



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Klassisches und postklassisches Erzählen im Film“

verfasst von

Bruno Milkovich

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Klassisches Hollywoodkino	5
2.1. Begriff und Limitationen.....	5
2.2. Der klassische Hollywoodfilm	9
2.2.1. Narration.....	9
2.2.2. Continuity	24
2.2.3. Bildkomposition	27
2.2.4. Sound	30
2.2.5. Redundanz	34
3. Postklassisches Hollywoodkino.....	37
3.1. Der Weg zum postklassischen Kino	37
3.2. Der postklassische Film	47
3.2.1. Begriff	47
3.2.2. Ästhetik und Stil.....	52
3.2.3. Narrative Aspekte	60
3.3. Ein filmanalytischer Unterscheidungsversuch	78
3.3.1. Indiana Jones and the Last Crusade (US 1989).....	78
3.3.2. Mulholland Drive (US 2001)	86
4. Conclusio	99
5. Quellenverzeichnis.....	101
5.1. Literaturverzeichnis	101
5.2. Filmverzeichnis.....	104
6. Anhang.....	106
6.1. Abstract	106
6.2. Lebenslauf.....	107

1. Einleitung

Kunst als Ausdrucksform reflektiert seit jeher auch die Geschichte der Menschheit. Sie war und ist bis heute Spiegelbild der jeweiligen sozialen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen und ist als solches auch als Statement zu verstehen, das der Mensch als Individuum im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen über sich selbst abgibt.

Das gilt ebenso für den Film, dessen bewegte Bilder auch für eine bewegte, jüngere Zeitgeschichte stehen – von Beginn der Filmära Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Als Kunstform vergleichsweise jung, hat der Film in dieser kurzen Periode bemerkenswert viele Entwicklungen genommen, die sich zeitlich anhand etlicher Zyklen und Periodisierungen sowie stilistisch und thematisch durch die Vielfalt seiner Genres, Subgenres und Formensprachen manifestieren.

Abseits politisch-gesellschaftlicher Einflüsse, ist wohl der rasche technologische Fortschritt im 20. Jahrhundert, der auch die Filmtechnik revolutionierte, maßgeblich für diese dynamische Entwicklung verantwortlich. Angesichts des direkten Einflusses einer Vielzahl an Beteiligten auf das Endprodukt Film, ist auch der stark arbeitsteilige Prozess der Filmproduktion von hohem Erklärungswert.

Hollywood nimmt in der Filmgeschichte eine Sonderstellung ein, da das amerikanische Kino als Vorreiter der industrialisierten Filmproduktion gilt, die Branche sowohl in künstlerischer als auch ökonomischer Hinsicht für lange Zeit dominierte und auch eine Vielzahl an künstlerischen Standards hervorgebracht. Durch die starke Zentralisierung der Produktion in Hollywood wurde der Name dieses Stadtteils von Los Angeles zum Synonym für den gesamten amerikanischen Film.

Während das Kino in den ersten beiden Jahrzehnten seines Bestehens eher dokumentarische Formate hervorbrachte, vollzog

sich in Hollywood Mitte der 1910er Jahre ein Übergang zum fiktionalen Spielfilm, woraus sich eine Reihe von künstlerischen Standards sowie eine Produktionsmethode entwickelte, die gemeinsam zum Begriff des *klassischen Hollywoodkinos* führten.

„[...] the classical cinema gained its full formulation in 1917. The initial coalescence of all the elements of classical filmmaking came at that particular time because a variety of practices in the industry had recently become dominant. New subdivisions in the work process created production roles like those of the art director, the master cutter, and the assistant cameraman, leading to a greater emphasis on specialisation and defined procedures. Feature films forced more concentration upon a variety of techniques and permitted more money to be invested in each film. The supervisory segment of the studios fostered a division of labor and an attention to efficiency that would further support a systematic approach to filmmaking. Finally, a wide range of industry institutions were disseminating a normative description of the quality film.“¹

Nach dem klassischen Hollywoodkino, dessen Ende - je nach Definition - etwa bereits nach dem zweiten Weltkrieg bzw. erst um das Jahr 1960 fixiert wird, entwickelte sich eine neue Strömung in der Filmwelt, welche die Grundfesten Hollywoods erschütterte und einem Paradigmenwechsel gleichkam. Diese filmgeschichtliche Periode ist heutzutage unter dem Begriff *New Hollywood* bekannt. Beginnend in den späten 60er Jahren verkörperten die Filme jener Ära einen neuen Zeitgeist in der amerikanischen Gesellschaft. Als auch diese Periode etwa Ende der 70er Jahre beendet war, entstand mit dem Blockbuster-System ein kommerzielles Kino ungeahnten Ausmaßes. Parallel dazu bzw. als Teil dessen wurde der Begriff des *postklassischen* bzw. *postmodernen* Films zusehends bedeutsamer. Was hinsichtlich des Abweichens von klassischen Normen in Filmen des New Hollywood begonnen hatte, wurde nunmehr im postklassischen Film aufgegriffen und erweitert. Der Begriff des

1 Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 231

Postklassischen erscheint als unmittelbare Abgrenzung zum klassischen Hollywoodkino zu gelten, doch die Bedeutung jener vermeintlich neuen Filmperiode ist umstritten.

Die Differenzierung zwischen klassischem und postklassischem Hollywoodkino bildet den Hintergrund dieser Arbeit. Die filmischen Unterschiede sollen herausgearbeitet werden und zur Beantwortung der Frage führen, ob bzw. inwiefern das Paradigma des klassischen Kinos auch heute (im postklassischen Film) noch Gültigkeit besitzt, oder ob sich ein Wandel zu einer völlig neuen Machart von Filmen vollzogen hat. Ist eine solche Abgrenzung vom klassischen Stil überhaupt zu rechtfertigen, oder kann das, was man unter Postklassik versteht, bloß als eine marginale Weiterentwicklung des alten Systems gesehen werden, das in seiner Grundstruktur nach wie vor Gültigkeit besitzt? Unabhängig vom Grad der Abgrenzung vom klassischen Film soll auch die Frage beantwortet werden, ob das postklassische Kino eine in sich homogene Form von Filmen beschreibt. Das Hauptaugenmerk der Arbeit richtet sich dabei auf narrative und ästhetische Merkmale und weniger auf historische, ökonomische oder gesellschaftliche Themen.

2. Klassisches Hollywoodkino

2.1. Begriff und Limitationen

Was ist mit dem Begriff *klassisches Hollywood* gemeint? Um diese Frage präzise beantworten zu können, wäre es notwendig, den Begriff Hollywood nicht nur auf die dort produzierten Filme zu beschränken, sondern auch den Produktionsprozess selbst sowie die politisch-ökonomischen Umstände, unter denen die Filme entstanden sind, zu berücksichtigen. Nachdem die Erörterung von politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen, welche die Filmproduktion Hollywoods in erheblichem Maße beeinflusst haben, den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde und da es ohnehin bereits ausreichend Literatur dazu gibt, werde ich diesbezüglich nur die wichtigsten Punkte innerhalb des jeweiligen Kontexts erwähnen und das Hauptaugenmerk auf die Filme selbst legen.

Den Beginn des klassischen Hollywoodkinos sehen die Autoren des Standardwerks *The Classical Hollywood Cinema* im Jahr 1917, als sich die wichtigsten und beständigsten Stilelemente und Parameter des Hollywoodkinos gefestigt hatten.²

„By 1917 [...] the essential features of the Classical style were in place. Since then, these features – the way that a movie organizes narrative time and space, the continuity script, the management structure, and the division of labor in production – have remained fundamentally unchanged. It is this historical continuity that enables us to make generalizations about Hollywood over a period that spans most of this century.“³

Der Begriff *klassisch* könnte in diesem Zusammenhang etwa als *ursprünglich* oder *festgefahren* verstanden werden. Der französische Filmkritiker André Bazin liefert eine Erklärung für den Begriff des

² Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3 ff

³ Maltby, *Hollywood Cinema*, S. 6

Klassischen im Zusammenhang mit Hollywood, die sich mehr auf die Wortbedeutung innerhalb der Kunst- und Mediengeschichte bezieht:

„[...] Bazin declared, Hollywood filmmaking had acquired ‚all the characteristics of a classical art‘. [...] the principles which Hollywood claims as its own rely on notions of decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftsmanship, and cool control of the perceiver’s response – canons which critics in any medium usually call ‚classical‘.“⁴

Das Traditionelle, Verwurzelte wird oftmals negativ konnotiert und mit Stillstand und Engstirnigkeit verbunden. Bazin hingegen führt in diesem Zusammenhang an, dass gerade das Traditionsbewusstsein Hollywoods ein Erfolgsgarant des amerikanischen Filmmarkts ist, und nicht zwangsläufig in Widerspruch zu Dynamik und Offenheit für neue Einflüsse stehen muss:

„What makes Hollywood so much better than anything else in the world is not only the quality of certain directors, but also the vitality and, in a certain sense, the excellence of a tradition....The American cinema is a classical art, but why not then admire in it what is most admirable, i.e., not only the talent of this or that filmmaker, but the genius of the system, the richness of its ever-vigorous tradition, and its fertility when it comes into contact with new elements.“⁵

Bazin attestiert dem Paradigma Hollywoods also, dass es, trotz eines vermeintlich unerschütterlichen Systems, Einflüssen von außen stets offen geblieben ist und durch solche auch wachsen und sich (weiter-)entwickeln konnte.

Sein Zugang zu dieser Thematik ist in Hinblick auf den Forschungsgegenstand dieser Diplomarbeit insofern interessant, als dass er Hollywood zwar eine gewisse Qualität und Bereitschaft zu Veränderung zuschreibt, gleichzeitig aber auch die Beständigkeit eines langbewährten Systems betont. Die Daseinsberechtigung

⁴ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.3-4

⁵ Bazin, *La Politique des auteurs*, in: „The New Wave“, S. 143, 154, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 4

eines Begriffs wie dem postklassischen Film ist umso stärker, je deutlicher sich eine solche Filmgattung vom ursprünglichen System unterscheidet. Bazin hat zwar nicht mehr gelebt, als das postklassische Kino entstand, jedoch ist sein Ansatz, der die Beständigkeit des Hollywoodsystems betont, für diese Arbeit von zentraler Bedeutung. Man muss allerdings auch in diesem Zusammenhang beachten, dass Bazin mit obiger Aussage über den amerikanischen Film wohl den gesamten Systemkomplex Hollywoods meinte, und sich nicht im Speziellen etwa zu Veränderungen und möglichen Entwicklungen in Teilbereichen, wie Narration oder Ästhetik, äußerte.

Auch David Bordwell deutet zu Beginn seines Werks die vermeintliche Konstanz und Homogenität des klassischen Hollywoodkinos an, indem er diesbezüglich von „group style“⁶ spricht. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Bordwells zeitliche Einordnung von 1917 bis 1960 in weiten Teilen der Fachwelt anerkannt wird, es jedoch auch andere Periodisierungen des klassischen Hollywoodkinos gibt. Barry Langford sieht beispielsweise bereits ab der Nachkriegszeit des zweiten Weltkrieges den Beginn des postklassischen Hollywoods (was er unter anderem mit dem Beginn des Niedergangs des Studiosystems begründet)⁷.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf narrativen und ästhetischen Konventionen, weshalb eine exakte zeitliche Bestimmung des klassischen Hollywoodkinos, New Hollywoods oder des postklassischen Kinos keinen essentiellen Aspekt darstellt.

„Suppose that between 1917 and 1960 a distinct and homogenous style has dominated American studio filmmaking – a style whose principles remain quite constant across decades, genres, studios, and personnel. My goal here is to identify, at several levels of

⁶ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3

⁷ Vgl. Langford, *Post-Classical Hollywood*, S. xiv ff

generality, to what extent Hollywood filmmaking adheres to integral and limited stylistic conventions.“⁸

Eine Benennung der Eigenschaften des klassischen Hollywoodfilms bringt mit sich, dass Unterschiede zu anderen Perioden der Filmgeschichte, zu anderen Strömungen und alternativen Vorstellungen von Filmästhetik, aufgezeigt, und mit der vermeintlich ursprünglichen Form verglichen werden können. Bordwell liefert mit seinem Werk *The Classical Hollywood Cinema* also nicht bloß eine detaillierte Analyse des klassischen Hollywoodkinos, sondern auch gleichzeitig die Möglichkeit, klassische Hollywoodfilme mit anderen Formen in Kontrast zu setzen. Der Film der klassischen Ära fungiert dabei als Referenzpunkt, auf den sich Filme anderer Machart beziehen können.

„The idea of a classical cinema has remained in play as part of most critical accounts of Hollywood, although it has most frequently been invoked as a background against which exceptional works could be defined and distinguished. Bordwell, Staiger and Thompson investigated the formal organization of the ‚ordinary film‘, basing their account of Classical style on an analysis of a randomly selected sample of Hollywood movies.“⁹

Zusammen mit Janet Staiger und Kristin Thompson schrieb David Bordwell über den klassischen Hollywoodstil, die Produktionsmethoden in Hollywood, technologische und ästhetische Innovationen, sowie über die historische Entwicklung des klassischen Hollywoodkinos, das sich durch Besonderheiten auf sämtlichen Gebieten auszeichnete. Auch ethische, politische und soziale Normen werden von Hollywood transportiert und zeigen ein Wertesystem auf, das stellvertretend für den amerikanischen Lebensstil, Gültigkeit und Richtigkeit für sich zu beanspruchen scheint.

⁸ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3

⁹ Maltby, *Hollywood Cinema*, S.7

Das Hauptaugenmerk dieses Kapitels soll allerdings – dem Titel dieser Diplomarbeit entsprechend - auf narrativen Aspekten beruhen. Die Erzählweise Hollywoods hat den bereits erwähnten „group style“ ausgebildet, innerhalb dessen sämtliche Filme an bestimmte Regeln gebunden sind und grundsätzlich nur wenig Spielraum für individuelle Abweichungen oder Innovationen haben. Dieses Paradigma schaffte ein weitgehend einheitliches System, das bloß in sehr limitiertem Ausmaß Alternativen zuließ und zu einem standardisierten Filmemachen mit ganz bestimmten Normen führte, was für die postulierte Homogenität Hollywoods maßgeblich war.¹⁰

Die nachfolgende Auflistung von Charakteristika des klassischen Hollywoodkinos ist nicht auf Vollständigkeit bedacht, sondern soll mehrheitlich jene Merkmale anführen, die für eine Gegenüberstellung mit der postklassischen Erzählweise als sinnvoll erscheinen.

2.2. Der klassische Hollywoodfilm

2.2.1. Narration

Struktur und Protagonist

Die grundlegende Form der filmischen Narration Hollywoods leitet sich von der klassischen Dreiaktstruktur ab:

„Sowohl als dramaturgisches Untersuchungskriterium wie auch als Paradigma des (idealen) Drehbuchaufbaus stellt die Dreiaktstruktur einen der zentralen Grundpfeiler der Drehbuchtheorie dar. Mit Bezug auf die – in der aristotelischen Dramenpoetik (insbesondere in der Tragödie) als Grundform ganzheitlichen Erzählens bezeichnete – Triade ‚Anfang, Mitte und Ende‘ wird die Dreiaktstruktur als komprimierte Form des in den normativen Dramaturgien des 19.

¹⁰ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3 ff

Jahrhunderts beschriebenen Fünkfaktors verstanden: *Protasis* (Einleitung, Exposition), *Epitasis* (Verwicklung, steigende Handlung mit Höhepunkt und Peripetie) und *Katastrophe* oder *Lösung* - etwa entsprechend dem kanonischen Geschichtenformat ‚Exposition, Konfrontation, Auflösung‘ oder Hegels Denkschema von These, Antithese und Synthese. Die manifeste Handlung (*plot*) wird – in Anlehnung an die geschlossene Form des Dramas – als figurenzentrierte, kausallogische Konfliktstruktur verstanden, die sich in klar unterscheidbare Sinnabschnitte (Akte) gliedert; die einzelnen Aktivitäten des oder der Protagonisten definieren sich als Problemlösungsversuche im Hinblick auf die Bewältigung des Makrokonflikts und/oder das Erreichen eines Handlungsziels. Jeder Akt ist textsequentiell wie dramaturgisch und inhaltlich als geschlossene kausallogische Erzähleinheit – gemäß des handlungsfunktionalen Schemas ‚Exposition, Konfrontation, Auflösung‘ – zu verstehen; die Erzählzeit der drei Akte (bzw. Aktlänge) soll im Verhältnis 1:2:1 stehen.“¹¹

Im Kontext der Dramenpoetik weist Bordwell auch auf die Analogie zum Theater hin, wenn er behauptet, dass alle Konventionen eines guten Theaterstücks, wie eine starke Exposition, geistige und körperliche Wettstreite, extreme Umkehrungen und Wendungen des Schicksals der Protagonisten etc. auch der gängigen Hollywood-Dramaturgie entsprechen.¹²

Im ersten Akt wird das Ziel des Protagonisten definiert, während der zweite Akt die unternommenen Anstrengungen zeigt, welche zur Erreichung des Ziels notwendig sind. Der dritte Akt beantwortet die Frage, ob jenes Ziel erreicht wird, oder nicht. So kann die Grundstruktur der klassischen Hollywoodfilme beschrieben werden. Alle Handlungselemente, die sich zwischen Zieldefinierung und Auflösung befinden, dienen der Veranschaulichung der Fähigkeiten der Protagonisten, die durch Antagonisten bzw. andere Hindernisse,

¹¹ Ryssel, *Dreiaakter*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2401>

¹² Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 17

auf die Probe gestellt werden. Charakterbezogene Stärken, Schwächen und Wünsche werden Szene für Szene aufgezeigt und mittels kausaler Zusammenhänge zu Taten transformiert, welche mit der Auflösung der Handlung in Verbindung stehen. Der zielorientierte Charakter, der Hindernisse überwindet um etwas Bestimmtes zu erreichen, ist demzufolge Motor eines ansteigenden - wie auch immer - geformten Konflikts der eine dramatische Struktur erzeugt.

„Once you have created an appealing, heroic central character there will naturally spring up in your mind other characters with whom he or she comes into conflict. In that relationship lies the genesis of your plot.“¹³

Eines der zentralen Charakteristika des klassischen Hollywoodkinos ist die psychologische Motivation der Figuren. Die Wünsche und Ziele des Protagonisten treiben die Handlung voran, indem er auf seiner *Heldenreise*, die Hindernisse, die ihn an der Erreichung seiner Ziele hindern, zu überwinden versucht. Er ist eine aktive, zielorientierte Figur, die über die Dauer des gesamten Films versucht, das zu Beginn festgelegte Ziel zu erreichen. In diesem Sinne kann ein solcher „man of deeds“ auch als Sinnbild des amerikanischen Individualismus verstanden werden. Die charakterbezogene Kausalität der Handlung ist gewissermaßen das Grundgerüst der klassischen Erzählung. Der Protagonist ist der „causal agent“ der Erzählung, dessen Charaktereigenschaften und Qualitäten konsistent sein müssen und eine klare Beschreibung erfordern. Jene Charakterisierung ist Teil der Exposition und sollte möglichst früh Gewissheit über die Eigenschaften der Figur vermitteln. Der Charakter muss glaubhaft und authentisch wirken, seine Taten müssen mit seinen Charaktereigenschaften vereinbar sein und Sinn ergeben. Die Informationen, die der Zuseher zu Beginn des Films über die Figur erhält, werden automatisch den ganzen Film lang auf deren Übereinstimmung bzw. auf deren kausal-

¹³ Palmer, *Palmer Plan Handbook*, S. 27, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 177

logische Vereinbarkeit mit der jeweiligen Szene überprüft, was die Bedeutung eines konstanten Charakters unterstreicht. Es ist für den Zuseher grundsätzlich sehr schwer, erste Eindrücke wieder abzuwenden. An dieser Stelle sei außerdem erwähnt, dass das Star-System Hollywoods einen starken Einfluss auf jene Impressionen seitens der Zuseher hat. Bestimmte Filmstars werden vom Zuschauer automatisch – schon zu Beginn des Films, bevor sich tatsächliche Wesenszüge manifestieren – mit gewissen Charakterzügen ausgestattet, weil viele Stars bereits ein bestimmtes Image haben, das den Rezipienten bekannt ist, und anhand dessen erste Erwartungen an die Figur entstehen. Es findet zwar eine Charakterentwicklung im Laufe des Films statt, doch diese wird automatisch mit der Anfangssituation verglichen und stets auf ihre Plausibilität hin überprüft.¹⁴

Auch der *Guru* des Drehbuch-Manuals, Syd Field, erwähnt in einer seiner berühmten Anleitungen zum Drehbuchschreiben: „Film ist Verhalten; Handlung ist Charakter, und Charakter ist Handlung; ein Mensch ist, was er tut, nicht was er sagt.“¹⁵ Dieses Zitat bekräftigt die Annahme, dass der klassische Hollywoodheld prinzipiell als aktiv und handlungsfreudig anzusehen ist. Er ist Träger der Erzählung, sein Verhalten bewirkt Aktion und Reaktion, er ist ausschlaggebend für die filmische Dynamik von Ursache und Wirkung. Passive Protagonisten sind im klassischen Hollywoodkino eher selten, und selbst wenn Charaktere, etwa zu Beginn des Films, passiv erscheinen, so kommt es immer zu einer auslösenden Situation, welche den Tatendrang des Protagonisten befeuert und dessen Einsatz zur Erreichung des Ziels bzw. zur Wiederherstellung der alten Ordnung auslöst.

Als Beispiel für einen zu Beginn des Films eher passiven Protagonisten, dessen Aktivwerden erst im Laufe des Films ausgelöst wird, kann die Figur Terry (gespielt von Marlon Brando) im

¹⁴ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 13. ff

¹⁵ Field, *Das Drehbuch*, S.117

Film *On the Waterfront* (US 1954) genannt werden. Terry Malloy war Boxer, scheiterte jedoch und arbeitet fortan auf den Docks von New York. Er wird vom sadistischen Gewerkschaftsboss Johnny, der einige nicht kooperative Arbeiter beseitigen lässt, protegiert. Als Terry in einen Mord verwickelt wird, den Johnny zu verantworten hat, beginnt er, über seine Position inmitten der Gangster nachzudenken, bleibt zunächst aber trotzdem tatenlos und weiterhin eher passiv. Erst als er sich in die Schwester des Ermordeten verliebt, beginnt Terry aus seiner Lethargie auszubrechen, um sich gegen Johnny aufzulehnen. Von Beginn des Films an erlebt man Terry zunächst als passiven, leicht phlegmatischen Charakter, der am Dach Tauben züchtet und sich mit seiner Situation abfindet. Trotzdem weiß man auch, dass er einmal Boxer war, was wiederum ein Indiz für seine aktivere, impulsivere Seite darstellt. Der Wandel bzw. die Entwicklung des Charakters hin zu einem Protagonisten, der aktiv an der Bekämpfung des Bösen teilnimmt, wird in diesem Beispiel durch den Mord an Edies Bruder eingeleitet und vollzieht sich vollends durch die Zuneigung und Liebe zu Edie.

Exposition

Ein schneller Einstieg in die Handlung ist wichtig, um bereits in der Exposition alle wichtigen Parameter des Plots festzulegen. Ein solcher „primacy effect“ führt zu starken ersten Impressionen, zu Eindrücken, die über die gesamte Filmlänge bestehen bleiben. Vorbereitende Handlungselemente, die erst in weiterer Folge zur eigentlichen Handlung führen, finden sich im klassischen Hollywoodkino eher selten. Eine klare und unmittelbare Einleitung in die Handlung führt oft dazu, dass der Beginn eines Films durch Eindrücke und Informationen sehr vollgeladen ist. Aus diesem Grund hat man im klassischen Hollywoodkino auch lange Zeit die Credits zu Beginn des Films bereits mit Charakteristika versehen, die auf den Plot bzw. die Charaktere hinweisen, und schon einen kleinen Beitrag

zur erzählten Geschichte leisten, um so wenig Zeit wie möglich *ungenutzt* verstreichen zu lassen. Beispielsweise können die Credits die Hierarchie der Charaktere vorwegnehmen oder zusammen mit dem Filmtitel, der oft als „art title“ designt war, den Rezipienten einen Eindruck davon verschaffen, welches Thema, welche Motive und welche Stimmung beim jeweiligen Film zu erwarten sind. Zwischentitel und Voice-Over Kommentare wurden ebenso dazu verwendet, das Setting, gewisse Figurenkonstellationen, charakterspezifische Hintergründe, etc. vorab aufzuzeigen. Diese narrativen Methoden wurden aber im Laufe der klassischen Ära zusehends seltener verwendet und wichen tendenziell einem direkten diegetischen Einstieg in die Handlung.¹⁶

Bei diesem Aspekt der filmischen Narration kann man etwa Michael Curtiz' Klassiker *Casablanca* (US 1942) als Beispiel heranziehen. Unmittelbar nach dem Erscheinen des Warner Bros. Logos sieht man eine Karte von Afrika am Bildschirm. Über diese Karte werden nacheinander die Credits des Films angeführt, beginnend mit den Namen von Humphrey Bogart und Ingrid Bergman. Beide Namen erscheinen am oberen Bildschirmrand und sind in gleich großen Lettern geschrieben. Schon nach wenigen Sekunden kann der Zuschauer Informationen über den Film selbst ableiten, obwohl die tatsächliche Handlung noch nicht begonnen hat. Man weiß dennoch schon, dass der Film in Afrika spielt, und dass die beiden Stars Bergman und Bogart aller Voraussicht nach eine romantische Beziehung haben könnten. Zudem wird unmittelbar nachdem die Credits vom Bildschirm verschwinden ein Globus gezeigt und eine Erzählstimme erklärt aus dem *Off* den Stand der Dinge: Der zweite Weltkrieg tobt und aus Europa kommen Flüchtlingsströme nach Afrika, um von Casablanca aus nach Portugal zu gelangen, von wo man sich eine Möglichkeit verspricht, nach Amerika zu fliehen. Auf der Landkarte Europas und Afrikas werden diese Flüchtlingsströme bzw. deren Routen mit einer Linie angezeigt, die schließlich in

¹⁶ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 25. ff

Casablanca Halt macht. Auch erfährt man von dem Voice-Over-Kommentar dass die meisten Flüchtlinge in Casablanca sehr lange warten müssen bzw. gar nicht mehr von dort fortkommen, was auch ein Hinweis auf die sogleich einsetzende Handlung ist, deren Bestandteil unter anderem auch die Flucht aus Casablanca sein wird.

