

Michèle Wannaz

Dramaturgie im Autorenfilm

Erzählmuster des sozialrealistischen
Arthouse-Kinos

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	8
1. Einleitung	10
1.1 Fragestellung	13
1.2 Aufbau des Buches	15
2. Das <i>jeune cinéma français</i>	18
2.1 Zum Begriff des Autorenfilms	20
2.2 Eine neue <i>Nouvelle Vague</i> ?	22
2.3 Zeitliche und inhaltliche Eingrenzung der Strömung	24
2.4 Das <i>jeune cinéma français</i> im europäischen Kontext	27
2.5 Sozialpolitischer Hintergrund	30
3. Grundlagen der Filmdramaturgie	34
3.1 Imperative des klassischen Sujetaufbaus	36
3.1.1 Die Einheit der Handlung	39
3.1.1.1 Das Diktum der Hauptfigur	39
3.1.1.2 Ziel und Hindernis, oder: Wie Spannung entsteht	41
3.1.1.3 Motiv, inneres Bedürfnis und Figurenentwicklung	44
3.1.1.4 Das Prinzip der Kausalität	51
3.1.2 Die Formel der Dreiaktstruktur	53
3.1.2.1 Exposition	54
3.1.2.2 Anstoß	54
3.1.2.3 Wendepunkte	55
3.1.2.4 Klimax und Auflösung	60
3.1.3 Der Nebenhandlungsstrang	61
3.1.4 Die Spannungskurve: Das Prinzip der Steigerung	62
3.1.5 Zur Wirkungsweise des klassischen Sujetaufbaus	64
3.2 Zur Begriffsbestimmung und Wirkungsweise des Epischen	66
4. Erzählmuster des <i>jeune cinéma français</i>	74
4.1 LA VIE RÊVÉE DES ANGES von Erick Zonca	74
4.1.1 Filmübergreifende Spannungskurve	76
4.1.1.1 Exposition und Anstoß	76
4.1.1.2 Erster Wendepunkt	79

4.1.1.3 Mittlerer Wendepunkt	83
4.1.1.4 Zweiter Wendepunkt	85
4.1.1.5 Klimax und Auflösung	86
4.1.2 Aktinterne Spannungskurven	87
4.1.2.1 Stasis	87
4.1.2.2 Zyklisch	90
4.1.2.3 Abbruch der Spannungskurve: Zielverlagerung und Resignation	101
4.1.3 Hierarchie und Funktion von Nebenhandlungssträngen	105
4.1.3.1 Die Nebenhandlung Marie/Chris: Partielle Dominanz	105
4.1.3.2 Die Nebenhandlung Isa/Sandrine: Parallelität	106
4.2 Fazit: Die Erzählstruktur in <i>LA VIE RÉVÉE DES ANGES</i>	115
4.3 Neun weitere Filme des <i>jeune cinéma français</i>	125
4.3.1 <i>LA HAINE</i> von Mathieu Kassovitz	125
4.3.2 <i>OUBLIE-MOI</i> von Noémie Lvovsky	131
4.3.3 <i>EN AVOIR (OU PAS)</i> von Laetitia Masson	133
4.3.4 <i>MARIUS ET JEANNETTE</i> von Robert Guédiguian	137
4.3.5 <i>LOVERS</i> von Jean-Marc Barr	142
4.3.6 <i>LA VIE DE JÉSUS</i> von Bruno Dumont	145
4.3.7 <i>RIEN À FAIRE</i> von Marion Vernoux	149
4.3.8 <i>LA FAUTE À VOLTAIRE</i> von Abdel Kechiche	153
4.3.9 <i>LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL</i> von Laurence Ferreira-Barbosa	156
4.4 Fazit: Erzählmuster des <i>jeune cinéma français</i>	169
5. Die europäische Perspektive – Sozialrealistisches Autorenkino im Vergleich	181
5.1 Belgische Vorstadthöhlen: Das Kino der Brüder Dardenne	182
5.1.1 <i>ROSETTA</i>	183
5.1.2 <i>L'ENFANT</i>	188
5.1.3 <i>LE SILENCE DE LORNA</i>	195
5.2 Britische Unterschichtsmisere: Ken Loach und seine Filme	203
5.2.1 <i>LADYBIRD</i>	205
5.2.2 <i>MY NAME IS JOE</i>	210
5.3 Deutsche Postwende-Melancholie: Die Neue Berliner Schule	214
5.3.1 <i>DEALER</i> von Thomas Arslan	217
5.3.2 <i>LUCY</i> von Henner Winckler	220
5.3.3 <i>SEHNSUCHT</i> von Valeska Grisebach	225

