

Tanja Prokić

Die Enteignung der Bilder – *The Rise of the Dark Knight*
& *The Fall of Cinema*

Die ersten Bilder der Rückkehr ins Batman-Universum aus Nolans kinematografischer Feder präfigurieren eine düstere Geschichte der Enteignung. Im atemberaubenden Tempo überschlagen sich die Ereignisse im Frachtraum eines kleinen Flugzeugs. Ein verhüllter Gefangener, von dem gerade noch unter Bedrohung seines Lebens die Wahrheit erpresst wird, bringt kurzerhand das Geschehen in seine Hand und entpuppt sich als der wahre Herr der Lage. Der Bösewicht, auf den die Fans so lange gewartet haben, Bane, kündigt von den schlechten Zeiten, die Gotham City zu erwarten hat. Vor der bereits in diesen wenigen Minuten etablierten gewaltigen Soundkulisse muss es auch dem düstersten Gegenspieler, den der Batman-Kosmos aufzubieten hat, geradezu unmöglich werden, dem Mythos um seine ehrfurchtvolle Erscheinung zu erfüllen. Der breite Rücken, die aufgepumpten Muskeln, die eher bescheidenen Narben, die einer verschluckten Krake gleichende Atemmaske, nicht einmal die computergenerierte Stimme des Grauens vermögen heraufzubeschwören, was die Storyline und das Publikum verlangen: Eben ein Mehr als Batman Begins und The Dark Knight, ein spektakulärer Showdown, ein würdevolles kinematografisches Endspiel. Die folgenden epischen 160 Minuten scheinen ihrem Bösewicht eigentümlich zu gleichen: sie haben nichts weiter zu bieten als eine Aneinanderreihung von altbekannten Bildern, deren aufgeblähte Leere nur mehr der Dolby-Digital-Surround-Sound zu kaschieren sucht ...

Und gerade das ist vielleicht der eklatanteste und selbst enthüllendste Fehler, den Christopher Nolan mit seiner Geschichte von der Destruktion von Gesellschaft, die er im Übrigen bereits mit *The Dark Knight* erzählt hat, begeht. Mit der Einführung aufwendiger 3D-Spekakel und der technologischen Revolution des Dolby-Surround-Sounds schien das filmische Medium sich mehr

und mehr als Botschaft, denn als Ausschöpfung seiner Möglichkeiten in den Vordergrund zu drängen. Vielleicht war es auch die Informiertheit des Publikums, welche es nicht mehr notwendig erscheinen ließ, nur mehr die Hälfte der Storylines auszu erzählen, Dialoge mit Bedeutung aufzuladen oder dem Acting der Schauspieler mehr Platz einzuräumen. Einem Publikum, das mit den Konventionen des kinematografischen Erzählens vertraut ist, muss schließlich nichts mehr plausibel gemacht werden. Die letzten Blockbusterstreiche *Captain America*, *The Avengers* oder *Snow White and the Huntsman* belegen das mehr als anschaulich. Was an *The Dark Knight Rises* jedenfalls vielleicht am meisten verblüfft – denn Reduktion von originellen Dialogen, zurückhaltendes Acting sowie stereotype Erzählverfahren war man ja bereits aus den Anfängen des postklassischen Spektakels in den 80er Jahren mit diversen Arnold Schwarzenegger-Filmen gewohnt und hatte man zu lieben gelernt – ist nun die eigentümliche Enteignung der Bilder, die vor unseren Augen (oder sollte man sagen Ohren) vonstattengeht. Denn die Kunst des visuellen Erzählens dringt in *The Dark Knight Rises* nicht über verbrauchte und abgenutzte Bildordnungen hinaus. Wie eine Tragödie der Selbstentblößung muss *The Dark Knight Rises* unter dieser sich vollziehenden Kinowende daherkommen, wie eine unfreiwillige Kritik am Untergang des Kinos, so macht es schon die Precredit-Sequenz deutlich, deren Bildleere sich im Soundgewitter ins formlose Nichts auflöst. Wenn Batman erstmals aus der Selbstversenkung auftaucht und der Seniorpolizist seinem Jünger entgegenbrüllt, er könne sich auf eine Show gefasst machen, dann ist das selbstverständlich als ein selbstreferentieller Gestus zu verstehen, der auf den Zuschauer übergreift: „Mach dich auf was gefasst, Batman is back!“ Umso frustrierter der Kinogenuss, denn seine Rückkehr mündet in die Selbstblamage für Batman und in eine bemerkenswerte Ereignislosigkeit für den Zuschauer. Und das ist nicht zuletzt auf die unsystematische Asynchronität von Erzähltem und Erzählen zurückzuführen. Denn die Bilder und der Ton erzählen ohne kinematografische Anführungszeichen eine imposante Wiederkehr des Helden und die Filmmusik spitzt unentwegt dort etwas zum Ereignis zu, wo eine entsprechend ereignisreiche Bebilderung ausbleibt. Anschaulich vollzieht sich das

