

Neuronales Neuland betreten – Arrival „lesen“

Text: Ulli Moschen



„Die Feder ist mächtiger als das Schwert“, „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ und „Wer als Werkzeug nur einen Hammer hat, sieht in jedem Problem einen Nagel“. Die Erkenntnisse, mit denen Edward George Bulwer-Lytton, Ludwig Wittgenstein und typisch ironisch Paul Watzlawick nicht nur die Literatur, die Philosophie und die Kommunikationswissenschaften bereichert haben, bilden den Stoff, aus dem Arrival geschneidert ist.

Arrival lässt sich auf mehreren Ebenen deuten, gewiss ist der Film jedoch eine Auseinandersetzung mit Stanley Kubrics Odyssee 2001: Eine komplexe Etüde zum Thema Monolithen und allem, wofür er stand und stehen könnte.



Kubrics Monolith, ein massiver schwarzer Quader, glatt poliert und undurchdringlich, angedeihte sich bei den Urzeitmenschen ebenso wie am Sterbebett Daves als Dreh- und Angelpunkt der menschlichen Evolution und des menschlichen Lebens. Eine sperrige Leerstelle, die zum Philosophieren und Spekulieren anregte, der schwarze Balken vor dem Immateriellen, der für den nicht erklärbaren Sprung vom Instinkt zum Bewusstsein steht, den Anfang von Bewusstsein (und dessen nicht vorstellbares Ende am Sterbebett), für den Moment der Erkenntnis, in dem der Urmensch erkennt, dass er den Knochen in seiner Hand benutzen kann. Als Werkzeug oder als Waffe. Und mit diesem Erkenntnisprung die Geburt des freien Willens, verbunden mit der Notwendigkeit zur Entscheidung, ob Werkzeug oder Waffe. Damit einhergehend die Verantwortung für das eigene Handeln und die Fähigkeit zur Abstraktion, die den Samen für die Entwicklung der Sprache in sich birgt. Das Bewusstsein von Anfang und Ende, Geburt und Sterben.

Odyssee 2016

In *Arrival* sind es zwölf 450 Meter hohe Gebilde außerirdischen Ursprungs (von Forest Whitaker als US-Colonel Weber als Muscheln bezeichnet), die sich über Nacht an unterschiedlichen Orten auf der Erde materialisiert haben, in Amerika im menschenleeren Montana. Die Linguistin Louise Banks (von der wir im Prolog erfahren haben, dass sie alleinerziehende Mutter war, die ihre Tochter im jungen Erwachsenenalter an eine Krankheit verloren hat) und der Physiker Ian Donnelly werden von Weber für ein amerikanisches Team engagiert, das mit den unbekanntem Wesen im Inneren der Muschel Kontakt aufnehmen soll. Die schwarze Muschel öffnet alle 18 Stunden einen Schacht, über den die Wissenschaftler sie betreten. Nachdem sie diesen Schacht, in dem die Schwerkraft außer Kraft gesetzt ist, durchschritten haben, gelangen sie in einen höhlenartigen Raum, in dem sie mit zwei Aliens, die Ian scherzhaft Abbott und Costello tauft (ein US-amerikanisches Komiker-Duo, das 1948 die Horrorkomödie *Abbott and Costello Meet Frankenstein* drehte) das Abenteuer Kommunikation ohne jegliche Verständigungsbasis beginnen. Die Aliens in hell erleuchtenden wabernden Nebelschwaden und die Menschen in der dunklen Höhle trennt nur ein Fenster, das sich dem Kinobesucher als eine Art Kinoleinwand präsentiert. Während Banks mit Schrifttafeln die Menschen vorstellt, „schreiben“ die wegen ihres Aussehens als „Heptapoden“ (Siebenfüßler) bezeichneten Außerirdischen mit einem dunklen Sekret/Tinte aus ihren Extremitäten Schriftzeichen, schwarze Kreise, auf die (Lein-)Wand. Ihre Bedeutungs-unterscheidenden Elemente sind Schnörkel und Verdickungen und deren Platzierung an jeweils anderen Stellen auf der Kreisbahn.



