

Kerstin Stutterheim (Hrsg.)

Studien zum postmodernen Kino

David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote*

Babelsberger Schriften
zur Mediendramaturgie und -Ästhetik

2



PETER LANG Internationaler Verlag der Wissenschaften

Vorspann: Postmodernes Kino – ein Umriss

Kerstin Stutterheim

Postmoderne – eine Einführung

Postmoderne – das ist zunächst ein Epochenbegriff. Dieser Begriff, der eine Epoche in die Systematik der Zeitläufe einordnen soll, dient der Periodisierung einer Zeitspanne, in der es zu der Zeit vorher und auch nachher unterscheidbare Phänomene gibt. In dem hier interessierenden Bereich des Kinos finden sich also besondere Formen der Filmerzählungen und Filmwerke sowie der diese betreffenden Diskurse. Andererseits kennzeichnet dieser Epochenbegriff als ein solches Mittel auch Veränderungen, die sich ausgehend von Lebensumständen, dem Zustand der Gesellschaft und deren Wahrnehmung auch in Philosophie, Architektur, Literatur und dem Kino feststellen lassen. Die Epoche der Postmoderne begann in den USA der 60er Jahre, ausgelöst von den medialen und politischen Umbrüchen dieser Zeit. Im Bereich der Philosophie manifestierte sie sich in den 70er Jahren und ist vor allem auf der Diskursebene davon gekennzeichnet, dass man allen tradierten Festlegungen misstraut. Der in der Moderne bereits angelegte Bruch mit der Vorstellung, die Welt als Ganzes erfassen und erklären zu können und dies dann in sinnstiftende ‚große Erzählungen‘ münden zu lassen, wird bestimmend. Jean Debuffet schrieb bereits 1951 über die sich vollziehende geistige Wandlung und Neuorientierung in der Kunst in seinen *„Positions anticulturelles“*³.

„Die vier Momente, die Debuffet – als exemplarischer Künstler der Moderne – herausgestellt hat, also das Abrücken vom Anthropozentrismus, das Abrücken vom Primat der Logik, das Abrücken von der Monokultur des Sinns und das Abrücken von der Prävalenz des Sehens, dieses vierfache Kritik an Anthropozentrismus, Logozentrismus, Monosemie und Visualprimat formuliert Kernpunkte des Poststrukturalismus und damit Definitionsmarken dessen, was man inzwischen >postmoderne Philosophie< nennt. Namen wie Foucault, Derrida, Lacan und Lyotard stehen heute für die Gesichtspunkte, die Debuffet 1951 programmatisch verkündete.“⁴

Beeinflusst sind die Werke der postmodernen Kunst – das Kino eingeschlossen – sowohl von den politischen Erschütterungen durch den Vietnamkrieg, aber auch den neuen Erkenntnissen aus der Physik und Mathematik. Zentral hierbei sind die Theorien von der Relativität der Gerichtetheit von Zeit im Raum und vor allem die Chaostheorie. Wie schon zum Ende des 19. Jahrhunderts haben

3 Debuffet 1973

4 Welsch 1993, S. 82

auch in den letzten Dekaden des 20. Jahrhundert naturwissenschaftliche Erkenntnisse Themen wie Strukturen narrativer und zeitbasierter Werke beeinflusst. Diese Erkenntnisse stehen in einer diskursiven Wechselwirkung mit den veränderten Blicken der Philosophen und der Künstler auf die Welt. So wird auch das Kino von dem veränderten Verständnis von Kunst geprägt: bis in die Moderne hinein reichende zentrale kunsttheoretische Konzepte werden hinterfragt und in Relation zu ihren durch die politischen und sozio-kulturellen Rahmenbedingungen diskutiert. Auch die bis dahin gepflegte Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur beziehungsweise ‚Ernster Kunst‘ und Unterhaltung – wie es in beiden deutschen Staaten gehandhabt wurde und bis heute die deutsche Kulturpolitik und Sender- oder Förderstrukturen bestimmt – gilt als aufgehoben. Stärker wahrgenommen und integriert werden Aspekte von Sub- oder Minderheitskulturen, sowie fragmentarische und vorläufige Wissensmodelle – also populär aufbereitete Forschungsinteressen und Fortschritte der Naturwissenschaft und besonders der Psychologie sowie der Neurowissenschaften, die vor allem das Kino beeinflussen.

