

Magdalena Krakowski

### **AMORES PERROS. Extraordinäre Erzählstrategien im mexikanischen Gegenwartsfilm**

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14575>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Krakowski, Magdalena: AMORES PERROS. Extraordinäre Erzählstrategien im mexikanischen Gegenwartsfilm. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23), S. 174–186. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14575>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

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

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

## **AMORES PERROS**

### Extraordinäre Erzählstrategien im mexikanischen Gegenwartsfilm

Im Jahre 2000 gelang dem mexikanischen Regisseur Alejandro González Iñárritu mit dem Film AMORES PERROS der Durchbruch.<sup>1</sup> Der Film erzählt drei Geschichten, die durch ein zentrales Element, einen Autounfall, miteinander verbunden sind. Das Besondere an diesem mexikanischen Gegenwartsfilm ist die narrative, filmästhetische und thematische Komposition, die die einzelnen Episoden zu einer Einheit verbindet. Mein Anliegen ist es, narrative Strukturen neuerer mexikanischer Spielfilme zu untersuchen und mögliche Abweichungen zu ‚ordinären‘ Strukturen des Hollywood-Kinos aufzuzeigen. Deshalb wird es im Folgenden darum gehen, inwiefern AMORES PERROS, als ein konkretes Beispiel, ‚extraordinäre‘ Strukturen aufweist.

#### **Der Film als normierte Struktur**

Ausgangspunkt meiner Arbeit stellen ‚ordinäre‘ Strukturen des klassischen Hollywood-Kinos dar. Es geht also im Wesentlichen um Norm und Abweichung. Nach Fricke, der sich zunächst auf literarische, d. h. sprachliche Normen bezieht, kann auf zwölf Ebenen eine poetische Abweichung zustande kommen.<sup>2</sup> Problematisch stellt sich diese Anforderung insbesondere für den Spielfilm dar, da dieser m. E. internationale Gültigkeit anstrebt. Denn für den Film gelten Normen der Sprache nur bedingt, da sich der filmische Text auch anderer Ebenen wie der optischen und der akustischen bedient. Deshalb muss die Frage gestellt werden: Von welchen Normen weicht der Film ab? Ist die Normabweichung nicht schon in der Erzählkunst selbst begründet? Denn ein Film ist auch der Erzählkunst zuzuordnen. Die erzählenden Texte weichen nicht nur von sprachlichen Normen ab, wie Fricke bemerkt, sondern auch in ihrer räumlichen und zeitlichen Dimension. Zunächst soll festgehalten werden, dass insbesondere Zeit immer linear ist. Auch wenn in einem Text behauptet wird, dass in einer fiktiven Welt eine Stunde nur 10 Minuten aufweist, bleibt die Zeit dennoch linear oder wird als lineare Zeitfolge rekonstruiert. Dies wird umso deutlicher, wenn man

1 Nach seinem Erfolg produzierte der Regisseur zwei weitere Filme im selben Stil: 21 GRAMM (2003) und BABEL (2006), die allerdings von den USA finanziert wurden.

2 Vgl. Fricke 1981, S. 16 ff.

gezwungenermaßen eine zeitliche Chronologie aufweisen muss, ist die *Histoire* immer chronologisch geordnet. Der *Discours* kann jedoch vom zeitlich Linearen in der Darstellung abweichen, nicht aber die Gesetze der Zeit außer Kraft setzen. Deshalb ist die Erzählung selbst den Normen der Zeit unterstellt. Ähnlich verhält es sich mit der räumlichen Dimension. Eine Erzählung muss räumlich angesiedelt sein. Dies bedeutet nicht, dass explizit bestimmte Ortschaften genannt werden müssen, es genügen häufig auch implizite Raumangaben, z. B. die Positionierung von Figuren oder die Beschreibung eines Ambientes. Weiterhin ist Zeit nicht ohne Raum und Raum nicht ohne Zeit zu denken. Diese simple Feststellung scheint zunächst banal, doch für definitorische Fragen wie „Wann ist eine Narration eine Narration?“ und „Wann ist ein Film ein Film bzw. ein Spielfilm?“ oder abstrakter „Wann ist ein Text ein Text?“ ist sie unentbehrlich. Die Raum-Zeit-Konstante erzeugt demnach Kohärenz. Fehlt die räumliche und/oder zeitliche Dimension, ist zu klären, inwieweit von einer Narration oder einem Text gesprochen werden kann. Weiterhin stellt sich die Frage, ob Narration immer Text ist oder viel prägnanter, ob Text immer Narration ist. Diese Problematik versuche ich im Folgenden zu umreißen.

Aufbauend auf seinem ersten Werk *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur* (1981), weitet Fricke seine Theorie in *Gesetz und Freiheit: Eine Philosophie der Kunst* (2000) auf alle Künste aus. Obwohl Fricke Aussagen hinsichtlich des filmischen Textes diffus und nicht nachvollziehbar sind, kann das Abweichungsmodell für den Film im Besonderen und für die Kunst im Allgemeinen übernommen werden. Der Film selbst weicht primär allerdings nicht von gesellschaftlich konstruierten Normen, sondern von Naturgesetzen ab. Da Naturgesetze, wie Fricke richtig folgert, nicht außer Kraft gesetzt werden können, sondern nur die Illusion vermitteln, sie seien aufgehoben, spricht Fricke von „Gesetzen naturbedingten Verhaltens“.<sup>1</sup> Dies bedeutet, nicht das Gesetz selbst wird durchbrochen, sondern der Umgang mit diesem. Deshalb ist die hier zugrundeliegende ‚Norm‘ naturgesetzlich bedingt, nicht aber das Gesetz selbst.<sup>2</sup> Demnach definiert Fricke eine „künstlerische Abweichung“ analog der „poetischen Abweichung“ folgendermaßen:

(2°) Eine KÜNSTLERISCHE ABWEICHUNG ist eine Verletzung naturbedingter Verhaltensgesetze, die eine nachweisbare Funktion erfüllt (und deretwegen somit überwiegend keinerlei negative Handlungsfolgen akzeptiert werden).<sup>3</sup>

Daraus können, wie in der Literatur auch, erneute Normen, d. h. Quasi-Normen entstehen.

