

Henriette Heidbrink

Das Summen der Teile. Über die Fragmentierung von Film und Figur

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/680>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heidbrink, Henriette: Das Summen der Teile. Über die Fragmentierung von Film und Figur. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 5 (2005), Nr. 1-2, S. 163–195. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/680>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DAS SUMMEN DER TEILE.

Über die Fragmentierung von Film und Figur

VON HENRIETTE HEIDBRINK

„That’s not a movie.“¹

Filme und Figuren bestehen seit jeher aus Fragmenten. Jede Film- oder Figurenanalyse zerlegt das Objekt ihres Interesses in seine Einzelteile und niemand diagnostiziert gar eine akute Fragmentierung. Anders ergeht es einigen Filmen des kontemporären Kinos, die es scheinbar darauf anlegen, die Grenzen der Belastbarkeit ihrer Rezipienten zu testen, indem sie die Rekonstruierbarkeit eines Ganzen, die Einheit ihrer Erzählung und damit die Herstellung von Kohärenz erschweren, ja diese zum Teil sogar gänzlich verunmöglichen. Das hat ihnen bei den wissenschaftlich und publizistisch arbeitenden Kritikern spätestens seit den 1990er Jahren den Ruf eingetragen, sie gehörten zu jener bis vor kurzem noch viel diskutierten Epoche, die – wenn auch bis dato unergiebig – von der Moderne abgegrenzt werden sollte: der Postmoderne. Jene dient nun als Sammelbecken für eine ansehnliche Anzahl heterogener Merkmale², die für die Analyse von Medienprodukten wiederholt eine dankbare Grundlage bilden. Bei den üblichen Verdächtigen handelt es sich zumeist um: Fragmentierung³, Hybridbildung, Selbstreflexivität, Ironisierung, Subjektlosigkeit, Verlust von Echtheit, Einheit, Ordnung und Richtung, bzw. Gerichtetheit, Intertextualität, Spektakel, Ästhetisierung, Selbstreferentialität und Anti-Konventionalität.⁴ Eines haben sie gemeinsam: Sie bezeichnen eine Ära der *Irritation*, und diese ereignet sich nicht leise oder gar

-
- 1 Robert McKee, in: „Adaption.“ (USA 2002, Regie: Spike Jonze), 00:01:08.
 - 2 Eine überzeugende systematische Diskussion der Merkmale des ‚postmodernen‘ Films ist in Jens Eders Beitrag zum „Oberflächenrausch“ zu finden. Da mir nicht an einem weiteren Vorschlag zur Beschreibung des möglicherweise ‚postmodernen‘ Films gelegen ist, werde ich mich im Folgenden daran orientieren; vgl. Eder, Jens: „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, in: ders. (Hrsg.): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Münster 2002, S. 9-61.
 - 3 „We are left ‚with that pure and random play of signifiers which we call postmodernism, and which no longer produces monumental works of the modernist type, but ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: metabooks which cannibalize other books, metatexts which collate bits of other texts.‘“ Fredric Jameson „Postmodernism and the Video-Text“ zit. nach Connor, Steven: *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford 1989, S. 47.
 - 4 Die letzten fünf Merkmale finden sich bei Eder (wie Anm. 2), S. 11; vgl. auch Felix, Jürgen: „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“, in: ders. (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg 2002, S. 153-179, hier S. 167ff.

schleichend, sondern sie inszeniert sich als ein spektakuläres Ereignis, als Kontrastprogramm zu dem, was vorher war.⁵

Im Folgenden soll es speziell um die *Fragmentierung*⁶, die Auflösung der Einheit, den Zerfall in Partikel gehen – Phänomene, die besonders an Filmen und Figuren beobachtet werden, die gemeinhin zum ‚postmodernen‘, ‚postklassischen‘ oder auch ‚post-mortem‘ Kino gezählt werden.⁷ Mein Anliegen besteht darin, zu klären, wer oder was in wen oder was zerfällt, sich auflöst, sich fragmentiert oder durch wen oder was fragmentiert wird. So schreibt beispielsweise Marcus Stiglegger von „Fragmenten der Körperlichkeit“⁸ und Bärbel Tischleder diskutiert die Effekte „[...] eines elaborierten technischen Prozesses, in dessen Verlauf Körper mittels Licht, Kamera, Montage und Projektion modelliert, positioniert, zerlegt und wieder zusammengesetzt werden [...]“⁹. Heike Kühn postuliert die „Auflösung der Körpergrenzen durch die Schnitttechniken und metamorphotischen Übergriffe der neuen bildgebenden Verfahren“¹⁰ und den „Lustgewinn der verunfallten Postmoderne als Bekenntnis zum Bruchstückhaften“¹¹. Immer wieder thematisiert werden die Psyche und vor allem der Körper: Die „Vernichtung

5 Vgl. Leschke, Rainer: „Am Rande der Ereignisse – Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch“, in: Balke, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte?*, München 1992, S. 151-174.

6 Fragmentierung, das „...technologisch Erhabene‘ und das Insistieren auf ‚Oberflächen‘“ werden von David Bordwell als Grundthemen der Diskussion um den so genannten postmodernen Film bezeichnet; vgl. Bordwell, David: „Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten“, in: Rost, Andreas/Sandbothe Mike (Hrsg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt 1998, S. 29-39, hier S. 38.

7 Zur Diskussion um den Begriff des ‚postmodernen‘ bzw. ‚postklassischen‘ Films siehe Distelmeyer, Jan: „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 63-95. Zum ‚post-mortem‘-Kino vgl. Elsaesser, Thomas: „Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‚postmodernen‘ zum ‚post-mortem‘-Kino am Beispiel von Christopher Nolans *Memento*“, in: Ruffert, Christine u.a. (Hrsg.): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin 2004, S. 115-125. Im Folgenden ist der Terminus ‚postmodern‘ lediglich als Hinweis darauf gemeint, dass es sich um Filme handelt, die in der Debatte um den ‚postmodernen Film‘ diskutiert wurden.

8 Hier in Bezug auf die Filme „New Rose Hotel“ (USA 1998, Regie: Abel Ferrara) und „eXistenZ“ (CAN 1999, Regie: David Cronenberg); Stiglegger; Marcus: „Zwischen Konstruktion und Transzendenz“, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard u.a. (Hrsg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*, Marburg 2001, S. 9-28, hier S. 27.

9 Tischleder, Bärbel: „They are called Boobs. Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 55-70, hier S. 55; vgl. ebd. S. 90.

10 Hier am Beispiel des Films „Matrix“ (USA 1999, Regie: Andy u. Larry Wachowski); Kühn, Heide: „Körperbilder. Transformationen des Körpers im neueren Kino“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 83-95, hier S. 85. Siehe zur Dekonstruktion physischer Grenzen auch Hoberg, Almuth: „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstreamkino. Computereffekte verändern das klassische Erzählkino“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 191-211, hier S. 205-207.

11 Hier in Bezug auf den Film „Crash“ (CAN/USA 1996, Regie: David Cronenberg); Kühn (wie Anm. 10), S. 85.

der Integrität des menschlichen Körpers“¹², die „Doppelung des Willens“¹³, das „Motiv der Identitätsspaltung“¹⁴, „immer neue Konstellationen von Körpern und Existenzen“¹⁵ bis zur vollkommenen Auflösung: „Körper als letzte Bezugspunkte der Wahrnehmung und der Reflexion lösen sich in fraktale Bilder auf; das Schicksal der Subjekte folgt diesem Prozeß“¹⁶ und dem Verfall ins Zeichenhafte:

Die Ent-Individualisierung der Figuren [hier in den Filmen von John Woo; H.H.], die immer mehr zu Zeichen werden oder als Stereotype erkennbar sind, ist ja auch ein Zeichen des postmodernen Films.¹⁷

Carsten Visarius beobachtet die Auflösung von Rollenverteilung und Erzähllogik¹⁸, und laut Jens Eder „kann der postmoderne Film es sich leisten, mit diesen Versatzstücken zu spielen, die üblicherweise linear gespannte Kausalkette der Ereignisse zu lockern, zu verwirren oder zu zerreißen.“¹⁹

Diese Zitat-Fragmente finden ihren gemeinsamen Nenner in der Beobachtung von Phänomenen der Fragmentierung: Stets spaltet sich etwas, zerfällt etwas, lösen sich Grenzen auf, setzt sich etwas neu zusammen. Was hat es also mit der vielfach diagnostizierten Fragmentierung auf sich?

Das ‚Fragment‘²⁰ bezeichnet das Bruchstück eines ehemals Ganzen, einen Überrest oder auch etwas Unvollendetes, beispielsweise ein nicht abgeschlossenes Kunstwerk. Es verweist, anders als das Element oder das Teil, immer auf eine Einheit, aus der es sich gelöst hat. Somit ist die Aussage, dass etwas aus Teilen zusammengesetzt ist, keineswegs aufregend, lässt sich doch jede Materie in ihre Elemente zerlegen; die Beobachtung, dass etwas fragmentiert sei, betont dem gegenüber den Zerfall, die Auflösung einer Einheit. Wenn sich nun der Prozess der Auflösung – der sich offensichtlich in Filmen, die gemeinhin zur ‚Postmoderne‘ gezählt werden, verstärkt zu zeigen scheint – mehrfach betont wird, dann lohnt es sich, diesem Sachverhalt auf den Grund zu gehen.

12 Slawney, James: „Die Illusion der Metamorphose. Zu David Cronenbergs eXistenZ“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 155-169, hier S. 158.

13 Ebd., S. 164.

14 Hier in Bezug auf Filme von John Woo; Visarius, Karsten: „Die vertauschten Köpfe. John Woos Experiment mit dem Actionfilm in FACE/OFF“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 171-181, hier S. 172.

15 In Bezug auf den Film „Being John Malkovich“ (USA 1999, Regie: Spike Jonze); Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

16 Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph: „Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt“, in: dies. (Hrsg.): *Transfigurationen des Körpers*, Berlin 1989, S. 1-7, hier S. 4.

17 Sobottka, Eva: „Im Zeichen des Drachen. Das Actionkino der 90er Jahre“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 169-190, hier S. 178.

18 Visarius (wie Anm. 14), S. 174.

19 Eder (wie Anm. 2), S. 22.

20 Lat. ‚frangere‘ = (zer)brechen, zerschmettern, zertrümmern, zermalmen

Im Vorfeld sind jedoch zuerst einmal einige begriffliche Unschärfen auszuräumen, welche die Verwendung der Begriffe „Fragment“ und „Fragmentierung“ betreffen. Beide Termini zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf alle Sachverhalte rund um Film und Figur angewendet werden können: Filme bestehen aus Fragmenten (beispielsweise Bilder, Szenen oder auch Einstellungen), die aneinander montiert werden: Dekonstruktion und Konstruktion sind übliche Phasen im Herstellungsprozess eines Films, da auf Seiten der *Produktion* immer gestückelt wird. Fragmentierung wird aber auch auf Seiten der *Rezeption* beobachtet und war bereits (und ist auch noch) ein viel diskutiertes Thema des frühen 20. Jahrhunderts:

Aber das Kino erweitert nicht nur die Möglichkeiten der Fragmentierung und Zerstückelung des Blicks, sondern schafft immer zugleich auch neue, äußerst suggestive Formen der Illusionsbildung und Mimesis.²¹

Damals ‚zerfiel die Wirklichkeit‘ und es wurde gesagt und geschrieben, sie sei nur noch als eine fragmentierte wahrnehm- und erfahrbare.²² Das – damals neue – Medium Film stand also schon viel früher unter Verdacht, neben anderen Einflüssen für mindestens eine Form des Zerfalls verantwortlich zu sein.²³

Fragmentierungs-Hypothesen richten sich auf äußerst heterogene Kontexte: Die Fragmentierung des Blicks, der Wahrnehmung bzw. der Wirklichkeit u.a. durch das Kino damals – die Fragmentierung des Films heute nebst der sich in ihm befindlichen Figuren samt Psychen und Körpern, wohlgermerkt aber auch *in* den Köpfen der Zuschauer. Um die Bezugspunkte der einzelnen Fragmentierungshypothesen (im Folgenden ‚F-Hypothese‘) differenziert angeben zu können, soll nun ein Vorschlag zur Systematisierung erfolgen: Unterschieden wird die ‚F-Hypothese‘ in Bezug auf den *Film* und auf die *Figur*. In beiden Fällen sind die Ebenen der *Produktion*, der *Rezeption* und der *Interpretation* zu trennen. Die Ebene der *Produktion* umfasst den technisch-praktischen Prozess der Filmkonzeption

-
- 21 Roloff, Volker: „Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte“, in: Camion, Arlette/Drost, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Über das Fragment. Actes du 4e colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg 1999, S. 239-259, hier S. 243.
- 22 Vgl. Bäumer, Rolf M.: „Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung, ‚ästhetische Kultur‘ und das aufgeschobene Ende ästhetischer Versöhnung um 1900“, in: Camion/Drost (wie Anm. 21), S. 56-71, hier S. 56.
- 23 Glaubt man den Ausführungen Roloffs, so war es dem Rezipienten möglich, mit der fragmentierten Wahrnehmung äußerst souverän umzugehen: „[...] so kann der Leser oder Zuschauer gerade in dem Maße, in dem er z.B. extreme Bilder der Zerstückelung des Körpers oder der Fragmentierung der Texte und Bilder kennenlernt, Gegenbilder schaffen, die die Illusion einer einheitlichen Gestalt oder Gestaltung wiederherstellen. Fragmentierung und Montage sind daher nicht bloß als handwerkliche Begriffe einer filmischen, literarischen, malerischen oder photographischen Praxis zu begreifen, sondern sie sind in der Literatur, in der Bildenden Kunst ebenso wie im Film nur im Rahmen eines Systems von Wechselwirkungen erfaßbar, [...]“ Roloff (wie Anm. 21), S. 243. Bereits hier werden zwei Formen der Fragmentierung vermengt: die des Körpers und die des Textes bzw. der Bilder.

und -herstellung von der Suche nach einem Thema bis zur Montage der medialen Zeichen zu einem fertigen Film. Die *Rezeption* bezeichnet den an die zeitliche Abfolge gebundenen Prozess der Präsentation von Texten, Tönen und Bildern und die gleichzeitig stattfindende Wahrnehmung der Zeichen durch den Zuschauer. Das Arrangement der Zeichen und deren Darbietung zielen auf die psychische, physische, emotionale und kognitive Wirkung beim Rezipienten. Der Film kann beispielsweise als Einheit bezeichnet werden, wenn betont wird, dass er in einem Stück gezeigt wird und eine *endliche* Menge von Zeichen umfasst.

