

COME AND PLAY WITH US

Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino

SCHÜREN

Inhalt

- 7 **1 Ein Vorgespräch**
Christine Lang & Kerstin Stutterheim
- 13 **2 Postmoderne – Annäherung an eine Definition**
Kerstin Stutterheim
- 39 **3 Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films**
Kerstin Stutterheim
- 88 **4 Postmoderne Filme als Repräsentationen der Tiefen-
dimensionen von Wahrnehmung und Bewusstsein**
Hinderk M. Emrich
- 111 **5 Spiegel in BLACK SWAN**
Michael Geithner
- 134 **6 «Always the Caretaker» – THE SHINING.
Über die Bedeutung filmischer Mittel und impliziter
Dramaturgie**
Kerstin Stutterheim
- 163 **7 Das Spiel mit Form und Figur.
Zur Dramaturgie von INGLOURIOUS BASTERDS**
Eva-Maria Fahmüller
- 186 **8 Postmodernes «Weltkino»:
Apichatpong Weerasethakuls SYNDROMES AND
A CENTURY**
Christine Lang

- 214 **9 Vorläufer der Postmoderne? NIKLASHAUSER FART**
Tobias Wilhelm
- 225 **10 An den Rändern der Postmoderne:
Mythische Figuren, Gewalt und die Angst vor dem Fremden
in PAN'S LABYRINTH**
Karen A. Ritzenhoff
- 239 **11 Über die Autorinnen/Autoren**

1 Ein Vorgespräch

KERSTIN STUTTERHEIM: Das Buch hat sich aus einem Seminar an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf ergeben. Über drei Semester haben wir in diesem Seminar diskutiert, was wohl unter postmodernem Kino zu verstehen sei. Vor allem ging es darum, von den Filmen selbst auszugehen und dramaturgisches und ästhetisches Wissen als Methode zu nutzen, um die Filme zu diskutieren. Wenn man als postmodern verstandene Filme dramaturgisch ästhetisch analysiert, gibt es dann bestimmte Aspekte, die immer wieder auftauchen und die man als Kriterien des postmodernen Kinos definieren kann?

CHRISTINE LANG: Der Anlass für dieses Seminar war die Tatsache, dass vor ein paar Jahren einige Filme im Kino aufgetaucht sind, die ganz neu, interessant und geradezu experimentell erzählt sind. Alle haben eine spezielle Gemeinsamkeit: sie lassen sich unterschiedlich interpretieren und laden so zu Diskussionen ein, beziehungsweise führen geradezu zu Streitgesprächen, weil man sie eben unterschiedlich verstehen kann – um nur zwei zentrale Beispiele zu nennen: Filme wie *SHUTTER ISLAND* und *BLACK SWAN*. Vielleicht sollte man vorab noch betonen, dass es sich um ein Seminar handelt, das an einer auf Praxis orientierten Filmhochschule stattgefunden hat. Ich glaube, das ist ganz entscheidend, dass die Filme im Seminar vor diesem Hintergrund, mit Kenntnissen der praktischen Dramaturgie und Ästhetik angeschaut wurden. Das Interesse an den Filmen ist vielleicht ein anderes, als das der Film- oder Medientheorie. – Das Interesse der Studierenden an diesen Filmen und an diesem Seminar war jedenfalls groß – von Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen, waren Studierende aus allen, wie es an der HFF heißt, Gewerken dabei.

KS: Jemand aus der Filmmusik war dabei, aus der Montage –

CL: und auch eine Szenographin. – Wir möchten an dieser Stelle allen Seminar Teilnehmer_innen danken: Ismael Beston, Georg Blischke, Carola Boßler, Monika Fässler, Annika Geyer, Alexander Genau, Florian Gottschick, Stefan Höh, Gesa Jäger, Anne Jünemann, Maria Kindlich, Marcus Kloth, Felix Koch, Amelie Küster, Jakob Lass, Felix Ließ, Valentin Mereutzka, Alexander Müller, Anne Münch, Valesca Peters,

Robert Rabenalt, Daniel Rauschning, Hannah-Luisa Reber, Jakob Schmidt, Thomas Schneider, Christina Scholerer, Tim Schröder – und denen, die wir jetzt vergessen haben sollten...?