Es dauert Wochen, bis die beiden Wissenschaftler ein Basislexikon gesammelt haben, ein Grundvokabular zur Verständigung. An den anderen elf Orten scheint man in ähnlichem Tempo voran zu kommen, bis man beinahe zeitgleich über dieselbe Mehrdeutigkeit eines Zeichens stolpert. Es liegt nahe, dass dessen Interpretation über den weiteren Verlauf der Interaktion mit den Aliens und der Interaktion der Staaten untereinander entscheiden wird. Louise dekodiert das Zeichen als „Waffe“, räumt aber ein, dass es genauso gut „Werkzeug“ oder „Geschenk“ heißen kann. Der offene Interpretationsspielraum initiiert einen Wettlauf mit der Zeit. Die Wissenschaftler begreifen, dass - ebenso wie jeder, der nur einen Hammer hat, in jedem Problem einen Nagel sieht – ein bewaffnetes Militär im Zweifelsfall in dem, was ein Alien ihm anbietet, eine Waffe sehen wird.

Spätestens hier sind wir in medias res der Monolithen-Thematik. *Arrival* extrapoliert das menschliche Dilemma *Werkzeug* oder *Waffe*, *konstruktiv* oder *destruktiv*, *Geschenk* oder

Fluch und die Qual der (konditionierten) Wahl, aber auch *Werkzeug* oder *Sprache*, und gießt die sich daraus ergebende Dualität zwischen Geist und Materie, Körper und Geist, Geisteswissenschaften/Sprache und Naturwissenschaften/Mathematik/Physik/Werkzeug in die Dualität Frau (Louise) und Mann (Ian).

Denis Villeneuves Monolith in *Arrival* ist ein anderer als Kubricks 68er Jahre Monolith, er ist keine undurchdringliche Leerstelle mehr, kein rechteckiges glattpoliertes Ding mit abweisender reflektierender Oberfläche, sondern rau, mit Kerben, wie ein Stein. Ein Spiegel der Vielheit in der Einheit. Seine Form lässt sich nicht auf eine einfache mathematische Formel herunterbrechen, er ist kein Quader, auch kein Ei, sondern Muschel-artig, und konsequenterweise birgt er auch etwas, dem man begegnen kann, da ist ein „Ghost in the Shell“, wenn man so will, er ist deshalb nicht unzugänglich wie Kubricks Monolith (und so wie *Odyssee 2001* als Ganzes), sondern einladend und sprichwörtlich zugänglich. Weiblicher als Kubricks Monolith, wenn man so will.



Odyssee 2001 erzählte - ganz poetisches abstraktes Bilder-/Gedankenspiel - vom Monolithen als einem geheimnisvollen Artefakt, das den Urmenschen, aus seinem Tier-sein, aus seiner Einheit aus seinem instinktiven Dasein herausreißt/befreit und ihm durch die Distanz zu sich selbst Erkenntnis bringt, Bewusstsein, und damit das Äon der vermeintlichen Dualität auf mehreren Ebenen einleitet. *Arrival* schlägt vor, dass wir die Dualität aufheben. Villeneuve lässt Geistes- und Naturwissenschaft, Mann und Frau die Lösung *zusammen* finden, die Botschaft *zusammen* entschlüsseln (und sogar ein Kind bekommen, dem Louise den Konflikt dennoch weiter geben wird: „Wenn du eine mathematische Antwort haben willst, frag deinen Vater.“)

Als Louise und Ian verstehen, dass es sich um ein Missverständnis handelt, ist die Zeitenwende eingeleitet, sie müssen nur noch die anderen überzeugen, dass die Aliens nicht in zerstörerischer/ kriegerischer/martialischer/marsianischer sondern in diplomatischer/philosophischer/venusischer Absicht gekommen sind.

Spielform kriegerische Aliens

Das Männliche/Martialische liefert den Stoff für zahlreiche Spielformen und Varianten von Alien-Invasionen à la *Independence Day* (oder *Mars Attacks*: Tim Burtons ironische Variante, die, wie Kulturkritiker Dietrich Dietrichsen es formuliert „freundlich aber bestimmt mit all den liberalen Spinnern abrechnet, die Außerirdische zum Gedankenaustausch bitten wollen“). Bei den *Alien*-, *Species*- und *Das-Ding-aus-einer-anderen-Welt*-Spielformen findet der eigentliche Kampf weniger am Himmel vor dem Weißen Haus als innerhalb des Körpers statt – als „böse, amorphe, sexualisierte AIDS- und Virus-Metapher aus dem All“, so Dietrichsen. In *Arrival* wird das martialische Potenzial in einem Nebenstrang abgehandelt, wie ein zum Gähnen langweiliges, schon unzählige Male durchexerziertes Gedankenspiel, dessen Ausgang wir kennen:

