

MARGRIT TRÖHLER

OFFENE WELTEN OHNE HELDEN

PLURALE FIGURENKONSTELLATIONEN IM FILM

SCHÜREN

Inhalt

Dank	9
Einleitung	11
I. Die Gruppenfigur oder: Das offene und das geschlossene Kollektiv	47
1. Parallelen, Kontraste, Ähnlichkeiten im offenen Kollektiv	52
<i>Funktionen der Alibihauptfiguren</i>	53
<i>Soziale Beziehungsnetze versus Klassen</i>	56
<i>Die Figuren in Konzeption und Gestaltung</i>	58
<i>Montage und Erzählperspektive im Figurengeflecht</i>	62
<i>Der demonstrative Gestus</i>	67
2. Die Konfrontation antagonistischer Kräfte oder: Der Klassenkampf im geschlossenen Kollektiv	69
<i>Eisensteins Kunstprinzip und die Kraft des Arguments</i>	69
<i>Die Figur im Dienst der Klasse</i>	72
<i>Typ und Montage: Die Ausrichtung auf die Konstellation des Kollektivs</i>	77
3. Horizontale Diversität und vertikale Einbindung	79
Zwischenspiel 1: Variationen vom Kollektiv zum Ensemble	83
1. Rückkehr zum Konfrontationsmuster – die Verwischung der Grenzen	87
2. Spiegelungen, Verdoppelungen, Echoeffekte	91
3. Die kollektive Einzelfigur: Porträt und Allegorie	98
4. Elimination der Spitze oder das Bild der Hydra	103
5. Zerstreuung und Dezentrierung	104
II. Das Konzept des Querschnittfilms	109
1. Die Chronik des Nebensächlichen	112
2. Die Idee des Querschnitts	116
<i>Zur zeitgenössischen Diskussion des Begriffs</i>	116
<i>Bilder der Grossstadt</i>	118
<i>Reportage und Experiment</i>	122
3. Ein «Film ohne Helden»	127
<i>Figurenkonzeption: Individuelle RepräsentantInnen der Stadt</i>	131
<i>Figurengestaltung: Dekadrierung und Dezentrierung</i>	135

<i>Figurenkonstellation: Zerstreuung und Reorientierung</i>	146
<i>Eine andere Ordnung: Die individuelle Vielfalt in der Menge</i>	154
4. Vom Querschnitt zum <i>film corale</i>	158

Drei Wege durch den Wald der Konzepte: Bildtheoretische Überlegungen zu Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren	167
1. Inhalt und Ausdruck in der filmischen Bewegung	169
2. Von Vorstellungen und Darstellungen	176
3. Fiktion – Narration und filmische Expressivität	188
<i>Vom audiovisuellen zum narrativen Inhalt</i>	188
<i>Kohäsion und Kohärenz</i>	192
<i>Die plastischen Elemente</i>	195
<i>Bedeutung und Expressivität</i>	197
<i>Fiktionale Wahrnehmung der Figuren</i>	204

III. Das Figurenensemble: Polyphoner Mikrokosmos und fiktive Verwandtschaften	207
1. Chronotopoi als Knotenpunkte und als Dynamik	213
2. Der ethnografische, expressive Realismus	223
<i>Chronotopos und Ikonografie des Alltags</i>	223
<i>Die fiktionale Welt und ihr Verhältnis zur wahrnehmbaren Wirklichkeit</i>	237
<i>Poetik der Verflachung, Poetik der Norm</i>	243
<i>Der polyphone, soziale Raum</i>	259
<i>Dynamische Bewegungen: Werteverteilung und Erzählhaltung</i>	280
3. «Sozialer Vergleich» und Bühnenrealität	298

Zwischenspiel 2: Variationen zwischen Ensemble und Mosaik	309
1. Ensemble-Dramaturgien	317
<i>Zusammenhalt und Bestimmung der Gruppen</i>	318
<i>Dynamiken der Spaltung und Umverteilung</i>	331
<i>Vom Ensemble zum Mosaik (und zurück)</i>	342
2. Zentrierende Momente, dezentrierende und azentrische Bewegungen	348
3. Spielformen des Erzählens im Mosaik: expressive Ausdrucksmuster	362

IV. Das Figurenmosaik: Vernetzungen und assoziative Kohäsion	385
1. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten	394

