

## Perspektiven

Jürgen Felix

### Postmoderne Permutationen

#### Vorschläge zu einer „erweiterten“ Filmgeschichte\*

*„Vielleicht reden die Leute von der Postmoderne, weil sie mitten in der Moderne stecken, die ihnen zum Hals heraushängt, und vielleicht ist das Reden vom Ende der Postmoderne nichts als die ernüchternde Entdeckung, daß wir mitten in der uns zum Hals heraushängenden Moderne stecken?“ (Flusser 1991: 303)*

Die deutsche Filmwissenschaft dürfte die Frage nach dem Status der Postmoderne wenig interessieren, insofern der Postmodernismus im Kino gemeinhin unter dem Etikett 'Kultfilm' und/oder als Abart einer Clipästhetik klassifiziert wird, die den Bildschirmmedien, mithin dem 'natürlichen Feind' aller Filmkunst, entstammt und kritischen Cineasten, „die schwer unter der Last der [mittlerweile mehr als] fünfundzwanzigjährigen ästhetischen Krise gehen“ (Jansen 1984: 54f.), um das mindeste zu sagen, suspekt erscheint. Das wäre eine mögliche, zugegeben recht ironische, Erklärung für die Mißachtung eines interdisziplinären Diskurses, an dem sich die deutschsprachige Filmwissenschaft, mit wenigen Ausnahmen (z. B. Elsaesser 1986, Filmstellen 1988, Felix 1991, Heller 1991, Paech 1991, Wuss 1992), nicht beteiligt hat. Offenbar bevorzugt die akademisch noch junge Disziplin bereits eine Art *splendid isolation* im internationalen Kontext, etwa eine Abschottung gegenüber den film und cultural studies, die den Perspektivenwechsel längst vollzogen haben (z. B. Atille 1987, Bruno 1987, Corrigan 1992, Creed 1987, Denzin 1987, 1991, 1995, Forbes 1992, Friedberg 1993, Hayward 1993, Jameson 1983, 1991, 1992, 1993, Kaplan 1987, 1988, 1989, 1994, Kinder 1993, Rosenstone 1995, Wheale 1995a). So droht auch eine Abkehr vom integrativen Konzept einer erweiterten Medienwissenschaft und die Festschreibung einer primär 'historisch' orientierten Disziplin mit verengtem Gegenstandsbereich, von der sich die vorrangig an den sog. neuen, nunmehr digitalen Medien interessierten Wissenschaftler separieren und deren gegenwartsferne Ausrichtung die Reflexion der zeitgenössische Film- und Kinokultur weitgehend der Filmkritik und -publizistik überläßt, als ob erst das Patina der Geschichte ihren Gegenstand adeln könne. Sollte eine sich dergestalt selbstbeschränkende Filmwissenschaft, trotz steigender Popularität im universitären Kontext, zum Archivar einer Kunstform werden, deren Krise seit Jahrzehnten regelmäßig konstatiert, deren Ende längst prognostiziert ist?

\* Anm. d. Red.: Die bibliographischen Angaben zu den in diesem Aufsatz zitierten Publikationen finden Sie auf der diesem Heft beiliegenden Diskette unter dem Dateinamen „Post“.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an eine von Jürgen E. Müller und Markus Vorauer im Jahre 1989 formulierte These: „Der Spielfilm der 70er und 80er Jahre hat in der Filmgeschichte und Filmtheorie bis heute wenig Beachtung gefunden.“ (Müller/Vorauer 1989: 7) Obwohl diese Über- bzw. Untertreibung fraglos hinsichtlich der internationalen Fachliteratur zu relativieren wäre, aber auch mit Blick auf unlängst in deutscher Sprache erschienene Publikationen (z. B. Elsaesser 1995, Freybourg 1996, Jerslev 1996), ist damit auf ein noch immer virulentes filmwissenschaftliches Defizit verwiesen (das im übrigen weder durch die Übersetzung fremdsprachiger Publikationen noch durch das Engagement 'fachfremder' Cineasten zu beseitigen ist). Zwar wurden im Kontext der Publikationsflut zum Zentenarium des Kinos einzelne Filme der letzten Dekaden als exemplarische Produktionen einer internationalen Filmkultur wissenschaftlich beschrieben, analysiert und kommentiert (Faulstich/Korte 1995, Koebner 1995a, 1995b) oder in eine Gesamtdarstellung der deutschen Filmgeschichte eingegliedert (Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, Schaudig 1996), aber nach wie vor mangelt es hierzulande an einer Fokussierung des filmwissenschaftlichen Diskurses auf das zeitgenössische internationale Kino, wie es seit Anfang der achtziger Jahre beispielsweise die französischen 'post nouvelle vague'-Autoren Jean-Jacques Beineix, Luc Besson und Léos Carax inszeniert haben – oder die Briten Peter Greenaway und Derek Jarman, der Spanier Pedro Almodóvar, der Finne Aki Kaurismäki und der Däne Lars von Trier, die Kanadier David Cronenberg und Atom Egoyan oder die US-Amerikaner David Lynch, David Byrne, Jim Jarmusch, Joel und Ethan Coen (um nur einige bekanntere Beispiele zu nennen). Daß sich diese Regisseure postmoderner Strategien bedienen (ironisierendes Zitat, historisierender Eklektizismus, Doppel- bzw. Mehrfachcodierung, Dekonstruktion tradierter Dramaturgien, Vermischung von hoher Kunst und Massenkultur, selbstreferentielle Intermedialität), steht außer Zweifel. Disziplinen wie Literaturwissenschaft und Philosophie, Architektur- und Kunstgeschichte haben die stilistischen Erkennungszeichen und ästhetischen Strategien postmoderner Kunst und Kultur ausführlich verzeichnet, hatten bereits solch umfangreiche Vorarbeit geleistet, daß seinerzeit die Vermutung nahe lag: „Der Begriff 'postmoderner Film' wird also fortan bedeuten müssen: Film jener Zeit und Kulturperiode, die in anderen Sparten postmodern heisst.“ (Filmstellen 1988: 155) Vor allem, aber nicht *nur* jüngere Vertreter von Filmkritik und -publizistik haben dieses Verfahren ohne 'postmoderne' Berührungängste verfolgt, mit unterschiedlichen Bewertungen und oftmals orientiert an jener Spielart des Postmodernismus, den Charles Jencks als „neuen Klassizismus“ in Architektur und Kunst beschrieben hat (Jencks 1987). Darüber hinaus haben ausländische Interpreten demonstriert, daß explizit postmoderne Lesarten selbst das Werk legendärer Altmeister wie Hitchcock (Zizek 1990) und klassischer Autorenfilmer wie Woody Allen (Hoberman/Rosenbaum 1991) oder Fassbinder (Kinder 1990, Shattuc 1995, Shaviro 1993) einer Revision unterziehen können; und selbst Doku-