Über die panische Stimmung, die die Gegenwart der Muscheln an dichter besiedelten Orten der Welt auslöst, erfahren wir nur über die von den digitalen Medien übertragenen Nachrichten. Und bei einem Gespräch in den Aufenthaltsräumen zieht sich ein namenloser Soldat mit einfachem Gemüt am aufgeklappten Laptop populistische Hetze rein. Etwas später wird dieser Soldat die Sache mit ein paar namenlosen Gleichgesinnten, wie sich das für richtige, amerikanisch sozialisierte Männer gehört, das Ruder selbst in die Hand nehmen, und prophylaktisch dem potenziellen Angriff der Außerirdischen zuvorkommen. Louise und Ian betreten das Raumschiff für einen weiteren Verständigungsversuch, gerade als die Soldaten das Schiff verlassen, wo sie eben eine zeitgesteuerte Sprengladung im Kommunikationsraum der Muschel platziert haben.

Der Wettlauf für eine andere Art von Zeit

Die darauf folgende Schlüsselszene stimuliert unsere unzählige Male auf die 007-Dynamik konditionierte Sehweise: Vergebliche Verständigungsversuche und die tickende Zeitbombe in der guten alten Schnitt- und Gegenschnitstechnik, zwischen denen der Alien-Kommunikator einen seiner sieben Tentakel-Finger bedrohlich fest an die Scheibe klopft, treiben nicht nur den Adrenalin-Pegel nach oben und wecken eine Erwartungshaltung zwischen „wann bemerken sie endlich die Bombe, um sie zu entschärfen“ und „wenn sie sie nicht bald entschärfen, verlassen die Aliens doch noch ihre Defensive, und Louise und Ian mit ihren trottelligen Gutmenschen-Verständigungsversuchen sind ihnen schutzlos ausgeliefert.“

Aber etwas anderes passiert. Villeneuve lässt die Bombe hochgehen und die Heptapoden die Wissenschaftler in den Zugangsschacht/Durchgangsraum schleudern und verschließen. Bis auf Louises Gehirnerschütterung bleiben die beiden Wissenschaftler von der Explosion unversehrt. In einem letzten verzweifelten Augenblick haben die Heptapoden ihre lineare mühselige Art des Schriftzeichens setzen, eines nach dem anderen, aufgegeben und noch einen Schwall von Zeichen gleichzeitig ausgestoßen. Während Louise ihre Gehirnerschütterung im Lager ausschläft, hat Ian deren Bedeutung entschlüsselt. Sie verweisen auf den Verbund der zwölf Raumschiffe.

Bei einem letzten Besuch in der Kapsel landet Louise direkt im nebelhaften Medium der Außerirdischen. Einer der Heptapoden ist durch die Explosion umgekommen. Und diesmal versteht Louise den Grund ihres Besuchs: Sie wollen der Menschheit helfen, und das irrtümlich als Waffe/Werkzeug übersetzte „Geschenk“ der Heptapoden ist ihre Sprache. Diese wirkt wie andere Sprachen auch auf die Hirnstrukturen ein, erfährt sie: Sie verändert die Wahrnehmung von Zeit und erlaubt den Blick in die Zukunft. Deshalb wissen die Heptapoden, dass sie in 3000 Jahren ihrerseits auf die Hilfe der Menschheit angewiesen sein werden, erklärt der verbliebene Heptapode.

Mit dieser Information dürfen wir gleichzeitig mit Louise begreifen, dass sich ihre „Erinnerungen“ im Prolog des Films ebenso wie während der fortschreitenden Handlung auf das zukünftige Leben ihrer noch ungeborenen Tochter bezogen haben.

Während im nebelhaften Medium die Zeit fast still zu stehen stand, ist draußen, außerhalb der Muschel, die Evakuierung im Gange. Im Durcheinander der Evakuierung nutzt Louise ihre durch das Erlernen der zyklischen Heptapoden-Sprache erworbene Fähigkeit, die Zukunft zu erinnern, um über ein privates Mobiltelefon den größten globalen Aggressor, den chinesischen General Shang zu überzeugen, von militärischen Maßnahmen abzusehen. Der globale Konflikt wird in dem Moment beseitigt, als die Nationen wieder Kontakt zueinander aufnehmen. Nach getaner Mission lösen sich die Muscheln buchstäblich/bildlich in Luft auf.

