

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

Anna Praßler

NARRATION IM NEUEREN HOLLYWOODFILM

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

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>.

Á

Wł • & @ æ • à á â ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë

Dieser Titel ist als Printversion im Buchhandel
oder direkt bei *ibidem* (www.ibidem-verlag.de) zu beziehen unter der

ISBN 978-3-89821-JI H-H

∞

ISSN: 11 11 -H-H

ISBN-13: 978-3-8382-5JI H-H

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2012

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.

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 darzulegende 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 film-eigene 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.

1 Die Frage nach einem „New New Hollywood“

Kausalität und Transparenz zählen zu den Säulen Hollywoods klassischer Narration seit deren Konsolidierung in den zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Dem Zweck der umfassenden Verständlichkeit diene gleichfalls, so Bordwell und Kristin Thompson, die hollywoodsche Ästhetik der Klarheit: Räume werden analog zur Alltagswahrnehmung der Zuschauer erschlossen, die Montage verknüpfe die Bilder nach erzähllogischen Prinzipien der Kontinuität und die Beleuchtung akzentuiere Figuren und Objekte gemäß einer narrativen Emphase.¹⁸

Da gegen Ende der dreißiger Jahre in den Produktionen Hollywoods dank deren elaborierter Genreanwendung sowie dank der Präzision der Fotografie, des Tons und einer dramatisch-analytischen Montage, verwirklicht beispielsweise im Schuss-Gegenschuss-Prinzip, „eine Kunst ihr vollkommenes Gleichgewicht, ihre ideale Ausdrucksform gefunden“¹⁹ habe, lasse sich nach André Bazin mit vollem Recht von einer klassischen Epoche sprechen, die jedoch bereits wenige Jahre später infrage gestellt werden solle. Die Technik der Tiefenschärfe, die freilich noch immer der Montage bedürfe, leite eine neue Phase in der Entwicklung der Filmsprache ein, eine potentiell realistischere, potentiell mehrdeutige.²⁰ Womöglich eine postklassische, könnte Peter Kramer hinzufügen, der in der bazinschen Analyse des „Über-Western“²¹ der vierziger Jahre Züge dessen erkennt, was, trotz der wissenschaftlichen Ambiguität bezüglich des Terminus der Postklassik,²² zumeist als Charakteristikum eines nachklassischen Hollywoodfilms gilt: die Koexistenz widersprüchlicher, das Kontinuitätssystem zum Teil brechender ästhetischer Strategien, die ein flexibleres, durchlässiges Kino schaffen.²³

¹⁸ Vgl. Bordwell 1988, S. 156 – 156 und Thompson 1999, S. 1 – 49.

¹⁹ Bazin 2004, S. 97.

²⁰ Vgl. Bazin 2004, S. 90 – 109.

²¹ Bazin 2004, S. 268. Im französischen Original spricht Bazin vom „*sur-western*“.

²² Die definitorische Unbestimmtheit der Epochenbezeichnung wird evident, wenn der „postklassische Hollywoodfilm“ mal als „Moderne Hollywoods“ (Distelmeyer 2002, S. 68) in Gestalt des New Hollywood, mal als High-Concept-Kino ab den späten siebziger Jahren und mal als der postmoderne (Action-) Film der achtziger und neunziger Jahre präzisiert wird. Zumeist gehen die Ansätze von einer Simultaneität der Kontinuität und Diskontinuität aus, etwa wenn Thomas Elsaesser „die *Ausnahmen* des Klassischen zur *Regel* des Postklassischen erhoben“ (Elsaesser 1998, S. 91/92) sieht (vgl. Distelmeyer 2002, S. 64 – 69 sowie Elsaesser 1998, S. 81 – 104). Die vorliegenden Ausführungen leisten keinen Beitrag zur Diskussion des Begriffs der „Postklassik“, sondern intendieren, das Bewusstsein für die narrativen Brüche in der Geschichte Hollywoods zu forcieren.

²³ Vgl. Bazin 2004, S. 267 – 273 und Kramer 1998, S. 290/291.