Die zunehmend gruppenspezifische und fragmentarisierte Wahrnehmung der Welt spiegelt sich in den Kunstwerken, die der Postmoderne zuzurechnen sind, wieder. Dies bedeutet jedoch nicht, dass alle seit den 60er/70er Jahren entstandenen Kunstwerke postmodern sind – die tradierten Formen werden weiter genutzt und dabei auch ihrer Tradition gemäß weiter entwickelt.

Ein in diesem Kontext stehender und hier hervorzuhebender Aspekt, den die Postmoderne mit sich brachte, ist der *Linguistic Turn*. Man kann diesen Wandel an drei zentralen Aspekten festmachen: eine

„stärkere Beachtung der Sprache und auch der Rhetorik historischer Dokumente (...); zweitens die Vorstellung von der Kultur als Text; drittens die Betonung der Macht der Sprache im täglichen Leben, das heißt der diskursiven Konstruktion der Wirklichkeit, was sich gegen den sozialen Determinismus richtet oder ihn sogar ins Gegenteil verkehrt.“⁵

Dazu gehört ebenfalls, dass heute „den Rollenbildern, die zur Selbstfindung und Selbstkonstruktion hilfreich sind, der Vorstellung einer pluralistischen Identität“ ein größeres Interesse gilt.⁶ Ebenso wie durch die Postmoderne der soziale Determinismus in Frage gestellt wird, werden tradierte Regeln des Erzählens hinterfragt. Einige Regeln bewähren sich, andere werden auf neue Art interpretiert, wieder andere erweitert.

Neben den schon genannten Aspekten der Fragmentarisierung, der Umsetzung oder Antizipation naturwissenschaftlicher Erkenntnisse ist die Ästhetik der

5 Burke 2005, S. 34

6 Burke 2005, S. 35/36

Postmoderne besonders zu erwähnen. Die Postmoderne ist auch eine Zeit der Ästhetisierung, die alle Bereiche der Gesellschaft durchzieht und über die An-kurbelung des Konsums zu einer An-Ästhetisierung führt. Anästhetisierung bezeichnet das Phänomen, dass „bei aller chicen Aufgeregtheit und gekonnten Inszenierung doch wieder nur Eintönigkeit“ entsteht.⁷ Mit der Anästhetisierung oder Über-Ästhetisierung der uns umgebenden Welt, der Medien, der Konsumwelt etc. geht eine „zunehmende Bildwerdung der Wirklichkeit“ einher, wodurch „die mediale Bildwelt zur eigentlichen Wirklichkeit aufsteigt“.⁸ Dies geht mit einer Veränderung des Begriffs des Ästhetischen einher. Dieser ist

„in den gegenwärtigen philosophischen Diskussionen und auch im trivialen Sprachgebrauch ganz an die Stelle von Kategorien getreten, die vormalig in den kunstphilosophischen Systemen eine zentrale Rolle spielten. Neutralisierend hatte er die Normativität des Schönheitsbegriffs aufgesogen. In ihm drückt sich ein Wertverhältnis aus, ein Bewußtsein, daß es Schönheit an sich, als objektive materielle Qualität, nicht gibt, ihre Vorstellung vielmehr nur das Ergebnis einer sinnerfüllenden Projektion bzw. eines Symbolisierungsvorganges ist, der sich aus Präferenzen herleitet, welche mit der konkreten Lebenswelt der Rezipienten, der historischen Ansammlung von Erfahrungen, aber auch den Wunschvorstellungen und Utopien zu tun haben, die diesen entspringen.“⁹

