
›Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.«

MINORITY REPORT und die Kunst als De/Legitimation

Josef Früchtl

1.

Rainer Maria Rilkes *Archaischer Torso Apollos* gehört wahrscheinlich zu den berühmtesten Gedichten in deutscher Sprache, die beiden Schlusszeilen aber sicher zum Zitatenschatz aller Liebhaber der Literatur. Der Torso, von dem es lyrisch berichtet, hat kein Haupt mehr. Wir können als Museumsbesucher seine Augen, seine »Augenäpfel«, wie Rilke etwas poetisch-bemüht sagt, nicht mehr sehen. Stattdessen hat sich das »Schauen«, die Aktivität des visuellen (vielleicht auch des visionären) Wahrnehmens, in den Torso selber zurückgezogen. Der Körper, der Rumpf eines Körpers, der Rumpf eines Körpers aus Stein sieht uns an. Er wirkt dadurch, so Rilke, »wie ein Stern«. Und dann folgt nach einem Doppelpunkt das berühmte Zitat: »denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.«

Psychologisch und soziologisch gesehen, verführt diese Schlusszeile heutzutage zunächst leicht, vielleicht auch leichtsinnig, zu der spöttischen Bemerkung, es sei dies das passende Gedicht für alle, die, sei es heimlich, sei es dramatisch, verfolgt werden von dem irgendwie unabweislichen Gedanken, dass man sein Leben ändern müsse, also für alle, die der Pubertät nicht entkommen und in einer therapeutischen Wohlstandsgesellschaft zuhause sind. Ihre professoralen Gurus predigen die Neubeschreibung von Spiritualität, Frömmigkeit und Askese, und sie beschreiben diese neureligiösen Phänomene eloquent, formelverliebt und geschäftstüchtig in endlosen Variationen. Erneut geht es ihnen darum, die Zivilisation gegen die Barbarei zu verteidigen, das heißt hier die Populärphilosophie gegen die Popularkultur, die zur Schau gestellte Kultiviertheit gegen die zur Schau gestellte Vulgarität.

Ideenphilosophisch und ästhetisch gesehen, ist der Sachverhalt freilich ernster. Der ethische Imperativ, den das Gedicht abschließend, aber nicht schlussfolgernd, insofern überraschend formuliert, steht demnach allgemein für eine Leistung der Kunst. Es ist die Kunst im Allgemeinen, die uns mit einem solchen Imperativ konfrontiert. Eine Erklärung dafür, wie dies möglich sei, deutet Rilke dadurch an, dass er auf die in und durch die Kunst transformierte Sphäre der Religion

hinweist. Der Torso, dem eine ethische Autorität eignet, ist ja derjenige eines Gottes, Apollos. Eine andere Erklärung gibt Martin Heidegger, selber ein intensiver Leser Rilkes,¹ wenn er in seinem Aufsatz über den »Ursprung des Kunstwerks« auseinandersetzt, dass das Ding, als das man Kunst betrachten kann, eigentlich ein Werk ist. Es spricht uns im doppelten Sinn des Wortes an, weil es mehr ist als ein Ding. Werk-Sein heißt, etwas zu sagen haben.²

Wieder eine andere Erklärung – und sie ist in meinem Kontext die interessanteste – gibt Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. Zur Erläuterung seines Konzepts des Kunstwerks verweist Hegel hier auf die menschliche Gestalt, die, dem organologischen Modell jener Zeit zufolge, »eine Totalität von Organen« ist. »Fragen wir aber«, so Hegel weiter, nun in der Tradition des Neuplatonismus, »in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben«. Beide Theorietraditionen, die neuplatonische und die organologische, verbindet Hegel dann mittels einer Analogie: »Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers im Gegensatz des tierischen überall das pulsierende Herz zeigt«, wobei das Herz als Metapher für die subkutane Totalität der Organe steht, »in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, dass sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle«. Mit einem Hinweis auf ein Distichon Platons (das Zitat ist, wie häufig bei Hegel, nicht korrekt) schlussfolgert er, dass die Kunst also »jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus [macht]«.³

Hegel mit Rilke vorderhand verbindend kann man also konstatieren, dass der Kunst eine Eigenschaft oder Eigenheit zugeschrieben wird, die ursprünglich einem Wesen der antik-griechischen Mythologie (dem tausendäugigen Argus) und dem christlichen, alles sehenden und daher alles wissenden Gott zugeschrieben wird, sehr viel später dann dem Überwachungsstaat, dessen Modell, nach einer These Michel Foucaults, das Panopticon liefert: Alles ist sichtbar in dieser sozialen Welt, nur nicht die alles sehende Instanz selber. Eine mythologische, theologische und staatlich-soziale Semantik überlagert sich insofern in dem seit 200 Jahren bevorzugten Gegenstandsbereich der Ästhetik, der Kunst. Seit dieser Zeit kann

1 Vgl. Dieter Thomä: Die späten Texte über Sprache, Dichtung und Kunst. Im »Haus des Seins«: eine Ortsbesichtigung, in: ders.: (Hg.): Heidegger Handbuch. Leben–Werk–Wirkung, Stuttgart/Weimar 2003, S. 319.