„[...] to Casablanca in French Morocco, here the fortunate ones, through money or influence or luck might obtain exit visas and scurry to Lisbon. And from Lisbon to the New World. But the others wait in Casablanca. And wait and wait...And wait“¹⁷

Zwischenziele

Abgesehen vom zentralen Plot eines Films gibt es oft mehrere Handlungslinien, die „short-term goals“¹⁸ kreieren und deren Erfüllung zum Hauptziel führen. Im Science Fiction Klassiker *The Day the Earth Stood Still* (US 1951) kommt der Außerirdische Klaatu auf die Erde, um die Völker der Welt zum Frieden zu bewegen und (angelehnt an die Gefahren des kalten Krieges) eine atomare Abrüstung der Großmächte zu bewirken, um eine potentielle Gefahr für andere Planeten abzuwenden. Die Erreichung dieses Ziels ist die Hauptmotivation des Protagonisten. Um dies zu erreichen, hat er im Laufe der Handlung einige Hindernisse zu überwinden, die zu den eben angesprochenen short-term goals führen. Sein erstes Ziel ist es, mit Hilfe eines Geschenks, eine Anhörung beim Präsidenten der USA zu erreichen. Das Geschenk wird nicht als solches erkannt, sondern als mögliche Gefahr, weshalb man auf Klaatu schießt und ihn verletzt. Er wird ins Krankenhaus gebracht wo man ihn ausgiebig untersucht. Im Krankenhaus versucht Klaatu einem Vertreter des Präsidenten sein Anliegen klarzumachen und bittet ihn um eine

¹⁷ *Casablanca*, US 1942, 0:01:58

¹⁸ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 18

Audienz vor sämtlichen Staatsoberhäuptern der Welt. Diese Bitte wird ihm verwehrt, da es im herrschenden kalten Krieg durch Misstrauen und Furcht kein Staatsoberhaupt wagen würde, sich mit der Gegenseite an einen Tisch zu setzen. Klaatus' nächstes Ziel ist es, auf eigene Faust einen Weg zu finden, sein Anliegen durchzusetzen. Um das zu erreichen, flieht er aus dem Krankenhaus, was eine landesweite Fahndung auslöst. In einer Privatpension untergebracht, versucht er Kontakt mit einem Wissenschaftler aufzunehmen, der ihm bei seinem Vorhaben unterstützen soll. Schritt für Schritt ergeben sich, verursacht durch das Misstrauen der Menschen, immer neue Hürden, die der Protagonist überwinden muss, um schlussendlich zu seinem eigentlichen Ziel zu gelangen. Jene short-term goals halten die Spannung aufrecht und sind für den dramatischen Verlauf der Geschichte unerlässlich.

Wiederholungen

Die Aufmerksamkeit der Zuseher wird bei wichtigen Elementen des Films (Motive, Gags, etc.) gezielt erzeugt, indem man sich die „rule of three“¹⁹ zunutze macht:

„Three is in fact a mystical number for Hollywood dramaturgy; an event becomes important if it is mentioned three times. The Hollywood slogan is to state every fact three times, once for the smart viewer, once for the average viewer, and once for slow Joe in the back row.“²⁰

Im Zusammenhang mit wiederkehrenden Motiven oder Handlungen sei an dieser Stelle auch erwähnt, dass sich der Epilog am Ende des Hollywoodfilms oftmals auf den Anfang bezieht und somit das

¹⁹ Sherman, *Directing the Film*, S. 125, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 31

²⁰ Vale, *The Technique of Screenplay Writing*, S. 37, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 31

dramaturgische Prinzip bekräftigt, dass die Lösung eines Films, das Resultat des Anfangs sei.²¹

Ein Filmbeispiel, das auf die dramaturgische Parallele zwischen Anfang und Ende hinweist ist *Citizen Kane* (US 1941). Das vielzitierte Wort *Rosebud* steht im Zusammenhang mit Kanes verlorener Kindheit und der verlorengegangenen Beziehung zu seiner Mutter, die ihn in jungen Jahren fortgeschickt hatte. Mehrmals angedeutet wird dieses Motiv anhand einer Rodel und eines Briefbeschwerers. Zu Beginn des Films wird die Rodel im Schneegestöber liegengelassen, während sie am Ende verbrannt wird. Der Anfang verweist direkt auf das Ende.

Zeitlicher Aspekt

Die wichtigsten temporalen Aspekte im klassischen Hollywoodfilm sind Reihenfolge, Dauer und Deadlines.

Im Normalfall finden im klassischen Hollywoodfilm die Ereignisse nacheinander statt, so wie es die dramatische Struktur der Geschichte von der Exposition bis zur Auflösung der Handlung vorgibt. Das Vorgehen auf eine zukünftige Handlung in Form eines Flash-forward ist kein gebräuchliches Stilmittel im klassischen Hollywoodkino. Die einzige zulässige Manipulation der Handlungsreihenfolge ist der Flashback – auch wenn er in der klassischen Ära weitaus seltener verwendet wurde als heutzutage. Er ist größtenteils subjektiv durch Erinnerungen eines Charakters motiviert. Zum Beispiel werden viele Flashbacks durch Einstellungen, die einen denkenden Protagonisten zeigen, eingeleitet. Musik, Blenden, Voice-Over-Stimmen etc. werden im Sinne der Redundanz von filmischen Stilmitteln zur Verstärkung solcher Flashbacks verwendet. Der bereits erwähnte Film *Citizen Kane* (US 1941) gilt als

²¹ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 36

ein Vorreiter der Filmmontage, die sich durch viele Flashbacks von der üblichen chronologischen Erzählweise unterscheidet. „Story order“ und „narrational order“²² stimmen im klassischen Hollywoodfilm zumeist überein und erleichtern dem Zuschauer die Orientierung im Film. Zeitliche Diskrepanzen von Story und Plot, also von der gesamten Geschichte der Handlung im Film und dem tatsächlich Gezeigten, sind im klassischen Hollywood selten. Zeitlich verschachtelte und nicht chronologische Handlungsstränge gewinnen erst im postklassischen Kino stark an Bedeutung.

Der Plot eines Hollywoodfilms zeigt in der Regel nur die wichtigen Dinge, während - für den Fortgang der Handlung - irrelevante Geschehnisse, ausgelassen werden. Dies geschieht meistens durch stilistische Mittel wie der Überblendung, früher aber auch durch Zwischentitel bzw. Auf- und Abblenden. Wenn die Handlung eine lange erzählte Zeit aufweist, werden Montagesequenzen eingesetzt, die in diesem Kontext auch „time-lapse sequences“ genannt werden. Dabei werden große Intervalle der Story ausgelassen, was oft durch zeitraffende Methoden angezeigt wird.²³ In *Citizen Kane* (US 1941) gibt es eine solche, für das damalige Hollywoodkino ungewöhnlich prägnante, zeitraffende Montagesequenz²⁴, die Kane und seine Frau am Frühstückstisch zeigt. Deren Position scheint unverändert zu bleiben, lediglich ihre Kleidung und ihre Gesichter ändern sich. Es werden mehrere Dekaden innerhalb kürzester Zeit übersprungen, wobei die Gespräche des Ehepaares immer gleich aussehen.

Einen sehr wichtigen zeitlichen Aspekt im Hollywoodfilm stellt auch die Deadline dar. Sie bewirkt, etwa als Termin oder Verabredung, das Entstehen von Fristen, die der Protagonist einzuhalten hat, woraus sich demzufolge auch oft die Klimax des Films herausbildet, da die Erreichung der gesteckten Ziele sehr häufig zeitlich limitiert ist. Deadlines und alle anderen Termine überlagern und bestimmen zu einem Großteil den Handlungsverlauf im Film. Sie führen außerdem

²² Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 44

²³ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 44

²⁴ *Citizen Kane*, US 1941, 0:49:55

dazu, dass der „forward flow“ der Handlung hervorgehoben und verstärkt wird. Gerade dieser Aspekt des Zeitlichen ist ein prägnantes Charakteristikum des klassischen Hollywoodfilms und alternative Filmstile können oft allein dadurch erkannt werden, dass sie die Handlung und deren Dauer nicht – oder kaum – mit derartigen zeitlichen Limits versehen.²⁵

Ein sehr anschauliches Beispiel für die Wichtigkeit von Deadlines im klassischen Hollywoodkino ist *High Noon* (US 1952). Der Film lässt schon durch den Titel erahnen, welche starke narrative Relevanz die Deadline für die Dramaturgie des Films besitzt. Während Ex-Sheriff Will Kane sein Testament aufsetzt und auf den Zug wartet, der einen freigelassenen, rachsüchtigen Sträfling in die Stadt bringen soll, tickt über seinem Kopf eine Pendeluhr. Eine prägnante Crosscutting-Montage²⁶ zeigt²⁷, untermauert von dramatischer Musik, abwechselnd den Sheriff, die verängstigten Dorfbewohner in der Kirche, sowie die drei Ganoven, die auf die Ankunft ihres Bosses am Bahnhof warten. Die Dramatik der Musik erreicht ihren Höhepunkt und endet abrupt mit dem Pfeifen des Zuges, als die Uhr zwölf schlägt. Die Deadline ist erreicht, was den Showdown des Films einläutet. Die dramaturgische Entwicklung des Plots steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Erreichen eines bestimmten Zeitpunkts.

Gaps und Hypothesen

Narration erschafft bewusst Lücken, um den Zuschauer fortlaufend dazu zu bringen, Hypothesen über den Fortgang der Geschichte zu formulieren. Jene „gaps“ werden im klassischen Hollywoodkino in der Regel spätestens am Ende des Films geschlossen. „Permanent

²⁵ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 44 ff

²⁶ Beim „crosscutting“ soll Gleichzeitigkeit von Handlungen, die an verschiedenen Orten stattfinden, angezeigt werden. Nach Einstellung A wird auf Einstellung B geschnitten um temporale Simultanität darzustellen. Vgl. dazu Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 48 ff

²⁷ *High Noon*, US 1952, 1:04:40

gaps“, die Fragen offen und unbeantwortet lassen, werden grundsätzlich vermieden.²⁸

In *Casablanca* (US 1942) werden am Ende alle wichtigen Fragen, welche die Handlung während des Films aufwirft, beantwortet. Alle zentralen Hypothesen, die der Zuschauer über den Fort- bzw. den Ausgang der Geschichte bildet, werden belegt bzw. widerlegt. Alle wichtigen narrativen Lücken, die während des Films entstanden sind, werden gefüllt. Sind Rick und Ilsa ein Liebespaar gewesen? Kommen sie wieder zusammen oder entscheidet sich Ilsa bei ihrem Mann zu bleiben? Werden Ilsa und Victor festgenommen und ins Konzentrationslager gesperrt oder gelingt ihnen die Flucht? Wird Rick den beiden helfen und vielleicht selbst festgenommen? Nach der Schlussequenz sind alle Fragen beantwortet und sämtliche Handlungslinien geschlossen.

Eine bewusste Zuschauermanipulation, hinsichtlich der Bildung von falschen, irreleitenden Hypothesen, ist im klassischen Hollywoodkino selten anzutreffen und kommt hauptsächlich bei bestimmten Genrefilmen vor – zum Beispiel beim Mysteryfilm.²⁹ Auch wenn Alfred Hitchcock nicht unbedingt zu den Regisseuren gehörte, dessen Filme stets den Charakteristika des klassischen Hollywoodkinos entsprachen, so ist *Psycho* (US 1960) trotz der krassen Regelbrüche der klassischen Narration (die Protagonistin wird mitten im Film umgebracht), ein gutes Beispiel für die bewusste Irreführung des Zuschauers. Die berühmte Mordszene in der Dusche³⁰ ist wohl eine der bekanntesten und meistzitierten Szenen der Filmgeschichte. Fast jeder, auch diejenigen, die den Film nicht gesehen haben, kennt diese Szene und es ist auch weitgehend bekannt, wer der Mörder im Film ist. Doch die Kinobesucher von damals sind bei dieser Szene bewusst in die Irre geführt worden und haben sicherlich mit großer Mehrheit angenommen, dass es sich bei

²⁸ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 38 ff

²⁹ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 38 ff

³⁰ *Psycho*, US 1960, 0:44:30

der Person mit dem Küchenmesser um die Mutter von Norman Bates handeln würde.

Narrative Hilfsmittel

Ein narratives Element, das es erlaubt von nicht-diegetischen Stilmitteln wie Zwischen- oder Sprechtitel Abstand zu nehmen, sind „impersonal sources“³¹. Dabei handelt es sich primär um den diegetischen Einsatz von Informationsmedien, die dem Zuseher auf plausible Art und Weise Inhalte und narrative Entwicklungen näherbringen. Zeitungen, Radiodurchsagen, Fernsehausschnitte, Poster etc. können im Film verwendet werden, um wichtige, für den Fortlauf der Geschichte relevante, Informationen an den Zuseher weiterzugeben. Oftmals wird mit nur kurzen Einstellungen erreicht, dass essentielle Story-Elemente schnell übermittelt werden können. Der Einsatz solcher stilistischer Elemente fordert und fördert allerdings auch die Aufmerksamkeit der Zuseher und sorgt für einen realitätsnahen Eindruck, der die Charaktere in einer belebten, authentisch-wirkenden Welt erscheinen lässt.

Ein gutes Beispiel für den Einsatz von „impersonal sources“ ist der Anfang des weiter oben erwähnten Films *The Day the Earth Stood Still* (US 1951)³². Nachdem das Raumschiff des Außerirdischen von den Flugüberwachungszentralen bemerkt wurde, werden Radiosprecher aus allen Teilen der Welt gezeigt, die von dem unbekannten Flugobjekt berichten, das kurz darauf im kreisförmigen Park zwischen dem Weißen Haus und dem Washington Monument landen wird. Die Radiodurchsagen sind bereits der tatsächlichen Handlung zugeordnet. Es handelt sich somit um ein diegetisches Mittel der Informationsbereitstellung.

³¹ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 30

³² *The Day the Earth Stood Still*, US 1951, 0:02:38

Zufälle

Im Sinne einer kausalen und glaubwürdigen Narration wird auf die Problematik von Zufällen hingewiesen. Zufällige Ereignisse können oftmals eine schnelle und einfache Lösung eines narrativen Problems bereitstellen. Allerdings wird deren irritierende Wirkung vom Zuseher in der Regel registriert, weshalb Zufälle eher zu Beginn des Films, als Auslöser von Handlungen, und eben nicht als Lösung von diegetischen Problemen innerhalb der klassischen Narration verwendet werden sollten.³³

Wenn beispielsweise eine relevante Handlungslinie mitten im Film durch einen Zufall entsteht, kann sich das stark auf die Glaubwürdigkeit des vorgetragenen Stoffes auswirken. Dass Nails Nathan, ein wichtiger Nebendarsteller im Gangsterfilm-Klassiker *The Public Enemy* (US 1931), während eines Reitunfalls stirbt, wodurch ein Bandenkrieg ausgelöst wird³⁴, der den weiteren Verlauf der Geschichte stark beeinflusst, steht einer glaubwürdigen narrativen Entwicklung entgegen.

Auflösung

Wie auch immer die Auflösung der Handlung aussehen mag, es ist zum Charakteristikum des klassischen Hollywoodkinos geworden, dass das Ende des Films möglichst schnell abgehandelt wird, allerdings unter der Voraussetzung, dass man die Belohnung bzw. Bestrafung des Protagonisten noch miterlebt und die letzten aus der Handlung resultierenden Konsequenzen für die Hauptcharaktere erfährt, sowie deren Reaktionen auf das Geschehene erkennt.³⁵

³³ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 18

³⁴ *The Public Enemy*, US 1931, 1:02:17

³⁵ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 17. ff

„Let the audience be satisfied that the future of the principals is settled“³⁶

Auch wenn es bei vielen Filmen zur Regel geworden ist, so ist das Happy End kein Muss im klassischen Hollywoodkino. Viel wichtiger ist, dass das Ende eindeutig ist, und eine klare Conclusio hat, die keine weiteren Zweifel aufwirft oder den Zuseher mit offenen Fragen hinsichtlich nicht abgeschlossenen, zentralen Handlungslinien zurücklässt.

Ein berühmtes Beispiel für einen Film der klassischen Ära Hollywoods, der auf ein typisches Happy End verzichtet, ist *Casablanca* (US 1942). Rick gibt die Romanze mit der Liebe seines Lebens auf, und schickt Ilsa (Ingrid Bergmann) mit ihrem Mann fort, da ihr Gatte sie dringend brauche und sie ihm im Widerstandskampf gegen die Nationalsozialisten zur Seite stehen müsse. Er gibt sein persönliches Glück, mit seiner großen Liebe sein restliches Leben zu verbringen zugunsten einer größeren, übergeordneten Sache auf. Dieses Gegenstück zum klassischen Happy End muss man vor dem Hintergrund des zweiten Weltkrieges betrachten. „Die Kriegsjahre stellen an den klassischen Hollywoodfilm besondere Ansprüche. So wird vor allem der individuelle zielgerichtete Held zu Gunsten der Gemeinschaft, der militärischen Einheit im Kriegsfilm, der Nation im weitesten Sinne zurückgedrängt. Das Liebespaar, das sich am Ende findet, ist in den Kriegsjahren weit seltener zu sehen.“³⁷

Nichtsdestotrotz beendet dieser Film, im Sinne einer klaren Auflösung, sämtliche Handlungslinien und hat somit eine klare Conclusio. Ilsa kann mit ihrem Mann flüchten, um den Widerstandskampf gegen die Nationalsozialisten fortzusetzen und Rick bleibt in Casablanca zurück und arrangiert sich mit dem korrupten Polizeichef Renault.

³⁶ Marion, *Film Stories*, S. 85, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 36

³⁷ Tieber, *Schreiben für Hollywood*, S. 201

Bordwell führt in Bezug auf eine klare Auflösung von Handlungssträngen im klassischen Hollywoodfilm ein Zitat von Lewis Herman an, das auch andere wichtige Aspekte zusammenfasst, auf die bereits eingegangen wurde:

„Care must be taken that every hole is plugged; that every loose string is tied together; that every entrance and exit is fully motivated, and that they are not made for some obviously contrived reason; that every coincidence is sufficiently motivated to make it credible; that there is no conflict between what has gone on before, what is going on currently, and what will happen in the future; that there is complete consistency between present dialogue and past action – that no baffling question marks are left over at the end of the picture to detract from the audience’s appreciation of it.“³⁸

2.2.2. Continuity

Das klassische Hollywoodkino ist durch die Begriffe Kontinuität und Einheit stark geprägt. Auf narrativer Ebene durch die lineare, chronologische Erzählweise, in der ein psychologisch motivierter Protagonist in kausaler Art und Weise, sein Ziel verfolgt, auf das sämtliche Aktivitäten ausgerichtet sind.

Auf einer technischen Ebene steht nunmehr das Continuity Editing ebenso für den Einheits- und Kontinuitätsgedanken, und damit für einen steten Erzählfluss.

„Around 1900-1910, as filmmakers started to explore editing, they tried to arrange their shots so as to tell a story clearly. They developed an approach to editing, supported by specific strategies of cinematography and mise-en-scene, that was based on *narrative continuity*. Their explorations coalesced into a consistent style [...]“³⁹

³⁸ Herman, *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films*, S. 88, zit. n. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 18

³⁹ Bordwell, Thompson, *Film Art*, S.232

Jener Stil beruht auf einer Reihe von dogmatischen Schnitttechniken, die dazu dienen, sowohl temporale, als auch räumliche Übergänge in eine fließende Dynamik von Einstellungswechsel zu bringen. Der Film soll als einheitliches Ganzes erscheinen, ohne die einzelnen Erzählteile wie Einstellungen, Szenen, Sequenzen etc. allzu stark zu akzentuieren.

„Die Zielvorstellung des *continuity editing* war dabei der ‚unsichtbare Schnitt‘ und der ‚weiche Übergang‘ von einem Bild zum nächsten. Zur Vermeidung des [sprunghaften] *jump-cut* muss die folgende Einstellung aus einer anderen Kameraposition und möglichst in einem anderen Ausschnitt erfolgen. Ein Wechsel des Kamerawinkels hat nach einer Daumenregel mindestens *30 Grad* zu betragen, weil sonst die Veränderung des Winkels erfahrungsgemäß nicht ausreicht, um den Sprung innerhalb der beiden einander folgenden Bilder zu ‚kompensieren‘. Zwischen den Akteuren einer Handlung wird [außerdem] eine imaginäre ‚Handlungslinie‘ angenommen, die von den Kameras nicht überschritten werden soll. Bei Veränderung der Kameraposition zwischen zwei aufeinander folgenden Einstellungen darf die Aktionslinie, auf der sich die Personen bewegen, nicht überschritten werden, anderenfalls tritt Desorientierung durch Seitenverkehrung innerhalb der Bildfläche auf. [Diese Regel ist auch als 180°-Regel bekannt]. Soll der Achsensprung vollzogen werden, wird oft ein *Zwischenbild* gesetzt, das den Übergang abmildert und eine Neuorientierung gestattet. Längere Szenen werden im Verfahren des *coverage* mit einem einzigen zusammenhängenden *master shot* durchgefilmt - es existiert also eine Totale der gesamten Szene. Der *master shot* bildet die Grundlage für die Montage und für die darauf abgestimmte Auflösung der Szene. Alle Teilaufnahmen des Geschehens sowie alle Inserts werden auf den *master shot* abgestimmt.⁴⁰

⁴⁰ Wulff, *Continuity System*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=115>

Die Schnitttechnik, die Bewegungen eines Charakters oder eines Objekts über mehrere Einstellungen im Sinne einer „moment-to-moment-continuity“⁴¹ als *eine* flüssige Bewegung darstellt, nennt man „match-on-action cut“⁴². Der Schnitt wird im Idealfall vom Zuschauer nicht wahrgenommen, weil der Einstellungswechsel kaschiert wird.

Ein klassisches Beispiel für einen match-on-action cut⁴³ kann man etwa bei John Fords *Stagecoach* (US 1939) festmachen. Der Arzt macht sich auf den Weg, um das Kind von Mrs. Mallory auf die Welt zu bringen. Er kommt in der ersten Einstellung aus der Tür am linken Bildrand und geht am rechten Bildhintergrund zur Tür hinaus. Danach erfolgt der Einstellungswechsel und man sieht den Gang, in dem der Arzt seine Bewegung fortsetzt – diesmal kommt er geradewegs der Kamera entgegen. Am linken Bildrand ist die Tür zum Zimmer, in dem die schwangere Frau liegt und er geht hinein. In der nächsten Einstellung sieht man ihn mit seinem Arztkoffer und einem Kübel Wasser im Zimmer stehen. Die Bewegung ist damit abgeschlossen.

Zu keinem Zeitpunkt dieser Szene hat man als Zuschauer das Gefühl, dass die Dynamik des Bildes ins Stocken gerät oder dass die Kontinuität verletzt wird. Man empfindet die Zusammenführung dieser drei verschiedenen Einstellungen als eine flüssige Bewegung im Film.

„As its name implies, the continuity style aims to transmit narrative information smoothly and clearly over a series of shots. This makes the editing play a role in narration, the moment-by-moment flow of story information. All the dimensions of editing play a role in the continuity style.“⁴⁴

⁴¹ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 46

⁴² Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 46

⁴³ *Stagecoach*, US 1939, 0:45:15

⁴⁴ Bordwell, Thompson, *Film Art*, S.232 ff

2.2.3. Bildkomposition

Die ästhetisch-kompositorische Anlehnung des filmischen Raums an die Malerei kann anhand einiger Charakteristika festgemacht werden. Grundsätzlich ist eine zentrale Komposition wichtig, die sich zum Beispiel bei Konzepten wie der „Isokephalie“ zeigt. Es besagt, dass Köpfe prinzipiell auf gleicher Höhe in der Einstellung zu finden sind. Bei extrem weiten Einstellungen wird – angelehnt an die Landschaftsmalerei – die untere Bildhälfte stärker gewichtet.⁴⁵

Weiters ähneln die meisten Shots des klassischen Hollywoodkinos bzw. deren Gewichtung einem T, welches für das eigentliche Zentrum der Einstellung steht. Dabei bilden das obere (horizontale) Drittel des Bildes, sowie das mittlere Drittel der Vertikalen das Zentrum auf welches das Hauptaugenmerk der narrativen Funktion des Bildes gelegt werden soll. Die narrative Dominanz des Charakters im Hollywoodfilm tritt auch in Bezug auf die Zentriertheit zu Tage, denn alle Figuren sind stets entlang jener zentralen Linien positioniert. Des Weiteren sind selbst unwichtige Charaktere fast nie von den Seitenrändern des Bildes abgeschnitten, auch wenn die Aufmerksamkeit des Zusehers ohnehin auf das Zentrum gelenkt wird, sodass man die Seitenränder kaum noch beachtet.⁴⁶

Symmetrie, Balance, Zentriertheit etc. sind wichtige ästhetische Elemente im klassischen Hollywoodfilm, obgleich deren *allzu perfekte* Umsetzung unnatürlich und störend wirken kann. Wenn Einstellungen dieser Art *zu* perfekt umgesetzt werden, handelt es sich meistens um eine bewusste stilistische Entscheidung.⁴⁷ Im klassischen Hollywoodkino sind solche Einstellungen, in denen die kompositorischen Regeln überstrapaziert werden, selten, da sie einzelne Bilder zu stark akzentuieren, und die Künstlichkeit des Bildes dadurch verdeutlichen, was die Illusion des Films aufbricht.

⁴⁵ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 50 ff

⁴⁶ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 51

⁴⁷ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 51

Ein Meister perfekter Zentriertheit und Symmetrie ist Stanley Kubrick, der solche Einstellungen bewusst als Stilelemente einsetzt, etwa um seine Zuschauer mit der verstörenden Wirkung der Bilder zu fesseln. In *The Shining* (US 1980) – der teilweise als Vorgriff auf das folgende Kapitel gesehen werden kann – finden sich unzählige Szenen, in denen die Bildkomposition perfekte Symmetrie aufweist, und die Charaktere so zentral wie möglich postiert sind. Ein Beispiel dafür ist die Szene⁴⁸, in welcher der kleine Danny mit seinem Dreirad durch das Hotel fährt und plötzlich 2 kleine (fiktive) Mädchen vor ihm stehen, die gewissermaßen den Fluchtpunkt einer perspektivisch perfekten Bildkomposition bilden.

„Frontalität“ ist ebenfalls ein wichtiges kompositorisches Merkmal. Dabei werden Gesichter und Körper der Charaktere auf unnatürliche Weise in Richtung Kamera gedreht. Die Figuren sind auf einer horizontalen bzw. auf einer halbkreisförmigen Linie der Kamera zugewendet, sodass alle Gesichter im Bild sichtbar sind. Die hundertprozentige Umsetzung dieses Konzepts (direkte Adressierung an die Kamera) ist – genauso wie beim Konzept der Zentriertheit – im klassischen Hollywoodkino unüblich, weil solche Einstellungen zu konstruiert wirken.⁴⁹

Auch hierzu gibt es ein Beispiel aus Stanley Kubricks Werk, das eine extreme Frontalität der Charaktere und eine direkte Adressierung an die Kamera zeigt. In der allerersten Einstellung des Films *A Clockwork Orange* (UK 1971) sitzt Alex zusammen mit seinen Kumpels in der „Korova Milkbar“ und blickt über mehrere Sekunden direkt in die Kamera. Diese Einstellung steht im absoluten Widerspruch zum klassischen Hollywoodkino, in dem sich der Zuschauer als unsichtbarer Voyeur fühlen sollte. Nachdem der Protagonist in dieser Szene aber direkt in die Kamera blickt, die gewissermaßen für den Blick des Zuschauers steht, wird diese Illusion aufgehoben, und der Zuschauer durch den Protagonisten als

⁴⁸ *The Shining*, US 1980, 0:35:19

⁴⁹ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 51 ff

Voyeur entlarvt, wodurch seine „sichere Distanz“⁵⁰ zum Geschehen erschüttert wird.

