

Filme

- Allahs Bestatter – Muslime auf der letzten Reise (19.4.2006), ARD
A Matter of Life and Death (1946, dt.: *Irrtum im Jenseits*), Regie: Michael Powell/Emeric Pressburger
Crossing Jordan – Pathologin mit Profil, VOX
CSI – Den Tätern auf der Spur, VOX
Dem Tod ins Gesicht sehen, Dokumentation mit Kübler Ross, Regie: Stefan Haupt (2002)
Der müde Tod. Ein deutsches Volkslied in 6 Versen (1921), Regie: Fritz Lang
Die Kuckelkorns – Ein Leben für den Tod, VOX/Sony Pictures
Die Fahrschule, SAT 1
„Die Totenwäscherin“/37° – *Menschen hautnah* (17.10. 2000), ZDF
Dr. G. Beruf: Gerichtsmedizinerin, RTL II
Fliege, HR
„Grausames Glück“/37° – *Menschen hautnah* (18.11.2003), ZDF
Heaven can wait (1943, dt.: *Ein himmlischer Sünder*), Regie: Ernst Lubitsch
Here comes Mr. Jordan (1940, dt.: *Urlaub vom Himmel*), Regie: Alexander Hall
Ikiru – *einmal wirklich leben* (1952), Regie: Akira Kurosawa
Invasion der Barbaren, Regie: Denys Acrand (2003)
JFK (1991), Regie: Oliver Stone
Les Jeux sont faits (1947), Regie: Jean Delannoy
Love Story (1970), Regie: Arthur Hiller
Mar adentro (2004), Regie: Alejandro Amenabar
Mäusespecial der Sendung mit der Maus („Abschied von der Hülle“ 2004), WDR
Monty Python's Sinn des Lebens (1983); Regie: Terry Gilliams/Terry Jones
Nicks Film – *Lightning over Water* (1980), Regie: Wim Wenders
Plots with a View (2002, dt.: *Grabgeflüster – Liebe versetzt Särge*), Regie: Nick Hurran
Six feet under (2001-2005), VOX
Son frère (2003), Regie: Patrice Chéreau
Wit (2000), Regie: Mike Nichols
World Trade Center (2006), Regie: Oliver Stone
37° – *Menschen hautnah*, ZDF

Sebastian Nestler & Rainer Winter

Utopie im Film *V for Vendetta*

1. Theoretischer Zugang

Es ist bemerkenswert, wie das Kino seit geraumer Zeit dazu beiträgt, die Diskussion um die Problembeladenheit positivistischer Methoden in den Sozialwissenschaften wieder aufzugreifen und weiterzuführen, wobei der Fokus nicht auf dem ohnehin mit kritischen Positionen konnotierten Kunstfilm liegt, sondern die Analyse des Unterhaltungsfilms als Methode der kritischen Kulturanalyse entdeckt wird¹. In dieser Weise

„enthüllen, beleuchten und erforschen Hollywoodfilme die Gesellschaft. Ihre Lektüre und Analyse gewährt Soziologen einen Einblick in Sachverhalte, die sie auf andere Weise nicht zu sehen bekämen. Wenn Soziologen diese interaktiven und prozesshaften Repräsentationen untersuchen und analysieren, wie sie gemacht und verbreitet werden und wie die Zuschauer ihnen Bedeutung verleihen, können sie auf eine Ebene kritischer Kulturanalyse gelangen, die ihnen andere soziologische Methoden nicht erlauben“ (Denzin 2000, S.426).

Das Kino prägte und prägt westliche kapitalistische Gesellschaften nicht nur in wirtschaftlichen Bereichen. Auch in ideologischer Hinsicht, mit Blick auf die Zusammenhänge von Überwa-

¹ Eine sehr wichtige Studie in diesem Zusammenhang ist die kritische Analyse des Hollywoodfilms in *Camera Politica* (1988) von Michael Ryan und Douglas Kellner (vgl. auch Kellner 1995; Winter 2003; Winter 2005).

chung und informierter Öffentlichkeit, ist sein Einfluss mächtig. Dem Kino gelang es nämlich zusammen mit dem Buchdruck, dem Fernsehen und der Werbung, eine Hegemonie des Visuellen in westlichen Gesellschaften zu etablieren (vgl. Lowe 1982, und sich so zu einer Technologie zu entwickeln, die über die Macht verfügt, das Alltagsleben zu strukturieren und ihm Bedeutung zu geben. Dieser durch die Einführung von Farbe und Ton noch stärker wachsende Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft interessierte schon früh die Vertreter der Chicagoer Schule wie z.B. Robert E. Park und Herbert Blumer, da sie erkannten, dass der zunehmende Realismus des Films in der Lage ist, kulturell dominante Formen zu wiederholen, die so eine machtvolle Wirkung im Alltagsleben finden und zu gesellschaftlichen Werten werden. Diese Entwicklung verlief parallel zur Entwicklung der 'harten' journalistischen Reportage, welche wiederum bedeutenden Einfluss auf die auf Ethnographie basierenden Richtungen der Sozialwissenschaften hatte. Das Verhältnis von Kino und Gesellschaft kann demnach als zirkulär beschrieben werden, da das Kino die gesellschaftliche Realität miterzeugt, die es dann in seinen Erzählungen wiederum reflektiert (vgl. Denzin 1995, S.20ff.).

Norman K. Denzin beschreibt mit seinen Arbeiten zur Kinogesellschaft für die amerikanische Gesellschaft, wie diese durch das Kino grundlegend verändert wurde (vgl. ebd., S.24). Doch lässt sich diese Entwicklung mittlerweile in allen westlich-kapitalistisch geprägten Gesellschaften beobachten. So lernen die westlichen Kinogesellschaften ihre Kultur durch die Geschichten und Bilder audiovisueller Medien kennen, was die Analyse des Unterhaltungsfilms als Methode der kritischen Kulturanalyse relevant werden lässt. Die Kinogesellschaft kann demnach beschrieben werden als eine Gesellschaft „which came to know itself [...] through the images and stories that Hollywood produced“ (ebd.). Die Gesellschaft wird einerseits zum beobachtenden Voyeur, andererseits zum Objekt des Voyeurismus. Das Verhältnis von Kino und Gesellschaft ist doppelt reflexiv (vgl. ebd., S.28) und lässt keinen Teil der Gesellschaft unbeachtet: „The cinematic gaze was visually hegemonic; it left no corner of society untouched“ (ebd., S.30). Der Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft geht so weit, dass gesellschaftliche Alltagsrealität mit der Realität des Kinos verglichen wird, so dass die von Erving Goffman geprägte Metapher der dramaturgischen Gesellschaft plausibel wird. Das Kino wird un-

trennbar vom Alltäglichen: „the everyday is now defined by the cinematic. The two can no longer be separated“ (ebd., S.34). Das Unterhaltungskino wird durch die Hegemonie des Visuellen zu einer zentralen Arena in der alltäglichen Auseinandersetzung um Macht.

Diese Hegemonie des Visuellen beruht darauf, dass das Sehen mit dem Verstehen gleichgesetzt wird, da es zunächst so scheint, als ob die Kamera im Vergleich zum menschlichen Auge das 'bessere' Auge ist. Dadurch, dass die Kamera rein mechanisch ihre Umwelt registriert, wird ihr das Potential zur objektiven Weltbeschreibung zuerkannt. So findet die Kamera nicht nur Verwendung im Unterhaltungskino, sondern von Beginn ihrer technischen Entwicklung an auch in der Wissenschaft. Hier entwickelte sich schnell ein positivistisches Weltbild, das 'neutrale' Beobachtungen für möglich hält und eine wertfreie Wissenschaft propagiert: "The human eye was displaced as the final authority on reality and its recording" (ebd. S.25). Diese Annahme jedoch ist sehr problematisch, da Sehen nicht gleich Verstehen ist. Verstehen impliziert die Interaktion zwischen verstehendem Subjekt und zu verstehendem Objekt. Eine Verbindung, die die Hegemonie des Visuellen nicht berücksichtigt, weshalb sie auf den 'neutralen Beobachter' baut (vgl. ebd., S.27). Doch ist ein Verstehen nur durch ein aktiv interpretierendes Subjekt möglich (vgl. ebd., S.35).

