

Franziska Bruckner

## Oliver Schmidt: Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15583>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bruckner, Franziska: Oliver Schmidt: Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende. In: *[rezens.tfm]* (2014), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15583>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r294>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

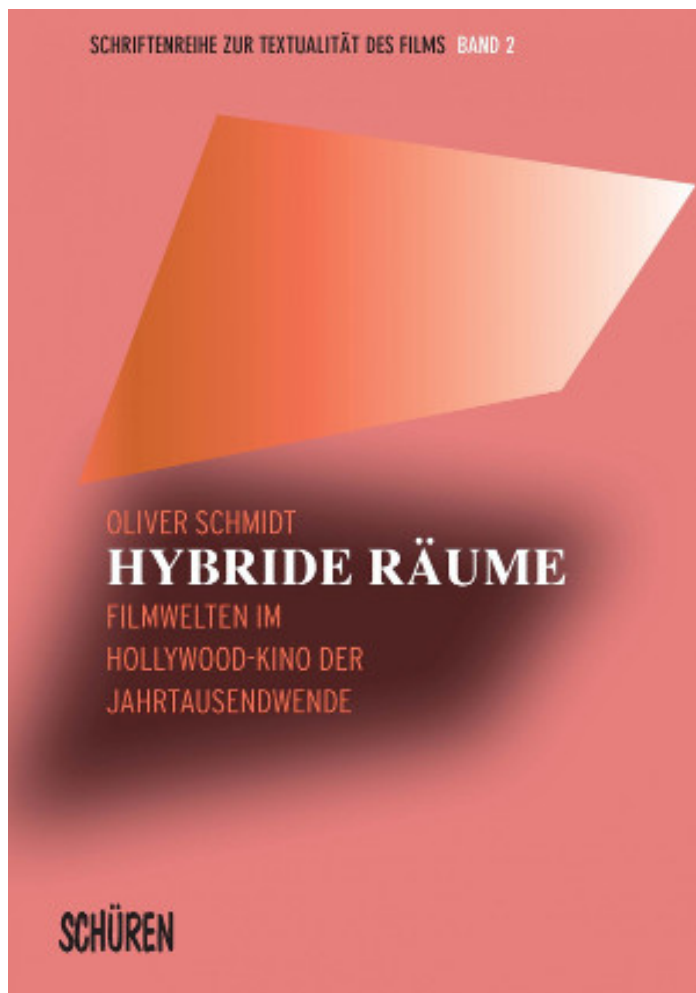
# Oliver Schmidt: Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende.

Marburg: Schüren 2013. (Textualität des Films: 2). ISBN 978-3-89472-775-8. 344 S. 100 Abb.  
Preis: € 38,-.

von **Franziska Bruckner**

Im Blockbuster-Mainstream-Kino sowie im amerikanischen AutorInnenfilm ist seit Beginn der 1990er-Jahre verstärkt eine Tendenz zu komplexen, multiplen und fragmentierten Filmwelten zu bemerken. Diesen hybriden Phänomenen geht Oliver Schmidt in seiner nun als Buch veröffentlichten Dissertation *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende* aus unterschiedlichen kognitiv-phänomenologischen Perspektiven auf den Grund.

Der von Schmidt ausgewählte Filmkorpus umfasst 130 Filme aus dem Zeitraum von 1990 bis 2010, wobei einige Beispiele wie *Lost Highway* (1996), *Moulin Rouge* (2001), *Adaptation* (2002), *300* (2007) oder *Inception* (2010) besonders ausführlich betrachtet werden, während weitere Filme als komplementäre Untermauerung der ausgemachten Phänomene dienen. In einer kurzen filmhistorischen Einleitung wird skizziert, dass die – richtig beobachteten – hybriden Raumphänomene nicht eine plötzlich auftretende, neue ästhetisch-narrative Erfindung der 1990er-Jahre darstellen: "Man denke hier etwa an die den Zauberkünste im Varieté ähnelnden Raumexperimente im frühen Film, an Aspekte der Artifizialität szenischer Räume in Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), an die Fragmentierung narrativer Räume in Alain Resnais *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) oder an die Inszenierung ontologisch gänzlich andersartiger, singulärer Räume wie das Barockzimmer in der Schlussequenz von Stanley Kubricks *2001: A Space*