Frontalität hat auch die Funktion, dem Zuschauer anzuzeigen, dass ein mit dem Rücken zur Kamera gerichteter Charakter in Relation zu anderen Personen im Bild, unwichtig ist.⁵¹

Die Bildkomposition muss dafür sorgen, dass die Tiefe des Raums erkennbar ist. Dies geschieht erstens durch die Bewegung der Charaktere, und zweitens durch den Einsatz von Lichtquellen. Dabei hat sich das sogenannte „three-point lighting“ als Hollywoodstandard etabliert. Es meint den Einsatz von drei verschiedenen Lichtquellen in einer Einstellung. Zum einen gibt es das „key light“, das im Regelfall ca. 45 Grad von der Kameraachse platziert wird. Die Lichtquelle des key light liegt außerdem oberhalb der Köpfe der Charaktere. Es ist das Basislicht für die Ausleuchtung der jeweiligen Einstellung. „You ‚key‘ your other lights (quantity and quality) off this main source.“ Das „fill light“ ist ebenfalls ca. 45 Grad von der Kameraachse zu platzieren, allerdings auf der dem key light gegenüberliegenden Seite der Achse. Es ist in der Regel schwächer als das key light und hat die Funktion, den Kontrast zum key light zu bilden und unerwünschte Schattenbildungen zu kaschieren. Die dritte Lichtquelle ist das „back light“, das dem Namen nach von hinten leuchtet und somit die Person oder das Objekt vom Hintergrund visuell trennt, und damit die Tiefe des Raums betont.⁵²

Neben der ästhetischen Komponente hat die Bildkomposition im Hollywoodfilm auch wichtige narrative Funktionen, die auf eine klare Orientierung des Zuschauers abzielen. Wer oder was im Bild für die Erzählung wichtig ist, wird durch die Positionierung von Personen und Objekten bestimmt.

⁵⁰ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 25

⁵¹ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 52

⁵² Vgl. Bowen, *Grammar of the shot*, S. 128

2.2.4. Sound

Musik und Töne im Kino sind nicht bloß als stilistische Aufwertung des Films zu verstehen, sondern stets Teil der Narration selbst. „Die Tonebene eines Films und in ihr speziell die Filmmusik ist unbestritten ein Schlüssel zu erfolgreicher emotionaler Filmgestaltung.“⁵³ Auch schon vor den ersten Tonfilmen der zweiten Hälfte der 1920er, spielte Ton und Musik eine wichtige Rolle im Film. Eben weil der Stummfilm kein direktes bzw. diegetisches auditives Element aufweist, war es offensichtlich, dass (nicht-diegetische) Musik eingesetzt werden müsse, um das Kinoerlebnis hinsichtlich Intensität und emotionaler Erfahrung zu bereichern.

„[...] silent films were accompanied by orchestra, organ, or piano. At a minimum, the music filled in the silence and gave the spectator a more complete experience. More significantly, the engagement of hearing opens the possibility of [...] making a single rhythm or expressive quality bind together image and sound.“⁵⁴

Der Film ist „kein visuelles, sondern ein audiovisuelles Medium“⁵⁵, dementsprechend haben Musik und Ton wichtige Aufgaben und Funktionen im Film. Das auf der Leinwand zu Sehende wird durch Hinzunahme von akustischen Elementen erweitert und durch die Kombination beider Sinne entsteht ein dichteres, intensiveres Filmerlebnis. Filmmusik und auditive Unterstützung des Films – vor allem durch nicht-diegetische Musik – erlauben es der Dramaturgie, nicht ausschließlich mit Bildern Geschichten erzählen zu müssen, sondern erweitern die narrativen Möglichkeiten, den Zusehern die Handlung näherzubringen. „Although an audience is most influenced by what it sees on the screen, the use of off-camera sounds helps to overcome a scene’s spatial confinement.“⁵⁶

⁵³ Weidinger, *Filmmusik*, S. 11

⁵⁴ Bordwell, *Film Art*, S. 267

⁵⁵ Weidinger, *Filmmusik*, S. 11

⁵⁶ Mott, *Sound Effects*, S. 190

„Man kann grundsätzlich drei musikalische Zugänge zu einem Film unterscheiden:

- 1) Die Filmmusik kann mit der Handlung spielen (*playing the action*)
- 2) Die Filmmusik kann gegen die Handlung spielen (*playing against the action*)
- 3) Die Filmmusik kann den Subtext der Handlung spielen (*playing obliquely or playing the subtext*)⁵⁷

„Mit der Handlung zu spielen bedeutet, direkt die offensichtlichen Vorgänge und Emotionen einer Geschichte musikalisch zu reflektieren.“⁵⁸ „Wenn die Hauptperson traurig ist, hören wir traurige Musik. Wird die Hauptperson von einem potenziellen Mörder verfolgt, ist die Musik spannend oder bedrohlich. Die Musik reflektiert dabei das im Bild Offensichtliche. Bei einer schnellen Actionszene hören wir schnelle, harte Beats und ein hohes Tempo. In einem Cartoon wird jede Aktion oder Regung der Figuren musikalisch nachgezeichnet bis hin zum obligatorischen Paukenschlag, wenn die Hauptfigur wieder einmal sprichwörtlich mit dem Kopf gegen die Wand läuft. Die Idee, jede Aktion einer Figur musikalisch zu reflektieren, wurde durch die Musik der früheren Walt-Disney-Filme berühmt und wird demnach auch anschaulich ‚Mickey-Mousing‘ genannt. Es ist die konsequenteste Art, mit der Handlung zu spielen.“⁵⁹

„Ist das Konzept, mit der Handlung zu spielen, der einzige musikdramaturgische Zugang zu einem Film, können sich aber auch Probleme ergeben. Das dauernde Abbilden dessen, was der Zuschauer sowieso schon im Fernsehen oder auf der Leinwand sieht, birgt die Gefahr von Oberflächlichkeit und Langeweile in sich. Überdies führt das permanente musikalische Kommentieren von Szenen häufig zu einer Daueruntermalung eines Films mit Musik. Zu Zeiten des Stummfilms war dies noch eine notwendige Hilfe für den

⁵⁷ Weidinger, *Filmmusik*, S. 14

⁵⁸ Weidinger, *Filmmusik*, S. 15

⁵⁹ Weidinger, *Filmmusik*, S. 15

Zuschauer. In Verbindung mit Dialog und der weiteren Tonebene aber ist der pausenlose Einsatz von Musik obsolet geworden.“⁶⁰

„Gegen die Handlung spielen, oft auch ‚Kontrapunktieren‘ genannt, ist das Gegenteil des eben Beschriebenen. Sie setzt einer klaren Botschaft im Bild oder der Geschichte einen eigenen deutlichen Standpunkt entgegen. Ist eine Szene schnell geschnitten, stellt man ihr beim Kontrapunktieren eine langsame Musik gegenüber. Ist die Handlung einer Szene brutal, kontrapunktiert man sie mit einer besonders friedlichen und schönen Musik. Die Möglichkeiten, eine Szene durch Musik zu kontrapunktieren, sind zahlreich. Dieses Konzept ist sehr effektiv, weil es ermöglicht, die innerste Wahrheit einer Geschichte, die tiefste Regung eines Charakters hör- und damit fühlbar zu machen. Die scheinbare Spannung, die die Musik im Bezug zum Bild und der Geschichte aufbaut, erhöht die Sensibilität des Publikums noch zusätzlich.“⁶¹

Wenn Filmmusik eingesetzt wird, um den „Subtext“ des Plots aufzuzeigen und zu unterstützen, heißt das, „eine an sich neutrale Szene bzw. neutrale Bilder mit Musik einzufärben. Es bedeutet, einem Bild oder einer Szene, die keine eindeutige Aussage hat, einen emotionalen Subtext hinzuzufügen. Die Möglichkeiten, die dadurch entstehen, werden oft unterschätzt. Viele Filme scheitern daran, dass es ihnen nicht überzeugend gelingt, eine Grundemotionalität zu etablieren, auf deren Hintergrund die Aktionen und Dialoge der Figuren glaubwürdig wirken. Dies ist jedoch wichtig, um dem Publikum die Identifikation mit Personen oder Geschichten zu erleichtern. Genau hier liegen die Möglichkeiten von Musik, die den Subtext hörbar und damit fühlbar macht. Klassische Beispiele hierfür sind Eröffnungssequenzen und Establishing-Shots.“⁶²

Besonders in bestimmten Genres bedient man sich der Möglichkeit, mit Musik eine Grundstimmung aufzubauen. So etwa auch bei

⁶⁰ Weidinger, *Filmmusik*, S. 16

⁶¹ Weidinger, *Filmmusik*, S. 16 ff

⁶² Weidinger, *Filmmusik*, S. 18 ff

Hitchcocks Meisterwerk *Psycho* (US 1960), in dem schon während die Credits auf der Leinwand erscheinen, schnelle und dramatische Musik, die ein Vorgriff auf das berühmte Thema der Duschszene ist, ertönt. Bei der anschließenden ersten Einstellung des Films – einem Establishing Shot, der einen Schwenk über die Dächer der Stadt Phoenix zeigt – ertönt zunächst schwermütige Orchestermusik, die sich daraufhin in einen bedrückenden, spannungsgeladenen Score umwandelt, der als Vorgriff auf die Grundstimmung des gesamten Films verstanden werden kann.

Wie schon angedeutet, kann davon ausgegangen werden, dass sich Filmmusik und die akustische Begleitung von Kinofilmen von der Stummfilmära bis zum Ende des klassischen Hollywoodkinos darauf beschränkt haben, *mit* der Handlung zu spielen bzw. dessen Subtext festzulegen. Im Stummfilm mussten weniger offensichtlichere Sachverhalte und Handlungsabläufe mit diversen Hilfsmitteln wie beispielsweise Zwischen- oder Sprechtitel, aber auch mittels nicht-diegetischer Musik, dem Zuschauer näher gebracht werden. Es gab eine wahrhaftige Notwendigkeit für den Einsatz von Musik. Im Tonfilm wurde der Einsatz von nicht-diegetischer Musik mitnichten aufgegeben, jedoch hatte sie keine so stark erklärende Funktion mehr wie im Stummfilm, da Handlungsverlauf und Szenen durch Dialoge zwischen den Charakteren besser verständlich wurden. Was die dritte mögliche Funktion von Filmmusik anbelangt, so kann man argumentieren, dass Musik, deren akustischer Charakter im Widerspruch zum Leinwandgeschehen steht, im klassischen Hollywoodkino nicht vorkommt bzw. eine absolute Ausnahme darstellt. Ein solcher Einsatz von Musik steht schließlich im krassen Widerspruch zu einem der zentralsten Aspekte des klassischen Hollywoodkinos - der Einheit bzw. der Continuity. Dramaturgische Charakteristika wie Konsistenz und Kausalität des Geschehens werden zutiefst verletzt, wenn beispielsweise eine brutale Mordszene mit einem fröhlichen Lied gekoppelt wird. Klassisches Hollywoodkino soll möglichst verständlich und nachvollziehbar sein, Szenen müssen in sich stimmig sein und sämtliche stilistische Bausteine in möglichst

redundanter Art und Weise auf eine bestimmte Erwartung bzw. Einschätzung des Zuschauers abzielen. Jener Redundanz wird eben nicht Rechnung getragen, wenn ein Flashback Ingrid Bergmann und Humphrey Bogart in Paris zeigen soll, bei der Überblendung⁶³ auf den Arc de Triomphe aber anstatt der *Marseillaise*, *God Save the Queen* zu hören ist.

Egal welche Art von Grundfunktion der Musik in einem Film überwiegt, sehr häufig wird sie für die Identifikation von Leitmotiven eingesetzt. Sei es für Handlungen, Charakterauftritte oder Gedanken eines Protagonisten, Leitmotive im Film sind fast immer mit akustischen Merkmalen gekoppelt, um sie auch als solche erkennbar zu machen und um etwaige Hypothesen und Erwartungen beim Zuschauer hervorzurufen. Ein berühmtes Beispiel hierfür sind die musikalischen Auszüge von Wagners Walkürenritt im Filmklassiker *The Birth of a Nation* (US 1915), die immer dann zu hören sind, wenn die Armee des Ku-Klux-Klans auftritt. Richard Wagners Orchesterwerk wird dadurch zum musikalischen Leitmotiv, das im Film die *Rettung* der Weißen bzw. deren Befreiung von der Tyrannei der Schwarzen durch die Klanmitglieder andeuten soll.

Die Tonebene ist in aller Regel das ‚emotionale Gewissen‘ eines Films. Sie kann Emotionalität verdichten, die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und dem Bild ungeahnte Dimensionen hinzufügen. Deshalb ist sie der Schlüssel zum emotionalen Rhythmus eines Films⁶⁴ und seit Beginn der Kinogeschichte ein wesentliches Element des Filmemachens.

2.2.5. Redundanz

Natürlich haben die verschiedensten Entwicklungen – auch im technischen Bereich – den Hollywoodfilm verändert, doch sämtliche innovativen Elemente wie Zwischentitel, Schnitte, Blenden etc.

⁶³ *Casablanca*, US 1942, 0:38:54

⁶⁴ Weidinger, *Filmmusik*, S. 152

stehen alle in einer „funktionellen Äquivalenz“ zum System, das sie unterstützen sollen, und dessen grundlegende Schemata annähernd gleich geblieben sind. In diesem Zusammenhang sei auch der Begriff der Redundanz von stilistischen Elementen, „Äquivalenten“, erwähnt, denn oft werden mehrere solcher filmischer Mittel für ein und denselben Zweck eingesetzt. Bei einem redundanten Verweis auf einen Flashback werden beispielsweise sowohl die nachdenkliche Mimik eines Charakters, als auch eine Nahaufnahme des Gesichts, sowie eine Überblendung zum vorangegangenen Geschehen, welches noch zusätzlich durch einen Voice-Over-Kommentar beschrieben ist, als Stilmittel verwendet. Alle Elemente wirken zusammen, um einen solchen Flashback dem Zuseher verständlich zu machen und um keinen Zweifel über die Absicht der Narration aufkommen zu lassen. Das klassische Hollywoodkino ist weitgehend frei von missverständlichen, unklaren Szenen, alles soll möglichst widerspruchsfrei und klar gehalten sein, deshalb kommen redundante stilistische Elemente vor allem bei Schlüsselszenen vor, um keinen Zweifel über den narrativen Fortgang der Geschichte entstehen zu lassen.⁶⁵

Ein bekanntes Filmbeispiel für eine solche Szene, in welcher die Redundanz von Stilelementen zur Andeutung eines narrativen Elements (in diesem Beispiel ein Flashback) sehr klar zum Ausdruck kommt, ist die bereits erwähnte Szene aus *Casablanca* (US 1942)⁶⁶, in welcher der frustrierte Rick, über Ilsa und ihre gemeinsame Zeit in Paris nachdenkt. Rick sitzt mit einer Flasche Whiskey, rauchend am Tisch, hat einen nachdenklichen Blick und starrt vor sich hin. Der Beginn des Flashbacks wird durch eine langsame Kamerabewegung, die Ricks nachdenkliches Gesicht nun aus einer näheren Einstellung zeigt, angedeutet. Sein Gesicht, wird durch den ausgeblasenen Zigarettenrauch unscharf und verschwimmt durch eine Blende, um plötzlich den Arc de Triomphe in Paris und die gemeinsame Autofahrt auf der Champs-Élysées zu zeigen. Zudem geht die

⁶⁵ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 5.

⁶⁶ *Casablanca*, US 1942, 0:38:25

Klaviermusik des Pianisten beim Auftauchen des Arc de Triumph in die orchestrale *Marseillaise* über. Alle diese Elemente zielen darauf ab, den Zuseher in keinem Moment daran zweifeln zu lassen, dass ein Zeit- und Ortswechsel stattfindet, um die Vorgeschichte des Liebespaares zu zeigen.

Hinsichtlich der angesprochenen Redundanz des Hollywood-Paradigmas führt Bordwell an, dass der klassische Filmemacher – nicht wie europäische Regisseure, die teilweise nur einzelne Stilelemente ohne redundante Äquivalente innerhalb einer Szene verwenden – das Ausmaß der Redundanz grundsätzlich nicht verändert, sondern lediglich zu entscheiden hat, mit welchen Mitteln er redundant sein möchte. Er verwendet nicht bloß ein Close-up, um einen Flashback anzubahnen, sondern einen von ihm gewählten Mix mehrerer redundanter Lösungen.⁶⁷

⁶⁷ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 5

3. Postklassisches Hollywoodkino

3.1. Der Weg zum postklassischen Kino

Das klassische Hollywoodkino ist in der Fachliteratur hinreichend erläutert und beschrieben. Gleichzeitig finden sich in der Filmwissenschaft, abgesehen von (teilweise) abweichenden zeitlichen Einordnungen, kaum Definitionen des klassischen Hollywoodkinos, die in signifikanter Weise von anderen Bezeichnungen abweichen und zentrale Merkmale unterschiedlich deuten bzw. infrage stellen.

Eine derart allgemein anerkannte Periodisierung ist dem Umstand geschuldet, dass jener Zeitraum, den man als klassisches Hollywood bezeichnet, durch eine stilistisch auffällige Homogenität gekennzeichnet ist, die sich trotz Genrewechsel, technischer Erneuerungen und stilistischer Innovationen, im Gros der Filme widerspiegelt.

Auch wenn es klare Zäsuren künstlerischer, politischer, ökonomischer und gesellschaftlicher Natur gab, ist deren Auswirkung bzw. Gewichtung hinsichtlich einer eindeutigen zeitlichen Abgrenzung von klassischem Hollywoodkino, New Hollywood, postklassischem bzw. postmodernem Kino unterschiedlich bewertet. Deshalb herrschen auch in Fachkreisen unterschiedliche Meinungen, welche Ereignisse heranzuziehen wären, die das Ende des klassischen Hollywoodsystems bzw. des klassischen Hollywoodfilms markieren.

Während David Bordwell seine Ausführungen über das klassische Hollywoodkino scheinbar willkürlich mit dem Jahr 1960 enden lässt, um postwendend darauf hinzuweisen, dass die von ihm erwähnten Veränderungen in der Filmindustrie ohnehin kaum Einfluss auf die Filmproduktion in Hollywood gehabt hätten⁶⁸, und auch das

⁶⁸ Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 368

klassische Paradigma weiterhin bestünde („[...] the classical system was still flourishing.“⁶⁹), könnte man auch die Bewegung des New American Cinema als einen möglichen Wendepunkt betrachten.

„Die Bewegung des New American Cinema lässt sich mit dem Manifest ‚The First Statement of the New American Cinema Group‘ genau datieren: auf den 30.9.1960. An diesem Tag trafen sich in New York [...] in der Folge einige der wichtigsten Vertreter des New American Cinema [...], um gemeinsam [...] ein neues amerikanisches Kino zu proklamieren, das sich als unabhängig und ästhetisch und thematisch alternativ zum Classical Hollywood, überhaupt zum System Hollywood verstand.“⁷⁰

Man sieht, dass es in der Fachliteratur unterschiedliche Meinungen gibt, wann und warum das klassische Hollywoodkino tatsächlich endete und der Weg für das New Hollywood geebnet war, doch spätestens als in den 60er Jahren der Ausverkauf der großen Studios an nationale und internationale Großunternehmen begann, deren Kerngeschäft nicht immer im Filmbereich lag, wurde klar, dass jene Filmära definitiv beendet war, zumal schon der Begriff des klassischen Hollywoods immer auch mit dem des *Studiosystems* in Verbindung stand.

„Seitdem ist Hollywood nicht mehr, was es einst war: ein geniales, hoch kapitalisiertes System, das industriell geträumte Abenteuer für die gesamte Welt fabrizierte und sie an den entlegensten Orten zur Aufführung brachte, wieder und wieder – entwickelt aus einer begrenzten Menge akzeptierter Genres (die unendlich zu variieren waren) und einer überschaubaren Anzahl glamouröser Stars.“⁷¹

Als erstes einschneidendes Ereignis, das den Untergang des klassischen Hollywoodsystems in die Wege geleitet hat, kann das gerichtliche Urteil von 1948 gegen Paramount genannt werden, das in weiterer Folge die Vormachtstellung und das Oligopol der *Big Five*

⁶⁹ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 4

⁷⁰ Kiefer in: Koeber (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, S. 472

⁷¹ Grob in: Koeber (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, S. 309

unter den Filmstudios (Paramount; MGM; 20th Century Fox; Warner Bros.; RKO) zum Straucheln brachte. „Das Ministerium beklagt darin, dass sich die vertikal integrierten⁷² Studios den Markt unter sich aufteilten und damit andere Mitbewerber ausschließen würden. Die Klage zielt in erster Linie auf die Vorführung, also auf die im Besitz der Studios befindlichen Kinos, die auch mittels Methoden wie Blockbooking Mitbewerber, in diesem Fall unabhängige Kinobetreiber, benachteiligen würden. Blockbooking bedeutet, den Verkauf bzw. Verleih von Filmen im Paket, en Bloc, anstelle des Einzelverkaufs. In diesem System sind Kinobetreiber gezwungen, das gesamte Paket eines Studios zu kaufen und nicht nur den Film, den sie eigentlich zeigen wollen. Ziel des Justizministeriums war eine Filmindustrie in der Film für Film produziert und an Kino für Kino verkauft wird.“⁷³

Mit diesem Urteil und der damit verbundenen „[...] Trennung der Studios von ihren Kinos bzw. der Gründung eigener Firmen zum Betrieb der Kinos und dem Verbot von Blockbooking wurde es notwendig, jeden Film einzeln zu verkaufen. Die Folge davon waren weniger, aber teurer produzierte Filme.“⁷⁴ Bis dahin galt es als ein zentrales Merkmal des klassischen Hollywoodsystems, dass die großen Studios eine Vielzahl an Filmen produzierten, von denen die wenigsten alleine für den wirtschaftlichen Erfolg oder Misserfolg des Studios verantwortlich waren. Das stetige Angebot und der *Flow* der produzierten Filme waren so groß, dass einzelne Filme finanziell nicht so stark ins Gewicht fielen.

Der schleichende Bedeutungsverlust der großen Major Studios führte in weiterer Folge auch dazu, dass es unabhängige Filmproduzenten leichter hatten, eigene Filmprojekte zu realisieren.

⁷² „vertikal integriert“ bedeutet in diesem Zusammenhang eine vollständige Kontrolle der großen 5 Filmstudios über alle 3 wichtigen Hauptgeschäftsfelder im Filmgeschäft (Produktion, Filmverleih und Kinobetrieb)

⁷³ Schatz, *The Genius of the System*, S. 440, zit. n. Tieber, *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*, S. 198

⁷⁴ Tieber, *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*, S. 198

Außerdem wurde der Production Code⁷⁵, wenngleich seine Bedeutung bereits in den 50er Jahren spürbar abnahm, 1968 offiziell abgeschafft, was die Durchsetzung von kritischeren, innovativeren Filmen zusätzlich erleichterte.

Des Weiteren lief man als Filmmacher auch nicht mehr Gefahr, durch das HUAC⁷⁶, wegen nicht gerne gesehenen politischen Sichtweisen und Anspielungen im Film, de facto Berufsverbot zu bekommen bzw. beschattet oder sogar inhaftiert zu werden.

[„Von den elf Drehbuchautoren und Regisseuren, die sich 1947 weigerten, vor dem House Un-American Activities Committee (HUAC) zu erscheinen, wurden zehn wegen Missachtung des Kongresses angeklagt. (Der elfte, der Schriftsteller Bertolt Brecht, sagte schließlich aus und verließ danach die USA.) Die ‚Hollywood Ten‘ wurden 1950 inhaftiert.“⁷⁷]. Genau wie beim Production Code verlor auch dieses repressive Mittel zur Verhinderung von Meinungsfreiheit bereits gegen Ende der 50er Jahre an Relevanz.

„Ende der Sechziger sah es so aus, als könnte eine neue Generation junger amerikanischer Filmmacher – wie ihre Kollegen in Europa – ein stärker persönliches Kino entwickeln. Orientiert an den Beispielen unabhängiger Regisseure wie Arthur Penn [...] erhofften sich die

⁷⁵ Der Production Code – nach dem Vorsitzenden der dafür zuständigen Kontrollinstanz MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors Association) Will H. Hays – auch Hays Code genannt, war eine Art Kompendium für Richtlinien zur Einhaltung gewisser moralischer Grundsätze im Hollywoodfilm. Es gab eine Auflistung von bestimmten Richtlinien, die allzu obszöne oder blasphemische Inhalte sowie zu explizite Darstellungen von Sexualität etc. untersagten. Dieser Moralkodex war von 1934 bis 1968 in Kraft, wurde allerdings manchmal umgangen, da die zuständige MPPDA selbst zur Filmindustrie gehörte und es auch keine gesetzlich verpflichtende Regelung war. Filme, die dem Kodex entsprachen wurden mit einem Siegel des Production Codes versehen und hatten somit weitaus bessere Chancen, tatsächlich in die Kinos zu kommen, als solche, die jener Überprüfung nicht standhielten. Ausführlichere Informationen dazu etwa von: Neumann in: Koebner (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, S. 538

⁷⁶ Das HUAC (House Un-American Activities Committee) war eine Kommission des amerikanischen Repräsentantenhauses, die eingerichtet wurde um einer Infiltrierung der amerikanischen Gesellschaft und Politik von (hauptsächlich) kommunistischen Quellen vorzubeugen. In Bezug auf Hollywood erlangte das HUAC traurige Berühmtheit aufgrund der Inhaftierung von 10 anerkannten Regisseuren und Drehbuchautoren, nachdem diese sich weigerten über ihre vermeintliche Zugehörigkeit bei kommunistischen Organisationen auszusagen. Ausführlichere Informationen dazu etwa in: Ceplair, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-60*

⁷⁷ Monaco, *Film verstehen*, S. 303

jüngeren Amerikaner, die meist den Filmschulen der Universitäten entstammten, ein Kino, das weniger wirtschaftlichen Mechanismen unterworfen wäre als Hollywood in seinen großen Tagen. Der zentrale Film dieser Generation war *The Graduate*. Als er 1967 mitten im sogenannten ‚Summer of Love‘ herauskam, wurde er sofort als Emblem der Generation der Sechziger begriffen – die sich zu dem Zeitpunkt mitten in der Revolte gegen die Generation ihrer Eltern befand.“⁷⁸

The Graduate (US 1967) brach vor allem auch inhaltlich mit vielen Konventionen des Films und transportierte eine eindeutig kritische Aussage, die sich gegen den Lebensstil und die Werte der weißen Mittelschicht wandte. Die Emanzipation der Jugend von der konservativen Elterngeneration wird in diesem Film durch einen lethargischen, nicht zielorientierten Protagonisten angedeutet, der es vorzieht, mit einer guten Bekannten der Eltern - sowie später auch mit deren Tochter - ins Bett zu gehen und sich dem Müßiggang hinzugeben, anstatt sich um seine berufliche Zukunft zu kümmern.