KS: Dank sagen möchte ich außerdem Niels Bolbrinker und Jasper Stutterheim für die konstruktiven Gespräche und Unterstützung,

CL: und ich auch dafür Christoph Dreher; außerdem Dirk Lütter, der als Gast im Seminar war und gemeinsam mit mir das Referat über SYNDROMES AND A CENTURY erarbeitet hat,

KS: und nicht zuletzt Iris Zoe Schlepfer für ihre Unterstützung bei den Recherchen und der Mitarbeit am Lektorat. Insbesondere danken wir Christina Hackenschuh und Damaris Keller für die graphische Gestaltung des Buches; vor allem danken wir der Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten mbH für die finanzielle Unterstützung, die das Buch so erst möglich gemacht hat; Und wir danken Annette Schüren für ihre Geduld und die unkomplizierte und freundliche Zusammenarbeit.

CL: Nun. – Ich fand den speziellen Blick extrem produktiv, bei dem die Frage danach, wie etwas gemacht ist, im Zentrum stand. Diese Frage spielt bei dramaturgischen Analysen eine Rolle, es geht ja darum, genau hinzuschauen: Wie ist das eigentlich erzählt und wie funktioniert das? Von den von uns behandelten Filmen werde ich als Zuschauerin ja oft erst einmal irritiert; das traditionelle Erzählen wird hier häufig auf den Kopf gestellt.

KS: Im ersten Semester wurde relativ schnell klar, dass es parallel zu diesen innovativen dramaturgisch-ästhetischen Aspekten auch eine Verbindung zur Psychologie oder sogar zur Neurowissenschaft gibt; dass in diesen Filmen sehr oft Geschichten behandelt werden, in denen die Protagonisten in psychisch schwierigen Situationen stecken oder es sich um schizophrene oder irgendwie gestört wirkende Persönlichkeiten handelt. Das führte zu der Idee, Dr. Hinderk Emrich, den Direktor der psychologischen Forschungsklinik der Medizinischen Hochschule Hannover, als Gastdozenten einzuladen und mit ihm im Dialog zu diskutieren. Narrativ-performative Künste greifen ja oft sehr früh neue Erkenntnisse der Wissenschaft auf.

CL: Das war ja auch sehr produktiv, weil tatsächlich viele dieser Filme mit der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Vorstellungswelt, von Realität und Imagination spielen. Das spielt in fast allen Filmen, die auch in dem Buch besprochen werden, also neben den oben genannten zum Beispiel auch in SYNDROMES AND A CENTURY, INGLOURIOUS BASTERDS auf irgendeine Art eine Rolle.

KS: THE IMAGINARIUM OF DR. PARNASSUS, THE SHINING und DUST sind hier noch zu nennen, in denen es sehr stark um die Frage geht, was wird warum imaginiert und wie stark ist die Imagination? Oft ist sie so intensiv, dass die Figuren glauben, dass sie in ihr leben. Interessant war ebenfalls, dass in den Filmen, die wir als im Sinne der Postmoderne erzählt definieren konnten, die psychologischen oder psychischen Aspekte der filmischen Charaktere auf eine sehr künstlerische Art umgesetzt werden. Die psychischen Störungen werden in die Erzählform und auf der visuellen Ebene integriert, aber nicht eindeutig als solche abgebildet und thematisiert, sondern es wird damit gespielt.

CL: Wenn man einmal anfängt Realität infrage zu stellen, kann man im Film auf diese Art alles spielerisch verhandeln, weil es sich ja im Großen und Ganzen komplett um Fiktion handelt. Das heißt, man ist in den Darstellungsweisen sehr frei, man muss sich nicht mehr an den Realismus, an eine vermeintliche Realität halten. An den Filmen, die uns interessiert haben, und die jetzt hier im Buch auftauchen, ist genau das interessant, dass sie auf eine vermittelte Art und Weise Aussagen über die moderne Welt treffen. Dazu muss man sie oft zweimal sehen, wie beispielsweise auch SHUTTER ISLAND, weil er zwei Erzählungen, die beide in sich stimmig sind, parallel führt. Der Film ist, wie die anderen hier besprochenen auch, dafür gemacht, dass man ihn mehrfach sieht und ihn jeweils mit einem anderen Blick sehen kann. – Könnte man eigentlich sagen, dass dies ein allgemeines Kriterium des postmodernen Kinos ist?

