

Lutz Koepnick

Trumping the Transnational? World Cinema im Zeitalter des Populismus

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20775>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koepnick, Lutz: Trumping the Transnational? World Cinema im Zeitalter des Populismus. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Transnationales Kino, Jg. 28 (2019), Nr. 1, S. 41–54. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20775>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_1_MontageAV/montage_AV_28_1_2019_41-54_Koepnick-Trumping_the_Transnational.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Trumping the Transnational?

World Cinema im Zeitalter des Populismus¹

Lutz Koepnick

Die jüngeren politischen Entwicklungen stellen die Rolle des ‹Transnationalen› als dominantes Paradigma und normative Perspektive für die zeitgenössische Produktion und Zirkulation von bewegten Bildern infrage. Frühere filmwissenschaftliche Ansätze betrachteten das ‹Nationale› als Kennzeichen für filmische Qualität, Vielfalt und nicht-kommerzielle ästhetische Experimente. Nationale Kinematografien forderten die Dominanz des Hollywoodkinos heraus und boten Filmwissenschaftler*innen ‹gute Objekte› auktorialer Ausdruckskraft und formaler Strenge. Das jüngere akademische Interesse am Transnationalen wiederum wies nicht bloß auf diverse blinde Flecken dieser Konzepte hin, es sollte auch den Status des guten Objekts auf Filme verlagern, die ihre hybride Existenz bewusst reflektieren und dabei frühere Geografien und Grenzen des internationalen Filmschaffens destabilisieren. Aus dieser Perspektive erschien das Nationale bestenfalls nostalgisch provinziell, schlimmstenfalls als Überbleibsel des imperialistischen Eurozentrismus. Mit dem Aufstieg von Donald J. Trump in den USA und anderen autokratischen Populisten und Nativisten rund um den Globus scheint die Zeit reif, unsere normativen Vorstellungen und ästhetischen Erwartungen bezüglich Vergangenheit und Zukunft des transnationalen Kinos zu überdenken. Angesichts der orchestrierten Bemühungen, die Stabilität nationaler Grenzen wiederherzustellen und die verschiedenen Ausprägungen von ‹trans› zu beseitigen, gilt es

1 Der folgende Essay greift auf einige Passagen des letzten Kapitels meines Buches *Michael Bay: World Cinema in the Age of Populism* (2018) zurück. Dank gilt der *University of Illinois Press* für die Erlaubnis, diese Passagen nochmals zu publizieren, und Susie Trenka für ihre Übersetzung.

zu fragen: Worin liegt der anhaltende Nutzen von kritischen Projekten, die dem Raum zwischen der Begrenztheit des Nationalen und der totalisierenden Identität des Globalen einen intrinsischen Wert zuschreiben? Steht unsere akademische Schablone des Transnationalen nicht in hilflosem Widerspruch zu der neuen Tagesordnung und ihren permanenten Angriffen auf Vielfalt, Pluralismus, Hybridität und Differenz? Dient das Transnationale als Korrektiv zur Bekräftigung des Nationalen? Oder ist es lediglich ein nostalgischer Aufschrei gegen eine Welt, die sich weitergedreht hat, ohne dem akademischen Denken viel Beachtung zu schenken?

Werfen wir kurz einen Blick auf Josh Begleys Kurzfilm BEST OF LUCK WITH THE WALL von 2016. Dieser verbindet rund 200.000 von Google Maps heruntergeladene Satellitenbilder zu einem sechsminütigen Film, dessen quasi-virtuelle Kamera von Westen nach Osten der gesamten US-mexikanischen Grenze entlang reist und auf ihrer beschleunigten Fahrt durch Raum und Zeit Landschaften nördlich und südlich der Grenze abbildet, einer Grenze, die in stärker bevölkerten Gebieten spürbar wird, über weite Strecken der Wüste jedoch komplett abstrakt bleibt. Nationale Grenzen, so behauptet Begleys Projekt, sind schwer zu fassen, wenn sie aus einer Höhe von mehr als ein paar hundert Kilometern betrachtet werden. Verändern wir die Geschwindigkeit oder die Distanz menschlicher Wahrnehmung, erlauben wir Maschinen das Abbilden und das Abstrahieren unserer Perspektive von den Launen menschlicher Angelegenheiten, so zerfallen Nationen und ihre Grenzen zwangsläufig und zeigen sich als vergebliches menschliches Bestreben, Raum und Zeit zu regulieren. Doch so konzeptionell gut gemeint und ästhetisch packend Begleys BEST OF LUCK WITH THE WALL daherkommt, so politisch naiv und epistemologisch bedenklich sind die ihm zugrundeliegenden Annahmen. Weder Trumps noch sonst irgendeine Grenze wird einfach verschwinden, wenn wir bloß lernen, sie aus der Warte posthumaner Distanz in all ihrer Sinnlosigkeit zu sehen. Das rückschrittliche Verlangen, Bewegung einzudämmen und sich neuen Bildern von großen Nationen hinzugeben, wird sich nicht einfach auflösen, wenn wir transnationale Perspektiven als Korrekturlinse zum Aufflammen populistischer Medienpolitik betrachten. Begleys Zuschauer_in wird zwar schnell feststellen, dass sich die Landschaften beiderseits der Grenze nicht groß unterscheiden, wenn man sie aus der Ferne betrachtet. Doch gleichzeitig wird er oder sie sich der Wahrnehmungsleistung, die beiden Bildseiten miteinander zu vergleichen, kaum entziehen können, und somit unmerklich eben jene Spaltung bekräftigen, die das Projekt insgesamt zu untergraben sucht.

