



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fragmentarische Narration. Erzählstrategien in den Filmen  
von Alejandro González Iñárritu“

Verfasserin

Dewi Katarina Kostial

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

## Inhaltsverzeichnis

|                                                                 |       |
|-----------------------------------------------------------------|-------|
| I. Einleitung.....                                              | S. 01 |
| II. Erzählformen im klassischen Kinofilm.....                   | S. 04 |
| 1. Drei-Akt-Struktur.....                                       | S. 08 |
| 2. Kontinuität, Linearität und Ganzheit der Handlung.....       | S. 12 |
| 3. Personenzentriertes Erzählen.....                            | S. 16 |
| III. Erzählstrategien bei Alejandro González Iñárritu.....      | S. 19 |
| 1. Erzählen in Fragmenten und Episoden / Figurenvernetzung..... | S. 20 |
| 2. <i>Amores Perros</i> .....                                   | S. 23 |
| 3. <i>21 Gramm</i> .....                                        | S. 34 |
| 4. <i>Babel</i> .....                                           | S. 49 |
| 5. <i>Biutiful</i> .....                                        | S. 61 |
| IV. Iñárritu als postmoderner Erzähler ?.....                   | S. 71 |
| V. Ergebnis der Strukturanalyse / Fazit.....                    | S. 79 |
| VI. Bibliographie.....                                          | S. 87 |
| Anhang.....                                                     | S. 93 |

## I. Einleitung

Der mexikanische Regisseur Alejandro González Iñárritu wird gerne mit seinem Kollegen Quentin Tarantino verglichen und beizeiten mit dem Spitznamen „mexikanischer Tarantino“<sup>1</sup> betitelt. Der Vergleich kommt nicht von ungefähr. Beiden ist eine filmische Erzählweise gemein, die sich dadurch auszeichnet, dass sie dem gängigen Hollywood-Erzählschema zuwider läuft. Tarantino schuf mit *Pulp Fiction*<sup>2</sup> in den 1990er Jahren einen Meilenstein des sog. postklassischen Kinos. Ein Kino, das sich vehement von der klassischen Narration verabschiedet und gezielt alternative erzählerische Strategien sucht und neue Wege beschreitet.

Alejandro González Iñárritu gelang im Jahr 2000 mit seinem Debütfilm *Amores Perros* der Durchbruch. Seitdem gehört der Mexikaner zu den international gefeierten Regisseuren des Gegenwartskinos. Auch seine Nachfolgewerke *21 Gramm*, *Babel* und *Biutiful* fanden weltweit Beachtung und wurden mit zahlreichen Filmpreisen und -nominierungen geehrt.

Die drei Filme *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* bilden ein filmisches Triptychon. Sie sind sowohl thematisch als auch stilistisch miteinander verbunden und weisen Ähnlichkeiten auf. Die Filme behandeln Themen wie Liebe, Verlust, Rache, Schuld, Sühne, Leben, Tod, Krankheit und emotionale Abgründe. Es geht um menschliche Beziehungen und Dramen, um Familienstrukturen, um Ver- und Misstrauen, um Zu- und Unfälle, um Begegnungen. Aber auch politische Themen mit aktuellen Bezügen finden sich in Iñárritus Geschichten. Es sind nicht immer schöne oder glückliche Geschichten, sie handeln von dem Schmerz in der Welt und den Menschen, die diesen Schmerz erdulden müssen. Es sind schwierige Themen, die nachhaltig wirken. Aber genau diese Stimmung und die Gefühle, die seine Filme bei den Betrachtern auslösen und hinterlassen, machen Iñárritus Arbeiten besonders.

Im Rahmen der Trilogie spinnt Iñárritu seine Narrationen von Film zu Film kontinuierlich größer. Das Netz seiner Erzählungen erstreckt sich über immer mehr Länder und verbindet eine zunehmende Figurenanzahl. Während der Episodenfilm *Amores Perros* noch in Iñárritus Heimatstadt Mexico City spielt und sich auf jeweils einen Protagonisten pro Episode konzentriert, umfasst Iñárritus Narrationsgeflecht bei *Babel* bereits vier Länder auf drei Kontinenten, sechs Protagonisten sowie eine Vielzahl an Nebenfiguren, die ebenfalls in das Beziehungsgeflecht eingebunden und davon betroffen sind. Mit dem Werk dazwischen, *21*

---

1 Arte Tracks, „Interview – Alejandro González Iñárritu“, erstellt am 08.02.2007, letzte Änderung am 31.10.2008, <http://www.arte.tv/de/1477040.CmC=1477988.html> aufgerufen am 17.08.2012.

2 *Pulp Fiction*, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

*Gramm*, begab sich der Regisseur auf fremdes Territorium und ließ die schicksalhaften Begegnungen dreier Menschen in den USA spielen.

Seine Geschichten erzählt Iñárritu fragmentarisch, episodisch und multiperspektivisch, manchmal non-linear, bisweilen könnte man meinen willkürlich und chaotisch. Der Regisseur spielt mit dem Publikum, indem er jenem nur Ausschnitte, einzelne Bilder, kleine Häppchen zeigt, die sich erst noch zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen müssen. Durch die Dekonstruktion von Zeit verliert der Zuschauer die Orientierung und den Überblick über Ereignisse. Situationen werden zum Teil zweimal aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt, parallel laufende Handlungen sind nacheinander zu sehen, verschiedene Episoden fügen sich zu einer Geschichte zusammen, Gemeinsamkeiten und Überschneidungen werden nach und nach offenbart, die Wirkung wird oft vor der Ursache sichtbar, Zusammenhänge werden erst rückwirkend erklärt etc. Der Zuschauer muss ein gewisses Maß an Geduld und Vertrauen darauf, dass Iñárritu am Ende doch noch alles aufklären und alle losen Enden zusammenfügen wird, mitbringen. Dabei muss das Publikum aber auch mehr kognitive Arbeit leisten, um die einzelnen Puzzleteile zusammenzufügen, die Orientierung nicht zu verlieren und sich den Sinn zu erschließen.

Auch was die Figurencharakterisierung betrifft, geht Iñárritu fragmentarisch vor. Wer die Personen eigentlich sind, welche Intentionen sie haben und welche Rolle sie in der Geschichte übernehmen, bleibt in vielen Fällen lange undurchsichtig und vage bzw. kommt Stück für Stück ans Licht. Hinzu kommt als erzählerischer Kniff und Charakteristikum seiner Filme, dass Iñárritus Geschichten stets durch ein fatales Ereignis ausgelöst und die Protagonisten durch ebenjenes miteinander verbunden werden. Der Regisseur spinnt geschickt ein Netz aus den Schicksalen der Figuren. Diese streifen einander ohne sich tatsächlich wahrzunehmen oder krachen mit fatalen Folgen buchstäblich ineinander; das Motiv des (Auto-)Unfalls ist bei Iñárritu auffällig. „Mich faszinieren Momente, die das Leben sowohl in positiver wie negativer Richtung verändern können“<sup>3</sup>, so Iñárritu.

In seinem letzten Film, *Biutiful*, versuchte sich Iñárritu erstmals ohne seinen üblichen Verbündeten, den mexikanischen Drehbuchautor Guillermo Arriaga, an der linearen Erzählform und legte den Fokus des Films auf nur eine Figur an einem Ort. Sein ruheloser Protagonist trifft aber ebenfalls auf diverse andere Charaktere und ist mit ihnen verbunden. Es gilt im Zuge der Diplomarbeit Iñárritus Handschrift auch in diesem Film herauszuarbeiten.

---

3 Alejandro González Iñárritu in einem Interview mit Rüdiger Sturm, „Der beste Drehbuchautor heißt Gott“, Spiegel Online 21.12.2006, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/babel-regisseur-der-beste-drehbuchautor-heisst-gott-a-455891.html> aufgerufen am 17.08.2012.

Die Forschungsfrage der Diplomarbeit lässt sich dabei wie folgt stellen: Welche erzählerischen Strategien verwendet der Regisseur Alejandro González Iñárritu in seinen Filmen *Amores Perros*, *21 Gramm*, *Babel* und *Biutiful* abseits der dramaturgischen Norm des klassischen Erzählkinos und welche Folgen ergeben sich daraus? Welchen Mehrwert weisen diese Filme im Vergleich zu Mainstream-Filmen auf?

Um dies zu beantworten, widmet sich die Arbeit zunächst der klassischen Filmnarration. Es sollen die Dramaturgie des klassischen Spielfilms sowie dessen gängige Erzählkonventionen und die etablierte Drehbuchtheorie und -praxis untersucht und in den wichtigsten Punkten zusammengefasst werden. Im Zuge dessen geht es vor allem darum aufzuzeigen, wie klassische Erzählfilme strukturiert sind; wie Orientierung und Verstehen für den Zuschauer innerhalb des Films erfolgen; wie Spannung, Neugierde und Überraschung erzeugt und wie mit Figuren verfahren wird. Es soll ein Schema skizziert werden, das die meisten Filme bedienen, um eine geeignete Ausgangslage für den darauffolgenden Teil der Arbeit zu schaffen. Anhand von diversen Drehbuchratgebern und theoretischen Schriften bezüglich Filmdramaturgie und -narration ist deutlich erkennbar, dass es gewisse Charakteristika gibt, die sich in nahezu jedem klassischen Erzählfilm nachweisen lassen und nach denen populäre Filme funktionieren. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich die erwähnten klassischen Narrationsmuster zwar sowohl in Drehbuchmanualen als auch in wissenschaftlichen Analysen finden lassen. Dennoch weisen die beiden Textformen unterschiedliche Ansätze auf. Während Drehbuchhandbücher und -ratgeber keine wissenschaftlichen Texte sind und stattdessen einen normativen Stil aufweisen, indem sie ihren Lesern klare Anweisungen, Anleitungen und Hilfestellungen ähnlich einem Kochrezept geben, sind analytische Arbeiten, die bestimmte Charakteristika anhand von bereits vorhandenen Filmen herausarbeiten und untersuchen, als wissenschaftlich deskriptiv zu bezeichnen. Erstere Texte verweisen also auf zukünftige, noch zu entwickelnde Filme, indem sie Anweisungen geben, wie diese Filme aussehen sollen. Letztere Schriften ermitteln dramaturgische Gemeinsamkeiten von in der Vergangenheit produzierten Filmen. Damit prägen Drehbuchmanuale junge Filmschaffende sowie das klassische Kino direkt, während Wissenschaftstexte Beobachtungen vorstellen, Thesen entwickeln und diese untermauern ohne gezielte Vorschläge für Filmentwürfe zu geben; es ließe sich lediglich über Rückschlüsse auf bereits produzierte Filme und deren Narrationsmuster ein Erfolgsrezept ableiten.

In Gegenüberstellung bzw. Abgrenzung zu dieser klassischen Narration sollen Alejandro González Iñárritus Filme im Hauptteil der Arbeit konkret betrachtet und analysiert werden, denn diese arbeiten dem etablierten Schema entgegen. Es wird darum gehen die Struktur der einzelnen Filme hinsichtlich Zeitumgang, Figurencharakterisierung und Rezeptionserfahrung zu analysieren. Die Spezifika der Narrationsmodi Iñárritus sollen aufgezeigt und mit Beispielen belegt werden.

Zuletzt soll die Frage geklärt werden, warum Filme dem gängigen Konzept überhaupt entgegen arbeiten. An dieser Stelle wird es vermehrt um den Begriff des postklassischen Kinos gehen. Außerdem soll ein Mehrwert der alternativen Erzählweisen aufgezeigt werden und es gilt zu überprüfen, inwiefern Iñárritu tatsächlich als postklassischer Erzähler à la Quentin Tarantino und anderen beschrieben werden kann.

Für eine leichtere Lesbarkeit wird in der Diplomarbeit auf eine gendergerechte Schreibweise verzichtet. Die entsprechenden Ausdrücke beziehen sich aber selbstverständlich auf Männer und Frauen gleichermaßen.

## **II. Erzählformen im klassischen Kinofilm**

*And they lived happily ever after*

Filme erzählen Geschichten, sie unterhalten, berühren, erstaunen, erschrecken uns, bringen uns zum weinen, lachen und nachdenken. Ihre Rezeption hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck bei den Zuschauern oder geht spurlos an ihnen vorüber. In beiden Fällen ist wohl nicht nur die erzählte Geschichte selbst dafür verantwortlich, sondern auch die Art und Weise, wie sie dem Zuschauer präsentiert wird. Die erzählerische Strategie, die Drehbuchautor und/oder Regisseur einschlagen, ist von zentraler Bedeutung.

Der Filmwissenschaftler David Bordwell beschäftigt sich in zahlreichen Arbeiten mit eben jenem Thema, der filmischen Narration. Bordwell befasst sich im Zuge dessen mit dem Hollywood-Kino seit 1917 und arbeitet mittels Filmanalysen diverse Charakteristika des klassischen Hollywood-Erzählkinos heraus. So schreibt er in dem von ihm und Kristin Thompson verfassten Buch *Film Art: An Introduction*:

„The number of possible narratives is unlimited. Historically, however, fictional cinema has tended to be dominated by a single mode of narrative form. We shall refer to this dominant mode as the 'classical Hollywood cinema.' This mode is 'classical' because of its lengthy, stable, and influential history, 'Hollywood' because the mode assumed its most elaborate shape in American studio films. The same mode, however, governs many narrative films made in other countries.“<sup>4</sup>

Bordwell erläutert weiter, dass sich gewisse Narrationsmodi des klassischen Hollywood-Kinos, wie etwa der Umgang mit Zeit und Raum, bereits 1917 etablierten und bis heute dominant sind.<sup>5</sup>

„Of course, syuzhet devices and stylistic features have changed over time. But the fundamental principles of syuzhet construction (preeminence of causality, goal-oriented protagonist, deadlines, etc.) have remained in force since 1917. The stability and uniformity of Hollywood narration yield one reason to call it classical, at least insofar as classicism in any art is traditionally characterized by obedience to extrinsic norms.“<sup>6</sup>

Ein solches seit Jahrzehnten etabliertes System lässt zwar alternative Narrationsmöglichkeiten zu, denn der als klassisch beschriebene Erzählmodus ist natürlich nur einer unter vielen.<sup>7</sup> Dennoch finden sich seit 1917 nur wenige innovative Neuerungen innerhalb der klassischen Hollywood-Narration.<sup>8</sup> Die strukturellen und ästhetischen Merkmale sind fest verankert. Nicht nur im kreativen Schaffensprozess auf Produktionsseiten, sondern auch in den Köpfen der Zuschauer.<sup>9</sup> Publikum und Produktion beeinflussen sich dabei wechselseitig. Rezipienten haben durch ihre filmische Erziehung und durch die Seherfahrungen, die sie sammeln konnten, diverse filmische Kenntnisse und Vorahnungen. „The spectator knows the most likely stylistic figures and functions. He or she has internalized the scenic norm of exposition, development of old causal line, and so forth. The viewer also knows the pertinent ways to motivate what is presented.“<sup>10</sup> Damit wiederum gehen Erwartungen an die Filme einher. Diese Erwartungen wurden über Jahre und Jahrzehnte von der Filmproduktion und den Filmen selbst aufgebaut und müssen nun auch weiterhin bedient werden. Zu erwähnen wären an dieser Stelle also etwa bestimmten Genres

---

4 David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2010, S.89.

5 Vgl. David Bordwell, *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London: Routledge 1994, S.09.

6 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 1985, S.164.

7 Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.91.

8 Vgl. Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.04.

9 „The stylistic conventions of Hollywood narration, ranging from shot composition to sound mixing, are intuitively recognizable to most viewers. [...] As a narrational mode, classicism clearly corresponds to the idea of an „ordinary film“ in most cinema-consuming countries of the world.“ In: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.163 ff.

10 Ebd., S.164.

inhärente Merkmale. Der Zuschauer weiß in der Regel, wie ein Kriminalfilm strukturiert ist oder wie eine Liebeskomödie funktioniert, welche Elemente ein Horrorfilm besitzen muss und was in einem Drama nicht fehlen darf. Daraus ergibt sich wiederum, dass Filme, die mit den bekannten Mustern arbeiten, auf Anhieb vom Publikum verstanden werden, da es Vertrautes zu sehen bekommt. Produktion und Rezeption erfahren eine Erleichterung durch die verinnerlichte Dramaturgie und profitieren beide davon.<sup>11</sup>

Betrachtet man die Erzählstrukturen in Filmen, fällt auf, dass es gewisse Konzepte und Merkmale gibt, die wiederholt auftreten. Dies wird von filmanalytischen Schriften und Drehbuchmanualen bestätigt. Man kann also festhalten, dass es weitgehend allgemein anerkannte Merkmale des klassischen filmischen Erzählens gibt, die sowohl in zahlreichen Drehbuchratgebern propagiert und an Filmschulen unterrichtet werden als auch von der Filmanalyse bestätigend herausgearbeitet wurden, wie etwa von David Bordwell.

Wie lässt sich nun also diese klassische Erzählform beschreiben? Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass in den weiteren Ausführungen nicht sämtliche Strategien der klassischen Narration erläutert werden können, da dies den Umfang der Diplomarbeit übersteigen würde. Der Fokus liegt auf ausgewählten Charakteristika, die im Folgenden zusammengefasst werden.

„Very generally, we can say that classical narration tends to be omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious. That is, the narration knows more than all the characters, conceals relatively little (chiefly 'what will happen next'), and seldom acknowledges its own address to the audience.“<sup>12</sup>

David Bordwell fasst in diesem Textauszug knapp aber prägnant wichtige Merkmale der klassischen Hollywood-Erzählung zusammen: den Umstand, dass die Filme dem Zuschauer nichts vorenthalten außer es ist zu Förderung von Spannung und Interesse von Nöten. Das bedeutet für den Rezipienten ständige Orientierung bei gleichzeitiger Neugierde auf den Fortgang der Geschichte. Zusätzlich ist der Film so gestaltet, dass nichts von der Rezeption ablenken kann. Das Medium Film an sich bleibt unbemerkt. Den Zuschauern soll nicht auffallen, dass sie einen Film sehen, sie sollen sich ganz auf die Geschichte konzentrieren können. Eine ideale, bequeme Rezeptionssituation wird geschaffen. Narrative und dramaturgische Experimente würden im Umkehrschluss die Rezeptionserfahrung verändern

---

11 Vgl. Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT 1999, S.31.

12 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.160.



oder gar stören. Des Weiteren beschreibt Bordwell folgende Grundpfeiler des klassischen Hollywood-Kinos:

„that telling a story is the basic formal concern, [...]; that unity is a basic attribute of film form; that the Hollywood film purports to be 'realistic' in both an Aristotelian sense (truth to the probable) and a naturalistic one (truth to historical fact); that the Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and 'invisible' storytelling; that the film should be comprehensible and unambiguous; and that it possesses a fundamental emotional appeal that transcends class and nation.“<sup>13</sup>

Es bestätigt sich anhand dieses Zitats die Intention der klassischen Dramaturgie, den Erzählfluss des Films und seiner Geschichte unter allen Umständen aufrecht zu erhalten und den Zuschauer kognitiv und emotional an der Narration teilhaben zu lassen.

Jens Eder spricht in diesem Zusammenhang von einer „populären Dramaturgie“ oder der „Dramaturgie des populären Films“.<sup>14</sup> Unter dem Begriff „Dramaturgie“ sind zunächst mehrere Sachverhalte zu verstehen. Einerseits die Aufgabe auf Produktionsseiten, den Film zu strukturieren, andererseits die Struktur innerhalb des Films selbst.<sup>15</sup> Im Zuge dieser Arbeit wird der Begriff überwiegend in letzterer Verwendung gebraucht. Nach Knut Hickethier also „[a]ls „strukturierende Form [...], [die] die Einteilung eines Geschehens in einzelnen Szenen, diese zusammenfassend in Akten [anbietet], nach dem Stoff selbst [organisiert], aber auch nach den technischen Realisationsmöglichkeiten.“<sup>16</sup>

Die Filme mit populärer Dramaturgie folgen in der Regel einem klaren Aufbau. Dieser setzt sich aus drei Akten, jeder mit einer bestimmten Länge, zusammen, welche durch Wende- und Höhepunkte Abgrenzungen voneinander erfahren. Es wird linear und in sich logisch erzählt, d. h. die Narration folgt einem klaren Ursache-Wirkungs-Schema. Außerdem wird der Film als Problemlösungsprozess präsentiert, an dessen Ende keine Fragen offen bleiben. Es gibt keine losen Enden oder Unklarheiten, sondern es erfolgt stets eine Auflösung, meist mit Happy End. Der Zuschauer soll sich emotional in die diegetische Welt einfühlen können, daher wird die Selbstreferenzialität des Mediums Film vermieden. Das Publikum soll den Film auf angenehme Weise rezipieren können. Die Filme arbeiten dem Zuschauer insofern entgegen, als dass sie dessen Wunsch nach Orientierung und Verständnis befriedigen. Der Zuseher soll sich stets auskennen; wenn Fragen aufgeworfen werden, dann um Spannung und Neugierde zu wecken und das Interesse des Zuschauers zu behalten. Dennoch soll die

---

13 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.03.

14 Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT <sup>3</sup>2007, S.22 f.

15 Vgl. Dennis Eick, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK- Verl.-Ges. 2006, S.37.

16 Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>1996, S.117 Zitiert nach Eick, *Drehbuchtheorien*, S.38.

kognitive Leistung des Publikums so gering wie möglich gehalten werden. Das Filmerlebnis soll keine Anstrengung mit sich bringen, die erzählte Geschichte lücken- und problemlos verstanden und rekonstruiert werden können.<sup>17</sup> Dennoch müssen die Zuschauer eine gewisse Leistung während der Rezeption erbringen, damit der Film seine volle Wirkung entfalten kann.

„Classical films call forth activities on the part of the spectator. These activities may be highly standardized and comparatively easy to learn, but we cannot assume that they are simple. [...] The spectator *participates* in creating the illusion. [...] For illusion to work, the spectator must meet the art work at least half way.“<sup>18</sup>

Filme, die dem Zuschauer während der Rezeption höhere geistige Leistungen abverlangen, müssen an irgendeiner Stelle einen gewissen Mehrwert aufweisen, um die Investitionen zu rechtfertigen.

## 1. Drei-Akt-Struktur

„There is an age-old pattern that applies to every type of storytelling [...]. The fundamental underpinning of all forms of drama (including comedy) is the three-act structure. This observation may have been stated formally for the first time by Aristotle, but even he derived it by analyzing plays written before his time, and it remains true of today's films, plays, and television scripts.“<sup>19</sup>

Hauptcharakteristikum der populären Dramaturgie ist die Drei-Akt-Struktur, welche auf die antike Dramentheorie und Aristoteles zurückgeht.<sup>20</sup> David Bordwell bezeichnet die Erzählstruktur als „canonical story format“<sup>21</sup>, Jens Eder übersetzt den Ausdruck mit „kanonische Geschichtenform“<sup>22</sup>. Das Drei-Akt-Schema besagt lediglich, dass ein Film einen Anfang, eine Mitte und ein Ende besitzt. Die filmische Geschichte wird in drei sich nach Funktion und Inhalt unterscheidende Abschnitte geteilt, nämlich Exposition, Konflikt und Auflösung.<sup>23</sup> Die drei Teile werden durch zwei Plot Points voneinander abgegrenzt. Der Plot Point bildet den jeweiligen Höhepunkt des entsprechenden Aktes und leitet zugleich zum darauffolgenden Abschnitt über. Der Plot Point ist also „ein Ereignis (oder Ereigniskomplex)

---

17 Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.117 ff.

18 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.07 f.

19 Jurgen Wolff/Kerry Cox, *Successful Screenwriting*, Cincinnati: Writer's Digest Books 1988, S.18 Zitiert nach Eick, *Drehbuchtheorien*, S.38.

20 Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.38.

21 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.35.

22 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.24.

23 Vgl. Ebd., S.25.

des Sujets, in dem ein Teilziel der Hauptfigur endgültig erreicht oder verfehlt wird und sie ein neues Teilziel auf dem Weg zur Lösung des zentralen Problems ins Auge faßt.“<sup>24</sup> Jeder Akt beginnt mit einer Art Ruhephase, bevor wieder Spannung erzeugt wird. Außerdem erfolgt eine Steigerung von Akt zu Akt, die schließlich im Höhepunkt und der Auflösung am Ende des Films kulminiert.<sup>25</sup> Das bedeutet, dass „die Dreiaktstruktur beim populären Film dafür sorgt, dass die Handlung in Abständen von höchstens 15 Minuten eine Akzentuierung und Wendung erfährt.“<sup>26</sup>

Die Strukturierung des Films spiegelt sich auch im Drehbuch wider. Ein 120 minütiger Film entspricht ca. 120 Seiten Skript; die Norm ist also pro Filmminute eine Seite Skript. Der erste Akt umfasst 30 Seiten, der zweite Akt 60 Seiten und der dritte Akt erneut 30 Seiten, d. h. Akt 1 und 3 bilden jeweils ein Viertel der filmischen Länge, während der zweite Akt die Hälfte und somit den Hauptteil ausmacht.<sup>27</sup>

In der Exposition werden das Thema, die zentrale Frage des Films und der Katalysator, der die Handlung anstößt, eingeführt. Dabei handelt es sich häufig um einen zu lösenden Konflikt oder ein ganz bestimmtes Ziel, das es zu erreichen gilt. Darüber hinaus werden Ort und Zeit der Handlung sowie die Protagonisten vorgestellt.<sup>28</sup> Dem Zuschauer werden die wichtigsten Informationen und Sachverhalte offengelegt; am besten in einer bis einigen wenigen Szenen.<sup>29</sup> „The film begins. Concentrated, preliminary exposition that plunges us *in medias res* triggers strong first impressions, and these become the basis for our expectations across the entire film.“<sup>30</sup> Sind diese Grundpfeiler des Films gegeben, wird zum zweiten Abschnitt übergeleitet, in dem es hauptsächlich um das Abarbeiten von Erschwernissen auf dem Weg der Problemlösung geht. Das führt automatisch zum dritten Teil, der Auflösung der Problemstellung und dem Erlangen des Ziels.<sup>31</sup> Der Film zeigt dabei Ereignisse aus einer meist privilegierten Perspektive. Er ist allwissend, die Kamera allgegenwärtig. Das bedeutet, dass der Film und die Kamera mehr wissen als die Figuren.<sup>32</sup> Selten zeigt sie das Geschehen aus dem individuellen und daher eingeschränkten Blickwinkel eines Protagonisten.

---

24 Ebd., S.86.

25 Vgl. Ken Dancyger/Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*, Boston: Focal Press 1995, S.19.

26 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.88.

27 Vgl. Peter Hant, *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Hübner 1992, S.75 Zitiert nach Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.107.

28 Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.26.

29 Vgl. John Emerson/Anita Loos, *How to Write Photoplays*, 1920 (reprint, Philadelphia: George W. Jacobs & Co. 1923), S.94 Zitiert nach Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.28.

30 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.37.

31 Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.26.

32 Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.160.

„Classical narration is potentially omniscient, [...]. Since classical narration communicates what it 'knows' by making characters haul the causal chain through the film, it might seem logical to assume that the classical film commonly restricts its knowledge to a single character's point-of-view. Logical, but wrong. If we take point-of-view to be an optical subjectivity, no classical film, [...], completely confines itself to what a character sees. If we regard a character's point-of-view as comprising what the character knows, we still find very few classical films that restrict themselves to this degree. The overwhelmingly common practice is to use the omnipresence of classical narration to move fluidly from one character to another. [...] For such reasons, it is accurate to describe classical narration as fundamentally omniscient, even when particular spatial or temporal shifts are motivated by character subjectivity.“<sup>33</sup>

Die Einteilung von Geschichten in mehrere Akte hat eine lange Tradition. Die Drei-Akt-Struktur wird als eine Art Urform des Erzählens verstanden, so etwa von Georg Seeßlen, der sie als „Urdramaturgie“<sup>34</sup> bezeichnet. Die besondere Beliebtheit dieser Narrationsart kann wohl damit begründet werden, dass die Rezipienten sie schon von klein auf verinnerlicht haben, da sie mit Geschichten aufgewachsen sind.<sup>35</sup> Bekannte Schemata sorgen für einen Wiedererkennungswert und für ein daraus resultierendes Gefühl von Geborgenheit.

„Die 'kanonische Geschichtenform' soll für die überwiegende Mehrheit von Geschichten aller Art und über die Jahrhunderte hinweg gelten; auch die kleinen Erzählungen unseres Alltags folgen in der Regel dieser Form. Die Dreiaktstruktur ist eine historisch und vom Gegenstandsbereich her eingegrenzte Erzählkonvention; sie ist typisch für Geschichten einer bestimmten Länge, die durch Theater, Kino oder Fernsehen Verbreitung finden.“<sup>36</sup>

Dies bestätigt auch David Bordwell in seinen Untersuchungen: „Of all modes, the classical one conforms most closely to the 'canonic story' which story-comprehension researchers posit as normal for our culture.“<sup>37</sup> Durch ihre lange Tradition hat sich ein gewisser Allgemeingültigkeitsanspruch dieser Dramaturgie etabliert.<sup>38</sup>

Aus der Drei-Akt-Struktur ergibt sich weiterhin, dass in den meisten Fällen nur eine Geschichte erzählt wird, denn nur dann kann diese Art der Dramaturgie vollständig funktionieren. Die Verständlichkeit der Handlung wird für die Rezipienten durch den relativ einfachen dreiteiligen Aufbau erleichtert. Die Konzentration muss nur auf eine Geschichte und in den meisten Fällen damit einhergehend auf eine überschaubare Anzahl an Figuren

---

33 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.30 f.

34 Georg Seeßlen, *Clint Eastwood trifft Federico Fellini: Essays zum Kino*, Berlin: Bertz 1996, S.12 Zitiert nach Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.30.

35 Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.39.

36 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.24.

37 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157.

38 Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.27.

gerichtet werden. Somit kann die kognitive und emotionale Partizipation des Zuschauers leichter gesteuert werden.<sup>39</sup>

Durch das Zusammenspiel von etablierten Erzählkonventionen wie dem Drei-Akt-Schema und dessen standardisiertem Ablauf (zunächst Exposition, dann Konflikt und anschließend Konfliktlösung), der Fokussierung auf eine Handlung, wenige Figuren und die kausale Verknüpfung von Ereignissen etc. ergibt sich ein Schema, das von Jens Eder in Anlehnung an Bordwell als „Erzählschablone“ bezeichnet wird.

„Die 'Erzählschablone' ist als mentales Muster zu verstehen, als Hintergrundfolie, die den Rezipienten als Ausgangspunkt für das Verstehen aller Geschichten dient. Wenn jemand eine Geschichte erzählt bekommt, versucht er zunächst, das Muster anzuwenden. Er erwartet z.B. Ereignisse, deren kausaler und zeitlicher Zusammenhang sich feststellen läßt. Texte mit nicht linear angeordneten Ereignissen oder ambigen Kausalverbindungen erschweren das Verständnis und sind schwerer zu behalten.“<sup>40</sup>

Der Zuschauer übernimmt bei der klassischen Narration eine aktive und partizipatorische Rolle. Zwar wird seine Rezeption durch den Rezeptionsgegenstand kontrolliert und in bestimmte Richtungen gelenkt, dennoch muss der Zuschauer mentale Arbeit leisten.<sup>41</sup> Diese mentale Arbeit beinhaltet vor allem das Aufstellen von Hypothesen sowie das Fragen nach dem weiteren Verlauf des Films. Der Film spielt dem Zuschauer entsprechende Fragen zu, indem er ihn im Ungewissen hält. Der Rezipient wiederum muss an dieser Stelle Möglichkeiten, wie die Handlung weiter verlaufen könnte, formulieren.<sup>42</sup> „The result is that in describing the classical system we are describing a set of operations that the viewer is expected to perform.“<sup>43</sup> Die Hypothesen, die der Zuschauer aufstellen muss und die durch den Film eigentlich schon vorgegeben werden, müssen stets glaubhaft bleiben; manche sind dabei natürlich wahrscheinlicher als andere. Dem Zuschauer muss außerdem ein Entweder-Oder-Szenario angeboten werden; das bedeutet, nur eine der Hypothesen erfüllt sich. Des Weiteren sind die aufgeworfenen Fragen in der Regel in Richtung des zukünftigen Filmverlaufs gerichtet; es geht also darum, dass der Zuschauer gespannt bleibt auf Kommendes und letztlich den Ausgang des Films.<sup>44</sup>

Was die Gründe für die besondere Popularität dieses Erzählschemas anbelangt, können nur Vermutungen angestellt werden. Jens Eder bezieht sich diesbezüglich auf den Effekt, den es auf den Rezipienten ausübt: „Die Gründe für die fundamentale Bedeutung der Dreiaktstruktur

---

39 Vgl. Ebd., S.32.

40 Ebd., S.29.

41 Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.165.

42 Vgl. Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.38.

43 Ebd., S.08.

44 Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.164.

müssen in ihrem Wirkungspotential liegen. Über diese Gründe lässt sich jedoch nur spekulieren; eine befriedigende theoretische Erklärung ist mir nicht bekannt.“<sup>45</sup> Michael Schneider kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Diese [die Dreiaktstruktur] hat sich, von der Antike bis heute, als jene Form der dramatischen Organisation eines Stoffs bewährt, die offenbar *am besten und wirkungsvollsten mit den Erfahrungsweisen des Publikums korreliert*.“<sup>46</sup> Außerdem sieht Schneider die Ursprünge des Drei-Akt-Schemas in Mythen und Riten, also „im zyklischen Dreischnitt der „Reise des Helden“: 1. Gewöhnliche Welt (Exposition) 2. Reise in die andere Welt (Entwicklung, Konfrontation, Krise) 3. Rückkehr (Höhepunkt, Auflösung)“<sup>47</sup>, welche in unserem Empfinden und Verstehen von Erzählungen tief verwurzelt sind. Das Erzählkonzept „Die Reise des Helden“ entspricht ebenfalls der kanonischen Geschichtenform mit Drei-Akt-Schema und Figurenwandel. Dennis Eick nennt als möglichen Grund für die Etablierung dieses Erzählschemas den Wunsch nach Form in der Welt: „So betrachtet könnte man auch unter der Drehbuchliteratur den Versuch verstehen, in einer zerfallenen oder zumindest vielgestalteten Welt Orientierung zu schaffen, und sei es auch nur durch ein fest umrissenes Strukturschema.“<sup>48</sup> Der Wunsch der Menschen und des Publikums nach Klarheit, Kontrolle und Orientierung wird also auch hier deutlich. Die Sinnsuche in der Welt wird auf die Struktur des Medium Films übertragen. Die besondere Akzeptanz dieser Erzählnorm ist aber wohl auch reine Gewohnheitssache:

„the more an element recurs within a film or body of films, the more it is taken for granted by the spectator and the more it contributes to forming a tacit standard. If every scene is presented in a comparable fashion – e.g., restricted syuzhet handling, spatial continuity, and so forth – this will constitute an intrinsic norm.“<sup>49</sup>

## 2. Kontinuität, Linearität und Ganzheit der Handlung

Der klassische Hollywood-Film verläuft linear, kontinuierlich und kausal logisch. Ruft man sich den Wunsch des Publikums nach ständiger Orientierung ins Gedächtnis, macht das

---

45 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.89.

46 Michael Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch. Die hohe Schule des filmischen Erzählens*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. <sup>2</sup>2007, S.143.

47 Ebd., S.143.

48 Eick, *Drehbuchtheorien*, S.40.

49 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.152.

durchaus Sinn, denn „[a]llgemein gesehen erleichtert die lineare Anordnung der Ereignisse dem Zuschauer ihre kausale und zeitliche Integration und damit das Verständnis des Films.“<sup>50</sup>

Außerdem impliziert der Aufbau nach Exposition - Konflikt - Auflösung bereits einen linearen Handlungsverlauf. Zu Beginn wird ein Problem etabliert, welches Stück für Stück gelöst werden muss. Der Film verläuft als lineares Abarbeiten von Aufgaben und Stationen. Dabei folgt jede Aufgabe logisch und konsequent auf die nächste bis hin zur Lösung.<sup>51</sup>

Des Weiteren sieht die klassische Dramaturgie lediglich eine Erzählebene vor, also einen Haupthandlungsstrang mit gegebenenfalls einem Nebenhandlungsstrang. Dadurch wird der lineare Handlungsverlauf nicht aufgebrochen und das Publikum kann diesen leicht nachvollziehen, da sich Konzentration und Fokus nur auf eine Handlungsebene und wenige Figuren richten.<sup>52</sup>

Die linear kausale Erzählstruktur wird nur selten aufgebrochen. Gegen die Kontinuität arbeitende Stilmittel wie Flashbacks oder Flashforwards werden lediglich dann eingesetzt, wenn es die Geschichte unbedingt verlangt, um adäquat erzählt zu werden, etwa wenn eine Erinnerung oder die Vergangenheit einer Figur gezeigt werden soll.<sup>53</sup> Priorität hat es, die Einheit des Films zu bewahren, was der sogenannten geschlossenen Dramenform entspricht:

„Das Paradigma der populären Dramaturgie steht in enger historischer und inhaltlicher Verbindung zu einem Dramentypus, [...]: der geschlossenen Form des Dramas. Die Drehbuchratgeber orientierten sich an der etablierten Form und den bestehenden Regelpoetiken und übertrugen sie auf das Medium Film. Wie die Dramaturgie des populären Films ist auch die geschlossene Dramenform ein Idealtypus.“<sup>54</sup>

Weitere Gemeinsamkeiten der klassischen Dramaturgie mit der geschlossenen Dramenform sind ein auf wenige Figuren und Handlungsstränge reduziertes, lineares, kausales und chronologisches Erzählen in mehreren Akten mit zentralem Konflikt sowie dessen Lösung, was beim geschlossenen Drama allerdings nicht unbedingt ein Happy End bedeutet. Es finden sich auch Unterschiede im Vergleich der beiden Erzählmuster, wie etwa die Position des Höhepunktes der Geschichte (im geschlossenen Drama in der Mitte der Handlung, beim populären Film am Ende) oder der Vermittlung einer bedeutenden Botschaft, was beim populären Film zwecks Emotionalisierung des Publikums und aufregender Geschehnisse in den Hintergrund gerät.<sup>55</sup>

---

50 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.63.

51 Vgl. Ebd., S.61.

52 Vgl. Ebd., S.72.

53 Vgl. Ebd., S.62.

54 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.111.

55 Vgl. Ebd., S.111 f.

Aus welchen Gründen aber ist das Konzept der Linearität und Kausalität so dominant? Dennis Eick bezieht sich in seiner Begründung auf Linda Cowgill, die Folgendes betont: „the main reason we have always learned stories this way, however, is because we understand und [sic!] process information linearly. [...] we learn in a sequential way. [...] Even in nonlinear stories there is always a distinct beginning, middle and end.“<sup>56</sup> Cowgill wirft einen interessanten Aspekt auf, der gerade auch hinsichtlich Alejandro González Iñárritu und seiner Narration wichtig erscheint. Denn er erzählt zwar achronologisch, aber dennoch spielen Ursache und Wirkung eine erhebliche Rolle in seinen Filmen. Auch bei ihm gibt es einen Auslöser, der die Geschichte ins Rollen bringt und von dem aus sich die Narration entwickelt, allerdings multiperspektivisch und fragmentarisch. Iñárritu verweigert dem Zuschauer also den gewohnten linearen Handlungsverlauf. Das Publikum wird mit einer neuen oder zumindest ungewohnten Seherfahrung konfrontiert und ist während der Rezeption ständig darum bemüht, das Gesehene zeitlich und kausal zu ordnen. Der Rezipient versucht das erlernte Storyverarbeitungsschema anzuwenden, was bei dem alternativen Narrationsmuster nur bedingt funktioniert. Dennoch ist Linda Cowgill zuzustimmen, dass es auch bei Iñárritus Geschichten eindeutig einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende gibt.