Interpretation bezeichnet das Verstehen, also die Verknüpfung der wahrgenommenen Zeichen zu einem sinnhaften Ganzen durch den Zuschauer. Hier werden zwei Formen unterschieden: Zum einen das basale Verstehen oder auch Missverstehen von Informationen, die ein Film bereitstellt; diese *Interpretation 1. Ordnung* ist insofern empirisch messbar, als dass signifikante Übereinstimmungen zu erwarten sind. Bei der *Interpretation 2. Ordnung* findet individuelle Sinnsetzung von polyvalenten Zeichenmengen statt; hier kann es bei mehreren Rezipienten – je nach Deutlichkeit und Eindeutigkeit der Zeichen – zu vollkommen unterschiedlichen Ergebnissen kommen.

Im Folgenden soll daher eine Auswahl von Filmen²⁴ auf das Phänomen der Fragmentierung untersucht werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die Figuren, da diese besonders wichtig für den Rezeptionsakt sind und sich – wie obige Zitat-Fragment-Sammlung zeigt – eine große Anzahl der Aussagen auf selbige bezieht. Dabei soll im Gegensatz zu der von David Bordwell als charakteristisch beschriebenen „von oben nach unten“-Strategie des Denkens, die der Postmodernismus, wie alle Großtheorien („Grand Theories“) hervorgebracht haben²⁵, analytisch-systematisch verfahren werden, indem die Filme nebst deren Figuren auf analoge Merkmale und Strukturen untersucht werden.

Der Objektbereich beinhaltet keine Dokumentar- oder Kunstfilme; alle Filme weisen die *Form einer Erzählung* auf. Auf der Ebene der Rezeption impliziert dieser Sachverhalt, dass die Zuschauer dem Film mit einer Erwartungshaltung begegnen, die sich an der konventionellen *Normalform einer Erzählung*²⁶ misst. Um

24 Der größte Teil hat in Besprechungen und Analysen zumeist in wissenschaftlichen Publikationen und dem Feuilleton unter dem Label der Postmoderne diskursive Karriere gemacht.

25 „Setze eine Großtheorie voraus, wähle prägnante Beispiele und ignoriere Gegenbeispiele, selbst wenn diese zahlreich sind und eindeutig zu ersteren in Widerspruch stehen. Als Beschreibung ist dieses Vorgehen unpräzise. Als historische Erklärung bietet es nebulöse und unplausible Gründe.“ Bordwell bezieht sich auf die Argumentation von Debray, Régis: *Vie et Mort de l'image: Une Histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Bordwell (wie Anm. 6), S. 37.

26 Diese beinhaltet einen Anfang (Exposition von Raum, Zeit, Figuren, Genre- und Erzählkonventionen), eine Mitte (Entwicklung des Spannungsbogens, Peripetien, Retardationen) und ein Ende (Lösung der Spannung). Vgl. Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997, S. 87f. und 167f.; Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, New Jersey

auch hier begrifflichen Unschärfen vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, dass unter der *Komposition der Erzählung* alle Entscheidungen der Erzählproduktion zusammengefasst werden, speziell verfremdende (ästhetische) Eingriffe, die eine Abweichung von der Normalform bedeuten. Unter dem *Plot* wird die motivationslogische Struktur der Erzählung verstanden, die sich auf ihre logische Rekonstruierbarkeit prüfen lässt. Die *Figuren* stellen als vom Rezipienten beobachtete Handlungsträger und damit die zentralen Elemente der filmischen Erzählung dar. Der Fokus der Figurenanalyse liegt auf der psychosomatischen Verfassung, der unter Fragmentierungsverdacht stehenden Figur und speist sich aus den semantischen Feldern der eingangs genannten Zitate: Die Kategorie der *Psyche* leitet sich aus den Beobachtungen von Willensdopplung, Identitätsspaltung, Gedächtnisverlust und den dadurch ausgelösten vielfach von psychologisch-therapeutischem Vokabular geprägten Erklärungsansätzen²⁷ ab. In der Kategorie *Soma* werden Phänomene erfasst, welche die Körperlichkeit der Figuren betreffen.

Auf der Ebene der Film- und Figurenkonzeption sollen die *Strategien der Fragmentierung* analysiert werden, bei denen es sich exakt formuliert um Konzeptionsstrategien handelt, die dazu führen, dass Rezipienten in Bezug auf einen Film oder dessen Figuren eine ‚Fragmentierungs-Hypothese‘ bilden. Im Anschluss daran erfolgt die Betrachtung einiger typischer Merkmale der *Rezeptionsmodi* „fragmentierter“ Filme bzw. Figuren. In einem weiteren Schritt werden übliche *Interpretationsansätze* von als fragmentiert erlebtem Film- und Figurenmaterial diskutiert.

I FRAGMENTIERUNGSHYPOTHESE UND FILM

Einer der Klassiker des unter ‚F-Verdacht‘ stehenden Films soll hier exemplarisch diskutiert werden, da er alle prototypischen Elemente enthält, die die Ausbildung einer ‚F-Hypothese‘ begünstigen: David Lynch montiert in „Lost Highway“ (USA 1997) zwei Narrationsstränge derart komplex aneinander, dass es dem Rezipienten schlicht unmöglich ist, alle Verknüpfungen und Verweise der Erzählung zu einem logisch konsistenten Zeit-Raum-Gefüge zu verbinden. Die Verknüpfung beider Narrationen erfolgt über einen Bruch²⁸, bei dem der „Austausch“ des bis dato agierenden Protagonisten stattfindet: Aus Fred wird Pete²⁹, denkt der Zuschauer, weiß es aber nicht genau und sucht nach weiteren affirmierenden Zeichen. Damit ist ein wesentliches Merkmal einer Rezeption mit F-Verdacht erfasst: Das Changieren zwischen Irritation und Orientierung. Beides lässt sich in sehr

1996, S. 58-61; Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985; Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, S. 4-12.

27 Vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115-125.

28 Dieser wird symbolisch durch Kopfschmerzen und Blitze als Inferenzen für Wandlung inszeniert.

29 Elsaesser bezeichnet Fred/Pete als eine „split personality, ein Schizo-Subjekt“; Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117.

unterschiedlicher Ausdifferenzierung an einer Gruppe von Filmen beobachten, die unter dem Label ‚postmoderner‘ Mystery-Thriller einer eingehenden Examination unterzogen werden sollen.

1.1 RÄTSELLUST UND FRAGMENTFRUST: DER BASTELBOGEN DES ‚POSTMODERNEN‘ MYSTERY-THRILLERS

Der prototypische filmische Bastelbogen des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers mit Fragmentierungsverdacht³⁰, der sich im kontemporären Kino großer Beliebtheit erfreut, sieht folgendermaßen aus: Man nehme eine Erzählung und forme sie zu einer Kreisstruktur (die Anfangs- und Endszene müssen sich stark ähneln). Man füge einen möglichst bereits schon gestorbenen oder zumindest sich für tot erklärenden Helden³¹ hinzu, der sich an möglichst wenig erinnert; man versehe diesen mit einer traumatischen Erfahrung und schicke ihn entweder auf die Flucht, mit dem Motiv der Rache auf die Suche nach einem Täter oder schlicht auf die Suche nach des Rätsels Lösung. Die Tour de Force kann dann jederzeit nach belieben mit Ekel-, Reiz- oder Schock-Effekten³² abgeschmeckt werden. „Es ist alles so eklig!“ (00:53:00), beschwert sich Pikul in Cronenbergs „eXistenZ“ zu recht.

Der dominante Eindruck der Fragmentierung in Bezug auf die genannten Filme entsteht, weil der *Status von Verbindungen lange unklar bleibt* oder *Verbindungen gänzlich fehlen* und somit vom Zuschauer selbst qua Interpretation zweiter Ordnung geschaffen werden müssen. Einzelheiten von Filmteilen, die sich mit dem bereits Dargebotenen nicht verbinden lassen, müssen im Gedächtnis des Rezipienten einen besonderen Status erhalten, da dieser im Rahmen einer konventionellen Erzählsozialisation davon ausgeht, dass alles, was erzählt wird, auch eine Funktion erfüllt, einen Sinn besitzt und damit in definierter Relation zum Rest

30 Folgende Filme weisen eine Vielzahl der prototypischen Merkmale auf: „12 Monkeys“ (USA 1995, Regie: Terry Gilliam), „Butterfly Effect“ (USA 2004, Regie: Eric Bress), „eXistenZ“, „Lost Highway“ (FRA/USA 1997, Regie: David Lynch), „Der Maschinist“ (SPA 1999, Regie: Brad Anderson), „Memento“ (USA 2000, Regie: Christopher Nolan), „Mulholland Drive“ (USA 2001, Regie: David Lynch), „Oldboy“ (SK 2003, Regie: Chan-wook Park), „Sixth Sense“ (USA 1999, Regie: M. Night Shyamalan), „Vanilla Sky“ (USA 2001, Regie: Cameron Crowe).

31 Neben den hier aufgezählten Filmen trifft die ‚post-mortem‘-Beobachtung von Thomas Elsaesser auch auf „Alles auf Zucker“ (GER 2004, Regie: Dany Levi) zu und sorgt hier für komische Effekte.

32 Dabei unterscheiden sich die Einfälle der Verantwortlichen im Grad ihrer Kreativität und Detailliertheit: Selbstmorde, Kindesmissbrauch, abgetrennte Arme, die z.T. noch im Maschinenwerk rotieren, die narrative Verschränkung von intendierten Autounfällen mit diversen Sexualpraktiken, jedwede Form von (Körper-)Flüssigkeiten und -gewebe, aus Knochen gebaute Waffen etc. Siehe dazu Mattenklotts Diskussion der rahmenden political correctness der Filme „Face/Off“ (USA 1997, Regie: John Woo), „eXistenZ“ und „Alles über meine Mutter“ (SPA 1999, Regie: Pedro Almodóvar); vgl. Mattenklott, Gert: „Unser Wissen von Körpern – Bild oder Code?“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 43-54.

steht. Sinnkonstruktion ist an die logische Kohärenz von Zeit und Raum gebunden und eben hier liegt der Grund, warum viele der ‚Fragment-Filme‘ die Zeit, den Raum und die Logik gehörig durcheinander bringen: Der unklare Status von Konnexen zwischen Filmteilen kann Probleme der (1) zeitlichen, (2) räumlich-fiktionalen oder (3) logischen Zuordnung sowie Kombinationen dieser drei verursachen.³³

Ad I: Zeit

Problemlos möglich und schon fast klassisch ist die Auflösung der empfundenen Einheit eines Films durch ein unübliches Zeitmanagement, das die Vermutung nährt, die zeitliche Linearität sei im Gegensatz zu konventionellen Erzählungen aufgelöst worden.³⁴ Im wahrsten Sinne des Wortes linear erzählt wurde jedoch noch nie, gehören doch auf jeden Fall Rückblicke, Vorausdeutungen, Einschübe und Parallelmontagen zu konventionellen Formen des Erzählens.³⁵ Nichtsdestotrotz wird die Rezeption der Zeitstruktur von „Lost Highway“, „Pulp Fiction“ (USA 1994, Quentin Tarrantino) oder „Memento“ als ‚weit weniger linear‘ empfunden als beispielsweise die Zeitstruktur von „Harry Potter“ (USA 2001, Chris Columbus). Die ‚Nonlinearitäts-Hypothese‘ speist sich aus einem für das reibungslose Verständnis der Narration intentional ungünstig gestalteten und somit verzerrten Verhältnis von Informations- und Zeitmanagement innerhalb eines Films. Dabei lässt sich der Grad der ‚Ungünstigkeit‘ wiederum differenzieren: Während in „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“ z.T. das zeitliche Verhältnis ganzer Szenen³⁶ zu anderen Teilen der Narration unklar belassen wird, handelt es sich bei „Pulp Fiction“ lediglich um eine leichte Verzerrung der Auflösung, da erklärende Konnexen vorenthalten und später vollständig nachgeliefert werden, um alle Ungereimtheiten aufzuklären. Für den aufmerksamen Zuschauer treten durch die Modifikationen der Zeitstruktur leichte Irritationen³⁷ auf: Es müssen lediglich

33 „Postmoderne Filme haben sich auch von den utopischen und aufklärerischen Zielsetzungen des modernen Films verabschiedet. Sie bilden keinen linearen Prozeß der Veränderung mehr ab, sondern bewegen sich stets in mehrere Richtungen gleichzeitig, in eine barbarische Vergangenheit und eine technische Zukunft, in einen Bereich des Unterbewußtseins und einen des Hyper-Bewußtseins.“ Seeßlen, Georg: „Ein postmodernes Weltbild aus den USA. David Lynch und das amerikanische Mittelalter“, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg 2002, S. 212-221, hier S. 218.

34 Die Auflösung der Einheit der Erzählung und der Linearität der Zeit in „Lost Highway“ wird bspw. von Karsten Visarius beobachtet; vgl. Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

35 Leschke, Rainer: „Diese Site wird nicht mehr gewartet“, http://www.medienmorphologie.de/texte/leschke_site.pdf, 14.11.2005; vgl. Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993; vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994, S. 21-59.

36 Beispielsweise die erste Szene bei Winkies, in der ein Mann einem anderen seinen Traum erzählt.

37 Beispielsweise in Form von vermuteten „Continuity-Fehlern“: Die unterschiedliche Kleidung der Protagonisten in aufeinander folgenden Szenen.

minimale Info-Cluster, die z.T. nur ein Merkmal (Kleidung) umfassen, im Verlauf der Rezeption austariert werden. Auch auf der Ebene der Dramaturgie verfährt „Pulp Fiction“ moderat: Es werden zwar drei Erzählungen verknüpft, von denen aber jede einzelne einen klassisch dramatisch gestalteten Spannungsbogen aufweist. Die Empfindung der Fragmentierung ist daher weit weniger stark ausgeprägt als in einem Film wie „Memento“, in dem ein überaus komplexes Informationsmanagement durch die komplizierte Mischung von drei Zeitsträngen³⁸ darauf ausgerichtet ist, dass die Zuschauerin stets damit beschäftigt ist, sich im Film zeitlich (und räumlich) zu orientieren.