in der Gegenüberstellung im Kampf der Giganten. Hatte Batman den ersten Kampf noch entehrt verloren, so gewinnt er den Final Showdown nach seiner Rückkehr aus dem Gefängnis, obgleich sich die Inszenierung und Kampfchoreografie kaum von der ersten Begegnung unterscheidet. Die Bilder wissen nicht, was der Zuschauer durch die fortgeschrittene „Handlung“ weiß. Dass Bane dann durch die Konfrontation mit seiner Backstorywound und seiner Verstrickung mit Miranda Tate aka Talia al Gul, plötzlich die Tränen in den Augen stehen, erscheint dann genau so unglaublich wie der abrupte Sieg Batmans. Hatte Kurt Russell doch in *Death Proof* bereits vorgemacht, wie der von Schmerzen gepeinigte Mann eine Selbstreferenz auf das Kino performieren kann. Da darf es nicht bei ein paar feuchten Augen bleiben, da muss mit aller Kraft geheult und gebettelt werden, dass auch dem faulsten Kinobesucher nicht verborgen bleibt, dass das Kino sich hier selbstkritisch ins Antlitz schaut.

Verbucht man die stereotype Adaption der „Urbilder“ aus den ersten Batman-Teilen sowie aus anderen Spektakelfilmen (die Gefängnisatmosphäre beispielsweise erinnert schon sehr an jene aus *Alien 3*) als Hommage oder Reminiszenzen, so muss die Auflösung des für das moderne Kino konstitutiven Paktes zwischen Ton und Bild doch für Bedenken sorgen. Denn diese Auflösung führt nicht an ein Ende, das zu einer Revision der kinematografischen Mittel führt, wie es beispielsweise immer wieder in David Lynchs Filmen passiert, in denen die Vorherrschaft des Tons über das Bild respektive des Bildes über den Ton zum werkkonstitutiven Paragone und zum filmgeschichtlichen Movens avancierte. Unvergessen sollte hier das irritierende Spiel mit den Kinogefühlen im Auftritt von Rebecca del Rio in *Mulholland Drive* sein. Anders als diese genussvolle Verführung an die Grenzen der emotionalen und kognitiven Belastbarkeit seines Publikums, zwingt Nolan seinen Zuschauern auf, dem Verfall des Kinos beizuwohnen. Nach und nach werden wie in Gotham City die Lichter der Großstadt, die Lichter der Zurechnungsfähigkeit ausgeschaltet und ein Endzeitspektakel inszeniert, in welchem der Abgesang auf eine glatte Erzähllogik nicht mehr feierlich inszeniert wird, wie noch

mainstreamtauglich in *Memento* und *Inception*, sondern einem willigen Publikum nur mehr noch untergejubelt wird.

