Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 22

Artikel: Keine andere Wahl, als es Ecos Liebhaber gleichzutun
Autor: Derendinger, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931571

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thema: Gibt es einen postmodernen Film?

Franz Derendinger

Keine andere Wahl, als es Ecos Liebhaber gleichzutun

Man spricht heute ganz selbstverständlich von postmoderner Literatur oder Philosophie, von postmoderner Architektur ohnehin. Gibt es nun auch einen postmodernen Film? Um diese Frage zu klären, wird man aber erst einen präzisen Begriff des Postmodernen gewinnen müssen. Durch seine inflationäre Verwendung in den letzten Jahren ist der Begriff ja ziemlich ausgeleiert; Postmoderne wird heute sehr schnell assoziiert mit Oberflächlichkeit bzw. mit beliebiger Wiederaufbereitung von Hergebrachtem. Nähmen wir den Begriff wirklich in diesem Sinn, so würde es allerdings wenig Mühe bereiten, im Film Entsprechendes zu finden. Aber das ist hier nicht gemeint, wie an einigen Beispielen aufgezeigt werden soll.

Wenn im folgenden von einem postmodernen Film die Rede ist, dann in der durchaus präzisen Bedeutung, welche der Begriff *postmodern* einmal hatte. Diese Bedeutung nun gilt es zunächst einmal zu bestimmen; dabei kommt man jedoch nicht umhin, etwas weiter auszugreifen und auch festzulegen, worauf die Postmoderne folgt und aus welchen Gründen sie überhaupt auf den Plan getreten ist.

Es geht zuerst also einmal darum, den Gegenpol der Postmoderne, die Moderne, zeitlich und inhaltlich-programmatisch zu umreissen. Im wesentlichen wird der Begriff der Moderne ja in drei verschiedenen historischen Ausdehnungen verwendet: Er bezeichnet in der weitesten Bedeutung das Projekt der Neuzeit insgesamt oder dann – schon mehr eingeengt – eine Gegenwart, die mit der Aufklärung einsetzt; zuletzt können wir unter Moderne aber auch die Epoche verstehen, die etwa um die Jahrhundertwende beginnt und bis in die Nachkriegszeit hinein dauert. Und in dieser letzteren, engsten Bedeutung ist die Moderne wohl zu nehmen, wenn der Begriff des Postmodernen nicht allzu vag werden soll.

Ästhetische Moderne

Moderne in diesem Sinn aber definiert sich weitgehend über die einschneidenden Traditionsbrüche, die vor allem in der Kunst in den ersten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vollzogen wurden. Moderne Kunst versteht sich als Absage ans Herkommen, als *Revolte gegen das Selbstverständliche*[1], aber damit ist mehr gemeint als bloss die Revolte gegen das *bisher* Selbstverständliche: nämlich der Bruch mit der Selbstverständlichkeit schlechthin. «Der ästhetische Modernismus verweigert die Unterstellung, dass es eine identifizierbare Natur gebe, die man nachahmen oder der man folgen könne.»[2] Moderne Kunst bricht radikal mit traditionellen Vorstellungen von Mimesis, die den künstlerischen Ausdruck stets in irgend einer Weise an Vorgegebenes – an eine je wieder anders verstandene Natur – zurückbinden.

Dieser Bruch vollzieht sich also eigentlich nicht auf der Ebene von künstlerischen Ausdrucksmitteln, sondern auf der viel tieferen des Wirklichkeitsverständnisses; er betrifft im Grunde genommen die Auffassungen von der Funktion des Zeichens. Für den Modernen referiert das Zeichen – damit auch das Kunstwerk – nicht mehr in erster Linie auf gegebene Realität oder Idealität; es verweist vielmehr auf sich selbst. Das Zeichen aber, das sich solchermassen vom traditionellen Bezeichnen zurückgezogen hat, entwickelt die Tendenz, sich von positiv bestimmbaren Inhalten überhaupt abzulösen. Das moderne Kunstwerk verweigert gewissermassen die Aussage: Bilder bilden nun weder Gegenstände noch Werte ab, sondern präsentieren sich als je gegebene graphische Strukturen; Erzählungen erzählen nichts, jedenfalls keine Geschichten, sie reden vom Erzählen selbst. Ästhetische Moderne setzt damit den Formen und Inhalten der Tradition nicht einfach andere, selbst wieder positiv bestimmbare entgegen; sie entzieht sich der Positivität schlechthin. Das Verstummen in der Literatur, die leere Leinwand in der Malerei sind so keine avantgardistischen Übertreibungen, sondern die letzten Konsequenzen eines modernen Verständnisses von Kunst.