Ad 2: Raum/Fiktionsraum

Die Fragmentierung des Raums ist ein übliches Resultat, das durch den Einsatz von Montageverfahren im Film entsteht, vergleichbar mit den üblichen „Zeitsprüngen“, die das Verständnis der Erzählung nicht weiter erschweren und nicht als fragmentierend empfunden werden. Problematisch wird es auch hier, wenn sich Einzelteile nicht in eindeutige Relation zum Ganzen setzen lassen bzw. diese Möglichkeit durch eine ungünstige Gestaltung verzögert oder verunmöglicht wird: Die klassische Eröffnung einer neuen Szene ist meist begleitet vom Anliegen, die Zuschauerin zu orientieren, beispielsweise durch einen Establishing Shot und die darauf folgende Fokussierung wichtiger Details. Ein schlichter Verstoß gegen die klassischen Montagekonventionen sorgt jedoch noch lange nicht für den Eindruck der Fragmentierung: *Jump Cuts* oder ‚verbotene‘ Achsensprünge, die uneindeutige Räume, unklare Lauf- oder Fahrwege oder ungewöhnliche Gesprächsperspektiven erzeugen, rufen zwar Irritation beim Zuschauer hervor, doch bezieht sich diese auf den Raum *innerhalb* einer Szene; die Folge ist Irritation und Orientierungsbedarf aber nicht unbedingt eine ‚F-Hypothese‘.

Die Empfindung von Fragmentierung entsteht, wenn die Relation einer Szene zu den anderen Szenen des Films uneindeutig bleibt. Es handelt sich in diesem Fall um die mangelnde Möglichkeit, eine Szene im Film- bzw. Fiktionsraum einzuordnen und nicht um Orientierungslosigkeit *innerhalb* filmisch dargestellter Räume.³⁹ Besonders problematisch wird die filmräumliche Zuordnung, wenn mehrere Erzählungen montiert oder ganze Narrationsstränge mit unterschiedlichen fiktiven Stati verquickt werden: Halluzinationen („Der Maschinist“), Träume („Lost Highway“, „Mulholland Drive“), Spiel („eXistenZ), subjektive Wahrnehmung („Memento“, „Sixth Sense“), Erinnerungen („Butterfly Effect“). Zwischen den Erzähl-

38 1. Ebene: farbige Szenen laufen vorwärts ab, werden aber rückwärts angeordnet (Leonards Suche nach Johnny G.); 2. Ebene: in schwarz-weiß gehaltene Szenen werden vorwärts angeordnet (Telefonate mit der Polizei und die Geschichte von Sammy Jenkins); 3. Ebene: Einschübe in beiden Ebenen in Form von Flashbacks (beispielsweise Erinnerungen an seine Frau und den Mord).

39 So ist es kein Problem, im Laufe eines Films mit stets neuen Räumen konfrontiert zu werden, solange die Anschlüsse logisch und möglichst zeitlich chronologisch erfolgen und vor allem: solange die Figuren, die in diesen Räumen handeln, bekannt und mit nachvollziehbaren Motiven ausgestattet sind.

teilen müssten eigentlich Verbindungen erstellt werden, die für die eindeutige Einordnung in den Gesamtzusammenhang und damit für eine Entlastung der Clusterbelastung beim Rezipienten sorgen. Bleibt aber der fiktionale Status einer Szene ungeklärt, verweilt diese in einer Warteschleife, um zu einem späteren Zeitpunkt der Rezeption mit weiteren Informationen in Verbindung gebracht zu werden.

Ad 3: Logik

Die möglichst sinnvolle Einordnung von Filmteilen innerhalb der erzählten Zeit und der erzählten Räume ist eine Voraussetzung für die logische, kausale Verknüpfung der einzelnen Erzählteile, also das stimmige Verhältnis der Einzelteile zum gesamten Erzählsystem. Der Grad der Empfindung von Fragmentierung wird durch die Möglichkeit der eindeutigen, deutlichen und endgültigen Zuordnung von Filmteilen determiniert. Paradoxe und unlogische Konstruktionen (beispielsweise absichtliche Anschlussfehler) erhöhen das Gefühl, es mit unvereinbaren Einzelteilen zu tun zu haben, denn in diesen Fällen ist es dem Zuschauer nicht möglich, filmübergreifende Kohärenz herzustellen. Im Verlauf des Rezeptionsprozesses ist der Rezipient in erster Linie mit dem kognitiven Management der Cluster beschäftigt – was nebenbei bemerkt seine Kapazitäten für empathische und identifikatorische Prozesse mindert. Zeitweise hangelt er sich an den eigenen Hypothesen über logische Zusammenhänge und mögliche Motive der Figuren entlang, die jedoch zumeist bald widerlegt oder verunmöglicht werden und wieder neue Überlegungen nach sich ziehen. Die Kombination von Ähnlichkeiten und Differenzen verschiebt die typische intranarrative Zielspannung auf die Ebene der Rezeption und ist auf die Tilgung der logischen Differenzen ausgerichtet, die im Extremfall „Lost Highway“ strukturell allerdings gar nicht vorgesehen ist.

1.2 STRATEGIEN DER REZEPTIONSSTABILISIERUNG UND -DESTABILISIERUNG

Die narrative Normalform⁴⁰ eines Films beginnt mit einer 10 bis 15-minütigen Exposition, in der Orte, Zeit, Figuren und der maßgebliche Konflikt eingeführt werden. Im Anschluss daran entfaltet sich auf der Leinwand der Plot und beim Zuschauer die dazu gehörige Spannung, die zum Ende wieder getilgt wird. Wichtige Entitäten – von denen die wichtigsten die Hauptfiguren sind – werden also zu Anfang des Films eingeführt und mit entsprechenden Merkmalen versehen, dann bleiben sie relativ konstant, es ändert sich meist höchstens eine kleine Gruppe von Merkmalen, wenn eine Figur im Erzählverlauf lernt oder sich entwickelt.

Der Rezeptionsverlauf der ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller ist durchgängig einem hohen Maß an *destabilisierenden Faktoren* ausgesetzt: Strategien der Verrätselung⁴¹, eine große Anzahl von Figuren, die wiederholt in unterschiedlichsten

40 Siehe Anm. 25.

41 In „Lost Highway“ macht Renee wiederholt Andeutungen über ihre zwielichtige Vergangenheit, in „Der Maschinist“ wird nicht deutlich, was es mit Ivan auf sich hat. „Mull-

Konstellationen auftreten. Weiterhin existieren ornamental anmutende Szenen, die nichts mit dem ‚Hauptstrang‘ der Erzählung zu tun haben; es wimmelt von Referenzen auf Vergangenes und Zukünftiges in Form von Zitaten, Fotos, Videos und der fiktionale Status vieler Szenen lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Bei der Rezeption von „Lost Highway“ ist der Zuschauer beinahe den ganzen Film über damit beschäftigt, sich in einer Art ewigen Exposition zu orientieren. Gerade einmal sind die Figuren eingeführt, sind die rätselhaften Videokassetten aufgetaucht, ist der erste Mord geschehen, beginnt auch schon der „nächste Film“ und damit die Exposition weiterer Figuren mit dem Unterschied, dass die Rezipientin einige davon bereits kennt oder zumindest glaubt, diese wieder zu erkennen.⁴²

Bei diesem Übermaß an Desorientierung und Komplexität sind kompensatorische Maßnahmen, die der *Rezeptionsstabilisierung* dienen und einer Frustration vorbeugen sollen, notwendig und dementsprechend zahlreich vorhanden: Thematisch wohlbekanntere Figurenkonstellationen⁴³, sowohl inhaltliche als auch formale Ähnlichkeiten und Wiederholungen vernetzen und stabilisieren die Erzähleinheiten. Die Redundanz sorgt dafür, dass die ambitionierte Zuschauerin wenigstens Elemente wieder erkennt und nährt dadurch die Lust am Rätsellösen; kurz: die durch zeitliche, räumliche, kausale und soziale Paradoxa destabilisierte Rezeption wird durch Analogien und Redundanzen immer wieder soweit stabilisiert, dass ein Rezeptionsabbruch möglichst vermieden wird.

Durch diese Kombination polarisiert der ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller sein Publikum in diejenigen, die Spaß am narrativen Experiment haben und die anderen, die ihn als Nonsens⁴⁴ ablehnen. Neben der internen Vernetzung muss eine Rahmung für die riskierte Einheit sorgen: Die Bilder des Highways finden sich zu Anfang und am Ende von „Lost Highway“. Zudem wird das Zitat: „Dick Laurent ist tot“ invertiert, wobei der anfängliche Rezipient Fred zum Sender Pete wird bzw. beides zur gleichen Zeit am gleichen Ort sein könnte. Auch der Maschinist, Dr. Cole in „Sixth Sense“, Evan in „Butterfly Effect“ und Ted Pikul und Allegra Geller in „eXistenZ“ – finden sich zum Ende ihrer Filme in Szenen wieder, die explizit auf den Anfang referieren.

holand Drive“ wirft einige Rätsel auf: Woher kommt das Geld? Warum will der Mafiosi Vincenzo Castigliane Rita/Camilla als Hauptrolle in Adam Keshers Film besetzen? Wozu ist der blaue Schlüssel? Was geschah bei dem Unfall? Wer ist Rita?

- 42 Ähnlich anstrengend verfährt „Memento“, bei dem der Rezipient stetig die möglichen Motive der zwielichtigen Helfer und des Protagonisten in zwei zeitlich verkreuzten Erzählsträngen sortieren und auf dem neusten Stand halten muss.
- 43 Auf Seiten des Konflikts finden sich typische Täter/Opfer-Konstellationen und im Bereich des Beziehungsstrangs Dreiecksgeschichten mit Eifersuchthypothesen.
- 44 Wer einen innerhalb der Mystery-Gruppe extrem gestalteten Film wie „Lost Highway“ jedoch schlicht als Unsinn bezeichnet, tut Lynch Unrecht; es ist vielmehr Unsinn mit Methode, der hier geboten wird, gespickt mit der expliziten Aufforderung zur Interpretation inklusive Suche nach Sinn und Eindeutigkeit. Letztere hat Lynch in seinem Heuhaufen nicht versteckt, doch die Qualität seiner Arbeit besteht vielmehr darin, das komplexe Vexierspiel von Sinn und Unsinn in feinsten Abstufungen zu nuancieren.

Dem um des Rätsels Lösung und damit um Ordnung bemühten Zuschauer bleibt im Rezeptionsverlauf nichts anderes übrig, als unüblich komplexe Merkmals-Cluster anzulegen und diese mit einem „Under-Construction“-Label zu versehen, will er sich nicht in den wirren Zuständen verstricken. Zentren dieser Cluster sind die üblichen Referenzen: Zeit, Raum, Materie (Figuren und Gegenstände). Die Cluster sind untereinander vernetzt, lassen sich aber weder eindeutig einander zurechnen noch als sinnhafte Einheit zusammenfügen; die Folge ist eine erhöhte Aktivität der Hypothesenbildung, die auf die drängende Frage reagiert, wie sich die Elemente der Narration zusammenfügen lassen.

Mit jeder neuen Szene ist eine Neu-Orientierung in Zeit und Raum notwendig, um alle Zeichen zu ordnen und überschüssige Elemente und logische Brüche qua Interpretation zweiter Ordnung zu kitten. „Überschüssige Elemente“ stellen stets ein Problem dar, weil Rezipienten zumeist davon ausgehen, dass alle präsentierten Einzelteile eine Funktion aufweisen und sich ein Sinn konstruieren lässt, der alle Informationen umfasst. Im Falle von „Lost Highway“ handelt es sich um ein kompliziertes Puzzle, bei dem nicht alle gelieferten Teile zusammenpassen und einige sogar übrig bleiben:

Was aber vor allem irritiert ist Lynchs Spiel mit dem Zuschauer, genauer: mit einer Rezeptionshaltung, die erwartet, daß im Film jedes Zeichen seine Bedeutung hat.⁴⁵

Weniger problematisch sind „überschüssige“ Szenen, die zumindest metaphorisch gedeutet werden können.⁴⁶

In Filmen, die eher massenmediale Karriere gemacht haben, fällt das Verhältnis von Irritation und Stabilisierung weitaus moderater aus: So lassen sich die Plots von „Der Maschinist“, „Vanilla Sky“ und „Sixth Sense“ vollständig auflösen und am Ende von „Memento“ verfügt der Rezipient zumindest über eine limitierte Anzahl plausibler Hypothesen.

Dabei ist es ohne Zweifel kognitiv anstrengender, mit einer großen Menge an nicht vollständig logisch aber vielfach vernetzten Clustern zu hantieren, als eine sich linear entwickelnde Erzählung zu verfolgen, die zwar einige Rückblenden aufweist, aber letzten Endes über einen logisch konsistenten Plot verfügt. Dies lässt auch die Dominanz des Ganzen eher trivial und die Dominanz der Teile eher anspruchsvoll erscheinen. Ein zu starkes Abdriften in ein Nebeneinander der Szenen setzt allerdings das Rezeptionsinteresse des Publikums aufs Spiel. Um dieses aufrecht zu erhalten, setzt der postmoderne Film auf die für ihn typischen Kom-

45 Felix (wie Anm. 4), S. 170.

46 Besonders Szenen, in denen einzelne Menschen gezeigt werden, widerstreben einer metaphorischen Deutung und werfen Integrationsprobleme auf, denn die Darstellung eines einzelnen Menschen impliziert, dass diesem Figurenstatus zuteil wird, was den Stellenwert seiner Handlung betont. Werden Menschenmengen gezeigt, liegt die Betonung nicht auf dem Einzelnen und dessen Handlung – folglich bietet sich eine metaphorische Deutung bezogen auf allgemeine gesellschaftliche Zustände an.

pensationsstrategien in Form von Ästhetisierung, Spektakularisierung und Anti-Konventionalität.⁴⁷

Als *Fragmentierung* lässt sich somit ein Schluss des Rezipienten auf das Material bezeichnen, der durch eine bestimmte Form des Rezeptionserlebens evoziert wird, die in systematischem Bezug zu den Formen der Gestaltung steht. Das Erleben von Fragmentierung tritt umso stärker in den Vordergrund, desto mehr kognitive Cluster während der Rezeption gemanaged werden müssen und desto größer die Anzahl an inkonsistenten Verknüpfungen ist, die sich auch bei vollständiger Rezeption des Films nicht lösen lassen. Der *Grad der empfundenen Fragmentierung*⁴⁸ lässt sich durch die formale Verfremdung der Zeitstrukturen, durch die Zuordnung von fiktionalen Räumen und durch die Form der logischen bzw. nicht logischen Verknüpfungen regulieren: Je stärker und differenzierter eine filmische Narration in diesen Punkten von der Normalform einer Erzählung abweicht⁴⁹, desto komplexer wird das Informationsmanagement, desto anstrengender wird das Handling einzelner Informations- und Merkmalscluster im Rezeptionsverlauf für den Zuschauer und desto mehr Interpretations-Hypothesen zweiter Ordnung kommen zum Zuge.

