

Margrit Tröhler

Offene Welten ohne Helden

Plurale Figuren-
konstellationen im Film

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 15

Margrit Tröhler

**Offene Welten ohne Helden.
Plurale Figurenkonstellationen im Film**

**ZÜRCHER FILMSTUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE N. BRINCKMANN**

MARGRIT TRÖHLER

OFFENE WELTEN OHNE HELDEN

PLURALE FIGURENKONSTELLATIONEN IM FILM

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Forschungsarbeiten für diese Studie und die vorliegende
Publikation wurden unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bildnachweis

Umschlag: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, D 1930);
HA CHAYIM APLY AGFA (LIFE ACCORDING TO AGFA, Assi Dayan, Israel 1992);
SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993); HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN
(Anka Schmid, D/CH 1991); *Kapitel I - Die Gruppenfigur*: Storia di ragazzi e di
ragazze (Puppi Avati, I 1990); BRONENOSETS POTYOMKIN (Sergej M. Eisenstein,
UdSSR 1925); *Zwischenspiel 1*: O THIASSOS (Theo Angelopoulos, GR 1974); STO-
RIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE (PUPPI AVATI, I 1990); LE CAMP DE THIAROYE (Sem-
bene Ousmane, Senegal/Tunesien/ Algerien 1987); *Kapitel II – Das Konzept des
Querschnittfilms*: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, D
1930); *Kapitel III – Das Figurenensemble*: HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN (Anka
Schmid, D/CH 1991); *Zwischenspiel 2*: TIME CODE (Mike Figgis, USA 2000); *Kapi-
tel IV – Das Figurenmosaik*: SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993)

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2007

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli, Aarau/Zürich
Druck: AZ-Druck und Datentechnik, Kempten

Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-515-0

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: Zerstreung 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

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>	189
<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

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

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

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 Gefälle 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	578
Filmindex	582
Personenindex	591
Sachindex	599

Dank

Das Forschungsprojekt zu den «pluralen Figurenkonstellationen» hat mich über Jahre begleitet, und so vielfältig wie mein Thema war auch die Unterstützung, die ich dafür erhielt. Ohne die folgenden Personen und Institutionen wäre diese Studie nicht entstanden.

Ein grosser Dank geht an Christine Noll Brinckmann, meine erste Leserin. Durch ihr Interesse an meinen Fragestellungen und ihre prägnanten Kommentare, durch ihre Förderung und ihr Vertrauen hat sie wesentlich dazu beigetragen, dass diese Arbeit die Wendungen nahm, die sie nehmen musste.

Christian Metz, der mich vor Jahren bei meinen ersten Schritten ins weite Feld der Filmwissenschaft begleitete und mein Denken vor allem auch durch seine persönliche und wissenschaftliche Offenheit prägte, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen, wenngleich er diese Zeilen nicht mehr lesen kann.

Ich danke dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, ohne dessen finanzielle Unterstützung diese Untersuchung vielleicht nie einen Abschluss gefunden hätte. Ein zweijähriger Aufenthalt am Schweizer Institut in Rom hat nicht nur meinen kulturellen Horizont erweitert: Ich danke seinem damaligen Direktor Hans-Christoph von Tavel sowie Verena Nucifora und Leonie Heuer für ihre grosszügige Aufnahme; und ich danke all denen, die in dieser Zeit durch ihre Anregungen und durch Gespräche mein Denken bereichert haben. Ebenso danke ich Wolfgang Beilenhoff, Luzius Keller und Ulrich Stadler, die eine frühere Version dieser Untersuchung, die als Habilitationsschrift 2001 an der Universität Zürich eingereicht wurde, begutachtet haben, für ihre treffenden Hinweise.

Einen entscheidenden Anteil an dieser Arbeit haben die KollegInnen und FreundInnen, die mir die Zeit kritischer Lektüre schenkten. Teile des Manuskripts, frühere Texte in Form von Aufsätzen haben gelesen und kommentiert Alexandra Schneider, Augusto Sainati, Britta Hartmann, Carrie Tarr, Christa Blümlinger, Daniel Kulle, Dominique Blüher, Eggo Müller, Hans Jürgen Wulff, Henry M. Taylor, Jan Sahli, John Orr, Jörg Schweinitz, Kathrin Oester, Marco Poloni, Oliver Martin, Valérie Périllard und Vinzenz Hediger. Die Auseinandersetzung mit ihnen hat mich immer wieder zu Stellungnahmen herausgefordert und mir neue Anstösse gegeben.

Im Besonderen danke ich dafür Patrick Straumann.

Für Diskussionen, wertvolle Hinweise und Aufmerksamkeiten aller Art danke ich Alain Montesse, Alice Christoffel, Andrea Hettlage, Anna Maria Rossi, Carola Stern, Daniela Casanova, Dietmar Gigler, Elena Dagrada, Elisabeth Madlener, Francesco Casetti, Isabelle Stauffer, Jean-Pierre Esquenazi, Jörg Huber, Lorenza Mondada, Marco Bertozzi, Marcy Goldberg, Mariann Lewinsky Sträuli, Mark Kyburz, Matthias Brütsch, Nicola Dusi, Philipp Brunner, Raymond Bellour, Reinhard Storz, Robert Blanchet, Robert Buchschwenter, Sandra Gianfreda, Tereza Smid, Thomas Christen, Till Brockmann, Ursula Ganz-Blättler, Ursula von Keitz, Verena Schwab und Victorine Müller.

Die geduldige und präzise Korrektur der vorliegenden Seiten verdanke ich Ulrich Blumenbach. Bei der Fertigstellung des Buches konnte ich auf die zuverlässige Hilfe von Eva Küttel und Robert Blanchet zählen.

Meine Freundinnen und Freunde unterstützten mich auch dann, wenn zwischendurch die Zweifel hinauswuchsen über die Freude an Fortschritten und gewonnenen Resultaten. Für ihre aufmunternde Gegenwart und die spannungsvollen Ablenkungen danke ich ihnen herzlich. Speziell nennen möchte ich Anne Goliot-Lété, Elisabeth Ritschard, Rosemarie Jenni und Sibylle Brändli, die in Gesprächen am Küchentisch, nach gemeinsamen Kinobesuchen und auf gemeinsamen Wanderungen oder im Arbeitsalltag mir immer wieder Augen und Ohren öffneten und neue Wege aufzeigten, die sich für mich und mein Projekt zu begeben lohnten.

Ein Dank, der alle Worte übersteigt, gebührt Thomas Späth.

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-indifference. 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 Einzelercheinungen 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 kreierte 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 protoypischen 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.

Ainsi s'instaure le divorce entre sens et référence. Il conduit alors à la modification du prototype. Le sens doit vite rattraper la référence. C'est donc bien qu'une partie de la valeur conceptuelle est engagée dans la pratique.⁸

Diese Auffassung des Verhältnisses von abstrakter Struktur und konkretem Einzelfall führt auch zu einem abduktiven, dynamischen Verständnis von Kultur, als Diskurs und gelebte Erfahrung, das sich auf das methodologische Verhältnis von Theorie und Analyse übertragen lässt. Es erlaubt mir von Anfang an, meine drei Grundmodelle als *historische* zu verstehen, wie es auch die Voraussetzung liefert, um in einem späteren Kapitel einige semiologisch-narratologische Grundbegriffe theoretisch und methodologisch zu beleuchten und in einer erweiterten Sichtweise auf den kulturellen Kontext hin zu öffnen. Es ermöglicht mir ausserdem, die Beschreibung der drei Grundmodelle über die Analyse «*exemplarischer*» Filme anzugehen, die einzelnen Beispiele als Facetten eines Phänomens, das nicht einheitlich fassbar ist, zu analysieren.⁹ Die Modelle bestehen also trotz der (differenziellen) Wiederholung bestimmter Merkmale und Konfigurationen nur in den Filmen als ihren konkreten und immer wieder einzigartigen Aktualisierungen, als Zeitzeugen, die nicht für sich alleine stehen. So ist auch die Suche nach einer versteckten und homogenen Struktur und jene nach universalistischen Mustern von vornherein hinfällig. Letztlich entspricht dieses Vorgehen einer wissenschaftlichen Haltung, die sich auf Beobachtung und Beschreibung einlässt, bevor sie sich dem hermeneutischen Verstehen und der Erklärung der Phänomene verpflichtet, und für die eine einheitliche, kohärente These, die es zu verfolgen gälte, nicht den Beweis ihrer Wissenschaftlichkeit darstellt; sie lässt vielmehr zu, dass sich über die vielfältigen Variationen und Varianten ein heterogenes, mosaikartiges Bild des Gegenstandes und der gewählten Fragestellung, der Kultur und der Wissen-

8 Lenclud 1991: 55.

9 «Exemplarisch» verwende ich in Anlehnung an Jacques Aumont (1996: 115f.): «L'objet choisi par l'analyste, parmi tous les objets possibles, possède deux sortes de qualités qui motivent et déterminent son choix: une vertu d'exemplarité, qui en fait une solution remarquable à une question générale d'esthétique, de théorie, d'histoire; et des qualités individuelles, qui font que ce film est ce film, qu'il est pour moi une énigme et un défi, ou plus simplement et mieux dit, qu'il exerce sur moi un véritable attrait.» Nach Aumont ist der exemplarische Film weder ein repräsentatives noch ein typisches Beispiel, sondern wurde wegen seiner einzigartigen Qualitäten ausgewählt. Die Erforschung seiner Merkmale und Mechanismen wird aber nicht von der Suche nach seiner Originalität angetrieben. Vielmehr möchte ich die Einzigartigkeit eines Films mit Michail M. Bachtin (1986 [1952–53]: 60–83) als einmalige textuelle Ausformung einer generischen Form in ihrer historischen wie kulturellen Aktualisierung verstanden wissen.

schaft ergibt; sie setzt sich immer wieder mit den eigenen Positionen auseinander und gestaltet diese möglichst transparent.¹⁰

Narratologische Grundlagen

Als Ausgangsposition wähle ich, wie bereits begründet, einen *narratologischen* Rahmen. Die Linien, die die Arbeit durchziehen, lenken meine Aufmerksamkeit auf die Schnittpunkte von Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren, wobei das Hauptgewicht auf der Letzteren liegt. Mein Versuch, sukzessive ein flexibles Analyseraster zu entwickeln, umfasst die Fragen nach dem Beziehungsnetz, das sich in der fiktionalen Welt zwischen den Figuren abzeichnet und ihre ästhetisch-plastischen Verflechtungen sichtbar macht, sowie nach dem Verhältnis der/des Einzelnen zum Ganzen in der filmischen Gestaltung. Dabei werden die Figuren nicht nur als Funktionen betrachtet, sondern als Körperbilder in ihrer Performance angegangen.

Auch wenn ich meine Ausgangsposition für die Analyse der drei Linien im Laufe der Arbeit mehrmals erweitern werde, lege ich sie auf den konzeptuellen Ebenen an, die in der *französischen* Erzähltheorie allgemein akzeptiert sind und auf die semiologische Literaturtheorie von Gérard Genette zurückgehen.¹¹ Auf dieser Grundlage möchte ich die Ebene der *Geschichte* («histoire») als Erzählstoff, der das imaginäre Material für die Diegese¹² liefert, unterscheiden vom Bauprinzip der *Erzählung* («récit»). Diese stellt die diskursive und dramaturgische Architek-

10 Vgl. auch Mieke Bal 2002: 184ff. (hier mit Bezug auf Hayden White).

11 Genette 1972: 71–76 und 1983: 10ff. In aller Kürze sei hier eine Erläuterung zu meiner Verwendung des Begriffs «semiologisch» angefügt: Während die *Semiotik* auf Charles Sanders Peirce zurückgeht, bezieht sich die *Semiologie* auf Ferdinand de Saussure; in die Tradition der Semiotik stellen sich etwa Algirdas Julien Greimas oder Umberto Eco im Zuge ihrer Theorien zur Erfassung der semantischen Tiefenstrukturen der Erzählung, in die der Semiologie Roland Barthes, Gérard Genette oder Christian Metz. In der Folge vor allem des Letzteren beschäftigt sich die Filmsemiologie stärker mit dem filmischen Signifikanten, d. h. der medialen Oberfläche der Phänomene und künstlerischen Texte. Die Semiologie sucht spätestens seit Mitte der 60er Jahre nicht mehr nach universellen Mustern, sondern versucht die jeweiligen Ausdrucksmodi analytisch zu beschreiben und theoretisch zu fundieren, indem sie zum Beispiel im Filmbereich auf der Grundlage des Erkenntnisstands der Linguistik, jedoch *in Abgrenzung zur Sprache*, die filmischen Formen und Prozesse konzeptualisiert. Da ich mich hauptsächlich auf die Vertreter dieser zweiten Traditionslinie beziehe, benutze ich den Begriff der Semiotik nur im Zusammenhang mit den Schriften von Peirce und Greimas oder als allgemeinen Begriff, da dieser an der Gründungstagung der «International Association of Semiotic Studies» 1969 vereinbart wurde; vgl. Nöth 2000: 1–3.

12 Diese erweiterte Auffassung der Diegese, die wie der gesamte Film letztlich erst in der Lektüre entsteht, findet sich bereits bei Marc Vernet (in Aumont et al. 1983: 80ff.). Mit dem Prozess der Diegetisierung als einer grundlegenden Aktivität befasst sich Odin (2000: 17–24).

tur in ihrem modellhaften Gesamtbild dar. Beide Ebenen zusammen bilden eine *fiktionale mögliche Welt*, die erzählte Welt der Diegese, die durch den Prozess oder Akt der *Narration*, des *Erzählens* («*narration*») gekennzeichnet ist – oder allgemeiner der *Enunziation* («*énonciation*»), die ich hiermit vorläufig als in Spielfilmen grundsätzlich narrativ eingebundene im Sinne von Christian Metz verstehe.¹³ Diese Ebene werde ich im Lauf der Studie ergänzen durch den Aspekt des Schauspiels und die plastische Gestaltung der Filme in der kulturellen Lektüre der ZuschauerInnen¹⁴ – und ich werde sie von der *Narration* als solcher teilweise wieder ablösen.¹⁵

In der diachronen Verschiebung des Interesses in den Sprach- und Literaturwissenschaften wie auch in der Filmwissenschaft, das sich vom Text zum (audiovisuellen) Diskurs und sodann zum dynamischen Prozess verlagert – verstanden in seiner Adressierungsfunktion an (textuelle, implizite) ZuschauerInnen oder als kommunikativer Akt (im Sinn

13 Metz 1991.

14 Die Idee der kulturellen Lektüre entwickle ich progressiv durch die Arbeit hindurch; speziell für die 90er Jahre und im transnationalen Kontext der Globalisierung habe ich sie in Tröhler 2000 angegangen.

15 Die angloamerikanische Begrifflichkeit von *story*, *plot* und *style*, mit der sich David Bordwell (1985: 49–53) auf die russischen Formalisten der 20er Jahre bezieht, indem er die Begriffe *fabula*, *syuzhet* und *style* (die «technischen Prozesse» oder medialen Ausdrucksformen) durch die *narration* ergänzt (den Prozess der Interaktion der letzten beiden Ebenen, die für die Konstruktion der *fabula* durch die ZuschauerInnen nötig ist), entspricht der französischen nur teilweise.

Bordwell hat sicherlich recht, wenn er den Unterschied zwischen *histoire* und *fabula* (also seiner Auffassung von *story*) dadurch kennzeichnet, dass Letztere nicht ein unorganisiertes fiktionales Material meine: Für ihn stellt sie jedoch bereits eine logische, chronologische und kausale Kette von Ereignissen dar. Ich für meinen Teil gehe ebenso wenig davon aus, dass das Material der *histoire* einem «chaotischen Zustand von Elementen» (53) entspricht, sondern glaube, dass es sich als diegetische, «mögliche Welt» in einem bestimmten Verhältnis zur aktuellen Welt darbietet, das heisst auch in gewissen vornarrativen (im Sinne von vortextuellen) semantischen Zusammenhängen, die jedoch *nicht unbedingt chronologisch und kausal organisiert* sein müssen. Ich werde diesen Punkt auf der Grundlage der Fiktionstheorien von Lubomír Doležel, Jurij M. Lotman und Umberto Eco entwickeln. Ein weiterer Unterschied scheint mir zu sein, dass unter *plot* allgemein, ebenso wie unter *syuzhet* – dem narrativen Rearrangement der Ereignisse, wie Bordwell den Begriff verwendet –, der dramaturgische Prozess verstanden wird als ein stärker *handlungszentrierter* und ebenfalls von vornherein kausalorientierter als in der Auffassung von *récit*. Die französische Filmnarratologie hat sich in der strukturalistischen Tradition vermehrt für die raumzeitliche Anordnung der Erzählung, ihre Auffächerung in verschiedene Erzählebenen und -instanzen sowie für deren Verschachtelung interessiert und der dramaturgischen Analyse (wie den *plot points*) weniger Aufmerksamkeit geschenkt. – Was nun bei Bordwell der *style* ist, gehört in der französischen Theorie bereits zur *narration*, die den filmisch-ästhetischen Prozess *und* seine «Interaktion» mit den anderen Ebenen in der Adressierung des Films an seine ZuschauerInnen umfasst (wird der letzte, textpragmatische Aspekt betont, so spricht man seit Mitte der 1980er Jahre von der *Narration* als «Enunziation»; vgl. *Communications* 38, 1983 und Metz 1991).

des Sprechakts der PragmatikerInnen) –, kann man in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive feststellen, dass das Spannungsfeld zwischen Geschichte und Erzählung seit den 80er Jahren in den Hintergrund tritt. Der Akzent liegt nunmehr durchwegs auf der diskursiven und/oder rezeptiven Prozesshaftigkeit.¹⁶ Kontextuelle, situationale Fragestellungen und interaktionstheoretische Ansätze sind eine der Folgen in den späteren 90er Jahren.

Doch vorläufig zurück zum «Text»:¹⁷ Auch in der (französischen) Filmnarratologie versteht man also den Prozess der Narration – oder allgemeiner: der Enunziation, des Aussagens – als unpersönliche Kraft, die alles hervorbringt, den filmischen Diskurs produziert und die Erzählung dynamisiert; ohne sie gäbe es kein Enunziat – kein Ausgesagtes, keine erzählte Welt – und also auch keine Geschichten (denn diese müssen immer in Diskursform konkretisiert werden).¹⁸ Obwohl ich diese Auffassung grundsätzlich teile, möchte ich für mein analytisches Vorgehen die drei Ebenen erhalten, die allesamt an der *narrativen* Konstruktion mitwirken: Sie ermöglichen es mir, die Figuren in ihren Konstellationen und Organisationsformen in der *diegetisch-fiktionalen Welt* zu erforschen, sie in ihren Rollen und Funktionen in der *Erzählung* zu erkennen und sie als vom filmischen Medium gestaltete Ausdruckselemente im *Prozess des Erzählens* zu fassen.

Wenn ich trotzdem in gewissen Kapiteln den Akzent nicht auf alle drei Ebenen gleichermassen lege, sondern mich im Sinne einer Auffächerung des filmischen Diskurses und der analytischen Perspektive in

16 Diese Entwicklung stellt auch Paul Ricoeur (1984: 165–188) fest; Genette selbst sieht die narrative Perspektive, in der erzählt wird (bei ihm *focalisation*, ansonsten oft *point of view* genannt), in der Revision seiner Konzepte von 1983 nicht mehr wie zuvor als Aspekt der Erzählung (als *mode*), sondern als Aspekt des Erzählens, der narrativen Stimme (als *voix*), die auch die Distanz des Erzählens zum Erzählten, der Narration zur Geschichte anzeigt; vgl. Genette 1972: 203–211 und Genette 1983: 52–55.

17 Der Textbegriff bezieht sich allgemein auf semantisch und formal zusammenhängende Zeichenkomplexe; er orientiert sich an der strukturellen Idee des Geflechts und ist nicht an die verbalsprachliche Form gebunden; vgl. Barthes 1973. Grundsätzlich ist zur verwendeten Begrifflichkeit hinzuzufügen, dass ich mir bewusst bin, dass Konzepte wie «Narration»/«Erzählung» und «Enunziation» ebenso wie die später unter den Begriffen «Argument» und «Beschreibung» eingeführten sich ursprünglich auf die Verbalsprache beziehen. Obwohl sich diese abstrakten Prozesse im Film in der Geste des Zeigens in der audiovisuellen Bewegung veräusserlichen und also primär nicht-sprachlich sind, scheint es mir wenig sinnvoll, sie durch Neuschöpfungen zu ersetzen.

18 Ich orientiere mich für diese Auffassung der Enunziation an Metz (1991: 11–36); er diskutiert auch die unterschiedlichen Positionen im narratologischen Forschungsfeld am Anfang der 1990er Jahre (175–214). Eine Kritik aus semio-pragmatischer Sicht formuliert bereits Odin (1993); ich werde das Konzept der textuellen Enunziation später unter anderem auf der Grundlage von Bachtins Begriff des Chronotopos für die historische und kulturelle Enunziationssituation öffnen.

Enunziat und *Enunziation* auf zwei beschränke, so geht es mir dabei um die von der Erzählung und anderen Momenten gestaltete fiktionale Welt einerseits und um den filmischen Prozess andererseits. Die Erzählung bedingt diese beiden Ebenen des Inhalts und des Ausdrucks (in den Begriffen von Hjelmslev, auf die ich in meinem theoretisch-methodologischen Kapitel ausführlich eingehen werde), und sie sind gleichzeitig von ihr konstituiert, auch wenn letztlich alles dem enunziativen Akt zu verdanken ist. In diesem Spannungsfeld situiert sich mein Versuch der Figurenanalyse, die ich mit dem Modellgedanken beginne, um sie immer stärker in die Prozesshaftigkeit zu führen und für die Frage der historischen und kulturellen Verankerung der pluralen Konstellationen zu öffnen. Die textuellen Modelle und das narratologische Begriffsgebäude dienen dabei als Denkstützen und können, einmal etabliert, vor allem in Richtung ihrer Verschiebung und Erweiterung durch die Filmanalyse wichtige Anregungen aufnehmen. So möchte ich auch aus methodischen und theoretischen Gründen darauf insistieren, dass sich die alternativen Ordnungen der pluralen Erzähldynamiken an der Oberfläche der konkreten filmischen Gestaltung als figuratives Prinzip zeigen: denn alles im Film ist «präsent», in seinen Bildern und Tönen, deren Verstehen kulturell wandelbar ist und erlernt werden muss, auch wenn es vor oder ausserhalb der Sprache liegt und das Erzählen als «ein Netz von logischen Beziehungen» nicht direkt wahrnehmbar ist.¹⁹

Zur Konstruktion der Figur als wissenschaftlichem Gegenstand und als Analysekonzept

Die internationale Theorielage zur Erforschung der menschlichen Figur im Film habe ich im Zuge eines Forschungsprojekts zu den «Funktionen der Figur im Spielfilm» gemeinsam mit Henry M. Taylor diskutiert und als Forschungsüberblick in Form eines Aufsatzes publiziert, der mir auch hier als terminologische Grundlage dient.²⁰ Die Begriffe sind in einem Glossar auf den letzten Seiten dieser Arbeit zusammenfassend dargestellt. Dieses soll als Lesehilfe dienen. Die einzelnen Konzepte werde ich im Laufe der Analyse in Bezug auf das Korpus vorstellen und zum Teil modifizieren.

Ergänzend möchte ich hier einen historischen Abriss anfügen, der einige Grundzüge der Forschungsentwicklung zur Figur *in der Erzähltheorie* aufzeigt. Darin sind zwei Linien auszumachen: In der ersten be-

19 Metz 1968: 69–74 und 1972: 156–162.

20 Tröhler/Taylor 1997; eine Kurzfassung findet sich in Taylor/Tröhler 1999.

schäftigen sich die ForscherInnen mit der Definition der Figur als solcher, als theoretischer Entität, ob strukturell logisch oder psychologisch angelegt. Die zweite umfasst von Anfang an die Dynamik einer Erzählung und somit auch ihre Personalstruktur, meist aber auf der Grundlage des dominanten binären Paradigmas, das ein «Subjekt» und sein «Double» und letztlich *einen* Helden ins Zentrum stellt. Beide gehen jedoch von einer anthropozentrischen Vorstellung aus. Der Anthropozentrismus durchzieht das dominante abendländische Denken und die bildlichen Darstellungsformen der westlichen Kultur ebenso wie der Anthropomorphismus, mit dem er gekoppelt erscheint.²¹ Dabei kommt ein Aspekt dieser Zentrierung auf den Menschen, der oft implizit bleibt, in besonderem Masse zum Tragen: «[D]ie Auffassung, nach der der Mensch Mittelpunkt der Welt und Zweck des Weltgeschehens ist»,²² bezieht sich meist auf den Menschen als Einzelwesen, auf das Individuum als das «unteilbare», das «singuläre», oder auf die Vorstellung eines modernen Subjekts, das sich als rationales und autonomes versteht.²³ Trotz aller Krisen, die es als «modernistisches Subjekt» seit den Anfängen des Kinos schütteln, feiert es in Theorie und Praxis immer wieder als einheitliches Konzept – vor allem mit den Vorzeichen des männlichen Helden – seine Auferstehung.

In der Auseinandersetzung mit den beiden skizzierten Linien dieser Anthropozentriertheit, die oft ineinander greifen, lege ich im Folgenden meine Auffassung der Figur dar, die die Prämissen und Hypothesen für die Untersuchung der pluralen Konstellationen beinhaltet.

Die Figur hat formalistische *Literaturwissenschaftler* wie Boris V. Tomaševskij oder Vladimir Propp schon früh beschäftigt.²⁴ Sie stand jedoch nicht im Mittelpunkt des Interesses, sondern wurde als ein Motiv oder eine Funktion unter anderen behandelt. In diesem Sinne sind ihre Theorien weniger anthropozentrisch, doch war darin auch die Figur als wissenschaftlicher Gegenstand noch nicht eigentlich konturiert. Die primär auf die Handlungskonstruktion ausgerichteten Fragestellungen behandelten die Figur, vor allem in den Untersuchungen strukturalistischer Prägung (zwar oft in Abgrenzung, aber dennoch in der Linie von Aristoteles), lange Zeit ausschliesslich als eine semantisch-logische Funktion oder als Erzählinstanz.²⁵

21 Caillois 1960.

22 Schischkoff 1991.

23 Waldenfels 1990: 60, 72.

24 Tomaševskij 1985 (1925), Propp 1982 (1928).

25 Vgl. zum Beispiel Barthes 1985 (1966), Todorov 1966, Greimas 1970 und 1981, Genette 1972 und 1983 oder Brémond 1973.

In geisteswissenschaftlicher Tradition schlug bereits Edward M. Forster Charakterdefinitionen vor. Indem er sich auf ein realistisches Menschenbild in Analogie zur gesellschaftlich dominanten Vorstellung von einer «Person» bezog, unterschied er «tiefe» und «flache» Charaktere.²⁶ Mit einem ähnlichen Anliegen entwickelt später Seymour Chatman in seiner rezeptionsorientierten Narratologie eine Auffassung der Figur als Paradigma von Charakterzügen («traits»), die sich in «habits» veräusserlichen und sich mit der syntagmatischen Ereigniskette, die die Erzählung strukturiert, überschneiden.²⁷ Er psychologisiert damit die Konzeption des Charakters als einer verinnerlichten Wesenheit; auch wenn er sie in ihrer textuellen und kulturellen Bedingtheit definiert, so setzt er – ähnlich wie Forster – den Akzent auf eine realistische Konzeption und Lektüre der menschlichen Figur und auf ihre Definition als singuläre Entität.

Die stärker fiktionstheoretisch orientierten Theorien und Analysen – wie jene von Käte Hamburger – bezogen früher schon textpragmatische Aspekte mit ein. Oder sie versuchten das Verhältnis von Figurengestaltung und Erzählhaltung – wie es Michail M. Bachtin verstand – in seiner «wertmässig-emotionalen» kulturhistorischen Verankerung zu fassen.²⁸ Auch im kultursemiotischen Ansatz von Jurij M. Lotman, der sich mit modellbildenden Systemen auseinandersetzt, kommt (unter anderem) die Konzeption der Charaktere und die Definition der Helden in Bezug auf Genres und im Vergleich von Textsorten zum Tragen.²⁹

Während es Bachtin um die Polyphonie der Stimmen und Visionen geht, die sich in einer Figur vereinen oder auch widersprechen und über die sie sich mit den anderen konfrontiert, behandeln je auf ihre Weise Jurij M. Lotman und Philippe Hamon die Figur als ein paradigmatisches Set, das – weniger handlungszentriert und nicht psychologisch wie bei Chatman – ein Bündel von semantisch-strukturellen und stilistischen Merkmalen ergibt, die an der Textoberfläche prozesshaft nach aussen getragen werden.³⁰ Lotman bezeichnet die Figur als einen «Satz von Differenzialmerkmalen»³¹ und konstruiert sie verstärkt als fiktionale Grösse, die von der spezifischen Weltkonstruktion und deren Raumstruktur modelliert ist, während Hamon sie in semiologischer Tradition als vielschichtiges, komplexes Zeichen auffasst, das er in verschiedene

26 Forster 1947 (1927): 77ff.

27 Chatman 1978: 119–131.

28 Hamburger 1987 (1957), Bachtine 1970 (1963): 82–117.

29 Lotman 1993 (1970): 300–401, hier 357f.

30 Lotman 1993 (1970): 357–374, Hamon 1977 (1972).

31 Lotman 1993 (1970): 356.

Textfunktionen aufsplittet. Bereits Claude Lévi-Strauss definierte die Figur (in der mythischen Erzählung) als «faisceau d'éléments différentiels»,³² und Hamon, der von einem «Bündel von Relationen» spricht, schreibt sich in diese Forschungslinie ein.³³ Die vier Autoren sind sich jedoch einig, die Figur – neben ihren Handlungsrollen – vor allem in einem Spiel von *Oppositionsbeziehungen, Ähnlichkeiten, Kontrasten* und *Hierarchien* zu sehen. Lotman definiert so zudem den Helden über die «Herstellung einer Relation der Differenz», die er strukturell und axiomatisch fasst; doch erst die Zugehörigkeit zu *Gruppen* führe zur «verschiedenartigen Differenzierung» und zur «Individualität» der einzelnen Figuren.³⁴ Hamon seinerseits beschäftigt sich in einer späteren Untersuchung mit dem Konzept des polyphonen Helden im französischen Naturalismus. Er geht darin der Frage der Ideologiekonstruktion in der komplexen Verflechtung extratextueller Normen in textuelle Strukturen und Positionen nach und stellt sie in Zusammenhang mit der narrativen Dezentrierung der Hauptfigur.³⁵

Festzuhalten ist, dass sich in den skizzierten Ansätzen die Figur zwar nach und nach als zentrales, strukturierendes und identifikationsstiftendes Element herauskristallisiert, die Konzepte sich jedoch meist auf die Definition der *einzelnen Figur* beziehen. Dort, wo die ForscherInnen sie in einem gesamten System sehen, setzt sich die Idee eines dualen Fokus durch. Jede Erzählung braucht mindestens zwei antagonistische Kräfte, die ihren Motor darstellen: Denn das Subjekt (als logische semiotische Funktion) ruft, im Aktandenmodell von Algirdas J. Greimas, ein «Anti-Subjekt» auf den Plan, oder es erhält ein «Double» wie Jurij Lotman dies nennt.³⁶ Dieser Gegenpol zur Hauptfigur kann als adversative oder komplementäre Kraft funktionieren, kann sich auch multiplizieren, ist jedoch in diesen Theorien einem binären Denken verhaftet, das trotz aller Dynamisierungsversuche diesbezüglich relativ formelhaft bleibt. Als Grundstruktur bestimmt dieselbe fundamentale Dynamik die klassische Filmm narration, wie später Raymond Bellour in der Parallelisierung zweier Handlungsstränge herausstellen wird, die das symbolische Verhältnis des heterosexuellen Paares begründet.³⁷ Auch

32 Lévi-Strauss 1973 (1960): 162, 170, wobei dieser Ausdruck auf die Definition des Phönoms von Roman Jakobson zurückgeht.

33 Hamon 1977 (1972): 125.

34 Lotman 1993 (1970): 341, 362 und 396f.

35 Hamon (1997 [1984]) untersucht auch ideologiekritische Figurenkonzepte unter anderem bei Brecht oder Lukács, auf die ich hier nicht näher eingehe.

36 Vgl. die syntheseartigen Darlegungen im Spätwerk beider Autoren in Greimas/ Courtés 1993: 371 und Lotman 1990: 154f. Die besprochene Idee ist jedoch schon seit den 1970er Jahren in ihrer Forschung präsent, wenn auch nicht immer gleich explizit.

wenn etwa Marc Vernet oder Rick Altman noch einen Schritt weiter gehen und die Hauptfigur in ein ganzes Netz von binären Relationen stellen, die sich nicht primär über die Handlung ergeben,³⁸ so bleibt dieses klassisch-dominante System in all den Fällen in Theorie und Praxis einem «one-world model» verpflichtet, wie es Lubomír Doležel in fiktionstheoretischen Begriffen fassen würde.³⁹

In anderen Worten: Wenn die bislang zitierten AutorInnen auch erwähnen, dass die einzelne Figur sich in das Set von Haupt- und Nebenfiguren oder in die Hierarchie zwischen dem Helden, seinem Gegenspieler und dem Rest des Personals einordnen, scheinen die Plätze und Pole auf dem Spielfeld der Erzählung von Anfang an verteilt. So entwickeln sie keine wirklich *relationalen* Definitionen der Figurenkonzeption und gehen die Frage nach der Verflechtung der Einzelnen in unterschiedliche Konstellationen nicht direkt an. Auch die sozio-kulturellen Formationen (Familien, Paare, Freundeskreis), in die die Figuren eingebettet sind, werden höchstens als attributive Charakterisierung behandelt. Da zudem in den meisten realistischen Filmen, auf die die AutorInnen ihre Analysen stützen, die Konzepte des Einzelhelden als moralischer oder allgemein wertmässiger Charakterisierung mit der Rolle als semantischem Handlungsprogramm und der Hauptfigur in ihrer erzähltechnischen Relevanz zusammenfallen, fließen diese Funktionen und Begriffe auch in der Beschreibung der Charaktere (versus Typen) immer wieder ineinander. Die Auseinandersetzung mit den Studien vor allem von Lotman und Hamon wird mich dennoch zur Entwicklung des Konzepts der *Nicht-HeldInnen* (nicht zu verwechseln mit dem des Antihelden) in pluralen Figurenkonstellationen führen. Offene Welten ohne *Helden* inzenieren im Fluss ihrer alternativen Erzählmuster zwar auch binäre «Paare», lösen sie jedoch in der pluralen Konstellation immer wieder auf und basieren deshalb nicht auf dem traditionellen Konzept des einzelnen männlichen Helden, weder axiologisch noch narrativ. Auch das weibliche Konzept einer Heldin taugt hier nicht, da diese entweder auf ihren männlichen Gegenpart oder ihre Gegenparts ausgerichtet ist, etwa im klassischen Melodram der Women's Films wie in *REBECCA* (Alfred Hitchcock, USA 1940) oder in *MILDRED PIERCE* (Michael Curtiz, USA 1945), oder sich in den Actionfilmen spätestens seit Ripley in *ALIEN* (Ridley Scott, GB 1979), wenn auch in einer spezifischen Aus-

37 Bellour: 1979: 131–146 und in Bellour/Brion 1980: 69–88. Auch bei Bordwell (1986: 19) findet sich diese doppelte Struktur; sie ist jedoch von vornherein auf zwei kausale Plotlinien ausgerichtet.

38 Vernet 1986, Altman 1987 und 2000 (1989).

39 Doležel 1998: 37–73.

formung, selbst heldenhaft verhält und aus dem Rest des Personals hervorsteicht. Für die alltäglichen Nicht-HeldInnen in den offenen Welten werde ich hingegen, unter Einbeziehung des fiktionstheoretischen Ansatzes von Lubomír Doležel, eine *interaktionale Charakterdefinition* ausarbeiten, die mich letztlich zu einer relationalen Subjektkonzeption führen soll.⁴⁰

Doch noch einmal zurück zur Theoriegeschichte: Im Bereich der Theaterwissenschaft stellt sich die Situation in Bezug auf die Konstellationen etwas anders dar. Wie in der literarischen Theorie und Praxis schreibt sich zwar auch hier das Verständnis des einzelnen Charakters in unserem Kulturkreis in eine aristotelische Tradition ein.⁴¹ Bernhard Asmuth zufolge betrifft der Charakter seit Theophrast, einem Aristoteleschüler, bis zu den französischen Moralisten nicht «den ganzen Menschen, sondern nur seine geistige Eigenart», und innerhalb dieser entspricht er nur den «konstanten Merkmalen» (die Aristoteles unter Einbeziehung des Moralischen mit *ethos* bezeichnete) und nicht dem «augenblicklichen Gemütszustand» (*pathos*). Dieses Konzept habe sich in der Neuzeit vom «Moralisch-Normativen zum Deskriptiven» und «vom Typischen zum Individuellen» (sprich: zum Realistischen) entwickelt.⁴² Asmuths Auffassung des Charakters ist also von Anfang an historisch verankert.⁴³ Ebenso jene von Manfred Pfister, der die Figuren zudem stärker funktional analysiert und ein methodologisches Instrumentarium entwickelt: Er sieht sie als «Schnittpunkt von Kontrast- und Korrespondenzrelationen» und untersucht sie – ähnlich wie Lotman und Hamon – als eine «Kombination von Differenzmerkmalen».⁴⁴

Pfister überträgt diese Definition nun aber auf die relationale, *szenische* Anlage von Figurengruppen und perspektiviert «das Personal eines Dramas» über *Konstellationen* und *Konfigurationen*. Die Konstellationen begründen die dynamische Interaktionsstruktur zwischen den Figuren und zeigen sich zudem in den «qualitativen Kontrast- und Korrespondenzrelationen» wie in den «quantitativen Dominanzrelationen». Letztere betreffen die Hierarchie zwischen Haupt- und Nebenfiguren

40 Doležel 1998: 74–132.

41 Vgl. zur Charakterdefinition bei Aristoteles Chatman (1978: 108–110), der ebenfalls einen Überblick über formalistische und strukturalistische Auffassungen der Figur gibt (111–115).

42 Asmuth 1997 (1980): 91f.; ähnlich Pavis 1996b: 41, 247f.

43 Wobei ich nicht behaupten möchte, dass dies in der Literaturwissenschaft nicht der Fall sei, hauptsächlich allerdings bei Bachtin, Lotman und Hamon.

44 Pfister 1994 (1977): 224f. Ein strukturalistisch-funktionales, entpsychologisiertes Analyseraster, das partiell auch den soziokulturellen Kontext einbezieht, erstellt Anne Uebersfeld 1977: 119–139.

sowie Komparsen (nach Bühnenpräsenz, Handlungsimpuls und narrativer Perspektive unterschieden). Bei den Kontrast- und Korrespondenzrelationen unterscheidet Pfister attributive Merkmale (von Geschlecht, Alter, Klassenzugehörigkeit), die die Figuren «überhistorisch» differenzieren, von stärker historisch relevanten Differenzmerkmalen (wie dem Gegensatz von Stadt und Land, den Idealen von gesellschaftlichem Auftreten, Witz oder Mode). Das Personal wird dadurch in Gruppen aufgeteilt, und durch die Korrespondenzen innerhalb einer Gruppe treten Kontraste in den differenzierenden Merkmalen deutlich zutage.⁴⁵ Ähnliche «Oppositionsmerkmale» (ebenfalls in einem stark binären Sinn) behandelt Lotman, der seinerseits vermehrt räumliche Aspekte in sein literaturtheoretisches Gebäude einbezieht.⁴⁶ Wenn er in diesem Zusammenhang von «lokalen Geordnetheiten» spricht, bleibt die Bezeichnung der partiellen Organisation der Figuren bei ihm zwar abstrakter und nach wie vor merkmalsbezogen;⁴⁷ er ist mit dieser Idee jedoch nicht so weit von den *Konfigurationen* Pfisters entfernt, der diese als szenische versteht und damit «die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt auf der Bühne präsent ist», erfasst.⁴⁸

Die etwas ausführlicher dargestellten Ansätze von Lotman, Hamon und Pfister liefern eine wertvolle Grundlage, um Beziehungen und Verschiebungen in den Konstellationen zwischen Einzelnen und Gruppen zu beschreiben, die *nicht primär handlungsbezogen* sind. Das Hauptaugenmerk der Autoren liegt dennoch nicht auf den Konstellationen als solchen, als Bildung von unterschiedlichen Formationen, in ihrem Zusammenhalt oder in ihrer Zerstreung, ebenso wenig wie sie deren Ausrichtung durch die relationalen Dynamiken in Betracht ziehen.

Die spezifisch medialen Aspekte der Figurengestaltung habe ich bisher beiseite gelassen. Selbstverständlich beschäftigen sich sowohl Manfred Pfister als auch Bernhard Asmuth mit der szenischen Präsenz der Figuren und dem Schauspiel der Akteure, die im Theater von Anfang an zentral sind. Vergleichende Studien zur Figur unter Einbeziehung unterschiedlicher Medienträger und -dispositive haben verschiedene Autoren unternommen, und sie bringen mich der Filmfigur einen Schritt näher. Um exemplarisch einige der grundlegenden Untersuchungen zu nennen: Jurij M. Lotman analysiert in seinem Werk zum Kino die Differenzen zwischen Film-, Theater und Opernfigur unter dem Aspekt der SchauspielerIn und deren Gestaltung der Figur;⁴⁹ Seymour Chatman etabliert seine

45 Pfister 1994 (1977): 225–235.

46 Lotman 1993 (1970): 337–362.

47 Lotman 1993 (1970): 356.

48 Pfister 1994 (1977): 235–240.

Charakterdefinition auf den Unterschieden zwischen Literatur und Kino, und in einer strukturalistischeren Sicht wäre hier auch Francis Vanoye zu nennen, der quantitative und qualitative Figurenaspekte in beiden Medien ausdifferenziert.⁵⁰ Patrice Pavis wiederum untersucht Status und Auflösungsstrategien der Figuren in Literatur, Theater und Film, indem er die Darstellungsdispositive und Schauspielstile auf der Bühne und vor der Kamera vergleicht.⁵¹ Einen semiotisch-pragmatischen Ansatz verfolgt Martin Esslin, der zudem das Fernsehen einbezieht und sich mit der Differenzierung der Merkmale des «Dramas» beschäftigt.⁵² Auch wenn sich diese Autoren weder ausdrücklich mit den Konstellationen der Figuren noch mit dem Ensemblespiel auseinandersetzen, waren ihre komparatistischen Fragestellungen für mich im Vorfeld dieser Studie sehr wichtig, um die filmspezifischen Aspekte der Körperbilder und der Performance in Gruppendramaturgien zu erarbeiten.

In der neueren Filmwissenschaft, bei der ich mich in diesem einleitenden Überblick auf einige grundlegende Ansätze und Arbeiten beschränke,⁵³ befasste sich die Narratologie in den 70er und 80er Jahren mit der Frage der Figur unter dem Aspekt filmspezifischer Parameter des Erzählens. Von verschiedenen theoretischen Standpunkten her wurde die Figur als Handlungsträgerin, über die narrativen Funktionen der Off-Stimme, des Blicks, der Rückblende oder allgemeiner als Erzähl- und Adressierungsinstanz untersucht. Feministische WissenschaftlerInnen thematisierten und kritisierten die ideologischen Aspekte von Rollenmustern und Körperinszenierungen (vornehmlich im klassischen Kino). Ab Mitte der 70er Jahre führten diese Fragestellungen verstärkt zu einer psychoanalytischen Diskussion der geschlechtsspezifischen Möglichkeiten der Identifizierung mit Leinwandfiguren; sie öffneten aber in einem erneuten Paradigmenwechsel auch ethnografischen und historio-graphischen Erforschungen des Publikums den Weg. Während die rein strukturell ausgerichteten Ansätze zum Beispiel die Momente der Subjektivierung ausschliesslich als textuelle oder diskursive Strategien verstehen wollten, wurden mit der Erweiterung des theoretischen Blicks

49 Lotman 1977 (1973): 130–144.

50 Chatman 1978, Vanoye 1989a.

51 Pavis 1996a und 1997.

52 Esslin 1989 (1987).

53 Frühe Konzepte zur Figur vor allem aus den 20er Jahren diskutiere ich in der Analyse von Eisensteins Filmen zum Kollektiv und in der historischen Aufarbeitung des «Querschnittfilms», die ich der Auseinandersetzung mit *MENSCHEN AM SONNTAG* (D 1930) zugrunde lege (vgl. auch Tröhler 2002a). Historische Untersuchungen zu Aspekten der Figur und des Schauspiels legen etwa auch Pearson 1992, Prümm 1992, Albera 1994, Kessler 1998 oder Hickethier 1999 vor.

zur Rezeption hin auch semio-pragmatische oder kognitionspsychologische Aspekte in die Erforschung von Verstehens- und Wahrnehmungsprozessen aufgenommen. Dennoch rückte die Figurenanalyse als solche erst nach und nach ins Zentrum des Interesses.

Auch sie begann zuerst *textintern*, nahm das *klassische Paradigma* als Referenzpunkt und bezog sich auf die *Definition der Einzelfigur*. Forscher wie André Gardies, Marc Vernet oder Stephen Heath haben Anfang der 80er Jahre in spezifischer, grundsätzlich semiotischer oder semiologischer Perspektive (die im Fall von Heath und Vernet mit einer psychoanalytischen kombiniert wird) eine systematische Beschreibung der filmischen Figur unternommen, die sie in ihre spezifischen Komponenten und Funktionen zerlegten.⁵⁴ Die vom realistischen Film provozierte, quasi phänomenologische Einheit der Leinwand-Person in der Verschmelzung der Facetten der SchauspielerIn, des Körpers, des Charakters, der Rolle, des Helden und gegebenenfalls des Stars wird thematisiert und lässt sich in der Analyse auseinanderdividieren und intertextuell sowie soziokulturell einbetten. Nur so kann man die filmische Figur auch im Zusammenspiel all dieser Aspekte als komplexe Wirkungskonstruktion sehen und sie der impressionistischen Interpretation entziehen, sie aber auch aus ihrer Existenz als rein struktureller Funktion herauslösen, wie dies bereits Richard Dyer unternimmt.⁵⁵

In der sukzessiven Lösung von der literarischen Analyse wird festgehalten, dass die filmische Figur *kein einfaches Zeichen* ist, und sie ist schon bei ihrem ersten Erscheinen kein «leeres Zeichen» wie im literarischen Text, der sie erst konstituieren muss.⁵⁶ Sie stellt einen vielschichtigen, dynamischen Knotenpunkt von Verweisen dar, der durch den Körper der SchauspielerIn, ihre Performance und die filmische Inszenierung (im weitesten Sinne) immer schon «materialisiert» und aktualisiert erscheint und über den Film hinausweist.⁵⁷ In der audiovisuellen Narration erhält sie kohärenzstiftende, diskursive und symbolische Bedeutung und vollbringt im klassischen Film eine «Synthese des Heterogenen».⁵⁸

54 Gardies 1980, teilweise aufgenommen in Gardies 1993a: 53–68; Vernet in Collet et al. 1980: 177–180 sowie 212–215, ebenso in Aumont et al. 1983: 86–94 und 187–190; Heath 1981: 74–84.

55 Dyer (1979) überführt die klassische Begrifflichkeit bereits in die Desintegration der Figur im modernen Film, vgl. etwa 24f., 59f., 116f.

56 Hamon 1977 (1972): 128.

57 Gardies (1980: 73f. und 1993a: 59–66) nennt sie deshalb eine «instance actorielle», die in der Verbindung des Körperbilds der SchauspielerIn und den narrativen Funktionen der Figur (als Aktant, Rolle und Charakter) entsteht; vgl. ähnlich Vernet (in Collet et al. 1980: 177 sowie in Aumont et al. 1983: 92), der die Figur im grundlegenden Spannungsfeld zwischen «actant» und «acteur» (auch als SchauspielerIn) ansiedelt.