5.4 Fazit: Erzählmuster der untersuchten nicht-französischen Filme	238
6. Zusammenfassung und Ausblick	246
6.1 Klassische versus epische Erzähltradition	246
6.2 Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos	250
6.3 Geortete Strukturmerkmale und Wirkungstendenzen im Überblick	256
6.4 Ausblick	266
7. Anhang	268
7.1 Szenenablauf LA VIE RÊVÉE DES ANGES	268
7.2 Bibliografie	276
7.3 Filmografie	279
7.4 Abbildungsnachweise	286

1. Einleitung

Es gibt kaum eine Kinonation, die mit so vielen Vorurteilen behaftet ist wie die französische. Für viele steht das Kino rund um Paris auch heute noch synonym für junge Männer mit Baskenmützen, die entweder Maler oder Professoren sind, unablässig Gauloises Blondes rauchen, über den Sinn des Lebens philosophieren und schließlich darauf kommen, dass der wohl hübsche Frauen sind. Zugegeben: Diese Filme gab es, und es gibt sie auch heute noch. Doch werden sie längst flankiert vom Werk nicht nur außergewöhnlich vieler, sondern auch außerordentlich engagierter junger Filmautoren, die ihre Figuren weder ständig über Sartre noch ihre aktuelle *ménage à trois* parlieren lassen, sondern sehr genau hinschauen, wie man in Frankreich heute spricht, arbeitet, lacht, liebt und leidet, kurz: lebt. So entstand in den letzten zwei Jahrzehnten ein Kino, das die soziale Realität von Arbeitslosigkeit, Armut, Migration und Gewalt nicht ausspart, sondern ihr direkt ins Auge sieht: das *jeune cinéma français*.

Bemerkenswert ist, dass viele Filme dieser Strömung nicht nur begeisterte Kritiken und reihenweise Auszeichnungen erhalten. Trotz ihrer schweren Thematik und ihrem Authentizitätsanspruch – sowie folglich einer klaren Abweichung von der klassischen Dramaturgie – finden sie oft auch ein erstaunlich großes Publikum.¹ Von den in dieser Arbeit näher betrachteten Werken gelang dies allen voran Mathieu Kassovitzs *LA HAINE* (1995), Erick Zoncas *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* (1998) und Robert Guédiguans *MARIUS ET JEANNETTE* (1997).²

- 1 Der Begriff «Authentizität» bezeichnet eine Übereinstimmung von Schein und Sein. Ich werde ihn synonym mit dem Begriff «Realismus» verwenden, der gerade im Zusammenhang mit Kunst, Literatur und Film immer wieder einen Bedeutungswandel erfahren hat und daher sehr unterschiedlich ausgelegt werden kann. Beide Termini stehen in dieser Arbeit für eine möglichst getreue und unverfälschte filmische Abbildung der realen Lebenswelt, die der oft geschönten, artifiziellen Normierung von Geschehensverläufen im klassischen Kino entgegensteht.
- 2 *LA HAINE* löste am Filmfestival von Cannes 1995 einen Begeisterungssturm aus, sahnte anschließend Preis um Preis ab, wurde in zahlreiche Länder verkauft und erzielte erst noch traumhafte Eintrittszahlen – allein in Frankreich 1,8 Millionen. Dies lag auch daran, dass der Film nach dem Hype in Cannes kurzerhand mit 260 statt den ursprünglich geplanten 50 Kopien gestartet wurde, nachdem ihn fast alle Tageszeitungen auf der Frontseite gefeiert hatten. *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* stand mit 1,5 Millionen Zuschauern 1998 auf Platz 22 der französischen Jahreshitliste, noch vor Quentin Tarantinos *JACKIE BROWN* oder Woody Allens *DECONSTRUCTING HARRY*. In zahlreichen Ländern folgten daraufhin Kinostarts mit ungewöhnlich vielen Kopien, unter anderem den USA, Großbritannien, Deutschland, Italien und Spanien. In Cannes, wo der Film im Wettbewerb lief, wurden die beiden Hauptdarstellerinnen außerdem ex aequo mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Hinzu kamen