Der Wettlauf gegen die Zeit ist gewonnen, die *Verständigung* hat über das *Angreifen/Zerstören* (mit seinem offenen Ausgang Siegen/Erliegen) gewonnen - das venusische über das marsianische Prinzip.

Das ist *ein* Strang von Arrival: Besinnen wir uns auf unsere Soft-Skills. Lassen wir mal zur Abwechslung das weibliche Prinzip regieren. Oder anders: Der Trump-Blick auf die Welt macht sie zu einem gefährlichen Ort.

Die Heptapoden, die Fremden

Welche Art von Aliens hat uns Denis Villeneuve beschert? Die Körper der Heptapoden sind bis auf ihre Extremitäten undifferenziert, ihre Haut erinnert an Baumrinde oder an die des Herdentiers Elefant. Und für diejenigen, die noch eine Dosis Numerologie vertragen: Abbott und Castello konterkarieren als Heptapoden mit ihren sieben Tentakeln und Fingern die üblichen Oktopus-artigen Aliens (*Independence Day*). Eigentlich steht ja die Acht für die Unendlichkeit. Die Zahl sieben steht für Weisheit, aber nicht für die Erkenntnisse wissenschaftlichen Denkens, sondern für das Potential des Unbewussten, für totale und hingebungsvolle Liebe. Sie steht auch für Menschen, die als Vermittler fungieren.

Über die verschiedenen Spielformen von Aliens, und was sie über unser Verhältnis zum Fremden, zum Migrant oder über das der USA zu ihren Afroamerikanischen Bürgern aussagt, schreibt etwa Kulturkritiker Dietrich Dietrichsen treffend in seinem Artikel *E.T. – Der Außerirdische*.

Auch in der Lesart des Aliens als des Fremden/Zuwanderers plädiert Arrival für einen erwachsenen Zugang. Abbott und Costello sind keine unterwürfig defensiven, Assimilationsfreudigen Fremden. Sie treten auf als eine andere Spezies, die zwar (welch Erleichterung) nicht bleibt, die jedoch nicht hier ist, um uns anzugreifen (sie sind also über jeden Terrorverdacht erhaben), die nicht hier ist, um etwas zu nehmen (sie sind also auch nicht auf unsere Mindestsicherung aus), sondern als Spezies, die etwas zu geben hat. Die Absage an die erste Variante wird als Nebenschauplatz gedoppelt: Forest Whitaker als Colonel Weber ist der gute Quotenafroamerikaner, der einzige vernünftige Soldat, der zwischen den Machthabern mit deren Spielregeln und den Wissenschaftlern vermittelt, nicht zufällig ein Farbiger, nicht zufällig einer, der das Leid der Welt zu kennen und auszuhalten scheint. Die populistischen Aggressoren winkt er ab als „kleine Soldaten, die zu viele Kriegsspiele gespielt haben.“

Villeneuves Protagonisten kommen wie in *E.T.* mit den Aliens in Tuchfühlung. Wir haben es in Arrival nicht mit einer ballerwütigen oder körperzersetzenden Alien-Variante zu tun, sondern mit den „Guten“. Und zwar mit den besonders Guten. Mit den Geschenke- und damit Heilsbringenden. Damit gehen sie in ihrer Gutheit sogar weiter, als die knuffige phallische Pastinake E.T., die Jesus-haft kurz unter uns weilt, um uns wieder zu verlassen. Und bis zu seiner ersehnten Rückkehr derweil die Defizite der amerikanischen Kleinfamilie kompensiert und entwaffnend in seiner harm- und wehrlosen Putzigkeit den martialischen Kräften begegnet (Dietrichsen über E.T.). Sie gehen in ihrer Gutheit auch weiter als die ätherische Entität, die in *Contact* in die Gestalt des Vaters von Jodie Foster als Wissenschaftlerin Ellie Arroway schlüpft, um uns mit Guru-haftem Gebaren wieder mal an das Gebot der Nächstenliebe zu erinnern (weil wir „auf unserer Suche nach allem, was die Leere erträglich macht, nur eins finden ... einander.“)

Sie kommen nicht nur weniger entwaffnend/regrediert, erwachsener, sondern auch weniger überheblich daher. Auf Augenhöhe sozusagen.

Ihr Wissen um die Zukunft setzen die Heptapoden nicht dafür ein, die Bombe/die Waffe dieses eine Mal zu entschärfen, sie wollen nachhaltiger durchdringen. Sie wollen unser Denken verändern. Damit wir beginnen, *Geschenk* zu denken, statt *Waffe*. Bevor es zu spät ist. Und für diese Mission opfern sie sogar einen von ihnen.