Hat die Tradition ästhetische Tabubezirke errichtet und durch Sanktionen verteidigt, so steht

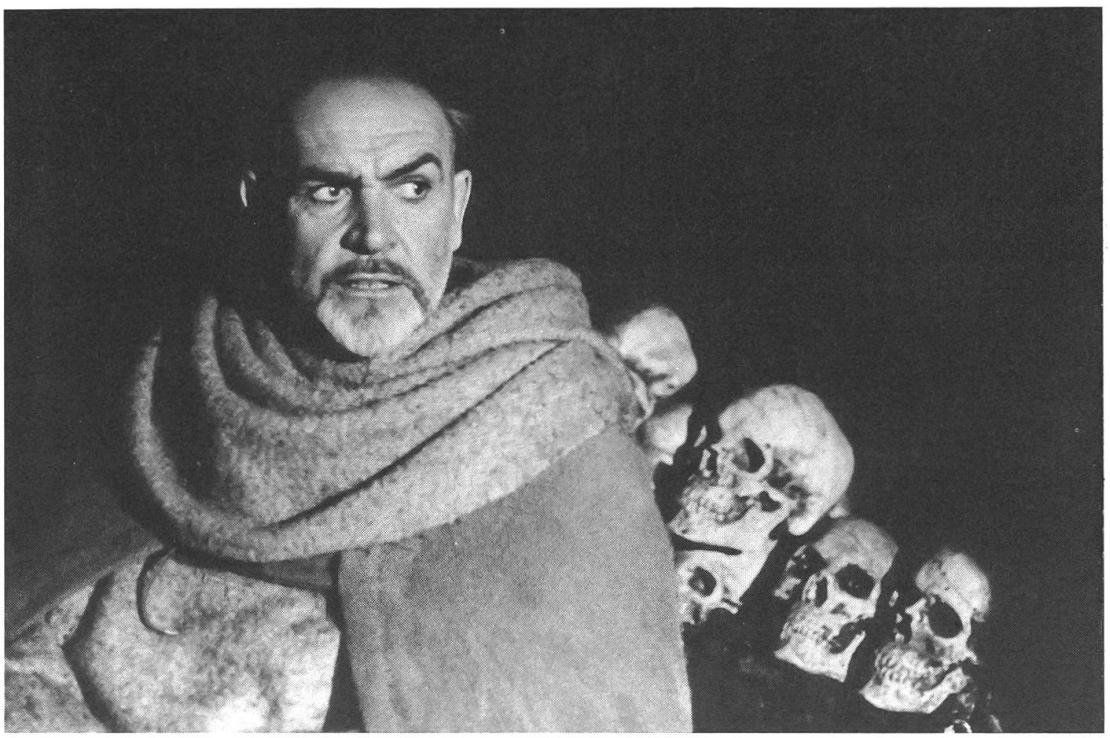
Erfüllt das Kriterium der Doppelcodierung in paradigmatischer Weise: «Rumble Fish» von Francis Ford Coppola.

die Moderne nun einem jeglichen Tabubezirk kritisch, negativ gegenüber; das einzige Tabu, das sie noch verhängt, ist das Tabu über dem Respekt vor Tabubezirken. Oder mit *Peter Sloterdijk:* «Im Klima des authentischen und folgerichtigen Modernismus gibt es nichts Selbstverständliches mehr, ausser dem, dass die Ausschliessung des alten Selbstverständlichen zur neuen Selbstverständlichkeit wird.»[3]

Diese Formulierung bringt aber ein *Paradoxon* auf den Punkt, welches im Programm der Moderne angelegt ist und das logisch gesehen darin besteht, dass Negativität im Gegensatz zur Positivität stets wieder positiv gesetzt wird. Dieses Paradox jedoch, das den Kern ihrer künstlerischen Programme besetzt, hat sich für die Avantgardebewegungen fatal ausgewirkt: Während sie sich durch das Tabu der Wiederholung – also den Zwang zur Innovation – als identifizierbare Bewegungen überhaupt konstituieren, untersagt ihnen ebendieses Innovationsgebot, zu sich selbst – als den Institutionen, die sie geworden sind – in ein positives Verhältnis zu treten. Moderne ist von Anfang an und ihrem Wesen nach mit sich zerfallen und funktioniert glücklich nur in der mehr oder weniger punktuellen Absetzung von der Tradition.

Eine Ästhetik der Überschreitung bedarf zu ihrer Legitimierung vorfindlicher Tabus; sie braucht die Positivitäten, die sie zurückweist, um sich an ihnen zu reiben. Vom Moment an aber, wo jene Klippen der Tradition unter dieser Reibung abgeschliffen sind, sehen die Avantgarden sich von ihrer eigenen positiven Gestalt verfolgt. Der Schock, den das Bekenntnis zur Negativität auslöst, funktioniert nur vor der Kontrastfolie mehr oder weniger intakter Positivitäten; fehlen sie zuletzt, so fällt die Schockästhetik entweder selber in eine unangemessene Positivität zurück, oder dann zerfleischt sie sich selbst.

Zur Befindlichkeit der Avantgarden spätestens nach dem Krieg wird so das schlechte Gewissen; denn die grossen Überschreitungen sind durchgespielt, und ein epigonales Einrichten in ihren ästhetischen Konsequenzen ist unmöglich. Man reibt sich am Widerspruch, dass zur Institution wurde, was einst nicht gegen bestimmte Institutionen, son-



Die Verfilmung eines postmodernen Romans garantiert noch längst keinen postmodernen Film: «Der Name der Rose». – Bild rechts: Mit «Dead Men Don't Wear Plaid» realisierte Carl Reiner eine Reflexion über das Medium selbst.

dern gegen Institution überhaupt angetreten war.

