

Jens Eder (Hg.): Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre

Münster: LIT Verlag 2002 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 12), 263 S., ISBN 3-8258-5523-6, € 17,90

Postmoderne und Postklassik sind zwei Diskurse, deren zentrale Bedeutung für die internationale filmwissenschaftliche Auseinandersetzung u.a. mit dem Kino der 90er Jahre kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Während die Diskussion um das postmoderne Kino seit Ende der 90er Jahre auch im deutschsprachigen Raum nach einer Phase der verspäteten Rezeption deutlich intensiver geführt

wurde, existieren bislang erst wenige Publikationen, die sich mit dem Konzept des postklassischen Hollywoodkinos beschäftigen oder die genannten Konzepte bis dato nennenswert im Zusammenhang diskutiert haben (Ausnahme: Robert Blanchet: *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodkinos*, Marburg 2003). Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Veröffentlichung ein wichtiger Beitrag zur Aufarbeitung und Diskussion der internationalen Forschung.

Während das Konzept des postklassischen Kinos vor allem in dem Beitrag von Jan Distelmeyer vorgestellt und verhandelt wird, bemüht sich Herausgeber Jens Eder in seinem einleitenden Überblick zunächst um eine nähere Bestimmung und Charakterisierung des ‚postmodernen‘ Kinos. Eder verzichtet dabei explizit auf eine allgemeine Diskussion des Begriffs Postmoderne ebenso wie auf die Abgrenzung eines postmodernen Films von einer filmischen Moderne, da, so Eder, unklar bleibe, „wie diese Moderne als eine Einheit charakterisiert werden soll“: (S.10) Stattdessen versucht er, den postmodernen Film vor allem durch „ein Netzwerk ästhetischer Merkmale zu bestimmen“: (S.4) In dieser Hinsicht identifiziert der Autor „Intertextualität“, „Spektakularität und Ästhetisierung“, „Selbstreferentialität“ und „dekonstruktive Anti-Konventionalität“ als vier entscheidende „Merkmalsbereiche“ (S.14) postmoderner Ästhetik insbesondere im gegenwärtigen Independent- und Mainstream-Film Hollywoods. Die einzelnen Merkmale und ihre Beziehung werden dabei ausführlich erörtert und anhand vieler Beispiele anschaulich belegt. Darüber hinaus wird die Verbreitung der postmodernen Ästhetik umfassend mit Blick auf ökonomische, technische und kulturelle Produktions- und Rezeptionszusammenhänge diskutiert. Zudem stellt der Verfasser typische Themen des postmodernen Kinos heraus, wie etwa die ‚Auflösung von Identität‘ im Zusammenhang Neuer Medien oder der Virtuellen Realität wie in *Blade Runner* (1982), *12 Monkeys* (1995) oder *Face/Off* (1997) nachzuvollziehen ist.

Für Eder ist jedoch die ästhetische Konfiguration für die Klassifikation eines Films als postmodern entscheidender als eine postmoderne Thematik. (S.24) Um vermutlich nicht allzu apodiktisch zu argumentieren, schlägt er aber vor, von einer „thematischen im Gegensatz zu einer ästhetischen Postmoderne [zu] sprechen“: (Ebd.) Wie Jan Distelmeyer in seinem anschließenden Beitrag zu Recht hervorhebt, besteht ein wesentlicher Unterschied des Konzepts des postklassischen Kinos gegenüber dem postmodernen Kino darin, dass der damit reklamierte ‚Anwendungsbereich‘ deutlich begrenzter ist: Postklassisches Kino meint vor allem das (New) Hollywoodkino der Nachkriegsära. Wie der Begriff Postmoderne auch, suggeriert das Präfix ‚post-‘ dabei die Überwindung einer früheren Epoche, namentlich des klassischen Hollywoodkinos.

David Bordwell und Kristin Thompson, die zusammen mit Janet Staiger in ihrem Standardwerk *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of*