Der Film erzählt also vom Aufstand einer heranwachsenden neuen Generation gegen das spießbürgerliche Establishment, der zugleich Initialzündung für weitgehende gesellschaftliche und politische Umbrüche in den 60er Jahren wurde.

Auf außenpolitischer Ebene führten der schwelende Kalte Krieg, die Kuba-Krise sowie der Vietnam Krieg dazu, dass sich immer mehr Menschen gegen die kriegstreibende amerikanische Regierung und deren Vertreter auflehnten und einen Kurswechsel herbeisehnten.

Mit der Bürgerrechtsbewegung, der Ermordung John F. Kennedys, später auch Martin Luther Kings, den Studentenprotesten, der sexuellen Revolution ausgelöst durch die Anti-Baby-Pille und dem Entstehen einer neuen, selbstbewussteren Jugendkultur kamen auch auf innenpolitischer bzw. gesellschaftlicher Seite Prozesse in Gang, aus denen sich ein gänzlich neuer Zeitgeist formen konnte.

⁷⁸ Monaco, *Film verstehen*, S. 397

Ein Aspekt, welcher der wirtschaftlich ohnehin schon prekären Situation Hollywoods zusetzte, war die immer größer werdende Bedeutung des Fernsehens, das sich schon in den 50er Jahren als ernstzunehmendes Konkurrenzprodukt zum Kino etabliert hatte.

„Die ökonomische Voraussetzung für die Entstehung des New Hollywood ist [demnach] eine sich zu Beginn der Sechzigerjahre verschärfende Krise des Studiosystems. Die Filmwirtschaft verliert nicht nur massiv Publikum an das Fernsehen, das Kino gewinnt auch keine neuen Zuschauer der jüngeren Generation hinzu. Die Verteuerung der Produktionskosten, Exzesse im Starsystem und der Misserfolg risikoreicher Großproduktionen mit realitäts- und aktualitätsfernen Themen geben Filmen einer neuen Generation von Regisseuren [wie Dennis Hopper, Arthur Penn, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese etc.] eine Chance.“⁷⁹

Es handelte sich hierbei um „eine Reihe progressiver Regisseure, die Ausflüge in die Filmgeschichte unternahmen, die filmische Traditionen erkundeten und mit eigenen kinematographischen Konzepten erweiterten. Filmschaffende, die nach Europa blickten und die Sehgewohnheiten des an der Traumfabrik geschulten Publikums herausforderten. Und der Begriff New Hollywood meint eine Reihe progressiver Einzelwerke, in denen das Dogma der Unterhaltung neu interpretiert wurde. An dieser Schnittstelle von Tradition und Innovation, von Mainstream und Filmkunst erblickte das Neue Hollywoodkino das Licht der Leinwand und sicherte sich seinen Platz in der Filmgeschichte.“⁸⁰

„Im Gegensatz zum alten, klassischen Hollywood sind diese Filme oft billig und unabhängig produziert, auf ein jüngeres Publikum zugeschnitten und greifen zeitgenössische Themen auf“⁸¹, was angesichts der mannigfaltigen Umwälzungen auf sämtlichen

⁷⁹ Christen in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 52 ff

⁸⁰ Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 10

⁸¹ Christen in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 52 ff

gesellschaftlichen und politischen Ebenen als eine absolut logische Konsequenz gesehen werden kann.

Die Filme jener Zeit „[...] verarbeiten in bis dahin unbekannter Eindringlichkeit die tiefgreifenden Einschnitte in die US-amerikanische Gesellschaft von Vietnamkrieg bis zur Watergate-Affäre, von den sozialen Bewegungen der 60er Jahre bis zum Neokonservatismus Ende der 70er Jahre. Und sie durchbrachen mal mehr, mal weniger die klassische Hollywood-Ästhetik, um alternative Filmsprachen und eigene künstlerische Ansätze zu erkunden. An diesem Kreuzungspunkt von Filmgeschichte, an dem ein ausformuliertes, traditionsübersättigtes Hollywoodkino in einem brüchigen Studiosystem auf die gesellschaftspolitischen Diskurse und die ästhetischen Aufbrüche der 60er und 70er Jahre traf, erwuchs ein Kino von belebender Kraft.“⁸²

Eine absolute Übereinkunft hinsichtlich einer genauen zeitlichen Einordnung des New Hollywood scheint es – wie bei den meisten zeitlichen Abschnitten der Filmgeschichte – nicht zu geben. Gleichwohl ist der Zeitraum von 1967 bis Mitte der 1970er Jahre die wohl gängigste Periodisierung des New Hollywood. Abgesehen von dem bereits erwähnten Beginn der Veräußerungen jener großen Studios, die für das klassische Hollywoodkino maßgeblich waren (Paramount wird 1966 als erstes der großen Studios an ein filmfremdes Unternehmen verkauft⁸³), stehen 1967 auch zwei Filme im Rampenlicht der Kinowelt, „die als Vorläufer oder Startschuss für das New Hollywood gelten: [...] Die beiden Filme waren [der bereits erwähnte Klassiker] *The Graduate* sowie *Bonnie and Clyde* (1967) von Arthur Penn mit Warren Beatty und Faye Dunaway.“⁸⁴

Letzterer „besitzt keinen unmittelbaren Gegenwartsbezug, sondern orientiert sich an einem historischen Gangsterpaar aus den Zwanzigerjahren [...]. Den Bezug zur gesellschaftlichen Aktualität

⁸² Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 10

⁸³ Vgl. Grob in: Koebner (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, S. 501

⁸⁴ Christen in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 57

erreicht der Film einerseits durch seine Romantisierung, die Bonnie und Clyde wie Vorläufer der Achtundsechzigerrebellens erscheinen lässt, andererseits durch die ungeschminkte Darstellung von Gewalt.“⁸⁵

Das Ende des New Hollywood Mitte der Siebzigerjahre ist gekennzeichnet durch eine „gemäßigte Aufbruchsstimmung“, die das Land nach Ende des Vietnamkrieges 1975 verspürte, sowie durch einen wiedererstarkten „Konservatismus“, der sowohl die amerikanische Gesellschaft, als auch Hollywood „erfasste“. Eine Rückkehr zu „alten Werten und Tugenden“ stand bevor und bald wurde klar, „dass ein äußerlich modernisiertes, ideologisch jedoch rückwärtsgewandtes Genrefilmmachen der Bedürfnislage eines Großteils des Massenpublikums entsprach.“⁸⁶ Somit endete mit Filmen wie *Chinatown* (US 1974) oder Scorseses *Taxi Driver* (US 1976) jene „knappe Dekade“⁸⁷ des New Hollywood.

Spätestens mit dem Aufkommen der ersten *echten* Blockbuster wie *Jaws* (US 1975) oder *Star Wars* (US 1977) konnte man einen gewissen „Nostalgietrend“ ausmachen, der eine „Rückeroberung des Mainstreams in Hollywood“⁸⁸ auslöste und dazu führte, dass der Film „wieder in die Studios einzog und sich der Stereotypen altvertrauter Genres bediente.“ „Folglich erscheint aus dieser Sicht New Hollywood als ein Moment des Zögerns, während der Riesentanker der großen Unterhaltungskonzerne die Gangart wechselte und ein paar Jahre benötigte, um wieder auf Kurs zu kommen.“⁸⁹ Die Ära des New Hollywood schien damit vorbei.

Ob das Ende des New Hollywood gleichzeitig die Geburtsstunde des postklassischen Films bzw. des postmodernen Films bedeutet, oder

⁸⁵ Christen in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 58

⁸⁶ Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 343 ff

⁸⁷ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 20

⁸⁸ Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 344

⁸⁹ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 21

ob bereits das New Hollywood selbst als postklassisches Kino bezeichnet werden kann, darüber gibt es in der Fachwelt mehrere Meinungen. Während die einen das postklassische Kino - bzw. den oft im selben Kontext als Synonym gebräuchlichen Begriff des *postmodernen* Kinos – deutlicher vom New Hollywood abgrenzen, wie etwa Jürgen Felix: „mit dem Postmodernismus der 80er Jahre [begann] eine neue Ära.“⁹⁰, gibt es andererseits auch Stimmen, die fließendere Übergänge bzw. Überlappungen proklamieren: „Die Schwierigkeit einer filmhistorischen Einordnung des New Hollywoodkinos liegt also darin, dass es sich zwar um eine abgeschlossene Periode der filmischen Moderne handelt, [...] dass aber gleichzeitig die Filme den Beginn ebenjenes postklassischen Kinos markieren. Diese zehn Jahre Filmgeschichte sind demnach eine filmhistorische Übergangsphase, auch wenn die ersten Indizien der Postklassik bereits in den Nachkriegsjahren mit der schleichenden Auflösung des Studiosystems beobachtet werden können.“⁹¹

Einen weitaus exponierteren Ansatz vertritt wiederum Barry Langford mit seinem „own account of the ‚post-classical‘“, der das klassische Hollywoodkino 1945 enden lässt, und einen direkten Anschluss des postklassischen Kinos im Folgejahr – also mit Beginn der Nachkriegszeit - proklamiert. Begründet wird dies in Folge mit dem Höhepunkt von Besucherzahlen und Einspielergebnissen im Jahr 1946 sowie mit dem Beginn der Auflösung der vertikalen Integration durch das Paramount-Urteil 1948.⁹²

Angesichts der Fülle an Periodisierungsversuchen und deren Argumentationslinien wird klar, dass jede zeitliche Einordnung des postklassischen bzw. postmodernen Kinos von der jeweiligen Definition bzw. Vorstellung, welche Charakteristika ein solches Kino auszeichnen, abhängt.

⁹⁰ Felix in: Felix (Hg.), „Die Postmoderne im Kino. Ein Reader“, S. 8

⁹¹ Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1976*, S. 357

⁹² Vgl. Langford, *Post-Classical Hollywood. Film Industry, Style and Ideology since 1945*, S. XIV ff

Hauptaugenmerk dieser Arbeit ist jenes postklassische Kino, das sich vor allem durch bestimmte narrative und ästhetische Merkmale auszeichnet. Darauf bezogen hat jene Art von Kino seine Anfänge wohl zu Beginn der 80er Jahre, als die Ära des New Hollywood beendet war, der Aufstieg des Blockbusterkinos – mit seinen ungeahnten wirtschaftlichen Verwertungsmöglichkeiten „auf diversen Nebenmärkten [...]: Fernsehen, Spielzeuggläden, Unterhaltungselektronik, Themenparks und [eben], seit den 1980er und 1990er Jahren, Videokassetten und DVDs“⁹³ – bereits begonnen hat, und die digitale Technologie der Filmwelt neue Möglichkeiten für ein spektakuläres Kino bot.

Zudem blickte man nunmehr auf eine bald hundertjährige Filmgeschichte zurück, in der sämtliche vorstellbaren Filmgenres abgearbeitet wurden, was dazu führte, dass der Blick auf das Kino selbst zusehends auch filmisch verarbeitet wurde. Die Bedienung von Filmklischees und Stereotypen *von* Filmen *in* Filmen ist das Resultat dieser Entwicklung. Sie führte zu den, für das postklassische Kino immer zentraler werdenden Merkmalen der „Selbstreflexivität“ bzw. „Intertextualität“⁹⁴. Jene Charakteristika dieser neuen *Spielart* des Films bilden neben einigen anderen nunmehr den Kern für die nachfolgende Analyse des postklassischen Kinos.

Bezüglich der begrifflichen Trennung von *Postmoderne* und *Postklassik*, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sie in Folge – auf ihre inhaltlichen Aspekte bezogen – grundsätzlich als Synonyme zu verstehen sind. Das im „anglo-amerikanischen Raum“ definierte „post-classical cinema“ sei als Teilbereich jenes Kinos zu verstehen, das im deutschsprachigen Raum bzw. im europäischen Kontext zumeist als *postmodern* bezeichnet wird.⁹⁵ Zwecks

⁹³ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 23

⁹⁴ Blanchet in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 360

⁹⁵ Vgl. Stutterheim in: Stutterheim (Hg.), „Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennet Millers Capote“, S. 15

Abgrenzung von Kunst-, Experimental- oder Dokumentarfilmen gegenüber unkommerziellen Independent-Filmen, aber auch zum europäischen Kino, ist mit der Bezeichnung *postklassisch* in weiterer Folge mehrheitlich „der postklassische Hollywoodfilm gemeint.“⁹⁶

3.2. Der postklassische Film

3.2.1. Begriff

„Die Postmoderne ist keine Erfindung des Films, auch wenn [...] der Postmodernismus die prägende Dominante des internationalen Erzählkinos der 80er Jahre war. Mit Kultfilmen wie [...] *Blade Runner* (1982, R: Ridley Scott) etablierte sich im Spielfilm, wie zuvor in der Literatur, Architektur und bildenden Kunst, eine Logik des Zitats, die einerseits mit einer Transformation des Genrekinos und insbesondere mit einer Aufwertung von ‚niederen‘ Genres einherging, die andererseits einem neuen Autorenkino den Weg zum großen Publikum ebnete, dessen demonstrative Künstlichkeit und labyrinthische Erzählkonstruktionen einen offensichtlichen Affront gegen die Konventionen des Mainstreamkinos darstellten.“⁹⁷

Hinsichtlich der Zuordnungsversuche von Charakteristika postklassischen Kinos, sowie deren Gewichtung und Funktion für die Bestimmung des Prädikats *postklassisch* bzw. *postmodern*, herrschen unter den Filmwissenschaftlern zum Teil erhebliche Meinungsverschiedenheiten. Manche stellen Merkmale in den Mittelpunkt und vernachlässigen oder negieren andere und vice versa, was zu einer scheinbar extrem heterogenen Menge an Filmen führt, die zum postmodernen bzw. postklassischen Kino gezählt werden:

⁹⁶ Distelmeyer in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 64

⁹⁷ Felix in: Koebner (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, S. 528

„In my effort to understand the puzzle I had in hand, I started to notice that the vast majority of articles or books on postmodern cinema would put under the same umbrella films as disparate as *Hitler – ein Film aus Deutschland* (*Hitler, A Film From Germany*, 1977), *Blade Runner* (1982), *Blue Velvet* (1986), *Terrorizer* (1986) and *When Harry Met Sally* (1989).“⁹⁸

Im Folgenden werde ich wesentliche Expertisen und Meinungen aus der gängigen Literatur aufgreifen und diese auch anhand von Filmbeispielen auf ihre Relevanz für die Definition und Typologie des postklassischen Kinos untersuchen.

Thomas Elsaesser, der wie David Bordwell zu der Meinung tendiert, „dass das klassische Kino lediglich in neuer Gestalt im postklassischen Kino auftritt, also weder abwesend noch entgegengesetzt ist“⁹⁹, zieht für seine Gegenüberstellung von klassischem und postklassischem Kino den Film *Die Hard* (US 1988) heran.

Hinsichtlich der narrativen Struktur merkt Elsaesser an, dass der Plot des Films scheinbar ungeeignet ist, um *Die Hard* als postklassischen Film zu verkaufen, weil dessen Handlung „recht geradlinig der kanonischen dreiaktigen Struktur folgt und auf einen männlichen Protagonisten fokussiert ist.“ Diese Feststellung wirft unmittelbar die Frage auf, warum die narrative Struktur überhaupt als vermeintliches Unterscheidungskriterium zwischen klassischem und postklassischem Film angeführt wird, wenn es diesbezüglich keine Unterschiede zu verzeichnen gibt. Elsaesser weist in Folge jedoch auf zwei vermeintlich narrative Eigenheiten hin, die dem Film das Prädikat *postklassisch* dennoch zu verleihen scheinen: „einmal die räumliche und zeitliche Einrichtung der gewalttätigen Actionszenen, die das sich entwickelnde Drama spicken, und zum anderen die Tatsache, dass die Dreiaktstruktur auch ‚gedreht‘ werden kann,

⁹⁸ Thanouli, *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, S. 2

⁹⁹ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S.

sodass sie nicht John McClane, sondern Holly Gennaro oder Hans Gruber zum Zentrum hat.“¹⁰⁰

Elsaessers erstgenannter Aspekt, der auf eine postklassische Narration hindeuten soll, wird von ihm nicht weiter erläutert. Actionreiche Szenen mit beeindruckenden Spezialeffekten sind im Sinne der „zunehmenden ‚Spektakularisierung‘ des Blockbusterkinos ein Indiz der Postmoderne“¹⁰¹ bzw. des postklassischen Kinos, obgleich sie kein absolutes Novum in der Filmgeschichte darstellen. Actionreiche und brutale Szenen gab es im klassischen Hollywoodkino – insbesondere vor der Einführung des Production Codes 1934 – auch schon, vor allem in Genres wie dem Gangsterfilm oder dem Western.

Eine explizit narrative Funktion der Actionszenen aus *Die Hard* scheint mir jedenfalls nicht gegeben. Verweise auf eine scheinbar besondere Ästhetik betreffen die Narration im engeren Sinn nicht.

Im Gegensatz zum ersten Aspekt erläutert Elsaesser die zweite narrative Besonderheit von *Die Hard*, die er mit einem postklassischen Merkmal gleichsetzt: „Die Geschichte ergibt also Sinn aus der Perspektive jeder der drei Hauptfiguren“, weil „jeder Akt parallele Knotenpunkte für die anderen Figuren [bildet]“.“¹⁰²

Ich halte diese Argumentation, die eine postklassische Leseart von *Die Hard* aufgrund narrativer Eigenheiten ermöglichen soll, für problematisch, denn „parallele Knotenpunkte“ zwischen den Protagonisten eines Films sind mitnichten außergewöhnlich, sondern den meisten Filmen zu eigen – auch im klassischen Hollywoodfilm.

Das dramaturgische Konstrukt durch das der klassische Protagonist bestimmt ist, führt zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung

¹⁰⁰ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 83 ff

¹⁰¹ Blanchet in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 384

¹⁰² Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 84

zwischen Protagonist und Antagonist bzw. zu einer Romanze mit dazugehöriger Rettungstat zwischen Protagonist und seiner Geliebten. Es ist nicht weiter bemerkenswert, dass ein Film jeweils zu Beginn und gegen Ende der drei Akte die wichtigsten Protagonisten und Antagonisten zeigt und miteinander interagieren lässt. Solche Szenen sind es, die der Handlung eine neue Richtung geben bzw. eine neue Komponente hinzufügen und schließlich erst die Einteilung des Films in mehrere Akte ermöglichen. Sobald ein Film seine Handlung nicht fast ausschließlich aus der Sicht des Protagonisten zeigt (wie es beispielsweise oft beim Detektivfilm der Fall ist), und nur solche Informationen an den Zuschauer weitergibt, die auch der Hauptdarsteller selbst zu erfahren in der Lage ist, sondern auch auf die anderen Charaktere eingeht, entstehen derartige „Knotenpunkte“ automatisch, da die Antagonisten meistens die Ursache für die Hindernisse sind, die es für den Protagonisten zu überwinden gilt. Es liegt schon im Begriff des *Gegenspielers* begründet, dass dieser parallel zum Protagonisten handelt und sich somit auch auf eine Art Heldenreise begibt, die aber klarerweise invers zu jener des Protagonisten ist. Eine spezielle „Schichtung“ des traditionellen Drehbuchs¹⁰³ kann ich hier nicht erkennen.

On the Waterfront (US 1954) ist ein sehr plakatives Beispiel aus dem klassischen Hollywoodkino, bei dem die von Elsaesser angesprochenen „Knotenpunkte“ zwischen den Hauptfiguren sehr klar zu erkennen sind.

Zu Beginn des Films wird Edis Bruder unter Mithilfe von Terry von Johnnys Männern vom Dach geworfen. Alle drei wichtigen Charaktere (Terry als Protagonist; Johnny als Antagonist; Edie als die Frau, die Terry zu lieben beginnt) sind an diesem ersten wichtigen Ereignis beteiligt, Terry und Edie sind unmittelbar am Ort des Verbrechens, das von Johnny veranlasst wurde. Des Priesters Aufruf an die Arbeiterschaft, den Namen des Mörders von Edies

¹⁰³ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 84

Bruder zu nennen folgt ein von Johnny initiiertes Einschüchterungsversuch indem seine Männer die Arbeiter zusammenschlagen. Wieder sind Terry und Edie gemeinsam am Ort des Geschehens. Beim nächsten Mord an einem Arbeiter ist neben den beiden auch Johnny anwesend und überwacht die Tötung des vermeintlich illoyalen Arbeiters. Nach dem von Johnny angeordneten Mord an Terrys Bruder finden Terry und Edie dessen Leiche woraufhin Terry Rache schwört. Beim Showdown befinden sich neben den Kontrahenten Terry und Johnny sowohl Edie als auch der Priester, der als vierter zentraler Charakter ebenfalls bei fast allen Schlüsselszenen zugegen ist, an den Docks. Die Geschichte könnte (wie auch Elsaesser es von den Figuren in *Die Hard* behauptet) ebenfalls aus der Perspektive jeder der vier Hauptcharaktere erzählt werden.

Kann man nun daraus schließen, dass es aus narrativer Hinsicht keine essentiellen Unterschiede zwischen klassischem und postklassischem Film gibt? Oder ist *Die Hard* kein geeignetes Filmbeispiel, um deutliche Divergenzen narrativer Natur zu erkennen? Das ließe sich insofern daraus ableiten, als der Fokus im Buch von Elsaesser eher auf gesellschaftliche und ästhetische Elemente und Überlegungen gerichtet ist, was auch der Untertitel *Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino* nahelegt. Dementsprechend hat er wohl auch seine Filmauswahl getroffen und mit *Die Hard* keine Gegenüberstellung von explizit erzählerischen Merkmalen zwischen klassischem und postklassischem Film angestrebt, sondern eher eine analytische Arbeit zu Themen der Cultural Studies geleistet.

Weitere Lektüren zum postklassischen bzw. postmodernen Film stützen die Ansicht, dass klassische Paradigmen aus erzählerischer Perspektive kaum nennenswerten Veränderungen unterlagen. David Bordwell weist in diesem Kontext immer wieder auf die anhaltende Gültigkeit der klassischen Erzählweise hin, obgleich sie für geringfügige Innovationen und Entwicklungen offen bleibt: „To those who think that the tradition has collapsed, I'll try to show that the

principles of that system remain firmly in force – sometimes refined and reweighted, but not rejected.“¹⁰⁴ Außerdem stellt er die „Entweder-Oder-Problematik“ in Frage: „What some call ‚postclassical‘ filmmaking need not to be anticlassical filmmaking.“¹⁰⁵

Aber auch viele andere Publikationen liefern keine Gewissheit hinsichtlich der Existenz von postklassischer Narration. Vereinzelte Hinweise auf außergewöhnliche Strukturen und Muster reichen da nicht aus, um eine Eigenständigkeit, wie Geschichten erzählt und entwickelt werden, zu belegen.

Folgerichtig müssen auch andere Merkmale in der Analyse des postklassischen Films Berücksichtigung finden. Etwa auf der ästhetischen Ebene, die in der Literatur stärkere Beachtung findet und über deren Ausprägung und stilgebenden Einfluss auf das postmoderne bzw. postklassische Kino auch weitaus größere Übereinstimmung zu herrschen scheint.

Eine Trennung beider Klassifikationsmerkmale scheint demnach geboten und ich stelle Ästhetik und Stil zu Beginn der folgenden Ausführungen, um im Anschluss näher auf die narrativen Eigenschaften des postklassischen Films einzugehen.

3.2.2. Ästhetik und Stil

Wie auch im nächsten Unterkapitel (Narrative Aspekte im postklassischen Film) stehen die hier angeführten Charakteristika in enger Verbindung miteinander.

¹⁰⁴ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 16

¹⁰⁵ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 16

Anspielungen und Verweise

Ein zentraler Begriff für die Ästhetik des postklassischen Films ist die Intermedialität. Sie kann auf verschiedenste Ausprägungen und Formen bezogen werden und spielt in den meisten postklassischen Filmen eine tragende Rolle. Abgesehen von selbstreferentiellen Verweisen auf das Medium Film, zielt die Intermedialität auch auf eine allgemeine „medienübergreifende Intertextualität, d.h. die Integration von Formen, Zeichensystemen und Inhalten, die für ein Medium als spezifisch angesehen werden“¹⁰⁶, ab.

„Die darstellerische Vielfalt postmoderner Filme beschränkt sich [also] nicht auf die Integration unterschiedlicher historischer Filmstile, also auf intertextuelle Bezüge zu anderen Werken desselben Mediums. Sie ist auch ein Ergebnis der Strategie, die Vermittlungselemente anderer Medien mit einzubeziehen.“¹⁰⁷ Die intermedialen Verweise im postklassischen Film erstrecken sich also über sämtliche Medien und beziehen sich sowohl auf Elemente aus der „Hochkultur“, als auch der „Pop- beziehungsweise Massenkultur“¹⁰⁸, wodurch das „facettenreiche Spektrum postmoderner [Filme]“¹⁰⁹ verdeutlicht wird.

Intertextuelle Bezüge auf andere Filme bzw. auf das Kino und die Filmgeschichte selbst, finden sich in postklassischen Filmen reichlich. In *From Dusk Till Dawn* (US 1996) spielt der Protagonist Seth mit seiner Drohung¹¹⁰: „I will turn this place into the fucking Wild Bunch“ auf Sam Peckinpahs Spätwestern *The Wild Bunch* (US 1969) an, der als besonders brutaler Western seinerseits als Verweis auf den Splatterfilm-Charakter von *From Dusk Till Dawn* verstanden werden kann. In derselben Szene gibt es zudem noch einen direkten

¹⁰⁶ Bleicher in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 97

¹⁰⁷ Bleicher in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 97

¹⁰⁸ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 37

¹⁰⁹ Felix in: Felix (Hg.), „Moderne Film Theorie“, S. 47

¹¹⁰ *From Dusk Till Dawn*, US 1996, 0:04:00

Verweis auf die Preisverleihung der Academy Awards, als der Angestellte behauptet, für sein unauffälliges Verhalten vor dem Texas Ranger einen Oscar für sein schauspielerisches Talent zu verdienen. In *Twelve Monkeys* (US 1995) gibt es eine Szene¹¹¹, in der die beiden Protagonisten ihre Situation mit dem Film *Vertigo* (US 1958) vergleichen, den sie zur gleichen Zeit in einem Kino sehen.