2 Es ist gerade nicht, wie Rilke meint, das bloße Ding, das etwas zu sagen hat, vgl. Peter Sloterdijk: Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt/M. 2011, S. 38.

3 G. W. F. Hegel: Werke, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 203; vgl. T. M. Knox: Hegel's Aesthetics. Lectures on Fine Art, Vol. I, Oxford 1988, S. 153: »Hegel's quotations are nearly always inexact.«

man auch den Staat oder die Gesellschaft als Kunstwerk beschreiben, vor allem, wenn man ihn nach dem deutsch-idealistischen organologischen Modell als »Staatskörper« beschreibt. Diese Analogie ist dem westlichen, abendländischen Denken vertraut, seit Platon sie in der *Politeia* als die Analogie von Staat und Seele vorgestellt hat. Zuletzt taucht sie auch im so genannten postmodernen Denken auf, bei Foucault als die Analogie zwischen Regierung und Selbstregierung und bei Deleuze, wenn auch in verzerrter und ausgehöhlter Form, im epistemologischen und gesellschaftspolitischen Ideal eines Körpers ohne Organe, einer Utopie des Anti-Ödipus, nach der sich alles mit allem verkuppeln soll. Auch bei ihm ist das Modell dafür allerdings die Kunst, vorneweg das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud, in dem gewalttätige Erfahrungen den Zuschauer qua Subjekt überwältigen. In der Malerei vermag bei ihm, anknüpfend an Paul Valéry, das künstlerische Auge in dem Maße das Nicht-Visuelle sichtbar zu machen, in dem es lernt, sich nur vorübergehend auf Objekte zu fixieren. Im Sinne eines radikalisierten Kant geht es um ein »diskordantes Spiel« der Erkenntnisvermögen, das die Idee eines Gemeinsinns abstreift wie eine alte Haut.⁴ In der Kunst selber, daran muss man selbstverständlich erinnern, hat der modern profilierte Topos vom sehenden Werk gewiss auch die Bedeutung einer entfremdenden Verkehrung der Subjekt-Objekt-Relation: Das Werk, das von mir gemacht ist und das ich ansehen kann, sieht mich an. Das Objekt wird zu einem Quasi-Subjekt. Und es »blendet«, wenn Rilke, der Dichter, philosophisch recht haben sollte, was bedeuten würde, dass die, die ein Kunstwerk ansehen, zumindest zeitweise nichts mehr sehen.

Die Rilke-Hegel-Verbindung kann freilich in zwei Richtungen gelesen werden. Nicht nur erscheint der Staatskörper idealisiert als Kunstwerk, sondern auch die Kunst als staatsanaloge Überwachungsinstanz. Nachdem man die Kunst zunächst in die Höhen des Mythos und in den Himmel der christlichen Theologie erhoben hat, nachdem man ihr also aus metaphysischen (sie bietet eine höhere Wahrheit) und ethisch-autoritativen Gründen (von ihr ergeht ein fundamentaler Imperativ) eine gewisse Auszeichnung zuerkannt hat, holt sie politisch eine säkulare Form ihrer panoptischen Kompetenz ein. Kunst und Überwachungsstaat spiegeln sich ineinander. Das ist eine der Folgerungen, die man selbstreflexiv auch aus einem populären Kunstwerk unserer Tage ziehen kann, aus dem Film *MINORITY REPORT* (USA 2002, Steven Spielberg).

⁴ Vgl. Friedrich Balke: Gilles Deleuze, Frankfurt/New York 1998, S. 55 f.

2.

MINORITY REPORT ist zunächst einmal nach dem simplen Schema eines Thrillers aufgebaut. Es gibt einen Helden und eine Konspiration, und der Held obsiegt über die Konspiration. Zugleich gehört der Film in das Genre der Science fiction.⁵ John Anderton (Tom Cruise), der Held der Geschichte, gerät in die Fänge von *Precrime*, einer Abteilung der Polizei in Washington D. C., die darauf spezialisiert ist, Verbrechen zu verhindern, indem man die Täter schon vor der Tat verhaftet. Die Abteilung ist zu einem solchen präventiven Akt in der Lage, da es sich der Fähigkeiten sogenannter *precognitives*, kurz *precogs* bedient, Menschen, traumatisierte Individuen, mit der außergewöhnlichen Fähigkeit, von in der Zukunft stattfindenden Verbrechen zu träumen, Verbrechen also im wörtlichen Sinn vorherzusehen, vorher zu sehen. Die Experten der Abteilung projizieren diese Träume auf einen Bildschirm, setzen die ungeordneten Traumsequenzen zu einem geordneten Ganzen zusammen und greifen dann in das Geschehen ein, das real bereits im Gange ist. Anderton wird auf diese Weise selber eines zukünftigen Mordes bezichtigt, nämlich den Mann zu töten, von dem er annimmt, dass er vor Jahren seinen kleinen Sohn getötet hat. Dieser Tod ist sein Trauma. Im Laufe der Geschichte deckt Anderton dann auf, weshalb es zu dieser Bezichtigung kommt. Sein Vorgesetzter, der Leiter des *Precrime*-Department also, Lamar Burgess (Max van Sydow) hat nämlich erfahren, dass Anderton zufällig einen bisher unbekanntes Mord entdeckt hat, den Mord an der Mutter einer der *Präkogs*, der begabtesten von ihnen, Agatha (Samantha Morton) – eine kleine Hommage an die Krimiautorin Agatha Christie⁶ –, einen Mord, den Burgess selbst begangen hat, um Agatha nicht an ihre Mutter zurückgeben und so das von ihm aufgebaute *Precrime* System nicht aufgeben zu müssen. Um die endgültige Aufdeckung des Mordes zu verhindern, manipuliert Burgess das präkognitive System und macht Anderton zu seinem Opfer. Insofern folgt die Geschichte dem Muster, nach dem derjenige, der berufsmäßig Verbrechen aufklärt, selber zu einem Verdächtigen wird. Der Held des Films weiß von der Intrige zu Beginn so wenig wie die Zuschauer. Die basale und simple Spannung des Films ist somit die einer Wer-war-es-Geschichte (*whodunit*).