Damit sind sie nicht allein. Auch das Kino Großbritanniens feiert bereits seit einiger Zeit eine Rückkehr des Sozialen – allen voran mit seinen Galionsfiguren Ken Loach und Mike Leigh, aber auch einer überaus erfolgreichen Mainstreamvariante des Sozialdramas, darunter Filmen wie Danny Boyles TRAINSPOTTING (1996), Peter Cattaneos THE FULL MONTY (1997) oder Stephen Daldrys BILLY ELLIOT (2000). Und auch im restlichen Europa ist eine verstärkte Hinwendung zu sozial engagierten Filmen zu beobachten, insbesondere in Deutschland und Belgien, dessen Gebrüder Dardenne neben Ken Loach gegenwärtig wohl die prominentesten Repräsentanten des sozialrealistischen Arthouse-Kinos sind.³ Daneben entstehen auch in Österreich, der Schweiz, Spanien, Italien, Rumänien und vielen anderen, nicht nur europäischen Ländern wieder vermehrt Filme, die sich dem Alltag gesellschaftlicher Außenseiter widmen und dabei Anspruch und Popularität zu vereinen suchen. Als Beispiele seien hier etwa Barbara Alberts NORDRAND (Österreich, 1999), Cristian Mungius 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE (Rumänien, 2007) oder Fernando León de Aranoas PRINCESAS (Spanien, 2005) genannt, die allesamt große Publikums- wie Kritikererfolge waren.

Solches Kino zu machen, das relevant ist, emotional berührt, unterhält und erst noch authentisch wirkt, ist große Kunst. Und natürlich sehr komplex. Neben dem Cast, der Schauspielführung, der Kamera- und Lichtarbeit oder dem Umgang mit Musik müssen unzählige weitere Aspekte zunächst in sich selber stimmig sein und dann auch noch optimal zusammenwirken. Jedes einzelne dieser Elemente ist mitverantwortlich für das Endergebnis. Und dennoch gibt es eines, das ganz besonders wichtig ist: das Drehbuch. Denn aus einem guten Drehbuch, lautet eine alte Filmer-

zahlreiche weitere Preise, darunter der César für den besten Film und – gemeinsam mit Thomas Vinterbergs FESTEN – derjenige für das Beste Nachwuchswerk beim Europäischen Filmpreis. Und MARIUS ET JEANNETTE lockte in Frankreich über 2,5 Millionen Zuschauer – sogar noch mehr als LA HAINE – ins Kino. Der Film landete 1997 auf Platz 13 der jährlichen Kinocharts, noch vor Jean-Pierre Jeunets ALIEN: RESURRECTION. Für ein Sozialdrama, das in langsamem Erzählfluss vom einfachen Leben arbeitsloser Südfranzosen erzählt, ist das doch ziemlich beachtlich. Hinzu kamen begeisterte Kritiken, zahlreiche Preise und eine breite internationale Auswertung.

