

**Ziellose Bewegungen und mediale Selbstaflösung –
Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans**

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 1 *Oliver Schmidt*
Leben in gestörten Welten
Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway* und *Inland Empire*
ISBN 978-3-89821-806-1
- 2 *Indra Runge*
Zeit im Rückwärtsschritt
Über das Stilmittel der chronologischen Inversion in *Memento*, *Irréversible* und *5 x 2*
ISBN 978-3-89821-840-5
- 3 *Alina Singer*
Wer bin ich? Personale Identität im Film
Eine philosophische Betrachtung von *Face/Off*, *Memento* und *Fight Club*
ISBN 978-3-89821-840-5
- 4 *Florian Scheibe*
Die Filme von Jean Vigo
Sphären des Spiels und des Spielerischen
ISBN 978-3-89821-916-7
- 5 *Anna Praßler*
Narration im neueren Hollywoodfilm
Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*
ISBN 978-3-89821-943-3
- 6 *Evelyn Echle*
Danse Macabre im Kino
Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie
ISBN 978-3-89821-939-6
- 7 *Miriam Grossmann*
Soziale Figurationen und Selbstentwürfe
Schauspieler und Figureninszenierung in Eric Rohmers *Pauline am Strand*, *Vollmondnächte* und *Das grüne Leuchten*
ISBN 978-3-89821-944-0
- 8 *Peter Klimczak*
40 Jahre ‚Planet der Affen‘
Zeitgeist- und Reihenkompatibilität – über Erfolg und Misserfolg von Adaptionen
ISBN 978-3-89821-977-8
- 9 *Ingo Lehmann*
Ziellose Bewegungen und mediale Selbstauflösung
Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans
ISBN 978-3-89821-917-4
- 10 *Gerd Naumann*
Der Filmkomponist Peter Thomas
Von *Edgar Wallace* und *Jerry Cotton* zur *Raumpatrouille Orion*
ISBN 978-3-8382-0003-3

Ingo Lehmann

ZIELLOSE BEWEGUNGEN UND MEDIALE SELBSTAUFLÖSUNG

Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Verwendung des Umschlagsfotos mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Deutschen Kinemathek Berlin.

∞

ISBN-13: 978-3-8382-5917-8

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2009

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Für Annika

Inhalt

1.	Einleitung	7
2.	Zur Hellman-Rezeption	12
3.	Theoretische Verortung des Ansatzes – zu Problemen der filmwissenschaftlichen Betrachtung von Filmen eines gefeierten amerikanischen <i>auteur</i>	17
3.1.	Tragweite, Spielarten und Nutzen der Autorentheorie	20
3.2.	Aspekte und Implikationen der Genretheorie als Basis für eine Einordnung der hellmanschen Werke in den genregeschichtlichen Kontext sowie in Bezug auf amerikanische Darstellungstraditionen	25
3.2.1.	Die Genres	30
3.2.1.1.	Western: Mythen, Räume und Helden – Wandel und Kontinuitäten	30
3.2.1.2.	Road Movies und der Modus des Transitorischen	38
3.3.	Filmphänomenologische Perspektiven und Intermedialität	45
4.	Schlüssel-Motive, Figuren und narrative Strukturen bei Hellman im Verhältnis zu vorausgesetzten Genre-Mustern	53
4.1.	Absurde Bewegungen durch eine indifferente Welt	54
4.1.1.	Der Topos der (endlosen) Reise: protagonale Aktionen ohne Anfang oder Determination	56
4.1.2.	Diegetische Räume: (Aus-) Wege in der <i>freien</i> Natur?	64
4.1.3.	Rituale des Alltags: die Wiederkehr des Immergleichen	71
4.2.	Figurenkonstellationen und ihre Verschiebungen	76
4.2.1.	Die physische und moralische Degradierung des Helden	76
4.2.2.	Konfrontationen, Abstoßungen und Abhängigkeiten: die <i>Anderen</i> als Spiegel für die Fehlbarkeit des Helden	80
4.3.	Genre-Konstituenten im Stadium der Erosion	84

