb. und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Hummel, Matt (2016): *"You Are Asking Me to Be Rational": Stoic Philosophy and the Jedi Order*. In: Eberl, Jason T.; Decker, Kevin S. (Hg.): *The ultimate Star Wars and philosophy. You must unlearn what you have learned*. Chichester, West Sussex, Malden: John Wiley & Sons Ltd: S. 20–41.
- James, William (1899): *The Dilemma of Determinism*. In: James, William (Hg.): *The will to believe and other essays in popular philosophy*. New York: Longmans Green: S. 145–183.
- Jerslev, Anne (2005): *Beyond Boundaries: David Lynch's Lost Highway*. In: Sheen, Erica; Davison, Annette; Lynch, David (Hg.): *The cinema of David Lynch. American dreams, nightmare visions*. Reprint. London: Wallflower Press: S. 151–164.
- Junkerjürgen, Ralf (2015): *Form und Ethik in spielfilmischen Inszenierungen von School Shootings. Reflexionen zu Elephant, Polytechnique und We need to Talk About Kevin*. In: Junkerjürgen, Ralf; Treskow, Isabella von (Hg.): *Amok und Schulmassaker. Kultur- und medienwissenschaftliche Annäherungen*. Bielefeld: transcript: S. 141–167.
- Kafka, Franz (2011): *Der Proceß*. Originalfassung; Lizenzausg.
- Karrer, Bettina (2011): *Vom Fluch, ein Gangster zu sein. Zur Poetologie der Figuren*. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd ; Ritzer, Ivo (Hg.): *Mythos Der Pate. Francis Ford Coppolas Godfather-Trilogie und der Gangsterfilm*. 1. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer: S. 79–112.
- Keil, Geert (2009): *Willensfreiheit und Determinismus*. Orig.-Ausg. Stuttgart: Reclam.
- Kern, Hermann (1999): *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen; 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. 4., unveränd. Aufl., [Sonderausg.]. München: Prestel.
- Klein, Christian; Martínez, Matías (Hg.) (2009): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Krützen, Michaela (2011): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Orig.-Ausg., 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

- Lacan, Jacques (1973): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: Lacan, Jacques (Hg.): *Schriften*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter: S. 61–71.
- Lacan, Jacques (1970): *Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*. In: Macksey, Richard; Donato, Eugenio (Hg.): *The structuralist controversy. The languages of criticism and the sciences of man*. 5. print. Baltimore: Hopkins University Press: S. 186–200.
- Laplace, Pierre Simon de (Hg.) (1998): *Philosophischer Versuch über die Wahrscheinlichkeit*. 2. Aufl., [2. Reprint]. Thun: Deutsch.
- Lejeune, Philippe; Bayer, Wolfram (2008): *Der autobiographische Pakt*. Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lewis, David (2009): *The Paradoxes of Time Travel*. In: Schneider, Susan (Hg.): *Science fiction and philosophy. From time travel to superintelligence*. Malden: Wiley-Blackwell: S. 310–321.
- Lexikon der Mathematik* (2001). Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Libet, Benjamin (2013): *Do We Have Free Will?* In: Russell, Paul; Deery, Oisín (Hg.): *The Philosophy of Free Will. Essential Readings from the Contemporary Debates*. Oxford: Oxford University Press USA: S. 473–485.
- Löwith, Karl (1935): *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*. Berlin: Die Runde.
- Matthews, P. H. (2014): *The concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Maxfield, James (1998): *"The Injustice of It All": Polanski's Revision of the Private Eye Genre in Chinatown*. In: Delamater, Jerome H. (Hg.): *The detective in American fiction, film, and television*. Westport: Greenwood Press: S. 93–102.
- Mazierska, Ewa (2007): *Roman Polanski. The cinema of a cultural traveller*. London: I.B. Tauris.
- McTaggart, J. Ellis (1908): *The Unreality of Time*. In: *Mind* 17 (68): S. 457–474.
- Melnyk, George (2004): *One hundred years of Canadian cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Metz, Christian; Theune, Micheline (1973): *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Minois, Georges; Moldenhauer, Eva (1998): *Geschichte der Zukunft. Orakel, Prophezeiungen, Utopien, Prognosen*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Morson, Gary Saul (1994): *Narrative and freedom. The shadows of time*. New Haven: Yale University Press.
- Mouawad, Wajdi (2011): *Incendies*. Nouv. éd. Montréal: Leméac.
- Mundhenke, Florian (2008): *Zufall und Schicksal. Möglichkeit und Wirklichkeit; Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film*. Marburg: Schüren.
- Nabokov, Vladimir (1962): *Pale Fire*. London: Penguin Classic.
- Nietzsche, Friedrich (1993): *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Reclam.
- (2005): *Nachgelassene Fragmente. 1882 - 1884*. Neuausg. 2005 der 2., durchges. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- (2017): *Die fröhliche Wissenschaft*. Hamburg: Nikol Verlag.
- Nochimson, Martha (2013): *David Lynch swerves. Uncertainty from Lost highway to Inland empire*. First edition. Austin: University of Texas Press.
- Palmier, Jean-Pierre (2012): *Blinder Fleck Emotionen. David Lynchs Eifersuchtstrilogie Lost Highway, Mulhilland Dr., Inland Empire*. In: Geisenhanslüke, Achim; Overthun, Rasmus (Hg.): *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*. Bielefeld: transcript.