58 Vernet 1986: 83f. Den Ausdruck übernimmt der Autor von Paul Ricoeur.

In der Interaktion mit ihrer diegetischen Umgebung, über *Mise en scène*, Montage, Ton und Musik entsteht jedoch immer auch, was Gardies einen «Mehrwert» nennt und wofür Heath in einem ähnlichen Gedankengang den Begriff der «figure» reserviert.⁵⁹ Die Figur produziert einen Überschuss an Bedeutung, der sich nicht allein durch eine textuelle Interpretation fassen lässt, ebenso wenig wie durch referenzielle oder intertextuelle Bezüge, die dennoch alle in die Wahrnehmung der Figur einfließen. Mit einer Idee von Roland Barthes könnte man sagen, dass viele kleine «Stör»-Faktoren ihre direkte Zeichenhaftigkeit verhindern – zumal diese in sich schon komplex und mehrdeutig ist; sie sind nicht immer gleich interpretierbar, können aber überindividuell wahrgenommen werden als ein «*frisson du sens*», ein Frösteln des Sinns, das auch Wertverschiebungen zulässt.⁶⁰

Diese Beschreibung mag in ihrem Vokabular wie in ihrem Ansatz veraltet anmuten. Doch trifft sie vielleicht etwas, das die Faszination der ZuschauerInnen wie der WissenschaftlerInnen für die Filmfigur ausmacht: Immer physisch abwesend, doch in ihrer Leinwandexistenz von einer sinnlichen Aura umgeben, worin soziokulturelle, wertmässige, emotionale Aspekte aufeinandertreffen, zentriert sie die Wahrnehmung und die Einbindung der ZuschauerInnen auf sich und funktioniert letztlich als ein imaginärer Signifikant zweiter Ordnung.⁶¹ – Mit dieser theoretischen Konstituierung der Figur als Forschungsgegenstand, wie ich sie hier aus den Arbeiten der 1980er Jahre herausgeschält habe, ist jedoch auch die Grundlage gegeben, die Figur je nach Konzeption, Stil und Erzähltradition zu analysieren, die Konzepte als solche zu historisieren und auf die Einbeziehung der ZuschauerInnen hin zu befragen.

59 Gardies 1980: 100 und 1993a: 65; Heath 1981: 182f. und ähnlich 1980 (1975).

60 Barthes 1984 (1972): 96; ich spiele mit dieser Aussage auf das an, was Barthes mit «*le bruissement de la langue*» oder an anderer Stelle mit «*le grain de la voix*» zu fassen sucht (Barthes 1982 [1970]) und womit er bereits die Binarität des Zeichens (die einfache Verbindung von Signifikat und Signifikant) aufhebt, ihm kontextuelle, kulturelle und sozusagen materielle Faktoren zuschreibt und ihm auch als theoretischem Konzept das Recht auf Veränderung durch die Zeit zugesteht: Das Zeichen wird so zu einer «*idée sensible*» (Barthes 1964 [1962]: 210).

61 Zum filmischen Anthropozentrismus vgl. Vernet (in Collet et al. 1980: 177f.), Burgoyne (1986) oder Frank McConnell, der diesen zum grundlegenden Paradox des Kinos zählt und ihn auf einen dem Dispositiv inhärenten Romantizismus zurückführt (zitiert in Maltby/Craven 1995: 235). Zur imaginären Konstruktion der Figur durch die ZuschauerInnen vgl. Vernet in Collet et al. 1980: 210–215 oder in Aumont et al. 1983: 187–190. Mit dem Ausdruck des «imaginären Signifikanten» beziehe ich mich auf den Text von Metz (1977: 9–109) zum kinematografischen Dispositiv, das die immer leicht phantasmatische Konstruktion der Figur umfasst, die darüber hinaus immer auch aus dem Leinwandbild hervorsteht; vgl. Tröhler/Taylor 1997: 50f.

Im Laufe der 1990er Jahre entstanden so parallel zur Verschiebung des Forschungsinteresses auf rezeptionstheoretische Fragen zahlreiche Studien zur Figur, die jeweils andere Facetten der Einbindung des Publikums betonen. Sie waren für die vorliegende Arbeit sehr inspirierend, auch wenn sie die *Figurenkonstellationen* kaum frontal angehen. Zum Beispiel betrachtet Hans J. Wulff in einer semiotisch-kognitivistisch ausgerichteten Perspektive die Figur als «hypothetischen Entwurf einer Person», eine Annahme, die sein Konzept der «Charaktersynthese» stützt: Damit ein Charakter (im realistischen Film) in der Einheit von Schauspiel-Körper und handelnder «Person» Konsistenz erlangt, wird er in der filmischen Konstruktion mit psychologischen Zügen und sozialen Merkmalen ausgestattet. Folgt man Wulff weiter, so schreiben die ZuschauerInnen den Figuren in einem Prozess der «Attribution» – idealtypisch in zum Film komplementärer Weise – Charaktereigenschaften zu: Sie interpretieren ihr Verhalten über die Aspekte der «Intentionalität», der «Zielgerichtetheit» und statten sie mit einem «affektiven Inhalt» aus.⁶² Doch letztlich entstehen Figuren für Wulff nur im (kon-)textuellen Geflecht, da die «Persönlichkeitsprofile fiktionaler Figuren auch ein Produkt der sozialen Systeme und Personenkonstellationen sind» und in ihren medienspezifischen, narrativen und szenischen Qualitäten verankert werden müssen; ausserdem fliessen Genrekonstruktionen und Wertediskurse in ihre übertextuelle Bedeutung und Wirkung ein.⁶³ Auch wenn ich weniger handlungszentriert und weniger kognitionspsychologisch argumentieren werde, war der facettenreiche Ansatz von Wulff für meine Überlegungen zu den *relationalen* Figuren in pluralen Figurenkonstellationen sehr wichtig.

Andere Untersuchungen, die in meine Arbeit eingeflossen sind und mit denen ich mich ebenfalls im Text näher auseinandersetzen werde, sind in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren entstanden, so etwa die emotionstheoretischen Studien verschiedenster Prägung oder Untersuchungen zur schauspielerischen Performance, die auch eine historische Dimension entfaltet haben. Ausserdem sind inzwischen zahlreiche Arbeiten zu den soziokulturellen, ökonomischen oder mythischen Aspekten des Starphänomens erschienen – die jedoch für meine Untersuchung weniger relevant sind, da Filme mit pluralen Figurenkonstellationen sel-

62 Wulff 1997: 26f. und 1996: 32f. Der Autor erweitert damit die Theorie der Charakterzüge von Seymour Chatman (1978: 126f.) sowie den Aspekt der «Charakterisierung» einer Figur auf der Drehbuchebeane, wie sie Eugen Vale (1987 [1982]) darstellt. Auf diese Konzepte bin ich in Zusammenarbeit mit Henry M. Taylor eingegangen (in Tröhler/Taylor 1997: 39–42).

63 Wulff 1996: 39f., 44f.

ten Stars inszenieren oder nur in stark dezentrierter Weise. Indessen erhielt ich von den Untersuchungen zu Serienformaten einerseits und zu Dokumentarfilmen andererseits, die die Figur unter den Aspekten alltäglicher Rollendefinitionen und des Schauspiels von sozialen Akteuren in ihrem Verhältnis zu den ZuschauerInnen angehen, wichtige Anstöße, die vergleichend in meine Arbeit eingingen.

Im Spielfilm wurden *Figurenkonstellationen* bisher selten frontal angegangen, es sei denn im bereits erwähnten traditionellen Aktions- oder Aktantenschema, das sie als Vektoren von Rolle und Handlung auffasst. Einige der genannten AutorInnen betonen zwar, dass eine Figur immer attributiv *und* differenziell charakterisiert ist, dass sie nur im diegetischen Umfeld, im Verhältnis zu und in der Interaktion mit den anderen sowie im soziokulturellen Gefälle zu Stars oder im symbolischen zu den Helden verstanden werden kann.⁶⁴ All diese theoretischen und analytischen Ansätze waren für meine Fragestellung grundlegend. Die geführten Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Figur bleiben jedoch meist an *individuelle Haupt- und Heldenfiguren* geknüpft, die die Beziehungen zwischen Einzelnen und das Gefälle zwischen Protagonisten und Nebenfiguren auf sich zentrieren.

Das idealtypische klassische Paradigma, das vielen Mainstream-Produktionen quer durch die Genres heute noch zugrunde liegt, stellt diese Annahme auch nicht in Frage. Das moderne oder je nach Sichtweise bereits postmoderne Kino der 1960er Jahre, ob europäisch oder amerikanisch, bleibt in der Darstellung der Krise des Subjekts ebenfalls auf Einzelne ausgerichtet. Ihre individuelle Konzeption wird oft dekonstruiert, bringt eventuell gar die Figur körperlich zum Verschwinden. Die Untersuchungen zu diesen Filmen beschäftigen sich mit der Desintegration der Identität der Figur, ihrer Spaltung in Körper und Psyche, mit der Auflösung des Helden als moralischem Zentrum oder der Verschiebung der Wertestruktur durch die Konstruktion von Antihelden.⁶⁵ Der Fokus der Erzählung und die Aufmerksamkeit der ForscherInnen bleiben meist auf die einzelne Figur gerichtet, auch wenn diese als duale «Einheit» verstanden wird.

64 Ausser Wulff, dessen Konzept ich bereits vorgestellt habe, vgl. etwa Gardies 1980: 75f. und 1993a: 56–59, Vanoye 1989: 117–133, Burgoyne 1986, Vernet 1986, Metz in Blüher 1990, Keppler 1995 und 1996, Smith 1995 oder Eder 2001.

65 Vgl. zur Desintegration der Werte etwa Dyer 1979, Wood 1986 (1980/81), Colin 1990 oder Schweinitz 2006; zur Auflösung des Figurenkörpers und des aktionalen Zeitbegriffs Deleuze 1985: hauptsächlich Kapitel VIII und X; zur Spaltung von Körper und psychischer Identität sowie dem (männlichen) Helden als moralischem Zentrum Smith 1995: Kapitel IV und XI oder Wulff 2002.

Es gibt allerdings einige ästhetisch-narratologische und filmhistorische Untersuchungen, auf denen meine *Analyse der Konstellationen* aufbauen kann, da sie explizit die Frage nach der zentralen Rolle einzelner Helden (seltener Heldinnen) stellen: So analysiert etwa Geneviève Sellier die männlichen Ich-Figuren in Filmen der Nouvelle Vague als Alter Ego ihrer Autoren, Ginette Vincendeau untersucht den Starmythos von Jean Gabin, und Henry M. Taylor betrachtet die biografische Figur unter dem Aspekt der *zentrierenden Funktion* von Hauptfiguren.⁶⁶ Andere Studien beschäftigen sich mit der Verbindung der Figuren in spezifischen binären *Konfigurationen*: Annette Kuhn zum Beispiel erforscht den symbolischen Rollentausch zwischen den Geschlechtern im «Paar», während Virginia W. Wexman dem romantischen Mythos des Paares in seinen historischen Veränderungen nachgeht.⁶⁷ In Bezug auf das amerikanische Musical spricht Rick Altman von einem «dual-focus» von Paar-konstruktion und Erzählung, Kristin Thompson thematisiert die parallelen gleichgeschlechtlichen Figurengespanne in ihren narrativen Funktionen, und Britta Hartman untersucht in der Heldenfigur des Film Noir die grundlegenden (binären) Oppositionsstrukturen der klassischen Figurenkonstellation.⁶⁸ Über die Zweierkonstellation hinausgehend, thematisiert etwa Francis Vanoye das Dreiecks-Verhältnis in seiner tragischen oder komischen Variante und in der Geschlechterverschiebung, und Dana Heller rückt die Familienkonfigurationen und deren Desintegration in den Mittelpunkt.⁶⁹ Ihre Untersuchung macht deutlich, dass die Repräsentationsformen der Familie, auch wenn sie die soziale und symbolische Hierarchie in Frage stellen, oft dennoch *erzähltechnisch* auf einzelne Hauptfiguren ausgerichtet bleiben. Dezentrierung findet in diesen Modellen in Bezug auf eine Mitte statt, in einer Konstellation, in der die Rollen von Anfang an verteilt sind.

Die von mir untersuchten Erzählmuster integrieren solche Paar-konfigurationen, Umverteilungen im Dreieck oder Familienstrukturen in eine andere Dynamik, und ich werde auf diese Teilkonstellationen und Verknüpfungsformen der Figuren noch eingehen. Ich möchte die *pluralen* Konstellationen, die sich in mehrgliedrigen, relationalen und tendenziell horizontalen Gebilden organisieren, jedoch als *globale* ange-

66 Sellier 1997, Vincendeau 1993, Taylor 2002.

67 Kuhn 1985, Wexman 1993; natürlich wären hier zahlreiche weitere feministische Analysen zu nennen, die das geschlechtsspezifische Rollenverhältnis im Paar untersuchen sowie die Studie von Cavell 1981.

68 Altman 1987, Thompson 1999, Hartmann 1999; zur grundlegenden Parallelstruktur der klassischen Narration vgl. wie bereits zitiert Bellour 1979 und Altman 2000 (1989).

69 Vanoye 1991, Heller 1995.

hen und ihre Dramaturgien als soziale, symbolische, fiktionale, narrative und plastische Formationen verstehen. (Zudem versuche ich, wie erwähnt, sie immer wieder in ihrer wechselseitigen Beziehung zu einer historischen und kulturellen Diskurssituation zu setzen.) Fokussiert wird vorab der unterschiedliche Aufbau der Konstellation als Ganzes in den drei Grundmodellen der Gruppenfigur, des Figurenensembles und des Figurenmosaiks. Diese Dreiteilung stützt sich auf Francis Vanoye, der zwei Gruppendramaturgien unterscheidet.⁷⁰ Die erste betrifft das Kollektiv – *le personnage de groupe* – und hat zur Bildung meines Modells der Gruppenfigur geführt, das ich in der offenen und in der geschlossenen Variante diskutieren möchte. Die zweite Formation der heterogenen Gruppe – bei Vanoye *le groupe de personnages* – entspricht im Großen und Ganzen meinem Modell des Ensembles. Ich füge ihm das des Mosaiks hinzu: Der Übergang zwischen beiden ist zwar fließend, sie heben sich jedoch voneinander ab, da das Mosaik keine eigentliche Gruppe mehr darstellt, sondern die Figuren über Vernetzungen, Kettenreaktionen und andere labyrinthische Dynamiken azentrisch verknüpft.⁷¹

Zur Form des geschlossenen Kollektivs und typenhaften, exemplarischen Konzeption des Einzelnen in verschiedenen historischen Momenten und politischen Erzähltraditionen haben auch André Gardies, Roy Armes und Murray Smith wertvolle Arbeiten vorgelegt.⁷² Von vornherein flächigere und offenere Angebote machen, wie bereits angedeutet, Soapoperas und neuerdings die Doku-Soaps, die unter anderem Ien Ang oder Tamara Liebes/Sonja Livingstone oder Eggo Müller als sozial und narrativ konstitutive Formationen für die Einbindung der ZuschauerInnen analysiert haben.⁷³

Im Zuge der Ablösung vom Aktionsmodell sind auch in der Drehbuchliteratur einige Studien zu «charakterzentrierten» Modellen und alternativen Leinwand-Szenarien entstanden. Zu einzelnen Filmen mit dezentrierten oder aufgefächerten Anordnungen legen David Howard und Edward Mabley Analysen vor, die sie in narratologischer Perspektive angehen. Obwohl Andrew Horton sowie Ken Dancyger und Jeff Rush das «character-centered screenplay» respektive das «alternative scriptwriting» in den Vordergrund stellen, erfassen sie jedoch Filme mit

70 Vanoye 1991: 56–58.

71 Mit diesem dritten Modell der pluralen Konstellationen erweitere ich auch meine Ausführungen in Tröhler 1995a: 25–27.

72 Gardies 1989, Armes 1994, Smith 1995 und 1997; wenn auch nicht direkt zur kollektiven *Konstellation* vgl. ebenfalls Beilenhoff 1978 und Bordwell 1985.

73 Ang 1986 (1985), Liebes/Livingstone 1994, Müller 1995.

pluralen Figurenkonstellationen einzig in ihren *transgressiven* Aspekten.⁷⁴ Zwar dienen Kristin Thompson die «multiple protagonist narratives» explizit zur Gruppierung des Korpus der von ihr in formalistischer Perspektive analysierten «New Hollywood»-Filme der 1990er Jahre.⁷⁵ Dennoch behandelt auch sie die Gruppendramaturgien prinzipiell in ihren Abweichungen vom «klassischen» Paradigma, sei es als handlungs- oder figurenzentriertes. All diese Studien suchen in den pluralen Konstellationen hauptsächlich nach der «Einheit», die ermöglicht, dass «die Geschichte trotz Verzicht auf einen Protagonisten zusammenhält»⁷⁶, oder versuchen wie Thompson darzulegen, «that the classical system is alive and well» und «the recent arguments for a «post-classical» cinema are unfounded».⁷⁷ Ich habe nicht vor, diese Sichtweisen grundsätzlich zu bestreiten: Zentrierende Momente und Linien sowie einzelne Aspekte der klassischen Handlungs-dramaturgie oder einer vereinheitlichenden argumentativen Struktur sind in vielen pluralen Figurenkonstellationen zu finden, und sie sind auch für meine Untersuchung von Belang. Ich interessiere mich jedoch stärker für die tendenziell *horizontalen Organisationsformen*, für ihre *divergierenden und konvergierenden Kräfte*. Sie finden sich als Merkmal der audiovisuellen Bewegung nicht nur in Experimentalfilmen, sondern durchziehen, wie erwähnt, jede narrativ-fiktionale Konstruktion und spiegeln sich darin auf der symbolischen und der ästhetisch-plastischen Ebene (nicht immer in übereinstimmendem Verhältnis); sie machen aber in Filmen ohne individuelle Hauptfiguren und ohne zentrierenden Handlungsstrang die hauptsächliche Erzähldynamik aus.

Was ich unter *pluralen Figurenkonstellationen* verstehe, lässt sich auch in einem negativen Vergleich zum klassischen Modell darlegen. Folgende Kriterien charakterisieren *idealtypisch* die Wahrnehmung von *individuellen Hauptfiguren* oder «Paaren» – im Konflikt oder im Ausschluss zwischen zwei Opponenten sowie in der komplementären Ge-

74 Howard/Mabley 1996 (1993): 264–336, Horton 1994: 97f., 110f., Dancyger/Rush 1995: 48; sie thematisieren den Verlust des Helden im Zusammenhang mit der Unausgewogenheit von Vorder- und Hintergrund und der Aufteilung in Haupt- und Nebenfiguren (124–133, 142f.). In der Aufreihung der Beispiele alternativer Figurenkonstellationen kommen sie über die Dreiergruppe jedoch nicht hinaus (127f.).

75 Thompson 1999: 45–49.

76 Howard/Mabley 1996 (1993): 229 zu RASHOMON (Akira Kurosawa, J 1950).

77 Thompson 1999: 9. Eine ähnliche Prämisse durchzieht auch den Aufsatz von David Bordwell (2002: 90) zu den «forking-path narratives», den «vergabelten» Parallelwelten wie in SLIDING DOORS (Peter Howitt, GB/USA 1998) oder den alternativen Erzählperspektiven wie in LOLA RENNT (Tom Tykwer, D 1998). Obwohl diese Muster selten plurale Figurenkonstellationen inszenieren, hebt Branigan (2002) in seiner Antwort auf Bordwells Text für diese Studie wichtige Aspekte von akasalen Erzähllogiken hervor.

stalt des Freundesgespanns oder der Verschmelzung des Liebespaars im Happyend. Strukturell dominieren solche ProtagonistInnen die semantisch-logischen Handlungsfunktionen (ob als Aktanten oder als Rollen gesehen). Sie bestimmen die erzähltechnische Perspektivierung, der narrative Fokus ist *auf* sie gerichtet und *durch* sie gelenkt (was die ZuschauerInnen sehen und wissen können). Sie übernehmen die Funktion sozialer oder symbolischer Knotenpunkte in der Organisation der fiktionalen Welt und bilden Machtzentren. Sie nehmen, vor allem als männliche, oft einen Heldenstatus ein, der moralische und mythische Werte aktiviert. Sie können als Sprachrohre einer argumentativen Erzählhaltung auftreten. Sie haben qualitativ und quantitativ eine dominierende Leinwandpräsenz und ziehen – nicht nur im Falle von Stars – die Aufmerksamkeit auf sich. Sie sind, was man oft und geläufig eine Identifikationsfigur nennt, emotional strukturierend und von ihrem Charakter her stärker ausgearbeitet als andere: So verkörpern sie in der klassisch-realistischen Auffassung die individualpsychologische Konzeption eines autonomen Subjekts als unteilbares Wesen in der Einheit von Körper und Psyche oder in der modernen Variante, die bereits im klassischen Kino zu finden ist, dessen Krise.

Selbstverständlich vereinen individuelle Hauptfiguren selten alle diese Aspekte auf sich; gewisse bedingen sich jedoch gegenseitig (zum Beispiel der moralische Held und die erzähltechnische Hauptfigur), andere hingegen lassen sich dekonstruieren, ohne dass die zentrierende Funktion von ein oder zwei ProtagonistInnen in Frage gestellt würde. Umgekehrt können in pluralen Figurenkonstellationen zwar einzelne dieser Faktoren – manchmal auch nur temporär – zum Tragen kommen, machen unterschiedliche Gefälle zwischen den Figuren deutlich; doch sie reichen nicht aus, um eigentliche Hauptfiguren zu etablieren.

Ich interessiere mich also für die Funktions- und Werteverteilung in einem tendenziell horizontalen Geflecht, das man sich nicht mehr als Pyramide oder als Kugel (mit *einer* Spitze respektive *einem* Zentrum) denken kann. Meine primäre Aufmerksamkeit gilt der *Verknüpfung der Figuren* als zahlreichen kleinen Zentren in der Konstellation, ihrem Verhältnis zum Dekor und zu den Objekten, sie gilt ihrer relationalen Konzeption und ihrer jeweiligen Gestaltung in der diegetischen Inszenierung wie in der plastischen Expressivität. Ich versuche sie in ihrem flächigen *Nebeneinander* und in ihrer *Gleichzeitigkeit* zu beschreiben, bevor ich mich um das Nacheinander kümmere, möchte der narrativen Dynamik von *Parallelitäten, Kontrasten, Ähnlichkeiten und Differenzen* nachspüren, suche nach den spielerischen Formen der *Verschiebung*, die Inhalt und Ausdruck miteinander verbinden. Somit analysiere ich anhand der

pluralen Figurenkonstellationen grundlegende filmische Bewegungen einer anderen narrativen Ordnung als flexibles Muster des audiovisuellen Denkens und Verstehens von Zusammenhängen.⁷⁸

Diesbezüglich interessiert mich auch die *alternierende Folge der Montage*, die – so eine meiner Thesen – auf der Bühne des sozialen, sexuellen und kulturellen Anderen die Differenz nicht als unbedingte Andersartigkeit erfasst, sondern in der Differenzierung über Ähnlichkeiten das Herausbilden relationaler Werte fördert. Wenn sich in Bezug auf die 90er Jahre in Filmen ohne individuelle Hauptfiguren etwas Ähnliches umreißen lässt wie das, was Hippolyte Taine um 1870 den «personnage régnant» einer Epoche nannte oder Roman Jakobson auf formaler Ebene als «Dominante» bezeichnet,⁷⁹ so entstehen über die Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren in der Lektüre der ZuschauerInnen expressive Körperbilder, die heute eine gewisse transkulturelle Verbindlichkeit zu haben scheinen und dennoch Kulturspezifisches anklingen lassen:⁸⁰ Sie zeigen Nicht-HeldInnen, oft in fiktionalen Alltagsszenarien, die sich immer (nur) leicht von den sozialen Normen der aktuellen Welt abheben und die ZuschauerInnen auf eine leicht verschobene, intellektuelle und sinnliche Erfahrbarkeit des Vertrauten und Gewöhnlichen hin ansprechen; sie spielen nicht mit derselben Distanz zur Welt der ZuschauerInnen wie etwa mythische HeldInnen oder Actionfilm-Figuren, sondern lassen sich skizzieren in einem Verhältnis der Vergleichbarkeit (der Ähnlichkeit in der Differenz). So führen uns offene Welten ohne Helden auch in eine andere Logik des Verknüpfens und letztlich vielleicht in ein neues Weltverstehen.

*

Im ersten Kapitel zur *Gruppenfigur* untersuche ich die Konstellation, die Konzeption und Gestaltung der Figuren sowie das Verhältnis des/der Einzelnen zum Ganzen in Bezug auf die argumentative Struktur und das ästhetische Konzept in der geschlossenen Variante des Kollektivs mit seiner Tendenz zur Masse. Als exemplarische Beispiele dienen mir die frühen Filme von Eisenstein. Diesen stelle ich mit *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* (Puppi Avati, I 1990) aus den 1990er Jahren eine offenere kollektive Organisationsform gegenüber, die sich in Richtung Ensemble

78 Hier trifft sich mein Interesse mit dem der parallel zu dieser entstandenen Studien von Glenn Man 2005, Marimar Azcona 2005 und Samuel Ben Israel 2005.

79 Hippolyte Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*, in Hamon 1997 (1984): 46; Jakobson 1977 (1973).

80 Diesen Aspekt führe ich insbesondere in Tröhler 2000 aus.

entwickelt, jedoch nur schwach individualisierte Charaktere zeichnet und den Begriff zu problematisieren erlaubt. Das *Zwischenspiel 1* ermöglicht die Auffächerung und Vertiefung verschiedener Aspekte in den beiden Varianten der Gruppenfigur durch ein erweitertes illustratives Korpus, in dem die narrativen und symbolischen Muster auch vor einem kulturhistorischen Hintergrund auf ihr militantes Anliegen hin befragt werden.

Im Übergang zu den Konstellationen des Ensembles oder der Figurengruppe situiert sich meine Analyse zu *MENSCHEN AM SONNTAG* (Robert Siodmak / Edgar G. Ulmer, D 1930). Diesen Film, der ein Vorläufer zu den Modellen der 90er Jahre darstellt, stelle ich in den Kontext des zeitgenössischen *Querschnittfilms* und versuche über das Konzept des neorealistischen *film corale* dem alternativen Erzählmuster der pluralen Figurenkonstellationen eine diachrone Dimension zu eröffnen. Angesiedelt zwischen Fiktion, Nichtfiktion und filmischem Experiment spiegelt sich darin eine Haltung der Chronik, durch die die Figuren als individuelle RepräsentantInnen ein Gesellschaftsbild entwerfen und in ihrer ästhetischen und narrativen Ausgestaltung eine spezifische Subjektkonzeption ankündigen, die heute noch Aktualität hat.

Das Kapitel *Drei Wege durch den Wald der Konzepte* enthält bildtheoretische und methodologische Überlegungen zu *Konzeption*, *Gestaltung* und *Konstellation* der Figuren; diese Ausführungen bauen auf den vorangegangenen Kapiteln auf und skizzieren die Linien für die beiden folgenden Hauptkapitel. Sie haben auch den Anspruch, über die drei Grundmodelle hinauszuführen, denn ich versuche zwischen Semiologie und Philosophie eine Sichtweise zu entwickeln, in der die unterschiedlichen Ansätze in der Figurenanalyse zusammenfinden könnten. In der Verquickung von Inhalts- und Ausdrucksformen (im Sinne von Louis Hjelmslev, dessen Konzepte einen Leitfaden durch meine Untersuchung bilden) stelle ich Reflexionen an zur Filmanalyse und -theorie einerseits und zur kulturellen Verankerung von Erzählmodellen andererseits, in Kontingenz dessen, was in einer bestimmten Zeit wahrnehmbar und darstellbar ist (womit ich mich auf Gilles Deleuze und Michel Foucault beziehe).

Das *Figurenensemble* als die eine der gängigen Varianten, eine plurale Figurenkonstellation in den 1990er Jahren zu inszenieren, geleitet mich über Michail M. Bachtins Konzept des «Chronotopos», das ich mit Erwin Panofskys Begriff der «Ikonographie» zusammenführe, zur Konstruktion von fiktionalen Alltagswelten und «gewöhnlichen» Figuren als Nicht-HeldInnen, die einem *ethnografischen, expressiven Realismus* verpflichtet sind. Über eine detaillierte und vergleichende Lektüre der Fil-

me HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN (Anka Schmid, D/CH 1991) und LIFE ACCORDING TO AGFA (Assi Dayan, Israel 1992) versuche ich die verflachten, polyphonen narrativen Muster dieser Konstellationen und deren Werteverteilung darzulegen. Gleichzeitig geht es mir darum, in der Auseinandersetzung mit und in der Kombination von Fiktionstheorie und Narratologie die filminterne Analyse für die Aspekte einer sozialen und kulturellen Einbindung der ZuschauerInnen zu öffnen.

Das *Zwischenspiel 2* führt wiederum einen Übergang vor: Von der *dezentrierten* Ensemblekonstellation zu der des *azentrischen* Mosaiks werden vielfältige Merkmale, die die Erzählmuster semantisch und ästhetisch-plastisch bestimmen und variieren, durch ein grosses Korpus verfolgt. Ich möchte in diesem Abschnitt einige der filmischen Prinzipien herausstellen, die in heutigen pluralen Figurenkonstellationen auszumachen sind. Sie scheinen inspiriert von sozialpsychologischen Gruppendynamiken, die auch durch neuere Fernsehproduktionen an Interesse gewonnen haben, von dokumentarischen Konstruktionen ebenso wie von interaktiven, medialen Spielen. In jedem Fall werden durch die Erzählkulturen hindurch in vielfältigen Variationen neue narrative Muster erprobt. Dass diese nicht aus dem Nichts entstehen, sollen die Schlaglichter auf historische Beispiele zeigen.

In der Analyse der drei Filme HAUT BAS FRAGILE (Jacques Rivette, F 1994), SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993) und L'ÂGE DES POSSIBLES (Pascale Ferran, F 1996) entwickle ich die fiktionalen, narrativen und plastischen «Beziehungen» im relationalen Netz des *Figurenmosaiks*. Dies führt mich zur alternierenden Montageform, die in der assoziativen Kohäsion perzeptive und kognitive Verbindungen und Vergleiche zwischen den unterschiedlichsten Elementen und Ebenen ermöglicht und den Wechsel zwischen verschiedenen fiktionalen oder genremässigen Registern entschärft. Eine wichtige Funktion übernimmt dabei die Figurengestaltung, die im expressiven Schauspiel der Akteure und der Performance des Films die strukturellen und plastischen Aspekte der mosaikartigen Ausdrucksformen auf/in sich vereinigt und gesellschaftlich kontingente Körperbilder entwirft. Diese wirken auch auf die Konzeption von Individuum und Subjekt ein, wie sie sich in den Leinwandfiguren abzeichnet. Die philosophischen Gedankengänge, die das Kapitel durchziehen und hauptsächlich von den rhizomatischen Gebilden inspiriert sind, wie sie Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben, stelle ich in Zusammenhang mit intermedial wirksamen Netzkonstruktionen. Sie ordnen manchmal die Vorstellungen von den Dingen neu, machen über vielfältige *Analogien* ungewöhnliche und doch sehr vertraute Bewegungen des Denkens sichtbar und können über die ästheti-

sche Dynamik des Filmischen auch eine bestimmte *Emotionalität* aktivieren.

Im Schlusskapitel interessieren mich die *transkulturellen* und *kulturspezifischen* Aspekte der mosaikartigen Erzähl- und Darstellungsmodelle. Ich versuche die pluralen Figurenkonstellationen als eine kulturelle Praxis zu verstehen und verfolge in einer pragmatischen Perspektive die Idee, dass diese Filme ein vernakuläres narratives Wissen aufrufen, das in ihrer ethnografischen Haltung alltägliche Muster spielerisch erweitert und bewusst macht. Sie werden auf ihre gesellschaftlichen und immer wieder einzigartigen Zusammenhänge hin befragt, in denen die Körperbilder, die sich in den Filmen der 1990er Jahre abzeichnen, für die Konstruktion von kulturellen Identitäten Bedeutsamkeit erlangen.

Auch wenn die Studie nun schon seit über zehn Jahren in Arbeit ist und in der letzten Phase nicht mehr alle neuen Filme zum Thema berücksichtigt werden konnten, so scheint sie damit zwar zu bestätigen, dass die wissenschaftliche Reflexion der Praxis immer hinterherhinkt, gleichzeitig weisen Filme wie *LA CIÉNAGA* (Lucrecia Martel, Argentinien/F/E 2001), *HISTORIAS MÍNIMAS* (Carlos Sorin, Argentinien/E 2002), *CIDADE DE DEUS* (Fernando Meirelles, Brasilien/F/USA 2002), *SUITE HABANA* (Fernando Pérez, Kuba 2003), *ELEPHANT* (Gus Van Sant, USA 2003), *CRASH* (Paul Haggis, USA/D 2004), *OUAGA SAGA* (Dani Kouyaté, F/Burkina Faso 2005), *BE WITH ME* (Eric Khoo, Singapur 2005), *ANLAT ISTANBUL* (Semlim Demirdelen/Kudret Sabanci, Türkei 2005), *TOUT POUR PLAIRE* (Cécile Telerman, F/B 2005), *OFFSIDE* (Jafar Panahi, Iran 2006) oder die Hollywoodproduktion *SYRIANA* (Stephen Gaghan, USA 2005) darauf hin, dass das Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen auf transkultureller Ebene weiterhin Aktualität hat und in nichtwestlichen Produktionsländern in den letzten Jahren vielleicht sogar an Bedeutung gewinnt.

*

Dieses Buch mag in seiner Präsentation mitunter selbst wie ein Mosaik anmuten. Dies war nicht unbeabsichtigt, denn ich wollte auf diese Weise meiner Fragestellung, den Filmen und einer bestimmten wissenschaftlichen Haltung gerecht werden. Die Arbeit ist ein Netzwerk, eine bewusst offene plurale Konstellation. Meine LeserInnen können den Text linear durchgehen, und die vermeintlichen Bruchstücke werden sich nach und nach in ein puzzleartiges Gesamtbild fügen. Sie können aber auch in einem anderen Sinne chronologisch vorgehen und zuerst die historischen Teile (Kapitel I.2. und II) lesen; danach lassen sich die

drei Studien zu den Filmen der 1990er Jahre (Kapitel I.1., III. und IV.) beliebig aneinanderreihen; oder man schiebt die beiden Zwischenteile zu den Spielformen (Zwischenspiel 1 und 2) ein, widmet sich sodann dem theoretischen Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte» und liest den Schluss am Schluss. Oder es ist möglich, sich einen individuellen Parcours zusammenzustellen, indem man das theoretische Kapitel ganz am Ende angeht oder, im Gegenteil, am Anfang, und danach die eher analytischen Teile anhängt (das Glossar kann jeweils helfen, die verwendeten Begriffe zur Figur zu verstehen). Es sollte ebenfalls gelingen, sich in einer schnellen Lektüre ein Bild von den Gruppendramaturgien zu machen, wenn man nur die beiden illustrativen «Zwischenspiele» liest und ihnen das letzte Kapitel folgen lässt, um die «offenen Welten ohne Helden» in den 1990er Jahren verankern zu können. Oder: Man lese das Ganze von hinten nach vorn ...⁸¹

81 Die Anmerkungen bilden zeitweilig einen Paralleltext, damit die Lektüre des Lauftextes möglichst leichtfüßig bleiben kann und meine LeserInnen je nach Interesse und Laune die Möglichkeit haben, diesen doppelten Boden zu öffnen oder zu ignorieren.



I. Die Gruppenfigur oder: Das offene und das geschlossene Kollektiv



Obwohl die Gruppenfigur für die Beschreibung des Phänomens pluraler Figurenkonstellationen in den 1990er Jahren nicht ausschlaggebend scheint, steht sie für meine Argumentation logisch am Anfang. In ihr lassen sich zwei grundlegende Dynamiken ausmachen, die auch für das Erzählen ohne individuelle Hauptfiguren im Ensemble und im Mosaik konstitutiv sind, selbst wenn diese meist gerade ihre Auflösung inszenieren. Die beiden Bewegungen sind die konzentrische Ausrichtung der Gruppe und der antagonistische Konflikt. Zwar sind bereits in der Gruppenfigur zwei Varianten zu erkennen, die die Konstellation entweder zum geschlossenen oder aber zum offenen Kollektiv tendieren lassen, doch weisen diese in Figurenkonzeption und -gestaltung einige gemeinsame Merkmale auf.

In der Gruppenfigur als Kollektivwesen verschmelzen kulturelle, soziale, berufliche oder Gesinnungsgruppen zum Träger einer zentralen Idee, sodass die einzelnen Figuren sich zu *einer* vielköpfigen und manchmal facettenreichen Sammelfigur unter einem gemeinsamen Nenner zusammenfinden. Diese Gruppe bewegt sich als gegebene Grösse in einem allen Mitgliedern gemeinsamen fiktionalen Raum, der dennoch unterschiedlich kohärent gestaltet ist, ebenso wie das Bild ihrer Einheit in mehr oder weniger individuell erkennbare, doch meistens sozial typisierte Gesichter aufgefächert werden kann. Einzelne Figuren können temporär – alleine oder in ihrer Konfiguration als Paarkonstellation, Familie oder in beruflichen, ethnischen oder religiösen Untergruppen – herausgelöst und durch ihre äussere Erscheinung, Rolle und narrative Funktion stärker individualisiert sein. In ihrer quantitativen und qualitativen Leinwandpräsenz treten sie so zeitweilig in den Vordergrund. Dies bedeutet, dass die Gruppenfigur in ihrem Inneren keineswegs homogen ist, sondern meist mehrere hierarchische Gefälle aufweist, die auch ihre ästhetische Gestaltung prägen; doch als *Typ* – ein Konglomerat von sozialen und symbolischen, physisch kodierten Merkmalen – und als *Rolle* – hier ein in einzelne Momente aufgesplittetes Handlungsprogramm – finden die einzelnen Figuren ihr Echo immer in der Gruppe (die sich gegebenenfalls auch in der Masse verallgemeinert fortsetzt und so keine zählbare Menge mehr darstellt). Jede temporär hervorgehobene Einzelfigur steht letztlich emblematisch für eine kollektive Werthaltung, die konzentrisch die Vielzahl einbindet. Mit Siegfried

Kracauer können wir diesbezüglich von einer «Gruppenindividualität» sprechen, deren Grundzug die «Linienhaftigkeit» darstellt, das heisst die Ausrichtung der Einzelnen auf eine Idee.¹ Filmisch entwickelt sich diese Gruppenindividualität in redundant auftretenden, reduzierten und veräusserlichten Merkmalen, über die die Figuren assoziativ zusammengehalten werden und die der Narration einen demonstrativen Gestus verleiht.

Es ist jedoch die Organisation der Gruppe nach aussen, die die grundlegende dramaturgische Dynamik dieser Filme ausmacht (und umgekehrt): Sie liegt in der Opposition zweier oder mehrerer Gruppenfiguren, in einem Konflikt – im Kampf um ihre äusseren Grenzen –, der zur Ausgangslage der Erzählung gehört. Einerseits lässt sich dieser Konflikt in einem ausserfilmisch kontingenten, sozialen und diskursiven Kontext (meist in Bezug auf eine durch «Klassen» organisierte Gesellschaft) verankern, andererseits aktualisiert dieses Grundprinzip die radikale Polarisierung der antiken Tragödie, des Volksmärchens und letztlich der Mythenstruktur.² Das antagonistisch angelegte Zwiegespräch im Theater (denken wir etwa an Sophokles' Antigone und Kreon) wird auf zwei Gruppen übertragen und in der alternierenden Montage sowie in der szenischen Konfrontation (körperlich oder im Dialog) umgesetzt, in der sich exemplarisch hervorgehobene Figuren gegenüberstehen.

Ist die Opposition zwischen den Gruppenfiguren nicht als Antithese³ – in sich gegenseitig ausschliessenden «Polen» – angelegt, sondern lässt Kompromisse und differenziertere Kontraste zu, kann sie zu einem parallelen Nebeneinander führen: Die Figurenkonstellation neigt sodann zum offenen Kollektiv, was sich auch in einer tendenziell polyphonen dramaturgischen Dynamik spiegelt. Auch wenn die angeführten Merkmale eine gewisse Allgemeingültigkeit für die narrative Dynamik der Gruppenfigur beanspruchen können, so ist also zwischen deren beiden hauptsächlichen Varianten zu unterscheiden, da sie wichtige historische und axiologische Aspekte nach sich ziehen. Das geschlossene Kollektiv, in dem die Figuren in ihrer fiktionalen Organisation und narrativen Orientierung stark konzentrisch ausgerichtet sind und sich die dominante Gruppe im antagonistischen Konflikt mit anderen ebenso einheitlichen Gruppen be-

1 Kracauer 1977 (1922): 134.

2 Zur antagonistisch angelegten Dynamik im klassischen Theater vgl. Klotz 1966 (1960), für das Märchen etwa Propp 1982 (1928) und für mythische Strukturen Lévi-Strauss 1962. Im Roman oder im «klassischen» Spielfilm sind diese in abgeschwächter Form präsent, vgl. Vernet 1988.

3 Vanoye (1991: 60) spricht in Bezug auf das geschlossene Kollektiv auch vom «Schock zwischen zwei Welten».

findet, ist heute – zumindest in den mitteleuropäischen und nordamerikanischen, «demokratischen» und industrialisierten Kulturen – eher selten als Erzählmuster zu finden. Es wurde und wird (in den 1990er Jahren hauptsächlich in afrikanischen und chinesischen Filmen) genutzt, um einen rhetorisch argumentativen, manchmal agitatorischen Diskurs zu gestalten, der klar für eine der Gruppen Position bezieht: So ist es zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kulturen immer wieder in «engagierten» oder «militanten» Spiel- wie Dokumentarfilmen anzutreffen. Sie führen über das soziale Kollektiv und die narrative Polarisierung einen expliziten Wertediskurs, wobei der Film als solcher, als Inhalts- und Ausdrucksform dem *Argument* (in der Definition von Seymour Chatman)⁴ dient und die Figuren im Dienst einer politischen Idee gestaltet sind.⁵ Mit einigen Schlaglichtern auf historische Momente wie Sergej M. Eisensteins *BRONENOSETS POTYOMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, UdSSR 1925) und auf weitere, auch zeitgenössische Spielformen aus nichtwestlichen Erzählkulturen möchte ich diese politische Tradition der Gruppenfigur ausschnittsweise beleuchten.

Da mein Hauptaugenmerk jedoch auf den dezentrierten Konstellationen in Filmen aus den 90er Jahren liegt, werde ich mit der Analyse von *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* von Puppi Avati (*EINE GESCHICHTE VON MÄNNERN UND FRAUEN*, I 1990) beginnen. An diesem Film lässt sich zeigen, dass die kollektive Figurenkonstellation nicht an einen explizit polarisierenden Wertediskurs gebunden ist: Dadurch wird auch die Verbindung zwischen der fiktionalen Organisation und der narrativen Dynamik der Konstellation deutlich, denn das *offene* Kollektiv lehnt sich – ohne sich grundlegend zu verändern – an die flächigen, polyphonen Bewegungen der anderen beiden Erzählmodelle des Figurenensembles und des -mosaiks an, die in der Filmpraxis der letzten fünfzehn Jahre auf internationaler Ebene ein vielfältiges Experimentierfeld skizzieren.

- 4 Chatman (1990: 6–21) unterscheidet zwischen *Argument*, *Narration* und *Deskription*: «Arguments are texts that attempt to persuade an audience of the validity of some proposition, usually proceeding along deductive or inductive lines» (9). «But unlike Narrative chrono-logic, Argumentative logic is not temporal. And unlike Description, Argument rests not on contiguity but on some intellectually stronger, usually more abstract ground such as that of consequentiality» (10). Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um kategorisch voneinander getrennte enunziative Modi, *text-types* für Chatman, sondern um Mischformen, in denen der eine oder andere Modus dominiert oder sich in einer gewissen Ausgewogenheit mit den anderen abwechselt.
- 5 Für die Beschreibung der Gruppenfigur stütze ich mich auf Francis Vanoye (1991: 56f.), David Bordwell (1985: 234–273) und Murray Smith (1995: 132–137, 197–204), die jedoch das Kollektiv nur in seiner geschlossenen Variante in Betracht ziehen.

1. Parallelen, Kontraste, Ähnlichkeiten im offenen Kollektiv

Um das Problemfeld der Figurenanalyse in dezentrierten Konstellationen zu eröffnen und erste theoretische Fragen aufzuwerfen, möchte ich über eine analytische Filmbeschreibung von *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* einsteigen.

Im faschistischen Italien Ende der zwanziger Jahre verloben sich ein Sohn aus gutbürgerlichem, städtischem Hause und eine Tochter aus einer ländlichen Grossfamilie. Der Film beginnt mit einem kurzen Prolog, der die nachfolgende Geschichte historisch und politisch situiert und sich als Stimmungsbild metaphorisch zu deren fiktionaler Welt verhält. Ein (unbekannter, unbenannter) Grossvater modelliert einen Elefanten und erklärt seiner Enkelin dessen Bedeutung, indem er ihn mit Mussolini vergleicht, der ebenso «gross, stark und sanftmütig» sei. Anschliessend taucht er den Elefanten in ein «Silberbad», das kein Silber enthält, da dieses für die Zwecke der Nation eingesammelt wurde. Doch durch «den Fortschritt der Technik» in diesen Kriegsjahren werde der Elefant dennoch glitzern ... «Ich bin stolz, eine Italienerin zu sein», deklamiert das kleine Mädchen zum Schluss des Prologs mit Blick in die Kamera.

Nach dem Vorspann, der die Namen von neunundzwanzig SchauspielerInnen in alphabetischer Reihenfolge – ohne Zuordnung zu den Parts und ohne Stars – sowie die üblichen technischen Informationen aufweist, beginnt die eigentliche Geschichte. Eine junge Frau kommt von der Arbeit zurück auf den Hof, wo die Vorbereitungen zu ihrem Verlobungsfest in vollem Gange sind. Die Frauen kochen und backen, die Männer zimmern Tische, und der Bruder kehrt mit drei frisch geschossenen Hasen nach Hause zurück. Das erste Drittel des Films ist durch diese Vorbereitungen und verschiedene Zwischenfälle, Begegnungen und Konflikte bestimmt. Parallel dazu – jedoch nicht in ausgeglichener Verteilung, sondern eher proportional zur Figurenzahl – sind immer wieder Szenen aus der bürgerlichen Kleinfamilie in Bologna eingeschoben. Letztere bereitet sich auf die Reise am nächsten Tag vor, und beim Abendessen führen Mutter, Tante und Sohn eine weitere Grundsatzdiskussion, in der sich der junge Mann für seine Liebe ausspricht, der die Klassenunterschiede nichts anhaben können. Ein Überblendungssegment führt durch die Mondscheinnacht hinein in den Festtag, der die restlichen zwei Drittel der Erzählzeit ausmacht. Während sich die einen auf die Reise machen, haben die anderen eine letzte Aufregung zu überstehen: Die Mutter fürchtet um den guten Ruf der Familie,

als sie entdeckt, dass der verheiratete Brillenhändler aus der Stadt, der auf dem Hof eine der Bedienstetenwohnungen gemietet hat, am Abend zuvor mit seiner jungen Mätresse angekommen ist. Die Gemüter lassen sich etwas beruhigen, als der ältere Mann erklärt, er sei todkrank, gönne sich sozusagen ein letztes Vergnügen und seine Frau wisse Bescheid. Eine Kutsche und ein Auto holen nun die Gäste vom Bahnhof ab. Ziemlich genau in der Mitte des Films werden die Mitglieder der beiden Familien im Hof des Gutes einander vorgestellt, bevor man sich gemeinsam an den Tisch setzt und das Fest beginnen kann.

Funktionen der Alibihauptfiguren

Die zwei «Hauptfiguren», das Verlobungspaar, bestimmen das soziale Ereignis, das alle Figuren in ihren Tätigkeiten antreibt und die beiden Familien zusammenführt. *Symbolisch* – in Bezug auf das übergeordnete Thema des Films – stellt ihre Liebe die Verbindung zwischen den beiden Gesellschaftsschichten dar. In diesem Sinne wirkt das Paar zentrierend. Es bildet auch den *strukturellen* Rahmen der Erzählung (abgesehen vom Prolog): Die junge Frau führt uns in die diegetische Welt ein; mit dem jungen Mann, der nach dem langen Tag mit seiner Familie im Zug wieder wegfährt, endet der Film. Doch bezüglich ihrer Leinwandpräsenz und ihrer narrativen Funktionen dominieren die beiden die anderen Figuren nicht, sie treten sogar über längere Strecken in den Hintergrund oder sind einfach abwesend. Denn: Sie sind ausgeschlossen vom eigentlichen Thema der «Liebeleien», der Flirts, Verführungen und effektiven Seitensprünge, an denen sich alle übrigen Figuren – ausser den Kindern und Grossmüttern – beteiligen. In ihrer fiktionalen Charakterisierung⁶ bleiben die Verlobten einfach und unspektakulär: Physisch ohne besondere Merkmale, psychologisch kaum ausgearbeitet, stellen sie eher «flache Charaktere» dar, die nur wenige Wesenszüge kombinieren⁷ und von denen wir nur wenig wissen. Von Silvia erfahren wir eingangs einzig, dass sie irgendwo, wahrscheinlich in einer nahe gelegenen Stadt, be-

6 Die *Charakterisierung* erfasst nach Eugen Vale (1987 [1982]: 104) alle Fakten über einen Menschen, während der *Charakter* nur einen Aspekt der Charakterisierung und die *Charakteristika* die einzelnen Komponenten, die den Charakter bilden, darstellen. Mein Konzept des Charakters als fiktionales Analogon einer Person entspricht eher der Charakterisierung von Vale; die Diskussion wurde bereits in Tröhler/Taylor (1997: 40) geführt.

