

Anna Praßler

Narration im neueren Hollywoodfilm

Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen
in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*

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

In Vorbereitung:

Ingo Lehmann
Ziellose Bewegungen und mediale Selbstauflösung im absurden „Genrefilm-Theater“
Monte Hellmans
ISBN 978-3-89821-917-4

Evelyn Echle
Danse Macabre
Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie
ISBN 978-3-89821-939-6

Miriam Grossmann
Schauspieler • Person • Figur
Die Darsteller in Eric Rohmers Filmen *Pauline à la plage*, *Les nuits de la pleine lune* und *Le rayon vert*
ISBN 978-3-89821-944-0

Anna Praßler

NARRATION IM NEUEREN HOLLYWOODFILM

Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen
in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*

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>.

Umschlagsbild: © geralt/PIXELIO

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN-10: 3-89821-943-7
ISBN-13: 978-3-89821-943-3

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2008

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.

Printed in Germany

Inhalt

Einleitung	7
1 Die Frage nach einem „New New Hollywood“	13
2 Die Entwürfe des Körperlichen	21
2.1 Die Körper des Melodramas	21
2.2 Spielarten leiblicher Katharsis in MAGNOLIA	25
2.3 Ein organischer Film – Körper und Identität in 21 GRAMS	47
2.4 Das Wesen des Menschen – Zum Verhältnis von Körper und Geist in SOLARIS	65
3 Die Entwürfe des Räumlichen	77
3.1 Zum Konzept des Bildraumes	77
3.2 Der Raum der Empfindung – Metapher, Maskerade und MAGNOLIA	79
3.3 Niemandsländer? „Beliebige Räume“ in 21 GRAMS	91
3.4 Das Rot, das Blau, die Begegnung – Modulationen der Verschmelzung und Trennung in SOLARIS	99
4 Die Entwürfe des Zeitlichen	107
4.1 Modi der Zeitdehnung in MAGNOLIA	107
4.2 „Wir haben mit der Vergangenheit abgeschlossen, aber die Vergangenheit nicht mit uns“ – Vertikale Zeit in MAGNOLIA	119
4.3 „Das Leben geht nicht einfach weiter“ – Zirkuläre Zeitlichkeiten in 21 GRAMS	127
4.4 Einundzwanzig Gramm Ewigkeit – Zur reinen Gegenwärtigkeit	133
4.5 Zeitstilllegung, Zeitschleifen und eine Zeitkapsel der	

Ungleichzeitigkeit in SOLARIS	139
Schluss	151
Literaturverzeichnis	161
Filmverzeichnis	173

Einleitung

In Feuilleton und Filmkritik kursiert seit wenigen Jahren ein Begriff, welcher, ohne eine „Schule“ zu postulieren, eine Strömung im gegenwärtigen nordamerikanischen Film zu fassen sucht: „New New Hollywood“. Obschon vage und facettenreiche Füllungen den Terminus als analytisches Instrumentarium diskreditieren, birgt er doch ein Potential, das sich nicht im Passepartoutbegriff erschöpft, in einer Briefkastenadresse für Filmkritiker, deren Kategorisierungswünschen sich eine heterogene „Bewegung“ ohne Programm und Protagonisten letztlich entzieht. Die Diagnose einer Novität im zeitgenössischen Hollywoodkino scheint durchaus korrekt und einer präzisen Analyse würdig, so dass die vorliegende Studie filmanalytisch untersucht, inwieweit der Hollywoodfilm der Jahrtausendwende sich als genuin neu erweist und dabei seiner Narration das Novum innewohnt.

