

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Michaela Krützen

Klassik, Moderne, Nachmoderne

Eine Filmgeschichte

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhaltsverzeichnis

Drei Fallstudien: Klassik, Moderne, Nachmoderne 11

<i>Der Aufbau</i>	17
<i>Die Auswahl</i>	28

1. Klassik: Casablanca 35

Merkmal 1: Die Folgerichtigkeit der Handlung	40	Merkmal 6: Die Unsichtbarkeit des Schnitts	96
<i>Der Stillstand</i>	43	<i>Der Zuschauer</i>	98
<i>Die Veränderung</i>	44	<i>Die Nahtlosigkeit</i>	101
<i>Die Verkettung</i>	48	<i>Der Gegenschuss</i>	105
<i>Der Schub</i>	50	<i>Die Achse</i>	108
		<i>Die Variationsbreite</i>	111
Merkmal 2: Der Flashback der Hauptfigur	53	Merkmal 7: Das Verbergen der Produkthaftigkeit	113
<i>Die Rückschau</i>	55		
<i>Die Erinnerung</i>	58	Merkmal 8: Die Veröffentlichungen über die Produktion	118
<i>Die Markierungen</i>	62	<i>Die Verfasser</i>	121
Merkmal 3: Die Redundanz der Informationen	64	<i>Der Handwerker</i>	125
		<i>Die Schlusszene</i>	127
Merkmal 4: Die Orientierung in der Zeit	67	Merkmal 9: Die Spannungsbögen der Erzählung	134
<i>Der Ablauf</i>	69	<i>Die Fragen</i>	137
<i>Die Vorgeschichte</i>	72	<i>Die Lücke</i>	142
<i>Die Parallelmontage</i>	74		
Merkmal 5: Die Etablierung von Orten	76	Merkmal 10: Der Vertrag mit dem Zuschauer	147
<i>Der Handlungsraum</i>	77	<i>Das Unwahrscheinliche</i>	149
<i>Die Studioproduktion</i>	79	<i>Die Handlungsweise</i>	153
<i>Das Spielfeld</i>	88	<i>Der Vorwand</i>	156
<i>Die Kadrierung</i>	93		

Merkmal 11: Die Einteilung in Akte und Stränge	159
<i>Die Haupthandlungen</i>	163
<i>Die Nebenhandlungen</i>	169
Merkmal 12: Die Fokussierung auf die Hauptfigur	172
<i>Die Etablierung</i>	174
<i>Die Motivation</i>	178
<i>Die Konstellation</i>	181
Merkmal 13: Die Reise des Helden	187
<i>Die Trennung</i>	190
<i>Die Prüfungen</i>	193
<i>Die Ankunft</i>	196
<i>Die Unveränderten</i>	202

Merkmal 14: Die Abschätzbarkeit der Handlung	205
<i>Das Unerwartete</i>	206
<i>Das Erwartete</i>	207
<i>Das Genre</i>	210
<i>Der Star</i>	214
Merkmal 15: Die Geschlossenheit der Handlung	217
<i>Die Auflösung</i>	219
<i>Die Dopplungen</i>	222
<i>Das Doppel</i>	225

Merkmal 16: Die Verständigung der Hauptfiguren	227
---	-----

2. Moderne: L'Année dernière à Marienbad 233

Merkmal 1: Die Abfolge des Geschehens	241
<i>Die Entklammerung</i>	242
<i>Die Erzählung</i>	245
<i>Die Entkettung</i>	248
<i>Die Ausschöpfung</i>	255

Merkmal 4: Der Umgang mit der Zeit	282
<i>Die Uhrzeit</i>	283
<i>Die Datierung</i>	287
<i>Die Zuordnung</i>	292
<i>Die Gleichzeitigkeit</i>	298

Merkmal 2: Die Absage an den Flashback	258
<i>Die Untrennbarkeit</i>	259
<i>Die Geschichte</i>	262
<i>Die Versuche</i>	267
<i>Die Urheberschaft</i>	272

Merkmal 5: Die Darstellung des Ortes	306
<i>Die Einführung</i>	307
<i>Die Ortsbestimmung</i>	311
<i>Der Originalschauplatz</i>	315
<i>Die Instabilität</i>	320
<i>Die Kadrierung</i>	323

Merkmal 3: Die Bedeutung der Wiederholungen	274
<i>Der Überfluss</i>	276
<i>Das Spiel</i>	279