- 3 Um Verwirrungen vorzubeugen: Der Begriff des Sozialrealismus wird gelegentlich als Synonym für den sozialistischen Realismus verwendet – eine in sozialistischen Ländern teilweise staatlich geforderte Kunstform, die die Errungenschaften des marxistisch-leninistischen Systems verbreiten sollte, da Kunst als politisch-ideologischer Gebrauchsgegenstand jenseits ästhetischer Kriterien und künstlerischer Freiheit begriffen wurde. Primär sollten die sozialistischen Leistungen, einfache Arbeiter und die politischen Führer verherrlicht werden. Vor allem hat der Terminus sich aber als Etikettierung für realistisch erzählte Sozialdramen im Stil eines Ken Loach oder der Brüder Dardenne durchgesetzt, die in einem nicht-sozialistischen Kontext entstanden sind – und auch weiterhin entstehen. In dieser Arbeit wird er durchwegs in letzterem Sinn verwendet – und zwar oftmals in Kombination mit dem Begriff Arthouse, der ebenfalls einer kurzen Klärung bedarf: Ursprünglich als Synonym für ein Filmkunst- oder Programm kino etabliert, das sich mit seiner Filmauswahl vom Mainstreamgeschmack abgrenzt, hat er sich inzwischen längst auch als Bezeichnung für künstlerisch anspruchsvolle, nichtkommerzielle Independent- und Autorenfilme selber durchgesetzt.

Weisheit, kann zwar immer noch ein schlechter Film werden. Aus einem schlechten Drehbuch aber niemals mehr ein guter Film.

Entsprechend wird der Buchmarkt seit ein paar Jahren mit Drehbuchratgebern regelrecht überschwemmt. Plötzlich scheinen alle gemerkt zu haben, dass man Drehbuchschreiben – zumindest bis zu einem gewissen Grad – lernen kann, dass es Bauregeln gibt, die ein funktionierendes Grundgerüst garantieren, da sie eine ganz bestimmte Wirkung nach sich ziehen, und dass man diese Regeln zwar durchbrechen kann (selbst jeder Mainstreamfilm tut dies mal stärker, mal schwächer), man sich dabei aber immer des Effekts bewusst sein sollte, den dies nach sich zieht.

Diese Drehbuchratgeber sind als Inspirationsquelle für Autoren Gold wert. Doch bedeutet das natürlich nicht, dass man nach ihrem Lesen in zwei, drei Wochen schnell ein Drehbuch schreiben kann, da man ja nun weiß, wie's geht. Selbst hinter jedem «harmlosen», nach dem vermeintlich immergleichen Story-Schema ablaufenden Genrefilm, der ganz leicht und beschwingt aussieht, steckt harte Arbeit. Schließlich muss man allen Regeln, Vorbildern und *Creative-Writing*-Anleitungen zum Trotz immer neue, originäre Figuren schaffen, eigene Bilder und Szenen finden sowie einen bisher noch nicht da gewesenen Plot.

Oftmals noch herausfordernder ist es, wenn sich Drehbuchautoren nicht zum tausendsten Mal an demselben Grundmuster abarbeiten, sondern eine eigene Sprache finden wollen, die sie aus ihren Figuren heraus entwickeln, anstatt diesen einfach ein bewährtes Handlungsgerüst überzustülpen. Für sie gibt es aber erstaunlicherweise kaum Literatur, von ein paar wenigen Ausnahmen abgesehen. So widmen sich etwa Dagmar Benkes *Freistil: Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, *Screenwriting* von David Howard und Edward Mabley, *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules* von Ken Dancyger und Jeff Rush, *Praxis des Drehbuchschreibens: Über das Geschichtenerzählen* der Filmemacher Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer oder zwei Bücher des Drehbuchautors Richard Walter alternativen Erzählformen. Natürlich existieren auch noch weitere Werke, die Autoren dazu ermutigen, figuren- und nicht plotorientiert zu arbeiten. Gemessen an der Zahl «klassischer» Drehbuchratgeber bleibt ihre Anzahl jedoch verschwindend klein.