David Bordwell erklärt die Dominanz von Kausalität und Linearität damit, dass Ereignisse, die nicht dem strengen Ablauf des Ursache-Wirkung-Schemas entsprechen, den Rezeptionsvorgang stören würden: „Coincidence and haphazardly linked events are belived to flaw the film's unity and disturb the spectator. Tight causality yields not only consequence but continuity, making the film progress 'smoothly, easily, with no jars, no waits, no delays.“<sup>57</sup>

Die Einheit des Films ist für die Hollywood-Narration besonders wichtig und sämtliche Elemente dienen dazu sie zu wahren. In diesem Zusammenhang ist das Füllen von narrativen Lücken besonders erwähnenswert, denn der klassische Hollywood-Film setzt alles daran diese Löcher kontinuierlich zu stopfen und so ein Bild der Abgeschlossenheit und Gänze zu kreieren.<sup>58</sup> Kausalität und Linearität sind Grundpfeiler des klassischen Narrationsmodus. Gerade der Kausalität werden sämtliche Elemente, die den Film ausmachen, untergeordnet. So etwa auch die Zeit; sie dient als unterstützendes Element im Dienste der Kausalität.<sup>59</sup> „In classical fabula construction, causality is the prime unifying principle. Analogies between characters, settings and situations are certainly present, but at the denotative level any

---

56 Linda J. Cowgill, *Secrets of Screenplay Structure. How to recognize and emulate the structural frameworks of great films*, Los Angeles: Lone Eagle 1999, S.04 Zitiert nach Eick, *Drehbuchtheorien*, S.39.

57 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.18.

58 Vgl. Ebd., S.39.

59 Vgl. Ebd., S.47 ff.



parallelism is subordinated to the movement of cause and effect.“<sup>60</sup> Der klassische Hollywood-Film weist im Zuge dessen eine besonders unauffällige und klare Erzählstruktur auf.<sup>61</sup>

„The narration accomplishes this reduction by means of spatial omnipresence, repetition of story information, minimal changes in temporal order, and plays between restricted and relatively unrestricted point of view. It is in the light of these aims that we must assess the power of that celebrated Hollywood 'continuity'. Because we see no gaps, we never question the narration.“<sup>62</sup>

Das lineare Erzählen bringt weitere Folgen mit sich, die sicherlich zur Popularität dieses Narrationsmusters beigetragen haben. Dadurch, dass durch Kausalität und Linearität ein leichtes Verstehen der Geschichte mit relativ wenigen kognitiven Leistungen seitens des Publikums ermöglicht wird, kann schnell erzählt werden. Der Zuschauer benötigt weniger Denkarbeit und daher auch weniger Zeit, um Verknüpfungen herzustellen und Ereignisse zu rekonstruieren. Dadurch wiederum wird ein gesteigertes emotionales Miterleben für das Publikum ermöglicht. Es muss sich nicht mit langen Denkprozessen aufhalten, dem Verlauf der Handlung kann es wie von allein und selbstverständlich folgen. So wird die Konzentration auf die emotionalen Signale des Films gelenkt. Die Rezipienten sollen durchgehend in das Filmgeschehen eingebunden werden, um nicht das Interesse zu verlieren.

Ein letzter wichtiger Aspekt des linearen Erzählens ist das Motiv der Spannung. Die lineare Erzählstruktur hält den Zuschauer insofern stets in Atem, als dass er ständig wissen möchte, was als nächstes passieren wird. Das Filmgeschehen wirft innerhalb seines Verlaufs immer wieder Fragen auf, die mehrere Antworten zulassen und an einem darauffolgenden Punkt beantwortet werden. So bleibt die Aufmerksamkeit und Anteilnahme des Zuschauers an der Story erhalten, da dieser sich ständig nach dem weiteren Verlauf und Ausgang des Films fragt.<sup>63</sup> Somit hat Spannung auch stets Vorrang vor Überraschung. Im Zusammenhang mit dem Effekt der Überraschung erklärt Bordwell:

„If the narration thus distracts us, we do not form an appropriate hypothesis and the narration can then introduce new information. [...] Now it is characteristic of classical narration to use surprise very sparingly. Too many jolts would lead us to doubt the reliability of the narration, and the advantages of concentrated, preliminary, *in medias res* exposition would be lost.“<sup>64</sup>

---

60 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157.

61 Vgl. Ebd., S.163.

62 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.32 f.

63 Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 1999, S.76 f.

64 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.39.

Auch hier zeigt sich erneut der Stellenwert, den die Ganzheit der Handlung einnimmt. Durch nichts darf die Illusion ge- oder zerstört werden. Dadurch ist die klassische Dramaturgie aber besonders eingeschränkt, denn innovative oder experimentelle Narrationsstrategien hebeln die Illusion oftmals aus.

### 3. Personenzentriertes Erzählen

Eines der wichtigsten Merkmale des Mainstreamfilms besteht darin, „daß eine einzelne, individuell gezeichnete und mit klar erkennbaren Zügen und Zielen ausgestattete Hauptfigur den zentralen Problemlösungsprozeß des Films unternimmt.“<sup>65</sup> Durch die Konzentration auf nur eine einzelne Figur wird es für den Zuschauer möglich gemacht, sich in diesen speziellen Charakter einzufühlen.<sup>66</sup> Auch David Bordwell charakterisiert die klassischen Hollywood-Filme als figurenzentrierte Narrationen: „Character-centered – i.e., personal or psychological – causality is the armature of the classical story.“<sup>67</sup> Der Film folgt also in der Regel nur einer oder einigen wenigen Figuren auf ihrem Weg, meist findet man einen eindeutig als Protagonisten gekennzeichneten Charakter vor:

„The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. [...] The most 'specified' character is usually the protagonist, who becomes the principal causal agent, the target of any narrational restriction, and the chief object of audience identification.“<sup>68</sup>

Die Figur ist die treibende Kraft hinter den Geschehnissen im Film. Somit ist auch die Kausalität der filmischen Handlung „vorwiegend figurenzentrierter Art.“<sup>69</sup> Die Geschichte, der Konflikt, das Problem und somit der gesamte darauffolgende Handlungsverlauf werden also durch die Figur selbst ausgelöst und weniger durch äußere Ursachen.<sup>70</sup> Dies ist bereits soweit selbstverständlich, dass nicht-menschliche Auslöser wie Natur und Umwelt, Schicksal und Zufall oder gesellschaftliche und öffentliche Umstände, was ja ebenfalls alles die Filmhandlung auslösen kann, in Filmen kaum mehr zum Tragen kommen.<sup>71</sup>

---

65 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.69.

66 Vgl. Ebd., S.69.

67 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.13.

68 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157.

69 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 2007, S.66.

70 Vgl. Ebd., S.68.

71 Vgl. Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.13.

Liegt der Fokus nun also auf den Figuren im Film, so ist der Auslöser für das filmische Geschehen ein bestimmtes Verlangen der Charaktere. Sie haben klar definierte Ziele, die zu Beginn des Films in der Exposition etabliert werden. Ihr Handeln ist stets zielgerichtet und es gibt eine klare Motivation.<sup>72</sup> Eine Sehnsucht muss befriedigt, ein Wunsch erfüllt, ein Verlangen gestillt werden. Das eindeutig angegebene Ziel ist der Ausgangspunkt aller Ereignisse, die Wunscherfüllung gibt die Richtung des weiteren Verlaufs vor. Im Film dreht es sich um die Entscheidungen, die von den Figuren getroffen werden, die Möglichkeiten, die ihnen geboten werden und aus denen sie auswählen und um die Richtungen und Wege, die sie einschlagen. All dies treibt den Filmverlauf voran.<sup>73</sup> Allerdings werden den Figuren bei ihren Bemühungen ihr Ziel zu erreichen immer wieder Steine in den Weg geräumt. Die Wunscherfüllung wird von äußeren Ursachen, Gegenspielern etc. erschwert und der Protagonist muss die daraus entstehenden Konflikte und Hürden überwinden.<sup>74</sup> Die filmische Handlung mündet im klassischen Hollywood-Film überwiegend in einem Happy End, also dem Erreichen des Ziels und der Wunscherfüllung.<sup>75</sup> Gleichzeitig muss am Ende des Films alles abgeschlossen werden. Es darf keine offenen Fragen, Lücken oder losen Enden geben:

„Finally, most classical narrative films display a strong degree of closure at the end. Leaving few loose ends unresolved, these films seek to complete their causal chains with a final effect. We usually learn the fate of each character, the answer to each mystery, and the outcome of each conflict.“<sup>76</sup>

Auf diese Weise wird der Zuschauer mit absoluter Klarheit am Ende des Films beglückt und befriedigt. Das Ziel, auf das der Film und sein Protagonist stetig hingearbeitet haben, wird endlich erreicht.

Des Weiteren sieht die klassische Hollywood-Narration eine Veränderung oder Weiterentwicklung der Hauptfigur vor.

„In den guten Filmen macht mindestens ein Charakter, meist der Protagonist, eine Wandlung während seiner Reise durch. Die Prüfungen, die er bestehen, die Widerstände, die er überwinden musste, haben ihn verändert. Ja, er kann diese Prüfungen überhaupt nur bestehen [...], weil er sich verändert und etwas dazugewonnen hat. [...] In Filmen mit tragischem Ausgang kann der Held auch einen Charakterwandel zum Negativen hin durchmachen.“<sup>77</sup>

---

72 Vgl. Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S.151.

73 „Once defined as an individual through traits and motifs, the character assumes a causal role because of his or her desires. Hollywood characters, especially protagonists, are goal-oriented. In: Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.16.

„Therefore characters and their traits, particularly desire, are a strong source of causes and effects.“ In: Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.90.

74 Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.89 f.

75 Vgl. Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.36.

76 Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.90 f.

77 Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S.171 f.

Wie verhält es sich im Mainstreamfilm mit dem Innenleben der Figur? Zunächst einmal ist festzuhalten, dass der Protagonist bzw. die Protagonisten psychologisch dargestellt werden. Die Charaktere sollen als eben solche gezeigt werden und durch bestimmte Eigenschaften und individuelle Charakterzüge deutlich gekennzeichnet sein. Die Kausalität der Handlung ist von figurenpsychologischer Natur. Die narrative Funktion, die die jeweilige Figur übernimmt, spielt bei der Charakterisierung ebenfalls eine Rolle.

„Most important, a character is made a consistent bundle of a few salient traits, which usually depend upon the character's narrative function. It is the business of the film's exposition to acquaint us with these traits and to establish their consistency. [...] More commonly, the character's salient traits are indicated – by an expository title, by other characters' description – and the initial appearance of the character confirm these traits as salient.“<sup>78</sup>

David Bordwell führt außerdem eine dem Hollywood-Film eigene Konsequenz der Figurencharakterisierung an. Der klassische Hollywood-Film weist meist zwei Handlungsstränge, die über die Figuren miteinander verbunden sind, auf. Bei einem dieser beiden Handlungsstränge handelt es sich nach Bordwells Untersuchungen fast immer um eine heterosexuell geprägte Liebesgeschichte. Die Liebesgeschichte kann dabei entweder im Haupthandlungsstrang auftauchen, dann ist in der Regel die Erfüllung einer Liebe, das Gelingen einer Beziehung etc. das erklärte Ziel und die treibende Kraft des Films. Oder aber die Liebesgeschichte ereignet sich in einem Nebenhandlungsstrang und ergibt sich vielleicht eher beiläufig. In solch einem Fall spielen andere Themen die tragende Rolle im Film.<sup>79</sup> In beiden Handlungssträngen aber gibt es Ziele, Hindernisse und einen Höhepunkt mit Auflösung am Filmende.<sup>80</sup> Die beiden Handlungsstränge sind thematisch und über die Figuren miteinander verbunden, erfahren oftmals eine ineinander übergehende oder sich beeinflussende Auflösung, sind aber dennoch als selbstständig auszumachen.<sup>81</sup> Sie bewahren die Einheit und Ganzheit der filmischen Handlung.

---

78 Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, S.14.

79 Vgl. Ebd., S.16.

80 Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157.

81 Vgl. Ebd., S.157 f.

### **III. Erzählstrategien bei Alejandro González Iñárritu**

Die Besonderheit innerhalb Iñárritus Narration liegt vor allem in der Montage. Durch die Art und Weise, wie der Regisseur seine Filmsequenzen und -fragmente ordnet und miteinander verbindet, ergibt sich die spezielle und charakteristische Erzählart Alejandro González Iñárritus. Seine Narrationsform unterstützt dabei auf besondere Weise den Inhalt des jeweiligen Films. Struktur und Inhalt bedingen sich bis zu einem gewissen Grad gegenseitig. Die Themen, die Iñárritu in seinen Filmen behandelt, wollen auf diese Weise erzählt werden. Dem Regisseur dienen seine Narrationsmuster und seine Filmästhetik als Vermittlungsinstanzen eines bestimmten Weltbildes, bestimmter Gefühlslagen und spezieller Themen. Durch die sprunghafte Montage von verschiedenen Figurensequenzen verknüpft Iñárritu die Protagonisten eng miteinander. Ursache- und Wirkungsmechanismen sowie die gegenseitige Verbundenheit und Beeinflussung der Figuren werden so besonders hervorgehoben und die Überzeugung Iñárritus, dass wir alle miteinander in Verbindung stehen, manifestiert sich. Durch die nicht-linear, sondern mosaikartig angeordneten Sequenzen erhält der Zuschauer eine Art Rundumblick und erfährt vieles parallel anstatt hintereinander.

Nicht nur seine strukturellen Strategien, sondern auch die ästhetischen dienen bei Iñárritu dazu seine Geschichten so zu erzählen, dass der Zuschauer direkt und unmittelbar erreicht wird. Die Kameraführung in seinen Filmen erfolgt häufig sehr dicht an den Figuren. Der Blick der Kamera fängt somit jede Gefühlsregung der Schauspieler ein. Es finden sich viele Nahaufnahmen der Protagonisten. Die Kamera folgt ihnen und bleibt nah an ihnen dran; in chaotischen Momenten innerhalb der Geschichte sind auch die filmischen Aufnahmen verwackelt oder unruhig. Diverse Aufnahmen sind mit Hand- bzw. Schulterkamera gefilmt. All das sind ästhetische Merkmale, die sämtliche Filme Iñárritus aufweisen. Außerdem lässt sich zwischen den Filmen eine Verbindung über die Musik herstellen. Für die musikalische Untermalung der Filme ist stets Gustavo Santaolalla verantwortlich, dessen Kompositionen einen hohen Wiedererkennungswert aufweisen. Innerhalb der einzelnen Filme übernimmt die Musik von Santaolalla eine emotionalisierende und vereinheitlichende Aufgabe. Unterschiedliche Sequenzen werden durch die Musik miteinander in Verbindung gebracht. Der Fragmentierung der Handlung wird durch wiederkehrende musikalische Motive entgegengewirkt.

Jedem Film in Iñárritus Trilogie lässt sich ein Thema zuordnen. *Amores Perros* handelt von Liebe, *21 Gramm* von Tod. *Babel* von Kommunikation. *Biutiful* knüpft thematisch an die Trilogie an, indem der Film erneut u. a. das Thema Tod und Sterben behandelt.

## 1. Erzählen in Fragmenten und Episoden / Figurenvernetzung

Im Zuge der Auseinandersetzung mit alternativen Erzählmustern, speziell mit den Erzählstrategien von Alejandro González Iñárritu, sollen zunächst einige Begrifflichkeiten näher erläutert werden. Michaela Krützen unterscheidet in ihrem Buch *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood* mehrere Erzählmodi, die allesamt im Zuge der Diplomarbeit relevant sind.

### *Mehrsträngige / Episodische Filme*

Für mehrsträngige Erzählungen hat sich in der Filmwissenschaft eine Fülle an Begriffen gesammelt, wie etwa „network narratives“<sup>82</sup>, „multi-plot“<sup>83</sup>, „polyphonic plot“<sup>84</sup> oder „dezentrierte Erzähldynamiken“<sup>85</sup>. All diese Ausdrücke umreißen einen Trend, der mit einem einzelnen Filmemacher, Robert Altman, in den 1970er Jahren begann und seit den 1990ern vermehrt auszumachen ist.<sup>86</sup> Mehrsträngige Erzählungen weisen ihrem Namen nach mehrere Handlungsstränge auf. Damit einhergehend agieren dieselben Charaktere in den verschiedenen Handlungslinien.<sup>87</sup> „Offenbar wird mehrsträngiges Erzählen insbesondere dann eingesetzt, wenn Geschichten von verschiedenen Figuren parallel erzählt werden; in der Regel bewegen sie sich auf der gleichen Zeitebene [...], selten in unterschiedlichen Zeitabschnitten.“<sup>88</sup>

Die zahlreichen Handlungslinien und Figuren dieser Filme können auf unterschiedlichste Weise miteinander verwoben und verknüpft werden. Die Geschichten werden dabei nicht separat voneinander erzählt, sondern parallel und ineinander übergehend. Damit einhergehend

82 David Bordwell, *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*, Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press 2006, S.100.

83 Karsten Treber, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez! 2005, S.21.

84 Charles Ramírez Berg, „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films“, *Film Criticism* Jg. 31/Heft 1-2, Fall/Winter 2006, S.05-61, hier S.16 Zitiert nach Michaela Krützen, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, S.346.

85 Margrit Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“, *montage av* Jg.15/Heft 2, 2006, S.95-114, hier S.106.

86 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.357 f.

87 Vgl. Ebd., S.350.

88 Ebd., S.355.

können die verschiedenen Storylines innerhalb des Films als gleichberechtigt beschrieben werden, keine ist der anderen über- oder untergeordnet.<sup>89</sup> Zusätzlich kann der mehrsträngige Narrationsmodus mit weiteren Erzählstrategien verknüpft werden; ein Film kann beispielsweise mehrsträngig und zugleich achronologisch verlaufen, so wie etwa *21 Gramm*. Oder aber der mehrsträngige Film wird durch eine multiperspektivische Erzählung, bei der dasselbe Geschehen aus der Sicht von diversen Figuren dargestellt wird, ergänzt.<sup>90</sup>

Karsten Treber definiert episodische Erzählungen als „gewollte Abschweifungen und Entgleisungen, die ein dezentriertes Weltbild vermitteln, in dem die Figuren und ihr Handeln ein umfassendes Netz von wechselseitigen Beeinflussungen und zufälligen Verstrickungen bilden.“<sup>91</sup> Es geht beim episodischen Erzählen v. a. darum, Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven und unter unterschiedlichen Aspekten zu zeigen. Dabei werden sich parallel abspielende Begebenheiten und verwandte Themen behandelt. Es geht nicht um eine zielgerichtete Abfolge von Ereignissen mit Auflösung am Ende, sondern um ein offenes, netzartiges Erzählen mit unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten am Schluss.<sup>92</sup> Treber beschreibt episodisches Erzählen als ein „narratives Labyrinth.“<sup>93</sup>

### *Episodenfilme*

Von episodisch erzählten Filmen mit mehreren Handlungssträngen sind die sog. Episodenfilme zu unterscheiden. Gemein ist beiden filmischen Formen, dass es mehr als nur einen Handlungsstrang gibt, dennoch unterscheiden sie sich im dramaturgischen Aufbau. Der Episodenfilm erzählt seine Geschichten in sich abgeschlossen, unabhängig von den übrigen Handlungslinien und reiht seine Geschichten in geschlossener Form aneinander. Zur näheren Erläuterung des Begriffs Episodenfilm bemerkt Karsten Treber:

„Der Episodenfilm besteht aus einzelnen, zeitlich und räumlich in sich abgeschlossenen narrativen Segmenten, die auf der Handlungsebene keinen gegenseitigen Einfluss aufeinander nehmen können. Dies bedeutet, dass Ereignisse und Charaktere einer Episode nicht auf den Gang der Dinge einer anderen Episode einwirken können. Es handelt sich um voneinander getrennte diegetische Räume und Kausalketten, welche sich an keiner Stelle überschneiden.“<sup>94</sup>

Episodenfilme weisen also eine klare Trennung der einzelnen Teile voneinander auf. Die Abgrenzungen bzw. Übergänge werden deutlich markiert, beispielsweise durch das

89 Vgl. Elke Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film. Möglichkeiten eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*, Wien [u.a.]: LIT 2010, S.18.

90 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.360 f.

91 Treber, *Auf Abwegen*, S.10 f.

92 Vgl. Ebd., S.11.

93 Ebd., S.19.

94 Ebd., S.17.

Einblenden von Schrifttafeln.<sup>95</sup> Jede Episode verhält sich dabei in Struktur und Verlauf wie ein einzelner, kleiner Film mit Anfang, Mitte und Ende. Die Struktur des Episodenfilms kann mit einer Aneinanderreihung mehrere Kurzfilme verglichen werden.<sup>96</sup> Inwieweit die einzelnen Kurzfilme thematisch oder stilistisch miteinander in Verbindung stehen bleibt dabei variabel. Elke Brugger ist der Meinung, es müsse ein verbindendes Element zwischen den Episoden geben, um die Einheit des Gesamtfilms zu wahren.<sup>97</sup> Die Verknüpfung der einzelnen Episoden kann neben einer reinen Aneinanderreihung auch kettenartig erfolgen. In diesem Fall leitet ein bestimmter Charakter oder ein Objekt von einer Episode in die darauffolgende über. Eine dritte Möglichkeit ist die, dass die Episoden durch ein Überthema oder eine übergeordnete Handlung miteinander verbunden sind.<sup>98</sup>

„Es lässt sich festhalten, dass der Episodenfilm mehrere Geschichten verknüpft, die meistens sogar gleichwertig sind. Diese beiden Eigenschaften erinnern durchaus an mehrsträngige Erzählungen. Der entscheidende Unterschied ist, dass alle mit Episoden arbeitenden Filme ihre Geschichten hintereinander erzählen, in einer Abfolge. [...] Die mehrsträngigen Erzählungen hingegen, [...], zeigen ihre Geschichten im Wechsel.“<sup>99</sup>

Als eine Sonderform des Episodenfilms kann der sog. Omnibus- oder Kollektivfilm, bei dem die einzelnen Episoden von jeweils verschiedenen Regisseuren stammen, genannt werden.<sup>100</sup>

### *Gruppen- / Ensemblefilme*

In der Kategorie der Gruppen- oder Ensemblefilme sind zweierlei Arten Film zu finden. Gemein ist beiden Arten eine Vielzahl an Protagonisten, welche allerdings unterschiedlich innerhalb des Films behandelt werden kann. Margrit Tröhler beschreibt in einem Artikel über solche „pluralen Figurenkonstellationen“ in der Zeitschrift *montage av* treffend die Charakteristika der einen Form:

„Seit den späten 1980er Jahren lässt sich eine verstärkte Tendenz zu dezentrierten Erzähldynamiken feststellen, die plurale Figurenkonstellationen inszenieren: Sie präsentieren meist eine Vielzahl von Figuren, von denen keine durchgängig die Funktion einer individuellen Hauptfigur inne hat, weder in Bezug auf die Handlung noch auf die narrative Perspektive oder die Leinwandpräsenz.“<sup>101</sup>

Diese von Tröhler beschriebenen Filme weisen also eine Vielzahl gleichberechtigter Charaktere auf. Jedem Protagonisten wird ähnlich viel Raum innerhalb des gesamten Filmes

---

95 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.345.

96 Vgl. Ebd., S.344.

97 Vgl. Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.14.

98 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.345.

99 Ebd., S.345.

100 Vgl. Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.15.

101 Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen“, S.95-114, hier S.95.



gegeben. Jede Figur hat eigene Sehnsüchte und handelt dementsprechend. Die Filme zeichnen sich lediglich durch eine Vielzahl an Protagonisten aus, die alle unterschiedliche Motivationen und Ziele aufweisen.<sup>102</sup> Die Filme Iñárritus fallen in diese Kategorie.

In Bezug auf die zweite Form von Gruppen- und Ensemblefilmen ist darauf aufmerksam zu machen, dass nicht jeder Film mit einer Protagonistenvielzahl automatisch auch mehrsträngig bzw. episodisch erzählt wird.<sup>103</sup> Denn in den Gruppen- und Ensemblefilmen kann die gesamte Figurengruppe auch als Einheit gesehen werden. Die Gruppe übernimmt dann die Funktion einer einzigen Figur und die Geschichte wird nicht mehr multiperspektivisch erzählt.<sup>104</sup> Robert McKees Erläuterungen in seinem Buch *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* zu diesem Thema sind hilfreich:

„Damit zwei oder mehr Figuren einen Plural-Protagonisten bilden, müssen zwei Bedingungen erfüllt werden: Erstens müssen alle Individuen in der Gruppe denselben Wunsch teilen. Zweitens müssen sie im Kampf um die Erfüllung dieses Wunsches gemeinsam leiden und gemeinsam davon profitieren. Wenn einer einen Erfolg hat, profitieren alle davon. Wenn einer einen Rückschlag erleidet, leiden alle. Innerhalb eines Plural-Protagonisten sind Motivation, Handeln und Folgen allen gemeinsam.“<sup>105</sup>

Die gesamte Figurengruppe wird zu einer Einheit mit identischen Zielen und handelt dementsprechend auch gemeinsam als Gruppe, was bei der zuvor erläuterten Form nur bedingt möglich ist.

## 2. *Amores Perros*

Iñárritus viel beachtetes Regiedebüt *Amores Perros* stammt aus dem Jahr 2000. Der Mexikaner erzählt darin die Geschichten von drei Figurenpaaren: Octavio und Susana, Valeria und Daniel sowie El Chivo und Maru. Die drei Geschichten mit ihren Protagonisten-Paaren werden in für Iñárritu typischer Manier durch ein einzelnes Ereignis miteinander verknüpft.

### *Synopsis*

*Vorspann:* Zwei junge Männer rasen durch die Straßen von Mexico City. Auf der Rückbank ihres Autos liegt ein schwer verletzter Hund. Die beiden Freunde sind auf der Flucht, ein

---

102 Vgl. Robert McKee, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander 2001, S.155 f.

103 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.346 bzw. Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.16.

104 Vgl. Dagmar Benke, *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bergisch Gladbach: Bastei-Verl. Lübbe 2002, S.95 Zitiert nach Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.346.

105 McKee, *Story*, S.155.

zweiter Wagen ist ihnen dicht auf der Spur. Aus dem hinteren Wagen fallen Schüsse, die die jungen Männer knapp verfehlen. An einer befahrenen Kreuzung krachen die beiden mit voller Wucht in ein Auto, das gerade aus einer Querstraße auf die Kreuzung fährt. Damit ist das zentrale und immer wiederkehrende Motiv des (Auto-)Unfalls in Iñárritus Filmen eingeführt.

*Octavio y Susana:* Die erste Geschichte in *Amores Perros* erzählt von Octavio (Gael García Bernal), der sich in Susana (Vanessa Bauche), die Frau seines Bruders Ramiro, verliebt. Die Drei leben unter einem Dach, bei der Mutter der beiden Brüder. Das junge Ehepaar hat bereits einen kleinen Sohn und Susana ist erneut schwanger. Octavio erträumt sich eine Zukunft mit ihr, er will mit Susana weggehen, in Frieden leben, weit weg von dem gewalttätigen und kriminellen Ramiro, weit weg von dem ärmlichen Viertel, in dem sie jetzt leben. Nach einigem Zögern und Widerstand willigt Susana schließlich ein und erwidert Octavios Liebe. Um an Geld zu gelangen, richtet Octavio Ramiros Hund Cofi für Hundekämpfe ab. Cofi entpuppt sich als wahre Goldgrube und so sparen die Verliebten heimlich Geld zusammen, das sie versteckt halten. Noch einen letzten Kampf soll der Hund gewinnen, bevor sie ihr altes Leben hinter sich lassen. Doch alles geht schief: Ramiro findet das Ersparte, verschwindet nicht nur mit dem Geld, sondern auch mit Susana und dem Kind. Octavio - wütend und verletzt - bricht zu dem letzten vereinbarten Hundekampf auf. Dort schießt Octavios Kontrahent Jarocho während des Kampfes auf Cofi, als dieser im Begriff ist zu gewinnen. Octavio sticht daraufhin auf Jarocho ein, bevor er und sein Freund Jorge den verblutenden Hund ins Auto schaffen und durch die Straßen von Mexico City davonjagen. Die Verfolgungsjagd beginnt, die Gang-Mitglieder Jarochos sinnern nach Rache. Den Unfall überlebt Octavio, sein Freund ist sofort tot. Einige Zeit später sieht Octavio Susana wieder. Ramiro ist bei einem versuchten Banküberfall von einem Polizisten erschossen worden. Auf seiner Beerdigung versucht Octavio Susana erneut dazu zu überreden, mit ihm wegzugehen, so wie sie es geplant hatten. Doch die lehnt ab. Er wolle trotzdem am Busbahnhof auf sie warten, sie müsse selbst entscheiden. Susana erscheint nie dort und Octavio verlässt voller Enttäuschung und Trauer den Bahnhof.

*Daniel y Valeria:* Die zweite Episode handelt von dem Model Valeria (Goya Toledo) und ihrem Geliebten Daniel (Álvaro Guerrero). Daniel ist verheiratet und hat eine Familie, verlässt diese jedoch für ein Leben mit Valeria. Sie ziehen zusammen und ihr Glück scheint perfekt. Bis zu dem Moment, wo Valerias Wagen auf dem Weg zum Einkaufen mit dem von

Octavio kollidiert. Sie wird schwer am Bein verletzt und muss einige Zeit im Rollstuhl sitzen. Die psychische Krise, in die Valeria nach dem Unfall zunehmend verfällt, belastet die Beziehung zu Daniel. Zu ihrem Elend kommt noch dazu, dass Valerias geliebter Hund Richie durch ein Loch unter den Dielenfußboden gelangt und dort mehrere Tage nicht mehr herausfindet. Die Beziehung des Paares wird immer angespannter. Valeria ist so unglücklich und hilflos in ihrer Situation, dass sie langsam daran verzweifelt, während Daniel ihr immer weniger helfen kann. Neben ihrem psychischen Zustand verschlimmert sich auch ihr physischer. Die Ärzte müssen Valerias Bein amputieren. Ihre Karriere als strahlendes Model ist endgültig beendet. Bezeichnenderweise wird die Parfümwerbung mit Valeria auf dem Titel, die die riesige Plakatwand vor dem Fenster ihrer Wohnung schmückte, abgehängt. Anstelle einer schillernden Schönheit bleibt nur noch Leere; in Valerias Leben und an der Werbefläche.

*El Chivo y Maru:* Die letzte Geschichte in Iñárritus Film zeigt den alten El Chivo (Emilio Echevarría), einen ehemaligen Guerillero, der sein Leben ähnlich einem Obdachlosen führt, nachdem er zwanzig Jahre im Gefängnis verbracht hatte. Geld verdient er sich als Auftragskiller in Mexico City. Auch er ist ein Hundenarr, so wie die anderen Figuren in *Amores Perros*. El Chivo hat ein ganzes Rudel an treuen Begleitern. Ansonsten lebt er allein. Seine Frau und seine Tochter Maru (Lourdes Echevarría) hat er vor vielen Jahren verlassen, um als Revolutionär für eine bessere Welt zu kämpfen. Er hat seine Tochter seit über zwanzig Jahren nicht gesehen. Maru hat nie erfahren, dass El Chivo ihr leiblicher Vater ist; sie hält ihn für tot. Als er zufällig die Todesanzeige von Marus Mutter in der Zeitung entdeckt, beschließt El Chivo den Kontakt zu seiner Tochter zu suchen. Dies gestaltet sich zunächst so, dass er Maru beobachtet, in ihrem Zuhause einbricht, sich umsieht. Er beschattet sie wie eines seiner Opfer. Allerdings so auffällig, dass Maru ihn bemerken muss. Schließlich nimmt er einen letzten Auftrag an, bei dem er einen Geschäftsmann im Auftrag von dessen Halbbruder töten soll. Als er sein aktuelles Opfer beschattet, ereignet sich in seiner unmittelbaren Nähe der fatale Autounfall zwischen Octavio und Valeria. In dem Gewirr des Unfalls entdeckt El Chivo den verletzten Cofi und nimmt ihn mit. Er pflegt ihn bei sich und seinen Hunden gesund. Doch Cofi, noch immer ganz der Kampfhund, tötet das gesamte Rudel. Anstatt Cofi zu erschießen, behält El Chivo ihn. Den letzten Auftrag führt er nicht mehr aus, er lässt sein altes Leben hinter sich. Sein ganzes Geld bringt er zu Maru. Erneut bricht er bei ihr ein, legt ihr das Geld unter das Kopfkissen und hinterlässt ihr Fotos und eine Nachricht auf dem

Anrufbeantworter. Er erklärt seiner Tochter, wer er sei und dass er sie wieder sehen wolle. Dann macht sich El Chivo mit seinem Hund auf in eine neue, ungewisse Zukunft.

Der Film lässt seine Geschichten sehr offen enden. Es wird nicht mehr gezeigt, wohin El Chivo aufbricht oder ob er Maru tatsächlich wieder sieht. Der Zuschauer erfährt nicht, was mit Octavio weiter passiert, lediglich dass sein Traum von einem Leben mit Susana endgültig zerplatzt ist. Auch Valerias und Daniels Zukunft bleibt ungewiss. Werden sie zusammenbleiben und ihr Glück trotz Valerias Schicksal finden? Iñárritu beantwortet diese Fragen nicht. Er lässt sie im Raum stehen, es ist am Zuschauer die Antworten zu finden. Das klassische Happy End bleibt bei jeder Geschichte in *Amores Perros* aus. Die Ungewissheit überwiegt. Wohl nicht nur bei den Zuschauern, sondern auch bei den Figuren. Pläne und Träume mussten sie aufgeben. „In *Amores perros*, broken dreams and failed plans link each character and episode to the next.“<sup>106</sup> Es scheint, als ende der Film genau an dem Punkt, wo alle drei Hauptfiguren – Octavio, Valeria, El Chivo – selbst nicht mehr wissen, wie es weitergehen wird. Sie befinden sich in der Schwebelage und müssen mit neuen, unvorhergesehenen Situationen umgehen. Geben sie auf? Oder finden sie den Weg in eine glückliche Zukunft? Man kann das Ende des Films auch wie folgt auslegen: „The three endings become actual beginning for the three characters.“<sup>107</sup>

Katharina Bildhauer bemerkt in ihren Ausführungen über die Arbeit des Drehbuchautors von *Amores Perros* (sowie auch von *21 Gramm* und *Babel*) Guillermo Arriaga, dass die einzelnen Geschichten durch übergeordnete Motive miteinander verknüpft sind: „Liebe, Liebe zu Hunden, gefährliche und verbotene Liebe“<sup>108</sup> sowie Schmerz und Verlust.

„Alle drei Protagonisten haben mit verschiedenen Arten von Verlust zu kämpfen. [...] Am Ende entdecken alle, wer sie wirklich sind und dass Schmerz auch zu Hoffnung werden kann. Die Hunde werden als Metapher für die Geschehnisse um die Figuren benutzt. Cofi, ein Haushund, wird zu einem zerstörerischen Kampfhund, genau wie Octavio, der zum Mörder wird. Richi geht unter dem Dielenboden verloren, so wie Valeria und Daniel eine Hölle durchleben. El Chivo erkennt durch Cofi, [...], seinen eigenen Zustand.“<sup>109</sup>

---

106 Celestino Deleyto/Maria del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary film directors*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2010, S.30.

107 Ebd., S.35.

108 Katharina Bildhauer, *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2007, S.175.

109 Ebd., S.176.

Der Filmtitel verweist bereits auf die Themen, die behandelt werden. So ist *Amores Perros* nach Paul Julian Smith sowohl als „lousy love affairs“ als auch als „dog loves“ zu übersetzen und zu verstehen.<sup>110</sup> Also als ein Ausdruck für unglückliche Liebesbeziehungen, die es in *Amores Perros* schließlich zu Genüge gibt, wie die unglückliche, eher einseitige Liebe von Octavio zu Susana, die außerdem verboten ist, da sie die Frau seines Bruders ist. Oder die Liebe von Valeria und Daniel, die nach und nach in die Brüche geht. Des Weiteren die gescheiterte Vater-Tochter-Beziehung zwischen El Chivo und Maru sowie die gescheiterte Ehe von Marus Eltern. Sämtliche Beziehungen in *Amores Perros* sind auf irgendeine Weise verboten, verpönt, gestört oder zerbrochen. Intrigen, Verrat und Untreue herrschen überall. Octavio hintergeht seinen Bruder, Susana ihren Ehemann, der ihr ebenfalls fremdgeht. Daniel betrügt seine Ehefrau mit Valeria. Valeria traut Daniel nicht mehr, als er bereits seine Familie für sie verlassen hat. El Chivo hat ebenfalls Frau und Tochter verlassen, nämlich für seinen Idealismus. Luis betrügt seine Ehefrau mit einer verheirateten Frau. Sein Halbbruder Gustavo will Luis' Tod, da der ihn angeblich geschäftlich hintergangen hat. Octavio lässt seinen Bruder zusammenschlagen. Geschwisterbeziehungen sind genauso gestört wie Eltern-Kind-Beziehungen: El Chivo und Maru haben keinen Kontakt, die Mutter von Octavio und Ramiro liebt Ramiro so viel mehr als ihren zweiten Sohn, eine Vaterfigur für die beiden fehlt völlig. Was mit dem Vater der Brüder geschehen ist, wird nicht ersichtlich. Valeria ihrerseits hat ein offenbar schwieriges Verhältnis zu ihrem Vater in Spanien, Susana ein angespanntes mit ihrer Mutter etc.

Die funktionierenden Liebesbeziehungen finden sich eher in der Liebe zu den Hunden, also in den „dog loves“. Valeria umsorgt Richie wie ihr Kind, spricht von ihm als ihr Baby. El Chivos Familie sind seine Hunde, von deren Tod er tief getroffen ist. Octavio kümmert sich liebevoll um Cofi, der ihn von dem armen Leben, das er führt, erlösen soll.

### *Erzählstruktur*<sup>111</sup>

*Amores Perros* ist kein typischer Episodenfilm, obwohl er sich in drei Abschnitte gliedert, die eindeutig durch Zwischentitel markiert und nach den jeweiligen Protagonisten-Paaren benannt sind. Ein klassischer Episodenfilm definiert sich - wie bereits erläutert - durch separate narrative Teile, jede Episode ist in sich geschlossen. Figuren und Ereignisse der jeweiligen

---

110 Vgl. Paul Julian Smith, *Amores Perros*, London: British Film Institute Publ. 2003, S.09.

111 Im Anhang befinden sich zu den Filmen *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* Sequenzprotokolle, die zur Veranschaulichung der fragmentarischen Struktur bzw. als Verständnishilfe für die Film- und Strukturanalysen herangezogen werden können. Zu *Beautiful* finden sich einige Abbildungen, die die ästhetischen Untersuchungen zu dem Film unterstützen.