Bereits in den sechziger Jahren hat *Hans Magnus Enzensberger* das klar formuliert: «Jede heutige Avantgarde ist Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug. Die Bewegung als doktrinär verstandenes Kollektiv, vor fünfzig oder dreissig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt. Konspiration im Namen der Künste ist nur möglich, wo sie unterdrückt werden. Eine Avantgarde, die sich staatlich fördern lässt, hat ihre Rechte verwirkt.»[4]

Die Antwort der Postmoderne

Der Stoss der Moderne hat sich im Grunde in seinem Sieg über die Tradition erschöpft; das ist der Punkt, wo das Programm der Postmoderne ansetzt. Es lebt aus der Einsicht, dass sich über leere Seiten und Leinwände hinaus schwerlich ein Weg finden lässt, dass also die radikale Negativität der Moderne letztlich in eine Sackgasse führt. Die Postmoderne weist nun nicht bestimmte Themen, Stile oder Ausdrucksmittel der Moderne zurück, wohl aber deren kategorischen Imperativ: das Gebot unversöhnlicher Negativität. Damit stehen dem postmodernen Kunstwerk zwei Dimensionen offen, welche dem modernen verschlossen waren: die Dimensionen der Wiederholung und der Aussage.

Das könnte jetzt den Anschein erwecken, das postmoderne Programm wolle einfach reaktionär hinter die Moderne zurück und gewissermassen traditionelle Kunst restaurieren, aber dies ist keineswegs der Fall; postmoderne Kunst weiss genau, dass sie die verlorene Unschuld nicht zurückgewinnen kann. So hebt sie die Negativität, die sie von der Moderne erbt, in ihrem ironischen Spiel mit Zitaten und Verweisen auf, durch das sie sich stets von den je verwendeten Zeichen distanziert.

Wie das konkret zu verstehen ist, hat *Umberto Eco* in seiner «Nachschrift zum ‹Namen der Rose›» an einem Beispiel schön gezeigt: Er vergleicht da die postmoderne Haltung mit der eines Mannes, der eine belesene Frau liebt und ihr nicht einfach sagen kann: «Ich liebe dich inniglich», da er sich bewusst ist, dass sie diesen Satz aus der Literatur kennt und ihn darum abgeschmackt finden wird. So geht er also anders vor und verwendet den Satz sozusagen mit einer Quellenangabe: «Wie Liala jetzt sagen würde: Ich liebe dich inniglich».[5] Damit schlägt der postmoderne Liebhaber zwei Fliegen mit einer Klappe: Er sagt seiner Angebeteten positiv, dass er sie liebhat; er gibt ihr andererseits jedoch auch zu verstehen, dass er sich seines Zeichenvorrats nicht einfach naiv bedient, sondern dass er kritisch und souverän darüber verfügt.

Ecos Beispiel macht verständlich, was genau unter dem postmodernen Schlagwort der *Doppelcodierung* gemeint ist; doppelcodiert ist ein Kunst-

werk, das eine gewissermassen naive, positive Lesart – eine Aussage – hat, das zugleich aber auch einen Diskurs über die verwendeten Zeichen führt, auf dessen Ebene es sich eine durchaus moderne Negativität bewahrt. Das postmoderne Kunstwerk ist so in der Lage, ganz verschiedene Rezipienten anzusprechen: den naiven, dem es den Genuss eines Bildes oder einer Geschichte anbietet, wie den reflektierenden, dessen Verlangen nach einer kritischen Dimension es durch die ironische Selbstdistanzierung befriedigt.

Eco hat im übrigen mit seinem Buch «Der Name der Rose» dafür gerade das Paradigma geliefert: Diese eigenartige mönchisch-detektivische Geschichte hat eine Abenteuerdimension ebensogut wie eine Ebene philosophischer Reflexion; was der einzelne Leser aus diesem semiotischen Steinbruch mitnimmt, ist weitgehend abhängig von seinem jeweiligen Horizont.

Postmoderne ist also klar abzugrenzen gegen die negativen Konnotationen, die sich heute mit dem Begriff verbinden; postmodern ist keineswegs gleich beliebig, es gibt im Gegenteil ein klares Mass für Postmodernität: die Ironie. Der Stahlbetonbau mit einem funktionslosen klassizistischen Giebel obendrauf ist sowenig postmodern wie die Erzählung, die unreflektiert auf Darstellungsmittel des Realismus zurückgreift. Wenn Postmodernität sich am Recycling von beliebigen herkömmlichen Elementen bemessen würde, dann wäre der kommerzielle Film mit seinen Remakes, seinen Wiederaufnahmen und Klischees in der Tat das postmoderne Medium schlechthin. Aber darum geht es, wie schon gesagt, nicht.