Satellitenbilder können nicht wirklich rückgängig machen, was Trump und diverse nativistische Bewegungen am Boden getan und ihm antan haben. Kreist die anhaltende Betonung des Transnationalen und Globalen in der Filmwissenschaft wie die Satelliten von Google um die Welt der bewegten Bilder? Zeigen wir mit Kategorien wie dem Transnationalen, was kein menschliches Auge sehen kann, versäumen es dabei aber, unseren Blick für die unerwartete Rückkehr von Grenzen, Mauern, Zäunen und Rissen rund um die Welt zu schärfen?

Was wir im Laufe des letzten Jahrzehnts als filmischen Transnationalismus behandelt haben, so Mette Hjort, «kommt in vielerlei Gestalt daher und fördert ein breites Spektrum an Werten, darunter wirtschaftliche, künstlerische, kulturelle, soziale oder politische» (Hjort 2010, 30).^{*} Anders als das «Internationale» soll der Begriff nicht die Starrheit sondern die Durchlässigkeit nationaler Grenzen signalisieren und, im Gegensatz zum «Globalen», Pluralität und Differenz anstelle von Homogenität und Gleichheit betonen. Das Transnationale mag in diversen Formen und Größen existieren, doch in fast allen seinen Anwendungen figuriert es als normatives und präskriptives Konzept: ein Konzept, das nicht einfach vorhandene Zustände beschreibt, sondern alternative Realitäten, Projektionen und Erwartungen vergegenwärtigt oder einen kritischen Hintergrund definiert, vor dem das Tagesgeschehen beurteilt wird. Vom Transnationalen zu sprechen ist deshalb nie eine unschuldige Angelegenheit. Das Konzept kommuniziert Hoffnungen und Absichten des Wandels und ist Ausdruck eines kritischen Habitus, der – zumindest in der Filmwissenschaft – heute typischerweise mindestens zwei verwandte Verpflichtungen mit sich bringt: (1) den Widerstand gegen die globalisierende Kraft des Hollywood-Blockbuster-Kinos; und (2) die Förderung des Kinos als Medium von strengen und reflexiven künstlerischen, ästhetischen und sozialen Interventionen, also des *Art Cinema* in all seinen unterschiedlichen Erscheinungen. In diesem Sinne ist das Transnationale das neue Nationale. Es dient der Filmwissenschaft als Motor kultureller und beruflicher Legitimierung, ähnlich wie der einstige Fokus auf das nationale Kino in der prägenden Phase der akademischen Filmwissenschaft in den 1970er- und 1980er-Jahren Wissenschaftler_innen erlaubte, die Kunst des *Art Cinema* gegen die anspruchslose Unterhaltung des kommerziellen Filmschaffens auszuspielen und damit ihre eigene Position als seriöse Forscher_innen innerhalb der Akademie zu rechtfertigen.

* [Anm. d. Übers.:] Alle deutsche Zitate aus englischsprachigen Quellen von mir übersetzt.

