

Aktuelle filmtheoretische Methoden zu Kinematographien der Vergemeinschaftung im Zeitalter der Einsamkeit

Denis Newiak

*Beitrag zur Veranstaltung »Gesellschaftsentwürfe im Film und Fernsehen der Gegenwart« der
Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie*

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,

es ist mir eine besondere Ehre, Ihnen heute im Rahmen dieser interdisziplinären Sektionssitzung, die vorrangig Antworten auf soziologische Fragestellungen im Filmischen sucht, einige Überlegungen aus meinem noch jungen Promotionsvorhaben vorstellen zu dürfen. Dabei kann ich Ihnen heute keine fertigen Ergebnisse präsentieren, sondern möchte Ihnen einen Überblick vermitteln, was ich in den kommenden zweieinhalb Jahren im Rahmen meiner Dissertation, die von Herrn Prof. Dr. Christer Petersen an der BTU in Cottbus betreut wird, herausfinden möchte.

Ziel meines Forschungsvorhabens ist eine diskursanalytische Untersuchung und Systematisierung zeitgenössischer Filmtheorien in Hinblick auf die von ihnen entwickelten Gemeinschaftskonzeptionen. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass die „Frage der Gemeinschaft“ – etwa nach jenen Gemeinschaften der Rezeption, der Produktion und insbesondere der Gemeinschaft von filmischer und nicht-filmischer Erfahrung – zuletzt zu einem Hauptanliegen der Filmtheorie geworden ist. Zugleich lässt sich die Filmgeschichte als eine Geschichte von Inszenierungen und Narrationen ständiger Ent- und Vergemeinschaftungen erzählen. Lässt sich eine Methodologie der Gemeinschaftskonzeptionen solcher „Filmtheorien der Interdependenz“ entwickeln? Und wenn ja, lässt sie sich in Bezug auf kinematographische Einsamkeitsbilder und -erzählungen befragen? Nicht nur für Soziologinnen und Soziologen knüpft daran die spannendste Frage überhaupt an: Enthalten jene Antworten auch implizite Aussagen über die Beschaffenheit der filmhervorbringenden ‚sozialen Realität‘?

Dazu möchte ich ausgehend von Nietzsches Moralkritik aus einer medienkulturgeschichtlichen Perspektive zunächst auf „Film als Gemeinschaftskunst“ eingehen. Im Anschluss werde ich einige Beispiele dafür geben, wie mit der Frage der Gemeinschaft in der klassischen und zeitgenössischen Filmtheorie umgegangen wird. Am Ende sollen die dabei aufgeworfenen Fragen anhand populärer Einsamkeitsnarrationen und -inszenierungen exemplarisch in den analytischen Zusammenhang übertragen werden.

„Geschlossene Gesellschaften“ leben von sinn- und identitätsstiftendem Ein- und Ausschlüssen, vom Verständnis von uns selbst und der Abgrenzung vom Anderen – doch was bedeutet eigentlich noch diese „Gesellschaft“, die Tönnies schon 1887 als eine künstliche, mechanische, vergängliche Zweckeinrichtung von der Hilfsbereitschaft, Fürsorge und Lebendigkeit spendenden „Gemeinschaft“ abgegrenzt hatte? Wo lassen sich noch solche idealtypischen „Gemeinschaften“ finden statt nur kalte

„Netzwerke“, durch ihre Probleme verbundenen und voneinander getrennten „Gruppen“ im Sinne der „community studies“ oder „kollektive Identitäten“ in der unübersichtlichen globalisierten Welt? Leben wir nicht längst irgendwie alle in abgeschotteten Ein-Personen-Gesellschaften – gut getarnt mit *facebook*-tauglichen „Lebensabschnittsgefährten“ und „Freundinnen“, in selbstinszenatorisch wirkungsvollen „Projekten“, – und natürlich ständig mit dem Nähe suggerierenden Smartphone in den Händen?