Episode haben nichts mit den Personen und Geschehnissen der anderen Episoden zu tun und beeinflussen diese nicht. Es gibt keinerlei Berührungspunkt oder Überschneidungen.<sup>112</sup> Dies ist in Iñárritus Film allerdings nicht der Fall. Die Figuren der einzelnen Teile beeinflussen das Leben und die Geschichten der anderen Charaktere sogar sehr direkt und massiv. Der Unfall verbindet alle miteinander. Octavio rast in den Wagen von Valeria, deren Leben sich infolgedessen für immer verändern wird. El Chivo findet am Unfallort Cofi und nimmt ihn mit, auch das wird Folgen haben. Obwohl sich die Figuren in dem Film nicht kennen und nie kennenlernen, so nehmen sie doch Einfluss aufeinander, auch wenn ein Zufall sie zu der tragischen Begegnung geführt hat. „Jede der drei Geschichten hat ihren eigenen dramatischen Handlungsbogen. Und jeder der drei Protagonisten macht eine Entwicklung durch, die mit dem Unfall in Verbindung steht.“<sup>113</sup>

Iñárritu erzählt die drei Geschichten zudem nicht separat, sondern verwebt sie einerseits inhaltlich über das Motiv des Unfalls, andererseits auch strukturell miteinander, allerdings ohne die unterschiedlichen Handlungsstränge miteinander zu vereinen und zu verschmelzen. Dazu fügt der Regisseur Szenen anderer Protagonisten in die jeweilige Episode ein. Bisweilen könnte man sogar meinen nach einem eher zufälligen Prinzip, denn das geschieht eher unverhältnismäßig.

El Chivo etwa taucht in allen drei Episoden auf. Iñárritu schneidet sieben Szenen, die zu El Chivos Handlungsstrang gehören, in Episode 1 (Octavio y Susana) zwischen die eigentliche Geschichte. Die Figur wird dadurch bereits früh in die Geschichte von *Amores Perros* eingeführt. Er wird in seinem Alltag auf der Straße, bei seiner Tätigkeit als Auftragskiller und bei der Beerdigung von Marus Mutter sowie als direkter Zeuge des Unfalls gezeigt.

Für die Protagonisten aus Episode 2 (Daniel y Valeria) verwendet Iñárritu fünf Szenen, die er in den Handlungsstrang von Octavio und Susana integriert. Daniel wird als Familienvater gezeigt, der eine Geliebte hat, für die er schließlich seine Frau verlässt. Valeria tritt in Episode 1 zunächst nur medial vermittelt in Erscheinung; über ein Werbeplakat, eine TV-Show und ein Telefonat mit Daniel bis sie schließlich in der neuen, gemeinsamen Wohnung mit ihm auch als Protagonistin etabliert wird.

El Chivo nimmt also bereits in der ersten Episode einen recht großen Teil der Geschichte ein. Dennoch bleibt unklar, wer er ist. Er ist von allen Figuren am undurchsichtigsten. Octavio und Susana werden in ihrer Episode bereits voll und ganz als Figuren etabliert. So bleibt am Ende ihres Abschnitts auf der Rezeptionsseite die Neugier auf den Fortgang ihrer Geschichte.

---

112 Vgl. Treber, *Auf Abwegen*, S.17.

113 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.175.

Valeria und Daniel sind am Ende der ersten Episode als Figuren eingeführt; es stellt sich die Frage nach Valerias Schicksal in Folge des Unfalls. Diese Frage wird allerdings unmittelbar darauffolgend in der zweiten Episode geklärt.

In Episode 2 treten Octavio und Susana gar nicht auf. El Chivo wird in zwei Szenen gezeigt, nämlich wie er bei Maru einbricht und sich nach dem Unfall um den schwer verletzten Cofi kümmert. Der Abschnitt von Valeria und Daniel befasst sich fast ausschließlich mit diesen beiden Figuren und ihrer gemeinsamen Geschichte in Folge des Unfalls.

Auch in der letzten Episode (El Chivo y Maru) spielen die anderen Figuren eine deutlich untergeordnete Rolle im Gegensatz zu El Chivo. Susana und Ramiro streifen lediglich seinen Weg. Die drei Figuren begegnen einander auf der Straße, jedoch ohne voneinander Notiz zu nehmen. Iñárritu verweist an dieser Stelle auf Handlungsstrang 1, nachdem er diesen während der gesamten zweiten Episode außer Acht gelassen hatte. Solche zufälligen Begegnungen dienen dem Zuschauer als zeitliche Orientierungshilfen. Auch Valeria begegnet El Chivo in dessen Abschnitt beiläufig und zufällig. Einmal beim Vorbeifahren unmittelbar vor dem Unfall sowie dem Unfall selbst und einmal medial repräsentiert durch das Werbeplakat, das abgenommen wird, als El Chivo daran vorbeifährt. Octavio und El Chivo treffen, ebenso wie Valeria und er, nur bei dem Unfall direkt aufeinander. Der Unfall ist der einzige Moment im gesamten Film, an dem alle Protagonisten zugleich beteiligt sind und sich die drei Handlungsstränge treffen, um danach wieder auseinander zu laufen, so wie sie es bis zu dem Moment des Unfalls getan haben.

Den Figuren aus der ersten Episode widmet Iñárritu drei Szenen in Episode 3, um den Ausgang ihrer Geschichte zu zeigen. Ramiro überfällt eine Bank und kommt dabei ums Leben, Octavio und Susana treffen sich auf der Beerdigung wieder, Octavio wartet am Busbahnhof vergeblich auf sie. In der dritten Episode greift Iñárritu all die Erzählstränge auf, die bisher noch offen und fraglich waren und führt sie zu Ende.

Des Weiteren erzählen die drei Teile nicht alle von demselben Zeitraum. Die Episode um Octavio zeigt die Vorgeschichte des Unfalls und den Zusammenstoß selbst. Es werden Gründe und Ursachen präsentiert, aber nicht die Folgen. Die werden in der zweiten und dritten Episode offengelegt. Episode 2 befasst sich mit einer bestimmten Zeitspanne nach dem Unfall, nämlich mit den Folgen für Valeria und Daniel. Das fatale Ereignis wird dabei nicht noch einmal gezeigt, es ereignet sich noch in Episode 1 und leitet dann über zu 2. Der Abschnitt um El Chivo vermittelt Begebenheiten, die sich vor, während und nach dem Unfall

zutragen. Der Unfallhergang selbst wird hier ein weiteres Mal gezeigt, diesmal in voller Länge. Hatte man bisher nur die Route von Octavio sowie Valeria zu der Unfallkreuzung und den fatalen Crash gesehen, zeigt Iñárritu aus El Chivos Sicht nun noch einmal den Zusammenstoß und die unmittelbaren Folgen am Unfallort.

Iñárritu kehrt in der Narration immer wieder zu dem Unfall zurück, er rotiert um dieses Ereignis. Insgesamt ist der Crash im Filmverlauf viermal zu sehen, die Erzählung wird immer wieder an diesen zentralen Punkt zurückgeworfen. Damit wird dieses Ereignis in seiner Bedeutung für die Figuren betont. Die Zufälligkeit des Lebens, die sich in dem Motiv des Unfalls spiegelt, wird dem Zuschauer immer wieder deutlich gemacht: In jedem beliebigen Moment des Lebens kann etwas Unvorhergesehenes geschehen und es für immer verändern und es kann dabei jeden beliebigen Menschen treffen. „The emotional impact of the crash works through accumulation: each repetition resonates within the previous ones, increasing the violent impact of the collision and its effect on the audience.“<sup>114</sup>

Die einzelnen Episoden weisen außerdem verschiedene Längen auf. Die Abschnitte von Octavio und El Chivo dauern jeweils knapp 60 Minuten, während die Geschichte von Valeria und Daniel nur 30 Minuten in Anspruch nimmt. In Episode 2 liegt der Fokus allerdings auch nur auf diesen beiden Figuren. In den beiden anderen Abschnitten müssen diverse Figuren eingeführt, ihre Geschichten vorangetrieben bzw. zum Abschluss gebracht werden. Die Episoden 1 und 3 sind fragmentierter als Episode 2 und behandeln außerdem die Handlungslinien mehrerer Figuren, was erklärt, warum sie mehr Zeit in der Gesamterzählung benötigen. Dennoch wird das Gefühl einer ausgeglichenen Erzählweise gewahrt. Keiner der Protagonisten erscheint bevorzugt. Jedes Schicksal wird von Iñárritu mit derselben Aufmerksamkeit erzählt. „The three self-contained episodes of *Amores perros*, however, allow us to engage with each set of characters almost as if a single story were being told.“<sup>115</sup>

Wie bereits erläutert, wird *Amores Perros* nicht nur mittels Episoden strukturiert, sondern auch fragmentarisch erzählt. Jede Episode wird dabei aber überwiegend chronologisch dargestellt.

„Die einzelnen Kapitel werden in ihrem zeitlichen Ablauf durch sich wiederholende Ereignisse einander zugeordnet. [...] Die kausalen Verbindungen der einzelnen Ereignisse sind in jeder der Geschichten sehr eng. Einer Ursache folgt eine Wirkung, die wiederum eine neue Konsequenz nach sich zieht. Dadurch wird trotz der stellenweisen Aufsplitterung ein Zusammenhalt der einzelnen Episoden gefördert.“<sup>116</sup>

---

114 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.29.

115 Ebd., S.29.

116 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.177 f.



Eine Achronologie in der Narration geht mit dem Unfall einher: Der dreiminütige Vorspann, bei dem die Verfolgungsjagd und der Unfall bereits gezeigt werden, stellt eine Vorwegnahme von zentralen Begebenheiten dar. Der Zuschauer kennt zu diesem Zeitpunkt weder die Figuren noch ihre Konflikte. Klar ist lediglich, dass der Unfall ein zentrales Ereignis darstellen muss, wenn er direkt zum Beginn des Films in Szene gesetzt wird. Elke Brugger übernimmt in Anlehnung an Dagmar Benke den Ausdruck „Das Ende am Anfang“<sup>117</sup> für diese narrative Strategie. Der Begrifflichkeit ist eigentlich selbsterklärend: ein Ereignis bzw. das Ende oder der Ausgang eines Ereignisses wird vorweggenommen und rückwirkend wird erläutert, wie es zu diesem Ausgang kam. Die Wirkung wird noch vor der Ursache präsentiert. „Dadurch, dass der Zuschauer also schon zu Beginn des Films ein Stück der diegetischen Zukunft kennt wird Spannung nicht dadurch erzeugt, den Rezipienten wissen wollen zu lassen, *was* passiert, sondern vielmehr *wie* und *warum* es zu einer Begebenheit kommt.“<sup>118</sup>

Von dem Vorspann wird direkt zu der Geschichte der Hundekämpfe und Octavio und Susana übergeleitet. Die Narration macht auf der diegetischen Zeitachse also einen Sprung zurück und entwickelt sich von da an chronologisch bis zu dem Unfall am Ende der Episode.

Am Ende von Episode 1 geben sich Octavio und Valeria dann sozusagen die Klinke in die Hand. An dem Unfallschauplatz endet Octavios Episode, genauso wie vorerst seine Geschichte endet. Der Fokus der Narration wechselt an dieser Stelle zu Valeria und die Episode von ihr und Daniel beginnt. Die Szenen von ihr bzw. Daniel in Episode 1 dienten als Vorbereitung dazu, nun kann ihre Geschichte chronologisch weitererzählt werden.

Die Fragmente der anderen Protagonisten, die Iñárritu in die Episoden dazwischen schneidet, dienen als Vorwegnahmen von und als Bezugspunkte für spätere Handlungsstränge. So kommt es dazu, dass gewisse Szenen doppelt zu sehen sind. Etwa wenn El Chivo in Episode 1 bereits Luis, das Opfer seines letzten Auftrages, beobachtet. Dem Zuschauer fehlt zu diesem Zeitpunkt noch jegliche Information über Luis. Der Grund für die Beschattung - El Chivos Auftrag Luis zu töten - wird erst in der dritten Episode geklärt. Iñárritu zeigt zum Verständnis dieselbe Szene zweimal.<sup>119</sup> Ein zuvor angerissener Handlungsaspekt wird aufgegriffen und in seinem Kontext vollständig verständlich. Ein weiteres Beispiel für eine solche Verknüpfung stellen die Szenen dar, in denen El Chivo den verletzten Cofi umsorgt. Diese Szene wird

---

117 Benke, *Freistil*, S.159 ff. Zitiert nach Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.69.

118 Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.69.

119 Vgl. *Amores Perros*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Warner Home Video 2002, 58:20 – 58:45 min. (Kap. 9) sowie 100:12 – 101:17 min. (Kap. 15).

zweimal im Film gezeigt; in Episode 2 und 3. Mittels dem Einschub der Szene in Episode 2 erfährt man, dass Cofi sich bei El Chivo befindet. Was fehlt, ist der Hergang, der dazu geführt hat. Dieser erfolgt erst in Episode 3, wo gezeigt wird wie Cofi bei dem Unfall von El Chivo gefunden und mitgenommen wird. Es folgt schließlich, der Chronologie von Episode 3 entsprechend, die bereits bekannte Szene, in der Cofi gepflegt wird.<sup>120</sup>

Iñárritu geht sehr kontrolliert mit dem Wissen des Zuschauers um. Der Rezipient erhält zunächst nur kleine Brocken, Ausschnitte ohne ihren Kontext, die er sich merken muss, um an späterer Stelle eine Verknüpfung herzustellen. Das mag zunächst frustrierend sein, da Szenen gezeigt werden, die der Zuschauer nicht einzuordnen vermag, doch erfolgt eine Befriedigung und gewissermaßen Entschädigung dafür an späterer Stelle. Iñárritu geht sehr gezielt und bewusst mit der Verteilung von Information um. Diese Strategie findet sich in all seinen Filmen. In manchen mehr, in manchen weniger stark ausgeprägt, aber diese Verknüpfungstaktik Iñárritus lässt sich in allen Arbeiten nachweisen. Das Spiel mit der Verwirrung des Zuschauers durch unzureichende Informationen und die spätere Befriedigung macht die Rezeptionserfahrung seiner Filme interessant. Der Zuschauer wird insofern besonders gefordert, da er die Informationsfetzen alle im Hinterkopf behalten muss, auch wenn er sie noch nicht verstehen und einordnen kann, um später dafür belohnt zu werden, wenn Szenen vervollständigt und erklärt werden. Elke Brugger benennt im Zusammenhang mit *Amores Perros* sowie *21 Gramm* diese erzählerische Strategie als „Enthüllungsdramaturgie“<sup>121</sup>.

Yvonne Augustin bemerkt einen weiteren Aspekt, der die Verwirrung des Zuschauers während der Rezeption fördert. Sie erläutert dazu das Montageschema, dessen Iñárritu sich in *Amores Perros* bedient und mit dem der Regisseur aufeinander folgende Szenen aus unterschiedlichen Handlungslinien miteinander verknüpft. „Eine der beiden Einstellungen ist stets eine Detail- oder Großaufnahme. Dadurch erreicht Iñárritu, dass der Wechsel zu einer anderen Geschichte im ersten Moment vom Zuschauer kaum wahrzunehmen ist, da die Orientierung, die eine Totale bieten würde, verweigert wird.“<sup>122</sup> Dieses narrative Muster entdeckt Augustin ebenfalls bei *21 Gramm*: „So werden die Geschichten auch hier durch die fehlende Orientierung im exakten Moment des Schnitts beinahe unmerklich zu einer Einheit miteinander verbunden.“<sup>123</sup>

---

120 Vgl. Ebd., 71:20 – 71:36 min. (Kap. 10) sowie 107:09 – 107:54 min. (Kap. 15).

121 Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.72.

122 Yvonne Augustin, *Episodisches Erzählen im Film. Alejandro González Iñárritus Filmtrilogie Amores Perros, 21 Grams und Babel*, Stuttgart: Ibidem 2012, S.63.

123 Ebd., S.68.

Iñárritus Szenenanordnung dient auch dazu zeitliche Parallelen zu demonstrieren. Dies lässt sich besonders gut an Ramiros Bankraub erläutern. In Episode 3 schneidet Iñárritu in den Handlungsstrom von El Chivos Geschichte die Szene des Bankraubes, bei dem Ramiro erschossen wird, dazwischen. Der Zuschauer erfährt also etwas über Ramiro, das sich chronologisch nach den Ereignissen aus Episode 1 zuträgt, aber bereits dort angekündigt wurde (Ramiro spricht bereits von einem Bankraub). In der Bank befindet sich zu ebenjenem Zeitpunkt auch Leonardo, ein Polizist und Freund von El Chivo. Der Überfall misslingt, Ramiro wird erschossen, Leonardo ist Zeuge der Szenerie. Wenige Minuten später im Filmverlauf, El Chivo beschattet gerade Luis, trifft er auf Leonardo, der berichtet er müsse noch in die Bank.<sup>124</sup> Der Zuschauer weiß an dieser Stelle also bereits, wie es Leonardo in der Bank ergehen wird. Der Bankraub wird nicht noch einmal gezeigt, sondern der Rezipient vervollständigt die Ereignisse selbstständig, indem er auf die vorweggenommene Szene in der Bank zurückgreift. Der Handlungsstrang von El Chivo läuft weiter, während Leonardo in die Bank geht und sich der Überfall ereignet. El Chivo fährt in dieser Zeit Luis nach. Dem Publikum zeigt sich ein Puzzlebild, bei dem deutlich wird, was verschiedene Figuren zur selben Zeit tun. So ergibt sich nach und nach, je nachdem wie viele Informationen Iñárritu dem Zuschauer zukommen lässt, ein vollständiges Bild von parallel ablaufenden Handlungen verschiedener Figuren. Wie etwa die Ereignisse, die zu dem Unfall führen: Während Octavio und sein Freund Jorge bei Cofis letztem Kampf sind, befindet sich Valeria als Gast in einer TV-Show und El Chivo auf der Lauer vor dem Bürogebäude, in dem Luis arbeitet. Während Octavio, dicht gefolgt von Jarochos Männern, durch die Straßen von Mexico City rast, verabschiedet sich Valeria von Daniel, um den fehlenden Wein für ihr Mittagessen zu besorgen, und fährt los. Zugleich heftet sich El Chivo an die Fersen von Luis und dessen Geliebten, die auf dem Weg in ein Restaurant sind, das direkt an der Kreuzung liegt, an der Valeria und Octavio den Unfall haben werden; Valeria fährt an El Chivo vorbei. In dem Restaurant angelangt beobachtet der Killer sein Opfer genau in dem Moment, in dem Valeria auf die Kreuzung fährt und Octavio sie rammt.

„The use of sequential narrative in *Amores perros* intensifies the emotions of each of the individual stories, but it also manages to convey temporal simultaneity in a vivid and immediate way. The four repetitions of the accident are the most obvious way of emphasizing the synchronicity of the three stories.“<sup>125</sup>

124 Vgl. *Amores Perros*, 105:52 – 107:08 min. (Kap. 15) und 108:30 – 109:07 min. (Kap. 16).

125 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.29.

Iñárritu zeigt auf diese Weise die engen Beziehungen, Verstrickungen und Wechselwirkungen, die in dem Mikrokosmos einer Stadt wie Mexico City herrschen und von ihren Bewohnern nur selten bis gar nicht wahrgenommen werden.

„The effect of this play of perspectives is not so much one of detachment from the individual stories as an attempt to bring to life the complex mosaic of lives and voices that make up the urban environment of Mexico City. In films, as in life, it is impossible to have direct and immediate access to all incidents taking place at a specific time, but *Amores perros* attempts to convey something close to that effect by allowing us to feel the multisided complexity of life in an urban space.“<sup>126</sup>

*Amores Perros* wird in zahlreichen Analysen als eine Art Querschnittfilm beschrieben, der die unterschiedlichen Facetten und Gesichter von Iñárritus Heimatstadt Mexico City aufzeigt. „In *Amores perros* sondieren Iñárritu und Arriaga die 21-Millionen-Stadt Mexico D.F. und balancieren mit ihren exemplarischen Settings am Rande des Klischees.“<sup>127</sup> Regisseur und Drehbuchautor zeigen eine Stadt, in der Gewalt an der Tagesordnung ist; eine Gesellschaft, in der Unehrlichkeit und Durchtriebenheit alltäglich sind. Außerdem weist *Amores Perros* mit seinen verschiedenen Protagonisten jeweils Vertreter unterschiedlicher sozialer Klassen auf: Octavio vertritt die Unter-, Valeria die Oberschicht, Daniel und El Chivo die „bürgerliche Intelligenz“<sup>128</sup>. „Wenn das Unglück aus den unteren in die oberen Schichten einbricht, dann zufällig und ohne Absicht“<sup>129</sup>, nämlich durch das Zufallsereignis des Autounfalls. *Amores Perros* kann eindeutig als Untersuchung von zeitlichen Abläufen, von Parallelität und Zufälligkeiten im sozialen Kosmos einer Stadt wie Mexico City verstanden werden.

### 3. 21 Gramm

Seinen Folgefilm drehte Iñárritu im Jahr 2003. Mit Sean Penn, Naomi Watts und Benicio Del Toro hatte er eine hochrangige und internationale Besetzung für seinen Film gewinnen können. Die drei Darsteller nehmen alle einen gleichwertigen Teil in der Erzählung ein. Mit *21 Gramm* wagte der Regisseur den Sprung in die USA und verließ die lokale Ebene seiner Heimatstadt Mexico City.

---

126 Ebd., S.33.

127 Roman Mauer, „Die Ohnmacht in Gottes Blick. Alejandro González Iñárritus soziale Querschnitte“, *Die jungen Mexikaner*, Hg. Ursula Vossen, München: Ed. Text + Kritik 2009, S.17-29, hier S.18.

128 Ebd., hier S.18.

129 Ebd., hier S.20.

*21 Gramm* handelt von Schmerz, Schuld und Tod. Von dem Schmerz einer Mutter, die ihre Kinder und ihren Ehemann verliert. Von der Schuld desjenigen, der ihr die Liebsten genommen hat, und von dem Sterben eines Todkranken. *21 Gramm* verliert der Körper angeblich, wenn die Seele diesen beim Tod verlässt.<sup>130</sup> Schon der Titel verweist also auf den Tod, das Sterben und die Frage was geschieht, wenn man stirbt. Aber *21 Gramm* handelt auch von der Liebe, dem Leben und Vergebung.

### *Synopsis*

Der Ex-Sträfling und ehemalige Trinker Jack Jordan (Del Toro), der nach seinem letzten Gefängnisaufenthalt den Glauben an Gott gefunden und sein Leben Jesus Christus verschrieben hat, überfährt auf dem Heimweg einen Vater und seine zwei kleinen Töchter und begeht Fahrerflucht. Die einstmals drogensüchtige Cristina Peck (Watts) verliert damit ihren Lebensinhalt. Ihr Mann und ihre beiden Töchter sterben noch an der Unfallstelle bzw. im Krankenhaus. Für den todkranken Mathematikprofessor Paul Rivers (Penn), der dringend ein Spenderherz braucht, bedeutet das die Rettung in letzter Sekunde. Ihm wird das Herz von Cristinas Ehemann transplantiert.

Ausgehend von dem tragischen Unfall werden drei Menschen miteinander verbunden, die zuvor nie etwas miteinander zu tun hatten. Paul plagt die Ungewissheit darüber, wem er sein neues Herz und somit sein Leben verdankt. Er möchte unbedingt erfahren, von wem es stammt und wie er es erhalten hat. Mit der Hilfe eines Privatdetektivs gelingt es ihm schließlich die Witwe seines Spenders, Cristina, ausfindig zu machen. Er beobachtet sie, folgt ihr, es kommt zu kleinen Begegnungen, schließlich zu einem richtigen Kennenlernen. Cristina ist gefangen in ihrem Verlust und Schmerz. Sie betäubt ihre Gefühle mit Alkohol und Drogen. Trotz anfänglicher Vorbehalte gehen die beiden eine Beziehung ein, sogar nachdem Paul Cristina offenbart hat, wer er ist und warum er sie kennenlernen musste. Die Ehe von Paul ist schon lange nicht mehr glücklich, auch wenn seine Frau Mary verzweifelt versucht ein Kind von Paul zu bekommen. Die Liebenden Paul und Cristina durchleben eine durchweg schwierige Zeit. Pauls Gesundheitszustand verschlechtert sich, sein Körper stößt das neue Herz ab; es ist nur noch eine Frage der Zeit bis es versagt. Cristina kommt trotz Pauls Bemühungen nicht von den Drogen los, kann den Schmerz nicht überwinden, den Verlust nicht ertragen. Sie will Rache und beschließt, den Mörder ihrer Familie selbst umzubringen. Paul und sie machen Jack in einem billigen Motel ausfindig. Dort kommt er unter, nachdem er

---

<sup>130</sup> Vgl. *21 Gramm*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Constantin Film 2003, 111:32 – 111:42 min. (Kap. 22).

ein weiteres Mal aus dem Gefängnis entlassen wird. Jack hatte sich des Unfalls und seiner Fahrerflucht wegen selbst bei der Polizei angezeigt. Mit allen ihr zu Verfügung stehenden Mitteln und dem letzten Geld gelingt es Jacks Frau jedoch, ebenfalls Mutter von zwei kleinen Kindern, ihren Mann aus dem Gefängnis frei zu kriegen, gegen dessen Willen. Jack kann die Last der Schuld und das Gefühl, Jesus habe ihn verlassen oder verraten, nicht ertragen und verlässt Frau und Kinder. Er findet Unterkunft in dem Motel. Dort sind mittlerweile auch Cristina und Paul abgestiegen, um Jack zu erledigen. Und genau danach sieht es aus, als Paul eines Tages eine Waffe auf Jack richtet und mehrmals abdrückt. Doch er hat ihn nicht getötet, dennoch macht er Cristina genau das glauben. Der Rachefeldzug scheint beendet. Als am Abend des selben Tages Jack in dem Zimmer der beiden auftaucht, kommt es zum ersten Mal zu einem Aufeinandertreffen aller drei Protagonisten, mit fatalen Folgen. Cristina schlägt in ihrer Wut mit aller Gewalt auf Jack ein, sie ist kurz davor ihn zu töten, als ein Schuss fällt. Paul hat sich in die Brust geschossen, damit Cristina von Jack ablassen möge. Die Angst um den Geliebten ist das einzige, das sie aus ihrem Zorn zu reißen vermag. Jack und Cristina bringen den schwer verletzten Paul mit dem Auto ins Krankenhaus. Er stirbt dort an den Folgen des Schusses. Jack unternimmt einen erneuten Versuch, eine gerechte Strafe für seine Sünden zu erlangen und stellt sich für ein Verbrechen, den Mord an Paul, das er nicht begangen hat. Da jedoch die Aussagen von Cristina und Paul seiner widersprechen, wird er erneut gehen gelassen. Seine Absolution erhält er schließlich von Cristina, die noch in dem Krankenhaus erfährt, dass sie ein Kind von Paul erwartet. Sie sieht Jack an und man spürt, dass sie ihm vergibt. Jack kann nach Hause zurückkehren und Cristina kann zum ersten Mal in eine Zukunft blicken. Pauls Leben endet, durch sein Zutun wurde Cristina gerettet und Jack befreit.

Wie in *Amores Perros* finden sich auch in *21 Gramm* figurenübergreifende Erfahrungen wie beispielsweise Verlust: „Der Verlust des Glaubens bei Jack, der Verlust der Gesundheit bei Paul, der Verlust der Familie bei Cristina.“<sup>131</sup>

„Durch die in drei Schicksalen dargestellten Auswirkungen eines tödlichen Unfalls wird u.a. das Thema der Belastbarkeit eines Menschen variiert. Es gibt keine klaren Rollenzuweisungen. Der Schuldige wird Opfer seiner eigenen Schuldgefühle. Die Leidtragenden hat den Wunsch, dem Schuldigen Leid zuzufügen. Der Beschenkte verschenkt sein Leben.“<sup>132</sup>

---

131 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.182.

132 Ebd., S.180.

Die drei Protagonisten werden - wie in *Amores Perros* - durch den Unfall miteinander verknüpft und in neue Lebenssituationen geworfen, auch wenn diesmal nur eine der Hauptfiguren tatsächlich an dem Unfall beteiligt war, nämlich Jack. Dennoch sind auch Cristina und Paul auf direkte Weise von dem Ereignis betroffen. Die Figurenverknüpfung resultiert aus dem tragischen Tod von Cristinas Familie. Anders als in *Amores Perros* werden sich die Protagonisten auch persönlich und direkt begegnen und kennenlernen. Sie sind viel intensiver miteinander verwoben. Ihre Schicksale bedingen einander auch nach dem Unfall weiter. In Iñárritus erstem Film kollidieren die Figuren in dem Unfall zwar miteinander, aber jeder von ihnen hat selbstständig damit fertig zu werden. Sie beeinflussen ihre Leben nicht weiter, sondern nur in und durch den Unfall selbst. Der Crash stellt eine kurze zufällige Überschneidung ihrer Lebenswege dar, die sich danach sofort wieder zerstreuen. In *21 Gramm* gibt der Unfall den Anstoß dazu, dass die Figuren aktiv in die Leben der anderen eindringen. Das Motiv des Zufalls, das in Iñárritus Filmen stets in Form von Unfällen in Erscheinung tritt, kann als ein „Hereindringen des unkontrollierbaren, nicht vorhergesehenen 'Draußen' in den Wirkungskreis und die vertraute Lebenssphäre des Subjekts beschrieben werden“<sup>133</sup>. Genauso trägt es sich in *21 Gramm* zu. Durch den Unfall werden nicht nur die individuellen Leben der Protagonisten durcheinander gebracht, sondern die Figuren finden auch direkten Zugang in die Leben der anderen Personen und haben direkten Einfluss auf deren Fortgang und Zukunft. Der Zufall ist ein sowohl für die Figuren im Film als auch für die Zuschauer heftiges narratives Element, denn die Möglichkeit eines unvorhergesehenen Ereignisses, das alles verändert, lauert überall und kann jederzeit auftreten. Umso schlimmer, wenn Figuren und Zuschauer vom Zufall überrascht werden und sich diesem hilflos ausgeliefert sehen. Gegen den Zufall können sich somit weder die Figuren noch die Zuschauer wappnen, denn er wirkt „als eine unpersönliche Gewalt [...], gegen die [...] kaum irgendwelche Vorkehrungen“<sup>134</sup> vorgenommen werden können. Daher wird „in der menschlichen Wahrnehmung [...] der Zufall als Übermacht einer absoluten Gegenwärtigkeit empfunden. Durch den Zufall wirkt jegliche Beziehung vom Vorherigen wie gewaltsam abgetrennt und erscheint somit als bestürzend traumatische Überwältigung durch den Augenblick.“<sup>135</sup>

---

133 Treber, *Auf Abwegen*, S.39.

134 Ebd., S.42.

135 Ebd., S.39.

## Erzählstruktur

Der Regisseur selbst erklärt seine thematische und strukturelle Intention wie folgt:

„In this film I explore something that I have been obsessed by all my life. Since I was ten years old I have been obsessed with death and the concept of eternity. [...] The structure is very intrinsic to the nature of the way this story has to be told. It's the only way I feel this story can be told [...]. I didn't want to explore the chronological order of the facts but I wanted to explore the emotional order of the events which is the human way to do it.“<sup>136</sup>

*21 Gramm* weist als erzählerische Strategie nicht nur drei Hauptfiguren an Stelle des üblichen Einzelprotagonisten auf, sondern wird außerdem fragmentarisch und achronologisch erzählt. Darüber hinaus kommt es zu einer Verwebung der drei Handlungsstränge: Zunächst werden Cristinas und Pauls Geschichten vereint, indem sie ein Paar und ihre Handlungslinien von da an zu einer gemeinsamen werden. Anschließend wird Jacks Handlungsstrang hinzugefügt, so dass schließlich aus drei Geschichten eine geworden ist. Elke Brugger unterscheidet in diesem Zusammenhang unterschiedliche Vorgehensweisen der diegetischen Verknüpfung, nämlich „Verschmelzung“ und „Kreuzung“.<sup>137</sup> Die Verschmelzung nach Brugger entspricht dem Erzählmuster, das Iñárritu in *21 Gramm* anwendet. Die Kreuzung verschiedener Handlungsstränge entspricht der narrativen Struktur von *Amores Perros*.

Iñárritu zerstückelt die Geschichte von *21 Gramm* deutlich mehr als in seinem Vorgängerkino. Sein zweiter Film ist kleinteiliger und scheinbar chaotisch montiert. Kaum eine Sequenz dauert länger als zwei Minuten. Der Film springt zwischen unterschiedlichsten Ereignissen hin und her und auf der zeitlichen Ebene vor und zurück, was die Rezeption enorm erschwert. Die Erzählung wird zudem nicht mehr in Episoden unterteilt (wie in *Amores Perros*), sondern läuft in einer Art Strom bestehend aus vielen kleinen Einzelteilen, Bildern und Eindrücken ab, bei dem sich kausale Zusammenhänge, zeitliche Anordnungen und szenische Zugehörigkeiten erst nach und nach offenbaren. Es kommt also erneut, aber noch sehr viel ausgeprägter, die nach Brugger so genannte „Enthüllungsdramaturgie“ zum Tragen. Chronologie und Linearität sind komplett außer Kraft gesetzt. Iñárritu fügt die einzelnen Einstellungen und Szenen auf eine andere Art und Weise zusammen. „The narrative structure of *21 Grams* is highly contrived, and the segments that constitute it are carefully organized, even if chronological order is subordinated to other types of continuity between the segments.“<sup>138</sup> Das Hin- und Herschneiden und die besondere Aneinanderreihung der Szenen dient Iñárritu dazu, die

---

136 Alejandro González Iñárritu im „Making Of“ zu *21 Gramm*, 00:00 – 02:55 min. In: *21 Gramm*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Constantin Film 2003.

137 Vgl. Brugger, *Die Multiplot Struktur im Film*, S.11.

138 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.37.



Protagonisten in unterschiedlichen Phasen und emotionalen Stadien ihres Lebens zu zeigen, was seinem erklärten Ziel, die emotionalen Aspekte der Geschehnisse zu untersuchen, entspricht. Oftmals werden dieselben Figuren in aufeinander folgenden Szenen gezeigt, dabei können Tage, Wochen oder Monate zwischen den beiden Ereignissen liegen, in denen sich der Zustand und die Situation der Figuren radikal verändert haben. Die Montage dient als Gegenüberstellung und Kontrastierung der Lebenssituationen der Charaktere.

„Eine [...] Legitimation für den bruchstückhaften Aufbau lässt sich in der ihm entsprechenden geistigen Verfassung und inneren Zerrissenheit der Figuren sehen, die aus der Bahn geworfen sind und mühsam versuchen, sich in ihren neuen Lebenssituationen zurechtzufinden. Eine direkte Referenz zur Orientierungslosigkeit der Figur und deren Entsprechung in der nonlinearen Form findet sich bei Paul in der ersten Szene, die ihn auf der Intensivstation zeigt: 'I don't know when anything began any more ... or when it's going to end.' Der Aufbau spiegelt den Ablauf der Erinnerungen von traumatisierten Personen wider.“<sup>139</sup>

Dies bestätigt auch Roman Mauer in seiner Analyse von *21 Grams*, wenn er innerhalb des Films selbst eine Begründung für das Narrationsmuster findet:

„Eingerahmt wird das Puzzle von der Gedankenstimme Pauls, der in der Intensivstation den Tod erwartet. Paul wird zu einem Ich-Erzähler mit allwissendem Standpunkt, dessen Bewusstseinsstrom nicht nach der Logik der Zeit, sondern nach der Logik der Emotionen arbeitet und den Zuschauer auf eine Reise durch seine Erinnerungen mitnimmt. Demnach wäre *21 Grams* der flimmernde Stream-of-Consciousness eines Sterbenden.“<sup>140</sup>

In der Anordnung der vielen einzelnen Sequenzen lässt sich eine Systematik erkennen, wenn man sich auf Gegensätze bzw. Gemeinsamkeiten der aufeinander folgenden Einstellungen konzentriert. Iñárritu montiert die Sequenzen in dieser Arbeit mehr thematisch als chronologisch. Es werden nicht nur gegensätzliche Gemütszustände der Figuren direkt miteinander verbunden und somit gegenüber gestellt, sondern es werden auch einander gleichende Situationen miteinander verwoben. Der Grad der Verwebung ist dabei sehr eng. Die Figuren sind ausgehend von dem Unfall aufs Engste miteinander verstrickt, ihre Lebenswelten rücken plötzlich zusammen. Die dichte Montage und die ständigen Wechsel zwischen den Figuren machen diese enge Verknüpfung deutlich.

Iñárritu reißt bei dieser sprunghaften Montage oftmals Szenen an, lässt sie dann über einen gewissen Zeitraum hinweg fallen, um sie an einer späteren Stelle im Filmverlauf wieder aufzunehmen und fortzusetzen. So werden dem Zuschauer immer wieder Anhaltspunkte

---

139 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.180 f.

140 Mauer, „Die Ohnmacht in Gottes Blick“, S.17-29, hier S.25 f.

gegeben, wo er anknüpfen kann. Das Aufgreifen von zuvor angefangenen Szenen oder auch die exakte Wiederholung gewisser Einstellungen, die bereits Gezeigtes plötzlich in einen weiter gefassten Kontext einbetten, geben dem Rezipienten zumindest einige Orientierungshilfen, indem er nämlich etwas zu sehen bekommt, was er entweder schon kennt oder zumindest einer anderen Szene zuordnen kann. Es finden sich also einzelne Szenen, die aus dem Strom hervortreten und Hinweise zum Verständnis geben. Je weiter die Handlung fortgeschritten ist, desto mehr dieser Anhaltspunkte können vom Publikum erkannt werden, was eine zunehmende Orientierung nach sich zieht. Katharina Bildhauer bemerkt im Zusammenhang mit der Orientierungslosigkeit der Zuschauer eine interessante Folge:

„Das Problem der zeitlichen Orientierung hat auf einer inhaltlichen Ebene die Auswirkungen, dass der Rezipient die Figuren als in einem nicht endenden Teufelskreis befindlich wahrnehmen kann. Der Rezipient weiß nicht, ob Paul vor oder nach dem Unfall auf der Intensivstation liegt, was Pauls Leben gerettet hat oder was es gefährdet. Ebenso wenig weiß er, ob eine Szene, in der Cristina Drogen nimmt oder Jack trinkt, ihrer überstandenen Vergangenheit angehört oder einen Ausblick in die Zukunft darstellt. Die Figuren waren in der Vergangenheit in ihren persönlichen Höllen gefangen, konnten sich befreien und ein gewisses Gleichgewicht in ihren Leben herstellen, um sich dann an einem noch tieferen Punkt wiederzufinden. Die Unsicherheit des Rezipienten, an welcher Stelle in der Kette der Ereignisse er sich befindet, und die damit zusammenhängende Frage, ob die Figuren erlöst oder verdammt sind, verleiht *21 Grams* auf einer Metaebene den Eindruck, dass beide Entwicklungen instabil sind und der Kampf um Gleichgewicht und seelischen Frieden immer weiter geht.“<sup>141</sup>

An dieser Stelle ist zu hinterfragen, ob die fragmentarische Erzählstruktur tatsächlich lediglich durch den Inhalt und die zerrütteten Figuren begründet werden kann. Gehen Form und Inhalt tatsächlich so sehr Hand in Hand? Kann die Erzählstruktur nicht eigenständig, losgelöst vom Inhalt als solche anerkannt werden? Die Annahme, dass der Inhalt die Form maßgeblich vorgibt, ist zugegebenermaßen naheliegend und durchaus passend im Hinblick auf *21 Gramm*. Die Form unterstützt mit Sicherheit vor allem das Aufzeigen der komplexen Figuren, die nie als nur gut oder böse charakterisiert werden können. Dennoch ist die Begründung der Form rein durch den Inhalt vielleicht zu einfach. Nicht alles lässt sich auf die Psychologie der Figuren zurückführen. Das Fragmentarische sollte auch als reines Narrationsverfahren anerkannt werden.