1.3 F-HYPOTHESE DURCH FORMENMIX: DIE LUST AM SPEKTAKEL

Eine Variante der ‚F-Hypothese‘ bezieht sich auf die Fragmentierung eines Films durch Formkombinationen zumeist mittels Elementen, die dem ‚Postmoderne‘-Merkmal der Intertextualität⁵⁰ zuzurechnen sind: Genre-Zitate, das Spiel mit Versatzstücken und Anspielungen auf bekannte Zeichen des jeweiligen kulturelle Repertoires.⁵¹ In Kombination mit der Tendenz zum ‚paratelic Erzählen‘⁵² und der damit einhergehenden Betonung der ästhetischen und spektakulären

47 Zur Spektakularität und Ästhetisierung vgl. Eder (wie Anm. 2), S. 18-20; zur Anti-Konventionalität vgl. ebd., S. 22f.

48 „Das Material wird panoramatisch und labyrinthisch gesehen; die neue Freiheit liegt darin, einen Scherbenhaufen neu zu sortieren: es wird zugleich zerstört und aufgebaut.“; Seeßlen (wie Anm. 33), S. 218.

49 „Allerdings sind beide Filme [„Lost Highway“ und „Memento“, Anm. d.V.] so komplex konstruiert und verschachtelt erzählt, dass man keineswegs von einer klassischen Narration sprechen kann und damit auch im Falle von „Memento“ nicht von der Dokumentation eines ‚Falles‘ ausgehen sollte.“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116f.

50 Vgl. zum Merkmal „Intertextualität“ im postmodernen Film: Eder (wie Anm. 2), S. 14-16.

51 Vgl. ebd., S. 12.

52 Vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 61 u. S. 101-103. „Thus narration and music possess a duality of repetition and enactive freedom in the subjective (re)actualization of the narrative track; an activation of the repetitive aspect in the addressee will activate paratelic or autonomic experiences, whereas an activation of enactive freedom will activate telic experiences.“ ebd., S. 124.

Schauwerte entstehen stets neue Genremischungen, speziell immer neue Integrations- und Inszenierungsformen von Kampf⁵³ und Tanz⁵⁴:

Statt sich [...] nach den Prinzipien der dramaturgischen Notwendigkeit und narrativen Ökonomie auf die Erzählung zu konzentrieren, stellen postmoderne Filme oft unabhängig von den Erfordernissen des Plots spektakuläre Szenen, Stilelemente und audiovisuelle Attraktionen heraus, lassen sie stärkeren Eigenwert gegenüber der Story gewinnen.⁵⁵

Die Dominanz der Einheit tritt in diesen Fällen hinter der Dominanz der Teile zurück, weil letztere durch deren Ästhetisierung und spektakuläre Inszenierung in der Empfindung des Zuschauers aufgewertet werden. Einzelne Erzähleinheiten (Episoden!?) aus „Kill Bill“ funktionieren dabei zunehmend autonom, so dass das Verhältnis von Erzählung als Ganzes und Szenen als Teile, die streng in dessen Dienst stehen, sich wandelt: Zunehmend steht die Erzählung im Dienst der einzelnen Elemente und sorgt für die notwendigen Übergänge und Verbindungen. Daher zeichnen sich Filme wie „Kill Bill“ oder „Matrix“ durch eine hohe Motivkonstanz der Figuren und Referenzen auf bekannte Formen oder Stoffe aus, um die Stabilität und den (narrativen) Zusammenhalt zu stärken.

Das *Empfinden der Fragmentierung* basiert in diesen Fällen auf einem Rezeptionsmodus, bei dem das *Erleben* spektakulärer Szenen in den Vordergrund tritt. Durch die ästhetische Aufwertung verschiebt sich die Dominanz des narrativen Ganzen, die für eine Rezeption, die in erster Linie auf Interpretation und Sinnsetzung abzielt, maßgeblich ist, auf die ästhetischen und spektakulären – und daher zunehmend autonom wirkenden – Szenen des Films.

2 FRAGMENTIERUNGSHYPOTHESE UND FIGUR

Auch Figuren sind aus Einzelteilen zusammengesetzt, zumeist Figurenmerkmale⁵⁶ genannt. Die *Figur* ist nach Fotis Jannidis ein mentales Modell, das im Rahmen ei-

53 Prototypisch sind hier u.a. „Kill Bill“ (Vol. I, USA 2003, Vol. II, USA 2004, Regie: Quentin Tarrantino) und „Sin City“ (USA 2005, Regie: Frank Miller/Robert Rodriguez).

54 Bspw. „Chicago“ (Regie: USA 2002, Rob Marshall), „Romeo und Julia“ (USA 1996, Regie: Baz Luhrmann), „8 Frauen“ (FRA 2002, Regie: François Ozon), „Kill Bill“, „Moulin Rouge!“ (USA 1991, Regie: Baz Luhrmann).

55 Eder (wie Anm. 2), S. 19.

56 Fotis Jannidis diskutiert in seinem 2004 erschienenen Buch „Figur und Person“ zwei Positionen zur Figur: eine poststrukturalistische, nach der eine Figur ein rhetorisches Phänomen sei und eine kognitionswissenschaftliche, nach der eine Figur die mentale Repräsentation eines empirischen Lesers darstelle: „Im Zentrum steht ein Name, dem Merkmale zugeordnet werden.“ Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004, S. 109.

ner narrativen Kommunikation gebildet wird.⁵⁷ Als *Basistypus einer Figur* bezeichnet er dem gegenüber die „[...] basale Struktur der Informationen, in der mentalen Repräsentation einer Figur“⁵⁸, die keinesfalls mit der Figur identisch ist, sondern die „Informationsstruktur der Figur“ beschreibt.⁵⁹

Die kognitiven Figurenmodelle des Rezipienten basieren also *einerseits* auf den Informationen, die ein Film über die Figuren bereitstellt, *andererseits* auf dem personenspezifischen Alltagswissen über Mitmenschen, einer „impliziten Persönlichkeitstheorie“ des Zuschauers⁶⁰, einer Form von Alltagspsychologie oder auch „folk psychology“⁶¹, die Erklärungen und Beschreibungen von Verhalten ermöglichen⁶²:

Der Zuhörer oder Leser muß unterstellen, daß die im Nacheinander gegebenen Informationen sich auf ein identisches Substrat ‚Figur‘ bzw. ‚Charakter‘ beziehen, das offenbar in Analogie zur Selbsterfahrung des eigenen Ich-Bewußtseins gedacht wird.⁶³

Figuren sind nach Eder zum einen Kunstwerke (artistisches Material) *und* Elemente einer fiktiven Welt.⁶⁴ Auf Seiten der Rezeption entstehen aus der Interpretation der Merkmale durch die Rezipientin komplexe Figuren, die sich motiviert handelnd durch eine fiktionale Welt bewegen, die sich entwickeln und ihre Ziele verfolgen.

Dabei werden Figuren von Anfang an als Einheiten empfunden. Dementsprechend ausgeprägt ist das Anliegen der Zuschauer, alle zu der Figur gehörigen Informationen miteinander in logischen Einklang zu bringen.

Obwohl die Informationen über eine literarische Figur erst sukzessive bei der Lektüre aufgenommen werden und deshalb insbesondere zu Beginn noch sehr lückenhaft sind, neigt der Leser oder Zuhörer dazu, schon zu einem frühen Zeitpunkt eine Vorstellung der ganzen Figur zu

57 Jens Eder nennt den Prozess der Konstruktion eines solchen Modells „character synthesis“: „[...] viewers use cues to construct mental models of the characters“; Eder, Jens: „Narratology and Cognitive Reception Theories“, in: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York 2003, S. 277-301, hier S. 294. Vgl. auch Smith, Murray: *Engaging Characters*, Oxford 2004, S. 82f.

58 Jannidis (wie Anm. 56), S. 192.

59 Vgl. ebd., S. 193.

60 Herbert Grabes: „Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren“, in: *Poetica*, Nr. 10, 1978, S. 405-428, hier S. 412.

61 Jannidis (wie Anm. 56), S. 192.

62 Vgl. ebd., S. 192; vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 89.

63 Grabes (wie Anm. 60), S. 421.

64 Vgl. Eder (wie Anm. 57), S. 294.

bilden, von deren Richtigkeit er in der Regel subjektiv sehr stark überzeugt ist.⁶⁵

Interessant wird es wieder einmal, wenn Informationen auftauchen, die sich nicht passgerecht in das konstruierte Figurenmodell fügen (lassen). Der Rezipient hat laut Grabes drei Möglichkeiten, diese zu verarbeiten: Er kann eine glaubhafte Veränderung, also eine Entwicklung der Figur unterstellen, er kann eine absichtliche Falschführung vermuten oder er kann zu dem Schluss kommen, dass es sich um die absichtliche Verunmöglichung der Bildung einer konsistenten Vorstellung von der Figur handelt.⁶⁶ Der „Bruch‘ im Charakter“⁶⁷ hat zur Folge, dass dessen Konstitutionsprozess ins Zentrum der Wahrnehmung tritt. Für letztere Möglichkeit entscheidet sich der Rezipient äußerst ungern, denn dieser Fall zwingt ihn dazu, die Kohärenz der Figur in Frage zu stellen:

Das geht soweit, daß wir selbst bei sehr widersprüchlichen Informationen zunächst immer versuchen, über Hilfsbegriffe wie ‚Veränderung‘, ‚Entwicklung‘ usw. die Synthese und damit die Konsistenz der Figur zu retten. Nur wenn alle Versuche der Synthetisierung versagen, sind wir bereit, von einem ‚Bruch‘ im Charakter oder dergleichen zu sprechen.⁶⁸

Um die letztendliche Realisierung eines Bruchs – das gilt für Erzählungen ebenso wie für Figuren – zu vermeiden, entwickelten Rezipienten einige Strategien, die im Dienste einer möglichen interpretativen Rationalisierung von Brüchen⁶⁹ stehen.

Was ist nun mit den Figuren des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers „Lost Highway“ los? Dem Zuschauer erscheint es sinnvoll, die beiden Merkmalscluster Fred und Pete miteinander in Verbindung zu bringen; schließlich geht Fred in die Gefängniszelle hinein und Pete kommt bei der Entlassung wieder heraus – er kann sich jedoch nicht daran erinnern, was passiert ist. Auf der Suche nach Erklärungen bietet sich die Unterstellung von psychischen Störungen an: Schizophrenie auf Seiten Freds⁷⁰, Amnesie für Pete oder eine Identitätskrise für beide? Dann sind da noch die wenig und langsam sprechende Renee und die stereotype Blondine Alice, die beide von Patricia Arquette gespielt werden und gemeinsam auf Fotos

65 Grabes (wie Anm. 60), S. 415.

66 Vgl. ebd., S. 417/18.

67 Ebd., S. 418.

68 Ebd., S. 421.

69 „Leonard [aus ‚Memento‘] braucht das Trauma und das Verbrechen, um sein zielloses, diskontinuierliches Handeln als „Rache“ zu verstehen, eine dem Kino entlehnte zielgerichtete Handlung par Excellence, die mit ihrem präzisen Zeitverlauf auf ein Ende hin dem Held die Motivation gibt, die ihm das Leben versagt.“; Elsaesser (wie Anm. 7), S. 121.

70 Vgl. Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

auftauchen, was für die Interpretation spricht, dass sie eine gemeinsame Vergangenheit besitzen und sich kennen. Der Mystery Man stellt seine besonderen Fähigkeiten eindrucksvoll mit seinem Telefon auf Andys Party unter Beweis: Er telefoniert mit sich selbst; ansonsten verweilen seine Motive im Dunkeln, und es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er die Zeit investiert, lange darüber zu spekulieren.

2.1 STRATEGIEN DER ‚FRAGMENTIERUNG DER FIGUR‘

Auch im Bereich der Figurenkonzeption lässt sich der Eindruck figuraler Fragmentierung durch gezielte Konstruktionsstrategien bewirken: Die einfachste Möglichkeit besteht darin, eine Figur als explizit psychisch deviant zu kennzeichnen, indem ihr eine Ursache – zumeist eine traumatische Erfahrung oder eine Krankheit – als Erklärung für ihr abweichendes Verhalten oder für ihre von der filmischen ‚Realität‘ abweichende (subjektive) Wahrnehmung zugewiesen wird. Des Weiteren lassen sich Irregularitäten im figuralen Merkmalsset einfügen, die auf mögliche Devianzen hindeuten. Im Gegensatz zum expliziten Merkmal der Devianz handelt es sich in diesem Fall um Merkmale, die Abweichungen von ‚normalem Verhalten‘ lediglich implizieren: So wirkt Renee durch ihr langsames, betontes Sprechen und ihre Naivität in Kombination mit der Verweigerung, Fred in den Jazz Club zu begleiten und stattdessen ‚Lesen!‘ zu wollen, rätselhaft, befremdlich und dadurch verdächtig.

