media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Michael Preis

Das Ereignis der Zukunft. Prinzipien der Subjektkonstitution in den Filmen Ghostrider, Knowing und Next mit Nicolas Cage

2010

https://doi.org/10.25969/mediarep/22673

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Preis, Michael: Das Ereignis der Zukunft. Prinzipien der Subjektkonstitution in den Filmen Ghostrider, Knowing und Next mit Nicolas Cage. In: *Medienobservationen*, Jg. 14 (2010). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/22673.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.medienobservationen.de/2010/preis-ghostrider-knowing-next/

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Michael Preis

Das Ereignis der Zukunft. Prinzipien der Subjektkonstitution in den Filmen *Ghostrider*, *Knowing* und *Next* mit Nicolas Cage

Abstract:
Die Filme Ghostrider*,* Knowing *und* Next *entfalten auf jeweils unterschiedliche Art und Weise die Problematik, wie vor einer nicht nur unbekannten, sondern auch sehr ernsthaft bedrohlichen Zukunft Entscheidungen zu treffen sind, die die sie angehenden moralischen Subjekte in ihren Handlungsoptionen allererst konstituieren. Die Formung der dargestellten Entscheidungsszenarien wäre nicht denkbar ohne unterschiedliche Zeitlichkeitsmodelle, deren Bedeutung in einer jedes moralische Subjekt betreffenden Möglichkeit liegt, sich gegen die Gegenwart zu wenden. Mögen die Filme als einzelne trivial oder allenfalls unterhaltsam erscheinen, so lässt sich in ihrer Konstellation zeigen, inwiefern jedes Handeln sich nicht so sehr für die Zukunft, sondern an der Gegenwart entscheidet.*

Endlich frei? – Beziehungsweiser Namenswechsel

Beziehungen sind alles, auch in Hollywood. Zugleich aber komplizieren sie, wie auch andernorts, die Beziehung zu dem, der sich nicht nur auf seine professionellen Höchstleistungen, sondern auf Mentoren, Vater- und Mutterfiguren, Freunde und/oder gemeinsame Feinde verlassen will, um am Sternenhimmel der amerikanisch-universellen Kinotraumfabrik ganz nach oben zu schießen. Als Nicolas Cage sich vor Jahrzehnten entschlossen hat, seinen Geburtsnamen Nicholas Kim Coppola signifikant zu verkürzen, ging es genau um dieses Beziehungsproblem. Allerdings darf man nicht meinen, Nicolas Cage wollte sich allein deswegen von Francis Ford Coppola, seinem Onkel, und dessen mächtigen Familiennamen emanzipieren, weil er einfach nur ‚seinen eigenen' Karriereweg gehen wollte. Cage kommt von John Cage, einem der wichtigsten Komponisten Neuer Musik. Darüber hinaus stand die Comic-Figur Luke Cage dem bekennenden Comic-Fan Nicolas für dessen neuen Nachnamen Pate. Zusammen mögen sie als Chiffre dafür stehen, dass man auch Cages pompöse Blockbuster in ihren intellektuellen Potenzialen nicht unterschätzen sollte.
Alte Beziehungen auszuradieren, die mit Bleistift geschrieben sind, und nicht mit Tinte in den Lebenslauf gelasert wurden, lässt sich im Fall von

Nicolas Cage als programmatische Geste verstehen, jedenfalls wenn man sie auf die Filme *Ghostrider*, *Next* und *Knowing* bezieht. Cage ist eine Endlichkeitsmetapher, die erwähnten Filme sind ironisierte Phantasien der Befreiung. Endlichkeit verstehe ich für diesen Zusammenhang nicht allein als erkenntnistheoretisches Faktum, sondern darüber hinaus als existenzielles Problem, das zwar nicht gerade innerhalb einer existenzialphilosophischen Semantik präsentiert wird, sich aber strukturell mit einer gewissen regelmäßigen Penetranz in genrekonventionellen Grenzen perpetuiert. Interessanterweise lässt sich allerdings an der Konstellation der drei genannten Filme zeigen, dass in der Ausrichtung der Filme an der Endlichkeit ihrer Figuren einerseits deren Geschlechterrollen in einigermaßen erwartbarer Manier gestaltet sind, andererseits aber bei Abstraktion von der bloßen filmischen Handlungs- und Figurenebene eine Subjektivitätskonzeption entfaltet werden kann, deren Geschlechtsspezifik im Gegensatz zu ihrer Endlichkeit nicht als konstitutiv zu denken ist.