So ist das Ästhetische, wie es der Medientheoretiker Gerhard Schweppenhäuser formuliert,

„ungefähr seit Mitte der 60er Jahre als lebensweltliches Phänomen ‚wiederentdeckt‘ worden. Die Kunstwelt wurde von Installationen, Aktionen und Happenings in turbulente Bewegung versetzt, dadurch ist die Trennung zwischen Kunstritual und alltäglicher Lebenspraxis selbst unscharf geworden. (...) Kunst, war eine der dringlichsten Botschaften, sollte nicht mehr in kleinen Häppchen während der Mußestunden konsumiert werden, sondern zu einem permanenten Geschehen mutieren, dem sich niemand entziehen kann.“¹⁰

Fragen der Gestaltung, der bildhaften Interpretation und Übersetzung von Lebenswirklichkeit als auch deren Umgestaltung sind seit den 60er Jahren zunehmend Teil unserer Alltagswelt sowie der Kunst geworden. Im Kino spiegelt sich diese Entwicklung – kurz gefasst von dem Bemühen um eine möglichst wirklichkeitsillusionistischen Gestaltung bis hin zur Darstellung von künstlich geschaffenen Räumen, Landschaften und Wesen, die dennoch mit der Wirklichkeitsillusion in eine Beziehung gesetzt werden, die jene hinzu geschaffenen Projektionen für den Zuschauer vorstellbar werden lassen.

7 Welsch 1993, S. 13

8 ebd., S.15

9 Schneider, S.19

10 Schweppenhäuser, S.273

Postmodernes Kino

Postmodernes Kino – das klingt zunächst nach philosophischem Anspruch, nach vergeistigtem Autorenfilm oder anderen Anstrengungen. Auf jeden Fall ist es eine von den Machern selten verwendete Formulierung – vielleicht, um das Publikum nicht zu verprellen. Vielleicht aber auch, weil diese Spielart des Kinos Vergnügen mit Intellektualität verbindet – im Sinne von Duffets Forderung nach einer bewusst herbeigeführten Polysemie – und diese Benennung für große Teile des Publikums, die mit Begeisterung in diese Filme gehen, abschreckend wirken würde. Im anglo-amerikanischen Raum wird die hierzulande als postmodernes Kino definierte spezifische Form eines Kinofilms auch als *post-classical cinema* bezeichnet. Man kann die Gestaltung dieser Filme mit David Bordwell¹¹ auch als *stylish style* bezeichnen. Zum postmodernem Kino gehören komplexe Autorenfilme wie die von Rainer Werner Fassbinder über die Filme von David Lynch bis hin zu einigen Blockbustern. Um die Bandbreite aufzuzeigen, möchte ich hier einige Titel aufzählen, die zum postmodernem Kino gezählt werden können, ohne damit eine Vollständigkeit zu behaupten: DIE DRITTE GENERATION (Fassbinder BRD 1979), SHINING (Kubrick GB 1980), AKUMULÁTOR 1 (Sverák Cz 1994), LOST HIGHWAY (David Lynch USA 1997), MEMENTO (Nolan, Memento USA 2000), THE HOURS (Hare USA 2002), DUST (Manchevski 2001), und TRACEY FRAGMENTS (McDonald CA 2007), PUBLIC ENEMIES (Mann USA 2009), INGLORIOUS BASTERDS (Tarantino USA / D 2009) und SHUTTER ISLAND (Scorsese USA 2010).

Bis heute handelt es sich ausschließlich um Kinofilme, die vorrangig im angloamerikanischen Raum für eine Kinoauswertung produziert wurden. Postmodernes Kino ist ausgesprochen vielgestaltig und ebenso sind es die Formen des Erzählens und Dramaturgie dieser Filme, die jedoch alle Spielformen der offenen Form sind.