Der Grund? Ich kann nur spekulieren. Vermutlich liegt es daran, dass für das Kreieren von alternativen Erzählformen wohl tatsächlich niemand so handfeste Tipps geben kann wie beim bewährten, immergleichen Muster des klassischen Mainstreamfilms und dass die betreffenden Filmemacher zudem ja gerade originär sein, sich also viel weniger stark an bereits Existierendem orientieren wollen. Hinzu kommt, dass hinter der Produktion von Autorenfilmen keine so mächtige Industrie steckt wie hinter jener des populären Kinos. In diesem Bereich gibt es ungleich weniger Produzenten, die einschätzen können möchten, ob sie ihre Millionen auch

wirklich in ein Projekt investiert haben, das ein Mehrfaches seiner Kosten wieder einspielen kann. Produzenten von Arthouse- und Autorenfilmen sitzen nicht vor den Stoffen ihrer Schützlinge, in der rechten Hand das Drehbuch, in der linken das Drehbuchmanual – ständig überprüfend, ob die Wendepunkte auch wirklich an den richtigen Stellen zu finden sind, der Antagonist genau dann auftaucht, wann er gefälligst soll und die Spannungskurve den ihr vorbestimmten Verlauf nimmt. Da sie nicht so profitorientiert arbeiten, beharren sie weniger auf bewährten Regeln. Das Bedürfnis nach solchen ist also automatisch beschränkter. Dennoch ist auch der Arthouse-Markt seit jeher ein umstrittenes Terrain. Unzählige Autoren, Produzenten und Filmemacher buhlen um Fördergelder, die Teilnahme an Festivals, Preise und natürlich um das Publikum. Umso mehr verwundert es, dass es noch kaum Handbücher gibt, die sich mit der Dramaturgie von Autorenfilmen befassen.

Diese Lücke möchte ich mit der vorliegenden Arbeit nun etwas weiter zu schließen versuchen. Zwar ist sie kein Drehbuchratgeber im herkömmlichen Sinn. Da die Arbeit eine filmwissenschaftliche ist, stehen Filmanalysen im Vordergrund. Das Buch bietet keine rezeptartigen Anleitungen zum «guten Drehbuch». Dennoch hoffe ich, dass die beobachteten Erzählmuster als Inspiration dienen und auch Drehbuchautoren Anregungen finden werden, die sie in ihre Arbeit einfließen lassen können.

1.1 Fragestellung

Den Ausgangs- wie auch den Schwerpunkt dieser Arbeit stellt das *jeune cinéma français* dar, die französische Spielart des sozialrealistischen Arthouse-Kinos der Gegenwart, die alleiniger Gegenstand der diesem Buch zugrunde liegenden Lizenzierungsarbeit war. Die Fragestellung hatte sich im Zuge meiner Auseinandersetzung mit der Strömung relativ rasch herauskristallisiert. Bald schon fiel mir nämlich auf: Zwar wurde ihren ästhetischen Tendenzen in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit geschenkt, inwiefern sich die Thematik der sozialen Randständigkeit auf Figurenkonzeption und Dramaturgie der einzelnen Filme auswirkt, jedoch kaum näher untersucht⁴ – eine Beobachtung, die sich im Zusammenhang mit sozialrealistischen

4 Vor allem erwähnt seien in diesem Zusammenhang Claude-Marie Trémois (1997), Michel Marie (1998), René Prédal (2002) und Petra Mioč (2000), die die inhaltliche und ästhetische Vielfalt des *jeune cinéma français* deskriptiv festgehalten haben und dabei formale Tendenzen festmachen konnten. Wenn Mioč auch mehr beschreibend denn analytisch vorgeht und Trémois' Buch sich eher wie eine Streitschrift für ein Kino jenseits des Mainstream als wie eine profunde Auseinandersetzung liest, sind ihre Texte ein großes Verdienst. Neben Verleihern und Festivalbetreibern, die hier sicherlich ebenfalls eine entscheidende Rolle spielten, da filmische «Wellen» meist mehr Aufmerksamkeit erhalten als einzelne Werke, ist es schließlich nicht zuletzt ihnen zu verdanken, dass das *jeune cinéma*