In einem Gutteil der Theorieansätze erweist sich erst der Kollaps des Studiosystems als verantwortlich für die Brüche mit jener als klassisch definierten Erzählweise, deren de facto existente heterogene Aspekte einer univoken Definition durchweg entgehen. Parallel zu Linien der Kontinuität durchziehen Momente der Diskontinuität und des Wandels die Geschichte der Hollywoodnarration, sei es in der narrativen Krise der Nachkriegszeit oder den narrativen, stilistischen und thematischen Innovationen New Hollywoods ab 1967, sei es in dessen zweiter Phase nach 1975, jener der Blockbuster und des Neoklassizismus, oder einer postmodernen Narration der Fragmentierung in den achtziger und neunziger Jahren.²⁴ Zu Ende letzteren Jahrzehntes positioniere sich als neue Strömung ein sogenanntes „New New Hollywood“, welches, so ein gemeinsamer Nenner der Definitionsbemühungen, disparate Hollywoodregisseure vereine, „die einer Filmtradition entstammen, die man im weitesten Sinne als ‚independent‘ beschreiben könnte.“²⁵ Findet das Paradoxon eines unabhängigen Hollywoods in den neunziger Jahren durch Kunstfilm-Abteilungen der Hollywoodstudios Nahrung,²⁶ gelingt eine Lösung der inhärenten Widersprüchlichkeit erst, wenn man die Unabhängigkeit „im weitesten Sinne“²⁷ nicht ökonomisch, sondern ästhetisch als bestimmte Formen des „Stil[s] und Inhalt[s] [...], die sich vom klassischen Hollywood unterscheiden,“²⁸ begreift.

Obgleich Bordwell im Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Diskontinuität zugunsten ersterer argumentiert, registriert er durchaus Modifikationen und Transformationen im Hollywoodfilm der Jahrtausendwende, dessen „neuer Stil“²⁹ sich vornehmlich als Revision und Intensivierung bereits in der klassischen Ära etablierter Prinzipien realisiere, eine Fortführung des Bekannten bis an die Grenzen des Extremen. Die gesteigerte Anzahl an Großaufnahmen bedinge eine im Vergleich zum klassischen Hollywood beschleunigte Montage, welche den Schnitt mitten in die Kame-

²⁴ Vgl. Kramer 1998, S. 291 – 307.

²⁵ Busche 2007, S. 27. Bestimmungen des „New New Hollywood“ als die zweite Phase des „New Hollywood“, welche im Blockbuster-Konzept wurzle (vgl. Elsaesser 2000, S. 187), sowie als Kino der intensivierten Digitaleffekte (vgl. Cook 2004, S. 899 – 905) bleiben im hier skizzierten Verständnis eines „New New Hollywood“ ausgeklammert und für die vorliegende Studie nur insofern relevant, als sie die Unbestimmtheit des Begriffs und die Unmöglichkeit definierter Zuschreibungen belegen.

²⁶ Vgl. Bordwell 2006, S. 17/18 und Everschor 2004, S. 10. So wurden 21 GRAMS von Focus Features, einer „Arthouse“-Abteilung der Universal Studios, und MAGNOLIA von New Line Cinema, Teil des Time Warner-Konzerns, vertrieben.

²⁷ Busche 2007, S. 27.

²⁸ Everschor 2004, S. 10.

²⁹ Bordwell 2006, S. 121. Übersetzung AP.

rabewegung, die Verweigerung des Establishing Shots oder die Ellipse nicht scheue; stark ausgedehnte Fahrten der (Hand-) Kamera wissen nun extreme Linsenlängen für sich zu nutzen.³⁰ Angesichts „paradoxe[r] Zeitschemata, [...] abweichender und ausschweifender Handlungsstränge, rückwärts und zirkulär erzählter Geschichten sowie Ensembleerzählungen“³¹ manifestiere sich in den neunziger Jahren eine Phase narrativer Experimente, welche jedoch aufgrund klassischer Antezedensoren keine genuine Originalität für sich reklamieren könne. Den Kern der neuen, von sekundären klassischen Traditionen inspirierten Narration konstituieren verschachtelte Zeitebenen, Formen der Subjektivität sowie Figurenmultiplikationen in Netzwerken der von Störungen und Problemen geplagten Antihelden.³²