<i>Von Konfigurationen und Konstellationen</i>	394
<i>Begegnungen und Vernetzungen</i>	398
<i>Das relationale Netz und die Expressivität der Körper</i>	409
<i>Die selbstreflexiven Gefühle in der Konstellation</i>	415
<i>Das «Paar» als Verknüpfungsprinzip der Differenzierung</i>	426
2. Montage und Narration in der plastischen Vernetzung der Oberfläche	436
<i>Die Montage der voranschreitenden Gleichzeitigkeit</i>	436
<i>Plastische und assoziative Kohäsion</i>	463
3. Die Bühne der Performance: Das Schau-Spiel der gewöhnlichen Körper	488
<i>Körperbilder im Schwebezustand</i>	496
<i>Die Bühne des Geschlechtertanzes</i>	501
<i>Körper-Schau-Spiel und Schauspielkörper</i>	504
4. Die Enunziation zwischen Präsenz und Instanz	518
<i>Horizontale und zentrierende Kräfte im Figurenmosaik</i>	518
5. Von Affekten und Analogien	526
Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen als kulturelle Praxis	539
Anhang	553
Bibliografie	553
Glossar	579
Filmindex	583
Personenindex	591
Sachreindex	599

Einleitung

Sicuramente possiamo affermare che l'universo è tutto centro, o che il centro de l'universo è per tutto: et che la circonferenza non è in parte alcuna.
Giordano Bruno, De la causa, principio ed uno, 1584

Im Grunde liess ihn jegliches Hintereinander gleichgültig. Mehr als Abfolgen beschäftigten ihn Nebeneinander und Gleichzeitigkeit.
Hugo Lötscher, Die Augen des Mandarin, 1999

Most fundamentally, analogy is the vision of ordered relationships articulated as similarity-in-difference. This order is neither facilely affirmative nor purchased at the expense of variety.
Barbara Maria Stafford, Visual Analogy, 1999

Die Idee zu einer Studie über plurale Figurenkonstellationen im Film entstand vor rund zehn Jahren aus der Beobachtung, dass solche dezentrierten Konstellationen sich seit Ende der 1980er Jahre derart häufen, dass man sie inzwischen als ein kulturelles Phänomen bezeichnen kann. Sie zeigen sich in Gruppenbildern, in verdichteten Beziehungspuzzles oder in der mosaikartigen Vernetzung einzelner Figuren vor allem im so genannten Independent Cinema, und zwar auf transnationaler Ebene. Damit öffneten sich für die Untersuchung bereits mehrere Problemfelder, die in diesen *offenen Welten ohne Helden* (letztere sind vorerst bewusst männlich gehalten) ineinander greifen: ein narratologisches, ein filmhistorisches und ein im weiteren Sinne kulturwissenschaftliches. Zuerst stellte sich mir die Frage nach den Figurenkonstellationen: Wie funktionieren sie, zumal wenn sie nicht – wie im klassischen, in unserer Kultur dominanten Muster – um einzelne, individuelle Hauptfiguren kreisen oder sich in vom Genre vorgezeichnete Heldenerzählungen einordnen? Was und wie wird innerhalb eines Patchworks erzählt, welchen Status haben dabei die Figuren; welches sind die spezifischen filmischen Gestaltungsmittel und rezeptionellen Verstehensleistungen, die auf ein solches alternatives Erzählmuster einwirken? Eine weitere Perspektive eröffnete sich mit der Frage, ob sich das festgestellte Phänomen kulturgeschichtlich und ästhetisch auf eine postmoderne Ausdrucks-

form beschränken lässt oder wann und in welchen Zusammenhängen auch in der Vergangenheit plurale, dezentrierte oder kollektive Figurenkonstellationen aufgetaucht sind. Gibt es Vorläufer in Film, Literatur und Theater, inspirieren sich die mosaikartigen Filme der 90er Jahre an Mustern aus nichtwestlichen Erzählkulturen, und in welchem Verhältnis stehen sie zu anderen audiovisuellen Dynamiken in der heutigen globalisierten Medienlandschaft?