Wofür sich entscheiden, wenn eine Welt doch untergeht?

Blickt man auf die Handlungs- und Figurenebene der hier interessierenden Filme, so lässt sich die doppelte Problematik, mit der das Subjekt, um das es geht, konfrontiert ist, als folgende Frage formulieren: Wie sollen noch Entscheidungen getroffen werden angesichts einer Zukunft, die zumindest vorderhand nichts Gutes verheißt, ja von der aus dem Subjekt in der radikalsten Konsequenz sogar die Gefahr droht, dass es gerade aufgrund seiner Entscheidungen sich als dieses Subjekt und darüber hinaus potenziell eine ganze Welt – in je verschiedener Weise – zu verwerfen hat?
Wie es das Schema gebietet, hat dieses vorderhand deutlich männlich codierte Subjekt in den angesprochenen Filmen eine Frau an seiner Seite, und die spielt für das Drehbuchgeschehen in allen drei Filmen die deutlich bedeutungslosere Rolle. Entscheidend ist der Mann, allerdings darf die Frau ihm, wenn er nicht mehr weiter weiß, die nötigen Impulse geben, die ihm den Weg zu seiner Entscheidung weisen. Diese Konstellation, die sich für die Ebene der Handlung als nicht besonders aufregend oder außergewöhnlich ausnehmen mag, gewinnt allerdings an Relevanz, wenn man berücksichtigt, innerhalb welcher Zeitkonstellationen die geschilderte Rollenverteilung narrativ entfaltet wird und für die Figuren Konsequenzen zeitigt.

a) *Next I*

In *Next* spielt Nicolas Cage einen etwas abgehalfterten Teilzeitzauberer, dessen Tricks deswegen funktionieren, weil er genau fünf Minuten in die Zukunft sehen kann. Seine Witze sind flach, ebenso wie die mutmaßliche Höhe seines Einkommens, sodass er seine Börse mit melancholischen Zockereien im Spielcasino auf die Höhe seiner Bedürfnisse bringt. Das handlungsdynamische Moment des Films stellt eine von Terroristen gestohlene Atombombe dar, die sich an einem unbekannten Ort irgendwo im Herzen von Los Angeles befindet, und die von Nicolas Cage, alias Cris Johnson, mithilfe seiner hellseherischen Fähigkeiten aufgespürt werden soll.
Jessica Biel spielt als Liz Cooper die Frau an der Seite des Zauberers. Das Besondere an Johnsons Beziehung zu Liz ist, dass er im Hinblick auf die erste Begegnung der Protagonisten weit über seinen ansonsten definitiven Fünf-Minuten-Horizont in die Zukunft schauen kann. Als es schließlich soweit ist, dass die beiden in der vorhergesehenen Lokalität aufeinander treffen, scheint dann freilich alles wieder beim Alten. Den Prolepsen im Filmgeschehen lässt sich nicht entnehmen, dass Johnson über das Eintreffen der Geliebten hinaus auch den Auftritt von deren Ex-Freund vorhergesehen hat. Immerhin aber kann Johnson, als die Vergangenheit seiner Zukünftigen in Gestalt eines sich selbst diskreditierenden Rivalen ins Spiel kommt, kraft seiner Gabe nach einigen testweisen und jeweils verworfenen Annäherungsversuchen zum Szenen-Ende das einzig Richtige tun: Er lässt die Gelegenheit zum Überlegen-Sein vorüberziehen, spielt sich nicht auf, oder allenfalls soviel, dass er von der Vergangenheit seiner Geliebten zum Abschied einen heftigen Handschlag mitten ins Gesicht erhält. Liz bedauert dann und tröstet ihn. Der Erstkontakt verspricht Erfolg.
Die oben schon angedeutete Grundspannung freilich belebt die sich anbahnende Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten in verhängnisvoller Art und Weise: Dem privaten Glück steht die Gefahr gegenüber, dass mitten in Los Angeles von Terroristen eine Atombombe gezündet wird. Welche Konsequenzen Johnson letzten Endes daraus ziehen wird, muss vorderhand noch gar nicht interessieren. Vorerst wird er gejagt, von Terroristen, die in seiner Gabe eine Gefahr für ihre Pläne