Daher rückt Denzin (1995) in seinen Arbeiten zur kinematographischen Gesellschaft vor allem das Genre des Voyeurfilms als für die Postmoderne paradigmatisch in das Zentrum seines Interesses. Dieses Genre thematisiert, wie einstmalige Sicherheiten zu Unsicherheiten darüber werden, ob die Kamera in der Lage ist, die Welt objektiv und unverfälscht einzufangen, ob der panoptische Blick eines außenstehenden Voyeurs die Welt erschließen kann bzw. ob dieser Voyeur überhaupt außenstehend ist und die Welt zu seinem Objekt machen kann. Durch den Voyeurfilm bekommt das narrative Kino eine reflexive Komponente, die das Kino mit dem Alltag verbindet. Der Reporter/Spion steht nicht mehr länger als neutraler Beobachter vor einer Welt, die er beobachtet, ohne an ihr teilzunehmen, sondern er wird ihr teilnehmender Beobachter, Konstrukteur und gar selbst zum Beobachteten: „The knowing, conscious subject now becomes someone who is looked at“ (ebd., S.27). So sind die Beschreibungen der Welt, die der Voyeur erzeugt, stark von den Kontexten, in denen sie erzeugt

werden, geprägt, wodurch sie instabil und flüchtig werden. Diese Flüchtigkeit wiederum erlaubt die Verschiebung der welterzeugenden Diskurse, so dass die Figur des Voyeurs bei Denzin potentiell widerständig gedacht wird: „[T]he voyeur undermines from within cinema's control over reality and what is seen. [...] The voyeur exposes the underlying power structures which ideologically code truth with the camera's vision" (ebd., S.36). Den postmodernen Ansätzen des Dokumentarfilms ähnlich, wird auch das Unterhaltungskino zu einem Instrument der Kulturanalyse, das die Zusammenhänge von Kultur, Medien und Macht auch dort transparent machen kann, wo sie sich anderen Analysemethoden verschließen.

Auch die vietnamesische Dokumentarfilmerin T. M-ha Trinh (1992) sieht die Möglichkeit, die der Dokumentar-, aber auch der Unterhaltungsfilm bietet, darin, die Diskurse der Alltagswelt sichtbar werden zu lassen. An Michel Foucault (1992) anknüpfend, der der Möglichkeit zur Kritik an Bestehendem das Sichtbarmachen der Diskurse voraussetzt, formuliert Trinh: „For power to maintain its credibility — or the 'fake' to look 'real' (that is, for the 'real' to go on unchallenged), as cinema dictates — its workings must remain invisible. So if the speech is visibly a reconstruction, then it is thought that it loses all its power" (Trinh 1992, S.172). Gleichzeitig muss auch die Genese der Sprache reflektiert werden, mit der der Voyeur spricht. Für Denzin (1997) ist das Sichtbarmachen des eigenen Standpunkts ein konstitutiver Teil einer kritischen Methode. Durch Sichtbarmachung des eigenen Standpunkts und seiner daraus resultierenden Relativierung, Erweiterung und Verschiebung entstehen neue Weltbeschreibungen und in deren Konsequenz Verschiebungen in Machtverhältnissen, die Marginalisierte ermächtigen können.

Insofern ist das Unterhaltungskino nicht nur ein Teil der (Populär)Kultur, sondern auch eine Kritik an ihr. Mit John Fiske gesprochen ist Populärkultur eine mikropolitische Kritik an der Macht, die, weil sie Kultur als den Ort begreift, an dem um Bedeutungen und Macht gestritten wird, eben jene Diskurse sichtbar werden lässt, die versuchen, uns als Subjekte an bestimmten Orten zu lokalisieren. Populärkultur eröffnet die Möglichkeit, die dominant-hegemonialen Diskurse zu irritieren, wodurch ihre 'Natürlichkeit' in Frage gestellt und ihre Kontingenz sichtbar wird (Winter 2001). Die Irritation des Normalen fordert die dominant-hegemonialen

Diskurse zu seiner „zügigen Reparatur“ (Fiske 1999, S.246) heraus. Das Potential der Filmanalyse als Methode der Sozialforschung liegt also darin begründet, die Macht aus einer Position heraus zu kritisieren, die versucht, eine "Lücke im Machtgefälle" (ebd.) zu eröffnen, mittels derer die Diskurse in andere Richtungen gelenkt werden können, so dass sich Alternativen zum Bestehenden zeigen. Diese potentiellen Alternativen zum Bestehenden können als Utopie begriffen werden.

2. Utopie im Film

Im Unterhaltungskino wurden schon früh -vor allem an ein Publikum der Mittelklasse gerichteten- Geschichten aus dem so begehrenswert erscheinenden Leben der Reichen und Schönen erzählt. Diese Geschichten thematisierten — und thematisieren immer noch — das 'bessere' Leben, das, was für das eigene Leben ersehnt wird, aber ihm (noch) fehlt. Schon zu Beginn der Kino- und Filmgeschichte spielt die Utopie somit eine zentrale Rolle (Denzin 1995, S.14). Utopien sind immer Alternativen zum Bestehenden und auch für Richard Dyer (2002a) seit jeher ein zentraler Bestandteil von Unterhaltung. So unterstreicht Dyers Begriff von Unterhaltung die Produktionsgrundlagen von Unterhaltung, die stets eingebettet sind in ein kapitalistisches System der Produktion für Profit. Unterhaltung wird von professionellen ProtagonistInnen für ein Publikum aufgeführt, um dem Publikum Vergnügen zu bereiten (2002a, S.19). Obwohl auf diese Weise eine unternehmerische Professionalität maßgeblich für die Definition von Unterhaltung ist, bedeutet dies keineswegs, dass Unterhaltung ausschließlich kapitalistisch-patriarchale Sinnsysteme reproduziert und widerständigen Lesarten und Herausforderungen des Bestehenden keinen Raum böte. Konstitutiv für Unterhaltung ist nämlich die zwischen Produktion und Rezeption stattfindende Auseinandersetzung über die Kontrolle des Unterhaltungsprodukts, also über dessen Interpretation und die daraus resultierenden Handlungen der Subjekte im Alltag (ebd., S.20; Fiske 1999).

Die immer mitschwingende utopische Komponente der Unterhaltung ist zweierlei: Flucht [*escape*] vor dem Alltag und Erfüllung von Wünschen und Sehnsüchten [*wish-fulfilment*], oder wie

Dyer es ausdrückt: „Entertainment offers the image of 'something better' to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes — these are the stuff of utopia, the sense that things could be better” (Dyer 2002a, S.20). Wie auch Lawrence Grossbergs (1999) Begriff von Populärkultur hebt Dyers Utopiebegriff die zentrale Stellung der Affekte hervor: “[T]he utopianism is contained in the feelings it embodies” (Dyer 2002a, S.20). Hierbei nimmt Utopie immer Bezug auf reale gesellschaftliche Missstände und formuliert reale Bedürfnisse (ebd., S.26f.). Es ist jedoch von großer Bedeutung, herauszustellen, dass hier Utopie niemals außerhalb von Macht gedacht wird, so dass wir es hier nicht mit einer Utopie von machtfreien Gesellschaften zu tun haben. Mit Foucault (1976; 1977) formuliert Dyer die Utopie in der Unterhaltung stets innerhalb der Macht: „entertainment provides alternatives to capitalism which will be provided by capitalism“ (Dyer 2002a, S.27, Hervorhebungen im Original). Dies bedeutet auch, dass eine effektive Utopie auf ihr Publikum Bezug nehmen und vor diesem Hintergrund auf die Missverhältnisse zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, hinweisen muss. Die Utopie muss also 'mit dem Feuer spielen' (ebd.).