So kann man weiter fragen, von welchem Blickpunkt her und wie breit sich das Phänomen als kulturelle Praxis beschreiben lässt. Bezüglich der Rezeptionsbedingungen darf hypothetisch davon ausgegangen werden, dass es zumindest in Europa als solches wahrgenommen werden kann, da das mediale Angebot eine grosse Dichte und die Verleih- und Vertriebsstrukturen eine gewisse Vielfalt in den Kinos, an Festivals, im Fernsehen, auf dem Video- und DVD-Markt gewährleisten. Aus dieser Perspektive lässt sich das Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen nahezu als transkulturelles – quer durch ethnische Gruppen, Geschlechter und Generationen – in den Produktionen der letzten zehn, fünfzehn Jahre erfassen. Dabei beschränkt es sich nicht auf den Spielfilmbereich, sondern ist auch in Dokumentarfilmen, in den neueren Fernsehformaten, in der Videokunst oder in manchen Computerspielen festzustellen.

Obwohl mosaikartige Erzählformen im Vergleich zu den nach wie vor dominierenden Einzelhelden in Actionfilmen und zur Konzentration auf individuelle Porträts in Fernsehreportagen marginal erscheinen mögen, kristallisieren sie sich zu einer Tendenz im audiovisuellen Bereich. Über ihre Themen und Darstellungsweisen machen sie den ZuschauerInnen ein Bedeutungsangebot, das auf seine gesellschaftliche und kulturelle Kontingenz hin befragt werden kann. Welche Art von Weltentwurf präsentieren sie, und wie strukturieren sie diesen durch ihre medialen Ausdrucksmöglichkeiten als symbolische Kommunikationsform? Lassen sich Filme mit pluralen Figurenkonstellationen vielleicht sogar als alternative *Denkbilder* (im Sinne Walter Benjamins) analysieren, und, wenn ja, wie lässt sich ihr narratives Angebot, die Dinge und Bilder neu zu verknüpfen, als pragmatisches verstehen und in die alltäglichen Vorstellungen und Erfahrungen der Menschen in einer Zeit, in einer Kultur, in einem diskursiven Umfeld einbetten?

Die vorliegende Arbeit, die zeitgleich zu dem zu untersuchenden Phänomen gewachsen ist, versucht diese Problemfelder über eine «Beschreibung von innen», vom Material her anzugehen, die pluralen Figurenkonstellationen in ihrer vielfältigen Dynamik zwischen sich verändernden Produktions- und Rezeptionskontexten zu verankern und in einer induktiven Vorgehensweise an einem Korpus, das die Spielfilme

ins Zentrum stellt, Konzepte zu entwickeln, die die Analyse audiovisueller Erzähl- und Ausdrucksformen als kulturelle Praxis ermöglichen. Das Anliegen des Projekts ist ein theoretisches, und zwar unter drei Aspekten: Den Rahmen bildet die Beschreibung des transkulturellen Phänomens der pluralen Figurenkonstellationen in den 90er Jahren; er umfasst ein zweigleisiges, grundsätzlich narratologisches Vorhaben. Einerseits wird der Funktion von Figuren für das filmische Erzählen nachgegangen und mit den Konzepten der *Figurenkonzeption*, *-gestaltung* und *-konstellation* eine methodische Reflexion zur Figurenanalyse angestrebt, die auch über das Phänomen der offenen Welten ohne Helden hinausweist; diese Konzepte werden an drei prototypischen Modellen erprobt, die sich sozusagen als Erfahrungswert aus der Vielfalt der in der Praxis vorgefundenen pluralen Konstellationen herauschälen: der *Gruppenfigur* oder dem kollektiven Muster, dem *Figurenensemble* oder der offenen Figurengruppe und dem *Figurenmosaik* als einer netzartigen Dynamik. Andererseits sollen der filmischen Erzähltheorie über die Beschreibung dieser alternativen Dramaturgien neue Wege eröffnet werden, indem das Narrative und die Figuren weniger semantisch und psychologisch angegangen werden denn als plastisch-figurative Prozesse, die uns in ein affektives, audiovisuelles Denken involvieren, die die Narratologie für die heutigen ästhetischen Diskussionen wiedergewinnen und sie darüber hinaus in einer allgemeineren Medienkultur verankern.

