

Martin Mann

Nostalgie und Reflexion in Woody Allens *Midnight in Paris*

Midnight in Paris ist zunächst vom schmerzvollen Wunsch des Hollywood-Autors Gil nach immer größerer Annäherung an die 1920er-Jahre, die er hemmungslos zum Höhepunkt freien Kunstschaffens stilisiert, gekennzeichnet. Es soll anhand der Gedächtnis-Theorie von Paul Ricœur gezeigt werden, was für ein Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart die Grundlage für die Nostalgie Gils darstellt. Weiterhin werden die reflexive Wendung des Films und die dadurch ausgelöste Destruktion des nostalgischen Prinzips beschrieben.

In Woody Allens jüngstem Film *Midnight in Paris* (2011) begibt sich der Protagonist Gil Pender auf die Suche nach seiner verlorenen Zeit: Den 20er-Jahren. Der zwar wirtschaftlich erfolgreiche, jedoch künstlerisch hinter seinem Selbstanspruch zurückbleibende Hollywood-Autor reist mit seiner Verlobten Inez nach Paris. Während Inez mit ihren Eltern die geschäftlichen Erfolge ihres Vaters, eines frankophoben Anhängers der Tea-Party-Bewegung, in noblen Restaurants und auf Einkaufstouren genießt, versucht Gil seine leidenschaftliche Beziehung zu Paris produktiv für sein bislang wenig aussichtsreiches Romanprojekt umzusetzen. Dabei eröffnet sich ihm die Möglichkeit, seinen bewunderten 20er-Jahren raumzeitlich näher zu kommen.

Paris wird in *Midnight in Paris* als Erinnerungsort figuriert, der ständig zwischen kollektivem Gedächtnisort und Impulsgeber für persönliches Erinnern oszilliert. Es wird filmisch vorgeführt, was Pierre Nora in seinem Konzept der *lieux des mémoire*¹ beschreibt: Geschichte und Gedächtnis driften auseinander, historisches Wissen wird pointiert, zugespitzt und zugunsten kohärenter Erinnerung verknüpft. Die ersten Einstellungen von *Midnight in Paris* offenbaren diese Widerspannung: Man sieht sämtliche Hotspots der Stadt, stets jedoch von touristischen Spuren dominiert; grelle Lichter, Menschenströme und Verkehr reduzieren die historischen Orte zu Staffage.

¹ Zum Konzept des Erinnerungsortes vgl. Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

In seiner Nora-Lektüre stellt Paul Ricœur fest, aus dem „Bruch zwischen Geschichte und Gedächtnis und dem angenommenen Verlust der Gedächtnisgeschichte entsteh[e] eine neue Gestalt“², nämlich jene, die Nora „das Gedächtnis im Griff der Geschichte“³ genannt hat. Ricœur transformiert Noras hauptsächlich auf das Kollektivgedächtnis abstellenden Ansatz auf die individuelle Ebene und bettet seine Erkenntnisse in einen hermeneutischen Gesamtzusammenhang ein. Damit ermöglicht er uns eine Lektüre, die sich v.a. auf die Frage konzentriert, wie Texte mit Erinnerung und Geschichte umgehen. Eine solche Lektüre soll nun anhand des Films *Midnight in Paris* versucht werden und sich anschließend auf die reflexive Prozessierung von Sinngehalten in der Erscheinungsform von Nostalgie konzentrieren.