Dass der Begriff der Utopie trotz einer langen Tradition im Genre des Filmmusicals nicht ausschließlich auf dieses Genre festgelegt ist, legt Fredric Jameson (1992b) in seinen Überlegungen zur Utopie in der Massenkultur dar. In seinen Studien zeigt er — wie Ernst Bloch —, dass sich utopische Momente überall in der Gesellschaft finden lassen, insbesondere im Bereich der Kultur. So arbeitet er am Beispiel der Filme *Jaws* und *The Godfather*² Teile I und II (im Deutschen: *Der weiße Hai* bzw. *Der Pate*) das Utopiepotential der Massenkultur heraus, welches jedoch immer der in der Massenkultur ebenfalls vorhandenen Ideologie opponiert. Die beiden Teile von *The Godfather* thematisieren beispielsweise den Übergang widerständiger Praktiken — Geschäfts- und Organisationspraktiken, ethische Praktiken etc. der Mafiosi — in Praktiken der Ideologie des amerikanischen Wirtschaftsmodells (ebd., S.33f.). Dieses Beispiel demonstriert bei Jameson, dass jedem Stück zeitgenössischer Kunst zwei Tendenzen innewohnen: näm-

² An anderer Stelle thematisiert Jameson auch Ridley Scotts *Alien* bezüglich seines utopischen Potentials (2005, S.13).

lich die Ideologie, unsere Phantasien über die Natur gesellschaftlichen Lebens, einerseits, sowie die Utopie, unsere Phantasien über die Möglichkeiten gesellschaftlichen Lebens, andererseits (ebd., S.34):

„To reawaken, in the midst of a privatized and psychologizing society, obsessed with commodities and bombarded by the ideological slogans of big business, some sense of the ineradicable drive towards collectivity that can be detected, no matter how faintly and feebly, in the most degraded works of mass culture just as surely as in the classics of modernism” (ebd.).

Jameson positioniert sich hiermit klar gegen einen Kulturpessimismus, der den Produkten der kommerziellen Massenkultur jegliches Utopiepotential abspricht und nur deren ideologische Funktion, die die Subjekte als Masse gleichschaltet, hervorhebt: The works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about to be so manipulated” (ebd., S.29). Beide, sowohl die Utopie als auch die Ideologie, haben ihre direkten Auswirkungen auf das Publikum, da die Filmrezeption eine körperlich sinnliche Erfahrung ist und als solche erinnert wird (1992a, S.1). Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) ist in diesem Zusammenhang ein herausragendes Beispiel für den untrennbaren Zusammenhang von negativer Utopie, Ideologie und körperlich sinnlicher Erfahrung, wird hier doch in schockierender Weise vermittelt, wie Alex, der extrem gewalttätige Hauptprotagonist des Films, selbst zum Opfer einer Ideologie wird, die an ihm ihre negative Utopie einer neuen Art der Resozialisierung ausprobiert und ihn schließlich als seelischen Krüppel wieder in die Gesellschaft entlässt.

Gerade im Genre des Science-Fiction-Films spielt die Utopie eine zentrale Rolle, wie Jameson (2005) weiter ausführt. Ursprünglich muss die Utopie als Nebenprodukt der Moderne einfache Antworten auf fundamentale Fragen bieten, die die Moderne erst aufgeworfen hat. Dabei muss die Utopie simplifizieren und ihre Antwort auf die drängenden Probleme ex negativo formulieren: Die Utopie zeichnet nicht das Bild einer besseren Welt, sondern benennt die Übel, die es zu überwinden gilt — so z.B. Terry

Gilliam in seinem Film *Brazil* (1985), in dem in einer totalitär überwachten Welt das Opfer eines Justizirrtums versucht, seine Freiheit zu retten, und daran scheitert. Den Ansatz, Utopie als positiv begreifen zu wollen, hält Jameson für einen Irrtum. Positiv verstandene Utopie sei keine Utopie, sondern ein Idyll (ebd., S.11f.). Die Funktion, die diese Negativität der Utopie erfüllt, ist, uns klarzumachen, durch welche Ideologien unser Denken geleitet und beschränkt wird (ebd., S.xiii). Der Bogen, den Jameson nun zur Science Fiction schlägt, basiert darauf, dass er — in Anlehnung an das zentrale Motiv der sozialen Differenzierung aus Niklas Luhmanns Systemtheorie (ebd., S.14f.) — darauf abzielt, dass der Raum der Utopie stets eine Enklave innerhalb des realen sozialen Raums ist. Der Raum der Utopie selbst ist ein Ergebnis räumlicher und zeitlicher Differenzierung. Allerdings ist die Utopie dadurch nicht identisch mit der Differenzierung: Als Enklave ist die Utopie nicht die Fortsetzung, sondern die Pause der Differenzierung, und daher die Möglichkeit, die Ergebnisse der Differenzierung kritisch zu betrachten und zu verändern (ebd., S.15f.). Diese Art moderner Utopie findet jedoch ihr Ende in den weiteren Differenzierungen der Postmoderne, die ihrerseits wiederum einen neuen Raum der Utopie, nämlich den Cyberspace, produziert, dessen handlungstragendes Subjekt kein modernes, zentriertes Subjekt mehr ist, sondern ein post-individualistisches³ (ebd., S.21). Anders als noch George Orwell⁴, dem in seiner Utopie der Verlust der Vergangenheit und der Erinnerung Unbehagen bereitet, identifiziert Jameson dieses Unbehagen im Verlust unserer Zukunft. Es ist ein Unbehagen, das typisch für Science Fiction ist: Das Unbehagen, dass eine kleine Entscheidung in der Gegenwart katastrophale Auswirkungen für die Zukunft haben kann. Vor diesem Hintergrund gerinnt die Utopie zu einer Meditation über das Unmögliche, die aber gerade deshalb, weil sie sich mit dem Unmöglichen auseinandersetzt, nicht den Fehler begeht, vor der Welt, wie sie gegenwärtig ist, zu kapitulieren (ebd., S.232f.). Es gibt hier eine

³ Jameson führt beispielsweise aktuelle politische Entwicklungen in Südost-Asien an, wo extrem unterschiedliche Kulturen und Sprachen sich auf einer gemeinsamen politischen und wirtschaftlichen Basis bewegen. Ein anderer Ort, an dem ähnliche Entwicklungen geschehen, ist Lateinamerika, das sich gegenwärtig dagegen positioniert, eine bloße Verlängerung einer US-amerikanisch dominierten Freihandelszone zu sein (2005, S.225).

⁴ In diesem Zusammenhang ist selbstverständlich die gleichnamige Verfilmung (1984) des Romans *Nineteen Eighty-Four* zu nennen.

ganze Reihe von Filmen, die im Genre der Science-Fiction ein düsteres Bild einer Zukunft heraufbeschwören, die nur noch wenig mit unserer gegenwärtigen Welt gemein hat, so z.B. Ridley Scotts *Alien* (1979) und *Blade Runner* (1982). Als eine weniger düstere Utopie, die jedoch auch ein Gefühl des Unbehagens bei den ZuschauerInnen hinterlässt, ist Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) zu nennen.

3. Exemplarische Analyse: Utopie in *V for Vendetta*

Vor diesem Hintergrund möchten wir nun *V for Vendetta* analysieren. Der Film *V for Vendetta* (2005) basiert auf dem gleichnamigen Comic von Alan Moore und David Lloyd (2003). Regie führte James McTeigue nach dem Drehbuch von Andy und Larry Wachowski. Hauptfigur des Films ist der als maskierter Rächer auftretende V, der in einem zukünftigen London gegen ein totalitäres Regime einen sowohl ideologisch als auch persönlich motivierten Freiheitskampf führt und den Sturz dieses Regimes herbeiführen will. Die ideologische Motivation resultiert aus Vs Ablehnung aller Regierungsformen, die den Menschen ihre individuelle Freiheit nehmen. Unter dem faschistoiden Regime, das V bekämpft, herrscht Unterdrückung von allem, was anders ist — Dissidenten und Homosexuelle etc. Zensur sowie die vollständige Gleichschaltung der Medien durch die Regierung sind weitere Mittel, derer sich das Regime unter dem autokratischen, sich gottgleich gebenden Kanzler Adam Sutler, bedient. Die persönliche Motivation Vs rührt daher, dass V einst Gefangener eines Lagers war, in dem ein tödliches Virus, das schließlich in einem Putsch des nun amtierenden Regimes gegen die eigene Bevölkerung eingesetzt worden war, an Menschen getestet wurde. V ist der einzige Überlebende dieses Lagers. Vs Idee, dass eine andere, freie Welt möglich ist, ist die Utopie, die sein gesamtes Handeln bestimmt.