Die Validität Bordwells Formeln scheint sich zu bestätigen, wenn Rezensenten beinahe unisono von *MAGNOLIA* „atemberaubende[n] Plansequenzen“³³ und der „hyperaktive[n] Kamera“³⁴ schwärmen, eine „Zeit für Großaufnahmen“³⁵ sowie die „Ekstase der Parallelmontage“³⁶ konstatieren, wenn die Narration in *SOLARIS* als Bruch mit Genretraditionen der Science Fiction,³⁷ als „Gedankenwelt [...] des Protagonisten] in ihrer reinen Subjektivität,“³⁸ schließlich als diskontinuierlich und fragmentarisch³⁹ expliziert wird, wenn Kritiker und Rezipienten des Films *21 GRAMS* „das Kontinuum der Zeit im Teilchenbeschleuniger durcheinander [gewirbelt]“⁴⁰ sehen und aufgrund „zeitliche[r] und räumliche[r] Chaotisierung,“⁴¹ „ständige[r] Montagebrüche“⁴² sowie einer „authentisch nonlinearen Form“⁴³ in einen Zustand der Verunsicherung versetzt werden. Geradezu lehrbuchhaft fügen sich alle drei Filme in Charles Ramírez Bergs Taxonomie der gegenwärtigen Hollywoodnarration ein, denn unschwer und unbestritten lässt sich *MAGNOLIA* als Ensemblefilm mit räumlicher Konzentration,⁴⁴ *SOLARIS* als Bruch mit den klassischen Regeln der Subjektivität wie

³⁰ Vgl. Bordwell 2006, S. 117 – 138.

³¹ Bordwell 2006, S. 73. Übersetzung AP.

³² Vgl. Bordwell 2006, S. 72 – 103.

³³ Lederle 2000, S. 27.

³⁴ Rodek 2000 in *Die Welt*.

³⁵ Koppold 2000 in der *Stuttgarter Zeitung*.

³⁶ Jones 2000, S. 38. Übersetzung AP.

³⁷ Vgl. Horst 2003, S. 23.

³⁸ Rogall 2003, S. 217.

³⁹ Vgl. Romney 2003, S. 16.

⁴⁰ Sterneborg 2004, S. 35.

⁴¹ Thiele 2006, S. 100.

⁴² Thiele 2006, S. 106.

⁴³ Hahn 2005, S. 54. Übersetzung AP.

⁴⁴ Ramírez Berg spricht vom „Polyphonic or Ensemble Plot – multiple protagonists, single location“

der Kausalität⁴⁵ und 21 GRAMS als nonlineare Ensemblenarration mit räumlich und zeitlich präzise definierter Kreuzung der Handlungsstränge⁴⁶ klassifizieren. Jedoch scheint Ramírez Bergs beinahe bornierte Aufzählung über ein bloßes Eröffnung von Schubladen, die analytisch nicht gefüllt werden, niemals hinauszugehen, so dass angezweifelt werden muss, ob derlei Katalogisierungen, von ihm selbst mit der Aura des Pionierhaften versehen, den Filmen und ihrer besonderen Narration sowie dem Anspruch einer wissenschaftlichen, fundierten Analyse tatsächlich gerecht werden. Fest steht, dass mit formelhaften, reduzierten Begrifflichkeiten – ob Ramírez Bergs „Nonlinearität“ oder Bordwells „beschleunigte Montage“ –, welche die Phänomene an ihrer Oberfläche stimmig beschreiben, ohne aber deren bedeutungsproduzierende Funktionen und tiefer liegende Implikationen zu reflektieren, wenig gewonnen ist, denn es gelingt weder Ramírez Bergs Definitionen ex negativo noch Bordwells konstanter Zuschneidung jeglicher narrativer und ästhetischer Devianz auf die Normen des klassischen Erzählkinos,⁴⁷ das Wesen dieser Filme, das Neue ihrer Narration sowie das Außergewöhnliche ihrer spezifischen Verknüpfung von Narration, Stil und Thema in der notwendigen Komplexität, Präzision und Interdependenz zu erfassen. Je öfter Bordwell die variierte Klassizität eines „New New Hollywood“ beschwört, desto stärker dehnt er die Definition der klassischen Erzählweise bis zur totalen Inklusivität und wissenschaftlichen Ineffizienz⁴⁸ und nivelliert die Differenzen und Akzentverschiebungen innerhalb des Korpus der gegenwärtigen hollywoodschen Filmmacher.