Anna Praßler argumentiert in diesem Zusammenhang sogar gegen eine reine Rückführung der Erzählstruktur von *21 Gramm* auf subjektive Perspektiven oder Empfindungen der Protagonisten. So lehnt sie es etwa ab, den Erzählstrom von *21 Gramm* als die Erinnerungen des sterbenden Pauls zu interpretieren, oder als die Sichtbarmachung der Seelenqualen der

---

<sup>141</sup> Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.181 f.

Protagonisten. Genauso findet die Autorin die Begründung des Zeitlichen in *21 Gramm* durch die sog. Postmoderne bzw. durch sog. postmoderne Narrationsformen nicht ausreichend bzw. unangebracht.<sup>142</sup> In ihrer Analyse der Zeitstruktur des Films betont sie, dass *21 Gramm* „allzeit gegenwärtig ist“<sup>143</sup>. *21 Gramm* wirft sämtliche Zeitebenen durcheinander. Mal erzählt der Film von der Vergangenheit der Figuren, dann springt die Narration in die Zukunft oder vermeintliche Gegenwart der Erzählung. Die unterschiedlichen Zeitlichkeiten erfahren dadurch eine Gleichwertigkeit und sind für den Zuschauer nur schwer bis gar nicht zu unterscheiden. Wie bereits von Katharina Bildhauer treffend beschrieben, weiß das Publikum nicht, ob es Bilder aus der diegetischen Vergangenheit oder Zukunft sieht, wenn es Cristina beim Drogen- oder Jack beim Alkoholkonsum gezeigt bekommt oder Paul in einem Krankenhausbett. *21 Gramm* verläuft in einem Strom, der die Zeitebenen auflöst. „Wo gemäß einer zirkulären Zeitlichkeit Vergangenheit und Zukunft in eins gehen, [...], muss die Differenz zwischen „Vergangenheit“ und „Zukunft“ revidiert werden.“<sup>144</sup>

„[D]ie disparaten Szenenwechsel in *21 Grams* [nivellieren] jegliche temporale Univozität und schaffen eine Art von 'Unzeitigkeit', in der alles gegenwärtig zu sein scheint. [...] Nichts dauert in *21 Grams*; nichts ankert in wohl bestimmten Zeitschemata. In der Auflösung temporaler Koordinaten gelingt es dem Film, ein 'Jenseits' zu erschaffen, in dem alle Szenen gleichermaßen gegenwärtig und unzeitig erscheinen, ein Jenseits der linear fortschreitenden Zeit, wo allen Bildern, ihren zeitlichen Wurzeln und Fesseln entledigt, der gleiche reine Wert zuteil wird – ein Wert des reinen Präsens.“<sup>145</sup>

Der Zuschauer ist dennoch fortwährend damit beschäftigt, zeitliche Zusammenhänge zu suchen. Daher wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten bei dieser Art Film besonders gefragt. Das Finden von Zusammenhängen und Anschlüssen gestaltet sich allerdings aufgrund der Fragmentierung und des Zeitstroms überaus schwierig. Das Erfassen aller Verbindungen ist wohl erst am Ende des Films vollständig möglich. Michaela Krützen erläutert im Zusammenhang mit Filmen, die wie *21 Gramm* eine von den Protagonisten nicht-wahrnehmbare „Anachronie der filmischen Erzählungen“<sup>146</sup> aufweisen, folgendes Charakteristikum, welches auch auf Iñárritus Film zutrifft: „In diesen Filmen sind die Szenen nichtchronologisch angeordnet und ihre Reihenfolge erschließt sich dem Zuschauer erst im Rückblick. Handlungen finden zu früheren oder späteren Zeitpunkten oder aus anderen

---

142 Vgl. Anna Praßler, *Narration im neueren Hollywoodfilm. Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in Magnolia, 21 Grams und Solaris*, Stuttgart: Ibidem 2008, S.133.

143 Ebd., S.134.

144 Ebd., S.133.

145 Ebd., S.135.

146 Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.230.

Gründen statt als ursprünglich angenommen.<sup>147</sup> Katharina Bildhauer betont, dass „hier [in *21 Gramm*] die nahtlose zeitliche Rekonstruktion der Ereignisse nicht so zentral [ist]. Durch die nichtlineare Erzählweise rücken die Figuren und ihre emotionale Verfassung, ihr Seelenheil in den Mittelpunkt. Die Abhängigkeit der Figuren voneinander und ihre schicksalhafte Getriebenheit werden fokussiert.“<sup>148</sup>

Trotz der strukturellen Zerrissenheit der Erzählung finden sich in *21 Gramm* vereinheitlichende Gestaltungsmittel, die nach Elke Brugger gerade in episodisch erzählten Filmen wichtig sind. Brugger unterscheidet mehrere Vorgehensweisen, die episodisch erzählten Multiplofilm wie *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* trotz ihrer narrativen Fragmentierung ein Gewand der Einheitlichkeit überziehen und dem Rezipienten auf diese Weise entgegen kommen sollen. Ein Eindruck von Einheitlichkeit lasse sich zum einen auf der Ebene der Diegese, zum anderen auf der Ebene der Präsentation erzeugen. Unter die diegetische Einheitlichkeit fallen nach Brugger dauerhafte oder vorübergehende Beziehungen von Figuren unterschiedlicher Handlungsstränge, wie auch zufällige Begegnungen von Protagonisten. Außerdem übergeordnete Ereignisse, die alle Protagonisten gleichermaßen betreffen, wie etwa Naturkatastrophen, das Wetter etc. Zuletzt nennt Brugger die Einheit von Ort und/oder Zeit als Konstrukt, das den Eindruck von Einheitlichkeit erwecken kann.

Auf der Präsentationsebene kann ein Gefühl von Zusammengehörigkeit der einzelnen Fragmente durch ein gemeinsames, übergeordnetes Thema, das idealerweise mittels eines Schlagwortes auf den Punkt gebracht werden kann, erzeugt werden. Des Weiteren nennt Brugger einige filmtechnische Verfahren, die die Wirkung von Einheitlichkeit unterstützen, wie etwa die Soundbridge, bei der auf der Tonebene eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Szenen erzeugt wird. Dieses Verfahrens bedient sich auch Iñárritu häufig. Grundsätzlich ist die Wirkung der musikalischen Untermalung in einem Film nicht zu unterschätzen. Die Musik trägt schließlich nicht nur maßgeblich zu dem Gesamtbild des Filmes und dessen Stimmung bei, sondern kann eben auch als ein Mittel dienen, um einzelne Fragmente assoziativ miteinander zu verbinden. Zuletzt sollen noch inhaltliche Bezüge erwähnt werden, die Elke Brugger ebenfalls als vereinheitlichende Mittel beschreibt.<sup>149</sup>

Iñárritu verwendet in *21 Gramm* alle genannten vereinheitlichenden Möglichkeiten. Er lässt die Figuren in dauerhafte Beziehungen miteinander treten, am deutlichsten in Form der

---

147 Ebd., S.230.

148 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.181.

149 Vgl. Brugger, *Die Multiplo Struktur im Film*, S.25 ff.

Liebesbeziehung von Cristina und Paul. Aber auch dadurch, dass er zuletzt alle drei Erzählstränge miteinander verschmelzen lässt. Vorübergehende Beziehungen, die Brugger mit dem Beispiel des Autounfalls charakterisiert, findet man in dem fatalen Aufeinandertreffen zwischen Jack und Cristinas Familie. Zu einer zufälligen Begegnung zweier Figuren kommt es bei Pauls Herztransplantation. Cristina geht beim Verlassen des Krankenhauses an Pauls Frau Mary vorbei, diese sieht ihr hinterher. Beide Frauen ahnen nichts von der Verbindung, die zwischen ihren Ehemännern in diesem Moment geknüpft wird.

Wie in seinen anderen Filmen, außer in *Babel*, wahrt Iñárritu die Einheit des Ortes, alle Ereignisse spielen sich in einer Stadt (Memphis) und deren Umgebung ab. Es gibt ein zentrales Ereignis, welches alle Figuren miteinander verbindet, den Autounfall. Des Weiteren hat der Regisseur seinem Film ein Überthema gegeben, nämlich den Tod. Die thematischen Verbindungen und Assoziationen, die in *21 Gramm* Priorität haben, spielen in der Montage eine tragende Rolle. Außerdem sorgt der Soundtrack von Gustavo Santaolalla für die Verknüpfung unterschiedlicher Sequenzen. In *21 Gramm* spielt zudem die ästhetische Gestaltung der Filmbilder eine tragende Rolle. Eine der wesentlichen Hilfestellungen zur Orientierung ist die Farbgestaltung des Films. Jedem Charakter ist eine bestimmte Farbe zuzuordnen, in dessen Färbung die Umgebungen und Bilder der jeweiligen Figur getaucht sind. Paul wird mit Blau, Jack mit Gelb, Cristina mit hellen, freundlichen Brauntönen in Verbindung gebracht. Der Unfall bringt einen grünlichen Ton in die Farbgestaltung des Films mit ein. Cristinas Sequenzen werden nach dem Unfall sowohl mit der Farbe von Jack als auch mit der von Paul charakterisiert, abhängig davon, wer gerade auf sie einwirkt. Rottöne dominieren die Szenerie in dem Motel und unterstützen Cristinas Wunsch nach Rache.<sup>150</sup>

Die Montage der Sequenzen und die Enthüllungsdramaturgie dienen - ähnlich wie in *Amores Perros* - auch dazu, Parallelität bzw. Gleichzeitigkeit von Ereignissen zu demonstrieren. Iñárritu enthüllt die unterschiedlichen Aufenthaltsorte, Tätigkeiten und emotionalen Verfassungen der verschiedenen Figuren zur gleichen Zeit: Während Cristinas Ehemann und die gemeinsamen Töchter von dem Diner nach Hause laufen und Michael seiner Frau eine Nachricht auf der Mailbox hinterlässt, ist Cristina mit ihrer Schwester beim Schwimmen. Jack ist zu dieser Zeit mit seinem ehemaligen Vorgesetzten etwas trinken und macht sich auf den Heimweg zu seiner Geburtstagsparty. Dann ereignet sich der tödliche Unfall. Die Parallelität

---

150 Vgl. Mauer, „Die Ohnmacht in Gottes Blick“, S.17-29, hier S.27.

dieser Ereignisse wird im Filmverlauf immer mehr herausgearbeitet und in den letzten Momenten des Films noch einmal in mehreren Sequenzen aneinandergereiht.<sup>151</sup>

Es soll nun auf die bereits erwähnte assoziative, thematische Verknüpfung der Sequenzen eingegangen werden. In Sequenz 14, 15 und 16 sehen wir Paul in drei unterschiedlichen Zuständen: schwer krank an ein Sauerstoffgerät angeschlossen zuhause mit Mary (14), stark blutend in Cristinas Armen (15) und offenbar völlig gesund an einer Haustür klingelnd, an der ihm niemand öffnet (16).<sup>152</sup> Paul macht im Laufe des Films offenbar einige Veränderungen durch. Warum, wie und in welche Richtung ist zu diesem Zeitpunkt allerdings noch unklar. Die Umstände müssen noch enthüllt werden. Dennoch bekommt der Zuschauer bereits einen Eindruck von der Figur, auch wenn ihm noch nicht klar ist, wer oder was Pauls Schicksal in die eine oder andere Richtung lenken wird. Die Sequenzen sind nicht nach der chronologischen Abfolge der Ereignisse montiert, sondern sollen Paul in unterschiedlichen Lebensabschnitten zeigen. Diese widersprechen sich dabei deutlich, was zur Folge hat, dass der Zuschauer Paul als Figur nicht einordnen kann und in den für *21 Gramm* typischen Zustand der Ratlosigkeit verfällt.

Íñárritu montiert darüber hinaus auch Sequenzen verschiedener Figuren aneinander, entweder um einen Kontrast oder um eine Gemeinsamkeit aufzuzeigen. Eine kontrastierende Darstellung von Familie etwa stellt er mittels der Gegenüberstellung von Jacks und Cristinas Familienalltag in Sequenz 21 und 22 dar. Während Jack ganz im Sinne seines Glaubens und seiner wörtlichen Auslegung der Bibel den strengen Familienvater am Esstisch gibt, wird Cristina als liebevolle Mutter, die mit ihren Töchtern Schokoladenkuchen backt und dabei herumalbert, dargestellt. Zugleich wird aber auch eine Gemeinsamkeit der beiden Figuren aufgezeigt, nämlich ihre Rolle als Elternteil und die Bedeutung der Familie für die beiden Charaktere. In der darauffolgenden Sequenz (23) werden die kinderlose Mary und ihr Mann Paul in Szene gesetzt, wie sie über Marys Wunsch nach einem gemeinsamen Kind sprechen. Während bei Jack und Cristina das Familienglück bereits vorhanden ist, hat sich Marys Wunsch danach noch nicht erfüllt.<sup>153</sup> Die Themen Familie und Kinder, die auch eine Rolle in *21 Gramm* spielen, werden also von unterschiedlichen Blickpunkten aufbereitet.

Die Sequenzen 29 und 30 befassen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem zentralen Ereignis des Films, dem Unfall. Während Cristina im Krankenhaus eintrifft und noch keinerlei Information darüber hat, was ihrem Mann und ihren Töchtern genau zugestoßen ist,

---

<sup>151</sup> Vgl. *21 Gramm*, 111:44 – 112:08 min. (Kap. 22).

<sup>152</sup> Vgl. Ebd., 11:06 – 14:32 min. (Kap. 3).

<sup>153</sup> Vgl. Ebd., 18:00 – 21:30 min. (Kap. 4).

erfährt das Publikum in der darauffolgenden Sequenz von Jack, dass er auf seinem Heimweg einen Mann und zwei Mädchen überfahren hat. Damit ist klar, was Cristinas Familie zugestoßen ist.<sup>154</sup> Außerdem weiß der Zuschauer an dieser Stelle des Films mehr als die Protagonisten. Darüber hinaus lassen sich diese beiden Sequenzen mit einer vorangegangenen (27) in Verbindung bringen, was ebenfalls zu einem Wissensvorsprung des Publikums führt. In dieser früheren Sequenz fährt Jacks Ehefrau Marianne an einem Unfallort vorbei, an dem es offenbar mehrere Tote gegeben hat.<sup>155</sup> Der Zuschauer kann nun also, nachdem er auch Sequenz 29 und 30 gesehen hat, auf diese Szene zurückgreifen und die drei Sequenzen zu folgendem Schluss zusammenfügen: Cristinas Mann und Töchter sind bei dem Unfall, den Jack verursacht hat, ums Leben gekommen. Kurz darauf, in Sequenz 33 bzw. 37, bestätigt sich genau diese Annahme und auch Cristina erfährt davon. Anhand der Anordnung dieser Sequenzen wird erneut der Umgang mit Wissen und Information, den der Regisseur so behutsam und gezielt ausübt, deutlich. Mal kennt sich der Zuschauer so gut wie gar nicht aus, später hat er sogar einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren und kann die Puzzleteile der schmerzlichen Ereignisse selbst zusammensetzen.

Während Iñárritu Cristina und Paul in eine direkte diegetische Verbindung zueinander setzt, indem er sie zum Liebespaar und zu Verbündeten werden lässt, verknüpft er Jack und Cristina in mehreren Sequenzen mittels emotionaler Verbindungen. Die seelischen Abgründe, in die diese beiden Figuren nach dem Unfall zunehmend hineinstürzen (Jack wegen seiner Schuldgefühle, Cristina wegen ihrer Trauer und Verlustgefühle), stellt der Regisseur einander gegenüber. Einmal in den Sequenzen 55 und 56: hier werden beide Figuren gezeigt wie sie versuchen ihr Leben nach dem Unfall zu meistern. Cristina kehrt zu ihren alten Mustern zurück, sie nimmt Drogen um ihren Schmerz zu betäuben. Jack findet im Gefängnis nicht die erhoffte Erlösung und versucht sich das Leben zu nehmen.<sup>156</sup> Im späteren Filmverlauf (Sequenz 88 und 89) montiert Iñárritu ein weiteres Mal Szenen der beiden verbindend miteinander, indem er sie an emotionalen Tiefpunkten zeigt. Cristina rekonstruiert die letzten Momente vor dem Tod ihrer Familie, indem sie das Diner aufsucht, den Heimweg von Michael und ihren Töchtern, auf dem ihr Mann ihr noch eine Nachricht hinterlassen hatte, nachvollzieht, schließlich am Unfallort verweilt und sich zuhause immer und immer wieder weinend die letzte Nachricht von Michael anhört, in völliger Verzweiflung und der Trauer

---

154 Vgl. Ebd., 27:23 – 30:05 min. (Kap. 5-6).

155 Vgl. Ebd., 25:05 – 25:59 min. (Kap. 5).

156 Vgl. Ebd., 54:54 – 57:33 min. (Kap. 11).

hilflos ausgeliefert. Jack wird in der darauffolgenden Sequenz, die mit derselben schwermütigen Musik unterlegt ist wie Cristinas vorangegangene Szene, einsam und allein in seinem Motelzimmer gezeigt. Er trinkt und brennt sich, von Jesus Christus verlassen, seine religiösen Tätowierungen aus der Haut.<sup>157</sup> Cristinas innerer Schmerz spiegelt sich in Jacks physischen Selbstverletzungen. Keiner von beiden kann mit seinem Schicksal leben, sie sind vom Schmerz überwältigt und können keinen Ausweg finden. Sie kehren in ihre vergangenen „persönlichen Höllen“<sup>158</sup>, wie es Katharina Bildhauer so treffend ausdrückt, zurück, verfallen dem Alkohol und den Drogen. *Iñárritu* zeigt seine Figuren in diesen Momenten, Cristina weinend beim Abhören von Michaels Nachricht sowie Jack bei seiner Selbstverletzung, aus einer extrem nahen Kameraperspektive, als wolle er direkt in ihre Seelen schauen. Diese beiden Sequenzen bringen Cristina und Jack einander näher. Der Schuldige empfindet mindestens genauso viel Schmerz wie das Opfer seiner Tat. Hier wird deutlich, was Katharina Bildhauer meint, wenn sie von keinen klaren Rollenzuweisungen spricht. Es gibt keine klare Täter-Opfer-Ideologie in *21 Gramm*. Der Zuschauer kann sowohl Sympathie und Empathie für Cristina als auch für Jack entwickeln, obwohl er den Unfall verschuldet hat.<sup>159</sup>

Das Motiv des Zufalls - vor allem in Form eines Unfalls - nimmt in *Iñárritus* Filmen offensichtlich eine entscheidende Rolle ein. In seinem filmischen Triptychon kommt es in jeder Geschichte zu zufälligen Begegnungen verschiedenster Personen, oftmals zu gewaltsamen Aufeinandertreffen. Diese bringen die Leben der Figuren durcheinander und die Geschichten der Filme ins Rollen. Das Zufallsmotiv findet sich in episodisch oder fragmentarisch erzählten Filmen häufig. Daher stellt sich die Frage: Ist ein gewaltsamer Akt in Form von physischer Gewalt, wie etwa in der eines Unfalls, vielleicht sogar nötig, um ausgehend davon fragmentarisch erzählen zu können? Brauchen die alternativen Erzählformen einen gewaltsamen Ausgangspunkt?

Karsten Treber erläutert in seinem Buch über episodisches Erzählen im Film, dass das Motiv des Zufalls für die Narration eine besondere Funktion übernehmen kann, nämlich die, dass kausale Erklärungen innerhalb des Films durch den Zufallsmoment übersprungen werden. Der

157 Vgl. Ebd., 97:07 – 100:46 min. (Kap. 19).

158 Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.181 f.

159 „Not only do these formal connections suggest parallels and contrasts between people's feelings; more intangibly, they suggest the existence of ineffable currents constantly running between us, joining us together with others even if we never became aware of it. Through these reverberations, the film emphasizes and amplifies characters' emotions but also suggests that, no matter how painfully isolated people appear to be in *Iñárritu's* fictional world, they are ultimately deeply connected: our passions are revealed to be part of a complex web, which is precisely what makes us human.“ In: Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.40.



Zufall dient als erzählerischer Kniff, bei dem eine logisch nachvollziehbare Erläuterung der Geschehnisse nicht nötig ist, denn es handelt sich ja um zufällige Ereignisse.<sup>160</sup> Auf diese Weise können Figuren zusammengeführt werden, die ansonsten nur schwer oder niemals zueinander gefunden hätten. „Der Zufall bildet sich als erzählerischer 'Kurzschluss' zum Mittel der Dramatik heran, indem er durch die Komprimierung der Zeit die Handlung intensiver und sprunghafter gestaltet.“<sup>161</sup> In Iñárritus Filmen dienen die Unfälle einerseits, wie von Treber bemerkt, zur Figurenverknüpfung. Andererseits nehmen die Unfälle vor allem eine dramatisierende Funktion ein. Iñárritu erzählt Geschichten von menschlichen Abgründen und Schmerz. Was würde besser dazu dienen, dramatische Schicksalsschläge ins Rollen zu bringen und zu thematisieren, als ein völlig unvorhersehbarer Unfall, der alles im Leben einer Figur verändert? Da sich Form und Inhalt in *21 Gramm* aufgrund der inneren Zerrissenheit der Figuren in Folge des Unfalls teilweise gegenseitig bedingen, kann man wohl für diesen Film argumentieren, dass der Unfall als inhaltliches Motiv für die fragmentarische Struktur von Nöten ist. Karsten Treber stellt grundsätzlich einen interessanten Zusammenhang zwischen Zufall/Unfall und episodisch/fragmentarisch erzählten Filmen her:

„Diese Verbindung liegt darin begründet, dass sich das Episodische und der Zufall im Akt des jähen Unterbrechens eines kontinuierlichen, erwartungsgemäßen Ablaufs und in der Einordnung als 'Unwesentliches' und 'Unzweckmäßiges' vereinen. Das Episodische und der Zufall umfassen beide das 'Situative', 'Uneigentliche' und Nichtgesetzmäßige, das gegen die narrative bzw. lebensweltliche Ordnung eines kausalen Zusammenhangs zu verstoßen scheint [...]. Das, was vom Prinzip der Kausalität als das Wesenhafte und Beständige definiert wird, gerät aus seiner geregelten Bahn.“<sup>162</sup>

Der Zufall stellt also etwas Unerwartetes, Unerklärliches dar, das den Menschen genau dann überrascht, wenn er es am wenigsten erwartet. „Die scheinbare Ursprungslosigkeit des Zufalls macht ihn zum Eindringling in die unmittelbar überschaubare und als gesichert geglaubte Lebenswelt und wird somit zur radikalen, meist unliebsamen 'Horizontenerweiterung' für das Individuum.“<sup>163</sup> Aus dem Zufall können sich für die Figuren ungeahnten Möglichkeiten auftun. Die gewohnte Lebenswelt wird dermaßen aus den Angeln gehoben, dass sich plötzlich neue Wege offenbaren.<sup>164</sup>

160 Vgl. Treber, *Auf Abwegen*, S.38.

161 Ebd., S.38 f.

162 Ebd., S.40.

163 Ebd., S.39.

164 „Trotz seiner passiven Haltung beim Zufallsereignis kann der Mensch dabei den Anstoß zu einer emanzipatorischen Selbstbefreiung erhalten, bei der ein bisher abstraktes Potenzial in greifbare Wirklichkeit umgesetzt wird. Als produktives Verirren ist der Zufall fähig, eine hinderliche, einengende Ordnung zu erschüttern und dem Menschen in Gestalt des Wegbereiters durch eine unbarmherzige Konfrontation eine Welt zu offenbaren, die ansonsten vor ihren Möglichkeiten versagt hätte.“ In: Treber, *Auf Abwegen*, S.43.

Anders als in *Amores Perros*, wo der fatale Crash viermal gezeigt wird, bleibt der Unfall in *21 Gramm* unsichtbar. Iñárritu zeigt den Autounfall kein einziges Mal direkt. Der Zuschauer erfährt aus Gesprächen von dem Ereignis oder bekommt es auf der akustischen Ebene zu hören, während der Blick der Kamera in einer Einstellung verweilt. Die Kamera nimmt keine voyeuristische Position ein, die das Sterben der Kinder und ihres Vaters einfängt. Zu sehen kriegt das Publikum nur die unmittelbaren Ereignisse davor und die Folgen: Tote auf dem Asphalt, Jack wie er nach dem Unfall zuhause eintrifft, Cristina wie sie von dem Tod ihrer Familie erfährt, Paul bei der Herztransplantation.

„Unlike the visual impact and the visceral quality of the crash in *Amores perros*, the looming but invisible accident in *21 Grams* floats in the air, which makes its presence more pervasive. Death in this movie is literally around every corner. Each change of scene can lead us back to the moment of the accident from a different perspective, but always with a similar result: no explanations are offered, there are no logical causes, and there is nobody to blame. The accident simply represents the sense of mortality that is intrinsic to life itself.“<sup>165</sup>

Das Hauptthema des Films, der Tod, erhält damit eine Omnipräsenz in der Erzählung, was der Regisseur wohl auch erreichen wollte, hatte ihn doch gerade das Konzept von Leben und Streben bei der Arbeit an *21 Gramm* besonders interessiert.

Roman Mauer wirft bei der Untersuchung von *21 Gramm* einen weiteren interessanten Aspekt auf, nämlich, dass *21 Gramm* als einziger der drei Filme des Regisseurs nach den Ursachen der fatalen Ereignisse fragt und somit „das metaphysische Zentrum der Trilogie darstellt.“<sup>166</sup> Der Film sucht Antworten auf Fragen „nach dem Sinn von Schicksalsschlägen und der Bedeutung von Verantwortung.“<sup>167</sup> Dies erfolgt vor allem über die Figur von Paul, der nach seiner Herzoperation sowohl nach den Unfallursachen als auch nach der Familie seines Spenders forscht. Paul stillt damit seinen Wissensdurst als Wissenschaftler. Er möchte verstehen wie er zu seinem neuen Herz kam, wer oder was ihm das Leben rettete. Jack dagegen hinterfragt in Folge des Unfalls die religiösen Aspekte des Lebens.<sup>168</sup> *21 Gramm* ist also ein Nachdenken über elementare menschliche Erfahrungen an sich: Leben, Sterben, Wissenschaft, Religion, Liebe, Angst, Schuld, Vergebung.

---

165 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.47.

166 Mauer, „Die Ohnmacht in Gottes Blick“, S.17-29, hier S.27.

167 Ebd., hier S.27.

168 Vgl. Ebd., hier S.28.

#### **4. *Babel***

*Babel* aus dem Jahr 2006 verknüpft ähnlich wie seine Vorgänger die Leben und Schicksale mehrerer Menschen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Iñárritu webt dabei das Netz, das alle Figuren umspannt, immer größer. *Babel* spielt auf der ganzen Welt, die Protagonisten sind weit verstreut. Auch die Anzahl der wichtigen Figuren ist im Vergleich zu *Amores Perros* und *21 Gramm* gestiegen. Die Geschichte spinnt ein deutlich weiteres Netz als die Filme zuvor. Das Ereignis, welches das Geschehen von Iñárritus *Babel* auslöst, ist erneut ein tragischer Zufall. Ein Unfall, der Ausmaße annimmt, die die Verursacher niemals für möglich gehalten hätten.

#### *Synopsis*

Die zwei Brüder Ahmed (Said Tarchani) und Yussef (Boubker Ait El Caid), beide im Teenager-Alter, schießen während dem Ziegen hüten im marokkanischen Gebirge auf einen vorbeifahrenden Touristen-Bus, um zu testen, ob das neu erworbene Gewehr ihres Vaters tatsächlich hält, was es verspricht und auch aus weiter Entfernung noch sein Ziel trifft. Es trifft. Durch den Schuss der beiden Jungen wird die Amerikanerin Susan Jones (Cate Blanchett) lebensbedrohlich verletzt. Sie und ihr Mann Richard (Brad Pitt) befinden sich mit einer Reisegruppe im Urlaub in Marokko. Ihre beiden Kinder haben sie bei der mexikanischen Kinderfrau Amelia (Adriana Barraza) gelassen. Die Ehe der beiden befindet sich in einer schwierigen Situation, nachdem ihr jüngerer Sohn kurz zuvor am plötzlichen Kindstod gestorben ist. Sie haben sich voneinander entfernt. Die gemeinsame Reise durch Marokko soll sie wieder zueinander führen. Susan wird schwer verletzt in das Dorf des marokkanischen Reiseführers Anwar gebracht und dort notdürftig versorgt. Ein Tierarzt näht ihre Schusswunde in einer einfachen Hütte. Richard versucht verzweifelt Hilfe von der US-amerikanischen Botschaft zu erlangen. Währenddessen hat die Reisegruppe beschlossen, das Ehepaar in seiner hilflosen Lage in dem Dorf zurückzulassen. Angst hat sich breit gemacht. In den Nachrichten auf der ganzen Welt wird eine erste Einschätzung der Lage gegeben: Susan Jones ist das Opfer eines terroristischen Aktes geworden. Der Unfall, den die beiden Brüder mit ihrem achtlosen Spiel mit der Waffe verursacht haben, wird weltweit politisch und medial brisant.

Während Richard und Susan die dramatischen Ereignisse in Marokko durchleben, hadert ihr Kindermädchen in San Diego mit sich und der Situation. Eigentlich wollte sie zu der Hochzeit

ihres Sohnes nach Mexiko fahren, das Ehepaar Jones sollte bereits von seiner Reise zurück sein. Das vermeintliche Attentat auf Susan hat alles durcheinander gebracht und Amelia muss bei den zwei kleinen Kindern bleiben, die die Eltern vertrauensvoll in ihrer Obhut gelassen haben. Amelia beschließt kurzerhand die beiden Kinder mitzunehmen. Ihr Neffe Santiago (Gael García Bernal) holt sie und die Kinder ab und bringt sie über die Grenze nach Mexiko. Zunächst scheint alles gut, die Kinder und Amelia verbringen den Tag auf der Hochzeitsfeier. Doch als Santiago sie nachts wieder in die USA bringen will, kommt es zu einem fatalen Zwischenfall an der Grenze. Bei der Passkontrolle fallen dem Grenzbeamten die zwei schlafenden blonden Kinder auf, die so gar nicht zu der mexikanischen Frau und ihrem Neffen passen. „Wer sind die?“, fragt er. „Ihre Neffen.“, antwortet Santiago. Die Kinder sind offensichtlich nicht mit Amelia verwandt. Das ist auch dem Grenzbeamten klar und die vorlaute Art von Santiago reizt ihn. „Ich bin für sie verantwortlich.“, erklärt Amelia. Als sie aber keinerlei Papiere vorweisen kann, die bestätigen, dass sie die Erlaubnis der Eltern hat die Kinder nach Mexiko mitzunehmen, gerät die Situation außer Kontrolle. Amelia wird unsicher, Santiago soll den Wagen auf den Parkplatz fahren, damit eine umfassende Zollkontrolle durchgeführt werden kann. In diesem Moment trifft Santiago eine folgenschwere Entscheidung. Anstatt wie ihm geheißen, rast er davon, verschwindet mitten in der Nacht in der Wüst zwischen Mexiko und den USA, diesem trostlosen Grenzland, und setzt in seiner Verzweiflung und Hilflosigkeit Amelia und die beiden Kinder dort aus. Er wolle wiederkommen und sie abholen. Nur mit einer Taschenlampe ausgerüstet bleibt Amelia mit den zwei völlig verängstigten Kindern allein. Am nächsten Morgen wachen sie in dem Niemandsland zwischen den beiden Staaten auf. Eine Geisterlandschaft, trocken, kahl, heiß. Viele Flüchtlinge werden hier aufgegriffen. Von Santiago keine Spur, er ist nicht gekommen, um sie zu holen. Wie auch? Es scheint unmöglich sie dort wiederzufinden. Amelia, die seit Jahren in den USA arbeitet, und die zwei amerikanischen Kinder irren am Ende ihrer Kräfte wie so viele der mexikanischen Flüchtlinge durch die Wüste. Schließlich wird Amelia vom Grenzschutz aufgegriffen und festgenommen. Die Kinder werden nach Hause gebracht, Amelia, die illegal in den USA gearbeitet hatte, wird nach Mexiko abgeschoben.

Weit davon entfernt, in Japan, versucht die gehörlose Chieko Wataya (Rinko Kikuchi) den Verlust ihrer Mutter zu überwinden. Das Verhältnis zu ihrem Vater ist seit dem Selbstmord der Mutter gestört. Beide können – ähnlich wie Susan und Richard – nicht mehr richtig miteinander kommunizieren. Die junge Frau verbringt ihren Alltag in der Millionenmetropole Tokio – Volleyball spielen, Mittagessen mit Freunden, Zahnarzttermin, Ausgehen – unfähig

mit ihrer Trauer umzugehen. Immer wieder verhält sie sich bei Begegnungen mit anderen Menschen unangebracht und stößt auf Unverständnis und Ablehnung. Einzig bei einem Polizisten, der ihren Vater sprechen will, findet Chieko plötzlich Halt. Die Begegnung mit dem Fremden, der sie nicht wie die anderen bisher missversteht und abweist, verändert sie. Der Polizist versteht die Qualen, die die junge Frau erlitten hat, seit ihre Mutter sich das Leben nahm und die Polizei immer wieder den Vater im Verdacht hatte etwas damit zu tun zu haben. Aufgrund dieser erstmals verständnisvollen Begegnung kann sich Chieko schließlich auch ihrem Vater öffnen, den sie bis dahin so vehement von sich gestoßen hatte. Die beiden finden wieder zueinander. Genauso wie Susan und Richard. Susan wird nach einer Zeit des Bangens in ein Krankenhaus in Casablanca geflogen und gerettet. Sie und ihr Mann kehren zu ihren Kindern nach San Diego zurück. Da haben sie schon beschlossen ihrer Ehe noch eine Chance zu geben und sich verziehen.

Indessen erfährt man, dass das Gewehr mit dem auf Susan geschossen wurde, ursprünglich einem japanischen Geschäftsmann – Chiekos Vater – gehört hatte, der es dann seinem Jagdführer in Marokko schenkte. Der Polizist, von dem Chieko annahm, er wolle ihren Vater erneut wegen ihrer Mutter befragen, sollte sich dessen vergewissern und wird in seiner Annahme bestätigt. Der Jagdführer hatte das Gewehr dem Vater von Ahmed und Yussef verkauft. So schließt sich der Kreis, der alle Figuren miteinander verbindet. Die beiden marokkanischen Brüder und ihr Vater geraten bei dem Versuch der Polizei sie zu stellen in einen Schusswechsel. Der ältere der beiden lässt sein Leben. Yussef zerstört daraufhin in der Trauer um den Bruder die verfluchte Waffe und ergibt sich.

Katharina Bildhauer erläutert die *Babel* zugrunde liegenden Themen:

„Arriagas Drehbuch reflektiert Entwurzelung und Sprachprobleme in vier Erzählsträngen über drei Kontinente verteilt. [...] Ein weiteres in *Babel* illustriertes Konzept ist das der Grenzen, sowohl realer als auch symbolischer Grenzen, die in den Köpfen der Figuren existieren. [...] Sämtliche Erzählstränge illustrieren, wie Not, Unglück, Frustration und Lebensgefahr entstehen, ohne dass sich jemand böswillig oder absichtlich schuldig gemacht hat. Das gut gemeinte Geschenk, das Gewehr, wird zum Auslöser und verbindenden Element für eine Kette von Ereignissen, die Variationen von Fehlkommunikation und Missverständnissen darstellen.“<sup>169</sup>

Der Bezug des Titels auf die Verwirrung der Sprachen durch Gott als Strafe für den Hochmut der Menschen und die daraus resultierende Kommunikationslosigkeit macht also durchaus Sinn. Sämtliche Protagonisten *Babels* haben mit Missverständnissen und Sprachproblemen zu

---

<sup>169</sup> Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.182 ff.

kämpfen. Sei es, dass keine offene, direkte Kommunikation zwischen ihnen möglich ist, da der Wille oder das emotionale Vermögen dazu nicht mehr vorhanden ist, wie bei Susan und Richard oder bei Chieko und ihrem Vater, oder, dass rein sprachlich keine Verständigung möglich ist, so wie bei Richard und den Menschen in Marokko, wo nur durch einen Vermittler die für Susan lebensrettende Kommunikation mit dem marokkanischen Tierarzt oder der Polizei ermöglicht wird. Die taubstumme Chieko, die sich nicht wie Susan und Richard in einem fremden Land befindet, spricht ebenfalls eine 'fremde' Sprache und wird nicht nur emotional, sondern auch praktisch, sprachlich nicht verstanden. Amelia und Santiago scheitern an der US-amerikanischen Grenze teils an einem rein sprachlichen Verständnis, als der Grenzbeamte nach den Erlaubnisdokumenten der Eltern fragt. Keiner der beiden weiß was gemeint ist. Außerdem kommt es zu Missverständnissen, weil Santiago in einer Art und Weise mit dem Grenzbeamten kommuniziert, die dieser nicht versteht; Santiago reißt Witze, die den Beamten reizen und misstrauisch machen. Auch die Kommunikation zwischen Richard und den Behörden sowie den Behörden untereinander gestaltet sich problematisch. Richard wird die dringend nötige Hilfeleistung in Form eines Krankenwagens nicht gewährt, da nicht klar ist, ob die USA oder Marokko für die Hilfeleistung zuständig ist. Anstatt schnellstmöglich Hilfe zu entsenden, wird aneinander vorbei diskutiert.