(8°) Werksorten und andere Bündelungen von Abweichungstypen mit bestimmten Internen oder auch Externen Funktionen (wie ‚Gestaltungsweisen‘ und deren historisch-soziale Institutionalisierung zu ‚Gestaltungs-Genres‘) bilden eine QUASI-NORM genau dann, wenn sie auf Gewöh-

1 Fricke 2000, S. 41.

2 Vgl. ebd. S. 40f.

3 Ebd. S. 41.

nung beruhende ‚statistische Erwartungen‘ beim zeitgenössischen Publikum begründen, nicht jedoch eine ‚normative Erwartung‘. Diese Erwartung kann als WERKINTERNE QUASI-NORM allein innerhalb des jeweiligen Werkes durch wiederkehrende Befolgung aufgebaut werden, aber auch als HISTORISCHE QUASI-NORM durch wiederkehrende Befolgung in vorausgehenden Werken derselben Werksorte.<sup>4</sup>

Ebenso wie in der Literatur, kann auch allgemein in der Kunst von einer Quasi-Norm abgewichen werden, wobei auch hier eine sekundäre Abweichung vorliegen würde. Für den Film gelten deshalb Gesetze des Sehens, des Hörens, der Verständigung und der Bewegung.<sup>5</sup> Eine filmische Abweichung ist demnach eine Illusionserzeugung der Durchbrechung von Naturgesetzen, somit eine Abweichung von der ‚naturbedingten Verhaltensnorm‘. Eine filmische Quasi-Norm hingegen gilt innerfilmisch, wird also historisch und kulturell konzipiert. Der vorliegende Artikel zielt auf ebendiese Quasi-Normen und ihre sekundäre Abweichung, die ich hier als ‚ordinäre‘ und ‚extraordinäre‘<sup>6</sup> Strukturen bezeichnen möchte. Diese Strukturen werden aus narratologisch-strukturalistischer Perspektive untersucht und sind somit auf der Ebene der Filmästhetik und der Erzählung selbst anzusiedeln.

Da ‚ordinäre‘ Strukturen historisch und kulturell wandelbar sind, d. h. dynamisch und deshalb nur rückwirkend festgestellt werden können, müssen ebenso Theorien des 20. Jahrhunderts herangezogen werden. Erst durch die Definition ‚ordinärer‘ Strukturen vergangener Jahrzehnte können Abweichungen von diesen und somit ‚extraordinäre‘ Strukturen bestimmt werden. Eder selbst bemerkt in dem Vorwort zur dritten Auflage seines Werkes *Dramaturgie des populären Films* (2007):

Erstens haben sich im Mainstream-Kino mittlerweile Erzählweisen verbreitet, welche von den idealtypischen Merkmalen, die in diesem Buch beschrieben werden signifikant abweichen. [...] Der Durchbruch ungewöhnlicher Erzählformen im kommerziellen Kino, der spätestens seit PULP FICTION (USA 1994) erfolgte, war kein vorübergehendes Phänomen. [...] Trotz der Verbreitung unkonventioneller Erzählformen lässt sich – zweitens – feststellen, dass die Merkmale populären Erzählens nach wie vor überdurchschnittlich häufig sind und idealtypische Gültigkeit besitzen.<sup>7</sup>

Legen wir dieser Aussage das Abweichungsmodell Fricke zugrunde, so wird schnell ersichtlich, dass Eder selbst auf ‚extraordinäre‘ Strukturen verweist, indem er vom ‚Durchbruch ungewöhnlicher Erzählformen‘, ‚unkonventionellen Erzählformen‘ und von ‚idealtypischer Gültigkeit‘ spricht. Denn, wie Fricke richtig bemerkt, werden

4 Ebd. S. 42.

5 Fricke spricht dem Film nur Gesetze des Sehens zu. Eindeutig ist jedoch und bedarf deshalb keiner empirischen Untersuchung, dass der Film sich verschiedener Kanäle bedient und somit in alle anderen, von Fricke aufgestellten Kategorien aufgenommen werden muss. Vgl. ebd. S. 45.

6 Mit den Begriffen ‚ordinär‘ und ‚extraordinär‘ soll das wertende Moment reduziert und im Gegensatz zu den Begriffen ‚konventionell‘ und ‚unkonventionell‘ eine Neutralität angestrebt werden. Mit diesem Konzept ist nicht immer das ‚Originelle‘ gemeint, sondern es kann auch als Rückgriff auf frühere ‚ordinäre‘ Strukturen verstanden werden, die zu einer bestimmten Zeit wiederum ‚extraordinäre‘ Strukturen bilden können.

7 Eder 2007, S. 1.

„ordinäre“ Strukturen erst als solche wahrgenommen, sobald von diesen abgewichen wird.<sup>8</sup>

Durch den Begriff „idealtypisch“ in Kombination mit dem der „Gültigkeit“ bezieht sich Eder auf bestehende „ordinäre“ Erzählstrukturen des Mainstream-Kinos; wohingegen die Begriffe „ungewöhnlich“ und „unkonventionell“ eindeutig auf eine Abweichung von diesen und somit auf „extraordinäre“ narrative Strukturen verweisen. Unterstrichen wird diese Aussage von dem Wort „Durchbruch“. Erzählformen können nur andere (bestehende) Erzählformen durchbrechen. Somit legitimiert Eder die Gültigkeit seiner Theorie selbst. Dies soll nicht bedeuten, dass sich bestehende „ordinäre“ Strukturen des filmischen Textes nicht durch „neue“ ordinäre Strukturen ersetzen lassen, vielmehr zeigt es die Dynamik und den Prozess der Gewöhnung an bestimmte Erzählverfahren für den Film auf. Eder gründet seine theoretische Abhandlung zum populären Film auf filmtheoretische Texte sowie Drehbuchratgeber und versucht somit, den populären Film nicht nur theoretisch, sondern auch in der Praxis zu erfassen. Von rezeptionstheoretischen Konzepten, die Eder anführt, wird sich hier jedoch, soweit dies möglich ist, distanziert.