- Pascal, Blaise (1978): *Über die Religion und über einige andere Gegenstände. Pensées*. 8. Aufl., Neudr. der 5., vollst. neu bearb. und textl. erw. Aufl. von 1954. Heidelberg: Schneider.
- Pennick, Nigel (1992): *Das Geheimnis der Labyrinth. Eine Reise in die Welt der Irrgärten*. Dt. Erstausg., 1. Aufl. München: Goldmann.
- Pereboom, Derk (2001): *Living without free will*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2005): *Defending Hard Incompatibilism*. In: *Midwest Stud Philos* 29 (1): S. 228–247.
- Pisters, Patricia (2012): *The Neuro-Image. A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Plato (2005): *Der Staat*. Paderborn: Voltmedia.
- Pohlenz, Max (2010): *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Polan, Dana (2006): *Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics*. In: Orr, John (Hg.): *The cinema of Roman Polanski. Dark spaces of the world*. London: Wallflower Press: S. 108–120.
- Polanski, Roman (1984): *Roman Polanski. Von Roman Polanski. Autobiographie. Deutsch von Günter Panske*. Bern, München, Wien: Scherz.
- Rahner, Karl (1960): *Visionen und Prophezeiungen*. 3. Aufl. Basel: Herder.
- Rhein, Johannes; Schumacher, Julia; Wohl von Haselberg, Lea (Hg.) (2019): *Schlechtes Gedächtnis. Kontrafaktische Darstellungen des Nationalsozialismus in alten und neuen Medien*. Berlin: Neofelis Verlag.
- Richter-Hansen, Tulio (2017): *Friktionen des Terrors. Ästhetik und Politik des US-Kinos nach 9/11*. Marburg: Schüren Verlag.
- Römpf, Georg (2013): *Nietzsche leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken*. Köln: Böhlau.
- Sammon, Paul M. (2017): *Future Noir. The making of Blade Runner*. New York: HarperCollins.
- Saramago, José (2002): *The Double*. London: Vintage.
- Schiller, Friedrich (2005): *Über das Erhabene*. In: *Sämtliche Werke*. Berliner Ausg. Berlin: Aufbau-Verl.: S. 571–586.
- Schmidt, Alfred (2017): *Geschichte des Materialismus*. 1. Auflage 2017. Leipzig: Salier Verlag.
- Schmöller, Verena (2012): *Was wäre, wenn ... im Film. Spielfilme mit alternativen Handlungsverläufen*. Marburg: Schüren.
- Schwarz, Chava Eva (1999): *Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung*. In: Fichtner, Ingrid (Hg.): *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Bern: Haupt: S. 1–14.
- Shakespeare, William (2015): *Macbeth*. 1. publ. London: Bloomsbury.
- (2018): *Hamlet*. Stuttgart: Reclam.
- Sophocles (2019): *König Ödipus*. Stuttgart: Reclam.
- Spinoza, Benedictus de; Bartuschat, Wolfgang (2015): *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt. Lateinisch-deutsch*. 4., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2019): *Film history. An introduction*. Fourth edition. New York: McGraw-Hill Education.
- Vattimo, Gianni; Laermann, Klaus; Nietzsche, Friedrich (1992): *Nietzsche. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

- Vonnegut, Kurt (1996): *Slaughterhouse-Five or the children's crusade. A duty-dance with death*. New York: Dell Publ.
- Warner, Maria (1997): *Voodoo Road*. In: *Sight and Sound* (8): S. 6–10.
- Wasserman, Ryan (2018): *Paradoxes of time travel*. First edition. Oxford: Oxford University Press.
- Weixler, Antonius (2012): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: de Gruyter.
- Wittenberg, David (2016): *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative*. New York: Fordham University Press.
- Zons, Alexander (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript.