Die zentrale Frage ist in diesem basal-simplen Zusammenhang, wie es dem Intriganten im Zeitalter von *Precrime* gelingen kann, das System zu manipulieren. Als eine Antwort erfahren wir zusammen mit dem Helden, dass die *Präkogs* auch

⁵ Vgl. zum Folgenden Warren Buckland: Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster, New York/London 2006, S. 195 – mit Bezug auf Jerry Palmer (1979) u. Tzvetan Todorov (1977).

⁶ Laut Drehbuchautor Scott Frank, in: TV Movie Nr. 3 (2008), S. 55; Arno Meteling machte mich darauf aufmerksam, dass auch die beiden anderen *Präkogs* nach Kriminalautoren benannt sind: Arthur (Conan Doyle) und Dashiell (Hammett).

sogenannte Echos sehen können, das heißt, dass sie die Fähigkeit haben, schon begangene Morde noch einmal zu sehen. Das *Precrime* System beachtet diese Echos nicht, eben weil sie zurück- und nicht vorausliegende Verbrechen zeigen. In den Anfangszeiten von *Precrime* heuerte Burgess dementsprechend jemanden an, um die Mutter der Präkognitiven Agatha zu ermorden. Wie erwartet, haben dies die präkognitiven Medien, unter ihnen Agatha selber, vorhergesehen und der Mann wurde verhaftet, noch ehe der Mord ausgeführt werden konnte. Unmittelbar danach jedoch verkleidete sich Burgess selber als der Mörder und ermordete tatsächlich Agathas Mutter. Auch in diesem Fall haben die *precogs* den Mord vorhergesehen, aber die diensthabende Polizeieinheit hielt die Vision, ebenfalls erwartungsgemäß, für ein Echo, für eine bloße Wiederholung, und achtete daher nicht darauf. Agatha allerdings, die Tochter des Opfers, bewahrt die für sie traumatischen Visionen in ihrer Erinnerung und ermöglicht somit Anderton, aber auch einem Rechercheur des Justizministeriums (gespielt von Colin Farrell) die Aufdeckung des Mordes.

Die Eröffnung des Films – sie dauert vierzehn Minuten und bietet eine klassische Exposition – ist »die abstrakteste und komplexeste von allen Filmen Spielbergs«. ⁷ Wir finden uns als Zuschauer zunächst unvorbereitet mit einer Mordszene konfrontiert, dem Mord eines Ehemannes an seiner untreuen Frau und ihrem Liebhaber. Die Bilder sind verzerrt und verdreht, bewegen sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit und Zeitrichtung. Sie wirken wie hingeworfene und aufgeweichte, durch einen Zeitraffer gedrehte Bilderfetzen. Die Szene endet mit einem *close-up* des Auges der ermordeten Frau, das in dasjenige Agathas, des präkognitiven Mediums, übergeht. Als Zuschauer begreifen wir in diesem Moment, dass sich diese Szene in Agathas Kopf abgespielt hat. Und wir werden uns zum ersten Mal in diesem Film auch bewusst über die ihn leitende Metaphorik des Auges und des Sehens. In der anschließenden Szene sehen wir Anderton im sogenannten »Tempel«, dem Analyseraum des *Precrime* Hauptquartiers, wo er die auf einen durchsichtigen Bildschirm projizierten Visionen der Präkognitiven so zueinander in Beziehung setzt, dass sie ein sinnvolles Ganzes ergeben. Die projizierten Visionen sind nämlich mit Hilfe eines speziellen Handschuhs mittels Hand- und Armbewegungen zu bearbeiten, als wäre das Ganze technologische Magie. Man könnte in dieser Szene eine der schönsten neueren Visualisierung dessen sehen, was Philosophie tut oder tun sollte: Hermeneutik unter Zeit- und Aktionsdruck, Benjaminsche Geschichtsphilosophie unter neotechnologischen Bedingungen oder weniger dramatisch: das experimentierende Spiel mit Fragmenten unter einer holistischen Hypothese. Wie ein Dirigent – die Szene wird mit Franz Schuberts siebter Symphonie unterlegt, der sogenannten Unvollendeten,

7 Buckland: Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 198.

was bereits als früher Hinweis auf das scheinbar vollendete *Precrime* System gedeutet werden kann – steht der hermeneutisch konstruierende Philosoph vor den Phänomenen, schiebt sie hin und her, probiert, verwirft, sucht nach den entscheidenden Details. Im Unterschied zur Philosophie steht das *Precrime* Department allerdings unter rigidem Praxiszwang und hat daher nur begrenzt Zeit zur Verfügung; der Mord wird laut Vorhersage in 24 Minuten und 13 Sekunden stattfinden. Drei Ereignisketten verwickeln sich in der Eingangsszene also ineinander: die Fragmente des vorhergesehenen Mordes, die hermeneutische Konstruktion und das tatsächliche alltägliche Geschehen im Haus des Ehemanns und seiner Frau (man frühstückt, er verlässt das Haus, sieht den Nebenbuhler eintreten, schleicht sich zurück, nimmt eine Schere als Waffe, ertappt das ehebrecherische Liebespaar, holt aus zum Töten, das *Precrime* Team verhaftet ihn).