Auf intertextuelle Anspielungen im Bereich von Film- und Kinogeschichte bezieht sich auch das postklassische Charakteristikum der Vermischung von Genres. Ein sehr explizites Beispiel dafür ist auch hier *From Dusk Till Dawn*. Er beginnt als Gangsterfilm und schlägt im zweiten Teil abrupt und unerwartet ins Horror-Genre um. Weniger eindeutig und dennoch offensichtlich sind Anspielungen auf bestimmte Genre-Konventionen wie beispielsweise die Schlussequenz¹¹² von *Reservoir Dogs* (US 1992), die im Sinne eines Westerns mit einem „Mexican Standoff“¹¹³ endet. Auch bei *Inglorious Basterds* (US 2009) bedient sich Tarantino einer Western-Metapher als einer der „Nazi-Jäger“ aus einem dunklen Gang heraustritt¹¹⁴, um einen Nazi-Offizier mit einem Baseball-Schläger zu töten. Der Auftritt wird mit einer langen Einstellung auf einen dunklen Gang herausgezögert, dabei ertönt ein absolut typischer Western-Score, wie vor einem Duell.

Abseits der filmbezogenen Anspielungen finden sich mannigfaltige intermediale Verweise auf die unterschiedlichsten Bereiche der Massenkultur. *Pulp Fiction* (US 1994) stellt hierfür eine Unzahl an Beispielen¹¹⁵, wie etwa Verweise auf die Bedeutung von Fast Food (ein Dialog über die divergierenden Bezeichnungen von bestimmten Burgern in den USA und Europa); eine vermeintlich zynische Auseinandersetzung mit Religiosität (Jules trägt seinen Opfern kurz vor ihrer Ermordung stets denselben Bibelvers vor); Anspielungen auf die nostalgische Rückbesinnung auf vermeintlich bessere Zeiten

¹¹¹ *Twelve Monkeys*, US 1995, 1:42:09

¹¹² *Reservoir Dogs*, US 1992, 1:27:18

¹¹³ Duell-Szene mit meistens drei oder mehr Beteiligten

¹¹⁴ *Inglorious Basterds*, US 2009, 0:33:30

¹¹⁵ *Pulp Fiction*, US 1994, 0:07:30; 0:19:10; 0:33:25

(Vince und Mia essen in einem vollkommen überzeichneten 50ies-Revival-Restaurant, in dem die Angestellten als Elvis Presley, Buddy Holly, Marilyn Monroe etc. verkleidet sind, zu Abend) etc.

Verweise auf Unterhaltungsmedien beschränken sich nicht nur auf Filme, sondern können etwa auch Anspielungen auf die Videospiel-Generation enthalten: In David Lynchs *The Straight Story* (US 1999) lässt sich der alte Alvin seinen motorisierten Rasenmäher reparieren¹¹⁶. Die beiden Brüder, die ihm dabei helfen, tragen rote Kappen und blaue Latzhosen, was zu einem Erscheinungsbild führt, das eindeutig Bezug auf den Videospielcharakter Super Mario nimmt (der als Klempner einen zum Mechaniker artverwandten Beruf verkörpert). In *From Dusk Till Dawn* wird in den Fernsehnachrichten die Anzahl der vom Gangsterduo ermordeten Personen - wie bei einem Videospiel - mittels eines „Body Counts“ angezeigt¹¹⁷.

Aber auch Andeutungen auf Bereiche der Hochkultur (im soziologischen Sinn) wie beispielsweise der bildenden Künste, sind Teil der postklassischen Ästhetik der Zitate, wie es Thomas Elsaesser in Bezug auf *Bram Stoker's Dracula* (US 1992) festgestellt hat, wo eine Einstellung¹¹⁸ Albrecht Dürers Selbstportrait beiläufig an einer Wand zeigt.

Unabhängig von der Art der intermedialen und intertextuellen Anspielungen, sind die meisten Verweise und Zitate „doppelt kodiert“, was bedeutet, dass „neben der Bedeutungsebene für die [medien- und filmerfahrenen] Insider auch eine ganz gewöhnliche, populäre Leseart“¹¹⁹ des Films existiert.

¹¹⁶ *The Straight Story*, US 1999, 1:19:40

¹¹⁷ *From Dusk Till Dawn*, US 1996, 0:19:50

¹¹⁸ Vgl. Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 127

¹¹⁹ Blanchet in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 360

Action, Spektakel, Oberflächlichkeit

Neben der Intermedialität geht es im zweiten großen ästhetischen Merkmalsbereich des postklassischen Kinos um „Spektakularität“¹²⁰, Oberflächlichkeit und dem damit in Verbindung stehenden Actionfilm, der zu einem stilprägenden Genre heranwuchs.

Der Ursprung des spektakulären Actionkinos der späten 80er sowie der 90er Jahre, das beflügelt von den ersten echten Blockbustern wie *Jaws* (US 1975) oder *Star Wars* (US 1977), eine „Übergewichtung von Form und Ästhetik gegenüber Inhalten“¹²¹ zu verkörpern schien, kann laut Blanchet im prä-klassischen „Kino der Attraktionen“ gesehen werden. Es hat die „Etablierung des Spielfilmformats und Dominanz des narrativen Paradigmas“¹²² überlebt, und äußert sich nunmehr durch „ein Kino der dekorativen Einstellungen, der inhaltlich entleerten ‚Hochglanzbilder‘“¹²³, die auf ein Gefühl „gesteigerter Lustintensität, einer Lust an der Überwältigung der Sinne“¹²⁴ abzielen.

„Das Kino der Attraktionen [...] betont [eine] exhibitionistische ‚Ästhetik des Erstaunens‘ [...], eine Ästhetik des offenen ‚zur Schau Stellens‘ [...] und direkter ‚Anerkennung‘ und ‚Adressierung‘ des Zuschauers.“¹²⁵ „Neben der betont exhibitionistischen, spektakulären und sensationalistischen Programmatik früher Filme, die sie mit dem Vaudeville, dem Jahrmarkt aber auch der Boulevardpresse teilt, manifestiert sich dieser [...] prävalente Gestus zum einen in der Rolle

¹²⁰ Eder in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 11

¹²¹ Blanchet in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 384

¹²² Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 219

¹²³ Schreckenbergs in: Rost, Sandbothe (Hg.), „Die Filmgespenster der Postmoderne“, S. 124

¹²⁴ Schreckenbergs in: Rost, Sandbothe (Hg.), „Die Filmgespenster der Postmoderne“, S. 123

¹²⁵ Vgl. Gunning, „Aesthetic of Astonishment“; „Now you See It, Now You Don’t“; „Cinema of Attractions“ zit. n. Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 215

des Filmschaustellers, wenn er ähnlich wie ein Jahrmarktschreier zwischen Publikum und Film mediierend, die Neugier der Zuschauer anstachelt und auf die verblüffenden und oftmals schockierenden oder abstoßenden Qualitäten der jeweiligen Attraktionen hinweist. Zum anderen in den häufig [...] direkt an den Zuschauer gerichteten Gestikulationen und sporadischen Blicken der Schauspieler in die Kamera, die später der ‚realistischen‘ Illusion einer in sich geschlossenen fiktionalen Welt als abträglich befunden und ‚tabuisiert‘ werden.¹²⁶

„Während cinematische Attraktionen im Gegensatz zu den oft langgezogenen Spannungsbögen [...] der klassischen Erzählung ihr Potential [...] im Schema einer betont eruptiven, flüchtigen und auf Überraschung setzenden Temporalität entladen und viele Filme dabei eine [...] ‚erstaunlich moderne Faszination für gewalttätige und aggressive Sensationen‘ ausleben, nehmen diese betont stimulative und eruptive Aggressivität und die direkte Adressierung des Zuschauers mitunter die extreme Form eines buchstäblichen ‚Anschlags‘ auf das Publikum an.“¹²⁷

Der exhibitionistische Aspekt einer direkten Adressierung an die Kamera und somit an den Zuschauer, ist im postklassischen Kino dennoch eine eher selten anzutreffende Form der Ästhetik, welche die fiktionale Illusion des Zuschauers in einem zu starken Ausmaß aufbricht, als dass es zu einer Konvention des postklassischen Films werden konnte. Szenen wie in *From Dusk Till Dawn* (US 1996), in welcher der Türsteher des Striplokals „Titty Twister“ tatsächlich wie ein „Jahrmarktschreier“¹²⁸ in sexistischer Weise die unterschiedlichsten „Kategorien“ von „Pussies“ anpreist¹²⁹, um am

¹²⁶ Vgl. Gunning, „Aesthetic of Astonishment“; „Now you See It, Now You Don’t“; „Cinema of Attractions“ zit. n. Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 215

¹²⁷ Vgl. Gunning, „Aesthetic of Astonishment“; „Now you See It, Now You Don’t“; „Cinema of Attractions“ zit. n. Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 215

¹²⁸ Gunning, „Aesthetic of Astonishment“; „Now you See It, Now You Don’t“; „Cinema of Attractions“ zit. n. Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 215

¹²⁹ *From Dusk Till Dawn*, US 1996, 0:40:00

Ende seiner Ansprache direkt in die Kamera zu blicken und dem Zuschauer die Handlungsanweisung „Fuck it!“¹³⁰ zu erteilen, stellen Ausnahmen dar. Durch eine solche direkte Adressierung wird der Zuschauer als Voyeur gewissermaßen entlarvt, und das Gezeigte erhält durch den Moment der Interaktion – ungeachtet der Grenze einer fiktiven „Vierten Wand“ – einen exhibitionistischen Gestus.

Die Analogie zum Kino der Attraktionen äußert sich im postklassischen Film allerdings auch durch Merkmale wie der Präsentation von Geschlechterrollen „mit [bewusst] sexistischen Untertönen“. Die Tendenz, Frauen „als Lustobjekt auszustellen“ korreliert dabei mit den betonten „sexy Outfits und anzüglichen Gesten“, die durch den „exzessive[n] Einsatz von Zeitlupenaufnahmen“¹³¹ in den Vordergrund gerückt werden. Solche Abbildungen tragen zu einem Vorwurf der Oberflächlichkeit auch insofern bei, als dass jene Einstellungen – entgegen der Tendenz schnellerer Schnitttechnik – länger gezeigt werden, als es für die Handlung notwendig wäre (falls eine solche Notwendigkeit überhaupt besteht).

Die Tendenz, Oberflächliches und vor allem Spektakuläres, Actionreiches etc. in den Mittelpunkt zu rücken, stellt eine logische Konsequenz des Aufkommens der digitalen (Film-)technik dar und ist nicht nur auf ein „Bedürfnis nach blinder Aufregung und einer Sucht nach Gewalt“¹³² zurückzuführen. Der Hang zum Spektakel in Form ausufernder Action und Gewalt lässt sich auch durch die durchschnittliche Einstellungslänge, und damit durch ein zunehmend rasanteres Editing verdeutlichen. Zwischen Ende der 80er Jahre bis Anfang des neuen Jahrtausends hat sich die durchschnittliche Einstellungslänge fast halbiert.¹³³

¹³⁰ *From Dusk Till Dawn*, US 1996, 0:41:18

¹³¹ Blanchet in: Christen/Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, S. 385

¹³² Monaco, *Film verstehen*, S. 303

¹³³ Vgl. Blanchet, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, S. 139

Die Bezeichnung des postklassischen bzw. postmodernen Films als „Oberflächenrausch“¹³⁴ sowie die Ansicht, „die Lust an der Überwältigung der Sinne [habe] [...] vor einem stimmigen Erzählgemeinschaft Priorität“¹³⁵, mag zwar auf viele auf Action basierende Filme zutreffen, ist aber dennoch eine zu sehr verallgemeinernde Aussage. Sie kann anhand vieler actiongeladener Filme, welche sehr wohl über eine qualitative Narration sowie eine tiefgehende Charakterzeichnung verfügen und Actionszenen bloß als stilistische Genrekonvention beinhalten, genauso gut widerlegt werden.

Ich folge hier ein Stück weit der Argumentation von Thomas Elsaesser, der den „polemischen Vorwurf, dass sich Spektakel und Erzählung gegenseitig ausschließen“ anhand seiner Analyse von *Die Hard* (US 1988) zurückweist. „Eine neue Art der Betonung des Spektakels im zeitgenössischen Hollywood [...] scheint [...] nicht [zwangsläufig] auf Kosten des Drehbuchs oder der handwerklich gekonnten Plotstruktur zu gehen“, weshalb „das Klassische und das Postklassische nicht anhand einer Gegenüberstellung von Spektakel und Plot unterschieden werden [sollte] und auch nicht [...] auf der Grundlage irgendeiner anderen Entweder-oder-Konstruktion.“¹³⁶

Dass eine allzu vehemente Versteifung auf Merkmale wie Intermedialität, Action und Spektakel zu kurz greift, um das postklassische Kino in seinem Facettenreichtum zu beschreiben, soll das folgende Kapitel, das sich mit narrativen Elementen befasst, verdeutlichen.

¹³⁴ Eder in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 1

¹³⁵ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 38

¹³⁶ Elsaesser, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, S. 79

3.2.3. Narrative Aspekte

Im Kapitel zum klassischen Hollywood wurde neben einigen anderen Merkmalen, die wesentlich für die Etablierung des klassischen Stils waren, insbesondere jene Aspekte hervorgehoben, die sich direkt auf den klassischen Erzählstil – also auf narrative Charakteristika – beziehen. Diese erzählerischen Komponenten des klassischen Paradigmas möchte ich in Folge noch einmal in komprimierter Weise in Erinnerung rufen, um im Anschluss die vermeintlichen Unterschiede und innovativen Entwicklungen einer postklassischen Erzählweise im Film herauszuarbeiten.

Die klassische Hollywood-Dramaturgie ist durch einen klar charakterisierten Protagonisten geprägt, der Träger der Handlung ist und im Laufe des Plots Hindernisse überwinden muss, um über „short-term-goals“ sein eigentliches Ziel zu erreichen. Der aktive und zielgerichtete Protagonist ist in allem was er tut psychologisch motiviert, seine Handlungen müssen im Einklang mit seinen Charaktereigenschaften stehen und für den Zuschauer nachvollziehbar sein.

Die Struktur der Handlung ist in der Regel linear, chronologisch und durch eine vorwärts gerichtete zeitliche Ordnung gekennzeichnet, die nur selten durch Flashbacks durchbrochen wird. Durch das Setzen von Deadlines wird Spannung erzeugt, der Zuschauer wird dazu gebracht, Hypothesen darüber zu bilden, ob der Protagonist die Deadlines einhalten kann und zu seinem Ziel gelangen wird. Durch das Konzept des *Continuity Editing* bzw. *Continuity System* sollen weiche Übergänge zwischen Einstellungen und Szenen gewährleistet werden, der Schnitt soll weitgehend unbemerkt bleiben und die Szenen stets so angeordnet werden, dass sie eine fließende Dynamik entwickeln, die stets auf die Auflösung des Plots ausgerichtet ist.

Alle Handlungsschritte folgen der Logik von Ursache und Wirkung. Zufälle, die die Richtung der Handlung maßgeblich beeinflussen,

sind selten. Am Ende des Films steht zumeist das zu Beginn des Films definierte Ziel. Es werden in der Regel alle erzählerischen Lücken, die sich während der Handlung ergeben, zum Ende hin gefüllt. Die Auflösung selbst ist selten offen, sondern beantwortet dem Zuschauer alle wichtigen Fragen und schließt alle sogenannten *gaps*.

Grundsätzlich wird dem Zuschauer eine klare Orientierung durch den Film geboten, indem bewusste Zuschauermanipulationen hinsichtlich der Bildung von falschen und irreleitenden Hypothesen selten sind. Letzteres ist in der Regel nur gewissen Genres vorbehalten. Das Prinzip von Ursache und Wirkung gewährleistet eine ständige Motivation zur Handlung und bildet gemeinsam mit dem Konzept des *Continuity System* die zentrale erzählerische Prämisse des klassischen Hollywoodfilms.

„Mit diesem Grundsatz in Zusammenhang stehen all jene Begriffe, die den klassischen Erzählfilm kennzeichnen: Kausalität, Gleichförmigkeit, Kohärenz, Konsequenz, Kontinuität, Teleologie, Linearität, Sukzessivität und Chronologie.“¹³⁷

Über die Eigenständigkeit der postklassischen Charakteristika hingegen herrscht weit weniger Konsens als über das klassische Paradigma. Während David Bordwell jene vermeintlich neueren Merkmale des Films zwar weitgehend anerkennt, so betont er auch gleichzeitig, dass diese nicht wirklich neu sind und untermauert seine Argumente mit Verweisen auf Filme der klassischen Ära, in denen bereits ähnliche Charakteristika zu beobachten waren. In anderen Werken werden postklassischen Filmen sehr wohl innovative und neue Konzepte der filmischen Erzählweise zugeschrieben. Unabhängig von der Diskussion, inwieweit der postklassische Film nur Altbekanntes wiederholt, möchte ich nun auf die wichtigsten Aspekte der postklassischen Erzählweise eingehen.

¹³⁷ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 67

Jens Eder führt in seiner kurzen Abhandlung über die postmoderne bzw. postklassische Narration zwei aussagekräftige Begriffe an, unter die sämtliche relevante Aspekte subsumiert werden können: „Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren“¹³⁸.

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die verschiedenen Merkmale zum Teil stark miteinander korrelieren, auf einander verweisen oder einander bedingen, weshalb sich im Folgenden die typischen Charakteristika, auf die ich jeweils einzeln eingehen werde, in den Ausführungen zwangsläufig überschneiden müssen.

Beginnend mit einer näheren Darstellung des Protagonisten möchte ich untersuchen, ob dieser im postklassischen Film grundsätzlich anders motiviert ist, anders handelt, interagiert und denkt, bzw. ob deutlich abweichende Wesenszüge vorhanden sind.

Der klassische Protagonist zeichnet sich durch eine psychologisch-motivierte Zielorientierung aus. Dieses Ziel wird dem Zuschauer durch Hindernisse und die Entstehung von *Zwischenzielen* kontinuierlich vor Augen geführt. Diesbezüglich fällt auf, dass nicht- bzw. wenig(er) zielgerichtete, eher passive Protagonisten – sofern sie überhaupt ein kennzeichnendes Merkmal im postklassischen Film darstellen – jedenfalls bereits im New Hollywood einen größeren Stellenwert hatten, als noch zuvor.

Dustin Hoffmann spielt im bereits erwähnten *The Graduate* (US 1967) einen ziellos wirkenden Charakter, der bloß in den Tag hineinlebt und erst gegen Ende beschließt, für seine vermeintlich große Liebe zu kämpfen. In *Five Easy Pieces* (US 1970) ist Jack Nicholson auch gewissermaßen ziellos und lässt sich treiben, seit er seiner wohlhabenden Familie den Rücken gekehrt hat. Er hält sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser, hat scheinbar flüchtige Affären mit Frauen, die ihn eigentlich nicht interessieren, und hat auch kein wirkliches Ziel vor Augen. Keinerlei wahrhaftige Ambitionen sind in seinem Charakter Robert zu erkennen. Beide Filme stehen mit ihren

¹³⁸ Eder in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 22

lethargischen, nicht-zielorientierten Figuren wohl für eine Generation, die sich gegen die bürgerliche Mittelschicht mit deren karriere- und familienbetonten Moral- und Wertvorstellungen auflehnen. In beiden Fällen findet ein solcher Protest eher durch Versagen und Verweigern, als durch eine bewusste Haltung statt. In der Ära des New Hollywood sind derartige Filmcharaktere, die sich eher treiben lassen als einzugreifen und voranzuschreiten, relativ häufig und haben auch in einigen anderen Filmen dieser Periode unmittelbare Auswirkungen auf die Narration.

Aufgrund der oft fragmentarischen Erzählweise, der zerklüfteten Handlungsstränge und Vielzahl an Protagonisten ist es im postklassischen Kino teilweise schwer, den Überblick über die eigentlichen Ziele der Charaktere zu bewahren. Dennoch kann behauptet werden, dass nicht-zielorientierte Protagonisten im postklassischen bzw. postmodernen Kino – so wie im klassischen Hollywoodfilm - Ausnahmen darstellen. Bereits bei *The Shining* (US 1980) – sofern man den Film schon zum postklassischen Film zählt, wie es beispielsweise Kerstin Stutterheimer macht – kann man trotz seines „Spielcharakters“ und seiner „Offenheit der Form“¹³⁹ klare Ziele der Protagonisten erkennen. Zu Beginn des Films bemüht sich Jack um die Stelle als Hausmeister des Hotels, später ist der Mord an seiner Familie sein innerer Antrieb für die Handlung, während seine Frau Wendy und sein Sohn Danny versuchen zu entkommen. Auch *Blade Runner* (US 1982) wird oft als einer der ersten postklassischen Filme angesehen. Doch auch hier gibt es für Harrison Ford mit der Aufspürung und Liquidierung der Replikanten ein klar definiertes Ziel. Auch die Fülle an Action- und Adventurefilmen, wie die *Indiana Jones*-Reihe (US 1981; 1984; 1989; 2008), die *Die Hard*-Filme (US 1988; 1990; 1995; 2007; 2013), *Terminator* I, II und III (US 1984; 1991; 2003) etc. zeichnen sich durch eindeutig zielorientierte Helden aus. Diese Filme werden wohl hauptsächlich aufgrund jener Merkmale zum postklassischen Film

¹³⁹ Stutterheim in: Stutterheim (Hg.), „Come and Play With Us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino“, S. 134

gezählt, die im vorangegangenen Unterkapitel genannt wurden. Auch in einem absoluten *Klassiker* der Postklassik – *Pulp Fiction* (US 1994) – haben die Protagonisten, trotz der episodischen Handlungsstränge und der nicht-chronologischen Erzählweise, klar definierte Aufgaben.

Ein absolutes Paradebeispiel für einen nicht-zielorientierten Protagonisten liefert Jim Jarmusch mit der Figur Allie in seinem Debutfilm *Permanent Vacation* (US 1980). Dieser wandert ziellos durch Manhattan und schließt dabei flüchtige Bekanntschaften mit unterschiedlichsten Menschen. Auch wenn Jim Jarmusch wohl mittlerweile zu den bekanntesten Independent-Regisseuren zählt und in gewisser Weise Star- bzw. Kultstatus genießt, so sind seine Filme – und vor allem seine ersten Werke – in vielerlei Hinsicht viel zu weit vom Mainstream entfernt, um sie im Kontext dieser Arbeit in die Kategorie des postklassischen Films einzuordnen, weshalb jenes Beispiel allenfalls auf den experimentellen Charakter von bestimmten Low-Budget-Independent-Produktionen im Kontext der Narration verweisen soll.

Sieht man vom letztgenannten Beispiel ab, gibt es lediglich bei wenigen postklassischen Filmen, deren Erzählweise stark zerstückelt oder episodisch ist wobei Handlungsabschnitte keine kausalen Verbindungen zwischen einander herzustellen scheinen und Charaktere ihre Identitäten wechseln, den nicht- bzw. wenig-zielorientierten Protagonisten. Im Fall von Fred aus *Lost Highway* (US 1997) unternimmt der passive Protagonist im ersten Abschnitt des Films nichts gegen seine Unfähigkeit, seine Frau zu befriedigen und zeigt auch keine Initiative, die Herkunft der Videobänder zu klären. Er scheint als passiver Charakter seiner Situation völlig ausgeliefert zu sein. Zudem fehlen kausale Erklärungsmöglichkeiten für die Videobänder, was eine Reaktion darauf noch zusätzlich erschwert. Der Motor der Handlung ist kein zielorientierter Protagonist, da es kein erklärtes Ziel gibt. Der Zuschauer wird nicht durch die Aussicht auf das Erreichen einer bestimmten Sache bei der Stange gehalten, sondern in erster Linie von der kryptischen und

nicht kausal wirkenden Erzählweise gepackt. Er wird nach und nach dazu gebracht, eine Erklärung für das zu formulieren, was per se keinen Sinn zu ergeben scheint.

In diesem Kontext kann festgehalten werden, dass im postklassischen bzw. postmodernen Film weniger oft die „Figuren, die im Verlauf der Erzählung ein Problem zu lösen genötigt sind, sondern vielmehr die Konstruktion der Erzählung selbst“¹⁴⁰ im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Abgesehen von *Lost Highway* sind auch weitere Filme von David Lynch durch derartig unkonventionelle Erzählmuster, die einen zielgerichteten „man of deeds“¹⁴¹ vermissen lassen, charakterisiert. Er gilt als einer der prägenden Regisseure, wenn es um das postmoderne bzw. postklassische Kino geht, und zwar nicht etwa aufgrund ‚postmoderner Intertextualität‘¹⁴² (ein Merkmal, das in seinen Filmen dennoch immer wieder auftaucht), sondern hauptsächlich wegen seiner unkonventionellen Erzählstrukturen, die sich tatsächlich stark von der klassischen Dramaturgie unterscheiden.

Hinsichtlich der Protagonisten jener Filme, die in erster Linie durch ihre andersartige Erzählweise und komplexer wirkenden Zusammenhänge der Postklassik zugerechnet werden, können vermehrt charakterspezifische Störungen bzw. Ausnahmezustände psychischer Art festgestellt werden. Fragmentarische Erzählweisen, unterschiedliche, sich überlappende Zeit- und Raumebenen, multiple Realitätsabbildungen etc. kommen in vielen Filmen überhaupt erst zustande, weil eine gewisse psychische Labilität oder Abnormität bei ihren Protagonisten vorliegt. Seien es Wahnvorstellungen wie in *The Shining* (US 1980) oder *Shutter Island* (US 2010), Schizophrenie wie in *Fight Club* (US 1999), Amnesie wie in *Memento* (US 2000), das

¹⁴⁰ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 70

¹⁴¹ Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 16

¹⁴² Jarvis, *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, S. 178, zit. n. Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 146

Leiden an Flashbacks wie in *Twelve Monkeys* (US 1995), Insomnie wie im gleichnamigen Film *Insomnia* (US 2002) oder eine Kombination aus mehreren Leiden wie im bereits erwähnten *Lost Highway* (US 1997).

Bei dieser Art von Filmen wird der Protagonist oftmals eher durch psychische Zustände und deren Auswirkungen, als durch physische Handlungen definiert. Die angesprochenen pathologischen Abnormitäten der Protagonisten sind für viele dieser Filme von zentraler Bedeutung, sodass ihnen ein sehr großer Teil der Aufmerksamkeit zukommt, worin auch ein gewisser Verlust der Zielorientierung beim Protagonisten und der Orientierung im Film selbst begründet liegt. Damit in unmittelbarem Zusammenhang steht natürlich auch die psychologische Motivation des Protagonisten, dessen Handlungsschritte durch die mentalen Ausnahmezustände oft unklar und fragwürdig erscheinen.