Werken aus anderen Ländern später bestätigte. Wenn überhaupt erwähnt, wurde die Erzählstruktur höchstens als «lose episodisch», «dem Leben nachempfunden» oder sogar «inexistent» beschrieben, was entweder falsch oder dermaßen schwammig ist, dass man sich darunter gar nichts vorstellen kann. Was soll das zum Beispiel heißen: dem Leben nachempfunden? Dass ein willkürlicher Ausschnitt in Echtzeit abgebildet wird? Also gezeigt, wie jemand aufsteht, frühstückt, aus dem Haus zur Arbeit geht, Bus fährt – und wenn er sich nach 90 Minuten dann endlich an den Tisch vor seinen Computer setzt, ist der Film wieder vorbei? Bedeutet es, keine sich stetig steigende Spannungskurve zu haben wie im schematisierten Mainstreamfilm, sondern mal ein bisschen Aufregung, Dynamik und geballtes Drama, dann aber wieder eine lange Zeit, in der scheinbar nichts passiert? Oder noch einmal etwas ganz anderes?

Ich werde dem nachgehen. Und zwar vor dem Hintergrund einer simplen These: Ich nehme an, dass die Filme des *jeune cinéma français* analog zu ihrer thematischen und formalästhetischen Herangehensweise auch auf Ebene der Erzählstruktur eine realistische Erzählweise anstreben. Ihre Hauptfiguren sind schließlich eher «echten Menschen» nachempfunden als klassischen Kinohelden, die durchgehend ein klares, konstantes Ziel verfolgen – koste es, was es wolle. Demnach weisen die Filme wohl kaum eine klassische Dramaturgie auf, sondern vermutlich eine, die aus genau dieser Figurenkonzeption heraus quasi organisch erwächst. Nicht zuletzt aufgrund der teilweise eindrücklichen Zuschauerzahlen glaube ich aber, dass die Filmemacher aller Authentizität zum Trotz in der Regel auch bestrebt sind, ein gewisses Publikum zu erreichen. Und dass sie folglich nicht einfach epische Strukturmerkmale aneinanderreihen, sondern das klassische Aufbaumodell als Grundlage verwenden, die sie erweitern und modifizieren. Ich gehe also davon aus, dass sich das *jeune cinéma français* nicht nur thematisch und formalästhetisch, sondern auch auf Ebene der Dramaturgie als Strömung fassen lässt und sich dabei durch eine ganz spezifische Mischform aus klassischen und epischen Erzählmustern auszeichnet.

In einem zweiten Schritt werde ich dann überprüfen, ob die Erzählmuster des *jeune cinéma* ganz spezifisch diesem zuzuordnen sind oder ob sie auch für weitere Filme mit sozialrealistischem Anspruch als definitorisch gelten können. Dieser Frage möchte ich stellvertretend anhand von acht Werken der Brüder Dardenne, Ken

français als Strömung überhaupt dingfest gemacht werden konnte. Wertvolle Anregungen sind auch in Daniel Serceaus *Symptômes du jeune cinéma français* (2008) zu finden, in dem der Autor über die zahlreichen filmhistorischen Bezugspunkte des jungen französischen Kinos nachdenkt. Hinzu kommen einige Kapitel in neueren französischen Filmgeschichtswerken – das ausführlichste bei Jean-Michel Frodon (1995) – sowie Filmzeitschriften, die sich dem Thema annahmen. So beschäftigten sich sowohl eine Ausgabe von *iris* (2000) als auch eine von *AugenBlick* (2001) eingehend mit einzelnen Filmen und Regisseuren des *jeune cinéma français*.

Loachs und der Neuen Berliner Schule, der – zumindest hierzulande – gegenwärtig wohl einflussreichsten Vertreter des sozialrealistischen Autorenkinos, nachgehen.