Merkmal 6: Die Konzeption der Montage	326
<i>Der Sprungschritt</i>	328
<i>Der Rückschritt</i>	332
<i>Der Gegenschnitt</i>	333
<i>Die Fahrt</i>	338

Merkmal 7: Die Verweise auf die Filmhaftigkeit	341
<i>Die Selbstdarstellung</i>	344
<i>Die Hinweise</i>	347

Merkmal 8: Die Darstellung der Produktion	350
<i>Das Drehbuch</i>	352
<i>Der Künstler</i>	356
<i>Der Autor</i>	359
<i>Die Zusammenarbeit</i>	361
<i>Die Differenz</i>	366

Merkmal 9: Der Umgang mit den Spannungsbögen	368
<i>Die Fragen</i>	369
<i>Die Lücke</i>	373

Merkmal 10: Der Vertrag mit dem Zuschauer	377
<i>Die Anleitung</i>	379
<i>Der Vorwand</i>	385

Merkmal 11: Die Struktur der Erzählung	388
<i>Die Dreiteilung</i>	390
<i>Die Zweiteilung</i>	394

Merkmal 12: Der Umgang mit den Hauptfiguren	400
<i>Die Stimme</i>	403
<i>Die Etablierung</i>	407
<i>Die Charakterisierungen</i>	411
<i>Die Begründung</i>	416
<i>Die Konstellation</i>	420

Merkmal 13: Der Weg der Hauptfigur	425
<i>Die Stationen</i>	426
<i>Der Wandel</i>	428

Merkmal 14: Die Absehbarkeit des Geschehens	430
<i>Das Erwartbare</i>	432
<i>Die Erwartung</i>	434

Merkmal 15: Die Offenheit der Handlung	436
<i>Die Enden</i>	439
<i>Die Selbstenthaltung</i>	441
<i>Die Selbstverweise</i>	447
<i>Der Abgang</i>	451
<i>Die Abgänge</i>	455

Merkmal 16: Die Verständigungs- versuche der Hauptfiguren	458
--	-----

3. Nachmoderne: Eternal Sunshine of the Spotless Mind 463

Merkmal 1: Das Gefüge der Handlung	473
<i>Die Verzögerung</i>	475
<i>Die Überführung</i>	478
<i>Die Rückkettung</i>	480

Merkmal 2: Die Rückblicke der Hauptfigur	485
<i>Der Flashback</i>	486
<i>Die Auflösung</i>	489

<i>Die Staffellung</i>	493
<i>Die Vorstellung</i>	497
<i>Die Steuerung</i>	500

Merkmal 3: Die Varianten der Wiederholung	505
<i>Die Formen</i>	507
<i>Die Selbstenthaltung</i>	510

Merkmal 4: Das Spiel mit der Zeit	513	Merkmal 10: Der Vertrag mit dem Zuschauer	635
<i>Die Anachronie</i>	514	<i>Das Unmögliche</i>	638
<i>Die Unzuverlässigkeit</i>	519	<i>Der Rückschluss</i>	643
<i>Die Neuordnung</i>	520	<i>Das Begründete</i>	646
<i>Die Umkehrung</i>	524	<i>Das Unwahrscheinliche</i>	649
<i>Die Orientierung</i>	529		
<i>Die Unterscheidbarkeit</i>	537	Merkmal 11: Die Anordnung von Akten und Strängen	654
Merkmal 5: Der Umgang mit dem Ort	542	<i>Die Haupthandlungen</i>	657
<i>Die Ortsangabe</i>	543	<i>Die Nebenhandlungen</i>	661
<i>Die Ortsbestimmung</i>	548	<i>Das Zusammenspiel</i>	666
<i>Die Orientierung</i>	552	<i>Die Mehrsträngigkeit</i>	668
<i>Das Verschwinden</i>	555	Merkmal 12: Die Konzentration auf die Hauptfigur	672
<i>Der Realismus</i>	561	<i>Die Stimme</i>	675
Merkmal 6: Die Gestaltung der Montage	568	<i>Die Charakterisierungen</i>	680
<i>Die Frequenz</i>	569	<i>Die Konstellation</i>	685
<i>Die Auflösung</i>	574	Merkmal 13: Der Weg des Helden	689
Merkmal 7: Das Spiel mit der Filmhaftigkeit	584	<i>Die Reise</i>	690
<i>Das Material</i>	586	<i>Der Kommentar</i>	694
<i>Das Gedankenspiel</i>	592	Merkmal 14: Die Abschätz- barkeit der Handlung	696
<i>Die Bewegung</i>	596	<i>Der Autor</i>	700
<i>Die Übernahme</i>	598	<i>Die Stars</i>	703
Merkmal 8: Die Publikationen über die Produktion	603	<i>Das Genre</i>	708
<i>Die Materialien</i>	606	Merkmal 15: Der Abschluss der Handlung	716
<i>Die Künstler</i>	614	<i>Der Abschluss</i>	718
<i>Die Figur</i>	618	<i>Der Kreislauf</i>	721
Merkmal 9: Die Vielfalt der Spannungsbögen	623	Merkmal 16: Die Verständigung der Figuren	726
<i>Die Fragen</i>	625		
<i>Die Lücken</i>	631		