Mit dem Wiederaufflammen des populistischen Nationalismus rund um den Globus sollten wir uns fragen, ob die Filmwissenschaft – in ihrer normativen Förderung grenzüberschreitender künstlerischer Strategien – vielleicht ihren Werkzeugkasten anpassen sollte, um den erneuten Aufschwung des Nationalen beleuchten zu können. Ob es uns gefällt oder nicht, das Nationale ist weit weniger ein Gespenst der Vergangenheit, als wir es vielleicht noch vor wenigen Jahren vermuteten. Und kein kritisches Werk verdiente diesen Namen, wenn es die neuen Grenzen, Zäune und Mauern der Welt als reine Hirngespinnste der Untoten betrachtete, als Produkte von Zombie-Kreaturen, die nur ihr hirn- und gefühlloses Ding machen. Um einige der hier angesprochenen Punkte detaillierter herauszuarbeiten, bespreche ich auf den Seiten dieses Aufsatzes das Werk von keinem Geringeren als Michael Bay – einem Filmmacher, der globale Produktions- und Vertriebsstrategien kombiniert mit Bildern von nationalistischer Identifikation und populistischem Groll gegen traditionelle politische Eliten, Infrastrukturen und Identifikationen. Der Fokus wird auf Bays 13 HOURS: THE SECRET SOLDIERS OF BENGHAZI (USA 2016) liegen, und meine Lektüre bezweckt, Bays globale Ambitionen ebenso wie seinen populistischen Nationalismus so ernst zu nehmen, wie sie es verdienen, um die prekäre Position des Transnationalen im Zeitalter von Trump besser zu verstehen. Mein Argument basiert auf der Annahme, dass die meisten Akademiker_innen Bays Werk in der Vergangenheit aus denselben Gründen ignoriert haben, aus denen auch die urbane Linke jene Welle verkannte, die populistische und neo-nationalistische Politiker 2017 bis ins Weiße Haus beförderte. Ein besseres Verständnis von Bays Filmen heißt die Populismen und Nationalismen unserer Tage besser zu verstehen (unabhängig davon, ob Bay selbst diesen beipflichten würde oder nicht): ihre rhetorischen Taktiken, ihren Appell an eine nicht-pluralistische Homogenität, ihr Streben nach gleichzeitiger Größe und Begrenzung, ihre paranoide Angst vor allgegenwärtigen Feinden, ihre Verachtung für Vielfalt, Gastfreundschaft und die vorurteilslose Unterstützung der Wehrlosen, Fremden und Anderen. So sehr Filmschaffende wie Bay das normative Engagement, das im zeitgenössischen Kino mit der Kategorie des Transnationalen assoziiert wird, infrage stellen, so sehr drängen sie uns, das Nationale und unsere kritische Auseinandersetzung mit der neuen Rhetorik von Grenzen und nationaler Identitätspolitik zu überdenken. Meine zentrale Frage lautet: Was bedeutet es, einer Symbolik des Wieder-groß-machens individueller Nationen zu frönen, wenn man sich an ein weltweites Publikum richtet?

13 HOURS erzählt die Geschichte von sechs US-Söldnern, die am 11. September 2012 in Bengasi amerikanisches Personal vor einem brutalen Angriff durch die lokale Miliz retten sollen.² Genauso wie die libysche Politik nach dem Sturz von Gaddafi hoffnungslos zwischen pro-demokratischen Kräften und dschihadistischen Fundamentalisten gespalten scheint, so leidet die amerikanische Präsenz in der Region unter der Spannung zwischen idealistischen politischen Visionen der Staatenbildung, lähmenden politischen Verhaltensregeln, strategischen Ansprüchen der Informationsbeschaffung und der dringenden Notwendigkeit, amerikanisches Leben kompetent zu schützen. Nach 144 Minuten intensiver Kampfszenen gelingt es fünf der sechs Söldner, Dutzende von traumatisierten Landsleuten zum Flughafen von Bengasi zu eskortieren, wo sie dann auf die Ankunft eines weiteren Flugzeugs warten, das vier Tote nach Hause transportieren muss, darunter Botschafter Stevens (Matt Letscher) und den Einsatzleiter der Söldner (James Badge Dale). Während 13 HOURS patriotische Opfer zur Schau stellt, wird die Rolle der damaligen Außenministerin Hillary Clinton beim Navigieren diplomatischer Sicherheitsbelange – vielleicht etwas überraschend – nicht explizit erwähnt. Ebenso wenig plädiert der Film für stärkere, militärisch entschlossenere amerikanische Interventionen in der arabischen Welt. Die amerikanischen Söldner im Film widersetzen sich in entscheidenden Momenten den gegebenen Kommandostrukturen und zeigen wenig Respekt für politische Finesse und Idealismus, aber sie geben offen zu, nicht zu wissen, weshalb Libyen für die amerikanische Politik wichtig ist: Amerikaner sollten in Amerika bleiben. Die anti-amerikanische Miliz von Bengasi wird mittels der bekannten anti-muslimischen Bilder dargestellt, doch am Ende des Films braucht es die Präsenz lokaler pro-demokratischer Kräfte, um die Fluchtwege zu sichern. Der Film sendet somit teils gemischte Signale, die schlecht harmonieren mit der Art und Weise, wie amerikanische Politiker_innen und Medien anfangs 2016 das Bengasi-Ereignis in Erinnerung riefen. Und dennoch veranlassen sie uns gerade dadurch zur Frage, was Politik und das Nationale bei und für Bay eigentlich bedeuten könnten. Ebenso geben sie Anlass, die politische Bedeutung dessen zu ergründen, was Bay – in seiner Absicht fesselnd zu unterhalten und gleichzeitig die Geschichte gegen den Strich zu lesen – als unpolitisch und transnational betrachtet.