Die besondere Situation des Films

Gibt es nun jedoch etwas wie Postmoderne im oben definierten Sinn im Film? Diese Frage ist darum ausdrücklich zu stellen, weil sich die Situation beim Film von der in den anderen Künsten grundsätzlich unterscheidet. Obwohl zeitlich gesehen ein Kind der Moderne, hat gerade der Film sich aus dem modernen Pathos der Negativität weitgehend herausgehalten; er sieht sich, als er sich zu Beginn unseres Jahrhunderts als Medium herausbildet, keiner Tradition konfrontiert, von der er sich hätte absetzen können, und er ist sich – als eine grundlegend neue Technik – fürs erste einmal revolutionär genug. Rasch ist er überdies zum Unterhaltungsmedium par excellence und als solches zur Zufluchtsstätte all der traditionellen Ausdrucksmittel geworden, von denen die ästhetische Moderne sich absetzt.

Darstellungs- und Erzählweise des Films sind – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – an den positiven, mimetischen Präsentationsmodi herkömmlicher Kunst orientiert; Filme bilden Geschehnisse ab und erzählen Geschichten; der avantgardistisch inspirierte Experimentalfilm fristet ein wenig beachtetes Schattendasein. Im Medium des Films hat das Ze-

lebrieren hergebrachter Muster, hat die offene Wiederholung nie als Schande gegolten; der für die Moderne spezifische ästhetische Innovationsdruck entfällt hier fast vollständig. Damit ist der Film aber auch nicht den Aporien der Avantgarden ausgesetzt, und es fehlt ihm so die besondere Erfahrung, die in anderen Künsten die postmoderne Reaktion motiviert.

Das alles schliesst nun allerdings nicht aus, dass postmodernes Gedankengut gleichwohl in Filme Eingang finden kann. Die postmodernen Themen- und Problemstellungen sind heute allgemeines Kulturgut; warum sollten sich da nicht auch die Filmemacher die eine oder andere Inspiration holen? Auf dem Umweg einer Diffusion über die Grenzen einzelner Künste oder Medien hinweg kann Postmoderne sehr wohl auch in den Film eindringen, dem sie zunächst einmal fremd ist. Aufgrund dieser Fremdheit jedoch hätte Postmoderne im Film einen ganz anderen Stellenwert als in den anderen Künsten: Während sie dort in erster Linie die Versöhnung mit der Positivität – sei's der wiederaufgenommenen Form oder der Aussage – bezweckt, würde sie in den Film allererst ein negatives – und damit modernes – Moment einführen. Die ironische Distanzierung von den eigenen Ausdrucksmitteln, die das postmoderne Kunstwerk kennzeichnet, würde dem Film, auf jeden Fall dem Unterhaltungsfilm, gerade zum nachträglichen Sprung in die ästhetische Moderne verhelfen.

Postmoderner Film: Abgrenzungen

Damit ist jedoch noch immer die Frage nicht beantwortet, ob es denn im eigentlichen Sinn postmoderne Filmwerke gibt, Filme also, die auf einer Ebene eine normale Geschichte erzählen, während sie auf einer zweiten ironisch diese Erzählung reflektieren. In solcher Doppelcodierung ist ja das Mass zu sehen sowohl für die Postmodernität eines Films wie übrigens auch für den künstlerischen Rang, den er als postmodernes Kunstwerk beanspruchen kann.

Um in einem Film aber Doppelcodierung konstatieren zu können, brauchen wir mehr, als dass der entsprechende Streifen einfach kulturelle Zitate – sei es aus der Literatur, der

Musik oder der Malerei – beibringt; die Doppelcodierung ist hier schon so zu verstehen, dass der Film seine *spezifisch filmischen* Ausdrucksmittel als solche erkennbar werden lässt, dass er also die Illusion eines natürlichen Geschehens aufbricht. So garantiert etwa die Verfilmung eines postmodernen Romans wie Ecos *«Der Name der Rose»* (1986, ZOOM 21/86) noch längst keinen postmodernen Film; gerade in diesem Fall ist eine ziemlich lineare – um nicht zu sagen platte – Detektivgeschichte entstanden, deren Oberfläche nirgends ironisch durchbrochen wird.

Aber auch ein wesentlich raffinierteres Filmwerk wie Martin Scorseses *«After Hours»* (1985, ZOOM 10/86) ein Film, der äusserst bewusst und souverän mit Zitaten spielt, stellt keinen im eigentlichen Sinn postmodernen Film dar, obgleich der Geist der Postmoderne darin fast auf Schritt und Tritt zu spüren ist. Scorsese setzt dem Zuschauer doppelbödige bis abgründige Gleichnisse für das zeitgenössische Leben vor, das er dadurch auch ironisch bricht; doch diese Brechung bezieht sich nirgends auf die Darstellungsmittel des Films selbst zurück.

Es bleibt ohnehin die Frage, wie es dem Film als einem eigentlich nicht-diskursiven Medium möglich sein kann, quasi einen Metadiskurs zu führen. Was unterscheidet – mit andern Worten – im Film das in naiver Erzählabsicht verwendete Ausdrucksmittel vom metasprachlich gebrauchten und so ironisch gebrochenen?