In diesem Kontext hat sich auch das Genre der *Mindgame-Movies* herausgebildet, das eine relativ homogene Teilmenge des postklassischen Kinos zu bilden scheint und sich mit philosophischen Fragen über Realitäten und Identitäten beschäftigt: „[...] they address [...] epistemological problems (how do we know what we know) and ontological doubts (about other worlds, other minds) that are in the mainstream of the kinds of philosophical inquiry focused on human consciousness, the mind and the brain, multiple realities or possible worlds. Yet one overriding common feature of mind-game films is a delight in disorienting or misleading spectators (besides carefully hidden or altogether withheld information, there are the frequent plot twists and trick endings).“¹⁴³

Der Stellenwert der Mindgame-Movies ist für die Betrachtung von postklassischer Erzählweise insofern relevant, als dass sie aufgrund der genannten Merkmale, mehrheitlich dem postklassischen Narrationsstil zugeordnet werden können. Auch die zuletzt

¹⁴³ Buckland (Hg.), „Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema“, S. 15

erwähnten Filme entsprechen mehr oder weniger dem Genre bzw. dem Stil der Mindgame-Movies.

Abgesehen vom Protagonisten gibt es einen weiteren Bereich der postklassischen Narration, dessen filmische Umsetzung sich zunehmend vom klassischen Paradigma entfernt. Man kann allgemein von der *Architektur der Narrativität* sprechen, welche die Souveränität der Erzählung als Einheit bzw. die Anordnung von mehr oder weniger getrennten Handlungsabschnitten bei fragmentarischen Erzählformen beschreibt. Letzteres hat im Vergleich zum davor Genannten drastisch an Bedeutung gewonnen und manifestiert sich im postklassischen Film in unterschiedlichsten Ausprägungen.

Obgleich es episodisch erzählte Filme schon seit Beginn der Filmgeschichte gibt (bereits 1916 drehte D.W. Griffith mit *Intolerance* den wohl ersten bekannten Episodenfilm), so kann dennoch eine klare Tendenz zur Zergliederung von Handlungssträngen in unterschiedlichsten Ausmaßen im postklassischen Film festgestellt werden. „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.“¹⁴⁴

Bezüglich des Ausmaßes der Handlungsfragmentierung schlage ich drei verschiedene Ausprägungen vor, obgleich bei noch genauerer Analyse wahrscheinlich wesentlich mehr Abstufungen möglich sind.

Zuallererst möchte ich auf den *reinen* Episodenfilm eingehen, der keine direkten diegetischen Verbindungen zwischen den Episoden herstellt. Wie schon zuvor erwähnt wurde ein solcher mit *Intolerance* (US 1916) bereits vor 100 Jahren von Griffith gedreht. Die einzelnen Epochen der Menschheitsgeschichte stehen dabei zwar in diegetischer Weise für sich selbst, dennoch werden thematisch homogene Szenen mittels Parallelmontage miteinander verknüpft,

¹⁴⁴ Stutterheim in: Stutterheim (Hg.), „Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennet Millers Capote“, S. 16

um assoziative Rückschlüsse über deren gemeinsame Bedeutung zu evozieren. Das übergeordnete Thema ist in diesem Sinne der Pazifismus bzw. ein Verweis auf eine vermeintlich pazifistische Einstellung vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges.

Die Bedeutung solch expliziter Episodenfilme war und ist relativ gering, was sich auch beim postklassischen Kino nicht dramatisch verändert hat. Unter den in der einschlägigen Literatur regelmäßig erwähnten postklassischen Filmen finden sich kaum Werke, die jener Kategorie zugeordnet werden können.

Der aufgrund der vollkommen getrennten Handlungsabschnitte zuweilen experimentelle Charakter des *reinen* Episodenfilmes ist nicht unbedingt ein Rezept für das Mainstreamkino, und hat bereits mit Griffiths *Intolerance*, der als wohl erster großer Flop der Filmgeschichte gilt¹⁴⁵, ein finanziell schweres Erbe angetreten – vielleicht ein Mitgrund warum seine Bedeutung nach wie vor ziemlich gering ist.

Im Gegensatz zum *reinen* Episodenfilm sind Filme, deren Handlung zwar in – mehr oder weniger - klar gekennzeichneten Episoden erzählt wird, deren Abschnitte jedoch stets diegetische Verknüpfungen miteinander aufweisen, für das postklassische Kino von größerer Bedeutung. Als Paradebeispiel hierfür kann einmal mehr *Pulp Fiction* (US 1994) genannt werden, in dem die Handlungsepisoden in nicht-chronologischer Reihenfolge sogar durch Zwischentitel gekennzeichnet sind, und dennoch eindeutige Verbindungen zwischen Protagonisten und Narration bestehen. Auch bei Tarantinos *Inglorious Basterds* (US 2009) ist die Handlung in einzelne Kapitel unterteilt, diesmal aber mit chronologischer Abfolge der Gesamthandlung.

¹⁴⁵ „[...] *Intolerance* - with an astronomical budget of almost \$2 million, became the first multi-million dollar box-office 'bomb' in film history. Griffith's Triangle Studios suffered from poor box-office receipts, and went bankrupt, and Griffith himself was personally burdened by debts for almost two decades.“, <http://www.filmsite.org/greatestflops1.html>

From Dusk Till Dawn (US 1996) hingegen ist in gewisser Weise ein Grenzfall zwischen dem episodisch erzählten Film und einem postklassischen Film, dessen Handlungsabschnitte weniger zu einer gesamten filmischen Einheit führen, als vielmehr zu einer gefühlten Teilung des Films in zwei heterogene Plots. Während der erste Teil des Films zwei Verbrecher zeigt, die vor der Polizei nach Mexiko flüchten und am Weg einen desillusionierten Ex-Pfarrer sowie dessen Kinder als Geiseln nehmen, finden sie sich beim Erreichen des Ziels kurz nach der mexikanischen Grenze in einem Stripclub wieder, der sich kurz darauf als Vampirhöhle herausstellt. Zunächst bekommt man als Zuschauer einen modernen Gangsterfilm zu sehen, der mit dem gängigen Motiv einer Flucht vor der Polizei beginnt und dabei auch ein bisschen Roadmovie-Charakter versprüht. Dass sich die Stripperinnen plötzlich in Vampire verwandeln und die Gäste angreifen, woraufhin ein Gemetzel beginnt, das trotz einer gewissen Komik, hauptsächlich dem Horror- und Splattergenre zuzurechnen ist, stellt einen krassen Genrewechsel innerhalb eines Filmes dar, wie es nur selten zu sehen ist und gegen so ziemlich jede narrative Konvention verstößt, die es im klassischen Hollywoodkino gab.

Unabhängig vom Ausmaß der Dekonstruktion – sei es ein Episodenfilm oder nicht – kann im postklassischen, postmodernen Kino eine Tendenz zur Fragmentierung der Handlung festgestellt werden. „Das gestiegene Medienwissen der Zuschauer ermöglicht es, dass postmoderne Filme ein dekonstruktives Spiel mit herkömmlichen, langweilig gewordenen Erzählmustern beginnen“¹⁴⁶, das fast unvermeidlich immer mit der erzählerischen Komponente der Zeit in Verbindung steht. Diesbezüglich gibt es im postklassischen Film verschiedene Möglichkeiten, die klassische temporale Einheit aufzulösen und neu zusammenzusetzen.

¹⁴⁶ Eder in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 22

Eine davon ist die „Zirkularität“, bei der die Handlung insofern als eine Art Kreis dargestellt werden kann, weil sie „in ihrem Verlauf wieder an einem bereits dargestellten Ereignis anlangt.“¹⁴⁷ Das kann auch am Beispiel von *Pulp Fiction* (US 1994) gezeigt werden, in dem Anfang und Ende der Handlung im selben Restaurant stattfinden. Im Plot wird das durch die erste und letzte Sequenz gezeigt, obgleich die beiden Handlungsabschnitte aus Sicht der Story¹⁴⁸ zur selben Zeit stattfinden. *Pulp Fiction* erzeugt durch die scheinbar willkürliche Anordnung seiner Sequenzen „[...] eine Art Gleichzeitigkeit. Anfang und Ende der Geschichte fallen ineinander, sie beginnt zum gleichen Zeitpunkt, wo sie aufhört, nämlich in der Mitte. Damit stellt sich der Kosmos des Genres als ein fortdauernder dar, als eine zirkuläre, in sich geschlossene parallele Welt.“¹⁴⁹

Beim „Rückwärtserzählen“ steht „der Verlauf der Erzählung [...] diametral zur Entwicklung der Geschichte, das heißt, dass das erste narrative Segment dem letzten der Diegese entspricht, das zweite dem vorletzten und so weiter.“¹⁵⁰ Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist der Film *Memento* (US 2000), bei dem der Haupthandlungsstrang rückwärts erzählt wird.

Die Kategorie „Simultanes Erzählen“ führt dazu, dass „Zeit-Raum-Kontinua“ aufgelöst werden, „ebenso wie die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ Die gleichzeitige Präsenz des alten wie auch des jungen James Cole, der der Ermordung seines älteren Ichs am Flughafen zusehen kann¹⁵¹, führt bei dieser Szene aus *Twelve Monkeys* (US 1995) zur Illusion, dass „differente Zeiten gleichzeitig gegenwärtig sind.“¹⁵² Außerdem handelt es sich bei der beschriebenen Szene auch um einen Fall einer „Möbius-Band-Struktur“, die immer dann vorliegt, „wenn die Erzählung in

¹⁴⁷ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 78

¹⁴⁸ Auf die Unterscheidung zwischen Plot, als das, was man als Zuschauer zu sehen bekommt, und Story, als die Geschichte an sich, wurde im Kapitel zum klassischen Hollywoodkino eingegangen.

¹⁴⁹ Hickethier in: Felix (Hg.), „Moderne Film Theorie“, S. 98

¹⁵⁰ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 79

¹⁵¹ *Twelve Monkeys*, US 1995, 1:56:52

¹⁵² Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 80

ihrem Verlauf wieder an einem bereits dargestellten Ereignis anlangt, dabei aber eine höhere Realitäts- (oder Erzähl-) Ebene erreicht.“¹⁵³

Durch die zeitliche Dekonstruktion der Handlung wird die Einheit des gesamten Films oftmals vernachlässigt, was dazu führt, dass den einzelnen Fragmenten der Handlung mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird. Handlungsabschnitte und Sequenzen haben nicht nur mehr die Funktion, den Plot der Auflösung näher zu bringen, sondern stellen sich selbst deutlicher zur Schau. David Bordwell schreibt dem klassischen Hollywoodkino, im Kontext der *unsichtbaren* Erzählung, eine grundsätzlich niedrige „self-consciousness“¹⁵⁴ zu, was bedeutet, dass der Film kaum auf seine konstruierte Realitätsabbildung verweist bzw. sie so wenig wie möglich zur Schau stellt, damit eine möglichst perfekte Illusion beim Zuschauer bewirkt wird. Beim postklassischen Film hingegen, werden aufgrund der Fragmentierung Szenen, Sequenzen, Episoden etc. bewusster als konstruiert dargestellt, was auch oftmals der Grund für die attestierte Oberflächlichkeit der Erzählungen zu sein scheint. „[...] the post-classical film reveals its constructed nature by exposing the means of its own making [...]“¹⁵⁵

Die Konzentration auf die Auflösung des Films als einheitliches Ganzes, wird schließlich auch durch den bereits erwähnten weniger zielgerichteten Protagonisten abgemildert, der in dem Sinne gar keine konkrete Auflösung der Geschichte zu erwarten hat bzw. sich nicht geradlinig auf ein solches Ende zubewegt. Unter diesem Aspekt hat auch die narrative Funktion der Deadline meistens eine weniger wichtige Rolle als noch im klassischen Hollywoodkino, denn „entweder wird die Handlung nicht oder nur in abgeschwächter Form durch das Setzen von Fristen präformiert. Diese Tatsache, ebenso wie die Knappheit filmischer Mittel, die Hinweise für die

¹⁵³ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 84

¹⁵⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 58

¹⁵⁵ Thanouli, *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, S. 180

Zeitbestimmung enthalten, erschwert die zeitliche Orientierung im postmodern erzählten Film erheblich.“¹⁵⁶

Im gleichen Zusammenhang steht auch die Tendenz, das klassische Tabu von offenen Enden wieder aufzulösen. Durch die teilweise undurchsichtigen, fragmentarischen Handlungsstränge wird vermehrt darauf verzichtet alle Plotlines zu einem einheitlichen, klaren Ende zusammenzuführen. Das kann, abgesehen vom offenen Ende, auch zu „multipel endenden Erzählungen“ führen, die „weder Klarheit [...] noch totale Undurchsichtigkeit“¹⁵⁷ verursachen. So wird der Zuschauer in *Twelve Monkeys* (US 1995) im Unklaren darüber gelassen, ob die Wissenschaftlerin aus der Zukunft den Verursacher der Pandemie aufhalten, oder mit ihm kooperieren möchte. Auch bei *Blade Runner* (US 1982) wird offen gelassen, ob dem Paar die Flucht gelingt und ebenso, ob Deckard ein Replikant ist oder nicht.

Auch mit der klassischen Konvention, „Deus Ex Machina“-Elemente bzw. Zufälle im Film zu vermeiden, die hinsichtlich der Narration relevante Auswirkungen haben, wird im postklassischen Kino häufiger gebrochen. Beispiele hierfür sind etwa die Szene¹⁵⁸ aus *Pulp Fiction* (US 1994), in der Marsellus Wallace Butch *zufällig* über den Weg läuft und von ihm überfahren wird, aber auch die überraschende und wenig plausible Erklärung dafür, dass in *The Player* (US 1992) die Augenzeugin, die sich bei der polizeilichen Gegenüberstellung so sicher zu sein scheint, dann aber anstatt des Mörders, den Polizisten als Täter erkennt.

Alle genannten Phänomene der postklassischen Narration stehen ebenso in unmittelbarem Zusammenhang mit den stilistischen Merkmalen des Spektakels und der Oberflächlichkeit, die im vorigen Unterkapitel angeführt wurden. Je zergliederter die Handlung ist und je stärker man eine mögliche Auflösung der Geschichte aus den Augen verliert, desto eher wird die Aufmerksamkeit auf einzelne

¹⁵⁶ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 72

¹⁵⁷ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 90

¹⁵⁸ *Pulp Fiction*, US 1994, 1:30:21

Szenen und Sequenzen gelenkt, was eine prägnantere Stilistik und eine stärkere Bedeutungsverlagerung hin zu jener vermeintlichen Oberflächlichkeit bewirkt, auf die im vorigen Unterkapitel hingewiesen wurde.

Auch kann im postklassischen Kino die Tendenz festgestellt werden, weniger redundant auf Zeit- oder Raumsprünge zu verweisen. Während beispielsweise Flashbacks im klassischen Hollywood noch durch mehrere stilistische Mittel angedeutet wurden, wirkt es nunmehr so, als ob problemlos zwischen verschiedenen Zeitebenen gewechselt werden kann, ohne dem Zuschauer besondere Hinweise darauf zu geben. Viele Filme erwecken mit solchen Erzähltechniken den Eindruck, als wären die meisten Zuschauer in Sachen Film und Medien ausreichend erfahren und geschult, um kompliziertere Zusammenhänge, ohne eindeutige Hinweise durch redundante Mittel, zu verstehen.

Außerdem ist es in postklassischen Filmen zuweilen sogar die Absicht, den Zuschauer durch „überraschende Norm- und Erwartungsbrüche“¹⁵⁹ ein Stück weit zu desorientieren und ihn zur Bildung falscher Hypothesen zu verleiten. Das Verhindern der Orientierung des Zuschauers wird auch automatisch durch die multiplen Erzählstränge, Nebenhandlungen etc. verursacht, die in einer solchen Dichte im klassischen Hollywood unüblich waren. Diese Vorgehensweisen, die dem klassischen Paradigma stark widersprechen, sind in konzentrierter Form bei den bereits erwähnten Mindgame-Movies zu beobachten.

In diesem Sinne steht neben den beiden Varianten des *reinen* Episodenfilms und des episodisch gegliederten Films die dritte Kategorie der Handlungs(zer)gliederung für den allgemein fragmentarisch erzählten Film. Jene Fragmentierung kann als *das* zentrale Merkmal postklassisch erzählter Filme angesehen werden,

¹⁵⁹ Eder in: Eder (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, S. 23

auf das sich alle anderen spezifischeren Charakteristika zu beziehen scheinen.

„Postmodern erzählte Filme weisen üblicherweise keinen dramaturgischen Aufbau mit ‚point of attack‘, ‚climax‘ und ‚plot points‘¹⁶⁰, 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.“ „In genau diesem Zusammenhang ist der Bruch mit der populären oder der Mainstream-Dramaturgie zu sehen. Denn dieser hat neue Formen hervorgebracht wie beispielsweise das episodentartige Erzählen, die Perlenschnur- und die Nummerndramaturgie. [...] Die Quantität dieser Formen und die Affinität mit einem konstitutiven Element der Postmoderne, jenem der Fragmentarität, lässt sie als typisch für den postmodern erzählten Film erscheinen.“¹⁶¹

In *The Terminator* (US 1984) werden Kyle und der Terminator aus der Zukunft ins L.A. der 80er Jahre geschickt. Während der Terminator die Aufgabe hat, Sarah Connor umzubringen, soll Kyle dies verhindern. Sarahs Flucht beginnt kurz darauf. Der Auftakt der Handlung, die dramatische Prämisse ist gesetzt, der „Point of Attack“ definiert. In einer späteren Sequenz, zeugen Sarah und Kyle, Sarahs zukünftigen Sohn John. Darauf anschließend setzt die letzte Verfolgungsjagd ein, an deren Ende Sarah und Kyle glauben, den Terminator vernichtet zu haben. Das stellt sich allerdings als Trugschluss heraus, und der Terminator verfolgt Sarah und Kyle, die sich in ein Fabrikgebäude retten. Dort wird Kyle vom Terminator umgebracht, während Sarah überlebt und den Terminator mit einer

¹⁶⁰ „Point of Attack“ bezeichnet die Etablierung des zentralen Themas des Films bzw. des zentralen Problems des Protagonisten; „Klimax“ ist als Höhepunkt des Plots zu verstehen; „Plot Points“ beenden Teilziele bzw. schaffen dadurch neue. Eine genauere Definition dazu in: Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, S. 104 ff

¹⁶¹ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 70

hydraulischen Presse zerstören kann. Diese Sequenz¹⁶² kann aufgrund ihrer emotionalen und narrativen Höhepunkte durchaus als Klimax verstanden werden. Von den drei Eckpfeilern des dramaturgischen Aufbaus fehlt es dem Film am ehesten noch ein wenig an Spannungsbögen und Plot Points, die Teilziele definieren und die Richtung der Handlung verändern, denn diese bewegt sich sehr stringent ihrer Auflösung entgegen.

Auch der „Point of Attack“ in *Twelve Monkeys* (US 1995) kann, wenngleich es etwas länger dauert, zu Beginn des Films festgemacht werden, als klar wird, dass James in die Vergangenheit reisen soll, um den Ursprung des Virus zu finden, das für die Pandemie im Jahr 1996 verantwortlich war. Trotz der stärker fragmentierten Handlung können mit jeder Zeitreise auch neue Plot Points daran festgemacht werden, dass James auf der verschachtelten Suche nach der Ursache des Virus immer neue Short-Term-Goals zu erreichen hat wie beispielsweise die Flucht aus der Irrenanstalt; seine Bemühungen Kathryn von seiner Geschichte zu überzeugen; das Treffen mit Jeffrey etc. Das hat auch zu Folge, dass James der Lösung dieses Puzzles Schritt für Schritt immer näher kommt und die einzelnen Fragmente mitnichten gleich wichtig sind oder beliebig vertauscht werden können. Als bedeutendster Wendepunkt der Handlung kann Kathryns Einsicht über die Wahrheit von James' Geschichte gesehen werden. James' Prophezeiung über den Ausgang eines medial aufgeheizten Verschwinden eines Jungen¹⁶³ sowie die Tatsache, dass in James' Bein eine Kugel aus dem ersten Weltkrieg steckt¹⁶⁴, die von einer missglückten Zeitreise stammt, führen dazu, dass Kathryn die Geschichte von James glaubt. Diese Wendung führt unweigerlich zur Schlusszene und damit zur Klimax des Films, in welcher der Protagonist vor den Augen von Kathryn ermordet wird und kurz darauf klar wird, wer der wahre Auslöser der Pandemie war. Dabei „schließt die Ereigniskette der Geschichte [...]

¹⁶² *The Terminator*, US 1984, 1:26:35

¹⁶³ *Twelve Monkeys*, US 1995, 1:17:23

¹⁶⁴ *Twelve Monkeys*, US 1995, 1:22:08

am emotionalen Höhepunkt, an dem die stärkste Intensität der Gefühle erreicht [ist und] die Makrofrage des Zuschauers beantwortet [wird].“¹⁶⁵

In *Lost Highway* (US 1997) gibt es mangels „Ereignissen, in denen sich die Hauptfigur entscheidet, einen Lösungsversuch zu unternehmen, und dadurch ein klares Ziel vor Augen hat“¹⁶⁶ keinen klar definierten Point of Attack. Die äußerst stark fragmentierte Handlung, die Einführung eines neuen – von der ersten Hauptfigur imaginierten – Protagonisten, die Tatsache, dass „die Konstruktion der gesamten Erzählung [...] nicht nach dem Kausalitätsprinzip“ funktioniert sowie „der wechselnde Zustand der Figuren in Verbindung mit der Relation der Figuren verbietet eine [...] organisierte temporale Ordnung der Erzählung“.¹⁶⁷ Dadurch wird automatisch die Entstehung von Plot Points oder einer Klimax verhindert, weil die Identifizierung von Wendepunkten als auch des Höhepunkts der Narration eine erzählerische Richtung voraussetzen, die - wenn überhaupt - nur isoliert in den drei einzelnen Erzählteilen zu finden ist, allerdings nicht beim Film als Ganzes.

Die soeben genannten Beispiele sollen verdeutlichen, dass bei Filmen, die einen gewissen Grad an postklassischer bzw. postmoderner Erzählweise für sich beanspruchen können, dennoch gravierende Unterschiede hinsichtlich des Ausmaßes einer solchen postklassischen Erzählstruktur vorliegen.

In Bezug auf jene Filmbeispiele ist Steinkes zusammenfassende Aussage¹⁶⁸ über die postklassische Narration mit Vorsicht zu beurteilen, da sie meiner Meinung nach zu verallgemeinernd auf einen *genuin-postklassisch* erzählten Film hinweist, der sämtliche narrative Merkmale des postklassischen Erzählens in sich vereint (*Lost Highway* kommt dem sehr nahe). Es gibt allerdings – wie

¹⁶⁵ Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, S. 105

¹⁶⁶ Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, S. 105

¹⁶⁷ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 161

¹⁶⁸ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 70

anhand der Filmbeispiele gezeigt wurde – viele andere postklassische Filme, auf die eine solche Dichte der Charakteristika nicht zutrifft und nur wenige, die alle typischen Merkmale aufweisen. Unter diesem Aspekt ist *der* postklassisch erzählte Film immer noch eine Ausnahmeerscheinung innerhalb einer sehr heterogenen Spielart von Filmen.

Stellt man die Narration in den Mittelpunkt des Interesses, so erscheint die Bezeichnung der Filmkategorie der *Postklassik*, die eine direkte Abgrenzung zum klassischen Hollywoodkino im Begriff beinhaltet, angesichts der Bandbreite an nicht-postklassisch-erzählten Filmen, etwas verfehlt.

Ob genuin-postklassische Filme wie der erwähnte *Lost Highway* ausreichen, um über die Ära des postklassisch erzählten Films zu sprechen, möchte ich an dieser Stelle bezweifeln. Unter dem Aspekt, dass dutzende – als postklassisch bezeichnete – Filme entstanden sind, die den altbewährten Konventionen von Kausalität, Linearität, Einheit von Zeit und Raum, etc. entsprechen, folge ich hier ein Stück weit der Argumentationslinie von David Bordwell, der im Kontext von Postmoderne und Postklassik im Film auf die unangefochtene Dominanz der klassischen Hollywood-Dramaturgie pocht. Obwohl Bordwell teilweise den Anschein erweckt, er leugne die Existenz von postklassischer Narration und Stilistik grundsätzlich, so kann bei genauerer Betrachtung vieler vermeintlich postklassischer Filme tatsächlich mehr Klassisches entdeckt werden, als vermutet.

Die zuletzt angeführten Filmbeispiele sollten verdeutlichen, dass es in Bezug auf postklassische Narration sehr unterschiedliche Ausprägungen gibt. Die genauere Analyse der folgenden beiden Filme soll diesen Gedanken weiterführen und gewissermaßen zwei gegensätzliche *Extrembeispiele* für den Einsatz postklassischer Erzählweisen präsentieren. Als Vorgriff darauf sei erwähnt, dass der erste der beiden Filme bloß aufgrund seiner intertextuellen und doppelkodierten Elemente als postklassisch bezeichnet werden

kann, während der zweite die Reinform postklassischer Narration verkörpert.

Dieser Vergleich soll die Relevanz meiner vorgenommenen Trennung von stilistischen und narrativen Merkmalen der Postklassik verdeutlichen.

3.3. Ein filmanalytischer Unterscheidungsversuch

3.3.1. Indiana Jones and the Last Crusade (US 1989)

Filmhandlung

Der dritte Teil der Indiana Jones – Reihe beginnt mit einer Sequenz, die Indiana als Jungen bei seinen ersten „archäologischen Abenteuern“ zeigt. Er entwendet einem Archäologen dessen Fund – ein Artefakt in Form eines Kreuzes - mit der noblen Begründung, dass es in ein Museum gehöre. Schlussendlich wird der Junge im Haus seines Vaters jedoch gestellt und muss das Artefakt zurückgeben.

In der zweiten Sequenz befindet sich die Erzählung bereits in der Zeit der eigentlichen Handlung und zeigt Indiana Jones als Erwachsenen, wie er abermals versucht das Kreuz aus dem Besitz jenes Gangsters zu entreißen, dem er es in seiner Kindheit zurückgeben musste.

Daraufhin wird er auf einer Universität als Archäologie-Professor gezeigt. In einer freien Minute übergibt er das Kreuz seinem Freund Marcus, der es begeistert entgegennimmt. Indiana erhält in Form eines Briefes einen Hinweis auf eine vermeintliche Mission in Venedig und verlässt die Universität durch das Fenster. Er wird kurzerhand von drei Männern aufgehalten, die ihn zu einem reichen Sammler führen, der auf der Suche nach dem heiligen Gral ist.

Zudem kommt heraus, dass Indianas Vater in diese Suche verwickelt, und auch abgängig ist. Indiana Jones entschließt sich, die Suche nach seinem Vater bzw. in weiterer Folge nach dem heiligen Gral anzutreten, woraufhin die eigentliche Handlung des Filmes beginnt.