2 Eine deutlich längere Version dieser Lektüre von 13 HOURS findet sich in Koepnick 2018. Ich danke dem Verlag für die Erlaubnis, Auszüge daraus zu verwenden und für diesen Kontext übersetzen zu lassen.

Die Darstellung des Politischen in 13 HOURS folgt der wohlbekanntesten populistischen Verachtung für traditionelle Politik und internationale Institutionen, die in Bays gesamtem Werk virulent ist. Botschafter Stevens wird als idealistisch, visionär, einnehmend und engagiert gezeigt, als Befürworter von Amerikas demokratischer Staatenbildung in der Welt und von transnationalen Engagements; als Mann, der auf die mutmaßliche Vernunft und Menschlichkeit anderer politischer Akteure setzt, ungeachtet jeder historischen Präzedenz und kulturellen Differenz. Obwohl keine böse Ader an Stevens ist – im Gegensatz zu vielen anderen Politikern bei Bay – so ist es letztlich seine politische Romantik, die sowohl die Belagerung des US-Geländes und seiner Grenzen auslöst, als auch ihn und drei andere das Leben kostet. CIA-Stationschef «Bob» (David Costabile), dessen voller Name ausgelassen wird, verkörpert das Gegenbild des idealistischen aber abgehobenen Stevens: ein nach Jahren an der Front zutiefst desillusionierter und zynischer Karrierist und Geheimdienstoffizier, der sich auf korrektes Vorgehen und Hierarchien beruft, wenn hartes Handeln vonnöten ist. Bob ist eine Figur, die Bays Publikum besser kennt als Botschafter Stevens: ein Mann in leitender Position, dem es jedoch an Schlagkraft in der Welt fehlt; ein Bürokrat, dessen Forderung nach Tatenlosigkeit zusätzlichen Schaden anrichtet und der damit als fünfte Kolonne des Feindes sowie als narratives Negativ dient, für das Bays patriotische Söldner das Positiv abgeben.

All dies wäre nicht besonders überraschend, wären da nicht Bays unterbeauftragte und quasi-selbstständige Mitglieder des Sicherheitsteams – die Geheimsoldaten von Bengasi – die neues Licht auf Bays bereits bekannte Geringschätzung für normale Politik werfen. Bays Söldner erinnern zunächst an gewöhnliche Soldaten aus klassischen Hollywood-Kriegsfilmen. Doch auffällig neu an Bays robusten Kriegerern ist, dass sich seine sechs Helden in die Erzählung ein- und wieder ausschalten mit der Haltung von Unternehmern, die zutiefst geprägt sind vom Neoliberalismus der letzten zwei Jahrzehnte und seinem Einfluss auf wirtschaftliche Beziehungen, gesellschaftliche Identitäten und Subjektivitäten. Selbsterhaltung und Selbstmanagement sind für diese Männer an der Tagesordnung; sie setzen wenig Vertrauen oder Hoffnung auf institutionelle Netzwerke und staatliche Hilfssysteme; sie haben gelernt, sich mit ihrem Expertenwissen und ihrer außergewöhnlichen Kampferfahrung als eine Form von flexiblem Humankapital zu sehen und zu vermarkten, bei Bedarf einsetzbar; und sie haben kaum Geduld für regulative Prozesse und hierarchische Interaktionsregeln. So sehr sie auch klassische soldatische Tugenden

verkörpern – ihr Sinn für Disziplin und Eigenverantwortung, für ständige Verfügbarkeit ohne Pause und Zögern, erinnern daran, was der neoliberale Kapitalismus der letzten 20 Jahre von allen erwartet, die sich als erfolgreiche wirtschaftliche Akteure definieren wollen. Kurz, Bays Geheimsoldaten von Bengasi kommen nach und operieren in Libyen als Verkörperung einer neoliberalen Vernunft, die zeitgenössische Kriegsführung als Wettbewerb von flexiblem Humankapital neu definieren will. Gleichzeitig sind sie Subjekte, die heimlich, oder nicht so heimlich, unter der Last leiden, die das Regime des *Homo oeconomicus* dem heutigen menschlichen Dasein auferlegt. Nationalstaaten existieren für sie nicht wirklich.