Für Friedrich Nietzsche gab es bis Ende des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen nur die eine nachhaltige Gemeinschaft: nämlich jene mit Gott, dieser Idee einer übergeordneten ‚allmächtigen‘ Regulierungsinstanz, die für jedes menschliche Handeln kompromisslose und damit verlässliche Konventionen vorsieht. Im Mittelalter und Feudalismus schützt jene Moral mehr oder weniger wirkungsvoll vor der Bedrohung der Amoralität des Anderen – und vor allem vor der Einsamkeit mit sich selbst: Wer sich der Existenz Gottes gewiss sein kann, hat immer jemanden zum Reden, ist niemals richtig allein – mit allen Vor- und Nachteilen. Zu Zeiten der Rationalisierung und Automatisierung aller Lebensbereiche stieß eine solche Leitmetapher natürlich an ihre Leistungsgrenzen: Sie fand keine passenden Antworten mehr auf das Gefühl der Verlassenheit, welchem der Mensch der heraufziehenden Post-Moderne nun in anonymen Großstädten, Produktionshallen und Armeen ausgeliefert war und ist: In diesen neuen Zeiten, so Nietzsche, entgeht dem Menschen nicht nur das (wenn auch missionarisch forcierte) recht *griffige* Regelwerk von „Gut und Böse“, sondern es dämmert auch mit der *Umwertung aller Werte* eine zwei Jahrhunderte andauernde *nihilistische Einsamkeit*, eine kaum zu steigernde Form der Verlassenheit, die den von der Moral befreiten „Übermenschen“ auflauert. Folgerichtig musste auch der Philosoph selbst im Jahr 1900 seiner eigenen Zeitdiagnose öffentlichkeitswirksam zum Opfer fallen. Nach zwei Weltkriegen, industrieller Massenvernichtung und Atombombeneinsätzen findet sich in Adornos Befund der Negation von Humanismus, Kultur und Sinn im 20. Jahrhundert die Bestätigung dieser zeitigen Prognose: Spätestens ab 1945 ist der Mensch in einer erbarmungslos konkurrenzorientierten Wirtschaftsordnung vollkommen auf sich allein gestellt.

Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive stehen mit Blick auf die Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts vor allem die Entstehung bestimmter Medientechniken, deren Nutzungsverfahren und die damit verknüpften Implikationen im Mittelpunkt. Charlie Chaplin sagte 1940 als „Großer Diktator“: „Aeroplane und Radio haben uns einander nähergebracht, diese Erfindungen haben eine Brücke geschlagen von Mensch zu Mensch“ – Doch mit den allgegenwärtigen Bildschirmoberflächen, verbunden durch ein allumfassendes Glasfasernetz, wie es sich selbst Friedrich Kittler nicht hätte erträumen lassen, scheinen im Wesentlichen nur noch Signifikanten von Gemeinschaft zur Verfügung zu stehen, während an den *Surfaces* die unüberwindbare Isolation droht. Zugleich hinterlässt die hochproduktive Waren- und Dienstleistungswirtschaft das Gefühl, auf niemandem mehr angewiesen zu sein – sich selbst scheinbar folgenlos unbeschränkt abschotten zu können. Wer schon einmal seinen gesamten Lebensmittel- und Alltagsbedarf über ein ungezwungenes und zum Teil heiteres Gespräch mit Amazons „Künstlicher Intelligenz“ *Alexa* bestellt und dann binnen einer Stunde bis an die Wohnungstür geliefert bekommen hat, bekommt ein Gefühl dafür, dass es rein theoretisch eigentlich keinen zwingenden Grund mehr gibt, die eigenen vier Wände zu verlassen.

Natürlich bleibt dieser allgemeine Befund im Telegramm-Stil lapidar, eurozentristisch und unvollständig. Wesentlich ist für meinen Zusammenhang, dass sich die europäische Kulturgeschichte spätestens seit dem ausklingenden 19. Jahrhundert als eine Geschichte von Ent- und Vergemeinschaftungen lesen lässt. Ich möchte zeigen, dass dementsprechend nicht nur die Geschichte des Films, sondern auch eine Wissenschaftsgeschichte der Filmtheorie nur vor diesem soziokulturhistorischen Hintergrund gesehen werden kann.