Die Frage nach dem Neuen im „New New Hollywood“ beantwortet David Bordwell anhand seiner These der Kontinuität der in der Studioära etablierten Repräsentationsmodi, welche nun von einer umfassenden stilistischen Intensivierung sowie der Exponierung bisher marginaler narrativer Lösungen geprägt seien. Einer inhaltlich-motivischen Annäherung an den neueren Hollywoodfilm, die Peter Hanson anhand eines Generationenargumentes unternimmt, droht, ebenso wie Bordwells Ansatz, eine matrizenhafte, reduzierende Prämisse zum Verhängnis zu werden; beiden Perspektiven sei das erste Kapitel gewidmet. Hierbei wird evident, dass sich ein „New New Hollywood“ weder mit dem Konzept einer leicht modifizierten „klassischen Erzählweise“ noch mit einer kulturwissenschaftlichen Lesart der Filme als Ausdruck generationsspezifischer Fragestellungen in seinem Wesen tatsächlich erfassen lässt.

Wodurch sich jene Filme, die in etwa zwischen den Jahren 1999 und 2003 in Hollywood produziert wurden, als neu und besonders auszeichnen, liegt, so meine These, weit jenseits der genannten Schemata, so dass diese Theoriemodelle die Narration in Paul Thomas Andersons *MAGNOLIA* (*MAGNOLIA*, USA 1999), Steven Soderberghs *SOLARIS* (*SOLARIS*, USA 2002) und Alejandro González Iñárritus *21 GRAMS* (*21 GRAMM*, USA 2003) nicht adäquat zu greifen vermögen. Im Folgenden werden diese Filme bezüglich dreier Parameter – Körper, Raum und Zeit – analysiert, deren darzu- legende Ausprägungen ich für die Narration im neueren Hollywoodfilm als konstitutiv und neuartig ansehe; in neuen Formen der Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit lokalisiert sich das Außergewöhnliche, die Essenz einer neuen hollywood-

schen Erzählweise.

Dass Kino mit dem Körperlichen aufs Engste verknüpft ist, scheint angesichts seiner Darstellungen von Körpern der Aktion, des Leidens, der Erotik – eine Klassifizierung ließe sich beliebig fortführen, stehen doch die leiblichen Mikro- bis Makrobewegungen der Schauspieler im Mittelpunkt jeder Spielfilmnarration – nur allzu augenfällig. Und doch entdeckt Bärbel Tischleder in den Körperinszenierungen der Hollywoodfilme der neunziger Jahre,¹ parallel zur gesellschaftlichen Wechselbeziehung zwischen einer Somaaufwertung im individuellen und medialen Körperboom einerseits und der Marginalisierung eines prekären Körpers qua abstrakter, körperferner Lebensbedingungen andererseits, die Dominanz entkörperlichender Phänomene.² Entkörperlichung als Entfremdung vom eigenen Leib und „eine Struktur von Körperdistanzierung und -verdrängung“³ schreibe sich, etwa in Allegorisierungen, in die filmische Ästhetik ein.⁴ Im Hollywoodfilm der Jahrtausendwende, dem zur Diskussion stehenden „New New Hollywood“, hat sich, wie im zweiten Kapitel zu zeigen sein wird, dieses Verhältnis gewendet: nicht die Logik der Entkörperung, sondern die der forcierten Körperlichkeit, die andere Seite der Medaille, bestimmt die filmische Inszenierung und Repräsentation der Körper der Schauspieler. Neben der Expressionsfunktion des Körpers im Kontext melodramatischer Darstellungen dienen Körper und jene Materialien, die ihren Ausgangspunkt im Körper nehmen, zum Beispiel Tränen, in *MAGNOLIA*, *SOLARIS* und *21 GRAMS* der Sinnstiftung und dramaturgischen Entwicklung. Über die Körper der Figuren werden zentrale Themen der Filme und filmeigene Diskurse verhandelt, so dass Körperlichkeit und Materialität in diesen Filmen originär narrative und bedeutungsproduzierende Funktionen erfüllen.