KS: Ich würde die Frage nach einem Realismus, das mehrfache Sehen, beziehungsweise die Frage nach den verschiedenen Ebenen oder Erzählsträngen gerne miteinander verbinden. Ich denke schon, dass diese ästhetischen Aspekte Kriterien für das postmoderne Kino darstellen. Über das versierte Kombinieren verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, die zueinander in Beziehung stehen, oder über verschiedene Erzählstränge, die zueinander in Relation gebracht werden, werden uns Möglichkeiten der Interpretation angeboten. Und je nachdem, was man als Publikum an Erfahrung und Wissen mitbringt – oder auch wegen eines Themas, das eine_n interessiert – kann man über die Elemente der impliziten Dramaturgie für sich eine Interpretation finden. An SHUTTER ISLAND ist das gut zu beschreiben: es gab eine ganze Reihe von Zuschauer_innen, die zunächst wegen DiCaprio in den Film gegangen sind; dann gab es aber auch einige, die ins Kino gegangen sind, weil es ein Psychothriller ist, dann gab es andere, die das implizite Thema berührt hat. Und dadurch, dass über diese Form der Gestaltung eine Vielfalt der Wirklichkeit verdichtet wiedergegeben wird, hat dieser Film eine so starke Wirkung. Ein weiterer Grund besteht darin, dass dieses in den Film eingeschriebene Thema: «Was passiert, wenn man Kriegsereignisse nicht verarbeitet?» dramatisch überhöht wird und dabei einen sehr klaren Realitätsbezug hat. Ich glaube, dass der Film vor allem in den

USA und in Europa sehr erfolgreich war, weil hier so viele Menschen direkt oder indirekt in den Irak- oder Afghanistan-Konflikt involviert sind. Je nach dem, was wir für Erfahrungen haben – ob wir einen Sohn oder eine Tochter haben, der oder die gerade in einem Einsatz war; selber Krieg oder Terror erlebt haben; oder jemand in der Nachbarschaft oder Verwandtschaft an Depressionen leidet – findet man das als Thema in diesem Film. Das ist ja das Faszinierende an postmodernen Filmen, dass sie – obwohl sie keine Wirklichkeitsillusion vermitteln, sondern vielmehr die Illusionen brechen – durch die Möglichkeiten, die in die Geschichte eingeschrieben werden können viel stärker in der Wirklichkeit verankert sind, wenn man sie künstlerisch verdichtet. Das führt zu einer anhaltenden Wirkung, wie zum Beispiel von *THE SHINING*. Die mehrfach-Konnotierung bietet vielfältige Interpretationsmöglichkeiten und lädt zur Diskussion ein. Kubrick nutzt archaische Elemente sehr genau und gleichzeitig in einer offenen Struktur. Darüber wird Jeder und Jedem im Publikum eine Projektionsfläche angeboten. Dies ist ein ganz entscheidendes Kriterium für postmodern erzählte Filme. Aber das geschieht nicht über das Prinzip des Zufalls oder spontanen Einfalls, sondern wird mit eindeutigen und konkreten Bezügen als Verweise auf tradiertes Wissen im Kontext der erzählten Geschichte, in jede Einstellung, in jede Geste, in jeden Dialogsatz eingeschrieben.