Unter einer offenen Form versteht man nach Umberto Eco vor allem eine veränderte Rezeptionsvereinbarung. In Filmen der offenen Form wird das Publikum eingeladen mitzudenken und sich selber ein Urteil zu bilden. Es wird auf Welt- und Kinowissen referiert, manchmal auch auf Wissen der Kunst- und Kulturgeschichte oder der Politik und des Zeitgeschehens. Die Ebene der impliziten Dramaturgie¹² erhält in Filmen dieser Art eine besondere Bedeutung, um Aspekte des Spielcharakters, der Selbstreferenzialität und Intermedialität erst möglich werden zu lassen.

In der Darstellung dieser Filme wird auf Nicht-Darstellbares angespielt und es wird auch nicht vermieden. Das Gefühl, dass es etwas Nicht-Darstellbares

11 Bordwell S.118 und Elsaesser / Buckland

12 vgl. Stutterheim / Kaiser 2009

gibt, soll verstärkt und bewusster gemacht werden. Dementsprechend werden neue oder neu wirkende Darstellungsformen mit Hilfe des bewussten und technisch stets weiterentwickelten Einsatzes des gestalterischen Mittel des Films (Licht, Kamera, Montage, Musik, Sound bis hin zu Animationen und SFX-Effekten) eingesetzt. Auch hier werden tradierte Normen in Frage gestellt oder gebrochen. Die Grenze zwischen Trivialität und Kunst wird aufgelöst oder zumindest verwischt und Klischees werden genutzt – oft erleben wir eine Anhäufung von Klischees – wenn es gut geht, führen sie bis zur Erreichung einer ästhetischen Struktur; wenn nicht, bleibt es bemüht oder eine anästhetische Hülle (wie zum Beispiel in *INCEPTION* [Nolan USA 2010]).

Der postmoderne Film hat sich von den utopischen und aufklärerischen Zielsetzungen des modernen Films verabschiedet. Es wird kein linearer Prozess der Veränderungen mehr abgebildet, stattdessen bewegt sich die Handlung in mehrere Richtungen gleichzeitig – in eine barbarische Vergangenheit und in eine technische Zukunft; in einen Bereich des Unterbewusstseins und einen des Hyperbewusstseins.

Im Film werden solche Perspektivwechsel durch Introspektiven und Retrospektiven ergänzt und über eine multi- oder polyperspektivische bzw. eine collagenhafte Struktur geführt. Dem Zuschauer durch den Wechsel des *point of view* und der Kameraperspektive entweder die Möglichkeit gegeben, einen anderen Blickwinkel zum Geschehen einzunehmen und den Sachverhalt dadurch aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten oder ebenfalls eine Unsicherheit gegenüber dem Dargestellten zu verspüren.¹³

„Postmodern erzählte Filme weisen üblicherweise keinen dramaturgischen Aufbau mit ‚point of attack‘, ‚climax‘ und ‚plot points‘, Spannungsbogen und dergleichen auf. Statt einer stufenweisen Herausbildung des Geschehens kennzeichnet sie ein fragmentarischer Aufbau, in dem jedes Fragment ebenso wichtig oder unwichtig wie das andere erscheint. Das fragmentarische, teils assoziative Erzählen erweckt den Anschein einer zufälligen oder unbewusst gewählten Ordnung. Ihren Ursprung nach fragmentarisch sind auch die kunstvollen Arrangements einzelner, loser Textpassagen.“¹⁴

Daraus ergeben sich unterschiedliche Strukturmöglichkeiten, die vor allem durch die Verstöße gegen die in der klassischen geschlossenen und somit linear-kausal erzählten Filme geltenden Regeln in Bezug auf die Chronologie geprägt sind. So kommt es zur Verflechtung, Überlagerung Verkettungen oder Einbettungen unterschiedlicher Zeitebenen, die aber – und das ist das entscheidende dramaturgische Element dieser Form des Erzählens – durch ein Bedeutungsfazit miteinander in Beziehung gesetzt sein müssen. Berücksichtigt man die dramaturgische Besonderheit der offenen Form und arbeitet mit einem Bedeutungsfazi-