Als maskierter Rächer bedient er sich der historischen Motive der Geschichte von Guy Fawkes, der am 5. November 1605 das Londoner Parlamentsgebäude zu sprengen beabsichtigte, was ihm jedoch misslang. Vs Rachefeldzug richtet sich gegen all jene, die

in irgendeiner Funktion für besagtes Lager gearbeitet hatten und soll, ebenfalls am 5. November, in der Sprengung des Londoner Parlamentsgebäudes seinen Abschluss finden. Da V konsequent und erfolgreich die Medien unterwandert und sie dazu benutzt, die Bevölkerung zur Unterstützung seiner Absicht aufzurufen, gelingt ihm die Sprengung des Parlaments am Ende des Films. Bei einem seiner Racheakte rettet V der beim staatlichen Fernsehen angestellten Evey das Leben und nimmt sie mit in sein Versteck, die so genannte Schattengalerie, in der sich eine große Sammlung all jener Kulturgüter befindet, die durch das Regime verboten wurden. Evey wird, trotz eines Rückschlags, im Verlauf des Films Vs Komplizin. Sie ist es auch, die die Sprengung des Parlaments vollendet, nachdem V zuvor bei einem Treffen mit dem hohen Politiker Creedy, der V aufgrund eines vorher geschlossenen Deals Kanzler Suttler ausliefert, tödlich verwundet wird. Auch Creedy und Suttler sterben bei diesem Treffen. Parallel zu diesem Finale marschiert Londons Bevölkerung, die nun ebenfalls ausnahmslos als Guy Fawkes maskiert ist, auf das Parlamentsgebäude zu. Zwar scheint hierbei zunächst ein Konflikt mit der zur Bewachung des Parlaments aufgestellten Armee unausweichlich, doch lenkt die Armee im letzten Moment ein und lässt die Masse passieren, wodurch es nicht zu einem Blutbad kommt. Der finale Triumph ist das Vermächtnis Vs.

Durchweg herrscht im Film die gleiche dunkle Stimmung — die Bilder des Films bestehen eher aus Schatten denn aus Licht —, die auch die Comicvorlage prägt. Auch der Kern der Comicgeschichte ist im Film erhalten geblieben, einige Unterschiede gibt es jedoch im Verlauf der Geschichte und in der Einbettung in einen zeitlichen Kontext. So spielt der in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entstandene Comic auf die Zeit des Thatcherismus in Großbritannien an, während der Film die Handlung in die 20er Jahre des 21. Jahrhunderts verlegt und einige historische Anspielungen auf die Anti-Terror-Politik George W. Bushs einbezieht. Im Unterschied zum Comic jedoch, bleibt der Film in der Wahl der politischen Form der Utopie weitgehend unbestimmt. Im Comic benennt V seine Utopie unmissverständlich als Anarchie (Moore/Lloyd 2003, S.41) und präzisiert seinen Begriff von Anarchie folgendermaßen: Es ist „das Land 'Tu-Was-Du-Willst'“, nicht „das Land 'Nimm-Was-Du-Willst'“ (ebd., S.195). V zufolge bedeutet Anarchie „ohne Führer“, nicht „ohne Ordnung“ (ebd.).

V for Vendetta thematisiert seine Utopie nicht in explizit anarchistischer, sondern in allgemeinerer Form.⁵ Der Film vermittelt eine allgemeine Vorstellung von einer anderen Welt, auch wenn es zunächst so scheint, als wäre diese Welt unmöglich zu erreichen. In diesem Sinne findet sich hier die Utopie wieder, wie sie von Denzin oder Dyer beschrieben wird: Als eine Idee von etwas, was dem eigenen Leben (noch) fehlt bzw. als Flucht aus dem Alltag zur Erfüllung von Wünschen und Sehnsüchten (Denzin 1995, S.14; Dyer 2002a, S.20). Als ein Stück reflexives Kino im Sinne Denzins gelesen, kann *V for Vendetta* daher Einblicke in Wünsche und Sehnsüchte, aber auch Ängste postmoderner westlicher Gesellschaften ermöglichen. Insbesondere mit Bezug auf die von Michael Hardt und Antonio Negri (2004) getroffene Unterscheidung von Empire und Multitude gibt *V for Vendetta* Aufschluss über die gegenwärtigen Möglichkeiten einer Utopie im Film. Diese Möglichkeiten sollen nun exemplarisch an ausgewählten Schwerpunkten des Films — nämlich zu den Themen Verschiedenheit, infame Geschichten, Demaskierung und Affekte — thematisiert werden.

3.1 Verschiedenheit

Dass das totalitäre Regime in *V for Vendetta* peinlichst darauf bedacht ist, keine Form von Abweichung von der Norm zuzulassen, lässt sich mit dem von Hardt und Negri entwickelten Begriff der Multitude erklären. Diese Menge gewinnt ihre oppositionelle

⁵ In einer bestimmten Lesart stellt die thematische Verlagerung von einer expliziten anarchistischen Idee hin zu einem allgemeiner gehaltenen Utopiebegriff eine 'Entschärfung' des Themas dar. So weist die US-amerikanische Politaktivisten Gruppe *A for Anarchy* (<http://homepage.mac.com/anon.csc/aforanarchy/aforanarchy.html>) darauf hin, dass der Film die im Comic thematisierte Kontroverse um die Selbstbestimmtheit aller Individuen nicht zu seinem Gegenstand macht und attestiert dem Film in diesem Punkt ein signifikantes Defizit. Dadurch, dass die Gruppe ihre kritische Interpretation des Films im Internet öffentlich zugänglich macht und auch explizit zur Diskussion auffordert, wird diese widerständige Lesart wiederum zum medialen Diskurs, zu einem medialen Metatext. Diese aus einer bestimmten Rezeptionspraktik heraus entstandene Kritik verweist auch auf die Strukturebene des Unterhaltungskinos Hollywoods: So scheint es fraglich, ob eine explizite Thematisierung der Anarchie und ihrer politischen Dimensionen überhaupt im Kontext des Hollywoodkinos hätte thematisiert werden können.

Kraft gegen die homogenisierenden Kräfte des Empires nämlich daraus, dass die Multitude ihre Mitglieder nicht gleichschaltet, sondern erkennt, dass ihr widerständiges Potential aus ihrer Verschiedenheit resultiert (Hardt/Negri 2004, S.361-393). Für das Regime bedeutet dies im Umkehrschluss, dass jede Verschiedenheit eine potentielle Gefahr für den Totalitarismus bedeutet. Das faschistoide System schaltet seine Untergebenen gleich und versucht, jede Spur von Individualität und Verschiedenheit zu eliminieren. Aus dieser Angst vor der Verschiedenheit erklärt sich, warum im Film alle, die von der durch das System vorgegebenen Normalität abweichen, in Internierungslager verschleppt werden.

