

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

Fredric Jameson: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System

London: British Film Institute 1996, 224 S., pbk.,
ISBN 0-85170-536-7, £ 14,99

Was ist die Position des Subjekts am Ende einer Weltordnung, die auf den selbstverständlichen Trennungen des kalten Krieges, der Klassenhierarchie und des Gleichgewichts der Supermächte beruhte? Wie wird diese veränderte Weltordnung innerhalb des globalen Systems multinationaler Kapitalflüsse wahrgenommen? Und wie bringt das Kino deren hochtechnologisierte Strukturen zur Darstellung? Das sind die ebenso umfassenden wie grundlegenden Fragen, die der bekannte amerikanische Kulturkritiker Fredric Jameson in *The Geopolitical Aesthetic* aufwirft.

Auf der Basis einer 1990 am British Film Institute gehaltenen Vorlesungsreihe greifen Jamesons – nach der 1992 erfolgten Erstveröffentlichung nunmehr neu aufgelegte – Antworten vor allem auf drei, in seinem Gesamtwerk zentrale Begriffe zurück: post-modernism, political unconscious und cognitive mapping. In der methodischen Verbindung von Marxismus, Strukturalismus und Psychoanalyse situiert Jameson den Begriff der Postmoderne stets auf mehreren Ebenen: als sozioökonomische Determinante, die eine neue Ordnung von Geschichte und Technologie mit sich bringt; als künstlerisches Programm, das sich im postkanonischen Spiel mit den unterschiedlichsten Stilelementen offenbart; und als kultur- bzw. filmwissenschaftliches Konzept, das sich sowohl mit den ästhetischen als auch mit den politischen Figurationen des zeitgenössischen Kinos auseinandersetzt. Vor dem postmodernen Horizont einer immer komplexeren Technologie und der damit einhergehenden Veränderung des Raumgefühls, zeigt die „Geopolitische Ästhetik“ einen fundamentalen Wandel an – in der eigentlichen Welt der Objekte, die zu einer Serie von Texten oder Simulakren geworden ist, aber auch in bezug auf den Standort und die Eigenart des Subjekts. Dieser fundamentale Wandel führt Jameson dazu, die klassisch-marxistische Vorstellung des entfremdeten und verblendeten durch die des fragmentierten und dezentrierten Subjekts zu ersetzen. Gleichzeitig setzt er an die Stelle der traditionellen Falschheit die alltägliche Unfähigkeit unseres Bewußtseins, das globale Wirtschafts- und Gesellschaftssystem zu begreifen, in dem wir als Individuen gefangen sind. Eine kognitive Unfähigkeit, die dann – so eine der Hauptthesen der „Geopolitischen Ästhetik“ – unmittelbar mit der ästhetischen Unzulänglichkeit jedes Versuches korrespondiert, das hochtechnologisierte Kommunikationsnetz und das dieses bestimmende System der multinationalen Kapitalflüsse künstlerisch zu

repräsentieren. „Under these circumstances, the operations of some banal political unconscious clearly continue – we map our fellows in class terms day by day and fantasize our current events in terms of larger mythic narratives, we allegorize our consumption and construction of the object-world in terms of Utopian wishes and commercially programmed habits.“ (S.3)

Die Unfähigkeit, das uns bestimmende multinational durchkapitalisierte Kommunikations- und Informationsnetz 'angemessen' zu repräsentieren, bildet also die Schnittstelle zwischen Jamesons spezifischem Verständnis der Postmoderne und seinem Begriff des „politisch Unbewußten“. Ursprünglich in der Auseinandersetzung mit literarischen Werken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entwickelt und erst später auf den Film übertragen, versucht der Begriff des politisch Unbewußten jene phantasmatischen Dimensionen des Kunstwerks zu fassen, die die gesellschaftlichen Verhältnisse innerhalb einer ökonomischen Ordnung in widersprüchlicher Weise zum Ausdruck bringen. Politisch unbewußt bleiben diese Phantasien insofern, als sie reale Konflikte in imaginärer Form zu bearbeiten versuchen.