13 Stutterheim / Kaiser, S.223f.

14 Steinke S.70

zeit, also einem Sinnzusammenhang, der in einer Situation oder Szene den Schlüssel für das Verständnis des Zusammenspiels der Perspektiven, Ebenen oder Fragmente liefert und über die implizite Dramaturgie in ein Verhältnis setzt, dann kann man im Rahmen des Geheimnisses des Erzählens¹⁵ alle möglichen Varianten der offenen Form strukturieren. Das wäre die Form der Zirkularität, bei der die Ereignisse einer Erzählung einen Kreis beschreiben, oder die der Synchronie, in der die Simultanität von Ereignissen hervorgehoben wird. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, voneinander unabhängig existierende Zeitebenen zueinander in Relation zu setzen und miteinander zu verbinden. So entsteht eine rückwirkend dekonstruierte Erzählung:

„Rückwirkend dekonstruierte Erzählungen stellen, kurz bevor sie abschließen, die Gesamtheit der präsentierten Ereignisse als inkorrekt dar. Aus dem Rückblick wird der Geschichte so ein neuer Sinn zu Teil, während der ursprüngliche Sinn, der während des Rezipierens erschlossen wurde und sich gefestigt hat, als eine Art optisches Nachbild bestehen bleibt. Dieser Aspekt hängt eng mit der postmodernen Selbstausslöschung von Erzählteilen, der narrativen ‚selferasure‘ zusammen.“¹⁶

In Filmen mit zirkulären Formen schließt sich am Ende der Kreis zur Anfangsszene. Häufig wird eine dramatische Filmhandlung aufgebrochen und zu einem versetzten Zeitpunkt begonnen, wie in *THE SIXTH SENSE*. Der Verlauf der Filmhandlung erklärt sich am Ende des Filmes durch das Schließen des Kreises. Oft werden dabei ebenfalls zwei oder mehrere Raum- oder Zeitebenen miteinander verflochten.

Eine weitere Möglichkeit der dramaturgischen Gestaltung bietet die rhizomatische Struktur, in der mehrere Einzel-Handlungen über die thematische Ableitung bzw. das Sujet metaphorisch miteinander verflochten werden. In dieser Struktur ist es zum Beispiel möglich, dass einzelne Entscheidungen den Verlauf der Ebenen durchgehend beeinflussen oder aber auch die Figuren in einer spezifischen Form zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie in *THE HOURS* (Hare USA 2002). Eine weitere Struktur postmoderner Filme beruht auf einer ‚Endlosen Schleife‘¹⁷ oder dem Möbius-Band¹⁸, wie in *SHINING* (Kubrick GB 1980).

Die Verwendung des Möbius-Bandes in Filmerzählungen unterscheidet sich von der zirkulären Struktur darin, dass innerhalb der Handlung voneinander entfernt liegende Zeitebenen ineinander übergehen und so eine Reversibilität der Zeit stattfindet. Anderes als in den vorangegangenen Beispielen geschieht dies aber nicht über eine metaphorische Ableitung, eine Verflechtung simultaner Ebenen oder einer ästhetisch oder inhaltlich erkennbaren Aufspaltung des Prota-

15 Carrière 1999, S.207f.

16 Steinke, S.79

17 vgl. Hofstadter 1991

18 Steinke, S.68 sowie Stutterheim / Kaiser, S.234f.

gonisten. Die Filmhandlung schreitet scheinbar linear voran, wandert dabei aber - bildlich gesehen - über den Rand des Bandes. Es handelt sich nicht mehr nur um eine spezifische Handlung, deren Kreis geschlossen wird. In Filmen dieser Struktur laufen die Zeitebenen ineinander und evozieren das Gefühl einer sich unendlich aufs Neue wiederholenden Geschichte. Beispiele hierfür sind die Filme LOST HIGHWAY, SHINING oder DUST. Bereits Hitchcock hat in VERTIGO eine einfache Form des Möbius-Bandes verwendet, wenn nach dem Tod der ersten Madeleine sich alles dreht und scheinbar erneut von vorne beginnt. Häufig finden wir in postmodernen Filmen eine Kombination der gerade beschriebenen Möglichkeiten.