Ein Thema der Verschiedenheit in *V for Vendetta* ist z.B. Homosexualität, die im Film anhand der Figuren Gordon Deitrich, dem Chef des TV-Unterhaltungsprogramms, und Valerie, eine im Internierungslager ermordete Gefangene, thematisiert wird. Gordon Deitrich hat, ebenso wie V, eine geheime Galerie, in der er Exponate vergangener, nicht-autoritärer Kulturen sammelt. Valerie erzählt in ihrer Autobiographie, die sie in ihrer Zelle auf einem Stück Toilettenpapier verfasst hat, von ihrem lesbischen Coming-Out und ihrer Beziehung zu ihrer Lebenspartnerin. Diese Autobiographie schildert, wie mit der Wandlung der einstigen Demokratie zu einem totalitären Regime die Angst der Herrschenden vor dem Anderssein zunimmt: „Being different became dangerous“ (V for Vendetta 2005). Auch kulturelle und religiöse Differenz wird im Totalitarismus zur Gefahr. Gordon Deitrich wird, nachdem er sich in seiner Unterhaltungssendung über Kanzler Suttler, den Führer des Systems, lustiggemacht hat, verhaftet. Seine Verhaftung zeigt, dass das System mittlerweile so paranoid geworden ist, dass es nicht einmal seine Veralberung im eigenen Fernsehen zulässt. Es begreift die Satire als einen machtvollen Ort des Widerstands. Später erfährt Evey von V, dass Gordon sogar hingerichtet wurde. Allerdings nicht aufgrund seiner Sendung, sondern weil man in seinem Haus einen Koran gefunden hat, den Gordon besaß, nicht aus religiösen Gründen, sondern weil er die Bilder und Verse des Korans schön fand.

Doch mittels seiner Guerillataktiken gelingt es V, die Utopie vom Anderssein schließlich zu verwirklichen. Er befreit die Massen aus ihrer Passivität und verwandelt sie zu einer aktiven Multitude, was vor allem die Szene gegen Ende des Films belegt, in der die Massen — alle in das gleiche Kostüm gekleidet und maskiert

— auf die Armee des Empires zugehen. Die Armee ist überwältigt von dieser Präsenz und ergibt sich kampfflos, woraufhin jede/r in der Masse die Maske abnimmt. Unter den uniformen Verkleidungen kommen nun grundverschiedene Individuen zum Vorschein, die Masse zieht ihre Macht aus der Verschiedenheit ihrer Mitglieder.

3.2 *Infame Geschichten*

Vor dem Hintergrund der Verschiedenheit kommt dem Erzählen infamer Geschichten, die sich der ideologischen Kontrolle des Systems entziehen und so Orte des Widerstands werden, eine besondere Rolle zu. Infame Geschichten finden sich beispielsweise bei Foucault, der seine widerständigen Lesarten repressiver Diskurse gelegentlich anhand solcher Geschichten — sei es nun die des einfältigen Landarbeiters aus Lapcourt, der im 19. Jahrhundert als Päderast verurteilt wird (1977, S.44f.) oder die des Hermaphroditen Herculine Barbin, die/der seine/ihre innere Zerissenheit über seine/ihre unbestimmte sexuelle Identität in einem Tagebuch schildert (1998) — entwickelt. Aus diesen Geschichten können sich schwer zu kontrollierende Mikropolitiken des Widerstands entwickeln. Eine Schlüsselrolle spielt in *V for Vendetta* die Geschichte um Guy Fawkes, die sich als infame Geschichte⁶ der hegemonialen Kontrolle entzieht. Dadurch entwickelt sie eine eigene, schwer fassbare Dynamik und sie wird für den Film der Ort, von dem aus sich der Widerstand formiert. Es sind diese infamen Geschichten, die eine zentrale Bedeutung für Identitätspolitiken erlangen und zum bedeutungsvollen Bezugspunkt widerständiger sozialer Formationen werden können. In *V for Vendetta* konkurrieren einige infame Geschichten gegen die Erzählungen der Hegemonie, die Kanzler Suttler über das Staatsfernsehen verbreiten lässt. Bis zu seinem Tod nutzt Suttler Fernsehansprachen, um seine Botschaften zu verbreiten und sein Volk gleichzuschalten. Dabei nehmen die Drohungen, die er ausspricht, in dem Maße zu, wie seine Macht schwindet. Suttlers Ansprachen sind von tragender Bedeutung für das System. So äußert er sich seinen

⁶ Die Guy Fawkes Night wird zwar mit einem Feuerwerk wie ein Volksfest gefeiert, ist aber kein offizieller Feiertag.

Mitarbeitern gegenüber: „What we need right now is a clear message to the people of this country. This message must be read in every newspaper, heard on every radio, seen on every television. [...] I want everyone to remember, why they need us!“ (V for Vendetta 2005).

Mittels eines guerillahaften Überfalls auf den Jordan Tower, der Zentrale des staatlichen Fernsehens, gelingt es V, den Ort der totalitären Strategien für seine widerständige Taktik, die auch das Erzählen infamer Geschichten umfasst, zu nutzen. V verschafft sich mittels einer Bombe, die er an seinem Körper trägt, Zugang zur Sendezentrale und lässt, ganz im Stil seines Gegenspielers Suttler, seine Botschaft über den Äther senden. Es ist eine Ansprache, die der Bevölkerung Londons ihre gegenwärtige Situation bewusst machen und sie dazu motivieren soll, sich aus ihrer Unterdrückung zu befreien:

„Good evening, London. Allow me first to apologize for this interruption. I do, like many of you, appreciate the comforts of every day routine — the security of the familiar, the tranquility of repetition. [...] But in the spirit of commemoration [...] I thought we could mark this November the 5th, a day that is sadly no longer remembered, by taking some time out of our daily lives to sit down and have a little chat. There are of course those who do not want us to speak. [...] Why? Because while the truncheon may be used in lieu of conversation, words will always retain their power. Words offer the means to meaning, and for those who will listen, the enunciation of truth. And the truth is, there is something terribly wrong with this country, isn't there? [...] And where once you had the freedom to object, to think and speak as you saw fit, you now have censors and systems of surveillance coercing your conformity and soliciting your submission. How did this happen? Who's to blame? Well certainly there are those more responsible than others, and they will be held accountable, but again truth be told, if you're looking for the guilty, you need only look into a mirror. I know why you did it. I know you were afraid. [...] There were a myriad of problems which conspired to corrupt your reason and rob you of your common sense. Fear got the best of you, and in your panic you turned to the now high chancellor, Adam Suttler. He promised you order, he promised you peace, and all he demanded in return was your silent, obedient consent. Last night I sought

to end that silence. [...] More than four hundred years ago a great citizen wished to embed the fifth of November forever in our memory. His hope was to remind the world that fairness, justice, and freedom are more than words, they are perspectives. So if you've seen nothing, if the crimes of this government remain unknown to you then I would suggest you allow the fifth of November to pass unmarked. But if you see what I see, if you feel as I feel, and if you would seek as I seek, then I ask you to stand beside me one year from tonight, outside the gates of Parliament, and together we shall give them a fifth of November that shall never, ever be forgot“ (V for Vendetta 2005).

V erwähnt die infame Geschichte des Guy Fawkes, die er zur Schlüsselgeschichte seines Widerstands erhebt. Er nennt den Preis, den die Bevölkerung für die vermeintliche Sicherheit zu zahlen hat: stillschweigende Unterwerfung. Durch seine Rede bricht V das Schweigen, er eröffnet Orte des Widerstands, die darauf beruhen, dass all das, was sonst der Zensur zum Opfer fällt, erzählt wird. Diese verschwiegenen Geschichten bekommen durch das Erinnern und Wiedererzählen eine zentrale Stellung im Alltag der Menschen und verändern ihr Denken und Handeln. Die infamen Geschichten werden durch ihre Wiederaufführung von ihrem Stigma, eben dem Infamen und der Lüge, befreit und zu wahren Geschichten. Wahrheit erscheint somit nicht als absoluter, sondern als ein durch seine Kontexte definierter Wert, ein Umstand, der auch in Denzins Arbeiten zur interpretativen Ethnographie (1997) von zentraler Bedeutung ist. V nutzt die Lüge, um zur Wahrheit zu gelangen, was durch folgenden Dialog deutlich wird:

„Evey: 'My father was a writer. You would've liked him. He used to say that artists use lies to tell the truth while politicians use them to cover the truth up.' V: 'A man after my own heart'“ (V for Vendetta 2005).