Neben dem Aspekt der (gescheiterten) Kommunikation spielen Globalisierung und die Verknüpfung der Welt eine zentrale Rolle in *Babel*. Obwohl die einzelnen Handlungsstränge über die ganze Welt verteilt sind, sind sie alle miteinander verbunden, ohne jedoch wie in *21 Gramm* miteinander zu verschmelzen. Iñárritu zeigt eine weit verzweigte Kette an Ursachen und Wirkungen, die sich auch über Landesgrenzen hinwegsetzt. Die Stationen des Gewehrs – von dem japanischen Geschäftsmann zu dem Jagdführer, von diesem zu dem Vater der beiden Brüder Ahmed und Yussef – sind die vorbereitenden Ursachen für das, was noch geschehen soll. Der Schuss stellt dann den konkreten Auslöser einiger Handlungsstränge dar. So sind die Geschichten von Richard und Susan sowie die von Ahmed und Yussef direkte Folgen der Kreuzung ihrer Wege. Die beiden Geschichten, die in Marokko spielen, sind die einzigen im gesamten Film, die sich in einem bestimmten Augenblick überschneiden. Amelias Geschichte ist ebenfalls eine Folge der Ereignisse in Marokko, spielt aber in einem anderen Land, zeitlich versetzt und bringt wiederum weitere dramatische Geschehnisse mit sich. Chiekos Handlungsstrang hat eigentlich mit den Ereignissen in Marokko und den USA bzw. Mexiko nichts zu tun. Die Verbindung wird lediglich durch ihren Vater hergestellt. Chiekos persönliches Schicksal steht in keiner Weise mit den übrigen Begebenheiten in

Wechselwirkung; der Tod der Mutter und das daraus resultierende Leiden von Vater und Tochter hat nichts mit dem Schuss in Marokko zu tun. Aber Chiekos Rettung, die Versöhnung mit dem Vater, hätte vielleicht nicht stattgefunden, wenn der einfühlsame Polizist, bei dem Chieko schließlich Verständnis findet, nicht auf der Suche nach ihrem Vater gewesen wäre um ihn wegen des Gewehrs zu befragen.

Iñárritu zeigt in *Babel* also Menschen und Schicksale, die weit voneinander entfernt liegen und dennoch miteinander verbunden sind ohne dass die Betroffenen davon etwas ahnen. Es entsteht der Eindruck, dass unsere Schicksale alle miteinander verwoben sind und wir möglicherweise mit unserem Tun Dinge auslösen, von denen wir nichts wissen. Die Welt rückt zusammen in *Babel*. Der sog. Schmetterlingseffekt, der bei Iñárritus Geschichten eine wichtige Rolle spielt, kommt hier besonders deutlich zum Vorschein. Der Ausdruck entwickelte sich in den 1980er Jahren aus wissenschaftlichen Untersuchungen der Chaosforschung, wird heute jedoch vor allem mit der Frage „Kann der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen?“ in Verbindung gebracht und gibt somit die Idee einer vernetzten, zusammengehörigen und globalisierten Welt wieder. Nach heutiger Auffassung besagt das Konzept, dass sich unterschiedlichste Geschehnisse gegenseitig hervorbringen können, mögen sie sich auch ohne ersichtlichen Zusammenhang noch so weit voneinander entfernt zutragen.<sup>170</sup> „In episodisch erzählten Filmen wird [...] genau diesen Wechselwirkungen und gegenseitigen Einflussnahmen nachgegangen und damit einer komplexen und wechselseitig abhängigen Welt Rechnung getragen.“<sup>171</sup>

Mit der modernen Vernetzung der Welt gehen auch aktuelle Themen wie Terrorismus und die Berichterstattung der Medien in das Themenspektrum von *Babel* mit ein. Das Fremd-Sein und die daraus resultierenden Emotionen spielen ebenfalls eine tragende Rolle. Susan und Richard befinden sich in einem fremden Land weit entfernt von ihrer Heimat. Amelia lebt und arbeitet in einem Land, das nicht ihres ist. Die Kinder von Susan und Richard finden sich in Mexiko in einem unbekannten Land mit ihnen unbekannten Bräuchen wieder. Chieko ist innerhalb ihres eigenen Landes aufgrund ihrer Taubstummheit eine Fremde. Mit dem Unbekannten und Andersartigen konfrontiert zu werden, sorgt in diversen Situationen in *Babel* für Misstrauen und Missverständnisse.

Zusätzlich vereint der Regisseur in seinem Werk gegensätzliche Kulturen, Landschaften und Menschen. Der kargen Natur Marokkos werden pulsierende Stadtansichten von Tokio und farbenfrohe Aufnahmen von Mexiko kontrastierend gegenübergestellt. So verschieden diese

---

170 Vgl. Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.116 f.

171 Ebd., S.118.

Kulturen, Länder und ihre Menschen auch sein mögen, Einsamkeit sowie mangelndes gegenseitiges Verständnis, aber auch Menschlichkeit und Fürsorge finden sich in *Iñárritus Babel* über den gesamten Globus verteilt.

### *Erzählstruktur*

„Passend zum Inhalt, der von Missverständnissen und unglücklichen Zusammenhängen erzählt, die zur gleichen Zeit auf verschiedenen Erdteilen ablaufen, springt die Erzählung von einem Strang zum nächsten [...]; innerhalb eines jeden Erzählstrangs wird die Chronologie jedoch eingehalten. [...] Durch die Schauplatzwechsel wird der Eindruck erweckt, dass die Reihenfolge der Ereignisse in zeitlicher Nähe zu den jeweils anderen Handlungssträngen steht.“<sup>172</sup>

Die vier Narrationsstränge des Ensemblefilms *Babel* werden in Fragmenten episodisch zusammengefügt. Die Abfolge der Segmente erfolgt dabei allerdings chronologisch. Der Film weist im Gegensatz zu *21 Gramm* einen sehr klar strukturierten und ordentlichen Aufbau auf. *Iñárritu* montiert die einzelnen Sequenzen eines jeden Handlungsstranges regelmäßig und ausgeglichen. Jeder der vier Handlungsstränge (A: die Geschichte von Ahmed und Yussef, B: das Schicksal von Susan und Richard, C: Amelias Handlungsstrang, D: Chiekos Geschichte) wird in sechs Sequenzen unterteilt. *Iñárritu* reiht diese abwechselnd nacheinander bis jede Geschichte einmal an der Reihe war, es folgt dann die nächste Reihung nach derselben Abfolge usw. Nur einmal unterbricht er diesen Rhythmus, indem er zwei Sequenzen (A und C) miteinander vertauscht, so dass sich folgender Aufbau ergibt:

A, C, B, D

A, C, B, D

A, C, B, D

A, C, B, D

A, C, B, D

C, A, B, D

Was während dem Rezeptionsvorgang bei weitem nicht so geordnet erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung der Narrationsstruktur als klarer, gleichmäßiger Aufbau. Somit wird jeder Geschichte dieselbe Anzahl an narrativen Segmenten gewährt, genauso wie etwa gleich viel Zeit und Raum in der Gesamterzählung des Films. Keine der vier Geschichten erfährt eine Bevorzugung, was typisch für episodisches Erzählen ist. Die einzelnen Segmente sind deutlich länger als die in *21 Gramm*. *Iñárritu* erlaubt es den Geschichten in *Babel* sich zu

---

<sup>172</sup> Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.182 ff.



entwickeln, indem er nicht nach wenigen Sekunden wieder zu einer anderen Storyline wechselt. Dies wird bereits an dem Aufbau deutlich, der aus weit weniger Segmenten besteht als *21 Gramm*.

Der Aspekt der Zeit nimmt in *Babel* generell eine besondere Position ein. Nicht nur wird eine nicht vorhandene Simultaneität zwischen den einzelnen Ereignissen suggeriert, sondern das Empfinden der Zeit, die in dem Film vergeht, ist sehr spezifisch. Die vier Narrationsstränge laufen parallel nebeneinander her, was den bereits erwähnten Eindruck von zeitlicher Nähe der Ereignisse zueinander erzeugt. Tatsächlich zeigt *Babel* Ereignisse, die nur einige wenige Tage umfassen und daher wirklich zeitlich nah beieinander liegen, allerdings nicht zeitgleich passieren, was man aus der Montage des Films zunächst annehmen könnte. Dennoch finden sich ausreichend Hinweise, die eine zeitliche Zuordnung der Ereignisse zulassen.

Handlungsstrang A bildet den Beginn des Films sowie chronologisch betrachtet den Anfang der Ereignisse. Die Handlungslinie von Ahmed und Yussef umfasst zwei Tage. Den Tag, an dem das Gewehr von ihrem Vater erworben wird, die Jungen beim Ziegen hüten auf den Reisebus schießen und abends von dem angeblichen Tod Susans erfahren. Des Weiteren den Folgetag, an dem Ahmed und Yussef das Gewehr verstecken, die Polizei nach den Schuldigen fahndet, schließlich die Brüder und ihren Vater verfolgt und es zu dem Schusswechsel zwischen der Polizei und Yussef kommt, bei dem Ahmed stirbt und infolgedessen Yussef sich stellt. Handlungsstrang B setzt an demselben Tag ein wie Strang A. Während der Vater von Ahmed und Yussef das Gewehr kauft und die Jungen Ziegen hüten, sind Susan und Richard unweit mit der Reisegruppe unterwegs, essen zu Mittag und fahren anschließend mit dem Bus weiter. Handlungsstrang A und B kreuzen sich direkt, als Yussef auf den Bus schießt und Susan getroffen wird. Strang B zeigt anschließend die weiteren Geschehnisse dieses einen Tages. Susan wird in dem Dorf des Reiseführers Anwar notdürftig versorgt, Richard versucht einen Krankenwagen zu organisieren. Stunden des Bangens vergehen bis abends der Helikopter eintrifft, der das Paar nach Casablanca ins Krankenhaus bringt. Von dort ruft Richard zuhause an. All das geschieht an einem Tag bis hinein in den Abend oder die Nacht des Tages. Während der Rezeption kann die diegetische Zeit durchaus anders empfunden werden. Es passiert so viel, dass man meinen könnte, Susan und Richard halten sich mehrere Tage in dem Dorf auf. Die Erzählungen sind zum Teil so dicht, dass sie einen längeren Zeitraum suggerieren. „The temporal development of each story becomes so slow that time dissolves and almost disappears.“<sup>173</sup> Dies lässt sich dadurch erklären, dass Iñárritu jeden

---

173 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.55 f.

Abschnitt einer Geschichte genau an der Stelle wieder aufgreift, an der er ihn hatte fallen lassen. Es ist also keinerlei Zeit oder narrative Entwicklung vonstatten gegangen, während der Zuschauer vom Fortgang einer anderen Geschichte erfahren hat. So z. B., wenn Ahmed und Yussef nach dem fatalen Schuss auf den Reisebus nach Hause laufen. Am Ende von Sequenz 2 laufen die beiden davon. Ihre Geschichte wird dann zunächst unterbrochen und erst in Sequenz 6 wieder aufgenommen. Dabei setzt Sequenz 6 genau in dem Moment ein, wo Abschnitt 2 aufgehört hatte. Die Brüder laufen noch immer nach Hause. Dieser Strategie bedient sich der Regisseur mehrfach. Ebenfalls, wenn er von der hektischen Szenerie in dem Reisebus unmittelbar nach dem Schuss auf Susan (Sequenz 4) wegschneidet, um dann an späterer Stelle (Sequenz 8) wieder genau dort anzuknüpfen. Richard ist, auch nachdem bereits Erzählzeit verstrichen ist, noch immer damit beschäftigt, Susan zu helfen. Die erzählte Zeit der Susan/Richard-Handlung wurde angehalten und kann nun weiterlaufen.<sup>174</sup> „[A]s a consequence of the retardation of narrative development brought about by the temporal pauses in the transitions between blocks, time stretches and expands in such a way that we lose sense of it almost completely.“<sup>175</sup>

Es soll nun aber die Erläuterung hinsichtlich der Anordnung der einzelnen Handlungsstränge innerhalb der Gesamterzählung fortgesetzt werden. Wir haben es also mit einer teilweisen Gleichzeitigkeit von Strang A und B zu tun, während nach dem Ende von Strang B Handlungsstrang A, mit den Ereignissen um Ahmend und Yussef am Folgetag, noch weitergeht. Die Handlungslinien C und D liegen etwas zeitlich versetzt zu den Geschichten in Marokko. Amelias Geschichte beginnt erst mit dem Anruf von Richard aus Casablanca, mit dem Richards und Susans Handlungsstrang eigentlich bereits endet. Durch das Telefonat wechseln sich Richard und Amelia wie bei einem Staffellauf ab. Handlungsstrang C setzt an dem Verbindungspunkt, den das Telefonat nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell bildet, an. Die Ereignisse in den USA bzw. Mexiko umfassen den Abend von Richards Anruf, den gesamten folgenden Hochzeitstag von Amelias Sohn, sowie die Nacht und den darauffolgenden Morgen, an dem Amelia in dem Grenzland aufgefunden und aus den USA ausgewiesen wird. Celestino Deleyto und María del Mar Azcona machen in ihrem Buch über *Íñárritu* außerdem auf den Umstand aufmerksam, dass sich durch die Wiederholung des Telefonats an unterschiedlichen Punkten innerhalb des Films eine Kontexterweiterung und daraus resultierend eine Neubewertung der Handlungen, sowohl von Richard als auch Amelia,

---

174 Vgl. Ebd., S.55.

175 Ebd., S.55.

ergeben kann. Dadurch, dass der Zuschauer zunächst das Telefonat zwischen Richard und Amelia ohne jegliche Hintergrundinformation recht früh im Filmverlauf zu sehen bzw. zu hören bekommt (in Sequenz 3), ist für ihn zunächst nicht klar, warum Richard streng und unnachgiebig darauf beharrt, Amelia möge bei den Kindern bleiben und nicht zur Hochzeit ihres Sohnes fahren. Die Empathie des Publikums verlagert sich an dieser Stelle wohl eher hin zu Amelias Figur denn zu Richards. Durch das erneute Zeigen des Telefonats, diesmal aus der anderen, aus Richards Perspektive, und mit dem Wissen um die tragischen Ereignisse in Marokko kann der Zuschauer die Situation neu bewerten. Es wird nun verständlicher, warum Richard handelt wie er handelt.<sup>176</sup>

„The concerned but calm voice coming from the telephone before is now revealed as that of a grief-stricken and vulnerable parent who is doing his best to hide his suffering from his son. Having access to Richard's point of view at this specific moment does not justify the way he treats Amelia when he calls again some hours later, but it provides a context for his rage and desperation when he forbids her to attend her son's wedding in Mexico.“<sup>177</sup>

Genauso wird auch Amelias Entscheidung, die Kinder nach Mexico mitzunehmen, als ihr einziger Ausweg deutlich. Deleyto und Azcona machen deutlich, dass in *Babel* die Vielzahl an Perspektiven entscheidend ist.<sup>178</sup> „The film, therefore, is keen to make us share alternative perspectives on a single event, decision, or predicament. [...] *Babel* forces us to detach ourselves from an individual's micronarrative and to look at it as part of a wider ensemble of other characters, voices, and points of view.“<sup>179</sup> Iñárritu zeigt die Ereignisse in *Babel* in einem weiten Kontext. Es geht zwar einerseits um das Erzählen von individuellen, persönlichen Schicksalen. Andererseits setzt der Regisseur diese in einen globalen Kontext und zeigt damit auf, wie klein und eigentlich unbedeutend ein einzelner Mensch im großen Weltgefüge ist.<sup>180</sup>

Handlungsstrang D umfasst wie Strang B ebenfalls nur einen Tag. Chiekos Alltag in Tokio und ihr täglicher Überlebenskampf nach dem Tod der Mutter werden anhand eines Tagesablaufes verdeutlicht. Eine zeitliche Verbindung und somit Orientierungshilfe kann anhand der Nachrichtenberichte im japanischen Fernsehen hergestellt werden. Der Polizist sieht spät abends, nachdem er bei Chieko war, einen Bericht über die Entlassung Susans aus dem Krankenhaus in Casablanca, fünf Tage nach dem Schuss. *Babel* zeigt zwar nur Tag 1 von

---

176 Vgl. Ebd., S.57.

177 Ebd., S.57 f.

178 Vgl. Ebd., S.57.

179 Ebd., S.58 f.

180 Vgl. Ebd., S.59.

Susans und Richards Erlebnissen, es wird aber dennoch nebenbei erläutert, wie es dem Paar letztlich ergangen ist. Tag 5 von Susans und Richards Geschichte stellt also Tag 1 von Chiekos Handlungslinie dar.

*Babel* umfasst mehrere zeitlich versetzte Geschichten an mehreren Tagen, manches ereignet sich gleichzeitig. Das Gefühl der Gleichzeitigkeit spielt bei den Filmen von Iñárritu dennoch eine besondere Rolle. Der Eindruck von Parallelität wird durch die Montage, also das Hin- und Herspringen zwischen den Geschichten, erzeugt. Dadurch werden die verschiedenen Stränge und Protagonisten enger miteinander verwoben als in linearen Erzählungen.

„The transitions between the narrative blocks in *Babel* articulate a specific type of space, but, in terms of time, they join different temporalities in an undifferentiated present in which, to the eyes of the spectator, everything is happening at the same time. Through this temporal strategy, the film highlights the links and the sense of immediacy between events happening in distant places.“<sup>181</sup>

In dem letzten Film seiner Trilogie geht es Iñárritu, im Gegensatz zu den beiden Vorgängerfilmen, weniger um die Untersuchung von der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisse. Der Fokus hat sich vielmehr auf das Netz, das alle Protagonisten verbindet, verlagert. Die Montage der einzelnen Sequenzen bzw. die Vorgehensweise an sich, den Film nicht linear zu strukturieren, kommt dabei der Darstellung menschlicher Vernetzungen zugute.<sup>182</sup> „Had the stories been narrated in chronological order, the feeling of an intricate worldwide tapestry would not have been as powerful. [...] *Babel* annuls chronological time to construct meanings about the network society and a world dominated by globalizing forces.“<sup>183</sup>

Auch in *Babel* finden sich Strategien der Einheitlichkeit, wie sie Elke Brugger formuliert hat. Dem Regisseur gelingt es hier besonders gut ein stimmiges Gesamtbild zu erzeugen. Dies geschieht v. a. durch fließende Übergänge zwischen den verschiedenen Sequenzen. Wenn Iñárritu etwa von Sequenz 1 zu Sequenz 2 schneidet. Von den beiden rennenden Brüdern Ahmed und Yussef in Marokko wird auf den umhertollenden/rennenden Sohn Richards und Susans in den USA geschnitten. Der Übergang erfolgt hier in einer fließenden Bewegung der laufenden Kinder, obwohl tausende Meilen zwischen ihnen liegen.<sup>184</sup> Ein weiterer dieser Strategie Iñárritus verdeutlichender Übergang findet sich bei Sequenz 17 zu 18: Chieko weint

---

<sup>181</sup> Ebd., S.52.

<sup>182</sup> Vgl. Ebd., S.53.

<sup>183</sup> Ebd., S.53 ff.

<sup>184</sup> Vgl. *Babel*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2007, 08:47 – 08:51 min. (Kap. 1-2).

in den Armen des Polizisten, Ahmed liegt verletzt in den Armen seines Vaters.<sup>185</sup> Die Einstellungen ähneln einander deutlich, die Grade an Emotionalität entsprechen einander. Beide Sequenzen markieren für die jeweilige Geschichte bzw. ihre Protagonisten einen Wendepunkt. Chieko kann sich infolgedessen ihrem Vater öffnen und Trost bei ihm finden, Yussef wird sich schließlich der Polizei ergeben, nachdem er den Tod des Bruders und das Entsetzen des Vaters miterleben musste.

Iñárritu nutzt außerdem das filmische Mittel der Soundbridge, das dem Zuschauer ein Gefühl von Einheitlichkeit zwischen unterschiedlichen Sequenzen zu vermitteln vermag und schafft so in seinem Erzählen in Fragmenten doch ein Gefühl der Verbundenheit. Die Soundbridge findet sich in *Babel* an mehreren Sequenzübergängen: Am Ende von Sequenz 6 hört man bereits die Musik, die zu Sequenz 7 gehört.<sup>186</sup> Die musikalische Unterstützung der Mexiko-Sequenz (7) wird schon in der vorhergehenden Marokko-Sequenz (6) begonnen. Sequenz 9 wird mittels der Musik von Gustavo Santaolalla mit Sequenz 10 verbunden. Auch hier beginnt die musikalische Untermalung des folgenden Abschnitts bereits in dem vorherigen: Die die Marokko-Handlungsstränge charakterisierende Komposition setzt schon bei der Tokio-Handlung bei Chieko ein und schlägt dann die Brücke zu Ahmed und Yussef.<sup>187</sup> Ebenfalls um einen akustischen Brückenschlag handelt es sich, als Susans leise Stimme am Ende von Sequenz 19 nach Richard fragt, während wir noch Amelias Festnahme sehen. Einige Sekunden später folgt schließlich auch das passende Bild von Susan und ihrem Mann.<sup>188</sup>

Die Musik spielt in allen Filmen Iñárritus eine tragende Rolle, um Situationen und Stimmungen zu untermalen und um ein Gefühl der Einheitlichkeit innerhalb der fragmentarischen Struktur zu erzeugen. Gerade in *Babel* ist die Musik von Gustavo Santaolalla daher besonders wichtig. Denn der Komponist benutzte bei der musikalischen Gestaltung des Filmsoundtracks ein ganz spezielles Instrument, den Oud. „Der Klang des Oud bietet nicht nur den Vorteil seines afromediterranen Ursprungs, sondern erinnert auch an das Wehklagen der Flamenco-Gitarre – und damit der mexikanischen Gitarre – mit einem Anflug der japanischen Koto. In einem einzigen Instrument vermochte es das Genie Santaolalla, drei Kulturen zu vereinen.“<sup>189</sup>

---

185 Vgl. Ebd., 98:29 – 99:06 min. (Kap. 14).

186 Vgl. Ebd., 29:53 – 30:26 min (Kap. 5).

187 Vgl. Ebd., 48:17 – 49:04 min. (Kap. 7-8).

Es finden sich noch weitere Verbindungen dieser Art: Vgl. 86:38 – 87:20 min. (Kap. 12-13), 100:57 – 101:29 min. (Kap. 14-15).

188 Vgl. Ebd., 108:56 – 109:10 min. (Kap. 15-16).

189 Alejandro González Iñárritu In: Maria Eladia Hagerman (Hg.), *Babel. A film by Alejandro González Iñárritu*, Hongkong [u.a.]: Taschen 2006, S.286.

Weitere Strategien der Einheitlichkeit finden sich in den Beziehungen der Figuren untereinander. Susan und Richard aus Handlungsstrang B sind die Eltern der Kinder Debbie und Mike aus Strang C. Dies entspricht nach Brugger den dauerhaften Beziehung zwischen Figuren. Amelia ist ebenfalls direkt mit dem Ehepaar Jones verbunden, da sie sie lange kennt, bei ihnen arbeitet und teilweise auch dort wohnt. Ahmed und Yussef aus Strang A schießen auf Susan aus Strang B, was einer vorübergehenden Beziehung der Figuren entspricht. Eine weiter zurückliegende Kreuzung zwischen Figuren unterschiedlicher Handlungslinien, die im Film zwar nicht zu sehen, aber dennoch überaus wichtig ist, besteht in dem Aufeinandertreffen von Chiekos Vater und dem marokkanischen Jagdführer. Somit wird eine Verbindung zwischen Strang D und A hergestellt.

Die Geschehnisse in *Babel* wirken zeitlich eng miteinander verwoben, was ebenfalls eine vereinheitlichende Maßnahme darstellt.

Alejandro González Iñárritu bietet neben all den Missverständnissen und der Kommunikationslosigkeit seiner Protagonisten in *Babel* dennoch ein Konzept an, das den Austausch zwischen den Menschen ermöglicht. Nämlich die Kommunikation auf einer anderen, einer emotionalen, seelischen Ebene.

„Words, the film seems to argue, cannot come close to the power of deeply felt human contact [...]. At the end of *Babel*, a trauma caused by a social and geopolitical circumstances brings characters into contact with their deep natures through an emotion that manifests itself physically and in an unmediated way. In the end, a globalized, deeply interconnected world simultaneously increases the chasms between people and has the power to make us realize what we still have in common.“<sup>190</sup>

*Babel* spielt also nicht nur mit extremen Gegensätzen, sondern zeigt uns letztlich Gemeinsamkeiten zwischen verschiedensten Menschen und Kulturen auf. Gerade in den Szenen der Marokko-Handlung um Susan und Richard kommt dies besonders schön zum Ausdruck. Etwa wenn Richard Anwar beim Gebet beobachtet, einer Alltäglichkeit, die ihm fremd ist. Doch als die beide Männer in einem ruhigen Moment zusammen Tee trinken, beginnen sie einander etwas kennenzulernen. Sie sitzen sich in der einfachen Hütte, in der Susan liegt, gegenüber. Jeder an eine Wand der Hütte gelehnt. Sie halten Abstand, denn obwohl sie in der Krisensituation zusammenarbeiten, kennen sie sich nicht, wissen nichts voneinander. Doch in diesem Moment der Ruhe beginnen sie sich zu unterhalten und etwas vom Anderen, dem Fremden zu erfahren. Beide sind Familienväter, Kinderbilder werden

---

190 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.62.

gezeigt.<sup>191</sup> In der letzten Szene in dem marokkanischen Dorf Tazarine, in der der ersehnte Helikopter endlich in dem Dorf eintrifft, will Richard in einer für ihn wohl völlig selbstverständlichen Handhabung Anwar ein Bündel Geldscheine zustecken. Man dankt in der westlichen Welt durch Bezahlung. Geld ist der Maßstab, an dem so vieles gemessen wird. Anwar, der aus einer anderen Kultur stammt, lehnt mehrmals bestimmt ab. Und Richard erkennt in diesem Moment die Schönheit in dieser Andersartigkeit, in der ihm fremden Kultur.<sup>192</sup> Ein einfaches und ehrliches Wort des Dankes und eine Umarmung sind für Anwar völlig ausreichend, um seine Hilfe honoriert zu bekommen.<sup>193</sup> Der Film scheint dafür zu plädieren, dass sich Menschlichkeit eben doch überall auf der Welt findet.

## **5. *Biutiful***

*İñárritus* aktuellster Film entstand 2010 mit Javier Bardem in der Hauptrolle. Der Regisseur arbeitete bei dieser Produktion das erste Mal ohne seinen Drehbuchautor Guillermo Arriaga. *İñárritu* verfasste die Vorlage selbst und mit Hilfe zweier Co-Autoren, Armando Bo und Nicolás Jacobone. Es handelt sich dabei um den ersten linear erzählten Film des Regisseurs. *İñárritu* bedient sich hier klassischer Erzählstrategien wie der des Einzelprotagonisten.

### *Synopsis*

Bardem spielt Uxbal, einen Kleinkriminellen, der sich in Barcelona mit illegalen Geschäften durchschlägt. Zusätzlich verdient er etwas durch seine Gabe mit den Toten kommunizieren zu können. Auf Beerdigungen spricht er auf Wunsch der Familienangehörigen mit dem Geist des Verstorbenen. Obwohl es schon schwer genug ist, sich selbst durchzubringen, muss Uxbal auch seine zwei Kinder versorgen. Die leben nach der Trennung von seiner Frau bei ihm, da die Mutter der beiden sich wegen einer psychischen Erkrankung nicht um sie kümmern kann. An der bipolaren Störung von Marambra (Maricel Álvarez) ist die Ehe von Uxbal und ihr einst zerbrochen, aber auch jetzt noch macht die Krankheit die Familiensituation schwierig. Uxbal selbst musste ohne Eltern aufwachsen. Seinen Vater hat er nie kennengelernt, dieser war viel zu früh gestorben, Uxbals Mutter starb als er noch ein Kind war. *İñárritus* Protagonist ist ein Einzelgänger. Er wird zwar von einigen Menschen umgeben, wie seinen Kindern,

---

191 Vgl. *Babel*, 86:48 – 88:40 min. (Kap. 13).

192 Vgl. Ebd., 118:28 – 119:24 min. (Kap. 17).

193 Vgl. Deleyto/Azcona, *Alejandro González İñárritu*, S.61.

seiner Exfrau, seinem Bruder, den Menschen, mit denen er seine Geschäfte betreibt. Dennoch wirkt er stets einsam und verlassen.

Sein sowieso schon unstetes Leben wird durch eine schlimme Krebsdiagnose zusätzlich aufgewühlt. Sein Arzt stellt Prostatakrebs mit Metastasen in Knochen und Leber fest, Uxbal hat nur noch kurze Zeit zu leben. Neben der Chemotherapie sucht er Hilfe bei einer alten Freundin, Bea, die über eine ähnliche Gabe wie die seine verfügt. Sein Zustand verschlimmert sich jedoch zunehmend. Er beginnt zu halluzinieren, sieht schwarze Falter an seiner Schlafzimmerdecke. Man sieht ihm an, dass er nicht mehr lange leben wird. Im Angesicht der Gewissheit, dass er bald sterben muss, versucht Uxbal sein Leben zu ordnen. Er versucht die Zukunft seiner Kinder vorzubereiten und Marambra auf ihre Aufgabe als Mutter. Er unternimmt sogar noch einen Versuch mit ihr und den Kindern zusammen zu leben. Doch erneut scheitert das Familienglück an den Anfällen und Zuständen der Mutter. Schlimm genug ist sein eigenes Schicksal und das seiner Familie, da verschuldet Uxbal auch noch den Tod zahlreicher Menschen. Eine illegal ins Land eingeschleuste Gruppe Chinesen, die für seinen im Baugeschäft tätigen Bruder arbeiten, sterben an einer Gasvergiftung ausgelöst durch die Heizstrahler, die nachts ihr Schlaflager wärmen sollen und die Uxbal gekauft hat. Erneut erweist sich eine gute Absicht als verhängnisvoll und todbringend. So wie in *Babel* das verschenkte Gewehr, sind es in *Beautiful* die billigen Heizstrahler, die Tod und Verderben bringen und dem Verantwortlichen eine schwere Schuld aufladen.

Die Zukunft seiner Kinder bleibt mehr ungewiss denn sorgsam vorbereitet. Da Marambra als fürsorgliche Mutter wegfällt bleibt nur die junge Afrikanerin, die Uxbal bei sich aufgenommen hat, da ihr Mann wegen seinen illegalen Geschäften abgeschoben wurde und nicht für sie und das gemeinsame Kind sorgen kann. Ob sie sich tatsächlich Uxbals Kindern annehmen wird, bleibt fraglich, denn eigentlich will sie Barcelona verlassen. Ihre Rückkehr mitten in der Nacht kann real oder aber von dem Sterbenden halluziniert sein, das bleibt Interpretationssache. Denn Uxbal sieht in seinem Zustand auch sich selbst, eine Manifestation seiner Seele, unter der Zimmerdecke schweben, ein Vorbote des Todes. Als Uxbal stirbt, begleitet ihn die Stimme seiner Tochter, die ebenfalls über die Gabe verfügt mit Verstorbenen zu sprechen, sanft hinüber ins Reich der Toten. Dort begegnet er auf einer verschneiten Waldlichtung seinem viel zu jung verstorbenen Vater.



„Der Titel des Films, das falsch geschriebene Wort „beautiful“, wird zum Zeichen für den missglückten Versuch, alles schön werden zu lassen.“<sup>194</sup> Alejandro Bachmann bringt in seinem Artikel *Reiner Tisch* die Metaphorik des Filmtitels perfekt auf den Punkt. Uxbals Versuche sein Leben kurz vor seinem Tod zu ordnen bleiben hoffnungslos und zum Scheitern verurteilt. Thematisch knüpft *Biutiful* über das Todesmotiv an die Trilogie an. Iñárritu hat einmal mehr einen Film, der den Tod und das Sterben untersucht, realisiert. Wie schon in *21 Gramm* fragt der Regisseur auch in *Biutiful* danach, was nach dem Tod passiert und wohin die menschliche Seele entschwindet. Verliert der Mensch im Moment des Sterbens 21 Gramm und/oder gelangt er anschließend in eine Nachwelt? Erneut begleitet Iñárritu einen Sterbenden auf seinen letzten Wegen (vgl. Paul in *21 Gramm*; auch dieser Film endet mit dem Tod des bzw. eines Protagonisten).

Es finden sich aber noch weitere thematische Verbindungen zu Iñárritus früheren Arbeiten. *Biutiful* untersucht einmal mehr menschliche und vor allem familiäre Beziehungen. Die Familie spielt bei Iñárritu stets eine tragende Rolle. Jeder der Filme behandelt unterschiedliche Familienbilder. Für Cristina in *21 Gramm* ist die Familie Rettungsanker und Lebensinhalt. Jack versucht seine Familie so gut es geht durchzubringen, was seine Alkoholsucht und kriminelle Vergangenheit deutlich erschwert und zu einer angespannten Familienatmosphäre führt. In *Amores Perros* werden durchweg schwierige Familienstrukturen aufgezeigt, die vor allem die Vaterfiguren in ein zweifelhaftes Licht rücken. *Biutiful* dagegen hat einen liebevollen, fürsorglichen Vater zum Protagonisten, der alles in seiner Macht stehende tut, um seine Kinder gut zu versorgen. Die Figur des Uxbal zeichnet sich vor allem durch sein Vater-Sein aus. Die Mutterfigur in *Biutifuls* Familienkonstellation ist eher negativ konnotiert. *Babel* behandelt ebenfalls gestörte Familien- bzw. Paarverhältnisse, sehr deutlich innerhalb von Chiekos Storyline, aber auch in Susans und Richards Handlungsstrang.

Einen weiteren sich wiederholenden Themenbereich kann man wohl am besten mit dem Begriff des Fremdseins zusammenfassen. Dieser wird über die Geschichten der Chinesen und Afrikaner, mit denen Uxbal bei seinen illegalen Geschäften zu tun hat, thematisiert. So wie in *Babel* geht es um Folgen und Erscheinungen der Globalisierung, der Einwanderung und der Probleme, die damit einhergehen können. Iñárritu konzentriert sich nicht nur auf das Einzelschicksal von Uxbal, sondern thematisiert auch aktuelle und politische Themen wie illegale Einwanderung, Armut, Korruption der Polizei und Kriminalität; diesmal in einer europäischen Metropole. Hier zeigen sich am ehesten Parallelen zu *Babel*, der ebenfalls eine

---

194 Alejandro Bachmann, „Reiner Tisch“, *Ray Filmmagazin*, 5/2011, S.24-30, hier S.30.

gewisse politische Ambition dadurch aufweist, dass er die aktuelle Debatte über Terrorismus und die Medienberichterstattung in sein Themenspektrum aufnimmt.

Liebe ist wie in den Vorgängerfilmen auch in *Biutiful* ein zentrales Thema, das in unterschiedlichen Facetten behandelt wird. So stellt etwa die gescheiterte Liebesbeziehung von Uxbal und Marambra einen Aspekt des Themas Liebe dar. Parallelen kann man zu der Beziehung von Susan und Richard in *Babel* oder Paul und Mary in *21 Gramm* ziehen, mit dem entscheidenden Unterschied, dass Susan und Richard tatsächlich wieder zueinander finden, was Uxbal mit Marambra sowie Paul mit Mary nicht mehr gelingt. Die Liebe Uxbals zu seinen beiden Kindern ist ebenfalls vergleichbar mit der von Richard und Susan in *Babel* oder auch mit der von Cristina in *21 Gramm*. *Biutiful* ergänzt die Liebesthematik in Iñárritus Filmen um den Aspekt der homosexuellen Liebe (zwischen zwei Chinesen), die bisher nicht behandelt wurde. Zuletzt findet sich auch die heimliche, verbotene Liebesbeziehung (ebenfalls zwischen den beiden Chinesen) in *Biutiful*, wie auch schon in *Amores Perros* (zwischen Octavio und Susana oder Daniel und Valeria).

Ein in *Biutiful* ebenfalls wiederkehrendes Thema ist die Schuld. Uxbal macht sich am Tod vieler Menschen schuldig, so wie Jack für den Tod von Cristinas Familie verantwortlich ist. Sowohl Uxbal als auch Jack wissen nicht, wie sie mit dieser Last umgehen sollen und verzweifeln daran. Jack wird schließlich vergeben. Ob Vergebung Uxbal zuteil wird, bleibt offen. Möglicherweise erlangt er nach dem oder durch den Tod seine Erlösung.

Man sieht also, dass Iñárritus Filme immer wieder um ähnliche Themen und Konzepte kreisen, die den Regisseur nachhaltig beschäftigen.

### *Erzählstruktur und Ästhetik*

Die Handschrift Iñárritus ist in *Biutiful*, genauso wie in den übrigen Filmen, deutlich erkennbar, auch wenn dieser Film linear strukturiert und kein Multiplofilm ist. Einen schönen Hinweis auf den Stil des Regisseurs gibt die Anfangssequenz des Films. Iñárritu beginnt seine Erzählung mit der Vorwegnahme des Endes. Nur wird dieser erzählerische Kniff für den Zuschauer erst am Ende des Films klar. Uxbal trifft in der Anfangssequenz in einem verschneiten Wald auf einen jungen Mann. Im Verlauf des Films wird sich herausstellen, dass es sich um seinen sehr jung verstorbenen Vater handelt, Uxbal also nach seinem eigenen Tod auf den Vater trifft. Die Szene wiederholt sich als logische Konsequenz der Filmerzählung am Ende noch einmal, nämlich als Uxbal stirbt, in der den Film abschließenden Sterbesequenz. Erst jetzt wird die Szene in dem winterlichen Wald in ihrem vollen Kontext gezeigt und für

den Rezipienten gänzlich klar. Der lose Faden vom Filmanfang erhält einen Sinn. Diese narrative Spielerei findet sich – wie bereits erläutert – auch in den früheren Arbeiten Iñárritu (vgl. das Konzept vom „Ende am Anfang“). Das Zeigen von Begebenheiten, die ohne Kontext nicht vollständig verstanden werden können und das Einordnen in Zusammenhänge an späterer Stelle ist typisch für Iñárritu. So verfährt der Regisseur auch mit dem zur Sterbeszene gehörenden Gespräch, das Uxbal und seine Tochter unmittelbar vor Uxbals Tod bzw. noch danach führen. Zu Beginn des Films bekommt der Zuschauer nur einen Ausschnitt zu sehen und zwar aus einer subjektiven Perspektive von einer der Figuren, wahrscheinlich Uxbal, denn die Umgebung ändert sich innerhalb der Szene schlagartig, nämlich – wie der Zuschauer am Ende des Films erkennt – in dem Moment, wo Uxbal stirbt.<sup>195</sup> Der Gesprächsausschnitt vom Anfang sowie der abrupte Szenenwechsel erklärt sich am Ende des Films, wenn die Szene in ihrer Ganzheit gezeigt wird. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Sterbeszene, bestehend aus dem Gespräch mit der Tochter und dem Aufeinandertreffen mit dem Vater im Wald, die lineare Erzählung von *Biutiful* rahmt. Der eigentliche Haupthandlungsstrang kann als eine Art lange Rückblende, ausgehend von der Sequenz am Beginn, verstanden werden. Es wird sozusagen rückwirkend erzählt, wie Uxbal in den verschneiten Wald gelangt ist. Betrachtet man den Haupthandlungsstrang, nämlich Uxbals letzte Lebensmonate, als einen Einschub in die Szene im Wald bzw. in die gesamte Sterbesequenz, kann man auch in *Biutiful* Verbindungen zum Episodischen erkennen bzw. eine zirkuläre Narrationsform entdecken, bei der der Film dort endet, wo er begonnen hat.