Gegenstand der Ausführungen zum populären Film sind „fiktionale Filme des europäisch-amerikanischen Kulturkreises“.<sup>9</sup> Dies ist insofern wichtig, als Fricke und auch Eder selbst bemerken, dass „ordinäre“ Strukturen immer von den jeweiligen Kulturen abhängig sind. Der populäre europäisch-amerikanische Film wird nach Eder als Gattung aufgefasst und „umfaßt alle Spielfilme, die durch Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf kommerziellen Erfolg hin ausgerichtet sind“.<sup>10</sup> Erfolg ist jedoch kulturell und historisch bedingt und hängt von den jeweilig geltenden Normen einer Kultur zu einer bestimmten Zeit ab. Dies nennt Eder „multifaktorell“<sup>11</sup> und verweist deshalb auf „idealtypische Merkmalskonstellationen“<sup>12</sup>, denen ein filmischer Text gerecht werden kann oder nicht. Deshalb ist anzumerken, dass ein Film an sich nicht als „ordinär“ oder „extraordinär“ bezeichnet werden kann, sondern die darin zu findenden Strukturen. Somit ist es nicht nur möglich, sondern eher der Regelfall, dass fiktionale Filme „ordinäre“ und „extraordinäre“ Strukturen zugleich aufweisen. Allerdings ist die Frage und somit der Einwand berechtigt, ob nicht alle Filme „auf Popularität bei einem großen Publikum und kommerziellen Erfolg“ zielen. Eder selbst bezieht sich auf die Ausführungen David Bordwells und hält an der Hypothese fest, dass „Hollywoodfilme den Markt seit Jahrzehnten dominieren“<sup>13</sup>. Deshalb lässt sich die von Bordwell angeführte *Classical Narration*<sup>14</sup> als merk-

8 „Erst die Möglichkeit einer *Abweichung* von der Norm und deren dann eintretende Konsequenzen machen also eine Norm zur Norm [...]“, Fricke 1981, S. 74.

9 Eder 2007, S. 8.

10 Ebd. S. 9.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd. S. 10.

14 Vgl. Bordwell 1985b, S. 3; Bordwell 1985a, S. 156; Eder 2007, S. 10.

malskonstituierende Erzählform für den populären Film festhalten. Eder versteht Dramaturgie nach Bordwell als System<sup>15</sup>:

[A] narrative film consists of three systems: narrative logic (definition of events, causal relations and parallelisms between events), the representation of time (order, duration, repetition) and the representation of space (composition, orientation, etc.).<sup>16</sup>

Zunächst postuliert Eder für die dramaturgische Struktur eines Films, sie baue Spannung oder Neugier auf. Dies ist durchaus eine Tatsache, die mit Informationsvergabe oder dem Zurückhalten von Informationen zusammenhängt, somit auf die Beziehung zwischen *Histoire* und *Discours* referiert.<sup>17</sup> Demnach können spannungs- und neugierzeugende Elemente am Text selbst festgemacht werden. Ohne auf weitere Definitionen Eders einzugehen, soll im Folgenden eine Darstellung ‚ordinärer‘ Strukturen erfolgen, die Eder als Merkmale des populären Films bezeichnet und mit den Strukturen in *Amores Perros* verglichen werden.

### **‚Ordinäre‘ Struktur der Handlung – Ebene der Dramaturgie und Narration**

Für den populären Film gilt, dass dieser nur eine einzige Geschichte erzählt.<sup>18</sup> Dies ist in AMORES PERROS nicht der Fall. Der Film erzählt drei Episoden verschiedener Figuren und Ereignisse, die sich an mehreren Punkten, d. h. Orten treffen. Die Episoden werden durch *Schriftinserts* angezeigt, auf denen die Namen der Hauptfiguren zu lesen sind.

Des Weiteren stellen Bordwell sowie Eder fest, dass es im klassischen Hollywood-Kino zumeist einen *Subplot* gibt. Der *Subplot* oder die Haupthandlung ist eine wie auch immer geartete Liebesbeziehung.<sup>19</sup> In dem Film AMORES PERROS besteht eine Multiplikation der *Subplots*, die schon allein durch die Multiplikation der Episoden entsteht. Das bedeutet, jede Episode weist mindestens einen *Subplot* auf. In jeder Geschichte findet sich mindestens eine – wie auch immer geartete – Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau. In der ersten Episode ist diese „Liebesbeziehung“ zwischen Octavio und Susana sowie zwischen Susana und Ramiro festzustellen, in der zweiten Episode zwischen Julieta und Daniel sowie zwischen Daniel und Valeria und in der dritten Episode zwischen der Mutter von Maru und El Chivo, die jedoch nur verbal erzählt wird. Somit folgt der Film nicht nur der von Bordwell geforderten amourösen Beziehung, er multipliziert diese vielmehr. Dies entsteht schon allein durch die Vervielfachung der erzählten Geschichten.