mentarfilmer scheuen sich nicht, mittels des Paradigmas Postmoderne für ihr Terrain konstitutiv scheinende Grundüberzeugungen, wie „die Wahrheit“ oder „das Authentische“, zu revidieren (Krieg 1990), während andererseits Filmhistoriker noch Mitte der neunziger Jahre den Schritt von der vermeintlichen 'Authentizität' des Dokumentarfilms zur Erkenntnis seiner „Authentizitätsstrategien“ als innovativen Ansatz propagiert haben (Hattendorf 1994), der wahrlich längst bewußt sein sollte (Heller/Zimmermann 1990). So befinden wir uns heute, genauer: seit dem letzten Jahrzehnt in der kuriosen Situation, daß das postmoderne Kino der achtziger und neunziger Jahre durch den internationalen Diskurs vorgeschrieben, durch die deutschsprachige Filmkritik und -publizistik längst kanonisiert ist, selbst im pornographischen Genre (Seeblen 1990: 52ff.), der filmwissenschaftliche Diskurs des Problemfeldes 'Postmoderne und Kino' jedoch allenfalls in Ansätzen eröffnet wurde.

Die defizitäre Forschungslage sei, unter Verwendung des gängigen 'Autorenmodells', an zwei Beispielen anerkannter Filmkunst illustriert: an der Rezeption der Œuvres von Peter Greenaway und David Lynch. Während die Filmkritik Greenaways Filme frühzeitig, freilich erst anläßlich des Überraschungserfolges von *The Draughtsman's Contract* (GB 1982), als „postmodern“ klassifizierte, thematisierte die erste wissenschaftliche Studie die Werke dieses Regisseurs zwischen Experimentalkino und Erzählkino unter der zentralen Perspektive „Autoreflexivität“ (Barchfeld 1993); daß dieser beachtliche Vorstoß auf unbekanntes Terrain, ein Jahrzehnt nach Greenaways größtem Publikumserfolg, einer Magisterarbeit zu verdanken ist, der mittlerweile andere gefolgt sind (an der Philipps Universität Marburg z. B. Franz 1994, Kraus 1993, Struif 1995), ist nicht minder bezeichnend für die Interessenlage wie der Sachverhalt, daß die meines Wissens zweite und bislang letzte selbständige deutschsprachige Publikation zu diesem seit 1966 unaufhaltsam anschwellenden Œuvre vom einem Literaturwissenschaftler stammt (Kremer 1995), auch wenn die Habilitationsschrift einer Autorin erwartet wird, die Greenaways intermediale Filmkunst bereits mehrfach thematisiert hat (Spielmann 1993, 1994). Noch fataler steht es um die filmwissenschaftliche Rezeption der Produktionen von David Lynch, zu denen bislang ausschließlich zwei von Filmkritikern bzw. -publizisten verfaßte Monographien (Fischer 1992, Seeblen 1994) sowie die Übersetzung einer dänischen Studie (Jerslev 1996) als selbständige deutschsprachige Publikationen vorliegen. Daß die deutschsprachige Filmwissenschaft den Anschluß an die internationale Diskussion versäumt hat, ließe sich anhand der beiden genannten Beispiele ebenso leicht belegen wie der noch erschreckendere Tatbestand, daß man deutschsprachige filmwissenschaftliche Studien zu den anderen oben genannten Repräsentanten des postmodernen Kinos nahezu vergeblich sucht. In der Regel endet die deutsche Filmgeschichtsschreibung mit dem Neuen deutschen Film, dem New Hollywood, der nouvelle vague und ihren Hinterbliebenen (um vom defizitären Forschungsstand hinsichtlich des zeitgenössischen spanischen, skandinavischen, kanadischen Kinos oder sonstiger nationaler Filmkulturen gar nicht zu reden).