MINORITY REPORT führt am Ende den Helden zum Sieg. Anderton überführt den Bösewicht, beweist seine eigene Unschuld und trägt ausschlaggebend dazu bei, das gefährliche Verbrechensbekämpfungssystem abzuschaffen. Dieses System ist nicht, wie es scheint, perfekt. Nicht nur gibt es manchmal eine abweichende Vision durch eines der menschlichen Medien, sondern im System nistet eine immanent zerstörerische Paradoxie. Die Vorhersage, die gesicherte Behauptung nämlich, dass ein Verbrechen stattfinden wird, ist der Grund dafür, dass es nicht stattfindet. Der jugendliche Held so wenig wie sein väterlicher Gegenspieler verüben den Mord, der ihnen vorhergesagt wurde. Es gibt keinen apriorischen Grund anzunehmen, dass dies nicht auch für einige der Personen zutreffen hätte können, die nun in einer Art Vorbeugehaft für immer festgesetzt sind. Aber damit sind wir bereits bei der Diskussion der zentralen Frage meines Artikels.

3.

Leistet MINORITY REPORT eine Legitimierung bzw. eine Delegitimierung einer normativen Ordnung?⁸ Mehrere positive Antworten stehen parat, wenn man nach der Art der normativen Ordnung fragt. Was also wird legitimiert oder delegitimiert? Ich möchte darauf unter fünf Punkten antworten.

(a) MINORITY REPORT wirkt zunächst offensichtlich delegitimierend mit Blick auf ein totalitär perfektioniertes Überwachungssystem. Dem Genre folgend verlängert und übertreibt der Film, wie die zugrundeliegende Erzählung von Philip K.

⁸ »Narration und Rechtfertigung« lautete der Titel einer von Martin Seel und Jochen Schuff an der Universität Frankfurt am Main durchgeführten Vorlesungsreihe im Wintersemester 2011/12, bei der ich zu MINORITY REPORT vorgetragen habe.

Dick, Tendenzen, die in der Gegenwart bereits angelegt sind. Der Film kommt 2002 in die Kinos, Dicks Kurzgeschichte erscheint bereits 1956, im selben Jahr, als J. Edgar Hoover, von 1924–1972, also beinahe fünfzig Jahre ununterbrochen Direktor des FBI, ein Programm zur Kommunistenverfolgung in den USA institutionalisiert. Es ist die Zeit des Kalten Krieges und des McCarthy-Komitees für »unamerikanische Umtriebe«. Spielbergs Film gehört dagegen in die Ära nach *Nine-Eleven*. Das Zahlenkürzel steht für den bisher größten und effektvollsten terroristischen Anschlag auf ein Land der, kulturell und politisch gesehen, westlichen Hemisphäre. Und der politische Terrorismus liefert heute auch die offizielle Begründung oder eher das Alibi für den Ausbau des Sicherheit garantierenden bürgerlichen Staates zu einem Präventionsstaat, in dem alle Bürgerinnen und Bürger potentielle Verdächtige sind. Das in den USA nach den Anschlägen des 11. September 2001 gegründete Heimatschutzministerium (*Department of Homeland Security*) arbeitet, soviel man hört,⁹ bereits seit Jahren im Geheimen an einer Art *Precrime* Programm. Man möchte annehmen, dass das Ministerium dabei nicht auf die übersinnlichen Fähigkeiten von Pre-Cogs setzt, obwohl ein komödiantischer Film wie *THE MEN WHO STARE AT GOATS* (USA 2009, Grant Heslov) uns bitter ernst daran erinnert hat, dass das US-Militär vor dem Test auch der abstrusesten Theorie nicht zurückschreckt, wenn es um die gute, die eigene Sache geht. Soviel man hört, gehen die Wissenschaftler und Techniker weitaus nüchterner zu Werke. Eine bestimmte Screening Technologie soll, kombiniert mit Video- und Tonmaterial, verdächtige Personen erkennen, indem Kriterien wie ethnische Zugehörigkeit, Geschlecht, Alter, aber auch Atemfrequenz und Herzschlag ausgewertet werden. Erste Tests sollen an Flughäfen und bei Großveranstaltungen (wie Sportereignissen und Konzerten) bereits durchgeführt worden sein.