Betrachten wir den zentralen Helden des Films: John Silva (John Krasinski). Er kommt als Söldner mit beträchtlicher Kampferfahrung nach Bengasi, während sich seine Frau Becky (Wrenn Schmidt) zuhause mit der Kindererziehung und dem Unterhalt ihres Vorstadthauses herumschlägt, und dabei einen Weg sucht, ihrem Mann mitzuteilen, dass sie wieder schwanger ist. Seine zwei Kinder flehen ihn an, nicht fortzugehen oder bald zurück zu kommen; seine Frau versteht ebenso wenig, weshalb er seine Fähigkeiten für ausländische Konflikte zur Verfügung stellt. Wie der *Homo oeconomicus* des Neoliberalismus muss Silva jederzeit flexibel verfügbar sein, wobei klassische Grenzen zwischen privater Intimität und öffentlicher Tätigkeit nicht mehr zu existieren scheinen. Wirtschaftliche Beweggründe beherrschen jeden Aspekt seines Lebens, einschließlich der transatlantischen Kommunikation mit seinen Liebsten zuhause, die er unter großem Zeitdruck bewerkstelligt. Erfolg und Anerkennung für seine Arbeit beruhen auf der effektiven Zusammenarbeit mit seinem kleinen Team, der Fähigkeit zum Multitasking unter Stress, auf seiner Fertigkeit im sofortigen Anpassen von Strategien, wenn es veränderte Umstände verlangen, und auf der Zuversicht, mit dem er und sein Team in Abwesenheit von traditionellen Befehlshierarchien und erprobten Strukturen der Aufstiegsmobilität vorgehen.

Wie die Selfmade-Unternehmer und auch die entlassenen Arbeiter unseres neoliberalen Zeitalters mögen sich Silva und seine fünf Partner politischen Imperativen fügen, doch insgesamt sind sie niemandem wirklich unterstellt und operieren außerhalb von konventionellen Organisationsstrukturen. Sie sind buchstäblich und im übertragenen Sinn auf sich allein gestellt. Ganz im Sinne der Rhetorik des unternehmerischen Kapitalismus sind Silva und seine Partner anfangs stolz auf ihren isolierten Status und setzen die relative Absenz institutioneller Bindung mit Freiheit gleich. Der Stolz weicht allerdings

Bestürzung, sobald Regierungsbefehle die Mission dieser Freelancer nicht mehr unterstützen, also sobald genau jene Institutionen, die zunächst flexible Arbeit verlangt haben, ihre Zuständigkeit leugnen und sich weigern, Verantwortung dafür zu übernehmen, was sie überhaupt erst ermöglicht haben. Silvas Männer machen weiterhin ihren Job, kämpfen ehrenhaft und helfen inkompetenten Anführern und hilflosen Geheimagenten aus der Klemme. Doch am Ende tun sie dies nicht länger als stolze Unternehmer, sondern mit der Haltung entlassener Arbeiter, die genötigt sind, jene Logik der Selbstständigkeit aufrechtzuerhalten, mit welcher der Neoliberalismus jegliches soziale Netz eliminiert hat. Verschwiegenheit hat diesen Männern ihr Selbstbewusstsein verliehen, doch letztlich definiert sie auch die Bedingungen ihrer Enttäuschung. Das heimliche Operieren außerhalb traditioneller Arbeitsstrukturen und des Staates sorgt dafür, dass Silva und seine Mitarbeiter ihren Job lieben. Doch gleichzeitig ist es etwas, das ihren privaten Beziehungen schadet und das schließlich sogar männliche Männer dazu bringen wird, Tränen über das Wesen ihrer Mission zu vergießen, über die Isolation, in der sie operieren, um ein zunehmend flüchtiges Gemeinwohl zu bewahren.

