

Nathalie Weidenfeld

Das Drama der Identität im Film

SCHÜREN

Inhalt

Einführung	7
Teil I: Theoretische Überlegungen	9
1. Theorien des <i>klassischen</i> Film und <i>nicht-klassischen</i> Films	11
2. <i>Homo agens</i> und <i>homo performans</i> als Grundtypen filmischen Erzählens	22
3. Das <i>drama</i> -Modell	31
4. Plädoyer für eine Revision formalistischer Filmnarratologie	37
5. Vom Status des <i>dramas</i>	43
Teil II: Filmanalysen	53
1. ANTICHRIST	55
2. MATRIX	71
3. GATTACA	91
4. FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER...UND FRÜHLING	117
5. MEMENTO	135
6. 8 ½	143
7. AUSSER ATEM	157
Bibliografie	167

Einführung

In den letzten Jahren haben Drehbuchdramaturgen und Filmwissenschaftler immer wieder den «Abschied von der klassischen als «aristotelisch» etikettierten Dramaturgie postuliert. Mit Hilfe eines modifizierten Dramaturgie-Modells möchte ich aufzuzeigen, dass die starre Unterscheidung von klassischer und nicht-klassischer Dramaturgie auf einem kategorialen Missverständnis beruht. Dieses Modell beruht auf zwei Kernthesen:

1. Es gibt keinen Film, in dem die handelnden Figuren ausschließlich eine einzige Identität (entweder im Sinn einer *klassischen* oder einer *nicht-klassischen*) innehaben. Sie befinden sich in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen zwei Arten von idealtypischen Identitäten, die ich als *homo agens* einerseits und *homo performans* andererseits definieren möchte. Beide entsprechen zwei konträren Menschenbildern, die es als anthropologische Paradigmen auch in der Philosophie gibt. Während der *homo agens* ein selbstbestimmter Akteur ist, der sich von guten Gründen affizieren lässt und (daher) verantwortlich handelt, kann sich der *homo performans* nicht von sich selbst distanzieren, seine Lebensform erscheint daher inkohärent – eine Aneinanderreihung von einzelnen Handlungen, die zwar einzeln motiviert sein mögen, aber in ihrer Gesamtheit keinen roten Faden aufweisen. Die Identität des *homo performans* wird nicht durch sich (strukturell) über die Zeit und unterschiedliche Situationen durchhaltende Handlungsgründe gestiftet, sondern erscheint als brüchig.
2. Die zweite zentrale These besteht darin, dass sowohl sogenannte *klassische* als auch *nicht-klassische* und *post-klassische* Filme mit Hilfe desselben dramaturgischen Modells analysiert werden können. Sie beruht auf der Prämisse, dass – entgegen der strukturalistischen Meinung – nicht nur das *syuzhet*, sondern auch die *fabula* dramatisch konstruiert ist, also jeder Film implizit eine Drei-Akt Struktur enthält. *Nicht-klassische* oder *post-klassische* Filme betrachte ich demnach lediglich als Filme, welche mit größeren dramaturgischen Leerstellen arbeiten, nicht aber als Filme, welche sich jenseits des klassischen dramaturgischen Paradigmas bewegen. Von diesen beiden Prämissen ausgehend lässt ein dramaturgisches Paradigma formulieren, das ich im folgenden das «*drama-Modell*» nennen werde und welches als filmanalytisches Werkzeug gebraucht werden kann.

Dieses Modell scheint mir vor allem zwei Vorzüge zu haben. Zunächst kann dadurch das Problem der Identität im narrativen Film in seiner dynamischen

Gesamtheit erfasst werden. Zum anderen kann durch die Einbettung der beobachteten Filmhandlung in das *drama*-Modell die vom Film repräsentierte Geschichte in ihrer dramatischen Tiefendimension wahrgenommen und begriffen werden. Gerade dann, wenn es um die Analyse von voreilig als «nicht dramatisch» bezeichneten Filmen geht, kann eine dramaturgische Analyse mit Hilfe des *drama*-Modells neue Einsichten vermitteln.

Das Buch wendet sich in erster Linie an Filmwissenschaftler, die mit Hilfe des dramaturgischen Modells ein Werkzeug zur Filmanalyse in die Hand bekommen. In zweiter Linie können aber auch interessierte Drehbuchautoren davon profitieren. Im ersten Teil des Buches sollen die theoretischen Grundlagen des *drama*-Modells erläutert werden, das dann im zweiten Teil an Hand praktischer Filmbeispiele erprobt werden soll. Im ersten Kapitel sollen die gängigen Theorien zu als *klassischen* und *nicht-klassischen* Filmen kurz erörtert werden bevor im Kapitel 2 das eben erwähnte Figurenkonzept des *homo agens* und des *homo performans* – genauer vorgestellt wird. In Kapitel 3 soll das eigentliche *drama*-Modell eingehend dargestellt werden. In Kapitel 4 begründe ich meine Kritik an der formalistischen Definition von *fabula* und *syuzhet*. Hilfreich erweist sich hierbei auch das Konzept der Exemplifikation des analytischen Philosophen Nelson Goodman, wonach Kunstwerke nur dann Eigenschaften repräsentieren können, wenn sie selbst diese Eigenschaften – sei es in elliptischer oder metaphorischer Form – besitzen. Es spricht meines Erachtens nach nichts dagegen, das «dramatisch-strukturiert-sein» als eine solche Eigenschaft aufzufassen. Wenn dies aber der Fall ist, dann können wir behaupten, dass sowohl das *syuzhet* wie auch die von ihr repräsentierte *fabula* dramatisch strukturiert sein muss. In Kapitel 5 schließlich verteidige ich das *drama*-Modell gegen mögliche Einwände.

Der zweite Teil des Buches widmet sich der konkreten Analyse unterschiedlicher Filme, an Hand derer die zuvor erarbeitete Theorie verständlich gemacht werden soll. Dabei wurden bewusst Filme aus einem breiten Spektrum ausgewählt: zwei Hollywood-Blockbuster wie *MATRIX* (USA 1999) und *GATTACA* (USA 1997), der *post-klassische* Film wie *MEMENTO* (USA 2002), der koreanische Film *FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER... UND FRÜHLING* (K/D 2003) sowie *AUSSER ATEM* (F 1959) und *8 ½* (I 1963) – zwei Klassiker des *art film*-Genres, sowie *ANTICHRIST* (DK/D/F/S/I/PL 2009), als Beispiel für einen *art film* neueren Datums.