5.	Formale Dissonanzen: Stilwechsel zwischen <i>continuity</i>, Dokumentarismus, theatergleicher Abstraktion und avantgardistischem Experiment	87
5.1.	Dramatisch-syntagmatische Kohärenz vs. elliptisches Erzählen und zeitliche Dehnung	87
5.2.	Tropische Strukturen und vorfilmische Realität	92
5.3.	Der authentische, der semantische und der gestörte Ton	96
5.4.	Die filmische Welt als Bühne	101
6.	Bewegungen und Bewegungsbilder in der Krise: filmische Selbstblockade, Sinnverluste und der veränderte Blick auf die absurde <i>Wirklichkeit</i>	106
6.1.	Finale Brüche im Kontinuum – das Erscheinen des Dispositivs	108
6.2.	Kinetische Endlosschleifen: Handlungen im Leerlauf oder Stillstand	113
6.3.	Jenseits einer Genre-Illusion: die <i>filmische Einstellung</i>	118
7.	Schlussbemerkungen	127
8.	Literatur- und Filmverzeichnis	131

1. Einleitung

Als zunächst hauptsächlich in Europa beachteter sowie kommerziell relativ erfolgloser Regisseur serienmäßig produzierter *B-Movies* und *Independent*-Filme hat Monte Hellman inzwischen durch die Filmkritik bzw. –wissenschaft im Zuge einer allseitigen Retrospektive der Periode des so genannten *New Hollywood* (1967-1976)¹ eine Aufwertung erfahren. So wird ihm heute ein fester Platz inmitten jener Gruppe von amerikanischen Filmemachern zugesprochen, die im Kontext einer sich sowohl ideologisch, soziokulturell wie filmindustriell transformierenden Gesellschaft in den 1960/70er Jahren neue kreative Freiheiten genossen und rückwirkend als „Autorenfilmer“ bewertet werden. Obwohl sich ein Fachpublikum den Filmen Hellmans mit wachsendem Interesse zuwendet, sind letztere einer breiten Öffentlichkeit jedoch weitestgehend unbekannt geblieben. Selbst in Kritikerkreisen gelten sie gemeinhin als schwer zugängliche Kuriositäten, werden geradezu als hermetisch (vgl. Tatum 1988, 35) eingestuft innerhalb der zum Großteil nach standardisierten Schemata funktionierenden Hollywood-Produktionen, sogar im Vergleich zu Werken anderer nonkonformistischer Filmemacher jener Jahre. Im Zuge der intensiven Beschäftigung mit der zeitgenössischen Filmkultur² erschienen erste Publikationen zu Hellmans Werk, die in der vorliegenden Studie Berücksichtigung finden sollen, jedoch für die hier im Zentrum stehende Fragestellung nur von eingeschränkter Relevanz sein können. Folgen sie doch primär einer biografisch-monografischen Konzeption, die den chronologisch betrachteten Filmen *a priori* eine singuläre Autorschaft zugrunde legt, welche hier unter anderem gerade zur Disposition gestellt und überprüft werden soll. Zahlreiche Äußerungen zu Ästhetik und *Botschaft* der als Kultobjekte gehandelten Filme, besonders auch in den in

¹ Diese Datierung hat sich in der Forschungsliteratur mehrheitlich durchgesetzt, so z.B. in: Elsaesser/Horwath/King (2004), Prinzler/Jatho (2004) oder Dammann (2007).

² Es ist bereits an dieser Stelle hervorzuheben, dass die frühen Werke Hellmans, welche schon bei ersten Vorführungen für Befremden sorgten und bei den ausführenden Produzenten auf Ablehnung stießen (vgl. Tatum 1988, 37), bis 1966, also zeitlich vor der eigentlichen *New Hollywood*-Phase entstanden sind. Eine eindeutige Subsumierung des Regisseurs unter die Protagonisten dieser Periode – es ist selbst zweifelhaft, *New Hollywood* als homogene *Bewegung* oder *Schule* zu beurteilen – muss allein deshalb als fragwürdig gelten. Vielmehr scheint es ratsam, Hellman, sofern eine solche limitierende Kategorisierung überhaupt anzustreben ist, allenfalls als Vorläufer einzuschätzen, oder doch sein Werk eher isoliert zu betrachten – eine Sichtweise, die wir durch diese Arbeit unterstützen wollen.