Die drei Modelle des Erzählens mit pluralen Figurenkonstellationen, die den systematischen Aufbau dieser Studie bestimmen, stehen in einem synchronen Querschnitt nebeneinander; sie machen eine unterschiedliche Gewichtung deutlich, die die Häufigkeit ihres Auftretens seit den 90er Jahren spiegelt, denn es lässt sich sogleich festhalten, dass das erste Modell der Gruppenfigur heute eher selten vorkommt und wenn, dann auf bestimmte Kulturkreise bezogen. In ihre Anordnung, die sie der Logik meiner Argumentation verdanken – von der *Zentrierung auf eine Idee* zur *polyphonen Dezentrierung* und zum *azentrischen Ornament* –, mischt sich also eine chronologische Annahme zu ihrer Vorgängigkeit, die ich jedoch nicht als stringente Entwicklung verfolge. Hingegen versuche ich, die angenommenen Kategorien durch punktuelle Rückblicke auf historische Momente und durch Schlaglichter auf unterschiedliche Erzählkulturen sowie auf andere Medienbereiche zu verdichten und in Bewegung zu setzen. Genrestrukturen, Stilrichtungen, nationale Schulen oder die grundsätzliche Diskussion der pragmatischen Unterschiede von Dispositiven sind in dieser Perspektive kaum von Belang. Eine umfassende, geschlossene Sichtweise oder Interpreta-

tion strebe ich nicht an, weder diachronisch noch theoretisch noch bezüglich des heutigen transkulturellen Phänomens.¹

Von alten Paradigmen und neuen Ordnungen

Eine ähnlich skeptische Haltung prägt die Einordnung der Filme mit pluralen Figurenkonstellationen in die film- und kulturhistorischen Paradigmen, die die folgenden Fragen aufwerfen: Inwiefern sind die alternativen Erzählmuster – die ich in diesen Filmen annehmen möchte – als kritische Auseinandersetzung mit den dominanten Formen zu lesen, und wenn ja, mit welchen? Mit dem klassischen, dem modernen oder dem postmodernen Film, mit dem Mainstream oder mit einem Kunstkino? Inwieweit schreiben sie sich von vornherein in eine parallele, wenn auch lückenhafte Tradition oder in eine intermediale und transtextuelle Beeinflussung zwischen Kulturen und Praktiken ein, die nicht ausschliesslich narrativ und nicht ausschliesslich fiktional sein müssen? Inwiefern sind sie als Einzellerscheinungen zu betrachten, die sich in gewissen Zeiten zu einem Phänomen wie dem beschriebenen verdichten, zu einem Phänomen, das nicht als Ausdruck von expliziten Entscheidungen verstanden werden kann?

Sicher ist, dass es sich bei den heutigen pluralen Figurenkonstellationen um kein «klassisches» Muster handelt, wie es die Theorie vor allem in Bezug auf die realistische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts lange Zeit erfüllt sah und das auch die filmhistorische und -theoretische Auseinandersetzung mit dem Hollywoodkino entscheidend prägte.² Hingegen kann als Referenzrahmen eine komplexe Melange aus europäischem Kino der 1920er bis 1970er Jahre, Autorenfilm der internationalen *Nouvelles Vagues*, Anleihen von Literatur und Theater und verschiedenen populären, auch nichtwestlichen Erzähltraditionen ebenso wie Dynamiken von Gesellschaftsspielen und der heutigen Internetkultur angenommen werden. Wenn nun das dominante Muster – durch die filmhistorischen Paradigmen in Praxis und Theorie hindurch – individuelle Hauptfiguren, eine duale Grundstruktur (die sich meist auf zwei Protagonisten im komplementären oder konfliktuellen «Paar» aufteilt) und eine zeitlich-kausale, psychologisch motivierte Ausrichtung der

1 Ich schliesse mich damit dem Projekt an, das Bill Nichols (2000) zur Erneuerung der Filmwissenschaft skizziert, die sich in der Kulturanalyse audiovisueller Praktiken verortet, indem sie von der Besonderheit der Phänomene in spezifischen Kontexten ausgeht und diese als Teil einer symbolischen Ökonomie der Produktion von Wissen versteht.