Ein Ausblick: Klassik, Moderne, Nachmoderne	735
Anhang	749
<i>Anmerkungen</i>	751
<i>Literaturverzeichnis</i>	789
<i>Register der Filmtitel</i>	821
Danksagung	827

Casablanca – ein Flughafen am späten Abend, ein Paar in Reisekleidung. Rick Blaine verabschiedet sich von Ilsa Lund, seiner großen Liebe: »Uns bleibt immer Paris.«¹ Mit diesem Satz beschwört der Amerikaner eine Erinnerung herauf. Noch vor gut einem Jahr lebten Ilsa und Rick in Paris: ein glückliches Paar, trotz des Krieges. Gemeinsam wollten sie vor der heranrückenden Wehrmacht in den Süden fliehen. Doch Ilsa erschien nicht zum verabredeten Zeitpunkt am Bahnhof, sondern ließ ihrem Geliebten nur einen Brief mit einem kurzen Abschiedsgruß überbringen. Da er sich in Lebensgefahr befand, musste Rick alleine in den Zug steigen. Er schlug sich bis Marokko durch. Verbittert verbrachte Rick dann seine Tage in Casablanca, bis plötzlich Ilsa auftauchte – 18 Monate nach der von ihr nicht eingehaltenen Verabredung.



Das zufällige Wiedersehen in Marokko verlief schmerzlich. Doch dann stellte sich heraus, dass Ilsa seinerzeit nicht am Bahnhof erscheinen konnte, da ihr totgeglaubter Ehemann Victor doch überlebt hatte. Ilsa ist also keine Lügnerin, sondern eine opferbereite Ehefrau, die dem Widerstandskämpfer Victor Laszlo auf seiner Flucht beistehen musste. Nachdem das geklärt ist, fordert Rick die geliebte Frau auf, auch diesmal ihre Pflicht zu tun und Victor auf seiner Reise in die USA zu begleiten. Im Wissen um Ricks Liebe steigt Ilsa in das Flugzeug, am Arm ihres Ehemannes. Ihr Geliebter bleibt zurück.

Mit Bildern dieser endgültigen Trennung endet *CASABLANCA* (1942). Der Film zeigt die gescheiterte Verabredung zweier Liebender, die einen Mann als unglückliche Erinnerung belastet. Erzählt wird, wie dieser Mann seine Verletzung überwindet.

Marienbad – ein Saal am späten Abend, ein Paar in Abendkleidung. Ein namenloser Mann, den man X nennen kann, bittet eine namenlose Frau, die als A bezeichnet werden soll, inständig: »Erinnern Sie sich!«² X erklärt, die elegante A letztes Jahr in Marienbad oder womöglich auch in Friedrichsbad kennengelernt zu haben. Oder war es in Karlsbad? Gemeinsam hätten sie damals verabredet, sich ein Jahr später wieder zu treffen, um miteinander fortzugehen. Denn A habe geplant, einen Mann, der von nun an M heißen soll, zu verlassen.³ Das behauptet zumindest X. Doch A kann sich an keine der von X beschriebenen Szenen erinnern. Er müsse sich irren, entgegnet sie; all das sei nie geschehen; eine solche Verabredung habe sie nie getroffen.