Nichtsdestoweniger stellen narrative und allegorische Figurationen, wie sie die Kunst im allgemeinen und das Kino im besonderen entfalten, geradezu etwas Über-Lebensnotwendiges dar. Über-Lebensnotwendig sind diese Figurationen vor allem deswegen, weil sie phantasmatische Lösungen für die tendenzielle Leere und Orientierungslosigkeit des spätkapitalistischen Daseins anbieten. Dementsprechend liest Jameson die Figuration der Verschwörung, die im Mittelpunkt des ersten Buchteils steht, konsequenterweise als unbewußten Versuch, das mit den traditionellen Kategorien der Wahrnehmung unfassbare System von Welt-Wirtschafts-Raum und Gesellschafts-Repräsentation zu umreißen und dem beharrlich dezentrierten Subjekt phantasmatische Anhaltspunkte zu vermitteln. In diesem Sinne ist die Figuration der Verschwörung – wie Jameson anhand einer Reihe von Hollywoodfilmen wie Sidney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975), John Schlesingers *Marathon Man* (1976) oder David Cronenbergs *Videodrome* (1983) zeigt – als postmoderner Versuch eines cognitive mapping zu begreifen, als Versuch einer spezifischen „Kartographie der Wahrnehmung und der Erkenntnis“, mithilfe derer festlegt wird, wer wir sind und in welchem räumlichen und politischen Kontext wir stehen.

Selbstverständlich handelt es sich bei der narrativen Figuration der Verschwörung und der von ihr entworfenen Raumvorstellung um zutiefst ideologische Repräsentationen. „Die Schaltkreise und Systeme eines vermeintlich globalen Computersystems werden hier narrativ mobilisiert in einem Labyrinth der Verschwörungen autonomer, aber tödlich miteinander verknüpfter und wettstreibender Informationsagenturen [...] Aber Verschwörungstheorien (und ihre grellen narrativen Manifestationen) müssen als untauglicher Versuch angesehen werden, durch die Darstellung avancierter Technologie die unfassbare Totalität des heutigen Weltsystems zu denken.“ (S.67) Entscheidend ist jedoch, diese ideo-

logischen Repräsentationen nicht nur als unverzichtbar für jeden aktiven Entwurf von Subjekt wie Gesellschaft zu sehen, sondern auch als in einer Weise widersprüchlich, die einen Blick auf die sie bestimmende Verschränkung ideologischer und utopischer Momente zu eröffnen vermag. Die spezifische „Kartographie der Wahrnehmung und der Erkenntnis“, mithilfe derer wir interpretativ unseren subjektiven Standpunkt im lokalen Raum- und globalen Weltgefüge festlegen, erschöpft sich eben niemals in einer herrschaftsaffirmativen Verfestigung von 'falschem Bewußtsein'. Vielmehr bietet diese Kartographie stets auch die Möglichkeit der Aufhebung postmoderner Entfremdung, indem sie Wege zu einer praktischen Rückeroberung eines Gefühls für den individuellen Ort und zur Konstruktion gesellschaftlicher Orientierungspunkte eröffnet.

Gleichwohl, so Jamesons kulturkritisches Plädoyer, sind diese Orientierungspunkte eben nicht aus den Oberflächen von Satelliten, Computern oder Fernsehapparaten herauszulesen, sondern nur in allegorischer Form zur Darstellung zu bringen. Eine Allegorisierung, die wiederum nicht nur mit den ästhetischen Veränderungen des genreübergreifenden postkanonischen Kinos zu tun hat, sondern auch mit einem umfassenderen Repräsentationsproblem, das unmittelbar mit dem Bewußtsein über die soziale Totalität zusammenhängt. „It is a question which necessarily opens out onto the nature of the social raw material on the one hand (a raw material which necessarily includes the psychic and the subjective within itself) and the state of the form on the other, the aesthetic technologies available for the crystallization of a particular spatial or narrative model of the social totality.“ (S.41)