Production to 1960 (London et al. 1985) die zentralen Merkmale und Prinzipien des klassischen Hollywoodkinos als textuelle Praxis und spezifische Produktionsweise (gemeint ist das Studiosystem) herausgestellt haben, gehen allen Ausrufungen eines postklassischen oder New Hollywoodkinos zum Trotz, auch mit Blick auf das gegenwärtige Hollywood-Kino, weiterhin von einer prinzipiellen Kontinuität des klassischen Paradigmas aus (vgl. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass. 1999). Distelmeyer macht indes deutlich, dass der Entwurf eines kohärenten und konsistenten klassischen Hollywoodkinos ebenso fragwürdig ist, wie die Annahme eines ebensolchen postklassischen Hollywoodkinos und es ihm daher keineswegs darum geht, eine endgültige Definition des Begriffs vorzulegen, mit der die „Einteilung in bestimmte Epochen wie Klassik, Moderne oder Postmoderne runder und handhabbarer zu machen wäre“. (S.64) Eingedenk dieser Überlegungen sieht Distelmeyer das postklassische Hollywood-Kino als einen Trend seit der Mitte der 70er Jahre, der durch spezifische ästhetische und institutionelle Verlagerungen gekennzeichnet ist, die ein „Kino der Oberfläche“ hervorgebracht hätten: „Ein Oberflächen-Kino, in dem Leinwandoberfläche als Spielfläche benutzt und ausgestellt wird, auf und mit der ein visuelles und akustisches ‚Kino der Attraktionen‘ gefeiert wird, und in dem andere Kino-Oberflächen eingearbeitet, persifliert, geklaut, zitiert, erweitert und thematisiert werden. Ein Kino, das ein teils verstörendes, teils spielerisches, teils enttäuschendes Verhältnis zu seinem Publikum aufbaut und das zugleich untrennbar mit dem Mitteln jenes ‚klassisch‘ genannten Hollywood verbunden ist. Ein Kino, in dem Oberflächlichkeit nicht automatisch mit einer etwaigen Simplizität kurzgeschlossen ist, sondern in dem die Doppel- oder Mehrfachcodierung zum Prinzip erwächst und in dem gerade über die vielschichtige Ausarbeitung der Oberfläche auch das filmische Dispositiv selbst mit unterschiedlicher Qualität Thema werden kann und bisweilen sogar muss.“ (S.77f.) Am Beispiel der Filme *The Hudsucker Proxy* (1994) und *Deep Blue Sea* (1999) illustriert Distelmeyer diese Form des Kinos und spekuliert schließlich sogar über deren Ende.

Joan Kristin Bleicher konzentriert sich in ihren beiden Aufsätzen auf die Diskussion zweier zentraler Strategien des postmodernen Films: Intermedialität und Selbstreferentialität. Bleicher macht deutlich, wie der postmoderne Film durch verschiedene intermediale Verfahren sowohl formal als auch inhaltlich sein „Angebotsspektrum“ erweitert und bewährte Formen der Unterhaltung zur Popularitätssteigerung nutzt. Am Beispiel von Peter Weirs *The Truman Show* (1998) zeigt sie ferner auf, dass intermediale Strategien auch eine kritische Auseinandersetzung mit den „Vermittlungskonventionen der medialen Konkurrenz“ betreiben. (S.98) Des Weiteren setzt sie sich mit Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film auseinander. „Im Unterschied zur bisherigen Traditionslinie des selbstreferentiellen Films legt der postmoderne Film seinen Schwerpunkt nicht auf die Thematisierung des Produktionsprozesses

und -betriebes, also darauf, dass und wie Filme gemacht werden, sondern auf die Thematisierung der Stilmittel und Inhalte, also darauf, was Filme erzählen und wie sie es tun – also auf die Intertextualität“, so Bleicher. (S.114f.)

In den Beiträgen von Maribel Novo Fraga und Eva Sobottka steht der postmoderne Actionfilm im Mittelpunkt. So wird in dem Beitrag von Novo Fraga u.a. am Beispiel des genannten Genres aufgezeigt, wie spezifische ökonomische und politische Entwicklungen, darunter etwa die zunehmende Bedeutung der so genannten ‚ancillary markets‘ (Ergänzungsmärkte) in der US-amerikanischen Filmindustrie, dazu beigetragen haben, dass sich postklassische Merkmale im Hollywood der 90er Jahre etablieren konnten, was die Autorin insbesondere am Beispiel des Films *Die Hard* (1988) illustriert. Almuth Hoberg widmet sich der technischen Seite des Spektakels im zeitgenössischen postmodernen Kino. Anhand zahlreicher Filmbeispiele arbeitet die Autorin heraus, wie sich das Mainstream-Kino die Möglichkeiten des Computers im digitalen Zeitalter zunutze macht, um alles Vorstellbare auch darstellen zu können. Im Besonderen zeigt sie, wie der Computereinsatz die postmoderne Ästhetik der Intermedialität, Selbstreferentialität, etc. befördert. Im abschließenden Kapitel setzt sich Olaf Tarmas mit der Darstellung von Urbanität im US-amerikanischen Independent-Film der 90er zwischen Moderne und Postmoderne auseinander.

Dabei wird das Beziehungsgeflecht Independent-Film, Urbanität und Postmoderne anhand von Spike Lees *Do The Right Thing* (1989), Jim Jarmuschs *Mystery Train* (1989) sowie *Smoke* (1995) von Wayne Wang und Paul Auster näher beleuchtet.

Am Ende der Einleitung dieses Bandes steht ein schönes Zitat von David Lynch, dessen Filme zweifelsohne zu den bemerkenswertesten Zeugnissen postmodernen Kinos zählen: „Filmemachen“, so Lynch, „muss unter die Oberfläche, sonst macht es keinen Spaß.“ Und Eder ergänzt: „Mit dem Nachdenken über den Film verhält es sich genauso.“ (S.6) Wenn damit nicht zuletzt ein gewisser Anspruch proklamiert werden sollte, so wurde dieser von den Beitragenden weitgehend eingelöst.

Andreas Jahn-Sudmann (Göttingen)