Doch X insistiert. Immer wieder spricht er A im Treppenhaus an, tanzt mit ihr, sucht sie im Salon oder spaziert mit ihr durch den Park. Immer wieder beschwört der Mann die Erinnerung an die gemeinsame Zeit herauf. Doch hat X seinerzeit tatsächlich ein Foto von A gemacht? Gingen sie wirklich gemeinsam im Park spazieren? Und was mag damals im Zimmer von A passiert sein? Ist ein Verbrechen geschehen? All diese Fragen werden nicht geklärt; X könnte ein Lügner sein. Dennoch scheint A am Ende des Films gemeinsam mit X das Haus zu verlassen; an seiner Seite durchquert sie die Halle. M bleibt zurück und steht alleine im prunkvollen Treppenhaus.

Mit diesen Bildern des Abschieds endet *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, 1961). Der Film erzählt von der Erinnerung eines Mannes an eine Verabredung mit seiner Geliebten, die womöglich nie getroffen wurde.

Montauk – ein Strand am späten Abend, ein Paar in Freizeitkleidung. Joel hat die exaltierte Clem gerade erst kennengelernt. Jetzt bricht sie kurzerhand in ein Strandhaus ein und überredet ihn, sich ihr anzuschließen. Diese aufregende Nacht beschwört Joel drei Jahre später gedanklich herauf. Doch während er an seine erste Begegnung mit Clem denkt, zersetzt sich diese Erinnerung. Denn Joel hat einer Firma den Auftrag gegeben, diese Beziehung aus seinem Hirn zu löschen. Dieser Prozess ist fast schon abgeschlossen: Zu sehen ist, wie das Strandhaus zerfällt. Der Sand weht durch das Treppenhaus. Auch wenn Joel seinen Entschluss bereut, kann er den Löschvorgang jetzt nicht mehr aufhalten. In wenigen Sekunden werden alle Erinnerungen an seine ehemalige große Liebe verschwunden sein. Da flüstert Clem in letzter Sekunde in Joels Ohr: »Wir treffen uns in Montauk!«⁴



Kurz darauf wird Joel tatsächlich nach Montauk fahren, ohne genau zu wissen, warum. Die Erinnerung an den geflüsterten Satz hat sich offenbar so tief in sein Unterbewusstsein gegraben, dass sie nicht vollständig gelöscht werden konnte. In Montauk wird er dann auf Clementine treffen, obschon sie ebenfalls eine Gedächtnislöschung hinter sich gebracht hat. Und einen Tag später werden die beiden beschließen, als Liebespaar zusammenzuleben, selbst wenn sie inzwischen um ihre unglückselige Vergangenheit wissen. Glücklicherweise laufen Joel und Clementine über den verschneiten Strand in Montauk.

Mit diesen Bildern des Neuanfangs endet *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (*VERGISS MEIN NICHT*, 2004). Der Film erzählt von der Erinnerung an eine Verabredung, die eingehalten wird, obschon die beiden Liebenden nicht wissen können, dass sie getroffen wurde.

CASABLANCA, L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND. Die Erzählungen dieser Filme weisen bei aller Unterschiedlichkeit durchaus Gemeinsamkeiten auf. So handeln die drei Geschichten von einer Liebesbeziehung, die als schmerzvoll dargestellt wird. Hauptfigur ist jeweils ein von einer Frau enttäuschter Mann, der sich mit einem Konkurrenten auseinandersetzen muss. Ricks große Liebe Ilsa ist mit dem heldenhaften Victor verheiratet, die von X verehrte A ist an den kühlen M gebunden und die von Joel geliebte Clementine hat sich auf den hinterlistigen Patrick eingelassen. Erzählt werden also drei Dreiecksgeschichten, bei denen jeweils eine begehrtenswerte Frau zwischen zwei Männern steht. In dieser Konkurrenzsituation ist der (männliche) Protagonist zunächst in unterlegener Position, geradezu ohnmächtig, um dann aber eine Entscheidung in seinem Sinne herbeiführen zu können – eine weitere Übereinstimmung.



Darüber hinaus spielen in den drei Filmen Verabredungen eine wichtige Rolle: Ilsa versetzt Rick, A leugnet, dass sie eine Abmachung mit X getroffen hat, während Clem ihrem Joel sogar den Ort eines Wiedersehens vorschlägt. Es gibt in allen drei Erzählungen ein solches Wiedersehen, dem logischerweise eine Trennung vorausgeht: Ilsa hat Rick verlassen, X und A haben (womöglich) eine Auszeit vereinbart, Clem hat sich von Joel getrennt. In Folge davon würde Rick die Zeit mit Ilsa gerne vergessen, während X sich gegen das Vergessen stemmt und Joel für das Vergessen sogar bezahlt. Zentral ist für die drei Filme darüber hinaus eine Erinnerung, die jeweils an einen Sehnsuchtsort gekoppelt wird: Paris, Marienbad, Montauk.