2 Für eine Kritik dieses dominanten theoretischen Paradigmas vgl. Altman 2000 (1989).

Narration auf einen Kompromiss hin begünstigt, so entwickeln plurale Figurenkonstellationen von vornherein eine *andere Logik des Erzählens*. Um es radikal auszudrücken: Sie funktionieren (mit Ausnahme des Kollektivs) nicht axiologisch, sondern topologisch oder besser topografisch, denn sie verfolgen eine Akzentverschiebung von der Zeitlichkeit zur Räumlichkeit, sind weniger individuellen und binär angeordneten Positionen als relationalen Dynamiken verpflichtet, bevorzugen das Flächige und den Fluss, das Differenzieren von Werten und das unabgeschlossene Verhandeln von Widersprüchen. In diesem Sinne sind sie Ausdrucksformen einer «condition postmoderne», da sie die Instabilität postindustrieller Gesellschaften poetisch umsetzen und die sinnstiftenden «grossen Erzählungen» (François Lyotard) verweigern. Doch der Begriff der Postmoderne umfasst heute in philosophischer, kulturtheoretischer und ästhetischer Perspektive sehr disparate Ansätze. Für das Kino wurde diesbezüglich einerseits der ökonomische Umbruch in der Filmindustrie vom amerikanischen Studiosystem zu einem global vernetzten Markt (und Marketing) thematisiert. Andererseits wurden vor allem die Hollywoodfilme der 1980er Jahre auf ihre Dystopien und die favorisierten Verfahren des Pastiche und der Ambiguität untersucht, manchmal in einer mehr oder weniger ideologiekritischen Sichtweise als kulturelle Objekte eines «politischen Unbewussten» (Fredric Jameson), manchmal in einer schon fast euphorischen Perspektive, in der die bestehenden symbolischen Ordnungen und die traditionellen Hierarchien zwischen Kunst und Populärkultur aufgelöst erschienen; andere wiederum wollten die Bezeichnung des Postmodernen gerade für das «unabhängige» und experimentelle Kino, das die Erkenntniskepsis der späten Moderne weiterführt, reservieren.³

Doch wie ist mit einem solchen Begriff umzugehen, wenn eine Fragestellung bearbeitet werden soll, die uns quer durch die Paradigmen des Modernismus und des Postmodernismus führt, die verschiedene Medien und ihre Dispositive betrifft, und wenn über deren unterschiedliche Funktionsweisen letztlich eine kulturelle Praxis analysiert werden soll? Wie viele andere Produktionen, die der postmodernen Haltung zugeordnet werden, feiern die Filme mit pluralen Figurenkonstellationen das Fest der «Oberfläche» und der «Selbstreflexivität» sowie die Dezentrierung des Einzelsubjekts. Wenn wir uns damit aber auf ein Kino der Uneigentlichkeit beziehen, das den Referenzverlust über seinen Zitat-

3 Für einen Überblick über die verschiedenen philosophischen, kulturtheoretischen und ästhetischen Positionen und Debatten, auch innerhalb der Filmwissenschaft, vgl. Hill 1998.

und Verweischarakter sublimiert, so befinden wir uns auf der falschen Spur. Denn die pluralen Figurenkonstellationen in Spielfilmen scheinen sich an soziale Dynamiken und strukturelle Muster aus dem alltäglichen Erfahrungsbereich anzulehnen, die auf ihre Weise auch gewisse Fernsehserien oder Dokumentarfilme erproben. Sie präsentieren Ikonografien von Alltagswelten, die ein pragmatisches Wissen über narrative Formen in ihre alternativen Erzähllogiken zu integrieren versuchen und durch ihre jeweiligen audiovisuellen Möglichkeiten umsetzen. Damit können sie am ehesten in Verbindung gebracht werden mit dem, was Hal Foster mit dem «ethnographic turn» bezeichnet, den er in der Kunst (und in der Kulturtheorie) seit den späten 80er Jahren ausmacht: Während er die Aufmerksamkeit auf das Lokale und den Alltag jedoch einer engagierten (postmodernen) Haltung in der Avantgardekunst zuordnet, spricht Kathrin Oester von einer allgemeinen «Ethnografisierung» der Gesellschaft, die durch das mediale Angebot und die popularisierte visuelle Technologie die Distanz zwischen Teilnahme und Beobachtung verringert.⁴ Natürlich können Filme als Einwegmedium diese Distanz nie auflösen, doch die pluralen Figurenkonstellationen können sichtbar machen, welche Vorstellungen von Alltag in einem bestimmten historischen Moment filmisch kreiert und als Bilder und Dynamiken des Alltäglichen wahrgenommen werden können.