Narration und Identität

Gil streift in der Hoffnung auf Zerstreung und Inspiration durch die Straßen des nächtlichen Paris. Beim 12-Uhr-Glockenschlag fährt ein Taxi aus den 20er-Jahren heran und die Mitfahrer überzeugen Gil, bei Champagner eine Fahrt zu einigen Partys zu unternehmen. Er findet sich alsbald in sein Wunschjahrzehnt zurückversetzt. Erstaunlich ist, wie unmotiviert und unbegründet dieses raumzeitliche Vehikel im Film auftaucht. Noch erstaunlicher ist jedoch, dass diese mangelhafte Motivation kaum stört und nicht als dramaturgischer Missgriff wahrgenommen wird, sondern eine Funktion erfüllt: *Midnight in Paris* ist darauf angelegt, Stereotypen aufzurufen und durch unausgesetztes Strapazieren als solche auszustellen. Dies geschieht nicht nur mit narrativen Mitteln wie der motivational und technisch unbegründeten Zeitreise, sondern auch mit den Figuren, auf die Gil bei den Gesellschaften trifft: Zelda und Scott Fitzgerald neiden einander künstlerische Erfolge, der selbstverliebte Salvador Dalí imaginiert die Erotik des Rhinoceros und der kraftmeiernde und kriegsverliebte Hemingway fragt nur: „Who wants a fight?“ Staunend tritt Gil in diese Welt seiner Vorbilder und künstlerischen Fixsterne ein – dabei erfüllt diese genau, was er sich von ihr erwartet. Die

² Paul Ricœur. *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. Übs. v. Hans-Dieter Gondek/Heinz Jatho/Markus Sedlaczek. München: Fink 2004, S. 620.

³ Nora. *Geschichte* (wie Anm. 1), S. 18.

Figuren der 20er-Jahre werden, was sie im 21. Jahrhundert für ihn schon sind: Die Pfeiler seines Selbstkonzepts. Die Vergangenheit, die er vorfindet, entspricht seiner vorgängigen Konstruktion; Erinnerung wird damit zur *self-fulfilling prophecy*.

Hier bietet sich eine parallele Ricœur-Lektüre an, die sich dieser Entwicklung einer narrativen Identität widmet, so wie sie aus der Korrelation zwischen Figur und Handlung (in unserem Fall zwischen Gil und seinen Zeitreisen in die Bohème der 20er) resultiert: „[D]ie Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt.“⁴ Ricœur entfaltet hier eine Theorie der dialektischen Parallelentwicklung von Geschichte und Figur im Medium der Erzählung, in der zwei Identitäten wechselseitig konstituiert werden, nämlich jene der Figur und jene der sich narrativ darlegenden Geschichte. In *Midnight in Paris* nun stellt sich dieses Prinzip, das Ricœur zur hermeneutischen Auslegung anbietet, selbst aus und bezieht sich reflexiv auf sich selbst: Der Film führt hauptsächlich Gils Bemühungen um seine eigene Identitätskonstitution vor, die er anhand seiner Orientierung an einer historischen Epoche vollziehen und sich selbst so als kultivierten Schriftsteller neu schaffen möchte. Er reist in die Vergangenheit, um sich in der Vergegenwärtigung des Geschehenen zum Künstler zu machen. Doch stattdessen wird er – ein Liebender.

Golden-Age-Thinking

Die pathologisierende Beschreibung dieses Vorgehens stammt von Gils Gegenspieler Paul, einem Sorbonne-Dozenten und weltgewandten Kunstkenner, an dessen Lippen Gils Verlobte Inez hängt. Als sie ihm von Gils nostalgischem Lebensstil berichtet, weiß er es als *Golden-Age-Thinking* zu beschreiben: „For people who cannot cope with the present.“

Tatsächlich werden Gil und Paul als Prototypen zweier unterschiedlicher Geschichtsauffassungen vorgestellt, die nicht nur auf intellektueller Ebene, sondern auch um Inez konkurrieren. Fasst man den Konflikt erneut

⁴ Paul Ricœur. *Das Selbst als ein Anderer*. Übs. v. Jean Greisch. München: Fink 1996, S. 182.

in die Begriffe Ricœurs, steht hier Geschichte (Paul) gegen Gedächtnis (Gil)⁵. Der französische Hermeneutiker spricht von der „Anmaßung, das Feld des Gedächtnisses in das der Geschichte aufzulösen“⁶, einer Tendenz, dem das Gedächtnis Widerstand leistet, ganz besonders „begünstigt durch seine Fähigkeit, sich in einer Mannigfaltigkeit kultureller Figuren zu historisieren.“⁷ Solche Figuren stammen im Fall von *Midnight in Paris* aus der künstlerisch-literarischen Welt, deren Protagonisten sich zur Historisierung und Verklärung anbieten, was hier an einer Vielzahl von Figuren vorgeführt wird: Hemingway, Gertrude Stein, Dalí, die Fitzgeralds, Cole Porter, Luis Buñuel⁸. Sie sind bereits vor ihrem Auftreten Gegenstand von Gils historischer (Re-)Konstruktion und von diesem weit über ihre künstlerische Bedeutung hinaus semantisiert, nämlich als Statthalter einer für Gil idealen Form des freien, unkommerziellen und ursprünglichen Kunstschaffens.