CASABLANCA, L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND. Am Beispiel dieser drei Filme, die ganz unterschiedliche und dennoch vergleichbare Geschichten erzählen, sollen in diesem Buch die Grundprinzipien des fiktionalen Erzählens aufgezeigt werden.⁵ Die Analysen basieren auf drei Leitfragen. Was zeichnet die Klas-

sik aus? Woran ist ein Film der Moderne zu erkennen? Was ist typisch für einen Film der Nachmoderne? Diese drei Fragen werden in drei Kapiteln immer anhand von nur einem Filmbeispiel beantwortet; jedem der drei Filme ist ein Textteil gewidmet. Dabei steht *CASABLANCA* für die Klassik, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* für die Moderne und *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* für die Nachmoderne. Und so wird in diesem Buch – ganz vermessen – die Filmgeschichte in nur drei Kapiteln durchmessen. *Ziel dieses Buches ist es, durch die Unterscheidung von drei Filmgeschichten Klassik, Moderne und Nachmoderne voneinander abzugrenzen. Drei Filme, drei Geschichten: eine Filmgeschichte.*

Der Aufbau

Im **ersten Kapitel** wird es um die Frage gehen, was unter ›klassischem Erzählen‹ zu verstehen ist.⁶ Die Grundlagen für diese Erzählweise wurden bereits in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts gelegt. Um 1917 endet die Phase des *primitive* oder *early cinema*, und das, was die Filmwissenschaft heute als ›Klassik‹ bezeichnet, beginnt.⁷ »Das Wort ›klassisch‹ beschreibt in diesem Zusammenhang bestimmte Regeln der Komposition und der ästhetischen Organisation, die Einheit, Ausgewogenheit und Ordnung bewirken.«⁸ Mit diesem Begriff lässt sich eine schier unüberschaubare Menge von Produktionen aus aller Welt erfassen, nicht nur das mit Hollywood assoziierte Kino. Beispielhaft für Filme dieses Typs steht hier das Melodrama *CASABLANCA* aus dem Jahr 1942.

Auf der Analyse dieses Films basieren auch die beiden folgenden Kapitel, da sich jede später entstandene Erzählform auf die Klassik rückbezieht. Die Klassik ist das die Filmgeschichte dominierende Modell. »Wir sollten uns daher klarmachen, dass wir durch die Analyse der Filme aus der klassischen Zeit Hollywoods den einzigen wichtigsten Filmkorpus in der Geschichte des Films untersuchen, denjenigen, der die Standards gesetzt hat, durch die alle Filme betrachtet werden, die vorher oder nachher gedreht worden sind.«⁹ Daher stellt das Kapitel zu *CASABLANCA* die Basis des gesamten Buches dar; auf diese Grundlage wird in Kapitel 2 (Moderne) und in Kapitel 3 (Nachmoderne) aufgebaut und immer wieder verwiesen. Damit diese Querverweise nachvollziehbar sind, zeigt das erste Kapitel die zentralen Eigenschaften klassischen Erzählens in einer Form auf, die eine

größtmögliche Orientierung bietet: Herausgearbeitet werden 16 Merkmale der Klassik, die abschnittsweise an konkreten Szenen des Films erläutert werden.

Diese 16 Merkmale sind natürlich nicht willkürlich gewählt. Mit ihrer Auswahl wurden zwei Absichten verfolgt: Es soll einerseits ein möglichst überschaubarer und damit handhabbarer Kriterienkatalog entwickelt werden, der aber andererseits umfassend genug ist, so dass die Differenzen zwischen Klassik, Moderne und Nachmoderne vollständig erfasst werden können. Denn die an der Klassik entwickelten 16 Merkmale werden im weiteren Verlauf des Buches an den modernen und den nachmodernen Film angelegt. Dennoch darf der Katalog nicht als Checkliste missverstanden werden. Er soll vielmehr ein Leitfaden sein für eine detaillierte Auseinandersetzung mit filmischen Erzählungen. Dabei sind gerade die Abweichungen vom Muster von Interesse. Dass ein Film, der auf den ersten Blick ganz klassisch zu sein scheint, doch Elemente der Moderne aufweist, lässt sich ja nur erkennen, wenn man ihn an den Kriterien der Klassik misst.