sehen, und von der Staatsgewalt, die seinen Zukunftsblick zum Schutz der unschuldigen Bürger nutzbar machen will.

b) *Ghostrider*

Der *Ghostrider* ist eine mythische Gestalt, der ganz andere Kräfte zur Verfügung stehen als Cris Johnson. Denn der Ghostrider steht mit dem Teufel im Bund. Er hat ihm, ohne dass er selber so ganz wollte, seine Seele verkauft, indem er einen diesbezüglichen Vertrag mit einem Tropfen Blut unterzeichnet, der ihm entwischte, als er sich am Vertragspapier in den Finger schnitt. Insofern muss man bereits hier die These differenzieren, wonach das männliche Subjekt in den hier interessierenden Filmen als ein Subjekt inszeniert wird, das sich entscheidet. Sowohl in *Next* als auch in *Ghostrider* entscheidet das männliche Subjekt schließlich durchaus nicht autonom. Beide Subjekte sind mit einer eigenmächtigen Gabe so gesegnet wie geschlagen: Cris Johnsons Zukunftsblick entspricht insofern präzise dem, womit Johnny Blaze in sich zurechtzukommen hat. Letzterer muss, als sich der Sohn des Teufels zum Vatermord entschließt, um sich danach die Welt zu unterwerfen, im Auftrag des zu Ermordenden die Mörder morden.
Seine letzte wegweisende Wendung erhält der Film freilich erst, als der Teufelssohn und dessen Gefährten vom feurigen Ghostrider unschädlich gemacht worden sind. Denn jetzt steht der Moment an, in dem der Teufel bereit ist, den Vertrag aufzulösen und Johnny Blaze die verkaufte Seele wieder zurückzuerstatten. Johnny Blaze allerdings entscheidet sich in diesem Moment gegen sein privates Liebesglück, indem er den Teufel selbst provoziert: Immer, wenn unschuldigen Seelen auf Erden geschadet werde, werde er, so sagt er seinem Schöpfer, den Letztverantwortlichen deswegen jagen. Auch Blaze geriert sich so als Vatermörder. Er wendet die ihm vom Teufel verliehene Macht gegen diesen selbst und beweist damit nicht zuletzt, dass nicht alles, was vom Bösen kommt, auch mit Bösem enden muss.
Allerdings hat Johnny Blaze, indem er sich für seine Existenz als dem eigenen Erschaffer und Auftraggeber abtrünniger Ghostrider entscheidet, die Konsequenzen zu tragen, die sich für jeden negativen oder positiven Superhelden früher oder später wie von selbst ergeben. Es ist im Grunde ganz banal, die Vereinbarkeit von Partnerschaft und Beruf ist für einen *Ghostrider* am Ende doch zuviel verlangt. Aber es kommt noch

