

In defense of *Quantum of Solace* and *Kölschcola*

von Peter Scheinpflug

(Version: 23.08.2009)

CASINO ROYALE wurde hoch gelobt für die Schöpfung eines neuen Bond aus dem alten Mythos heraus. Ein Akt der Aktualisierung und Re-Konstruktion des Mythos, der zugleich versetzt war mit diversen postmodernen Spielereien, wie dem bewussten Bruch mit Rezeptionserwartungen und dem Spiel mit Zitaten und Konventionen der Serie, während in der Erfüllung anderer Muster wie der Inszenierung des Schurken und des Bond-Girls die Subtexte und Mechanismen der Serie ausgestellt wurden, wodurch der Film als Hybrid aus Fortsetzung und Premake daherkommt.¹ Der nächste Bondfilm hingegen, dessen Story unmittelbar an CASINO ROYALE anschließt, war heftiger Kritik ausgesetzt, schien er doch alles falsch zu machen, was der Vorgänger richtig machte: die Verweigerung der Wiederholung des immer gleichen Serienmusters an postmoderne Inszenierungs-Strategien zu koppeln und somit doppelt kodiert zu sein. Ein solcher, häufiger Vowurf von Kritikern und Kinogängern war etwa: Während der Vorgänger geschickt klassische Ästhetiken wie das berühmte Chiaroscuro des film noir mit den in jüngsten Actionfilmen so beliebten verwackelten Handkamerabildern paarte, schien QUANTUM OF SOLACE geradezu kaputt-geschnitten zu sein, da man in den Actionszenen kaum den Überblick bewahren konnte. Die Montage der Actionszenen wirkte zu chaotisch und sich jeder klassischen Kohärenz einer kausalen Abfolge von Ereignissen zu entziehen. Diese Inszenierungsstrategie des Kaputt-Schneidens ist zwar nicht neu und wurde insbesondere durch die BOURNE-Filme konventionalisiert, doch diente sie dort offensichtlich einem gesteigerten Eindruck von Realismus, während diese Lektüre bei QUANTUM OF SOLACE unpassend erschien ob der ansonsten ‚klassisch‘ ästhetisierten Bilder.

An dieser Stelle möchte ich darauf verweisen, dass ich diesen Rezeptionseindruck ebenfalls zuerst hatte und den Film vollends verurteilte als kaputt-geschnittene, sinnlose Actionorgie. Doch ein alternativer Blick wurde mir dadurch geboten, dass ich bei der Zweitlektüre unter dem Einfluss von Kölschcola gar nicht mehr fähig war, einer komplexeren Story zu folgen und von der Erstlektüre erinnerte, dass dies bei dem Film auch gar nicht nötig sei. Bei diesem von der Story befreiten Schauen, das eher als *Filmerlebnis* denn Filmlektüre zu bezeichnen wäre, erschien es mir nun, als schreie einen die Inszenierung geradezu an: Ich will Kunst sein!

Nun mag man erwidern, dass dieser Anspruch zweifelsohne vom Film kommuniziert wird, doch vollends ungerechtfertigt, da gescheitert. Doch mitnichten, denn der Film scheint mir die Agenda zu verfolgen, nicht clever oder aufklärerisch sein zu wollen wie sein Vorgänger, sondern

¹ Diese Ausführungen rekurren auf die wesentlich differenziertere Analyse, die Claudia Liebrand jüngst in ihrem Vortrag »"Casino Royale". Genrefragen und James-Bond-Filme« auf der Konferenz "Gattung und Geschichte" in Köln am 26.06.2009 geboten hat.