Filmische Gemeinschaften

Dass nämlich der Film nach seiner Realisierung 1895 einen historisch unvergleichlichen Siegeszug antrat, ist nicht nur in der offensichtlichen reinen massenweisen Verfügbarkeit neuer Technologien begründet. Film war vielmehr schon immer eine *Gemeinschaftskunst*: Die Filmgeschichte beginnt ausgerechnet mit einer Gemeinschaftsinszenierung, als vor der Kamera der Brüder Lumière Arbeiter/-innen die Fabrik verlassen und versammelte Menschen auf einen einfahrenden Zug warten – und vor dessen Bild im Kinosaal dem Mythos zufolge die Filmzuschauerinnen und -zuschauer kollektiv erschrecken. Gemeinschaften spielen sich wiederum nicht nur auf der Leinwand oder dem Bildschirm ab, sondern sind auch in der Regel ‚hinter der Zeichenoberfläche‘ Voraussetzung der Filmproduktion, die aufgrund ihrer Komplexität, die auch heutzutage – trotz der Verfügbarkeit immer fortgeschrittener Filmtechnik – immer nur *arbeitsteilig* bewerkstelligt werden kann, grundsätzlich also eine Produktionsgemeinschaft bedeutet, die *Credits* sind die institutionalisierte Sichtbarmachung solcher filmischer Großkollektive. Zugleich füllen sich die Säle der Lichtspielhäuser mit Menschengruppen, die für die Zeit der Projektion eine *Rezeptionsgemeinschaft* bilden – eine gemeinschaftlich affizierte Gruppe, die vom Film geschaffen wird. Letztlich bilden Publikum, Leinwand und Filmschaffende in einem komplexen Beziehungsgeflecht eine Gemeinschaft, durch welche erst die spezifische Sinnstiftung des Kinos einsetzt. Kurzum: Gerade zu Beginn des „Zeitalters der Einsamkeit“ wird das Kino als „Kunst der Gemeinschaft“ schlagartig die einflussreichste Kunst nach den Künsten.

Dass Film und Gemeinschaft von Anfang an unentwirrbar sind, stand im Fokus der zeitigsten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Kino. Siegfried Kracauer beschrieb 1927 beispielsweise den beobachteten „Geschmackswandel“ hin zu sogenannten „Ornamenten der Masse“, etwa der Tillergirls, die als „Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken [...] keine einzelnen Mädchen mehr (sind), sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind“ (Kracauer 1977: 50). Kurz darauf heißt es ganz explizit:

„Träger der Ornamente ist die Masse. Nicht das Volk, denn wann immer es Figuren bildet, hängen diese nicht in der Luft, sondern wachsen aus der Gemeinschaft hervor. [...] Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“ (Kracauer 1977: 51)

Kracauer entdeckte in diesen Körpermustern die Idee der kapitalistischen Produktionsweise, die „sich Selbstzweck [ist] wie das Massenornament“ (Kracauer 1977: 53). Produziert werden die profitablen Verbrauchsgüter natürlich von den Massen in den Werkhallen, die sich in der geometrischen Perfektion der Tanzbeine zu *spiegeln* scheinen. Was in der Welt vor sich geht, scheint von der Leinwand „reflektiert“ zu werden.

Solche gedachten Analogien legten die Grundlage für das sich zeitig herausbildende „repräsentative Paradigma“ in der Filmtheorie: Filmwerke seien als populäre Phänomene grundsätzlich vor dem Hintergrund der historischen und sozialen Lebensbedingungen zu sehen. Entsprechende reine *Spiegeltheorien*, wie sie später unter dem Titel der „Filmsoziologie“ entwickelt wurden, scheinen heute dem komplexen Wechselverhältnis zwischen filmischer und nicht-filmischer Erfahrung nicht mehr gerecht zu werden. Mediensysteme und vor allem die Kinematographie dienen nicht einfach, wie Luhmann sagen würde, dem „Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems“ (Luhmann 1996: 173) – Film und soziale Realität verweisen also nicht einfach aufeinander, sondern bedingen sich vielmehr gegenseitig: Wer etwa einen Film sieht, reagiert auf ihn nicht nur affektiv, sondern spielt ihn auch nach, will am liebsten so sein „wie die im Film“, und richtet vielleicht sogar, wie es an Fan-Kulturen gut zu beobachten ist, sein ganzes Leben in der Fiktion ein. Vor diesem Hintergrund sind auch die filmtheore-