Mit Figurenmerkmalen lässt sich aber auch weitaus Komplizierteres anstellen, indem man selbige paradox kombiniert. Die hypothetische Hybrid-Figur Fred/Pete ist so ein bemerkenswerter Fall, denn diese verfügt über Merkmale, die sich z.T. logisch widersprechen und gleichzeitig analog aufeinander verweisen. Der Widerspruch besteht darin, dass Freds komplettes äußeres Merkmalsset nach seiner Kopfschmerzattacke im Gefängnis verändert ist; er wird als Pete entlassen und kehrt in ein komplett ausgetauschtes soziales Umfeld ‚zurück‘. Die Irritation des Rezipienten durch den intendierten Anschlussfehler (Fred geht hinein, Pete kommt heraus) wird im Folgenden kompensiert, indem Fred und Pete durch Analogien auf einander verweisen.⁷¹

Das Merkmals-Cluster des Mystery Man zeichnet sich durch logische Inkonsistenzen aus, die sich in eine kohärente Rezeption nur integrieren lassen, indem die Narrationskonventionen um die Abweichung des zum in der Realität möglichen erweitert werden. Figuren wie der Mystery Man, der Cowboy in „Mulholland Drive“ oder das Personifizierte ‚schlechte Gewissen‘ Ivan in „Der Maschinist“, denen kaum konstante Merkmale, kein konstanter Ort oder eine bestimmte Zeit im Filmgefüge zugewiesen werden, erwecken den Eindruck, sie befänden sich „außerhalb“ oder „über“ der Erzählung und erzeugen besonderen Interpre-

71 Pete hört im Radio die Jazz-Melodie, die Fred im Club gespielt hat; beide haben eine Freundin, die von Patricia Arquette gespielt wird; zudem kann sich Pete an etwas Wichtiges in seiner Vergangenheit nicht erinnern.

tationsbedarf. Der Grund für das Auftreten dieser ‚Meta‘-Figuren ist für den Rezipienten nicht sofort ersichtlich und nicht an eine explizite im Dienst der Erzählung stehende Motivation gebunden. Vielmehr treten sie an Stellen auf, die für Interpretationsansätze 2. Ordnung sensibel und wichtig sind – wie beispielsweise der ‚Traumschwelle‘ in „Mulholland Drive“ –, sprechen rätselhafte, selbstreflexive, ironische⁷², warnende, imperative oder normative Texte und scheinen damit die Läuterung scheinbar „ungelehriger“ (Regisseur Adam Keshner) oder „verdrängender“ (Maschinist Trevor) Figuren zu bewirken. Nicht nur die Konzeption sondern auch die Implementierung der Figur in den Film zeichnet sich durch paradoxe Verhältnisse aus: Die rhetorisch aufgewertete Form scheinbar bedeutsamer Aussagen (Warnungen, Belehrungen, Forderungen, Deutungen) steht im Kontrast zu ihren für die logische Rekonstruktion des Plots unbedeutenden Inhalten. Zudem wird die Unmöglichkeit einer eindeutigen räumlichen oder zeitlichen Verortung der ‚Meta‘-Figur im fiktionalen Gefüge mit dem Auftreten in für die Narrationsentwicklung (scheinbar) maßgeblichen Szenen kombiniert.⁷³ Die ‚Meta‘-Figuren nehmen eine Schlüsselstellung im Rätselgeflecht ein: *Zum Einen* wird die *mögliche Bedeutung* ihrer Aussagen *betont*, *zum Anderen* öffnen sie dem deutungswilligen Rezipienten durch ihre paradoxe Konstruktion einen *besonders weiten Interpretationsspielraum*: So lassen sich der Mystery Man als Teufel,⁷⁴ der Cowboy als Übervater (Freud und die Urherde bieten sich an) und Ivan als Personifizierung von Trevors schlechtem Gewissen wenigstens metaphorisch weiträumig ‚entschlüsseln‘.

Damit die stete Desorientierung im Rezeptionsverlauf nicht überhand nimmt, bedarf es auch hier der Kompensation, die häufig in Form verknüpfender Verweise erfolgt: Eine gängige Verknüpfungsstrategie besteht darin, ‚eine Figur‘ mit zwei Schauspielern/innen⁷⁵ zu besetzen, um nach einem Narrationsbruch ihr ge-

72 Vgl. zum Zusammenhang von Ironie und Distanz im postmodernen Film Jens Eder: „Ironie drängt die emotionale Anteilnahme an den Figuren zurück und mildert die Anspannung, die durch die intensiven Reize gesetzt ist. Sie dient als psychologisches Regulativ gegenüber den Schockeffekten, macht sie erträglich, wenn die Zumutung zu groß wird.“; Eder (wie Anm. 2), S. 40.

73 Immerhin findet Adam Kesser sich mit der Besetzung der Rolle durch die Filmmafia ab, nachdem er vom Cowboy zum Nachdenken aufgefordert wurde und Diane Selwyn wacht auf sein Geheiß aus ihrem Traum auf – zumindest liegen diese Schlüsse durch die zeitnahe Montage der Szenen nahe.

74 Elsaesser konstatiert in seiner Interpretation des Films „Memento“ als Faust-Geschichte – im Anschluss an die Überlegungen des Filmkritikers Robert Blanchet – dass Teddy die Funktion eines Mephisto zukäme, die in „Lost Highway“ vom Mystery Man eingenommen werde; vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116.

75 Fred Madison (Bill Pullman) / Peter Raymond Dayton (Balthazar Getty) in „Lost Highway“, Rita/Camilla Rhodes (Laura Elena Harring) und Betty Elms/Diane Selwyn (Naomi Watts) in „Mulholland Drive“.

samtes Merkmalsset vollständig zu ändern. bzw. eine/n Schauspieler/in zwei Figuren⁷⁶ darstellen zu lassen, um äußerliche Analogien zu erzeugen.

Auch an der etablierten Drehbuch-Ratgeber-Konvention, dass Figuren eindeutige Ziele und nachvollziehbare Motive benötigen, wird gedreht: Im ‚postmodernen‘ Mystery Thriller treten viele Figuren auf, die keine konstanten oder nur partiell konstante Motive aufweisen. Die nicht eindeutige Zurechnung von Motiven und Zielen sorgt für ein hohes Maß an Polyvalenz und nährt die Spekulation über mögliche psychische Fehlfunktionen. Figuren wie Trevor, Lenard, Fred/Pete, Rita/Camilla und andere taumeln durch die Filme und werden bestenfalls durch ein Rache- oder Fluchtmotiv stabilisiert; zumeist können sie sich jedoch an nichts erinnern.

2.2 DIE ENTSTEHUNG DER F-HYPOTHESE IM BEREICH DER FIGURENREZEPTION

Die genannten Verfahren mindern oder verhindern das für ‚Normalnarrationen‘ typische Andocken des Rezipienten an die Figuren via kognitiver Identifikation oder Empathie.⁷⁷ Rätselhaftigkeit, Fremdheit, körperliche und physische Versehrtheit, normative Abweichungen, Ironie, Zynismus, der Verlust von Motiven, Zielen und Überzeugungen laden eher zur distanzierten Beobachtung als zum empathischen Nachvollzug ein. Zusätzlich weisen die meisten Protagonisten der besprochenen Filme diverse abschreckende Merkmale auf und befinden sich in einer starken normativen Diskrepanz zu wahrscheinlichen Moralvorstellungen von breiten Publikumsschichten. Die Minderung, wenn nicht gar der völlige Verlust von empathischer Bindung des Zuschauers stellt nun eigentlich einen hinderlichen Nebeneffekt dar, sind Figuren doch für eine nachhaltige Rezeption eminent relevant. Die schlüssige und konventionell erlernte Konstruktion von Motiv, Handlungsziel und die sich daraus ergebenden Handlungen der Figuren treten in den Hintergrund: „Das Problem der Figuren vieler postmoderner Filme ist ihre Funktion als Zeichenträger. Sie folgen nicht mehr primär einer Handlungsmotivation [...]“⁷⁸, konstatiert Joan Kristin Bleicher.

Diese Strategien der Figurenkonzeption laden zur Interpretation und Spekulation über nicht erklärte Konnexen und unlogische oder paradoxe Informationen ein: Die Unterstellung des Fiktionsstatus einer Szene als subjektive Wahrnehmung eines träumenden, schizophrenen oder auch halluzinierenden Protagonisten bietet sich als äußerst flexibles Scharnier an, um Unschlüssigkeiten zu plausibilisieren. In der Wahrnehmung der Zuschauer zerfällt, zum einen die Einheit der Figur

76 Renee Madison/Alice Wakefield (Patricia Arquette) in „Lost Highway“, Simone/Aimee (Maria Bonnevie) in „Reconstruction“ (DEN 2003, Regie: Christoffer Boe).

77 Für Einzelheiten zu den Konzepten „Cognitive Identification and Empathy“ vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 83-105.

78 Bleicher, Joan Kristin: „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 113-132, hier S. 124.

selbst, zum anderen dissoziiert all das, was das Bewusstsein des Menschen bestimmt und ihn zusammenhält: die Erinnerung, die Wahrnehmung und damit die Identität.

Es sind *distanzierte Rezeptionen*, die kaum an der Lösung von zwischenmenschlichen oder inneren Konflikten der Protagonisten interessiert sind, sondern eher spielerisch die Lösung eines Rätsels suchen, um diese im Anschluss an den Film nebst der dargestellten Verrätselungsstrategien nach ihrer Plausibilität beurteilen. Das Rätsellösen tritt an die Stelle von Sinnsetzung und Interpretation, und die spannungsgenerierende Differenz besteht weniger aus einer intranarrativen normativen Diskrepanz *zwischen* Figuren, die einen Konflikt erzeugt, als aus der Diskrepanz zwischen Wissen und Nichtwissen des Zuschauers um ein möglicherweise zu lösendes Rätsel. Während die qualitative Verhandlung intrafiguraler Diskrepanzen in den Hintergrund tritt, dienen die „Pseudo-Konflikte“ vermehrt als Grundlage für falsche Interpretationsfährten, indem für eine Figur auf Basis einer Konfrontation ein Motiv konstruiert wird, das die Figur als möglichen Täter positioniert.⁷⁹ Dementsprechend hoch ist auch die Beliebigkeit der Gegner (viele müssen es sein) und der Einsatz (hoch muss er sein), um den es bei diesen „Pseudo-Konflikten“ geht.⁸⁰

Die Thesen des Identitätsverlusts und der Ent-Individualisierung⁸¹ entstehen dadurch, dass Strategien zur „Vertiefung“ einer Figur, wenn überhaupt, nur spärlich eingesetzt werden. Figuren wird „charakterliche Tiefe“ unterstellt, wenn der Zuschauer minimale innere Konflikte bei ihnen verortet: Hadern, Zweifeln, Zaudern, das Leiden unter nicht erfüllten Wünschen, der Versuch, einer anderen Figur mit einem bestimmten Verhalten zu gefallen, was der ausführenden Figur offensichtlich schwer fällt. Die einer Figur unterstellte „Tiefe“ steht in Relation zu der Energie, die ein Rezipient aufwendet, um sich im rezeptiven Mit- oder Nachvollzug die ‚inneren‘ Spannungen einer Figur zu vergegenwärtigen. Je stärker ein Zuschauer im Verlauf einer Erzählung dazu animiert wird⁸², intrafigurale, konfli-

79 Überdeutlich und ironisch wird dieses Spiel in „eXistenZ“ betrieben, wo jede Figur, der Geller und Pikul begegnen sich entweder rätselhaft verhält oder sogleich einen Konflikt auf Leben und Tod initiiert.

80 So hat Evan es bspw. in „Butterfly Effect“ je nach Variante mit Kayleighs Vater wegen Kindesmissbrauch, mit Kayleighs Bruder wegen dessen Eifersucht und Aggressionen, mit Insassen des Hochsicherheitsgefängnisses wegen geplanter Vergewaltigung und Mobbing, mit seinem Freund Lenny und seinem eigenen Vater zu tun; in „eXistenZ“ kämpfen der Realistische Untergrund gegen Allegra Geller und im weiteren Verlauf Geller vs. Gus/Pikul/Pilgrimage Game Modules/Yevengy Nourish.

81 So ist es kein Problem, im Laufe eines Films mit stets neuen Räumen konfrontiert zu werden, solange die Anschlüsse logisch und möglichst zeitlich chronologisch erfolgen und vor allem: solange die Figuren, die in diesen Räumen handeln, bekannt und mit nachvollziehbaren Motiven ausgestattet sind.

82 Der Grad der Aktivierung, sich in bestimmte konfiglierende Differenzen einzufühlen, kann sich von Zuschauer zu Zuschauer stark unterscheiden, die Technik, die zur Intensivierung führt, bleibt jedoch die gleiche.

gierende Differenzen zu modellieren und deren Entwicklung im Handlungsverlauf nachzuvollziehen und zu bewerten, als desto „tiefer“ und „menschlicher“ empfindet er eine Figur. Anzeichen von Zögern, Ängstlichkeit, Hadern erwecken folglich beim Zuschauer, der die Figur nach seinem alltagspsychologischen Schema analog zu sich selbst konstruiert, das Gefühl von Nähe, Menschlichkeit⁸³, Authentizität und damit auch Identität.

Der *Grad der empfundenen Fragmentierung von Figuren* lässt sich durch die deviante und paradoxe Modellierung des figuralen Merkmalssets, durch die Unmöglichkeit einer eindeutigen Verortung der Figur in der fiktionalen Zeit und in fiktionalen Räumen und durch den Verlust an konstanten und konsistenten Motiven und Handlungszielen regulieren. Je expliziter die psychischen Devianzen, je ungewöhnlicher, paradoxer und unlogischer die Figurenmerkmale oder Merkmalskombinationen konzipiert werden, je weniger eindeutig die Verortung im filmischen Kontext, je ironischer und selbstreflexiver das Verhalten und die Aussagen einer Figur sind, desto mehr Interpretations-Hypothesen zweiter Ordnung kommen zum Zuge und desto distanzierter erfolgt die Beziehung zu den Figuren.

2.3 TYPISCHE THEMEN: F-HYPOTHESE UND INTERPRETATION

A) IDENTITÄTS- UND WAHRNEHMUNGSPROBLEME

Das zentrale Thema der mit Fragmentierungsverdacht belegten Figur besteht in der *Selbstvergewisserung* der eigenen *Identität*, bei der die Sorge um die psychische und physische Gesundheit und deren Stabilität eine wichtige Rolle spielen. Das Spektrum reicht von den normalen Pubertätskrisen des jungen Peter Parker in „Spider-Man“ (USA 2002, Sam Raimi) bis zum Stadium absoluter Desolatheit von Figuren wie Fred/Pete aus „Lost Highway“ oder Lenard aus „Memento“, der sich als Erzähler seines eigenen Falles zu Anfang jeder neuen Szene seines Motivs, der Zeit und des Raumes versichert. Die stets akute *Wer-bin-ich-Reflexion* hat Hochkonjunktur und wird in unterschiedlichen Varianten narrativ vollzogen.⁸⁴

83 Vgl. zum Gegensatz von Menschlichkeit und unflexiblem Verhalten das Kapitel „Intentions, Will, Goal, Consciousness, and Humanness“ in Grodal (wie Anm. 26), S. 106-128.

84 An der Wand der Wohnung des Maschinisten klebt ein Zettel mit der Aufschrift: „Who are you?“ (00:03:28); das Orakel in „Matrix“ rät Neo: „Know yourself!“; in „Memento“ ist es Lenards zwielichtiger Freund Teddy, der behauptet, Lenard wisse nicht, wer er sei, woraufhin dieser antwortet: „Ich bin Lenard Shelby, ich komme aus San Francisco...“ (05:54:00) – zum Ende des Films konstatiert selbiger: „Wir alle brauchen Erinnerungen, damit wir nicht vergessen, wer wir sind. Das gilt auch für mich.“ (01:45:40); der erste Satz von Peter Parker lautet: „Who am I?“ – der Film schließt mit der Antwort auf die wiederholte Frage: „Who am I? I am Spider-Man.“; in „Adaption.“ fragt sich der Drehbuchautor Charlie Kaufmann, wer er eigentlich sei – zum Ende beantwortet sein Zwillingsbruder Donald diese Frage: „You are what you love – not what loves you.“ (01:34:13); Craig Schwartz konstatiert in „Being John Malkovich: „Ein Bewusstsein ist ein furchtbarer Fluch. Ich denke, ich fühle, ich leide“ (00:04:13).