Wie der frühere PEARL HARBOR (USA 2001) und andere seiner Filme ist Bays 13 HOURS voll von Gesten und Symbolen des amerikanischen Patriotismus, wobei die US-Flagge wiederholt als quasiheiliges Zeichen von Kollektivität und familiärer Zugehörigkeit fungiert, das Opfer und Stolz fraglos rechtfertigt. Während sich solche Posen leicht als hohler Hurratriotismus abtun lassen, ist es weitaus kniffliger genau zu identifizieren, weshalb Bays «Make America Great Again»-Projekt im narrativen Kontext seiner Filme oft so inhaltsleer und unmotiviert erscheint: als bloßer Automatismus, rein symbolischer Wink, als erlernte Beschwörung, die aus dem Nichts kommt, ohne reale Verankerung im Alltag der Protagonisten. Flaggen fliegen, aber niemand erklärt genau, wofür sie stehen könnten. Es gilt amerikanisches Leben zu schützen, doch niemand nimmt sich die Mühe zu erklären, ob «amerikanisch» im kulturellen, politischen, rechtsstaatlichen oder ethnischen Sinn zu verstehen ist. US-Streitkräfte zeigen Muskeln und hochentwickelte Waffensysteme im Einsatz, doch sie machen ihren Job am besten, wenn sie von politischer Kontrolle und öffentlichem Diskurs befreit sind. Patriotismus bei Bay ist etwas, das scheinbar ohne Vermittlung, Staat und Repräsentation operiert. Was zunächst als reines Symbol dienen mag – eine Flagge, eine Militäruniform – verkörpert nichts weniger als die Nation selbst, eine physische Erweiterung dessen, was Zugehörigkeitsgefühle erregt und zu



7-9 13 HOURS:
THE SECRET SOL-
DIERS OF BENGHAZI
(2016)

unumstrittenen Opfern verpflichtet. Und dennoch klingt der Patriotismus in den meisten von Bays Filmen – so auch in 13 HOURS – hohl, nicht nur weil die Nation als Körper präsentiert wird, der eine ganze Reihe von Phantomgliedern versammelt, sondern weil die populistische Idee der Nation derart von bestehenden Institutionen, rechtsstaatlichen Traditionen und kollektiven Praktiken – vom Politischen überhaupt – abstrahiert worden ist, dass sie ihren Status als leerer Signifikant unvermeidlich verrät. Bays patriotische Symbole dienen als letzte Zuflucht für all jene, die unter dem doppelten Druck von neoliberalen

Selbstmanagement und der populistischen Rhetorik anti-politischer Angst jeglichen Zugang zu brauchbaren Strukturen von Solidarität und Gemeinschaft verloren haben. Der Patriotismus verspricht hier eine politische Sphäre, die von Politik, Regierungen, rechtlichen Rahmen, offener Debatte und sozialen Verpflichtungen gesäubert ist – eine Sphäre, die nichts anderes ist als die klassische Idee des Marktes, in dem unsichtbare Hände irgendwie sicherstellen sollten, dass kompetitiver Individualismus und instrumentale Vernunft die Selbsterhaltung anderer nicht gefährden. Bays Symbole des Nationalen scheinen also draufgängerisch aber letztlich hohl, weil seine Filme deutlich aufzeigen, wie sehr das populistische Versprechen einer begrenzten Kollektivität ohne Politik gleichzeitig Produkt von *und* Heilmittel gegen die neoliberale Politik der Atomisierung ist. Bays einsame Massen beschwören und klammern sich an den Nationalismus als unvermittelte Struktur für die Eingrenzung von Gruppenidentitäten, weil sie allen anderen Formen von Vermittlung, Repräsentation und verhandelter Gemeinschaft misstrauen. In dieser Hinsicht dient und offenbart sich der Nationalismus als Opiat des neoliberalen Subjekts. Er fordert die Menschen auf, die Ansprüche des deregulierten Selbstmanagements zu verbreiten, und bietet gleichzeitig die Nation als Antwort auf die vom Neoliberalismus verursachte Zerstörung von Gesellschaft und Politik. So affektiv sie Einigkeit behauptet und verspricht, die Nation – verstanden als politischer Raum ohne Politik – existiert bei Bay in Wirklichkeit nicht. Sie ist ein reines Gespenst, die Kehrseite desselben *Homo oeconomicus*, den der Neoliberalismus typischerweise als Gegenmittel zu klassischen Konzepten des Politischen, der (übermächtigen) Regierung und des Sozialen zelebriert.