‚lediglich‘ so schön wie möglich. Das der Inszenierung zugrundeliegende Konzept scheint also tatsächlich ‚schlicht‘ das der Kunst als ‚interesseloses Wohlgefallen‘ zu sein. Um diese Privilegierung der ‚formalen‘ statt ‚inhaltlichen‘ Ebene maximal zu stützen, ohne als Mainstreamfilm vollends zu scheitern, nutzt der Film einige durchaus typisch postklassische Tricks: Der bewusste Achsensprung, wenn im Dialog zwischen Bond und Greene das Dominanzverhältnis kippt, ist dabei noch eine der eher unauffälligeren Strategien, während andererseits mit Oberflächenlektüren und Kurzschlüssen auf aktuelle Diskurse ironisch gespielt wird, da im GOLDFINGER-Zitat Öl als Grund und tödliches Instrument von Machtinteressen vorgeführt wird, während statt akuter Diskurse über mögliche Gründe des Irakkriegs stattdessen der Diskurs über (sauberes /Trink-)Wasser als zukünftig kostbarster Rohstoff in der Story produktiv gemacht wird. Dieses Vorführen der Fixierung des Rezipienten auf die Story wird vom Film aber auch dadurch kritisiert, dass unsichtbare Schnitte auffällig vorenthalten werden. Diverse Schnitte in Szenen, die dem Progress der Story dienen, erscheinen geradezu ‚schlampig‘ durchgeführt, da jede Chance für unsichtbare Schnitte verschenkt scheint. Doch gerade dadurch wird selbst in diesen Szenen die Aufmerksamkeit von der Story weg auf die ästhetische Inszenierung gelenkt. Die Inszenierung scheint die Story geradezu höhnisch stören zu sollen. Noch radikaler fällt dies in der Montage auf, wenn immer wieder in Zwischenschnitten Bilder als Störung empfunden werden, da sie entweder insofern ‚sinnlos‘ erscheinen, als sie für das Verständnis der Story überflüssig sind, oder indem sie überdeterminiert, also ‚zu sinnvoll‘ sind, sodass man sie als aus der Story herausragende Einheiten wahrnimmt, die keiner Kontextualisierung oder Lektüre bedürfen und gerade dadurch wieder nur auf die Schönheit des Bildes selbst verweisen, da diese die Narration aussetzenden Einstellungen besonders lange andauern – man denke etwa an das Reptil in der Wüste.

Hingegen sind es die set-pieces, insbesondere die action-set-pieces, die auf eine Maximierung des ästhetisch Schönen in Einstellung, Montage und Abstimmung mit der Musik abzielen. In Szenen wie der Autoverfolgungsjagd zu Beginn des Films aber auch etwa auf dem wenig späteren Kampf auf einem Gerüst fällt auf, dass der Film immer wieder mit Bewegungenabläufen operiert, die in der scheinbar ‚inhaltlich‘ so chaotischen Einstellungsfolge genau aufeinander abgestimmt erscheinen. Besonders oft sind dies links-rechts Bewegungen – etwa wenn das Gewicht der Aufhängung, in der sich Bond im Gerüst-Kampf verfangen hat, von hinten-links nach vorne-rechts schnell, während die Aufhängung selbst sich zugleich geschwind nach links bewegt, so dass das Gewicht in einem Bogen nach vorne-links abgelenkt wird und Bond in der Einstellung danach ebenso zuerst von hinten-links in einem Bogen über die rechte Bildhälfte nach vorne-links gezogen wird, worauf als direkte Fortsetzung dieser zwei analogen Bewegungen Bond zwar weiter nach vorne, jedoch zugleich in die Gegenrichtung, nämlich nach zuvorderst-rechts gezogen

wird, wohingegen sein Gegner von rechts in das Bild eintaucht und in einer vertikalen Gegenbewegung zu Bond nach hinten-links gleitet. Derlei wohl choreographierte Bewegungsabläufe aus Parallel- und Gegenbewegungen wie etwa aus-der-Tiefe gefolgt von in-die-Tiefe aber auch viele diagonale links/rechts-Bewegungen erzeugen einen Rausch der Bilder, der zwar nicht immer genau erkennen lässt, was genau sich bewegt, doch immer ästhetisch anmutig als wilde Collage erscheint. Dies zeigt sich besonders in solchen Szenen, in denen Computerbildschirme und -Graphiken gezeigt werden – insbesondere in M's Büro – und man aus den sich öffnenden Fenstern und gezogenen Verbindungslinien kaum schlüssige Informationen für die Story ziehen kann, doch eben wieder die gleichen kunstvollen Bewegungsabläufe in dem Wuchern der Computeranimation zu sehen sind, also das ästhetische Prinzip als *mise-en-âbime*-Konfiguration als Bildgestaltung im Bild vorgeführt wird.