7 Edward M. Forster (1947 [1927]: 77–88) unterscheidet die «flachen» Charaktere von den «runden» oder «tiefen», deren Wesenszüge im klassischen realistischen Roman komplex und widersprüchlich angelegt sind: Grundsätzlich sind für ihn nur letztere wirkliche Charaktere, während erstere durch die Restriktion ihrer Merkmale zur Typenhaftigkeit neigen.

schäftigt ist und am Morgen des Vorbereitungstages Übelkeit vorge-täuscht hatte, um frei zu bekommen; von Angelo persönlich wissen wir nicht einmal so viel; wir erfahren nur, dass er mit Mutter, Tante, Schwester und Grossmutter in einer bürgerlichen, jedoch ziemlich engen Wohnung in der Stadt lebt.

Die beiden «Hauptfiguren» dominieren weder die Handlung noch schüren sie das Konfliktpotenzial: Sie bestimmen weder die (diegetisch-fiktionale) Situation noch die (narrative und filmische) Präsentation ihres Verlobungsfestes in der Bauernstube, wo man sich über den langen Tisch hinweg kreuz und quer Geschichten erzählt und Blicke zu-wirft. Plötzlich explodierende Zwiste oder andere, erotische Gründe be-wegen einzelne Figuren und Paare zwischendurch zum Verlassen des Saals. Die Erzählung wechselt zeitweilig auf Nebenschauplätze. Die Verlobten sind zwar meist im Saal anwesend, stehen aber nicht im Zen-trum und nehmen nicht am Treiben teil. Sie sondern sich nur einmal von der Gruppe ab, gegen Ende des Films: In einem kurzen Gespräch hinter dem Haus gesteht die junge Braut, dass sie sich für das unstatthafte, peinliche Verhalten ihrer Verwandten schämt, und er tröstet sie, denn die Feier sei bestens verlaufen. Die Szene endet mit einem keu-schen Kuss. – So stehen die beiden «Hauptfiguren» also je nachdem im Kontrast zu den anderen Figuren oder einfach im Abseits, erscheinen dezentriert. Sie sind weder als Handlungsträger noch als Erzählinstanz, weder in ihrer Leinwandpräsenz noch als emotional einbindende Fakto-ren bestimmend: Ich bezeichne sie daher als *Alibihauptfiguren*.

Ausser ihrer Rolle als Verbindungselement zwischen den beiden Klassen und als Auslöser des Ereignisses erfüllen sie jedoch eine weitere wichtige Funktion: Sie wirken als Element der Kohäsion im narrativen und rezeptiven Prozess⁸ und strukturieren das Figurengeflecht, denn sie können durch ihre soziale und symbolische Stellung leichter von den ZuschauerInnen individualisiert und wiedererkannt werden als der Rest der Figuren und bieten sich für deren Wahrnehmung als mnemo-technischer Leitfaden durch das Beziehungs-labyrinth an (*recognition* bei Murray Smith).⁹

8 Philippe Hamon (1997 [1927]: 121–124) spricht diesbezüglich von der «anaphorischen» Funktion einer Figur, die die Erinnerungsarbeit der ZuschauerInnen erleichtert; bei Ed Tan (1996: 158) könnte dieser Funktion auch die Figur als «ficelle» entsprechen, jedoch definieren sich diese gerade als Nebenfiguren im Kontrast zu Protagonisten; Chatman (1990: 195f.) spricht von den «ficelles» als «minor characters for author-arguments», was im Falle des beschriebenen Films ebenfalls nur am Rande zutrifft.

9 *Recognition* (Erkennen) ist für Smith (1995: hier 110–113) die erste Stufe der Implikation der ZuschauerInnen in einen Film und betrifft den Aspekt der Wahrnehmung,

Allgemein scheint der Film die physische und namentliche Identifizierung der rund dreissig Figuren hinauszuzögern. Die Braut Silvia wird als erste beim Namen genannt, am Ende der dreieinhalb Minuten langen Einführungssequenz. Doch bis dahin sind schon zehn Figuren aufgetreten, unbenannt und in ihrer Vielzahl weder nach ihren äusseren Merkmalen noch in ihrer (historischen) Bekleidung eindeutig unterscheidbar. Es ist daher wichtig, dass Silvia von ihrer Mutter beim Namen gerufen wird, da so das bereits angedeutete Mutter/Tochter-Verhältnis sowie die familiäre Beziehung der beiden zu einem Teil der anderen Figuren bestätigt werden. Auch wenn im weiteren Verlauf immer mehr Namen eingeflochten werden (obwohl nicht für alle Figuren), bieten diese in der Menge keine wirkliche Orientierungshilfe. Das Figurengeflecht lässt sich einfacher über die sozialen Rollen und Verwandtschaftsnetzwerke strukturieren und wirkt so eher als ein Ganzes, in dem das Verlobungspaar einen nicht kontinuierlichen Bezugspunkt bezeichnet. Bei der Ankunft der Stadtfamilie stellt Silvia Angelos Mutter die Mitglieder ihrer Familie «der Reihe nach» in ihren Positionen und Verbindungen vor, angefangen bei den Eltern; sie ermöglicht dadurch auch den ZuschauerInnen, Ordnung in die Vielfalt zu bringen.

Wir verknüpfen die Figuren über *soziale Rollen*,¹⁰ die sie nicht nur attributiv charakterisieren, sondern von Anfang an in ein differenzielles Geflecht von (kulturell spezifischen) Verwandtschaftsstrukturen einbetten.¹¹ In diesem Sinne möchte ich den *szenischen Konfigurationen*, wie sie

der Differenzierung, Individualisierung und des Wiedererkennens von Figuren, vor allem bezüglich physischer Merkmale. Er recurriert dafür auf das *person schema* aus der kognitiven Anthropologie (20-24).

- 10 Ich gehe dafür von der sozialpsychologischen Definition der «sozialen Rollen» des Mitglieds einer Gruppe aus, die Didier Anzieu / Jacques-Yves Martin (1994: 274) beschreiben als «modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel». Jedes Mitglied nimmt darin mehrere Rollen ein. Neben den *a priori* erwarteten Verhaltensmustern beeinflussen intersubjektive Dynamiken die Reaktionen der Einzelnen und führen zu Konflikten, Verwechslungen und Verschiebungen von Rollen (273–276). – Die sozialen Rollen beschreiben im narratologischen Feld Vale (1987 [1982]: 106), Bordwell (1992: 14), Wulff (1996: 44f.) oder Smith (1995: 21 – dieser sogar als «specific to cultures»), doch sie verstehen sie meist als Handlungsprogramm der *einzelnen* Figur, das als primäres der Erzählung zu Grunde liegt. Ein differenziertes, *relationales* System zu ihrer Erfassung schlagen Marc Vernet (1986) oder Hans J. Wulff (1996) vor. Sie gehen beide – ob eher in Bezug auf ihre narrative Funktion oder auf die kognitive Tätigkeit der ZuschauerInnen – dennoch davon aus, dass jede Figur *für sich* im Geflecht konzipiert ist (und dass so die Entwicklung des Geschehens für die ZuschauerInnen überschaubar und letztlich kausal erklärbar bleibt).
- 11 André Gardies (1993a: 56–59) schlägt ein elaboriertes Raster zur attributiven und differenziellen Figurenbeschreibung vor, wobei er die sozialen Rollen kaum in Betracht zieht. Jurij M. Lotman (1993 [1970]: 253–256) erwähnt die Zugehörigkeit einer Figur zu Gruppen, doch bei ihm gehen die soziale Rolle und deren Attribute in der

Manfred Pfister für das Theater beschreibt¹² – als jeweilige Teilmenge des Personals, das in einer Szene oder im Film manchmal sogar in einer Einstellung zusammentritt – die *sozialen Konfigurationen* hinzuzufügen. Sie strukturieren über verschiedene Gruppierungen, wovon die verwandtschaftlichen Familienverhältnisse nur eine darstellen, die gesamte Figurenkonstellation und deren narrative Verknüpfungen wie den Wahrnehmungs- und den allmählichen Verstehensprozess der ZuschauerInnen.

Soziale Beziehungsnetze versus Klassen

Das soziale Beziehungsnetz lässt sich vertikal und horizontal nachvollziehen. Die Generationenfolge liefert ein Verstehensraster: Auf dem Hof leben vier, in der Stadt drei Generationen in einer Familie vereint, wobei die Grossväter beiderseits und der Vater in der Kleinfamilie abwesend sind und der Gutshof offenbar der Familie der Mutter gehört. In dieser Folge haben die Eltern eine wichtigere soziale Position inne als die Grosseltern, was sich auch aus dem Ereignis der Verlobung erklärt. Horizontal sind die Generationen der gleichen Altersstufe in beiden Familien einander als Schwester und Bruder, Cousin und Cousine oder als Mann und Frau zugeordnet, auch wenn sich temporär neue «Paare» bilden können. Das Wissen um Verwandtschaftsstrukturen, Rollen, Beziehungen und Verpflichtungen, das die ZuschauerInnen hier in die Fiktion einzubringen haben, ist ein soziales und spricht ein praktisches, ausserfilmisches, aber auch ein diskursives, transtextuelles Verstehen und Strukturieren der Welt an, zumindest in einem bestimmten Kulturkreis.¹³

Natürlich spielt der Film auch mit dem Genrewissen der Komödie, die meist eine Gruppe inszeniert, deren Paare durcheinander wirbelt und am Ende in neuen Konfigurationen zusammenführt. Das Ordnen der Verhältnisse zwischen den Figuren ist in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* jedoch von vornherein nur ansatzweise möglich, denn schon bald knüpfen die Figuren kreuz und quer neue freundschaftliche oder amourose Beziehungen (für die wohl einzig das Inzestverbot eine unumgäng-

Typisierung einer Figur auf. Kristin Thompson (1999: 248–282) anerkennt zwar die Familie als strukturierend für plurale Figurenkonstellationen, unterwirft jedoch die soziale Organisation der klassischen Dramaturgie.

12 Pfister 1994 (1977): 235f.

13 Der «idyllische Chronotopos», der nach Michail M. Bachtin (1989 [1975]: 170f., 197) das Zusammentreffen verschiedener Generationen als wiederkehrendes Motiv darstellt, kann als fiktionales, *transtextuelles* Muster gelten und in einem kulturellen Zusammenhang als Verstehensgrundlage dienen. Zum Chronotopos bei Bachtin vgl. Kapitel III.

liche Einschränkung darstellt), tragen alte Konflikte aus oder zetteln neue an. Diese Begegnungen und Konfrontationen lassen sich nicht einfach in ein systematisches Entwicklungs- und Verstehensraster einbinden. Das dynamische Netz, das sich vor allem über die Anziehung und Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern entwickelt, verlangt das konstante Kombinieren und Vernetzen von Figuren in offiziellen und geheimen Beziehungen und Intrigen.

Einfacher stellt sich auf den ersten Blick die Interpretation der sozialen Konfiguration der Klassenverhältnisse dar, die hier durch einen Stadt/Land-Gegensatz verstärkt ist und aus einem kulturellen Grundwissen schöpft. Vor diesem Hintergrund wird die Konfrontation zwischen den beiden anfänglich eher geschlossenen Gruppen aufgebaut, die die Erzählung vor allem im ersten Drittel verfolgt. Filmisch ist sie umgesetzt durch die parallel angelegte Montage zwischen Land- und Stadtfamilie, die die Gleichzeitigkeit der beiden Handlungsstränge ebenso betont wie ihre symbolische Gegensätzlichkeit. Dass diese Opposition jedoch eher in einem Kontrastverhältnis als in der Konfrontation zweier sich ausschliessender Pole besteht, wird spätestens ab dem Zusammentreffen der Gruppen deutlich. Auch wenn sich die Mitglieder der beiden Familien in ihrer Kleidung, ihren Bewegungen und ihrem Verhalten weiterhin unterscheiden, so dominiert nun das Element der Ähnlichkeit in Bezug auf das Thema der Liebeleien und Zwiste, die innerhalb der erweiterten Landfamilie und zwischen den Familien stattfinden und beide Geschlechter gleichermaßen einbeziehen. Silvias Bruder Baldo bündelt mit Angelos Tante Linda an; der Vater Giulio umwirbt auffällig und plump Angelos Mutter, stellt zudem einer Schwester seiner Frau nach und hat anscheinend auch eine Geliebte im Dorf, was seine Frau, Silvias Mutter, nicht länger dulden will. Eine jüngere Schwester von Silvia, Donatella, flirtet mit Angelos Schwager, während dessen Schwester Antonia Donatellas Verlobten bezirzt. Und so weiter.

Die Folge ist eine Art vielseitiger Echoeffekt, der geschlechter-, generations- und klassenübergreifend wirkt: Die gesamte Konstellation organisiert sich über ein komplexes Geflecht von «Kontrast- und Korrespondenzrelationen».¹⁴ Die Konfrontation zwischen den beiden Gruppen ist auch dadurch abgeschwächt, dass die offenen emotionalen Konflikte vor allem *innerhalb* der Grossfamilie ausgetragen werden und dass die politischen Meinungsverschiedenheiten sich *quer* durch die Klassen zie-

14 Pfister 1994 (1977): 225–232. Er charakterisiert diese Relationen als attributive und differenzielle Merkmale, zeigt aber nicht, wie sie die Narration bestimmen, die im Theater auch nicht dieselbe Funktion hat.

hen. Auch wenn die bürgerlichen Städter, Angelo ausgenommen, tendenziell Mussolini-Anhänger sind, während die Landfamilie eher Skepsis hegt, tun sich auf beiden Seiten nur zwei Figuren, je ein Paar, als überzeugte Befürworter hervor. Diese ideologische Auseinandersetzung kommt jedoch nur als ein Zwischenfall unter anderen zum Tragen und bestimmt weder thematisch noch dramaturgisch den Film (wie dies in der militanten Gruppenfigur der Fall ist, die ich weiter unten beschreibe). Die allgemeine Stimmung ist eher apolitisch, was wiederum einen Kontrast zum Prolog herstellt und auf die im privaten Rahmen ausgetragenen Affinitäten und Animositäten zwischen den Figuren eher ein ironisches, fast schon zynisches Licht wirft.

Obwohl sich die Grenzen zwischen den beiden Klassen nicht auflösen – abgesehen von dem leisen Zukunftsversprechen, das das Verlobungspaar in sich trägt – und sich die beiden Familien am Schluss wieder trennen, ist die *gesamte* Figurenkonstellation also von diversen Konfliktlinien durchlaufen und als Kollektiv grundsätzlich durch eine psychosoziale und quasi biologisch triebhafte Ähnlichkeit gekennzeichnet. Von den Spielen der Verführung, über die letztlich immer die Normen der Familie oder des Ehepaares siegen, setzen sich nur der Brillenhändler Domenico und seine Freundin Valeria ab. Da diese weder zu einer der Familien noch eindeutig in eine der Klassen gehören, können sie grundsätzlich als eine dritte «Gruppe» gesehen werden: Das von der Gesellschaft nicht legitimierte und altersmässig ungleiche Paar, das seine Beziehung offen lebt, stellt ein Konfliktpotenzial dar, wird aber toleriert, später gar zum Nachtsch in die Stube geladen und für einen Moment in die Festgesellschaft aufgenommen. Dieser dritte Pol wirkt zwar dynamisch auf das Beziehungsgeflecht ein. Dennoch scheint die Konstellation des *offenen* Kollektivs nicht an der antagonistischen Konfrontation der Gruppen interessiert, und die sozialen, axiologischen und ideologischen Positionen werden immer wieder durchbrochen und verschoben, dezentralisiert.

Die Figuren in Konzeption und Gestaltung

Zu Figurenkonzeption und -gestaltung lässt sich grundsätzlich festhalten, dass die einzelnen Figuren zwar mit persönlichen – äusseren und angedeuteten inneren – Merkmalen ausgestattet sind, dass jedoch vor allem die Mitglieder der Grossfamilie in ihrer Vielzahl schwierig auseinander zu halten sind¹⁵ und so stärker als Ganzheit wirken als die Klein-

15 Siehe dazu die radikale Kritik in der Kurzbesprechung von Claire Strohm 1990.

familie. Diese, obwohl als Gruppe erkennbar, kann etwas differenzierter wahrgenommen werden. Allgemein sind die Figuren jedoch kaum psychologisch ausgearbeitet oder mit einer Biografie versehen. Sie sind nicht als individuelle Einzelfiguren konzipiert, sondern von Anfang an stark *differenziell* in das Geflecht der Figuren integriert, in dem sie sich definieren und durch ihre sozialen Positionen, Rollen und Reaktionen voneinander unterscheiden. Mit anderen Worten: All ihre Regungen und Haltungen tragen sie an die Oberfläche, sie veräusserlichen sie über ihre filmisch gestalteten Körper – physische, geschlechtsspezifische Merkmale, Kleider, Gesten sowie Schauspiel und Inszenierung im Bild¹⁶ –, aber auch im Dialog, in ihrer Bezugnahme auf andere Figuren, ihrer Situierung im Kontext der Szene. Immer scheinen die sozialen Codes zu dominieren, die auf ihre «realistische» Einbettung in die diegetische Situation und die Figurenkonstellation wie auf den historischen und kulturellen (ausserfilmischen) Kontext verweisen.¹⁷

In der narrativen Dynamik wird keine Figur über längere Zeit hervorgehoben, keine lenkt durch Blick oder Stimme das Erzählen. Alle werden aus einer äusseren, anonymen, nicht personifizierten Perspektive gezeigt, jedoch immer aus der Nähe beobachtet, von einem teilnehmenden, aber respektvoll distanzierteren Standpunkt aus: Es gibt keine extremen Grossaufnahmen, wenige Grossaufnahmen überhaupt. Denn in mittleren Einstellungen (Nahaufnahmen bis amerikanischen Einstellungen) kann sich eine Figur besser expressiv veräusserlichen und *relational* in der Diegese, im Dekor und im Beziehungsgeflecht mit den anderen entfalten.

Nun sind Figuren immer auch über Handlung definiert. Aber: Was geschieht überhaupt in diesem Film? Wovon handelt die erzählte Geschichte? Auf diese Fragen kann die Antwort nur lauten: Es gibt keine dramatische Gesamtentwicklung, keine übergreifende Handlung, die auf ein Ziel ausgerichtet wäre. Es gibt das *Ereignis* des Verlobungsfestes,

16 Natürlich wird das «Bild» eines Filmkörpers bereits durch die Auswahl der SchauspielerInnen (das *casting*), ihre Umgestaltung zur Figur durch Frisur, Kleider, Dekor etc. sowie deren Konstruktion durch Gestik, Körperhaltung, Schauspielstil konstruiert. Mich interessiert in diesem Abschnitt jedoch der diegetisch-fiktionale Aspekt und seine filmspezifische Gestaltung.

17 Zur starken sozialen Einbettung der Figuren im kollektiven Milieu (des naturalistischen oder realistischen Romans), das durch die Interaktion der Figuren immer gleich Normen und Wertvorstellungen deutlich werden lässt, vgl. Hamon 1983 und 1997 (1984): 27f., 64, 80. Dem Autor zufolge verweisen diese Normen auf die ausser-textuelle Wirklichkeit; sie sind jedoch durch die narrative Dynamik neu gestaltet und haben auch eine anaphorische (Kohäsions-)Funktion innerhalb des Textes und – meines Erachtens – für den Zusammenhalt des Figurengeflechts. Zum «sozialen Milieu» vgl. Lotman 1993 (1970): 357f.

das ein ritueller Anlass ist, also eher eine – wenn auch dynamische – *Situation* als eine Aktion darstellt; und es gibt das Thema der Liebeleien, der Begegnungen und Konflikte.

Natürlich handeln die Figuren: Sie sind ständig in Bewegung, sind sehr geschäftig und treffen verschiedenste Vorbereitungen für das Fest; sie stellen Kontakte zu anderen Figuren her, ob durch Worte, Blicke, Posen, Gesten oder Berührungen. Inwieweit diese Handlungsmomente jedoch Intentionalität andeuten, inwieweit sie von einer über die momentane Tätigkeit und Situation hinausreichenden inneren Motivation getragen werden, sei dahingestellt. Natürlich sind sie auf das Fest zentriert, doch dieses ist ein Ereignis, ein Ritual, und kein eigentliches Ziel.¹⁸ Die Handlungsmomente zeigen eher Tätigkeiten, Beschäftigungen, Gewohnheitshandlungen: also ein *Tun (activity)*, das sich facettenreich ausbreitet und manchmal einem zeitvertreibenden Spiel gleicht, das sich auf jeden Fall von einer Handlung als Aktion abhebt und sich eher über sozialpsychologische Verhaltensmuster und über *Aktivitäten*, wie sie David Howard beschreibt, erfassen lässt.¹⁹ Die Erzählung scheint hier über alltägliche Gesten und das friedliche oder konfliktuelle Zusammentreffen der zahllosen «Nebenfiguren» organisiert, über immer wieder neue szenische und soziale Konfigurationen, Begegnungen und Trennungen. Die emotionalen Dynamiken sind somit das eigentliche Thema der Szenen und Motor der Aktivitäten, zum Beispiel mit dem flüchtigen Ziel, eine Liebesgeste – ausserhalb der gesellschaftlichen Norm – zu erhaschen. Das Spannungsfeld zwischen den Geschlechtern stellt dabei zwar eine dominante Bezugsfolie dar; es ist jedoch weder eindeutig polarisiert, noch entwickelt es sich in eine bestimmte Richtung. In einem Netz von Vektoren handeln die Figuren, ob weiblich

18 Die meisten narratologischen Ansätze und ihre Handlungsdefinitionen im deutschsprachigen und im anglo-amerikanischen Bereich scheinen stark nach einem bestimmten anthropologischen und psychologischen Muster konzipiert: Sie suchen nach den Motivationen und Intentionen der Figur als einem aus sich heraus handelnden, gleichsam autonomen Subjekt. Generell besteht das Problem, dass diese Theorien, ob aus dem Theater-, dem Literatur- oder dem Filmbereich, allzu stark *handlungszentriert* sind, um schwach-narrative Erzählformen und dezentrierte Figurenkonstellationen wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* zu beschreiben. Im explizit *figurenzentrierten* Ansatz von Andrew Horton (1994) ist die innere Wesenheit der Charaktere noch stärker in den Vordergrund gerückt, was für die hier besprochenen Filme ebenso problematisch erscheint.

19 Howard (1993: 82) unterscheidet *activity* von *action*: Letztere impliziert immer ein zielgerichtetes Vorgehen, während erstere alle Arten von Tätigkeiten und Beschäftigungen einschliesst, die ebenfalls zur Ausführung einer *action* gehören. Seymour Chatman (1978: 122f.) setzt die Gewohnheitshandlungen (*habits*) von den Charakter- oder Wesenszügen (*traits*) ab; sie sind ähnlich wie die *activities* nicht intentionale Handlungen, bleiben jedoch für ihn klar der Definition der Figur zugeordnet und übernehmen höchstens eine untergeordnete Funktion in der narrativen Dynamik.

oder männlich, manchmal aktiv, konkret und provozieren durch ihr Verhalten eine Reaktion; manchmal sind sie passiv, erleiden die Gesten der anderen Figuren, sind dem Geschehen ausgeliefert oder lassen sich treiben (zeitweilig sozusagen triebhaft). Sie kommen somit den wenig dramatisierten *real-life characters* von Ken Dancyger/Jeff Rush am nächsten.²⁰

Die Figuren erscheinen also nicht als volle Charaktere, wenn wir den Charakter in seinem naturalistisch-realistischen Sinne verstehen, als fiktionales *Analogon* des Konzepts einer natürlichen Person, das einen «komplizierten Charakter mit einander widerstrebenden Tendenzen» darstellt, die durch individuelle psychologische *Wesenszüge (traits)* entstehen und in einer klassischen Figurenkonzeption über die Handlung bestimmt sind.²¹ Widerstrebende Tendenzen sind zwar sichtbar gemacht, auch in Bezug auf die Einzelnen, doch sie animieren die Figuren wie auf einem Spielbrett bezüglich gewisser Richtungen und Kräftelinien. Diese sind weniger dicht und tief als *differenziell* und *relational* konzipiert und gestaltet. Das Augenmerk liegt nicht auf dem einzelnen Individuum, sondern die Figur ist immer metonymischer Teil eines Ganzen. Die dynamische Figurenkonstellation legt so über Differenzen und Ähnlichkeiten die *Variationen auf ein Thema* offen, das ausserhalb des Einzelnen liegt: hier die Verführungsspiele und Konfliktpotenziale in einer erweiterten Gruppe. Sie sind ein intersubjektives Merkmal, das die Figuren miteinander in Beziehung setzt, zusätzlich zu den familiären Verbindungen und über die soziale Trennung zwischen den Geschlechtern und den Klassen hinaus: ein Merkmal, das sich in viele verschiedene Facetten auffächert, die nicht völlig apsychologisch konzipiert sind, jedoch auf einem soziokulturellen, expressiv nach aussen getragenen Verhalten beruhen und in der interaktionalen Dynamik der Gruppe aufgehen. Dieses Merkmal ist der gemeinsame Nenner der Figuren, der sie

20 Dancyger/Rush 1995: 97.

21 Hans J. Wulff (1996: 35) baut sein Charakterverständnis auf Forster und Chatman auf. Obwohl er für eine «kontextuelle» Erfassung der Figuren plädiert, scheint mir sein Konzept der «Attribution» als einer rezeptiven Tätigkeit, die «den Akteur als handlungsfähiges Wesen in einem intentionalen Feld» (32) versteht, für die hier analysierten Filme zu stark auf einer individualpsychologischen Vorstellung aufgebaut. Es beruht auf den inneren Qualitäten der Figur, und die Tatsache, dass die filmische Figur ein Körperbild konstruiert, dass sie in ihren Bewegungen, Reaktionen und im Schauspiel Eigenschaften veräusserlicht, die nicht explizit benannt sind, wird zwar einbezogen, jedoch zu wenig als bedeutungstragende und die Narration konstituierende Funktion angesehen. Auch die Diskussion des Charakterkonzepts, die ich in Zusammenarbeit mit Henry M. Taylor dargelegt habe (Tröhler/Taylor 1997: 39–42), ging vom klassischen Paradigma aus und muss deshalb für die hier analysierten Filme zum Teil modifiziert werden.

in ein grosses Kollektiv einbindet, das im Innern von diversen sozialen und narrativen Kräftelinien durchzogen ist.

Montage und Erzählperspektive im Figurengeflecht

Ereignis und Thema verleihen der Erzählung fiktionale Kohärenz und sorgen für die kontinuierliche Veränderung der diegetischen Situation, ohne dass eine wirkliche «Linienhaftigkeit» in der Gruppe oder ein argumentativer Diskursmodus auszumachen wäre. Die verbindende Idee scheint hier *zirkulär* über das Gestaltungsprinzip selbst zu entstehen: Sie ist nicht wirklich voraussehbar, obwohl wir nicht vom Geschehen überrascht werden und obwohl keine eigentliche Entwicklung stattfindet, wenn man darunter eine kausale Verknüpfung der Sequenzen in einem progressiven Gesamtaufbau nach dem Muster des klassischen Films versteht.

Durch die Spannungen und Entspannungen in der dynamischen, dezentrierten Figurenkonstellation breitet sich die Erzählung in der Gegenwart der Diegese und des Erzählens aus, in einem mehr oder weniger begrenzten Raum. Ausser einigen von Figuren erzählten Geschichten aus deren Vergangenheit und den üblichen diegetischen Auslassungen in der Bilderfolge gibt es weder zeitliche Verschiebungen oder signifikante Ellipsen noch erzählerische Brüche oder Bilder von inneren Welten (keine Subjektivierungen wie Erinnerungen, Träume, Wunschvorstellungen). Und der anfänglich auf zwei Orte aufgeteilte Raum fügt sich mit dem Beginn des Festes zu *einem* quasi theatralischen Schauplatz. Die fiktionale, imaginäre Welt *wirkt* in ihrer Präsentation homogen, da sie von der Präsenz, den Bewegungen und Fortbewegungen der Figuren bestimmt ist, die die Erzählung von einem Ort zum nächsten führen, so dass die Übergänge von einer Situation zur andern fließend erscheinen.

Zur Narration in der sukzessiven Entfaltung möchte ich vorläufig thesenartig Folgendes festhalten. Die syntagmatische Einteilung ist von der *Szene*²² geprägt; die Anordnungen der Figuren und Abläufe ihrer Tä-

22 Nach der Unterscheidung von Christian Metz (1968: 111–148, hier 130f.) zwischen *Szene* und *Sequenz* ist die Abfolge der Bilder in der ersten kontinuierlich, sodass sie als konkrete Raum-Zeit-Einheit erfahren wird, wogegen die zweite diskursive Einheit zumindest eine zeitliche Diskontinuität aufweist, da gewisse «unwichtige Momente» ausgelassen sind. Die Szene ist von der konstanten Präsenz und kontinuierlichen Bewegung der Figuren bestimmt, die Sequenz von deren Handlungslogik. Bei Jacques Aumont (1990: 176, 191f.) ist die filmische Szene stärker räumlich bestimmt und von der Annahme eines kohärenten *profilmischen* Handlungskontinuums befreit, das durch die filmische Gestaltung erst entsteht, wie auch Anne Goliot-Lété (2000: Kapitel III) darlegt. Zur Idee des Profilmischen vgl. die folgende Anmerkung 24.

tigkeiten innerhalb dieser Szenen sind durch allgemein vertraute «soziale und genremässige Praktiken» und Konventionen geregelt²³: *soziale Situationen*, die immer bereits vom Film gestaltet sind. Die *imaginierte profilmische*²⁴ Ausdehnung und Kohärenz dieser diegetischen Situationen stehen mit den enunziativen Darstellungsweisen des Zeigens und Beschreibens in engem Zusammenhang. So scheint die spezifisch filmische Progression erst in der Montage der (Teil-)Schauplätze einzusetzen. Doch auch diese Verbindung der einzelnen Szenen zu *Episoden* oder *Episodenketten* folgt hier keiner übergreifenden, kausalen Handlungslogik, sondern ist von den Bewegungsrichtungen der Figuren, ihrem praktischen, punktuellen Tun und von der Dynamik ihrer Begegnungen und Trennungen getragen. Ich betrachte diese Episodenketten im Gegensatz zu Branigan dennoch als *narrative* Dynamik.²⁵ Der filmi-

- 23 Das korrespondierende Schema bei Edward Branigan (1992: 26) umfasst konsekutive und chronologische Abläufe; ich werde dazu später die Idee der *Alltagsszenarien* entwickeln, die ich auf den «Szenographien» von Umberto Eco begründe.
- 24 Nach dem Filmologen Etienne Souriau (1953 [1951]: 7–9) kann mit «profilmisch» alles umschrieben werden, was «man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt»; «afilmisch» hingegen bezeichnet die Welt, wie sie unabhängig vom Film existiert. Eva Hohenberger (1988: 26f.) erstellt in ihrer Arbeit zum Dokumentarfilm unabhängig von Souriau und Jahre nach ihm eine ähnliche Einteilung der filmischen Ebenen, die im deutschen Sprachraum stärker rezipiert wurde. Die «profilmische» Ebene von Souriau deckt sich mehr oder weniger mit der «vorfilmischen» von Hohenberger. Beide AutorInnen gehen von der nichtfilmischen Realität als gleichsam objektivem Referenzobjekt aus, eine Annahme, die der «referenziellen Illusion» des fotografischen Realismus erliegt und die seither mehrfach kritisiert und problematisiert wurde. Im Sinne einer pragmatischen Wirkungskonstruktion des Films und als rezeptive Vorstellungsgrösse scheinen mir die Begriffe «profilmisch» oder «vorfilmisch», «afilmisch» oder auch «referenziell» dennoch weiterhin brauchbar, denn sie charakterisieren die Verweiskonstruktion, das Verhältnis der fiktional-narrativen Weltkonstruktion zur Wirklichkeit als einem sozialen und immer bereits auch diskursiv strukturierten Erfahrungshorizont der ZuschauerInnen.
- 25 Ich beziehe mich hier also ebenfalls auf Branigan (1992: 19), wobei ich seine Kategorie der *episode* und jene der *unfocused chain* zusammenfasse und uminterpretiere. Für Branigan sammelt und verknüpft die Episode die Konsequenzen einer bestimmten zentralen Situation, die eine leichte Veränderung und Entwicklung (und ein schwaches Grund-Wirkung-Schema) beinhaltet. Diese Episoden fügen sich in eine nicht zielgerichtete, aber *kausale* Kette «with no continuing center» (19), und deshalb bildet sie für ihn grundsätzlich auch noch nicht das Muster einer Erzählung. Die *Episodenkette* ist in den Filmen, die ich hier analysiere, nicht grundlegend kausal und besitzt kein einheitliches Zentrum: Dennoch möchte ich sie als narrative Dynamik sehen. Klaus Nickau (1966) legt dar, dass die Episode sehr wohl Handlungsfunktion haben kann und mit dem Ganzen in Verbindung steht, dass im Epos die episodenhafte Struktur Parallelität und Simultaneität gestaltet und dass auch Aristoteles sie für diese Gattung sehr wohl positiv gewertet hatte. Der Begriff wurde jedoch lange Zeit ausschliesslich in Bezug auf die Tragödie diskutiert und diesbezüglich, in der Nachfolge von Aristoteles, negativ bewertet, da die Episode dort das Nebensächliche, die Ausschweifungen und Abweichungen bezeichnet. In dieser Auffassung zeichnet sich eine Ähnlichkeit mit den Topikreihen von Peter Wuss (1993a: 119f.) ab, die sich über eine Kette von alltäglichen Situationen entwickeln, deren Verknüp-

sche Prozess, der die Szenen gestaltet und die Episoden in der Kette konstant räumlich und zeitlich voranschreibt, scheint jedoch dem Treiben der Figuren untergeordnet: Die Kohäsion zwischen Bildern, Szenen und Sequenzen ist stark anthropozentrisch angelegt und in der Diegese verankert. Stärker noch als gewöhnlich wird die Aufmerksamkeit auf die Figuren gelenkt und durch eine sehr konkret wahrgenommene und als gesamter Schauplatz übersichtliche Vorstellungswelt geführt.

Nun sind diese Figuren zahlreich, und ihr Beziehungsnetz zieht sich dichter und dichter über den Hof wie ein Spinnennetz, in dessen Mitte sich der Festsaal befindet. Es entsteht der Eindruck einer Gleichzeitigkeit und eines Nebeneinanders von verschiedenen Situationen, die sich überschneiden. Die im Rhythmus der Tätigkeiten und Bewegungen langsam voranschreitenden Situationen oder Szenen sind durch die alternierende Montage zwischen mehreren Geschichtenbahnen dynamisiert. Je näher der Augenblick des Zusammentreffens der Stadtfamilie mit der Landfamilie kommt, desto drängender ist der Wechselrhythmus und desto stärker drängt sich auch der Vergleich zwischen den parallel geschalteten Handlungsorten auf, die jeweils noch in Teilschauplätze aufgefächert sind. Als dann die beiden Familien auf dem Hof zusammengeführt und in der grossen Stube um den Tisch vereint sind, bildet das Fest auch für die Narration eine Art Zentrum. Mehrfach spalten sich Figuren und Geschichten gleichzeitig oder nacheinander davon ab und entwickeln sich für eine Weile ausserhalb des Festsaaes. Durch die Montage und die soziale Dynamik der Konstellationen sind sie zu diesem aber immer in räumliche und zeitliche Beziehung gesetzt, und sie münden letztlich auch wieder in den Hauptschauplatz und Knotenpunkt aller Figuren ein.

Folge dieser narrativen Dynamik sind Effekte von Parallelität zwischen zwei oder von Zirkularität zwischen mehreren Schauplätzen. Die Montage verknüpft die Situationen zu einer allenfalls schwach kausalen Kette, sie erstellt eher ein diegetisches und narratives Netz, das sich assoziativ über Vergleiche, Spiegelungen, Kontraste, Verschiebungen und Wiederholungen entwickelt: Die Situationen zeigen Variationen zu den ähnlichen und doch immer wieder neuen Grundscenarien von Anziehung und Abstossung.

Der Aufbau eines Konflikts oder die Entstehung eines Flirts und die schliessliche Beruhigung der Situation fügen sich, wie gesagt, zu

fungsprinzip nicht mehr auf kausalen Beziehungen aufbaut (120). Wuss bezieht sich mit diesem Konzept auf das moderne Kino, und ich werde noch zeigen, dass die Narration in den Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen tendenziell ähnlich und doch anders organisiert ist.

Episoden im Sinne narrativer Bausteine. Eine, zwei oder drei Figuren heben sich momentan, innerhalb einer Szene, durch ihre Präsenz von den anderen ab. In diesem Augenblick funktionieren sie vor allem für die Wahrnehmung der ZuschauerInnen als Leitfaden. Doch die narrative Perspektive ist durchgehend jene der *externen* Fokalisierung *auf* die Figuren.²⁶ Diese können nie wirklich die Funktion eines *filter* (im psychologischen, subjektzentrierten Sinne Chatmans)²⁷ übernehmen, da sich ihr Innenleben nicht in Bildern offenbart und ihnen zu dessen Kundgabe im körperlichen und sprachlichen Ausdruck kaum Zeit bleibt. Denn schon bald nach Beginn einer Episode schieben sich Szenen einer anderen, parallel dazu verlaufenden dazwischen, die bald darauf abermals unterbrochen wird durch Szenen, die entweder zur ersten Episode zurückführen oder zu einer dritten überleiten, die noch ein weiteres Geschichtenband in das Netz der Figuren einflicht.

Das filmische Geflecht ist so durch die vielen Verzweigungen von Grund auf polyfokalisiert (immer von aussen, auf die Figuren). Ebenso bieten sich die kollektiven Anlässe, zu denen mehrere Figuren sich zusammenfinden und die nacheinander Zentren in der Diegese und für die Narration darstellen, wie zum Beispiel das Abendessen in der Stadt, die Zugfahrt, die Begrüssung oder der Festsaal auf dem Hof, auf der Mikroebene für eine mehrfache Fokalisierung an.²⁸ In solchen «theatralischen» Raum/Zeit-Einheiten lassen sich die Figuren kreuz und quer über Gespräche, Blicke, Gesten und Bewegungen in einem Netz von Beziehungsmomenten verknüpfen, ohne dass eine Figur die Situation zentrieren würde. Auch hier lässt sich die Erzählinstanz durch keine der Figuren vertreten: Sie bleibt anonym, beobachtet neutral und wechselt

26 Mit dem Begriff der Fokalisierung beziehe ich mich auf den Begriff *focalisation* von Gérard Genette (1972: 206f.); mit externer Fokalisierung bezeichne ich die anonyme narrative Perspektive von aussen. Im Bereich des Films unterscheidet Vanoye (1989a: 144) die Fokalisierung *auf* die entsprechende Figur von jener *durch* die Figur als rein optischem Blickpunkt (die so genannten «subjektiven Bilder»). Letzterer sollte zudem nicht verwechselt werden mit den «inneren» Bildern mit narrativer Funktion. Beide Strategien der Subjektivierung sind jedoch im beschriebenen Film selten anzutreffen.

27 Chatman (1990: 143f.) definiert als *filter* die Funktion einer Figur, die als Bewusstseinsspiegel für die ZuschauerInnen dient – auf der perzeptiven, kognitiven, emotionalen und imaginären Ebene.

28 Für Kristin Thompson (1999: 305–331) sind die parallelen und zirkulären Bewegungen, die die Figuren in *HANNAH AND HER SISTERS* (Woody Allen, USA 1986) antreiben und sie immer wieder in festlichen Anlässen zusammenführen, zwar grundlegend für die Narration im offenen Figurengeflecht, dessen Entwicklung von der «unpredictability of love» (305) bestimmt ist, jedoch unterscheidet sich auch hier ihr Blickwinkel von meinem, da sie für den narrativen Aufbau des Films und den Verstehensprozess der ZuschauerInnen einmal mehr nach den klassischen, kausalen Mustern sucht (und sie auch findet).

ständig den Standpunkt, wirkt jedoch immer aus der Mitte des Geschehens heraus.

Die parallelisierende Montage ist ein Grundprinzip jeder Erzählung, doch während sie im klassischen Kino meist kausale Zusammenhänge schafft, führt das dezentrierte Erzählen, das um mehrere Zentren kreist und sich über unzählige Verästelungen in einer konstanten Wechselfolge voranbewegt, unweigerlich zu einem flächigen, ornamentalen Effekt.²⁹ Die Szenen reihen sich zwar nacheinander in die narrative Episodenkette ein – an die Bedingungen des linearen Mediums gebunden –, doch diese Schauplätze situieren sich in der Diegese im räumlichen Nebeneinander und in zeitlicher Überschneidung; man kann sie sich aneinander angrenzend und überlappend vorstellen wie einen Flickenteppich. In *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* wird diese *horizontale* Montage der Wechselfolge zu einem strukturierenden Prinzip: Von vornherein über eine simple Funktionalität im Dienste von Handlung und Spannung hinausweisend, begründet sie die *assoziative* Prozesshaftigkeit der Narration und die diegetische, thematische und rhythmische Dynamik des Films. Auf den unterschiedlichsten Ebenen zugleich setzen sich in dieser filmischen Bewegung die Szenen differenziell voneinander ab: Der Wechsel von Innen- zu Aussenräumen ist begleitet vom Unterschied zwischen künstlichem und natürlichem Licht und dessen Reflexion in den Farben des Dekors und der Kostüme; der Übergang von kollektiven und intimen Räumen oder Momenten kann jedoch quer zum ersten Wechselspiel verlaufen und die visuelle oder auditive Kontrastierung der Elemente zwischen zwei Szenen nach sich ziehen oder im Übergang deren dialogische oder musikalische Verbindung als dominante ausspielen;³⁰ die Figuren befinden sich auf diesen Schauplätzen und in diesen Stimmungsräumen in konfliktreichen oder entspannten Situationen, im stummen oder wortreichen Kontakt, zwischen Begegnung und Trennung. Diese Dynamiken und Verknüpfungsmodi bestimm-

29 Francis Vanoye (1991: 87–89) unterscheidet zwischen einer *alternance stricte* und einer *alternance lâche*; die strikte Wechselfolge dient der Spannungskonstruktion, worin jeder Moment der beiden parallel geschalteten Handlungsabläufe zählt, während wir in der lockeren Wechselfolge nicht unbedingt erfahren, was die anderen gerade tun, wenn wir sehen, was die einen tun. – Erstere ist grundsätzlich kausal angelegt (das eigentliche *cross-cutting*), die Wirkung der letzteren hingegen tendiert zur Parallelität und/oder Gleichzeitigkeit von zwei oder mehr Szenen. Mit *alternierender* Montage betone ich fortan den Aspekt der Wechselfolge, während ich mit *paralleler* Montage das zeitliche und räumliche Nebeneinander hervorhebe. Beide Bezeichnungen implizieren jedoch weder einen kausalen Effekt im ersten Fall noch von vornherein einen metaphorischen im zweiten. Ich werde die Montageform in Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen später eingehend beschreiben.

30 Ein musikalisches Moment rhythmisiert leitmotivisch den ganzen Film, ebenfalls in leichten Variationen.

men natürlich alle Filme, sie treten jedoch stärker hervor, wenn die Handlungsdraturgie und die Konzeption des Charakters als autonomes Subjekt geschwächt ist.

Die Narration im Figurengeflecht und die soziale Figurenkonstellation sind so über die immer wieder neuen, stets mehrdimensionalen, parallelen und zirkulären Bewegungen in Korrespondenz- und Kontrastbeziehungen organisiert, denn die Vielzahl der polarisierenden Aspekte und Kräfte lässt keine absoluten Dichotomien zu: Über ästhetische und semantische Echoeffekte und kontrapunktische Spiegelungen, über metonymische Verschiebungen und Vergleiche, für die die Figuren die hauptsächlichsten Anhaltspunkte bieten, entwickelt sich zaghafte die narrative Progression, die sich in die Diegese projiziert und ihr Gestaltungsprinzip als verkörperlichte und filmisch expressive Aussage vorführt.

Der demonstrative Gestus im offenen Kollektiv

Trotz dieser alternierenden, dezentrierenden Kräfte im Figurengeflecht ist *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* auch von starken konzentrischen Bewegungen durchdrungen. Wie ich zu zeigen versucht habe, ist die räumliche und soziale Anordnung der Figuren in der fiktionalen Welt auf Knotenpunkte ausgerichtet, zunächst auf den Bauernhof und anschließend auf den Festsaal als Ort des Ereignisses, das den Anlass für die Zusammenkunft darstellt. Die Anordnung der Bausteine der Erzählung, ihre sequenzielle Entfaltung, ist sozusagen sternförmig daraufhin zentriert. Zudem sind am Schluss des Films die symbolischen Formationen der Klasse und der Familie eher gefestigt als aufgeweicht. Die einbindenden sozialen Konfigurationen der Gruppenfigur setzen sich durch, indem zwei respektive drei Pole die Figuren konzentrisch um sich vereinen und das gesamte Geflecht strukturieren. Auch wenn hier das Kollektiv nicht als unproblematisierte, homogene Einheit im Kampf um seine äusseren Grenzen gegen eine antagonistische Gruppe besteht, sondern die Ähnlichkeiten und sich gegenseitig nicht ausschliessenden Kontraste quer durch die Familien verlaufen, sodass sie temporär klassenübergreifend wirken, sind die einzelnen Figuren – dem Modell der Gruppenfigur entsprechend – wenig individuell ausgearbeitet. Zwar sind sie als Einzelne in ihrer äusseren Erscheinung subtil differenziert und nicht von vornherein als kulturell festgeschriebene, physische Typen auszumachen, doch werden sie in der vielzähligen Figurenkonstellation dominant von ihrer sozialen Position geprägt, die auf ihre relationalen, familiären Funktionen innerhalb der jeweiligen Gruppen verweist und weniger auf narrative und symbolische Funktionsrollen.

Als Charaktere – wenn man sie überhaupt als solche bezeichnen kann – sind sie flach und kaum unterscheidbar, denn die unverwechselbare, einzigartige Einheit von inneren Qualitäten und äusseren Merkmalen, die die Auffassung von einem «individuellen» Charakter bestätigen, ist hier auf wenige Merkmale reduziert, die hauptsächlich auf den gemeinsamen Nenner der Figuren ausgerichtet sind. In ihrer Interaktion im Beziehungsnetz zeigen die Einzelnen Variationen auf zum Thema der Verführungsspiele und Streitereien innerhalb einer schon fast unzählbaren Menge, die eine Verallgemeinerung über die dargestellte(n) Gruppe(n) hinaus zulässt.

Über die zirkuläre, alternierende Montage gestaltet sich die Narration ornamental und flächig. Dieser enunziative Modus lässt deutlich eine *Erzählhaltung* hervortreten, die beobachtet, zeigt und *beschreibt*, offen für das Detail, und die weder die Einzelnen noch die sozialen Gruppen wertend gegeneinander ausspielt, sondern einen *Querschnitt* durch das tendenziell offene Figurengeflecht legt, ein differenziell aufgefächertes, doch vereintes Kollektiv entfaltet.³¹ Das kohärenzstiftende Thema der Liebeleien, das, obwohl keineswegs im «autoritativen» Sinn einer «Linienhaftigkeit», wie sie Kracauer beschreibt,³² die Konstellation der Gruppe durchzieht, lässt dennoch in der facettenartigen, übergeordneten Idee eine Orientierung oder eine globale Haltung erkennen: Sie hebt in einem beinahe *demonstrativen Gestus* den gemeinsamen Nenner hervor, ohne jedoch die Einzelnen völlig anonym und schematisch zu gestalten, ohne sie zu werten, ohne ein monologisches Argument zu verfolgen.³³

Analog dazu können wir fürs Erste annehmen, dass auch die Position der ZuschauerInnen in Filmen wie *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* vielschichtig ist, wechselnd, flottierend, angesiedelt zwischen Kontempla-

31 Ich beziehe mich für das Konzept der Beschreibung vorläufig auf Chatman 1990: 20f.

32 Kracauer 1977 (1922): 129, 134. In seiner ideologiekritischen Haltung setzt Kracauer in seinem soziologischen Aufsatz die «Gruppe als Kollektivwesen», die durch die «Linienhaftigkeit» in ihrem Zusammenhalt eine «selbständige Existenzform» annimmt und das Individuum verneint, ab von der «individualistischen» Auffassung, in der die Gruppe als «Summe ihrer Angehörigen» aus Einzelnen besteht, die er, wenn sie «die qualitative Einheit und Eigenheit des Gruppenganzen» leugnet, ebenfalls kritisiert, denn: «die Ideen [...] verlieren derart ihre Substanz» (126f.). Beide Auffassungen haben aber, «solange das Leben im Fluss bleibt», in der mannigfaltigen Wirklichkeit (der physischen Realität) unter dem Blick der von Kracauer geforderten «materialen Soziologie» kaum Bestand (139, 143). Vgl. dazu Schweinitz 1988.