Ich möchte die Einordnung des festgestellten Phänomens in die postmoderne Diskussion daher nicht frontal angehen. Sondern in einer Beschreibung von innen erproben, ob «ein Andersseinkönnen von Ordnungen» möglich ist, wie es Bernhard Waldenfels nennt, ohne dass diese sich «in pure Vielfalt und Beliebigkeit» auflösen, denn «Es gibt laterale Verbindungen, die reicher sind als alle «pyramidalen» Ordnungen, die vertikal von oben nach unten verlaufen.»⁵

Natürlich dienen mir dennoch bestehende Konzepte als Grundlage, filmnarratologische wie solche aus Literatur- und Theatertheorie; dabei ist es wertvoll, auch Untersuchungen aus den Bereichen Fernsehen oder Dokumentarfilm sowie Reflexionen über den Aufbau und das Funktionieren der neuen interaktiven Medien in die Arbeit einzubeziehen. Es scheint mir jedoch unerlässlich, zeitweilig die einschlägigen übergreifenden Diskussionen zurückzustellen, um die bislang wenig beachtete Erzählform der pluralen Figurenkonstellationen nicht mit apriorischen Annahmen zu überfrachten.

4 Foster 1996: 171ff.; Oester 2002: 347–351.

5 Waldenfels 1990: 26.

Um den Filmen als kultureller Praxis sowie ihren Inhalts- und Ausdrucksformen eine gewisse Autonomie zuzugestehen, stelle ich den Vergleich der drei Grundmodelle pluraler Figurenkonstellationen in den Vordergrund und versuche, zwischen einzelnen Filmen einen *analytischen Dialog* zu eröffnen: zu parallelisieren, zu konfrontieren, zu verschieben. Trotz der Annahme dreier prototypischer Modelle gilt mein Interesse stärker den konkreten Filmen, ihren Varianten und Variationen. So stellt das Anliegen den Versuch dar, über eine grundsätzlich narratologische Herangehensweise das Funktionieren der pluralen Dramaturgien und ihrer filmischen Konfigurationen im Zusammenhang mit den Figuren zu verstehen, um diese – unter Einbeziehung anderer, weniger filmspezifischer Theorien – in Analogie zu anderen Dynamiken in der kulturellen Befindlichkeit einer Zeit zu verankern.

Um die interne Analyse auf ihren gesellschaftlichen Kontext hin zu öffnen, versuche ich im Einzelfall, die Filme in einem historischen Produktionskontext zu verorten, in einer soziopolitischen oder ästhetischen Diskurssituation (wobei ich ökonomische und technische Faktoren nur am Rande berücksichtigen kann). Aufseiten der *Rezeption* bin ich von ZuschauerInnen ausgegangen, die mit der mitteleuropäischen Kultur vertraut sind und auf dieser Grundlage die narrativen Muster und das Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen wahrnehmen. Sie entsprechen einer mehrheitsfähigen kulturellen Konstruktion, die eine theoretische, ideale Position voraussetzt als Produkt der filmischen Adressierung, die gleichzeitig Leerstellen vorsieht für ihre aktive imaginäre Einbeziehung und die symbolische Tätigkeit der Interpretation, die immer auch eigene Wege geht. Die Figuren und ihre Konstellationen sehe ich somit im Schnittpunkt zweier Prozesse, als eine doppelte, im Idealfall komplementäre *Wirkungskonstruktion von Text und Lektüre*. Diese Position reflektiere ich auch in den Voraussetzungen ihrer pragmatischen und kulturellen Bedingtheit; sie fächert sich in meiner Arbeit in sich ergänzende Aspekte auf. So fließen denn sporadisch Ansätze zur Skizze eines Zuschauermodells in meine Ausführungen ein, Momente, in denen ich versuche, die filmische Situation für ausserfilmische, alltägliche Erfahrungen zu öffnen, die ein Publikum in eine heterogene, immer noch theoretische Gemeinschaft verwandeln; ein Modell, das unterschiedliche Positionen je nach Geschlechts-, Alters- und ethnischer Zugehörigkeit wie nach anderen persönlichen Affinitäten in sich aufzunehmen vermag.