tischen Ansätze der jüngsten Vergangenheit zu sehen, die frühe Abbildungslogiken zugunsten von Interdependenz-Theorien aufgegeben haben, die ich zunächst unter der Überschrift der „neuen interdependenten Filmtheorie“ versammeln möchte: Sie teilen die Grundannahme einer unauflösbaren Angewiesenheit, Abhängigkeit, also einer *Gemeinschaft* von Film und sozialer Wirklichkeit.

Ziel meiner Diskursanalyse wird es auch sein, zu prüfen, ob ab einem bestimmten Zeitpunkt von einer Art von *communitional turn* gesprochen werden kann, der die signifikant ansteigende Häufung solcher Konzepte markiert. Lassen Sie mich zunächst an einigen Beispielen zeigen, welche methodischen Konzepte in der Filmwissenschaft einer solchen Perspektive zuzuordnen wären.

Gemeinschaftskonzeptionen in der jüngeren Filmtheorie

Noch in den 1950er-Jahren sahen etwa die *Auteur-Theoriker* um Bazin und Barthes in Hitchcock und Godard einmalige Genies, deren individuelle Einzelleistung alle anderen Aspekte des Filmschaffens überschatten würde. Eine solche Überbewertung des Anteils des Autors an komplexen Filmwerken scheint aus heutiger Perspektive recht naiv.

Distelmeyer hingegen hat der *Auteur-Theorie* den entscheidenden Impuls gegeben, indem er bei der Betrachtung von Filmwerken nicht mehr nur die Autoren fokussiert, sondern auch die Umgebungsbedingungen ihrer Arbeit in den Blickwinkel nimmt. Eine solche *Kontextorientierte Werkanalyse* berücksichtigt Biografie der Filmschaffenden, Bedingungen der industriellen Filmproduktion und die allgemeine Umgebung aus Kultur und Gesellschaft, in die Filme immer eingebettet sind (Distelmeyer 2005). Mit einem solchen Blick auf den Film schwindet der Einfluss des Einzelnen, stattdessen leuchten Filmwerke als Gemeinschaftswerke im Zeitalter der abstrakten ‚entfremdeten‘ Wertschöpfung. Zugleich betont eine solche Perspektive die wechselseitig abhängige Gemeinschaft zwischen Film, Filmschaffenden und Filmpublikum.

Wenn wir den akademischen Diskurs zur *Theorie und Ästhetik des Kultfilms* betrachten, finden wir gleich eine Vielzahl unterschiedlichster Manifestationen filmischer Gemeinschaften. Die Praktiken in Bezug auf Kultfilme ähneln dabei in frappierendem Maße jenen religiösen Kulthandlungen, die Nietzsche vor 130 Jahren mit Blick auf die Pseudo-Gemeinschaft mit Gott als überholt beschrieben hatte: Rituale werden grundsätzlich in einer Glaubens-Gemeinschaft herausgebildet, in Gruppen praktiziert und umfassen die kollektive Verehrung bestimmter Kultobjekte. Ob „Dirty Dancing“ oder die Figur Chuck Norris: Sie alle umgeben feste Rezeptionsgemeinschaften, die in der ritualisierten Anbetung, Rezitation und Nachahmung ihrer Kultobjekte den – um mit Freud zu sprechen – kirchlichen ‚neurotischen Zwangshandlungen‘ in nichts nachstehen. Im Sinne etwa von Hills bilden Kultfilme dabei – wie auch etwa Sportveranstaltungen – moderne Religionsersatzsysteme den Bedürfnissen einer komplexen Gesellschaft entsprechend (Hills 2002). Die einsame Gemeinschaft mit Gott wird somit „eingetauscht“ durch eine unsichtbare Gemeinschaft der Verehrung, die sich letztlich in einer einsamen Rezeptionserfahrung mit sich selbst vor dem Kino-, Fernseh- oder Handy-Bildschirm manifestiert.