Als parodistisch gebrochener Western erfüllte Sergio Leones «Once Upon a Time in the West» (1968) bereits die Kriterien der Postmodernität. – Bild rechts: Geglücktes Beispiel für einen postmodernen Film.

Im allgemeinen lässt sich die metasprachliche Verwendung erkennen an einer leichten Verfremdung der Muster und Klischees, die gewissermassen den Ritualcharakter einer bestimmten Gattung hervortreten lässt und so der Erzählung die gleichsam natürliche Selbstverständlichkeit nimmt; der postmoderne Film bewegt sich in der Folge stets am Rand der Parodie.

Überhaupt zeigt das gehäufte Auftreten von Parodien an, dass der naive Zeichengebrauch zugunsten eines reflektierten zurücktritt; insofern ist es eine durchaus postmoderne Erscheinung. Der Autor einer Parodie manifestiert ja stets seine souveräne Verfügungsgewalt über die Gattungsgesetze; allerdings begibt er sich immer auch der Möglichkeit, einfach naiv eine Geschichte zu erzählen. Reine Parodien bilden daher noch nicht wirklich postmoderne Werke, weil sie sich zur entsprechenden Gattung ausschliesslich negativ verhalten und so die Doppelcodierung vermissen lassen.

Dazu ein Beispiel: In *«Dead Men Don't Wear Plaid» (Tote tragen keine Karos*, 1981, ZOOM 3/83) hat Carl Reiner ein ziemlich verrücktes Experiment ge-

macht. Er hat nämlich nicht nur eine Persiflage auf «Série-Noire»-Filme gedreht, sondern den Film extensiv mit direkten Zitaten versetzt. Wir sehen da etwa Steve Martin mit Humphrey Bogart telefonieren oder mit Charles Laughton an der Bar sitzen; ganze Einstellungen sind aus fremden Filmen übernommen und werden durch das Schnitt–Gegenschnitt–Verfahren nahtlos in den neuen eingefügt. Damit geht der Witz aber über die blosse Parodie einer Filmgattung hinaus; denn dieses Verfahren wirft ein kritisches Licht auf die Filmsprache überhaupt, auf deren ganz besondere Fähigkeit, Kontinuität aus Diskontinuitäten herzustellen. Dem Zuschauer, der die Einschübe als solche erkennt, wird so nicht zuletzt wieder einmal bewusst gemacht, wie sehr ihn gerade dieses Medium manipuliert. Insofern stellt Reiners Film eine Reflexion auf das Medium selbst dar, letztlich auf dessen ganz besondere Weise, seine Zeichen zu organisieren. Darin ist dieses Werk in der Tat postmodern; auf der anderen Seite jedoch fehlt auch hier die Doppelcodierung: Der Zuschauer hat nie die Chance, Steve Martin als Detektiv und diese völlig abstruse Geschichte um Freunde und Feinde von Carlotta als «Série-Noire»-Plot ernstnehmen zu können.

Paradigmen des postmodernen Films

Bekanntlich ist es sinnvoll, einen Begriff nicht allein durch abstrakte Definitionen, sondern auch durch Musterbeispiele – sogenannte Paradigmata – einzuführen. Darum seien im folgenden einige Filme aufgeführt, über deren ästhetischen Rang sich teilweise vielleicht streiten lässt, deren Postmodernität – jedenfalls nach dem hier verwendeten Begriff – aber nicht in Frage steht.

Im Feld des bereits parodistisch gebrochenen Western gibt es vor allem ein Werk, welches die Kriterien der Postmodernität erfüllt: Sergio Leones *«Once upon a Time in the West»* (1968, ZOOM 1/70). Dieser Film erzählt einerseits noch eine durchaus traditionelle Western-Geschichte; doch er versammelt zugleich auch in so auffälliger Weise alle Figuren, Muster und Mythologeme des Genres, dass die Geschichte auf die Mechanik der Gattung hin transparent wird; zumal der kunstvoll retardierte Rhythmus die Künstlichkeit der Erzählformen unausgesetzt betont. «Once upon a Time in the West» stellt zugleich noch einen Western, also das Exemplar einer Gattung, dar und bildet auch schon eine Reflexion auf die Gattungsgesetze, derer sich der Regisseur bedient hat und von denen er sich absetzt im Moment, wo er sie als Formeln durchsichtig macht.

Im Genre des Jugendfilms hat Francis Ford Coppola ein Werk geschaffen, das wir als postmodern einstufen können: *«Rumble Fish»* (1983, ZOOM 18/84) mit Mickey Rourke und Mat Dillon in den Hauptrollen. Ist bei «Outsiders», den Coppola im gleichen Jahr gedreht hat und der in vielem wie eine Vorstudie wirkt, noch nicht klar, ob und wie weit der Film mit den Gattungsgesetzen spielt, so erfüllt «Rumble Fish» das Kriterium der Doppelcodiertheit in paradigmatischer Weise.