Diese Tendenz zur Selbstbeschränkung dürfte kaum auf Unkenntnis der Sachlage beruhen, eher schon darauf, daß sich auf diesem Terrain keine 'Leitfiguren' als Interpreten der Postmoderne etabliert haben, wie anderenorts beispielsweise Frederic Jameson oder Wolfgang Iser; möglicherweise wirkt auch die Habermas-Lyotard-Kontroverse nach bzw. die Auseinandersetzung zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Vielleicht sind auch immer noch Aversionen gegen eine Filmästhetik wirksam, die ihre Ästhetik, Dramaturgie und Narration weder im Sinne des klassischen Erzählkinos noch des modernen Autorenfilms ausrichtet, sondern auf die interaktiven Reproduktionsmaschinen der Audiovision sowie die Selbst- und Weltwahrnehmung einer Generation (ob 'X' oder 'XXL'), der nicht nur die tradierten Wertvorstellungen von persönlicher Authentizität und künstlerischer Originalität fraglich geworden sind, sondern die auch über eine mediale Kompetenz verfügt, die andere Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen favorisiert, im Kino wie per Television vermittelt 'remote control' und Videorecorder. Timothy Corrigan hat ausführlich expliziert, wie das postmoderne *Cinema without Walls* als Reaktion auf veränderte soziale und technologische Konstellationen zu begreifen ist – und als Adressierung an ein verändertes Zielpublikum, für das das kinematographische Dispositiv nur *eine* filmische Präsentationsform unter anderen ist (Corrigan 1991).

Von *The Rocky Horror Picture Show* (USA 1975) bis *Twin Peaks* (USA 1989-1991) markieren 'Kultkino' und 'Kultserien' gleichermaßen eine modifizierte Einstellung zur inter/medialen Selbst/inszenierung wie Veränderungen einer medial codierten Wahrnehmung (im Sinne von Aisthesis und Emotion), die nicht zuletzt die Videoclips von Popartisten wie Peter Gabriel, David Byrne, Madonna und Prince popularisiert haben. Intermedialität im Sinne eines unablässigen Verweisungszusammenhangs selbstreferentieller Zitate ist als dramaturgisches Konzept medialer Selbst/inszenierungen in Film, Television und Video ebenso etabliert wie beispielsweise die Tendenz zur „Schönheit des Fragments“ (Friedell 1912: 44), die bereits in der ersten großen „Kino-Debatte“ (Kaes 1978) als Kennzeichen für die 'Modernität' der Künste und die Möglichkeiten des kinematographischen Mediums registriert wurde. Statt den postmodernen Film vorschnell als modisches Spektakel eines oberflächlichen „Zeitgeistes“ abzuqualifizieren (Schreckenbergs 1992b) oder das Kino ausschließlich als „Zwischenspiel“ in einer fortschreitenden Mediengeschichte zu taxieren (Zielinski 1989), wären zunächst einmal die Spielarten zeitgenössischer Filmkunst im Kontext einer veränderten post/modernen Konstellation zu fokussieren, wäre auch der Stellenwert des Kinos im intermedialen Kontext neu zu verorten. Daß es in diesem Kontext auch das Potential postmodernistischer Clipästhetik zu analysieren gilt (Kaplan 1987, 1994), dürfte ebenso außer Frage stehen wie die Frage „Woran erkennt man die Postmoderne im Kino?“ (Wuss 1992) mittlerweile obsolet erscheint.