Eder geht, wie viele Drehbuchratgeber auch, von einer drei- bzw. fünfteiligen Struktur des ‚ordinären Films‘ aus. Es handelt sich hierbei um die Exposition, den *point of at-*

15 Der Begriff ‚Dramaturgie‘ wird in der Literatur- und Filmwissenschaft immer wieder besprochen. Ob dieser traditionell belegte Begriff für Eders Ausführungen richtig gewählt worden ist, soll hier jedoch nicht weiter diskutiert werden. Bordwell selbst spricht in diesem Zusammenhang nicht von Dramaturgie, sondern von Narration.

16 Bordwell 1985b, S. 12.

17 Vgl. Eder 2007, S. 16f.

18 Vgl. Eder 2007, S. 32; vgl. Bordwell 1985b, S. 16; Bordwell 1985a, S. 157.

19 Vgl. Eder 2007, S. 44; Bordwell 1985b, S. 16; Bordwell 1985a, S. 157.

*tack*, den Konflikt oder Höhepunkt, den *Plot point* und die Auflösung.<sup>20</sup> Allgemein gilt, nach Bordwell und Eder, dass die *Histoire* des klassischen Hollywood-Films mit Ereignissen der Problemstellung einsetzt und diese im Verlauf über Ereignisse spannt, die Problem-Lösungsversuche der Figuren darstellen. Dieser Bogen wird bis zur Auflösung des Problems gespannt, die klassischerweise am Ende des Spielfilms steht.<sup>21</sup>

## Exposition

Für die Exposition gilt, dass sie in konzentrierter, knapper Form direkt am Anfang des Films steht. Figuren, Ort und Zeit der Handlung werden so schnell wie möglich etabliert. Des Weiteren ist die Exposition dem *point of attack* (dem Angriffspunkt) im *Discours* entweder vorangestellt oder sie wird durch ihn selbst geleistet, wenn die Geschichte *in medias res* beginnt. Beginnt der klassische Hollywood-Film nicht *in medias res*, dann wird nach Eder der *hook*, eine Sequenz, die einen besonders starken emotionalen und sinnlichen Eindruck auf den Zuschauer machen soll, an den Anfang gesetzt. AMORES PERROS setzt *in medias res* an, wobei die Anfangssequenz ebenso als *hook* bezeichnet werden kann, den Eder für solch einen Film ausschließt. Denn durch schnelle Schnitte und unruhige Kameraführung wird Spannung aufgebaut; die visuelle Komposition ist durchaus sinnlich und emotional erfahrbar. Daneben kann die Darstellung eines blutenden Hundes oder einer blutbeschnittenen Frau nach dem Unfall ebenfalls die emotionale Seite des Rezipienten ansprechen. Diese Eindrücke werden durch die auditive Komponente verstärkt. Das Quietschen der Bremsen bei einem fast erfolgten Zusammenstoß, der laute Knall beim Unfall, die andauernde Hupe nach dem Unfall sowie die flehende Stimme der Frau sind nur einige Beispiele für die Emotionssteigerung durch die Tonspur.

Interessanter scheint bei AMORES PERROS jedoch die Exposition selbst zu sein. Obwohl Eder durchaus darauf verweist, dass im filmischen Text immer wieder neue Figuren, Handlungsorte und zeitliche Ebenen eingeführt werden können und sich die Exposition somit auf den ganzen Film ausbreiten kann, hält er doch fest, dass die wesentlichen Figuren, Orte und die Haupthandlung innerhalb der ersten 10 Minuten etabliert sein müssen.<sup>22</sup> Wie verhält sich dies nun in dem Film AMORES PERROS? Der Film beginnt mit einer Verfolgungsjagd, die mit einem Autounfall endet. Diese Sequenz wirft zunächst Fragen auf, die in die Vergangenheit gerichtet sind: Wie kam es zu dieser Verfolgungsjagd? Wer sind die Figuren? Von wem und wieso werden die beiden verfolgt? Was hat es mit dem blutenden Hund auf sich? Dies ist nach Bordwell und Eder durchaus legitim, denn ein Film kann zunächst „Neugierfragen“<sup>23</sup> aufwerfen, die im Verlauf durch Spannungsfragen ersetzt oder ergänzt werden. Die Spannung steht im klassischen Hollywood-Film im Vordergrund.<sup>24</sup> Bedeutend ist, was nach

20 Vgl. Eder 2007, S. 25f.

21 Vgl. Eder 2007, S. 33ff; Bordwell, 1985b S. 17, 38; Bordwell 1985a, S. 32ff.

22 Vgl. Eder 2007, S. 48f.

23 Der Terminus wird von Eder verwendet, um Fragen zu beschreiben, die in die Vergangenheit gerichtet sind. Vgl. Eder 2007, S. 40.

24 Vgl. Eder 2007, S. 41f; Bordwell 1985b, S. 40f; Bordwell 1985a, S. 37f.

einer Eingangssequenz passiert. Hauptfiguren, Orte und Haupthandlungen werden etabliert und somit eine Orientierung für den Adressaten geschaffen.

AMORES PERROS verfährt ganz anders: Nach der Eingangssequenz wird ein Schriftinsert, auf dem ‚*Octavio y Susana*‘ zu lesen ist, eingeblendet. Dies ist nicht ungewöhnlich. Hier beginnt demnach die Geschichte von Octavio und Susana. Es wird ein Haus gezeigt und eine Frau, die dieses betritt, wobei ihr der Hund entläuft. Danach befindet sich die Kamera im Inneren des Hauses. Dann erfolgt jedoch mittendrin ein harter Schnitt und es wird ein Obdachloser am Rande einer Straße gezeigt. Diese Szene hat nichts mit der vorangegangenen zu tun. Nach diesem Fragment wird abermals geschnitten und die narrative Instanz zeigt einen Hundekampf, wobei hier eine Figur der Eingangsszene, Jorge, im Publikum identifiziert werden kann. Es erfolgt wieder ein Schnitt. Jetzt kehrt die Erzählung zum Hausinneren zurück, wo sich die weibliche Figur Susana befindet. Die zweite Figur der Eingangssequenz Octavio erscheint. Nach einem Streit zwischen Ramiro (Susanas Mann, der auch Octavios Bruder ist) und Octavio, erfolgt erneut ein Schnitt zum Hundekampf. In dieser Sequenz trifft der Hundekampfbesitzer Joracho auf den Obdachlosen, der zuvor gezeigt worden ist. In diesem Sinne wird zwischen den Episoden und zwischen den Ereignissen einer einzelnen Episode permanent hin und her geschnitten. Es ist demnach nicht möglich, die einzelnen Figuren einer Episode zuzuordnen. Dies kann nur rückwirkend erfolgen.