Eine weitere Lüge, die V nutzt, um zur Wahrheit zu gelangen, ist Eveys Gefangenschaft, die er detailliert inszeniert. Evey ist nicht wirklich eine Gefangene, wird aber so behandelt, was auch Folter mit einschließt. Dadurch verliert sie ihre Ängste — sie hat nicht einmal mehr Angst vor dem Tod. So findet sie eine Wahrheit

über sich selbst heraus und wird zu einer anderen Person. V dekonstruiert die Wahrheitsdiskurse, indem er sie als Diskurse entlarvt. Wahrheit, ihrer vermeintlichen Natürlichkeit beraubt, wird so zu einem verhandelbaren Begriff, der weniger Macht ausübt und mehr Veränderungen zulässt.

Im weiteren Lauf des Films werden viele solcher Geschichten erzählt, die immer mit den hegemonialen Erzählungen um Macht konkurrieren. Da wäre zunächst Vs Wohnort, die Schattengalerie, in der V Kulturgüter — von Ölgemälden und Statuen bis hin zu Gütern der Popkultur wie z.B. eine Jukebox oder den Film *Der Graf von Montecristo* — sammelt, die allesamt ihre eigenen widerständigen Geschichten erzählen. Auch Gordon Deitrich sammelt, wie bereits erwähnt, in einer geheimen Galerie solche Kulturgüter. Auch die bereits weiter oben angesprochene Biographie Valeries ist eine infame Geschichte, die vom Anderssein und dessen Unterdrückung durch die Mächtigen erzählt. Es ist diese Erzählung, die einen entscheidenden Einfluss darauf hat, die Welt zu einem Besseren zu wenden: Auch wenn Valerie in ihrer Gefangenschaft gestorben ist, hat ihre Geschichte dazu beigetragen, dass V und Evey, die sie beide in ihrer eigenen Gefangenschaft gelesen haben, mit ihrer Hilfe überlebt haben und die Idee der Freiheit weitertragen. Es lässt sich sogar sagen, dass V und Evey durch Valeries Geschichte wiedergeboren wurden. Der Film illustriert dies für Evey eindrucksvoll: In Valeries Geschichte kommt dem Regen eine Schlüsselbedeutung zu, da, so berichtet Valerie, sie von ihrer Großmutter weiß, dass Gott im Regen wohnt. Später, nachdem Evey wieder frei ist, erlebt sie ihre Wiedergeburt als Evey, die im Gegensatz zur vorherigen Evey frei von Ängsten ist, während der Regen auf sie niederprasselt. Diesem Bild kommt darüber hinaus noch eine weitere metaphorische Ebene zu, da V durch das Feuer, das im Lager Larkhill ausbrach, geboren wurde. So sind V und Evey das Feuer und das Wasser der Utopie — zwei gegensätzliche Elemente, die zusammen die Welt entscheidend verändern. Auch hierin wird Hardt und Negris Konzept der Multitude als differente Menge offenbar.

Interessant ist aber auch, dass in *V for Vendetta* die Orte des Widerstands auch innerhalb der Macht liegen. Zunächst ist dies der Fall bezüglich der TV-Sendung, für die Gordon Deitrich als ihr Produzent verhaftet wird. Die satirische Vorführung des Kanzlers im Rahmen einer Unterhaltungssendung ist eine Geschichte, die

für das System eine Gefahr darstellt. Auch wenn Unterhaltungssendungen zunächst die Zerstreuung jeglicher kritischer Positionen zum Ziel haben — also ganz im Sinne Horkheimers und Adornos (1998) die Realität durch die kulturindustrielle Unterhaltung verdoppelt wird —, so wird die Unterhaltung hier dazu genutzt, um die Mächtigen mit den Methoden des Karnevals (Bachtin 1995, S.239-246) zu demaskieren.

Ein weiterer Fall ist das rote Notizbuch der Ärztin Delia Surridge, die einst an dem besagten geheimen Forschungsprojekt der Regierung mitgewirkt hat. Diesem roten Notizbuch, das Delia Surridge als Tagebuch geführt hatte, haftet eine große Brisanz an, da es eine infame Geschichte darstellt, mit der sich die Regierung selbst schwer belastet. Deshalb versuchen die Mächtigen um jeden Preis, sein Bekanntwerden zu unterbinden, was jedoch nicht ganz gelingt. Inspektor Finch, der das Buch im Laufe seiner polizeilichen Ermittlungen gegen V auf dem Nachttisch Delia Surridges findet, hat die Geschichte gelesen und alle Versuche, ihn die dort geschilderten Verbrechen vergessen zu machen, bewirken nur, dass Finchs Zweifel an dem Regime, für das er arbeitet, wachsen. Diese Zweifel führen letztlich dazu, dass Finch kein Vertrauen mehr in das System hat, auf dessen Seite er einst stand. Er lässt es zu, dass Evey am Ende des Films die U-Bahn startet, die mit Sprengstoff beladen Kurs auf das Parlamentsgebäude nimmt und dieses schließlich in die Luft jagt.

3.3 Demaskierung

Diese Geschichten tragen schließlich dazu bei, das scheinbar Wahre als das Falsche zu demaskieren. So ist auch die Metapher der Demaskierung ein zentrales Motiv des Films. Mit Bezug auf Trinh (1992, S.172) lässt sich sagen, dass *V for Vendetta* das System, das sich mit Hilfe der Medien als einzig richtig inszeniert, als falsch entlarvt. Hierbei kommt den Medien eine doppelte Rolle zu. Denn einerseits nutzt das System die Nachrichten und Unterhaltungsshow's im Fernsehen, um sich selbst zu reproduzieren. V jedoch demonstriert mit seinem Gebrauch der Medien — er kapert das Fernsehen und nutzt es für seine Ansprache —, dass sie auch dazu beitragen können, das System anzugreifen. In beiden Fällen wird die Gesellschaft durch Medien — die Unterhaltung ist hierbei

nicht zu unterschätzen! — konstruiert. Doch nutzt V die Medien, um die Gesellschaft als einen nicht lebenswerten Ort anzuprangern und um die Flucht aus dieser Welt durch die Idee der Utopie bzw. die Überwindung dieser Welt durch Verwirklichung der utopischen Idee zu erreichen. V macht die bei Dyer thematisierte Verquickung und Ununterscheidbarkeit von Unterhaltung und Realität (2002b, S.175-179) deutlich, indem er diese abhanden gekommene Unterscheidung in seine Weltsicht wieder einführt und die Absichten einer totalen Unterhaltung, nämlich die Reproduktion der immergleichen Realität, aufzeigt. So enttarnt V die sich selbst naturalisierenden Diskurse, die das System stützen. Er hinterfragt sie und verschiebt sie letztlich in einen anderen Machtraum. Die Utopie ist unmittelbar mit der Kritik am Bestehenden verbunden.

Auch an weiteren Stellen spielt die Metapher der Demaskierung in *V for Vendetta* eine tragende Rolle. Nach seinem Überfall auf den Jordan Tower zwingt V die Angestellten, ebenfalls Guy-Fawkes-Masken, die er zuvor hundertfach hat anliefern lassen, aufzuziehen. Durch die dadurch entstehende Verwirrung — irrtümlich wird ein maskierter Angestellter von der Polizei für V gehalten und erschossen — gelingt V die Flucht. Hier verfährt er mit den Angestellten des Systems wie das System mit seinen Unterdrückten: sie werden gleichgeschaltet und ihrer Individualität beraubt. Gordon Deitrich äußert Evey gegenüber bezüglich seiner unterdrückten Homosexualität: „You wear a mask for so long, you forget who you were beneath it“ (*V for Vendetta* 2005). Gordon weiß, dass das System ihn zwingt, diese Maske der Gleichschaltung zu tragen, die seine Individualität unterdrückt. Deshalb weiß er auch, dass mit dem System etwas nicht stimmen kann.⁷ Schließlich marschiert gegen Ende des Films eine geschlossene, mit Guy Fawkes-Kostümen uniformierte Menge auf die Armee zu. Nachdem die Armee vor dieser Menge kapituliert hat, streift die Menge