33 Mit der Idee des enunziativen Gestus der *Demonstration* «übersetze» ich den Begriff der *exposition* von Chatman (1990) als «act of expounding, setting forth or explaining»: «Expounding is descriptive to the extent that it inventories properties of the subject expounded; and it is argumentative to the extent that it implicitly urges that the situation or object expounded is as presented» (6, Hervorhebung im Text). Chatman baut diesen Texttyp in seiner Studie jedoch nicht weiter aus.

tion und Kombination, in einem Netz von sozialen und formalen Vergleichen, die auch Sympathien und Antipathien generieren, selbstverständlich aber nicht nur vom Film gesteuert sind. Der Ausgang der Erzählung, der den sozialen Status quo bestätigt, die aufsässige Redundanz des Treibens auf dem Hof, die die «Fixiertheit» der Figuren auf einige wenige Merkmale betont, sowie das Verhältnis der Erzählung zum politisch orientierten Prolog, verleihen der Enunziation – in ihrer Modulation, in ihrer *Färbung* – sozusagen im Nachhinein eine zynische Note, die die Interpretation der ZuschauerInnen vielleicht auch schon früher bestimmt.³⁴

Ich habe nun in diesem Film aus den 1990er Jahren einige Parameter des Modells der Gruppenfigur herausgeschält, wobei gewisse Elemente in die Richtung eines offeneren Modells des Figurenensembles weisen. Die Variante des geschlossenen Kollektivs führt jedoch eine zentrale Eigenschaft mit, die hier nicht zu finden ist: die politisch-militante Ausrichtung des gesamten Diskurses. Wie dieses Engagement das Erzählmodell beeinflusst, es sozusagen verschärft, und welche Konsequenzen es auf die Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation hat, möchte ich zuerst an Eisensteins Filmen PANZERKREUZER POTEMKIN und STREIK aufzeigen, um danach seine Spielformen und seine Lockerung durch offener Dynamiken mit einigen Schlaglichtern auf andere filmhistorische Beispiele zu erläutern.

2. Die Konfrontation antagonistischer Kräfte oder: Der Klassenkampf im geschlossenen Kollektiv

Eisensteins Kunstprinzip und die Kraft des Arguments

Wohl nicht der erste, aber einer der programmatischsten Autoren, die ihre Filme über die Gruppenfigur gestalteten, ist Sergej M. Eisenstein.³⁵

34 Die Enunziation in ihren unterschiedlichen Modi oder Gangarten (Narration, Beschreibung, Argument und Demonstration), wie sie Chatman beschreibt, scheint *Erzählhaltungen* zu generieren (oder umgekehrt): Die Beschreibung tendiert zur Distanz (externe Fokalisierung etc.), die oft «neutral» ist oder nur von einer beteiligten «Präsenz» gefärbt; sie kann aber auch leicht wertend sein und eine ironische, zynische oder eine euphorische *Färbung* (*attitudinal properties* bei Bordwell 1985: 240f.) tragen. Hingegen ist das Argument, das überzeugen will, als Haltung engagiert, militant, nicht neutral; es verfolgt eine polarisierende Struktur, ergreift für eine Seite Partei. Auf diese Erzählhaltungen und ihre «wertmässig-emotionale Färbung» (Bachtin) komme ich ebenfalls zurück.

In seinen Filmen aus den 20er Jahren dient die Kunstkonzeption klar einem politischen Programm, worin der Mensch und die filmischen Figuren in ihrer Konzeption und Konstellation als Träger einer eindeutigen Idee im agitatorischen Diskurs des revolutionären Aufbruchs fungieren. Der enunziative Modus des *Arguments*, das überzeugen will (Chatman) und eine militante, engagierte Haltung vertritt, polarisiert die grundlegende Konflikt- oder Konfrontationsstruktur der Erzählung.³⁶ Siegfried Kracauer schreibt in seinem bereits zitierten Essay zur «Gruppe als Ideenträger», dass die Gruppe als Kollektivwesen nur bestimmt werden kann, indem sie sich aus der Masse «beliebiger, geistig noch unbestimmter» und «willkürlich sich bewogender Individuen» *heraushebt*. Im Innern strukturiert durch die gemeinsame Linie, lässt sie sich nur mit anderen Gruppen vergleichen.³⁷ So teilt sich bei Eisenstein die Gesamtanlage in Pro und Contra gegenüber der revolutionären Idee. Die diegetische und narrative Grundkonfiguration der sozialen Formationen beruht jeweils auf *drei* gesammelten, kollektiven Kräften: In *BRONENOSETS POTYOMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, UdSSR 1925) sind dies die Matrosen und die Bevölkerung von Odessa auf der einen Seite und die Kosakenarmee auf der anderen, in *STAČKA* (*STREIK*, UdSSR 1924) steht das Kollektiv der Arbeiter dem Lumpenproletariat und der aristokratischen Oberschicht gegenüber.

Diese triadische Organisation kann im Dienste des dialektischen Weltverständnisses sowie des Kunstprinzips des «goldenen Schnitts» gesehen werden;³⁸ eine semantische und strukturelle *Dreihheit*, die den

36 Selbstverständlich hat zum Beispiel Griffith in *BIRTH OF A NATION* (1915) und *INTOLERANCE* (1916) bereits mit der Idee von Kollektiven gearbeitet und Massen inszeniert, doch letztlich sind darin immer psychologisierte Einzelschicksale hervorgehoben. Eisenstein kritisiert diesen «melodramatischen» Aufbau in verschiedenen der im Folgenden besprochenen Aufsätze.

37 David Bordwell (1985: 236f.) sowie Murray Smith (1997: 107f.) beziehen sich auf Susan R. Suleiman (1983: 101–148), wenn sie die Konfrontationsstruktur, *structure of confrontation*, im russischen Film der 20er Jahre anführen, in der die einzelne Figur, die von vornherein von der revolutionären Idee überzeugt ist und deren Position durch den Film unverändert bleibt, in ihrem Kampf gegen die Opponenten der Revolution durch eine Gruppe repräsentiert wird. Eine zweite grundlegende Struktur, die *structure of apprenticeship*, erinnert an den Bildungsroman, in dem die naive, unwissende Figur (oder auch die Gruppe) über verschiedene Stationen zur guten Überzeugung findet. Ich interessiere mich hier hauptsächlich für die erste Form, da sie auch mit der formalen Auffächerung des aktiven Handlungsträgers in eine Vielzahl von Figuren in direkter Verbindung steht.

38 In Eisenstein (1971 [1934]: 267f.) erwähnt der Autor das dreiteilige dynamische Prinzip im Zusammenhang mit *PANZERKREUZER POTEMKIN*. In seinem späteren Aufsatz (1973 [1939]: 152f.) lässt er seine Auffassung der dialektischen Einheit von Form und Bedeutung in das «organische Prinzip» des goldenen Schnitts einfließen: Als kompositorisch künstlerische, dreiteilige Struktur motiviert dieses die harmonische Teilung des Segments in Bezug auf das Ganze, die Einteilung des Werkes in Proportio-

ganzen Film durchzieht, sich in Bezug auf die Figurenkonstellation im militanten Diskurs jedoch letztlich der *Zweipoligkeit* des narrativen Konfrontationsschemas unterordnet. Zwei der drei Kräfte – im ersten Film die positiven, im zweiten die negativen – werden miteinander verschmolzen; der Grundkonflikt reduziert sich auf zwei antagonistische Pole und veräusserlicht sich in der Oppositionsmontage divergierender Elemente: Der Schnitt markiert jeweils einen

Übergang ins *scharf Entgegengesetzte*. Nicht ins Kontrastierende, nein eben ins Entgegengesetzte, denn es gibt jedesmal *ein verallgemeinertes Bild desselben Themas, und zwar jedesmal aus dem umgekehrten Gesichtswinkel heraus, zugleich unvermeidlich aus diesem Thema herauswachsend*.³⁹

Die Montage führt über die «Linienhaftigkeit» der einen Gruppe und das wertende Argument der revolutionären Idee sodann zum grossen, geschlossenen Kollektiv der Unterdrückten, als Synthese der positiven Kräfte und als dominantem Pol in der anfänglich triadischen Konstellation. Im Gegensatz zu *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*, wo sich das Thema differenziert über Ähnlichkeiten und Kontraste in den diegetischen Konstellationen und einer tendenziell zirkulären Darstellungsweise entwickelt, ist die dialektische Dynamik zwischen antagonistischen Polen bei Eisenstein auf ein vorgegebenes Ziel ausgerichtet: Der argumentative Modus bestimmt in dieser Form das Enunziat (das Ausgesagte, den «Bildinhalt») – die Organisation und Entwicklung der diegetischen Welt, in der sich die Revolution nach und nach durchsetzt – und die Enunziation (den Prozess des Aussagens), die rhetorisch polarisierende Ausdrucksform des militanten Diskurses.⁴⁰ Das eindeutige Argument weist dabei über die reine Erzählfunktion der Montage hinaus.

Auf beiden Ebenen soll das Kollektiv dominieren: Dramatischer Aufbau und Ästhetik des Films stehen so der kausalen Verknüpfung ei-

lung des Segments in Bezug auf das Ganze, die Einteilung des Werkes in Proportionen und die gesetzmässige Entwicklung seiner Konstruktion. Es regelt somit auch das Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen, das zirkulär je im anderen enthalten ist. Eisenstein selbst zieht die Verbindung zwischen diesem organischen Kunstprinzip und der Darstellung der Kollektivität etwa über seine Auffassung des Menschen als «kollektives gesellschaftliches Wesen» (184).

39 Eisenstein 1973 (1939): 156, Hervorhebungen im Text.

40 Im Gegensatz zu Chatman (1990: 10f.) gehe ich nicht von einem Zweischichtenmodell aus, das den Text in eine tiefere Struktur (bei ihm die Ebene der *text-types*) und eine Oberflächenstruktur (*sentences*) einteilt. Enunziat und Enunziation sind ineinander verschränkt in der Präsenz der Bilder und Töne eines Films auf der lokalen Ebene der Montage wie im gesamten dramaturgischen Aufbau der Erzählung: Was ausgesagt wird und *wie* es gesagt wird, sind zwei Aspekte des Diskurses, die sich gegenseitig bedingen und die ich in ihren wahrnehmbaren Formen analysieren möchte. Ich werde diese Auffassung im Verlauf meiner Studie zu begründen versuchen.

ner «individuellen Personenhandlung» entgegen, und Eisenstein stellt sich explizit gegen die «Intrigen-Fabel» der bürgerlichen literarischen und theatralischen Erzählung wie gegen die «Verfolgungs-Montage» im amerikanischen Kino.⁴¹ Dennoch – und dies ist nicht polemisch gemeint – führt das militante Argument die Filme *STREIK* und *PANZERKREUZER POTEMKIN* auf eine im Grunde «geschlossene» Kunstform (immer als «Idealtyp» oder Modell) zurück, wie sie für das klassische Theater von Volker Klotz und später auch von Manfred Pfister beschrieben wird:

Aus einer klar exponierten Ausgangssituation, die auf einem abgeschlossenen und überschaubaren Satz von Fakten beruht, entwickelt sich ein Konflikt zwischen transparent profilierten antagonistischen Kräften, der zu einer eindeutigen und endgültigen Lösung führt.⁴²

Die Pole, die in Eisensteins Filmen am Grundkonflikt beteiligt sind, schliessen sich gegenseitig aus, ein Kompromiss ist nicht möglich, denn das Argument begünstigt mit der diegetischen und der narrativen Anordnung der Figuren im geschlossenen Kollektiv des Proletariats eine eindeutige Werteverteilung.

Die Figur im Dienst der Klasse

Wie wir sehen, unterscheidet sich die politisch militante Variante der Gruppenfigur oder des geschlossenen Kollektivs von jener, die ich in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* beschrieben habe: vor allem durch die Dominanz der konzentrischen Kräfte innerhalb der einzelnen Gruppen sowie durch die Beschränkung der divergierenden Dynamik auf einen antagonistischen Hauptkonflikt zwischen diesen Gruppen und dessen Ausrichtung auf ein explizit ideologisches Ziel. Figurenkonzeption und -gestaltung sind selbstverständlich nicht unabhängig, weder vom allgemeinen Kunstprinzip und dessen historischer Kontingenz noch vom Verhältnis des narrativen Modus zu anderen Modi des filmischen Diskurses, das ebenfalls Teil einer soziokulturellen Situation und wandel-

41 Eisenstein 1973a (1926): 134–141. Vgl. auch die Analyse von Bordwell (1985: 235f.), der die *narration as rhetoric*, die «historisch-materialistische Erzählform» des sowjetischen Films der 1920er Jahre, dem klassischen Paradigma des Hollywoodfilms gegenüberstellt. Weder Bordwell noch Smith (1997 und 1995: 197–204) gehen jedoch auf die dreiteilige Konfiguration und Dynamik ein; sie heben stark die zweipolige Oppositionsstruktur hervor, die den manichäischen Wertediskurs trägt. Auch Vanoie 1991: 60) argumentiert in Bezug auf das Erzählmodell des Kollektivs ausschliesslich dichotomisch.

42 Pfister 1994 (1977): 320. Volker Klotz (1966 [1960]: 378) spricht für die geschlossene Erzählform auch von einer «ausbalancierten Zweipoligkeit von Spiel und Gegenspiel».

bar ist. Doch in beiden Varianten der Gruppenfigur bleibt die Einzelfigur der sozialen Konstellation und einem demonstrativen Gestus untergeordnet, die die gemeinsamen Aspekte betonen. Nur dass sich diese Auffassung der Figur bei Eisenstein immer radikaler äussert und von vornherein dem wertenden Argument dient.

Im Vordergrund steht das Konzept der «Typisierung» oder «Typage», über das sich Eisenstein selbst verschiedentlich geäussert hat und das vielfach zitiert und diskutiert worden ist.⁴³ Ich werde hier die Elemente herausdestillieren, die mir für die Beschreibung der Figuren im Kollektiv und die weitere Entwicklung des Modells der Gruppenfigur von Belang scheinen, und mich dabei auf die beiden genannten Werke Eisensteins beschränken.

Die einzelne Figur als kollektiver Typ

Eisensteins «Typen» erscheinen in ihrer Konzeption von vornherein als Konglomerat von markanten, leicht erkennbaren äusseren Merkmalen und lassen ein Rollenprogramm erkennen; sozial verankert sind sie sogleich symbolisch aufgeladen und erfassbar, denn sie reihen sich in das antithetische Schema von Protagonist und Antagonist ein. Die Figuren innerhalb des (positiven) Kollektivs sind physiognomisch und in ihrer Körpergestalt auf wenige zugespitzte Kennzeichen reduziert (rhetorisch könnte man von einer Hyperbel sprechen). Sie stellen eine starke Abstraktion von sozialen Akteuren dar, die sich durch Kleidung, Attribute und Gesten, die auf ihre Berufe und Klassenzugehörigkeiten hinweisen, sofort und eindeutig identifizieren lassen. Das typenhafte Bild dieser positiven «Helden» scheint in vergleichender Weise transtextuell in den unterschiedlichsten Diskursen der Zeit auf und konnte so von zeitgenössischen ZuschauerInnen dank ihrer soziokulturellen Kompetenz sofort in kollektive Figurenkategorien eingeordnet und als Klasse durch den Film hindurch wiedererkannt werden.⁴⁴

43 Vgl. Eisenstein 1973a (1926); 1949 (1934): 8f. und 1949 (1935): 127f. Das Konzept scheint mir im übrigen weitaus dynamischer und widersprüchlicher als seine Rezeption in der Sekundärliteratur oft erkennen lässt, da es sich in das revolutionäre Programm des Fünfjahresplans einschreibt und einen Zwiespalt zwischen ästhetischem Experiment und politischem Druck deutlich macht. In den folgenden Ausführungen zur Gestaltung der «einzelnen» Figur werde ich mich ausser auf die Schriften von Sergej M. Eisenstein selbst vor allem auf Murray Smith (1995: 133–137 und 197–204) sowie David Bordwell (1985: 235–238) beziehen. Beide Autoren beschäftigen sich aber nicht mit der Dynamik der Figurenkonstellation.

44 Bezüglich der historischen Referenzialität der Bilder Eisensteins und des Lektüreschemas der ZuschauerInnen lehne ich mich hier an Bordwell (1985: 241f.) und Smith (1995:194f.) an. Zur ungebrochenen Beziehung des *Theaterpublikums* zum revolutionären Helden, die Eisenstein mit seiner «Montage der Attraktionen» restituieren wollte, vgl. Joachim Paech 1974: 310–318.

In STREIK und in PANZERKREUZER POTEMKIN ist das Kollektiv der Arbeiter respektive der Matrosen in eine Vielzahl solcher sozialen Typen aufgefächert, die durch ihre redundanten, eindeutigen Merkmale sofort als einheitliche Gruppe einander zugeordnet werden und sich so auch von den anderen Gruppen absetzen (Smith spricht diesbezüglich von *class typification*).⁴⁵ Die einzelnen Figuren im Kollektiv sind nicht als Einzelwesen charakterisiert und keineswegs psychologisiert. Sie bilden nicht nur keine Charaktere, auch ihr individueller physischer Typ geht in einer Art sozialer Gesamtphysiognomie auf. Im PANZERKREUZER POTEMKIN «verschmilzt [so] das Volk von Odessa und die grosse Hafentreppe zur unlöslichen Einheit, endlos dünkt [...] der Menschenstrom auf der Mole».⁴⁶ Zwar steht Kracauer dieser Ausrichtung des Kollektivs in der Theorie kritisch gegenüber, denn «das Individuum gilt in der Gruppe nur soweit, als es die Idee verkörpert», und tendiert dazu, «ins Wesenlose» zu versinken.⁴⁷ Doch – wie er in seiner Rezension zum Film fortfährt: «Die Darsteller haben Gesichter, sie sind Menschen». Der Film bleibt an der «Oberfläche», denn «er illustriert keine Texte, er beschränkt sich vielmehr darauf, die optischen Eindrücke aneinander zu reihen»: «Wirklich, es ist das Volk, das aufgerührt ist, das sich rührt».⁴⁸ Auch Eisenstein selbst vertritt, dass die typenhafte Erscheinung der Figuren als, wenn auch stilisierter «Wirklichkeitsbezug» dienen soll.⁴⁹

Die *filmische* Gestaltung ist dennoch markant. Darin sind die Figuren wenig voneinander abgehoben, weder als Körper noch als Funktion, sondern über verallgemeinerbare ästhetische Merkmale präsentiert, das heisst hier auch schemenhaft in Bezug auf die Wahrnehmung: Entweder sie erscheinen nur als Silhouetten, sind als gesamte Gestalt aus einer gewissen Distanz, oft aus der Untersicht aufgenommen, oder sie stehen

45 Smith 1995: 137.

46 Kracauer (1974: 75) in seiner Rezension zum Film von 1926.

47 Kracauer 1977 (1922): 132.

48 Kracauer 1974: 74f. und 77. Der Autor feiert die Enthüllung der «äusseren Wirklichkeit» durch die Kunst, nicht das Ziel, das Argument, des Films.

49 In Bezug auf PANZERKREUZER POTEMKIN schreibt Eisenstein (1973b [1926]: 126f.), dass die einzelne Einstellung geprägt sei von einer «Lebensetheit», die solche Typen von «wirklichen Menschen» bewirkten (und die ihm auch das Argument gegen die Schauspielkunst liefert). In seinem Aufsatz «Das Mittlere von Dreien» (1971 [1934]: 252) bezeichnet er die Typisierung auf der Ebene der Einstellung, die sich an «der faktischen Realität eines Elements oder Fragments» orientiert, als «Index für einen bestimmten Kamerabezug zur Wirklichkeit» (246). Mit Wolfgang Beilenhoff (1978), der diesen Film bespricht, könnten wir sagen: «Die Kamera wird somit – was sie ursprünglich ja gewesen – wieder zu einem Instrument der Reproduktion von Teilen der Objektwelt, sie wird zu einer notwendigen und doch zugleich nicht hinreichenden Bedingung kinematographischer Signifikation» (23); zum Indexikalischen, das sich bei Eisenstein stark mit dem Symbolischen (hier nach Peirce) koppelt, vgl. 29–34.

(halb) im Schatten von Maschinen (zum Beispiel am Anfang von STREIK). Oder sie sind gar in einer schnellen Montage von Grossaufnahmen aus Fragmenten mehrerer Menschen zu einem kollektiven Wesen zusammengefügt (etwa für die Gestaltung des Matrosenkollektivs, aber auch der Odessaer Bevölkerung in PANZERKREUZER POTESKIN). Die einzelne Figur besteht kaum mehr als personelle (ausserfilmische) Einheit, sondern geht auch filmisch in einer Gruppenfigur auf.⁵⁰ Sie wird zum reinen Bildmaterial, zum formalen Kompositionselement unter anderen *Dingen*, mit denen sie – semantisch und ästhetisch – in einer gegenseitigen attributiven Zuordnung zum Gesicht der Idee oder zu einer «figure» im Sinne von Barthes⁵¹ verschmilzt.

Die Antagonisten, die vermehrt als Einzelfiguren auftreten, bilden keine «Typen» im Sinne Eisensteins: In ihren stark gewerteten, karikierten Merkmalen sind sie als groteske Masken konzipiert.⁵² Auch sie sind durch ihre veräusserlichten Züge und Attribute der sozialen Klasse unterworfen, ohne jedoch eine Gesamtphysiognomie im Sinne eines Kollektivs zu erhalten. Denn in der Masse werden zum Beispiel die Offiziere in PANZERKREUZER POTESKIN vollständig entindividualisiert, ja sogar entmenschlicht über die rhythmische Bewegung der Stiefelreihen, die das «bio-mechanische, formale Kunstprinzip» der Montage unterstützt.⁵³

Die Rolle als fragmentiertes Handeln

Das positiv gewertete Kollektiv setzt sich auch als handelnde Kraft aus typenhaften Fragmenten zusammen. Als verallgemeinerbare Einzelteile schreiben sich die Figuren in eine vorgegebene Rolle ein, hier in ein ideologisch polarisiertes Programm, das sie durch die enunziative Argumentationsstruktur in eine einheitliche Entwicklung einbindet. Die

50 Vgl. Eisenstein 1975 (1933/34): 277 sowie 1973 (1934): 145f. Diese radikale Form der entindividualisierten Figurengestaltung, die das Prinzip der katoptrischen Experimente mit Vervielfältigungsspiegeln (die seit dem 17. Jahrhundert gemacht werden) aufnimmt, wurde in der Filmgeschichte – zumindest innerhalb der narrativen Grenzen – meines Wissens nicht wiederholt: Mit der Trennung von Körper(teilen) und Person wird zwar öfters gespielt, jedoch immer vor dem Hintergrund der unerschütterlichen Annahme einer Einheit, die ihre Konsistenz ausmacht; vgl. Wulff 1997.

51 Barthes 2002 (1973): «[...] la figure qui reçoit toute la charge fétiche et devient le substitut sublime du sens: c'est le sens qui est fétichisé» (340).

52 Die Gestaltung der einzelnen Gegnerfiguren analysieren Beilenhoff (1978: 29) am Beispiel von PANZERKREUZER POTESKIN und Smith (1995: 201) am Beispiel von ARSENAL (1929) von Dovženko.

53 Vgl. Schlegel 1973: 20. Zur Typisierung der Gegnerfiguren in der russischen Literatur, die nicht «Menschen, sondern Teile eines Mechanismus darstellen», vgl. auch Lotman 1993 (1970): 354. Zum «bio-mechanischen Prinzip» im Theater von Meyerhold vgl. Joachim Paech 1974: 310–318 oder Oksana Bulgakowa 1996; zum Körper der Masse als Material ebenfalls Bulgakowa 1998.

parallelisierende Montage hebt Ähnlichkeiten und Komplementaritäten – auch in den Fragmenten – hervor und richtet sie konzentrisch auf die Figurenkonstellation aus. Symbolisch stellt in PANZERKREUZER POTESKIN das Schiff, das durch das Kollektiv der Matrosen verkörpert ist, zwar einen übergeordneten, kohärenzstiftenden «Handlungsträger» dar, doch die eher situationsbedingten Handlungsmomente (ähnlich den *activities* im Gegensatz zur *action*, wie für STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE beschrieben) sind in der filmischen Präsentation auf die Vielzahl der Figuren verteilt, in einzelne, oft anonyme Gesten und Montagemomente.⁵⁴ Die Einstellungen als «minimal verzerrte Naturfragmente»⁵⁵ fügen sich nebeneinander in «ikonographische»⁵⁶ Segmente, die auf bereits bekannte Grundszenarien anspielen. Sie sind kondensierte Momente, in denen Figuren in der Verschmelzung von Typ und Rolle in einer aufs Elementarste reduzierten Situation, im «sozialen Gestus»⁵⁷ – unterstützt von einer korrespondierenden Figurengestaltung und Bildästhetik – sofort erkennbar werden: Ein hagerer Mann mit geschwärztem Gesicht und Schirmmütze, der im starken Licht/Schatten-Kontrast an einer Maschine hantiert (in STREIK) kann von den ZuschauerInnen (auch heute noch) problemlos in ein referenzialisierendes oder, durch die Stilisierung, stärker noch in ein inter- und transtextuelles Verweisnetz eingeordnet werden. Die Rolle positiv gezeichneter Typen wie auch jene der Karikaturen und die Entwicklung des Handlungs bogens sind vorgegeben. Das konkrete Verhalten und Tun enthält höchstens im äussersten Detail, in den präzisen Fragmenten, noch neue Information.

Bordwell spricht diesbezüglich von einem «didaktisch-poetischen Diskurs», in dem allenfalls das *Wie*, jedoch nicht das *Was*, die Neugier der ZuschauerInnen wecke und womöglich etwas «Spannung» erzeuge.⁵⁸ Dieses *Wie* betrifft den Aufbau der Erzählung und die filmische Präsentation. Denn obwohl der agitatorische, argumentative Modus im Modell der Gruppenfigur letztlich stärker handlungs- und lösungsorientiert ist als die anderen Varianten des Erzählens ohne einzelne Hauptfigur, dominiert in beiden Filmen Eisensteins eine *flächige, aber elliptische Gestal-*

54 Wolfgang Beilenhoff (1978: 13) beschreibt den Panzerkreuzer als «anthropomorphisierten Aktanten». Es findet in diesem Film durch die ästhetische Gestaltung eine selbstverständliche Verbindung zwischen Mensch und Technik oder Maschine statt, die die «Bedingung der für den sowjetischen Revolutionsfilm insgesamt zutreffenden Demontage des von dieser Antinomie getragenen individuellen Helden» darstellt (27f.).

55 Eisenstein 1971 (1934): 244.

56 «Ikonographien» im Sinne von Erwin Panofsky (1993 [1947]: 39); ich komme auf dieses Konzept zurück.

57 Barthes 2002 (1973): 341f.

58 Bordwell 1985: 241f.

tungsweise: Die assoziative Verknüpfung der Fragmente des Kollektivs zu komplementären Bilderfolgen sowie der Segmente in der alternierenden Montage durchbricht die narrative Kausalität und Präsentation eines kohärenten Raum/Zeit-Universums. Symbolische Zusammenhänge ermöglichen Situierung und Simultaneität der Handlungssplinter und Bewegungselemente, und der Rhythmus der Montage sprengt die Linearität der dramatischen Handlung.

Typ und Montage:

Die Ausrichtung auf die Konstellation des Kollektivs

Im Kunstprinzip Eisensteins stellt die eingangs erwähnte Montage des Entgegengesetzten in der «dreifachen Kollision» der Kräfte die Möglichkeit dar, in der «konfrontierenden Neuzusammenstellung zu einem neuen Kontext»⁵⁹ die Umdeutung des Gegebenen zu erreichen. Denn erst in der Montage komme «durch den Übergang aus der Quantität in die Qualität» die Verallgemeinerung und die Orientierung der einzelnen Elemente zustande.⁶⁰ Doch auch wenn diese neue Qualität als thematische und ästhetisch-plastische Synthese im geeinigten Kollektiv des Proletariats verwirklicht scheint, bleibt das dynamische, dialektische Kunstprinzip dem revolutionären Ziel der Filme unterworfen, einer militanten Haltung, die die Werte polarisiert: Die symbolischen Vergleiche, die in der parallelen Wechselfolge der Bilder und Segmente zwischen den Gruppen entstehen, sind antagonistisch angelegt, schliessen sich gegenseitig aus. Die Montage der Oppositionen ist auf ein manichäisches Wertesystem ausgerichtet und folgt letztlich einem durch das Argument bedingten monologischen Prinzip.⁶¹

Dabei steht diese «Montagetendenz» in enger Verbindung zur «Typisierungstendenz»⁶² der einzelnen Figuren im Kollektiv. Auch wenn diese für die einzelne Einstellung wirklichkeitsnah ausgewählt sind, ha-

59 Eisenstein 1971 (1934): 243. Das Verhältnis der Proportionen im «goldenen Schnitt» fließt auf allen Ebenen in Eisensteins Diskurs ein (vgl. auch 256, 264 und 1973 [1939]: 106f.).

60 Eisenstein 1973 (1939): 184 oder 1971 (1934): 261–267; bezüglich des PANZERKREUZER POTESKIN auch 1973b (1926): 126. Vgl. auch die Auseinandersetzung von Gilles Deleuze (1983: 52) mit Eisensteins «Dialektik der Montage»: Für ihn spaltet sich das Eine, um über das dialektische Gesetz zu einer neuen Einheit zu finden: «*Le montage d'opposition se substitue au montage parallèle [zum Beispiel eines Griffith], sous la loi dialectique de l'Un qui se divise pour former l'unité nouvelle plus élevée*» (Hervorhebung im Original).

61 Auf der Ebene der *allegiance*, der moralischen Einbindung der ZuschauerInnen in den Film, analysiert Smith (1995: 197–204) «die moralisch manichäische Struktur» anhand von STREIK, wobei er das dialektische, dreipolige Moment als semantisches und formales Prinzip ausser Acht lässt.

ben sie die Funktion von *Instrumenten* in einem abstrakten, wertenden Diskurs, der über sie hinauswächst. Die Konzeption der Einzelfigur ist von vornherein als nicht autonomer Teil auf das Ganze hin, auf das gesamte Kollektiv, orientiert. Vanoye bezeichnet solche Typen als «epische» Figuren: In einen sozialen und historischen Kontext eingebettet entspricht ihre Reaktion auf die gegebenen Umstände der Natur der Sache, die Motivation der Handlungsmomente liegt immer ausserhalb der Biografie des Einzelnen und ausserhalb jeglicher Psychologie. Wenn eine Figur stirbt, so stirbt nicht der «Mensch» (die Figur als Charakter), sondern die Rolle.⁶³ In der Konstellation der Gruppe stellen sie auf ein klares Ziel ausgerichtete Kräfte oder Vektoren dar. Über ihre physischen und in der Rolle veräusserlichten Merkmale, die sich in der Gruppenfigur wiederholen und ergänzen, sind die einzelnen Figuren exemplarisch angelegt und fügen sich im Kollektiv zu einem Bündel von positiven, tugendhaften Eigenschaften: Sie sind musterhafte Exemplare – oder deren absolutes Gegenteil.

Die konzeptionelle Auflösung der menschlichen Figur als solcher und ihre Integration in die (qualitative) Idee des Kollektivs spiegelt sich in der Dynamik der Narration und in der filmischen Gestaltung des Fragments und dessen Vervielfältigung (die quantitative Funktion der Oppositionsmontage): Ob sich in *STREIK* ein «Chor von Einzelvertretern zur Gestalt einer Gruppe» zusammensetzt oder in *POTEMKIN* die Matrosen zu einer «Einheitsgestalt» verschmelzen, in der «einzelne Charakterelemente zu dem lebendigen Bild eines Menschen» zusammenfinden,⁶⁴ immer weisen die Figuren wie auch das Ereignis, an dem sie beteiligt sind, über sich hinaus in die Verallgemeinerung. Ohne zum reinen Formprinzip zu gerinnen, zeigt das geschlossene Kollektiv eine starke Tendenz zur Masse als polysynthetischer Einheit menschlicher Gesten und Kräfte. Darin tritt der/die Einzelne weder als handelndes Subjekt noch als individualisierter Körper auf, sondern das erweiterte Kollektiv wird in seiner ideellen Geschlossenheit und Ausrichtung auf die argumentative Kohärenz zur handelnden Hauptfigur und zum positiven Helden.⁶⁵

62 Eisenstein 1971 (1934): 251f. Auch wenn durch die Auswahl der physischen Typen schon eine gewisse «Typisierungstendenz» (251) zustande komme, entstehe erst in der Montage die Verallgemeinerung und Orientierung des Einzelnen in Bezug auf das Kollektiv als ästhetischer und thematischer Synthese (267). Zur Typage als «sozial-biologischer Hieroglyphe» analog zur Maske in der *Commedia dell'arte* vgl. Bulgakowa 1996: 215–221.

63 Vanoye 1991: 49f.; die «epischen» Figuren des geschlossenen Kollektivs setzt er von den «tragischen» Figuren (des klassischen Theaters und des klassischen Films) ab, indem er die beiden Begriffe von Hegel entlehnt.

64 Eisenstein 1975 (1933/34): 280.

3. Horizontale Diversität und vertikale Einbindung

Die radikale Differenz im Modell der Gruppenfigur zwischen der Variante des geschlossenen und jener des offenen Kollektivs besteht in der argumentativen Enunziation und ihrer militanten Haltung bei Eisenstein, die den dramaturgischen Konflikt antagonistisch und wertend anlegt: Die Entwicklung der Figurenkonstellation in der Diegese und die symbolisch aufgeladene Wechselfolge der Montage haben die Festigung und Verteidigung der äusseren Grenzen des Kollektivs zum Ziel. *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* hingegen schreibt sich in keinen polarisierenden Wertediskurs ein. Dieser Film aus den 90er Jahren lässt eher einen beschreibenden Diskursmodus erkennen und generiert eine distanzierte, beobachtende Erzählhaltung: Eine horizontal verteilte Diversität verbindet alle Figuren durch ihre Ähnlichkeiten und Kontraste über die Klassengegensätze hinweg, auch wenn diese für den Ausgang der Erzählung wieder gefestigt erscheinen. Die Gruppenformationen sind vorgegeben und letztlich unveränderlich: Die äusseren Grenzen werden jedoch mehr zum Hemmnis als zur positiven Kraft.

Vor dieser letzten Trennung und Bestätigung des Status quo, der am Schluss einzig durch das individuelle Versprechen des Verlobungspaares gesprengt wird, sind diese Pole jedoch in einer langsamen Entwicklung in die gesamte Figurenkonstellation hineinverlegt und durch andere soziale Trennungslinien kontrastiert. Die Auflösung des geschlossenen Kollektivs der Klasse zeigt sich in der Konkurrenz des Einheitsgedankens durch die differenziellen Variationen, die alle Figuren einbinden und die Konflikte auch im Inneren der jeweiligen sozialen Gruppen zwischen den einzelnen Mitgliedern ansiedeln.

In der Dynamik des Erzählprozesses ist die Anordnung der Figuren in der diegetischen Welt jedoch in beiden Fällen konzentrisch gelöst, obwohl die sozialen und räumlichen Relationen nicht dieselben sind. In *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* ist der soziale Zusammenhalt durch die Familie, in der Generationenfolge, den Paarbeziehungen und Verführungsspielen hergestellt, also durch persönliche, sogenannt private Verbindungen, die die Figuren in diversen Teilkonstellationen organisieren und in ein Beziehungsnetz integrieren. Bei Eisenstein werden die familiären Beziehungen zwar angesprochen, denken wir nur an die Treppe von Odessa, doch sie sind der neuen kollektiven Zusammengehörigkeit

65 Zum Problem der Darstellung der Menge als zählbarer Einheit zwischen Masse und Individuum im revolutionären Theater vgl. Hannelore Wolff 1985: 34–64 sowie Annette Graczyk 1993: 40–57.

von Anfang an untergeordnet. (Dies gilt ähnlich auch für MAT [MUTTER, Vsevolod Pudovkin, UdSSR 1926]), in dem eine einzelne epische Figur in ihrer symbolischen Funktion zwar hervorgehoben wird, ihr Echo jedoch immer im Kollektiv findet.)

Räumlich gesehen steht der zentrale Schauplatz in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*, der die Figuren in ihren Bewegungen umfasst und in ihrer Kopräsenz und Nähe – auch innerhalb der einzelnen Einstellung – konkret fassbar macht, einem abstrakten Enunziationsraum bei Eisenstein gegenüber. Mosaikartig werden hier Menschen und Dinge – in Grossaufnahmen – angeordnet, in einem eher symbolischen als realistischen Raum. Wenn in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* die parallele, zirkuläre Montage der Szenenfolge immer wieder auf den Festsaal zurückführt, der auch als diegetischer Knotenpunkt die divergierenden Wege der Figuren einbindet, so konvergieren die redundanten, verdichteten Bildfragmente bei Eisenstein primär durch die enunziative Dynamik in der Gruppenfigur und im zentralen Konflikt. Dennoch: Die Dramaturgie positioniert jeweils drei Gruppen, reduziert auf zwei Kräfte in einem narrativen und filmisch gestalteten Raum.

In ihrer Konzeption und Gestaltung ist die einzelne Figur in beiden Fällen tendenziell nicht individualisiert und nicht oder wenig psychologisiert. Sie erreicht zwar als Typ einen unterschiedlichen Abstraktionsgrad, bleibt aber immer sozial verankert; in ihrer Rolle und Funktion ist sie in die Gesamtformation eingepasst – wenn auch im einen Fall eher vor einem anthropologischen, sozialpsychologischen, im anderen vor einem politisch-ideologischen Hintergrund: Der Antrieb für die Tätigkeiten liegt in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* nicht in der Natur der sozialen *Sache*, sondern in dem, was der Film als ein menschliches Bedürfnis herausstellt, das die gesellschaftliche Dynamik bestimmt: Das verbindende Element scheint in der *sozialen* «Natur» des Menschen zu liegen.

Das Verhältnis des/r Einzelnen zur Gruppe kann in beiden Varianten als synekdochisch bezeichnet werden. Jedoch sind die Figuren im offenen Kollektiv *Teil eines Ganzen* in einem metonymischen Sinne: Ein gemeinsamer Nenner verbindet sie in einem *differenziellen, horizontalen* Querschnitt. Hingegen sind sie im geschlossenen Kollektiv *Teil für* das Ganze, in einer metaphorischen, vertikalen Relation als *exemplarische*, stark konvergierende Elemente.⁶⁶ Ob in dominanter Weise über den Prozess der Verschiebung oder den der Verdichtung, in beiden Fällen spiegelt sich die einzelne Figur im Sammelgebilde der Gruppenfigur, die in

66 Vgl. zur Figur als (metaphorischer) Synekdoche Eisenstein 1949 (1935): 132–134.

der narrativen Entwicklung allgegenwärtig scheint. Sie bildet im einen Falle eher ein relationales und unübersichtliches Figurengeflecht, in dem sich zeitweilig die Fronten verwischen und das das Gestaltungsprinzip sozusagen verkörperlicht, während sie im anderen stärker als diskursives, klar strukturiertes Ornament wirkt, so dass die Figuren den Körper der Idee tragen.

Von der anderen Seite her gesehen ist die konzentrische Gruppenfigur dennoch immer aufgefächert in eine Vielzahl, in ein Geflecht (von Gestalten oder von Fragmenten), das sich durch die Wechselfolge der Montage der Parallelitäten und Vergleiche entwickelt und leicht in eine zirkuläre, divergierende Dynamik münden kann. Die filmische Narration breitet sich flächig, ornamental aus: Sie folgt in ihrer Bewegung keiner kausalen Progression, sondern einem «Nebeneinander» von Bildern und Bilderfolgen, das in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* raumzeitlich, diegetisch und bei Eisenstein stärker diskursiv, symbolisch zu verstehen ist. Die filmische Enunziation wird in ihrer Flächigkeit durch das gewertete, engagierte Argument, das keine Distanz kennt, oder durch das kohärenzstiftende Thema der Variationen in der beobachtenden, distanzierten Beschreibung in eine – dennoch immer mehr oder weniger eindeutige – Richtung gedrängt. In beiden Fällen führt ein *demonstrativer* Gestus durch die Narration: eine Geste des Auslegens einer Vielfalt von Aspekten zu einer Idee; eine beschreibende Geste des Zeigens, die weniger überzeugen und beweisen muss, als nach Bestätigung verlangt.

So finden gewisse Merkmale des Modells der Gruppenfigur in diesen beiden sehr unterschiedlichen Varianten ihren Ausdruck. Gemeinsam ist beiden Dynamiken die facettenhafte Schnittstelle des Kollektivs, das keine quantitativen oder qualitativen Leinwanddominanz (keine Stars, keine individuellen Charaktere, keine personalisierten Erzählinstanzen oder subjektivierenden Fokalisierungen) zulässt und aus den einzelnen Figuren keine psychologischen Helden macht. Doch: in der offenen Erzählstruktur, ohne expliziten Wertekonflikt, ohne argumentative Ausrichtung kann die Figurenkonstellation der Gruppenfigur zwar weiterbestehen, aber das Kollektiv öffnet sich in Richtung des heterogenen Figurenensembles.



Zwischenspiel 1: Variationen vom Kollektiv zum Ensemble



Es kann hier nicht mein Ziel sein, die historische Entwicklung des Modells von Sergej Eisenstein bis Puppi Avati, seine Verflachung und tendenzielle Entpolitisierung aufzuzeigen; ich möchte vielmehr einige seiner Spielformen anführen, unter einem Blickwinkel, der sich vor allem auf die Architektur des Erzählmodells konzentriert und dieser gelegentlich auch den narrativen Prozess und die ästhetische Gestaltung unterordnet. Dabei werde ich einige allgemeine Dynamiken der Gruppenfigur in ihrer kontextuellen Kontingenz hervorheben, jedoch weiterhin systematisch und nicht chronologisch vorgehen.

Es lässt sich leicht feststellen, dass das sowjetische Vorbild oder auf jeden Fall die engagierte Variante des Modells – wenn auch manchmal in einem stärker analytischen und weniger oder nur indirekt programmatischen Sinne – meist mit einem militanten Anliegen verknüpft ist oder sich zumindest in einen ausgeprägt politisierten Kontext einschreibt. So entstehen in den 30er Jahren vor dem Hintergrund des «front populaire» in Frankreich die Filme *LA VIE EST À NOUS* (Jean Renoir, 1936) sowie *LA MARSEILLAISE* (Jean Renoir, 1938), die von der kommunistischen Partei respektive durch eine (teilweise) öffentliche Kollekte finanziert werden.¹ Das Modell der geschlossenen Gruppenfigur ist auch in engagierten Dokumentarfilmen zu finden, die wie *BORINAGE* (Joris Ivens/Henri Storck, B 1933) oder *SALT OF THE EARTH* (Herbert J. Biberman, USA 1953) Ursachen und Verlauf eines Streiks festhalten. Es wird bis in die 80er Jahre vor allem in sozialistischen Ländern praktiziert und weiterentwickelt, wo politisch, sozial und ästhetisch das Kollektiv als Erfahrung im System wie als Programm im Klassenkampf diskursiv hervorgehoben wird. Vor diesem Hintergrund entfalten sich zugleich die schönsten satirischen Pervertierungen des Modells, die sich dessen grundlegendem antagonistischen Schema entziehen, wenn wir an *HORÍ, MÁ PANENKO* (*DER FEUERWEHRBALL*, Miloš Forman, CSSR 1967) oder *SLAVNOSTI SNĚ ENEK* (*DAS WILDSCHWEIN IST LOS*, Jiří Menzel, CSSR 1983) denken. In Westeuropa taucht das Modell im politischen Klima der 60er und 70er Jahre vermehrt wieder auf, in einem anderen ästhetischen Kontext, der im Fall von *LES CAMISARDS* (René Allio, F

1 Die militante Dramaturgie des ersten dieser Filme folgt weniger einer Dynamik der Konfrontation; ich werde ihn deshalb im Kapitel «Zwischenspiel 2» besprechen.

1972) die Bewegung des demokratischen Theaters in Frankreich in der Folge und Wiederentdeckung von Jean Vigo spiegelt: politisch und ästhetisch revoltierend und auf der Suche nach neuen, weniger machtzentrierten Ausdrucksformen. In Griechenland findet es seinen Ausdruck in der Aufarbeitung der Vergangenheit und im Widerstand gegen ein totalitäres System zum Beispiel in *O THIASSOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER)*, Theo Angelopoulos, GR 1974).

Von den 1970er bis in die 1990er Jahre sind unterschiedliche Varianten der Gruppenfigur ausser in chinesischen Filmen vor allem im afrikanischen, süd- und mittelamerikanischen *Third Cinema* präsent, wo der Kampf gegen den (Neo-)Kolonialismus und die traumatische Geschichte der Unterdrückung seit der «Entdeckung» dieser Kontinente über die territoriale Eroberung und das Sklaventum bis zum heutigen wirtschaftlich-sozialen Gefälle zum Thema werden. Dieses Kino setzt sich nicht nur mit einer grossen Formenvielfalt radikal gegen die westlichen Konventionen des Unterhaltungs- wie des Autorenfilms zur Wehr und bettet in einer alternativen Geschichtsschreibung eine anti-individuelle Subjektivität in kollektives Erinnerungsgut ein, hier scheint auch ein engerer Zusammenhalt der Gruppe kulturell und sozial in der Erfahrung der gesellschaftlichen Organisationsformen und in den Erzähltraditionen verwurzelt.² Man denke exemplarisch an die Filme *EMITAI* (Senegal 1971) und *CEDDO* (Senegal 1976) von Sembene Ousmane, die zusammen mit anderen Beispielen nachfolgend Erwähnung finden sollen.

Dass sich das Modell der Gruppenfigur für militante Anliegen eignet, scheint unbestritten. Politische Aussagen in einem engeren und weiteren Sinne lassen sich aber auch in andere Erzähl- und Darstellungsmuster kleiden. So konstruiert etwa *ČELOVEK S KINOAPPARATOM (DER MANN MIT DER KAMERA)*, Dziga Vertov, UdSSR 1929) eher einen intersubjektiven Zusammenhalt zwischen den einzelnen Figuren und gestaltet sie als differenzierte Menge, als dass er sie auf eine kollektive Figurenkonstellation im Muster der Konfrontation zentriert.³ Umgekehrt hat die Analyse von *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* gezeigt, dass das Modell an und für sich nicht mit einem explizit ideologischen Wertesystem verhängt sein muss.

Den folgenden Filmen ist der Verzicht auf individuelle Hauptfiguren gemeinsam: Die Figurenkonzeption kümmert sich nicht um den inneren Zwiespalt oder psychischen Konflikt, denn in der tendenziell epi-

2 Vgl. unter anderem Teshome H. Gabriel 1989 oder Paul Willemsen 1994; zum Aspekt der alternativen Geschichtsschreibung vgl. Rosenstone 1991 (1988).

3 Dieser Film, der die Grenzen des Narrativen durchbricht, steht dem Modell des Querschnitts näher, wie ich es in Kapitel II erläutern werde.

schen Figur überwiegt die Rolle; die Figurengestaltung führt nicht zur Zentrierung der Erzählung, des Bildes oder der narrativen Perspektive auf einen einzelnen Helden oder Antihelden (seltener auch als Heldin). Die einzelnen Figuren sind dennoch nicht anonym oder vollkommen statisch gezeichnet, sie sind aber immer in die Konstellation einer Gruppenfigur eingeordnet. Alle diese Filme führen auf dem einen oder anderen Weg an die Grenzen der klassischen Narration, sei es über argumentative, analytische, beschreibende oder satirische Modi und Haltungen. Immer jedoch lassen sie einen mehr oder weniger auffälligen Effekt der *Demonstration* entstehen: die Enunziation, die den filmischen Text in eine Richtung weist, eine Erzählhaltung und eine (oft didaktische, aufklärerische) Idee von ausserhalb spürbar werden lässt – wenn auch nicht immer von einem einheitlichen und parteinehmenden Standpunkt aus.

