

THE BOURNE ULTIMATUM (2007)

Frank Kessler

London, Waterloo Station. Jason Bourne will einen britischen Journalisten treffen, der Informationen über das geheime Regierungsprogramm »Blackbriar« hat, in dem Bourne zu einem Auftragskiller ausgebildet und seine frühere Identität »gelöscht« wurde. Der Journalist, Simon Ross, wird vom amerikanischen Geheimdienst überwacht, weil er in einem Telefongespräch das Wort »Blackbriar« verwendet hat. Allein die Nennung des Programms löste im Telefonüberwachungssystem der Amerikaner einen Alarm aus. Geheimdienstagenten verfolgen Ross zur Waterloo Station, wohin überdies auch ein Killer beordert wird. Bourne erhebt im Bahnhof ein Prepaid-Mobiltelefon und steckt es Ross unbemerkt in dessen Jackentasche, als er entdeckt, dass dieser beschattet wird. Damit kann er mit ihm kommunizieren, ohne dass die CIA mithören kann. So gelingt es Bourne, unbemerkt mit Ross zu reden, seine Verfolger auf eine falsche Spur zu lenken und den Journalisten trotz der überall installierten Überwachungskameras ungesehen durch die Waterloo Station zu lotsen. Doch dann gerät Ross in Panik und bricht aus der ihm von Bourne vorgegebenen Bewegungslinie aus, wodurch er von den Kameras erfasst wird. Ein Agententeam soll ihn ergreifen und entführen. Zwar gelingt es Bourne, ihn noch einmal zu retten und die Verfolger auszuschalten, doch dabei wird er von einer Überwachungskamera erfasst, und die CIA weiß nun, dass Bourne versucht, über Ross an Informationen über das Geheimprogramm zu kommen. Da die CIA befürchtet, Bourne werde diese Informationen öffentlich machen, befiehlt der Verantwortliche für die Operation, Bourne und Ross »auszuschalten«, also zu töten. Bourne versucht nun, mit Ross einen Weg ins Freie zu finden, doch begeht Ross erneut den Fehler, nicht auf seinen Beschützer zu hören und wird von

dem Auftragskiller der CIA erschossen. Bourne selbst taucht in der Menschenmenge unter und versucht seinerseits, den Killer zu verfolgen, der ihm jedoch in der U-Bahn entkommt.

Diese fulminante Szene, die alles in allem nur ein Dutzend Minuten allerdings hochkonzentrierter Action umfasst, wird strukturiert von der telefonischen Kommunikation zwischen Bourne und Ross einerseits, und dem Überwachungsdispositiv, dessen die CIA sich bedient, andererseits. Nur weil Bourne durch das Prepaid-Telefon die Abhöraktionen des Geheimdienstes technisch zu unterlaufen imstande ist, kann er, für eine gewisse Zeit zumindest und so lange Ross sich von ihm leiten lässt, den übermächtigen Apparat neutralisieren. Das Mobiltelefon wird somit zum zentralen Element, weil es Bourne erlaubt, Ross durch die videoüberwachte Bahnhofshalle zu lotsen und zu beschützen, ohne sich in seiner unmittelbaren Nähe zu befinden. Gleichzeitig ermöglicht es ihm, die CIA in die Irre zu führen und trotz der allgegenwärtigen Kameras unsichtbar zu bleiben.

Das Mobiltelefon fungiert hier geradezu exemplarisch als ein kinematographisches Motiv: Gemäß der Definition dieses Begriffs bei André Wendler und Lorenz Engell (2009) veranlasst es Bewegung. Die Affordanzen des technischen Apparats werden zum Dreh- und Angelpunkt nicht nur der Narration, sondern auch der Mise en Scène. Ross bewegt sich wie an einem unsichtbaren Faden durch die Menschenmenge in der Waterloo Station. Erst als er diesen Faden in seiner Panik abreißen lässt und versucht, selbst das Gesetz der Bewegung zu bestimmen, verliert er die ihm von Bourne vermittels der mobiltelefonischen Kommunikation möglich gemachte Unsichtbarkeit für den geheimdienstlichen Überwachungsapparat, und als er das zum zweiten Mal tut, auch sein Leben.

Wendler und Engell unterstreichen genau diese besondere Position eines Gegenstands, wenn er zu einem kinematografischen Motiv wird: er ist Ding und gleichzeitig Akteur innerhalb eines raum-zeitlichen Zusammenhangs:

Kinematografische Motive, und das ist das entscheidende Spannungsverhältnis, in dem sie zu begreifen sind, sind einerseits unhintergebar dinghaft, begegnungsfähige, im Film (möglicherweise auch indirekt: aus dem Off) sicht- und hörbare Objekte. Andererseits sind sie genau so fundamental an Zeit und Bewegung gebunden, an die geschichtliche Bewegung ebenso wie an diejenige des bewegten Bildes oder der handelnden Figuren. (Wendler/Engell 2009: 45)

Dieser geschichtlichen Bewegung sind jedoch auch die Dinge selbst unterworfen, ihre Historizität und ihre damit einhergehende Stellung in der Lebenswelt hat Konsequenzen für die Art und Weise, wie sie als kinematografische Motive funktionieren, genauer: funktionieren können. Das Telefon als kinematografisches Motiv zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte (vgl. Forschungsgruppe Telefontelefonkommunikation 1991). Schon in der Frühzeit finden sich zahlreiche Filme, in denen das Telefon nicht nur eine zentrale dramaturgische Funktion erfüllt, sondern auch bei der Artikulation spezifischer filmsprachlicher Verfahren eine Rolle spielt, wie z. B. denen der alternierenden Montage oder der Split-Screen (vgl. Olsson 2004). Diese Verfahren müssen zum Ausdruck bringen, dass die telefonische Kommunikation bis zum Durchbruch der mobilen Telefonie in den 1990er Jahren vor allem durch die Tatsache bestimmt wird, dass die Gesprächsteilnehmer physisch voneinander getrennt sind, aber über die Telefonverbindung sich dennoch gleichzeitig in einem Kommunikationsraum befinden. Es gibt somit ein akustisches Band zwischen beiden, das wiederum eine Reihe von dramaturgischen Möglichkeiten eröffnet. So wird in dem Grand Guignol-Stück *AU TÉLÉPHONE* (1901), das 1906 unter dem Titel *TERRIBLE ANGOISSE* von Pathé frères verfilmt wurde, ein Mann am Telefon zum ohnmächtigen Zeugen der Ermordung seiner Familie.