So wie Gott höchstpersönlich seine Sohn geopfert hat, oder Jesus sehenden Auges in den Tod gegangen ist (so die große Geschichte), um seine Botschaft nachdrücklich in die Menschheit einzuschreiben. Außerdem spiegeln sie damit Louises Verlust, den schlimmsten aller Verluste: den Verlust ihrer Tochter.

An dieser Stelle könnten wir die Zeichenkraft des Films nutzen, und unsere eigenen synaptischen Prägungen umzuschreiben, denn wir wissen nicht, warum Costello und Alberto zu zweit gekommen sind, und ob sie so etwas wie eine Geschlechterspezifizierung haben.

Physiker Werner Heisenberg schrieb: „Wenn wirkliches Neuland betreten wird, kann es vorkommen, dass nicht nur neue Inhalte aufzunehmen sind, sondern dass auch die Struktur des Denkens sich ändern muss, wenn man das Neue verstehen will.“

Wer als Werkzeug einen Hammer hat, sieht in allem einen Nagel. Wem die katholisch patriarchalen Strukturen vertraut sind, der kann hier Gott ins Spiel bringen. Dieselbe Geschichte lässt sich aber auch aus den Augen einer Mutter sehen, einer Mutter, die den schlimmsten aller möglichen Verluste erlebt, nämlich ihr Kind zu Grabe zu tragen. In diesem Sinne wäre es wohl empathischer, unser Mitgefühl Louise/Maria zu schenken, der Mutter des sich aus altruistischen Gründen selbstaufopfernden Typen. Einer Frau aus Fleisch und Blut anstatt einem Vater, den wir nur vom Hörensagen kennen (selbst wenn wir uns dazu entschieden haben sollten, an ihn zu glauben) und der sich in all den Jahren, in denen sie gestillt, die Windeln gewechselt hat und auch später, als der Heranwachsende ehrgeizige, eine Mutter mit Sicherheit herausfordernde, Pläne entwickelte, nie hat blicken lassen.

Wir können aber auch statt dem religiösen Hammer den spirituellen Hammer nehmen und die Heptapoden als die immateriellen Kräfte interpretieren, die in oder um uns mit ihren bescheidenen Mitteln versuchen, mit ihren Botschaften durch unseren begrenzten konditionierten Wahrnehmungsapparat durchzudringen.

Es gibt da aktuell diesen witzigen Diskurs im Netz über den alten Priester in Massachusetts, der von seiner Nahtot-Erfahrung mit der Erkenntnis zurück gekommen ist, dass Gott eine Frau ist, wegen der umsorgenden, beschützenden und Geborgenheit vermittelnden Qualität des lichtvollen Mediums, in dem er gebadet hat. Auch Villeneuves Aliens zeichnen sich wie ihre Muscheln durch mehr weibliche als männliche Attribute aus: Sie wollen mit uns plaudern, und nicht ihre Kräfte mit uns messen. Sie schenken uns etwas Wertvolles, sie greifen nicht ein in das Geschehen, sondern beschützen Louise und Ian bei der tödlichen Explosion, nicht ohne vorher ihre dringende Botschaft zu wiederholen, um wirklich sicher zu gehen, dass sie auch verstanden wurde. Mütterliche Qualitäten, liebevolle Nachdrücklichkeit frei von schwarzer Pädagogik.

Ihre pazifistische Botschaft erklären sie nicht oberlehrerhaft wie in *Contact*, sie wollen diese nicht indoktriniert wissen, sondern sicher gehen, dass wir sie auf der Basis anderer Denkstrukturen inkorporieren.

Als das geeignetere Sprachrohr dafür haben sie wie schon in *Contact*, oder herzlich unfreiwillig und unerfreulich in *Alien*, eine Frau ausgesucht (der ein Mann zur Seite steht). In diesem Sinne lässt Arrival auch eine postfeministische Lesart zu. „Wir müssen uns auf die Rahmenbedingungen konzentrieren, unter denen Leben auf der Erde möglich ist“, schreibt Patriarchatskritikerin Kirsten Armbruster. „Diese Rahmenbedingungen werden von der Natur vorgegeben, die es nicht länger zu manipulieren und technologisch zu verbessern gilt, sondern zu *verstehen*.“ Die Heptapoden plädieren also mit ihren Worten und ihren Taten unter anderem auch dafür, mal zur Abwechslung dem weiblichen Prinzip Raum zu geben.