«Die begriffliche Schärfe einer Bezeichnung wie Transnationalismus», schreiben Elizabeth Ezra und Terry Rowden, «wird von einer Reihe von Faktoren bestimmt, von der Durchlässigkeit nationaler Grenzen (die wiederum von lokalen und globalen politischen und ökonomischen Bedingungen abhängen) bis zur physischen und virtuellen Mobilität derjenigen, die sie überqueren» (2006, 5). Michael Bays Kino, mit Filmen wie *13 HOURS*, ist zweifellos dazu bestimmt, über Grenzen zu reisen. Seine Produktionsbedingungen und sein kommerzieller Erfolg beruhen weitgehend auf der Durchlässigkeit von Grenzen; seine Protagonisten sind Musterbeispiele unablässiger Mobilität mit wenig Respekt für die Art, wie Nationalstaaten einst Territorien auf diesem Planeten organisierten. Der weltweite Umsatz der ersten vier *TRANSFORMERS*-Filme betrug rund 4 Milliarden US-Dollar, wobei *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* (*TRANSFORMERS: ÄRA DES*



10–12 13 HOURS:
THE SECRET SOL-
DIERS OF BENGHAZI
(2016)

UNTERGANGS; USA 2014) als erster amerikanischer Film am meisten Geld in China einnahm und das BIP von mindestens 17 Ländern weltweit überstieg. Doch während Produktion, Vertrieb und Konsum von Michael Bays Kino bezüglich Anspruch und Output eindeutig transnational sind, zielen seine Erzählungen oft auf die Rhetorik nationaler Begrenzung, auf die populistische Vision von Nationen mit starken Grenzen, verbindenden Symbolen und unbestrittener Bedeutung. Bays nationalistische Symbolik lässt sich leicht als kulturelle Ideologie denunzieren, die lediglich die transnationalen wirtschaftlichen

Absichten seiner Filme maskiert. In dieser Interpretation wäre das laute Verlangen nach der Nation in seinen Filmen lediglich ein rhetorischer Kniff, ein Trugbild, das die Versuche der Weltenbildung und die transnationale Reichweite seines Kinos tarnen soll. Doch wir sollten Bays Appell an die Nation nicht einfach von oben herab – aus transnationalistischer Warte – als ideologischen blinden Fleck, als widersprüchliche Nostalgie für die Vergangenheit, verurteilen. Das hieße nämlich, Bays populistische Zugkraft ähnlich zu unterschätzen, wie die linken Eliten die Zugkraft von Trump in seinem Präsidentschaftswahlkampf von 2016 unterschätzt haben. Ganz gleich ob wir sie als deskriptives oder präskriptives Konzept verwenden, die Kategorie des Transnationalen dient uns kaum, wenn sie ihre Abhängigkeit vom Nationalen – dessen Existenz ebenso wie dessen Verschwinden – nicht mitreflektiert. Die Vision von durchlässigen Grenzen bedingt die Existenz von Grenzen; Ideen von Mobilität können nicht umhin, Zustände von Stasis und Stabilität zu identifizieren. Vor allem aber – wie *13 HOURS* veranschaulicht – brauchen Nationalismus und Transnationalismus einander und spielen einander in die Hände; anstatt lediglich unglückliche Ehen einzugehen, schmieden sie eine dialektische Partnerschaft mittels der übergreifenden Logik des neoliberalen Kapitalismus und seinem Geist des unternehmerischen Selbstmanagements. Nationale Fantasien und transnationale Ansprüche bei Bay sind zu einer Dynamik vereint aufgrund unserer neoliberalen Welt, in der Märkte anstatt Regierungspolitik, rauer Individualismus anstatt bestehende Strukturen von Wohlfahrt und Solidarität die Erfolgsparameter eines guten Lebens liefern. Wer Bays Nationalismus einfach als rückschrittliches Denken und unaufgeklärten Groll verurteilt, übersieht, wie sehr Transnationalismus in einer von wirtschaftlicher Rationalität regierten Welt auf dem nationalen Imaginären basiert und dieses gleichzeitig als Begleiterscheinung produziert – das eine lässt sich ohne das andere nicht denken.