Daneben werde ich Überlegungen dazu anstellen, ob die Erzählstruktur auch als Mittel benutzt wird, um beim Zuschauer den Figuren analoge Emotionen hervorzurufen, also eine bisher noch kaum untersuchte Form von Empathie zu generieren und somit die Betroffenheit über soziale Ungerechtigkeit nicht nur durch Inhalte auszulösen, sondern sie durch strukturelle Mittel noch zu verstärken. Da der Einfluss der Dramaturgie auf das Filmerleben – insbesondere im Zusammenhang mit Arthouse-Filmen, die nicht mit einer sich ständig steigernden Spannungskurve arbeiten – aber ein noch weitgehend unerforschtes Feld darstellt, bei dem zum Teil noch Grundlagenforschung betrieben werden muss, können hier oftmals lediglich Vermutungen angestellt werden. Wo ich mich nicht explizit auf einen Namen berufe, gehe ich demzufolge von meiner eigenen Rezeptionserfahrung aus.

1.2 Aufbau des Buches

Bevor ich die konkrete Analyse in Angriff nehme, möchte ich in einem ersten Teil das *jeune cinéma français* als Strömung erst einmal fassbar machen, es also inhaltlich wie formal definieren, im europäischen Kinokontext verorten und kurz auf den sozialpolitischen Hintergrund eingehen, der an seine Entstehung gekoppelt ist. Im Kapitel «Grundlagen der Filmdramaturgie» werde ich dann die Parameter des klassischen Aufbaumodells, das mir als Hintergrundfolie für meine Analyse dient, eingehend erläutern. Eine profunde Auseinandersetzung mit dem klassischen Story-Schema ist vonnöten, um Abweichungen klar benennen zu können. Anschließend soll der Begriff des Epischen, der primär als eine Gegenposition zum Dramatischen zu verstehen ist, erörtert werden. Denn wenn auch viele dramaturgische Eigenheiten des *jeune cinéma français* als Variationen dramatischer Strukturelemente zu begreifen sind, entspringen einige auch direkt dem Merkmalsbereich des Epischen.

Anschließend folgt – stellvertretend für die ganze Strömung – eine detaillierte Analyse von *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* (Erick Zonca, 1998), in welcher das zuvor erläuterte Instrumentarium zur Anwendung kommt. Ich möchte aufzeigen, dass dieser Film über eine klassische Grundstruktur verfügt, sie jedoch wirkungsmächtig modifiziert, so dass Ziellosigkeit, Ohnmacht und «Verdammung zur Stagnation» der Protagonisten auch strukturell widerspiegelt werden.⁵ Die hierbei zur Anwen-

5 Das Wort Protagonist wird synonym mit Hauptfigur verwendet, um die verbale Redundanz in Grenzen zu halten. Die beiden Begriffe unterscheiden sich nicht bezüglich der Figurenhierarchie im Film.

dung kommenden strukturellen Parameter bleiben also nicht in einem selbstreferenziellen Spiel mit Formeln und Regeln verhaftet, sondern erwachsen direkt aus dem sozialen Umfeld, in welchem der Film angesiedelt ist, und unterstützen somit den Erzählinhalt.⁶

Ich habe mich dafür entschieden, ein einziges Werk so ausführlich zu behandeln, damit ich den narrativen Verfahrensweisen in differenzierter Weise Rechnung tragen kann. Zoncas Film eignet sich deshalb so gut als exemplarischer Untersuchungsgegenstand, da er für die Strömung äußerst repräsentativ ist. Von allen gesichteten Filmen weist er die größte Anzahl an abweichenden Strukturmerkmalen auf, deren Ortung mir ein Anliegen ist. Zwar werden sie oftmals relativ moderat eingesetzt, von ihnen ausgehend lässt sich aber gut auf andere Filme verweisen.