Die komplexen Rezeptionsmodi, die Filme mit pluralen Figurenkonstellationen uns heute anbieten, sind noch wenig erforscht: Ich möchte sie deshalb nicht unbesehen auf textuelle und soziale Schemata zurückführen, auf gängige Vorstellungen von logischen Zusammenhän-

gen und emotionalen Dynamiken, die oft allzu schnell zu Erklärungen führen, bevor die filmischen Organisationsformen und Gestaltungsweisen ausführlich beschrieben sind. Die Filmwissenschaft ist ein von Grund auf interdisziplinäres Unternehmen, und Erkenntnisse aus Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie sowie Soziologie können helfen, die Medien und ihre Veränderungen zu verstehen. Über die Vielfalt der kulturellen Praxis entwickelt sich jedoch auch der Film – oder das Filmische – und bereichert sein Ausdruckspotenzial in fiktionalen, narrativen und ästhetischen Konstruktionen, ebenfalls im wechselseitigen Austausch mit seinem Umfeld, ob als gesellschaftliches, mediales oder allgemein diskursives verstanden. Über Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren können so in den pluralen Erzählweisen neue Bedeutungen entstehen, Wahrnehmungs- und Verstehensmuster oder gar Werte und Verhaltensweisen verschoben werden. Das Narrative im Spielfilm und das Filmisch-Plastische im Narrativen können uns neue konzeptuelle Zusammenhänge präsentieren, die es durch die beschreibende und anfänglich interne Analyse zu entdecken (und nicht zu verhindern) gilt, auch wenn es keine neutrale Beschreibung geben kann.

Die Erörterung der folgenden zentralen Aspekte soll den Einstieg in die Untersuchung erleichtern und die theoretischen Voraussetzungen meiner Vorgehensweise transparent machen. Der erste Aspekt betrifft den verwendeten Modellbegriff und mein Verständnis von Struktur und Einzelfall; der zweite legt die narratologischen Grundlagen zur Bearbeitung der Fragestellung dar; danach werden einige grundlegende Konzepte zur Figur erläutert, aufgrund derer ich meine diesbezügliche Ausgangsposition kläre.

Das Modell und sein Verhältnis zum Einzelfall

Die Grundmodelle der Gruppenfigur, des Figurenensembles und des Figurenmosaiks sind, wie erwähnt, als heuristische zu sehen. Obwohl die Übergänge zwischen den einzelnen Modellen fließend sind, konnte ich in Diskussionen im Rahmen von Seminaren und Vorträgen feststellen, dass die Differenzierung der drei Gruppendramaturgien in deren filmischer Wirkung, als Gesamteindruck eines Films, von wachsenden ZuschauerInnen wahrgenommen wird – selbst dann, wenn man dazu neigt, sich im Geflecht der Figuren eine «persönliche» emotionale Leitfigur auszusuchen.

Mit dieser ersten Einteilung der pluralen Figurenkonstellationen sind also drei Grunddynamiken umrissen, die es als kulturelle Muster zu

erkennen, als wissenschaftlichen Gegenstand zu konstituieren und zu beschreiben gilt. Sie vereinen als *modellhafte* Gebilde fiktionale, narrative und ästhetisch-plastische Aspekte in sich, die mich hier unter dem Blickwinkel der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation interessieren. Dabei betrachte ich das Modell als eine Art *architektonischen Entwurf*, der die Elemente und Merkmale des eigentlichen Gegenstandes, hier der Filme, mehr simuliert als darstellt; es erfasst ihn in seinen groben Linien im Sinne von Vektoren und skizziert in einem kleineren Massstab, in der Abstraktion und Idealisierung, ein prototypisches Vorstellungsgebäude. In das Material übertragen dient ein solches Modell als konkretes Anschauungs- und Beobachtungsobjekt und macht Dynamiken *sichtbar*, ohne die filmischen Erzählungen auf ein Skelett zu reduzieren.