Nach der über drei Jahrzehnte andauernden Konjunktur der Postmoderne bzw. des Postmodernismus – vom provokativen Paradigma der Literatur/kritik und Architektur/theorie zum interdisziplinär umstrittenen Epochenbegriff – ist dessen Geschichte weitgehend durchforscht (Köhler 1977, Welsch 1987, Koslowski 1988, Renner 1988), ist die Debatte „Moderne versus Postmoderne“ ausgetragen (Bürger/Bürger 1987, Huyssen/Scherpe 1986, Kamper/van Reijen 1987, Kemper 1988, Koslowski/Spaemann/Löw 1986). Gegenwärtig wird der Postmodernismus im Kontext einer sich fortschreibenden Moderne historisiert, gerade in seinen Ursprungsfeldern. In der US-amerikanischen Literatur „scheint die Strömung des ‘Postmodernismus’, so unerkant sie in ihren Anfängen aus der Literaturgeschichte emporgetaucht ist, ebenso sanft wieder abzutauchen“ (Riese 1993: 12), in der Geschichte der Architektur und Bildenden Kunst wird der postmoderne Eklektizismus als „neuer Klassizismus“ kanonisiert (Jencks 1987), der bereits durch den Beginn einer „Zweiten Moderne“ überholt scheint (Klotz 1994), und die Philosophen reflektieren längst, Vilém Flusser, dem Exegeten des Digitalen, folgend, einen Paradigmenwechsel *Nach der Postmoderne* (Steffens 1992).

Nachdem sich Vordenker wie Lyotard vom Präfix *post* verabschiedet haben, lautet die Losung „Réécrire la modernité“ (Lyotard 1988) oder *Post to Neo* (Tomkins 1988), auch wenn immer noch Nachzügler auszumachen sind – etwa Historiker, die gerade erst der „postmodernen Herausforderung“ gewahr werden (Conrad/Kessel 1994). Die populäre Postmoderne-Diskussion hat sich weitgehend erschöpft, wird allenfalls unter dem Blickwinkel ihrer „globalen Differenz“ weitergeführt (Weimann/Gumbrecht 1991) oder als Versuch, die Kunst einer avantgardistischen Moderne und einer populistischen Postmoderne in sich wechselseitig erhellenden Lesarten zu vernetzen (Waugh 1992a, 1992b). In diesen „Situationen offener Epistemologie“ (Gumbrecht/Pfeiffer 1991) werden Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche registriert und die Grenzen des postmodernen „anything goes“ neu ausgelotet: Ist der ‘Körper’ als Fokus einer Wahrnehmung erschienen, die die historische Transzendentalität sozial konstruierter Identitäten verzeichnen will (z. B. Angerer 1995, Balsamo 1993, Featherstone/Hepworth/Turner 1991, Rötzer 1996a, 1996b, Sennett 1995, Virilio 1994). Statt auf einen epochalen Bruch in der Geschichte (ein klassisch-modernes Mißverständnis), setzt man nun auf deren verflochtene Kontinuität oder zumindest auf die ihrer „Erzählungen“ (White 1986). Wer wollte auch nach der Postmoderne-Diskussion noch auf den „Ausbruch einer neuen Epoche“ (Eifler/Saame 1989) spekulieren, nachdem die moderne Kategorie des ‘Neuen’ so suspekt geworden ist wie das klassische Epochenmodell. Die Rede vom *nach* der Postmoderne, vom Ende des Postmodernismus benennt eine veränderte Fokussierung der Diskurse und einen Wechsel der Stile in den Künsten und der Subkultur, suspendiert jedoch nicht von der Reflexion einer potenzierten „historische[n] Problemlage, die allererst zur Konstitution von Postmoderne geführt hat“ (Rie-

se 1993:12). Die Historisierung des Postmodernismus bedeutet keineswegs das Ende „unserer postmodernen Moderne“ (Welsch 1987).

Vernachlässigt man die folgenlos gebliebenen Manifestationen des Passepartoutbegriffs 'postmodern', die zwar nicht bis zu Homer zurückreichen, wie Eco süffisant spekuliert hatte (Eco 1984: 77), aber immerhin bis zu jenem obskuren englischen Salonmaler Champman (Welsch 1988b: 7), so lassen sich in der Forschungsliteratur grundsätzlich zwei divergierende Periodisierungen ausmachen. Das erste Modell orientiert sich interdisziplinär, ausgehend von der postmodernen Literatur und Architektur der späten fünfziger bzw. frühen sechziger Jahre, das zweite Modell fokussiert den Postmodernismus als Stil im Sinne eines „neuen Klassizismus“, wie er sich in der Architektur seit den späten siebziger Jahren etabliert hat. Jenseits solcher Differenzierungen, die selbst innerhalb einzelner Disziplinen wie der Architektur/geschichte nicht zu homogenisieren sind (Klotz 1994: 165, Jencks 1988: 11), wäre die 'postmoderne' Kunst somit auf den Zeitraum 1959-1991 zu periodisieren, was auch in die Filmgeschichtsschreibung eingang gefunden hat (z. B. Hayward 1993); dem steht eine Klassifizierung gegenüber, die den „Postmodernismus“ als vorherrschende Strömung im Zeitraum 1977/78-1991 taxiert, eine Periodisierung der ebenfalls Filmwissenschaftler gefolgt sind (z. B. Denzin 1991) und die zudem der hierzulande populären Verwendungsweise des Begriffs „postmodernes Kino“ weitgehend entspricht (z. B. Schreckenberg 1992a, 1992b, Wuss 1992) – wobei anzumerken ist, daß in beiden Fällen die Grenzziehung zur Gegenwart unscharf verläuft, oftmals mitbestimmt durch das Erscheinungsdatum der Publikation. Mir erscheint das Jahr 1991 insofern einen historischen Einschnitt zu markieren, als mit dem Ausbruch des „Golf-Krieges“ das postmoderne „Simulationsprinzip“ zum konstitutiven Paradigma öffentlicher Erfahrung generiert (Felix 1991a) und in der Folgezeit die Diskussion um den Anbruch einer neuen 'postmodernen' Epoche verebbt. Ob die Filmästhetik seitdem ihren Statut gewechselt hat oder bereits in den achtziger Jahren zu registrierende Gegentendenzen zur postmodernistischen Clipästhetik populär werden, sei damit ebensowenig entschieden wie die Frage, ob etwa Tarantinos *Pulp Fiction* (USA 1994) noch als 'postmodern' oder bereits als 'post-postmodern' zu klassifizieren ist: als Spiel um „Freiheit von den Zwängen des konventionellen Kinos“ und zugleich als ein „Versuch, sich von den Beliebigkeiten des postmodernen Zitaten-Spiels zu lösen durch deren Potenzierung“ (Kiefer 1995).