Den Charakteren oder Figuren postmoderner Filme ist es ohne größere Schwierigkeiten oder Hindernisse möglich, die Ebenen zu wechseln. Sie können die Perspektive aus der vorgestellten Welt in die reale Welt und zurück verlagern und sie können zwischen Vergangenheit und Zukunft wechseln, ohne dass dies besonders gekennzeichnet wird oder begründet werden müsste. Und die Figuren können sich in zwei oder mehr Erscheinungsformen ihrer Selbst aufspalten und auf unterschiedlichen Ebenen letztendlich Varianten eines Charakters darstellen.¹⁹ Eine Figur kann auch in verschiedenen Erzählebenen wiederkehren und ein variiertes und immer ähnliches Schicksal erleiden.

In der Kombination dieser verschiedenen Aspekte birgt das postmoderne Kino einerseits ein philosophisches Weltverständnis, welches beinhaltet, dass die Erscheinungsform der Dinge nicht zwangsläufig Auskunft über ihr ‚Sein an sich‘ gibt, sondern den Dingen ihre Bedeutung durch den Betrachter verliehen wird. In der Konsequenz daraus vermittelt der postmoderne Film keine klassische Erlösungsfabel mehr, sondern sucht in den Tiefen und Abgründen (des menschlichen Daseins) das Geheimnisvolle.²⁰ In diesen Filmen wird eine der offenen Form grundsätzlich innewohnende Distanz zur Handlung angelegt, gelegentlich wird dabei – durch eine Form der Spektakularität – die Aufmerksamkeit des Zuschauers bewusst von der Handlung weg auf die filmischen Mittel gelenkt.

In diesem Kontext sind zwei Tendenzen zu verzeichnen: In der ersten wird der Pluralismus als Lizenz zur Auflösung aller bisher bestehenden Regeln und Grenzen aufgefasst, die zweite, als *präzise Postmoderne* bezeichnete, reflektiert jedoch die komplexe Differenziertheit der Wirklichkeit. Typisch für den postmodernen Film sind sein Spielcharakter und die damit einhergehende Selbstreferenzialität, also einen erkennbaren Bezug auf Kino-, Film- und Medienpraxis oder -wissen.²¹ Für Bordwell entstanden Selbstreferenzialität und Spielcharakter auch durch die Absolventen der Filmhochschulen und der Herausbil-

19 vgl. Stutterheim / Kaiser, S.238f.

20 vgl. Seeßlen 2006

21 vgl. Steinke, S.25/26

derung des Blockbuster-Kinos. Durch die Ausbildung an den Hochschulen waren auch die jungen RegisseurInnen mit dem Filmerbe vertraut und mit der zunehmenden Verbreitung von Filmen auf Video und DVD begann man mit dem Wissen um Filmklassiker oder Kultfilme zu spielen und das Publikum zu einem Spiel um das Wissen einzuladen.²²

Zusammenfassend kann man – mit Bordwell, Steinke und Eder – postmoderne Kinofilme wie folgt charakterisieren:

Sie sind geprägt von einer Anti-Konventionalität, die zunächst zur Nutzung einer Spielart der Dramaturgie der offenen Form und einer meist mit damit einher gehenden Dekonstruktion der tradierten klassischen Erzählverfahren führt. Anti-Konventionalität findet sich auch in der Spektakularität und Ästhetisierung der Gestaltung der Filme. Hinzu kommen Intertextualität und Selbstreferenzialität, die das Rezeptionsverhältnis mit einer Spielkomponente erweitern. In jedem Fall wird dem Zuschauer deutlich gemacht, dass er oder sie es mit einem Spiel mit den Konventionen zu tun hat und zum Mitdenken aufgefordert ist, um nicht hinters Licht geführt zu werden oder gar verloren zu gehen. Kino als Denkvergnügen.