In diesem Prozess der Abwägung haben sich die hier angesetzten Kriterien bewährt: Sie wurden während der Recherche an verschiedene Filme angelegt, in ihrer Stimmigkeit überprüft und (wo notwendig) neu gefasst. In jedem Abschnitt sind zudem zahlreiche Literaturangaben zu finden, die auf frühere Untersuchungen verweisen. Die Ergebnisse erheben insofern den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, auch wenn die Merkmale am Beispiel von nur drei Filmen vorgestellt werden. Denn die 16 Kriterien lassen sich selbstverständlich auf andere Filme der Klassik, Moderne und Nachmoderne übertragen; wie eine solche Übertragung aussehen könnte, darauf wird im Schlusskapitel dieses Buches noch einmal eingegangen.

Um im ersten Kapitel die 16 Kriterien für die Klassik herausarbeiten zu können, wird *CASABLANCA*, wie auch die beiden folgenden Fallbeispiele, im Detail analysiert, bisweilen sogar Einstellung für Einstellung – sozusagen in *slow motion*.¹⁰ Nur jeweils einen Film zu untersuchen ermöglicht eine große Genauigkeit. Die Produktionen werden aber nicht nur in Zeitlupe betrachtet, sondern auch unter die Lupe gelegt. Auf einigen Bildern verweilt der Blick länger, auf andere wird er sogar mehrfach fallen. Dabei folgt die Betrachtung von Szenen nicht der Chronologie des Geschehens auf der Leinwand. Stattdessen werden bestimmte Szenen herausgegriffen, an deren Beispiel die Prinzipien einer Erzählform besonders deutlich dargestellt werden können. Der Fokus wird immer wieder neu ausgerichtet; je

nach Thema stehen andere Einstellungen im Brennpunkt. Angestrebt wird dabei auch ein Höchstmaß an Anschaulichkeit.

Ziel dieser genauen Lektüre ist nicht die Interpretation der Filme.¹¹ Ob Rick in CASABLANCA die USA am Vorabend des Kriegseintritts verkörpert, wird zum Beispiel nicht besprochen.¹² Die Deutung des Spielorts von L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD als eine Vorhölle, in der die Frau in einem Zustand zwischen Leben und Tod existiert, ist nicht Gegenstand der Untersuchung.¹³ Ob sich das Verhältnis des Regisseurs Alain Resnais und des Autors Alain Robbe-Grillet in den Hauptfiguren des Films spiegelt, wird ebenfalls nicht thematisiert.¹⁴ Insofern folgt dieser Text Susan Sontags Aufforderung, keine Deutungen von L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD zu produzieren. Man sollte »der Versuchung, ihn zu interpretieren, widerstehen«¹⁵, so schreibt sie in ihrem berühmten Aufsatz GEGEN INTERPRETATION. Diesem Ansatz entsprechend wird ebenfalls nicht diskutiert, ob die Zimmerfluchten in diesem Film tatsächlich Bordellgänge symbolisieren.¹⁶

Auch eine Frage wie die nach dem Zusammenhang zwischen ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND und Nietzsches Überlegungen zum Vergessen, an der sich zahlreiche Philosophen versuchen, bleibt ausgeklammert.¹⁷ Die moralische Dimension der Geschichte ist kein Thema.¹⁸ Ob der Film eine politische Kritik an einer Amnesie der Amerikaner nach den Terroranschlägen vom 11. September »einschmuggelt«, wie ein Autor vermutet, wird gleichfalls nicht diskutiert.¹⁹ In den Analysen werden – so lässt sich zusammenfassen – keine verborgenen oder gar geheimen Bedeutungen aufgespürt.²⁰ Denn es geht hier nicht darum, *was* die Filme erzählen, sondern *wie* sie dies tun. Der hier verfolgte Ansatz ist also kein hermeneutischer, sondern ein strukturaler.