Iñárritu versammelt in *Biutiful* neben seinem Protagonisten Uxbal eine Vielzahl an Nebenfiguren. Er erschafft für seine Hauptfigur ein weites Netz an Beziehungen, was an die Figurenverflechtungen der früheren Filme erinnert. Uxbal steht mit vielen Menschen in Verbindung, beeinflusst ihre Schicksale und fühlt sich für nahezu alle Personen in seinem Umfeld verantwortlich, ist aber dennoch ein einsamer Charakter. Die Nebenfiguren streifen seinen Weg und befinden sich, der klassischen Dramaturgie entsprechend, um Uxbal herum angeordnet. Ohne ihn gäbe es sie in der Erzählung auch nicht. Die Nebencharaktere und ihre Geschichten stehen alle in dem Wirkkreis von Uxbal und seiner Storyline.

Was aber zeichnet die spezifische Handschrift von Iñárritu in seinem ersten linearen Film aus, wo doch die sonst für ihn übliche Narrationsstrategie des episodisch-fragmentarischen

---

<sup>195</sup> *Biutiful*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Optimum Releasing Ltd. 2011, 01:44 – 02:00 min. (Kap. 1).

Erzählens wegfällt? Bachmann erläutert, dass „*Biutiful* einen Wendepunkt im Werk Iñárritus darzustellen [scheint], der gerade in den Momenten der inszenatorischen Zurückhaltung seine schönsten Momente hervorbringt.“<sup>196</sup>

„In die bisher für Iñárritu typisch überpräsenste Inszenierung schleichen sich hier Momente der Kontemplation, in denen sich die Regie zurücknimmt und filmischen Raum, Zeit und Atmosphäre wirken lässt. So entsteht eine Ästhetik, die den inneren Zustand Uxbals in sich aufnimmt: Hektische und aggressive Momente wechseln sich mit Augenblicken der Ruhe und Stille ab.“<sup>197</sup>

Damit entspricht auch *Biutiful* dem Ansatz der früheren Filme: Die filmische Gestaltung spiegelt innere Vorgänge der Protagonisten wider. Unterscheidet sich *Biutiful* zwar in der Erzählstruktur ganz deutlich von der Trilogie, so kann er unter ästhetischen Aspekten durchaus mit den früheren Filmen Iñárritus in Verbindung gebracht und eine Handschrift des Regisseurs herausgearbeitet werden. Gerade was Kameraführung, Bildgestaltung und Farbgebung anbelangt, steht *Biutiful* in der Tradition von *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel*.

Yvonne Augustin hat in ihrer Untersuchung der Trilogie unter anderem die ästhetische Gestaltung der Filme näher beleuchtet. Zu *Amores Perros* bemerkt sie, dass die Farbgebung die schwermütigen Stimmungen der Protagonisten mittransportiert. Dient die unruhige Kameraführung dazu, die Stimmung der Großstadt Mexico City einzufangen, so tragen die im Film vorherrschenden Farben zur Verdeutlichung emotionaler Verfassungen der Figuren und ihrer Lebenssituationen bei.<sup>198</sup> Dies lässt sich auch für *Biutiful* feststellen. Blau sowie Abstufungen und Töne aus derselben Farbfamilie sind in diesem Film dominierend. Blau, Türkis und Grün finden sich fast überall, oftmals in gedeckten Tönen, vermischt mit Grau: Die Wände des Krankenhauses, in dem Uxbal untersucht und behandelt wird, erscheinen in dem kalten Neonlicht türkis, so wie die türkisen Vorhänge und Spritzen. Auf dem Weg nach Hause begibt sich Uxbal in den Untergrund, fährt mit der U-Bahn. Die Umgebung ist in ein dunkleres Licht getaucht, weniger türkis, mehr blau. Auch hier sorgen Neonröhren für eine kalte, unbehagliche Umgebung. Das Totenzimmer, in dem Uxbal mit der Seele eines verstorbenen Jungen spricht, wirkt ebenfalls dunkel, trist, grau-türkis, die Särge der toten Kinder in zartem, kaltem Hellblau. Die illegale chinesische Taschenmanufaktur ist ebenfalls gänzlich in ein bläulich-türkises Licht getaucht. Diese Farbgebung wird in *Biutiful* relativ konstant durchgehalten, selbst Details sind stimmig. Die Badezimmerkacheln bei Uxbals

---

<sup>196</sup> Bachmann, „Reiner Tisch“, hier S.30.

<sup>197</sup> Ebd., hier S.30.

<sup>198</sup> Vgl. Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.58 f.

Bekannter Bea sind hellblau, ähnlich wie die Kindersärge etc. Diese Auflistung ließe sich noch fortführen, die Beispiele sollten jedoch ausreichen, um die farbliche Gestaltung des Films zu erläutern.<sup>199</sup> Die Kälte der blauen Farbabstufungen charakterisiert den Film, gibt ihm seine spezielle Stimmung und geht damit Hand in Hand mit dem Schauplatz, dem kalten, winterlichen Barcelona.

Einer der wenigen Momente im Film, wo diese Farbgestaltung unterbrochen wird, ist die Szene, nachdem Uxbal mit den Kindern wieder bei seiner Ex-Frau eingezogen ist und die Familie zusammen Eis isst. Eine gemeinsame Reise wird geplant, Marambra erzählt von ihrer ersten Begegnung mit Uxbal, wie sie sich ineinander verliebten, es wird herumgealbert und gelacht. Hier herrschen warme Farben und nicht mehr das kränklich blaue, kalte Licht. Die Atmosphäre wirkt angenehm, warm, Geborgenheit macht sich breit. Auf diese Weise wird die Stimmung der Szene widergespiegelt, denn die Familie wird zum ersten und einzigen Mal als harmonisch, zusammengehörig und glücklich inszeniert.<sup>200</sup> Iñárritu lässt einen kurzen Moment lang Hoffnung entstehen. Hoffnung darauf, dass doch alles gut werden wird, Marambra und Uxbal wieder zueinander finden und eine Zukunft für die Kinder bei ihrer Mutter gesichert ist. Doch diese Momente der Harmonie sind trügerisch und verblassen schnell, denn Marambras Krankheit macht das Familienleben unmöglich.

Uxbals inneres Leiden und seine daraus resultierende Melancholie und Einsamkeit werden von dem vielen Blau und dessen Kälte widergespiegelt. Uxbals gesamte Umgebung erscheint durch das blaue Licht kalt und abweisend, eine feindliche Welt umgibt den sterbenden Protagonisten. Ähnlich verhält es sich auch in *Amores Perros*. „Das bläuliche oder grünliche Licht hüllt die Figuren in eine kalte, oft beinahe kränklich wirkende Atmosphäre, was die Kälte und Unbarmherzigkeit der Stadt unterstreicht.“<sup>201</sup> Blau ist aber v. a. eine Farbe, die sich als Symbol für den Tod und das Sterben etabliert hat.<sup>202</sup> Der Tod ist allgegenwärtig in *Biutiful*. Er ist gewiss, denn Uxbal wird sterben. Aber auch noch als Lebender hat er immer wieder Kontakt zu den ruhelosen Seelen der Verstorbenen. Uxbal ist eine Art Vermittler zwischen den Welten. Der Tod umgibt Iñárritus Protagonisten fortwährend, nicht nur aufgrund seiner Krankheit und seines nahenden Todes. Das Blau im Film macht diesen Umstand deutlich. Damit ist Uxbal gut mit der Figur des Paul aus *21 Gramm* zu vergleichen. Auch Paul ist ein

---

199 Im Anhang befinden sich außerdem Bilder zu den genannten Beispielen.

200 Vgl. *Biutiful*, 55:57 – 58:48 min. (Kap. 5).

201 Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.59.

202 Vgl. Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2005, S.61.

Todgeweihter, sein Sterben gewiss und die ihm zugeordnete Farbe Blau. „Das kalte Blau kann hierbei symbolisch als Vorbote auf seinen bevorstehenden Tod gelesen werden.“<sup>203</sup>

Susanne Marschall erläutert in ihrem Buch *Farbe im Kino* die Symbolik der blauen Farbe im Film. Sie betont die naheliegenden Assoziationen mit dem Himmel und dem Meer bzw. Wasser allgemein.<sup>204</sup> Aus diesen Assoziationen ergibt sich in Filmen oftmals eine bestimmte Kombination von Motiven. Der Tod einer Figur tritt z. B. häufig in Verbindung mit dem Element des Wassers auf.

„Verweise und Beispiele zum Tod im Wasser – einem blauen, manchmal schwarzen Tod – finden sich unzählige. [...] Viele Todesbilder inszenieren das Sterben als sanftes Eintauchen in das barrierenlose Element des Wassers.“<sup>205</sup>

Doch Uxbals Sterben wird nicht im Wasser inszeniert, sondern in einem verschneiten Waldstück. Dennoch hört man auf der akustischen Ebene, ohne ein entsprechendes Bild gezeigt zu bekommen, bei seinem Hinübergleiten in das Totenreich das Rauschen des Meeres. Uxbal stirbt im Bett neben seiner Tochter liegend. Zugleich wird sein Tod bzw. das, was direkt nach dem Tod geschieht, als Hinübergehen ins Licht inszeniert. Uxbals Geist, seine Seele entschwindet dem Körper, verweilt noch einen Moment in der diesseitigen Welt, am Bett sitzend und mit seiner Tochter letzte Worte wechselnd; der Vater erzählt seiner Tochter von dem Geräusch des Meeres, vor dem er als Kind Furcht empfunden hat. Durch die Erzählung von Uxbal wird das Meeresrauschen auf der akustischen Ebene des Films erklärbar. Der Rezipient bekommt das Geräusch dessen zu hören, von dem Uxbal erzählt. Zugleich kann man an dieser Stelle interpretieren, dass es kein Zufall ist, dass Uxbal ausgerechnet von den unendlichen Tiefen des Ozeans berichtet, als er stirbt, ist doch wie eben erwähnt das Meer häufig ein Motiv des Todes.

Íñárritu bedient sich in der Sterbeszene außerdem eines gestalterischen Elements, das er auch in den Vorgängerfilmen nutzte. Mittels einer extremen Nahaufnahme von Uxbals Gesicht leitet der Regisseur in eine neue Szenerie über, so dass der Zuschauer dies kaum wahrnimmt. Lediglich das Licht auf Uxbals Gesicht verändert sich und gibt einen Hinweis auf den Wechsel des Schauplatzes. Aus dem schwach beleuchteten Schlafzimmer, wo Uxbals Leichnam zurückbleibt, wird auf den verschneiten Wald übergeleitet. Der helle Schnee reflektiert das Licht und hellt auch Uxbals Gesicht auf. Uxbals Seele gleitet also kaum bemerkbar ins Licht. Sein Vater empfängt ihn, indem er das Geräusch des Meeres und des

---

203 Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.66.

204 Vgl. Marschall, *Farbe im Kino.*, S.60.

205 Ebd., S.63 f.

Windes imitiert. Das Hinübergleiten wird auch akustisch deutlich, wenn sich die Tonebenen von der diesseitigen und der jenseitigen Welt überschneiden: Der Zuschauer bekommt noch die Erzählung über das Geräusch des Meeres und zugleich schon das Gespräch zwischen Uxbal und seinem Vater zu hören.<sup>206</sup>

Eine Verknüpfung des Todes mit dem Element des Wassers bzw. des Meeres findet sich also auch bei Iñárritu, wenn auch nicht sofort ersichtlich. Doch auch Schnee im Film kann symbolisch interpretiert werden. Die Nachwelt in *Biutiful* ist sicherlich nicht zufällig in das eisige Weiß getaucht. Auch Marschall betont, „[n]ebensächlich ist der Schnee im Film nie.“<sup>207</sup>

Das Weiß des Schnees weckt genauso wie das Blau bestimmte Assoziationen, so etwa den Gedanken an Reinheit. Was lässt sich also daraus schließen, dass sich der Regisseur beim Sterben seines Protagonisten, für eine weiße, kalte Schneelandschaft entschieden hat? Der Zuschauer weiß am Ende des Films bereits, dass es laut *Biutiful* eine Existenz nach dem Tod gibt. Uxbal geleitet schließlich die Verstorbenen, die vom Weg in die Nachwelt abgekommen sind, genau dorthin. Das Leben nach dem Tod beginnt für Uxbal in ebenjener weißen Schneelandschaft. Diese kann als ein Ort der Reinheit, des Neubeginns, vielleicht sogar der Wiedergeburt interpretiert werden. Uxbal gelangt aus dem grau-blauen Barcelona in eine weiße Naturlandschaft. Ist Iñárritus Protagonist von seinen Taten und Sünden befreit worden? Hat er eine Reinigung durch den Tod erfahren? Diese Fragen bleiben offen. Erneut lässt der Regisseur seinen Film so enden, dass die Rezipienten eigene Interpretationen anstellen können. Das Aufeinandertreffen mit seinem Vater, das Kennenlernen der beiden Männer kann als zweite Chance, als das Aufholen nicht geteilter Zeit gelesen werden. Uxbal wird von seinem Vater empfangen und gemeinsam verlassen sie den Bildkader, um sich aufzumachen...wohin bleibt Auslegungssache. Man erfährt außerdem nichts mehr über den Verbleib der anderen Figuren des Films. *Biutiful* endet in dieser Hinsicht ähnlich wie die Filme der Trilogie. Das interpretierbare, offene Ende behält Iñárritu bei.

Susanne Marschall macht auf einen interessanten Aspekt des Schnees aufmerksam, wenn sie schreibt, dass „Eiskristalle [...] die Gehirnzellen im riesigen Langzeitgedächtnis der Natur [sind].“<sup>208</sup>

„Sie behüten als winzige Schatzkammern der Naturgeschichte verborgene Spuren aus archaischer Zeit. [...] Eis konserviert organische und speichert anorganische Materie. Durch diese Beschaffenheit bietet es sich als poetische Metapher der kollektiven und der individuellen Erinnerung an.“<sup>209</sup>

---

206 Vgl. die gesamte Sterbesequenz: *Biutiful*, 127:14 – 132:15 min. (Kap. 11).

207 Marschall, *Farbe im Kino*, S.103.

208 Ebd., S.102.

209 Ebd., S.102.

Auch Uxbals Vater entspringt im Film dieser Welt, er ist eine dieser im Eis konservierten Erinnerungen. Als habe er Jahre lang dort auf seinen Sohn gewartet, genauso wie Uxbal ihn von Fotografien und Erzählungen seiner Mutter kannte. Ewig jung und unverändert. Die Leiche von Uxbals Vater wird im Verlauf des Films exhumiert. Der aufgrund der Einbalsamierung für immer jung gebliebene Körper entspricht der Manifestation desjenigen Vaters, den Uxbal auf der Lichtung trifft. Vielleicht kann der verschneite Wald als das alles konservierende, alles erinnernde Totenreich gesehen werden.

Christiane Peitz macht in ihrem Beitrag in dem Sammelband *Kino und Tod* ein Dilemma des Kinos deutlich: „Die Krankheit kann man zeigen, auch das Töten und die Trauer danach. Der Tod hingegen ist nicht abbildbar, er entzieht sich der Simulation.“<sup>210</sup> Somit sind Filmemacher dazu gezwungen Bilder, Symbole und Konzepte zu kreieren, um den Tod überhaupt darstellen zu können. *Íñárritu* bedient sich dabei vielerlei Bilder. Nicht nur die Farbe Blau und die Inszenierung des Totenreichs als Schneelandschaft, sondern auch die Darstellung der Seelen von Verstorbenen ist ein solches Konzept. Diese werden als gespenstisch unter der Decke schwebende Körper der Toten dargestellt. So zuletzt auch Uxbals Seele unmittelbar vor seinem Ableben. *Íñárritu* spielt gerne mit solchen Todessymbolen, wie auch in *21 Gramm*. Hier ist das Bild eines auffliegenden Vogelschwarms ein deutlicher Vorbote des Todes. Auffliegende Vögel stehen symbolisch für das Verlassen der Seele beim Tod.<sup>211</sup> Bilder eines Vogelschwarms, die an die Aufnahmen aus *21 Gramm* erinnern, finden sich auch in *Biutiful*.<sup>212</sup> Zusätzlich dazu findet man bereits zu Beginn des Films ein klares Todesmotiv. In der Anfangssequenz, die die Sterbeszene vom Filmende bereits teilweise vorwegnimmt, erklärt Uxbals Vater seinem Sohn, dass Eulen kurz vor ihrem Tod ein Feder-/Haarknäuel aus dem Schnabel fällt. Kurz zuvor bemerkt Uxbal in dem verschneiten Wald eine tote Eule. Die Eule an sich gilt ebenfalls als Todessymbol, so ist sie bereits in sehr alten Kulturen häufig im Zusammenhang mit Todesabbildungen und in Verbindung mit Grabmalen zu finden. In zahlreichen künstlerischen Darstellungen und Texten gilt sie als Unheilsverkünder und Vorbote des Todes.<sup>213</sup> Auch wenn dem Rezipienten also noch nicht klar ist, dass Uxbal in dieser Szene bereits tot ist, so finden sich doch Andeutungen auf den Tod.

---

210 Christiane Peitz, „Das Kino, Ein Schattenreich. Stichworte zu einem Verhältnis besonderer Art“, *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 1993, S.09-16, hier S.12.

211 Vgl. Susanne Marschall, „Letzte Augenblicke im Kino. Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des Abschieds“, *ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben*, Hg. Heinz B. Heller/Angela Krewani/Karl Prümm, Marburg: Schüren 2008, S.28-40, hier S.32.

212 Vgl. *Biutiful*, 89:51 – 90:10 min. (Kap. 8).

213 Vgl. Gertrud Benker, *Eule und Mensch. Die Nachtgeister und ihre Symbolik*, Freiburg: Eulen Verlag 1993, S.72 ff.



#### IV. Inárritu als postklassischer Erzähler ?

##### *Entwicklung des sog. postklassischen Films*

David Bordwell fragt in seinem Buch *Film Art* „Is the classical Hollywood cinema dead?“<sup>214</sup> und erläutert anschließend:

„Since the early 1990s, some film historians have claimed that the classical approach to Hollywood narrative faded away during the 1970s, replaced by something variously termed postclassical, postmodern, or post-Hollywood cinema. Contemporary films are thought to be characterized by extremely simple, high-concept, premises, with the cause-effect chain weakened by a concentration on highpitch action at the expense of character psychology. Tie-in merchandising and distribution through other media have also supposedly fragmented the filmic narrative. Other historians argue that the changes are superficial and that underlying classical principles endure.“<sup>215</sup>

Die heute als postklassisch und postmodern betitelten Filme gelten als Gegenströmung zu den klassischen Hollywood-Erzählungen. Die Filme haben das strenge Regelwerk Hollywoods abgeschüttelt und experimentieren in alle Richtungen. Dabei rückt vor allem das Element der Zeit in den Fokus der experimentierfreudigen Filmemacher, die neue und andersartige Konstruktion von zeitlichen Zusammenhängen ist dabei besonders interessant.<sup>216</sup> „Die Vorstellung von einem in sich geschlossenen linear und stringent erzählten Text ist endgültig in die Krise geraten.“<sup>217</sup> „The filmmakers appear to be freed from the tyranny of linearity.“<sup>218</sup> Vor allem in den 1980er Jahren werden zahlreiche Filme produziert, die Michaela Krützen als „time scrambled“<sup>219</sup> charakterisiert. In den 1990er Jahren setzt sich diese Entwicklung fort.<sup>220</sup> Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* gilt bis heute als Paradebeispiel.<sup>221</sup> Dennoch gibt es keine eindeutige Definition davon, was genau das postklassische oder postmoderne Kino ist.<sup>222</sup> Jens Eder sieht „Intertextualität, Spektakularität und Ästhetisierung, Selbstreferentialität und dekonstruktive Anti-Konventionalität [...] als wesentliche Kennzeichen einer postmodernen Ästhetik“<sup>223</sup>. Die Begriffe 'postmodern' und 'postklassisch' ähneln einander, werden zum Teil

214 Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.105.

215 Ebd., S.105.

216 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.222.

217 Fabienne Liptay, „Spinn' es noch einmal, Spider! Ambiguität als Voraussetzung für die doppelte Filmlektüre am Beispiel von David Cronenbergs SPIDER“, *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Hg. Jörg Helbig, Trier: WVT 2006, S.189-223, hier S.190.

218 Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London [u.a.]: Wallflower Press 2009, S.129.

219 Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.223.

220 Vgl. Ebd., S.355.

221 Vgl. Ebd., S.231.

222 Vgl. Jens Eder (Hg.), *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Münster: LIT 2002, S.04.

223 Ebd., S.04.

auch in gleicher Weise gebraucht, wobei letzterer aus den USA stammt und daher v. a. das Hollywood-Kino umschreibt.<sup>224</sup>

Seine Anfänge findet der postmoderne/postklassische Film in den 1970er Jahren mit den Filmen *Mash*<sup>225</sup> und *Nashville*<sup>226</sup> von Robert Altman.<sup>227</sup> Es finden sich aber auch Vorreiter auf diesem Gebiet im frühen Kino wie zum Beispiel D.W. Griffiths *Intolerance*<sup>228</sup> von 1916, der eine viersträngige Erzählstruktur aufweist.<sup>229</sup> Ausgehend von Altmans Filmen und deren „Neigung zu *episodischer* Verästelung, um sich dem Diktat der Einengung auf eine Handlungslinie zu entziehen“<sup>230</sup> kam es in den 1990er Jahren schließlich zu einem regelrechten Boom der mehrsträngigen Erzählungen.<sup>231</sup> Auch David Bordwell kommt zu diesem Schluss. Er datiert die Welle dieser Filme auf genau zwei Jahre, 1993 und 1994.<sup>232</sup> Dennoch bemerkt Bordwell, dass sich das Gegenwartskino trotz allem noch immer an der klassischen Dramaturgie orientiert.<sup>233</sup>

Jens Eder fasst die Voraussetzungen für die Entwicklung des postmodernen Films anschaulich zusammen:

„Seit den 60ern und 70ern wurden Filme – speziell Independent-Filme und alte Klassiker – durch die neuen Medien Fernsehen und Video erstmals leichter zugänglich, Mehrfachsichtungen wurden einfacher möglich. Die Zahl der Amateurfilmer wuchs. Die Erfahrung des Publikums mit audiovisuellen Erzählungen stieg mit dem Programmangebot, daraus ergab sich mit der Zeit bei breiteren Zuschauergruppen eine Übersättigung mit alten Geschichten und Erzählmustern und der Wunsch nach etwas Neuem.“<sup>234</sup>

Was für das Publikum heute relativ gut zu rezipieren ist, war in den 1970er/1980er Jahren noch vollkommen neu und ungewohnt und somit viel schwerer zu verarbeiten; die Zuschauer damals wurden viel mehr gefordert als diejenigen heute.<sup>235</sup> Krützen macht deutlich, „dass sich der Umgang mit mehrsträngigen Erzählungen seit Jahrtausendbeginn ausdifferenziert hat. Offenbar kann den Zuschauern heutzutage sogar eine die Mehrsträngigkeit übertreffende Steigerung der Komplexität zugemutet werden.“<sup>236</sup> Hatte man in den 1980er Jahren noch

---

224 Vgl. Ebd., S.33.

225 *Mash*, Regie: Robert Altman, USA 1970.

226 *Nashville*, Regie: Robert Altman, GB/USA/Frankreich/Finnland/Schweden/Deutschland 1975.

227 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.357.

228 *Intolerance*, Regie: D.W. Griffith, USA 1916.

229 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.355.

230 Thomas Koebner, „Von Verrückten und Tollhäusern. Ein Querschnitt durch die Filme“, *Robert Altman. Abschied vom Mythos Amerika*, Hg. Thomas Klein/Thomas Koebner, Mainz: Bender 2006, S.10-62, hier S.11 f.

231 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S.358.

232 Vgl. David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York [u.a.]: Routledge 2008, S.197.

233 Vgl. Bordwell, *The way Hollywood tells it*, S.73.

234 Eder (Hg.), *Oberflächenrausch*, S.35.

235 Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films* S.363 f.

236 Ebd., S.362.

große Bedenken und Vorbehalte gegenüber den neuen Narrationsformen, so werden diese heute als für unsere moderne Welt und Zeit adäquate Abbildungsmöglichkeiten erachtet.<sup>237</sup>

„Der Schlüsselbegriff der Postmoderne, die Pluralität, ist das Ergebnis moderner Ausdifferenzierungs- sowie Entmythologisierungsprozesse und markiert die Auflösung des Ganzen, die Unmöglichkeit einheitlicher und endgültiger Lösungen, zugunsten von Multiplizität, Partikularität und Heterogenität der Optionen, Perspektiven, Paradigmen, Konzepte, Lebensentwürfe, Handlungsformen usw.“<sup>238</sup>

Unsere Welt und gerade unser Alltag werden mittlerweile massiv von Medien geprägt. Auch hier herrschen Multiplizität und Partikularität. Dies hat die Rezipienten im Umgang und Verständnis mit den mehrsträngigen und multiperspektivischen Filmen geschult. Margrit Tröhler erläutert in ihrem Buch über plurale Figurenkonstellationen im Film *Offene Welten ohne Helden* einen möglichen Ursprung für den routinierten Umgang des Publikums mit den neuen Erzählformen:

„Neben den sozialpsychologischen Dynamiken in Freundschafts- und Verwandtschaftsnetzen bieten labyrinthische Gesprächsverläufe in Gruppenkonversationen, diverse Gesellschafts- und Geländespiele oder interaktive Computerspiele vielfältige Modelle für plastische und semantische Verknüpfungen, die tendenziell assoziativ-räumliche Logiken entwickeln. In einem abstrakteren Sinne und über die konkreten Figurenkonstellationen hinaus sind ähnliche Funktionsweisen in der Praxis des Programmzappings am Fernsehen, im Arbeiten mit Versatzstücken in den Installationen der visuellen Kunst, in der Organisation von CD-Rom und DVD oder in der Musik als Sampling zu finden; aber auch der Aufbau und die pragmatische wie künstlerische Nutzung des Internets bedienen sich oft mosaikartiger, azentrischer Muster.“<sup>239</sup>

Es gibt also eine Vielzahl an medialen Anordnungen und Strukturen, die die Multiperspektivität begünstigen. Fernsehformate wie Daily Soaps zählen ebenfalls dazu. Denn hier werden Geschichten in einer verwandten Art und Weise erzählt. Seifenopern weisen eine Vielzahl an Protagonisten auf, die einen ähnlichen Stellenwert in der Narration einnehmen, was wiederum dazu führt, dass es diverse parallel verlaufende und sich kreuzende Handlungsstränge gibt. Außerdem erstrecken sich die Storylines über mehrere Tage oder Wochen. „It seems likely that audiences' familiarity with soap operas and the longer-running story arcs of prime-time television shows [...] readied them for such multiplot pictures.“<sup>240</sup> So argumentiert auch Jens Eder, wenn er davon ausgeht, dass die klassischen Narrationsverfahren bei den Zuschauern mehr als bekannt sind und sich dadurch die Freiheit für postmoderne

---

237 Vgl. Ebd., S.364.

238 Margarete Wach, „Zufallskombinationen im offenen Netz der Lebenswege. Das episodische Erzählprinzip in *Short Cuts* und die Folgen“, *Robert Altman. Abschied vom Mythos Amerika*, Hg. Thomas Klein/Thomas Koebner, Mainz: Bender 2006, S.78-105, hier S.84.

239 Margrit Tröhler, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007, S.546.

240 Bordwell, *The way Hollywood tells it*, S.96.

Filmmacher ergibt, mit dem Altbekannten zu spielen, es zu variieren und somit etwas Neues und Interessantes zu erschaffen.<sup>241</sup> „Das gestiegene Medienwissen der Zuschauer ermöglicht es, dass postmoderne Filme ein dekonstruktives Spiel mit herkömmlichen, langweilig gewordenen Erzählmustern beginnen.“<sup>242</sup> Das fragmentarische Erzählen ist also einerseits durch die Medienerfahrung des Publikums gefördert und bedingt worden, andererseits bzw. zugleich wird nach Karsten Treber „das Dilemma der digitalen Medien- und Informationsgesellschaft“<sup>243</sup> in diesem Narrationsmodus reflektiert. Denn der uneingeschränkte Zugang zu Information, den uns die neuen Medien liefern, bringt oftmals Verwirrung und Desorientierung aufgrund des Übermaßes an zugänglicher Information mit sich.<sup>244</sup> So ergeht es dem Zuschauer bei episodisch, fragmentarisch erzählten Filmen häufig auch. Man bekommt zwar von allem ein bisschen zu sehen, aber ein vollständiges Bild generiert sich erst nach und nach bzw. mittels Anstrengungen auf Seiten der Rezipienten.

### *Alejandro González Iñárritu und die Postklassik*

Wie lässt sich Alejandro González Iñárritu mit seinem Werk in die Strömung der postmodernen Innovationen einordnen? Wie nutzt Iñárritu das postklassische Erzählen für sich und was bedeutet Postklassik im Zusammenhang mit seinen Filmen überhaupt?

Celestino Deleyto und Maria del Mar Azcona betonen in ihrem Buch über den Regisseur, dass in dessen Werken durchaus der Einfluss einer postmodernen Gesellschaft spürbar wird. Die Autoren ordnen Iñárritu ganz klar dem zuvor beschriebenen Trend des experimentierfreudigen Kinos zu, der seit den 1990er Jahren immer mehr in Erscheinung tritt.

„The narrative form of the films, therefore, is inspired as much by postmodern society as by other texts. Yet it is undeniable that from the early 1990s there has been a renewal of interest in experimentation with temporal structures, and Iñárritu's films are also a consequence of that trend.“<sup>245</sup>

Dieser Aussage von Deleyto und Azcona ist zuzustimmen, lässt sich der experimentelle Umgang mit der Zeitstruktur seiner Filme bei Iñárritu nicht von der Hand weisen. Dennoch verweilt auch er in diversen Punkten im klassischen Erzählkino. Ist Iñárritu also tatsächlich ein postmoderner Filmmacher? Oder ist er vielmehr ein Regisseur, der sich lediglich ausgesuchten postmodernen Erzählstrategien bedient, dabei aber eigentlich die typischen Hollywood-Erzählelemente beibehält?

---

241 Vgl. Eder (Hg.), *Oberflächenrausch*, S.22.

242 Ebd., S.22.

243 Treber, *Auf Abwegen*, S.10.

244 Vgl. Ebd., S.10.

245 Deleyto/Azcona, *Alejandro González Iñárritu*, S.23.

Iñárritu Filme weisen zwar einen hohen Grad an narrativen Spielereien auf sowie Elemente, die die Rezeption teils erschweren bzw. eine vollständige Erkenntnis oftmals erst am Filmende gewähren. Dennoch beinhalten sie auch klassische Filmelemente. Wie etwa die heterosexuelle Liebesbeziehung, die sich in allen Filmen finden lässt (vgl. Octavio und Susana, Daniel und Valeria, Cristina und Paul, Susan und Richard, Uxbal und Marambra). Oder etwa die Auflösung aller narrativen Andeutungen; am Ende eines jeden Films werden die losen Fäden, die sich aus der fragmentarischen Struktur ergeben haben, zusammengefügt, ein stimmiges Gesamtbild ergibt sich und das Puzzle vervollständigt sich schließlich vor den Augen des Zuschauers. Inhaltlich dagegen enden die Erzählungen zum Teil offen, nämlich insofern, dass der weitere Verbleib von Figuren, das weitere Fortlaufen der einzelnen Geschichten teils ungeklärt bleiben; dies entspricht weniger der klassischen Dramaturgie. Am ehesten kann das Ende von *Amores Perros* als inhaltlich offen beschrieben werden, da die Zukunft jeder Figur fraglich bleibt. *21 Gramm* endet sehr versöhnlich, dem Hollywood-Schema entsprechend. Cristina kann Jack vergeben, beiden ist eine glückliche Zukunft dadurch möglich. Und auch *Babel* endet teils mit einem Happy End. Susan wird gerettet, sie und Richard finden wieder zueinander, so wie auch Chieko und ihr Vater. Ein dramatisches Ende dagegen nimmt die Geschichte von Ahmed und Yussef sowie die von Amelia. Ahmed bezahlt den Fehler seines Bruders mit dem Leben, Amelia wird abgeschoben. Dennoch hinterlässt *Babel* keinen negativen Nachgeschmack. Iñárritu beendet den Film mit Aufnahmen, die obwohl manche Geschichten negativ enden, eine Assoziation mit Positivem ermöglichen. Die letzte Einstellung des Films zeigt Chieko in den Armen ihres Vaters wie sie einander vergeben. Ein beruhigendes, schönes Schlussbild des Films. Aber selbst die Geschichten ohne Happy End enden mit schönen Bildern: Yussef erinnert sich daran, wie er und sein Bruder beim Ziegen hüten im Wind stehen und lachen, glücklich sind. Amelia wird in Mexiko von ihrem geliebten Sohn abgeholt und liebevoll in die Arme geschlossen, ihr Weinen wirkt erlösend. Natürlich ist gerade diesen beiden Geschichten ihr dramatischer Ausgang keinesfalls abzusprechen. Es ist nur auffällig, dass Iñárritu die Geschichte der beiden marokkanischen Brüder eben nicht mit der Einstellung des toten Ahmed beendet, sondern mit einem glücklichen Bild der Brüder, als Ahmed noch am Leben war. Und Amelia wird in ihrem Elend von dem Menschen aufgefangen, der ihr am meisten bedeutet. Ihre Geschichte endet nicht mit einer Einstellung, in der Amelia einsam und verlassen wirkt, sondern mit einer liebevollen Geste. *Biutiful* endet mit dem Tod des Protagonisten. Es tritt schließlich das ein, was zu Beginn des Film angekündigt wurde; einerseits durch die Vorwegnahme der

Sterbeszene, andererseits durch die Diagnose, dass Uxbal Krebs hat und sterben wird. Das Ende kommt für den Rezipienten nicht überraschend und schließt den Film wie erwartet ab. Somit ist Uxbals Geschichte innerhalb von *Biutiful* in sich stimmig und geschlossen, es bleiben jedoch Fragen nach der Zukunft seiner Kinder und Marambra, nach dem Verbleib der jungen Afrikanerin, dem Schicksal der Chinesen etc. Diese offenen Fragen machen durchaus Sinn, denn der Fokus von *Biutiful* liegt eindeutig auf dem Einzelprotagonisten. Die Nebenfiguren existieren in der Erzählung nur in seinem Wirkkreis. Sobald Uxbal stirbt, geht dieser Wirkkreis verloren. Uxbal kann sich nicht mehr um all jene Menschen kümmern und daher erfährt auch der Zuschauer nicht mehr was mit ihnen weiter geschieht.

Des Weiteren nimmt das Prinzip von Ursache und Wirkung bei Iñárritu einen großen Stellenwert ein, so wie auch im klassischen Kino. Schließlich werden seine Geschichten stets von einem zentralen Vorfall ausgelöst, von dem ausgehend sich bestimmte Folgen entwickeln, die wiederum Auslöser für weitere Ereignisse darstellen. Iñárritus Filme stehen in dieser Hinsicht also ganz und gar nicht in der vermeintlichen Tradition der postmodernen Filme, ein schwaches Ursache-Wirkungs-Schema aufzuweisen. Genauso wenig leidet die Figurencharakterisierung und -psychologisierung in Iñárritus Filmen unter der Erzählform, was – wie David Bordwells Zitat zu Beginn des Kapitels zeigt – oftmals in der Filmgeschichte so dargestellt wird. Iñárritu widmet sich seinen Figuren, trotz oder gerade wegen der fragmentarischen Form der Filme, sehr einfühlsam. Seine Erzählungen sind figurenzentriert und leben von den Gefühlen und Schicksalen der Protagonisten. Ihr Handeln und ihre Entscheidungen sollen für den Zuschauer nachvollziehbar sein, Sympathie kann mit den meisten Figuren empfunden werden. Iñárritu verfährt mit seinen Charakteren also entgegen der Annahme, postklassische Filme ließen eine tiefgehende Figurenzeichnung fehlen. Seine Protagonisten sind vor allem so gezeichnet, dass sie niemals nur gut oder böse, schuldig oder schuldlos etc. erscheinen. Jeder Mensch hat dunkle und helle Seiten und genau diesen Umstand vermag Iñárritu treffend in seiner Figurencharakterisierung wiederzugeben. Yvonne Augustin bringt das Dilemma der Iñárritu-Figuren gut auf den Punkt, wenn sie erläutert, dass Richard in *Babel* – dies lässt sich aber auf alle Figuren Iñárritus übertragen – ein „Opfer der Umstände“<sup>246</sup> wird. Durch diesen Sachverhalt wird jede Handlung der Figuren für den Zuschauer nachvollziehbar, denn der Rezipient kennt von Beginn an die Situation der Figur und kann sich in sie hineinversetzen.

---

246 Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.132.

Iñárritu experimentiert zwar gerne mit der Form, indem er die Anordnung der filmischen und erzählerischen Puzzleteile durcheinander wirft und auf seine eigene Art und Weise anordnet. Zugleich enden seine Geschichten inhaltlich teils offen, dennoch lässt er etablierte narrative Elemente wie die Auflösung und das völlige Verständnis des Zuschauers am Filmende, ein stimmiges Gesamtbild, das Ursache-Wirkungs-Prinzip, eine Figurenpsychologisierung, die Liebesgeschichte sowie in manchen Fällen sogar ein Happy End bestehen. Dass dies nötig ist, bestätigt sich immer wieder in Filmanalysen und wissenschaftlichen Arbeiten zu alternativen erzählerischen Formen. „Von vielen Autoren hervorgehoben wird die Beobachtung, dass auch episodisch erzählte Filme, ebenso wie andere Erzählexperimente, immer auch ein Mindestmaß an klassischen Elementen benötigen, um als Erzählung zu funktionieren.“<sup>247</sup>

Der Begriff der Postklassik ist im Zusammenhang mit Iñárritus Filmen wohl am ehesten über ein bestimmtes Weltbild, das der Regisseur vermitteln will, zu erklären. Der Regisseur nutzt die Möglichkeiten der Form des Mediums Film, um seine Überzeugung, dass wir alle miteinander in Verbindung stehen, darzustellen. Es geht nicht darum, das klassische Erzählkino abzuschaffen oder sich von ihm komplett abzuwenden, vielmehr wird in Iñárritus Filmen das Potenzial des filmischen Materials anders genutzt. Dies geht mit der Botschaft der Filme, die sich auch in den Inhalten spiegelt, einher. Zu- und Unfälle dienen Iñárritu dabei dazu, alle Figuren miteinander zu verknüpfen, was seine Ansicht einer globalen Verbundenheit der Menschen wohl am deutlichsten aufzeigt. Man könnte also die fragmentarische Form der Filme als postklassisch postulieren, da sie ein postmodernes Weltbild widerspiegelt, während etablierte inhaltliche Elemente und einige klassische Erzählverfahren erhalten bleiben. Des Weiteren entspricht die Botschaft der Filme einem postmodernen Denken bzw. einer postmodernen Welt. „Kinofilme sind Produkt und Ausdruck soziokultureller, technischer und ökonomischer Verhältnisse und sie beeinflussen ihrerseits wieder das Verhältnis der Zuschauer zur Welt.“<sup>248</sup> Diese Feststellung von Jens Eder über postklassisches Kino lässt sich gut auf Iñárritus Filme anwenden. Das postklassische Kino bzw. postklassische Erzählelemente sind schließlich Ergebnisse einer modernen, sich wandelnden Welt. Sie sind Ausdruck, wie zuvor von Margrit Tröhler erläutert, von bestimmten medialen, technischen und sozialen Gegebenheiten der heutigen Gesellschaft. Gleichzeitig führt uns ein Regisseur wie Iñárritu sein Bild dieser Gesellschaft in seinen Filmen vor Augen und lädt zum Reflektieren ein. Wenn die offenen, pluralen Erzählstrategien

---

247 Ebd., S.141.

248 Eder (Hg.), *Oberflächenrausch*, S.03.

geeigneter erscheinen als die linearen, um die chaotischen Verhältnisse moderner Gesellschaften wiederzugeben, dann ist für Iñárritu das fragmentarische Erzählen mit gewaltsamem Akt als Auslöser die beste Form sein Weltbild darzustellen.