Auf seiner Heldenreise, die er nach dessen Befreiung mit seinem Vater antritt, entpuppt sich der Sammler Donovan als sein personifizierter Antagonist, der zusammen mit den Nazis und der schönen, aber opportunistischen Elsa den Gral finden will, um dessen Macht und die Aussicht auf ewiges Leben für sich zu nützen. Indianas Reise führt ihn nach Venedig, Berlin, Österreich und schließlich in den Nahen Osten, wo sich der Gral in einem mysteriösen, durch Fallen gesicherten Tempel befindet. Ständig hat er gegen seine Widersacher Donovan und Elsa zu kämpfen, die mit den Nazis kooperieren, welche ebenfalls an dem Gral interessiert sind. Mithilfe der Aufzeichnungen von Indianas Vater, der selbst sein ganzes Leben der Suche nach dem Gral gewidmet hat, ergibt es sich, dass alle Beteiligten am Ende das Ziel erreichen und vor dem Altar stehen, auf dem sich der heilige Gral sowie dutzende andere Trinkschalen befinden. Donovan trinkt aus dem falschen und zerfällt innerhalb weniger Sekunden zu Staub. Indiana wählt den richtigen Gral und benützt seine heilenden Kräfte um seinen angeschossenen Vater zu retten. Elsa verunglückt beim Versuch den Gral zu retten, bevor der Tempel einstürzt, aber Vater und Sohn können sich aus dem Tempel retten.

Analyse

Die Handlung ist linear und chronologisch aufgebaut, und folgt einer für das klassische Hollywood typischen Aktstruktur mit einem zielorientierten, psychologisch motivierten Protagonisten.

Die ersten beiden Sequenzen, von denen die erste insofern nicht als Flashback bezeichnet werden kann, weil es davor keine Szenen der eigentlichen Zeitebene des Films gibt, dienen in erster Linie der Charakterdarstellung des Protagonisten. In der Eingangssequenz wird er als aufgewecktes, mutiges Kind gezeigt, das von seinem Vater auch in Sachen Bildung gefördert wird. So folgt auf die spektakuläre Verfolgungsjagd zu Pferd, und auf einem fahrenden Zug, eine ruhige Szene im elterlichen Haus, wo sein Vater Indianas Griechischkenntnisse abprüft.

Die zweite Sequenz hat aus narrativer Sicht zweierlei Aufgaben: Zum einen wird durch den abermaligen Versuch, das Kreuz in seinen Besitz zu bringen, Indianas Beharrlichkeit und Ehrgeiz gezeigt, andererseits kann in dem Artefakt auch ein Verweis auf die bald einsetzende Handlung gesehen werden, die sich mit einem Mythos des Christentums beschäftigt.

In der dritten Sequenz, die Indiana als Universitätsprofessor für Archäologie zeigt, wird die Charakterisierung des mutigen, draufgängerischen und zielgerichteten Protagonisten mit einer intellektuellen Note abgerundet und vorerst abgeschlossen. Hier kann der Beginn der zentralen Handlung gesehen werden.

Das Gespräch mit Donovan klärt die dramatische Prämisse des Films und weist auf die bald einsetzende Heldenreise hin. Donovan will den Gral in seinen Besitz bringen, ebenso auch Elsa und die Nazis. Indiana will seinen Vater finden, der sich ebenfalls mit der Suche nach dem Gral beschäftigt hat und wegen seiner Kenntnisse von den Nazis gefangen genommen wurde. Die Suche nach dem Gral wird demzufolge zunächst mit der Suche nach Indianas Vater gekoppelt. Nachdem Indiana seinen Vater gefunden hat, treffen sie die Entscheidung den Gral gemeinsam zu suchen, damit die Nazis ihn nicht in die Hände bekommen.

Obgleich der theoretische Diskurs über eine generelle Anwendbarkeit der klassischen Dreiaktstruktur verschiedene Meinungen hervorgebracht hat, lässt sich der Aufbau dieses Films

durchaus mit einer solchen Struktur beschreiben. Befürworter dieser populären Theorie (wie beispielsweise Syd Field) gehen dabei von einem 1:2:1-Verhältnis aus. Demnach umfasst der erste Akt ein Viertel, der zweite zwei Viertel und der dritte wiederum 1 Viertel bei 120 Minuten Spielzeit. Es wird postuliert, dass Akt 1 und 2 durch jeweils einen prägnanten „Plot Point“ beendet werden, der zum jeweils nächsten Akt überleitet. Die Mitte des zweiten Akts weist nach dieser Theorie zufolge auch einen „midpoint“¹⁶⁹ auf, der ebenfalls als sehr wichtig für den Verlauf der Handlung angesehen wird.

Nach etwa 23 Minuten nähert sich der erste Akt seinem Ende, als sich Indiana entschließt nach Venedig zu reisen, um seinen Vater zu finden. Nach 33 Minuten findet er zusammen mit Elsa in den Katakomben unterhalb der venezianischen Bibliothek den letzten zentralen Hinweis für die Lokalisierung des Grals, was als Übergang zwischen erstem und zweitem Akt gesehen werden kann. Nach 63 Minuten erreichen Vater und Sohn den Wegweiser, an dem sich – im wahrsten Sinne des Wortes – entscheiden soll, in welche Richtung die Handlung verlaufen soll (Venedig oder Berlin). Sie entscheiden sich, nach Berlin zu fahren, um in weiterer Folge den Gral zu finden, bevor die Nazis ihn in die Hände bekommen. Dieses Ereignis beschreibt den „mid-point“ in plausibler Weise. nach 93 Minuten glaubt Indianas Vater seinen Sohn verloren zu haben, doch dieser konnte sich vor dem Abstürzen von der Klippe in letzter Sekunde retten. Kurz darauf finden sowohl die Nazis als auch Indiana und sein Vater den Tempel, in dem sich der heilige Gral befinden soll. Der finale Ort der Handlung ist erreicht.

¹⁶⁹ „Bei Field ist der *Zentrale Punkt* als Konfrontation ausgelegt. Er markiert einen entscheidenden Umschwung der Handlung, einen Wandel der Charaktere, eine Neudefinition sozialer Beziehungen und dergleichen mehr. Oft ist dieser zentrale Punkt der Moment, in dem sich der Protagonist endgültig dazu entscheidet, neue Wege zu gehen – von nun an ist er „ein anderer“. Dann spricht man auch von *turnpoint* (was einem eingeschränkten Verständnis vom deutschen „Wendepunkt“ entspricht).“ Meyer, *midpoint*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3761>

Versteift man sich nicht allzu sehr auf eine zeitlich ganz exakte Einhaltung der Akt-Übergänge und Plot Points, so kann die klassische Dreiaktstruktur auf den Film ohne größere Bedenken angewendet werden, was durch die zeitlichen Markierungen bestätigt wird.

Im Gegensatz zum fragmentarischen Aufbau vieler postklassischer Filme liegen durch die Aktstruktur zwar auch gegliederte Teile vor, jedoch sind diese stets mit den vorangegangenen und den darauffolgenden Szenen, Sequenzen und Akten in kausaler Weise verbunden, wobei die Verknüpfungen eine lineare, chronologische Erzähleinheit der gesamten Handlung bilden, in welcher der Protagonist stets sein Ziel vor Augen hat und so die Handlung in Richtung Auflösung vorantreibt.

Unter Berücksichtigung der ironischen und komödiantischen Note des Films, entspricht die emotionale Konnotation der Filmmusik in der Regel den dargestellten Bildern und evoziert keine gegenläufigen Emotionen.

Ein weiteres Merkmal der klassischen Dramaturgie ist auf die narrative Funktion der Deadlines bezogen, die den Film durchziehen. Die finale Deadline wird durch Indianas Bemühungen, den Gral mit seiner heilenden Wirkung rechtzeitig zu finden, bevor sein verwundeter Vater stirbt, illustriert. Im Verlauf der Films ist der zeitliche Aspekt der Deadline auch immer damit verbunden, ob die Nazis den Gral zuerst finden können.

Das konkret definierte Ziel, auf das sämtliche Anstrengungen aller Beteiligten ausgerichtet sind, ist der mystifizierte heilige Gral. Über etliche „short-term-goals“, welche durch die Hindernisse und Gefahren, denen Indiana und sein Vater begegnen, ausgelöst werden (Finden des fehlenden Hinweises zum Ort des Grals; Befreiung des Vaters; Flucht vor den Nazis; Überwindung der Fallen bzw. „Aufgaben“ im Tempel etc.), gelangen sie schlussendlich zum Ziel und damit zur Auflösung der Geschichte. Dabei handelt es sich um ein geschlossenes Happy End, das alle relevanten Fragen

beantwortet, alle Handlungsstränge abschließt und die Guten über das Böse triumphieren lässt.

Man kann an dieser Stelle bemerken, dass der Film ein absolut klassisches Erzählmuster aufweist.

In ästhetischer Hinsicht ist der Film, im Gegensatz zur Narration, stark von postklassischen Charakteristika geprägt.

Zum einen lassen sich die Vermischung von bzw. die visuellen Anspielungen auf verschiedene Genres klar festmachen.

Grundsätzlich kann der Film dem Abenteuer-Genre zugeordnet werden, es finden sich jedoch zahlreiche filmische Motive, Zitate etc., die auf andere Genres wie beispielsweise den Western verweisen. Indianas Hut (der im Film immer wieder von der Kamera eingefangen wird und als McGuffin gesehen werden kann) erweckt Assoziationen mit dem Western, genauso wie die anfängliche Verfolgungsjagd zu Pferd und auf der fahrenden Dampflokomotive. Die Männer von Donavan, die ihn von der Universität abholen, lassen wiederum optische Parallelen zum Gangsterfilm entstehen¹⁷⁰, während die Szene¹⁷¹ in der Donavan zur verfaulten Leiche mutiert (nachdem er vom falschen Gral getrunken hat) genauso gut aus einem Horrorfilm stammen könnte. Durch den Einsatz von Waffengewalt, Verfolgungsjagden mit motorisierten Fahrzeugen, Explosionen etc. ist das Action-Genre auch ganz klar vertreten.

Was die Darstellung von Explosionen und in Flammen aufgehende Räume etc. betrifft kann angemerkt werden, dass diese oftmals nicht aus kausalen Zusammenhängen resultieren (was im Actionfilmgenre schon zur Konvention, bzw. zur „generic motivation“¹⁷² geworden ist), sondern als actionreiche Effekte für sich selbst stehen. In der zweiten Sequenz des Films, als Indiana auf dem Schiff das Kreuz zurückholen möchte, regnet es sehr stark, riesige Wellen ergießen sich über das Schiffsdeck und trotzdem explodieren die mit

¹⁷⁰ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:16:15

¹⁷¹ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 1:48:07

¹⁷² Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 19

Sprengstoff gefüllten Kisten an Deck (warum dieses Schiff eine solche Fracht führt, wird nicht erläutert). Als Indiana und Elsa unter der Bibliothek nach dem Sarg des Ritters suchen, sind die Gänge mit Petroleum überschwemmt, auch dafür gibt es keine plausible Erklärung, außer dass dadurch eine Stichflamme gerechtfertigt werden kann, die sich kurz darauf auch in den Gängen ausbreitet. Jene Szenen dienen, genauso wie schnelle Montagen bei Verfolgungsjagden, primär der Action und dem Spektakel, wodurch der Konvention von Oberflächlichkeit im Actionfilm entsprochen wird.

Nachdem der Film aufgrund seiner zwei Vorgänger eine große Fanbasis hat, verwundert es nicht, dass sich unzählige intertextuelle Verweise im Film befinden, die auf Teil 1 und 2 Bezug nehmen. Diese sind demnach auch insofern doppelt kodiert, als dass man die Vorgänger gesehen haben muss, um die Anspielungen zu verstehen. Falls das nicht so ist, sind jene Szenen aber nicht weiter störend bzw. fallen gar nicht auf. In der Eingangssequenz wird gezeigt, wie der junge Indiana in eine Kiste voller Schlangen fällt, was die Erklärung dafür ist, warum er (schon in Teil 1 und 2) panische Angst vor Schlangen hat. In den Katakomben kommen er und Elsa an einer Wandzeichnung vorbei. Elsa fragt ihn was sie darstellen soll, woraufhin er antwortet, dass es sich um die Bundeslade handle. Auf ihre Frage, ob er sich sicher sei, antwortet er mit grinsendem Gesicht: „Ganz sicher!“¹⁷³ Es handelt sich um einen Hinweis auf den ersten Teil des Films, bei dem sich die Geschichte um eben jene Bundeslade dreht.

Der Film ist darauf ausgelegt auch Komik zu beinhalten, was unter anderem durch zahlreiche ironische, *augenzwinkernde* Verweise erreicht wird. Als Indiana in Venedig an einem Steg aus dem Boot steigt, verwendet er die euphorische und zugleich klischeebehaftete Phrase: „Ah, Venedig“¹⁷⁴. Kurz darauf kriechen er und Elsa schmutzig und durchnässt aus den Katakomben aus einem

¹⁷³ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:30:20

¹⁷⁴ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:24:30

Kanaldeckel, und stehen plötzlich inmitten von Restaurantgästen. Indiana kommentiert diese Situation wieder mit der Phrase: „Ah, Venedig“¹⁷⁵.

Das „Venedig-Klischee“ wird auch ein weiteres Mal ironisch verwendet, als Indiana, kurz bevor er mit Elsa schläft in Richtung Kamera blickt, und sagt: „Ich liebe Venedig“¹⁷⁶. Zwar blickt er in dieser Einstellung nicht genau in die Kamera, dennoch handelt es sich um eine Form der direkten Adressierung an den Zuschauer bzw. um einen kurzen Ausbruch aus der filmischen Illusion.

Ironische Verweise auf die Unterhaltungsindustrie finden sich ebenfalls. Im Nazi-Schloss antwortet der Page auf Indianas Versuch, einen schottischen Lord zu imitieren: „Wenn Sie ein schottischer Lord sind, dann bin ich Mickey Mouse.“¹⁷⁷ Wenig später werden Indiana und sein Vater von den Nazis gefangen genommen. Diese verlangen von den beiden die Aushändigung des Tagebuchs von Indianas Vater, weil es wichtige Hinweise zur Suche nach dem Gral beinhaltet. Indianas Vater macht sich über die Nazis lustig, da er es absurd fände, anzunehmen, die beiden hätten das Buch bei sich. Indiana hat es aber tatsächlich bei sich und muss es den Nazis aushändigen. Darauf entsteht ein skurriles Streitgespräch zwischen Vater und Sohn, während die beiden mit Maschinengewehren bedroht werden. Außer sich vor Wut darüber, dass Indiana das Buch mitgenommen hat, sagt der Vater zu seinem Sohn: „Ich hätte es besser an die Marx-Brothers geschickt!“¹⁷⁸

Abgesehen von intertextuellen Verweisen auf die Film- und Unterhaltungsindustrie, werden auch andere gängige Motive und Metaphern eingesetzt. Beispielsweise kann die Szene, in der Elsa Donovan in verführerischer Art und Weise dazu bringt, aus einem der

¹⁷⁵ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:35:05

¹⁷⁶ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:42:45

¹⁷⁷ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:44:10

¹⁷⁸ *Indiana Jones and the Last Crusade*, US 1989, 0:48:55

unechten Gralbecher zu trinken, woraufhin dieser stirbt, als Verweis auf den biblischen Sündenfall interpretiert werden.

Hinsichtlich ästhetischer bzw. stilistischer Merkmale, kann dieser Film durchaus als *postklassisch* bezeichnet werden. In Bezug auf die Narration trifft das allerdings nicht zu. Aus erzählerischer Perspektive stimmt der Film mit den gängigen Konventionen eines klassischen Hollywoodfilms überein.

3.3.2. Mulholland Drive (US 2001)

Filmhandlung

Der Film beginnt mit einer Einstellung, die ein Bett mit rotem Polster und roten Laken zeigt, eine keuchende Frauenstimme ist zu hören.

Eine Limousine fährt den Mulholland Drive entlang. Am Rücksitz ist eine brünette Frau zu sehen. Der Wagen hält an, und plötzlich bedroht der Fahrer die Frau mit einer Waffe. In dem Moment kommen zwei Autos entgegen, die sich ein Straßenrennen liefern. Eines der beiden Autos kollidiert frontal mit der haltenden Limousine. Alle Beteiligten scheinen tot zu sein, nur die Frau vom Rücksitz überlebt und wankt sichtlich verwirrt die Böschung in Richtung Stadt hinunter. Sie übernachtet im Freien vor einer Wohnsiedlung.

Am nächsten Morgen schleicht sie sich in eine Wohnung, die gerade von einer älteren Dame verlassen wird. Die blonde Betty, die Nichte der verreisten Frau, quartiert sich in eben jener Wohnung ein und entdeckt die Brünette im Badezimmer. Diese hat aufgrund des Unfalls Gedächtnislücken, kann sich nicht mehr erinnern, wer sie ist, und wie sie heißt. Sie gibt sich den Namen Rita, den sie beiläufig auf einem Filmplakat in der Wohnung liest. In ihrer Tasche finden die beiden Frauen viel Bargeld und einen blauen Schlüssel. Betty, die nach L.A. gekommen ist, um eine Schauspielkarriere zu starten, möchte der verwirrten Rita helfen, herauszufinden, was passiert ist.

Erinnerungen an den Ort des Autounfalls helfen den beiden dabei, und ein anonymes Anruf bei der Polizei bestätigt den Unfall. Eine weitere Erinnerung Ritas an eine gewisse Diane Selwyn tritt zu Tage, als sie in dem Imbissrestaurant „Winkie’s“ eine Kellnerin mit dem Vornamen Diane bedient. Sie forschen den Wohnort der Person mit diesem Namen aus, brechen in die Wohnung ein und finden eine Frauenleiche auf dem Bett. Geschockt von diesem Anblick scheint Rita, in Bezug auf ihre Identitätssuche, zu resignieren. Sie schneidet sich ihre Haare und setzt eine blonde Perücke auf.

Währenddessen erweitert sich die Freundschaft zwischen Betty und Rita zu einer sexuellen Beziehung. Rita hilft Betty ihren Text für ein Schauspiel-Casting einzustudieren, bei dem sie aufgrund ihres Talents auch auf ein noch prestigeträchtigeres Projekt des Regisseurs Adam aufmerksam gemacht wird. Dort kann sie den Job allerdings nicht an Land ziehen, weil Adam, von zwielichtigen Gestalten dazu gezwungen wird, die Rolle mit einer gewissen Camilla zu besetzen. Betty spricht nicht einmal für die Rolle vor, sondern verlässt das Set schlagartig, als Adam sie anblickt.

Rita wird von Alpträumen geplagt woraufhin die beiden Frauen in das Theater mit dem Namen „Silencio“ fahren, wo sich ein skurril-verstörendes Spiel zuträgt, das auf Illusion und falsche Realitäten hinweist. Betty findet in ihrer Handtasche eine blaue Box, die scheinbar mit dem zu Beginn in Ritas Tasche gefundenen Schlüssel geöffnet werden kann. Wieder in der Wohnung angekommen, sucht Rita nach dem Schlüssel. Als sie sich umdreht ist Betty plötzlich verschwunden. Sie öffnet die Box. Diese ist leer und fällt zu Boden. Plötzlich sieht man Bettys Tante, die das Geräusch der herunterfallenden Box scheinbar vernommen hat. Sie betritt ein Zimmer, doch niemand scheint da zu sein. Die nächste Einstellung zeigt, wie plötzlich der „Cowboy“ (einer der Männer, die Adam einschüchtern sollten, um die Rolle anders zu besetzen) in der Tür steht und zu der im Bett liegenden Frau sagt, dass es Zeit sei, aufzuwachen. Die Liegeposition der Frau erinnert an die Leiche von Diane Selwyn, welche Betty und Rita in der Wohnung gefunden

haben. Man sieht kurz danach nochmal die Einstellung jener Frau, doch diesmal kann man deutlich erkennen, dass es sich um die Leiche handelt, da man an den Beinen den einsetzenden Verwesungsprozess erkennen kann.

In einer nächsten Einstellung sieht man wieder eine Frau in derselben Position im Bett liegen, es klopft und sie steht auf. Es handelt sich um die blonde Betty, die jetzt aber Diane zu sein scheint. Sie wird von ihrer Nachbarin darauf hingewiesen, dass Polizisten mit ihr sprechen möchten. Plötzlich scheint durch eine Rückblende oder Halluzination Dianas wieder Rita in der Wohnung zu sein, die jetzt allerdings den Namen Camilla trägt (der Name der Schauspielerin, welche die Rolle in Adams Film bekommen hat). Es wird angedeutet, dass die Liebe der beiden brüchig ist. In einem Flashback sieht man nunmehr Camilla (Rita) und Adam bei den Dreharbeiten sowie einen Streit zwischen der eifersüchtigen Diane und Camilla. Diane wird von Camilla zu einer Party von Adam eingeladen. Sie wird in einer Limousine über den Mulholland Drive gefahren. Der Wagen hält an derselben Stelle wie zu Beginn des Films. Camilla holt Diane von der Straße ab und geht mit ihr eine Böschung hinauf zu Adams Haus. Diane erzählt auf der Party, dass sie aus Kanada stamme und durch ihre Tante in L.A. Fuß fassen konnte, da diese auch im Filmgeschäft war. Bei Dreharbeiten lernte sie Camilla kennen, die dann die Rolle bekam, die Diane eigentlich wollte. Der Regisseur war von Diane nicht so überzeugt, doch Camilla verhalf ihr in weiterer Folge zu einigen kleineren Rollen. Adam und Camilla scheinen ein Liebespaar zu sein und im Laufe der Party fühlt sich Diane zunehmend gedemütigt und ist durch ihre Eifersucht aufgebracht, was durch die angedeutete Verlobung von Adam und Camilla in einem Tränenausbruch gipfelt.

Ein Schnitt auf das Imbissrestaurant zeigt Diane mit dem Auftragsmörder, der schon zu Beginn des Films gezeigt wurde. Diane beauftragt ihn, Camilla umzubringen. Die Kellnerin, von der die beiden bedient werden, heißt Betty. Als Zeichen, dass der Auftragsmord erledigt sei, hinterlässt der Mörder einen blauen

Schlüssel auf Dianes Couchtisch, woraufhin sie sich, von Halluzinationen geplagt, in ihrem Bett erschießt.

Analyse

Mulholland Drive ist aus narrativer Perspektive in vielerlei Hinsicht ein Paradebeispiel für den postklassisch erzählten Film.

Das gesamte Ausmaß der Fragmentierung der Handlung tritt erst am Ende des Films zutage. Zunächst wird man Zeuge einer vermeintlich geradlinigen Handlung, in der die beiden Frauen versuchen, die Identität der an Gedächtnisverlust leidenden Rita, herauszufinden. Der parallele zweite Handlungsstrang bezieht sich auf Betty, die eine Schauspielkarriere anstrebt und für Filmprojekte vorsprechen möchte. Daneben gibt es eine Reihe von Szenen und Sequenzen, die Geschehnisse abseits der Haupthandlung zeigen. Einige dieser Handlungselemente erwecken den Anschein, sie würden sich im Verlauf plausibel in die Erzählung einfügen, was sich als Trugschluss herausstellen sollte

Um die fragmentierte Struktur des Films zu beschreiben, ist es hilfreich, die Erzählung in zwei Teile zu gliedern. Man könnte davon ausgehen, dass der erste Teil des Films, der sich bis zu jener Szene zieht, in der Rita die blaue Box öffnet¹⁷⁹, einem Traum von Diane entspricht. Der zweite, wesentlich kürzere Teil, handelt von der vermeintlich echten Identität Bettys – von der kanadischen Schauspielaspirantin Diane, deren erhoffte glanzvolle Zeit in Hollywood durch zwei Umstände verhindert wird. Erstens wurde sie für die Rolle eines Films nicht genommen und hält sich mehr schlecht als recht mit kleinen Rollen über Wasser, und zweitens beendet ihre Geliebte Camilla, welche den Zuschlag für eben jene Rolle bekam, die romantische Beziehung zu ihr und verlobt sich mit

¹⁷⁹ *Mulholland Drive*, US 2001, 1:50:05

ihrem Regisseur Adam. Erfüllt von Hass, Eifersucht und Neid beauftragt sie einen Killer, der Camilla umbringen soll. Als der Auftrag erfüllt zu sein scheint, erschießt sie sich.

Die Schwierigkeit hinsichtlich einer plausiblen Einordnung sämtlicher Handlungselemente ergibt sich aus der Zuordnung der Realitäts- bzw. Traumebenen. Spätestens nach Ende des Films kann man sich nämlich nicht mehr sicher sein, ob Diane nicht auch im zweiten Teil Traum- bzw. Halluzinationsphasen durchmacht bzw. ob der erste Teil des Films nicht auch *reale* Handlungselemente aufweist. Zu Beginn des Films sieht man Betty (Diane) mit einem älteren Ehepaar den Flughafen verlassen. Diese scheinen sich nett mit ihr unterhalten zu haben und wünschen ihr viel Glück für ihre große Hollywoodkarriere. Die beiden Alten werden nochmal im Taxi gezeigt, wo beide total überzeichnet lächeln¹⁸⁰. Am Ende des Films kriecht jenes alte Ehepaar in Zwergengröße unter Dianas Tür in ihre Wohnung¹⁸¹ und verfolgt sie bis in ihr Schlafzimmer, wo sie sich panisch selbst erschießt. Diese Wahnvorstellungen Dianas lassen auf ihren tatsächlich psychisch- abnormen Zustand schließen, was eine Abgrenzung zum ersten Teil, hinsichtlich der Darstellung von Realität, erschwert.

Die Fragmentierung der Handlung zeigt sich einerseits durch die beiden Realitätsebenen aus Sicht von Betty/Diane, andererseits auch durch eine Reihe untergeordneter Handlungsstränge des ersten Teils. Man versucht diese zunächst in die Haupthandlung zu integrieren, doch spätestens nachdem Dianas *Traum* endet, verlaufen sie sich und bleiben mit einem offenen Ausgang und ohne einen klaren Bezug hergestellt zu haben, unvollendet. Manche Plotlines und Szenen erscheinen demnach nicht einmal in Dianas vermeintlich *erträumter* Realität einen Bezug zur Handlung zu haben. Einige weisen multiple Deutungsmöglichkeiten auf – je nachdem mit welchen anderen Szenen man sie in Zusammenhang setzt. Man

¹⁸⁰ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:18:45

¹⁸¹ *Mulholland Drive*, US 2001, 2:14:07

kann die verschiedensten Handlungsfragmente wie bei einem Baukasten scheinbar beliebig zusammensetzen, sodass es mehrere Interpretationsmöglichkeiten gibt. Eine ganzheitlich zufriedenstellende, klare Lösung ist kaum zu finden. Stets bleiben Fragmente übrig, die je nach Erzählkonfiguration und zugeschriebener Realitätsebene, mehr oder weniger Sinn ergeben. Man kommt zu dem Schluss, dass sich die „Grenzen zwischen verschiedenen Realitätszuständen nur noch erahnen lassen.“¹⁸² Die Ungewissheit, in welchen Bewusstseins- bzw. Realitätszuständen sich die Protagonisten in den jeweiligen Szenen befinden, sowie – allgemein gesprochen – die Orientierungslosigkeit des Zusehers, sind auch dem Umstand geschuldet, dass der Film die klassische Konvention von Redundanz missachtet. Flashbacks, Träume, etc. werden – wenn überhaupt – bloß durch allein stehende stilistische Mittel angezeigt.