*Odyssey* (1968)" (S. 29). Die plötzliche Häufung der sogenannten 'Mind-Game-Movies' im Mainstream-Kino der 1990er-Jahre führt Schmidt zurück auf Tendenzen im Underground-Film der 1970er-Jahre, auf Autoren des amerikanischen Art-House-Kinos wie David Cronenberg, Terry Gilliam oder David Lynch und die Popularisierung des Mystery-Genres in den 1980er-Jahren. Schmidt zeigt im Laufe der Arbeit aber auf, dass in den letzten zwanzig Jahren neben offensichtlichen Genres des unzuverlässigen Erzählens wie Science Fiction, Thriller und Mystery auch Komödien, Musicals und Melodramen etc. mit diversen hybriden Strategien arbeiten.

Der Verortung des untersuchten Filmkorpus folgt im Kapitel "Theoretische Vorüberlegungen" eine sehr ausführliche Ausarbeitung von Raumkonzepten in der Filmwissenschaft, Philosophie, Soziologie und Literaturwissenschaft. Diese 'tour-de-force' des Begriffs 'Raum' im Film wird zwar dem Anspruch des Autors gerecht, die Arbeit als eine "theoretische

Überblicksdarstellung zum filmischen Raum zu verstehen" (S. 12); allerdings sind nicht alle vorangestellten Überlegungen für die nachfolgenden Kategorien und Filmanalysen im Hauptkapitel gleichermaßen relevant. Kürzungen hätten außerdem zugunsten des zweiten 'termini ombrello' dieser Arbeit, der 'Hybridität', wirken können. Zwar nimmt jener sowohl im Buchtitel, als auch im Laufe der Untersuchungen einen großen Stellenwert ein, findet in den theoretischen Voruntersuchungen aber kaum Platz.

Wichtig sind die getätigten Überlegungen vor allem für die Ausweitung eines rein narratologischen Blickwinkels auf Film zu einer räumlichen Perspektive: Filmischer Raum wird von Oliver Schmidt in einem sehr weiten Sinn als "sinnlicher, audiovisuell erlebbarer Strukturzusammenhang" gesehen, der von den BetrachterInnen zu "Weltmodellen" vernetzt wird (S. 26). "Filmwelten definieren sich demnach also nicht nur darüber, 'was' sie darstellen, sondern auch darüber 'wie' sie das Dargestellte räumlich erfahrbar machen" (S. 107). Homogene und kontinuierliche Räume sind dabei nur eine Möglichkeit der filmischen Repräsentation, während diskontinuierliche, ambivalente und absurde Räume, die sich nicht sprachlich übersetzen lassen, als ästhetisches Potential gehandelt werden.

Im Kapitel "Filmische Räume" baut der Autor diese Überlegungen zu einem "Schichtmodell räumlicher Ordnungssysteme" (S. 113) aus, durch das sich die Gestaltung der zuvor bereits skizzierten Filmwelten näher analysieren lässt. Analog zu Jens Eders Analysekonzept der 'Uhr der Figur' bei der Filmfiguren als fiktive Wesen, Symbole, Artefakte und als Symptome ihrer Zeit betrachtet werden, unterteilt Schmidt in seinem Modell die Ebenen erst in einen 'diegetischen Raum', einen 'narrativen Raum' und einen 'audiovisuellen Bildraum', um anschließend als vierte Kategorie den 'Genrerraum' anzuschneiden. Die einzelnen Kapitel werden im Buch strukturell zwar gleich behandelt und jeweils in einen Theorie- und einen Analyse-Teil gegliedert, zeichnen sich aber durch unterschiedliche Längen aus.