Das amerikanische Kino weist manchmal, vor allem vor der Dominanz Hollywoods, ähnliche Erzählmodelle auf mit dem grundlegenden Unterschied, dass das Individuum und/oder die Psychologie, die Einzelgeschichte betont wird, auch wenn sie sich vor einem kollektiven *Hintergrund* abspielt und die privaten, emotionalen Bande der Familie oder des Paares die soziale und zum Teil auch die politische Komponente reduzieren: So in Griffiths *BIRTH OF A NATION* (USA 1915) wie in *INTOLERANCE* (USA 1916), aber auch in *THE CROWD* von King Vidor (USA 1928) oder in *VIVA ZAPATA* von Elia Kazan (USA 1951). Die Biografie und die grossen Taten von meist männlichen Helden und/oder Stars zentrieren die Erzählung und die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf die individualisierte «Geschichte» von Einzelnen.⁴ Auch wenn gewisse Parameter der Gruppenfigur wie die kollektive Konfrontationsstruktur, das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe oder Masse, das Verfahren der Montage über Parallelität und Vergleich in einigen dieser Filme durchaus wiederzufinden sind und einer näheren Analyse wert wären, lasse ich sie vorläufig beiseite.

1. Rückkehr zum Konfrontationsmuster – die Verwischung der Grenzen

Die innere Geschlossenheit der Gruppenfigur im Konflikt gegen aussen, in der Konfrontation mit einer oder mehreren anderen Gruppen äussert sich am klarsten im offenen Kampf. Dabei kann es um politische, sozia-

⁴ Zur biografischen Figur und ihrem Verhältnis zur kollektiven Geschichte vgl. Henry M. Taylor 2002: 165f.

le, territoriale oder symbolische Ansprüche und Interessen gehen. Die Relationen zwischen den Gruppen sind antagonistisch polarisierend (in der militanten Variante), kontrastierend (wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*), komplementär oder egalitär zwischen den Verbündeten im positiven Kollektiv. Die reduzierte (dialektische) Formel *drei oder mehr Gruppen – zwei Kräfte – ein Raum* gilt in vielen Fällen. Die Wertung der Gruppen und ihre Aufteilung auf die zwei grundlegenden Vektoren weist jedoch – wie wir schon bei Eisenstein gesehen haben – nicht immer dasselbe Verhältnis auf: Das positive Kollektiv muss manchmal an zwei Fronten kämpfen, manchmal ist es auch im Inneren in mehrere Teilgruppen aufgesplittert, die sich gegen einen gemeinsamen Gegner vereinen. Nie jedoch versucht ein solcher Film, die Zuschauer auf die Seite einer von seinem ideologischen Standpunkt her falschen Position zu ziehen.⁵

In *LES CAMISARDS* (René Allio, F 1972) spielt sich der Konflikt im historischen Kontext des Edikts von Nantes um 1685 ab. Eine grundlegende Opposition trennt die protestantischen Bauern in den Sevensen von den katholischen, königstreuen Adelsleuten als lokalen Herrschern. Letztere werden von Paris durch Gesandte und Armee unterstützt. Auch auf der Seite der Bauern gibt es verschiedene Untergruppen, die entweder stärker militärisch organisiert (Partisanen) oder religiös motiviert sind und die aufständischen Bauern als zudem ökonomisch Unterdrückte zusammenfassen. Ihre Beziehungen zueinander sind komplementär, ergänzend oder bauen auf einen Kontrast auf, der eher differenziell angelegt als ausschliessend ist, wenn er zum Beispiel auf die unterschiedlichen Interessen zielt, die das Kollektiv aber nicht trennen können. Wenn man die Korrespondenz- und Kontrastrelationen, die ich von Manfred Pfister übernommen habe, entindividualisiert, so kann man feststellen, dass sie hier das Kollektiv durchziehen und es in unterschiedliche, komplex dargelegte Positionen auffächern. Auf der Gegenseite formiert sich hingegen eine relativ einheitliche Gruppe.

Eine ähnliche Anlage finden wir in *EMITAI*, wo die afrikanische Dorfbevölkerung räumlich und sozial über Geschlechterkategorien differenziert wird, die der Arbeitsteilung zwischen dem Anpflanzen und Ernten der Frauen und dem Kriegertum der Männer entspricht; der Fokus liegt aber auch hier auf dem zentralen Konflikt zwischen der sich komplementär organisierenden Dorfbevölkerung und der kolonialistischen Armee. In *LE CAMP DE THIAROYE* (Sembene Ousmane, Senegal/Tunesien/Algerien 1987) hingegen stehen die schwarzen Lagerinsassen

5 Vgl. Gardies 1989: 66.

im alltäglichen Konflikt mit korrupten Vertretern der «eigenen» schwarzen Armee und unterliegen in der finalen Konfrontation der französischen Kolonialmacht. CEDDO ist indessen klar in einer ahistorischen, mythischen Zeit angesiedelt: Die Dorfgemeinschaft mit dem König respektive der Prinzessin als traditionellem, eingebundenen Machtzentrum steht der Bewegung des Islam in Gestalt der Gruppe um den katholischen Priester gegenüber und befindet sich in Konfrontation mit dem Sklavenhändler und seinen Gefolgsleuten (zu den kollektiven Einzelfiguren siehe unten). Um diese Oppositionslinie kreisen mehrere sich überkreuzende Konflikte: Jene zwischen Tradition und Moderne, zwischen Autochthonen und von aussen Kommenden, zwischen Christentum und Islam.⁶ Der «Ceddo», die gewöhnlichen Leute, spaltet sich in Anhänger und Gegner des Islam; die klare Konfliktlinie ist damit aufgebrochen. Die pro-islamische Bewegung wird letztlich zwar siegen und die Macht übernehmen, kann die Widerstandsgruppe um die königliche Familie aber nicht auflösen (die Prinzessin tötet zum Schluss den Imam). Durch die vielfachen Wege der Trennung oder Spaltung von Gruppen (auch als narrativer Destabilisierung), ihrer Neuformation und der Umverteilung der Kräfte (als einer vorübergehenden Beruhigung der Lage) wird ein eindeutiges manichäisches Wertesystem unmöglich gemacht und durch eine komplexe Interaktion verschiedener Werte ersetzt. Narrativ und symbolisch kriert dieses Geflecht mehr Spannung durch die Koexistenz der Pole und ihrer Umgewichtung als durch Progression – und führt auch zu keiner eindeutigen Lösung.

Um klar territoriale politische Konflikte geht es in FÜNF PATRONENHÜLSEN (Frank Beyer, DDR 1960) und HEM HAYU ASARAH (ES WAREN ZEHN, Baruch Dienar, Israel 1960). Im ersten Film wird ein Regiment der internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg zum Rückzug gedrängt: Es gibt kein Wasser und keine Munition mehr. Eine Gruppe von sieben Männern bildet in den Bergen einen Stützpunkt, den sie jedoch nicht lange halten kann. Ein Soldat wird schon beim ersten Angriff verletzt und versucht sich danach auf eigene Faust durchzuschlagen. Etwas später stirbt der «Kommissar», der als Ältester sowie als strategischer und symbolischer Kopf die Gruppe zusammenhielt. Die fünf Zurückgebliebenen schlagen sich mit einer auf fünf Patronenhülsen verteilten Nachricht durch die Berge, müssen mehrmals die faschistischen Linien umgehen oder durchbrechen, bis vier von ihnen endlich ins Stabslager

6 Zu den beiden Filmen EMITAI und CEDDO vgl. die Analysen im Kontext des afrikanischen Kinos von Roy Armes 1994: 155–170 und vor allem bezüglich des letzten Films von André Gardies 1989: 38f., 65f.

hinter der Front gelangen. In diesem Film ist die räumliche Dimension diffus und dynamisch durch die konstante Veränderung der Kampffronten, die unerwartet und auf allen Seiten die Gruppe bedrohen. Der Feind ist überall: durch einzelne, immer wieder wechselnde Gestalten gekennzeichnet, weder militärisch noch räumlich noch sozial als Einheit wahrzunehmen. Auf der anderen Seite wird das Kollektiv am Anfang des Films zwangsläufig aufgespalten; die geschlossene (Teil-)Gruppe – der Einzelne hat keine Chance – findet sich nach Durchquerung des besetzten Territoriums jedoch wieder mit dem Kollektiv vereint. (Das dramaturgische Element der zu überbringenden Nachricht dient nur diesem Zweck, denn die Mitteilung als solche ist nicht wichtig; sie soll einzig den Zusammenhalt der Gruppe fördern.) Ein ähnliches Muster der Auffächerung der Fronten und der Zerstreung der Gruppe verfolgt LA 317E SECTION (Pierre Schoendoerffer, F 1965), jedoch in der negativen Entwicklung eines Antikriegsfilms, da die französische Kolonne in Vietnam bis auf eine Figur reduziert wird, die in ihrer moralischen Zweisplältigkeit keineswegs als Held überlebt.

ES WAREN ZEHN, ein kritischer israelischer Pionierfilm, erzählt die Geschichte einer jüdisch-zionistischen Gruppe, die am Ende des 19. Jahrhunderts vor den Pogromen in Osteuropa flieht, um sich in Galiläa niederzulassen.⁷ Einerseits steht diese Gruppe fortan im Kleinkrieg mit den palästinensischen EinwohnerInnen eines Dorfes, andererseits wird sie wie diese von Gefolgsleuten eines türkischen Sultans schikaniert, der das Land als sein Hoheitsgebiet betrachtet (der Sultan kann nicht räumlich lokalisiert werden, und der Terror entsteht durch sein plötzliches Erscheinen, wobei er mit seinen Gefolgsleuten jedesmal wie ein Sandsturm alles dem Erdboden gleich macht). Zwischen den jüdischen Siedlern und dem arabischen Dorf entwickelt sich nach und nach eine gewisse Toleranz und später, nach einem offiziellen Friedensschluss, sogar eine fragile Freundschaft, die auf ein künftiges Nebeneinander hoffen lässt. Auf jeden Fall wird hier aus israelischer Perspektive das neu konzipierte Bild des «guten» Arabers dem traditionellen des «schlechten» entgegengesetzt.

Grundsätzlich steht in all diesen Filmen die Konfrontation zwischen verschiedenen Kräften im Raum, doch auch wenn dieses Muster eine engagierte Position deutlich werden lässt, führt die Erzählung nicht zu einer definitiven Lösung oder endet gar mit einem eindeutigen Sieg. Diese Filme sind weniger programmatisch als «realistisch» – ana-

⁷ Zur filmhistorischen Bedeutung dieses «national-heroischen Genres» vgl. Ariel Schweitzer 1997: 58–69.

lytisch oder kritisch-skeptisch –, und oft muss das grundsätzlich positiv gezeichnete Kollektiv sich als Minorität in den Widerstand begeben. Die Tendenz zur Masse scheint eingeschränkt, sie lässt sich in der Mitte des Films manchmal als utopisches Moment erkennen, wenn das Kollektiv breiten Rückhalt findet, wird dann aber durch schwerwiegende Verluste (*LES CAMISARDS*) oder durch innere Spaltung (*CEDDO*) in Frage gestellt. Die *Geschlossenheit* der positiven Gruppenfigur scheint, auch wenn sie nur (noch) einen Teil des Kollektivs ausmacht, als Ziel und Programm zu gelten, wird aber durch die Multiplikation der Konflikte und Spannungen unterlaufen und gerinnt zur Illusion.

2. Spiegelungen, Verdoppelungen, Echo-Effekte

In synchroner Perspektive

Die Idee der Geschlossenheit erscheint in satirischen Filmen wie *DER FEUERWEHRBALL* und *DAS WILDSCHWEIN IST LOS* von Anfang an in Frage gestellt. Das Grundschema der beiden Lager – im ersten Film die Partei und die Dorfbevölkerung, im zweiten die Einwohner zweier benachbarter Dörfer – bleibt bestehen. Zwei Lager, die sich auch hier meist in drei Kräfte aufsplintern lassen. Dieses Schema wird jedoch dadurch entschärft, dass die *einzelnen* Figuren als klare Typen und Rollen gezeichnet sind. Sie sind karikiert, und ihre Eigenschaften und Tätigkeiten kennzeichnen sie klar als funktionale Figuren innerhalb der Erzählung sowie symbolisch im politischen Kontext. Das Figurengeflecht gleicht einem Schachspiel, wo jede «Figur» ihre Aufgabe hat, sich nicht entwickeln kann, starr auf ihrem Standpunkt beharrt und voraussehbar, quasi nach Plan reagiert (den Witz der Satire bilden selbstverständlich die Überraschungen und Ausnahmen). Einerseits macht sich hier eine Tendenz zur Zersplitterung des geschlossenen Kollektivs als Pervertierung des Modells bemerkbar. Es kämpft zwar immer noch die eine Gruppe gegen die andere, die Einzelnen finden jedoch nicht mehr zusammen zu einer vereinten sozialen Kraft, da alle auf ihrer Position beharren. Ein einheitlicher Raum der Interaktion bleibt zwar bestehen, auch wenn in beiden Filmen der Kampfplatz mit seinen Fronten durch den Festplatz, sein Gewühl und seine Ausgelassenheit ersetzt wird, doch die Konfrontation gleicht nun einem Schlagabtausch zwischen verschiedenen Positionen und Funktionen. Meist artet das Ganze aus und endet im karnevalistischen Durcheinander. Diese Transgression des Modells hat narrative wie ästhetische Auswirkungen: Die Geschlossenheit des Kollektivs wird durch die Vereinzelnung der Geschichten, der Figuren und ihrer Merk-

male bedroht. Das dritte dynamisierende Element vervielfältigt sich, wird im Innern eingesetzt und führt zur Aufsplitterung der Konstellation in Teilgruppen, wie dies auch in *ZHAN ZHI LE BIE PA XIA* (GEH AUFRICHT, Huang Jianxin, China 1992) der Fall ist.⁸

Andererseits – ebenfalls vergleichbar mit dem Schachbrett – gibt es in jeder dieser Teilgruppen ähnlich definierte Figuren, ähnliche Positionen, Hierarchien und Konflikte. In der Konfiguration einer Szene können sie sich zwar je wieder anders auswirken, jedoch funktionieren sie auch wie ein Echo oder eine Spiegelung zwischen Einzelnen oder Gruppen. Diese gleichen sich, die redundanten Merkmale der Figuren untergraben ihre Polarisierung, vor allem in satirischen Filmen, wo die Militanz der analytischen Distanz weichen muss: Die Wertung liegt hier in der bissigen, kritischen Haltung bezüglich beider Parteien. Die Satire ergreift nicht Position für die eine oder andere Gruppe, macht aber immer einen «a priori fixierten Blickpunkt» deutlich.⁹

Ähnlich scheint auch in *LA CINQUIÈME SAISON* (DIE FÜNFTE JAHRESZEIT, Rafi Pitts, Iran/F 1997) der strenge Antagonismus zwischen zwei Gruppen aufgehoben: Zwei verfehdete Familien eines Dorfes in den iranischen Bergen konkurrieren um wirtschaftlichen Fortschritt, der Macht und Ehre bedeutet. Auf den Schachzug der einen Partei erfolgt ein vernichtender Schachzug der anderen. Die Konfrontation spitzt sich auf das Geschlechterverhältnis zu: Die VertreterInnen der beiden Familien sind eine Frau und ein Mann der gleichen Generation, die zur geplanten, aber gescheiterten Versöhnung hätten verheiratet werden sollen. Die Parallelität zwischen den Handlungen der Familien Jamalwandi und Kamalwandi wird durch die sozialen Positionen der Geschlechter aufgebrochen und zugleich verdoppelt. Als es darum geht, einen Bus zu kaufen, der die Dorfbewohner in die Hauptstadt führt – wodurch sich die Familie Einfluss und ökonomisches Überleben sichert –, engagiert die Frau der Jamalwandi ihren Bruder, da sie nicht Bus fahren kann oder darf. Sie selbst hat andere «Waffen» zur Verfügung, auf deren Einsatz die Schwester des Mannes der Kamalwandi mit Vergeltungsschlägen reagiert. Ähnlich wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* sind die sozial bestimmten Geschlechterrollen kontrastiv angelegt und ziehen sich durch beide Gruppen, die sich im alltäglichen Kleinkampf gegenüber stehen. Die starre Bipolarität erscheint aufgeweicht, denn die beiden Positionen schliessen sich nicht gegenseitig aus (wie bei Eisenstein): In *LA CINQUIÈME SAISON* sind die Pole durch die spiegelverkehrte, kom-

8 Vgl. Kapitel «Zwischenspiel 2».

9 Lotman 1993 (1970): 382.

plementäre Symmetrie zwischen den Familien und den Geschlechtern zwar betont, jedoch nur noch auf einer abstrakten Ebene, die sich filmisch in einer parallelisierenden Wechselfolge äussert. Sie sind indes weder symbolisch noch axiologisch bedeutsam. Die Montage übernimmt eher eine analytische Funktion, denn auch hier ist die enunziative Haltung des Films satirisch und karnevalistisch gefärbt, durch die ahistorische Situierung der Geschichte und das lehrstückhafte Argument gerinnt die Erzählung zudem zur Fabel oder Parabel (ähnlich wie in *DAS WILDSCHWEIN IST LOS* und *DER FEUERWEHRBALL*, aber auch *CEDDO*): Der *demonstrative* Aspekt der Gruppenfigur bleibt erhalten; auch wenn das geschlossene Kollektiv im antagonistischen Konflikt mit einer anderen Gruppe in seinen Grundfesten erschüttert erscheint, dient es immer noch als stillschweigende Referenz.

In *CHEYENNE AUTUMN* (John Ford, USA 1964) gesellt sich zur Pervertierung der kollektiven Gruppentheaterjenseits jene des Westerngenres. Beide Gruppen, Indianer und Soldaten, sind stark hierarchisch organisiert, wobei Spiegelungseffekte entstehen: zwischen den drei Häuptlingen und den drei Kommandanten der Armee, zwischen den zwei Frauen und ihren Positionen als Ehefrauen je eines Oberhauptes der beiden Parteien und ihrer sozialen Vermittlungsrolle usw. Auf beiden Seiten gibt es *parallele* Handlungen und Konflikte, auf beiden Seiten Tote und Verletzte in der Konfrontation: bis sich eine dritte Gruppe einmischt, die von der Presse gegen die Indianer aufgehetzten Viehtreiber, was die Lage weiter verkompliziert. Über die wiederholte Spaltung und Rekonstitution der verschiedenen Gruppen, Teil- und Untergruppen, über Parallelitäten, Symmetrien und Kontraste werden die antagonistisch polarisierten Splittergruppen ausgeschieden, bis der Friedensschluss zwischen den Überlebenden der beiden ursprünglichen Kollektive von Indianern und Armee möglich wird. Dennoch: Eine Vereinigung im Sinne der Verwischung der Grenzen zwischen beiden scheint ausgeschlossen, da nach dem Friedensschluss der Nachfolger im indianischen Lager, das Mischlingskind einer spanischen Frau und eines der Häuptlinge, aus den eigenen Reihen getötet wird.

Auch im militanten Kino wie dem sowjetischen gibt es Echoeffekte oder Spiegelungen, doch sie dienen in der äusseren Konfrontation meist als negativer Vergleich zum positiven Kollektiv. Ähnlich in *LES CAMISARDS*, wo sich bei den Adelsleuten wie bei den Partisanen Paare bilden oder jeweils gewisse Frauenrollen besonders hervorgehoben erscheinen, deren politische und narrative Funktionen jedoch kontrastieren und die sich auch im Geschlechterverhältnis unterschiedlich positionieren. Doch, wie oben beschrieben, wird die parallele Anlage der zwei Kräfte

in diesem Film schnell zu einer zirkulären Bewegung, da es mehrere Abschattungen für beide Positionen gibt. Der hier von vornherein nicht auf eine starre Verdoppelung angelegte Spiegeleffekt wird dadurch noch einmal gelockert. Und schliesslich wird die Trennung zwischen den beiden Fronten zumindest insofern aufgehoben, als eine Partisanenfrau und ein junger Leutnant der Armee bei ihren mehrmaligen «Zusammentreffen» sich stillschweigend gegenseitig verschonen (ohne dass diese individuelle Geschichte sich wirklich entwickeln würde). Diese Transgression der Grenzen zwischen den Gruppen – die Aufhebung ihrer Konfrontation und gleichzeitige Verallgemeinerung gewisser Merkmale – wird in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*, wo die Gruppen vor dem Hintergrund der Anziehung zwischen den Geschlechtern komplementär erscheinen, zum Prinzip erhoben, das es sozusagen zu demonstrieren gilt. (Denn hier fehlt ein belehrendes oder militantes Argument.) Allgemein wird die symbolische Differenz zwischen den Geschlechtern oft als grundlegendes Szenario benutzt, um in der Konfrontation zwischen den Gruppen die Andersartigkeit zu markieren oder eben die Verwischung der Grenzen zu demonstrieren.

All diese verschiedenen Spiegelungs- oder Echoeffekte mindern tendenziell die sich gegenseitig ausschliessende, oppositionelle Haltung der beiden Gruppen und somit den äusseren Konflikt, was auch Folgen hat für die räumlichen und sozialen Verhältnisse zwischen den Figuren und letztlich für die Geschlossenheit des Kollektivs. Die narrative Dynamik der Wechselfolge als paralleler, alternierender Bewegung scheint sich auf der semantischen Ebene niederzuschlagen, die sich ebenfalls über Vergleiche, negative, positive oder komplementäre und differenzielle entwickelt. Je weniger manichäisch, je mehr Pole, je vielfältiger die Oppositionen, Spaltungen, Spiegelungen, desto weniger sind die Gruppengeflechte konzentrisch geschlossen, desto dezentrierter, zirkulärer wird das Erzählen und desto offener, flächiger die filmästhetische Gestaltung, die komplexe Aussagen zulässt.

In der Generationenfolge

In *LA CINQUIÈME SAISON* sowie in *LA STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* sind verschiedene Generationen synchron nebeneinander gestellt, zwischen ihnen besteht eine soziale Hierarchie. In *LA CINQUIÈME SAISON* haben die beiden Antagonisten zwar keine Eltern, doch Tanten und Onkel sind präsent, wenn auch auf Positionen im Hintergrund reduziert, die lange Geschichte der Familienfehde dokumentierend. Die jüngste Generation der Kinder fehlt hier, da sich das versprochene Paar nicht finden kann.

Liegt der Akzent auf der Generationenfolge, so ist diese diachron angelegt; sie bestimmt dann als Prinzip die epische Dynamik der Erzählung. Es gibt hier ebenfalls Spiegelungs- oder Echoeffekte: in der chronologischen Abfolge und in der Ablösung der Generationen. Die Wiederholung scheint von vornherein differenziell angelegt, da sie in eine Entwicklung eingebaut ist; dennoch können in der Verschiebung Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen den Generationen gezogen werden. In *O THIASOS* bildet eine fünfköpfige Familie den Kern der Schauspielertruppe, die über Jahre und an verschiedenen Orten im Land immer wieder dasselbe Stück spielt. Die Erzählung beginnt 1952 in dem Städtchen Ägion und blendet zurück ins Jahr 1939, als die Truppe in eben diesem Städtchen dasselbe alte Schäferstück spielte. Die Familie und Veränderungen in der Zusammensetzung des Ensembles sind stark mit den politischen Ereignissen durch diese dreizehn Jahre hindurch verknüpft: Der Vater wird im Krieg von den Deutschen hingerichtet; die Mutter und ihr Liebhaber, der einzige Faschist und Spitzel der Truppe, werden vom Sohn, der den Partisanen angehört, ermordet; dieser wird später von einem Militärgericht verurteilt und exekutiert.

Die Truppe spaltet sich und setzt sich wieder neu zusammen. Das Schäferstück aus dem Repertoire wird durchgehend gespielt, die ausgefallenen SchauspielerInnen werden ersetzt, die Rollen gewechselt. Am Ende schliesst sich der Kreis der Erzählung: Wir sind wieder im Jahre 1952 angekommen, während der Wahlen, aus denen der antikommunistische Marschall Papagos als Sieger hervorgehen wird: Die Rolle des Tasso, die der spätere Partisanensohn (Orestis) schon als Kind gespielt hatte, wird nun von einem Jungen der nächsten Generation übernommen. Zu diesem Echoeffekt in der Generationenfolge tritt die mythische Dimension hinzu: Die Positionen und Handlungen der Familienmitglieder folgen dem Muster der Atridensage, in der Orest von seiner Schwester Elektra gedrängt wird, den Verrat der untreuen Mutter Klytämnestra zu sühnen und den Vater zu rächen. Wiederholungen, Echos und Kontraste in Politik, familiärer und mythologischer Generationenfolge überkreuzen sich, konkurrieren und spiegeln in der beständigen, aber veränderlichen «Einheit» der Familie und der Truppe eine kollektive Erinnerung.

Auch in *QUILOMBO* (Carlos Diegues, Brasilien 1984) wird die Generationenfolge zum leitmotivischen Prinzip der Erzählung, die einen Ausschnitt aus der Geschichte der schwarzen Sklaven in Brasilien rekonstruiert, eine Geschichte des Widerstands, der Solidarität und der Bestätigung der kulturellen Identität. Einerseits historisch verankert (von den Anfängen der Sklaverei um 1500 bis 1797) ist die Erzählung

andererseits als eine mythische «Familiensaga» zu verstehen: Generation um Generation der schwarzen Plantagenarbeiter flüchtet in den Urwald, wo sich eine klandestine Gegengesellschaft gebildet hat. Sie leben dort in Frieden, bis sie schliesslich entdeckt werden: Der Kampf gegen die Weissen beginnt, worin sich die Führerfiguren des Widerstandes gegen den Kolonialismus ablösen, als auserwählte Wesen, die mit einer magischen, göttlichen Welt in Verbindung stehen, doch fest als kollektive Kraft in ihrem «Volk» integriert sind. Obwohl stärker an das Porträt eines Einzelschicksals geknüpft und an die Lebensgeschichte einer Sklavin, die jedoch ein kollektives Schicksal erleidet, folgt auch SANKOFA (Haile Gerima, USA/D/Ghana/Burkina Faso 1993) diesem Muster.

Ein andersgeartetes Beispiel ist mit LE BAL (DER TANZPALAST, Ettore Scola, F/I/Algerien 1983) gegeben. Hier kommt es zu einer Abfolge von Generationen in einer Tanz-Bar: Die Geschichte beginnt zur Zeit des Tangos in den 1920er Jahren in Paris. Die Stationen der verschiedenen Jahrzehnte der Geschichte spiegeln – ohne Dialoge – die Veränderungen des Gruppenverhaltens und der Verführungskünste beim Tanz und situieren sie historisch in Bezug auf die politischen Ereignisse: die *front populaire*, die Besetzung und Befreiung von Paris, die Amerikanisierung der Gesellschaft in den 1950er Jahren, der Algerienkrieg und der Rassismus anfangs der 1960er Jahre, die 68er Revolte, die «befreiten» 70er. Die Figuren sind stark durch Rolle und Typ bestimmt als TrägerInnen kollektiver Verhaltensmuster und geprägt von sozialen und historischen Codes. Die Typen verändern sich mit der Mode, sie verschwinden in der Entwicklung der Zeit; die SchauspielerInnen des begrenzten Ensembles übernehmen neue Parts, spielen neue Rollen, verkörpern neue Typen – nur der Barman bleibt, wenn er sich als Typ auch verändert, durch die anonyme Generationenfolge hindurch auf seinem Posten.

Dieser einheitliche Raum, dessen Veränderungen durch die Musikstile von Tango und *valse musette* bis zu Rock 'n' Roll und Slow rhythmisiert sind, bringt die Figuren in eine soziale Nähe, die jedoch, auch wenn es um die Beziehungen zwischen Einzelnen geht, nie individuell oder psychologisch ausgearbeitet ist, sondern immer von historischer, kultureller Nähe in einer bestimmten Zeit und von historischer und kultureller Distanz in der kollektiven Entwicklung erzählt (wie in O THIASOS und in anderen Filmen der Gruppenfigur tragen die Figuren auch hier keine Eigennamen). Über Ähnlichkeiten, Kontraste, Wiederholungen und Differenzen in der Zusammensetzung der «Gruppe» wie in ihrer Konfrontation mit äusseren Veränderungen lassen sich die Stationen in ihrer Reihung durch die Dynamik des Erzählens verbinden.

LE BAL und O THIASOS zeigen beide offene Strukturen innerhalb der Gruppe: Die Positionen sind veränderlich, die Rollen austauschbar; es gibt kein eigentliches Zentrum, weder narrativ noch symbolisch: In O THIASOS verschwindet der Vater, als Oberhaupt der Familie, ziemlich zu Anfang, und der Barmann in LE BAL stellt zwar eine durchgehende Präsenz dar, wird aber weder je zur Hauptfigur, noch wird seine Präsenz als dominierende wahrgenommen (er ist nicht einmal eine Alibi-hauptfigur). Die Gruppe ist von Anfang an begrenzt und zählbar, auch wenn sie neue Figuren aufnimmt und sich von alten trennt. Sie bleibt durch die Generationenfolge als eine Art Grundform bestehen. Wie wir gesehen haben, müssen solche Generationenfolgen auch nicht nur an die (private) Familie geknüpft sein, sondern Familie und Paar sind soziale und kulturell veränderbare Organisationsformen. Diese gehen in den angeführten Filmen, die annähernd dem Modell der Gruppenfigur folgen, im Kollektiv auf. Das Kollektiv besteht hier zwar nicht mehr als festgesetzte, geschlossene Einheit, denn in beiden Filmen gibt es Spitzel, Verräter oder Kollaborateure im Inneren der Gruppe, doch die hauptsächlichsten Konflikte finden nach wie vor an den äusseren Grenzen statt. So ist das Kollektiv als veränderbare und aufgebrochene Grundform immer noch mit anderen Gruppen konfrontiert, die ihm mehr oder weniger antagonistisch *oder* kontrastiv (das heisst als nicht ausschliessende Pole) gegenüberstehen. In Opposition zu diesen Gruppen, zu den *vielfältigen Anderen*, wird durch die historische Entwicklung hindurch jedoch die Grundform des Kollektivs bestätigt.

In QUILOMBO wie auch in SANKOFA ist die militante Konfrontationsstruktur deutlicher am Werk. Die Gruppe der Gegner, die sich ebenfalls in einer Art Generationenfolge abwechseln, ist auf eine abstrakte Grösse reduzierbar: die Kolonialherren und Sklavenhändler. Im Innern sind die Generationen stärker zentriert auf einzelne VertreterInnen aus der «positiven» Gruppe, die immer eine Tendenz zur Masse bezeugt.

Ich werde im nächsten Abschnitt zu zeigen versuchen, wie diese einzelnen Figuren im Verhältnis zur Gruppe oder manchmal gar zur Masse stehen, wie sie zu kollektiven Figuren ohne individuelle und vor allem ohne psychologische Ausgestaltung gerinnen. Selbstverständlich komme ich mit dieser Spielform auch an die Grenzen meines Themas und meines Korpus, da strukturell und symbolisch die Dominanz einer Einzelfigur und somit eine Zentrierung der Erzählung oder des Erzählens nicht zu leugnen ist. Kollektive Einzelfiguren lassen aber auch alternative Formen von Subjektivität erkennen, die in der kulturellen Erinnerung gründen.

3. Die kollektive Einzelfigur: Porträt und Allegorie

In der militanten, tendenziell manichäisch gewerteten Variante der Gruppenfigur erscheinen, wie schon bei Eisenstein, im Gegenlager manchmal als Einzelfiguren gezeichnete karikierte Typen, teils als Marionetten, teils in Machtpositionen: die Faschisten in FÜNF PATRONENHÜLSEN, der türkische Sultan in ES WAREN ZEHN, die Vertreter der Kolonialmacht in EMITAI, LE CAMP DE THIAROYE, QUILOMBO.¹⁰ Die Gegenparteien sind in diesem Fall stark hierarchisch auf eine vorgegebene politische und symbolische Zentrierung der Macht ausgerichtet, was auch an der adeligen Herrscherklasse und am Aufbau des Militärs in LES CAMISARDS deutlich wird. Die in diesem Rahmen situierten Einzelfiguren interessieren mich hier weniger: Sie sind als Einzelne gestaltet und offen schematisch dargestellt, da sie in die «negative» Gruppe gehören, das heisst: ihre «Individualität» weist genau auf das hin, was der Film in Frage stellt. Meist sind sie zwar imposant in ihrer Grobschlächtigkeit und begründen den zentralen Konflikt. Sie bleiben aber nebensächlich, da die hervorgehobene positive Gruppe mehr Leinwandpräsenz und Aufmerksamkeit erhält und die hauptsächlichen Aktivitäten initiiert, kurz: die narrative Dynamik trägt.

Mich interessieren hier die einzelnen VertreterInnen im Kollektiv, das das narrative Geschehen trägt, und ihr Verhältnis zur Gruppe. Dass das Kollektiv aus mehr oder weniger individualisierten und differenzierten Einzelgestalten zusammengesetzt ist – wie ich schon in STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE und in den beiden Filmen von Eisenstein zu zeigen versucht habe –, scheint unumgänglich, soll es nicht als uniforme, amorphe Masse dargestellt werden. Dass die Positionen und Funktionen auf verschiedene Figuren verteilt und zeitweilig gewisse Figuren hervorgehoben werden, scheint ebenso unabdingbar, wenn das Kollektiv als aktive Kraft erscheinen und die Erzählung sich dynamisch entwickeln soll. In den folgenden Filmen werden nun aber über das Kollektiv herausgehobene Einzelfiguren einen mehr oder weniger konstanten Angelpunkt im Figurengeflecht darstellen. Trotzdem sind sie nicht als eigentlich individualisierte oder gar als psychologisierte Charaktere gezeichnet: Sie können im Erzählprozess dezentriert behandelt werden, über längere Passagen in den Hintergrund treten oder abwesend sein.

10 Dies gilt nicht für den Antikriegsfilm, zum Beispiel LA 317^e SECTION, in dem die vietnamesischen Gegner der in ihrem militärischen Einsatz kritisch beleuchteten und von der Auflösung bedrohten Kolonne entweder nicht mehr lokalisierbar sind oder in gewissen Momenten im direkten Kontakt mit den Mitgliedern der Gruppe sogar ein menschliches Gesicht erhalten.

Sie können ihre Position oder Funktion auch an eine andere Figur abtreten, oder ein Film kann mehrere solcher Einzelfiguren nebeneinander aufweisen. Sie alle stellen eine Art kollektiver Helden dar, sind TrägerInnen moralischer, meist positiver Werte, die jedoch immer vom Individuum weg in die Verallgemeinerung zielen. Es gibt zwei Formen dieser kollektiven Einzelfiguren: das Porträt des gewöhnlichen Menschen und die symbolische Führerfigur. Beide strukturieren das Kollektiv leicht «perspektivisch» als dessen Angel- oder Fluchtpunkt, ohne jedoch sein eigentliches Zentrum zu bilden, ohne einfach zentripetal zu wirken. Doch: das Kollektiv ist nicht mehr *aus sich heraus* organisiert und als solches dargestellt.

Die kollektive Einzelfigur aus dem «Volk» konzentriert auf sich das Schicksal oder die Geschichte des Kollektivs; sie ist in diesem Sinne nicht als Privatperson, sondern als soziale Gestalt gezeichnet, auch wenn sie eine mehr oder weniger individuelle Lebensgeschichte besitzt. Sie stellt sich nicht an die Spitze einer symbolischen Hierarchie, weder durch gegebene Macht noch durch Heldentaten. So steht sie gewissermassen in einer Brechtschen Tradition der sozialen Typisierung, die sich im Gegensatz zu der Eisensteins (vor allem in *STREIK* und *PANZERKREUZER POTESKIN*) in eine «induktive Methode» zwischen «Realitätsabbild» und verfremdender Gestaltung einordnet.¹¹ Die Dialektik zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft führt in das grosse solidarische Klassenkollektiv, ohne auf die Individualisierung der Figuren zu verzichten, wie zum Beispiel in *KUHLE WAMPE* (Slatan Dudow, D 1932), an dem Brecht als Szenarist mitgearbeitet hat:

Sie [die Figuren] sind nicht blosse Funktionsträger politischer Tendenzen. [...] Die Figuren besitzen im filmischen Abbild menschliche Gültigkeit, was jedoch weder die direkte Verfremdung ausschliesst noch und insbesondere die Reduktion des Individuellen auf die Belange des Sujets, das keine Biografien einzelner Menschen gibt, sondern ihr Verhalten in einem grossen sozialen Prozess exemplifiziert.¹²

So sind auch die hervorgehobenen Einzelfiguren in *LES CAMISARDS*, der gleich mehrere aufweist, oder in *SANKOFA*, in dem die Sklavin Mona das kollektive Schicksal verkörpert, nicht psychologisch oder romantisch biografisch motiviert, sondern – obwohl keineswegs ohne Emotionalität – in einen politischen Kontext eingebettet und immer gleich in der Gruppe aufgefangen. Ihre Erfahrungen spiegeln sich intersubjektiv in

11 Wolfgang Gersch 1975: 120.

12 Gersch 1975: 125. Vgl. dazu die «epischen Figur» bei Brecht (1967).

denen des Kollektivs oder anderen momentan hervorgehobenen Figuren (auch durch die oben beschriebenen Echoeffekte). In *EMITAI* und in *LE CAMP DE THIAROYE* wird auch deutlich, dass der Einzelne, der sich sozial und räumlich von der Gruppe abspaltet, keine Überlebenschance hat; ein Argument, das in der afrikanischen Kultur sicherlich auch abgesehen von jeglichem ideologischen Kontext seine Berechtigung hat.¹³ Immer dient die Einzelfigur jedoch dazu, eine alternative Sichtweise (von unten oder von innen) auf ein historisches Ereignis oder eine Entwicklung zu entwerfen. In *LA MARSEILLAISE* ist die Wiederbelebung der kulturellen Erinnerung an die französische Revolution gleich durch drei hervorgehobene Figuren mit unterschiedlichen Funktionen strukturiert: Bommier, der Hirte aus den Bergen, der zuerst von der guten Sache überzeugt werden muss,¹⁴ Ardisson, der als einer der intellektuellen Führer der Marseiller Volksarmee auftritt, und auf der andern Seite der König Louis XVI, den Pierre Renoir als schwache und dekadente Einzelgestalt der Macht verkörpert, die es abzuschaffen gilt.¹⁵

Die eher assoziative, manchmal parallelisierende Montage und die Brüche in der Entwicklung einer Erzählung, die auf einer klassischen Handlungskausalität basiert, tragen das Ihre dazu bei, die Figur(en) der positiven Gruppe als verallgemeinerbare zu schildern und sie metonymisch in ihre soziale und politische Umgebung einzuordnen.¹⁶ Die exemplarische Figur dient als «Einkuppelungsfigur»¹⁷ für das didaktische Anliegen und leitet über den Prozess der Narration die Wahrnehmung der ZuschauerInnen, deren Wiedererkennen der Figuren, da alle diese Filme eine starke Tendenz vom geschlossenen Kollektiv zur Masse erkennen lassen. So sollen die kollektiven Figuren, ebenfalls im Sinne Brechts, auch gegen die Uniformierung wirken: gegen eine «Kanonisierung [...], die die Gefahr der Enthistorisierung einer auf eine konkrete Situation bezogenen Gestaltung einschliessen würde».¹⁸

Auch wenn die kollektive Einzelfigur als eine Art Führer oder symbolischer Machthaber an der «Spitze» eines Kollektivs steht, ist sie durch ihre soziale und historische Rolle bestimmt und wird nie zu ei-

13 Gardies 1989: 15, Armes 1994: 159.

14 Er ist so ein Beispiel für die «structure of apprenticeship» von Susan R. Suleiman (1983: 63–100), in der die unwissende, anfänglich zögernde Figur aus dem Volk über verschiedene Erfahrungsmomente zur Überzeugung findet.

15 Vgl. Comolli 1977.

16 Auch hier besteht ein Zusammenhang mit Brechts «epischem Theater», vgl. Marianne Kesting 1959: 9–11 sowie 57f.

17 Vgl. Hamon 1977: 123f., diskutiert in Tröhler/Taylor 1997: 36f. Im Sinne einer narrativen Werteverteilung über eine «personnage embrayeur» vgl. Colin 1990.

18 Gersch 1975: 126.

nem individuellen Helden: Dies gilt zum Beispiel für die hervorgehobenen, doch völlig dezentrierten und ins Kollektiv eingeordneten politischen oder religiösen «Anführer» der Partisanen in *LES CAMISARDS*, aber auch für den kollektiven Helden Ali in *LA BATTAGLIA DI ALGERI* (DIE SCHLACHT UM ALGIER, Gillo Pontecorvo, I/Algerien 1966) als narrativer, ideologischer und emotionaler Angelpunkt in der Widerstandsbewegung des FLN im Algerienkrieg.¹⁹

Manche dieser aussergewöhnlichen Figuren nehmen mythische Gestalt an, wenn die Erzählung sich vom konkret politischen Kontext löst oder wenn sich eine magisch-religiöse Welt hinter der politischen auftut. Ob als selbsternannter Wächter des kulturellen Erbes in *SANKOFA*, ob als von den Ahnen auserwählter Herrscher über das Reich der desertierten SklavInnen im Dschungel in *QUILOMBO*, als im Volk verankerte Königsfamilie in *CEDDO* oder als symbolische Christusgestalt in *ANTONIO DAS MORTES* (Glauber Rocha, Brasilien 1968), die die Leiden des Volkes und Hoffnung der Zukunft zusammenfasst, diese mythischen, «märchenhaften» Figuren verkörpern kulturelle Traditionen und kollektive Erinnerung, die Geschichte eines Volkes, oft in der Folge der Generationen. Über ihre symbolische Macht strukturieren sie das Kollektiv pyramidal. Sie konzentrieren den Willen und die Kraft, manchmal auch das Leiden des Kollektivs auf sich, sind Allegorien für die Tugenden, aber auch für Laster und begangene Fehler. Doch all ihre Taten werden im Kollektiv vorbereitet oder aufgefangen. Die Hierarchie mit der mythischen Figur (manchmal auch in der Mehrzahl) an der Spitze, umgeben von ihren nächsten BeraterInnen, Verwandten und Gefolgsleuten, hat als Basis die Masse, die immer wieder als Handelnde auftritt und starke Leinwandpräsenz besitzt. So dient diese Führerfigur als «roter Faden» durch einen Film: Sie zieht die Aufmerksamkeit und die Wiedererkennung der ZuschauerInnen auf sich und zentriert die Wertestruktur emotional, oft als allegorische Vertreterin einer politischen Idee, einer kulturellen und manchmal nationalen Identität.²⁰

Es geht hier weniger um das sozial Typische wie im Falle des Porträts des/r gewöhnlichen VertreterIn des kollektiven Schicksals, sondern um eine «summierende Figur», die über das Kollektiv hinauswächst, eine «ins verallgemeinerte Bild transponierte Person», einen

19 Vgl. die detaillierte Analyse von Murray Smith (1997), der den «positiven Helden» in diesem Film von einem vielstimmigen Kollektiv umgeben sieht, das er als «choral protagonist» bezeichnet (116).

20 Zur Erneuerung der epischen Form der Allegorie im Zusammenhang mit der Frage der kulturellen Identität und der zwiespältigen, totalisierenden Idee der Nation vor allem in nichtwestlichen Filmen vgl. Ismail Xavier 1999.

«Übermenschen», wie sie Eisenstein anfangs der 1930er Jahre nennt und für seine Arbeit zwar ablehnt, jedoch für Aleksandr Dovženko in *ARSENAL* (UdSSR 1929) toleriert und mit ALEKSANDR NEVSKIJ (UdSSR 1938) später selbst in gewisser Weise realisiert.²¹ Wie in *ARSENAL* oder *POTOMOK čingiz-chana* (*STURM ÜBER ASIEN*, UdSSR 1928/29) muss die symbolische und narrative Position, die sich in den Führer- oder Herrscherfiguren bündelt, auch nicht mit der gesellschaftlichen Machtverteilung zusammenfallen: So sind die beiden Hauptexponenten des Konflikts in *LA CINQUIÈME SAISON* weder die Dorf- noch die Familienältesten, sondern VertreterInnen der «mittleren», verallgemeinerbaren Generation beider Familien, die je konzentrisch die anderen Figuren um sich scharen und sich symmetrisch zueinander verhalten.

Die satirische Variante der Gruppenfigur, die ich oben anhand von *DER FEUERWEHRBALL* und *DAS WILDSCHWEIN IST LOS* erwähnt habe, zeugt zwar von einer sozialen, politischen Hierarchie – in beiden Filmen der Bürgermeister und/oder Parteiführer –, stellt die symbolische Macht jedoch in ihrer kritischen Distanz gerade in Frage: Das Figurengeflecht ist durch sie keineswegs pyramidal aufgebaut, sondern verflacht sich; diese Figuren haben als Einzelne aufeinander ausgerichtete Positionen inne, ohne eindeutige Dominanz, auch nicht, was die narrative Funktion oder ihre Leinwandpräsenz anbelangt.

Abschliessend lässt sich festhalten, dass vor allem die Filme mit mythischen Gestalten, jedoch auch die mit kollektiven Porträtfiguren oft eine Art Lehrstück oder Parabel darstellen. Dazu gehört ausser dem demonstrativen Gestus auch ein verfremdender, distanzierender Effekt, der dem Brechts nicht unähnlich ist und vor allem über Struktur und formale Gestaltung zustande kommt. Wenn in den satirischen Beispielen die kritische Distanz durch die karikierende Weltsicht und enunziative Haltung einer unpersönlichen Instanz entsteht, so übernehmen in den anderen angeführten Filmen oft die Figuren selbst diese Funktion, wodurch sie die erzählte Geschichte «denaturalisieren» und eine Verallgemeinerung über den Film hinaus anstreben. Das Kino hat die Möglichkeit, ausser mithilfe des expliziten Kommentars und des Schauspiels (à la Brecht), die Figur zu «distanzieren» und ins Kollektiv einzuordnen: über die visuelle, assoziative Montage, über eine «Wir»-Stimme wie in *LES CAMISARDS* oder *SANKOFA* sowie durch Tafeln und Titel in *QUILOMBO*. Auch Theateraufführungen, Songs, Num-

21 Eisenstein 1975 (1933/34): 273–280. Vgl. auch das nicht realisierte Cäsar-Projekt und die Entwürfe für andere Biografien von Brecht (in Gersch 1975: 219f.); Brecht war auch von *STURM ÜBER ASIEN* stark beeindruckt (251).

mern, Feste allgemein haben diese Funktion: als kollektive Rituale und Handlungen einerseits, als Brüche in der Narration, die den Wechsel in eine «andere», emotionale und zugleich metareflexive Wirklichkeit ermöglichen, andererseits. In den meisten Gruppenfilmen sind solche Momente enthalten; in *O THIASSOS* und in *LE BAL* bestimmen sie als Theater respektive als Musikstücke und Tanzstile den ganzen Film, in *LA MARSEILLAISE* wird die Nationalhymne als Volkslied in dieser Funktion eingesetzt.

4. Elimination der Spitze oder das Bild der Hydra

Einen kurzen Exkurs möchte ich zu einer Spielform einschieben, in der zuerst die Spitze der Pyramide oder das Zentrum eliminiert werden muss, bevor die Gruppenfigur als solche zum Tragen kommt und das Erzählen dezentriert. Dabei werden die oben beschriebenen Figuren, die symbolische oder soziale, politische Macht ausüben könnten, zu Anfang eliminiert: Sie sterben, manchmal gewaltsam, manchmal eines natürlichen Todes. Wagen wir einen Vergleich: Wie im Mythos der Hydra, der für jeden von Herakles abgeschlagenen Kopf mehrere neue nachwachsen, entstehen im Kollektiv nach dem Verschwinden der symbolischen Spitze mehrere Zentren. Mir scheinen zwei Varianten von Bedeutung. In *LA CINQUIÈME SAISON* stirbt nach wenigen Filmminuten der Dorfälteste als weiser und politischer Führer an einem Herzinfarkt. Sein letztes Verdienst war es, die beiden Klans zur Versöhnung einzuladen und die Hochzeit zwischen der jungen Frau der Jamalwandi und dem jungen Mann der Kamalwandi zu arrangieren. Das Fest ist bereits in vollem Gange, als er stirbt. Danach flackert die Fehde zwischen den Familien neu auf. Das versprochene «Paar» trennt sich, und die VertreterInnen der beiden Familien und des Konflikts bilden zwei symmetrische, sich gegenseitig bedingende Zentren, die den ganzen Film über eine lockere parallele Wechselfolge strukturieren.