„If complex storytelling demands high redundancy, Lynch has been derelict in his duty. The films’ phantasmagoric body-switches occur without explanation in a milieu soaked in dread and threatened violence.“¹⁸³

Geht man von der oben erwähnten Annahme aus, dass Diane den gesamten ersten Teil davon träumt, wie sie als Betty eine Liebesbeziehung mit der hilflosen Camilla (Rita) hat, ist es schwer begreiflich, warum der junge Auftragskiller, den sie erst im zweiten Teil engagiert, sich bereits im ersten Teil bei einer Prostituierten erkundigt, ob sie eine „etwas ramponierte“ Brünnette gesehen habe¹⁸⁴. Warum sollte sich dieser für Rita interessieren? Im Traum möchte Betty mit Rita zusammen sein, und nicht, dass sie ermordet wird.

Dass es sich bei besagter Szene¹⁸⁵ um ein *reales* Geschehnis handelt, das als Vorgriff auf den zweiten Teil der Handlung zu

¹⁸² Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 82

¹⁸³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 89

¹⁸⁴ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:43:25

¹⁸⁵ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:43:25

verstehen ist, stellt auch keine Möglichkeit dar, weil Camilla im zweiten Teil ja gar keinen Autounfall zu haben schien und deshalb auch nicht „ramponiert“ ist. Zählt man deshalb die anfängliche Autoszene zur *realen* Handlung, würde demzufolge der Realitätsanspruch des zweiten Teils, in dem Camilla eine erfolgreiche Schauspielerin ist und keine Anzeichen von Gedächtnisverlust aufweist, ad absurdum geführt werden.

Dennoch macht die Annahme, der Autounfall sowie die Szene, in welcher der blonde Auftragskiller sich bei der Prostituierten über Camilla erkundigt, seien Teil der realen Handlung, teilweise Sinn, denn die erzählerische Entwicklung scheint hier bis zu einem gewissen Punkt kausal und verständlich zu sein: Eine dementsprechende Ausgangssituation des Films wäre, dass Camilla die Rolle von Adam bereits bekommen hat. Auf der Fahrt am Mulholland Drive soll sie von den beiden Auftragskillern der Mafia beseitigt werden, damit diese ihre eigene Camilla für den Film einsetzen können. Der Autounfall verhindert dieses Vorhaben und Camilla taucht unfreiwillig mit Gedächtnislücken unter. Die Montage der drei Telefonanrufe¹⁸⁶ beginnt mit der Information des Mafia-Oberhaupts, dass „die Kleine“ immer noch vermisst werde. Der Empfänger der Nachricht leitet diese Information mit den Worten: „Wie gehabt“ an einen weiteren Mann weiter. Man sieht diesen Mann zwar nicht, doch es ist die Stimme des blonden Auftragsmörders. Offenbar soll sich dieser nunmehr um die Beseitigung Camillas kümmern. Er tätigt selbst auch noch einen Anruf, bei dem man eine Einstellung eines läutenden Telefons sieht, das neben einem roten Lampenschirm und einem vollen Aschenbecher steht – niemand hebt ab. Wie sich herausstellt, handelt es sich um dieselbe Einstellung, die gegen Ende des Films noch einmal vorkommt, doch diesmal hebt Diane ab¹⁸⁷. An der anderen Leitung ist aber nicht der

¹⁸⁶ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:16:00

¹⁸⁷ *Mulholland Drive*, US 2001, 2:01:30

Auftragsmörder, sondern Camilla, die sie zur Party von Adam einlädt, zu hören.

Man kann an diesem Auszug der Handlung erkennen, dass die vorerst plausibel erscheinende Handlungslinie schlussendlich auch nicht funktioniert, da entweder der Anruf des Auftragsmörders, oder der von Camilla, fiktiv ist. Keine der Varianten stellt sich als kausalogischer Zusammenhang heraus.

Ein widersprüchlicher, unklarer Hinweis taucht auch in jener Szene¹⁸⁸ auf, in der sich der blonde Auftragskiller mit dem langhaarigen Mann unterhält. Dieser hat dem Auftragskiller eine Geschichte über einen Autounfall erzählt und beide amüsieren sich über die Absurdität eines solchen Zufalls. Ob damit der Autounfall zu Beginn des Films gemeint ist bleibt offen, ebenso, in welchem Zusammenhang der Unfall mit den beiden Männern stehen würde.

Auch die Bedeutung der Szene¹⁸⁹ zu Beginn des Films, in der sich ein Mann mit seinem Psychiater in dem Imbissrestaurant über einen Alptraum unterhält, kann nicht eindeutig erfasst werden. Der Mann stirbt, als er hinter dem Restaurant eine Fratze hinter einer Mauer sieht. Im zweiten Teil der Handlung ist dieser Mann wieder am Leben und blickt Diane an, als sie sich im gleichen Restaurant mit dem Auftragskiller trifft. Die Bedeutung und Realität insbesondere dieses Mannes kann als Verweis auf eine „fluid border“, bei der sich Annahmen über reale bzw. fiktionale Vorkommnisse im Film „nur noch erahnen lassen“, gesehen werden.¹⁹⁰

Noch einige andere von Steinke erwähnte Merkmale postklassischen Erzählens treten in *Mulholland Drive* auf. Eine Form von „Zirkularität“ in der Erzählung kann beispielsweise insofern festgestellt werden, als dass Anfang und Ende des Films „die Form eines Kreises“¹⁹¹ darstellen. Zu Beginn sieht man ein Bett mit roten Laken und einem

¹⁸⁸ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:34:47

¹⁸⁹ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:11:15

¹⁹⁰ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 82

¹⁹¹ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 78

roten Polster, man hört eine Frau keuchen. Folgt man der Interpretation, dass Diane den ersten Teil des Films träumt, liegt nahe, dass sie es ist, die man im Bett zu Beginn panisch atmen hört. Am Ende erschießt sich Diane in genau diesem Bett, unter Umständen direkt nachdem sie aus ihrem Traum, der zu Beginn angedeutet wird, erwacht ist.

Zudem wird die letzte Einstellung, in der die tote Diane im Bett liegt, schon während dem ersten Teil des Films in die Handlung eingebaut, als Diane als Betty, und Camilla als Rita in die Wohnung von Diane Selwyn einbrechen und deren verwesene Leiche¹⁹² in der gleichen Position im Bett finden - ebenfalls mit roten Bettlaken. Das wiederum kann als eine „Möbius-Band-Struktur“ gedeutet werden, da die „Erzählung an einem bereits dargestellten Ereignis anlangt“¹⁹³, dabei aber einen anderen Realitätszustand aufweist.

Eine „Bewusstwerdung der eigenen Fiktionalität“ kann in der Sequenz gesehen werden, in der sich die beiden Frauen im Theater „Silencio“ befinden. Der philosophisch-existentialistische Vortrag¹⁹⁴ und die Aussage des Schauspielers auf der Bühne, dass alles Illusion sei, führt bei Betty zu einem Nervenzusammenbruch im Saal. Daheim angekommen, ist sie dann verschwunden, und nur noch Rita ist anwesend. Man kann diese Szene dahingehend deuten, dass sich Diane in ihrem Traum der eigenen Fiktionalität, die durch Betty repräsentiert wird, bewusst wird.

„Simultanes Erzählen“¹⁹⁵ kann insofern festgemacht werden, als dass die beiden Welten die im Film abgebildet werden, von den gleichen Personen bewohnt werden, allerdings sind diese „Teil ganz anderer Konstellationen“. Betty und Diane werden in beiden Teilen von Naomi Watts verkörpert, allerdings treten beide Figuren, trotz gleichen Aussehens, in unterschiedliche Verhältnisse zu ihrer Umwelt und ihren Mitmenschen. Genauso verhält es sich mit Rita

¹⁹² *Mulholland Drive*, US 2001, 1:31:36

¹⁹³ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 84

¹⁹⁴ *Mulholland Drive*, US 2001, 1:42:40

¹⁹⁵ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 80

und Camilla. Bettys Vermieterin vom ersten Teil des Films entpuppt sich im zweiten Teil plötzlich als die Mutter des Regisseurs Adam.

Die Fragmentierung der Erzähleinheiten ist dermaßen flexibel und mehrdeutig, dass eine zielgerichtete Erzählung schlussendlich nicht ermöglicht wird und sämtliche Handlungslinien sich in einer labyrinthischen Struktur verlaufen. Psychische Ausnahmezustände stehen im Mittelpunkt und verhindern immer „rechtzeitig“ das Zustandekommen von kausaler Narration. Die wechselhaften Identitäten der Protagonistin und anderer Figuren, die sprunghaft zwischen verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen zu wechseln scheinen, kreieren eine vollkommen offene Form der Erzählung, die sämtliche Interpretationsvarianten ermöglicht und sie gleichzeitig zu verhindern weiß.

Auf ästhetisch-stilistischer Ebene gibt es ebenfalls viele postklassische Elemente zu entdecken, die zudem stärker mit der Narration und den Protagonisten in Verbindung stehen, als es üblicherweise der Fall ist.

Vermischungen von Genres, bzw. Andeutungen auf andere Genres kann man in *Mulholland Drive* anhand mehrerer Elemente festmachen. Der Beginn des Films zeigt Ritas (Camillas) Fahrt über den Mulholland Drive - es ist dunkel, Scheinwerfer und Laternen werfen nur fahle Lichtkegel in die Finsternis der Umgebung. Die Szene am Flughafen, in der Betty (Diane) eingeführt wird, ist hingegen wieder sehr optimistisch gehalten und kontrastiert den düster wirkenden Beginn. „Der Film übernimmt ihren [Bettys Anm.v.m.] euphorischen Blick auf die Traumfabrik und entwirft damit das unmittelbare Gegenbild zu den Neo-Noir-Szenarien des Anfangs.“¹⁹⁶ Zwischen den beiden genannten Szenen könnte das Gespräch des unbekannten Mannes mit seinem Psychiater, mit der darauffolgenden Einstellung einer gruseligen Fratze als Horror- bzw. Mystery-Element gewertet werden. Die geheimnisvolle Figur des „Cowboys“ stellt den Verweis auf den Western dar. Die Auftritte des

¹⁹⁶ Andreas Rauscher in: Koebner (Hg.), „Filmklassiker. Band 5“, S. 287

Mafiabosses, der hinter einer Glaswand¹⁹⁷ die Fäden zieht, sind wiederum ein Verweis auf das Mafia- bzw. Gangstergenre. Ein unmittelbarer Vergleich der Motive der Gangster zwischen *Mulholland Drive* und *The Godfather* (US 1972) drängt sich zudem insofern auf, als dass die Mafia auch in Coppolas Film versucht, eine Filmrolle mit einem Schauspieler aus den eigenen Reihen zu besetzen. Die Stimmungen und Verhaltensweisen der Charaktere scheinen den Wechsel der Genrelemente unmittelbar auszulösen. „Das Versagen von Genremechanismen spiegelt in ihnen die Identitätskrisen der Hauptfiguren wieder. Die Detektivgeschichte, der Betty und Rita in *Mulholland Drive* zu folgen glauben, funktioniert nur so lange, bis sie sich als verdrängtes Melodram erweist.“¹⁹⁸

Zum Soundtrack des Films kann gesagt werden, dass es keine Passagen gibt, in denen die Musik eindeutig „gegen die Handlung spielt“ – ein Umstand, der grundsätzlich dem klassischen Paradigma von Einheit und Kausalität folgt. Der negativen, verstörenden Grundstimmung der Handlung folgend, sind allerdings einige Einstellungen und Szenen auszumachen, in denen an sich neutrale Bilder durch die Musik als bedrohlich dargestellt werden. Das entspricht der Variante eines Einsatzes von Filmmusik, die den „Subtext der Handlung“¹⁹⁹ betonen soll. Ein gutes Beispiel hierfür stellt die Einstellung der Hollywood-Hills mit dem „Hollywood Sign“ dar²⁰⁰, welche mit beklemmender Musik unterlegt ist, die auf den bald einsetzenden Alptraum in der Traumfabrik hindeutet.

Ein sich stark ausstellendes Stilelement kann im expressiven Umgang mit Farben gesehen werden. Abgesehen von der Fragmentierung und der verschachtelten Realitätsebenen, führt auch dieses Element zur Desorientierung des Zuschauers. Man versucht zuweilen krampfhaft die farbigen Gegenstände untereinander in interpretativer Weise zu verbinden, doch die assoziativen

¹⁹⁷ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:16:06

¹⁹⁸ Andreas Rauscher in: Koebner (Hg.), „Filmklassiker. Band 5“, S. 290-291

¹⁹⁹ Weidinger, *Filmmusik*, S. 17-18

²⁰⁰ *Mulholland Drive*, US 2001, 0:19:03

Verknüpfungen funktionieren nicht immer. Während der blaue Schlüssel, die blaue Box sowie die blaue Perücke der Dame im Theater „Silencio“ als relativ eindeutige Hinweise auf Motive wie Realität und Illusion aufmerksam machen, so geben die Gegensatzpaare von Grün und Rot eher Rätsel auf: Im dunklen Raum des Mafiabosses befindet sich ein roter Tisch, daneben ein grünes Canapé; bei Adams Pool stehen zwei Stühle – einer rot, einer grün. Auch die Farbe Rosa wird bewusst eingesetzt, als ein Werbeschild gezeigt wird, auf dem „Pink’s“ zu lesen ist. Kurz darauf gießt Adam den rosa Farbeimer in die Schmuckschatulle seiner Frau und läuft danach in einigen Szenen mit rosa Farbklecks auf seinem Hemd herum. Das Spiel mit Farben und den entsprechenden Objekten kann allgemein durchaus als Form von „artistic motivation“²⁰¹ betrachtet werden, die im postklassisch erzählten Film mehr Bedeutung hat, als im klassischen Hollywood.

Ein nach außen gerichtetes Element des Films ist wohl auch der satirische Umgang mit der Institution Hollywood, in der mächtige Männer mit unlauteren Mitteln das Filmgeschäft kontrollieren, wo Verbindungen mehr zu zählen scheinen, als Talent, wo Intrigen an der Tagesordnung stehen und wo der amerikanische Traum tagtäglich für die meisten eher zum Alptraum zu werden scheint.

Auch intertextuelle Verweise sind festzustellen, wenn etwa durch Bettys Aussage, sie würde lieber „eine echte Schauspielerin, als ein Filmstar“²⁰² sein, Kritik am Starsystem Hollywoods ausgeübt wird.

Die bissige Auseinandersetzung des Films mit Hollywood und den Machenschaften der Filmbranche, aber auch einzelne Szenen des Films, wie beispielsweise die Erkenntnis im Theater „Silencio“, dass alles nur Illusion sei, können allgemein als selbstreferentielle bzw. intertextuelle Verweise auf den Film selbst sowie auf die ganze Branche betrachtet werden.

²⁰¹ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 36

²⁰² *Mulholland Drive*, US 2001, 0:24:51

Mulholland Drive ist in vielerlei Hinsicht als genuin-postklassischer Film zu bezeichnen. Zum einen weist er eine außergewöhnlich fragmentierte Handlungsstruktur auf, aus der keine kausalen Rückschlüsse auf Charaktere, Ziele, Auflösung etc. gezogen werden können. Der Zuschauer wird durch die Komplexität der psychisch-abnormen Zustände und der fragwürdigen Realitätsabbildungen bewusst in die Irre geführt, was zusammen mit verschachtelten Zeitebenen eine totale Desorientierung zu Folge hat. Außerdem sind auch ästhetische Charakteristika wie Genrevermischung, Intertextualität, Künstlichkeit der Bilder, etc. in den Film eingebunden.

4. Conclusio

Die einschlägige Literatur zum Thema des postklassischen Kinos scheint mehrheitlich den Großteil aller Filme, die seit den 80er Jahren gedreht wurden, dem postklassischen Kino zuzuordnen. Die Vielfalt an vermeintlich postklassischen Merkmalen führt in diesem Sinne dazu, dass das postklassische Kino eher durch eine kohärente Periode, als durch *eine* Machart unter vielen anderen, beschrieben wird. Bei Vergegenwärtigung sämtlicher Charakteristika, die einen postklassischen Film kennzeichnen können, ist das auch wenig verwunderlich. Allein durch die scheinbar uneingeschränkte Zuordnung zum postklassischen Kino, die vor allem auf Actionfilme, sowie auf Filme, die Genreelemente vermischen, zuzutreffen scheint, würde eine riesige Menge an Filmen abgedeckt werden. Weitere Merkmale wie intermediale bzw. intertextuelle Verweise erweitern die Menge an postklassisch bezeichneten Filmen noch zusätzlich.

Meine bewusste Abgrenzung der soeben angeführten Charakteristika von explizit narrativen Merkmalen ermöglicht eine differenzierte Betrachtung innerhalb der Fülle an postklassisch-beeinflussten Filmen. Dabei habe ich versucht zu erläutern, dass die postklassische Erzählweise im engeren narrativen Sinn, auf weitaus weniger Filme zutrifft, als sämtliche andere Charakteristika. Diese Annahme impliziert eine partielle Übereinstimmung mit Bordwells Thesen, die auf eine weitreichende Gültigkeit des klassischen Hollywoodparadigmas im postklassischen Film verweisen.

Beschränkt man den Blick auf jene Elemente, die im engeren Sinn nicht mit der Narration zusammenhängen, stimme ich mit der scheinbar allgemeinen Sichtweise, das postklassische Kino habe eine eigenständige Stilistik hervorgebracht, überein.

Bezieht man sich hingegen auf narrativ-erzählerische Aspekte, so sehe ich eine allgemeine Gültigkeit des postklassischen Begriffs als zu weit gefasst. Es scheint nämlich weitaus weniger Filme zu geben, welche klare narrative Unterschiede zum klassischen Hollywood

aufweisen, als dass man von einer allgemein-homogenen Filmströmung sprechen könnte, was mit meiner Analyse diverser Filme bestätigt wurde.

Unter diesen Gesichtspunkten ist das postklassische Kino, je nach Vorhandensein und Dichte verschiedenster Merkmale, vielmehr als Sammelsurium unterschiedlichster Film- und Erzählarten zu betrachten, wodurch der stark verallgemeinernde Begriff *postklassisch* in Frage gestellt wird.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Literaturverzeichnis

Blanchet, Robert, *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, Marburg: Schüren 2003

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill 2013

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1993

Bordwell, David/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge 1994

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: Univ. of California Press 2006

Bowen, Christopher/Roy Thompson, *The Grammar of the shot*, New York: Focal Press 2013

Buckland, Warren (Hg.), „Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema“, Malden: Wiley-Blackwell 2009

Ceplair, Larry/Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-60*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2003

Christen, Thomas/Robert Blanchet, „Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95“, Marburg: Schüren 2008

Dammann, Lars, *Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967-1976*, Marburg: Schüren 2007

Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: Lit 2007

Eder, Jens (Hg.), „Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre“, Münster: Lit 2002

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verk. 2013

Elsaesser, Thomas, *Hollywood Heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin: Bertz+Fischer 2009

Felix, Jürgen (Hg.), „Die Postmoderne im Kino. Ein Reader“, Marburg: Schüren 2002

Felix, Jürgen (Hg.), „Moderne Film Theorie“, Mainz: Bender 2003

Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus Verlag 2010

Koebner, Thomas (Hg.), „Reclams Sachlexikon des Films“, Stuttgart: Reclam 2007

Langford, Barry, *Post-Classical Hollywood. Film Industry, Style and Ideology Since 1945*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2010

Maltby, Richard, *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publ. 2000

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009

Mott, Robert L., *Sound Effects. Radio, Television and Film*, Jefferson: McFarland 2014

Rost, Andreas/Mike Sandbothe (Hg.), „Die Filmgespenster der Postmoderne“, Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren 1998

Steinke, Anthrin, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier 2007

Stutterheim, Kerstin/Christine Lang (Hg.), „Come and Play With Us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino“, Marburg: Schüren 2014

Stutterheim, Kerstin (Hg.), „Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs *Inland Empire* und Bennet Millers *Capote*“, Frankfurt am Main: Lang 2011

Thanouli, Eleftheria, *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London: Wallflower Press 2009

Tieber, Claus, *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*, Wien: Lit 2008

Weidinger, Andreas, *Filmmusik*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2006

Internetquellen

Meyer, Heinz-Hermann, *Midpoint*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3761>, Zugriff: 21.01.2015

o.N., *Greatest Box-Office Bombs, Desasters and Flops*, <http://www.filmsite.org/greatestflops1.html>, Zugriff: 25.01.2015

Ryssel, Dirk, *Dreiakter*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2401>, Zugriff: 28.12.2014

Wulff, Hans Jürgen, *Continuity System*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=115>, Zugriff: 14.01.2015

5.2. Filmverzeichnis

A Clockwork Orange, Regie: Stanley Kubrick, UK 1971

Blade Runner, Regie: Ridley Scott, US 1982

Dracula, Regie: Francis Ford Coppola, US 1992

Casablanca, Regie: Michael Curtiz, US 1942

Chinatown, Regie: Roman Polanski, US 1974

Citizen Kane, Regie: Orson Welles, US 1941

Die Hard, Regie: John McTiernan, US 1988

Fight Club, Regie: David Fincher, US 1999

Five Easy Pieces, Regie: Bob Rafelson, US 1970

From Dusk Till Dawn, Regie: Robert Rodriguez, US 1996

High Noon, Regie: Fred Zinnemann, US 1952

Indiana Jones and the Last Crusade, Regie: Steven Spielberg, US 1989

Inglorious Basterds, Regie: Quentin Tarantino, US 2009

Insomnia, Regie: Christopher Nolan, US 2002

Intolerance, Regie: D.W. Griffith, US 1916

Jaws, Regie: Steven Spielberg, US 1975

Lost Highway, Regie: David Lynch, US 1997

Memento, Regie: Christopher Nolan, US 2000

Mulholland Drive, Regie: David Lynch, US 2001

On the Waterfront, Regie: Elia Kazan, US 1954

Permanent Vacation, Regie: Jim Jarmusch, US 1980

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960

Pulp Fiction, Regie: Quentin Tarantino, US 1994

Reservoir Dogs, Regie: Quentin Tarantino, US 1992

Shutter Island, Regie: Martin Scorsese, US 2010

Stagecoach, Regie: John Ford, US 1939

Star Wars, Regie: George Lucas, US 1977

Taxi Driver, Regie: Martin Scorsese, US 1976

The Birth of a Nation, Regie: D.W. Griffith, US 1915

The Day the Earth Stood Still, Regie: Robert Wise, US 1951

The Godfather, Regie: Francis Ford Coppola, US 1972

The Graduate, Regie: Mike Nichols, US 1967

The Player, Regie: Robert Altman, US 1992

The Public Enemy, Regie: William A. Wellman, US 1931

The Shining, Regie: Stanley Kubrick, UK 1980

The Straight Story, Regie: David Lynch, US 1999

The Terminator, Regie: James Cameron, US 1984

The Wild Bunch, Regie: Sam Peckinpah, US 1969

Twelve Monkeys, Regie: Terry Gilliam, US 1995

Vertigo, Regie: Alfred Hitchcock, US 1958

6. Anhang

6.1. Abstract

Das klassische Hollywoodkino hat seinen Beginn Ende der 1910er Jahre, als die dokumentarischen Formate der ersten beiden Dekaden der Filmgeschichte durch fiktionale Spielfilme verdrängt wurden. Es entwickelte sich ein industrialisiertes System, das eine Vielzahl an relativ homogenen Filmen, in stark standardisierten Produktionsmodi auf den Markt brachte. Die großen Studios teilten sich in einem oligopolistischen System den Filmmarkt. Ihre Macht ging ab Ende der 40er Jahre zurück, als das vertikal integrierte System als stark wettbewerbsverzerrend und konkurrenzschädigend befunden, und daraufhin gesetzlich reguliert wurde.

Nichtsdestotrotz konnten sich narrative sowie stilistische Charakteristika des klassischen Hollywood herausbilden, die den zeitgenössischen Film nach wie vor prägen. Ein Großteil der Filme handelt von zielorientierten, psychologisch motivierten Protagonisten, die in linear-chronologischen Erzählstrukturen klar definierte Ziele verfolgen. Dabei sind alle Handlungen mit den jeweiligen Charaktereigenschaften in kausaler Weise verbunden. Diese Erzählstruktur wird durch „Continuity Editing“ zu einer fließenden Geschichte transformiert, in der Einstellungswechsel durch den *unsichtbaren Schnitt*, nicht bemerkt werden und somit eine perfekte filmische Illusion beim Zuschauer bewirken.

Erst in den 60er Jahren wurde der homogene Filmstil des klassischen Hollywoodkinos durch die Ära des *New Hollywood* infrage gestellt. Die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der 60er Jahre resultierten in einem neuen Zeitgeist, der auch Hollywood erfasste. Eine überschaubare Anzahl junger Regisseure schaffte es, gesellschaftskritische Inhalte über ihre Filme zu transportieren und zugleich mit einigen klassischen Erzählkonventionen zu brechen.

Ende der 70er Jahre, nach nur etwa 10 Jahren, war New Hollywood wieder Geschichte. Zu diesem Zeitpunkt traten die ersten Blockbuster ihren Siegeszug an und trieben die Einspielergebnisse in bisher ungeahnte Höhen. Spätestens mit dem Beginn der 80er Jahre war in Bezug auf bestimmte Genres und Stilrichtungen im Film erstmals vom postklassischen Kino die Rede.

Diese Art von Filmen zeichnet sich sowohl durch Merkmale wie spektakuläre Actionszenen, intermediale Verweise, aber auch durch explizit-narrative Charakteristika aus, welche sich von der klassischen Erzählweise stark unterscheiden. Dazu gehört vor allem die Fragmentierung der Handlung, die den Zuschauer durch verschachtelte Zeit- und Realitätsebenen, psychisch-angeschlagene Protagonisten und eine wenig kausale Erzählweise, bewusst verunsichern soll. Während im klassischen Hollywood durch redundanten Einsatz von Stilmitteln jeder wichtige Handlungsschritt penibel aufgezeigt wird, so ist es im postklassischen Kino teilweise durchaus erwünscht, den Zuschauer zu desorientieren und ihn zu falschen Rückschlüssen zu verleiten.

Ausführlichere Analysen der beiden Filme *Indiana Jones and the Last Crusade* (US 1989) und *Mulholland Drive* (US 2001) sollen Aufschluss über zwei sehr unterschiedliche Filme des postklassischen Kinos geben und somit den allgemeinen Begriff der Postklassik hinterfragen.

6.2. Lebenslauf

Bruno Paul Milkovich

Matura 2006 (BG/BRG Purkersdorf)

Studium der Betriebswirtschaft seit 2006 (WU Wien)

Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaften (Universität Wien) seit 2009