Der postmoderne Blockbuster

Im gegenwärtigen US-amerikanischen Kino entstehen immer wieder Blockbuster, in denen wie vorne beschriebene Populärkultur und Hochkultur in eine Beziehung treten. Im besten Fall führt das zu einem unterhaltsamen, fesselnden und gleichermaßen anregenden Denkvergnügen, das Augen und Ohren gut tut, also positive Affekte auslöst, aber ebenso Diskussionen über Themen, die entweder Teil der Handlung oder des Handelns beziehungsweise der Motivation, Lebensumstände, politische Determinationen der Figuren sind.

Wie schon Jurji Lotman schreibt, liegt eine große Kunstfertigkeit darin, ein Werk so zu gestalten, dass es jedermann anspricht. Dies kann gelingen, wenn man auf sich ergänzenden Ebenen erzählt, die zueinander in Beziehung stehen. Handhabt man diese Mehrschichtigkeit bewusst und setzt Thema und Struktur in ein fruchtbares Verhältnis, kann man jedem Rezipienten entsprechend seines Vorwissens eine adäquate und in kulturellem Bezug stehende Mitteilung anbieten, ohne sich in ritualisierten oder tradierten Formen ohne Funktion oder impliziter Inhalte zu verlieren.²³ So muss jedes Werk – auch jeder Film und vor allem jeder auf große Publikumsresonanz angewiesene Blockbuster – eine zentrale Ebene haben, die eine Art Grundgeschichte bildet, das Bedeutungsfazit²⁴ in sich

22 Bordwell 2006, S.118

23 Lotman 1981, S.34ff.

24 Der dramaturgische Begriff Bedeutungsfazit steht für das Moment, die visuelle Klammer und / oder eine Situation, die alle Erzählebenen oder Episoden zueinander in Be-

birgt und dem von Jean-Claude Carrière als Geheimnis des Erzählens²⁵ bezeichnetem zwingenden Mindestmaß an logischer Kontinuität und Geschlossenheit entspricht. Dies muss nicht zwingend eine kontinuierliche, linear-kausale Handlung sein, aber eine durch das Bedeutungsfazit logisch in Beziehung gesetzte Entwicklung hervorbringen. Auf dieser Basis kann man dekonstruieren und spielen, Chronologien aufheben und alle Möglichkeiten der Postmoderne ausschöpfen. Dramaturgisch gesehen ist vor allem die Aufhebung der linear-kausalen Struktur und deren Verwandlung in einen neuartigen und je nach Sujet des Films determinierten Chronotopos für postmoderne Filme strukturbestimmend.

Michail M. Bachtins Definition des Chronotopos im Roman gilt ebenso für den Film und ist – wie sich gleich für SHUTTER ISLAND darstellen lässt – die Basis der Filmerzählung:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“²⁶

Seit den Diskussionen um die Chaostheorie sowie der damit verbundenen Erkenntnisse der Physik, das Zeit nicht mehr chronologisch gerichtet verlaufen muss, werden auch im Film – in populären wie Art-House-Produktionen – klassische Zeit- und Raumvorgaben aufgelöst.

Auf Grund der Bedeutung von Spektakularität und Ästhetik können auch und besonders Blockbuster postmoderne Filmwerke sein. Besonders den Aspekt der Spektakularität können diese Produktionen mit hohen Budgets und aufwändig gestalteten Tricks und Effekten durchaus erfüllen. Was nicht im Umkehrschluss bedeutet, dass jeder Blockbuster, der die technisch avanciertesten Effekte und Tricks nutzt, ein postmoderner Film ist. Eine große Zahl der mit Effekten angefüllten Kinofilme folgen der konventionellsten und einfachsten linear-kausalen Struktur des Action-Kinos, sind vielleicht spektakulär, aber nicht postmodern.