Fachzeitschriften oder Internetforen veröffentlichten Artikeln und Besprechungen, beschränken sich häufig auf die Erwähnung einzelner Motive, einen Vergleich mit möglichen europäischen Vorbildern wie Robert Bresson (vgl. z.B. Douin 2005 und Tatum 1988, 84), Michelangelo Antonioni (vgl. z.B. Burdeau 2005) oder auch Rivette (vgl. z.B. Brandlmeier 1998,17 und Jones 2004, 166), und fassen Stil und thematischen Schwerpunkt mit vermeintlich allumfassenden Begriffen wie *existentialistisch* zusammen. Ohne auf eine Einordnung Hellmanns in den zeitgeschichtlichen Kontext gänzlich zu verzichten oder einflussreiche literarische und künstlerisch-ideologische Strömungen außer Acht zu lassen, wollen wir Hellmanns Arbeit in unserem Ansatz nicht im Vorfeld auf singuläre Kategorien reduzieren, sondern ihn zunächst als das verstehen, was er, nach oberflächlichen Kriterien zu urteilen, zu sein scheint – ein unter Vertrag stehender Regisseur³ von *Aktionsfilmen*; also von Filmen, die sich eindeutig in eine amerikanische Genretradition stellen⁴ und in denen sich idealtypisch Aktionen bzw. *Bewegungen* (vor allem des Helden, aber auch anderer Art) in einer schematischen und konventionalisierten Weise entlang von Handlungslinien über die klassische Trias – Exposition, Höhepunkt, Schluss – entfalten. Es werden in diesen üblicherweise Identifikationspotentiale durch die Protagonisten freigesetzt und klassische filmsprachliche Mittel genutzt, die einen kontinuierlichen und geschlossenen Ablauf des Geschehens vermitteln.⁵

Durch eine systematische Betrachtung durchgängig wiederkehrender Motive und Figurenarrangements auf der *histoire*-Ebene einzelner exemplarischer Filmtexte, insbesondere der Genrefilm-Varianten THE SHOOTING (USA 1966), RIDE IN THE

³ Vgl. das Zitat Hellmanns: „Basically, I´ve never done my own movies. I´ve been a director for hire, and I´ve tried to do what I could with the projects I was assigned to.“ (zit. n. Jones 2004, 193).

⁴ Die Spannweite der bisher von Hellman *bedienten* Genres reicht vom Horrorfilm (BEAST FROM HAUNTED CAVE (USA 1959) bzw. SILENT NIGHT, DEADLY NIGHT III: BETTER WATCH OUT (USA 1989)) über den Kriegsfilm (BACK DOOR TO HELL (USA 1964)), den Abenteuerfilm (FLIGHT TO FURY (USA 1964)) bzw. Abenteuer-/ Piratenfilm/ Melodram (IGUANA (Italien/ USA 1987/´88)) bis zum Western (CHINA 9, LIBERTY 37 (Italien/ USA 1978)) und Road Movie (TWO-LANE BLACKTOP (USA 1971)).

⁵ Natürlich ist die Auseinandersetzung der *movie-brats*-Generation mit den Genre-Formaten in den 1970ern schon häufig dezidiert zum Thema gemacht worden (vgl. z.B. Dammann 2007, 233ff.), doch gilt dies in Bezug auf Hellman nur sehr eingeschränkt, von einigen Randbemerkungen in Kritiken und Artikeln einmal abgesehen.