Onlinequellen

- Booksien (2017): *About "So it goes"*. Booksien. Leiden. Online verfügbar unter <https://booksien.com/2017/03/13/about-so-it-goes/>, zuletzt geprüft am 10.09.2019.
- CBA (2009): *Movie based on Montreal massacre stirs controversy*. Toronto. Online verfügbar unter <https://www.cbc.ca/news/arts/movie-based-on-montreal-massacre-stirs-controversy-1.786182>, zuletzt geprüft am 26.03.2019.
- Goldsmith, Jeff (2019): *The Q&A Podcast. Arrival*. Online verfügbar unter <http://www.theqandapodcast.com/2016/11/arrival>, zuletzt geprüft am 02.08.2019.
- Hogg, Trevor (2013): *Friendly Persuasion: Denis Villeneuve talks about Enemy & Prisoners*. Hg. v. Flickering Myth. Online verfügbar unter <https://www.flickeringmyth.com/2013/10/friendly-persuasion-denis-villeneuve/>, zuletzt geprüft am 28.06.2019.
- Puschak, Evan (2017): *Arrival: A Response To Bad Movies (Nerdwriter)*. Online verfügbar unter <https://youtu.be/z18LY6NME1s>, zuletzt geprüft am 29.03.2019.
- Saward, Jeff (2017): *Mazes or Labyrinths. What's the difference & what types are there?* Labyrinthos. Essex. Online verfügbar unter <http://www.labyrinthos.net/LabyrinthTypology.pdf>, zuletzt geprüft am 10.10.2019.
- Shapiro, Fred R. (2014): *Who Wrote the Serenity Prayer?* The Chronicle of Higher Education. Washington. Online verfügbar unter <https://www.chronicle.com/article/Who-Wrote-the-Serenity-Prayer-146159/>, zuletzt geprüft am 15.09.2019.
- Wickman, Forrest (2014): *What Should We Make of Enemy's Shocking Ending?* Slate. Washington. Online verfügbar unter <https://slate.com/culture/2014/03/enemy-movie-ending-explained-the-meaning-of-the-jake-gyllenhaal-and-denis-villeneuve-movie-spiders-and-all-a-theory.html>, zuletzt geprüft am 25.03.2019.
- Wikimedia Commons (2003): *Collatz Graph 20 iterations*. Online verfügbar unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Collatz-graph-20-iterations.svg>, zuletzt geprüft am 05.11.2019.
- Wikimedia Commons (2010): *The Ouroboros. From an alchemy manuscript*. Online verfügbar unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ouroboros.png>, zuletzt geprüft am 08.11.2019.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Villeneuve, Denis (2016): *Arrival*. Paramount Pictures. USA, 116 min. Blu-Ray (Arrival: 2017).

Abb. 2: Clapham, Christopher; Nicholson, James (2009): *The concise Oxford Dictionary of Mathematics*. 4. ed. Oxford: Oxford Univ. Press. S. 298.

Abb. 3

Links: Wikimedia Commons (2010): *The Ouroboros. From an alchemy manuscript*. Online verfügbar unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ouroboros.png>, zuletzt geprüft am 08.11.2019.

Rechts: Villeneuve, Denis (2016): *Arrival*. Paramount Pictures. USA, 116 min. Blu-Ray (Arrival: 2017). Bild zur besseren Ansicht freigestellt und Farbe invertiert.

Abb. 4: Villeneuve, Denis (2013): *Enemy*. Pathé International. Canada, 91 min. Blu-Ray (Enemy: Limited Collector's Edition: 2014). Bild zur besseren Ansicht zugeschnitten.

Abb. 5: Villeneuve, Denis (2013): *Prisoners*. Warner Bros. USA, 153 min. Blu-Ray (Prisoners: 2014).

Abb. 6

Links: Pennick, Nigel (1992): *Das Geheimnis der Labyrinth. Eine Reise in die Welt der Irrgärten*. Dt. Erstausg., 1. Aufl. München: Goldmann. S. 162.

Rechts: Villeneuve, Denis (2013): *Prisoners*. Warner Bros. USA, 153 min. Blu-Ray (Prisoners: 2014).

Abb. 7: Villeneuve, Denis (2015): *Sicario*. Lionsgate. USA, 121 min. Blu-Ray (Sicario: 2016). Bild zur besseren Ansicht zugeschnitten.

Abb. 8: Demme, Jonathan (1991): *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures. USA, 118 min. Blu-Ray (The Silence of the Lambs: 2009). Bild zur besseren Ansicht zugeschnitten.

Abb. 9: Wikimedia Commons (2003): *Collatz Graph 20 iterations*. Online verfügbar unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Collatz-graph-20-iterations.svg>, zuletzt geprüft am 05.11.2019.

Abb. 10: Villeneuve, Denis (2009): *Polytechnique*. Remstar Media Partners. Canada, 77 min. Blu-Ray (Enemy: Limited Collector's Edition: 2014).