⁷ Dieses Wissen macht Gordon V ähnlich. Zwar wählt Gordon den Weg, sich in das System zu integrieren und dessen wenige Nischen, die es ihm für die Entfaltung seiner Individualität lässt, zu nutzen, anstatt es wie V zu bekämpfen. Dennoch gibt der Film einige Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft im Geiste. Nicht nur, dass Gordon, so wie auch V, über eine 'Schattengalerie' verfügt. Als Evey bei Gordon übernachtet, bereitet er ihr das gleiche Frühstück — *eggy in a basket* — zu, während im Hintergrund, ebenso wie in der Szene, in der V Evey das Frühstück zubereitet, Jazz zu hören ist. Die Stücke *Corcovado*, bei Gordon, und *The Girl from Ipanema*, bei V, sind beides Kompositionen des brasilianischen Gitarristen Antonio Carlos Jobim.

ihre Masken ab, unter denen die voneinander verschiedenen Individuen hervortreten, was eine weitere Referenz an die Multitude ist. Auffällig ist jedoch, dass V als einziger untrennbar mit seiner Maske verbunden ist. Die Maske ist sozusagen seine Identität, denn unter der Maske steckt keine Person, sondern eine Idee: „Beneath this mask there is more than flesh. Beneath this mask there is an idea, Mr. Creedy, and ideas are bulletproof“ (*V for Vendetta* 2005). V wurde im Internierungslager seiner Identität beraubt, nun ist er die Maske.⁸ An anderer Stelle entgegnet V auf Eveys Frage, wer er sei: „I'm merely remarking upon the paradox of asking a masked man who he is“ (ebd.).

3.4 Affekte

Schließlich greift *V for Vendetta* auch den von Hardt und Negri eingeführten Akt der Liebe als das für jede Utopie konstitutive Element auf. Liebe ist die Motivation, die Welt zu einem Besseren zu wenden. V spricht in seinem Appell sein Publikum auf einer affektiven Ebene an: „But if you see what I see, if you feel as I feel, and if you would seek as I seek, then I ask you to stand beside me one year from tonight“ (ebd.). Ähnlich wie Dyer es gegenüberstellt (2002a, S.26), so geht es auch V darum, die Individuen aus ihrer durch Angst aufgebauten Isolation hinein in eine Gemeinschaft zu holen, in der sie frei in dem Sinne sind, dass sie über sich selbst bestimmen können und nicht fremdbestimmt sind durch ein totalitäres Regime. Auch Valerie schließt ihre Autobiographie mit den Worten: „I love you“ (*V for Vendetta* 2005). Schließlich zieht Evey ihre Motivation, sich dem scheinbar Unmöglichen zu stellen und es möglich zu machen, aus ihrer Liebe zu V. V zieht seine Motivation auch aus einer Liebe, die allerdings nicht primär die persönliche Liebe zu Evey ist, sondern die Liebe zur Sache der Utopie. Dennoch liegt die Kraft der Utopie in positiven Affekten wie der Liebe, die Kraft des totalitären Regimes in negativen Affekten wie der Angst. Der Sieg der Utopie in *V for Vendetta* zeigt, wozu affektive Ermächtigung (Grossberg 1992) führen kann.

⁸ Eine einzige Szene in *V for Vendetta* lüftet für einen kurzen Moment Vs Maske: Als er das Frühstück für Evey zubereitet, trägt er keine Handschuhe. Man sieht das rohe Fleisch seiner Hände, er hat keine Haut mehr. Als Evey dies irritiert erblickt, streift V sofort wieder seine Handschuhe über.

4. Fazit

Die hier durchgeführte Analyse von *V for Vendetta* zeigt, welches Potential die Analyse des Unterhaltungsfilms als Methode der kritischen Kulturanalyse in sich trägt (Winter 1992; Kellner 1995; Winter 2005; Mai/Winter 2006). Diese Analyse begreift den Unterhaltungsfilm in reflexiver Weise: Wir stehen — anders als bei positivistischen Methoden — nicht mehr länger als forschendes Subjekt vor einem zu erforschenden Objekt Film, sondern sind teilnehmende BeobachterInnen, die im Laufe der Beobachtung selbst zu Beobachteten werden. Was wir so zu sehen bekommen sind die sonst unsichtbar bleibenden Diskurse hinter den medialen Repräsentationen, die unsere Welt erzeugen und uns glauben machen wollen, dass dies eine Welt ist, zu der keine Alternative besteht. In der reflexiven Analyse des Unterhaltungsfilms liegt daher ein Potential der Utopie: Sie macht die unsichtbaren Diskurse sichtbar, benennt die Zusammenhänge von Kultur, Medien und Macht, lässt dominante Beschreibungen der Welt instabil und flüchtig werden und erlaubt schließlich eine Verschiebung der hegemonialen Diskurse. Kurz: Die reflexive Analyse des Unterhaltungsfilms eröffnet uns den Raum einer Utopie, weil sie Alternativen zum Bestehenden aufzeigt und zur affektiven Ermächtigung beiträgt.

So wohnt dem Unterhaltungsfilm utopisches Potential im Sinne Dyers inne (2002a, S.20), das darin besteht, vor dem Alltag fliehen zu können, und Wünsche und Sehnsüchte zu erfüllen. Diese doppelte Codierung der Utopie bei Dyer ist damit mehr als ein bloßer Eskapismus, wie ihn Horkheimer und Adorno attestieren würden (Horkheimer/Adorno 1998). Allerdings wirken im Unterhaltungsfilm stets zwei gegensätzliche Komponenten: Utopie und Ideologie (Jameson 1992a). Hieran wird deutlich, dass die Bedeutung eines Films ein umkämpftes Terrain ist, auf dem stets aufs Neue Auseinandersetzungen stattfinden, die weder in Richtung der Utopie noch in Richtung der Ideologie determiniert sind.

Der Film *V for Vendetta* macht uns in diesem Sinne einige Angebote, ihn als Utopie zu rezipieren. Indem er Themen wie Verschiedenheit, infame Geschichten, Demaskierung und Affekte anspricht, benennt er klar die Gefahren totalitärer Regimes — wobei er nicht mit Anspielungen auf aktuelle politische Entwicklungen, die nach der Lesart seiner Macher in einen Totalitarismus

führen, geizt — und führt uns die Wichtigkeit einer offenen, freien Gesellschaft vor Augen, die ihre Macht aus der Verschiedenheit ihrer Mitglieder bezieht. *V for Vendetta* thematisiert hierbei primär die Angst der Mächtigen vor allem, was von deren Definition von Normalität abweicht. Sei es eine andere Religion, eine andere sexuelle Orientierung, ein anderes politisches und kulturelles Denken: All dies wird im Film durch das Regime mit aller Härte bekämpft, weil die Mächtigen um das widerständige Potential der Verschiedenheit wissen. Auch das Erzählen infamer Geschichten birgt ein großes Potential des Widerstands in sich, weil es sich der ideologischen Kontrolle des Systems entzieht. Deshalb versucht das Regime, die Kommunikation in möglichst vielen Lebensbereichen zu zensieren oder gar nicht erst zustande kommen zu lassen. Jedoch mit zunehmend geringerem Erfolg. Da V begreift, dass die Kritik an der Macht innerhalb der Macht ansetzen muss, macht er sich die Kommunikationsstrategien des Systems zunutze und unterläuft sie mittels seiner subversiven Taktiken. Schließlich läuft die Kommunikation des Systems ins Leere. Auch die doppelte Metapher der Maske spielt hierbei eine zentrale Rolle. Durch seine Maskierung verbirgt V seine wahre Identität vor den Mächtigen. Er ist daher nicht lokalisierbar und kann sich seiner Verhaftung entziehen, weshalb es ihm gelingt, das scheinbar Wahre, nämlich die Ideologie des bestehenden Systems, als das Falsche zu demaskieren. V verwendet seine Maske gegen die Maske des Systems. Die Szene gegen Ende des Films, in der tausende gleich maskierte Menschen ihre Maske abnehmen und als unterschiedliche Individuen sichtbar werden, illustriert den Sieg der Verschiedenheit über die gleichmachende Maskierung und schließlich auch, im Sinne Hardt und Negris (Hardt/Negri 2004), den Sieg der Liebe, die der Motor der Utopie ist, über die paranoide Ideologie des Regimes.