WHIRLWIND (USA 1966) und TWO-LANE BLACKTOP (USA 1971)⁶, sollen genretypische narrative Strukturen und Topoi identifiziert und deren spezifische Behandlung analysiert werden, unter besonderer Berücksichtigung der diesen zugrunde liegenden Archetypen und Mythen. Weiterhin ist die *discours*-Ebene auf formale Konstanten hin zu untersuchen, das heißt hinsichtlich der *mise en scène* und der filmischen Auflösung in den Blick zu nehmen, um eine stilistische Einheitlichkeit in Kongruenz oder Differenz zu tradierten kinematografischen Inszenierungsstrategien sichtbar werden zu lassen.⁷ Eine solche Untersuchung bemüht unweigerlich die Prämissen und Kategorien der Genretheorie, welche wir zur Beurteilung des Hellmanschen Werks stets mit dem Autorenkonzept zusammendenken wollen⁸, um gerade an der möglichen Abweichung von generischen Konventionen eine *inscription* des hypothetischen Autors festmachen zu können. Die Auseinandersetzung des Zuschauersubjekts mit dem Genrefilm ist gleichfalls von essentieller Bedeutung und verdient zum Verständnis von Wahrnehmungsprozessen in Bezug auf die Hellman-Werke eine besonders kritische Beachtung – jede Rezeptionsleistung muss in einem kommunikativ-kognitiven Bezugsrahmen gesehen werden, da eine im Vorfeld stattgefundene Genrezuordnung

⁶ Diese Auswahl erschien, gerade aufgrund der zeitlichen Nähe der Entstehung der Filme und mit Hinblick auf eine angenommene spezifische stilistische Prägung im geistig-kulturellen Umfeld bzw. Vorfeld der Periode des *New Hollywood*, als besonders sinnvoll. Darüber hinaus bietet sich eine Konzentration auf die zwei Genres Western und Road Movie für unseren Zugang geradezu an, gilt der Western doch „in der Genretheorie als klassisches Beispiel eines Film-Genres“ (Bertelsen 1991, 9), das als „[b]odenständiger Vorläufer des Road Movies“ (Heinzlmeier 1985, 2) angesehen wird. Außerdem handelt es sich hierbei ausschließlich um Produktionen, bei denen Hellman nicht nur aktiv am Drehbuch beteiligt war – der Regisseur arbeitete eng mit den Autoren Carol Eastman, Jack Nicholson (vgl. Stevens 2001, 54f.) und Rudy Wurlitzer (vgl. Stevens 2001, 79f.) zusammen und veränderte stellenweise die Plot-Strukturen *a posteriori* – , sondern ihm während der Dreharbeiten und beim Schnitt ein Höchstmaß an kreativer Freiheit von Seiten der Produktion gewährt wurde (vgl. Tatum 1988, 32, 42), was die These der Autorschaft bekräftigen könnte.

⁷ Diese Vorgehensweise steht unabstreitbar auch einer neoformalistisch-kognitivistischen Analysepraxis nahe (vgl. bspw. Bordwell 1989, 369-389), und es werden einige Annahmen dieser Theorie als Grundlage für die Arbeit anerkannt, wie z.B. die Voraussetzung eines einheitlichen normativen Stils in amerikanischen Filmproduktionen. Allerdings sei explizit darauf hingewiesen, dass die auf rein formale Strukturen des Films fixierte Perspektive nicht vorbehaltlos übernommen werden soll, da die diegetische Ebene samt ihres semantischen Potentials in dem hier vertretenen Ansatz immer in Interaktion zur formal-ästhetischen Dimension stehend gedacht ist.

⁸ Hier folgen wir einer Einschätzung Hickethiers (vgl. Hickethier 2003, 69).

beim Publikum bestimmte Erwartungen und Wahrnehmungsmodi evozieren kann oder auch ein fixes „Stimulationsangebot“ (Hickethier 2003, 88) in Aussicht stellt. Diesem rezeptionstheoretischen Aspekt soll im Folgenden eine verstärkte Aufmerksamkeit zuteil werden; scheint uns die noch näher zu bestimmende *Andersartigkeit* der Hellman-Filme doch eben nicht allein in der spezifischen Sujetwahl und -bearbeitung sowie in der durch diese transportierten weltanschaulichen Haltung bzw. Aussage zu bestehen, sondern wird, auf einer Metaebene, vor allem in dem reflexiven Umgang mit dem Medium – in der in den Filmen vollzogenen Transparenzwerdung von dessen Grenzen und inhärenten Möglichkeiten – zu suchen sein. Die bewussten Eingriffe und die damit einhergehenden Hinweise auf das filmische Dispositiv *per se*, die besonders in den Endszenen der ausgewählten Filmtexte in Erscheinung treten und stets in Relation zur Diegese gesehen werden müssen, legen eine Heranziehung filmphänomenologischer Konzepte und Überlegungen zur Intermedialität bei Hellman nahe. Inwiefern stehen eine Taktik der Störung des gewohnten Repräsentationsmodus sowie die merkliche Manipulation der filmischen Raum-Zeit-Deixis samt den daraus resultierenden Konsequenzen für die Wahrnehmungssituation des Zuschauers⁹ darüber hinaus möglicherweise in einem konnotativen Zusammenhang mit existentiellen Diskursen, welche intradiegetisch oder über gezielte Brüche in narrativen Genre-Strukturen verhandelt werden? Ermöglichen die Werke Hellmans somit unter Umständen einen profunderen oder *filmischen* Blick (im Sinne Siegfried Kracauers) auf eine gewöhnlich als sinnvoll-kohärentes Ganzes