Neben den Zweifeln an der eigenen Identität und der Sorge um Psyche und Körper steht die Verlässlichkeit der *Wahrnehmung* im Mittelpunkt des Interesses. So scheint die seit jeher aktuelle Frage nach der Realität und den menschlichen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung im Film „Matrix“ scheinbar zu ihrer zeitgemäß gestalteten Artikulation gefunden zu haben. Die Frage „Was ist real?“ nimmt sowohl innerhalb der Filme als auch im Rezeptionsprozess durch die wiederholte Unterstellung von subjektiver Wahrnehmung als häufig viabler Interpretationshypothese einen zentralen Raum ein. Träume, Phantasien, (Nicht-)Erinnern, Realität, Spiel und Halluzinationen kommen wiederholt zum Einsatz, um im ‚post-modernen‘ Mystery-Thriller die zahlreich erlittenen Traumata im besten Fall zu verarbeiten, meist aber in erster Linie zu verdrängen und abzuwehren: Der Protagonist⁸⁵ in „Memento“ leidet unter Amnesie durch ein Trauma, das er erlitt, als seine Frau starb; somatisch ist er auch nicht intakt, fügt sich die körperlichen Zeichen seiner Versehrtheit aber selbst zu: Es handelt sich um zahlreiche Tätowierungen. Auch der Maschinist Trevor kann sich nicht erinnern und weder schlafen noch essen. Im Gegensatz zu Lenard aus „Memento“ oder Rita aus „Mulholland Drive“ hat er jedoch nicht mit einem ausgewiesenen Gedächtnisverlust zu kämpfen, sondern die Indizien legen die Interpretation der Verdrängung von Schuld und eines schlechten Gewissens nahe.⁸⁶ In Kombination mit der in diesen Filmen sich häufenden Motivlosigkeit der Protagonisten ergibt sich ein beängstigendes Bild von (männlichen) Subjekten, die entweder verloren umherirren, sich auf der Flucht⁸⁷ befinden oder auf der Suche nach etwas sind, an das sie sich noch nicht einmal mehr erinnern können.

B) FRAGMENTIERUNG DURCH SPALTUNG

Wo intensiv um die eigene Identität und Einheit gebangt wird, da sind auch der Zerfall und damit seine einfachste Form, die Spaltung, nicht weit. Stets en Vogue ist daher das der Wer-bin-ich-Frage nahe stehende Jekyll-Hyde-Motiv⁸⁸: Wohin

85 Thomas Elsaesser konstatiert, dass da gar kein Subjekt mehr sei, das erzählen könne, sondern ein „Mann ohne Gedächtnis, ein Bewusstsein, dem die Dimension der Zeit fehlt [...]“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117.

86 Er wäscht sich die Hände mit Bleichmittel – eine durch die mehrfache Wiederholung (Waschzwang?) überstrapazierte symbolische Handlung, die er vor dem Spiegel zelebriert. In allen der hier diskutierten Filme lassen sich endlose Variationen des Spiegel-Motivs finden!

87 So stellt Flucht immerhin ein Motiv zur Verfügung, mit dem sich „Lost Highway“ zumindest motivisch allumfassend ausdeuten lässt. Als die konstruierte Welt des Maschinisten zusammenbricht, muss er in der darauf folgenden Flucht nach Hause, zu Stevie, zu Miller und letztendlich in die Flughafen-Bar namens „Flyaway Café“ zu Marie feststellen, dass letztere nie da war.

88 Vgl. beispielsweise Visarius (wie Anm. 14), S. 179f. zu John Woos „Face/Off“; vgl. Slawney (wie Anm. 12), S. 156f. zu David Cronenbergs „eXistenZ“. Das Jekyll-Hyde-Motiv ist ein zentrales Motiv u.a. in folgenden Filmen: „Hulk“ (USA 2003, Regie: Ang Lee),

mit den gesellschaftlich nicht akzeptierten, nicht integrierbar erscheinenden Anteilen, Bedürfnissen und Wünschen? Dabei geht es um die Neuaufgaben von Identitätskrisen durch die *Spaltung des Subjekts* in angepasste und unterdrückte, unbewusste persönliche Anteile⁸⁹ und die Angst vor dem *Kontrollverlust* und dem Ausgeliefertsein an letztere.⁹⁰ So ist die Verwandlung in Mr. Hyde auf Seiten der Protagonisten zumeist eine unfreiwillige⁹¹, die aber stets auch ein entlastendes Moment⁹² mit sich führt. Der thematische Schwerpunkt der Jekyll-Hyde-Erzählungen liegt auf der Inszenierung einer Ich-Spaltung und den daraus resultierenden dialektischen Spannungen zwischen Kontrolle, deren Verlust und den Ausprägungen von Be- und Entlastung. Der Gegenpol dieser Erzählungen wäre demnach nicht der bereits vielfach thematisierte Widerstand gegen die Spaltung sondern die Auflösung der Spannung durch die Integration der Hyde-Anteile: Die Konfrontation mit den Wünschen, Sehnsüchten, Träumen und Utopien, der Umgang mit den als unangemessen empfundenen Formen von Lust, Begierde, Aggression, Verlangen und die Suche nach Orten, in denen diese Bedürfnisse einen geeigneten Rahmen finden. Das hieße auch, in Kenntnis und im Bewusstsein der eigenen Schwächen auf andere Figuren zugehen; und das wäre nur demjenigen möglich, der selbige kennt, akzeptiert und sich traut, diese in der Interaktion zur Disposition zu stellen. Die narrativen Gegenentwürfe kosten die Figuren also ebensoviel Kraft, wie der Kampf gegen die Spaltung und werden in anderen Filmen erzählt.⁹³ Die spektakulär gestaltete desintegrative Variante wählt der Film „Fight Club“, an dessen Ende der Zuschauer mit einem Aha-Effekt belohnt wird,

„Spider-Man“ (USA 2002, Regie: Sam Raimi), „Fight Club“ (USA 1999, Regie: David Fincher), „Der Maschinist“, „eXistenZ“.

- 89 „Das Computerspiel ‚eXistenZ‘ befördert Impulse an die Oberfläche, die gewöhnlich versteckt bleiben, verdrängt im Unbewußten der Spieler: Begierden, Eifersucht, Haß und sogar Mordimpulse. Das Ergebnis ist eine verstörende Vision verdrängter Aggressionen“ Slawney (wie Anm. 12), S. 156.
- 90 Trevor in „Der Maschinist“ formuliert einerseits seinen Wunsch nach Nähe und Geborgenheit in einer intakten Beziehung, andererseits seine Angst vor ‚Mr. Hyde‘: „Wenn wir zwei zusammen sein könnten, das wäre schön. [...] Wenn ich mich in einen Wehrwolf verwandeln würde, was wäre dann?“ (01:11:00).
- 91 Antagonistische Figuren – beispielsweise der grüne Kobold als Kontrahent von Spider-Man – haben mit der Verwandlung in einen Bösewicht weniger Probleme, was wohl damit zusammenhängt, dass sie über weniger „gute“ Anteile verfügen, die sich in den Hintergrund gedrängt fühlen könnten. Zumindest werden keinerlei Abneigungen dargestellt; lediglich die Tatsache, dass Norman Osborn die Stimme des Kobolds zeitweise hört, ohne sie zurechnen zu können (Schizophrenie-Hypothese auf Seiten der Rezeption), scheint ihn zu beunruhigen.
- 92 Vgl. bspw. Schweizerhof, Barbara: „Die Wut der Gerechten. HULK von Ang Lee“, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard u.a.: *Außer Kontrolle. Wut im Film*, Marburg 2005, S. 141-151, hier S. 141f.
- 93 Beispielsweise in „Chocolat“ (USA 2000, Regie: Lasse Hallström), „Elling“ (NOR 2001, Regie: Petter Næss), „Whiskey“ (URG 2004, Regie: Juan Pablo Rebella/Pablo Stoll), „Vergiss mein nicht!“ (USA 2004, Regie: Michel Gondry).

wenn er bemerkt, dass er es die gesamte Zeit mit dem inversiven Verlauf des Jekyll-Hyde-Prinzips zu tun hatte.⁹⁴

C) DIE SORGE UM PSYCHE UND KÖRPER

Der ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller begnügt sich nicht damit, dass die Psyche, das Ego, die Motive und Ziele bedroht sind, hinzu kommt noch die zehrende Sorge um den Körper, um dessen Einheit und Integrität. Eine übergreifende Zielspannung ergibt sich nicht durch die verheißende Lösung von Konflikten oder gar die Erfüllung individueller Wünsche oder das Erreichen einer positiven Utopie, sondern aus dem unwahrscheinlichen Entkommen aus einem negativen Zustand, dem *Leiden*. Das Leiden stellt eine der ausgiebig zelebrierten Tätigkeiten der Protagonisten dar: Sie leiden unter ihren desolaten Zuständen, können nicht essen, nicht schlafen, sich nicht erinnern, sich nicht konzentrieren, werden nicht geliebt, sondern gejagt und man wird das Gefühl nicht los, dass die wenigen Momente, die von einer heilen Welt erzählen, lediglich eingefügt wurden, um die durchlittenen Qualen, die Flucht durch alle erdenklichen Arten unangenehmer Räume in einen Kontrast zu setzten, der sie noch unerträglicher erscheinen lässt. Der Maschinist ist nicht nur psychisch ein Grenzgänger, insofern er die Grenzen einer möglichen Verdrängung seiner Schuld austestet, auch somatisch wird seine Belastung immer wieder in den Bildmittelpunkt gerückt: Trevor begegnet dem Publikum gleich zu Anfang akustisch mit seinem Keuchen unter der Anstrengung, eine Leiche in einen Teppich zu rollen. Auch visuell stellt er seine extreme Belastung und körperliche Versehrtheit unter Beweis: Er ist ausgehungert, blass, hat dunkle Augenringe und mehrere offene Wunden im Gesicht. Die Folgen seines erlittenen Traumas zeichnen, wie bereits in „Memento“ im wahrsten Sinne des Wortes, sowohl Psyche als auch Soma und zeugen von einer extremen Lädierung.⁹⁵

94 Der Effekt gleicht dem von „Sixth Sense“; die Bewertung dieser Art von Film bemisst sich in der Gunst des Zuschauers zumeist in der Qualität der Umsetzung der Täuschung. Bleibt hinzuzufügen, dass die mögliche Entladungsdynamik einer solchen Konstruktion in „Fight Club“ im Einklang mit dem psychosomatischen Ton der Inszenierung äußerst effektiv ausgenutzt wurde: Eine auf Ikea-Katalog-Format reduzierte Konsumkritik mit Marxscher Aufladung, gepaart mit den ebenso simplifizierten Anleihen an Freuds Triebtheorie erzielte besonders bei einem jung-männlichen Publikum bemerkenswerte Erfolge. Interessant bleibt die Frage, inwieweit den Begeisterten – das gilt ebenfalls für die Anhänger der „Matrix“ – die Konstruktion der Dynamik und ihre Lust an der Partizipation bewusst ist. Die Phantasie, den Kapitalismus und mit ihm die ganze Welt in die Luft zu sprengen, die in den wachsenden Zweifeln des Erzählers ihren Gegenpol findet, ist jedoch zweifellos eine in der Kompromisslosigkeit ihrer Ausformung faszinierende Konfliktkonstruktion. Gleiches gilt für „Natural Born Killers“ (USA 1994, Regie: Oliver Stone).

95 Die eindeutigste Form figuraler Fragmentierung besteht in der Darstellung zerstückelter Körper und der Ersetzung fehlender Gliedmaßen durch Prothesen wie beispielsweise in

Es ist eben jene für die Filmrezeption typische und von Genre zu Genre unterschiedlich inszenierte *Dialektik von Destruktion und Kompensation*⁹⁶, die den Zuschauer in eine bestimmte Form von Erregung versetzt und in den hier diskutierten Fällen wiederholt Psyche und Soma – sowohl der Figuren als auch der Zuschauer – mit Bedrohung und Zerstörung der existenziellen Sonderklasse konfrontiert. Wer das erträgt, weil es vielleicht den alltäglichen Druck artifiziiell steigert, so dass sich nach dem Film eine Form von Entlastung⁹⁷ einstellt, der wird an diesen Filmen Gefallen finden; für diejenigen, welche das Leiden, Fliehen, Suchen und Zweifeln als belastend empfinden, werden die Filme eher zur Qual.

Bei so viel Last, Leiden und Lädierung lohnt es sich, den Blick auf die andere Seite, jenseits von Sorge und Bedrohung, zu richten. Was vermissen die Protagonisten, wer hilft ihnen, wie sehen die *Gegenentwürfe* zum mindestens drohenden, wenn nicht gar stetig voranschreitenden Verfall aus?

Im Anschluss an die erlittenen Unfälle, Traumata und Katastrophen sind es häufig Ärzte, Psychiater, Psychologen oder Therapeuten, die helfen sollen,⁹⁸ wobei deren Interventionen nur in *einem* Fall, „Sixth Sense“, als erfolgreich zu bezeichnen sind.⁹⁹ Ebenso wie man sich auf die Hilfe der Medizin nicht verlassen zu können scheint, sind auch die *Gegenentwürfe* einer besseren Welt lediglich in wenigen partiellen Andeutungen zu finden. Die Thematisierung von Hoffnung auf Rettung, Besserung und Linderung beschränkt sich auf die kurzen und wenigen Szenen, die von besseren Zeiten und Welten berichten.¹⁰⁰ Die Fragmente einer besseren Welt dienen zumeist der kontrastiven Inszenierung des gesteigerten Verfalls: Eben aufgebautes Vertrauen muss in „Der Maschinist“ sofort wieder einem neuen Verdacht weichen, die verheißungsvolle Sicherheit einer sich anbahnenden Beziehung in „Vanilla Sky“ fällt der Tatsache zum Opfer, dass selbige hal-

„Crash“. Diese Formen körperlicher Teilung sind klassisch im Genre des Horror-Splatter-Movies zu Hause.

96 In den ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillern ist ein deutlicher Überschuss auf Seiten der Destruktion und ein eklatanter Mangel an Kompensation zu verzeichnen.