Diese Entwicklung überlappt sich auf fatale Weise mit den neuen technologischen Möglichkeiten einer konsum- und kommunikationsorientierten Gesellschaft, die sich in den sozialen Netzwerken bündeln. Im Sommer des vergangenen Jahres, 2011, hat Facebook bekanntlich seinen Gesichtserkennungsdienst eingeführt.¹⁰ Wer immer eine Fotografie hochlädt, muss demnach wissen, dass die Datei durch einen biometrischen Scanner läuft und namentlich markiert wird. Noch ist die Funktion auf die so genannten Freunde eingegrenzt und kann, wenn auch unter Mühen, wieder ausgeschaltet werden. Dennoch bleibt sie Bestandteil der Datenbank von Facebook. Mit dem Phänomen des »Gigatagging« scheint der nächste Schritt getan. Auf Fotos von Massenveranstaltungen können demnach

⁹ Vgl. Richard Meusers: US-Heimatschutzministerium. »Minority Report«-Technik soll Straftaten vorhersagen, in: Spiegel Online (11.10.2011), unter: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,791110,00.html> (02. 10. 2012).

¹⁰ Vgl. Thomas Thiel: Die tausend Augen der Biometrie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (20. 07. 2011).

einzelnen Personen ihre Facebook-Profile zugeordnet werden. Niemand ist wirklich überrascht zu vernehmen, dass die Fotos auch durch eine automatische Gesichtserkennung laufen und es nur eine Frage der Zeit ist, bis man Personen auf einer Massenaufnahme identifizieren kann. Die USA, so kann man lesen, investieren derzeit eine Milliarde Euro in ein biometrisches Identifizierungsprogramm. Auch an Flughäfen, zum Beispiel in Frankfurt, testet die Bundespolizei ein ähnliches Verfahren. Kontrolleure kommen hier nur noch punktuell zum Einsatz. Am Ende geschieht die Kontrolle rein maschinell. Dass auch Wirtschaft und Marketing diese Technologie zu nutzen versuchen, versteht sich von selbst. Digitale Profile sind als Kundenprofile wertvoll. Marktforscher interessieren sich auch sehr für ein mit Hilfe der Kognitionswissenschaft entwickeltes Programm, das aus der Mimik von Gesichtern auf die persönliche Stimmung, vom Außen also auf das Innen schließt. Es ist jedenfalls sehr wahrscheinlich, dass es Kunden in Zukunft so ergehen wird wie John Anderton, der, bereits auf der Flucht, durch eine Einkaufspassage hastet und von den Werbeträgern der verschiedenen Geschäfte persönlich begrüßt und zum Kauf eingeladen wird. Hat man sich neue Augen zugelegt, erfolgt die Begrüßung natürlich unter neuem Namen, im Falle Andertons, der nehmen musste, was er kriegen konnte, mit »Mr. Yakamoto«.

(b) *MINORITY REPORT* bietet aber nicht bloß eine mittels Narration, nämlich einer Science-Fiction-Geschichte fokussierte Delegitimierung eines gesellschaftlichen Überwachungssystems, das Ansätze seiner Realisierung bereits in unserer Gegenwart zeigt. Der Film bietet potentiell auch eine Delegitimierung hinsichtlich der Legitimation dieses Systems. Eine der Paradoxien, die er präsentiert, das heißt eine der der gängigen Meinung widersprechenden Aussagen oder eine der sich selbst widersprechenden fundamentalen Wahrheiten, lautet nämlich darauf, dass das Instrument, das das Böse bekämpfen soll, das Instrument des Guten, gegründet ist auf dem Bösen. »One paradox the film presents is that the system designed to prevent murder is itself founded on murder.«¹¹ Der Volksmund drückt diesen Sachverhalt bekanntlich einfacher aus: Man macht den Bock zum Gärtner.

Das Paradoxon des ursprünglichen oder gründenden politischen Aktes haben in postmodernen Zeiten Lyotard und Derrida spitzfindig herauspräpariert anhand der Verfassung moderner Staaten wie Frankreich und den USA. Es besteht im Kern darin, Recht auf Unrecht zu gründen, Gesetzlichkeit aus Willkür entspringen zu lassen und dies sogleich zu mythisieren. Auch Hegel erkennt diesen genealogischen Zusammenhang, zieht daraus aber andere Konsequenzen für die Geltung und wandelt dabei das paradoxe in ein dialektisches Verhältnis um. In seiner Analyse des Helden als Gesetzes- und Staatsgründer beschreibt er unumwunden

¹¹ Buckland, Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 195.

die gründende Tat des Helden als einen Akt von Gewalt, Willkür und Unrecht. Aber dieses Unrecht ist, wie jedes Unrecht für Hegel, eine notwendige Stufe in der Entwicklung des Rechts, die, wie jegliche Entwicklung bei Hegel, dem Prinzip der bestimmten Negation folgt. Das Recht gelangt so von seiner anfänglichen, an sich seienden, durch die Heldentat bloß gesetzten Geltung zu wirklicher, im Laufe eines historischen Prozesses sich verwirklichender Geltung. Wirklich ist, was sich durch seine Negation hindurch erhält.¹²