grobkörniger: Indem Johnny Blaze sich für seine Ghostrider-Karriere entscheidet, trifft er letztlich nicht einmal mehr die maßgebliche Entscheidung. Denn am Ende entscheidet sich die Frau an seiner Seite dafür, Johnny Blaze in seinen Prioritäten zu unterstützen, um auf diese Art das Überleben der Titelfigur als solcher zu garantieren. Aus dieser Entscheidung lassen sich somit zwei Schlussfolgerungen ziehen: Die weibliche Gegenfigur zu Johnny Blaze, sie heißt übrigens Roxanne Simpson und wird von Eva Mendes immerhin attraktiv gespielt, hat keine andere Funktion denn ihren männlichen Helden als solchen zu behaupten. Diese Geste formuliert ein ziemlich romantisches Männlichkeitsparadigma: Es ist ein Freiheitsmodell, dem nicht nur *Ghostrider* huldigt, sondern zahlreiche weitere Film- und Serienhelden von *Lucky Luke* bis *Renegade*: Es ist das Reich des endlos-amerikanischen Westens, wie es in männlichen Köpfen von sechzehn bis 66 Jahren auch in Zukunft weiter spuken mag, ohne an Attraktivität bedeutend einzubüßen.

c) *Knowing I*

In *Knowing*, dem jüngsten Film der besprochenen Reihe, hat sich diese Figur des Überlebens in ihrer vollen Konsequenz entfaltet. Zwar geht es dabei dem Protagonisten an den Kragen, theoretisch ist diese Figur allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, ungleich interessanter als in *Ghostrider*, der im Grunde nichts als das eigene Schema reproduziert und über den deswegen weiter kaum etwas zu sagen bleibt. In *Knowing* ist alles immer schon entschieden. Der Film beginnt mit einem Stück Papier voller Zahlen, das fünfzig Jahre vor der Jetztzeit in eine Zeitkapsel gesteckt und in den Erdboden versenkt wird, von wo die Kapsel in der interessierenden Gegenwart dann gehoben werden soll. Wie sich herausstellt ist das Mädchen, das die Zahlenfolge auf das Blatt Papier geschrieben hat, eine noch unerkannte Prophetin. Ihre Voraussagung zu deuten ist die Mission von Nicolas Cage, diesmal alias John Koestler. Er stellt schnell fest, dass es sich bei der Zahlenfolge um eine deutlich artikulierte Codierung sämtlicher größerer Menschheitskatastrophen der letzten fünfzig Jahre handelt; das Papier enthält sowohl deren Daten als auch die jeweiligen Opferzahlen sowie die genauen räumlichen Koordinaten der Katastrophen.
John, ein Astrophysiker, der sich nach dem Tod seiner Frau dazu entschieden hat, in allem, was er beobachtet, ein zwecklos-chaotisches Ge-

schehen zu sehen, ändert seine Weltsicht ziemlich zügig, als er erkennt, dass auf dem prophetischen Blatt Papier einige Zahlenereignisse noch nicht eingetreten sind. Insbesondere widerfährt ihm ein nicht nur erkenntnistheoretischer Schock, als er dahinter kommt, dass die beiden verkehrt herum geschriebenen Buchstaben EE nicht 33 bedeuten, sondern ‚Everyone Else'. Inzwischen hat er die Tochter der kleinen Prophetin, die vor Jahren schon verstorben ist, gefunden, sie von der drohenden Weltkatastrophe überzeugt und mit ihr zusammen ersten Schritte eingeleitet, sowohl die Prophetentochter und deren, wie sich herausstellen wird, ebenfalls signifikant begabte Tochter als auch sich selbst und seinen Sohn, der nach der Hebung der Zeitkapsel überhaupt erst auf die verhängnisvolle Zahlenkolonne gestoßen war, vor dem großen Unglück dadurch in die mutmaßliche Sicherheit zu bringen, dass sich alle gemeinsam in einer Höhle unter der Erde verstecken.