So bleibt der plötzliche Winter, der nach der kräftezehrenden Besetzung durch Banes Terrorregime, Gotham City heimsucht, visuell so wenig ausgeschöpft, als dass er seine Symbolik eindrucksvoll entfalten könnte. Obwohl die epische Länge von 160 Minuten genügend Zeit geben würde, Atmosphären zu entfalten, ergießt sich Nolans Schnittdesaster in eine unvermittelte Aneinanderreihung obligatorischer Sequenzen (etwa die Kusszene zwischen Selina Kyle und Batman oder die Bettszene zwischen Batman und Miranda Tate), in ein Anzitiern von überaus gewöhnlich inszenierten Backstorywounds (etwa von Miranda Tate und Bane) und einer schematischen Inszenierung seelischer Konflikte (etwa Batman im Gefängnis). Auch die eindrucksvolle Demonstration der Baneschen Macht im Footballstadion verliert sich im Spiel mit Erwartbarkeiten, hatte man eben diese monumentale Kulisse der populären Ausgelassenheit zuletzt in der Serie *FlashForward* mit ähnlichen Bildern ausgereizt. Das Ausmaß der Gewalt, welches die Bürger von Gotham niederstreckt, geht nicht in Stimmungsbildern auf, sondern in der Plötzlichkeit von plumper Gewalt, die sich nicht mehr als metaphorische Gewalt zu helfen weiß, beispielsweise als die staatlichen Agenten des Sonderkommandos eiskalt erschossen werden. Die Bilder von zweifelhaftem Status, die das Happy End zwischen Selina Kyle und Batman zeigen, das Alfred sich für seinen Meister gewünscht hatte, entfalten nicht die visuelle Kraft eines Selbstzitats, wie es Quentin Tarantino immer wieder gelingt, sondern verharren im Modus eines billigen Abklatschs der Schlussequenz aus *Inception*. (Im Übrigen auch eine bedenkenswert entleerte Mainstreamadaption des grandiosen Filmschlusses von Michelangelo Antonionis *Blow Up*.)

Die Inszenierung Cillian Murphys in der Rolle des wahnsinnigen Vollstreckers eines auf Gewalt gebauten Rechts zehrt von den Bildern, die einst Orson Welles für die Verfilmung von Kafkas Prozess fand. Dass es sich um eine Reminiszenz handeln könnte, bleibt auch hier eher unwahrscheinlich, denn zu nebensächlich reiht

sich die Sequenz in das Fortschreiten der dürftigen Handlung ein. Sämtliche Bilder, Szenen, Backstorywounds, Plotlines und Soundfragmente, die wir schon kennen, aber nicht als postmoderne Ästhetisierung der Oberfläche genießen können.

Doch was macht diesen Batman so besonders, dass er tatsächlich in die Filmgeschichte eingehen könnte? Er zeigt einmal mehr als deutlich, wie schlechtes Kino gemacht ist, er zeigt, dass ein Spektakel-Sound, der sich dauerhaft und asynchron der Bilder bemächtigt, notwendig eine Selbstentblößung schlechten Kinos ist. Er zeigt, wie ein Kino Schritt für Schritt seiner eigenen Mittel beraubt, nur noch zur unnötigen Qual für ein Publikum wird, das mehr will und erwartet. Vielleicht ist Christopher Nolan unfreiwillig zu Medienkritiker Michael Haneke geworden, denn die Kinoerfahrung ist wider Erwarten ähnlich: Es tut so weh und man bleibt trotzdem sitzen. Nach dem Film muss der aufrichtige Kinobesucher sich vielleicht doch die Frage gefallen lassen, warum er denn trotz schmerzender Ohren, trotz Lästerung auf seine Intelligenz nicht aufgestanden ist und den Saal verlassen hat. Vielleicht, um mit Haneke zu sprechen, weil er es braucht?

Wenn es eben ein solcher *rite de passage* ist, den Nolan mit seinem 160 Minuten starken Lichtspielintermezzo (als ein metametafilmsches Erlebnis) inszenieren wollte, dann wäre es zumindest ein versuchter Geniestreich, der nichtsdestotrotz verkannt bleiben muss, vielleicht aber als gehörige Besinnungswatschn filmhistorischen Ausmaßes Geltung beanspruchen kann.

Die Wiederbelebung des *Alien*-Stoffs mit *Prometheus* durch den *Alien*-Urvater himself, Ridley Scott, lässt hoffen, dass sich das filmische Medium trotz der Irritation eines Paradigmenwechsels (Dolby-Surround-Sound und 3D) wie die Filmgeschichte ihn einst mit der Umstellung auf den Tonfilm 1927 erfuhr, bald wieder seiner Eigenspezifik erinnert und zu einer gewinnbringenden Integration der neuen Möglichkeiten für den Plot und das Publikum findet.