MINORITY REPORT bewegt sich aber ersichtlich nicht auf diesem allgemeinen Niveau. Der Film führt nicht mehr, aber auch nicht weniger vor als einen einzelnen Fall, der als beispielhaft für ein Allgemeines gesehen werden kann, nicht gesehen werden muss. Sein Geltungsstatus, die Art und Weise seiner Rechtfertigung, ist also von der Art, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* »exemplarisch« nennt.¹³ Argumentationstheoretisch lässt sich das Exemplarische dann insofern rechtfertigen, als gelingendes Argumentieren nicht (ausschließlich) eine Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen ist. Ihre »reflektierende« Seite besteht umgekehrt darin, zu einem gegebenen Besonderen das Allgemeine, die generelle These, hier vom paradoxen Gründungsakt des Rechts, erst zu finden. Ein Film wie MINORITY REPORT bietet dann eine mögliche gemeinsame Erfahrung, auf die die Teilnehmer eines Diskurses sich beziehen können, entweder dadurch, dass sie diese Erfahrung als Beispiel benutzen, oder dadurch, dass sie aufgrund dieser Erfahrung erst eine Idee oder eine Hypothese generieren. Eine Erfahrung machen heißt aber, nun mit John Dewey, eine Form für den Materiestrom der Erlebnisse zu finden, die es uns erlaubt, uns darauf mit dem Ausdruck zu beziehen: »Das war ein Erlebnis!« Dieses Erlebnis kann von ungeheurer oder belangloser Bedeutung sein, ein abgewendetes Unglück oder ein Essen in einem Pariser Restaurant.¹⁴ Im Falle des Spielfilms, so bleibt noch hinzuzufügen, ist die Form der Erfahrung eine narrativ dominierte Form.

(c) MINORITY REPORT bietet ganz offensichtlich einen Beitrag auch zu der inzwischen weit verbreiteten kulturwissenschaftlichen These vom abendländischen, speziell modernen Okularzentrismus. Identität ist demnach im Jahre 2054 ein Resultat der Identifizierung über das Auge, die Iris des Einzelnen. Kameras an allen öffentlichen Plätzen, in allen öffentlichen Transportmitteln und in allen Shopping Malls scannen und identifizieren in Sekundenschnelle jeden Passanten. Man

¹² Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik (wie Anm. 3), S. 238, 244 u. 248; ders.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 172, 180 u. 507.

¹³ Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Studienausgabe, Kants Werke, Bd. 5, § 18, S. 236 und § 32, S. 281.

¹⁴ Vgl. John Dewey: Kunst als Erfahrung, Frankfurt/M. 1988, S. 48.

wird, wie es im Englischen unübersetzbar treffend heißt, »eye-dented«. *I* (Ich) und *eye* (Auge) formieren sich so nicht nur zu einer phonetischen, sondern zu einer identitätstechnologischen Einheit zu observatorischen Zwecken. »Ich werde gesehen, also bin ich.«

Freilich ist die Rolle eines Films in diesem Zusammenhang ambivalent. Denn die Kritik am Primat des Sehens geschieht in einem technologischen Medium, das primär auf das Sehen angewiesen ist. Die Filmtheorie und -philosophie widmet inzwischen zwar auch dem Hören und dem körperlichen Fühlen als Wahrnehmungsweisen die ihnen gebührende Aufmerksamkeit,¹⁵ aber es bleibt unbestreitbar, dass dem Sehen cineastisch ein Primat zukommt. Körperlichkeit ist ja konstitutiv für jegliche Wahrnehmung, und aus physiologischen Gründen nicht hören zu können bedeutet nicht, nicht zu wissen, was ein Film ist. Nicht sehen zu können aber heißt, nicht wissen zu können, was ein Film ist. Freilich ist anzumerken, dass der Film, je mehr er die körperliche Wahrnehmung aktiviert, desto mehr auch das narrative, (chronologisch und kausal) ordnende Element abschwächt. Die Frage »Was passiert wann und warum?« tritt dann in den Hintergrund zugunsten der affektiven Wucht der Gegenwart. Vor allem gilt das für die von Linda Williams untersuchten »Körpergenres« (*body genres*) Melodrama, Horror und Pornografie. Der weinende, blutende, zuckende und sich windende Körper, der unartikulierte Töne ausstößt, zielt auf die Affekte, nicht auf die narrative Rekonstruktionslogik der Zuschauer. Auch *MINORITY REPORT* bedient sich, freilich nicht zentral, dieses Modells, am deutlichsten in der Szene, in der Anderton – er hat sich von einem zynischen Arzt nebst dessen aufgetakelter Helferin in einem Dreckloch von Apartment operativ neue Augen einsetzen lassen – mit verbundenen Augen durch das Zimmer irrt, auf der Suche nach etwas Ess- und Trinkbarem, im Kühlschrank fündig wird, aber statt des frischen Sandwich ein grün verschimmelt greift, hungrig hineinbeißt und sogleich, um den Geschmack schnell wieder loszuwerden, nach der Milchflasche greift, in seiner Panik aber diejenige erwischt, deren Inhalt nicht weniger säuerlich-grün aussieht, und um diesen widerlichen Geschmack loszuwerden, nach einem Kanister greift, der aber statt des ersehnten Wassers eine säureartige Flüssigkeit enthält, so dass der gebeutelte Held, immer wieder ausspeiend, dreifach zu Boden geht.