Es ist deutlich geworden, dass der Film, nachdem er *in medias res* beginnt, mit einem Schriftinsert die erste Episode anzeigt, diese aber permanent unterbrochen wird. Versucht man die Sequenzen zu isolieren bzw. zu definieren, indem man voraussetzt, sie setzen sich aus einem Anfang, einer Mitte und einem Ende zusammen, so wird relativ schnell klar, dass es sich im behandelten Film anders verhält. Die Sequenzen brechen mittendrin ab oder beginnen erst in der Mitte, wobei nicht immer das Ende zu identifizieren ist. Die starke Fragmentierung verhindert eine schnelle Etablierung von Handlungsort, Hauptfiguren, Handlungszeit und der Handlung selbst. Demnach ist die Forderung, die Exposition müsse nach 10 Minuten abgeschlossen sein, für AMORES PERROS nicht aufrechtzuerhalten. Der Film verhindert vielmehr eine schnelle Orientierung. Des Weiteren ist anzumerken, dass der Film drei Episoden darstellt und somit jede Episode eine eigene Exposition aufweist. Demnach kann von einer erneuten Multiplikation ‚ordinärer‘ Strukturen gesprochen werden. Sieht man den Unfall als Hauptkonflikt an, somit als *point of attack*, ist er hier der Exposition vorangestellt, demnach nicht konform mit einer ‚ordinären‘ Struktur eines klassischen Hollywood-Films und somit als extraordinary Struktur zu klassifizieren.

## Auflösung

Nachfolgend soll kurz auf die Auflösung eines klassischen Hollywood-Films und die Umsetzung bzw. Abweichung in AMORES PERROS eingegangen werden, bevor abschließend die Gesamtstruktur des Filmes betrachtet werden soll. Eder stellt nach Bordwell u. a. folgende Behauptungen hinsichtlich der Auflösung im klassischen Hollywood-Film auf: Zunächst gilt, dass die Auflösung des zentralen Konflikts und somit die Beantwortung der zentralen Frage in einem klassischen Hollywood-Film kurz vor

Ende dargeboten wird.<sup>25</sup> In AMORES PERROS ist dies ähnlich der Exposition nicht aufrechtzuerhalten. Bildet der Autounfall den Hauptkonflikt, wird die Frage, wie sich dieser Unfall ereignen konnte, in der Mitte des Films abgehandelt. Anzumerken ist, dass der Unfall insgesamt vier Mal in dem Film erzählt wird. Dies geschieht am Anfang und nach ca. 55 Minuten Projektionszeit aus der Perspektive von Octavio, nach einiger Zeit aus der Perspektive von Valeria und schließlich nach ca. 1 Stunde und 40 Minuten aus der Perspektive von El Chivo. Damit endet der Film jedoch nicht. Vielmehr kann analog zur Exposition von einer Multiplikation der Auflösung gesprochen werden, da jede Episode ihre eigene Auflösung aufweist. Festzustellen ist jedoch, dass sich die Auflösungen der einzelnen Episoden im letzten Drittel des Filmes befinden. Des Weiteren postuliert Eder, dass alle wesentlichen Probleme der Figuren am Ende entschieden sein müssen.<sup>26</sup> Für AMORES PERROS trifft dies nur teilweise zu. Der Film beantwortet, wie es zu dem Unfall gekommen ist, für die einzelnen Episoden jedoch bleiben viele Probleme bestehen bzw. Fragen offen. Weiterhin soll nach der Auflösung des Problems ein Ruhezustand erreicht werden. Typisch ist auch ein *happy end*<sup>27</sup>. Auch hier verfolgt AMORES PERROS zum Teil einen eigenen Weg. Hinsichtlich des Ruhezustandes ist festzustellen, dass die letzten Einstellungen der einzelnen Episoden durchaus in diesem Sinne interpretiert werden können: Octavio verfehlt sein Ziel mit Susana durchzubrennen, Valeria verliert ihr Bein und dadurch auch ihren Job und Martin ändert sein Leben, indem er das Land verlässt und seiner Tochter mitteilt, dass er am Leben sei. Es erklärt sich von selbst, dass hier kein *happy end* vorliegt. Außerdem bleiben zukünftige Ereignisse im Dunkeln. Es wird für jede Hauptfigur der Episoden ein neuer Lebensabschnitt angedeutet, jedoch nicht weiter ausgeführt. Eines ist jedoch sicher: Die Geschichten der einzelnen Episoden gehen weiter. Demnach herrscht neben dem Ruhezustand auch eine Aufbruchstimmung.