Es mag sich durchaus um solide begründete Erkenntnisse handeln, dass 21 GRAMS, ausgehend von anfänglicher Fragmentierung, einem Prinzip der relativen Linearisierung gehorcht,⁴⁹ MAGNOLIA gemäß seiner Kapiteleinteilung einer traditionellen drei-

(Ramírez Berg 2006, S. 14).

⁴⁵ „Plots that Deviate from Classical Rules of Subjectivity, Causality, and Self-Referential Narration“, in Ramírez Bergs Worten (vgl. Ramírez Berg 2006, S. 44).

⁴⁶ Gemäß Ramírez Bergs Klassifikation hat 21 GRAMS sowohl am „Hub and Spoke Plot – multiple characters’ story lines intersect decisively at one time and place“ als auch am „Jumbled Plot – scrambled sequence of events motivated artistically, by filmmaker’s prerogative“ teil (vgl. Ramírez Berg 2006, S. 39 – 41).

⁴⁷ Dieser These gehorcht seine gesamte Argumentation in *The Way Hollywood Tells It*: „Some novel strategies of plot and style have risen to prominence. Behind these strategies, however, stand principles that are firmly rooted in the history of studio moviemaking.“ (Bordwell 2006, S. 1)

⁴⁸ Elizabeth Cowie bringt dies metaphorisch auf den Punkt: „The church is so broad that heresy is impossible.“ (Cowie 1998, S. 178)

⁴⁹ Vgl. Bordwell 2006, S. 102.

aktigen Struktur mit Pro- und Epilog entspricht⁵⁰ und SOLARIS' Rückblenden als subjektiv motivierte jenen der klassischen Epoche nahe stehen.⁵¹ Jedoch bergen derartige Analysen die Gefahr, ein vorhandenes, prototypisches und fixes Muster – die Schablone „klassisches Hollywood“ – in einem induktiven Verfahren, das Singularitäten und Partikularitäten allzu leicht übersieht, einem gänzlich neuen, dem alten nur auf den ersten Blick ähnelnden Material überzustülpen, so dass sämtliche über die Schablone hinausgehenden und in deren Leerstellen angesiedelten Bereiche komplett missachtet werden; dadurch werden die Filme aber um ein Wesentliches reduziert. Jenseits eines schablonenhaften Modells der klassischen Erzählweise, so die These dieser Studie, liegt das Herzstück des Hollywoodfilms der Jahrtausendwende.

Wie bereits angedeutet, lässt sich dieses „Jenseits“, das Neue des „New New Hollywood“, womöglich nicht nur in der filmischen Form, der Narration und Ästhetik lokalisieren, sondern gleichermaßen in Inhalt und Thema. Indem die Filme, so Peter Hanson, Lösungen für das basale „Who am I, and where do I belong?“⁵² suchen, häufig ohne eine eindeutige Antwort zu forcieren, könne der neuere Hollywoodfilm wesentlich thematisch definiert werden. Die zur Debatte stehende filmische Strömung wird dabei ungleich weiter gefasst als im hier vertretenen Ansatz, denn Hanson zufolge setzen bereits 1989 dank Steven Soderberghs *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE* (*SEX, LÜGEN UND VIDEO*, USA 1989, Regie Steven Soderbergh) die Geburtswehen eines sogenannten „Kinos der Generation X“⁵³ ein, welches – Hanson spannt eine von Bordwell divergierende Kontinuitätslinie auf – mit jenem des New Hollywood um 1967/69 die Emanzipation vom konventionellen Unterhaltungskino, damals vom Studiosystem, nun vom High-Concept-Film, teile: zur gegenwärtigen „Bewegung“ werden Regisseure gezählt, „die sich auf ein Erzählkino berufen, das spätestens Anfang der Achtziger durch die ökonomische Umstrukturierung Hollywoods aus der Mode gekommen war.“⁵⁴

Erst im Jahr 1999 allerdings habe sich nach zehnjähriger Konsolidierungsphase der künstlerische Wandel in Hollywood wahrhaft vollzogen,⁵⁵ so dass die Generationenanalyse für eine Untersuchung der zwischen 1999 und 2003 entstandenen Filme eines „New New Hollywood“, dessen Existenz Hansons Periodisierung impliziert, durch-

⁵⁰ Vgl. Bordwell 2006, S. 39 – 42.