Darüber hinaus lässt sich ein Interesse an einigen ganz bestimmten Themen als Merkmal der postmodernen Filme feststellen, Eder nennt hier etwa das Thema Identität.<sup>249</sup> Bei Iñárritu wären das Themen wie Tod, Schuld, Verlust und v. a. menschliche Beziehungen. Für letzteren Themenbereich eignet sich das mosaikartige Erzählen besonders gut, da auf diese Weise Beziehungen der realen Welt entsprechend gezeigt werden können. Beziehungen verlaufen nicht linear. Ein Mensch ist umgeben von einer Vielzahl an Personen und es gibt stets Querverbindungen innerhalb dieser Personengruppe, woraus sich ein ganzes Netz an Personen und Relationen bildet.

Iñárritu wird überwiegend wegen seines Erstlingswerks *Amores Perros* und dessen sprunghafter Montage sowie dessen Ästhetik mit sog. postmodernen Filmemachern wie Quentin Tarantino verglichen. Der im Jahr 2000 entstandene Film gesellt sich dabei zu anderen Werken, die ebenfalls eine Ästhetik aufweisen, die man mit dem „weltweiten Siegeszug von Pop Art, Popmusik und den mit ihnen verbundenen Lebensgefühlen“<sup>250</sup> erklären kann.

„Ästhetische Strömungen der Postmoderne in Musik, Literatur und Architektur forderten 'cross the border, close the gap' und regten zur Übernahme ihrer Stilmittel in den Filmbereich an. Die Ästhetik von Werbespots und Musikclips – verbreitet etwa durch den MTV-Boom seit 1981 – gab weitere entscheidende Impulse.“<sup>251</sup>

*Amores Perros* ist mit einer beizeiten unprofessionell wirkenden Handkamera gefilmt, die den Protagonisten dicht folgt und dabei die Unruhe und Hektik von Mexico City transportiert.<sup>252</sup> „Die omnipräsente Gewalt, das Leiden, der Schmerz, all das, was uns beunruhigt und Thema des Films ist, wird durch die unruhige Handkamera visuell umgesetzt.“<sup>253</sup> Diese Art der Kameraführung und ein bestimmter Einsatz von Farben im Film machen die besondere Ästhetik von *Amores Perros* aus. Yvonne Augustin analysiert den Film auf Lichtgebung und Farbgestaltung. Sie stellt eine symbolische Farbdramaturgie fest, die den Stimmungen und emotionalen Verfassungen der Protagonisten entspricht bzw. die jeweiligen Lebenssituationen

---

249 Vgl. Eder (Hg.), *Oberflächenrausch*, S.11.

250 Ebd., S.36.

251 Ebd., S.36.

252 Vgl. Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.58.

253 Ebd., S.58.



der Figuren charakterisiert. Die Farbgestaltung macht aber natürlich auch den Look des Films aus. Es kommen vermehrt die kalten Farben Grün und Blau zum Einsatz, die als Sinnbild für die Gnadenlosigkeit des Schauplatzes stehen. Das Rot im Film kann mehr als Symbol für Blut, also für Gewalt, als für Liebe angesehen werden.<sup>254</sup> Der Einsatz von popkultureller Musik, wie etwa Hip Hop, unterstützt ebenfalls die Aufmachung des Films, die ihm einen Vergleich mit Arbeiten von Tarantino eingebracht hat. Dennoch ist „*Amores Perros* [...] kein mexikanisches *Pulp Fiction*, wie von der Kritik häufig plakativ getitelt wird, aber Quentin Tarantino hat Arriaga und Iñárritu indirekt den Weg bereitet.“<sup>255</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass der Begriff der Postklassik auch mit den Filmen von Alejandro González Iñárritu nicht allgemein definiert werden kann. Es gibt lediglich Tendenzen und Gemeinsamkeiten, die viele der sog. postklassischen Filme in Narration, thematischer Ausrichtung und Ästhetik aufweisen.

## V. Ergebnis der Strukturanalyse / Fazit

### *We are all connected*

Was lässt sich aus der Strukturanalyse von Iñárritus Filmen folgern? Eine Schlussfolgerung ist, wie bereits ausgeführt, die Darstellung einer bestimmten Weltanschauung, einer Überzeugung, die der Regisseur mittels seiner fragmentarischen Erzählstruktur darzustellen versucht. Wir alle sind miteinander verbunden, auch wenn uns das nicht bewusst sein mag (vgl. *Babel*). Darüber hinaus kommt die Narrationsstruktur oftmals dem Innenleben der Figuren entgegen (vgl. *21 Gramm*). Oder sie charakterisiert die Lebenssituation und Lebenswelt der Protagonisten (vgl. *Amores Perros*).

### *Ähnliches im Verschiedenen*

Eine weitere Schlussfolgerung, die man aus der speziellen Erzählart Iñárritus ziehen kann, ist die Darstellung bzw. das Aufzeigen von Ähnlichkeiten zwischen Menschen und ihren Lebenssituationen, die auf den ersten Blick unmöglich oder absurd erscheinen mögen. Auch hier spiegelt sich der Gedanke einer allumfassenden Verbundenheit wider. In gewissen

---

254 Vgl. Ebd., S.59 ff.

255 Sven Pötting, „Himmel und Hölle. Die Drehbücher und Filme von Guillermo Arriaga“, *Die jungen Mexikaner*, Hg. Ursula Vossen, München: Ed. Text + Kritik 2009, S.91-104, hier S.99.

Aspekten des Lebens sind alle Menschen gleich. Dabei spielen soziale Stellung oder politische Ansichten keine Rolle. Fundamentale Erfahrungen wie Tod, Schmerz, Verlust, Liebe, Einsamkeit, Reue, Vergebung, fehlerhafte Kommunikation etc. gibt es überall auf der Welt und jeder kann davon betroffen sein; egal ob nun bedingt durch einen rein persönlichen Schicksalsschlag oder durch äußere, lebensweltliche Umstände. Karsten Treber nennt die erzählerische Strategie, die Iñárritu zum Aufzeigen von Gemeinsamkeiten einsetzt, „Herausarbeiten des Ähnlichen im Verschiedenen“<sup>256</sup>. Yvonne Augustin greift diese Begrifflichkeit von Treber auf und erläutert dabei im Zusammenhang mit der Dramaturgie der Filme, dass Iñárritu zwar einerseits Strategien anwendet, um die einzelnen Fragmente im jeweiligen Film deutlich voneinander abzuheben und die Geschichten somit eben nicht linear-einheitlich zu erzählen, sondern episodisch-fragmentarisch. Andererseits nutzt der Regisseur auch Strategien, die der Vereinheitlichung dienen, so wie etwa die ästhetische Gestaltung und musikalische Untermalung der Filme, das Mittel der Soundbridge oder eben die thematischen Ähnlichkeiten innerhalb der einzelnen Geschichten.<sup>257</sup>

„Ich bemerkte, dass uns Menschen zwar unterschiedliche Dinge glücklich machen können, die Gründe für unser Unglück und unsere Verletzlichkeit jedoch – unabhängig von unserer Kultur, Rasse, Sprache oder finanziellen Lage – bei allen Menschen gleich sind. Ich entdeckte, dass sich die große menschliche Tragödie auf die Unfähigkeit, zu lieben oder geliebt zu werden, beschränkt, auf das Unvermögen, dieses Gefühl, das dem Leben und Tod jedes Einzelnen Sinn gibt, zu erfahren und von ihm durchdrungen zu werden.“<sup>258</sup>

Gerade dadurch, dass Iñárritus Figuren verschieden situiert und gezeichnet sind und sich selten in ihrer lebensweltlichen Situation ähneln, ist eine Verbindung zwischen ihnen zunächst nicht ersichtlich. Besonders deutlich wird dies in *Amores Perros*. Hier zeigt der Regisseur Personen aus ganz unterschiedlichen Milieus. Dennoch werden die Figuren in einer sie gleich stellenden Begegnung, dem Unfall, zusammengeführt; es spielt in diesem Moment absolut keine Rolle mehr, wer sie sind und aus welcher Gesellschaftsschicht sie stammen; die Vermischung der sozialen Schichten wird in *Amores Perros* nur in Form des Unfalls und durch ihn möglich, ansonsten verharren alle Figuren in ihrer jeweiligen Gesellschaftsschicht.<sup>259</sup> Zusätzlich stellt Iñárritu Parallelen innerhalb der Leben der

<sup>256</sup> Treber, *Auf Abwegen*, S.23.

<sup>257</sup> Vgl. Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.78 ff.

<sup>258</sup> Alejandro González Iñárritu In: Hagerman (Hg.), *Babel*, S.279.

<sup>259</sup> Vgl. Florian Mundhenke, *Zufall und Schicksal – Möglichkeit und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film*, Marburg: Schüren 2008, S.419.

unterschiedlichen Figuren dar, „die eine Einheitlichkeit von privaten Problemfeldern und Konflikten in den sozial unterschiedlichen Milieus andeuten sollen.“<sup>260</sup>

„Die Auflösung der inneren Integrität der Familie und das Aufkommen von Gewalt im häuslichen Milieu sind generelle Tendenzen, die in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Erscheinungsformen in allen Lebensräumen evident sind. Man kann von einer Einheitlichkeit der Konflikte reden, die wie ein Widerhall im ganzen Film wahrnehmbar bleiben.“<sup>261</sup>

Iñárritu beschränkt sich in seiner Trilogie nicht auf nur einen Protagonisten. Darüber hinaus sind seine Figuren stets sowohl Haupt- als auch Nebenfiguren. Dadurch „erreicht Iñárritu eine Vielfaltigkeit, die es ermöglicht, detaillierte Einblicke in die unterschiedlichen Lebensbereiche herzustellen“<sup>262</sup>. Die Erzählstruktur von *Amores Perros* sorgt dafür, dass das komplexe Gefüge der Millionenstadt Mexico City adäquat zum Ausdruck gebracht wird, ihre unterschiedlichen Lebenswelten einander gegenüber gestellt und dabei auch Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden.

„Erst der Vergleich der Lebenswelten und vor allem die Ähnlichkeit der Fehlentwicklungen im privaten Bereich lassen im Verlaufe des Films ein immer größeres Maß an Konvergenz erkennen, insbesondere auch innerhalb des gemeinschaftlichen Miteinanders, in den psychischen Gefühlswelten aller Figuren.“<sup>263</sup>

In *21 Gramm* liegen die Gemeinsamkeiten ebenso bei den psychischen Gefühlswelten der Figuren, nämlich bei den emotionalen Folgen des Unfalls. Dabei unterscheiden sich die Charaktere in ihrer gesellschaftlichen Position kaum. Paul und Cristina sind beide gut situiert, Jack etwas weniger. Dies spielt aber eine nicht so tragende Rolle wie in *Amores Perros*. Es geht nicht um die Analyse gesellschaftlicher Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten, sondern um das Aufzeigen von emotionalen Verfassungen und einander ähnelnden Gefühlslagen. In *21 Gramm* leiden alle Figuren in Folge des Unfalls, obwohl jede auf eine andere Weise von dem Ereignis betroffen ist; Jack ist der Schuldige, Cristina die Leidtragende, Paul der davon Profitierende. Dennoch leidet Paul, da er Empathie für Cristina empfindet und ihn das neue Herz zuletzt auch nicht retten wird, Cristina droht am Verlust ihrer Familie zu zerbrechen, Jack an seinen Schuldgefühlen. Jeder hat seine eigene Leidensgeschichte, alle ausgelöst durch den Unfall. Das Ähnliche im Verschiedenen wird hier also v. a. über das Leiden jedes Protagonisten deutlich sowie dadurch, dass alle Protagonisten gleichermaßen in dem Netz, das der Unfall zwischen ihnen gewoben hat, gefangen sind.

---

260 Ebd., S.432.

261 Ebd., S.432.

262 Ebd., S.430 f.

263 Ebd., S.434.

In *Babel* werden extreme Gegensätze aufgrund der geographischen Verschiedenheiten der Schauplätze aufgezeigt, aber auch hinsichtlich der Figuren. Sie unterscheiden sich dabei nicht nur nach sozialen Aspekten, sondern auch unter Gesichtspunkten wie Herkunft, Geschlecht, Alter usw. Hier divergieren die Figuren und ihre Lebenswelten sehr stark von einander. Daher ist auch die Botschaft, dass dennoch Ähnlichkeiten – wie das Unvermögen zur Kommunikation, Probleme innerhalb familiärer Strukturen, Verlust, Trauer, aber auch Positives wie Menschlichkeit und Vergebung – zwischen ihnen bestehen, besonders stark. In diesem Film geht es Iñárritu wirklich darum, krasse Gegensätze darzustellen und gleichzeitig die Gemeinsamkeiten in den Erfahrungen der Figuren herauszuarbeiten.

### *Mehrwert*

Wo liegt der Mehrwert der Narrationsarten Alejandro González Iñárritus? Weisen seine Filme überhaupt einen Mehrwert gegenüber der klassischen Narration auf? Man kann in diesem Punkt wohl unterschiedlicher Meinung sein. Dennoch lässt es sich nicht abstreiten, dass die alternativen Erzählstrukturen Abwechslung und neue Seherfahrungen für den Zuschauer mit sich bringen. Die altbekannten Muster werden aufgebrochen, der Blick für etwas Neues wird ermöglicht. Es kommt zu einer positiven Erweiterung der Sehgewohnheiten und zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Gesehenen, da noch nicht alles bekannt ist. Neues, Ungewohntes regt zum Nachdenken, Reflektieren und sich Austauschen ein. Dem Publikum wird nicht nur ein intellektueller Input gegeben, sondern zugleich wird es unterhalten und in den Bann der Geschichte gezogen. Die fragmentarisch erzählten Filme Iñárritus weisen einen hohen emotionalen Wert auf. Der Zuschauer wird gerade durch die Erzählart – durch das Gegenüberstellen der Situationen und Gefühlswelten verschiedener Figuren, die räumliche Nähe der Kamera und somit des Zuschauers zu den Protagonisten, die Charakterisierung eben jener etc. – besonders intensiv in das Geschehen und die Emotionalität der Geschichten gezogen. Durch die Mehrzahl an Protagonisten wird die Zahl potenzieller Identifikationsfiguren erhöht. So findet sich für jeden Zuschauer ein oder mehrere Protagonisten, mit denen er sich identifizieren kann oder aus deren Geschichte er Aspekte herausgreifen kann, die seinen eigenen Lebensumständen entsprechen.

Der Zuschauer wird außerdem während der Rezeption anders gefordert als bei klassischen Filmen. Das Puzzlen und Rätselraten während des Filmverlaufs macht die Seherfahrung besonders spannend. Der Zuseher wird in Atem gehalten, da erst Schritt für Schritt Zusammenhänge offenbart werden. Filme mit alternativer Erzählstruktur können spannender

und anregender für den Rezipienten sein, da sie ihn auf unbekanntes Terrain führen und zu kognitiver Aktivität während dem Sehen anregen.

### *Guillermo Arriaga*

An dieser Stelle soll kurz auf die nicht zu unterschätzende Rolle von Iñárritu Drehbuchautor Guillermo Arriaga eingegangen werden. Drehbuchautor und Regisseur arbeiteten Jahre lang Seite an Seite und realisierten die gesamte Trilogie zusammen. Die beiden erwiesen sich als vertrauensvolles und effektiv zusammenarbeitendes, kreatives Duo. Daher ist wohl kaum abzustreiten, dass Arriaga maßgeblich für die Struktur der Filme mitverantwortlich ist. Sven Pötting erläutert in seinem Beitrag über Arriaga in dem Buch *Die jungen Mexikaner* die Rolle des Drehbuchautors einerseits als ungemein wichtig. Pötting betont, dass der Narrationsablauf bereits im Drehbuch verankert ist und nicht erst durch Iñárritu oder erst im Schneiderraum entsteht. Arriaga gebe sogar „die Schnittfolgen bereits mehr oder weniger präzise vor.“<sup>264</sup> Andererseits erklärt Pötting die immer wieder laut werdende Kritik an Arriaga, er würde sich der immer selben narrativen Spielereien bedienen und es fehle ihm an Innovation.

„Seine Methode, einzelne realistische, in unterschiedlichen Milieus angesiedelte, gegensätzliche Geschichten durch eine scheinbar absurde Situation auf kleinstem Raum miteinander zu verknüpfen und durch diese Konstellation etwas Drittes zu schaffen und quasi als Synthese einen psychologischen Thriller zu generieren, wiederholt er immer wieder, bis die Filme in ihrer gewollten Unkonventionalität vorhersehbar sind, das 'Prinzip Arriaga' selbst schon Konvention geworden ist.“<sup>265</sup>

Tatsächlich kann man der Trilogie genau das vorwerfen, dennoch funktioniert jeder Film eigen und anders. Die jeweils verschiedenartigen thematischen Schwerpunkte in Kombination mit unterschiedlichen Ausprägungen des fragmentarischen, episodischen Erzählens brachten drei unterschiedliche Filme hervor. *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* ähneln einander in gewissen Punkten, weswegen sie auch als zusammengehörige Trilogie betrachtet werden, aber es handelt sich schließlich nicht dreimal um denselben Film. Auch die Narrationsform der Filme ist nicht identisch. Alle drei Filme weisen Spielarten des Episodischen auf, dennoch in jeweils abgewandelter Form. Drehbuchautor und Regisseur „nutz[en] die gesamte Bandbreite der episodischen Erzählung für [die] Trilogie aus.“<sup>266</sup>

Arriaga selbst ist, wie auch Iñárritu, der Meinung, dass die lineare Narration viel weniger dem menschlichen Erzählmodus entspricht als die fragmentarische. Dies erklärt, warum die fragmentarische Struktur für den Autor Arriaga keine narrative Spielerei ist, sondern vielmehr

---

264 Pötting, „Himmel und Hölle“, hier S.93.

265 Ebd., hier S.101.

266 Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S.141.

natürliche Ausdrucksform seiner Geschichten und der menschlichen Gefühle und Schicksale in den Geschichten.<sup>267</sup>

Alejandro Bachmann erläutert in seinem Artikel „Reiner Tisch“ im Zusammenhang mit der filmischen Handschrift Iñárritus bzw. des Duos Arriaga/Iñárritu, wie perfekt sich die Erzählart des Drehbuchautors und die Inszenierungsart des Regisseurs bedingen. Dabei charakterisiert er Iñárritus Stil als „effektiv“<sup>268</sup> und betont, dass der Regisseur „die filmischen Mittel stets mit einer gewissen Brachialität [verwendet]“<sup>269</sup>. Sein ästhetischer Stil ist geprägt von expressiven Bildern, die durch ihren Farbgehalt bestechen, von dynamischen Schnitten, von einer nahen Kameraführung mit Schwenks und Zooms; die musikalische Untermalung der Filme dient der Emotionalisierung des Publikums. Durch diese Gestaltung der Filme setzt der Regisseur die Geschichten von Arriaga perfekt in Szene. Dadurch, dass sich Arriaga der fragmentarischen Erzählstruktur bereits in seinen Drehbüchern bedient und selten lange bei einer Figur verweilt, wird die Identifizierung mit den Protagonisten seiner Geschichten erst durch Iñárritus Inszenierungsstil, der eine direkte emotionalisierende Wirkung auf das Publikum hat, möglich.<sup>270</sup> „Arriaga liefert komplexe Zusammenhänge, unterfüttert diese mit moralischen Fragestellungen (oftmals mit biblischen Anleihen) und stellt das Gerüst. Iñárritu sorgt für Orientierung, Intensität und Dynamik“<sup>271</sup>. Bachmann betont weiterhin, in Anlehnung an Terrence Rafferty, „dass die Partnerschaft der beiden ein seltenes Ausmaß an Gleichberechtigung zwischen dem Literarischen und dem Visuellen im Filmemachen darstellt.“<sup>272</sup>

Doch nach der Realisation von *Babel* kam es zu einem Streit zwischen dem Kreativ-Duo, der die Zusammenarbeit beendete. Vielleicht ist das Aussteigen Arriagas mit ein Grund, warum sich der Regisseur bei *Biutiful* an einer für ihn alternativen Narrationsform, viel eher dem klassischen Modus entsprechend, versucht hat.

---

267 „Jedes Buch von mir ist anders. Jede einzelne Geschichte muss auf unterschiedliche Art und Weise erzählt werden. Ich glaube nicht, dass die lineare Erzählweise die übliche ist. Eigentlich erzählen wir im wirklichen Leben nie Geschichten auf chronologische Art und Weise. Wir springen immer vor und zurück, von einem Thema zum anderen. Als Erzähler von Geschichten ist es meine Pflicht, die angemessene und organische Form zu finden, diese zu schildern.“

Guillermo Arriaga im März 2009 in der Online-Ausgabe der spanischen Zeitung *El País* ([www.elpais.com](http://www.elpais.com)), letzter Zugriff 05.03.2009 Zitiert nach Pötting, „Himmel und Hölle“, hier S.102.

268 Bachmann, „Reiner Tisch“, hier S.28.

269 Ebd., hier S.28.

270 Vgl. Ebd., hier S.28 f.

271 Ebd., hier S.29.

272 Ebd., hier S.29.

### *Zusammenfassung*

Im Zuge der Diplomarbeit sollten die Spezifika der Narration von *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* herausgearbeitet werden. Es sollte außerdem gezeigt werden, dass der Film *Beautiful* sich zwar narratologisch zum Teil von den anderen drei Filmen unterscheidet, dennoch eine Handschrift von Alejandro González Iñárritu aufweist und somit berechtigterweise ebenfalls im Zuge der Arbeit untersucht wurde.

Nach einem kurzen Einblick in das Thema konnten in Kapitel II einige Merkmale der klassischen Hollywood-Dramaturgie erläutert werden. Alle behandelten Elemente zielen in ihrer Funktion auf eine angenehme, leichte Rezeption für den Zuschauer ab. Das Filmschauen soll ein ungehinderter, fließender Prozess sein, bei dem das Medium Film selbst nicht in Erscheinung tritt, also jede Selbstreferenzialität vermieden wird. Drei-Akt-Struktur, Linearität, Kontinuität, Einheit und Ganzheit der Handlung sowie personenzentriertes Erzählen sind typische, etablierte und daher klassische Erzählverfahren, die dem Zuschauer bei seinem Wunsch nach Orientierung entgegen kommen; dabei den Rezipienten niemals ins Leere laufen lassen, außer es handelt sich um eine Strategie zur Erzeugung von Spannung. Die klassischen Erzählmuster wurden in zahlreichen filmwissenschaftlichen Analysen nachgewiesen, so etwa in den Untersuchungen von David Bordwell, der zahlreiche Bücher zu diesem Thema verfasste. Es handelt sich um Muster, die bereits seit dem frühen Film maßgeblich die Gestaltung von Spielfilmen beeinflussen.

Kapitel III widmete sich dann den gegensätzlichen Filmen, nämlich den Arbeiten von Alejandro González Iñárritu. In jeweiligen Einzelanalysen wurden die unterschiedlichen narrativen Verfahren des mexikanischen Regisseurs untersucht. Während *Amores Perros* drei Geschichten um jeweils ein Figurenpaar entspannt, dabei aber die einzelnen narrativen Episoden ineinander verschachtelte und an einigen wenigen Stellen kreuzte (allem voran in der dramatischen Unfallszene, die wiederholt im Filmverlauf gezeigt wird), kam es in *21 Gramm* zu einer Verschmelzung der verschiedenen Storylines, ebenfalls drei an der Zahl. In seinem zweiten Spielfilm werden die Schicksale dreier Menschen aufs Engste miteinander verwoben. Auslösendes Element der Verwebung ist erneut ein Unfall. Während *Amores Perros* noch soziale Aspekte des Schauplatzes Mexico City untersucht, geht es in *21 Gramm* mehr darum Emotionen abzubilden. Dies geschieht auf eine höchst eigenwillige Weise. *21 Gramm* ist kleinteilig, zersplittert und achronologisch montiert.

*Babel* umfasst ebenfalls mehrere Protagonisten und ihre individuellen Schicksale. Dennoch stehen alle Figuren in den sich weit über den Globus erstreckenden Geschichten mit

Handlungsorten wie Marokko, USA, Mexiko und Japan miteinander in Verbindung und geben, wenn auch nicht bewusst, Anstöße für weitere Entwicklungen in den Leben anderer. Hier spielt vor allem der Begriff des Schmetterlingseffekts eine entscheidende Rolle. In jedem Fall webt der Regisseur ein Netz zwischen den Figuren.

*Beautiful* stellt eine Ausnahmeerscheinung im bisherigen Werk von Alejandro González Iñárritu dar, denn dieser Film ist vielmehr der klassischen Dramaturgie zugetan. Abgesehen von einer sich wiederholenden Szene, der Sterbeszene, die zu Beginn und zum Ende des Films gezeigt wird, hält sich die Erzählung strikt an die Einheit des Ortes, einen Einzelprotagonisten sowie einen linearen und kausalen Erzählfluss. Gemeinsamkeiten innerhalb der vier Filme zeigen sich in der Themenwahl, ästhetischen Aspekten wie Farbgebung, Kameraführung (Handkamera) und Einstellungsgrößen sowie in der Nähe zu den Figuren und ihren Schicksalen.

Kapitel IV zeigte die historische Entwicklung der sog. postmodernen oder postklassischen Filme auf und verortete den Regisseur innerhalb eben jener Strömung. Vor allem die narrativen Eigenheiten und der Umgang mit filmischer Zeit sowie die Aussagen und Botschaften, die Alejandro González Iñárritu in seinen Filmen trifft und mit seinen Erzählungen vermitteln will, können als postmodern betrachtet werden. Ursprünge und Anklänge der fragmentierten, episodischen und multiperspektivischen Erzählmuster finden sich in vielen modernen und heutzutage zum Alltag gehörenden Medien wie dem Internet, Chats, Formaten wie der Daily Soap, interaktiven Computerspielen etc.

Kapitel V nahm u. a. Bezug auf den Drehbuchautor von *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel*, Guillermo Arriaga, dessen Beitrag an der dramaturgischen Gestaltung der Filme nicht zu unterschätzen ist. Des Weiteren wurde auf einen Mehrwert der alternativ strukturierten Filme aufmerksam gemacht. Dadurch dass diese Filme dem Rezipienten Ungewohntes vor Augen führen, kann ein besonderes Spannungsgefühl erzeugt werden. Außerdem werden die Zuschauer emotional berührt und mit gehaltvollen und ernsten Themen des Lebens konfrontiert. Seherfahrungen werden erweitert und erfahren eine Abwechslung. Jeder der behandelten Filme ist für sich besonders und wirkt aufgrund der Themen und Geschichten, der Musik, der Bilder und Eindrücke nachhaltig. Es bleibt mit Interesse zu verfolgen, in welche Richtung sich das filmische Schaffen von Alejandro González Iñárritu weiterentwickeln mag.



## VI. Bibliographie

### Literatur- und Quellenverzeichnis

- Augustin, Yvonne, *Episodisches Erzählen im Film. Alejandro González Iñárritus Filmtrilogie Amores Perros, 21 Grams und Babel*, Stuttgart: Ibidem 2012.
- Bachmann, Alejandro, „Reiner Tisch“, *Ray Filmmagazin*, 5/2011, S.24-30.
- Benke, Dagmar, *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bergisch Gladbach: Bastei-Verl. Lübbe 2002.
- Benker, Gertrud, *Eule und Mensch. Die Nachtgeister und ihre Symbolik*, Freiburg: Eulen Verlag 1993.
- Berg, Charles Ramírez, „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films“, *Film Criticism* Jg.31/Heft 1-2, Fall/Winter 2006, S.05-61.
- Bildhauer, Katharina, *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2007.
- Bordwell, David, *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London: Routledge 1994.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 1985.
- Bordwell, David, *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*, Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press 2006.
- Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York [u.a.]: Routledge 2008.

- Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill <sup>9</sup>2010.
- Brugger, Elke, *Die Multiplot Struktur im Film. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*, Wien [u.a.]: LIT 2010.
- Cowgill, Linda J., *Secrets of Screenplay Structure. How to recognize and emulate the structural frameworks of great films*, Los Angeles: Lone Eagle 1999.
- Dancyger, Ken/Rush, Jeff *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*, Boston: Focal Press <sup>2</sup>1995.
- Deleyto, Celestino/Azcona, Maria del Mar, *Alejandro González Iñárritu. Contemporary film directors*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2010.
- Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT 1999.
- Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT <sup>3</sup>2007.
- Eder, Jens (Hg.), *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Münster: LIT 2002.
- Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2006.
- Emerson, John/Loos, Anita, *How to Write Photoplays*, 1920 (reprint, Philadelphia: George W. Jacobs & Co. 1923).
- Hagerman, Maria Eladia (Hg.), *Babel. A film by Alejandro González Iñárritu*, Hongkong [u.a.]: Taschen 2006.

- Hant, Peter, *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Hübner 1992.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>1996.
- Koebner, Thomas, „Von Verrückten und Tollhäusern. Ein Querschnitt durch die Filme“, *Robert Altman. Abschied vom Mythos Amerika*, Hg. Thomas Klein/Thomas Koebner, Mainz: Bender 2006, S.10-62.
- Krützen, Michaela, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2010.
- Liptay, Fabienne, „Spinn' es noch einmal, Spider! Ambiguität als Voraussetzung für die doppelte Filmlektüre am Beispiel von David Cronenbergs SPIDER“, *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Hg. Jörg Helbig, Trier: WVT 2006, S.189-223.
- Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2005.
- Marschall, Susanne, „Letzte Augenblicke im Kino. Gedanken über filmische (Vor-)Zeichen des Abschieds“, *ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben*, Hg. Heinz B. Heller/Angela Krewani/Karl Prümm, Marburg: Schüren 2008, S.28-40.
- Mauer, Roman, „Die Ohnmacht in Gottes Blick. Alejandro González Iñárritus soziale Querschnitte“, *Die jungen Mexikaner*, Hg. Ursula Vossen, München: Ed. Text + Kritik 2009, S.17-29.
- McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander <sup>2</sup>2001.
- Mundhenke, Florian, *Zufall und Schicksal – Möglichkeit und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film*, Marburg: Schüren 2008.

- Peitz, Christiane, „Das Kino, Ein Schattenreich. Stichworte zu einem Verhältnis besonderer Art“, *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 1993, S.09-16.
- Praßler, Anna, *Narration im neueren Hollywoodfilm. Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in Magnolia, 21 Grams und Solaris*, Stuttgart: Ibidem 2008.
- Pötting, Sven, „Himmel und Hölle. Die Drehbücher und Filme von Guillermo Arriaga“, *Die jungen Mexikaner*, Hg. Ursula Vossen, München: Ed. Text + Kritik 2009, S.91-104.
- Schneider, Michael, *Vor dem Dreh kommt das Buch. Die hohe Schule des filmischen Erzählens*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. <sup>2</sup>2007.
- Seeßlen, Georg, *Clint Eastwood trifft Federico Fellini: Essays zum Kino*, Berlin: Bertz 1996.
- Smith, Paul Julian, *Amores Perros*, London: British Film Institute Publ. 2003.
- Thanouli, Eleftheria, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London [u.a.]: Wallflower Press 2009.
- Treber, Karsten, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez! 2005.
- Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007.
- Tröhler, Margrit, „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“, *montage av* Jg.15/Heft 2, 2006, S.95-114.

- Wach, Margarete, „Zufallskombinationen im offenen Netz der Lebenswege. Das episodische Erzählprinzip in *Short Cuts* und die Folgen“, *Robert Altman. Abschied vom Mythos Amerika*, Hg. Thomas Klein/Thomas Koebner, Mainz: Bender 2006, S.78-105.
- Wolff, Jurgen/Cox, Kerry, *Successful Screenwriting*, Cincinnati: Writer's Digest Books 1988.

### Online-Quellen

- Arte Tracks, „Interview – Alejandro González Iñárritu“, erstellt am 08.02.2007, letzte Änderung am 31.10.2008, <http://www.arte.tv/de/1477040,CmC=1477988.html> aufgerufen am 17.08.2012.
- Alejandro González Iñárritu in einem Interview mit Rüdiger Sturm, „Der beste Drehbuchautor heißt Gott“, Spiegel Online 21.12.2006, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/babel-regisseur-der-beste-drehbuchautor-heisst-gott-a-455891.html> aufgerufen am 17.08.2012.

### Mediographie

- *21 Gramm*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Constantin Film 2003; (Orig. *21 Grams*, USA 2003).
- *Amores Perros*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Warner Home Video 2002; (Orig. *Amores Perros*, Mexiko 2000).
- *Babel*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2007; (Orig. *Babel*, Frankreich/USA/Mexiko 2006).

- *Biutiful*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Optimum Releasing Ltd. 2011; (Orig. *Biutiful*, Mexiko/Spanien 2010).
- *Intolerance*, Regie: D.W. Griffith, USA 1916.
- *Mash*, Regie: Robert Altman, USA 1970.
- *Nashville*, Regie: Robert Altman, GB/USA/Frankreich/Finnland/Schweden/Deutschland 1975.
- *Pulp Fiction*, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

### **Bildnachweis**

Alle Abbildungen aus dem Film *Biutiful* sind folgender DVD-Edition entnommen: *Biutiful*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Optimum Releasing Ltd. 2011.

## ANHANG

### ZUSAMMENFASSUNG DER DIPLOMARBEIT

„Fragmentarische Narration. Erzählstrategien in den Filmen von Alejandro González Iñárritu“

Im Zuge der Diplomarbeit werden narrative Strukturen im Bereich Film untersucht. Insbesondere wird auf die Filme *Amores Perros*, *21 Gramm*, *Babel* und *Biutiful* von dem mexikanischen Regisseur Alejandro González Iñárritu eingegangen. Speziell diese Filme weisen eine auffällige Narrationsweise auf. *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* weichen von der für den Zuschauer gewohnten filmischen Erzählstruktur ab und laufen der etablierten, klassischen Dramaturgie in gewissen Punkten entgegen. Die Filme weisen dabei nicht nur stets mehrere Protagonisten auf, sondern werden darüber hinaus fragmentarisch, episodisch, teils multiperspektivisch, teils dem gewohnten Prinzip von Linearität und Kausalität zuwider laufend oder gar achronologisch strukturiert. Alejandro González Iñárritu und sein Drehbuchautor Guillermo Arriaga, die diese drei Filme gemeinsam konzipiert und realisiert haben, pflegen vor allem in Hinsicht auf den Umgang mit Informationen, die dem Zuschauer während der Rezeption zuteil werden, einen sehr gezielten und besonderen Umgang. Dem Rezipienten werden im Filmverlauf durch die fragmentarische Struktur der Filme, also durch das Erzählen der Geschichten in Bruchstücken, Häppchen und Ausschnitten, größere Zusammenhänge und Ursache-Wirkungs-Schemata häufig erst nach und nach bewusst bzw. nach und nach offenbart, was das Wirkpotenzial der Filme erhöht und auszeichnet. Das Spiel mit der Verteilung von Information sowie ein ungewöhnlicher Umgang mit Zeit innerhalb der Filme macht das erstmalige Sehen meist verwirrend, die mehrfache Rezeption aber besonders spannend, da stets genauer auf Andeutungen und Orientierungspunkte innerhalb des Films geachtet werden kann. Der Zuschauer ist bei der Seherfahrung insofern aktiv, indem er das Gesehene immer wieder überdenken, ordnen und mit neuen Bildern in Zusammenhang bringen muss. Erzählerisches Charakteristikum der drei Filme *Amores Perros*, *21 Gramm* und *Babel* ist außerdem stets ein Zufallsereignis in Form eines fatalen, tragischen Unfalls, der die erzählerische Entwicklung anstößt und zugleich alle Figuren miteinander in Verbindung bringt. Die Protagonisten sind durch das Ereignis selbst oder die daraus resultierenden Folgen miteinander vernetzt.

Der Film *Beautiful* entspricht diesen dramaturgischen Strategien weniger. Es handelt sich bei dieser Arbeit des Regisseurs um den ersten Film, bei dem er das Drehbuch selbst verfasst hat. Der Film weist die fragmentarische Struktur der Vorgängerfilme nicht mehr in dem Maße auf, wird überwiegend linear erzählt und konzentriert sich auf einen Einzelprotagonisten sowie dessen persönliches Schicksal. *Beautiful* lässt sich mehr über ästhetische und thematische Merkmale zu den übrigen Filmen zuordnen.

Die Themen, die in den Arbeiten Alejandro González Iñárritu zentral sind, finden sich immer wieder in den verschiedenen Filmen: der Tod, das Sterben, Verlust, Schuld, Liebe, Familie, menschliche Beziehungen, (gescheiterte) Kommunikation, emotionale Abgründe und stets sehr persönliche Schicksale der Figuren beschäftigen den Regisseur in seinen Arbeiten nachhaltig. Die Filme sind figurenzentriert, weisen aber zum Teil auch globale Themen auf, wie etwa Folgen der Globalisierung, Armut, Kriminalität und Vorurteile.

Zuvor wird jedoch die sog. klassische Hollywood-Dramaturgie näher beleuchtet, um nachvollziehbar zu machen, wo und wie die ausgesuchten Filme diesem Prinzip zuwider laufen. Es hat sich mit der Zeit eine Vielzahl an Erzählelementen etabliert, die dem Publikum bekannt und die in beinahe jedem Spielfilm auszumachen ist. Einige ausgewählte Elemente wie die Drei-Akt-Struktur, das Prinzip von Linearität, Kontinuität und der Ganzheit der filmischen Handlung sowie das personenzentrierte Erzählen werden in der Arbeit behandelt.

Eine Abkehr von der klassischen Narration erfolgte vereinzelt seit den 1970er Jahren, spätestens aber seit den 1990ern gehäuft. Zahlreiche Filmemacher experimentierten mit Erzählverfahren und Figurenkonstellationen. Mit dieser Welle des Filmemachens etablierte sich der Begriff des postklassischen oder postmodernen Kinos. Allen voran gilt Quentin Tarantino mit seinem Film *Pulp Fiction* als einer der Hauptvertreter dieser Strömung. Auch Alejandro González Iñárritu steht in der Tradition dieser Filmemacher. Zuletzt wird also auf das postklassische Kino und dessen Entwicklung eingegangen. Des Weiteren wird versucht, Alejandro González Iñárritu in der Postklassik zu verorten. Obwohl der Regisseur sich diverser nicht-klassischer Narrationsspielereien bedient, welche der sog. postmodernen Filmgestaltung entsprechen, weisen seine Filme dennoch auch der Norm entsprechende Elemente auf, wie die heterosexuelle Liebesgeschichte, ein versöhnliches Filmende oder die vollständige Auflösung aller narrativer Unklarheiten, alle losen Enden fügen sich zuletzt doch zu einem in sich abgeschlossenen und stimmigen Gesamtbild.