CL: Das ist ja das «Geheimnis des Erzählens» und der filmischen Narration, dass auch etwas erzählt wird; dass man die offene Form nicht damit verwechseln darf, dass alles «ganz offen» ist und alles nur in die Hände der Zuschauer gelegt wird, sondern dass eine Narration immer dramaturgisch geführt sein muss. Man könnte sagen: Das postmoderne Kino hat eine ganz andere Rezeptionsvereinbarung als das traditionelle Kino. Es fordert eine größere Teilhabe, die Zuschauer werden eingeladen zu interpretieren und weiterzudenken – postmoderne Filme entlassen einen aus dem Kino immer mit viel Material zum Nachdenken. Wenn man aber bei einem, sagen wir mal, gelungenen postmodernen Filmen zum Selberdenken eingeladen wird, lässt sich dann auch etwas finden, im Unterschied zu anderen Filmen, die nur vermeintlich postmodern sind, in denen man aber in logische Sackgassen geführt wird, in denen die verschiedenen erzählerischen Ebenen nicht untereinander korrespondieren oder gar keinen Sinn ergeben. Und dann spielt vielleicht auch den Bezug zur Gegenwart eine große Rolle, auch bei *SHUTTER ISLAND* – da ist er ja sehr «vermittelt». Was du gerade gesagt hast, herauszufinden, was der Film eigentlich mit der Gegenwart und den gesellschaftlichen Verhältnissen heute zu tun hat, das ist oft sehr schwierig, aber der Bezug lässt sich immer finden.

KS: Offensichtlich haben das viele Menschen bei Ansicht des Teasers oder der Kinowerbung verspürt, *SHUTTER ISLAND* war einer der meist besuchten Filme Scorseses überhaupt. Das er zu einer Reflexion einlädt liegt ja nicht an mir, weil ich ein intellektuelles Interesse habe, dem auf den Grund zu gehen, sondern viel interessanter ist es aus meiner

Sicht, dass dieser hierzulande als schlecht besprochene Film offensichtlich im Publikum etwas angesprochen hat. Dirk Blothner weist in seinem Buch «Erlebniswelt Kino» nach, dass erfolgreiche Kinofilme immer implizit einen Bezug zur Gegenwartserfahrung des Publikums haben, wenn es Erfolge werden. Und diesen Bezug kann man in diesem Film sehr genau erkennen, wenn man ihn genau anschaut – und nicht nur anhört.

CL: Und das ist ja auch das Faszinierende am postmodernen Kino, dass diese Filme ein aktives Fan-Tum im Internet hervor rufen. Es gab ja wirklich Streitgespräche, zähe Diskussionen darüber, wie dieser Film zu deuten ist...

KS: Das ist genau der Gestus der Postmoderne, dass es einen Autoren oder eine Autorin gibt, die sehr wohl wissen, wie man tradierte Erzählformen oder tradierte Motive aus der Literaturgeschichte, aus der bildenden Kunst, aus der Religion – also ein umfassendes Wissen für sich nutzbar macht, und das in einer ganz offen erzählten Geschichte, sehr klar und präzise durchkomponiert, bis in die kleinste Einstellung und Aufnahme überführt. Und dann positioniert man sich eben nicht als Autor oder Autorin mit dem Gestus: «Ha, wie schlau bin ich und wie doof seid ihr!», sondern nimmt sich als Autorin/Regieperson zurück und signalisiert: «Schaut her, ich lade euch ein!» das ist ein vollkommen anderer Gestus. Ich denke, dass das ein besonderes Kriterium der Postmoderne ist, zu sagen: «Also ich mach euch jetzt mal drei Angebote und lade euch ein, den Pfad zu finden – oder das zu entdecken, was für Euch interessant ist» und darüber in eine Diskussion zu kommen. Ein weiterer Aspekt der Postmoderne besteht darin, nicht mehr zu sagen: «Ich habe jetzt eine ultimative Antwort, so wird alles gut.» Deswegen gibt es jetzt nicht mehr unbedingt ein Happy End, weil es eben keine ultimative Antwort gibt, sondern es liegt an Jedem selber, sein / ihr Verhältnis zur Wirklichkeit zu finden.

CL: Die Zuschauer zum Spiel und zur Teilhabe einzuladen, ist grundsätzlich ein anderes Prinzip, als den Zuschauer zu erziehen und in der Autorenhaltung zu vermitteln, was richtig ist und welche moralischen Entscheidungen richtig sind, nicht wahr?