Auch in *FÜNF PATRONENHÜLSEN* und in *O THIASSOS* sterben die sozialen Oberhäupter, der älteste, erfahrenste Brigadist, den die anderen Kommissar nennen, respektive der Familienvater, Leiter und Regisseur der Wanderschauspieler. In beiden Fällen fächert sich die zurückbleibende Gruppe in unterschiedliche soziale und symbolische Positionen auf, und auch narrativ wird die eine oder andere Figur streckenweise zur Leitfigur. Hier entsteht nach dem Verschwinden des Zentrums ein offeneres, polyfokalisiertes Geflecht innerhalb der tendenziell immer noch geschlossenen Gruppe.

Ein anderer Fall zeigt sich in CEDDO, wo ganz zum Schluss die Prinzessin als kollektive Figur des Widerstands (gegen eine mythische Form des Kolonialismus, den Islam) den Imam tötet, nachdem der «Ceddo», die Dorfgemeinschaft, der übermächtigen Islamisierung nachgeben musste: vielleicht ein Zeichen der Hoffnung, da die mythische Figur, der symbolische Hauptvertreter der gegnerischen Konfliktpartei verschwinden muss. In QUILOMBO hingegen setzt sich der Widerstand der schwarzen Sklaven fort: Mit dem Tod der Herrscherin Acotirene geht die Macht an Ganga Zumba und mit seinem Tod an Zumbi über; als auch dieser am Ende des Films von den Conquistadores getötet wird, kann sein Begleiter, ein Junge, aus dem Dorf fliehen. Die letzte Schrifttafel berichtet, dass dieser Junge, Camnanga, zum neuen Führer des Urwalddorfs Palmares aufstieg, aber 1704 ebenfalls von den Portugiesen ermordet wurde – andere Krieger traten an seine Stelle, bis 1797 der letzte Widerstand in dieser Region erlosch.

5. Zerstreung und Dezentrierung

Wie mit STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE schon angedeutet, kann die Gruppenfigur sich in Richtung eines Figurenensembles entwickeln. Sogar in den militanten Varianten, sobald diese differenzierter, also weniger manichäisch gestaltet sind, den Fokus auch auf die Zusammensetzung und die Spannungen innerhalb der Gruppe lenken und die einzelnen Figuren einen Schritt aus der Klammer des Arguments entlassen werden. Über das offene Kollektiv hinaus behält diese Variante jedoch die Konfrontation des geschlossenen Kollektivs *gegen aussen* bei. Nur werden anders als in den Filmen von Eisenstein die Konflikte auch im Inneren ausgetragen, ohne dass sie dadurch psychologisiert würden und sich ausschliesslich zwischen individualisierten Figuren ansiedelten. Eine solche Mischform findet sich in satirischen Filmen wie DER FEUERWEHRBALL und DAS WILDSCHWEIN IST LOS, wo die einzelnen Figuren klare soziale und politische Positionen – der Bürgermeister, der Lehrer oder die Lehrerin, der Wirt – verkörpern, indem sie einen äusserlichen Typ mit der korrespondierenden Rolle zu einer quasi widerspruchslosen Einheit verschmelzen, die Gruppe jedoch ziemlich heterogen gestalten.

Aber auch in FÜNF PATRONENHÜLSEN und ES WAREN ZEHN nimmt das Figurenensemble einen wichtigen Platz in der Erzählung ein. Hier werden die Figuren auch annähernd als Charaktere präsentiert. Im ersten Beispiel wird das Gruppenverhalten in einer Notsituation zwischen den fünf Brigadisten aus fünf verschiedenen Ländern zum Thema. Die-

ser exemplarische Aspekt lässt in den *Einzelnen* aber kulturelle und politische Nuancen zu, auch wenn sie durch ihre sozialen und relationalen Rollen innerhalb der Gruppe als Schicksalsgemeinschaft gekennzeichnet sind: Will einer aufgeben, ermuntern ihn die anderen, wird einer verletzt, tragen sie ihn, und als ein Dritter heimlich das restliche Wasser trinkt, kommt es zum ernsthaften Konflikt, da das Überleben aller auf dem Spiel steht.

Ähnlich verläuft die Dynamik in *ES WAREN ZEHN*: Die Positionen und Rollen in der Gruppe, neun Männer und eine Frau, können sich ändern, die Gruppe kann sich in Untergruppen aufteilen, in wechselnde Freundschafts- oder Sympathiebeziehungen, in beständigere wie hier die des Paares. Diese familiären und freundschaftlichen Beziehungen gehen im Figurenensemble nicht mehr einfach als soziale Organisationsformen im Kollektiv auf; Themen wie das ethische Verhalten der Einzelnen in der Gruppe, die zwischenmenschliche und -geschlechtliche Anziehung und die interne Auseinandersetzung mit der Macht gewinnen an Bedeutung. Die Gruppe kann sich auch definitiv spalten, einer oder mehrere können im polarisierenden Konflikt abspringen oder sterben. Wie die oben erwähnte Schicksalsgemeinschaft ist auch das Prinzip der «zehn kleinen Negerlein» eine Spielform des Figurenensembles; ebenso das *huis clos*, das ein erzwungenes oder ein freiwilliges sein kann (zum Beispiel in *MARIE-OCTOBRE* von Julien Duvivier, F 1958, oder in *EL ANGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGEENGEL)* von Luis Buñuel, Mexiko 1962). Immer noch gilt hier die Gruppe als eine mehr oder weniger geschlossene. Doch die Konfrontation gegen aussen rückt in den Hintergrund und nimmt eine ziemlich abstrakte Form an. Obwohl gerade im *huis clos* meist äussere Bedingungen zur Situation des Eingeschlossenseins führen, findet die Abrechnung im Inneren der Gruppe zwischen differenzierten Positionen statt.²²

Im *Figurenensemble*, vor allem wenn es wie in den besprochenen Beispielen vom Modell der Gruppenfigur durchdrungen ist, bleibt die räumliche und soziale Nähe zwischen den Figuren bestehen; meist ist der Ort einheitlich, auch wenn er sich verändert, d. h. die Zusammengehörigkeit der Einzelnen in der Gruppe, die eine Art Wahlfamilie darstellt, auch wenn diese nicht immer freiwillig zustande kommt, bestimmt das Netz der Beziehungen. Das Ensemble organisiert sich über Ähnlichkeiten und Kontraste – die absolute Opposition im Inneren kann meist nicht lange geduldet werden, und die antagonistisch polari-

22 Vgl. das Kapitel «Zwischenspiel 2».

sierende Figur wird ausgeschlossen – hin zur Diversität, wie wir dies auch in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* gesehen haben.

Ein Beispiel, das die einzelnen Figuren stärker individualisiert, stellt Wolfgang Staudtes Film *HERRENPARTIE* (DDR 1964) dar: Ein westdeutscher Gesangsverein begibt sich auf eine Reise nach Jugoslawien. Plötzlich ist der Tank ihres Busses leer, und die Gesellschaft ist gezwungen, in einem montenegrinischen Bergdorf abzustiegen. Dort leben nur Frauen, ein Pfarrer und ein Saisonkellner: Die letzten Deutschen, die 1943 das Dorf besetzten, hatten alle männlichen Einwohner erschossen. Das Verhalten der Touristen, die sich hier so selbstverständlich niederlassen, provoziert die Frauen; Kommunikationsschwierigkeiten, Missverständnisse, Antipathie und Erinnerungen an die Vergangenheit führen sie schliesslich dazu, den Bus in die Schlucht zu stossen und dem Gesangsverein den Weg über die Brücke abzuschneiden. Nach und nach wird der Kleinkrieg der beiden Gruppen aber auch als Konflikt gegen innen ausgetragen. Unter den Frauen gibt es einzelne, die bereit sind, mit der Männergruppe zu verhandeln; eine jüngere Frau, die den Krieg nur aus Erzählungen kennt, erweist sich als offener und knüpft mit dem einzigen jungen Mann des Gesangsvereins Kontakt. Innerhalb dieses Kreises geht es härter zu: Das Verhalten und die Äusserungen der Einzelnen in der Gruppe und in Bezug auf die feindlichen Frauen macht Positionen deutlich, die in einer letzten Auseinandersetzung in eine Geschichtsaufarbeitung münden, worin sich die verschiedenen Positionen während der Nazizeit nicht länger verschweigen lassen; auch in der Vater/Sohn-Beziehung wird abgerechnet.

Die räumlichen und sozialen Beziehungen zwischen den Figuren verlaufen in den meisten Beispielen immer noch stark konzentrisch, auch wenn wie in *FÜNF PATRONENHÜLSEN* oder *ES WAREN ZEHN* eine temporäre oder gar definitive Abspaltung einzelner Figuren stattfindet. Doch narrativ und ästhetisch bewirkt die Erzählweise – ähnlich wie für *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* beschrieben – weniger Identitäten und Redundanzen zwischen den Figuren wie im geschlossenen Kollektiv (vor allem in seiner militanten Variante), sondern führt über Parallelitäten und zirkuläre Montage sowie über eine differenziertere Charakterzeichnung zur Diversität in der Gruppe. Ansätze zur Psychologisierung sind festzustellen, obwohl die Figuren nach wie vor stark durch ihre Rollen im sozialen und narrativen Geflecht bestimmt sind. Gegen ausen läuft die Konfrontation meist auf einen Kompromiss hinaus und nicht mehr auf die absolute Opposition, den erhofften Sieg oder eine Niederlage. So auch in *HERRENPARTIE*: Nachdem die Männer aus den Bergen ins Dorf zurückgefunden haben und nun endlich die Polizei ein-

trifft, kann der junge Mann seine älteren Kollegen überreden, weder «Vergeltung» noch Strafe zu fordern. Dies scheint dem Verhalten der Männer letztlich entgegenzukommen und markiert eine sarkastische, ja zynische Pointe des Films, wenn einer sagt: «Wir Deutschen sind immer bereit, schnell zu vergessen».

Ein weiteres Beispiel des Wandels der Erzählmodelle in ihrer historischen Kontingenz ist mit *PASTORALI* (*EIN SOMMER AUF DEM DORF*, Otar Iosseliani, UdSSR 1976) gegeben: Eine Gruppe junger MusikerInnen aus der Stadt lässt sich für einige Wochen in einem Kolchosedorf nieder, um für ein Konzert zu üben. In der Auseinandersetzung zwischen den jungen Leuten und den DorfbewohnerInnen – die sie zwar herzlich aufnehmen, sie in ihrem Verhalten und ihren Umgangsformen jedoch nicht verstehen oder akzeptieren können, was auch umgekehrt gilt – treffen zwei politische Systeme und zwei Erzählmodelle in der «Generationenfolge» aufeinander: In der Konfrontation der Denk- und Lebensmodelle wird ein Anachronismus deutlich gemacht, der durch den Stadt/Land-Gegensatz auch räumlich bestimmt ist: Das Kollektiv wird zum Thema. Formal wie symbolisch rückt es jedoch in den Hintergrund, und die narrative Dynamik erscheint dezentriert, da der Film eindeutig die Perspektive der heterogenen Figurengruppe (oder des Ensembles) einnimmt und diese als eigenständige, aber soziale Charaktere in ihrer individualisierten äusseren Gestaltung und im relationalen Geflecht zeigt. Die Polyphonie der Werte wird dabei explizit dem Einheitsgedanken des Kollektivs kontrastiert.

In *O THIASSOS* entwickelt sich die Gruppenfigur in der Generationenfolge einerseits in Richtung Figurenensemble, vor allem nachdem das symbolische Oberhaupt, der Vater, eliminiert ist. Andererseits ist hier auch eine Tendenz zum *Figurenmosaik* festzustellen: Gewisse Figuren trennen sich für einige Zeit oder für immer von der Gruppe, für die Erzählung bleiben sie aber weiterhin von Interesse; die narrative Dynamik spaltet sich ebenfalls auf in parallele und alternierende Montagefolgen, der nicht mehr eine soziale und räumliche Einheit zu Grunde liegt. Das Erzählen spannt ein Netz ohne Zentrum; die einzelnen Figuren und ihre Geschichten erhalten mehr Raum; sie skizzieren aber auch hier, wie in all den angeführten Beispielen, die den Einzelnen eine gewisse Konsistenz verleihen, eine anti-individuelle (und daher nicht essenzialistische) Subjektivität als emotionale Träger kultureller Erinnerung.



II. Das Konzept des Querschnittfilms



Wenn sich dieses Kapitel unter dem Aspekt der Chronik des Neben-sächlichen und des Films ohne Helden ausführlich mit dem Konzept des Querschnittfilms beschäftigt, so weil es als Alternative zum Modell des geschlossenen Kollektivs im Kontext der 1920er Jahre gelesen werden kann und weil es eine Art logischen Übergang zu den Erzähldynamiken des Figurenensembles und des -mosaiks bildet, die in den 1990er Jahren dominieren. Das Konzept ist für meine weiteren Ausführungen relevant, obwohl sich der Begriff des Querschnitts nach den 1920er/1930er Jahren kaum mehr findet, und ausser im Englischen, wo von «cross-section of a city» gesprochen wird,¹ in anderen europäischen Sprachen meines Wissens kein entsprechender Ausdruck existiert.² Geläufiger ist der enger gefasste Begriff des Sinfoniefilms (oder der Stadt-sinfonie), doch auch dieser bleibt historisch gebunden an den deutschen Kontext der 1920er Jahre und, explizit darauf bezogen, den englischen der 1930er und frühen 1940er Jahre.³ Die Idee des Querschnitts existiert in dieser Zeit jedoch auch dort, wo sie nicht explizit benannt wird; vor allem etablieren sich diverse Ausprägungen des Konzepts in der Filmpraxis verschiedener europäischer Länder, und mit dem neorealistischen *film corale* taucht das Konzept in der Nachkriegszeit in ähnlicher Form wieder auf.

Konzepte «wandern» und verschieben sich: nicht nur durch die theoretisch-sprachliche Reflexion, sondern auch in der Praxis, durch Gestalt und Idee der Objekte, wie dies Mieke Bal gezeigt hat.⁴ Vorläufig geht es mir darum, dass sich all diese unterschiedlichen historischen Ausdrucksformen des Querschnitts an der Schnittstelle von Nichtfiktion, Fiktion und filmischem Arrangement ansiedeln. Durch ihre dezentrierten Erzählweisen und die Haltung der Chronik experimentieren sie mit alltäglichen Weltbildern und entwickeln so eine besondere Form des Realismus, der durch Blick und Bewegung des Mediums gekennzeichnet ist (was bereits die musikalische Metapher der Sinfonie beinhaltet). Auch wenn es im Folgenden nicht darum gehen soll, eine kohärente Traditionslinie zu rekonstruieren, können diese Filme dennoch als Vorläufer des aktuellen Phänomens pluraler Figurenkonstellationen gese-

1 Etwa Rotha 1952 (1936): 85ff. und 1973: 16–20.

2 Vgl. Borde et al. (1965: 339): ««Querschnittfilm» ce qu'on pourrait traduire approximativement par diorama cinématographique».

3 Etwa Grierson 1998 (1932–34): 106f.; Rotha 1952 (1936): 85f.

4 Bal 2002: etwa 40f.

hen werden, wie ich insbesondere anhand von *MENSCHEN AM SONNTAG* (Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, D 1930) zeigen möchte.

Die detaillierte Analyse dieses Querschnittfilms in den beiden mittleren Teilen des Kapitels soll in der Konfrontation hauptsächlich mit zeitgenössischen Konzepten der theoretischen und praktischen Reflexion die Aspekte *Experiment*, *Narration* und *Beschreibung* im Verhältnis von Nichtfiktion und Fiktion beleuchten. Dies wird mir gleichzeitig erlauben, ein Analyseraster zu den Figuren darzulegen, in dem die beiden Modelle des Ensembles und des Mosaiks ineinandergreifen, die ich später in Bezug auf die Funktion des Einzelnen in der Konstellation und deren Dynamik differenzieren werde. Wenn ich hier ihre gemeinsame Verankerung im Konzept des Querschnitts ansiedle, so soll dabei auch deutlich werden, dass einerseits «Theorie» und «Praxis» in einer Zeit immer in einem wechselseitigen, kontingenten Verhältnis ihre Ideen entwickeln; dass andererseits gewisse dieser Ideen, die uns heute beschäftigen, zwar in den historischen Gegenständen angelegt sein können, sie jedoch, da ihre Dominanten⁵ nicht gleich gelagert sind, ihr Interesse auf andere Aspekte fokussieren, wie dies bezüglich der Frage nach der Figurenkonstellation der Fall ist. Unter einer solchen Voraussetzung scheint es mir aber auch möglich, anhand eines Konzeptes und eines konkreten Films eine Art transhistorischen Dialog zu eröffnen, der die Wahrnehmung für Differenzen und Verschiebungen schärft, die in den dennoch ähnlichen Modellen wie ein Echo anklingen.

1. Die Chronik des Nebensächlichen

Ein grundlegendes Merkmal, das die heutigen Gruppentheaterformen des Ensembles und des Mosaiks in die Nähe des modernistischen Querschnittfilms der 1920er Jahre und des italienischen *film corale* rückt, ist die geringe Distanz der fiktionalen Situationen zur sozialen Wirklichkeit des Produktionskontextes sowie zum angenommenen Erfahrungshorizont der (zeitgenössischen) ZuschauerInnen. Natürlich gibt es dennoch Filme, die in einem historischen Dekor verankert sind; ich denke hier etwa an *THE ICE STORM* von 1996 (Ang Lee, USA), der in den 1970er Jahren spielt. Doch der Blick auf die Figuren zeugt immer von der Nähe eines beteiligten Standpunkts innerhalb der Diegese, die eine alltägliche Welt skizziert; eine Nähe, die auch die gelebten und medialen Vorstellungen von Wirklichkeit in einer kulturellen Epoche aufruft.

5 Im Sinne von Roman Jakobson 1977 (1973).

Dieses Verhältnis spiegelt sich in der Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren von dezentrierten Erzähldynamiken. Das Interesse gilt nicht den grossen Ereignissen und Persönlichkeiten, sondern den Erfahrungen «gewöhnlicher» Menschen in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation. In Anlehnung an die DrehbuchautorInnen neorealistischer Filme schlägt Francis Vanoye diesbezüglich den Begriff der Chronik vor: Filme, die der *Geschichte* (Historie) verpflichtet seien, hätten den Anspruch, Ereignisse und Zustände zu hinterfragen und zu erklären; sie schreiben dadurch die historische Entwicklung und die Erzählung in eine übergeordnete Perspektive ein (die auch den distanzierteren Standpunkt einer enunziativen Instanz – als textueller und historischer – verrät, wie dies im argumentativen Diskurs des geschlossenen Kollektivs oft der Fall ist). Die *Chronik* hingegen halte sich an die nebensächlichen Vorkommnisse und alltäglichen Erlebnisse der Menschen. Sie erklärt nicht: Sie beschreibt, zeigt, denunziert eventuell, bleibt aber nahe an der Sichtweise der Figuren, und die unverbundenen Szenen folgen einer losen Progression. Laut Vanoye setzt sich die Chronik so in ihrer narrativen entdramatisierten Form ab von der romanhaften Erzählung, die sich um einen zentralen Handlungsstrang («intrigue») herum strukturiert.⁶ Auch Karsten Witte erkennt in den neorealistischen Filmen einen «Angriff der Chronik auf die Story»;⁷ und bereits Siegfried Kracauer bringt in seinen Ausführungen zum Episodenfilm die Idee der Chronik ein, die er Henri Agel entleiht, und stellt durch die zitierten Beispiele einen Zusammenhang zur selben filmhistorischen Bewegung her. Nach Agel hat die Chronik «den Stil einer Proposition; sie gestattet uns, [von den Dingen, die wir sehen], unvollständige Begriffe zu hegen».⁸ Dennoch, so äussert sich der Drehbuchautor Guido Aristarco später zu seiner Arbeit, seien die neorealistischen Filme noch stark in den Gesetzen von Ursache und Wirkung verfangen, was sich erst mit Antonioni änderte: In einem Spiel der Wahrscheinlichkeiten treiben nun die Figuren dahin, können verschwinden, ohne dass wir wissen, was aus ihnen wird.⁹

6 Francis Vanoye (1991: 74f.) bezieht sich auf Marie-Christine Questerbert (1988: 39 [Interview mit Suso Cecchi D'Amico] sowie 229f. [Gespräch mit Guido Aristarco]). Ohne den Begriff der Chronik zu benutzen, beschreibt Sorlin (1977: 224–229) eine korrespondierende raumzeitliche Organisation in den Filmen des Neorealismus und analysiert deren ideologische Muster.

7 Witte 1991; der Autor macht dieses Anliegen bereits 1913 in einem Text von Franz Blei aus (17).

8 Agel in Kracauer 1973 (1960): 337 (die Einfügung in der Klammer stammt von Kracauer).

9 Aristarco in Questerbert 1988: 233. Leider sind die Interviews, die die Autorin mit den italienischen DrehbuchautorInnen geführt hat, nicht datiert. Aus einer Bemerkung

Die pluralen Figurenkonstellationen der 1990er Jahre haben diese Modernisierung des filmischen Erzählens, einer «schwachen» Narration und offenen Figurenkonzeption, die seit den späten 1950er und 1960er Jahren erfolgte, in sich aufgenommen ebenso wie die postmodernen Komponenten der folgenden Jahrzehnte. Diese Filme sind zwar nicht alle zwingend der Chronik verpflichtet,¹⁰ doch jene, die eine «realistische» Nähe zwischen Fiktion und historischer Gegenwart erkennen lassen, stellen eine beachtliche Tendenz dar, die hier im Zentrum stehen soll. Die enunziative Haltung zum Erzählten zeugt darin von einer emotionalen, aber meist nicht personifizierten Beteiligung; die narrative Perspektive verschiebt sich von einer Figur zur anderen; der Zeitpunkt des Erzählens (als Akt und Prozess) bleibt in der diegetischen Welt verankert und entwickelt sich mit ihr: Die unpersönliche Erzählinstanz weiss nicht, wohin die Figuren treiben. Diese stehen so in einer höchstens schwach kausalen narrativen Ausrichtung, die sich, diesbezüglich ähnlich wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*, stärker über ihre Tätigkeiten als über «Handlung» vorwärts tastet. Die Modelle des Figurenensembles wie des -mosaiks zeichnet scheinbar seit den 1920er Jahren aus, dass ihr bewegliches, anpassungsfähiges Bild einer dezentrierten Welt immer wieder den Effekt einer *soziopolitischen Beschreibung* hervorruft: Über Erzählmodus und -haltung der Chronik, die in wechselnder Perspektive die kleinen Gesten des Alltags («i piccoli fatti»)¹¹ beobachtet, skizzieren die Filme die facettenhafte Momentaufnahme einer kulturellen Situation. Der Effekt der soziopolitischen Beschreibung scheint insofern kontingent zu gesellschaftlichen Veränderungen, als er sich unabhängig, jedoch parallel und in wechselseitiger Bedingtheit zu den Modellen verschiebt.¹² Alltägliche Erfahrungen, technische Möglichkeiten, ästhetische Konzepte, philosophische oder politische Diskurse spiegeln sich (wenn auch nie direkt) im «Menschenbild»¹³ einer Epoche, das die

kung in der Einleitung (10) lässt sich jedoch schliessen, dass sie zwischen Anfang und Mitte der 1980er Jahre stattfanden.

10 Wenn wir etwa an *PULP FICTION* (Quentin Tarantino, USA 1994) denken. Ich werde auf diese und andere Varianten in «Zwischenspiel 2» zu sprechen kommen.

11 Aristarco in Questerbert 1988: 232.

12 Vgl. das Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte».

13 Obwohl ich mit diesem Ausdruck auf den französischen Kulturkritiker und Philosophen Hippolyte Taine (1828–1893) verweise, für den jede Epoche in ihren kulturellen Produktionen einen «personnage régnant» konstruiert (vgl. Hamon 1997 [1984]: 45f.), ist diese hervortretende Figurenkonzeption eher im Sinne einer «Dominanten» (nach Jakobson) zu verstehen und nicht als durchgreifende Norm; selbstverständlich koexistieren in einer Zeit und Kultur verschiedene «Menschenbilder», die sich in unterschiedlichen Figurenkonzeptionen erkennen lassen und sich zudem in jedem Film wieder (leicht) anders skizzieren. Dennoch lassen sich in einem synchronen Querschnitt sowie in Bezug auf ein Genremuster, eine Erzählhaltung oder die

Filme auf ihre Weise gestalten – immer in einem chronikalischen Verhältnis zur Wirklichkeit, deren Vorstellung sie selbst mitbestimmen. Sie verpflichten sich dabei der besonderen und ebenfalls wandelbaren Form des Realismus, von der noch eingehend die Rede sein wird.

So sind die möglichen Vorläufer der dezentrierten Filme der 1990er Jahre denn auch nicht in den epischen Modellen der Gruppenfigur zu suchen, sondern in den Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm, die von einem solch chronikalischen Verhältnis zur wahrnehmbaren Wirklichkeit zeugen.¹⁴ *MENSCHEN AM SONNTAG* scheint mir dafür ein schönes Beispiel zu sein, da sich der Film stark an die Querschnittfilme der 1920er Jahre anlehnt, für die *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (Walther Ruttmann, D 1927) und *ČELOVEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, Dziga Vertov, UdSSR 1929) die einschlägigsten Beispiele darstellen. Ich werde die Auseinandersetzung mit diesen Filmen einrahmen durch einen Abriss der zeitgenössischen Diskussion des Begriffs «Querschnittfilm» und des in vielen Punkten verwandten späteren Konzepts *film corale*.

In beiden historischen Momenten ist die Idee der pluralen *Figurenkonstellationen* in den Texten zwar präsent, doch gehen die AutorInnen sie in ihren Argumenten nur selten frontal an (und deshalb kann auch die Differenzierung zwischen Figurenensemble und -mosaik nicht von Belang sein). Ebenso wenig scheint für sie die Trennung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm relevant (letzterer wird als Begriff überhaupt erst gegen Ende der 1920er Jahre in die Debatte eingeführt).¹⁵ Trotz ihrer unterschiedlichen Standpunkte geht es ihnen allen hauptsächlich um die Diskussion des Films als Kunst in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit, auch im beschriebenen Sinne der Chronik.

Figurenkonstellation auch in diachroner Sicht Gemeinsamkeiten in der Konzeption und Gestaltung von Figuren ausmachen, die einen solchen «personnage régnant» entwerfen, der Vorstellungen von Individuum, Subjekt und Selbst integriert. – Ich möchte diesen diffusen und dennoch eingängigen Begriff, der in Bezug auf meinen theoretischen Standpunkt inkohärent und etwas ahistorisch anmuten mag, keineswegs als positivistischen Ausdruck (und Spiegel) einer gegebenen sozialen Wirklichkeit verstanden wissen, sondern er ist, wie die Konzeptionen, die er beinhaltet, selbst als ein Teil diskursiver Praktiken zu verstehen, die sich in einem veränderlichen Dominanzverhältnis überlagern.

- 14 Vgl. Vanoye 1991: 58; die Verbindung dieser Gruppendramaturgien zur Chronik macht der Autor jedoch nicht explizit.
- 15 Üblicherweise wird der Begriff des «Dokumentarfilms» dem britischen Kritiker und Filmemacher John Grierson zugeschrieben, der ihn in Bezug auf Robert Flahertys Tahiti-Film *MOANA* (1923–25) erstmals benutzt haben soll. Eine eigentliche Grenze zwischen den beiden pragmatischen Modi des fiktionalen und des nichtfiktionalen Films wird in Praxis und Theorie jedoch erst viel später gezogen, und auch dann weist sie zumindest in der Praxis immer eine gewisse Durchlässigkeit auf; vgl. Tröhler 2004.

2. Die Idee des Querschnitts

Zur zeitgenössischen Diskussion des Begriffs

Der Begriff «Querschnittfilm» taucht 1926 in den Schriften von Béla Balázs erstmals auf im Zusammenhang mit dem heute verschollenen Film *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES*, den Berthold Viertel im selben Jahr realisierte und für den Balázs selbst das Drehbuch verfasst hatte.¹⁶ Seine Auffassung der Figuren tritt explizit zu Tage, wenn er später in *Geist des Films* dazu schreibt:

Ein deutlicher Typus des heldenlosen Films ist der Querschnittfilm. Ich wollte einen Versuch damit machen im *ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES*. Im Manuskript dieses Films gab es keine durchgehenden Hauptfiguren. Der Zehnmarkschein geht von Hand zu Hand und gibt Schicksal weiter wie eine Ansteckung. Der Weg der Banknote ergibt die einzige Linie der Ereignisse, die einander ins Rollen bringen, ohne innere Beziehung zueinander zu haben. Die Menschen gehen wohl immer wieder aneinander vorbei wie im Nebel und ahnen nicht, dass sie einander Ursache und Schicksal wurden.¹⁷

So sollte der Film nicht «das Leben in Richtung eines Lebenslaufes, also im Längsschnitt» darstellen, nicht die «Richtung eines einzelnen schmalen Schicksalswegs, [...] sondern das Leben schlechthin, im allgemeinen»¹⁸ und, wie Kracauer betont, ein «Bild von Berlin zur Zeit der Inflation»¹⁹ entwerfen. Weiter insistiert Balázs darauf, dass die Szenen «natürlich auch ausgedacht und ihre Folge genau erwogen sei», dass sie jedoch erscheinen sollen «als blosse Reihenfolge, ohne Steigerung und Kulmination, gleichwertig in ihrem horizontalen Nebeneinander».²⁰ Balázs distanziert sich dann aber vom fertigen Film und seiner ««durchgespielten», süßen Liebeshandlung»,²¹ und Kracauer wirft diesem vor,

16 Balázs 1984 (1926–31): 212–215 und 1984 (1930): 111; Kracauer 1984 (1947): 191 schreibt den Begriff explizit Balázs zu.

17 Balázs 1984 (1930): 111.

18 Balázs 1984 (1926–31): 213 und 1984 (1930): 110f.

19 Kracauer 1984 (1947): 191. Obwohl erst 1947 erschienen, zähle ich diese Aussagen Kracauers in *Von Caligari zu Hitler* sowie seine Äusserungen über die Filme der 1920er Jahre in *Theorie des Films* (1960) zu den zeitgenössischen Kritikerstimmen, da der Autor zu den direkten Rezipienten dieser Filme gehört und da seine Argumente diesbezüglich seiner Konzeption und Haltung in den Filmkritiken von Ende der 1920er Jahre entsprechen; vgl. etwa die Rezension zu «Der Mann mit dem Kinoapparat» (1929) in Kracauer 1974: 88–92. Allerdings erwähnt er den Begriff des Querschnittfilms, demgegenüber er auch später eher kritisch eingestellt ist, in dieser Zeit meines Wissens nicht. Ich werde diese Annahmen noch differenzieren.

20 Balázs 1984 (1930): 111.

21 Balázs 1984 (1930): 111; vgl. auch die Kritiken zum Film von 1926 in Zeller 1976: 375–377.

sich durch das «sentimentale Berliner Lokaldrama» vom «Gewebe des Lebens» ablenken zu lassen; denn: «Der Faden, der die verschiedenen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens verknüpft, muss durch die Straßen führen.»²²

Mit der Bezeichnung «Querschnittfilm», bezogen auf dessen «Konzeption der Rückwendung zur Realität», versehen Siegfried Kracauer wie auch Lotte Eisner²³ allerdings nicht nur Spielfilme, sondern vor allem zeitgenössische experimentelle und nichtfiktionale Filme (um einen allgemeinen, möglichst neutralen Ausdruck zu wählen für das, was Kracauer auch «Montage-» oder «Reportagefilm» nennt).²⁴ Nebst den bereits erwähnten sinfonischen Werken von Walther Ruttmann und Dziga Vertov werden in diesem Zusammenhang etwa Wilfried Basses *Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz* (D 1929) und Alberto Cavalcanti *Rien que les heures* (F 1929) über Paris²⁵ oder als deren Vorläufer Vertovs *Kinoglaz* (*Kino-Auge*, UdSSR 1924) genannt.²⁶

Die Idee des Querschnittfilms scheint also geläufig, jedoch wird der Begriff manchmal ziemlich diffus angewandt und bald schon um seine dezidiert programmatischen Ideen über die filmische Auseinandersetzung mit der sozialen Realität verkürzt. 1931 taucht er etwa im Handbuch für Amateurfilmer von Helmuth Lange auf, der ihn zusammen mit dem Reportagefilm beschreibt:

Der Querschnittsfilm zeigt anscheinend wahllos zusammengestellte Bilder zu einem bestimmten Thema. Diese Themen können die verschiedensten Sachen umfassen. Man kann zum Beispiel einen Querschnittsfilm «Was-

- 22 Kracauer 1984 (1947): 191f. Mit dem Ausdruck «Gewebe des Lebens» zitiert Kracauer hier den Text von Balázs (1984 [1926–31]: 214f. «Der Film sucht seinen Stoff», in dem dieser vom «Gewühl des Lebens» schreibt (214). Für Kracauer ähnlich wie für Balázs stellt der «Fluss des Lebens», der von der Kamera suggeriert wird und der die erzählte Geschichte durchdringen soll, einen Topos dar (vgl. auch Kracauer 1973 [1960]: 330–342). Dieser geht auf die Lebensphilosophie von Georg Simmel zurück und weist sie beide als seine Schüler aus, auch wenn sie grundsätzlich verschiedene Auffassungen von der Filmkunst vertreten; zu Kracauer vgl. diesbezüglich Schweinitz 1988: 112f.; zu Balázs siehe Loewy 2003: 62f. sowie Koch 1996 respektive 1986.
- 23 Eisner 1981: (nicht paginiert), Kracauer 1984 (1947): 174.
- 24 Kracauer 1984 (1947): 198. Unter den Begriff «Montagefilm» reiht Kracauer auch Archivfilme ein – die wir heute Kompilationsfilme nennen würden – wie jenen von 1928, der die Karriere von Henny Porten zusammenfasst, oder den ebenfalls von der Ufa produzierten Zusammenschchnitt von Liebesszenen aus alten Filmen (*Rund um die Liebe*, 1929). Diese Filme erachtet der Autor jedoch für weniger interessant als die nachfolgend zitierten «Bildreportagen» (198).
- 25 Zitiert aus Kracauer 1984 (1947): 192, 198.
- 26 Herbert Jhering 1960 (1930): 300f. Er benutzt den Begriff «Querschnittfilm» 1930 ebenfalls für den Kulturfilm *Das erwachende Ägypten*, der zusammen mit *Menschen am Sonntag* 1930 im Kinoprogramm lief. – Auch wenn Jean Vigos *À propos de Nice* (F 1928) in keinem der Texte auftaucht, könnte er dazu gezählt werden.

ser» drehen, in dem man alle Arten des Wassers vom Regen bis zum Wasserfall und vom Bächlein bis zum Meer zeigt.²⁷

Auch wenn sie den Querschnittfilm ebenfalls in die Nähe des Reportagefilms rücken, wehren sich Béla Balázs und Siegfried Kracauer ausdrücklich gegen eine Auffassung, die diese Filmtypen auf ein «rein optisches Erlebnis» reduziert und die «ästhetische Flucht vor der verpflichtenden Wirklichkeit» bedeutet.²⁸ Beide Autoren setzen ihn von der «Literatur» ab, von den gängigen vom Theater beeinflussten (expressionistischen) Stummfilmgenres, und Kracauer unterstreicht, dass die «So-ist-das-Leben-Stimmung» dieses Konzepts «den reinsten Ausdruck der Neuen Sachlichkeit im Film» verkörpere.²⁹ Für Kracauer wie für Balázs beinhaltet der ideale Querschnittfilm, in dem sich ihre diesbezüglich ähnliche Auffassung vom Kino spiegelt, ein ästhetisches *und* ein soziales Projekt, die einander bedingen: Er verbindet die genaue soziologische Beobachtung mit dem filmischen Experiment. Das Konzept zeigt sich somit auch durchlässig für die Untersuchung einer historischen Vorstellung von Wirklichkeit, die den «Film ohne Helden», von dem Balázs spricht,³⁰ massgeblich begründet.

Bilder der Grosstadt

Der Querschnittfilm *MENSCHEN AM SONNTAG*, den schon Kracauer in die Nähe der *Bildreportage* rückt, kann, wie Karl Prümm darlegt, in den Zusammenhang mit der damals verbreiteten Textform der «Berliner Stadtbilder», einem «typischen Genre des Feuilletons», gestellt werden.

27 Lange 1931: 100; als Beispielmanuskript ist wiederum der *WOCHENMARKT* angeführt; weitere Themen, die sich für den Querschnittfilm eignen, seien: «Im Vergnügungspark, Bekannte Zeitgenossen, Moderne Technik, Menschentypen, Karikatur der Zeit, Effekthascherei, Die Gegenwart, Wasser, Räder, Feuer». – Für diesen bibliografischen Hinweis danke ich Alexandra Schneider.

28 Balázs 1984 (1930): 125, 201. Der Autor kritisiert einerseits die Detailversessenheit der «reinen Reportage», andererseits das «Formenspiel des absoluten Films». Kracauer (1984 [1947]: 194f.) kritisiert beide Aspekte unter dem Begriff der «Oberflächen-Methode», *wenn* darin die «formgebende Tendenz» überwiegt.

29 Kracauer 1984 (1947): 191, 193. Obwohl der Querschnittfilm allgemein als «unliterarischer» Film galt, könnte die Idee der *tranche de vie* in der Literatur der französischen Naturalisten damit in Zusammenhang gebracht werden. Ich verweise hier auf Hamon (1997 [1984]: 43–102), der die Aufhebung des Status des einzelnen Helden und den Wirklichkeitsbezug der Milieuschilderung hervorhebt, und andererseits auf Forster (1947 [1927]: 108f.), der etwa gleichzeitig zu Balázs den einzigen Fehler dieser Naturalisten anprangert, «ihren Schnitt durch das Leben in immer derselben Richtung zu legen, im Sinne der Zeit, [in] eine[m] Längsschnitt», und sich fragt: «Warum nicht quer oder in die Tiefe?».

30 Vgl. nebst der eingangs zitierten Passage auch Balázs 1984 (1930): 110.

In «dem Bedürfnis, einen kontinuierlichen Diskurs über die Stadt zu eröffnen», verbinden sich in diesen Reportagen detaillierte Beobachtung und abstrahierende Gestaltung in einem «periodisch-prozesshaften Schreiben über das scheinbar Vertraute und Selbstverständliche, über den Alltag der Stadt».³¹ Zwischen «Neuer Sachlichkeit» und «Neuem Sehen»: einerseits das Dokumentieren der «scheinbar belanglosen Oberflächenbewegung des Alltags», seiner «Ereignislosigkeit», andererseits der Einfluss der neuen expressiven Bildstrategien der Kunstfotografie der 1920er Jahre, die gleichermassen dokumentiert wie gestaltet, was man auch für die Kameraarbeit von Eugen Schüfftan in *MENSCHEN AM SONNTAG* festhalten kann.³²

In denselben Einflussbereich lässt sich – wie bereits festgehalten – auch Walther Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* einordnen, der in Form von Anspielungen und Zitaten in die Montagesegmente der Strassenaufnahmen in *MENSCHEN AM SONNTAG* eingeht. Der Kameramann von *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, Karl Freund, war ebenfalls von der «dokumentarischen Photographie» ausgegangen, die in der Wahrnehmung der Oberfläche der Stadt «das Leben porträtieren kann» (und deshalb ist diese Art der Fotografie für Freund wie für Kracauer auch die einzige, «die wirklich Kunst ist»)³³ So beinhaltet die «saubere und unpräntiose Bildreportage», die Kracauer fordert, bereits den dokumentarisierenden und den bildgestalterischen Aspekt des Querschnitts, widmet sich modernen gesellschaftlichen Themen und städtischen Lebensformen.³⁴ Das neuartige Erlebnis des Wochenendes, der Freizeitgestaltung und der sonntäglichen Flucht von Menschenmen-

31 Prümm 1998: 76; diese Reportage-Texte können nach Prümm als «Schule der Wahrnehmung» gelten. Auch Curt Siodmak und Billie (später Billy) Wilder, die am Drehbuch beteiligt waren, hatten solche Reportagen geschrieben, waren also mit dem Genre vertraut.

32 Prümm 1998: 77. Zur Fotografie der 20er und 30er Jahre zwischen «Neuer Sachlichkeit» (das möglichst objektive Dokumentieren der Kamera als zeitgemässe Bildform) und «Neuem Sehen» (die spezifische Wirkung und Wahrnehmung der fotografischen Bilder), vgl. Norbert Schmitz 1994 und über den deutschen Kontext hinaus Jan Sahli 2001. In den Grossstadtfilmen der Zeit kommen die beiden Stilrichtungen in der Vereinigung von sozialer und ästhetischer Wahrnehmung ebenfalls zum Ausdruck, vgl. Eva Warth 1992, speziell zum fotografischen und filmischen Werk von Moholy-Nagy auch Sahli 2005.

33 Kracauer 1984 (1947): 193 und 1973 (1960): 11f.

34 Kracauer 1984 (1947): 198 und 1971 (1930): 216. Neben diesem «kulturkritischen Essay» über das neuartige Phänomen der sozialen «Klasse» der «Angestellten» von Kracauer, der 1929 als zwölfteilige Artikelserie in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht wurde, kann hier die semi-dokumentarische Prosa zu den Erscheinungsformen der Grossstadt etwa von Franz Hessel und Joseph Roth angeführt werden (zitiert in Prümm 1998: 76f.) sowie Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–32), Walter Benjamins *DENKBILDER* (1928–1935) oder in Rumänien M. Blechers *Aus der Unmittelbaren Wirklichkeit* (1936).

gen aus der Stadt bildet in *MENSCHEN AM SONNTAG* das Ereignis, vor dessen Hintergrund sich die Fiktion abspielt und das Ende der 1920er Jahre auch über Deutschland hinaus als ein Grossstadtphänomen in Schrift, Fotografie und Film festgehalten wurde.³⁵

Auf einer spezifisch filmischen Ebene kann *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* aus heutiger Sicht ebenfalls als Inspirationsquelle für *MENSCHEN AM SONNTAG* gelten: Montage und Rhythmus, Übergänge und Verknüpfungen, die Faszination für Bewegungen verschiedenster Art und Ausrichtungen im Bild sowie die Licht-Schattenspiele bauen auf dem vorgefundenen Material und der Bewegung der Dinge in der *profilmischen* Wirklichkeit auf, die, durch den ästhetisch markierten Blick gezeichnet, neu wahrgenommen werden kann. Einerseits liegt die Assoziation zur differenziellen Intervall-Montage in *DER MANN MIT DER KAMERA* und zu Vertovs Idee des *Kinoauges* nahe, das soziale und visuelle Phänomene in der Kamera verbindet,³⁶ auch wenn Kracauer nur einen negativen Vergleich zwischen den drei Filmen ziehen kann (zu Ungunsten von *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* und *MENSCHEN AM SONNTAG*).³⁷ Andererseits könnten aber auch zur verspielten Leichtigkeit der französischen Avantgarde etwa eines Jean Epstein in *LA GLACE À TROIS FACES* (F 1927) Verbindungen gezogen werden: Ungewöhnliche Aufnahmewinkel und dezentrierte Kadragen, umgestülpte Grössenverhältnisse und verflachte Tiefenillusionen bis zum optischen Vertauschen von Figur und Grund markieren eine Distanz zur Welt durch den Blick – einem Blick, der Humor und Ironie verrät, eine Distanz, die aber immer auch von beteiligter Nähe zeugt. Mit dem impressionistischen Film von Epstein hat *MENSCHEN AM SONNTAG* zudem gemein, die formalen Experimente mit einer narrativ-fiktionalen Inszenierung zu verknüpfen, alltägliche Geschichten von sozialen Beziehungen und erotischer Anziehung zu erzählen, die – wenn auch in je unterschiedlicher Weise – die inneren Welten der Figuren an der Oberfläche ausspielen und über eine

35 Borde et al. (1965: 138) nennen speziell zum Thema der Stadtfucht im Bereich des französischen Kinos Jean Gourgets *UN RAYON DE SOLEIL SUR PARIS* (F 1928) und Marcel Carnés *NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE* (F 1929). Man denke dabei auch an die etwas späteren Filme von Jean Renoir *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (F 1936–1939) und Julien Duviviers *LA BELLE ÉQUIPE* (F 1936).

36 Vgl. Vertov (1967 [1922–34]: 76): «Kinoglaz» = ich sehe filmisch», «ich schreibe filmisch», «ich organisiere filmisch»; vgl. auch das Nachwort von Wolfgang Beilenhoff 138–157; dazu ebenfalls Aumont 1996: 47f.

37 Kracauer 1984 (1947): 192–198 oder 1974: 90.

38 Borde et al. (1965: 138) weisen kurz auf die mögliche Verbindung zum «französischen Impressionismus» hin, setzen andererseits die Filme des «sozialen Realismus», worunter sie ausser den Filmen von Pabst, Lamprecht, Dudow auch *MENSCHEN AM SONNTAG* zählen, vom deutschen Expressionismus wie vom Kammerspiel

filmische Subjektivität vermitteln.³⁸ Dieses inter- und transtextuelle Umfeld von *MENSCHEN AM SONNTAG* zeugt – trotz unterschiedlicher Traditionen, Kontexte und Anliegen – allgemein von einer starken Markierung des Blicks auf die äussere Wirklichkeit: eine Wirklichkeit, die als taktiles und expressives Material filmisch gestaltet, die aber auch als alltägliche Wirklichkeit in den zwischenmenschlichen Gesten wahrgenommen wird.

Das Verhältnis von Film und Wirklichkeit im Spannungsfeld zwischen Experimentieren, Dokumentieren und Erzählen wird mich in diesem Kapitel weiterhin beschäftigen. Dabei ist die Auseinandersetzung mit dem «klassischen Paradigma» der Erzählformen zweitrangig: Wir können zwar davon ausgehen, dass 1929/30 die Regeln der «transparenten» Montage, die eine illusionistische, diegetische Kontinuität von Raum und Zeit erstellt, und die motivierte Funktionalität der filmischen Erzählinstanzen (all das, was amerikanische ForscherInnen zum «continuity system» zählen) allgemein etabliert waren.³⁹ Die Tontechnik hatte auch in Deutschland erste Resultate gezeigt und den Realismuseffekt der Filme verstärkt. Als Stummfilm und vor allem durch seine Bildgestaltung und seine Montageformen ist *MENSCHEN AM SONNTAG* jedoch klar ausserhalb dieser Entwicklung zu situieren: in Anlehnung an die Montagefilme oder die «offene und poröse Dramaturgie» des Weimarer Kinos⁴⁰ und in der Abgrenzung dazu: als Ausdruck einer jugendlich anarchischen Verweigerung oder sogar als Produkt einer expliziten Oppositionshaltung?⁴¹ Dieser philologischen Frage der Einordnung des Films innerhalb einer filmhistorischen Stilrichtung wird hier nicht weiter nachgegangen.

ab. Dumont (1981: 36f.) stellt den Film zudem in einen Zusammenhang mit den Karikaturen von Georg Grosz und Heinrich Zille.

39 Vgl. Bordwell et al. 1985: 157, 231–236 für die historische Etablierung des *continuity system* (sowie für den Ton 298–308); auch Wulff 1992b oder Aumont 1996: 55f.

40 Prümm 1992: 8.

41 Kracauer (1984 [1947]: 191–200) scheint implizit von dieser Annahme auszugehen, indem er den Film zusammen mit dokumentarischen und experimentellen Produktionen in die Bildreportage einreihet. Prümm (1998: 77) äussert diesen Gedanken explizit. Für Jhering (1960 [1930]: 300) weist der Film auch als Produktion des «Filmstudios 1929» unter der Leitung von Moritz Seeler, der schon 1921 die «Junge Bühne» ins Leben gerufen hatte, um dem Theater neue Wege zu eröffnen, auf eine ökonomisch und künstlerisch prononciert engagierte Haltung hin. Arnheim (1977 [1930]: 225) betitelt ihn als «Experimentalfilm». – Die Auszüge aus Memoiren und Interviews von einigen wichtigen an der Entstehungsgeschichte des Films beteiligten Personen (Gliese, Ulmer, Siodmak, Wilder) zeugen hingegen stärker von einem Streit um die «Autorenansprüche» und von der Legendenbildung im Nachhinein als von einer explizit ästhetisch-filmpolitischen Haltung zur Zeit der Produktion; vgl. Moulet/Tavernier 1961: 5f., Dumont 1981: 30–33, Brennicke/Hembus 1983: 67f.