Auch die gegenwärtige Philosophie des Films ist durchaus nicht fixiert auf eine schlichte Kritik am Okularzentrismus. So ist das Kino als moderne, säkular-katholische Version der Auferstehung des Fleisches bei Deleuze eine Auferstehung nicht nur des affektverschränkten Wahrnehmens, sondern auch des Sehens im Sinne des Visionären. Und auch bei Nietzsche, einem in der Philosophie generell

¹⁵ Vgl. Thomas Elsaesser u. Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2008, Kap. 5 u. 6.

gerne zitierten Gewährsmann der Anti-Okularzentrikerinnen, heißt Sehen zuerst, der heilenden Kraft einer (im doppelten Sinn des Wortes) Vision zu vertrauen. Nietzsche taugt nicht dazu, den Logoentrismus, den uns die jüngst vergangene französische Vernunftkritik auch in seinem Namen vermacht hat, mit einem *Okularzentrismus* kurz zu schließen. Wenn es aber nicht darum gehen kann, eine *Alternative* zur visuellen Ausrichtung unserer Erkenntnis vorzustellen, etwa indem man den auditiven Sinn oder die affektiv-körperliche Wahrnehmung ins Zentrum stellt, kann es nur darum gehen, verschiedene *Formen* der visuell dirigierte Erkenntnis zu unterscheiden und sie darüber hinaus historisch zu lokalisieren. Man müsste dann zwischen verschiedenen »Regimen« des Sehens unterscheiden. Das moderne Regime bestünde in der Folge darin, den Pluralismus des Sehens zu etablieren. In einer nietzscheanischen Metaphorik ausgedrückt, führt der Weg vom Zyklopen- über das Gottes- zum Cyborg-Regime. Statt nur mit einem Auge zu sehen, dem Auge der Wissenschaft oder der Theologie-Metaphysik, müssen die Menschen der Moderne lernen, sich viele Augen einzusetzen, denen eine mal bessere, mal schlechtere Sehkraft eigen ist, oder, wie im Falle von *MINORITY REPORT*, eine schützende, verbergende, subversive Funktion. Sich neue Augen einzusetzen heißt, die Welt neu zu sehen, heißt, ein neuer, ein anderer Mensch zu werden, heißt, von den Überwachungsinstanzen (wenigstens für eine gewisse Zeit) nicht mehr identifiziert werden zu können. Perspektivismus bedeutet immanente Kritik des Sehens durch dessen Multiplizierung.¹⁶ Auch so könnte man *MINORITY REPORT* interpretieren.

(d) *MINORITY REPORT* arbeitet noch mit einer weiteren Paradoxie. Sie ist strenger als die oben genannte – die Institution des Guten ist gegründet auf Bösem –, offensichtlicher und bewirkt einen Großteil der Spannung des Films. Sie lautet darauf, dass ein Verbrechen, ein Mord nicht stattfindet genau aus dem Grunde, dass er mit absoluter Sicherheit vorhergesagt wurde. Es ist die Paradoxie von Willensfreiheit *durch* Determinismus. Es gibt im Falle von John Anderton keinen sogenannten *minority report*, keine abweichende Vorhersage der drei Medien. Andertons Verhalten scheint somit determiniert. Und doch handelt er anders als vorhergesagt. »Du kannst wählen«, ruft Agatha ihm mehrfach zu. Die gesicherte Behauptung, dass der Mord stattfinden wird, ist just der Grund dafür, dass er nicht stattfindet. Die Voraussage selber ist der Grund für ihre Falsifikation. Insofern kann man sagen, dass »the precogs *mis*-perceive the future, because they perceived a murder taking place, yet it does not take place precisely because they perceive it«. Es ist

¹⁶ Vgl. Josef Früchtel: Regime des Sehens. Nietzsches Perspektivismus aus einer Perspektive der Moderne, in: Gertrud Koch (Hg.): Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht, München 2010, S. 49–64.

mit anderen Worten möglich, »to change the future once it is known in advance«. »... once you know your future, you can change it by creating an alternative.«¹⁷

Freilich kann man den Film diesbezüglich nicht als einen analytisch-scharfen Beitrag zur Philosophie würdigen. Differenzierungen helfen hier weiter. Zunächst einmal macht die Möglichkeit von *minority reports* klar, dass die Instanzen der Vorhersage, die *precogs*, keine Vorhersagen mit absoluter Sicherheit liefern, sondern, in der Sprache der Jurisprudenz, mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit.

Sodann lässt der Film die Möglichkeit für eine dreifache Erklärung des Vorhersagestatus offen, für eine psychologische, philosophische und tragödientheoretische. Psychologisch interpretiert, sehen die *precogs* jenen unterdrückten Wunsch voraus, der in den Tiefen des menschlichen Unbewussten haust und aus metaphysischer wie romantischer Sicht als der eigentliche Wunsch deklariert wird. Sie sehen nicht die *kulturell* determinierte, von sozialen Regeln bestimmte Handlung voraus, wie sie sich im Falle des Helden Anderton durchsetzt und möglicherweise auch bei anderen Akteuren durchgesetzt hätte, hätte man sie nicht (eine Sekunde zu früh) verhaftet. Philosophisch, speziell mit Harry Frankfurt interpretiert, sehen die *precogs* lediglich handlungswirksame Wünsche der ersten Stufe voraus, nicht die Wünsche und Volitionen der zweiten Stufe. Diese aber sind entscheidend für die Zuerkennung von Willensfreiheit. Eine Person ist demzufolge in ihrem Wollen frei, wenn auf der ersten Stufe die Wünsche handlungswirksam werden, von der sie auf der zweiten Stufe will, dass sie handlungswirksam werden.