Die Kapitel 3 und 4 gehen den teils divergierenden, teils ähnlichen Entwürfen von Raum und Zeit in den drei Filmen nach. Als physikalische, das heißt eindeutig messbare Größen wurden Raum und Zeit im siebzehnten Jahrhundert durch Isaac Newton definiert:

Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig, und ohne Beziehung auf irgend einen äußern Gegenstand. [...] Der absolute

¹ Tischleders Analyse bezieht sich ausschließlich auf *PHILADELPHIA* (*PHILADELPHIA*, USA 1993, Regie Jonathan Demme), *FARGO* (*FARGO*, USA 1996, Regie Joel und Ethan Coen) und *TITANIC* (*TITANIC*, USA 1997, Regie James Cameron), so dass vor vorschnellen Verallgemeinerungen ausdrücklich gewarnt wird (vgl. Tischleder 2001, S. 240).

² Diese Tendenz widerspreche aber keineswegs, so Tischleder, einer simultanen Akzentuierung leiblicher Aspekte mittels der Präsenz lebendiger Körper im Film (vgl. Tischleder 2001, S. 248).

³ Tischleder 2001, S. 17.

⁴ Vgl. Tischleder 2001, S. 11 – 21, S. 81 – 110 und S. 239 – 254.

Raum bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äußern Gegenstand, stets gleich und unbeweglich.⁵

Dieser Objektivität von Zeit und Raum, in Naturwissenschaft und Alltagsbewusstsein über die Jahrhunderte unangefochten voller Geltungskraft, widersprach Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Albert Einstein in seinen Relativitätstheorien, denen zufolge jeder Beobachter eines Lichtimpulses sein eigenes Zeitmaß besitze. Bestimmt als persönlich-individueller, nicht-universeller Begriff, existiere Zeit nur in Abhängigkeit vom Raum, was in das Konzept der vierdimensionalen Raumzeit mündet.⁶ Dass sich der theoretische Paradigmenwechsel hin zur Relativität und Einheit von Zeit und Raum ausgerechnet im späten neunzehnten Jahrhundert,⁷ zeitgleich zur Entstehung der Kinematographie, vollzog, erscheint sinnfällig, zumal auch im Film die räumliche und die zeitliche Dimension aneinander teilhaben, sich verschränken und, wie in der vorliegenden Studie, nur analytisch getrennt werden können. „Raum und Zeit sind selbst Medien der Wiederholung,“⁸ schreibt Gilles Deleuze über den Modus der Raumzeitlichkeit, „und der reale Gegensatz ist nicht ein Maximum an Differenz, sondern ein Minimum an Wiederholung.“⁹ Erst in der Dauer des Films kann sich sein Raum entfalten, denn „wie jede Art der Verzeitlichung gewisser Raumnahmen bedarf, so konstituiert sich Räumliches in der Zeit.“¹⁰ Unter anderem im Dialog mit philosophischen und physikalischen Theorien lassen sich die Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten in *MAGNOLIA*, *SOLARIS* und *21 GRAMS* als Abschied von objektiven Raum-Zeit-Koordinaten präzisieren, so werden die jeweiligen Kapitel darlegen. Simplifiziert und allgemein gesprochen, können die Raum- und Zeitentwürfe im neueren Hollywoodfilm als Subjektivierungsstrategien auf den Punkt gebracht werden. Wie die Räume niemals mit realistischen, homogenen Handlungsräumen korrespondieren, wird Zeit niemals als eindimensional und linear fortschreitende verstanden.

An die narrativen Analysen der Filme mithilfe der Parameter Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit sollen sich resümierend kurze Überlegungen zu den Themen und Diskursen, welche die Filme gerade in dieser besonderen Ästhetik und Erzählweise eröffnen, anschließen. Die Filme selbst, ihre narrativen Strukturen, Figuren sowie deren Konstellationen, die Temporalität und Räumlichkeit, Kamera- und Farb-

⁵ Newton 1963, S. 25.

⁶ Vgl. Hawking 1989, S. 29 – 52 und S. 181 – 193 sowie Hawking 1993, S. 63 – 79.

⁷ Vgl. Spreen 1999, S. 112.

⁸ Deleuze 1994, S. 30.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ott 2005, S. 153.