Unter Verwendung der explizierten Periodisierungsmodelle des postmodernen Films wären mit Blick auf das französische Kino entweder die Filme seit der *nouvelle vague* oder seit *Diva* (F 1981) in Betracht zu ziehen, hinsichtlich der bundesdeutschen Filmproduktion entweder die Anfänge des Jungen bzw. Neuen deutschen Films oder das Spätwerk Fassbinders; zudem die Kennzeichnungen des 'Postmodernen' als Manifestation eines wiederkehrenden Manierismus (Eco 1984) und als „kulturelle Dominante“ (Jameson 1986). Zudem er-

scheint es fraglich, ob statt der Betonung historischer Brüche nicht vielmehr genuine Entwicklungen im Werk einzelner Autoren zu analysieren wären – im Falle von Fassbinders Filmen etwa die Entwicklung von einem Kino der Zitate, wie es in seinen frühen 'Gangsterfilmen' zu beobachten ist, zu einem Kino des selbstreferentiellen Pastiche, das im Spätwerk die klassische Dichotomie von Kunst und Leben ebenso negiert wie den 'modernen' Versuch, authentische und entfremdete Identität kritisch zu separieren, was auch ein verändertes Film-Zuschauer-Verhältnis impliziert: „in *Querelle* and other postmodern works the alienation effect does not free the audience from involvement in the spectacle, but itself functions as a new mode of complicity“ (Shaviro 1993: 164).

Fraglos hat solche Bedeutungsvielfalt die Reflexion des Energiefeldes 'Kino und Postmoderne' nicht gerade erleichtert: „Das Problem der Einordnung von Filmproduktionen nach dem Konzept der Postmoderne gründet vor allem auf der Schwierigkeit, eine einheitliche Klärung des Begriffs Postmoderne als Grundlage der Analyse zu schaffen“ (Stang 1992: I). Dieses Problem resultiert allerdings vornehmlich daraus, daß sich die verschiedenen Lesarten des postmodernen Films auf differierende, mitunter konkurrierende Diskurse in verschiedenen Disziplinen beziehen, ohne deren Vernetzungen zu registrieren, und daß zudem die lange Zeit propagierte Dichotomie 'Moderne versus Postmoderne' zur Suche nach dem andersartigen, innovativen Paradigma geradezu herausgefordert, die verwickelten Kontinuitäten der post/modernen Konstellation ignoriert hat. Die 'Postmoderne' war jedoch nie eine genuin originäre 'Epoche' und ihr Verhältnis zu einer kaum minder nebulösen 'Moderne' ist komplizierter, als das eine unreflektierte Gegenüberstellung vermuten läßt: „Die groben Alternativ-Raster von Fortsetzung oder Bruch, Verabschiedung oder Neubegründung, Negation oder Überholung sind zu seiner Bestimmung unbrauchbar.“ (Welsch 1988: 2). Ebenso wenig läßt sich der 'Postmodernismus' auf jene Spielart eines historisierenden, doppelt codierten Eklektizismus reduzieren, der sich in der Architektur zunächst gegen die Auswirkungen einer funktionalistisch orientierten 'modernen' Baukunst richtete und bald zum 'Prunkstil' kapitalistischer Institutionen avancierte. Zuzustimmen ist schließlich der These, daß literarische und sonstige Avantgarden Paradigmen problematisiert haben, deren 'De-konstruktion' dann in der und durch die 'Postmoderne'-Debatte populär wurde: etwa durch die „Arbeit an einer Dezentrierung des Subjektbegriffs, an der Außerkraftsetzung normativer Begrifflichkeit und hierarchisierender Geschichts- und Gesellschaftsmodelle“ (Briegleb/Weigel 1992: 13). Die Geschichte der 'Postmoderne' ist diejenige ihrer Erzählungen, und diese verlaufen selbst innerhalb einzelner Disziplinen diachron und heterogen. Die Frage ist also nicht, was 'postmodern' ist, sondern wozu sich dieser Begriff verwenden läßt: zur Kennzeichnung einer globalen oder regional begrenzten 'Epoche', eines spezifischen 'Kunstwollens' und/oder eines soziokulturellen 'Zeitgeistes'?