Auch in diesem Film ist die Rollenverteilung einfach bis schlicht, besonders wenn man auf das Protagonistenpaar der zweiten Filmhälfte fokussiert. Nicht nur ist John ganz eindeutig die für die Handlung engagierte Figur. Sein weiblicher Widerpart wird dafür, dass er wider die Entscheidung des Mannes handelt, sogar in den Tod geschickt. John hatte vor der Flucht in die Höhle noch kurz eruieren wollen, was die Mutter seiner Begleiterin vor fünfzig Jahren in eine Holztür gekratzt hatte, weil keine Gelegenheit mehr war, das Papier damit zu beschreiben. Die Koordinaten, die er auf dieser Tür findet, sind tatsächlich eine durchaus überlebenswichtige Information. Diana allerdings will auf Johns Erkenntnis nicht warten, sie steckt die Kinder in ihr Auto und fährt mit beiden davon. Ihre Eskapade endet damit, dass sie, nachdem die Kinder, die sich bald als die eigentlichen Protagonisten des Films herausstellen, ein zweites Mal, und diesmal beide, entführt worden sind, auf der Jagd nach den Entführern von einem Lastwagen gerammt wird und kurze Zeit später noch an der Unfallstelle stirbt. Ihr ‚eigenmächtiges' Handeln bringt ihr den Tod.

Nach der Entscheidung ist vor der Entscheidung,
dazwischen überlebt die Welt.

a) *Knowing II*

John hatte sich, wie er es ausdrücklich formuliert, nach dem Tod seiner Frau dafür *entschieden*, im Leben nichts als eine Reihe von zufälligen Unfällen und Fehlern zu sehen. Niemand solle demnach außerdem wissen können, was die Zukunft bringe. Mithilfe des Papiers voll der Wahrheit hätte er, so sagt er weiter, den Tod seiner Frau verhindern können. Sie war bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen. Nun, da er das Papier und dessen letztes ungelöstes Rätsel, die bereits erwähnte Zahlenkombination mit den die Megakatastrophe indizierenden Buchstaben EE, in Händen hält, müsse er wissen, was das Rätsel besagt. In diesem erklärten Willen zum Wissen liegt das Begehren, die Zukunft zu erfahren, und zwar in dem doppelten Sinne, sie zu erleben, mithin die Gegenwart zu überleben, und von ihr zu wissen, also etwas über sie zu erfahren. Der entscheidende Mangel, der die von Nicolas Cage in *Knowing* verkörperte Figur kennzeichnet, besteht darin, dass ihre ‚Entscheidung', von der Zukunft nichts wissen *zu können*, von ihrem Erkenntniswillen unterlaufen wird.
Das Begehren, im oben beschriebenen Sinne die Zukunft zu erfahren, wird in *Knowing* als immer schon zum Scheitern verurteilt desavouiert. Während der Ghostrider als mythische Figur zwar ein Leben ohne Liebe leben muss, wird der Protagonist in *Knowing* nicht einmal für sein sinnloses Begehren, dem Tod der Ehefrau durch einen Blick in die Zukunft einen Sinn zu geben, bestraft. Es ist von vornherein sinnlos, wissen zu wollen, was der Code bedeutet, in dem die Zukunft nicht erst seit seiner Niederschrift festgeschrieben ist. Johnny Blaze konnte sich seine Entscheidung für eine Karriere als Menschheitsrächer immerhin noch bei seiner Jugendliebe rückversichern. Zumindest eine Gewissheit trägt er mit sich: Er wird, wenn es Anlass dazu gibt, seinen Job erledigen und dem Teufel die Hölle heiß zu machen versuchen. Es geht, in Zeiten der Krise, doch nichts über einen gesicherten Arbeitsplatz.
In *Knowing* wird die Endlichkeit der Filmfigur, die Cage verkörpert, im Gegensatz zu *Ghostrider* also nicht durch deren Mythisierung aufgehoben. Abstrahiert man von der Ebene der konkreten Individuen, mittels derer die zu Beginn dieses Essays behauptete Befreiungsphantasie ins Werk

