

**Michaela Krützen: Klassik, Moderne, Nachmoderne:
Eine Filmgeschichte**

Frankfurt: S. Fischer 2015, 828 S., ISBN 9783100405043, EUR 34,-

Michaela Krützen legt mit *Klassik, Moderne, Nachmoderne* eine ambitionierte Studie vor, die den Bogen vom klassischen zum postklassischen Hollywood über den Umweg des europäischen Kunstfilms schlägt. Die

Dimensionierung des Vorhabens ist ohne Übertreibung monumental zu nennen. Am Beispiel von nur drei Filmen – *Casablanca* (1942), *L'Année dernière à Marienbad* (1961) und *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)

– verzeichnet Krützen mit äußerster Akribie dramaturgische und kompositorische Merkmale, an denen der im Titel bezeichnete Dreischritt einer historischen Entwicklung filmischen Erzählens festgemacht wird. Als Kompass der vergleichenden Erkundung der drei Beispielfilme dient ihr dabei ein Katalog von 16 Kriterien, mit denen, so der selbstgewiss formulierte Anspruch, „die Differenzen zwischen Klassik, Moderne und Nachmoderne vollständig erfasst werden können“ (S.18): (1) Aufbau der Handlung; (2) Verwendung von Flashbacks; (3) Wiederholung, Redundanz und Varianz von Handlungsinformationen; (4) Umgang mit der Zeit; (5) Umgang mit Handlungs-orten; (6) Gestaltung der Montage; (7) Verweis auf die eigene Produkt- und Filmhaftigkeit; (8) Diskurs über die Produktion des Films; (9) Umgang mit Spannungsbögen; (10) Vertrag mit dem Zuschauer; (11) Struktur der Erzählung; (12) Umgang mit Hauptfiguren; (13) Reise des Helden; (14) Absehbarkeit des Geschehens; (15) Geschlossenheit bzw. Offenheit der Handlung; (16) Verständigung der Figuren (vgl. S.39f.).

Krützen versteht es, diese Kriterien mit hoher sprachlicher Geschmeidigkeit, kundigem analytischem Zugriff und unter souveräner Einbeziehung der umfangreichen Fachliteratur ebenso elegant wie konsistent durchzuxerzieren. Wenn viele der von ihr herauspräparierten Differenzen auch auf der Hand liegen mögen, sind sie doch selten derart prägnant und eingängig beschrieben worden. Über die unterschiedlichen Zeitregime der drei

Filme etwa, die auf allen erdenklichen Ebenen der Dramaturgie und Gestaltung, teilweise unter Aufbietung statistischer Analyseverfahren, dargestellt werden, erhält man nirgendwo sonst derart präzise und vollständige Auskunft.

Bei einigen Einzelbewertungen regen sich dennoch mitunter Zweifel: So erscheint es durchaus fraglich, ob man der von Ingrid Bergman gespielten Figur in *Casablanca* jede Nähe zur Zweideutigkeit einer die Männer manipulierenden *femme fatale* so kategorisch absprechen kann, wie Krützen es tut (vgl. S.183). Sie legt damit nicht nur in dieser Hinsicht die Tendenz an den Tag, den Film in seiner Aussage von Ambivalenzen zu befreien, um seinen Modellcharakter für den klassischen Erzählmodus nicht hinterfragen zu müssen. Des Weiteren ist es durchaus problematisch, einen Film wie *L'Année dernière à Marienbad* ausschließlich als normbrechenden „Anti-Film“ (S.239) charakterisiert zu finden, für dessen ästhetische Errungenschaften die – wenn auch negative – Folie Hollywoods immer schon als Prämisse gesetzt ist. Das reizvolle Problem, eine ganz Epoche beziehungsweise ein erzählerisches Paradigma durch das Nadelöhr eines einzelnen, symptomatisch betrachteten Films zu fädeln, stellt sich dabei in den ersten beiden, überwiegend immanent argumentierenden Teilen nachdrücklicher als im dritten Teil des Buches. Gemäß einer Logik der historischen Anreicherung und doppelten Integration von Merkmalen des klassischen und modernen Films wird *Eternal Sunshine*

of the *Spotless Mind* ungleich ausgreifen-der filmgeschichtlich kontextualisiert und über Querverweise auf Vorläufer (z.B. die *Nouvelle Vague* und *Dogma* 95, vgl. S.596-603) und zeitgenössische Tendenzen (z.B. *Mind-Game*- und *Hyperlink*-Filme, vgl. S.592-595 und S.668-672) erschlossen.

Letztlich bemisst sich der Grad der Zustimmung, den man dem Buch entgegenbringen kann, nach der Bereitschaft, Krützen in ihren theoretischen Vorannahmen und methodischen Voraussetzungen zu folgen. Zielsetzung ihres ‚strukturalen‘ Ansatzes ist keine hermeneutische Interpretation der Filme, die verborgene Bedeutungen aufdeckt. Wie sie zugespitzt festhält, gehe es ihr nicht einmal darum, „was die Filme erzählen, sondern wie sie dies tun“ (S.19). Trotz dieser radikal formalistischen Formulierung ist die Kombination der drei gewählten Beispielfilme doch maßgeblich an motivischen Analogien orientiert – im vorliegenden Fall am Liebesmotiv (vgl. S.747). Welche politischen Funktionen die Filme erfüllen, wie sie in gesellschaftliche Diskurse und über rein filmhistorische hinausgehende kulturelle Zusammenhänge eingebunden sind, bleibt aus dieser Perspektive weitgehend ausgeklammert. Filmgeschichte wird hier lediglich verstanden als eine sich immer weiter auffächernde „Schichtung von

Filmgeschichten unterschiedlichen Typs“ (S.24).

Ob sich auf der Basis des von Krützen vorgeschlagenen Modells, in dem die Moderne das ‚Gegenkino‘ zur Klassik bereitstellt, die Nachmoderne dann – unter Verabschiedung des Anspruchs, einen kritischen Gegenentwurf zum dominanten Kino darzustellen – Klassik und Moderne zusammenführt, ein hinreichend komplexes Verständnis davon entwickeln lässt, wie auch avancierte Werke nicht nur in ihrer erzählformalen Konstruktion zur Filmgeschichte, sondern in ihrem ästhetischen und gedanklichen Gehalt in der Prozessualität der Geschichte stehen, bleibt allerdings ohne den Schritt auf die Ebene der Interpretation offen. Ebenso wie für die transatlantische Verengung ihrer Perspektive hat sich Krützen bewusst für die methodische Beschränkung ihres Ansatzes entschieden. Die Selbstbeschränkung erlaubt es ihr, die Filme – unter Ausschluss ergebnisverzerrender Umwelteinflüsse – wie in einem Laborversuch auf penibel abgegrenztem Terrain zur Verhaltensbeobachtung unter das Mikroskop zu legen und zu sezieren. Was mit dieser Versuchsanordnung analytisch an den gewählten Filmen zu leisten ist, leistet das Buch auf beeindruckende Weise.

Michael Wedel (Potsdam)