Auf einer Ebene wird hier die Geschichte von gestrandeten Getto-Jugendlichen erzählt, die ziellos in den Tag hineinleben und sich die Zeit mit Bandenkämpfen vertreiben, wobei sogar das aufgehört hat, Spass zu machen. Auf einer tieferen Ebene setzt der Film sich aber durchaus reflexiv mit den Symbolen der Jugendkultur auseinander, die er in äusserst stilisierter Weise einsetzt und dadurch der Künstlichkeit überführt. Da ist etwa das Motorrad, ein Fetisch, welcher nicht erst seit «Easy Rider» für Freiheit und Abenteuer steht. Der eine der Protagonisten ist soweit damit identifiziert, dass es ihm sogar den Namen – Motorcycle Boy – gibt; doch Coppola dementiert den üblichen Wert dieses Symbols nun dadurch, dass er die entsprechende Figur nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich scheitern lässt. Der Motorcycle Boy sucht zuletzt den Tod, weil sich ihm die Freiheit, für die sein Motorrad steht, als Chimäre erwiesen hat.

Aber auch dem typischen Habitus des Teenagers kommt in diesem Film eine ganz eigentümliche Stellung zu; Kleidung, Haltung oder Haartracht werden hier nicht einfach als Schlüsselreize eingesetzt, die dem jugendlichen Publikum eine billige Identifikation ermöglichen sollen, vielmehr stellt Coppola sie in ihrer ganzen Künstlichkeit und Äusserlichkeit in Frage. So etwa in der Szene, wo der bisherige Vize den Boss der Gang abhalftert: Die beiden Jugendlichen stehen vor der Scheibe eines Billard-Lokals, und an ihren Spiegelbildern ziehen die Wolken im Zeitraffer vorbei; die Künstlichkeit, welche so an den Abbildern offenbar wird, schlägt aber auf die «Originale» zurück, die ihrerseits als Ikonen durchschaubar werden.

Coppola macht nicht einmal vor einem zentralen Mythologem der Jugendkultur Halt; er bricht nämlich auch die Figur des jugendlichen Helden kritisch, indem er sie gewissermassen in zwei Protagonisten auseinanderfallen lässt: Rusty James, der jüngere Bruder,

Die Reibung verschiedener Gattungselemente erzeugt noch keine ironische Distanz: «The Untouchables» von Brian De Palma.

stellt den Typ des Rebellen dar, wie man ihn seit den Fünfzigern sattsam kennt, den Traumtänzer, der sich nie festlegen und sich alle Möglichkeiten offenhalten will. Am Motorcycle Boy hingegen, Rustys älterem Bruder und Vorbild, wird die Ernüchterung fassbar, welche auf das Spiel mit den Möglichkeiten folgen kann, wenn einer zu hoch gepokert und es versäumt hat, eine Möglichkeit auch wirklich zu ergreifen. Coppola stellt im Grunde das Rebellen-Ideal in Frage, indem er es mit einer möglichen entwicklungsmässigen und gesellschaftlichen Konsequenz konfrontiert.

Insofern eben stellt «Rumble Fish» nicht einfach bloss einen weiteren Jugendfilm nach bewährtem Muster dar, sondern leistet eine kritische Auseinandersetzung mit den Klischees dieses Genres; sowohl formal als auch inhaltlich bildet dieser Film eine postmoderne Antwort auf die Rebellen ohne Grund bzw. auf die Art und Weise, wie der Film Jugendrevolte zelebriert.

Einen sicher viel weniger weit gehenden Anspruch hat Robert Zemeckis mit *«Who framed Roger Rabbit»* (1988, ZOOM 20/88) verfolgt, und dennoch finden wir gerade in diesem gern als Kinderfilm apostrophierten Streifen ein besonders geglücktes Beispiel für einen postmodernen Film. Er verfügt nämlich in modellhafter Weise über eine mehrfache Lesbarkeit: Zum einen kann man ihn als Zeichentrickfilm betrachten, in den sich einfach noch ein paar reale Figuren verirrt haben, zum andern als Parodie auf den Cartoon, dessen Figurenarsenale Zemeckis schamlos plündert; zum dritten jedoch stellt «Roger Rabbit» auch eine äusserst raffinierte Reflexion auf den Zeichencharakter des Films dar.

Bereits am Schluss der Eingangssequenz wird das deutlich: R. R. sitzt verdattert im Kühlschrank, *Vögel* umkreisen sein leicht zerknautschtes Haupt, womit im Trickfilm gewöhnlich Benommenheit ausgedrückt wird. Da betritt auf einmal ein realer Regisseur die gezeichnete Szene und staucht das Karnickel zusammen, weil das Drehbuch *Sterne* vorgeschrieben hat, packt einen der Vögel beim Schwanz und schmeisst ihn zu Boden.

Was in der Logik des Car-

toons – also auf der als fiktional gekennzeichneten Ebene des Films – noch nicht einmal ein Gegenstand ist, sondern Zeichen für einen Zustand, das wird auf der «realen» Ebene gegenständlich genommen. Die Fiktion im Medium des Fiktionalen wird zur Realität im Feld des Realen; Wirklichkeit und Zeichen verschlingen sich, wodurch letztlich der Zeichencharakter betont wird, der auch den Objekten anhaftet.