### Gesamtstruktur

Die starke Fragmentierung von AMORES PERROS fällt insbesondere in der ersten halben Stunde des Films ins Gewicht, da die einzelnen Episoden nicht zugeordnet werden können. Mit dem zweiten *Schriftinsert* ‚Daniel y Valeria‘ in der Mitte des Films nimmt die Fragmentierung zunächst ab, bevor sie zum Filmende hin wieder leicht ansteigt. Zwischen dem ersten und dem zweiten *Schriftinsert* dominiert die Episode der Figuren Octavio und Susana, die jedoch jeweils sieben mal von den beiden anderen Episoden unterbrochen wird. Diese Regelmäßigkeit ist allerdings ohne genauere Analyse nicht ersichtlich, da die Länge und die Position der Fragmente variiert. Des Weiteren ist anzumerken, dass die Zuordnung der Episoden nur rückwirkend erfolgen kann, da bei der ersten Sichtung nicht klar ist, dass es sich hierbei um verschiedene Episoden handelt. Zwischen dem zweiten und dem dritten *Schriftinsert* ist die Episode der Figuren Daniel und Valeria dominant, die nur zweimal von der dritten Episode unterbrochen wird. Die Verminderung der Fragmentierung in der Mitte des Films ist

<sup>25</sup>Vgl. Eder 2007, S. 56f; Bordwell 1985b, S. 17.

<sup>26</sup>Vgl. Eder 2007, S. 59.

<sup>27</sup>Vgl. ebd. S. 61.

offensichtlich. Die Geschichte von Daniel und Valeria wird kaum von anderen Episoden unterbrochen, vielmehr drängt die elliptische Erzählweise in den Vordergrund. Die innerfilmische Quasi-Norm der Fragmentierung wird somit durch die innerfilmische Abweichung der Raffung ersetzt. Nach dem dritten und letzten Schriftinsert *„El Chivo y Maru“* werden erstmals Informationen zu der Figur Martin (El Chivo) preisgegeben. Dies geschieht anhand eines verbalen Flashbacks eines korrupten Polizisten. In diesem letzten Filmabschnitt dominiert die Geschichte der Figur Martin. Die Episode wird dreimal von der ersten Episode unterbrochen, einmal kreuzen sich die Wege der Figur Martin und der Figuren Ramiro und Susana (erste Episode) und einmal findet ein Motiv der zweiten Episode (ein Enchant-Plakat) Eingang in die Handlung der dritten. Des Weiteren wird der Autounfall ein viertes Mal erzählt, diesmal aus der Perspektive von Martin. Die Fragmentierung nimmt zum Ende des Films nur marginal wieder zu. Vorwiegend wird die dritte Episode durch die erste unterbrochen. Durch die starke elliptische Erzählweise verweist die Episode *„El Chivo y Maru“* auf die Erzählweise der zweiten Episode.

Demnach baut der Film zu Anfang eine innerfilmisch ‚ordinäre‘ Erzählstruktur der Fragmentierung auf, die in der Mitte durch eine innerfilmisch ‚extraordinäre‘ (allerdings für den allgemeinen Film ‚ordinäre‘) Raffung ersetzt wird. Beide Strukturen (Fragmentierung und Raffung) werden im Film demnach etabliert und bilden zum Schluss eine innerfilmische Regelmäßigkeit, demnach wiederum eine innerfilmische ‚ordinäre‘ Struktur. Die Kombination der Erzählstruktur (elliptische Erzählweise und Alternation der Episoden bzw. Fragmentierung) im letzten Drittel des Films ist für die Struktur, wenn auch nur marginal, erneut als ‚extraordinär‘ zu klassifizieren. Durch die Etablierung von Erzählmustern und ihrer darauffolgenden Durchbrechung oder Kombination weist AMORES PERROS eine spezifische Dynamik auf, die eine permanente Neuorientierung des Rezipienten verlangt.

### **Verbindende Elemente auf der thematischen Ebene**

Aus den vorangegangenen Ausführungen geht deutlich hervor, dass die Figur Martin ein verbindendes Element zwischen den Episoden darstellt, denn sie taucht im gesamten Film durchgängig auf. Neben dem zentralen Element „Autounfall“ und der Figur Martin finden sich weitere thematische Elemente, die die jeweiligen Episoden miteinander verbinden. Dazu gehören die schon erwähnten „Liebesbeziehungen“ sowie gestörte Mutter-Kind-Beziehungen, wobei Episode 1 mit Episode 3 zudem durch gestörte Geschwisterbeziehungen miteinander verbunden sind. Das Motiv des „Verlassens“ und „Verlassen-werden“ ist in allen Episoden zentral: Susana und Ramiro, Daniel sowie El Chivo verlassen ihre Familien. Eine andere Symbolik, die als verbindendes Element fungiert, ist die der Hunde. Octavio, Valeria und El Chivo haben eine besondere Beziehung zu ihren Hunden, wenn auch Octavios Liebe zu Susana größer scheint als die zu seinem Hund. Episode 2 wird zudem mit Episode 3 durch das Motiv der ‚Hunderettung‘ verbunden: Daniel rettet Richi, El Chivo rettet Cofi. Durch die Rettung von Cofi wird wiederum eine Verbindung zwischen Episode 1 und Episode 3

hergestellt. Weitere thematische Verflechtungen sind Betrug, Diebstahl, Gewalt, Intrigen und Lügen.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass ‚ordinäre‘ Strukturen für die Thematik eines Films kaum zu definieren sind. Weitläufig kann nur festgehalten werden, der Film muss Konflikte beinhalten. Wie diese Konflikte beschaffen sind, hängt nicht zuletzt von Genremustern ab.

### Genremuster und Stereotype<sup>28</sup>

Eine einfache Suche im Internet führt zu zahllosen Seiten, die den Film AMORES PERROS thematisieren und zugleich als ‚Drama‘ und ‚Thriller‘ bezeichnen.<sup>29</sup> Bordwell und Elsaesser versuchen ein Erzählmuster des Melodrams zu definieren, das thematische Aspekte bzw. Stereotype einschließt. Thomas Elsaesser führt Musik als konstituierendes Element der melodramatischen Handlung ein.