ästhetik, die Bilder und deren Verknüpfungen stellen, so meine abschließende These, Grundfragen des menschlichen Lebens, Fragen nach den „letzten Dingen“, Fragen des Religiösen – nach dem Sinn, der Sozialität und der Identität, dem Jenseitigen und der Liebe. Davon soll das Schlusskapitel handeln, das in einer Fokussierung eine Zusammenfassung bietet und den Vorschlag erprobt, ein „New New Hollywood“ inhaltlich und thematisch zu definieren; in dieser Argumentation lässt sich der Hollywoodfilm der Jahrtausendwende als Ausdruck einer Frage nach Religiosität und Transzendentalität lesen.

Die vorgestellte strukturelle Skizze der Studie impliziert bereits das zu wählende methodische Vorgehen, da die angestrebte Erkundung des Potentials gerade jener vom Klassischen differierenden Modi der Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit sowie deren ästhetischer und thematischer Verschränkungen nicht mit den Termini der Filmnarratologie erreicht werden kann. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurzelnd,¹¹ geht diese davon aus, „dass auch ein Film ‚eine Geschichte erzählt‘, [... so dass] es möglich und sogar sinnvoll [erscheint], [an diese Gattung] erzähltheoretische Begriffe und Methoden heranzutragen,“¹² wie etwa die Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sowie zwischen Story / Fabula und Discourse / Syuzhet,¹³ welche auch Bordwell vornimmt. Weil aber ein Film „in vielerlei Hinsicht kein ‚Gegenstand‘ [ist], der sich positivistisch, atomistisch oder objektiv in irgendwelche Einzelteile zerlegen lässt,“¹⁴ und „die einzelnen ‚Merkmale‘, die sich isolieren lassen, ihrerseits zu vielschichtig und zu sehr ineinander verzahnt [sind], als dass sie sich geradlinig und bottom up zu immer größeren Einheiten aufaddieren“¹⁵ ließen, so die Kritik aus den eigenen Reihen, scheint die methodische Relevanz des narratologischen Ansatzes für die Filmwissenschaft erheblich geschmälert. Eine produktive Untersuchung des neueren Hollywoodfilms muss sich gerade dessen besonderer Verzahnungsprozesse sowie dieser semantischen Potentiale bewusst werden, welche aus der Differenz zu herkömmlichen Modellen erwachsen.

Infolgedessen möchte ich mich in dieser Studie auf Konzepte wie Deleuze' Theorie des Zeit-Bildes berufen. Während im Bewegungsbild der klassischen Phase Zeit nur in indirekter Repräsentation qua Montage und in Abhängigkeit von der Bewegung auftauche, bringe das Zeit-Bild in optisch-akustischen Situationen, die aus alltäglichen

¹¹ Vgl. Schweinitz 1999, S. 86.

¹² Jahn 1995, S. 32.

¹³ Vgl. Jahn 1995, S. 32/33.

¹⁴ Jahn 1995, S. 47/48.

¹⁵ Jahn 1995, S. 48.

chen Gesten erwachsen und der Figur den Status eines Zuschauers verleihen,¹⁶ die Zeit selbst unmittelbar zur Erscheinung. Damit gehe ein Bedeutungswandel der Relation zwischen Montage und Einstellung einher, deren Konvergenz die Einstellung weit über das durch Schauspiel, Dekor und Bewegung determinierte Aktionsbild, die Montage weit über die indirekte Repräsentation der Zeit hinausführe, „so dass beide in einem direkten Zeit-Bild zusammenkommen, wobei die Einstellung die Form oder vielmehr die Kraft der Zeit im Bild und die Montage die Beziehungen der Zeit oder der Kräfte in der Sukzession der Bilder bestimmt.“¹⁷

¹⁶ Vgl. Deleuze 1997b, S. 11 – 26.

¹⁷ Deleuze 1997b, S. 62/63. Vgl. Deleuze 1997b, S. 53 – 63 und Kappelhoff 1998, S. 109 – 111.