⁹ Es sei hier gleich darauf hingewiesen, dass der Arbeit kein Konzept eines konstruierten *idealen Zuschauers* (vgl. Möller 1996, 212) zugrunde gelegt ist, dessen Wahrnehmungsweisen im Rezeptionsprozess eindeutig abzuschätzen wären. Uns ist bewusst, dass es zur genaueren Beurteilung von Wirkungsmechanismen des Films empirisch fundierter Untersuchungen – die uns für den verfolgten Ansatz jedoch nicht notwendig erscheinen – bedürfte, welche sich anhand differenzierter Kategorien (Alter, Geschlecht, soziales Milieu etc.) den einzelnen Rezipientengruppen zuzuwenden hätten, um abgesicherte Aussagen treffen zu können. Die rezeptionsbezogenen Folgerungen leiten sich bei uns vielmehr aus der hier zentralen Struktur- und Formenanalyse ab, die vor der Folie von, auf Publikums- und Produktionsseite gleichermaßen anerkannten filmischen Konventionen des populären (Genre-) Kinos vorgenommen wird. Wir gehen also von einem, im Wesentlichen durch die Regeln und Normen bzw. *Modi der Filmpraxis* Hollywoods (vgl. Bordwell/ Staiger/ Thompson 1985) konditionierten Zuschauer aus. Es ist anzunehmen, dass ein solcher – noch mehr in den 1960er/ 70er Jahren als in der heutigen Zeit der hybriden Formen des postklassischen/ -modernen Films – mit völlig anderen Voreinstellungen bspw. einen (europäischen) *Kunstfilm* rezipiert (hat), als einen (amerikanischen) Genrefilm, wie bspw. einen Western oder einen Road-Movie.

wahrgenommene und repräsentierte (Genrefilm-) Wirklichkeit? Und werden damit, zuvor im populären amerikanischen Kino sorgfältig verborgene Aspekte der Realität bzw. des Lebens nun erst sichtbar, indem originäre Potentiale des filmischen Mediums zum Tragen kommen? In einem letzten Schritt wollen wir uns zur Annäherung an diese Fragen den vielfältigen Implikationen des hellmanschen Umgangs mit dem filmischen Bewegungsbild widmen; mittels einer Zusammenschau auf die behandelten Ebenen – die narrative, inhaltliche, bildästhetische¹⁰ und die metafiktionale bzw. *metakinematografische*¹¹ – soll eine programmatische Linie ausfindig gemacht werden, welche schließlich die Existenz einer persönlichen *modernen Handschrift* Hellmans im Sinne des Autorenkonzepts bestätigt. Nicht zuletzt ist es unser Ziel, über diesen Zugang dazu beizutragen, die bis heute anhaltende Mischung aus Faszination und Irritation des Zuschauers gegenüber dessen Filmen besser zu verstehen.

¹⁰ Eine Untersuchung der Bildästhetik schließt die Berücksichtigung des Film-Tons zumeist notwendigerweise mit ein.

¹¹ Zur weiteren Definition einer *metakinematografischen Ebene* siehe unsere Ausführungen bezüglich Robert Altmans frühem Filmwerk (Lehmann 2006, 77-85).