In der Diplomarbeit wird explizit auf die Filme Alejandro González Iñárritus eingegangen, sie werden unter den Aspekten 'Dramaturgie' und 'narrativer Gestaltung' analysiert und ihre spezifischen Eigenheiten herausgearbeitet. Die Untersuchungen erfolgen dabei direkt am Filmmaterial, um Beispiele geben zu können. Ausgewähltes Anschauungsmaterial befindet sich im Anhang der Diplomarbeit.

## SEQUENZPROTOKOLLE UND ABBILDUNGEN ZU DEN FILMEN

### Sequenzprotokoll zu *Amores Perros*

1: Octavios/Susanas Handlungsstrang

2: Daniels/Valerias Handlungsstrang

3: El Chivos/Marus Handlungsstrang

| Sequenz          | Zeit (min.)   | Handlung-<br>strang     | Inhalt                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------|---------------|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 (Titel)        | 00:00 – 00:49 | <i>Amores Perros</i>    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 2 (Vorspann)     | 00:49 – 03:00 | 1                       | Zwei junge Männer rasen mit einem verletzten Hund auf dem Rücksitz durch die Straßen von Mexico City; sie werden verfolgt. An einer Kreuzung kollidieren sie mit einem anderen Fahrzeug; die Fahrerin wird schwer verletzt.                                                                           |
| 3 (Schrifttafel) | 03:00 – 03:07 | <i>Octavio y Susana</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 4                | 03:07 – 05:30 | 1                       | Hundekämpfe, bei denen auch Octavios Freund Jorge zusieht.<br>Susana kommt nach Hause, Cofi läuft weg.                                                                                                                                                                                                |
| 5                | 05:30 – 05:58 | 3                       | El Chivo auf der Straße.                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 6                | 05:58 – 10:40 | 1                       | Hundekämpfe.<br>Octavio albert beim Mittagessen mit Susana rum, Ramiro ist wütend auf sie.<br>Der Sieger der Hundekämpfe, Jarocho, wird bezahlt; auf der Straße trifft er auf El Chivo und dessen Hunde; Cofi tötet Jarochos Hund.<br>Susana sucht Octavios Nähe, nachdem Ramiro sie misshandelt hat. |
| 7                | 10:40 – 11:09 | 3                       | El Chivo betrachtet das Foto eines Mannes und                                                                                                                                                                                                                                                         |

|    |               |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----|---------------|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |   | lädt eine Waffe.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 8  | 11:09 – 14:49 | 1 | Octavio und Susana sehen gemeinsam fern; Jorge berichtet, dass Cofi Jarocho's Hund getötet hat; Jarocho stößt dazu. Ramiro und Octavio gemeinsam am Frühstückstisch.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 9  | 14:49 – 15:32 | 3 | El Chivo tötet den Mann von dem Foto in einem Restaurant.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 10 | 15:32 – 16:30 | 2 | Daniel im Auto mit Frau und Töchtern; zuhause angekommen klingelt zweimal das Telefon ohne dass jemand etwas sagt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 11 | 16:30 – 19:17 | 1 | Susana erzählt Octavio von ihrer erneuten Schwangerschaft; Octavio bittet sie mit ihm fortzugehen. Ramiro und ein Freund überfallen ein Geschäft.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 12 | 19:17 – 20:58 | 3 | El Chivo liest einen Zeitungsartikel über den von ihm ermordeten Geschäftsmann; dabei entdeckt er eine Todesanzeige.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 13 | 20:58 – 29:28 | 1 | Ramiro bringt Susana einen Walkman von seinem Raubzug mit. Octavio hört die beiden im Nebenzimmer.<br>Octavio erzählt Jorge, dass er in Susana verliebt ist und mit ihr leben möchte.<br>Octavio hört Ramiro und Susana im Nebenzimmer beim Sex; unter einem Vorwand holt er Susana auf den Flur, sie weist ihn zurück.<br>Octavio und Jorge handeln mit dem Organisator der Hundekämpfe (Mauricio) einen Deal aus.<br>Ramiro bei der Arbeit; Octavio kauft für Susana und das Baby ein; die Brüder streiten, Octavio verpasst Ramiro eine blutige Nase. |
| 14 | 29:28 – 30:29 | 2 | Daniel und seine Frau sehen im Bett fern; Daniel telefoniert mit seiner Geliebten.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 15 | 30:29 – 32:36 | 1 | Ramiro kommt von der Arbeit nach Hause; verprügelt Octavio unter der Dusche. Cofis gewinnt seinen ersten Kampf.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 16 | 32:36 – 34:06 | 3 | El Chivo beobachtet die Beerdigung seiner Ex-Frau und spricht mit seiner Schwägerin über Maru.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 17 | 34:06 – 39:06 | 1 | Nach Cofis gewonnenem Kampf bringt Octavio Susana den Gewinn; sie verstecken das Geld.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

|                      |               |                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------|---------------|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                      |               |                             | Montagesequenz „Sí Señor“: Cofi gewinnt weitere Kämpfe, Octavio und Susana verstecken das Geld, Ramiro begeht weitere Überfälle, betrügt Susana mit seiner Kollegin. Ramiro spricht Octavio auf die Hundekämpfe an, sie streiten um Cofi.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 18                   | 39:06 – 39:41 | 3                           | El Chivo beobachtet Maru, sie bemerkt ihn.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 19                   | 39:41 – 41:14 | 1                           | Susana gibt Octavios Bitten nach, sie schlafen miteinander.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 20                   | 41:14 – 41:54 | 2                           | Daniel gibt seinen Töchtern einen Gute-Nacht-Kuss (oder einen Abschiedskuss?).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 21                   | 41:54 – 55:03 | 1                           | Octavio bei Mauricio: Jarocho möchte erneut gegen Octavio antreten, Octavio nimmt die Wette an.<br>Er bittet Mauricio um einen Gefallen.<br>Parallelmontage: Ramiro wird von Mauricios Männern zusammengeschlagen / Octavio schläft mit Susana.<br>Susana holt das Baby von ihrer Mutter ab. Als Octavio nach Hause, kommt sind sie, Ramiro, das Kind und das Geld weg.<br>Octavio und Jorge sehen eine TV-Show, in der Valeria zu Gast ist, bevor sie zum letzten Kampf von Cofi aufbrechen.<br>Jarocho schießt auf Cofi, Octavio ersticht Jarocho.<br>Verfolgungsjagd + Unfall. |
| 22                   | 55:03 – 58:20 | 2                           | Valeria verlässt das Aufnahmestudio der TV-Show; ein Freund bringt sie in die neue Wohnung zu Daniel.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 23                   | 58:20 – 58:46 | 3                           | El Chivo beobachtet Luis.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 24                   | 58:46 – 60:16 | 2                           | Valeria fährt los, um den fehlenden Wein zu besorgen, sie fährt an El Chivo vorbei; es folgt der Unfall.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 25<br>(Schrifttafel) | 60:16 – 60:24 | <i>Daniel y<br/>Valeria</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 26                   | 60:24 – 65:30 | 2                           | Im Krankenhaus: Valeria ist schwer verletzt. Valeria und Daniel kehren nach Hause zurück. Daniel geht arbeiten, Valeria bleibt zuhause.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 27                   | 65:30 – 67:15 | 3                           | El Chivo beobachtet Maru, bricht bei ihr zuhause ein.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 28                   | 67:15 – 71:20 | 2                           | Richie verschwindet in dem Loch unter dem Dielenboden; Valeria und Daniel hören ihn nachts unter dem Boden; sie versuchen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |

|                      |                 |                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------|-----------------|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                      |                 |                        | vergeblich ihn zu befreien.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 29                   | 71:20 – 71:36   | 3                      | El Chivo umsorgt den verletzten Cofi.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 30                   | 71:36 – 90:02   | 2                      | <p>Valeria erfährt am Telefon, dass ihr Werbevertrag gekündigt wurde. Richie bleibt verschwunden; Valeria ruft bei Daniel im Büro an.</p> <p>Nachts hat Valeria große Schmerzen, sie ist traurig und verzweifelt.</p> <p>Valeria sieht sich alte Fotos an.</p> <p>Im Krankenhaus wird ihr Bein untersucht.</p> <p>Schwerer Streit zwischen Valeria und Daniel in der Nacht. Als Daniel am nächsten Abend nach Hause kommt, ist Valeria bereits bewusstlos, im Krankenhaus muss ihr das Bein amputiert werden.</p> <p>Daniel befreit Richie.</p> <p>Valeria kommt nach der OP nach Hause. Das Plakat ihrer Werbekampagne wurde abgenommen.</p> |
| 31<br>(Schrifttafel) | 90:02 – 90:11   | <i>El Chivo y Maru</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 32                   | 90:11 – 105:51  | 3                      | <p>Leonardo und Gustavo fahren zu El Chivo; währenddessen reden sie über seine Vergangenheit.</p> <p>Die Ermordung von Luis wird verhandelt.</p> <p>El Chivo abends unterwegs in Mexico City; er begegnet Ramiro und Susana.</p> <p>El Chivo sieht sich ein Album mit Kinderfotos von Maru an.</p> <p>El Chivo beschattet Luis; Valeria fährt an ihm vorbei; es folgt der Unfall. El Chivo hilft bei der Bergung der Verletzten, er findet Cofi und nimmt ihn mit.</p> <p>El Chivo beobachtet Maru, sie bemerkt ihn unter ihrem Fenster.</p> <p>El Chivo am Grab von Marus Mutter.</p>                                                        |
| 33                   | 105:52 – 107:08 | 1                      | Bankraub: Ramiro wird erschossen.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 34                   | 107:08 – 111:51 | 3                      | <p>El Chivo umsorgt den verletzten Cofi.</p> <p>El Chivo beschattet Luis und trifft Leonardo, der in die Bank will. Er folgt Luis.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 35                   | 111:51 – 114:55 | 1                      | Ramiros Beerdigung: Octavio redet auf Susana ein, mit ihm wegzugehen.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 36                   | 114:55 – 131:43 | 3                      | <p>El Chivo kommt nach Hause, Cofi hat alle seine Hunde getötet.</p> <p>El Chivo liegt im Bett und betrachtet das Foto von Maru an der Wand über seinem Kopf.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

|              |                 |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|--------------|-----------------|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              |                 |   | El Chivo entführt Luis und hält ihn bei sich zuhause gefangen. Am nächsten Tag verkauft er Luis' Auto und lockt anschließend Gustavo zu sich nach Hause, um ihn ebenfalls gefangen zu halten.                                                                                                                                                                                                                  |
| 37           | 131:43 – 132:38 | 1 | Octavio wartet am Busbahnhof vergeblich auf Susana.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 38           | 132:38– 142:54  | 3 | El Chivo bricht in ein neues Leben auf. Er lässt Luis und Gustavo mit seiner Waffe zurück.<br>El Chivo fährt in Gustavos Auto an dem Plakat von Valeria vorbei, das gerade abgenommen wird.<br>El Chivo bricht bei Maru ein, hinterlässt ihr Geld und eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter.<br>El Chivo verkauft Gustavos Auto und macht sich mit dem Geld und Cofi auf den Weg in eine unbekannte Zukunft. |
| 39 (Abspann) | Ab 142:45       |   | Credits                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

### Sequenzprotokoll zu *21 Gramm*

A: Cristinas Handlungsstrang

B: Jacks Handlungsstrang

C: Pauls Handlungsstrang

| Sequenz   | Zeit (min.)   | Handlungsstrang | Inhalt                                                                                                    |
|-----------|---------------|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1         | 00:00 – 00:56 | A, C            | Cristina und Paul im Bett: sie schläft, er beobachtet sie rauchend.                                       |
| 2 (Titel) | 00:56 – 01:01 | <i>21 Gramm</i> |                                                                                                           |
| 3         | 01:20 – 01:48 | A               | Michael ist mit seinen Töchtern im Diner. Cristina erzählt in einer Therapiegruppe von ihrer Drogensucht. |
| 4         | 01:48 – 04:07 | B               | Jack spielt in der Gemeinde Wackelturm mit einem Jungen (Nick), predigt von Schuld.                       |
| 5         | 04:07 – 04:24 |                 | Fliegende Vögel.                                                                                          |
| 6         | 04:24 – 05:23 | C               | Paul im Krankenhaus, im „Wartezimmer des Todes“ wie er es nennt.                                          |

|    |               |         |                                                                                                                                                                       |
|----|---------------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7  | 05:23 – 05:57 | A       | Cristina nimmt Koks.                                                                                                                                                  |
| 8  | 05:57 – 07:13 | C       | Pauls Frau Mary beim Gynäkologen: eine frühere Abtreibung wegen der Trennung von ihrem Mann kommt ans Licht. Paul hat nur noch 1 Monat zu leben.                      |
| 9  | 07:13 – 09:02 | B       | Jack spricht in der Gemeinde mit dem Reverend; Nick macht Ärger. Jack fährt nach Hause zu seiner Frau Marianne und den Kindern.                                       |
| 10 | 09:02 – 09:23 | C       | Paul sitzt mit einer Waffe an einem leeren Swimmingpool.                                                                                                              |
| 11 | 09:23 – 09:41 | B       | Jack kommt ins Gefängnis.                                                                                                                                             |
| 12 | 09:41 – 10:24 | A       | Cristina und ihre Schwester sind schwimmen. Cristina verpasst einen Anruf und muss nach Hause.                                                                        |
| 13 | 10:24 – 11:06 | B       | Jack und seine Familie besuchen einen Gottesdienst in ihrer Gemeinde.                                                                                                 |
| 14 | 11:06 – 13:35 | C       | Paul, angeschlossen an ein Beatmungsgerät, spielt zuhause am Computer Schach. Er raucht heimlich im Bad, Mary erwischt ihn dabei.                                     |
| 15 | 13:35 – 14:09 | A, B, C | Paul liegt blutend/schwer verletzt in Cristinas Armen. Jack hilft ihr Paul aufzuheben.                                                                                |
| 16 | 14:09 – 14:33 | C       | Paul klingelt an einer Haustür, niemand öffnet.                                                                                                                       |
| 17 | 14:33 – 15:50 | B       | Jack arbeitet als Golfcaddy und wird entlassen.                                                                                                                       |
| 18 | 15:50 – 16:23 | A       | Cristina wäscht weinend Kinderklamotten. Sie trinkt.                                                                                                                  |
| 19 | 16:23 – 16:56 | C       | Paul nach der Herztransplantation: der Arzt zeigt ihm sein altes Herz.                                                                                                |
| 20 | 16:56 – 18:00 | A, B, C | Paul und Cristina beschatten Jack, der auf einer Baustelle arbeitet. Cristina will Jack umbringen.                                                                    |
| 21 | 18:00 – 19:35 | B       | Jack mit seiner Familie beim Essen: er berichtet Marianne, dass er entlassen wurde. Die Kinder streiten am Tisch, Jack reagiert mit zwiespältigen Erziehungsmethoden. |
| 22 | 19:35 – 20:02 | A       | Cristina backt mit ihren Töchtern Kuchen.                                                                                                                             |
| 23 | 20:02 – 21:30 | C       | Mary und Paul im Schlafzimmer: sie sprechen über Marys Kinderwunsch.                                                                                                  |
| 24 | 21:30 – 22:52 | A, C    | Paul beobachtet Cristina, folgt ihr.                                                                                                                                  |
| 25 | 22:52 – 23:41 | B       | Bei Jack zuhause findet seine Geburtstagsparty statt; Jack ist noch nicht eingetroffen.                                                                               |
| 26 | 23:41 -25:04  | A       | Cristina kommt vom Schwimmen nach Hause, hört Michaels Nachricht auf ihrer Mailbox ab.                                                                                |

|    |               |         |                                                                                                                                                                                         |
|----|---------------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |         | Sie bekommt einen Anruf vom Krankenhaus.                                                                                                                                                |
| 27 | 25:04 – 25:59 | B       | Marianne fährt an einem Unfallschauplatz vorbei und weint.                                                                                                                              |
| 28 | 25:59 – 27:23 | C       | Mary und Paul beim Gynäkologen: sie besprechen die Möglichkeit einer künstlichen Befruchtung.                                                                                           |
| 29 | 27:23 – 28:09 | A       | Cristina trifft im Krankenhaus ein.                                                                                                                                                     |
| 30 | 28:09 – 30:05 | B       | Jack trifft bei seiner Party ein. Er erzählt seiner Frau von dem Unfall, den er gerade verursacht hat.                                                                                  |
| 31 | 30:05 – 30:27 | A, B, C | Jack fährt Cristina und den schwer verletzten Paul ins Krankenhaus.                                                                                                                     |
| 32 | 30:27 – 31:10 | C       | Paul bei der Nachuntersuchung nach seiner Herztransplantation; er fragt nach der Identität seines Spenders.                                                                             |
| 33 | 31:10 – 33:12 | A       | Cristina erfährt von dem Tod ihrer beiden Töchter.                                                                                                                                      |
| 34 | 33:12 – 33:41 | B       | Marianne wirft alle Partygäste raus.                                                                                                                                                    |
| 35 | 33:41 – 34:07 | A, C    | Paul beobachtet Cristina beim Schwimmen.                                                                                                                                                |
| 36 | 34:07 – 34:57 | B       | Jack holt seine Sachen im Golfclub ab, nachdem er entlassen wurde. Sein ehemaliger Vorgesetzter Brown möchte etwas mit ihm trinken gehen.                                               |
| 37 | 34:57 – 35:29 | A       | Cristina erfährt, dass Michael hirntot ist und wird um die Erlaubnis einer Organspende gebeten.                                                                                         |
| 38 | 35:29 – 37:13 | C, (A)  | Paul bekommt mitten in der Nacht die Nachricht, dass ein passendes Spenderherz für ihn gefunden wurde. Mary bringt ihn ins Krankenhaus, wartet dort auf ihn. Cristina kreuzt ihren Weg. |
| 39 | 37:13 – 38:45 | A, C    | Paul spricht Cristina im Sportclub an.                                                                                                                                                  |
| 40 | 38:45 – 39:43 | A       | Cristina trinkt allein zuhause. Sie ruft eine Frau (Anna) an, legt aber wieder auf.                                                                                                     |
| 41 | 39:43 – 39:58 | A       | Michael und seine Töchter sind auf dem Heimweg vom Diner. Michael hinterlässt Cristina eine Nachricht auf der Mailbox.                                                                  |
| 42 | 39:58 – 41:46 | B       | Jack und Marianne sprechen über die Folgen des Unfalls, Jack will sich stellen, Marianne ist dagegen.                                                                                   |
| 43 | 41:46 – 42:30 | A       | Cristina räumt das Spielzeug ihrer verstorbenen Töchter weg. Sie kann das Kinderzimmer nicht betreten.                                                                                  |
| 44 | 42:30 – 43:54 | C       | Mary und Paul haben Freunde zu Gast, Pauls erfolgreiche OP wird gefeiert. Mary verkündet                                                                                                |

|    |               |      |                                                                                                                                      |
|----|---------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |      | ihre Kinderplanung.                                                                                                                  |
| 45 | 43:54 – 44:21 | C    | Paul trifft einen Mann beim Bowling.                                                                                                 |
| 46 | 44:21 – 44:52 | B    | Marianne wäscht Blut von Jacks Truck.                                                                                                |
| 47 | 44:52 – 46:07 | A    | Cristina spricht auf der Trauerfeier von Michael und ihren Töchtern mit ihrem Vater.                                                 |
| 48 | 46:07 – 46:56 | C    | Paul und Mary beim Abwasch nach der Feier mit ihren Freunden; sie reden über Marys Ankündigung, die Paul nicht gut heißt.            |
| 49 | 46:56 – 48:04 | A    | Cristina trinkt auf der Trauerfeier; sie will Jack nicht anzeigen.                                                                   |
| 50 | 48:04 – 49:58 | C    | Paul trifft den Mann vom Bowling erneut; er ist Detektiv und berichtet Paul von dem Unfall, bei dem Cristinas Familie ums Leben kam. |
| 51 | 49:58 – 50:32 | B    | Jack verabschiedet sich vor einer Bar von Brown und steigt in seinen Truck.                                                          |
| 52 | 50:32 – 50:52 | C    | Paul in der Wüste, er hat eine Waffe bei sich.                                                                                       |
| 53 | 50:52 – 52:50 | C    | Paul und Mary beim Gynäkologen: Paul erfährt von Marys Abtreibung, es kommt zum Streit.                                              |
| 54 | 52:50 – 54:54 | B    | Jack bekommt im Gefängnis Besuch vom Reverend; sie sprechen über Jesus und den Glauben. Jack fühlt sich von Jesus verraten.          |
| 55 | 54:54 – 56:55 | A, C | Cristina trifft ihre Dealerin Anna in einem Club und nimmt Drogen. Paul folgt ihr.                                                   |
| 56 | 56:55 – 57:34 | B    | Jack versucht sich im Gefängnis das Leben zu nehmen.                                                                                 |
| 57 | 57:34 – 61:04 | A, C | Cristina verlässt betrunken den Club; Paul fährt sie nach Hause.                                                                     |
| 58 | 61:04 – 61:52 | B    | Marianne besucht Jack im Gefängnis.                                                                                                  |
| 59 | 61:52 – 62:04 | B    | Jack arbeitet auf einer Baustelle in der Wüste.                                                                                      |
| 60 | 62:04 – 62:25 | A, C | Cristina und Paul in einem Motel.                                                                                                    |
| 61 | 62:25 – 63:37 | C    | Paul trifft den Privatdetektiv, der ihm Informationen über Jack liefert und für Paul eine Waffe besorgt hat.                         |
| 62 | 63:37 – 65:03 | A, C | Cristina beim schwimmen, sie treibt reglos im Wasser. Erneut trifft sie auf Paul, der sie nach Hause fährt.                          |
| 63 | 65:03 – 65:34 | B, C | Jack kommt nach der Arbeit auf der Baustelle ins Motel und begegnet auf dem Flur Paul.                                               |
| 64 | 65:34 – 67:00 | A, C | Cristina und Paul unterhalten sich im Auto vor Cristinas Haus; Paul möchte sich mit ihr verabreden, Cristina nimmt die Einladung     |



|    |               |         |                                                                                                                                                                                                                                       |
|----|---------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |         | schließlich an. Auf dem Heimweg übergibt sich Paul im Auto.                                                                                                                                                                           |
| 65 | 67:00 – 68:04 | A, B    | Michael und die beiden Mädchen treffen auf dem Heimweg ihren Gärtner; Michael hinterlässt Cristina eine Nachricht auf der Mailbox. Jack fährt an ihnen vorbei, der Unfall ereignet sich (ist im Film aber nur akustisch wahrnehmbar). |
| 66 | 68:04 – 68:54 | B       | Jack wird aus dem Gefängnis entlassen.                                                                                                                                                                                                |
| 67 | 68:54 – 70:31 | C       | Paul bei einem Gespräch mit seinem Arzt: das neue Herz wird von seinem Körper abgestoßen, sein Versagen ist nur noch eine Frage der Zeit.                                                                                             |
| 68 | 70:31 – 72:04 | B       | Marianne und der Reverend bringen Jack nach Hause, wo seine Kinder ihn empfangen.                                                                                                                                                     |
| 69 | 72:04 – 73:38 | A, C    | Cristina und Paul beim verabredeten Mittagessen; Paul begleitet Cristina nach Hause, sie lädt ihn ein reinzukommen.                                                                                                                   |
| 70 | 73:38 – 76:08 | A, B, C | Cristina schläft in ihrem und Pauls Motelzimmer. Paul fängt Jack draußen ab, bedroht ihn mit der Waffe und drückt schließlich mehrmals ab.                                                                                            |
| 71 | 76:08 – 77:42 | B       | Marianne und Jack schlafen miteinander; Jack erzählt von dem Unfall und weint.                                                                                                                                                        |
| 72 | 77:42 – 79:44 | A, C    | Paul bei Cristina zuhause (nach ihrem gemeinsamen Mittagessen): er entdeckt Fotos von ihr und Michael. Paul geht, fragt aber ob er Cristina wiedersehen darf. Cristina erwidert, sie sei verheiratet.                                 |
| 73 | 79:44 – 81:15 | B       | Jack und seine Familie beim Gottesdienst nachdem Jack aus dem Gefängnis frei kam. Jacks Kinder sprechen ihn auf den Unfall an. Jack betet verzweifelt und allein in der Gemeinde.                                                     |
| 74 | 81:15 – 82:50 | A, C    | Cristina ruft mitten in der Nacht bei Paul an, er solle zu ihr kommen.                                                                                                                                                                |
| 75 | 82:50 – 83:26 | B       | Jack verlässt seine Familie.                                                                                                                                                                                                          |
| 76 | 83:26 – 84:06 | A, B, C | Cristina, Paul und Jack treffen im Krankenhaus ein; Jack behauptet, er hätte auf Paul geschossen.                                                                                                                                     |
| 77 | 84:06 – 87:13 | A, C    | Paul trifft nachts bei Cristina ein; sie küssen sich; Paul erzählt Cristina von seiner Herz-OP und dass er Michaels Herz hat; Cristina jagt ihn voller Entsetzen aus ihrem Haus.                                                      |
| 78 | 87:13 – 87:23 | B       | Jack auf dem Motelflur.                                                                                                                                                                                                               |
| 79 | 87:23 – 90:51 | A, C    | Cristina wacht auf, sieht vor ihrem Haus Pauls Auto stehen. Sie setzt sich zu ihm in den Wagen,                                                                                                                                       |

|    |                 |         |                                                                                                                                                                                                                      |
|----|-----------------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                 |         | die beiden reden. Paul: „Ich habe ein gutes Herz.“                                                                                                                                                                   |
| 80 | 90:51 – 91:02   | C       | Mary kommt nach Hause, Paul ist nicht da.                                                                                                                                                                            |
| 81 | 91:02 – 92:20   | A, C    | Cristina und Paul lieben sich in Cristinas Ehebett.                                                                                                                                                                  |
| 82 | 92:20 – 92:55   | B       | Jack telefoniert mit Marianne, sie fleht ihn an zurückzukommen.                                                                                                                                                      |
| 83 | 92:55 – 93:17   | A, C    | Cristina spendet im Krankenhaus Blut für Paul.                                                                                                                                                                       |
| 84 | 93:17 – 94:50   | A, C    | Cristina schläft nach dem Sex; Paul raucht, findet Fotos von ihr und Michael und Drogen im Nachttisch.                                                                                                               |
| 85 | 94:50 – 95:21   | B       | Jack wird von der Polizei freigelassen, da klar ist, dass er nicht auf Paul geschossen hat.                                                                                                                          |
| 86 | 95:21 – 95:58   | A, C    | Cristina sitzt am Bettrand, betrachtet Michaels Sachen. Paul schläft im Bett neben ihr.                                                                                                                              |
| 87 | 95:58 – 97:07   | C       | Paul kommt nach Hause; Mary packt ihre Sachen und verlässt ihn.                                                                                                                                                      |
| 88 | 97:07 – 99:22   | A       | Cristina rekonstruiert den letzten Tag ihrer Familie; sie spricht mit dem Gärtner, geht zu dem Diner und sitzt an der Unfallkreuzung. Weinend hört sie sich immer wieder Michaels letzte Nachricht an.               |
| 89 | 99:22 – 100:46  | B       | Jack trinkt in seinem Motelzimmer, brennt sich seine religiösen Tätowierungen aus der Haut.                                                                                                                          |
| 90 | 100:46 – 104:07 | A, C    | Cristina nimmt Koks, Paul versucht sie zu stoppen, es kommt zum Streit. Cristina will Rache an Jack üben, beschließt ihn umzubringen.                                                                                |
| 91 | 104:07 – 105:16 | B, C    | Paul und Jack in der Wüste hinter dem Motel: Paul schießt nicht auf Jack, sondern daneben und sagt ihm, er solle für immer verschwinden.                                                                             |
| 92 | 105:16 – 106:10 | A, C    | Cristina erfährt im Krankenhaus, dass sie von Paul schwanger ist. Paul wird operiert.                                                                                                                                |
| 93 | 106:10 – 108:20 | A, C    | Cristina setzt sich zu Paul an den leeren Motel-Pool; Paul erzählt ihr, er habe Jack erschossen.                                                                                                                     |
| 94 | 108:20 – 111:03 | A, B, C | Jack dringt nachts in das Zimmer von Cristina und Paul ein und fordert seinen Tod. Cristina schlägt voller Wut auf Jack ein, tötet ihn dabei beinahe. Paul schießt auf sich selbst, damit Cristina von Jack ablässt. |
| 95 | 111:03 – 111:17 |         | Fliegende Vögel.                                                                                                                                                                                                     |
| 96 | 111:17 – 111:27 | A, B, C | Paul liegt im Auto blutend in den Armen von Cristina, Jack fährt sie ins Krankenhaus.                                                                                                                                |

|                  |                 |      |                                                                      |
|------------------|-----------------|------|----------------------------------------------------------------------|
| 97               | 111:27 – 111:43 | C    | Paul im Krankenhaus.                                                 |
| 98               | 111:43 – 111:47 | A    | Michael und seine Töchter verlassen das Diner.                       |
| 99               | 111:47 – 111:57 | B    | Jack verabschiedet sich von Brown.                                   |
| 100              | 111:57 - 112:08 | A    | Cristina verabschiedet sich im Schwimmbad von ihrer Schwester.       |
| 101              | 112:08 -112:31  | A, B | Cristina und Jack im Krankenhaus-Wartezimmer. Cristina vergibt Jack. |
| 102              | 112:31 - 112:46 | B    | Jack kehrt zu seiner Familie zurück.                                 |
| 103              | 112:46 – 113:02 | A    | Cristina betritt das Zimmer ihrer Töchter; sie ist schwanger.        |
| 104              | 113:02 – 113:27 | C    | Paul stirbt.                                                         |
| 105              | 113:27 – 113:37 |      | Verschneiter, leere Motel-Pool.                                      |
| 106<br>(Abspann) | ab 113:37       |      | Credits                                                              |

### Sequenzprotokoll zu *Babel*

A: Marokko-Handlungsstrang von Ahmed und Yussef

B: Marokko-Handlungsstrang von Susan und Richard

C: USA/Mexiko-Handlungsstrang von Amelia

D: Japan-Handlungsstrang von Chieko

| Sequenz   | Zeit (min.)   | Handlungsstrang | Inhalt                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------|---------------|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 (Titel) | 00:00 – 01:13 | <i>Babel</i>    |                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 2         | 01:13 – 08:49 | A               | Marokko: Der Vater von Ahmed und Yussef kauft das Gewehr von Hassan; die Brüder lernen mit der Waffe umzugehen. Yussef beobachtet seine Schwester. Ahmed und Yussef hüten Ziegen; Yussef schießt auf einen vorbeifahrenden Reisebus, der Bus hält, die Brüder laufen davon. |
| 3         | 08:49 – 14:13 | C               | San Diego: Amelia spielt mit Mike und Debbie; Richard ruft an. Amelia bringt die Kinder ins Bett. Am nächsten Tag ruft Richard erneut an, Amelia müsse bei den Kindern bleiben und könne nicht zu der Hochzeit ihres Sohnes fahren. Amelia beschließt die Kinder            |

|    |               |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----|---------------|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |   | nach Mexico mitzunehmen; Santiago holt sie ab.                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 4  | 14:13 – 19:11 | B | Marokko: Susan und Richard beim Essen mit der Reisegruppe. Während der Busfahrt wird Susan angeschossen.                                                                                                                                                                                                                                  |
| 5  | 19:11 – 27:06 | D | Tokio: Chieko beim Volleyballspiel. Ihr Vater fährt sie nach dem Spiel zum Mittagessen mit ihren Freunden; Chieko trifft Freunde im J-Pop.                                                                                                                                                                                                |
| 6  | 27:06 – 29:59 | A | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 2: Ahmed und Yussef warten zuhause auf ihren Vater; beim Abendessen berichtet dieser von dem vermeintlichen Terrorattentat auf eine Amerikanerin. Die Brüder gehen schlafen.                                                                                                                                |
| 7  | 29:59 – 34:35 | C | USA/Mexiko/Anknüpfung an Sequenz 3: Santiago, Amelia und die Kinder überqueren die Grenze nach Mexiko, treffen auf der Hochzeit von Amelias Sohn ein.                                                                                                                                                                                     |
| 8  | 34:35 – 42:59 | B | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 4: Susan wird im Bus untersucht, sie ist schwer verletzt. Man beschließt sie in das Dorf des Reiseführers Anwar zu bringen. Dort wird Susan notdürftig versorgt; Richard versucht telefonisch Hilfe zu erlangen. Die Reisegruppe will das Dorf schnellstmöglich verlassen.                                  |
| 9  | 42:59 – 48:20 | D | Tokio/Anknüpfung an Sequenz 5: Chieko beim Zahnarzt. Als sie nach Hause kommt, warten 2 Polizisten auf ihren Vater. Chieko sieht zuhause TV: die Nachrichten berichten von der Festnahme von Verdächtigen im Falle Susan Jones (Yussef und sein Vater). Chieko wird von ihrer Freundin abgeholt, sie sprechen über den Tod der Mutter.    |
| 10 | 48:20 – 53:58 | A | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 6: Ahmed und Yussef verstecken das Gewehr. Die Polizei befragt Zeugen, untersucht den Tatort. Hassan wird von der Polizei befragt. Die Brüder treffen auf die Polizei und schicken diese in die falsche Richtung, um ihrem Vater von dem Schuss berichten zu können, bevor die Polizei bei ihnen eintrifft. |
| 11 | 53:58 – 59:08 | C | Mexiko/Anknüpfung an Sequenz 7: Hochzeitsfeier mit Musik und Tanz. Santiago ist angetrunken.                                                                                                                                                                                                                                              |
| 12 | 59:08 – 62:50 | B | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 8: Susan                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|    |                 |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----|-----------------|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                 |   | möchte mit ihren Kindern sprechen. Die Reisegruppe gewährt Richard eine 30minütige Frist bis sie das Dorf endgültig verlassen wird.                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 13 | 62:50 – 72:41   | D | Tokio/Anknüpfung an Sequenz 9: Chieko geht mit ihren Freunden aus. Sie nehmen Drogen, stürzen sich ins Nachtleben. Chieko verlässt frühzeitig die Gruppe; zuhause angekommen bittet sie den jungen Polizisten vom Nachmittag zu ihr zu kommen.                                                                                                                                                                               |
| 14 | 72:41 – 75:23   | A | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 10: die Brüder werden von ihrem verzweifelten Vater ausgeschimpft. Hassan wird erneut von der Polizei befragt: er berichtet, wie ein japanischer Geschäftsmann ihm das Gewehr zum Dank geschenkt hat. Ahmed und Yussef führen ihren Vater zu dem versteckten Gewehr; die 3 brechen auf, doch die Polizei holt sie ein und schießt auf sie. Ahmed wird angeschossen. Yussef erwidert das Feuer. |
| 15 | 75:23 – 86:48   | C | Mexiko/Anknüpfung an Sequenz 11: Santiago, Amelia und die Kinder verlassen die Hochzeitsfeier. An der Grenze zu den USA kommt es zu dem folgenschweren Zwischenfall, bei dem Santiago die Grenze ohne Erlaubnis überquert und Amelia mit den Kindern in der Wüste aussetzt.                                                                                                                                                  |
| 16 | 86:48 – 91:00   | B | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 12: Richard trinkt mit dem Reiseführer Anwar Tee, sie reden über ihre Kinder. Richard streitet mit einem marokkanischen Polizisten, da keine Hilfe für Susan kommt. Die Reisegruppe verlässt das Dorf.                                                                                                                                                                                         |
| 17 | 91:00 – 99:05   | D | Tokio/Anknüpfung an Sequenz 13: der junge Polizist trifft bei Chieko ein. Chieko kann sich zum ersten Mal seit dem Selbstmord ihrer Mutter einem Menschen anvertrauen und öffnen.                                                                                                                                                                                                                                            |
| 18 | 99:05 – 101:03  | A | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 14: Ahmed wird erschossen; Yussef zerstört das Gewehr, ergibt sich und gesteht seine Tat.                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 19 | 101:03 – 108:58 | C | Mexiko/USA/Anknüpfung an Sequenz 15: Amelia und die Kinder erwachen im Grenzland zwischen den USA und Mexiko. Amelia wird vom Grenzschutz aufgegriffen und verhaftet.                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 20 | 108:58 – 112:58 | B | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 16: Richard                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|                 |                 |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------|-----------------|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 |                 |   | und Susan vergeben einander.                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 21              | 112:58 – 114:57 | D | Tokio/Anknüpfung an Sequenz 17: Chieko schreibt dem Polizisten eine Nachricht, die er einsteckt. Sie verabschieden sich.                                                                                                                                                                                                           |
| 22              | 114:57 – 117:33 | C | Mexiko/USA/Anknüpfung an Sequenz 19: Amelia wird offiziell abgeschoben. Ihr Sohn holt sie ab, schließt sie liebevoll in die Arme.                                                                                                                                                                                                  |
| 23              | 117:33 – 118:04 | A | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 18: der tote Ahmed wird geborgen. Yussef erinnert sich an glückliche Tage mit seinem Bruder: die beiden lachend im Wind.                                                                                                                                                                             |
| 24              | 118:04 – 123:51 | B | Marokko/Anknüpfung an Sequenz 20: Der Helikopter für Susan trifft ein. Richard dankt Anwar. Susan und Richard werden nach Casablanca gebracht. Susan wird operiert; Richard ruft zuhause in San Diego an (siehe Sequenz 3).                                                                                                        |
| 25              | 123:51 – 130:47 | D | Tokio/Anknüpfung an Sequenz 21: Chiekos Vater trifft den Polizisten in der Lobby: sie sprechen über das Gewehr und den Tod von Chiekos Mutter. Der Polizist liest Chiekos Brief; in den TV-Nachrichten wird von Susans Entlassung aus dem Krankenhaus berichtet. Chieko und ihr Vater versöhnen sich auf dem Balkon ihrer Wohnung. |
| 26<br>(Abspann) | ab 130:47       |   | Credits                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

Abbildungen zu *Beautiful*



Krankenhaus



Arztgespräch



Chemotherapie



U-Bahn 1





U-Bahn 2



Totenzimmer 1



Totenzimmer 2



Barcelona



Fabrik



Taschenmanufaktur





Beleuchtung



Uxbal



Vogelschwarm



Familienessen 1



Familienessen 2



Familienessen 3

Alle Abbildungen aus dem Film *Beautiful* sind folgender DVD-Edition entnommen:  
*Beautiful*, Regie: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Optimum Releasing Ltd. 2011.

# **LEBENS LAUF**

## **Persönliche Daten**

- Vorname: Dewi Katarina
- Zuname: Kostial
- Geburtsdatum: 25.03.1989

## **Schul Ausbildung**

1999 – 2008: Städtisches Luisengymnasium München

Abschluss: Abitur

## **Studienverlauf**

2008 – 2013: Diplomstudium der Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft an der Universität Wien

Titel der Diplomarbeit: „Fragmentarische Narration.

Erzählstrategien in den Filmen von Alejandro González Iñárritu“

Wien, 09.12.2012