V for Vendetta zeigt uns in eindrucksvoller Weise die Möglichkeiten einer reflexiven Filmanalyse auf, mittels der es gelingt, Zusammenhänge zu thematisieren, die sich sonst nur schwer erschließen lassen würden. Durch diese Methode gelingt es, ein differenziertes Bild des Begriffs der Utopie zu zeichnen und sein Potential für eine demokratische Praxis des Alltags sowie für eine alternative Zukunft der Gesellschaft nutzbar zu machen. So stellt Russel Jacoby fest: „Utopias seek to emancipate by envisioning a world based on new, neglected, or spurned ideas“ (Jacoby 2005, S.12).

Literatur

- A for Anarchy (2007):
<http://homepage.mac.com/anon.csc/aforanarchy/aforanarchy.html>
- Bachtin, Michail (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Denzin, Norman Kent (1995): The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Denzin, Norman Kent (1997): Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Denzin, Norman Kent (2000): Reading Film — Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial, in: Uwe Flick (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek: Rowohlt, S.416-428.
- Dyer, Richard (2002a): Entertainment and utopia, in: ders., Only Entertainment, 2. Aufl., London: Routledge, S.19-35.
- Dyer, Richard (2002b): The waning of entertainment, in: ders., Only Entertainment, 2. Aufl., London: Routledge, S.175-179.
- Fiske, John (1999): Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S.238-263.
- Foucault, Michel (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1977): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd. 1, 8. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik? Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1998): Über Hermaphroditismus. Der Fall Hércule Barbin, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Grossberg, Lawrence (1992): We Gotta Get Out Of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture, New York/London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (1999): Zur Verortung der Populärkultur, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: zu Klampen, S.215-236.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2004): Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt/Main — New York: Campus.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1998): Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: dies., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main: S. Fischer, S.128-176 (orig. 1947).
- Jacoby, Russel (2005): Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age. New York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric (1992a): Introduction, in: ders., Signatures of the Visible, New York/London: Routledge, S.1-6.
- Jameson, Fredric (1992b): Reification and Utopia in Mass Culture, in: ders., Signatures of the Visible, New York/London: Routledge, S.9-34.
- Jameson, Fredric (2005): Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, London — New York: Verso.
- Kellner, Douglas (1995): Media Culture. London/New York: Routledge.
- Lowe, David (1982). History of Bourgeois Perception. Chicago: University of Chicago Press.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) (2006): Das Kino der Gesellschaft — die Gesellschaft des Kinos, Köln: Herbert von Halem.
- Moore, Alan/Lloyd, David (2003): V wie Vendetta, Bad Tölz: Verlag Thomas Tilsner.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas (1988): Camera Politica. Bloomington. Indiana University Press.
- Trinh, T. M-ha (1992): Framed, New York: Routledge.
- Winter, Rainer (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München — Köln: Herbert von Halem.
- Winter, Rainer (2001): Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Winter, Rainer (2003): Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies, in: Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (Hrsg.), Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen: Leske + Budrich, S. 151-164.
- Winter, Rainer (Hrsg.) (2005): Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader, Köln: Herbert von Halem.

Filme

- 2001: A Space Odyssey (GB/USA 1968), 2001: Odyssee im Weltraum, R: Stanley Kubrick, D: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter u.a., Farbe/141 Min.
- A Clockwork Orange (GB 1971), Uhrwerk Orange, R: Stanley Kubrick, D: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke u.a., Farbe/136 Min.
- Alien (GB/USA 1979), Alien — Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt, R: Ridley Scott, D: Sigourney Weaver, Ian Holm, Veronica Cartwright, John Hurt u.a., Farbe/117 Min.
- Blade Runner (USA 1982), Der Blade Runner, R: Ridley Scott, D: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos u.a., Farbe/117 Min.

- Brazil (GB 1985), Brazil, R: Terry Gilliam, D: Jonathan Pryce, Robert de Niro, Katherine Helmond, Ian Holm u.a., Farbe/132 Min.
- The Godfather (USA 1972), Der Pate, R: Francis Ford Coppola, D: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard S. Castellano u.a., Farbe/175 Min.
- The Godfather: Part II (USA 1974), Der Pate Teil II, R: Francis Ford Coppola, D: Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert de Niro u.a., Farbe/200 Min.
- Jaws (USA 1975), Der weiße Hai, R: Steven Spielberg, D: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary u.a., Farbe/124 Min.
- Nineteen Eighty-Four (GB 1984), Neunzehnhundertvierundachtzig, R: Michael Radford, D: John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack u.a., Farbe/113 Min.
- V for Vendetta (USA/GB/D 2005), V wie Vendetta, R: James McTeigue, D: Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, John Hurt u.a., Farbe/132 Min.

Peter Weingart

Wissenschaft im Spielfilm*

Das Prometheus-Syndrom oder die Ambivalenz gegenüber neuem Wissen

1. Die Stereotypisierung der Wissenschaft

Michael Crichton, der bekannte amerikanische Bestseller-Autor, steht für einen besonderen Typ des Science-Fiction Romans. Er kombiniert realistische Darstellungen des Forschungsstands (sogar mit Zitaten der Fachliteratur belegt) mit spannender, in die Zukunft verlegter Handlung. Eine Reihe seiner Bücher sind verfilmt worden, am bekanntesten *Jurassic Park*. Man wird Crichton also unterstellen können, dass er sich auf das Geschäft dieser besonderen Form der ‚Popularisierung‘ von Wissenschaft sehr gut versteht. In einem Vortrag vor der *American Association for the Advancement of Science* präsentierte er sich zunächst als ausgebildeter Wissenschaftler, der auf Abschlüsse in Anthropologie und Medizin sowie auf Fachartikel im renommierten *New England Journal of Medicine* verweisen konnte. Dann wechselte er jedoch die Rollen und stellte sich als Filmproduzent vor, der seinem akademischen Publikum die Gesetze der Filmindustrie erklärte. Sie sollten sich nicht um das negative Bild kümmern, das die Spielfilme von der Wissenschaft zeichnen. Schließlich ‚würden alle Professionen negativ gezeichnet werden, warum sollte man erwarten, dass Wissenschaftler anders behandelt würden?‘ Da es keine Übereinstimmung zwischen gesellschaftlicher Realität und der Realität der

* Die in diesem Artikel präsentierten empirischen Daten sind in mehreren früheren Artikeln veröffentlicht worden, zuerst in (Weingart 2003) und (Weingart, Muhl, Pansegrau 2003). Diese Fassung enthält Passagen aus (Weingart 2006).

Markus Schroer (Hg.)

**Gesellschaft
im Film**

UVK Verlagsgesellschaft mbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89669-684-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetz-
es ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Einbandgestaltung: Susanne Fuellhaas, Konstanz
Druck: Rosch-Buch Druckerei GmbH, Scheßlitz

UVK Verlagsgesellschaft mbH
Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz
Tel. 07531-9053-0 · Fax 07531-9053-98
www.uvk.de

Inhalt

<i>Markus Schroer</i> Einleitung: Die Soziologie und der Film	7
<i>Alexa M. Kunz & Bernhard Schäfers</i> Architektur und Stadt im Film	14
<i>Markus Schroer</i> Beobachten und Überwachen im Film	49
<i>Thies Albers & Matthias Grundmann</i> Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel	87
<i>Jörg Metelmann</i> Gewalt im Film	111
<i>Udo Göttlich</i> Jugend und Jugendlichkeit im Film	129
<i>Lothar Mikos</i> Medien im Film	148
<i>Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner</i> Politik im Film. Über die Präsentation der Macht und die Macht der Präsentation	171
<i>Dagmar Hoffmann</i> Sexualität, Körper und Geschlecht im Film	198
<i>Robert Gugutzer</i> Sport im Film	230