Im sehr ausführlichen Kapitel "Diegetische Räume" liegt der Fokus auf unterschiedlichen hybriden Phänomenen, die von den Filmfiguren etwa in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *A Beautiful Mind* (2001), *The Cell* (2000) oder *Ghost* (1990) wahrgenommen und teilweise reflektiert werden: "Die filmische Wirklichkeit bildet vielmehr den ontologischen Bezugspunkt für virtuelle, imaginierte, jenseitige oder fiktive Räume, die eine ganz eigene Ereignishaftigkeit und Phänomenologie bilden" (S. 219). Ebenfalls plural, fragmentiert bzw. hybrid erscheinende Raumphänomene, die nur von den ZuschauerInnen und nicht von den ProtagonistInnen wahrgenommen werden können, werden im Kapitel "Narrative Räume" behandelt. Hier konzentriert sich Oliver Schmidt vor allem auf unterschiedliche Shakespeare-Verfilmungen wie *Romeo and Juliet* (1996) oder *Hamlet* (2000), 'Hybride Genrewelten' wie *Wild Wild West* (1999), multiple und komplexe 'Discourse Spaces' wie bei *Memento* (2000) oder 'offene Diskursuniversen' wie dem Cross-Over-Film *Alien vs. Predator* (2004).

Deutlich kürzer fällt dagegen das Kapitel "Audiovisuelle Räume" aus, in dem 'hybride Bildräume' im Sinne von Kombinationen realfilmischer und CGI-Elemente wie in *Sin City* (2005), 'Mediale Bildräume' wie bei *Natural Born Killers* (1994), 'Multiple Bildräume' wie in *Timecode* (2000) und 'Augmented Reality' in den Fokus genommen werden. Als skizzenhaftes Fazit ist schließlich der Filmraum als 'Genrerraum' zu deuten, in dem Oliver Schmidt zuvor getätigte Beobachtungen in Bezug auf Genres – besonders auf der narrativen Ebene im Bereich der 'Hybriden Genrewelten' – nochmals zusammenfasst, um anschließend einen Ausblick auf weitere mediale Räume innerhalb des Software-Designs, von Spielwelten und Informationsräumen zu geben.

Wie verzahnt die einzelnen Ordnungssysteme innerhalb von Oliver Schmidts "Hybriden Räumen" sind, wird deutlich, wenn einzelne Filme in den unterschiedlichen Kategorien immer wieder genannt werden. Hilfreich wäre an dieser Stelle eine Indexierung der untersuchten Beispiele gewesen, die im Buch an mehreren Stellen unter den verschiedenen Gesichts-

punkten untersucht werden. Keine Beanstandungen gibt es in Bezug auf die Anschlussfähigkeit der von Schmidt entwickelten Kategorien, sei es als ergiebige Sekundärliteratur für Close Readings der behandel-

ten Filme, oder als umfassendes (adaptionstfähiges) Analyseinstrumentarium für weitere Filme, in denen hybride Phänomene jeglicher Art zu entdecken sind.

## Autor/innen-Biografie

### Franziska Bruckner

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien sowie Malerei und Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien. 2009-2013 Assistentin in Ausbildung am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Redaktionsmitglied bei rezens.tfm – e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen. Seit 2010 Koordinatorin der AG Animation, Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V., seit 2013 im Vorstand der ASIFA-Austria. Derzeit Dozentin an der Universität Wien und Eberhard Karls Universität Tübingen. Forschungsschwerpunkte: Animationsfilm, Experimentalfilm, Verbindung von bildender Kunst und Film.

#### Publikationen:

(Auswahl)

Franziska Bruckner: *Malerei in Bewegung. Studio für experimentellen Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien*. Wien/New York 2011.

– /Christian Schulte/Stefanie Schmitt/Kathrin Wojtowicz (Hg.): *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*. Wien 2011.

– /Melanie Letschnig/Georg Vogt (Hg.): *Techniken der Metamorphose – Positionen zum Animationsfilm*. Wien 2010.

– : "Hybrides Bild, Hybride Montage". In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 22/2, 12 2013. S. 59-78.