Im Anschluss soll der Horizont dann wieder geöffnet und der Film in seinem kinematografischen Umfeld neu verortet werden: Inwiefern sind die hier zur Anwendung gekommenen narrativen Strukturen repräsentativ für die ganze Strömung? Finden sich in den anderen Beispielen des *jeune cinéma français* Entsprechungen? Können die Filme folglich auch in dramaturgischer Hinsicht als Strömung begriffen werden? Um diese Fragen beantworten zu können, werde ich – wenn auch in deutlich knapperer Form als bei *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* – neun weitere Filme analysieren: *LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL* (Laurence Ferreira-Barbosa, 1994), *OUBLIE-MOI* (Noémie Lvovsky, 1995), *LA HAINE* (Mathieu Kassovitz, 1995), *EN AVOIR (OU PAS)* (Laetitia Masson, 1995), *MARIUS ET JEANNETTE* (Robert Guédiguian, 1996), *LOVERS* (Jean-Marc Barr, 1998), *LA VIE DE JÉSUS* (Bruno Dumont, 1998), *RIEN À FAIRE* (Marion Vernoux, 1999) und *LA FAUTE À VOLTAIRE* (Abdel Kechiche, 2001). Das sehr viel größere Korpus, aus dem sie als zusätzliches Untersuchungsmaterial ausgewählt wurden, führe ich in der Filmografie auf.

Um herauszufinden, inwiefern die beim *jeune cinéma* georteten Strukturmerkmale sich auch auf weitere, nicht dieser (Sub-)Strömung zuzuordnende Werke des sozialrealistischen Arthouse-Kinos übertragen lassen, werde ich anschließend acht zusätzliche Filme des europäischen Gegenwartskinos auf ihre Dramaturgie hin untersuchen, und zwar drei der belgischen Brüder Dardenne (*ROSETTA* (1999), *L'ENFANT* (2005) und *LE SILENCE DE LORNA* (2008)), zwei des Briten Ken Loach

6 Hierbei orientiere ich mich an einer Konzeption des Form/Inhalt-Verhältnisses, die – wenn auch natürlich in Zusammenhang mit dem Theater – erstmals von Hegel gefordert wurde, der das «absolute Verhältnis des Inhalts und der Form [im] Umschlagen derselben in einander [propagierte], so dass der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als das Umschlagen des Inhalts in Form» (Hegel, zit. nach Szondi 1963: 10). Natürlich stellt Hegels Auffassung eine Extremposition dar, die stark normativen Charakter hat. Jedoch erscheint es mir so plausibel wie letztlich beinahe unumgänglich, ein künstlerisches Werk immer als Synthese zwischen Form und Inhalt zu betrachten, da dessen vollumfänglicher Sinn sich aus diesem komplexen Zusammenspiel erst erschließt.

– LADYBIRD LADYBIRD (1994) und MY NAME IS JOE (1998) – sowie drei der Neuen Berliner Schule: DEALER (Thomas Arslan, 1999), LUCY (Henner Winckler, 2006) und SEHNSUCHT (Valeska Grisebach, 2006).

In Zwischen-Fazits werde ich sowohl die Dramaturgie des Films LA VIE RÊVÉE DES ANGES als auch die Erzählmuster resümieren, die das *jeune cinéma français* sowie die Werke der Brüder Dardenne, Ken Loachs und der Neuen Berliner Schule als Strömung definieren. Das Schlusskapitel, in dem als Kontrastfolie auch die Gesetze der klassischen und der epischen Dramaturgie noch einmal zusammengefasst werden, stellt dann eine Art dramaturgischen Merkmalskatalog des sozialen Auto-reenkinos im Europa der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit dar, exemplarisch untersucht anhand von 18 Filmen aus vier Ländern. Zur besseren Übersicht wird es durch eine Auflistung ergänzt, die sowohl die zentralen Strukturmerkmale der in dieser Arbeit untersuchten Werke als auch deren Wirkungstendenzen im Überblick darstellt.