Im Unterschied zur Architektur wie auch zum Drehbuch im Prozess der Realisierung eines Films entstehen meine Entwürfe im Nachhinein (wie heutzutage auch in der Architekturgeschichte virtuelle Modelle von seit langem zerstörten historischen Bauten erstellt werden). Meine Modelle sind eine analytisch-beschreibende (Re-)Konstruktion kultureller Muster anhand bestehender Filme: Sie fügen sich in eine Art «Musterbuch», wie es dies im mittelalterlichen Kunsthandwerk gab und zum Teil heute noch gibt; jedoch enthält dieses Buch in meinem Fall *imaginäre* Muster. Diese haben auch keinen normativen Anspruch, und obwohl sie sich an der Praxis orientieren und sich nur über sie konstituieren lassen, sind sie nicht auf das Handwerk ausgerichtet. Hierin unterscheidet sich meine Arbeit auch von den meisten Drehbuchstudien. Diese übernehmen oft die Funktion von Handbüchern und führen – eingebettet in mehr oder weniger tiefgreifende Analysen – «Musterbeispiele» an, mit dem doppelten Ziel der Ermittlung von Originalität und der Vermittlung von Erfolgsrezepten. Damit erfüllen sie einen anderen Zweck als diese Arbeit. Dennoch fand ich Bestätigung für mein Unternehmen in jenen Untersuchungen (auf die ich noch eingehe), die sich über die gängigen Paradigmen hinaus auf eine Reflexion zu sich verändernden Mustern einlassen. Unter diesen Bedingungen können die dem Gegenstand angepassten Modelle als bewegliche Konstruktionen gesehen werden, die immer wieder eine andere, leicht verschobene analytische Perspektive zulassen und der Filmpraxis ihre eigene Beweglichkeit, wenn nicht gar die Entwicklung einer eigenen «Theorie» zugestehen.

Im Sinne eines heuristischen Prinzips dienen die drei Modelle also einer Bestandsaufnahme der vielfältigen narrativen Möglichkeiten von Figurenkonstellationen ohne individuelle Hauptfiguren. Dabei geht es mir nicht darum, eine Typologie zu erstellen, die eine vollständige Liste der Filmbeispiele präsentiert oder alle Modellvarianten auflistet. Ich in-

teressiere mich vielmehr für die Ausdifferenzierung ihrer *Ähnlichkeiten, Unterschiede, Kombinations- und Spielformen*. Das abduktive Vorgehen⁶ und meine entsprechend prozesshafte Präsentationsweise sollen den LeserInnen erlauben, ihr kulturelles Wissen über einzelne Filme wie über das Kino einzubringen und für das Verständnis der Erzähldynamiken fruchtbar zu machen. Diese Vorgehensweise will auch verdeutlichen, dass es sich bei den drei prototypischen Modellen um Hilfskonstruktionen handelt. Sie stellen instabile Konglomerate von Merkmalen dar und verweisen nur insofern auf ein System oder eine Struktur, als man mit Marshall Sahlins annimmt, dass:

In their practical projects and social arrangements, informed by the received meanings of persons and things, people submit [the] cultural categories to empirical risks. To the extent that the symbolic is thus the pragmatic, the system is a synthesis in time of reproduction and variation.⁷

Als Kulturanthropologe historisiert Sahlins so die strukturalistische Auffassung des Systems von Ferdinand de Saussure ebenso wie jene des Mythos von Claude Lévi-Strauss und fügt ihnen eine pragmatische und dynamische Dimension hinzu: Er betont die gegenseitige Abhängigkeit von praktischen Erfahrungen und konventionellen Bedeutungen, denn sobald die Struktur sich in ihren konkreten, gelebten Ausformungen zeigt, gerät sie auch in Gefahr und erfährt Veränderungen. So gilt meine hauptsächliche Aufmerksamkeit auch nicht der Definition der Grundmodelle, denn es ist offensichtlich, dass verschiedene benachbarte Modelle als Mischformen und vor allem die Filme als Einzelfälle, als Praxis, irgendwo dazwischen oder daneben liegen. Sie verändern als kulturelle Objekte das prototypische Modell konstant, mehr noch: dieses zeichnet sich erst in ihren konkreten Varianten und Variationen ab. Oder wie Gérard Lenclud Sahlins kommentiert:

Un objet a toujours plus de propriétés, puisqu'en nombre infini, que la petite quantité de celles qui délimitent, à un moment donné, son sens pour une culture, sens constitué par une addition de propriétés prototypiques. [...] Mais la ruse du monde fait que la chose reconnue peut être notablement différente de toutes celles, composant le prototype, qui ont permis de la voir.

6 «Abduktion» findet im Wechselspiel zwischen intuitiver Annahme (Hypothese), Analyse des Einzelfalls (der Varianten) und der Theorie- oder Modellbildung in einer unendlichen Semiose statt. Der Begriff geht auf Charles Sanders Peirce zurück und wurde als methodisches Verfahren sowie als semiotisch und kognitiv verstandene Prozesshaftigkeit etwa von Umberto Eco (1992 [1990]) oder Peter Wuss (1993a) bearbeitet.

7 Sahlins 1985: ix und 136–156.