Music in melodrama, for example, as a device among others to dramatize a given narrative, is subjective and programmatic. But is both functional (i. e., of structural significance) and thematic (i. e., belonging to the expressive content) in formulating certain moods – sorrow, violence, dread, suspense, happiness.<sup>30</sup>

Steve Neale kritisiert Elsaesser, indem er darauf aufmerksam macht, dass die ursprüngliche Bedeutung von ‚Melodrama‘ (Musik und Drama) verloren gegangen ist. Elsaesser lässt die historische Dimension daher völlig unbeachtet<sup>31</sup>. Abgesehen von der spezifischen historischen Komponente, ist Musik ein generelles Mittel der Emotionalisierung von Filmsequenzen. Allerdings verweist Elsaesser auf die Funktion, die das Gestaltungsmittel ‚Musik‘ im Melodram einnimmt. Diese kann funktional oder thematisch sein. Beides lässt sich für jeden beliebigen Film anführen. Dieses Kriterium ist demnach, ohne nähere Spezifizierung, keine ‚ordinäre‘ Struktur des Melodrams, sondern des filmischen Textes allgemein. Deshalb müssen weitere Kriterien zur Definition herangezogen werden. Nach Bordwell und Elsaesser liegt die Spezifik des Melodrams in der Kommunikation von Emotionen durch eine spezifische *Mise-en-Scène*, die innere Vorgänge der Figuren vermittelt.<sup>32</sup> Dazu gehören nach Elsaesser beispielsweise Klaustrophobie erzeugende Räume und Dekorationen, eine geschlossene fiktionale Welt und das Stereotyp der ‚*middle-class American Society*‘<sup>33</sup>. All dies transportiert ‚Werte und Normen‘ einer Gesellschaft, bzw. moralische Aussagen. Elsaesser bezeichnet die Vorgehensweise als Prinzipien des Symbolismus<sup>34</sup>. Ein typisches melodramatisches Motiv im Film ist ‚Alkoholismus‘. Die inneren Zustände der Figuren

28 Eine umfassende Diskussion zum Begriff des Stereotyps hat Jörg Schweinitz unternommen. Vgl. Schweinitz 2006.

29 Vgl. The Internet Movie Database (IMDb): <http://www.imdb.de/title/tt0245712/>. Neben dieser Plattform lassen sich über [www.google.de](http://www.google.de) zahlreiche andere Beschreibungen des Films AMORES PERROS finden.

30 Elsaesser 2007, S. 374.

31 Vgl. Neale 2009, S. 183f.

32 Vgl. Bordwell 1985a, S. 70-71; Elsaesser 2007, S. 366ff.

33 Elsaesser 2007, S. 366ff.

34 Vgl. ebd. S. 384.

werden durch die Selbstdestruktion angezeigt.<sup>35</sup> Ebenso weisen melodramatische Filme oft ‚Innenräume‘ oder ‚Kleinstädte‘ als Handlungsorte auf.<sup>36</sup> Des Weiteren postuliert Elsaesser für den Hollywood-Film eine Tendenz zum *happy end*, die sich aus einer affirmativen Kultur ergibt. Bordwell führt den zentralen Begriff der ‚Chance‘ ein, die als kohäsives Element zur Dramatisierung erheblich beiträgt.<sup>37</sup> Außerdem, so Bordwell, bietet das Melodram keine Identifikation mit einer einzelnen Figur an, sondern mit der Gesamtsituation. Ebenso typisch ist das emotionale Auf und Ab, das eine Figur durchlebt und das durch ihr Verhalten angezeigt wird. Schließlich soll eine Entwicklung der Figur erfolgen.<sup>38</sup> In *AMORES PERROS* ist der Einsatz von Musik in Verbindung mit dem *Cross-cutting* deutlich als Vermittlung von Emotionen zu definieren. Die hier gemeinte Szene ist mit dem Lied *Lucha de Gigantes* von Fiebre unterlegt. Octavio betrügt seinen Bruder gleich zweimal: er schläft mit seiner Frau und lässt ihn brutal zusammenschlagen. Durch den Liedtext, in dem es um Betrug, Selbstbetrug, Hintergehen, Zerbrechlichkeit, innere und äußere Konflikte geht, wird einerseits die Gewalt, die Ramiro erfährt, indem er von seinem Bruder hintergangen wird, unterstrichen. Andererseits kann dies auch den Betrug der Figur Ramiro an seiner Frau mit einer Arbeitskollegin aufzeigen. Das Lied kann als Darstellung der Situation aller drei Figuren (Susana, Ramiro, Octavio) verstanden werden, denn jede Figur weist innere und äußere Konflikte auf, die in Betrug und Selbstbetrug münden. Zweifelhaft ist jedoch, ob diese Szene Mitleid oder andere Emotionen erzeugt, denn die Figuren in Iñárritus Werk sind ambivalent. Sie lassen sich weder als ‚gut‘ noch als ‚böse‘ klassifizieren und entsprechen somit nicht den von Elsaesser geforderten Stereotypen.<sup>39</sup> Des Weiteren ist die Handlung in Mexiko Stadt angesiedelt. Die geschlossene Welt wird durch ‚offene‘ *Frames* unterwandert. Die Figuren agieren im *Onscreen*, gehen in den *Offscreen*, kehren zurück usw. Die Bildräume sind offen und demnach nicht auf den Bildkader beschränkt. Des Weiteren kann die geforderte Weiterentwicklung von Figuren nur an Martin aufgezeigt werden. Die Veränderung wird insbesondere durch sein Äußeres angezeigt. Inwiefern diese Tatsache seine innere Veränderung oder Weiterentwicklung widerspiegelt ist fraglich, denn Martin lässt nicht zum ersten Mal alles hinter sich zurück. Demnach kann hier nicht von einer Weiterentwicklung gesprochen werden, sondern von einem Kreislauf. Ebenso ist eine Abweichung hinsichtlich der ‚*middle class*‘ zu beobachten. In den Episoden werden unterschiedliche gesellschaftliche Schichten gezeigt. Die Bandbreite ist ebenso hoch wie die der Erscheinungsformen von Gewalt. Gronemann/ Sieber stellen fest, dass der Film

nicht mehr ein traditionell mit dem Gewalttopos assoziiertes Milieu beschreib[t], sondern Gewaltphänomene inszenier[t], die unabhängig von ihren topographischen und soziokulturellen Verortungen auf der Beziehungsebene der Figuren wirken.<sup>40</sup>