Während Paul in positivistischer Manier seine Umgebung mit historischen Fakten überflutet – karikiert durch seinen unentwegten Gebrauch der Floskel „if I am not mistaken“ –, tritt Gil in einen persönlichen Diskurs mit der Geschichte. Er zieht sie heran für die Konstitution seiner Gegenwart und appliziert umgekehrt seine gegenwärtigen Erfahrungen auf sein Gedächtnis an ein für ihn goldenes Zeitalter. Die Widerspannung dieser beiden Modelle mit Geschichte umzugehen, ist exemplarisch für die von Ricœur beschriebene Paradoxie der Moderne: „[D]as Übermaß an Präsenz einer Vergangenheit [...] und das Unvermögen, sich in deutlichem Abstand zum Ereignis zu erinnern.“⁹ Kurz, die Einsamkeit des Erinnerns im Rahmen der Masse an historischen Fakten. Diese Einsamkeit distanziert Gil von der Welt seiner historischen Gegenwart, ohne ihn letztlich zum Teil seiner Wunschwelt, den 20er-Jahren, werden zu lassen. Das Aufrufen der Geschichte als Gedächtnis heißt immer auch, eine Position völlig außerhalb der linear-historischen Ordnung einzunehmen.

⁵ Vgl. Ricœur. *Gedächtnis* (wie Anm. 2), S. 591ff.

⁶ Ebd., S. 594.

⁷ Ebd.

⁸ Auf dessen Film *L'Âge d'Or* (1930, englischer Originaltitel *The Golden Age*) referiert Pauls pathologisierende Beschreibung des *Golden-Age-Thinkings*.

⁹ Ricœur. *Gedächtnis* (wie Anm. 2), S. 601.

Nostalgie als Poetik von *Midnight in Paris* und ihre reflexive Selbstaufhebung

Gil wird von Inez im Eingangsdialog als Nostalgiker vorgestellt: „You’re in love with a fantasy.“ Diese Fantasie besteht vor allem aus der (Wieder-)Herstellung einer unmittelbaren Beziehung zur Pariser Bohème der 20er, verbunden mit der Steigerung von Lebensqualität und produktivem Kunstschaffen. Inez’ Diagnose einer nostalgischen Fantasie kann jedoch nur vorderhand gelten, denn der Film wird zum Beobachter seiner eigenen Poetik der Nostalgie (nebenbei wird auch Woody Allen zum Beobachter dieser Poetik als Prinzip zahlreicher seiner Filme) und destruiert sie, indem sie sich in der Reflexion selbst aufhebt.

Nostalgie braucht die klare Differenz Vergangenheit/Gegenwart, welche die anachronistische Zeiterfahrung organisiert: Ein Akteur der Gegenwart aktualisiert diese Differenz mit zärtlichem Blick auf die Vergangenheit. ‚Zukunft‘ stellt dabei keine wesentliche Kategorie dar, denn es wird im Fall des Nostalgikers durch Bezugnahme auf die Vergangenheit dem gegenwärtigen Leben Sinngehalt verliehen; eine offensive Wende mit Blick in die Zukunft sieht das nostalgische Prinzip dagegen nicht vor.