gesetzt wird, so wird trotzdem schnell deutlich, worin die konstitutive Grenze des Subjekts dieser Phantasie besteht. Das Subjekt hat seine Grenze in der fruchtlosen Bemühung, die Rätsel einer Welt zu verstehen, deren Todesurteil nicht bloß ausgesprochen ist, sondern sich längst in der Vollstreckung befindet. Das Subjekt dieser Phantasie ist dabei durchaus nicht gleichzusetzen mit einem Subjekt vorkopernikanischer Prägung. Nicht umsonst erläutert Nicolas Cage in der diesbezüglich entscheidenden Filmsequenz die beiden unterschiedlichen Welterklärungsmodelle – Determinismus via Zweckbestimmtheit oder Chaostheorie –, indem er eine Sonne aus einem aktuellen Modell des Sonnensystems herauslöst und sie seinen Studenten wie einen Spielball zuwirft.
Das Subjekt, das in *Knowing* auf dem Spiel steht, entspricht vielmehr insofern dem einer idealistischen Reflexionsphilosophie Kantscher Ausformung, als es mittels seiner Urteilskraft die Zweckmäßigkeit derjenigen Natur zu verstehen versucht, deren Zwecklosigkeit mit der Müßigkeit der Bemühungen dieses Subjekts in eins fällt, sein großes Welträtsel zu lösen, bevor es sich ohnehin von selber löst. Insofern ist es bei allem Kitsch eine grandiose Geste der Dekonstruktion, wenn zum Ende des Films die Welt mit ihren sämtlichen interessierenden Bewohnern untergeht, ein Erdgeschwisterpaar auf einem neuen Planeten über befremdlich animierte Getreidefelder läuft, dessen Funktion als Fruchtbarkeitsmetapher noch unterstrichen wird von dem Hasen, den Johns Sohn unter dem Arm trägt, und dem majestätischen Baum, der die Szenerie am Horizont noch überragt. Dass über dem allem ein schwerer Hauch von Künstlichkeit liegt, ist, um es genauer zu sagen, nicht nur kitschig, sondern weit darüber hinaus als Indikator dafür zu sehen, dass die Rätsel, die für das dekonstruierte Subjekt zu lösen bleiben, Rätsel eines Bewusstseins sind, und nicht Mysterien einer Welt.

b) *Next II*

Als *das* Alternativmodell zur oben beschriebenen Art und Weise, sich subjektiv einer Welt und deren Zukunft zuzuwenden, lässt sich demgegenüber *Next* betrachten. Der Witz dieses Films besteht darin, dass er zu einem präzise bestimmten Zeitpunkt den Blick in die Zukunft einer möglichen Welt ausstellt, die als solche zum Untergang verurteilt ist. Wie es die Liebe will, kann Teilzeitzauberer Cris in einer Phase der Tiefenentspannung, während er mit seiner schläfrigen Geliebten im Arm unter

einer warmen Bettdecke liegt, viel, viel weiter in die Zukunft sehen als seine ansonsten üblichen dürftigen fünf Minuten. Hatte er schon das erste Zusammentreffen weit im Voraus immer wieder imaginieren können, wird seine Phantasie nun deutlich komplexer. Die gesamte zweite Filmhälfte besteht in nichts anderem als dieser Einbildung. Kurz vor Schluss, nachdem die Imagination mit der Explosion der Atombombe endet, blickt der Zuschauer noch einmal ins Auge von Cris Johnson, während er mit Liz unter der Decke steckt. Kurz danach, so wird der Zuschauer in eine mindestens doppelt aktuelle Wirklichkeit entlassen, formuliert die Stimme von Nicolas Cage die entscheidende Differenz zur Hauptfigur aus *Knowing*: Jeder Blick in die Zukunft ändere sie, er beobachtet also gerade, was sich nicht ereignen wird.