Das ist weit mehr als ein Gag; und es hat in Zemeckis Film Methode. Zwei Zeichensysteme, die völlig verschiedenen Logiken gehorchen, durchdringen sich hier durchgängig: Die surreale Welt der Cartoons bricht sich an der «Realität», die ihrerseits von der Anarchie «Toon Towns» verstört und aufgebrochen wird. Reale und gezeichnete Sequenzen dienen sich gegenseitig als Reflexionsmedium, insofern sie durch die Differenz je die Künstlichkeit der andern, deren Zeichencharakter, deutlich hervortreten lassen.

Dass Zemeckis seinen Hofstadter (Douglas R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach) wohl gelesen hat, zeigt sich an der Art, wie er diese seltsamen Schlaufen sogar über das Medium des Films hinauszutreiben versucht: Judge Doom, der Bösewicht in diesem Film, entwirft aus der Perspektive der späten vierziger Jahre eine verkehrspolitische Vision, die den heutigen Realitäten in Los Angeles verteufelt ähnlich sieht. Doom erweist sich aber am Ende des Films selbst als «Toon», als eine Kreation eben dieses heutigen Los Angeles. Das reale Hollywood erscheint als Vision einer fiktiven Figur, die es selbst hervorgebracht hat; die Realität erweist sich zuletzt als Hirngespinst eines ihrer Hirngespinste. In «Who framed Roger Rabbit» reden die Zeichen in erster Linie von sich selber, wobei der Diskurs, den sie führen, in seiner irren Chaotik selbst für einen Fünfjährigen stets äusserst amüsant bleibt.

Wenn wir nun filmischen Eklektizismus als Indiz für Postmodernität nehmen, so können wir allerdings einen Autor nicht übergehen, dem das Zitieren eine offenbar diebische Freude bereitet: Brian De Palma ist bekannt dafür, dass er sich im Supermarkt filmischer Ausdrucksmittel stets recht freizügig bedient hat. In *«The Untouchables»* (1987, ZOOM 19/87) erzählt De Palma zunächst einmal die Geschichte von einer Gruppe aufrechter Cops, die sich vom organisierten Verbrechertum nicht unterkriegen lassen und den Augiasstall – wenn auch unter etlichen Verlusten – ausmisten. Nun ist es heute in der Tat nicht leicht, eine solche Story halbwegs glaubwürdig aufzutischen; naiv präsentiert, wirkt das allemal abgegriffen.

Deshalb wohl nimmt De Palma Zuflucht zu einem Kunstgriff: Er vermengt gewissermassen in der Tiefenstruktur der Erzählung Elemente aus verschiedenen Genres und lässt diese sich gegenseitig brechen. Während der Rahmen und das Milieu dem Gangsterfilm entnommen sind, stammt das Polizeipersonal mit seiner schlichten Schwarzweiss-Optik eher aus dem Wilden Westen; abgesehen davon gibt es ganz direkte Anspielungen an den Western, wenn etwa die Polizisten – einschliesslich des Buchprüfers – hoch zu Ross Jagd auf die Banditen machen.

Die Reibung verschiedener Gattungselemente kann nun durchaus eine ironische Distanz erzeugen, und insofern ist «The Untouchables» sicher ein postmodernes Werk; andererseits muss man sich bei diesem Film schon fragen, ob durch das Genregemenge nicht doch die Geschichte selber brüchig wird: Kevin Kostner als Sheriff quasi, der sich in den Grossstadtdschungel verirrt hat, wirkt da schon etwas verloren – und leicht deplaziert auch wie der Potemkinsche Kinderwagen, der während einer Ballerei im Bahnhof unvermittelt die Treppe herunter rollt. Wenn die Postmodernität dieses Filmes auch unbestreitbar ist, so sind doch hinter seine ästhetischen Qualitäten – hinter seine Stimmigkeit eben – Fragezeichen zu setzen.

KURZ NOTIERT

Doron-Preis für Reni Mertens und Walter Marti

ds. Am 7. November ist in Zug zum vierten Mal der Doron-Preis (dotiert mit dreimal je 100000 Franken) verliehen worden, der von der Firma Marc Rich gestiftet wird. Neben der privaten Organisation «Schweizer Wanderwege» und dem Foyer «Rives du Rhône» (dem Walliser Rehabilitationszentrum für Drogenabhängige) wurden auch die beiden Schweizer Filmpioniere *Reni Mertens und Walter Marti* für das gemeinsame Lebenswerk gewürdigt. Bemerkenswert an dieser privaten Kulturförderung ist unter anderem, dass zwei unbequeme Dokumentarfilmschaffende ausgezeichnet wurden, dass nicht, wie in der Schweiz meist üblich, nach dem Giesskannenprinzip kleinere Summen verteilt wurden und dass der namhafte Beitrag es den beiden Filmschaffenden ermöglicht, eine Zeitlang ohne finanziellen Druck an ihren weiteren Projekten zu arbeiten.