Diese Strategie scheint für Gil durch seine nächtlichen Reisen in die Pariser 20er zu funktionieren, zumindest so lange, wie die Differenz Vergangenheit/Gegenwart durch sein allabendliches *crossing* der Grenze dieser Unterscheidung aktualisiert und stabilisiert wird. Der Film nimmt jedoch seine entscheidende Wende, wenn er genau die Stabilität dieser Differenz unterläuft, indem er sie selbst in sich einkopiert: Gil beginnt eine Affäre mit Adriana, der Muse Picassos, die selbst eine Vertreterin des *Golden-Age-Thinkings* ist und sich in die Belle Époque träumt – interessanter Weise eine der wenigen Figuren ohne historische Entsprechung.¹⁰ Dieser Wunsch geht auf die gleiche Weise in Erfüllung wie Gils Reise in die 20er-Jahre: Eine Kutsche fährt (natürlich erneut ohne jede filmische Motivation) vor, Adriana und Gil steigen ein und finden sich

¹⁰ Eine solche historische Vorlage kann zumindest Joseph Berger nicht ausmachen, der sich am Projekt „Decoding Woody Allen’s ‚Midnight in Paris‘“ versucht und Adriana als „melancholy stand-in for all of Picasso’s lovers, models and muses“ bezeichnet: Joseph Berger. „Decoding Woody Allen’s ‚Midnight in Paris‘“. *The New York Times* (27.5.2011) oder online: URL: <http://www.nytimes.com/2011/05/28/movies/midnight-in-paris-a-historical-view.html> (zit. 19.9.2011).

zu Zeiten der Jahrhundertwende am Montmartre zwischen Toulouse-Lautrec, Gauguin und Degas wieder. Es kommt zum Wiedereintritt der Differenz von Vergangenheit und Gegenwart in diese Differenz und damit zur Fluidisierung von Zeit. Gil befindet sich nun im Zustand der Vorvergangenheit, während Adriana ihn überzeugen will, für immer in dieser Epoche zu bleiben. Die Zeiterfahrungen der Verliebten driften durch die Aufhebung der Dichotomie Vergangenheit/Gegenwart (im Rahmen ihrer jeweiligen Geschichts- und Gedächtnisorganisation) immer weiter auseinander. Gil kommt dabei zur entscheidenden Erkenntnis: „I have an insight now. The present is unsatisfying because life is unsatisfying.“

Mit diesem Satz kollabiert das Prinzip der Nostalgie. Denn diese funktioniert nur wirklich, wenn sie sich in einem vorreflexiven Zustand befindet. Sobald sie sich selbst als nostalgisch erkennt und ausstellt, verhindert sie das naiv-unmittelbare Herantreten an die Vergangenheit, die völlige Dominanz des Gedächtnisses über die Geschichte, und wird so zur Karikatur ihrer selbst. Es tritt derselbe Effekt ein wie beim Jüngling in Kleists *Über das Marionettentheater*, dessen Anmut sich bei bewusster Wiederholung des vormals graziösen Verhaltens zu Komik transformiert.¹¹

Fazit

In Gils Reisen in die Vergangenheit scheint zwischenzeitlich die Idee der Unsterblichkeit auf, denn von dieser glaubt er zu kosten, als er Adriana zum ersten Mal küsst. Diese Erfahrung steht in enger Verbindung mit der Entrückung aus der eigenen Zeit – oder mit Ricœur gesprochen: mit der vollkommenen Ablösung der Geschichte durch reines Gedächtnis. Unsterblichkeit fällt also mit der Aufhebung linearer Temporalität zusammen.

¹¹ Beim Versuch, die Anmut des Dornausziehers noch einmal herzustellen, verliert der junge Mann die Möglichkeit der Grazie für immer: „Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, [...] gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden.“ – Heinrich von Kleist. „Über das Marionettentheater.“ *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/7: Berliner Abendblätter I.* Hg. v. Roland Reuß/Peter Staengle. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997, S. 325.

Jedoch wird diese Illusion, wie ich versucht habe zu zeigen, durch den Film destruiert, da er sein grundlegendes Verfahren zugleich zu seinem Gegenstand macht. Damit hintergeht er sein eigenes (vordergründiges) Prinzip der Nostalgie.

Auf das Gesamtwerk Woody Allens gewandt kann man feststellen, dass *Midnight in Paris* sich damit auch reflexiv mit jener nostalgischen Tendenz auseinandersetzt, die für zahlreiche Filme seines Œuvres typisch ist. Können wir nun auf eine neue Dimension in Woody Allens Kino hoffen?