Insofern ist die Zukunft nichts, worüber es jemals ein bleibend gültiges Wissen geben kann. Daraus moralische Folgerungen zu ziehen, legt der Film zwar durchaus nahe. Viel wichtiger ist jedoch zuerst, dass dieser Film in derjenigen Szene innerhalb der zweiten Filmhälfte, in der Cris Johnson seine gekidnappte Geliebte aufspürt, um zugleich die Atombombe zu finden, unverkennbar auf die berühmte Szene in *A Clockwork Orange* anspielt, in der der Protagonist mit zwangsaufgesperrten Augen dazu genötigt wird, zu sehen, was er, vielleicht, nicht sehen will. Was Cris Johnson zu sehen nicht umhin kann, ist der Tod der Geliebten. Ihn kann er, wie der Film ausstellt, dadurch verhindern, dass er ihn vorhersieht. Insofern hat sich der nachträgliche und vergebliche Wunsch des Astrophysikers aus *Knowing* für den Hellseher aus *Next* schon einmal erfüllt, indem er sich gegen seine Einbildung entschied, wobei sich durch die beschriebene Beobachtungssituation beim Blick ins Ende der Welt von Cris Johnson der Fokus des Interesses klar auf denjenigen Rezipienten verschieben lässt, der *Next* als Kinofilm genießt.

Man kann diese selbstreflexive Schleife durchaus als Appellstruktur zur ästhetischen Erziehung der eigenen Person begreifen. Der Film stellt schließlich nicht zuerst zwei Möglichkeiten aus, in die Zukunft zu blicken. Vielmehr macht er den ästhetischen Blick zum Blick auf das potenziell bald Aktualisierte, indem er Cris Johnson genau in der Situation, in der eine Parallele zum Kinobesucher etabliert wird, kein ästhetisches Gebilde, sondern eine möglicherweise bald realisierte Zukunft sehen lässt. Der verhinderte Tod von Liz Cooper ist dabei nur ein den Film dynamisierendes Moment. Die vorhergesehene Explosion der Atombombe, die strukturell exakt dem Weltuntergang in *Knowing* entspricht,

und die sich mit dem oben beschriebenen Ende des Films verbindet, entlässt, und das im krassen Gegensatz zu *Knowing*, die Kinobesucher in eine unentschiedene Realität außerhalb des Kinosaals. Denn meine oben dargelegte Art und Weise der Betrachtung ist schon die Entscheidung für eine Deutung der zweiten Hälfte des Films als nicht aktualisierter Realität. Der Film ist raffinierter als diese Entscheidung. Er lässt es offen, ob er nicht gerade mit einer verkürzten Phantasie darüber endet, wie die Welt hätte vor der Atombombenexplosion bewahrt werden können, hätte Cris Johnson tatsächlich so weit in die Zukunft sehen können, wie ich es mit meiner Lesart nahe gelegt hatte.

c) Gegenwart

Ein Letztes bleibt hinzuzufügen: Dadurch, dass in *Next*, ganz im Gegensatz zu *Knowing* und auch zu *Ghostrider*, der Fokus der Beobachtung indirekt auf die Gegenwart gelenkt wird, wächst dieser im Vergleich zur Zukunft, die in den beiden anderen Fällen im Grunde immer schon geschehen ist, eine deutlich gewichtigere Rolle zu. Zukünftige Gegenwarten mögen immer schon passiert sein. Die in die Zukunft hineinragende Gegenwart ist es nicht, sie ist es *immer schon noch nicht*. Daraus erwächst dem moralischen Subjekt, um das es geht, eine zusätzliche Handlungsdimension, die in *Next* innerhalb einer vordergründig ziemlich stereotypen Geschlechterkonstellation ebenso ihren Niederschlag findet wie in einem klassischen Medium: der Liebe. Sie freilich ändert manches und scheint den Untergang möglicher Welten überleben zu können. In der Tatsache, dass das moralische Subjekt in den untersuchten Filmen männlich codiert ist, liegt nichts als eine Genrekonvention. Denn die diesbezügliche Codierung des Subjekts ist kontingent, was sich im Übrigen in der Figurenkonstellation von *Knowing* bereits angedeutet findet. Endlichkeit ist für das skizzierte Subjekt allerdings prinzipiell und konstitutiv, und zwar für beide Geschlechter. Tief möge unser Blick also reichen in die Gegenwart. Doch müsste man sie nicht unergründlich nennen?