Es ist interessant, dass der Begriff postmodernes Kino sich schon in den 1990er Jahren verbreitet hat. Es ging vielleicht mit Tarantino los, mit seinem Film PULP FICTION. Anfang der Neunziger wurde der Film ja als postmodern bezeichnet, weil er so extrem referentiell ist, weil er sich der ganzen Video- und Film-Archive bedient, Filme zitiert. Aber ich denke, das was in der letzten Dekade an postmodernem Kino entstanden ist, eben Filme wie BLACK SWAN, SHUTTER ISLAND oder auch MULLHOLLAND DRIVE, noch einmal eine Zuspitzung darstellt, weil die Filme – wie du sagtest – bis in die kleinste Einheit mit Doppel- oder Mehrfachkonvertierungen spielen, was Tarantinos Kino ja noch nicht tut. INGLOURIOUS BASTERDS, der in dem Buch von Eva-Maria Fahmüller besprochen

wird, ist ja eigentlich doch ein geschlossen erzählter Film, weil die Handlung komplett über die Figuren vorangetrieben wird. Es gibt eine Erzählung, es gibt ganz viele Referenzen, sehr viel Humor und Ironie –, aber es gibt noch nicht diese radikale Aufhebung der verschiedenen erzählerischen Ebenen; was ist jetzt eigentlich Schein, Sein, Realität oder Imagination, was ist rein symbolisch? Es hat dann ja fast noch zwanzig Jahre gebraucht, bis man so radikal wie in *BLACK SWAN* erzählen kann. Ich würde sagen, in dem Film findet man fast die radikalste Form, da die Wirklichkeitsebene eigentlich komplett verlassen wird, zumindest nicht relevant ist. Die symbolische Erzählung, dass die Tänzerin am Ende mit dem Blutfleck ihre Jungfräulichkeit verliert, ist die eigentliche Basiserzählung, die den Film trägt. Und das ist doch radikal, sozusagen ein postmodernes Kino zweiten Grades?

KS: Das gilt für all die Filme, die wir hier thematisiert haben oder auch, aus Platzgründen, nicht einbeziehen konnten – denken wir an die Filme von David Lynch *LOST HIGHWAY* oder eben *MULHOLLAND DRIVE*, oder auch Jan Svěráks *AKUMULÁTOR 1*, *THE TRACEY FRAGMENTS* von Bruce McDonald oder Spike Lee's *INSIDE MAN*;

CL: oder auch *DONNIE DARKO* von Richard Kelly. – In all diesen Filmen existiert dieses Element, die Inszenierung einer Figur, die sich aufgespalten hat. In *Black Swan* ist es zugespitzt, weil da in einzelnen Einstellungen bis zu 28 Spiegel auftauchen. Was auch zum Text von Hinderk Emrich führt, der unter anderem dieses Spiegel-Moment aufgreift. Er schreibt, dass dies ein künstlerisch funktionierender Topos ist, visuell funktioniert und in vielen Filmen eine Art Schlüssel darstellt. Und auch in dem Film *SYNDROMES AND A CENTURY* geht es auf eine abstrakte Art und Weise auch um Spiegelungen, weil der Film sich selber spiegelt.

KS: Inzwischen gibt es ja auch Fernsehserien, die postmodern gestaltet sind, wie die britische Serie *SHERLOCK*; oder die US-amerikanische Serie *GRIMM*, in der es um eine spezifische Art von gespaltenen Persönlichkeit und der Frage nach Identitäten und Zugehörigkeit geht, was ja ebenfalls als ein stetes Element postmoderner Filme angesehen werden kann – aber für eine Analyse postmoderner Serien müsste man ein eigenes Buch auflegen.

CL: Da fällt mir natürlich auch noch *LOST* ein. Aber, apropos weiterführen: da das den Rahmen des Buches leider sprengen würde auch darüber zu schreiben, verweisen wir selber – sozusagen ganz postmodern dialogisch gedacht – am Ende darauf, dass das Buch weitergeführt wird im Internet, auf unserem Blog: Unter www.kino-glaz.de werden in Zukunft weitere Texte zu postmodernen Filmen veröffentlicht und wir möchten alle Leserinnen und Leser einladen, sich dort an der Diskussion zu beteiligen.