97 Vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 43/44.

98 Elsaesser erwägt, ob der sich als Dialog gebende Monolog, den Lenard mit einer/m Unbekannten am Telefon führt, als Therapie zu verstehen sei; vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117. Außerdem zu sehen in: „Sixth Sense“, „Vanilla Sky“, „Fight Club“, „Butterfly Effect“, „eXistenZ“.

99 Der Maschinist hilft sich selbst, indem er sich letztlich mit seiner vergangenen Schuld, seinem schlechten Gewissen – und damit auch Ivan – konfrontiert. Daraufhin sind auch seine Wunden als verflasterte zu sehen und stützen die Heilungs-Hypothese.

100 Aufschlussreich sind beispielsweise Lenards Erinnerungen an sein „gesundes“ Leben, die von einer intakten Beziehung zu einer jungen, hübschen, vitalen Frau mit kindlichem Gesicht berichten und in Szenen visualisiert werden, die in warmen, hellen Farben gehalten und stilistisch am Landhaus-Ambiente orientiert sind; oder die pflegenden Frauen, die in Anlehnung an Klaus Theweleits weiße Frau wie brave Krankenschwestern die einzige Entlastung für den Maschinisten Trevor bieten, ihn baden, waschen, verarzten und bekochen; vgl. Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Hamburg 1977, S. 98-128. Wenn eine (Beziehungs-)Utopie existiert, dann scheint sie von weiblichem Einfluss geprägt zu sein. .

luziniert oder erträumt war, die Änderungen an der Vergangenheit führen in „Butterfly Effect“ über heile-Welt-Szenarien (mit Haken) zu immer neuen Verhängnissen. Sogar David Lynch lässt sich – im Gegensatz zur mehr als eindeutigen Destruktionsstruktur von Cronenbergs „Crash“ – in „Lost Highway“ dazu hinreißen, Pete kurzfristig entspannt in einem zwar farblich übersteuerten aber dennoch hellen und sonnigen amerikanischen Garten sitzen zu lassen. Kurzfristig eben. Stellvertretend für all diese überwiegend männlichen¹⁰¹, vergleichsweise toten, verletzten und verlorenen Protagonisten, fordert Lenard in „Memento“: „Ich will mein Leben wiederhaben!“ (01:35:12) – eine Forderung, die nicht erfüllt wird, wohingegen der Zuschauer selbiges nach dem Film immer wieder kostenlos zurückerhält.¹⁰²

Im Sinne der These Bärbel Tischleders, „[...] daß die Sorge um den Körper, seine materielle und biologische Integrität filmische Körperphantasien beflügelt“¹⁰³, stellt das Wechselspiel von Bedrohung und Affirmation des Körpers ein universelles Thema des Films, der Literatur, ja der Künste und Medien allgemein dar. Die Vermutung von Gert Mattenklott, dass die auf der Leinwand stets drohende Fragmentierung auch die Ängste des Publikums domestiziere¹⁰⁴, lässt sich problemlos äußern, aber schwerlich belegen. Narrativ geschürte Ängste, Sorgen und psychosomatische Verletzungen verweisen immer auf ihre Opposition in Form von Heilung und Entlastung, die Frage ist nur, ob und in welcher Form letztere mitgeliefert werden. Was sich beobachten lässt, ist zum einen die Drastik der Darstellung – beispielsweise im ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller – und zum anderen die hohe Frequenz, in der eine größere Anzahl drastischer Ausprägungen dieses bestimmten Film-Typs derzeit auftritt.

So fällt Tischleders Urteil über die Bedrohung und Fragmentierung des Körpers im Gegenwartskino¹⁰⁵ doch in einem wichtigen Punkt zu pauschal aus¹⁰⁶: Es

101 Die einzige Frau ist Rita/Camilla aus „Mulholland Drive“, wobei diese von einer explizit thematisierten oder gezeigten körperlicher Fragmentierung bis auf eine Kopfverletzung und den Schock verschont bleibt.

102 Über all die berechtigten Sorgen um den möglichen Verlust von Einheit sollte nicht vergessen werden, was hier zu kurz kam, weil es ein weiteres Thema wäre: Die Fragmentierung des Körpers bietet sich auch für komische Effekte an: „Der Mann mit den zwei Gehirnen“ (USA 1983, Regie: Carl Reiner), „Switch, die Frau im Manne“ (USA 1991, Regie: Blake Edwards), „Die Ritter der Kokosnuss“ (GB 1975, Regie: Terry Gilliam/Terry Jones).

103 Tischleder (wie Anm. 9), S. 56.

104 „Ließe sich nicht auch vermuten, daß die Bilder der fragmentierten und malträtierten Körper weniger einem perversen Lustgewinn dienen als vielmehr den Zweck haben, die allergegenwärtigsten Ängste zu domestizieren, deren Fluktuation auch der neoliberale Wohlstand nicht verhindern kann?“ Mattenklott (wie Anm. 32), S. 54.

105 „Körper im Gegenwartskino wirken gleichermaßen bedrohlich und bedroht, Körper und Ich bilden keine natürliche oder dauerhafte Einheit. Auf den zweiten Blick jedoch wird simultan zu allen Symptomen von körperlicher Unbehautheit eine Tendenz sichtbar, Körperlichkeit und Natürlichkeit erneut zu affirmieren und aufzuwerten.“ Tischleder (wie Anm. 9), S. 57.

sind von jeher beide Pole im Kino zu beobachten gewesen und zu differenzieren wäre ihr Verhältnis zueinander im historischen Verlauf. So stand die (männliche) Identität u.a. im Film Noir¹⁰⁷, im Autorenkino der 1960er/70er Jahre, im Action-Kino der 1980er Jahre¹⁰⁸ und nun wieder im ‚postmodernen‘ bzw. nach Elsaesser im ‚post-mortem‘-Kino der 1990er und 2000er¹⁰⁹ Jahre auf dem Spiel.¹¹⁰ Gleiches gilt für die weibliche Identität; und in *allen* Fällen ging und geht es *sowohl* um die Psyche *als auch* um den Körper. Der Wunsch nach Integrität der eigenen Identität und einem psychosomatisch unversehrten ‚Ich‘ steht seit jeher im Zentrum der (filmischen) Erzählung. Folglich ist auch die Betonung der Fragmentierung des Körpers bzw. der Identität im aktuellen Kinofilm¹¹¹ und die damit einhergehende unterstellte Sorge des Publikums keine Innovation des kontemporalen Kinos, im Gegensatz zu vielen der aktuellen Entwicklungen im Bereich der Verfremdung filmischer Erzählformen. Der lädierte, totgesagte Körper, der sich mit Ausfallerscheinungen aller Art¹¹² zu plagen hat und sich auf der Leinwand vor den Augen des Zuschauers durch Räume, Szenen, dramatische Situationen schleppen muss, zeugt allenfalls von einer in spezifischen Genres zelebrierten Körper-

-
- 106 Auch wenn sowohl dem konstatierten Wechselspiel von Sorge um den Körper und Entlastung durch Affirmation als auch der derzeit hohen Frequenz an Filmen, die ihre teure Filmzeit der Inszenierung dieses Wechselspiels widmen, vollendes zuzustimmen ist.
- 107 Vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116 und die Debatte um „Sin City“: Der hier beschriebene ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller setzt sich sowohl formal als auch thematisch aus exakt den gleichen Bausteine zusammen, die auch für den Film Noir gelten. Formal: Aufbruch der als linear wahrgenommenen Zeitstrukturen, Einsatz von Techniken, die ein hohes Maß an „Subjektivität“ erzeugen, komplexe, zum Teil nicht auflösbare Erzählmuster, die für Unsicherheit, Irritation und Desorientierung sorgen. Thematisch: Düstere, bedrückende Settings, Verbrechen, das dominante Motive des isolierten, einsamen Menschen (Mannes), Paranoia und Angst, Suche nach Identität, Identitätswechsel, psychische Devianzen, Spiegel, Doppelgänger.
- 108 Vgl. Böhme, Hartmut: „Konjunkturen des Körpers“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 29-42.
- 109 Elsaesser betont, dass es ihm „(wieder einmal!) um eine Krise der männlichen Identität im neuen Hollywoodfilm [geht]“. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115.
- 110 Zu „Abgrenzungen und entfernten Verwandten“ des ‚postmodernen‘ Films siehe Eder: (wie Anm. 2), S. 26-29.
- 111 Im Diskurs findet die notwendige Trennung der Begriffe Körper, Psyche und Identität häufig nicht statt: „Cronenberg zeigt hier das Abgründige des Prinzips von Identität. Der Spielkörper – der mit einem „Bioport“ versehene Körper – provoziert ein Paradox der Freiheit: Er ermöglicht den Spielern den Zugriff auf eine große Anzahl Spielsysteme und virtuelle Universen, aber gleichzeitig vernichtet er die Integrität des menschlichen Körpers.“; Slawney (wie Anm. 12), S. 158. Siehe auch Kühn über einen Körper, der eigentlich eine Psyche ist: „Der Körper des young urban softie, um den es in Fight Club vermeintlich an erster Stelle geht, ist nichts als der Kriegsschauplatz einer von Körperbildern überblendeten Psyche.“; Kühn (wie Anm. 10), S. 89.
- 112 Elsaesser schreibt in seinen Ausführungen über das post mortem-Kino: „Das zweite grundlegende Merkmal der post mortem-Situation ist, dass man sie überlebt hat. Die Frage ist aber nicht nur: Wie hat man überlebt, sondern auch: Was hat überlebt, beziehungsweise was – an einem selbst – hat nicht überlebt?“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115.

Hysterie, die derzeit in mehreren Filmen ihre Auferstehung feiert, da sie sich für eine atmosphärische Aufladung besonders anbietet. Es gälte also vielmehr die Frequenz und die Drastik der Darstellung im Verhältnis zu anderen Hochkonjunkturen filmischer Merkmalskombinationen – beispielsweise im Film Noir – zu untersuchen, die zweifelsohne immer auch in engem Verhältnis zu den technischen Möglichkeiten stehen.

3 DER ‚POSTMODERNE‘ BASTELBOGEN IN ANDEREN GENRE-KONTEXTEN

Wenn sich innerhalb der ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller keine überzeugenden Gegenentwürfe finden lassen, dann lohnt es sie vielleicht noch einmal außerhalb dieses Filmtyps zu suchen, um zu überprüfen, ob es sich bei diesem prototypischen Genre für F-Hypothesen um einen Spezialfall handelt, dessen Merkmale nur für diesen gelten.

Auf Basis der Beobachtung, dass auch in anderen Filmtypen die ‚Strategien der Fragmentierung‘ zum Zuge kommen, lassen sich – unter Vorbehalt – vielleicht tatsächlich einige innovative Tendenzen des aktuellen Kinos formulieren: Neben den aktualisierten Versionen des Neo-Noir ist eine Gruppe von Filmen¹¹³ zu verzeichnen, die – verglichen mit den bisher analysierten Figuren – von gesunden und unversehrten Vertretern ihres Schlages handeln, die beziehungs- und bindungsfähig sind, lernen, sich entwickeln und nicht in erster Linie mit Rache, Flucht oder der Lösung eines mysteriösen Rätsels beschäftigt sind. Und – wie bereits erwähnt – gelten diese Punkte als wesentliche Voraussetzungen für Identifikation und Empathie. Des Weiteren weisen diese Filme ebenfalls typische Merkmale einer formalen Verfremdung auf, die geeignet sind, beim Rezipienten F-Hypothesen zu evozieren. Am drastischsten verfährt dabei Christoffer Boe in „Reconstruction“, indem er konsequent alle Baukasten-Elemente kombiniert: Rahmung, Kreisstruktur, Wiederholungen von Szenen, Dialogen und Motiven in abgeänderter Form, intentionale Anschlussfehler, selbstreferentieller Text: „Alles ist Film, alles ist konstruiert. Und doch tut es weh“ (00:03:27).

Insgesamt lässt sich der Plot von „Reconstruction“ unter Einbeziehung aller Szenen logisch nicht rekonstruieren: Verknüpfungen erfolgen über das Motiv eines Stadtplans, der Bruch der Narration erfolgt durch das Portal einer U-Bahn-Station. Die Zielspannung generiert sich aber weder durch mysteriöse Zusammenhänge, noch durch rätselhafte Verbrechen; das Thema wird zu Anfang explizit

113 Beispielsweise „Reconstruction“, „Vergiss mein nicht!“, „Adaption.“, „Being John Malkovich“, „Swimming Pool“ (FRA 2003, Regie: François Ozon), „Alles über meine Mutter“, „The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit“ (USA 2002, Regie: Stephen Daldry), „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“ (USA 1998, Regie: Peter Howitt), „Romeo und Julia“, „Moulin Rouge!“, „5x2“ (FRA 2004, Regie: François Ozon), „8 Frauen“.

genannt: Es geht um Liebe und Abschied.¹¹⁴ Auch hier haben wir es mit zwar konstanten aber stark reduzierten Motiven und interfiguralen Konflikten zu tun, die in das bekannte Setting einer Dreiecksformation gefasst sind. Auch hier fehlen wichtige Erinnerungen, es existieren Szenen, deren fiktiver Status sich nicht entscheiden lässt und wieder rätselt der Zuschauer, ob Aimee und Simone nicht ein und dieselbe Figur sind, werden doch auch beide von Maria Bonnevie gespielt.

Beschäftigen wir uns also neben den Ähnlichkeiten mit einigen Differenzen: Thematisch geht es in der zweiten Gruppe um Liebe und Beziehungen, daher sollen sie im Folgenden unter dem Label ‚postmoderner‘ Beziehungsfilm firmieren. Formal verfährt Ozon in „5x2“ mit der Erzählung einer gescheiterten Ehe ebenso wie Christopher Nolan in „Memento“: Er erzählt sie – wenn auch weit weniger komplex – rückwärts. Formen der *Mise en abîme* sind ebenfalls beliebt, doch sind sie zumeist eher klassisch-literarisch orientiert.¹¹⁵

Entscheidende Unterschiede liegen in der Komplexität der formalen Verfremdung und in der Zielspannung. Für alle der hier aufgeführten Filme – außer für „Reconstruction“ – gilt erstens, dass sie die Mittel der formalen Verfremdung, die den für Beziehungskomödien und -dramen maßgeblichen interpretativ-identifikatorischen Rezeptionsmodus gefährden, bei weitem sparsamer einsetzen als dieses bei den Filmen der ersten Analysegruppe der Fall ist. Zumeist handelt es sich um genau *einen* Verfremdungseffekt, selten um Kombinationen. Zweitens ergibt sich die Zielspannung nicht mehr in erster Linie durch Desorientierung und Verrätselung, sondern durch die Spannungen, die aus der Variation von Formen des Probehandelns erzeugt werden. Die „Wer-bin-ich“- und „Was-ist-real“-Fragen verschieben sich zu „Was-wäre-wenn“-Fragen, ohne jedoch die Auswirkungen auf das „Ich“ aus den Augen zu verlieren.¹¹⁶

Diese Differenzen wirken sich maßgeblich auf die möglichen Modi der Rezeption aus. Die klassische „Whodunit“-Frage und die „Was-ist-passiert?“-Rätsel-

114 ... und um die Nicht-Unterscheidbarkeit von Anfang und Ende, wo wir wieder bei einem wichtigen Merkmal des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers wären.