Wie schon erwähnt, ist ein postmoderner Film sowohl von Anti-Konventionalität als auch von einer sozio-kulturell beziehungsweise zeithistorisch beeinflussten impliziten Dramaturgie bestimmt. Oft geht beides zusammen und steht in Korrespondenz. Dass die implizite Dramaturgie einen entscheidenden Anteil am aktuellen wie auch anhaltenden Publikumserfolg hat, ist seit längerem be-

ziehung setzt. Vergleichbar mit dem Fluchtpunkt in der Zentralperspektive oder als Codierungsschlüssel. Das Bedeutungsfazit gibt jedem der scheinbar unabhängigen Abschnitte des Films einen Sinn und setzt sie zueinander in Beziehung.

25 Carrière, S.207f.

26 Bachtin 2008, S.7

kannt²⁷, wenn auch nur wenigen bewusst sein mag und es demzufolge bewusst genutzt wird, dass es diese Ebene gibt. Die Aspekte der impliziten Dramaturgie

„verweisen auf oft nicht bemerkte dramaturgische Dimensionen in der Gesamtstruktur des Werkes, präzisieren oder gewichten einzelne ihrer Teile bzw. Zusammenhänge und werden damit wichtig für die Deutung der Werke. Sie sind nicht bloß Konkretisierungen oder ‚Ergänzungen‘ dramaturgischer Grundstrukturen, die die Fabel oder den Handlungsablauf oder die Konflikte detaillierter ‚zum Ausdruck‘ bringen. ‚Implizite Dramaturgien‘ sind spezielle Strukturelemente von unterschiedlicher, häufig grundsätzlicher Bedeutung, zwar in die Texte eingeschrieben, aber auffällig durch eine Art Sonderstellung im sich entfaltenden Textmaterial. Oft sind sie aus dem philosophischen, kulturgeschichtlichen, biografischen und sonstigem Umfeld des Autors in die Texte transponiert und dort gewissermaßen als Knotenpunkte festgemacht.“²⁸

Im Zusammenwirken mit der expliziten, also der strukturierenden oder die Architektonik gebenden Dramaturgie wird sie zum Bestandteil des Rezeptionsprozesses. Elemente der impliziten Dramaturgie wirken im Film auch über die Bildgestaltung, besonders mit der Wahl zeichenhafter Motive. So können mit Hilfe der impliziten Dramaturgie die Bindeglieder zwischen dramatischer Struktur und Allgemeinkultur die affektive Wirkung des Films unterstützen²⁹. Im postmodern gestalteten Film unterstützt sie ebenfalls den Spielcharakter.

Die den postmodern erzählten Filmen innewohnende Antikonventionalität spricht das Lebensgefühl oder Wunschvorstellungen eines großen Teils des überwiegend jungen Kinopublikums an. Denn „das Spiel ist ein besonderer Typ von Modell der Wirklichkeit“³⁰. Indem wir mit einem Modell der Wirklichkeit konfrontiert werden, können auch Aspekte der Lebenswirklichkeit zum Thema gemacht werden, mit denen man sich in einem identifikatorischen Prozess – wie ihn der klassisch erzählte Film der geschlossenen Form hervorruft – möglicherweise nicht auseinandersetzen wollen würde. Im Verhältnis von Thema und Struktur wird die entsprechende Gestaltung entwickelt. Im Sinne der offenen Form im Film wird auch das postmoderne Kino allerdings nicht mehr vorrangig dialoggeleitet erzählt, sondern die ästhetische Gestaltung – die Nutzung von Raumarchitekturen, Farben, Bildern, Gesten – ist als gleichwertig und die Dialoge ergänzend zu betrachten.

27 vgl. Blothner 1999

28 Rohmer, S.15

29 vgl. Stutterheim / Kaiser 2009, S.34f.

30 Lotman 1981, S.72