⁵¹ Vgl. Bordwell 1988, S. 162.

⁵² Hanson 2002, S. 6.

⁵³ Vgl. Hanson 2002. Seine Studie ist *The cinema of generation X* betitelt.

⁵⁴ Busche 2007, S. 27. Vgl. Hanson 2002, S. 3 – 17.

⁵⁵ Vgl. Hanson 2002, S. 39.

aus Relevanz besitzen kann, zumal die Regisseure Soderbergh (Jahrgang 1963) und Anderson (Jahrgang 1970) per definitionem dem Kino einer zwischen 1961 und 1971 geborenen Generation angehören.⁵⁶ Entbehrt Alejandro González Iñárritu als Mexikaner dieser spezifisch US-amerikanischen generationalen Prägung, findet er, immerhin Soderberghs Altersgenosse, gemäß dem absolut inklusiven Konzept gleichfalls seinen Platz im Hollywood der „Generation X“. Das Oeuvre der Filmemacher könne nach Hanson als Bearbeitung generationsspezifischer Fragestellungen und Probleme gelesen werden, wobei die filmische Narration und Ästhetik der thematischen Sinnsuche angepasst werde. Als Kinder der (nord-) amerikanischen Sechziger und Siebziger seit jeher geprägt vom Status quo ökonomischer, sozialer und politischer Ungewissheit sowie einem Gefühl der Entfremdung,⁵⁷ befassen sich Regisseure wie Soderbergh und Anderson in ihren Filmen mit Grundfragen menschlicher Existenz, deren Antworten unter anderem in (Ersatz-) Familie und Liebe gesucht werden.⁵⁸

In diesem Sinne ähnelt Hansons Generationenargument, welches sich dito, obschon pragmatischer, bei Bordwell als generationaler Technikwandel unter dem Stichwort Fernseh- und Videosozialisation findet,⁵⁹ der vorgestellten, zu überprüfenden Hypothese, ein „New New Hollywood“ stelle jene Fragen, die über die materielle menschliche Existenz hinausgehen und religiös bestimmte Grundthemen, beispielsweise Liebe, Familie und Tod, verhandeln. Nichtsdestoweniger konstituieren dergestalt Erkundungen nach Leben und Sozialität, so Hanson, nur eine der schillernden thematischen Facetten einer ambivalenten und vielfältigen Bewegung, deren definitorische Inklusivität den Terminus „Kino der Generation X“ aufgrund mangelnder analytischer Trennschärfe zur Beliebigkeit zu verdammen droht. Hansons Schablone heißt „Identitätsfragen der Generation X“ – und die inhaltlich-motivischen Akzente fast aller

⁵⁶ Hanson zieht die Grenzlينien der „Generation X“ gemäß soziologischer Definitionen. Vgl. Hanson 2002, S. 5.

⁵⁷ Als Stichworte benennt Hanson beispielsweise Vietnam, Watergate, hohe Arbeitslosigkeits- und Scheidungsraten sowie Aids (vgl. Hanson 2002, S. 9 – 12): „All Gen Xers grew up in the aftermath of a beautiful but unrealized dream, and this sad fact informs their sensibility.“ (Hanson 2002, S. 12)

⁵⁸ Vgl. Hanson 2002, S. 7/8, S. 17 sowie S. 43 – 60.

⁵⁹ Vgl. Bordwell 2006, S. 74/75 und S. 147 – 157. Über den Einfluss der neuen Medien auf eine neue Generation äußert sich Bordwell folgendermaßen: „The young audience was drenched in modern media, from cable TV to computers, and viewers knew the standard moves of mainstream storytelling. [...] In harmony with their audience, the rising generation of directors grasped the narrative possibilities afforded by the home-video revolution. Thanks to videocassettes, fans could study clever plotting at length, and a director could drop in details apparent only in repeat viewings and freeze-framing.“ (Bordwell 2006, S. 74)