Reportage und Experiment

In seiner Argumentation für eine modernistische und sozialkritische Montage (im weitesten Sinne) vertritt Kracauer die Auffassung, die Enthüllung der «physischen Realität» in «ihrer Mannigfaltigkeit der Effekte» sei keinesfalls einer «formgebenden Tendenz» unterzuordnen. Er fordert, «dass die Situation offen dargelegt ist», dass der Film «radikal auf eine Zerstreung abziel[t], die den Zerfall entblösst, nicht ihn verhüllt».⁴² – Der Film als Erkenntnisinstrument soll die Gesellschaft der Moderne in ihrer Leere dokumentieren, eine Leere, die der Autor grundsätzlich positiv wertet, da sie das Scheitern überkommener Muster von «Einheit stiftenden Glaubensinhalten» bezeugt. Und Jörg Schweinitz kommentiert weiter: ««geistige Obdachlosigkeit»» sehe Kracauer «als adäquaten, für die Vernunft <durchlässigen> Bewusstseinszustand des modernen Menschen überhaupt». Eine Gefahr bilde für ihn jedoch die «Empfänglichkeit der Massen [...] dafür, die Leere mit <mythologischem Blendwerk> bzw. <Ruinen alter Glaubensinhalte> zu füllen».⁴³ Auch die «Zerstreung» darf keinesfalls «Selbstzweck» werden.⁴⁴

Trotz seiner Faszination für das Konkrete und seiner allgemeinen «Skepsis gegenüber Ideologie»⁴⁵ fordert Kracauer vom Filmmacher eine explizite, filmische Haltung: In seiner Rezension zu *DER MANN MIT DER KAMERA* von 1929 hebt er hervor, dass Vertov «durch die Montage dem Zusammenhang der Wirklichkeitssplinter einen Sinn» abgewinne, und später fügt er hinzu, dass er «formale Rhythmen [betone], aber ohne dem Inhalt gegenüber gleichgültig zu erscheinen». Der Autor anerkennt sehr wohl, dass die Wirklichkeit, die der Film enthüllen soll, in Deutschland nicht dieselbe ist, doch gerade deswegen wirft er *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* einen «Hang zur rhythmischen Montage» vor, die soziale Kontraste für visuelle Analogien missbrauche und so «dem kritischen Kommentar zur Realität» ausweiche.⁴⁶ Denn: das «Bild» des städtischen Lebens, das die Reportage erstellen kann, oder

42 Kracauer 1973 (1960): 53–69 und die Aufsätze «Kult der Zerstreung» (1926) und «Film 1928» (1928) in Kracauer 1977: hier 310 und 316.

43 Schweinitz 1988: 117. Zur Ambivalenz Kracauers gegenüber dem «Kult der Zerstreung», der zum «Massenornament» verkommen kann, gleichzeitig aber auch «Platz für alle möglichen Subjektivitäten» und sinnlichen Reize bietet, vgl. auch Thomas Elsaesser 1999: 53–56.

44 Kracauer 1974: 315.

45 Schweinitz 1988: 114–116, auch zu den späteren Phasen von Kracauers Werk.

46 Kracauer 1984 (1947): 195–197. In dieselbe Richtung weist auch die Kritik an der formalen Spielerei und Gehaltlosigkeit, die Kracauer gegen den «absoluten Film» richtet (45–48) und schon 1926 gegen den «Kult der Zerstreung» – etwas später ebenfalls in «Film 1928» –, wenn sich darin das Ästhetische nicht mit dem sozialkritischen Erkenntnisanspruch verbindet (Kracauer 1977: 307–310 und 313–316).

die *filmische Wirklichkeit* «steckt [...] einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird», wie er in *Die Angestellten* schreibt.⁴⁷ An *MENSCHEN AM SONNTAG* lobt er so zwar, dass dieser «das geistige Vakuum [...], in dem die Masse der Angestellten tatsächlich lebte», vorführt, doch sei dies «die einzige Erkenntnis, die man dem Film abgewinnen» könne, da er ansonsten «ebenso unverbindlich wie die anderen Querschnittsfilm» bleibe.⁴⁸ In diesem Punkt stimmt er nach eigener Aussage mit Balázs überein, der *MENSCHEN AM SONNTAG* und ähnlichen Filmen «aus dem wirklichen Leben des gewöhnlichen Menschen» vorwirft, «in einer Fülle von Tatsachen ihren Sinn» zu verbergen.⁴⁹ Andere, politisch radikalere Stimmen kritisieren an dem Film seine «kleinbürgerliche ›Neutralität‹ ausserhalb der sozial entscheidenden Wirklichkeit der revolutionären Arbeiterklasse».⁵⁰

Auffallend ist jedoch, dass die zeitgenössischen Kritiker – ob im positiven oder negativen Sinn – insbesondere die Figurenkonzeption des Films hervorheben, womit sie sich auf Auswahl und/oder Spiel der LaiendarstellerInnen und auf deren Einbettung in die alltägliche, filmisch gestaltete Welt beziehen. So betont etwa Rudolf Arnheim die Tatsache, dass die «Nichtschauspieler» «keine genormten Typen» darstellen,

weil sie ihre Köpfe noch nicht wie auf einem Stativ mit routinierter Glätte nach oben und zur Seite rollen und weil es manchmal lebendig und zufällig über diese unverschminkten Gesichter huscht.⁵¹

Herbert Jhering wiederum lobt in der Rückkehr «zur ursprünglichen Geste» nicht nur die Spielfreude der «unberufsmässigen Darsteller», die nicht schon «ihrer Ursprünglichkeit beraubt, ausnuanciert, verdorben und verkitscht» seien, sondern auch die selbstverständlichen Vorgänge und Handlungsabläufe. Enthusiastisch hebt er zudem dessen «Humor»,

47 Kracauer 1971 (1930): 216.

48 Kracauer 1984 (1947): 199f. Auch wenn er diesbezüglich seine Meinung nicht grundsätzlich ändern wird, zeugt seine Beurteilung von *MENSCHEN AM SONNTAG* (und zum Kino allgemein) in *Theorie des Films* von einer distanzierteren, nuancierteren Haltung; er bezeichnet dort den Film sogar als «beachtenswerte[s] halbdokumentarische[s] Wer[k]» (1973 [1960]: 75 und 57–70, 331).

49 Balázs zitiert in Kracauer 1984 (1947): 200; vgl. Balázs 1984 (1930): 194. Letzterer bemängelt zudem allgemein an diesen Filmen die «Stupidität der Gesamtfabel».

50 *Die Rote Fahne* druckt am 7. Februar eine Kritik, gezeichnet von «Dur[us]»; in Kühn et al. 1978: Bd. I, 230f.; der Film wurde 1931 und 1932 dennoch wieder im Programm des Volks-Film-Verbands geführt; vgl. Kühn et al. 1978: Bd. II, 286–289.

51 Arnheim 1977 (1930): 224f.

sprich Ironie, hervor.⁵² Und Hans Feld rühmt: «Eros und Komik [sind] wohl gegeneinander abgewogen.»⁵³

Es ist anzunehmen, dass *MENSCHEN AM SONNTAG* aus diesen Gründen auch beim Publikum grossen Erfolg hatte,⁵⁴ und selbst wenn man auf den radikaleren und skeptischeren Posten scheinbar nicht empfänglich war für diesen Humor, sind sich die Kritikerstimmen der Zeit doch einig über die «lebensnahe, wirklichkeitsstarke Unmittelbarkeit» des Films.⁵⁵ Sie feiern ihn als «Film ganz ohne Theater»⁵⁶, als «Vorstoss gegen den Starfilm»⁵⁷: Die Entscheidung, einen «Film ohne Schauspieler» (wie der Untertitel im Vorspann bezeugt) zu machen, wird allseits gutgeheissen. Selbst Kracauer erwähnt positiv, dass «ein Ladenmädchen, ein Vertreter, ein Mannequin und ein Chauffeur [...] die Hauptfiguren» sind (wobei er die fünfte Figur oder die «Filmkomparsin» vergisst). Damit lenke der Film «die Aufmerksamkeit auf das Los des <kleinen Mannes>», «eine bislang missachtete Provinz des Lebens».⁵⁸

Vor dem Hintergrund der Debatte um die ethischen und ideologischen Werte in Bezug auf Modernität, Mechanisierung und Verstädterung Ende der 1920er Jahre, wie sie Wolfgang Natter auffächert⁵⁹ und in der Berlin als Ort erschien, auf den sich alle Wünsche und Ängste konzentrierten, sowie vor dem Hintergrund des Seilziehens der politischen Kräfte von rechts und von links um die «Stehkragen-Proletarier»⁶⁰ kann Kracauer (und andere mit ihm) die beobachtende, ironische Position des Films jedoch nicht gutheissen, auch wenn er ihm einen dokumentarisierenden Status zuschreibt und ihn als Bildreportage bezeichnet. Seine Kritik ist auf die Auswahl des Gezeigten gemünzt, das zwar sozial die richtige Tranche erfasst und festhält, «wie wenig der unteren Mittelschicht an Substanz geblieben ist»,⁶¹ doch nicht deutlich genug auf deren fehlendes politisches Bewusstsein hinweist; und sie bezieht sich auf die filmische Gestaltung, die die sozialkritische Perspektive vermissen lässt. Denn wie bereits ausgeführt: Der «Zerfall» muss durch den Film «entblösst» werden.⁶²

52 Jhering 1961 (1930): 300f.

53 Vgl. die Kritik vom 5. Februar im *Film-Kurier* in Bulgakowa 1995: 20.

54 Den Publikumserfolg des Films sowie weitere Stellungnahmen dieser Art dokumentiert Bauer 1988: 33; vgl. auch die lobende Kritik von Hanns G. Lustig, zitiert in Prümm 1998: 73.

55 Aus der Kritik von Dur[us] (1930) in *Die rote Fahne*, in Kühn et al. 1978: 230f.

56 Vgl. in Kühn et al. 1978: 230.

57 Jhering 1961 (1930): 300.

58 Kracauer 1984 (1947): 199.

59 Natter 1994: 213–215 und 220.

60 Kracauer 1984 (1947): 199.

61 Kracauer 1984 (1947): 199.

62 Kracauer 1977: 316.

In *MENSCHEN AM SONNTAG* schätzt Kracauer also vor allem die dokumentarisierende *Figurenkonzeption*, die das Verhältnis von filmischer Repräsentation und sozial wahrnehmbarer Wirklichkeit betrifft. Auch die euphorische Besprechung Jherings lässt sich auf die Figurenkonzeption beziehen. Er, der zudem den beobachtenden, beschreibenden Blick schätzt, sucht in der chronikalischen Repräsentation die alltäglichen Geste; auch seine Haltung zum Film ist nicht unpolitisch, wenn er meint, dass somit «[d]er Aufbau von unten beginnt».⁶³ Doch legt er den Akzent stärker auf die filmische Gestaltung der Figuren, wenn er über ihre Lebensnähe und ihre Integration in selbstverständliche Vorgänge indirekt die schwach-kausale Erzählform würdigt: In ihrem Sein und Tun werden sie als «Berufsmenschen» erfasst, eingebettet im alltäglich und als wirklich empfundenen Kontext städtischen Lebens. Mit Nachdruck hebt Jhering dabei das *Spiel* der Laiendarsteller hervor, das für ihn die Wirkung der Reportage noch verstärkt.⁶⁴

Wie sie den Film insgesamt auch bewerten, der «authentifizierende»⁶⁵ Effekt, wie man heute sagen würde, fällt allen Kritikern auf: Sie nehmen die Figurenkonzeption oder das Bild der jungen Grosstadt-menschen, das der Film durch den gewählten Ausschnitt und Standpunkt vermittelt, in seiner Nähe zur kontextuellen Gegenwart wahr: in seiner «Frische» und «Ursprünglichkeit», als Ausdruck der «Unbekümmertheit» und «Spielfreude». In der Verarbeitung dieser Wirklichkeit treffen sich die schauspielerische und die filmische Geste, und darin liegen, zumindest für Herbert Jhering, die «zauberhafte Leichtigkeit des Bildflusses, musikalischer als in allen Tonfilmen» und der «Humor» des Films begründet.⁶⁶

Von all diesen Positionen aus spricht man *MENSCHEN AM SONNTAG* also einen dokumentarisierenden Status zu, der an der filmischen Konzeption und der Wirkung der Figuren festgemacht wird. Die Autoren vertreten dabei keineswegs die Idee, dass der Film als Medium Abbild

63 Jhering 1961 (1930): 301.

64 Zur Position Jherings, der in seinen Kritiken der 1920er Jahre eine Theorie des Schauspielers entwickelt und diesen in seinem expressiven Spiel, das Narration wie Rhythmus des Films bestimmen soll, letztlich als wichtigsten «Produzenten» der filmischen Bedeutungen sieht, vgl. Hickethier 1999: 13f. Prümm (1992: 8) zufolge war ein Grossteil der Filmkritik in den 1920er Jahren «Schauspielerkritik». Auf die zeitgenössische Diskussion über «LaiendarstellerInnen» und die einzelnen Positionen von Kracauer, Jhering und Arnheim in diesem Zusammenhang gehe ich explizit in Tröhler 2002a ein.

65 Manfred Hattendorf (1994: 67) unterscheidet zwischen authentisch als «objektiver Echtheit einer filmischen Abbildung» und Authentizität als «Ergebnis der filmischen Bearbeitung»; ich möchte indes beide Aspekte als historisch wandelbare Wirkungskonstruktion und als Rezeptionseffekt verstanden wissen; vgl. Tröhler 2004.

66 Jhering 1961 (1930): 300.

oder direkter Spiegel der Realität sei, sondern nehmen seinen Kunstwert und den *chronikalischen* Gestaltungswillen in Bezug auf die materielle und soziale Wirklichkeit als (implizite) Voraussetzung ihrer Kritik. Letztlich äussert sich darin ihre unterschiedliche Auffassung des Kinos und seiner gesellschaftlichen Funktion; zumindest sind sie nicht derselben Ansicht, was Mittel und Wege zur Erfüllung dieser Funktion betrifft.

Rudolf Arnheim vertritt diesbezüglich einen stärker ästhetisch begründeten Standpunkt. Auch er lobt zwar, wie wir gesehen haben, die nichtprofessionellen DarstellerInnen ihrer Lebensnähe wegen, jedoch:

Je mehr sich der Film vom Theatralischen entfernt, um so mehr wird der Mensch zum Requisit, gleichgeordnet mit den (ebenfalls ungelerten) Tieren, Pflanzen und toten Gegenständen.⁶⁷

Für ihn soll die Darstellung des Beobachteten durch den «künstlerischen Formungswillen» zu einer neuen Wahrnehmung des Bekannten führen: durch die «Neugruppierung bekannter Formen in einem Flächenbild», wie er sich 1932 in seinem Werk *Film als Kunst* äussern wird.⁶⁸ Er spricht die Konzeption der Figuren direkt über deren filmspezifische *Gestaltung* an, die mit der Funktion zu tun hat, die er dem Kino für die Wahrnehmung des Alltäglichen zuweist. Deshalb dürfte für ihn der Film sogar frecher sein:

Man sollte sich nicht damit begnügen, an die Quelle der Wirklichkeit zu gehen, sondern versuchen, die Fülle dieser Anregungen höchst bewusst und sei es in penetrantester Übertreibung künstlerisch zu formen und zu vertiefen.⁶⁹

Die sozialen und ästhetischen Aspekte im Konzept des Querschnittfilms der 1920er Jahre, die sich in allen zeitgenössischen Kritikerstimmen zu *MENSCHEN AM SONNTAG* in unterschiedlicher Gewichtung vermischen, lassen den Realitätsbezug des Films oszillieren:⁷⁰ Über die Figurenkonzeption, die alle explizit an der filmischen Körperlichkeit der Alltagsmenschen und am Spiel der LaiendarstellerInnen festmachen, setzten sie sich mit der Wesenheit und der Funktion der fotografischen, bewegten Repräsentation von Wirklichkeit auseinander, die hier vor allem Jhe-

67 Arnheim 1977 (1930): 224.

68 Arnheim 1974 (1932): hier 63 und 69.

69 Arnheim 1977 (1930): 225. Aus diesem Grund kritisiert er auch das Reportage-Ideal des Films und seine «recht harmlose und wenig interessante Spielhandlung».

70 Die Diskussion um den Kunstwert des Kinos und jene um das Verhältnis von Film und Wirklichkeit hängen in dieser Zeit eng zusammen, vgl. etwa Natter 1994: 207 sowie Anm. 11.

ring auch in der Montage verwirklicht sieht. In ihren Argumentationen interessieren sie sich wenig für die Dynamik der *Figurenkonstellation*, die ich nun ebenfalls als kontingente kulturelle Aussage des Films zu analysieren versuche.

3. Ein «Film ohne Helden»

In *MENSCHEN AM SONNTAG* von 1930 lassen sich bereits einige der Kriterien des pluralen Erzählens ohne Helden herauskristallisieren, das in den 1990er Jahren zu einem kulturellen Phänomen wird: Die Figuren sind als individuelle Repräsentanten einer alltäglichen Wirklichkeit im Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion angelegt und wären jederzeit ins Kollektiv oder besser in die differenzierte Menge multiplizierbar; durch die Haltung der Chronik, die von einer besonderen Aufmerksamkeit für das Nebensächliche zeugt, sind sie in den Kontext der Stadt eingelassen; die Narration entwickelt sich dezentriert über Begegnungen, Zufälligkeiten und das Flechtwerk der Montage und führt die Konstellation vom Mosaik zum Ensemble. Über diese Gestaltungsweise eröffnet der Film im Umfeld theoretischer Konzepte zum Kino – über die zitierten Kritiken hinaus – auch seine Durchlässigkeit für die Wahrnehmungsmöglichkeiten und Wertvorstellungen der Zeit und skizziert in der Figurenkonstellation seine Konzeption von Individuum und Subjekt.

Die fünf Figuren, deren fiktionale Beziehungen sich im Wechsel mit den Montagesequenzen von Stadtbildern im Laufe des Films entwickeln, sind junge Grosstadtmenchen aus verschiedenen Berufssparten. Einzelnen und nacheinander werden sie in der Exposition vorgestellt; die fünf Teilssegmente enthalten jeweils nur wenige Bilder und eine Schrifttafel, die sie mit Namen präsentiert.⁷¹

Am Ende des Vorspanns erscheint die Information: «Diese fünf Leute standen hier zum ersten Mal vor der Kamera. Heute gehen sie alle wieder ihren Berufen nach.» Die folgende Einstellung zeigt ein Nummernschild in frontaler Grossaufnahme; dann setzt sich der Wagen in

71 Meine Analyse stützt sich auf eine Videokopie der restaurierten Version des Niederlands Filmmuseum von 1997, die Martin Koerber unter Verwendung der zeitgenössischen Kopien der Archive des Niederlands Filmmuseum, der Cinémathèque Royale in Brüssel, der Cinémathèque Suisse in Lausanne und der Fondazione Cineteca Italiana in Mailand zusammengestellt hat. Die Kopie misst 1'839m; im Vergleich zum Original fehlen gemessen an der Zensurkarte immer noch 175m.

Bewegung. Nach einer Überblendung rollt er in einer Halbtotale vom linken Bildrand in die Mitte, wo ein Mann ihm ein Zeichen macht; der Wagen hält, der Mann öffnet die Tür. Der erste Zwischentitel gibt bekannt: «Erwin Spletstösser fährt die Taxe IA10088». So wird die erste Figur über ihre Tätigkeit, ein Objekt und eine anonyme Figur eingeführt. – In Grossaufnahme sehen wir nun Erwin in Lederjacke und -mütze, der sich am Zähler, der links aus dem Bild weist, zu schaffen macht. Die nächste Aufnahme übernimmt die Parameter des Bildes vor der Schrifttafel und führt die Bewegungen fort: Der Wagen füllt das Bild fast aus, in der Mitte steigt der Fahrgast ein, Erwin beschäftigt sich mit dem Zähler, während die Kamera vom Trottoir her leicht seitlich auf die Szene blickt. Darauf folgt wieder eine Grossaufnahme von Erwin, der sich ins Profil nach vorne dreht und den Wagen startet. Eine weitere Überblendung führt zurück zu den Parametern der vorigen Einstellung, bildet diegetisch aber die Fortsetzung der Grossaufnahme; das Auto fährt nun ganz an der Kamera vorbei, von einem Schwenk nach rechts begleitet.

Die beiden Überblendungen an Anfang und Schluss dieser ersten Szene markieren die Bewegung des Wagens als Bewegung an sich, ohne einen kontinuierlichen Anschluss im Fluss von einem Bild zum andern zu erstellen; die formalen und diegetischen Momente der Wiederholung verweisen auf den Film als Bewegung, als dreifache Bewegung des Objektes im Bild, der Kamera und der Montage. Der Wagen steht dabei im Mittelpunkt der Darstellung: Er charakterisiert die Figur und ihre Tätigkeit. Dennoch, auch ohne eine filmisch-illusionistische Kohärenz zu gewährleisten, bildet die menschliche Figur in dieser Bilderfolge eine Art Angelpunkt – in der Entwicklung der Szene und für die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen. Eingebettet in den sozialen Kontext ist sie Ausgangspunkt für die dokumentarisierende Interpretation und Wirkung, doch mit ihr beginnt auch die Fiktion; sie ist der Keim, der zur Konstruktion eines imaginären Universums einlädt, in dem sich die Dinge verbinden lassen und das hier eng mit dem sozialen Raum verzahnt ist.

«Brigitte Borchert hat im letzten Monat 150mal die Platte <In einer kleinen Konditorei> verkauft», kündigt die nächste Schrifttafel an. Die junge Frau ist aber in der folgenden Einstellung – eine Totale auf die Ladenfront mit der Inschrift «Electrola» – kaum am rechten mittleren Bildrand sichtbar; nach vorne gebeugt, ins Schaufenster blickend, versinkt sie beinahe im wenig kontrastierten Umfeld. Im Vordergrund gehen Passanten vorbei, vor dem Haus steht ein Mann. Die nächste Einstellung aus dem Ladeninneren zeigt zwei Frauen in der unteren Bildhälfte; durch die Scheibe getrennt, verständigen sie sich mit Zeichen über die

Auslagengestaltung. Doch eigentlich wissen wir noch immer nicht, welche von beiden Brigitte ist. Im Hintergrund ist die Strasse sichtbar, durch ein Dekorationselement im Schaufenster in diagonale Linien unterteilt.

Der folgende präsentative Zwischentitel «Wolfgang von Waltershausen, Offizier, Landwirt, Antiquar, Eintänzer, zur Zeit Weinreisender» enthält einen direkten Hinweis auf das Bild, das man als nächstes erwartet: Es erscheint ein Plakat an einer Hausfassade, im seitlichen Winkel aus geringer Entfernung aufgenommen; darauf die leicht verblasste Zeichnung eines Lebemanns, der ein Glas hebt, sowie der Slogan: «Was ist Wein? Eingefangener Sonnenschein». Darüber sind die Täfelchen «Liköre», «Probierstube», «Weine» angebracht. Erst durch einen Schwenk nach rechts, entlang der Hausmauer, wird Wolfgang ins Bild geholt, der vor der Ladentür der Weinhandlung steht, im Anzug, eine Zigarette zwischen den Lippen, etwas auf einen Block notierend. Die Figur erscheint bis zu den Knien in den unteren zwei Bilddritteln. Im oberen Teil sehen wir das Ladenschild und den Namen des Besitzers. In diesen kurzen Einstellungen geht es weniger darum, all die Schriftzüge zu entziffern, als die Figur wieder in ihre nächste Umgebung und ihre Aktivität einzubetten. – Es folgt eine Grossaufnahme von Wolfgang, der in seiner Tätigkeit fortfährt, von der andern Seite her aufgenommen, ohne Beachtung der Achsenregeln. Im letzten Bild werden exakt die Endparameter der vorletzten Einstellung wiederholt; auch Wolfgang hat weder Position noch Tätigkeit geändert.

«Christl Ehlers läuft sich als Filmkomparsin die Absätze schief». Sie zieht gleich den Blick auf sich: In der auf den Zwischentitel folgenden engen Nahaufnahme sieht man, wie sie hinter einer Hausecke einen prüfenden Blick in den Taschenspiegel wirft, am Pullover zupft und die Halskette zurechtrückt. Sie steht zwar sofort im Zentrum unserer Aufmerksamkeit, doch nicht im Zentrum des Bildes: In der rechten Hälfte erscheinen drei Firmenschilder, wovon das mittlere die Aufschrift «Ziehm-Film. G.M.B.H. – II. Etage» trägt. Grafisch setzt sich dieser dunkle Bildteil vom linken, hellen ab: Eine scharfe vertikale Trennlinie, leicht rechts neben der Mitte, zieht die Mauerkante der Hausecke nach. Doch Christl verlässt die grafische Komposition nach rechts, geht in der nächsten totalen Einstellung nach links auf das grosse Eingangstor in der Bildmitte zu, wechselt ein Wort mit dem Portier. Die helle Gestalt verschwindet in der dunklen Öffnung des Portals, der Portier folgt ihr. Im Vordergrund geht eilig eine Frau vorbei.

Die letzte Figur wird angekündigt als: «Annie Schreyer, ein Mannekin». Annie liegt im Morgenmantel auf dem Bett, die Beine angezogen,

und macht Maniküre. Sie füllt das Bild aus und besetzt in diagonaler Ausrichtung (von unten links nach oben rechts) auch seine Mitte. Der Kamerastandpunkt zeigt sie von den Füßen her in halber Aufsicht. Die Einstellung erinnert an ein häufiges Motiv expressionistischer Gemälde (Kirchner, Schiele, Matisse): Die realistische Perspektive ist aufgehoben, die Fotografie gerinnt zur Fläche. Annie schaut leicht enerviert oder gelangweilt aus dem Bild; doch der Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit bleibt ausserhalb unseres Blickfelds. Es folgt eine Ablende.

Nach diesem Eingangssegment lokalisieren die Zwischentitel «Berlin» und «Ein Sonnabend» rückwirkend die räumliche und zeitliche Präsentation der Figuren; die folgende Serie von Stadtaufnahmen scheint den Eindruck des nahenden Feierabends zu bestätigen. Die Montage der Verkehrsbilder insistiert auf vielfältigen Formen der Bewegtheit der Stadt und auf die Bewegungsrichtungen im Bild: S-Bahnzüge, Strassenkreuzungen, Menschenströme präsentieren die Grossstadt Berlin, wenn man so will, als sechste Hauptfigur. Sie schaffen das authentifizierende Dekor und die Dynamik für die weiteren Aktivitäten und Bewegungen der Figuren, deren Wege sich schon bald kreuzen: Gelenkt vom Zufall der Begegnungsmöglichkeiten treffen Christl Ehlers, die Filmkomparsin, und Wolfgang von Waltershausen, «zur Zeit Weinreisender», aufeinander. Sie lernen sich auf der Strasse kennen, an einer stark befahrenen Kreuzung am Bahnhof Zoo, und setzen sich in die Gartenlaube eines Cafés; beim Abschied verabreden sie sich für den Sonntag am Nikolassee. Ihre «Geschichte» ist mosaikartig verwoben mit Aufnahmen der Stadt und Szenen der anderen Figuren. Wir sehen noch einmal Brigitte mit ihrer Kollegin bei der Gestaltung der Auslage, bevor sie davoneilt. Es folgt wieder eine Serie Strassenbilder. Am Samstagabend wird die Stadt gereinigt: rhythmische Bewegungen von Strassenwischern, diagonale Linien von Wasserwerfern, Passanten eilen vorbei. Die letzten beiden Figuren kennen sich bereits, wie sich herausstellt, als Annie in der Werkstatt von Erwin anruft, um ihm für den Abend einen Kinobesuch vorzuschlagen, den er jedoch absagt. In Abwechslung mit den Stadtbilderfolgen vor dem Hintergrund des Verkehrsgeflechts, den spiegelverkehrt symmetrischen Bewegungsrichtungen von Menschenströmen und spielenden Kindern am Fluss setzt sich die Figurenerzählung fort – Erwin verlässt die Garage –, und das Beziehungsnetz beginnt sich zu etablieren.

Am Abend: Annie liegt auf dem Bett und pflegt ihre Fingernägel, als Erwin nach Hause kommt. Er setzt sich an den gedeckten Tisch, alleine, zeitungslasend. Die Lage scheint gespannt, und der tropfende Wasserhahn trägt nicht zu ihrer Entspannung bei. Als die beiden sich

zum Weggehen bereit machen, heizt sich die Stimmung auf. Beide zerstören das Fanfoto des anderen: Erwin lässt Rasierschaum auf das Bild von Willy Fritsch tropfen, Annie bearbeitet das Porträt von Lilian Harvey mit der Brennschere. Nach einem letzten Disput, ob die Hutkrempe von Annie nach oben oder nach unten geschlagen werden soll, stürzen sich die beiden auf die Fotocollage an der Wand und zerreißen blindwütig die übrigen Starporträts. Wolfgang, von dem wir nun erfahren, dass er nebenan wohnt, kommt dazu und amüsiert sich über das streitende Paar. Schliesslich verbünden sich die beiden Männer, setzen sich zu Kartenspiel und Bier an den Tisch, während Annie sich schmollend aufs Bett zurückzieht.

Nach einer Montagefolge von Bildern der erwachenden Stadt sehen wir Erwin bei der Morgentoilette; Annie bleibt liegen. Er zieht sich sonntäglich an, hinterlässt einen Zettel: «Komm um 10 Uhr zum Nikolassee», und geht. Draussen herrscht bereits reges Treiben; die Bewegungen von Menschen auf Fahrrädern, Autos, Zügen erhalten durch das folgende narrativ-fiktionale Segment eine Richtung: stadtauswärts. In der Menschenmenge, die sich auf den Bahnsteig ergiesst, entdecken wir «unsere» Figuren wieder, je im Freundschaftspaar: Erwin und Wolfgang, Christl und Brigitte. Die vier finden sich, machen sich bekannt und ziehen in Richtung Nikolassee durch den Wald. Sie verbringen den Rest des Sonntags (mehr als die Hälfte des bis heute rekonstruierten Films) in dieser städtischen Naturlandschaft, wo sich auch viele andere Erholungsbedürftige tummeln. Die vier Figuren – denn Annie wird nicht zur Gruppe stossen – baden, picknicken, hören Musik auf dem von Brigitte mitgebrachten Grammophon, streifen durch den Wald, unternehmen eine Fahrt mit dem Wasserrad auf dem See ... Die Beziehungsdynamik in diesem Figurenensemble ist jedoch weniger friedlich, als es in dieser kurzen Nacherzählung den Anschein hat.

Figurenkonzeption: Individuelle RepräsentantInnen der Stadt

Beschreiben wir zuerst näher die Idee des *sozialen Querschnitts*. Die Auswahl der DarstellerInnen, die in der Figurengruppe zusammentreffen, ist auf eine jugendliche Bevölkerungsschicht eingeschränkt: Sie steht komplementär zu den Menschengruppen in den Stadtbildern (im ersten Drittel des Films), die in verschiedene Richtungen strömen: Arbeiter mit Fahrrädern, Bourgeois mit Aktenkoffern, Ladenmädchen mit Hüten sind in einzelnen Einstellungen nebeneinandergestellt. Hier wird kurz auf einen tatsächlichen sozialen Querschnitt angespielt (wie er auch in BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT zu finden ist): Nach Körperhal-

tion, Kleidern und Accessoires sind diese Menschen als Klassen, Geschlechts- und Altersgruppen von weitem und sofort erkennbar. Die fünf hervorgehobenen Figuren gehören hingegen alle zur selben sozialen Schicht und befinden sich im selben Lebensabschnitt, in ähnlichen, ökonomisch und emotional eher instabilen Verhältnissen. Sie bilden einen eigenen Mikrokosmos und entsprechen gleichzeitig einem kulturellen Phänomen: Sie entwerfen ein Bild der Fritsch- und Harvey-Fans, die am Sonntag – zusammen mit vielen anderen «kleinen Leuten» – ihr Vergnügen in den Naherholungsgebieten der Stadt suchen.

Auch wenn der Querschnitt durch die Gesellschaft unausgewogen ist und von der besonderen Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Bevölkerungssegment zeugt, aus dem eine kleine Gruppe herausgehoben wird, ist die Konzeption der Ensemblefiguren überindividuell angelegt. Obwohl «Durchschnittsmenschen», wie Kracauer schreibt,⁷² sind sie dennoch als unterscheidbare Charaktere konzipiert und individuell gestaltet; als Stadtmenschen der Zeit weisen sie über sich hinaus auf eine gewöhnliche Alltagswelt, die mit traditionellen Klassenbegriffen schwer zu fassen ist. So sind sie *RepräsentantInnen* der Stadt,⁷³ ohne im eigentlichen Sinne repräsentativ zu sein, weder für die gesamte Gesellschaft noch für eine «Klasse» (es sei denn für die der «Angestellten»). Als Ausschnitt, als metonymischer Teil oder *individuelle* Facette eines Zeitphänomens spiegeln sie sich einzeln und als Gruppe in der *differenzierten Menge*, oder wie Hans Feld in seiner zeitgenössischen Kritik bemerkt: «Aus der Häufung der Einzelzüge ergibt sich die Gesamtwirkung. Die Abrundung: alle Einzelschicksale sind Teilausschnitte nur des Ganzen».⁷⁴ Dieses Ganze ist jedoch nicht die homogenisierte Masse des Kollektivs (wie bei Eisenstein): Das in den 1920er Jahren neuartige Ereignis des Sonntags als Ruhetag verbindet zwar viele Menschen, und eine Mehrzahl verlässt die Stadt; es verlangt aber kein einheitliches Engagement. Der «gemeinsame Nenner», der die Figuren über die Klassen hinweg verbindet (und der in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* tragend ist), stellt zwar eine Art Grundvoraussetzung dar, doch der Akzent liegt auf der Vielfalt: Verschiedene Gruppen und Individuen verbringen den Sonntag auf je eigene Weise. Dies zeigen auch die momenthaften Bilder und

72 Kracauer 1984 (1947): 199.

73 Karl Prümm (1998: 77) spricht in einem bereits stärker interpretierenden, metaphorischen Sinne von den Figuren als RepräsentantInnen, die «die avancierte Modernität Berlins» sichtbar machen sollen und «für das neue zukunftsgerichtete Berlin stehen».

74 An einer anderen Stelle hält der Autor fest: «Die Stadt ist mehr als Hintergrund nur; sie wird zum Mitfaktor. Erst dieses Auswerten macht die Erweiterung vom Typischen ins Allgemeine möglich.» Vgl. in Bulgakowa 1995: 20.

Montagefolgen, die sich zwischen die Spiele und Erlebnisse der Vierergruppe am Nicolassee schieben: Alt und Jung, Männlich und Weiblich, tummeln sich am Strand, was auch die unterschiedlichen Porträts des Strandfotografen festhalten;⁷⁵ andere sitzen im Café, ein Spaziergänger schläft auf einer Bank in der leeren Stadt, und Annie liegt den ganzen Tag im Bett. Sie stellt jedoch eindeutig eine Minderheit dar – in der Freundesgruppe wie in der Bevölkerung – und verschläft das Leben, wie der Titel in der aufgeschlagenen Zeitung neben ihrem Bett besagt.

Das Figurenensemble repräsentiert also kein «Kollektivwesen», sondern entspricht eher einer «individualistischen» Auffassung von einer Gruppe, die in der «Summe ihrer Angehörigen» als einer Konstellation von einzelnen Individuen besteht, um noch einmal Siegfried Kracauers soziologische Definition der verschiedenen «Gruppenidentitäten» beizuziehen.⁷⁶ Anders gesagt: Das Ensemble stellt eine historische Teilrealität dar, innerhalb derer die fünf Figuren kontrastierte und differenzierte Positionen und Haltungen verkörpern, die individuell und sozial gezeichnet sind. Sie sind keine apsychologischen Gestalten, doch sie veräusserlichen ihre Charaktermerkmale und im Alltag verankerten Rollen über Gestik, Mimik, Körperlichkeit, Habitus und Accessoires sowie in ihren Reaktionen auf die anderen Figuren der Gruppe. Auch ihr nach Geschlechterrollen differenziertes Verhalten zeugt von den individuellen Zügen jeder einzelnen Figur und von ihren jeweiligen Funktionen in der Gruppe: Die beiden sehr unterschiedlich charakterisierten Männer halten in den Situationen, in denen sich Spannungen anbahnen, verschwörerisch gegen die Frauen zusammen. Sie laden auch grosszügig ein zur Fahrt mit dem Wasserrad, obwohl sie gar kein Geld dabei haben. Am Schluss muss Christl die Miete bezahlen, die an diesem Nachmittag auch bei den amourösen Spielen die Verliererin ist, da sich ihre Freundin Brigitte leichter von Wolfgang umwerben lässt.

Die fünf Protagonisten sind keine festgeschriebenen Typen, keine aussergewöhnlichen Figuren, keine HeldInnen mit exemplarischen moralischen Qualitäten und Funktionen. Sie sind keine Stars, sondern LaienschauspielerInnen ohne Stummfilmgebärden und ohne Schminke. Und obwohl zum Beispiel Erwin konstant überagiert, wurden scheinbar auch sein Schauspiel und seine Figur nicht als theatralisch und «unna-

75 Zur Sequenz der Strand-Fotos, die Posen der Selbstinszenierung von anonymen Ausflüglern jeden Alters und Geschlechts zeigen, vgl. Kracauer 1984 (1947): 199; eine ästhetische Auseinandersetzung mit diesen Standbildern, die den Fluss der filmischen Bewegung «unterbrechen», führt Arnheim 1974 (1932): 104f. und später auch Kracauer 1973 (1960): 75.

76 Kracauer 1977 (1922): 126f.

türlich» oder überzeichnet empfunden. Vielleicht weil die Zeitgenossen eine bestimmte Liebe zur Charge hegten oder zumindest daran gewöhnt waren,⁷⁷ vielleicht auch, weil die «authentifizierende» Figurenkonzeption (noch heute) den Eindruck weckt von einer Art Dokumentation über die DarstellerInnen als Menschen von der Strasse in ihrer sozialen Verankerung und in ihrem improvisierten Ensemblespiel. Die jungen Stadtmenschen aus dem Berlin der 1920er Jahre scheinen sich selbst zu spielen: In ihrem körperlichen Ausdruck werden (alltägliche) DarstellerIn und (nichtprofessionelle) SchauspielerIn nicht getrennt wahrgenommen. So spürt man ihrer Figurenkonzeption auch den Charakter des Schauspiel-Experiments an, das zwischendurch die Stimmung der gemeinsamen Arbeit und der Dynamik in der Gruppe der jungen Leute während der Drehsituation erahnen lässt.⁷⁸

In ihrer authentisch wirkenden Körperlichkeit sind die fiktionalen Figuren also ins Ensemble und dieses wiederum ins gesellschaftliche Umfeld des städtischen Grossraums eingebettet: Zwischen den Bildern der Fiktion und der Nichtfiktion ist höchstens ein rhythmischer, jedoch kein konzeptueller Bruch zu erkennen; sie gehören in dieselbe mögliche Welt und werden durch die Figurenerzählung in eine Diegese eingebunden. Die Objekte und Attribute, die die Figuren charakterisieren, verweisen auf ihre Verankerung nicht nur in der historischen Gegenwart, sondern auch in der Gegenwart des filmischen Erzählens: denn der narrative Standpunkt lässt keine Distanz zum Erzählten erkennen. Wie die zuvor angeführten Kritikerstimmen bezeugen, entsteht in dieser chronikalischen Figurenkonzeption der Eindruck von «Lebensnähe». Dass dieser Effekt in den meisten zeitgenössischen und späteren Texten bemerkt wird, hat vielleicht auch damit zu tun, dass die Figuren aus *MENSCHEN AM SONNTAG* keiner gängigen Figurenkonzeption der Zeit (als *personnages régnants*) entsprechen, sondern diese durchbrechen oder gar einen Umbruch markieren: Sie sind keine symbolhaften Gestalten, die als Menschen-an-sich essenzielle und metaphysische Werte verkörpern, und ebenso wenig sind sie ausschliesslich soziale Typen oder Chargen, die durch die karikierende Überhöhung von reduzierten Merkmalen eine ganze Klasse oder Epoche zusammenfassen.⁷⁹ So wirken sie auch heute noch frisch und ungezwungen.

77 In seinem «Lob der Charge» schreibt Arnheim (1977 [1931]: 113) sogar: «Die Charge trägt das individuelle Gepräge des Wirklichen.»

78 Zum Aspekt der Improvisation und der Arbeit im Kollektiv finden sich Elemente in dem Interview mit E. G. Ulmer in Moulet/Tavernier 1961: 6. Dumont (1981: 32) erwähnt eine Aussage von Siodmak zu dieser Frage, und Prümm (1998: 72) zitiert die Erinnerungen an den Film von Brigitte Busch alias Borchert.

Trotzdem: Auch wenn den Figuren aus all den genannten Gründen eine referenzialisierende Wirkung zugesprochen werden kann, entsteht doch gerade durch die narrative Konstellation eine *imaginäre* Welt. Für die Konstruktion dieses filmischen Universums funktionieren die Figuren wie «Ariadnefäden»; die anthropozentrische Wahrnehmung heftet sich an die sozial verankerten Figuren, über die die ZuschauerInnen die heterogenen Puzzleteile der Stadtbilder in eine fiktionale mögliche Welt zusammenfügen. Die Diegese ist somit ein Ergebnis des narrativen Lektüreprozesses, und zugleich ist sie seine Bedingung.

In diesem Prozess muss keineswegs ein kohärentes, illusionistisch geschlossenes Universum entstehen, um als Vorstellungswelt zu funktionieren; auch eine bruchstückhafte Welt dient als imaginärer Referent. Ebenso wenig wird die authentifizierende und gleichzeitig fikionalisierende Tätigkeit durch den explizit künstlerischen Blick gestört, der die Bilder in *MENSCHEN AM SONNTAG* durchwegs spürbar markiert. So ist durch die auffallende plastische Gestaltung der Figuren in der Bildkomposition und Montage die diegetische Welt von vornherein als filmästhetische Konstruktion erkennbar. Die Figuren erscheinen darin fragmentiert und dezentriert, aber auch neu in ihre Umgebung eingeordnet und wieder vernetzt. Der Film gibt sich als *Spektakel* zu erkennen, als Zurschaustellung einer sozialen und ästhetischen Wahrnehmungsweise: eines neuen Realismus.

Figurengestaltung: Dekadrierung und Dezentrierung

Kehren wir zurück zum Anfang des Films. Jede Figur ist bereits in der Exposition nicht nur über ihre Tätigkeit und die sie charakterisierenden Objekte eingeführt, sondern sie *teilt* mit diesen auch den Bildraum und die Szene. Mit anderen Worten: Die Figuren sind oft *dekadriert*, erscheinen nicht in der Bildmitte (Christl) oder wirken durch den schrägen Blickwinkel verzerrt (Annie);⁸⁰ sie werden vom Umfeld annähernd ver-

79 Mit der zuerst erwähnten symbolistischen Figurenkonzeption beziehen sich Borde et al. (1965: 10–13) auf die Bewegung des Expressionismus in Theater und Film, mit der des sozialen Typus auf die Strömung des «Deutschen Realismus» (13–15), wozu sie jedoch auch *MENSCHEN AM SONNTAG* zählen; *DER LETZTE MANN* (F. W. Murnau, 1924), *DIE FREUDLOSE GASSE* (G. W. Pabst, 1925) sowie auch *KUHLE WAMPE* (Slatan Dudow, 1932) zeichnen effektiv soziale Typen im Sinne des «visage à effet» oder der «gueule typique» (14), die die Autoren in ihrer sozialen Einbettung positiv werten. Der hier besprochene Film scheint mir jedoch mehr als «Typen» zu präsentieren, ja differenzierte und widersprüchliche Charaktere zu gestalten, die ich von dieser Figurenkonzeption absetzen möchte. Auch vom Chargino der Weimarerzeit, das Prümm (1992) analysiert, sind sie trotz gewisser Affinitäten weit entfernt.

80 Zur Dekadrierung und dem verzerrenden Blickpunkt vgl. Bonitzer 1985: 83f.

schluckt (Brigitte), durch ein Objekt beinahe verdrängt (Erwin) oder durch eine langsame Kamerabewegung erst ins Blickfeld gerückt (Wolfgang).⁸¹ Somit sind sie häufig auch *dezentriert* in der Abfolge der Bilder, die zuerst auf den authentifizierenden Kontext aufmerksam machen. Diese Kompositionen von Einstellung und Szene entsprechen weder konventionellen Sehgewohnheiten bezüglich analogen, fotografischen Bildern, die einen referenziellen Illusionsraum kreieren, noch jenen des Ablaufs von menschlichen Aktivitäten in narrativen «kontinuierlichen» Sequenzen: Vielmehr lassen die alltäglichen, fiktionalen Situationen in ihrer filmischen Gestaltung einen neuen, ungewöhnlichen, ver-rückten Blick auf die Welt erkennen, der den Apparat des Sehens und des Kinos enthüllt.⁸² Oder es kreuzen sich hier, um es mit dem zeitgenössischen Filmtheoretiker Rudolf Arnheim zu sagen, der «Darstellungs- und der Ornamentiertrieb»⁸³.

Die plastische Gestaltung der «Objekte»

Die Figuren «entautomatisieren» die Wahrnehmung des Alltäglichen (durchaus im Sinne der russischen Formalisten)⁸⁴: So sind sie oft doppelt aus dem visuellen Zentrum verbannt: in Bezug auf die Einstellung als perspektivisch-räumlichem Standpunkt der Kamera und in Bezug auf den Ausschnitt oder die optimale Platzierung des Objekts im Kader. Es zählt das Fragment: nicht als Zerstückelndes, sondern als mögliche Aus-

81 Die Kamerabewegung erscheint schon bei Arnheim (1974 [1932]: 133f.) als Mittel zur Umgehung der Montage; sie wird jedoch in diesem Film gerade nicht dazu verwendet, aus der «Figur den konstanten Schauplatz» zu machen. Im Gegenteil, die Dekadrierungen und Umleitungen des Blicks führen eher zu einer Art virtueller Montage, wie sie Douchet (1995: 113f.) beschreibt.

82 Zum «Realismus des Apparats» im ästhetischen Konzept des «Neuen Sehens» vgl. Sahli 2005. Vgl. auch die Analysen von Beilenhoff (1978: 39–43) und von Aumont (1996: 50–67) zu Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA*, in dem die dezentrierende Ästhetik des Kamerablicks jedoch einem anderen Prinzip folgt, das weniger an menschlichen Figuren erprobt wird und das auch nicht die Narrativierung und Fiktionalisierung ihrer sozialen Situationen zur Folge hat.

83 Arnheim 1974 (1932): hier 56. Was diesen Film betrifft, wünscht Arnheim (1977 [1930]: 225) hingegen, wie erwähnt, dass er frecher wäre und sich «in den raffiniertesten Kamerakünsten» versuchte. Filmkritik und theoretische Schriften entsprechen jedoch verschiedenen pragmatischen Textsorten und die Autoren verfolgen darin je spezifische Interessen. Die tendenziell normativen Vorstellungen, die die Auseinandersetzungen mit dem Kunstwert des Kinos in dieser Zeit bestimmen, skizzieren ein offenes, von heute aus gesehen manchmal widersprüchliches Feld zwischen Idealbild und konkreter, kritischer Position (ob diese nun stärker politisch oder ästhetisch begründet ist). Dies gilt für Arnheim wie für Kracauer oder Balázs.