Das Fremde in uns: Sprachlose Räume

Wir haben es aber auch mit einem Film zu tun, der das Thema Zeitreisen mit im Paket hat und dessen wesentliche Szenen in einem bemerkenswerten Innenraum stattfinden. In Märchen, heißt es, verraten uns die ersten Sätze das Kernthema. *Arrival* ist demnach die Geschichte einer alleinerziehenden Frau, die ihre Tochter im jungen Erwachsenenalter verliert.

Wenn wir alles, was nach dem kurzen Prolog geschieht - Louises Kurzbeschreibung als Mutter, die ihre Tochter verliert, die schönen und die anstrengenden Phasen des Mutterseins herunter gebrochen auf ein „ich liebe dich“ und ein „ich hasse dich“ - als innerpsychische Metapher sehen, tun sich weitere Interpretationsräume auf.

Im Trauma steht die Zeit still heißt es, und der Wettlauf gegen die Zeit gehört untrennbar dazu, wie die andere Seite der Medaille, der Versuch, dem Unabwendbaren doch noch zu entinnen, es ungeschehen zu machen. Unsere Sciencefiction Filme sind voll von Zeitreisen, die neben mathematischen Gedankenexperimenten immer auch als Bewältigungsstrategien gelesen werden können. Da ist immer etwas, das es zu verarbeiten gibt, das die Grenzen des individuell Ertragbaren überschritten hat. (In *Looper* war der Regenmacher als Kind Zeuge der Ermordung seines Mutterersatzes und beinahe auch der seiner Mutter; in *Interstellar* der Verlust des Vaters einer mutterloser Tochter, aus der Perspektive eines Vaters erzählt, der es wieder gut machen will; in *Source Code* das verlorene Leben eines jungen liebeshungrigen im Krieg instrumentalisierten Soldaten; in *Twelve Monkeys* bleibt Cole nach der Rettung der Welt in einer Zeitschleife gefangen, in der er sich selbst, seine große Liebe für immer verloren, sterben sieht).

Interessant immer die Darstellung der entsprechenden Trauma-Räume: Mal die tröstlichen unendlichen Weiten eines erfolgreich vom Schmerz dissoziierten Individuums (*Odysee 2001*, *Gravity*...), mal labyrinthische Raumschiffe, in denen unvorstellbare und grauenerregende Geheimnisse lauern (*Alien*, *Event Horizon*, *Virus* ...), mal brennendes Inferno oder blutiges vernichtendes Szenario (*Looper*, *Enders Game*, *Star Wars*, *Pitch Black* ...), dem man bezeiten durch die Flucht ins stille All entgehen kann; Welten, in der die irdischen Gesetze wie die Schwerkraft außer Kraft gesetzt sind (*Looper*), oder eine öde ausgestorbene menschenleere von einem zersetzenden Virus leer gefegte Welt (*Twelve Monkeys*, *The Road*, *Interstellar*, *I am Legend* ...).

In *Arrival* ist der Trauma-Raum erstaunlich reduziert. Trauma-Räume sind bildhaft besetzte Angsträume, die unsere Angst spiegeln, ohne eine Lösung bereit zu stellen; es sind ausweglose Räume, denn das ist das Wesen des Traumas: Es entsteht aus einem Überwältigt-sein, wenn die Ressourcen für eine Verarbeitung nicht gereicht haben, häufig aus einer vorsprachlichen Zeit, in der es noch keine Sprache, noch keine abstrakte Verständigung gab.

In Arrival ist der Trauma-Raum der in einer messbaren Frequenz zugängliche Schacht in der Muschel, eine Transitzone, in der zwar die Schwerkraft außer Kraft gesetzt ist, die jedoch ansonsten keine besonderen Schrecken birgt. Man kennt sich nicht aus darin, aber wenn man ihn ein paar Mal durchschritten hat, weiß man aus Erfahrung, dass er nicht so gefährlich ist, wie vielleicht ausgemalt. Er hat nicht den unwiderstehlichen Sog der üblichen Traumräume, und spiegelt die höchst wesentliche Erkenntnis, dass es in den Traumräumen wenig zu holen gibt, außer Ängsten. Die sich verlieren, wenn man ihn ein paar Mal durchquert hat.