Als weiteres Argument gegen die scheinbare Stümperhaftigkeit der Inszenierung denke man aber auch an den finalen Stunt der Verfolgungsszene zu Beginn des Films: Das Auto der Angreifer Bonds dreht sich mehrfach um die eigene Achse, während es einen Abhang hinunterstürzt. Die Kamera folgt der Bewegung des Autos, doch verliert dieses aus dem Sichtfeld, was zuerst als ‚schlampige‘ Kameraarbeit anmuten mag, so dass man sich wundert, warum bei einer solch hoch budgetierten Produktion der Stunt nicht wiederholt wurde. Hier schlicht die Imitation der gegenwärtig so populären, oben erwähnten auf die Suggestion von Realismus abzielenden Inszenierungsstrategien anzunehmen, scheint mir minimal zu kurz zu greifen, ist doch deren Verwendung auf diesen Stunt konzentriert und sagt doch damit diese scheinbar unvollendete Kamerabewegung enunziativ aus, dass der Sturz so überaus rasant und gewaltvoll war/ist, dass ein professioneller Kameramann ihr nicht zu folgen vermochte. In dieser Inszenierung von nicht-im-Blick-behalten-können wird also die – zugegeben: kleine – Erhabenheit des Spektakels gerade betont statt gebrochen.

Besondere Kritik galt aber auch der scheinbar dilettantischen Parallelisierung von Handlungen wie etwa dem Pferderennen und der Verfolgungsjagd zu Fuß oder aber der TOSCA-Bühneninszenierung und dem Kampf im Opernhaus, die in einem einfachen Kommentar- und Reflektionsverhältnis zu stehen scheinen. Betrachtet man letztere jedoch genau(er) und gibt sich nicht mit der einfachen Lektüre zufrieden – dass die Oper als ausgestellte Illusion und Theatralität und zudem Verweis auf Bonds Trauma des tödlichen Verrats der Frau als selbstverliebte, selbstreflexive Inszenierung fungiere –, so muss auffallen, dass eben in dieser verdichteten Parallelisierung der Story von TOSCA und CASINO ROYALE im Kontext der Opernaufführung offenbar werden muss, dass bei diesem Medium nicht die Story, sondern eben die Ästhetik, das thetralische Spektakel, die Interdependenz von Musik und Bild im Vordergrund der Rezeption stehen. Und ebenso muss auffallen, wie die Musik der Oper mit den stummen Bildern des

Kampfes kombiniert wird, die dramatische Einheit von Musik und Bildern bis zum Ende der Szene perfekt ist – wird doch etwa mitten in der Szene ein kurzfristiges Ausklingen der Musik von einer Distanzierung der Kamera durch Totale- und Weite-Einstellungen begleitet. Der Film fordert damit für sich ein, dass die Zuschreibung des Status als Kunst und high-culture nicht über eine möglichst intelligente Narration, sondern wie bei der Oper über die Inszenierung erfolgen soll. Dass für die Oper ein überdimensioniertes Auge als Bühne fungiert, verweist somit nicht allein auf das Medium Film, sondern betont erneut, den ästhetischen, eben primär audiovisuellen statt intellektuellen Genuss, den *dieser* Film bewirken will und kann, wenn man akzeptiert, dass die Story bekannt und lediglich Gerüst ist für das Spektakel, das letztlich ‚nur‘ Filmkunst sein will.²

Den ganzen Text durchzog eine Rhetorik des Essentialismus, des ‚sein‘ statt ‚Schein‘, die jedoch nur daher so konsequent polemisch praktiziert wurde, scheint mir der Film doch tatsächlich weniger zu oberflächlich, denn zu schnell abgeurteilt worden zu sein. Man lasse sich auf den Film ein, man versetze sich in einen Zustand des *Filmerlebnisses* – wozu nicht unbedingt Kölschcola notwendig ist, doch Alkohol eventuell helfen kann – und vielleicht hat man ein beinahe epiphanisches Erlebnis durch diesen außergewöhnlichen Rausch der Bilder und Klänge, die nicht sinnvoll, sondern kunstvoll sind. Man wage, das Schöne der Audiovisualität in *diesem* Film wieder zu entdecken.

² Wollte man allzu böse sein, könnte man dem Film natürlich eine konservative Agenda unterstellen, scheint er sich doch auf überholte Filmkunstkonzepte beziehen zu *lassen*. Doch man könnte auch ebenso von einer dialektischen Gegenbewegung zu der postmodernen Tradition der, wie Elsaesser sie nennt, mindgame-Filme ala MEMENTO etc. sowie zu dem geradezu verzweiferten Zwang zu von Zitaten getränkten ‚coolen‘ Dialogen ala Tarantino aber auch zu dem neuen digitalen Realismus ala BLAIR WITCH PROJECT, BOURNE, QUARANTANE etc. sprechen.