Meine These lautet, daß sich der Postmodernismus als spezifischer Stil als Re-aktion auf eine epistemologische Problemkonstellation ausbildet, die in der Philosophie des 19. Jahrhunderts erstmals sichtbar, in der Kunst der modernen Avantgarden bereits zum zentralen Thema wurde und sich schließlich in der Ära post '68 mit dem Kollaps fortschrittsorientierter Ideologien in spezifischen Milieus der sog. postindustriellen Gesellschaften zu einem prototypischen Lebensgefühl verdichtet hat, das von einer US-amerikanischen Avantgarde bereits Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre vor allem literarisch expliziert wird (Hoffmann 1988, 1988a, 1988b), aus dem dann Anfang der achtziger Jahre jener populäre Postmodernismus resultiert, der sich in die Ästhetik des 'postmodern' genannten Kinos einschreibt, als Repräsentation eines auf und vor der Leinwand konvergierenden „Kunstlebens“ (Shusterman 1994), das seitdem sowohl den ironischen als auch identifikatorischen Umgang mit kolportierten medialen Versatzstücken goutiert. Am Beispiel der 'Kultfilme' *Subway* (F 1985), *Betty Bue* (F 1985) und *Blue Velvet* (USA 1986) habe ich diese Doppelstrategie der „Postmoderne im Kino“ bereits expliziert (Felix 1991), an anderen die Spielregeln postmoderner Ästhetik (Felix 1995a-f); deren epistemologische Herleitung will ich mir an dieser Stelle versagen, einige Hinweise zur Topographie des postmodernen Energiefeldes mögen genügen.

Bekanntlich hat Jean-François Lyotard die postmoderne Konstellation der sog. postindustriellen Informationsgesellschaften als eine aus dem Zerfall der „großen Erzählungen“ resultierende Legitimationsproblematik beschrieben, als Tendenz zu einer universalen „Delegitimierung“, deren nihilistische Tendenz sich jedoch insofern positiv wenden läßt, als das „soziale Band“ durch antagonistische Sprachspiele geflochten wird, die nicht auf den Konsens qua herrschaftsfreien Diskurs, sondern auf die Paralogie ad infinitum ausgerichtet sind, und deshalb lautet das Postulat dieses postmodernen 'Humanismus': „Die Öffentlichkeit müßte freien Zugang zu den Speichern und Datenbanken erhalten“ (Lyotard 1986: 192). Dieser Interpretation des „postmodernen Wissens“ steht allerdings jene Lesart gegenüber, die das „Simulationsprinzip“ als universale Tendenz zeitgenössischer Informationsgesellschaften diagnostiziert: „Die Zwecksetzungen sind verschwunden, es sind Modelle, die uns generieren“ (Baudrillard 1991: 8) – eine Erfahrung, die im Kontext der televisuellen Berichterstattung über die „rumanische Revolution“ (Amelunxen/Ujica 1990) und den „Golf-Krieg“ aufge-regt diskutiert (Felix/Zimmermann 1991, Virilio 1993), später als Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung konstatiert wurde (Keppler 1994) und mittlerweile zu einer optimistischen Technikphilosophie verarbeitet ist (Bolz 1992, 1994).

Das Simulationstheorem Baudrillards, der die befürchtete „Agonie des Realen“ (Baudrillard 1978) mittlerweile zynisch als „perfektes Verbrechen“ (Baudrillard 1996) propagiert, und das Paralogieparadigma Lyotards, das längst zum ethisch wie politisch wertvollen Prinzip „Pluralität“ transformiert wurde (Welsch 1988a), markieren die philosophischen Extrempositionen einer post/modernen