Bays kostspielige Anstrengungen der Weltenbildung – innerhalb der einzelnen Filme und über verschiedene Medienplattformen hinweg – positionieren ihn somit als Regisseur, der genau jene schlechten Objekte produziert, die Verfechter des *World Cinema*, *Art Cinema* und des transnationalen Kinos oft scharf angreifen. In ihren Augen bringt die planetare Größe seines Werks jene Filmkultur mit sich, die Befürworter des transnationalen *World Cinema* abschaffen möchten. Dabei gehen in Bays Kino transmediales Erzählen, immersive Spezialeffekte und Geschichten über pausenlose Tätigkeit und Selbstmanagement Hand in Hand mit Produktionsprozessen, die verschiedene Kontinente, Arbeitsmärkte, Medienkanäle und Produktionseinheiten

überspannen. Entsprechend gibt es vielerlei gute Gründe, dieses Kino als vielleicht überzeugendsten Ausdruck des transnationalen Kinos von heute zu betrachten: als vielleicht wahrhaftigstes Beispiel dafür, was es heißt, für die Welt und in der Welt unter den Bedingungen des Medienkapitalismus im 21. Jahrhundert bewegte Bilder zu produzieren. In den Augen des deutschen Filmtheoretikers Siegfried Kracauer waren die berühmten Tiller Girls der 1920er-Jahre zugleich Ausdruck der prekären Lage des menschlichen Körpers in der tayloristischen Moderne und ein Kristallisationspunkt für Energien des Wandels; als Ornament der Masse verkörperten sie den rationalistischen Geist der Zeit und transzendierten ihn gleichzeitig ästhetisch (Kracauer 1977). Bays Geheimsoldaten, genauso wie seine automatisierten, lebenden Roboter in den TRANSFORMERS-Filmen, sind die Tiller Girls des 21. Jahrhunderts. Sie allegorisieren die Mechanismen des zeitgenössischen Technokapitalismus, können aber nicht umhin, potenziell nachfolgende utopische Energien zu verbreiten. Sie fokalisieren auf ästhetischer Ebene, als Objekte sinnlicher Erfahrung, worum sich Kultur im Zeitalter von Globalisierung und transnationalem Austausch drehen; und gleichzeitig verkörpern sie, sozusagen heimlich, eine Logik, die unsere Gegenwart in eine andere Zukunft führen könnte. Wer sich heute ernsthaft mit der Arbeit des transnationalen Kinos befassen will, wer die umstrittenen Umrisse des Kinos globaler Interaktion und immer neuer populistischer Zäune, Grenzen und Demarkationslinien verstehen will, kann es sich nicht leisten, das Kino von Filmschaffenden wie Michael Bay zu ignorieren – ob wir dieses nun als schlechtes Objekt betrachten oder nicht.

Aus dem Englischen von Susie Trenka

Literaturhinweise

- Bennett, Bruce (2015) The Cinema of Michael Bay: An Aesthetic of Excess. In: *Senses of Cinema* 75 [<http://sensesofcinema.com/2015/michael-bay-dossier/cinema-of-michael-bay/>].
- / Gurevitch, Leon / Isaacs, Bruce (2015) The Cinema of Michael Bay: Technology, Transformation, and Spectacle in the «Post-Cinematic» Era. In: *Senses of Cinema* 75 [<http://sensesofcinema.com/2015/michael-bay-dossier/cinema-of-michael-bay-2/>].
- Ezra, Elizabeth / Rowden, Terry (2006) What is Transnational Cinema? In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. Hg. v. dens. New York: Routledge, S. 1–12.

- Fenessey, Sean (2011) Blow-Up: An Oral History of Michael Bay, the Most Explosive Director of All Time. In: *GQ Magazine* v. 27.6.2011.
- Gurevitch, Leon (2015) The Transforming Face of Industrial Spectacle: A Media Archaeology of Machinic Mobility. In: *Senses of Cinema* 75 [<http://sensesofcinema.com/2015/michael-bay-dossier/industrial-spectacle-cinema/>].
- Hjort, Mette (2010) On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In: *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Hg. v. Nataša Đurovičová & Kathleen Newman. New York: Routledge, S. 12–32.
- Koepnick, Lutz (2018) *Michael Bay: World Cinema in the Age of Populism*. Champaign: University of Illinois Press.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1927]) Das Ornament der Masse. In: *Das Ornament der Masse: Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 50–63.
- Stork, Matthias (2011) *Chaos Cinema Part 1*. Vimeo: <https://vimeo.com/28016047> (Online-Video).
- Wilson, D. Harlan (2012) Technomasculine Bodies and Vehicles of Desire: The Erotic Delirium of Michael Bay's *Transformers*. In: *Extrapolation* 53, 3, S. 347–364.
- Zhou, Tony (2014) *Every Frame a Painting: Michael Bay – What is Bayhem?* YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2THVvshvq0Q> (Online-Video).