Der Telefonapparat hat, bis zur Einführung der schnurlosen Geräte, seinen festen Platz in der Wohnung. Nur deshalb kann in Alfred Hitchcocks *DIAL M FOR MURDER* (1954) der Ehemann den Mord so genau planen, denn er weiß, wo sich seine Frau befinden wird, wenn sie seinen Anruf beantwortet. Im Zeitalter des schnurlosen Telefons wäre das nicht möglich gewesen. Wenn das Telefon früher Bewegung veranlasste, dann war das eine Bewegung hin zum Standplatz des Apparats, an dem der Telefonierende dann allenfalls über einen geringen Bewegungsradius verfügte. In der Telefonzelle ist man regelrecht eingeschlossen, eine Situation, die der Film *PHONE BOOTH* in aller Ausführlichkeit ausspielt. Das Mobiltelefon hebt diese Grundkonstellation gänzlich auf. Man kann heute, wenn man will, in einem Boot nebeneinander sitzend miteinander telefonieren. Bis vor 25 Jahren wäre es bei einem Anruf völlig unbegreiflich gewesen, hätte man den Gesprächspartner gefragt: »Wo bist Du?« (außer, wenn man durch die Hintergrundgeräusche zu dem Schluss kam, dass der Anrufer nicht von zu Hause aus telefonierte, aber dann fragte man eher »Von wo rufst Du an?«).

In der Waterloo Station-Sequenz in *THE BOURNE ULTIMATUM* dominiert die Bewegung: die Bewegung der Figuren, der Kamera, des Schnitts. In Bewegung bleiben, heißt für Ross, unsichtbar bleiben, also überleben, die falsche Bewegung bedeutet, der CIA in die Hände zu fallen, ja den Tod. Immer wieder fragt CIA Deputy Director Noah Vosen, der die Operation in London leitet, seine Mitarbeiter an den Computern »Where is he?«. Der Einzige, der die Gesamtsituation im Blick und dadurch unter Kontrolle hat, ist Bourne. Blitzartig erfasst er die Bewegungen der Agenten und der Überwachungskameras, antizipiert deren Aktionen und kann dadurch Ross beschützen. Bournes Bewegungsfreiheit beruht einerseits darauf, dass die CIA anfangs nicht weiß, dass er es ist, der Ross treffen will, andererseits auf der technischen Möglichkeit, mit Ross zu kommunizieren, ohne sich direkt bei ihm zu befinden. Umso bemerkenswerter ist es, dass er Ross die entscheidenden Fragen zu »Blackbriar« immer dann stellt, wenn er tatsächlich für einen kurzen Moment face-to-face mit ihm sprechen kann.

Das Mobiltelefon dient in *THE BOURNE ULTIMATUM* dazu, Bewegung zu veranlassen, sie zu dirigieren und in Gang zu halten so lange es geht, in der Hoffnung den Weg ins Freie zu finden und der Überwachung zu entgehen. Es ist, im Wortsinne, ein Instrument, genauer: ein Medium, der Mobilität. Es schafft, bietet und kommuniziert Bewegungsmöglichkeiten. Das macht es zu einem eminent kinematografischen Motiv, selbst wenn es sich bei einem Mobiltelefon um ein Ding handelt, dessen Sichtbarkeit sehr eingeschränkt ist (man sieht vor allem die Gebärde Ross', der sich das Gerät ans Ohr hält; Bourne benutzt eine Freisprechanlage und ist so auf den ersten Blick nicht einmal als Telefonierender zu erkennen) und dessen Hörbarkeit auf der expliziten Entscheidung des Filmemachers beruht, die telefonische Kommunikation im Tonraum einer Szene wie dieser zu privilegieren. Die Waterloo Station-Sequenz in *THE BOURNE ULTIMATUM* ist geradezu ein Schulbeispiel dafür, welche Handlungsräume das Mobiltelefon eröffnen kann: für die Figuren, aber auch für die Filmschaffenden selbst.

Referenzen

DIAL M FOR MURDER (USA, 1954, Alfred Hitchcock).

Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hg.) (1991): Telefon und Kultur. Das Telefon im Spielfilm, Berlin: Spiess.

- Olsson, Jan (2004): »Framing Silent Calls: Coming to Cinematographic Terms with Telephony«, in: Fullerton, John/Olsson, Jan (Hg.): *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, Rom: John Libbey Publishing, S. 157–192.
- PHONE BOOTH (USA, 2003, Joel Schumacher).
- TERRIBLE ANGOISSE (F, 1906, Lucien Nonguet).
- Wendler, André/Engell, Lorenz (2009): »Medienwissenschaft der Motive«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 38–49.

Frank Kessler, Prof. Dr., ist Professor für Mediengeschichte an der Universität Utrecht. Arbeitsschwerpunkte: Frühe Filmgeschichte, Geschichte der Filmtheorie.