Konstellation, in der sich auch die Künste im Spannungsfeld von Subversion und Affirmation entfalten. Statt das Blickfeld vorschnell durch ideologiekritische Lesarten zu verengen oder längst bekannte stilistische Kennzeichen aufzuzählen, scheint es mir weitaus sinnvoller, zunächst einmal zu registrieren, daß und wie sich die postmoderne Kunst aus dem lange Zeit konstitutiven Konnex von „Melancholie und Moderne“ (Heidbrink 1994) befreit hat, keine „rettende Kritik der Moderne“ (Kiefer 1994) mehr unternimmt, sondern sich zu den obsolet erscheinenden Utopieentwürfen und anderen Wahrheitsansprüchen in ein grundlegend ironisches Verhältnis setzt, ohne die Wirksamkeit tradierter Erlebnismuster zu mißachten. Daß damit keineswegs jedes kritische Potential über Bord geworfen wird, läßt sich bereits an den Romanen von Thomas Pynchon und Kurt Vonnegut jr. demonstrieren, die sowohl dem Prinzip De-konstruktion als auch den 'filmischen' Erzählstrategien der Populärkultur verpflichtet sind. Insofern ist die postmoderne Kunst keineswegs auf die von Jameson als genuin unkritisch akzentuierte inflationäre „Pastiche“-Kultur zu reduzieren, die aus einem Verschwinden des Subjekts resultiert (Jameson 1986); insofern ist Ecos Beobachtung zuzustimmen, „daß ein Zitat [...] womöglich weniger brav und versöhnlicherisch sein kann als die zitierte Handlung selbst“ (Eco 1984: 76). Mehr als zweifelhaft erscheint es mir jedoch, den Postmodernismus generell als „Ironie und Vergnügen“ zu klassifizieren, insofern die von Eco vorgeschlagene Lösung des postmodernen Authentizitätsproblems an der Oberfläche bleibt. Das Zitieren medialer Codes oder, schärfer gesagt: die Reproduktion kolportierter Klischees versichert keineswegs eines Verweises des Signifikanten auf ein originäres Signifikat und muß auch nicht als authentisches Gefühl (in Ecos Beispiel: „eine innigliche Liebe“) rezipiert, wahrgenommen, erlebt werden. Bereits Max Frischs Roman *Stiller* hat in aller Deutlichkeit die Einsicht popularisiert, daß sich die Wahrnehmung der äußeren wie der inneren „Realität“ in einem „Zeitalter der Reproduktion“ gemäß soziokulturell codierten Erlebnismustern vollzieht und so das authentische „Selbst“ tendenziell als Leerstelle markiert (Frisch 1954: 535f.). Während solche Erkenntnis Frischs Protagonisten in die Angst vor der Wiederholung treibt, benutzt die Erlebensweise des 'Kult', wie die von Susan Sontag beschriebene Form des „Camp“ (Sontag 1964), das Klischee zum anscheinend reuelosen Genuß, was wiederum Eco anhand des 'Kultfilms' *Casablanca* (USA 1942) expliziert hat: „Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend“ (Eco 1975: 213). Die Geschichte der für das postmoderne Kino konstitutiven Erlebensweisen und Wahrnehmungsformen beginnt lange vor der populären Postmoderne-Diskussion.

So vielfältig sich die als 'postmodern' gekennzeichneten Filme unter stilistischen Aspekten auch fokussieren lassen: als Kino der Zitate, als ironisierendes Spiel mit tradierten Genrekonventionen und medialen Versatzstücken oder als die Wahrnehmung überwältigendes audiovisuelles Spektakel, als eklektizistisches 'Formenflimmern' oder homogenisierende 'Patchwork-Dramaturgie', grundle-

gend scheint mir stets eine explizite oder implizite Reflexion einer post/modernen Grunderfahrung: das eigene 'Selbst' zu einer medial codierten 'Realität' ins Verhältnis zu setzen. Das ist keine originäre Erkenntnis der 'Postmoderne', aber eine, die nicht länger nur von einer Avantgarde problematisiert wird, sondern in den Mainstream Einzug hält – als affirmatives Spiel mit kolportierten Versatzstücken und populären Genrekonventionen, aber auch als subversive De-konstruktion medialer Realitätskonstruktionen. Die Grenzen sind fließend, nur im Einzelfall präzise zu verzeichnen. Statt mit dem idealtypischen Gegensatzpaar „Parodie“, „verstanden als parodistischer Umgang mit einem Original“ (Jameson 1986: 62), und „Pastiche“, als „eine „Kunst der Imitate, denen das Original entschunden ist“ (Jameson 1986: 61), zu operieren und dem einen seine zeitgenössische Wirkungslosigkeit, dem anderen seine genuine Kritikunfähigkeit zu bescheinigen (Jameson 1986: 61ff.), wären die sog. 'Nostalgie-Filme', in denen eine 'historische' Epoche als medialer Topos erinnert, restauriert und reanimiert wird, ebenso hinsichtlich ihres affirmativen und/oder subversiven Potentials zu analysieren wie ein sich der Clipästhetik bedienendes Kino. Bereits die Kontrastierung von Fassbinders *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (BRD 1982), Coppolas *Cotton Club* (USA 1984) und Woody Allens *Radio Days* (USA 1987) würde das potentielle Spektrum des filmischen „Retro-Scenarios“ (Baudrillard 1978a) eröffnen, bereits ein Vergleich von Bessons *Subway* (F 1985), David Lynchs *Wild at Heart* (USA 1990) und Oliver Stones *Natural born Killers* (USA 1994) würde verdeutlichen, wie „Banalitäten in ungewohnter Intensität“ (Kreimeier 1992) zu Ironie und/oder Identifikation animieren, provozieren können – und jeder dieser Filme, mehr noch: *der* postmoderne Film ließe sich sui generis als „Simulakrum“ beschreiben: als eine „identische Kopie von etwas, dessen Original [realiter; J.F.] nie existiert hat“ (Jameson 1986: 63). Die Frage ist aber nicht, inwieweit die postmoderne Film/kunst ein historisches Original repräsentiert, sondern in welches Verhältnis sie sich selbst und ihr Publikum zu historischen Repräsentationen setzt – anders gesagt: ob die Rekonstruktion von Historizität eine objektive Präsentation eines Originals beansprucht oder sich als aktuelle Re-präsentation vorgängiger Repräsentationen zu erkennen gibt.