Diesem Ansatz ist selbstverständlich auch die Analyse von L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD verpflichtet, der das zweite Kapitel gewidmet ist. Der Film aus dem Jahr 1961 wurde als Fallbeispiel für das Kino der Moderne ausgewählt.²¹ Darunter sind Filme zu verstehen, die sich von der Klassik absetzen. »Das moderne Kino historisch zu verstehen heißt zu verstehen, wie es sich von seinem Gegenstück unterscheidet.«²² Mit dieser Absetzbewegung leisten die Filme eine »Kritik am Selbstverständlichen und deshalb Fraglosen«²³, wie Lorenz Engell festgestellt hat. Das *classical cinema* bildet die Regeln des Selbstverständlichen aus und nutzt sie. »Kennzeichen des spezifisch modernen Films aber ist die Kritik und Infragestellung aller

Selbstverständlichkeiten. Moderne Filme setzen sich von dem, was filmisch der Fall ist, bewusst ab.«²⁴

Diese Bewegungsrichtung des Abwendens, ja Abstoßens kann schon ab den zwanziger Jahren beobachtet werden, etwa in *UN CHIEN ANDALOU* (*EIN ANDALUSISCHER HUND*, 1929), den Luis Buñuel und Salvador Dalí inszenierten,²⁵ in Dziga Vertovs *CHELOVEK S KINO-APPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, 1929) und in Sergei Eisensteins *BRONENOSSEZ POTJOMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, 1925) – also in Surrealismus und im Revolutionsfilm. Zu erkennen ist die Gegenbewegung zur Klassik aber auch in Jean Renoirs *LA RÈGLE DU JEU* (*DIE SPIELREGEL*, 1939), in *CITIZEN KANE* (1941) von Orson Welles oder in *RASHOMON* (*RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN*, 1950) von Akira Kurosawa.²⁶ Kaum sind also alle Regeln des klassischen Erzählens formuliert, da wird auch schon gegen sie rebelliert.

Deutlicher bildet sich diese Rebellion dann Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts heraus. »Die Unterscheidung zwischen ›klassischem‹ und ›modernem‹ Kino ist eine echte Nachkriegsschöpfung. Die Regisseure vor dem Zweiten Weltkrieg hatten die Wahl, einen Dokumentarfilm zu drehen, einen erzählenden Film oder einen Avantgarde-Film; ein ›moderner Film‹ stand noch nicht zur Wahl.«²⁷ In der Filmgeschichtsschreibung wird nahezu übereinstimmend der Neorealismus als erster, geschlossener Modernisierungsschub identifiziert: Berühmte Beispiele sind Roberto Rossellinis *ROMA, CITTÀ APERTA* (*ROM, OFFENE STADT*, 1945), Vittorio de Sicas *LADRI DI BICICLETTE* (*FAHRRADDIEBE*, 1948) oder Luchino Viscontis *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, 1948). Als regelrechter Epochenbruch wird dann in allen Geschichtsbüchern das Jahr 1960 markiert. Die Nouvelle Vague, darauf folgend der italienische Autorenfilm, der Neue Deutsche Film oder New Hollywood gelten als die wichtigsten Strömungen der Moderne.²⁸ Beispielhaft für die Nouvelle Vague wären François Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS* (*SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, 1959) und Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, 1960) zu nennen. In Italien entstehen zeitgleich Produktionen wie Pier Paolo Pasolinis *ACCATONE* (*ACCATONE – WER NIE SEIN BROT MIT TRÄNEN ASS*, 1961), Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*, 1960) und Michelangelo Antonionis *L'ECLISSE* (*LIEBE* 1962, 1962). Bekannte Titel aus den Anfängen des Neuen Deutschen Films sind etwa Alexander Kluges *ABSCHIED VON GESTERN* (1966) oder Rainer Werner Fassbinders *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (1969). Als Beispiele für New Hollywood können Dennis Hoppers

EASY RIDER (1969) und Martin Scorseses TAXI DRIVER (1974) aufgeführt werden. Nicht nur nationale Wellen, sondern auch einzelne Regisseure sind beteiligt am Aufschwung der Moderne: In Schweden dreht Ingmar Bergman SÅSOM I EN SPEGEL (WIE IN EINEM SPIEGEL, 1961) und in der UdSSR erschafft Andrei Tarkowski die Welt von SOLJARIS (SOLARIS, 1972).