Denn das Wesentliche findet nicht im Trauma-Raum statt, sondern im Raum dahinter, in der Höhle, in der die ersten Kommunikationsversuche mit dem Unvorstellbaren stattfinden. Die Höhle lässt sich mit ihren Alien-Schattenspielen parallel dazu mit Platons Höhlengleichnis assoziieren, in dem „der Sinn und die Notwendigkeit des philosophischen Bildungswegs als Befreiungsprozess dargestellt wird. Das Ziel ist der Aufstieg aus der sinnlich wahrnehmbaren Welt der vergänglichen Dinge, die mit einer unterirdischen Höhle verglichen wird, in die rein geistige Welt des unwandelbaren Seins.“ (wikipedia). Nicht von ungefähr gleicht der Raum auch einem Kinoraum und führt damit ein selbstreferenzielles Element ein.



Selbstreferenzielles Kino: Die Filmsprache und ihr zyklisches Potenzial

Jeder Mensch kommt früher oder später mit dem Thema Verlust in Berührung. Wie gehen wir mit dem Schmerz um, den wir erfahren?

„Warum seid ihr hier?“ lautet die zentrale Frage an die Heptapoden. Die Antwort der Aliens, dieser in Bilder gegossenen unbekanntem Schrecken, lautet nicht, „um euch/dich zu vernichten“, sondern, „wir haben ein Geschenk“. Dieses Geschenk zu erkennen ist ein langwieriger Prozess, das Aufdröseln in lineare und zyklische Zeitwahrnehmung, die Anerkennung und das Annehmen des Verlusts (der Tochter, des anderen Aliens, der schmerzhaften Begrenzungen des Menschseins ...), geschützt durch eine (bei dieser Lesart) innere Instanz, die die denkbar schonendste Art sucht, das Individuum (Louise, Ian) aufzufangen, um das als vernichtend empfundene Ereignis (der Verlust, Die Explosion ...) zu überstehen. Wir können das Geschenk, eine andere Wahrnehmung der Zeit/des Verlusts, nur annehmen, wenn wir die Angst überwinden und uns mit dem Unvorstellbaren/Ungeheuerlichen (den Aliens) konfrontieren.

Arrival ist deshalb auch ein Film über Ressourcen, nicht nur globale (Soft-Skills, Verständigung, das venusische Prinzip, Empathie, die Überwindung der Angst vor dem

inneren und äußeren Fremden, dem Leben an sich ...) sondern auch über das Potenzial des Films, die Zeit zu manipulieren. Wie in Platons Höhlengleichnis ist der Film das Medium par excellence, in dem wir nicht nur die mit der Zeit assoziierten Themen abhandeln können. Wir entscheiden, wie wir die Geschichte erzählen. Blutig oder hoffnungsvoll. Angst-gesteuert oder mutig. Wobei mutig in diesem Falle nicht heißt, sich dem Kampf zu stellen, sondern sich schutzlos, ohne Raumanzug, den Aliens/dem Fremden zu stellen, wie es Louise trotz der Warnung der Soldaten tut.

Das Medium Film hat viel Ähnlichkeit mit unserer Psyche. Wie die Sprache der Heptopoden ist auch die Filmsprache zyklisch, wir können einen Film immer und wieder ansehen, anders zusammen setzen, anders ausgehen lassen, Vergangenes neben Zukünftiges montieren. Bilder sind Symbole, und Symbole haben die Eigenschaft, vieldeutig zu sein und auf unser Unbewusstes einzuwirken: Wenn wir sie und ihre Montage ihre Kraft entfalten lassen, wirken sie auf unsere Neurobiologie zurück, auf die Verschaltung unserer Synapsen, wie alles, was wir lernen. Wenn wir uns von der Geschichte und den Bildern von *Arrival* verändern lassen, steigen wie aus den *007* und *Independence Day*-Erwartungen aus. Dann ist die Kinoleinwand die Heptopoden-Scheibe, die unsere Art zu denken umschreibt und uns im besten Fall zu besseren Menschen macht.

Ein humanistisches Weltbild

Arrival ist voll von solchen humanistischen Verweisen. Zum Beispiel Edward George Bulwer-Lyttons Diktus, „Die Feder ist mächtiger als das Schwert“: Die Heptapoden schreiben ihre Botschaft mit Tinte, und in ihrer Sprache *sind* die Wörter Waffe/Werkzeug beziehungsweise Geschenk, ident. Sie sind eine Spezies ohne Waffen, ihre Waffe/ihr Werkzeug/Geschenk ist eine Sprache, die vermittelt - die im Film in die Zukunft sehen lässt. Eine vermessenens Gedankenpiel, könnte man meinen, aber diese Sprache könnte die Textur der Zeit tatsächlich verändern, denn ein individuelles ebenso wie ein globales Denken, dass sich vom Kämpfen weg zum Kooperieren bewegt, hat tatsächlich einen Einfluss auf die Zukunft unserer Welt.