Neben die psychologische und philosophische tritt freilich auch noch eine tragödientheoretische Erklärung. Anderton gleicht aus dieser Sicht dem antiken tragischen Helden Ödipus, denn er hat, ebenso wie sein Gegenspieler Burgess, gegenüber allen anderen Tätern den Vorteil, bereits im Voraus zu wissen, dass er eine bestimmte Tat begehen wird bzw. dass sie ihm zugesprochen wird. Er kennt diesbezüglich seine Zukunft und kann eben deshalb nachdrücklich daran zweifeln und die Möglichkeit einer Ausflucht, einer Alternative bedenken. Wie die antiken Helden hat er die Möglichkeit der Rückfrage an das Orakel, aber im Unterschied zu diesen nutzt er sie. Die klassischen Tragödien nehmen unter anderem ja deshalb ihren Lauf, weil die Akteure den semantischen Spielraum des Orakelspruchs, seine Mehrdeutigkeit nicht nutzen. Sie nutzen ihn nicht zu einer spezifizierenden Nachfrage oder wenigstens zu einer Zweideutigkeiten auslotenden Überlegung. Hätte der wegen seines sagenhaften Reichtums berühmte Krösus, König Kleinasiens im 6. Jahrhundert vor der Zeitenwende, beim Orakel nachgefragt, als es ihm prophezeite, dass er in dem Augenblick, in dem er die Grenze nach Persien überschreiten werde, ein großes Reich zerstören werde; hätte er gefragt, welches Reich gemeint

17 Buckland: Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 200 u. 194.

sei (das des Feindes oder sein eigenes), hätte er den Krieg nicht begonnen (denn gemeint war in der Tat sein eigenes Reich).¹⁸

Und schließlich ist noch eine Differenzierung aufschlussreich. Die Visionen der Medien sind auch in dem Sinne nicht zuverlässig, dass bestimmte Bilder fehlen oder zumindest von den Polizeieinspektoren auf dem Bildschirm lückenhaft zusammengesetzt werden. Die hermeneutische Rekonstruktion ergibt kein Ganzes. Ein Ganzes ergibt sich erst durch den Film. Er liefert die Bilder nach, über die die Zuschauer und die Akteure des Films zu Beginn noch nicht verfügen: Der Mann, der als Opfer ausersehen ist, greift nach der Waffe, die Anderton auf ihn gerichtet hat, um ihn zu verhaften, und erschießt sich selbst. Ähnlich ist es am Ende des Films, wenn der systemmanipulative Bösewicht zwar, wie vorhergesehen, die Pistole auf Anderton richtet, aber letztlich, unvorhergesehen, sich selber damit richtet. Das Visualisierungsmedium Film erweist sich als das bessere Bildermedium. Es erzählt die Wahrheit, dass heißt, es liefert jene Details, die einer Geschichte, einem narrativ rekonstruierten Sachverhalt, spezifischen Sinn geben. Einmal mehr feiert der Film sich selber. Er ist nicht das Meistermedium der Philosophie, wohl aber der Imaginologie, der Lehre vom Sehen der Bilder.

(e) Abschließend möchte ich noch auf einen Punkt hinweisen, der mich zu meinen Anfangsanalogien zurückführt; und ich muss betonen, dass es nicht mehr als ein Hinweis ist. Ein populäres Kunstwerk wie *MINORITY REPORT* erinnert nämlich daran, dass ein Kunstwerk generell, wenn es dem Vollkommenheits- und Totalitätsideal der deutsch-idealistischen Ästhetik folgt, nach dem alle Teile so notwendig miteinander verbunden sein müssen wie die Organe eines Körpers, demselben totalitären Modell folgt wie sein etatisches Gegenstück. Zu einem Gegenmodell kann es dementsprechend nur werden, wenn es die Fixierung auf Vollkommenheit aufgibt, die Metaphysiker und Philosophen des Schönen von der Antike bis zum 18. Jahrhundert umtreibt, aber eben auch die Perfektionisten des Überwachungsstaates. Ein Kunstwerk muss unvollkommen bleiben, ein Fragment, das auch durch keine dialektischen oder frühromantischen Feinheiten diesen fragmentären Status überhöht. »Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird«, lautet ein Statement Adornos, der selber allerdings auch zu dialektischen Feinheiten neigt.¹⁹ Gebrochen wird das Glücksversprechen durch die faktischen gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch durch die Kunst selber, solange sie dem Vollkommenheitsideal folgt. Modell einer Utopie, Verheißung eines gelingenden Lebens – denn das meint ja »Versprechen« im Falle der Kunst –, kann die Kunst nur sein, wenn

¹⁸ Ich verdanke diesen Hinweis Eva Schürmann und Christoph Menke.

¹⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970, S. 205.

ihre visionäre Voraussage performativ immer auch unsicher bleibt. Andernfalls unterscheidet sie sich nicht essentiell von einer okularzentrischen Heterotopie, wie *MINORITY REPORT* sie mit großer Lust vor Augen führt.