Ähnlich verhält es sich mit der *Genre-Forschung*, die anhand einer Systematisierung der Bezüge zwischen historischen Texten zu erklären versucht, weshalb Filme überhaupt mit den Kollektivattributen „Horror“, „Melodram“ oder „Western“ zu *Gemeinschaften von Artefakten* gebündelt werden. Mit Kappelhoff entsteht zwar das ‚Gefühl‘ von Genre durch eine gemeinschaftliche Privilegierung und Bevorzugung bestimmter Inszenierungen und Narrative – jedoch sind solche Bezüge auf den Film wiederum nur durch vorgängige außerfilmische Vorstellungen von Werten und Normen möglich, durch gemeinsame kulturelle Spielregeln im Umgang der Menschen miteinander. Ein solcher „Gemeinsinn“ kann mit

Kappelhoff im Kino verfestigt oder gebrochen, weiter eingeübt oder aufgelöst werden und steht damit immer in unmittelbarer Abhängigkeit zu den Bedingungen, unter denen wir Filme erst sehen und diskutieren können (Kappelhoff 2016).

Kappelhoff und Streiters Sammelband zur Tagung zur „Frage der Gemeinschaft“ wirkt vor diesem Hintergrund wie ein explizites Zeugnis des filmtheoretischen Zeitgeistes, welcher vom Leitmotiv der Frage nach dem „Verhältnis von Einzelnen, Gemeinschaft und Gesellschaft“, den „Ideen und Vorstellungen von Gemeinschaft“ im Kino und letztlich dem „Verhältnis [...] dieser Konzepte zur allgemeinen gesellschaftspolitischen Konstellation“ geprägt ist (Kappelhoff, Streiter 2012). Am Anfang dieser Fragen steht die inzwischen zum festen filmtheoretischen Repertoire gehörende Rancière'sche „Politik des Ästhetischen“: „Die Kunst ist das, was der politischen Gemeinschaft jene Formen anschaulicher Gemeinschaft gibt, die, im Gegensatz zur Abstraktion des Gesetzes, die Menschen in lebendige Verbindung zueinander setzen.“ (Rancière 2003: 241)

Die unsichtbare Bande zwischen den Menschen im „Zeitalter der Einsamkeit“ materialisiert sich so erst im Film, ohne einfach gesellschaftliche Konstellationen abbilden oder nachstellen zu wollen. Film „zeigt“ keine Gemeinschaft, sondern stellt sie erst her, indem er ihr einen Ort der diskursiven Verhandlung ihrer Beziehungen zur Verfügung stellt. Kappelhoff und Streiter definieren: „In dieser Perspektive bezeichnet das Kino eine kulturelle Praxis der Bestimmung und Verschiebung der Orte, von denen aus das soziale Leben als eine gemeinschaftlich geteilte Sinnlichkeit greifbar wird.“ (Kappelhoff, Streiter 2012: 11)

In den kommenden zweieinhalb Jahren interessiert mich ausgehend von diesen Beispielen unter anderem, ob sich die jüngere Filmtheorie auf Grundlage ihrer jeweiligen – mal implizit, mal explizit ausformulierten – Gemeinschaftskonzeptionen methodologisch organisieren lässt.

Gemeinschaft und Einsamkeit im Film

Diese Frage führt uns zurück zu den Filmen selbst, die am Anfang der Überlegungen standen. Sie finden auf die „Frage der Gemeinschaft“ offensichtlich ihre ganz eigenen Antworten. Inszenierungen und Narrationen von Einsamkeit und Gemeinschaft haben ihren fest angestammten Platz in Filmen. Eine Filmgeschichte lässt sich ohne Vermittlungen zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft durch Erzählungen und Darstellungen kaum denken.