115 Literatur/Film in „The Hours“; Traum/Buch „Swimming Pool“; Buch/Drehbuch im Film „Adaption.“. „Adaption.“ umfasst drei Erzählstränge (1. Die Recherchen der Autorin Susan Orlean zu ihrem Buch über John Laroche (vor 3 Jahren); 2. Szenen aus der Verfilmung des Buches; 3. Die Probleme des Drehbuchschreibers Charlie Kaufmann bei der Adaption des Buches), die im Filmverlauf ineinander übergehen. Der Narrationsbruch (00:56:00) geschieht durch eine Selbstinklusion: Die Figur des Charlie Kaufmann, gespielt von Nicolas Cage, der in diesem Film ebenfalls den Zwillingbruder von Charlie – Donald Kaufmann – spielt, schreibt sich selbst in dem Film, für den Charlie Kaufmann wiederum das Drehbuch schrieb, in sein Drehbuch ein.

116 Was wäre, wenn man/frau ein anderer wäre? („Being John Malkovich“); Was wäre, wenn Alex mit Aimee statt mit Simone zusammen wäre? („Reconstruction“); Was wäre, wenn Helen Gerry beim Seitensprung (nicht) erwischt hätte? („Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“); Was wäre, wenn Joel alle Erinnerungen an Clementine löschen lassen könnte? „Vergiss mein nicht!“.

spannung¹¹⁷ kulminieren in dem Ziel, eine große Anzahl im Filmverlauf ungünstig verteilter Informationen in Ordnung zu bringen. Mit dem auf intensive kognitive Anstrengung zielenden Prozess der Lösung geht die psychosomatische Modulierung von Spannungs-, Angst-, Schreckens-, Ekel- und Überraschungseffekten einher. Dem gegenüber besteht das Ziel beim Probehandeln nicht in der dezidierten Lösung eines Problems oder Falles sondern vielmehr im Mitvollzug eines Prozess des Abwägens.¹¹⁸ Schließlich wird die gesamte Zeit eines Kinobesuchs mit der räumlichen, zeitlichen und damit einhergehenden psychosomatischen Modulierung¹¹⁹ von mindestens einer Alternative¹²⁰ verbracht.

Neben den Ideen zu Körper- und damit auch Geschlechtsmodulationen in Almodóvars „Alles über meine Mutter“¹²¹ thematisiert Spike Jonze in seinem Film „Being John Malkovich“ den ungewöhnlichen Körper/Kopf des Schauspielers John Malkovich: In dessen Kopf/Gehirn/Bewusstsein können andere Figuren des Films kurzfristig im wahrsten Sinne des Wortes hineinrutschen. Carsten Visarius bemerkt dazu:

Die Passage ins fremde Bewusstsein bildet den Schlüssel für eine wild wuchernde Kombinatorik, die in und mit John Malkovich immer neue

117 Vgl. zum Unterschied von „Suspense fictions“, bei denen die möglichen Antworten in binärer, logischer Opposition zueinander stehen, und „Mysteries“, bei denen die möglichen Antworten unbestimmt sind und nicht in einem logisch eindeutigen Verhältnis zueinander stehen; Carroll, Noel: „The Paradox of Suspense“, in: Vorderer, Peter u.a. (Hrsg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, New Jersey 1996, S. 71-92, hier S. 75f.

118 Auch sind die Einsätze bei weitem weniger existenziell, geht es doch nicht um Leben und Tod, sondern zumeist um das Gelingen oder Scheitern der Liebe, bzw. ein Beziehung.

119 Die psychosomatische Modulierung basiert auf der formalen Modulierung beider Filmgruppen, deren Merkmale hier nur kurz angedeutet werden können: So sind beispielsweise die Räume in den Filmen der ersten Gruppe dunkel, kalt, häufig feucht, unübersichtlich und bedrohlich. Im zweiten Fall ähneln die Räume den Gegebenheiten einer realen einigermaßen intakten Alltagswelt: Innenräume, Städte, Cafés, Ferienhäuser. Gleiches gilt für die akustische Gestaltung: In den Filmen der ersten Gruppe wird der Zuschauer mit unangenehmen Hintergrundgeräuschen konfrontiert, die entweder durch Streichinstrumente erzeugt werden und ‚an den Nerven zerrren‘ oder dem wenig magenfreundlichen typischen ‚dumpfen Lynchschen Brummen‘ ähneln; nennen wir es nicht Musik. Im ‚postmodernen‘ Beziehungsfilm ist die akustische Inszenierung durch den üblichen Wechsel von Atmosphäre und Musik determiniert.

120 Das am einfachsten konstruierte Beispiel dürfte „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“ darstellen.

121 Siehe dazu beispielsweise Margrit Frölich zu Almodóvars „Alles über meine Mutter“: Zentrale Themen sind „Transformationsphantasien“, der „Körper als disponibles Material“, der „Körper als zentraler Ort, an dem Identitäten erprobt werden“, „Geschlechtsumwandlung“, „Organtransplantation“; Frölich, Margrit: „Synthetische Körper und echte Gefühle. Zu Pedro Almodóvars ‚Alles über meine Mutter‘“, in: dies./Middel (wie Anm. 8), S. 132 u. 135.

Konstellationen von Körpern und Existenzen zerlegt und zusammenführt.¹²²

Dabei ist Visarius prinzipiell zuzustimmen und doch in diesem Rahmen eine Anmerkung zu der „wild wuchernden Kombinatorik“ hinzuzufügen: Verglichen mit den logischen Kombinationen, die der Zuschauer bei der Rezeption des „Maschinen“ oder „Memento“ durchspielen muss, sind die Möglichkeiten hier weit weniger komplex, denn sie werden in einem festen Korsett definierter figuraler Motive, eines zeitliche als chronologisch empfundenen Ablaufs und fiktionaler Ordnung exerziert. Der für erstere Filme maßgebliche Zustand der Desorientierung – der einen wichtigen Faktor für die F-Hypothese in Bezug auf formale Verfremdung des gesamten Films darstellt – ist hier weniger stark ausgeprägt, denn die Zuschauerin kann sich zu jedem Zeitpunkt orientieren und zudem sehr genau erklären, warum die Figuren sich wie verhalten. Ist der Verfremdungs- und Fragmentierungseffekt – die Möglichkeit in John Malkovich ‚zu rutschen‘ – innerhalb der für den Film geltenden Erzählkonventionen einmal etabliert, verfährt die Erzählung ohne weitere formale Verfremdungen und erzählt von Liebe, Eifersucht und den Wünschen nach ewigem Leben und Kindern. Somit sind weit weniger Hypothesen zur Verknüpfung des narrativen Materials kognitiv mitzuführen als in den Filmen der ersten Gruppe. Der Rezeptionsprozess wird vom Rätseln entlastet und lässt mehr Energie für Identifikation und Einfühlung frei.

Fragmentierung lässt sich also wieder bezogen auf die narrative Form des Films¹²³ und bezogen auf den Körper¹²⁴ und die Psyche¹²⁵ der Figuren behaupten. Auf der thematischen Ebene sind insoweit Ähnlichkeiten zu verzeichnen, als dass Körper und Psyche als Orte der Identität und die Grenzen und Möglichkeiten ihrer Modulierung einen zentralen Stellenwert einnehmen. Die Mehrdeutigkeiten der Mystery-Thriller resultieren zum größten Teil aus der *spielerischen Verknüpfung*¹²⁶ logischer Inferenzen, während die dominanten Polyvalenzen des ‚postmodernen‘ Beziehungsfilms sich auf die *Interpretation* von Motiven, Handlungen und Gefühlen der Figuren beziehen. Die Figurenbindung wird intensiver, wenn

122 Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

123 In „Reconstruction“ und „Adaption.“.

124 In „Alles über meine Mutter“.

125 In „Being John Malkovich“ und „Swimming Pool“.

126 Im ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller spielt die Zuschauerin auf der Rezeptionsebene mit Versatzstücken; eine Tätigkeit, die sich als eine Form des Probehandelns bezeichnen lässt; im ‚postmodernen‘ Beziehungsfilm ist das Probehandeln selbst Thema des Films und der Zuschauer vollzieht die Probehandlungen der Figuren mit. In dominant identifikatorisch rezipierten Filmen findet das „Spielen“ in Form von Interpretationsprozessen statt, die sich auf die Deutung des Probehandelns der Figuren im Film beziehen. Bei Filmen, die eine Rätselrezeption und damit das Jonglieren mit Merkmalsclustern für Figuren, Räume und Materie triggern, ist das Probehandeln eine Komponente des Rezeptionsaktes.

Rezipienten den Wunsch entwickeln, dass der/die Protagonist/in¹²⁷ sein/ihr proklamiertes Ziel in Form einer zufrieden stellenden Lösung erreicht. Nichtsdestotrotz belastet jede formale Verfremdung durch die mit ihr einhergehende Distanzierung die Intensität der Identifikations- und Empathieprozesse, was auch für die Filme der zweiten Gruppe gilt.¹²⁸ Interpretationsfragen bedürfen jedoch weitaus komplexer konzipierte Figuren als eine Rätselrezeption, weil der Zuschauer sich im Rezeptionsprozess die Gefühle und Zustände der Figuren zu mehreren möglichen Antworten modulieren können muss. Rezeptionsrätsel verlagern dem gegenüber die Spannung auf die strukturelle Verknüpfung, wobei die Figuren eher als Spielsteine fungieren; daher eignen sie sich auch hervorragend für Inszenierungen von Rache in Kombination mit Aggressionsabfuhr.

FAZIT

Die Diagnose einer akuten Fragmentierung bezeichnet im Anschluss an diese film- und figurenanalytischen Ausführungen einen Rezeptions-Effekt, den die beschriebenen Formen der Konstruktion des zeitgenössischen Films und seiner Figuren begünstigen. Dabei ist keine der Gestaltungsmaßnahmen gar eine neue Erfindung; die Tatsache, dass das massenattraktive Kino jedoch zunehmend in das Fragment-Spiel einsteigt, bleibt jedoch festzuhalten.

Das Fragment – und neben ihm die Ironie – hat bereits sehr viel früher, als von der Fragmentierung des Blicks noch keine Rede war, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“, schrieb Friedrich Schlegel 1798 im I 16. Athenäums-Fragment, „Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“¹²⁹

Im Gegensatz zu Schlegels motivierenden Worten und der Verwendung des Fragments als bewusste ästhetische Formung in der Romantik, die die intentionale Verneinung der klassischen Einheit und die Befreiung von den strengen einheitlichen Regelpoetiken intendierte, zeigt sich der kontemporäre Film mit der systematischen (Ver-)Formung seiner Narrationen, seinen auf sinnliche Effekte zielenden Reizen und seiner durch die ambitionierten ästhetischen Verfahren evozier-

127 Das Geschlecht der Hauptfiguren ist paritätisch verteilt.

128 Vgl. Eder zu den Auswirkungen von Selbstreferentialität, Ironie und Klischeehaftigkeit auf die Anteilnahme der Rezipienten an Figuren und Ereignissen; Eder (wie Anm. 2), S. 21.

129 Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*, hrsg. v. Wolfdieterich Rasch, München 1971, S. 38f.

ten Künstlichkeit überaus bemüht, die aufgewerteten Teile nicht dem totalen Zerfall auszusetzen.

Sehnte sich das „zerrissene Bewußtsein“ der Romantik noch nach einer Einheit und suchte diese in einer auf Unendlichkeit verweisenden Reflexion zu finden, so zeigen sich die Fragment-Filme mit ihrem steten In-Frage-Stellen der Identität und der Wahrnehmung nüchterner – z.T. sogar mit bemerkenswert destruktiven Tendenzen. Was ihnen fehlt ist eine deutliche fassbare Utopie, die sich beim besten Willen zur Interpretation nur schwerlich aus den filmischen Zeichenmengen lesen lässt. Wenn sie existiert, so ist sie weiblich, zumindest werden die Männer zunehmend aussortiert: Bill ist tot, Kiddo hat ihre Tochter samt gemeinsamer Freiheit zurück und weint – aus Schmerz oder Erleichterung? („Kill Bill“). Sarah hat sich von John befreit („Swimming Pool“). Lotte und Maxine leben glücklich zusammen und ziehen Tochter Emily groß – Craig bleibt allein zurück („Being John Malkovich“). Alex scheidet aus, weil er sich nicht entscheiden konnte – es sind eben doch die Autoren, die die Geschichten schreiben („Reconstruction“) – und in „5x2“ wird konsequent die Scheidung eingereicht. Lediglich Joel und Clementine einigen sich zumindest auf ein „Ok“ („Vergiß mein nicht!“), und eine ‚rettende‘ Beziehung signalisieren lediglich „Adaption.“ und „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“. Damit scheint sogar die Verlässlichkeit der sonst meistens auf Glück setzenden Beziehungsfilm gefährdet.

Bemerkenswert ist weniger das Vorhandensein konstanter Ängste um den möglichen Verlust von Einheit, die stets einen zentralen Stellenwert im Sorgenpektrum des Menschen einnehmen, sondern vielmehr die Weise, in der mit diesen Ängsten gespielt wird. Die Lockerung der formalen Verbindungen und der Verlust ihrer Verlässlichkeit in Kombination mit der ausgiebigen Darstellung drastischen Leidens, der Problematisierung zwischenmenschlicher Beziehungen und das gleichzeitige Schwinden von Beziehungs- und Heilungsutopien zielen sicher auf einen intensiven Tremor beim Rezipienten. Bleibt die Frage, inwiefern das Summen der Teile in Zukunft auf eine mögliche Einheit oder auf ihren Zerfall verweisen wird. Die Fragmente jedenfalls sind und bleiben stets mehr als dieser Zerfall: „Einigen wir uns auf unentschieden.“¹³⁰

¹³⁰ Fragmentierter schwarzer Ritter in „Die Ritter der Kokosnuss“ (00:15:00).