Raum, Repräsentabilität und Allegorie stehen auch in der zweiten, mit „Circumnavigations“ überschriebenen und in vier Kapitel unterteilten Sektion im Mittelpunkt. Auch hier erfolgt die Auswahl der analysierten Filme stets mit einem Blick auf das unsystematische mapping des neuen Weltsystems. So wird der magische Realismus eines Tarkovsky konsequent mit dem Zusammenbruch des realexistierenden Sozialismus kurzgeschlossen, das von Godards *Passion* vorerzierte Technologie-Bewußtsein mit dem Aufstieg der neuen Supermächte Europa und Japan oder Edward Youngs *Terrorizer* mit der Emanzipation der sogenannten Dritten Welt. Auch in diesen Auseinandersetzungen bilden die Themen der Raumerfahrung, der Medien, der Bewegung, des Verkehrs, der Landschaft und der Geographie die zentralen Knotenpunkte und auch dabei ist die Technologie wenig mehr als ein äußeres Symptom, das die Vielfalt konkreter Situationen in einer Vielfalt von Formen und Formproblemen zum Ausdruck bringt.

Gerade die Reduktion dieser Vielfalt auf ein ganz bestimmtes, insbesondere auf die Formprobleme der Allegorie und der Kartographie konzentriertes Film-Wahrnehmungsraster erscheint mir freilich zumindest in zweierlei Hinsicht problematisch. Einerseits führt diese Reduktion zwangsläufig dazu, hauptsächlich die narrativen Formen des postmodernen Kinos ins Auge zu fassen und die äs-

thetische Vielfalt der audiovisuellen Ebene zu vernachlässigen. Und andererseits leistet sie der Tendenz Vorschub, den Film nur noch als eine unmögliche Repräsentation zu betrachten, die in der beharrlich scheiternden Darstellung der sozialen Totalität ihre *conditio sine qua non* findet. Zweifellos artikuliert jeder Film immer auch seine spezielle Position innerhalb der globalen Distribution kultureller Macht und zweifellos bilden Raum, Bewegung und Technologie dabei zentrale Figuren. Doch geht 'das Filmische' meiner Ansicht nach weder im Versuch einer allegorischen Gesellschaftsdarstellung auf, noch läßt es sich widerspruchsflos auf einen 'rein' geopolitischen Blick reduzieren. Auch die Erzählungen des zeitgenössischen Kinos sind weit mehr als ideologische Verbindungen von Ontologie und Geographie, die unaufhörlich Bilder von multinationalen Netzwerken entwerfen (S.88) und das Subjekt vor der Leinwand zu nichts anderem als einer – weder geschlechts- noch klassen- oder ethnienpezifisch weiter differenzierten – Kartographisierung anhalten. Zudem erscheint mir Jamesons Ansicht, daß die traditionellen Kinogenres (Thriller, Spionagefilm, Science-Fiction usw.) sukzessive ineinanderfallen und derart der Entdifferenzierung sozialen Ebenen folgen – „so that the new post-generic genre films are allegories of each other, and of the impossible representation of the social totality itself“ (S.139) – selber eher einem Prozeß der Entdifferenzierung geschuldet, der sich weigert, die filmästhetischen Überlagerungen genauer ins Auge zu fassen. Diesen sonderbaren 'Totalitarismus' der Filmanalyse und den damit untrennbar verbundenen ökonomischen Determinismus (das Kino – einmal mehr! – als in letzter Instanz durch und durch welt-wirtschaftlich bestimmte Institution) kritisch zu überdenken, wäre ein Projekt, daß die in *The Geopolitical Aesthetic* vorgelegten Kino-Raum-Studien in bestem Sinne vorantreiben könnte.

Siegfried Kaltenecker (Wien)