Wenn Sie allein schon den Kinokalender und das Fernsehprogramm des letzten Jahres gedanklich durchblättern, begegnet Ihnen etwa mit *Spectre* der neueste James Bond, der nach Jahren der zersetzenden Einsamkeit zugunsten des Kampfes für die ‚richtige Sache‘ natürlich durch die Gemeinschaft mit der ebenso vereinsamten Gangster-Tochter und einem neuen fahrbaren Untersatz gerettet wird; auch *Der Marsianer* lebt, physisch von der Erde getrennt, in unsteigerbarer Verlassenheit mit allen physischen wie psychischen Folgen, bis er von der aufopferungsbereiten Raumfahrt-Gemeinschaft eingesammelt wird; und *Der Nanny* richtet den Blick auf die verdächtige Einsamkeit der Gewinner/-innen im Marktwettbewerb in ihren sich selbst negierenden „Gated Communities“, die sich – zumindest in diesem Märchen – in revolutionärer Weise zugunsten der (natürlich in Berlin angesiedelten) ehrlich anmutenden Kiez-Gemeinschaft auflösen. Im Fernsehen sind nicht umsonst vor allem die pathologisch „gesellschaftsunfähigen“ Nerds aus *The Big Bang Theory*, die Jugendgeschichte von Hitchcock's messerwetzendem mutterfixiertem Motel-Manager *Norman Bates* und bei *Amazon Prime* der in seinem ‚Kampf gegen das System‘ isolierte *Mr. Robot* nachhaltig populär. Sie können diese Reihe gedanklich beliebig fortsetzen.

Mich interessiert an diesen ästhetischen Erscheinungen, wie sich diese in der Regel (wenn auch nicht immer) als leidvoll empfundenen Einsamkeiten ihrer Protagonist/-innen darstellen, wie sie als solche überhaupt erkenntlich werden, wie sie sich treffsicher theoretisch beschreiben lassen – und nicht zuletzt, welche bekannten und neuartigen Formen von Gemeinschaft Film und Fernsehen selbst als Ausweg anbieten.

Da an dieser Stelle die Zeit für eine ausführliche Analyse fehlt, möchte ich zumindest ein kurzes Beispiel geben, um diese Fragen und ihre Tücken exemplarisch durchzuspielen: Der US-amerikanische Spielfilm *Her* von 2013 denkt die sich heute abzeichnenden technologischen Entwicklungen voraus und erzählt von der Unmöglichkeit einer Liebe zwischen dem ziellosen Nostalgiker Theodore und dem unwiderstehlich anziehenden und intelligenten Betriebssystem „Samantha“, natürlich gesprochen von Scarlett Johansson.