35 Vgl. ebd. S. 390.

36 Vgl. ebd. S. 388.

37 Vgl. Bordwell 1985a, S. 72.

38 Vgl. ebd. S. 71f.

39 Vgl. Elsaesser 2007, S. 373.

40 Gronemann/ Sieber 2007, S. 91.

Der Film durchbricht demnach ‚ordinäre‘ genrebedingte Strukturen und weist hinsichtlich des Genremusters des Melodrams ‚extraordinäre‘ Strukturen auf. Allerdings besteht hier die Problematik, dass das Melodram in seinem Genremuster sehr schwer zu definieren ist. Neale verweist auf verschiedene Definitionen des Begriffs in der Theoriesgeschichte. So wurde das Melodram ebenso mit dem Thriller gleichgesetzt.<sup>41</sup> Weiterhin postuliert Neale, dass das Melodram häufig auch für weitere Genres, wie den Horrorfilm oder den Actionfilm, als Bezeichnung fungierte. Es wäre demnach zu überlegen, ob das Melodram eine übergeordnete Kategorie bildet und AMORES PERROS in diese Kategorie fallen würde, wobei die genaue Spezifizierung der ‚Thriller‘ wäre. Das bedeutet, dass Genremuster des Thrillers mit den Strukturen in AMORES PERROS abgeglichen werden müssten.

### Fazit und Ausblick

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich der Film AMORES PERROS einerseits ‚ordinärer‘ Strukturen auf dramaturgischer und narrativer Ebene bedient, indem konventionelle Mittel des *Cross-cutting* oder der Emotionalisierung einer Szene durch Musik eingesetzt werden, aber auch die elliptische Erzählweise ist als allgemeine ‚ordinäre‘ Struktur zu klassifizieren. Ebenso werden Motive wie ‚Liebesbeziehungen‘ und ‚Gewalt‘ aufgenommen. Andererseits ist die Darstellung der Episoden durch die starke Fragmentierung als ‚extraordinäre‘ Struktur aufzufassen. Des Weiteren entsprechen Handlungsort, Figuren und Aussage des Films nicht dem Genremuster des Melodrams. Der Film transportiert keine Moral, die Erzählinstanz kommentiert nichts, sie zeigt schlicht eine ambivalente Welt ohne dabei einen moralisierenden Zeigefinger zu heben. Deutlich wird bei dieser Analyse, dass die narrative, thematische und filmästhetische Ebenen einerseits einzeln betrachtet werden müssen, andererseits permanente Überschneidungen erfahren, da sich die Ebenen gegenseitig bedingen. Eine weitere Untersuchung müsste die filmästhetische Ebene ins Zentrum stellen, denn in AMORES PERROS suggeriert die Kameraführung durch verwackelte Bilder (Handkamera) die Sicht dritter Personen. Dieser ‚voyeuristische‘ Blick wird durch den Fenster-*Shot* verstärkt. Insbesondere Valeria und El Chivo werden hinter einem Fenster in ihrer Wohnung gezeigt. Neben dem voyeuristischen Element tauchen in allen Episoden unerwartete Kameraeinstellungen und ungewöhnliche, quasi zufällige Kamerawinkel (Perspektiven) auf. Diese Aufnahmen wirken zufällig oder voyeuristisch. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist die Spiegelaufnahme. Inwiefern diese Strukturen als ‚ordinär‘ oder ‚extraordinär‘ zu klassifizieren sind, gilt es aufbauend auf meiner Analyse zu klären. Ebenso wünschenswert wäre eine Einordnung in den Kontext des Weltkinos, unter Berücksichtigung kultureller und historischer Faktoren. Gibt es Parallelen im gegenwärtigen Hollywood-Kino? Erzählt der mexikanische Film anders als der nordamerikanische oder der argentinische Film? Welche Rolle spielt der internationale Aspekt für die Durchbrechung ‚ordinärer‘ Strukturen? Die Erforschung ‚extraordinärer‘ Strukturen im lateinamerikanischen Kino stellt ein Desiderat dar.

41 Vgl. Neale 2009, S. 198.

*Literatur*

- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin.
- Bordwell, David (1985): The classical Hollywood style, 1917-60. In: Bordwell, David/ Staiger, Janet/ Thompson: *The classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London et al..
- Chatman, Seymour (1980): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca et al..
- Eder, Jens (2007): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg.
- Elsaesser, Thomas (2007): *Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama*. In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Film Genre Reader III*. Austin.
- Fricke, Harald (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München.
- Fricke, Harald (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. München.
- Gronemann, Claudia/ Sieber, Cornelia (2007): *Gewalttopos und mediale Gewalt. Zur Inszenierung von Gewalt im aktuellen lateinamerikanischen Kino: CIUDADE DE DEUS (2002) und AMORES PERROS (2000)*. In: Felten, Uta/ Maurer Queipo, Isabel (Hg.): *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen.
- Neale, Steve (2009): *Genre and Hollywood*. New York.
- Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen*. Frankfurt am Main.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin.
- The Internet Movie Database (IMDb): <http://www.imdb.de/title/tt0245712/>.