Keine andere Wahl, als es dem Liebhaber gleichzutun

Es gibt ihn also, den postmodernen Film, auch wenn die Postmoderne in diesem Medium anders motiviert ist als in anderen Künsten – nicht durch eine Erschöpfung der Innovationsmöglichkeiten eben, sondern im Gegenteil durch einen Innovationsbedarf, der sich im Rahmen traditioneller Gattungen nicht mehr decken lässt. Man kann doch heute keinen Vampir-, Jugend- oder Gangsterfilm mehr drehen, vom Western ganz zu schweigen, ohne sich gleich wie Snoopy zu fühlen, der etwas von einem klaren spätherbstlichen Morgen gegen Ende November bramarbasiert.[6]

Die traditionellen einfachen Geschichten funktionieren nicht mehr, neue sind nicht leicht zu finden, weil die Variationsbreite gar nicht so gross ist und dann stets wieder die Gefahr besteht, dass nur alter Wein in neuen Schläuchen serviert wird. Das Abheben in experimentelle Gefilde kommt aus kommerziellen Gründen schon gar nicht in Frage; denn der Film bleibt primär ein Unterhaltungsmedium und als solches auf eine positive, leicht zugängliche Lesart angewiesen. So haben die Filmemacher eigentlich keine andere Wahl, als es Ecos Liebhaber gleichzutun und augenzwinkernd einzugestehen, dass andere das gleiche auch schon – und vielleicht sogar besser – gesagt haben.

Literatur

[1] Peter Sloterdijk: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch. Frankfurt am Main 1987, S. 49

[2] Sloterdijk, ebd., S. 61

[3] Sloterdijk, ebd., S. 50

[4] Hans Magnus Enzensberger: Aporien der Avantgarde. In: H. M. Enzensberger: Einzelheiten II; Poesie und Politik. Frankfurt/M. 1970, S. 80

[5] Umberto Eco: Nachschrift zum «Namen der Rose». Übersetzt von Burkhart Kroeber. München, Wien 1984, S. 79

[6] Eco, ebd., S. 27

Thema: Richard Widmark

Thomas Christen

Ein unbekannter Bekannter

In rund 70 Filmen spielte er eine tragende Rolle, im kommenden Dezember feiert er seinen 75. Geburtstag. Immer noch prägt die hagere, schlanke Gestalt und der stechende Blick sein Erscheinungsbild, auch wenn das jugendlich wirkende Gesicht inzwischen einige Falten erhalten hat. Zwischen Oktober und Jahresende zeigt das *Filmpodium der Stadt Zürich* eine Retrospektive mit 23 seiner Werke. Die Rede ist vom amerikanischen Schauspieler Richard Widmark.

In einem Zeitalter der Biografien und Autobiografien wundert sich jener Filminteressierte, der genauer über Richard Widmark Bescheid wissen möchte, dass es von ihm weder das eine noch das andere gibt. Während es für den Umstand, dass Widmark keine Autobiografie schrieb (oder schreiben liess) durchaus eine plausible Erklärung gibt, nämlich dass der Schauspieler es immer verstanden hat, sein Privatleben für sich zu behalten, und sich auch sonst vom Klatsch fernhielt, also durchaus aus der Klischeevorstellung über einen Star ausbrach, so kann über die Ursachen, dass es – jedenfalls wenn man den einschlägigen Lexika und Bibliografien glauben will – keine eigenständige Publikation über Widmark gibt, nur gerätselt werden. Vielleicht hängen aber diese beiden Belange doch stärker als vermutet zusammen, denn Widmark gilt in seiner Zurückhaltung eher als Ausnahmefigur in Hollywood, was sein Privat- und Familienleben, seine Bereitschaft zu Stellungnahmen über Gott und die Welt betrifft.

Ein weiterer Grund zur Erklärung des krassen Missverhältnisses zwischen dem Umfang seines schauspielerischen Œuvres und der Literatur über ihn dürfte aber auch in der Art der Rollen zu suchen sein, die Widmark – zumindest zu Beginn seiner Karriere – verkörperte. Mit Vorliebe spielte er den Part des Bösewichts, was allerdings auch andere Stars getan haben. Bei Widmark sind diese düsteren Figuren oft mit neurotischen und pathologischen Zügen versehen, sie lösen Angst aus, als wären sie einem Alptraum entsprungen. Widmark selbst betonte zwar, dass die «schrägen Vögel» oft die interessantesten Möglichkeiten für einen Schauspieler böten, räumte aber zugleich ein, dass er immer jene Rollen spielen musste, die die anderen abgelehnt hatten.

So ist denn Widmark alles andere als ein Sonnyboy, ein Held, eine Identitätsfigur für das Publikum. Er begann seine Filmkarriere Ende der vierziger Jahre mitten in der Hochblüte des amerikanischen «Film noir», jenes Genres also, das eine aus den Fugen geratene Welt thematisierte, das die Verletzungen der Kriegs- und Nachkriegszeit in undurchsichtige Stories einfliessen liess. Der Gangster des «Film noir» ist denn auch keine leicht fass-