Sprachen prägen unsere Hirnstrukturen und damit unser Denken und Erleben. Indianische Sprachen entbehren der Hauptwörter, sie kennen nur Handlungen und Dynamiken. Der Jäger ist nicht eine Instanz, sondern ein Mensch der jagt. Damit ist der Mensch nicht für immer und ewig als Jäger markiert, sondern er ist in Wandlung begriffen, wie alles, was lebt. „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, behauptete Wittgenstein. Wer mehr Wörter hat, kann weiter und differenzierter Denken. Und kann Mehrdeutigkeiten erkennen und ertragen. Gewissermaßen plädiert *Arrival*, indem es sich für ein differenzierteres Denken ausspricht, für Bildung.

Ein wieder kehrendes Motiv der Kameraführung, mit dem der Film auch beginnt, ist eine Kamerafahrt über Holzdielen, die sich als Wohnzimmerdecke entpuppen, aber genauso gut Dielenboden sein könnten. Eine auf den Kopf gestellte Welt, über die die Kamera/der Blick hinaus fährt und den Horizont darunter einfängt. Wenn wir die Begrenzungen unseres

Denkens hinter uns lassen, winkt der offene Himmel, offener Denkraum, müssen wir uns nicht mehr festlegen auf eine sozialkritische, feministische, religiöse, psychologische oder filmsemiotische Lesart, darf er alles gleichzeitig sein.



„Wenn wirkliches Neuland betreten wird, kann es vorkommen, dass nicht nur neue Inhalte aufzunehmen sind, sondern dass auch die Struktur des Denkens sich ändern muss, wenn man das Neue verstehen will.“

Ich als Kinzuschauer, ich als Auge, trage die Verantwortung für mein Sehen, nicht erst draußen in der Welt, wenn ich den Kinosaal wieder verlasse, sondern ich kann mich hier vor der Leinwand entscheiden, ob ich in die Bewertung, in die Dualität gehe und meinen Verstand als Waffe einsetze, und mich an den Schwachstellen des Films festhake wie ein Carpenter-artiges Ding aus einer anderen Welt (zum Beispiel ob die Veränderung der Zeitwahrnehmung so tief greifend wie behauptet sein kann, ob die Schriftzeichen tatsächlich so differenzierte Unterschiede bergen wie behauptet, dass die Liebesgeschichte und die Gründe für ihr Scheitern nur exemplarisch angedeutet werden, ganz zu schweigen von der holprigen, hastig abgehandelten Zeitschleife mit Chinas Oberchef), oder ob ich die Sprache des Films auf mich wirken lasse, sein melancholisch existenzielle und gleichzeitig tröstliche Stimmung und ihm seine philosophischen Behaupten glaube.

Dass das venusische Prinzip auf Dauer lebensfreundlicher ist als das marsianische, dass Kooperation der Isolation vorzuziehen ist, dass uns das äußere und innere Fremde, wenn wir es nicht mehr als bedrohlich ansehen, mit Erkenntnissen beschenkt und unseren Horizont erweitert. Dass uns, wenn wir wirklich lebendig sein wollen, nichts übrig bleibt, als unsere Verluste/den Schmerz anzunehmen. Dass es an der Zeit ist, das dualistische Denken aufzugeben. Dass die Feder mächtiger ist als das Schwert. Dass ich mit der Erweiterung meines Horizonts und dem Lernen anderer Sprachen im weitesten Sinne die Grenzen meiner Welt erweitere.

In den losen intertextuellen Verweisen der Assoziationswolke, die Arrival mit den Monolithen, *Odysse 2001*, das Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra“ zur Berühmtheit verhalf, und damit Nietzsche umwabert (wie Nebelschwaden die Heptopoden), lassen sich auch dessen Erkenntnisse heranziehen: Er schrieb über die Möglichkeit, „die Existenz so vollständig und mit solch ekstatischer Aufrichtigkeit anzunehmen, dass wir freudig unser Leben endlos wiederholen würden, jeden einzelnen Moment, auch wenn dieser noch so viel Leid brächte.“ Oder, um es in aller Kürze zu sagen: Jeder Augenblick zählt.