All diese Filme können als kritische Auseinandersetzung mit der Klassik verstanden werden. Daraus ergibt sich die Leitfrage dieses Kapitels: Wie setzt sich die Moderne von der Klassik ab? Den Produktionen der Moderne ist zunächst gemeinsam, dass sie auf ihre Produkthaftigkeit verweisen. David Bordwell erklärt, sie seien sich ihrer Filmhaftigkeit und auch ihrer Zuschauer bewusst; er spricht von einer »im Höchstmaß selbst-bewussten Erzählung«²⁹. Thomas Elsaesser und Malte Hagener formulieren: »Das moderne Kino geht auf Distanz zu sich selbst und betrachtet sich und seine Machart.«³⁰ Und Lorenz Engell fasst zusammen: »Moderne Filme überdenken, was sie sind und was sie tun, während sie es tun. Das unterscheidet sie von klassischen Filmen, die sich nach Möglichkeit hinter dem Dargestellten zum Verschwinden bringen möchten.«³¹ Sie setzen sich also damit auseinander, was Film ist, und sind somit »eine Reflexion des Films auf seine eigenen Grundlagen, Bedingungen und Möglichkeiten«³².

Nun stellt sich aber jede einzelne Produktion, die zur Moderne gerechnet werden kann, dieser Aufgabe auf unterschiedliche Weise. Und auch die Grenze zur Klassik muss immer wieder neu gesichert werden. Entscheidend ist nämlich, dass Filme der Moderne »auf Veränderung, auf Umformung des Gegebenen und Bestehenden ausgerichtet sind und sich dabei auch selbst auf Veränderung gründen«.³³ Filme der Moderne setzen sich nicht nur von den vorgefundenen Schemata ab, sondern »vermeiden nach Möglichkeit auch, ihrerseits feste und berechenbare Schemata auszubilden«³⁴. Einen allgemein gültigen Merkmalskatalog der Moderne kann es daher nicht geben. L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD lässt sich also nur beispielhaft in Relation zu einer klassischen Erzählung setzen, um die Besonderheiten der Moderne herauszuarbeiten.

Mit dem Ziel, diese Besonderheiten zu erfassen, werden alle 16 Kriterien, die im ersten Kapitel für die Klassik genannt wurden, im zweiten Kapitel aufgegriffen. Wenn es also etwa im Abschnitt 1 der Analyse von CASABLANCA um das beständige und folgerichtige Fortschreiten der Handlung geht, dann wird im Abschnitt 2 der Überlegungen zu L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD dargestellt, wie dieser Film seine Erzählung ge-

staltet, wie er deren kohärenten Fortgang geradezu sabotiert. In einer beispielhaft zu verstehenden Konfrontation eines berühmten Films der Moderne mit einem typischen Film der Klassik lässt sich so das Prinzip der Abgrenzung darstellen; zu erkennen ist ein Gegenkino.

Als Gegenkino kann die Moderne dem *classical cinema* ja nur nachfolgen. Dennoch handelt es sich ausdrücklich nicht um aufeinanderfolgende Epochen. Die Moderne löst die Klassik nicht ab, sondern bietet seit ihrem Entstehen einen Gegenentwurf zu ihr. »Seither besteht der moderne Film fort und behauptet seinen Platz neben den ebenfalls fortgeführten klassischen Formen.«³⁵ Für diese Koexistenz ist nur zu bezeichnend, dass *CITIZEN KANE* fast zeitgleich zu *CASABLANCA* produziert wurde. Die Klassik geht der Moderne voran, doch bestehen Klassik und Moderne parallel.³⁶

So kamen zeitgleich zum Durchbruch der Moderne zahlreiche Produktionen in die Kinos, die der Klassik voll und ganz verpflichtet waren. Während Truffauts und Godards Debütfilme für Furore sorgten, feierte zum Beispiel Doris Day ihre größten Erfolge in klassisch aufgebauten Komödien wie *PILLOW TALK* (*BETTGEFLÜSTER*, 1959), *LOVER COME BACK* (*EIN PYJAMA FÜR ZWEI*, 1961) oder *THAT TOUCH OF MINK* (*EIN HAUCH VON NERZ*, 1962). Und während 1965 Fellinis *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* (*JULIA UND DIE GEISTER*) und Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (*DIE ROTE WÜSTE*) in den Kinos liefen, wurde einer der größten Kassenerfolge der Filmgeschichte uraufgeführt: das Musical *THE SOUND OF MUSIC* (*MEINE LIEDER – MEINE TRÄUME*).