Postmoderne Film/kunst ist weder durchweg identifikatorisch, noch durchgängig ironisch, und ließe sich insgesamt noch am ehesten durch den mathematischen Begriff der 'Permutation' kennzeichnen: als die verschiedenen Zusammenstellungen, die aus einer bestimmten Anzahl von Elementen möglich sind. Postmoderne Originalität resultiert aus der Auseinandersetzung mit historischen 'Vorbildern', deren Transformation, Dekonstruktion, Permutation. Die spektakuläre Oberfläche verweist auf deren strukturierende Bedeutungskontexte. So unternimmt etwa Léos Carax' *Mauvais Sang* (F 1985), in einer Permutation der dramaturgischen Konstellationen des 'Gangsterfilms' und der Filmästhetik Godards zugleich den Versuch, Fragmente einer neuen Sprache des Kinos zu erfinden als auch „Fragmente einer Sprache der Liebe“ (Barthes 1984); denn die Inszenie-

rungs- und Erlebnismuster von Kino und Leben sind längst so miteinander verschweißt, daß nur noch an den Rändern, Narben, Bruchstellen – als authentisch – erlebbare 'Berührungen' (jenseits der Klischees) möglich scheinen. Daher resultiert auch die Zuwendung der postmodernen Film/kunst zu Bedeutungs- und Verweisungskontexten, die das sog. Classical Hollywoody Cinema und dessen moderne Modifikationen noch nicht zum bloßen Versatzstück verschliffen hat.

Aus solcher Perspektive wären Greeaways Verwendungen experimenteller Erzählstrategien, kunsthistorischer Vorbilder und intermedialer Schockstrategien zu fokussieren, die allesamt die Realitätsillusion des Erzählkinos transzendieren. So würde auch deutlich, daß eine selbstreferentielle, intermediale „demonstrative Künstlichkeit“ mehr ist als ein bloßer „Reflex auf die zunehmende Mediatisierung der Lebensumwelt“ (Schreckenbergs 1992b: II), vielleicht einzig noch mögliche Antwort eines Kinos, das auf die ästhetischen Strategien der ehemaligen Avantgarden zurückgreift, um sich im sog. Mainstream behaupten zu können. Das Problem der „Grenzüberschreitung in der medial codierten Wirklichkeit des Films“ (Kreimeier 1992) reflektieren nicht nur *Wild at Heart* (USA 1990) und andere Manifestationen des 'postmodernen Kinos', die sich exzessiver Gewaltinszenierungen bedienen. Solche Destruktionen des Körpers sind zugleich Dekonstruktionen des medialen Bezugssystems. Nach einer Dekade des frei flotierenden Spiels mit Zeichen und Zuschauer in den Feldern der ästhetischen Praxen und medialen Lebenswelten scheinen Identität und Individualität als Leerstellen, als Variablen markiert, die es erneut zu besetzen gilt: als möglicher Ort authentischer Erfahrung, als seismographisches Instrument ästhetischer Grenzüberschreitung. Die vielfach monierte Asepsis des 'postmodernen' Kinos, „dem mit der kunstvollen Eskamotage externer Bedeutungsreferenzen abhandeln zu kommen droht: das Leben“ (Middel 1996: 125), ist in den neunziger Jahren nicht nur von einer veränderten 'Sensibilität' abgelöst worden, sie ist auch bereits im 'postmodernen' Kino der achtziger Jahren nur *eine* Tendenz unter anderen, was die Ausrichtung der Kritik auf jenes 'Kinos der Zitate' eher verstellt hat. Gerade mit Blick auf die Inszenierung des Körpers in den Filmen von Beineix, Besson, Carax, Greenaway, Jarman, Lynch, Cronenberg, Egoyan, Almodóvar und anderen wäre das Energiefeld 'Postmoderne und Kino' neu und anders zu topographieren. Die Erkenntnis, daß diese Filme, klassifiziert als 'Kult' oder als 'postmodern', „rücksichtslos alte Seherfahrungen rekapitulieren in einem permanenten Déjà-vu“ (Jansen 1984: 54), markiert allenfalls den Ausgangspunkt eines Diskurses, der nunmehr zu eröffnen wäre – von einer Filmwissenschaft, die sich ebenso interdisziplinär und intermedial orientiert wie ihr Gegenstand: die Film/kunst im Zeichen der Post/moderne.