Die geselligen Gespräche, die der in Scheidung lebende melancholisch durch Großstadtkulisse und Hochhaus-Apartment wandernde Theodore mit der täuschend echt einen Menschen imitierenden Maschine führt, scheinen zunächst einen Ausweg aus der Einsamkeit zu bieten, die Jacquie Phoenix' Figur in diesem Film stellvertretend für die Menschen der nahen Zukunft durchlebt. Die Intuition, dass es sich bei dieser Figur um eine durch und durch einsame Figur handelt, lässt sich kaum leugnen – doch wodurch wird dieser offensichtliche Eindruck vermittelt? Lediglich durch die Einbettung der Figur in mit Einsamkeit assoziierten Räumen wie Stadt, Büro und Posthistoire, durch die Anwendung spezifischer Mittel der inneren und äußeren Montage oder die konkrete explizite Thematisierung im Dialog? Auch „Samantha“ scheint sich in ihrem Maschinenkörper isoliert zu fühlen, warum wäre sie sonst so redselig? Doch als sich – Mensch und Maschine gleichzeitig – eben auch nach einer physischen Beziehung sehnen und behelfsweise einen lebendigen Körper als zunächst unbeteiligten Dritten zwischen-schalten, führt diese groteske Notlösung eher zur schleichenden Entfremdung statt zur erhofften Nähe. Während die Maschine die Routinen der menschlichen Romantik fleißig und anstrengungsfrei eintrainiert, gelingt es Theodore natürlich nicht, jene Milliarden Buchseiten nachzuholen, auf die das Betriebssystem im technischen Gedächtnis jederzeit zugreifen kann. Ähnlich hilflos kommen auch die planlosen Menschenmeuten im Widerstand gegen die deutlich überlegenen bewusstgewordenen Maschinen in *I, Robot* (2004) und der am vollkommenen Intellekt der Maschine Ava scheiternde Turing-Testleiter Caleb in *Ex Machina* (2015) daher. Das ehrgeizige Projekt dieser in *Her* gewagten neuartigen Gemeinschaft – die von den Nebenrollen dieses Films (natürlich abgesehen von Theodors Exfrau) durchgängig wertgeschätzt und respektiert wird – stößt folgelogisch an seine Grenzen: Aller unbegreiflichen Liebe zu den Menschen zum Trotz, ziehen sich die Betriebssysteme „schweren Herzens“ in ihre Maschinenkörper zurück. Während die Nutzung der mobilen und intelligenten Technologie letztlich in eine noch dunklere und ausweglosere Einsamkeit führt, wird als Ausweg in diesem Film lediglich die unschuldige Freundschaft angedeutet.

In der Populärkultur werden jedoch inzwischen immer mehr auch unerwartete Lösungsszenarien entwickelt, etwa wenn der ewige Geschäftsreisende George Clooney in *Up in the Air* (2009) sein begrenztes Glück eben doch lieber als „lonely traveler“ in der Business Class statt in der heteronormativen Partnerschaft sucht, oder in *Lucy* (2014), der Geschichte einer naiven jungen Frau, die sich einfach gleich direkt in einen allgegenwärtigen Supercomputer verwandelt – und damit so einsam wird wie Gott.

Ist die Gemeinschaft in der Filmtheorie eine Art Leitmotiv, schweigt sie im Allgemeinen zur Frage der Einsamkeit und thematisiert sie in der Regel nur im konkreten Zusammenhang, etwa bei bestimmten Genres wie in Bezug auf die Einsamkeit des Cowboys im Western, ein systematischer Zugang zu diesem offensichtlich zentralen Merkmal aller filmischen Erzählungen und Inszenierungen fehlt bis-

lang. Ich gehe daher davon aus, dass nur im Anblick einer Methodologie der Gemeinschaftskonzeptionen in der „neuen interdependenten Filmtheorie“ plausible Antworten auf die auffälligen Ent- und Vergemeinschaftungen im Film zu finden sind. Hierbei darf die Soziologie weder nur Schlagwortgeberin für die Filmwissenschaft sein; die Soziologie wiederum darf den Film nicht einfach als beiläufiges Nebenprodukt gesellschaftlicher Prozesse missverstehen, in welchem soziale „Trends“ einfach „abzulesen“ wären.

Die interessanteste Frage können dabei Soziologie und Medienwissenschaft nur im interdisziplinären Austausch beantworten: Was können wir anhand filmischer Artefakte über das Leben von Morgen vorab in Erfahrung bringen und wie lassen sich jene ästhetischen Ausblicke auf die Gemeinschaft der Zukunft nutzbar machen für ein besseres Zusammenleben in der sozialen Realität jenseits der Fiktion des Populären?

Literatur

- Distelmeyer, J. 2005: Autor Macht Geschichte. Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung. München: Edition text + kritik.
- Hills, M. 2002: Fan Cultures. London: Routledge.
- Kappelhoff, H. 2016: Genre und Gemeininn: Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kappelhoff, H., Streiter, A. 2012: Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin: Vorwerk 8.
- Kracauer, S. 1977: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Luhmann, N. 1996: Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rancière, J. 2003: Die Geschichtlichkeit des Films. In Hohenberger, E., Keilbach, J. (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8, 230–246.