84 Die Idee der Entautomatisierung der Wahrnehmung geht auf Viktor Šklovskij zurück (1969 [1916]), die unter dem Begriff der *ostranenie* (Verfremdung) die Kunstauffassung der russischen Formalisten insgesamt durchzieht; vgl. Beilenhoff 1974 und 2005; Kessler 1996a.

wahl, als Detail in der Grossaufnahme, als dekadrierte Bildkomposition, die ungewöhnliche Kamerawinkel und starke Lichtkontraste betont. Immer jedoch bleibt das Fragment in eine diegetische Umgebung eingebettet. Unter diesen Aspekten der Dekadrierung und der Dezentrierung antworten die einzelnen Einstellungen und die szenische Bilderfolge also nicht auf die kulturelle Norm der anthropozentrischen Wahrnehmung.⁸⁵ Dennoch haben die Figuren eine starke Leinwandpräsenz. Vielleicht eignet ihnen auch gerade deshalb eine «haptische», eine *materiell* sinnliche Wirkung.⁸⁶ Sie sind einbezogen in die plastische Gestaltung, in das Spiel von Linien, Formen, Flächen und verschobenen Aufnahme winkeln; Gesten, Posen, Kleidung antworten auf Lichtkontraste und Bewegungsrichtungen im Bild und in dessen diskursivem Umfeld. Oder eine Figur gestaltet, wie Annie in einer Einstellung in der Exposition, alleine, als formbarer Körper im Zusammenspiel mit den Möglichkeiten des Films den Bildraum: Die Diagonale, die ihr liegender Körper beschreibt, die leicht verzerrte Aufnahmeperspektive (von unten her, in halber Aufsicht) und der Lichteinfall vom oberen, seitlichen Rand (der noch eine weitere Bildebene erstellt) lassen das Bild flächig wirken. Die plastisch filmischen Elemente, der gestalterische Blick – die «Projektion von Körperlichem in die Fläche»⁸⁷ – tragen zur Sensualität der Szene bei. Ihr aktiver, expressiver Blick ins Leere des oberen rechten *hors-champ* (auf den tropfenden Wasserhahn, wie wir später erfahren) integriert die Figur dennoch in die diegetisch-soziale Situation. Es ergibt sich ein *Stimmungsbild* – zwischen genüsslicher Erholung, Trägheit und Langeweile –, das zu einer neuen Wahrnehmung und zur Narrativierung und Fiktionalisierung der Figur den Anstoss gibt.

Trotz der explizit grafischen und geometrischen Anordnungen wirken die Aufnahmen nie starr oder als künstliche («künstlerisch manierte») Pose; sie werden auch nicht zu abstrakten Bildern, denn der ästhetisch-plastische Ausdruck orientiert sich an den Formen und Bewegungen der Wirklichkeit, an der Gestalt der Objekte und Figuren, an dem Verhältnis ihrer Dimensionen, wenn sie nicht im illusionistischen

85 Zur Funktion des Zentrums in der abendländischen Kunst und Kultur und der Beziehung der BetrachterIn zu dieser Art der Bildgestaltung äussert sich Arnheim (1996 [1988]) in einem späteren Werk. Die anthropozentrische Wahrnehmung wird durch Untersuchungen psychoanalytischer (Freud 1940 [1913]), philosophisch-kulturanthropologischer (Caillois 1960: 19f.), kognitivistischer (Bordwell 1989: 152; Smith 1995: 20–24) und sozialpsychologischer (Jodelet 1994: 49f., 53f.) Ausrichtung bestätigt.

86 Eine Definition des Haptischen gibt Aumont 1990: 163f. Ich komme in Kapitel IV darauf zurück.

87 Arnheim 1974 (1932): 69.

Raum stehen, sondern zeitweise auf dieselbe zweidimensionale Ebene geholt werden: zum Beispiel in der Gartenlaube, wo die überproportioniert wirkenden Gegenstände auf dem Tisch im «Vordergrund» die Gesichter von Christl und Wolfgang beinahe verdecken.⁸⁸ Theoretisch könnte Arnheim hier das «Gegeneinanderspiel von Gegenstand und Darstellungsmaterial» entdecken, das die Wirklichkeit formt und das Material deutet,⁸⁹ und Victor Šklovskij könnte darin die Kunst sehen, «uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht Wiedererkennen ist».⁹⁰ In der heutigen Begrifflichkeit der Wissenschaftler des Groupe μ entspricht diese doppelte Aufmerksamkeit in der ästhetischen Gestaltung und Rezeption eines Bildes den ikonischen (gegenständlichen) und den plastischen (ästhetischen) Qualitäten als den zwei Ordnungen des semiotischen Zeichens.⁹¹

Doch die Dinge der Wirklichkeit werden nicht nur als Objekte, sondern auch in ihren eigentlichen materiellen Eigenschaften mit den Möglichkeiten des Films kombiniert. So beeinflussen die Stadt und die Natur (um den Nikolassee) als Ausdrucksformen und als Materie die Bildgestaltung in ihren je spezifischen Eigenheiten. Die Stadtlandschaft ist stärker geometrisch strukturiert, von mechanischen Bewegungen und einem pulsierenden Rhythmus bestimmt; hingegen wirken Beschaffenheit und Formen von Wald, Wiesen und Wasser «fliessender», ihre Bewegungen scheinen in einem physikalischen Sinne träger und gleichzeitig leichter. In beiden Welten sucht die Kamera zeitweilig den direkten Kontakt mit dem Detail, um dann wieder auf beobachtende Distanz zu gehen; beide Welten nehmen die Figuren in sich auf, lassen sich aber auch von ihnen einnehmen. Weder das künstlerische Prinzip noch die Figurenkonzeption verändert sich in diesem Austausch der gegenständlich-plastischen Formen jedoch grundsätzlich, keine Ebene dominiert die andere, keiner der geografischen Räume zwingt den Bildern eine wertende Haltung auf, die Differenzen zwischen Stadt und Land werden nicht symbolisch ausgespielt.⁹²

88 Philippe Arnaud (1995: 163f.) unterscheidet acht Formen des Spiels mit dem Verhältnis der Dimensionen zwischen Objekten und menschlichen Körpern; davon werden in *MENSCHEN AM SONNTAG* ausser der effektiven Schrumpfung der Figuren alle erprobt.

89 Arnheim 1974 (1932): 55, 68f.

90 Šklovskij (in *Theorie der Prosa*, 1925) zitiert in Kessler 1996a: 54.

91 Groupe μ 1992: 117f. Für diese Wissenschaftler besitzen die zwei Ordnungen (im nicht bewegten Bild, auf das sie sich konzentrieren) jeweils eine Inhalts- und eine Ausdrucksebene. Ich komme im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte» auf ihren Ansatz zurück.

92 Die Natur wird nicht mythisch aufgeladen, es entsteht kein symbolträchtiger Gegensatz zwischen Stadt und Land, wie das in den ideologisch von rechts gefärbten zeitgenössischen Darstellungen geschieht; vgl. Natter 1994: 216.

In dieser Zeit Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre ist ausser für Rudolf Arnheim oder Victor Šklovskij auch für Béla Balázs und für Fernand Léger oder Elie Faure in Frankreich die *plastische* Gestaltung des Filmbildes und das Verhältnis zwischen den «Requisiten»⁹³, zwischen Mensch und Objekt, von grosser Bedeutung. Ihre Auseinandersetzungen mit dem Kino treffen sich in einem Punkt, der mich hier interessiert: das Fragment, in dem einerseits das menschliche «Detail» – Gesicht, Hände, Füsse – als «plastischer Körper» wahrgenommen wird und das andererseits die Gegenstände in der Grossaufnahme personalisiert⁹⁴ und ihnen ein Gesicht verleiht⁹⁵. Darin sehen diese Autoren ein spezifisches Potenzial der Filmkunst, um die Objekte einer oft als entfremdet empfundenen Welt durch Ausschnitt und Komposition der Einstellungen sowie durch deren rhythmische Verkettung in der Montage wieder dem sozialen Umfeld einzuverleiben und gleichzeitig eine neue kinematografische Poesie oder Musikalität zu begründen. Über die plastische Gestaltung des Fragments führt der Film zu einem «Neuen Realismus», der die Phantasie und den subjektiven Blick von Anfang an miteinschliesst und eine Stimmungswelt kreiert. Ähnlich wie für Šklovskij entsteht so für Léger «[une] *image de l'objet* totalement inconnu pour nos yeux et qui est émouvant si on sait le représenter».⁹⁶ Für Balázs führt der Film mit der Grossaufnahme in eine «neue Dimension», die «keine räumliche Bedeutung mehr hat», sondern in einem Gesicht «Empfindungen und Gedanken» ausdrückt,⁹⁷ und gleichzeitig reisst «[d]ie ungewohnte Einstellung [...] das Gesicht der Dinge aus dem Nebel der Abgestumpftheit heraus und macht sie wahrnehmbar».⁹⁸ Und Elie Faure schreibt dazu:

93 Wie Arnheim (1977 [1930]: 224) in Bezug auf die nichtprofessionellen Schauspieler in der oben zitierten Passage schreibt. Eine theoretische Diskussion dieses Verhältnisses findet sich in Arnheim 1974 (1932): 57–69.

94 Vgl. Léger 1995 (1925) und 1960 (1926); auch Jean Epstein und Louis Delluc nehmen an der französischen Debatte über die Plastizität der Objekte teil; vgl. François Albera 2001, der eine Verbindung zu den zeitgenössischen Auffassungen von Schauspiel herstellt.

95 Balázs 1984 (1930): 78; diese Auseinandersetzung beginnt für den Autor bereits mit dem Text «Der sichtbare Mensch» (1924), mit dem er seinen ersten physiognomischen Ansatz vorlegt. Ich gehe hier nicht auf die Entwicklung von Balázs' Theorie durch die 20er Jahre ein. Ebenso wenig möchte ich auf die Differenzen zwischen den Konzepten der Physiognomie und der *photogénie* eingehen, die in diesem Zeitraum in Deutschland respektive Frankreich die Diskussion bestimmen; vgl. Frank Kessler 1996b.

96 Léger 1995 (1925): 31 (Hervorhebung im Original), vgl. auch die anderen Texte im selben Band sowie Léger 1960 (1926).

97 Balázs 1984 (1930): 57.

98 Balázs 1984 (1930): 78; ähnlich Arnheim 1974 (1932): 60.

[...] le cinéma a fait apparaître soudain à tous les yeux la solidarité universelle de la réalité la plus étroitement concrète et de l'imagination la plus sensible. Il a mis en valeur et d'une manière éclatante cette sorte de vie dynamique des rapports entre les formes, qui est comme l'écho visuel des aveux réciproques qu'elles échangent, et qui transforme mécaniquement pour ainsi dire en poème cosmique le drame le plus invisible et le moins soupçonné jusqu'ici de la faim ou de l'amour.⁹⁹

Situieren wir *MENSCHEN AM SONNTAG* in diesem diskursiven Umfeld, so scheinen die Figuren effektiv ähnlich behandelt wie die Objekte und die Elemente der Natur, mit denen sie das Bild teilen; auch sie gehören zu den Formen der Wirklichkeit, auch sie haben ihre materielle Beschaffenheit. Dennoch werden die Filmkörper in der manchmal komischen Spielsituation in ihrer chronikalischen, authentifizierenden Figurenkonzeption wahrgenommen und entziehen sich dem reinen Objektstatus. Ihre einzigartige Expressivität, ihre *formale wie emotionale Beziehung* zu den Dingen und den anderen Figuren sind immer vorrangig. Wenn die Bildgestaltung auch wenig anthropozentrisch ist und neben der Narration ästhetisch-plastische Ziele verfolgt, so kompensieren der Effekt der filmischen und schauspielerischen Körperlichkeit der LaiendarstellerInnen und ihre sozial eingebetteten Gesten diese Dezentrierung. Wir können annehmen, dass diese Wirkungskonstruktion von der Wahrnehmung der ZuschauerInnen unterstützt wird, die alles Menschliche wieder ins Zentrum rückt und auch anhand des Fragments das «Wesentliche des Vorgangs» erfasst, auf dessen Grund die narrativ-fiktionalisierende Vorstellungskraft aufbauen kann; Arnheim scheint bis heute recht zu behalten, wenn er schreibt:

Wenn sich die Menschen auf der Leinwand nur menschlich benehmen und Menschliches erleben, so ist nicht noch nötig, dass wir sie rund und mit roten Wangen als lebendige Wesen vor uns sehen, dass sie in einem realen Raum leben – sie sind auch so lebendig genug.¹⁰⁰

Auch wenn die geringe Räumlichkeit und die Platzierung der Figuren und Gegenstände im Kader von der realistischen Darstellung zu einem Flächeneffekt führen, worin sich anstelle der räumlichen Tiefe die «abgebildeten Körper» als «visuelle Muster» präsentieren,¹⁰¹ so ist dieses

99 Faure 1995 (ca. 1935): 45; vgl. auch den Aufsatz «De la Cinéplastique» von 1920 im selben Band.

100 Arnheim 1974 (1932): 43. Eine ähnliche Auffassung vertritt Balázs (1984 [1930]: 66), wenn er vom «Naturspieler» spricht, der nur sich selbst darstellt. Vgl. Hickethier 1999: 16f.

101 Arnheim 1974 (1932): 81f.

Formenspiel bewegt und dynamisch und verändert sich fortlaufend. Die plastische Gestaltung von Gegenständen und Menschen – der Wechsel-Rhythmus zwischen mechanischen und natürlichen Bewegungen im Bild und durch die Montage, die Umkehrungen von «Figur» und Grund, das Spiel der Kontraste und Dimensionen, in dem sich die klaren Konturen zwischen menschlicher und toter Materie verwischen – ordnet all die filmischen Elemente in dieselbe soziale Welt ein, die einerseits das Bekannte neu zu sehen versucht, indem sie den Blick auf das Nebensächliche lenkt, und andererseits eine ästhetisch-plastische und imaginäre Welt auf der Leinwand entstehen lässt. Diese Haltung bestimmt auch den fiktionalen Bezug zu den Figuren.

Der beteiligte Blick aus der Distanz und der Triumph der narrativen Progression

Kein Zentrum, keine illusionistische Perspektive und ebenso wenig Frontalität. In der Szene, in der Erwin in der Werkstatt den Wagen wartet, dominiert ein fiktionaler Modus, durch den die Figuren aus nächster Nähe beobachtet und ins Dekor integriert erscheinen. Doch auch hier sind die Bilder als formales Experiment gekennzeichnet. So werden die seltenen annähernd subjektiven Einstellungen – die das zeigen, was sich im Blickfeld einer Figur befindet – in der Entwicklung der Bilderfolge durch nicht kontinuierliche Anschlüsse umgeleitet, durch den Aufnahmewinkel abgelenkt oder den Wechsel des Kamerastandpunktes deformiert. Wenn Erwin unter dem Wagen hervorschaut, als er von einem Arbeitskollegen ans Telefon gerufen wird, und dabei dermaßen in die Sonne blinzeln muss, dass er den Kollegen, der seinen Schatten ins Bild wirft, gar nicht sehen kann, so leiten die natürliche Lichtquelle und die Geste, sich zum Schutz die Hand über die Augen zu halten, wiederholt die Aufmerksamkeit auf den Blick der Kamera selbst. Dieser Blick auf die Figuren und ihre Welt gibt sich somit als «arbiträr» zu erkennen:¹⁰² Er verweist selbstreflexiv auf die filmische Konstruktion sowie auf das Kino allgemein, markiert jedoch auch einen subjektiven Blick auf die inszenierte Wirklichkeit.

Durch Dekadrierung, Dezentrierung und Verzerrung entsteht kein «totales Bild», kein zentripetales, tendenziell metaphorisches (wie bei Eisenstein);¹⁰³ der Kamerastandpunkt gibt nicht den Blick frei auf ein «Objekt» als in sich geschlossenes, bereits für sich allein bedeutendes,

102 Bonitzer 1985: 84f.

103 Den Ausdruck «image totale» entlehne ich Pascal Bonitzer (1985: 85); vgl. die Äußerung in diesem Sinne von Eisenstein selbst (1949 [1935]: etwa 133–136).

sondern das Bild wirkt zentrifugal. Die einzelnen Einstellungen sind über plastische und thematische Parallelitäten und Ähnlichkeiten, Kontraste und Spannungen in Fluss gebracht und rhythmisch in der Abfolge der Montage organisiert. Die Relationen zwischen den Figuren und die *assoziativen* Übergänge schaffen eine Bewegung, die die Bilder wie «Perlen einer Kette aneinanderreihet»¹⁰⁴. Die syntagmatische Beziehung zwischen den Einstellungen und die *metonymisch* integrierende zwischen den Bildinhalten bestimmen die *horizontale Montage* der Szenen sowie der Stadtbilderfolgen.¹⁰⁵ Fiktionale und Montagesegmente verschachteln sich in einem flächigen, narrativierenden Prozess, der die einzelnen Bilder (Blicke) wie Mosaiksteinchen topografisch im Netz der Stadt verbindet, auch wenn die Segmente einem unterschiedlichen Rhythmus folgen. Das Gestaltungsprinzip von *MENSCHEN AM SONNTAG* scheint so die von Kracauer erwähnte Möglichkeit zu bergen: dass «aus einer Serie episodenhafter Einheiten» manchmal «Teile einer Handlung werden, in die sie eingegliedert sind wie die Zellen eines lebenden Organismus».¹⁰⁶

Diese filmische Bewegung charakterisiert auch die Haltung der Chronik, die den Blick an das Alltägliche und Nebensächliche heftet und die Figuren aus der Nähe beobachtet. Sie bewahrt zu ihnen dennoch eine respektvolle Distanz (auch im sozialen Sinne der Proxemik¹⁰⁷), da sich das Blickfeld immer auch als explizit Gestaltetes zu erkennen gibt. Es entsteht die paradoxe Wirkung einer (relativen) Vertrautheit mit dem Gezeigten durch den am Geschehen beteiligten Standpunkt und einer Defamiliarisierung durch die immer leicht verschobenen Bildkompositionen und die Dezentrierung des narrativen Flusses. So wird aber

104 Kracauer 1973 (1960): 332.

105 Das *syntagmatische* Verhältnis der Bilder beschreibt nach Metz (2000 [1977]) ihre diskursive Beziehung in der Bilderfolge (158); das *metonymische* Verhältnis zwischen den Bildern betrifft die semantische Ebene in der Beziehung zwischen angrenzenden Objekten in der Diegese, das über die räumliche Nachbarschaft der Elemente hinausweist und auch metaphorische Ähnlichkeiten oder eine allgemeine Vergleichbarkeit zwischen den Elementen suggeriert (135, 151). Unter dem narrativ-fiktionalen Aspekt bezeichne ich diese filmische Organisation des Diskurses als *horizontale Montage*, wie sie auch dem Erzählmodus der Chronik eigen ist; vgl. zu dieser Verbindung Questerbert 1988: 80 und Vanoye 1991: 31f.

106 Kracauer 1973 (1960): 331–333.

107 Vgl. Edward T. Hall 1966. Auch Jacques Aumont (1996: 55) spricht in Bezug auf *Verovs MANN MIT DER KAMERA* von der richtigen proxemischen Distanz der Kamera zu den ArbeiterInnen: Er analysiert für diesen Film eine «intersubjektive, aber sozialisierte» Distanz, die durch die Nahaufnahme und den frontalen Blick in die Kamera das Zusammenwirken von ArbeiterInnen und Kinoauge festhält. Für *MENSCHEN AM SONNTAG* äussert sich diese Proxemik im Gegensatz dazu über wenig Frontalität, eine starke Dezentrierung und variable Einstellungsgrößen auf die Figuren; letztlich also in einer Einbindung der Kamera in die *soziale* Situation und die fiktionale Szene.

auch eine «wertmässig-emotionale Färbung»¹⁰⁸ spürbar, die den Bildern Witz und Ironie verleiht. In der Kombination von referenzialisierender und irrealisierender Adressierung werden die ZuschauerInnen auf einer sinnlichen, affektiven Ebene in den Film eingebunden. Bereits Arnheim vertritt in seinen theoretischen Schriften – ganz im Sinne des formalistischen Kunstprinzips der Verfremdung (*ostranenie*) von Šklovskij –, dass die Komposition eines gestaltenden Blicks den «optischen Eindruck» eines «realen» Gegenstandes betone, ein bewusstes Schauen auf das Alltägliche und Distanz zu bekannten Gegenständen bewirke, *gleichzeitig* aber auch einen «stärkeren Kontakt» zum Filmbild herstelle.¹⁰⁹ Bezogen auf die Gestaltung der alltäglichen Figuren entstehen diese so als plastische Filmkörper.

«Nur wer [die] Normaleinstellung kennt, empfindet den Reiz der Verzerrung», schreibt Arnheim weiter.¹¹⁰ Diese Bemerkung, die er auf das Einzelbild bezieht, kann auch für die Dynamik von Montage und Narration geltend gemacht werden. Durch die Verschränkung von Stadtbilderfolgen und Figurenerzählung wird die Wahrnehmung horizontal und dispersiv durch den fragmentierten Stadtraum geführt. Die narrative Progression innerhalb der Szenen scheint von Anfang an in ihren Grundfesten dezentriert, wenn man davon ausgeht, dass diese konventionellerweise die Abfolge der Bilder von den Bewegungen und Tätigkeiten der Figuren abhängig macht, also auch von chronologischen Abläufen, deren Verknüpfungen sie oft als kausale präsentiert. Dezentriert ist die Orientierung der Narration in *MENSCHEN AM SONNTAG* nicht nur durch die Missachtung von Achsen- und Anschlusskonventionen, sondern durch die Defokussierung, die Ent-rückung der Figur, ihrer Geste oder des Bezugsobjekts ihrer Aktivität aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit. Wenn sich die Wahrnehmung in einem einzelnen Bild auf die «ikonischen» und «plastischen» Qualitäten der Objekte aufzufächern hat, so verteilt sich das Interesse in der wenig zielgerichteten narrativen Dynamik auf die Mannigfaltigkeit und Heterogenität der Dinge und des Bildflusses: Geht es hier nicht um das von Kracauer schon Mitte der 20er Jahre angestrebte plastische Empfinden der «Zerstreuung» im Kino, das, wenn es nicht der reinen Effekthascherei diene, sich an der *dispersiven Wahrnehmung* der Wirklichkeit orientiere und die Beobachtungsgabe schärfe?¹¹¹ Und gleicht dieses Empfinden nicht auch dem gleitenden, taktilen Blick der *gesteiger-*

108 Im Sinne von Bachtin, auf den ich zurückkommen werde.

109 Arnheim 1974 (1932): 54, 65–68; Šklovskij 1969 (1916).

110 Arnheim 1974 (1932): 68.

111 In «Kult der Zerstreuung» (1926) in Kracauer 1977: 315. Dazu schreibt Gertrud Koch (1996: 29): «Die «Entstellung» verbirgt den Sinn der «Zerrbilder». Diese wieder rück-

ten Wahrnehmung des Flaneurs, wie ihn etwa gleichzeitig Walter Benjamin beschreibt? Eine Wahrnehmung, die der apparative Eingriff noch intensiviert und in eine andere Dimension übersetzt.¹¹²

Die Wiederholung verschiedener Elemente bewirkt Ähnliches. Bereits in der Exposition angelegt ist die Wiederholung von diegetischen Momenten (Gesten, Posen, Objekten und Objektbewegungen), von Einstellungsparametern (siehe die Einführungssegmente von Erwin und Wolfgang) sowie von Aufnahmen als solchen, als Bildinhalt und Ausdrucksform. Der Film entwickelt sodann weitere Spielarten der Wiederholung. Die Montagesegmente schieben sich wiederholt zwischen die anfänglich mosaikartige Erzählung: Ähnliche oder kontrastierend eingesetzte Stadtbilder tauchen in einem neuen Umfeld wieder auf, in einer neuen Abfolge, einem neuen Bewegungsrhythmus. Durch die Wiederholung in der leichten Variation entsteht ein Effekt des Seriellen, in den sich die räumliche und soziale Entwicklung der Figuren vor dem Hintergrund des zeitlichen Ablaufs einschreibt. Auch zieht die elliptische, aber kontinuierlich sich entwickelnde Figurenerzählung die Montagefolgen in ihren Sog, verleiht ihnen diskursive und narrative Ausrichtung. Umgekehrt schreiten die gespielten Szenen über differenzielle Wiederholung und Verschiebung, über Ähnlichkeiten und Kontraste voran. Die Bewegungen der Stadt, die Hochbahnen, der Strassenverkehr, die Strassenfeger und die Menschenströme, übertragen sich auf die Beziehungen zwischen den hervorgehobenen Figuren: Diese visualisieren als RepräsentantInnen der Stadt deren Bewegungen und Vernetzungsmuster. Über sie bahnt sich der Erzählfaden einen Weg durch die seriell wiederkehrenden Bilder und verschachtelten Bilderketten. In diesem Film verbindet die Narration das ästhetische Projekt des Neuen Sehens mit dem chronikalischen Effekt der Stadtreportage der Neuen Sachlichkeit und schafft einen filmischen Raum für die Individualität der Figuren.

Emotionalität und Subjektivität

Betrachten wir die erste Begegnung zwischen Wolfgang und Christl noch etwas näher. Die alternierende Montagefolge der beiden zunächst unabhängigen Figurenbahnen beinhalten Variationen ähnlicher Bilder

zübersetzen, das heisst also wohl vor allem, die Paradoxien zu rekonstruieren, ist das Ziel von Kracauers Untersuchung, die er als ‚Deutung‘ bezeichnet».

112 Zum Beispiel in «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» (1925/26) in Benjamin 1977: 170–184; das Passagen-Werk beginnt Walter Benjamin in dieser Zeit in Paris. Die Einwirkung des filmischen Apparats (durch Auswahl und Montage) betont der Autor auch in seinem Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», der 1934/35 erstmals in französischer Sprache erscheint; vgl. in Benjamin 1977: 136–169; hier 157.

von Christl, die auf einer Verkehrsinsel steht und wartet (man weiss nicht worauf), und von Wolfgang, der durch die Strassen geht. Wiederholt schieben sich Bilder des sonnabendlichen Verkehrstreibens dazwischen, die den Eindruck der Stadt als Nervensystem entstehen lassen, worin die Verkehrsmittel die Bewegung an sich materialisieren und das soziale wie filmische Geflecht visualisieren. So schafft auch zwischen Christl und Wolfgang eine Strassenbahn die (syntagmatische, metonymische und letztlich horizontal-narrative) Verbindung, als die Bildbahnen der beiden Figuren aufeinandertreffen. Nun beginnt er, sie auf dieser Plattform zu umkreisen, umbraust vom Verkehr, der vorübergehend immer wieder die Szene verdeckt (dekadiert und dezentriert), bis er sie dann anspricht – wobei wir den entscheidenden Moment der Begegnung verpassen, da eine lange Einstellung auf eine Strassenbahnhaltestelle sich dazwischen schiebt, die sich ständig kreuzenden Züge die Sicht versperren, das narrative Geschehen anhalten oder hinauszögern.

Die Figurenerzählung bringt die seriellen Einstellungsvariationen in eine spiralförmige Entwicklung, doch die Montage und die dezentrierte Präsentation der Szene halten den konsekutiv-chronologischen Ablauf der Aktivitäten der Figuren immer wieder auf. Es entsteht ein Effekt der Dauer, der Dehnung der Zeit, der emotionalen Spannung auch, die durch die plastische und rhythmische Gestaltung unterstützt, wenn nicht sogar geschaffen, aber gleichzeitig untergraben wird. Oder die Figuren ändern ihre Bewegungsrichtung (Achsenprung im diegetischen Raum) und antworten damit auf das Spiel der analogen, kontrapunktischen und quer dazu verlaufenden Bewegungen in der Montage. Die rhythmische, dispersive Anordnung der Bilder scheint ihrem eigenen ästhetischen Konzept zu folgen, während sich die narrativen Bahnen über die wiederkehrende Präsenz der Figuren und die Wechselfolge dennoch stetig entwickeln.

Wenn dann beim Abschied am Abend der Moment des Händeschüttelns und die engen Grossaufnahmen der Gesichter sich mehrmals abwechselnd und leicht variierend wiederholen, so scheint die Zeit stehen zu bleiben. Ausser einer formalen Experimentierfreude kommt darin die Dehnung eines magischen Augenblicks zum Ausdruck, in der sich die zögerliche Haltung der Figuren bei ihrer ersten Begegnung und das Hinauszögern der Trennung «materialisiert»: eine filmisch objektivierte Umsetzung der emotionalen Wahrnehmung und des subjektiven Zeitempfindens in der Situation.¹¹³ Die emotionale Spannung entsteht

113 Zu den verschiedenen kinematografischen Möglichkeiten der Verlangsamung einer Szene, d.h. der Dehnung der erzählten Zeit über die Erzählzeit hinaus, vgl. Vanoye 1989a: 183-185 und schon Arnheim 1974 (1932): 138f.

hier nicht über die Innerlichkeit der Charaktere, nicht über die Entwicklung einer kohärenten Handlung in einem realistischen Raum, nicht durch das Hinauszögern von Informationen: Die plastische und rhythmische Gestaltung der Szene macht diesen Moment der Trennung der Figuren für die ZuschauerInnen haptisch, sinnlich als Stimmungswelt erfahrbar.¹¹⁴

Man könnte daraus für *MENSCHEN AM SONNTAG* den Vorrang des Visuellen über das Narrative, des filmischen Prozesses der Enunziation über den erzählten Inhalt ableiten. Aber nur, wenn man gleichzeitig akzeptiert, dass trotz des elliptischen diegetischen Raumes eine soziale Zusammengehörigkeit der verschiedenen Elemente – Objekte und Figuren – im urbanen Kontext bestehen bleibt. Vor dem Hintergrund des chronologischen, vorfilmischen Zeitablaufs eines Wochenendes kann die fiktionale Welt als emotionaler und relationaler Erfahrungsraum wahrgenommen werden, durchzogen und geleitet von der quasi-körperlichen und narrativen Präsenz der Figuren. Ihre «Geschichten» tragen gleichzeitig den Keim der Fiktion in den imaginierten und imaginären Raum der Stadt. So halten sich das Bild als authentifizierte Reportage, das filmische Experiment und die fiktionale Szene auch in der narrativen Dynamik die Waage, und der beteiligt-distanzierte Blick auf das Geschehen lässt in der Figurengestaltung eine ins Mediale ausgelagerte Subjektivität entstehen.

Figurenkonstellation: Zerstreung und Reorientierung

Die dispersive und gleichzeitig assoziativ-horizontale Montage liefert auch das Prinzip für die Vervielfältigung der Zentren und Perspektiven der pluralen Figurenkonstellation in einem puzzleartig aufgefächerten Raum. So gesehen ist der (einzelne) Mensch nicht Mittelpunkt der Repräsentation und Wahrnehmung der Welt – weder visuell noch erzähltechnisch. Unter dem Aspekt der Narration und der Fiktion sind es aber, wie bereits skizziert, gerade die Figuren, die rote Fäden durch den Film ziehen. Auch wenn diese nur locker gesponnen und keineswegs kontinuierlich durchgehalten sind, so sind sie doch Angelpunkte für die «zerstreute» Aufmerksamkeit, die sich gerne an alles Menschliche heftet, das als anthropomorphes Element auch den Kern jeder Erzählung darstellt.¹¹⁵ Die wiederkehrende Präsenz der Figuren, die Entstehung ih-

114 Für Pascal Bonitzer: 83) erzeugen Dekadrierung und Verzerrungen ebenfalls eine emotionale Spannung, wobei er stärker auf den Blick insistiert.

115 Zum anthropomorphen Kern des Narrativen vgl. etwa Brémond 1973: 328f.

rer sozialen Beziehungen und ihre zunehmende filmische Vernetzung bieten Orientierungen in der fragmentiert wahrgenommenen Stadt. Diese anthropozentrische und relationale Komponente bindet trotz der «dys-narrativen»¹¹⁶ Entwicklung der Geschichten in der pluralen Figurenkonstellation die ZuschauerInnen sozial und emotional in das Geflecht der Stadtbilder ein. Das Narrative durchdringt letztlich den ganzen Film, wenn es auch nicht alle Elemente direkt und schon gar nicht kausal verhängt.

Vom Mosaik zum Ensemble

Nachdem der Film die ProtagonistInnen in einzelnen Episoden vorgestellt hat, verschränken sich ihre anfänglich parallel geschalteten Bahnen im Verlauf des Samstagnachmittags und -abends zunehmend im und mit dem filmischen Geflecht der Stadt. Ihre Wege führen sie über Begegnungen und angedeutete Verbindungen in *sozialen* und *szenischen Konfigurationen* zusammen: Als ZuschauerInnen verfolgen wir, wie sich Christl und Wolfgang kennenlernen; wir erfahren, dass Erwin und Annie ein Paar sind, das nicht immer harmonisch funktioniert, dass Wolfgang offenbar ihr Nachbar ist und dass Christl und Brigitte Freundinnen sind. Im zweiten Teil fügt sich diese mosaikartige Konstellation in ein Ensemble: Vier der fünf Figuren finden in einer Gruppe an einem Ort nahe der Stadt zusammen und verbringen miteinander den Sonntag.

Der Nachmittag der vier ProtagonistInnen verläuft abwechslungsreich. Die Beziehungs- und Verführungsspiele zwischen ihnen bringen Bewegung in die Gruppe und ihre Aktivitäten. Die einzelnen Figuren verkörpern soziale Rollen in einer narrativen Dynamik, die man als ein sich ständig veränderndes Gleichgewicht zwischen magnetischen Polen verstehen kann: Zwischen Christl und Wolfgang, der neuen Bekanntschaft vom Samstag, findet eine Abwendung oder Enttäuschung statt, hingegen entwickelt sich zwischen Brigitte und Wolfgang eine neue Anziehung, die zwischen den Freundinnen zu Eifersucht und Konkurrenz führt. In diesem labilen Gefüge hat Erwin – der ja mit Annie liiert ist – zwischendurch eine beruhigende Funktion; da er in seiner Vermittlung jedoch erfolglos bleibt, ja gar das Gegenteil bewirkt, zieht er sich bald aus dem Spiel zurück und legt sich zum Nickerchen ins Gras. Später führt er durch sein Verhalten im «Dreiecksverhältnis» der anderen nochmals eine Wendung herbei, weil er mit zwei jungen Frauen im Nachbarboot zu flirten anfängt; Wolfgang macht da natürlich mit, und Christl und Brigitte finden sich für einen Augenblick wieder in der solidari-

116 Zu Begriff und Konzept der *dys-narration* vgl. Vanoye 1989a: 199–202.

schen Abwendung einer «Gefahr», die die Gruppe und ihre Beziehungen von aussen bedroht.

Mehrmals spaltet sich in der weiteren Entwicklung das Ensemble in Teilgruppen auf und fügt sich wieder zusammen. Durch diese soziale und räumliche Dynamik von wechselnder Anziehung und Zurückweisung setzen die Figuren die elliptische Darstellung der Szenen in eine narrative Bewegung um; sie erstellen eine imaginäre Kohärenz zwischen den als einzelne Blickmomente konzipierten Einstellungen. Die authentifizierende Figurenkonzeption und die soziale Konstellation der Gruppe verstärkt auch die scheinbar vorfilmische Zusammengehörigkeit der Szenen. Dabei entsteht der Eindruck einer relativ grossen Autonomie der Figuren bezüglich ihres Verhaltens, ihrer Reaktionen und der Entwicklung ihrer Beziehungen. Und dies, obwohl der plastische und narrative Prozess stets spürbar bleibt: In ähnlicher Weise, wie die Einstellung durch die betonte Komposition zum Vexierbild wird, entsteht durch die assoziativ-horizontale Montage auch auf der Ebene der Narration ein selbstreflexiver Flächen- und Oberflächeneffekt, der mit dem imaginären Referenten der Stadt changiert.

Flottierende Perspektive und schwach-dialogische Erzählhaltung

Die externe *Fokalisierung* auf die Figuren übernimmt in der Wirkung zwischen Reportage, fiktionalem Spiel und filmästhetischem Arrangement eine wichtige Funktion. Die Erzählperspektive ist von Anfang an flottierend, sie wechselt von einer Figur zur anderen; auch in der Konstellation des Ensembles bleibt das Interesse auf alle anwesenden Figuren verteilt. Im narrativen Prozess sind sie abwechselnd, alleine oder in ihren temporären Konfigurationen «ins Zentrum» der Aufmerksamkeit gerückt (nur die abwesende Annie verliert an Wichtigkeit und Leinwandpräsenz), werden jedoch ausschliesslich von aussen wahrgenommen: Es gibt keine inneren Bilder, durch die sich die «psychologische Tiefe» der einzelnen Charaktere ausleuchten und filmisch materialisieren liesse. Wie erwähnt, beschreiben auch die annähernd «subjektiven» Bilder nicht wirklich den Blick einer Figur, sondern verweisen auf die Gestaltung des filmischen Blicks. Die enunziative Adressierung des Films wird so weder optisch noch narrativ an die Figuren übertragen, die Narration ist nicht personalisiert und nicht diegetisiert.¹¹⁷

Der generell beobachtende und beschreibende Erzählmodus lässt den Figuren jedoch genügend Raum, sich selbst darzustellen: Sie tragen

117 Zur Delegation der Enunziation an eine Figur durch die verschiedenen Arten von «subjektiven» Bildern, die Erzählstimme etc., wie dies in der «transparenten» Narration des klassischen Hollywoodkinos der Fall ist, vgl. etwa Metz 1991: 113–134.

ihren Charakter nach aussen, das heisst ihre persönliche Eigenart, ihre innere Bewegtheit, ihre momentanen Stimmungen, durch ihren individuellen, physischen Typ, ihre Mimik und Gestik sowie durch ihren expressiven Schauspielstil: kurz über ihr (inszeniertes) Verhalten *in Bezug auf die Anderen*. Sie sind so in das Beziehungsgeflecht, das sie selbst mitbestimmen, integriert; im Laufe des Films erscheinen sie zunehmend individuell differenziert und zugleich verstärkt im sozialen und relationalen Kontext verankert. Die Erzählung entwickelt sich über die Veräusserlichung der Charaktere – ähnlich wie in einer Theaterszene – über die emotionalen Spannungen und Entspannungen in der Diegese. Die filmische Narration mischt sich nicht in das Innenleben der Einzelnen und die Dynamik der Gruppe ein, sie wählt aus, montiert und punktiert das Geschehen, bewahrt aber ihre ständig wechselnde Aussenperspektive *auf die Figuren*.

Dies hindert sie nicht daran, die Entwicklungen des Ensembles aus nächster Nähe zu begleiten, als respektvoll distanzierte, aber teilnehmende Blick- und Erzählinstanz, in der scheinbaren Gleichzeitigkeit der Aufzeichnung mit dem dokumentierten Ablauf, wie er der beobachtenden Haltung der Chronik eigen ist. Sie ist also den Ereignissen nicht voraus, ihr *narrativer Standpunkt*, der Akt oder Moment des Erzählens, ist (zeitlich, räumlich und in Bezug auf ihr Wissen) innerhalb der fiktionalen Szenen verankert. Darin scheint die Narration – obwohl sie anonym und unpersönlich bleibt – emotional impliziert. Denn sie lässt, wie im Moment des Abschieds von Christl und Wolfgang, immer wieder eine sinnlich-affektive Form von Subjektivität entstehen. Sie spiegelt so Stimmungsbilder wider, ohne sich stärker an die eine oder andere Figur zu hängen, ohne zu erklären, ohne zu werten.

Dennoch kann, wie schon auf der Ebene der einzelnen Einstellung, auch auf der globalen Ebene eine gewisse Ironie entstehen. Sie ergibt sich aus dem expressiven Schauspiel, der Komik im Ensemblespiel, aus den emotionalen Irrungen und Wirrungen im Beziehungsgeflecht, die wir Schritt für Schritt mitverfolgen. Sie entsteht zudem durch die mediale Selbstreflexivität in der kontrastierenden Verschränkung der fiktionalen Szenen am See mit den Bildern aus der Stadt. Auf dieser Ebene behauptet der filmästhetische Diskurs seine Autonomie; die enunziative Instanz jongliert gleichsam aus übergeordneter Position mit den Bildern. Aus der Vogelperspektive auf das metonymisch zusammenhängende, aber lückenhafte Geflecht der Stadt, worin sie die Figurenerzählung mosaikartig verwebt, erstellt sie spielerische Vergleiche innerhalb des Films und lässt Anspielungen auf andere Filme und Bilder der Zeit anklingen. Dieser metadiskursive «Witz» geht jedoch nicht auf Kosten

der menschlichen Figuren, zumindest nicht der emotional hervorgehobenen. Zum gesellschaftlichen Ausschnitt des Figurenensembles unterhält der Film in seiner chronikalischen Erzählweise auch diesbezüglich höchstens eine ironisch gefärbte *distanzierte Nähe*: Ohne im eigentlichen Sinne für die Figuren der Gruppe Partei zu ergreifen, situiert sich die Erzählinstanz im selben Milieu wie sie; aus ihrer involvierten Position heraus beobachtet sie das Treiben scharf und genau und drückt ihm den Stempel ihres expliziten Gestaltungswillens auf, der sie letztlich als selbstironischen Blick markiert.

Die Frage nach der *Erzählhaltung* ist in diesem Film tatsächlich sehr komplex: variable, chronikalische Erzählperspektive, übergeordnetes Montagearrangement, zwischen Fiktion, Nichtfiktion und Experiment oszillierender Diskursmodus. So pendelt die Erzählhaltung auf allen Ebenen – je nach Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen – zwischen Distanz und Nähe, zwischen allgegenwärtiger Instanz, gestaltendem Blick und gleitender, quasi taktile Beschreibung, die sich in der Präsenz der «Objekte» verliert. Die Narration erscheint so zwar polyzentrisch – im Sinne der Fokalisierung *auf* mehrere Figuren und den Wechsel zwischen ihren Teilwelten –, ist indessen nicht wirklich «polyphon» im Sinne von Bachtin, weil sie ihre Adressierungsfunktion nie an eine Vermittlerfigur in der Diegese abgibt: weder über den Blick oder innere Bilder, die eine individuell gefärbte «Sicht» der Welt darstellen, noch über verbale Äußerungen, die dem Geschehen eine wertende Orientierung geben würden (letztere Möglichkeit wird in einem Stummfilm mit spärlich gesäten Zwischentiteln kaum wahrgenommen, die zudem meist narrativ sind und, wenn sie Dialoge wiedergeben, situationsbedingte Reaktionen und keine Reflexionen spiegeln). Kurz: Es entsteht nicht der Eindruck eines Puzzles dissonanter Werturteile oder sich widersprechender Sichtweisen, die miteinander in Dialog treten und sich gegenseitig neutralisieren.¹¹⁸

Hingegen verfolgt der Film auch kein Argument; kein demonstrativer Gestus ordnet die parallelen Welten in einer dichotomischen Werte-

118 Bakhtine 1970 (1963): 82–117; Bachtin 1989 (1975): 200–209 und 1990: 98–100; der Autor betont durch das dialogische Moment vor allem die durch die polyphonen Kompositionsmittel erreichte «Nichtidentität des Menschen mit sich selbst», die sich in der Gestalt des Helden im Sinne der individuellen, psychologisch verinnerlichten Hauptfigur bei Dostojewskij abzeichnet. Philippe Hamon (1997 [1984]: 70f., 138f.) stellt eine starke Polyphonie hingegen im naturalistischen Roman fest, wo auch die *Erzählfunktionen* effektiv auf eine Vielzahl von Figuren verteilt sind. Er bringt das Dialogische, das durch diese Polyfokalisierung zum Ausdruck kommt, mit einer Zeit der ideologischen Unsicherheit und Krise des allgemeinen Wertesystems in Verbindung (102f.).

hierarchie an (Eisenstein) oder sucht in den disparaten Elementen einen gemeinsamen Nenner (wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*). Eine diskursive Linie kann zwar in der Selbstreflexivität ausgemacht werden, doch sie zerstreut die Aufmerksamkeit auf die Details und Fragmente, ergibt sich dem assoziativen Bilderfluss, der es den Stadtaufnahmen und den fiktionalen Figuren überlässt, sich selbst zu präsentieren, sich selbst zu bedeuten.

Trotzdem oder gerade deswegen ist die enunziative Haltung nicht vollkommen defokalisiert, flach oder eingeebnet; ihre Färbung, ihre Intonation ist alles andere als indifferent. So könnte man sie als *schwach-dialogisch* bezeichnen: Sie gleitet, wechselt, changiert, ist unfassbar und nirgendwo lokalisierbar; gleichzeitig zeugt sie in ihrer dezentrierten, durch die Stadt zirkulierenden Aufmerksamkeit von einem gelenkten Blick. Ein selektiver Blick, der sich – vom «Zufall» der Assoziationen geleitet – einen Weg bahnt durch die Vielfalt der Eindrücke und Bewegungen und der die heterogenen Momente in die Erzählung einbindet, indem er das Sozial-Menschliche aus der Wahrnehmung des urbanen und mechanischen Umfelds herausdestilliert. Und dieser Blick ist nicht unbeteiligt: Das Kamera-Auge ist spürbar in der emotionalen und manchmal (selbst-)ironischen Präsenz, in ihrem Bezug zu den Objekten im Bild und in der Bilderfolge sowie in der chronikalischen Nähe zum Geschehen. Als bewegliche und bewegte Instanz visualisiert der Bilderfluss den flottierenden Blick des Flaneurs durch die Strassen der Stadt, ähnlich wie bei Benjamin beschrieben; ein Blick, der sich für alles interessiert, an allem, was sich bewegt, haften bleibt und es in der eigenen Fortbewegung assoziativ – über plastische und semantische Verbindungen – zu neuen Bildern und imaginären Bilderfolgen zusammenfügt.

Zurück zum Querschnitt – der apparativ-narrative Aspekt

Auch das Prinzip des Querschnitts ist dieser Haltung nicht fern. Es zeigt sich in der überindividuellen Konzeption der Figuren als RepräsentantInnen eines kulturellen Phänomens und einer Bevölkerungsgruppe, die die potenziellen KinogängerInnen anspricht. Der *soziale* Querschnitt in *MENSCHEN AM SONNTAG* zeigt somit eine klare Akzentsetzung auf einen gesellschaftlichen Ausschnitt, der herausgehoben und aus einer beteiligten Perspektive beobachtet wird und dennoch mit der Stadt verflochten bleibt. Für die Montagekomposition und die Figurenkonstellation scheint sich der Begriff des Querschnitts in seinem *ästhetischen* Anliegen fast noch stärker zu rechtfertigen. Wenn die fiktionalen Szenen sich auf dem zeitlichen Hintergrund des Sonntags in ein einfaches lineares Nacheinander reihen, stehen sie zu den Stadtbildern in einem Verhältnis

des räumlichen Nebeneinanders, das am Anfang auch die zerstreute Figurenkonstellation bestimmt. Über die assoziative Montage verflechten sich die Episoden horizontal und metonymisch in der Bewegung des Films zu einem Wahrnehmungsexperiment im Querschnitt durch den städtischen Grossraum.¹¹⁹

Erinnern wir uns daran, dass Balázs für sein Querschnittprojekt beabsichtigte, die Szenen «als blosse Reihenfolge, ohne Steigerung und Kulmination, gleichwertig in ihrem horizontalen Nebeneinander» sich entfalten und so «das Leben schlechthin, im allgemeinen» dokumentieren zu lassen. An anderer Stelle betont er, dass durch die «Bildnachbarschaft» in der «Assoziation der Montage» die «unaufhaltsame Induktion eines Beziehungsstromes» entsteht.¹²⁰ Ein solch *apparativ-narratives* Prinzip ist, wie erwähnt, Kracauers späterer Auffassung vom «Episodenfilm» nicht fern, der dann gelungen ist, wenn er es vermag, «den Strom des Lebens zu vergegenwärtigen», und wenn die «filmische Qualität sich im direkten Verhältnis zum Grad ihrer Durchlässigkeit verändert». Auch für ihn gehört die «Strasse [zu] jenem Bezirk der Realität, in dem sich vergängliches Leben am augenfälligsten manifestiert. Daher die Affinität von Episodenfilmen zu Orten mit zufälligen, fortwährend wechselnden Konfigurationen».¹²¹

Über das filmische Arrangement des städtischen Geflechts von Strassen, Verkehr, Menschenströmen und Bewegungen aller Art entwickelt sich die Figurenkonstellation also vom Mosaik zum Ensemble. Umgekehrt ist es die plurale Figurenerzählung, die der seriellen Montagekomposition zur Entwicklung verhilft, sie in einen horizontalen Prozess einschreibt, einen narrativen Faden durch die Bilder zieht. Es entsteht ein Gewebe von parallelen Anordnungen: An der Wechselfolge sind jedoch immer mehr als zwei Elemente beteiligt, und eine Bilderfolge ergibt sich assoziativ – über Analogien, Kontraste, Variationen und Verschiebungen – aus der anderen: So wird ein dualistisches Prinzip in ein zirkuläres, differenzielles umgewandelt. (Eine dichotomische oder gar manichäische Werteverteilung erscheint also bereits auf struktureller Ebene beinahe ausgeschlossen.) Diese differenzielle Entwicklung prägt ausser der Komposition der Montage auch die narrative Dynamik zwischen den unterschiedlichen Charakteren und bestimmt die symbo-

119 Für Elena Dagrada (1998: 127) manifestiert sich in diesem Film in der Kombination dessen, was ich den sozialen und den ästhetischen Querschnitt bezeichne, die Erfindung eines «homo cinematographicus».

120 Balázs 1984 (1930): 110, 83, 86 und Balázs 1984 (1926–31): 213.

121 Kracauer 1973 (1960): 331, 334 resp. 335; Kracauer bleibt dennoch skeptisch; für ihn ergibt sich dadurch «ein undeutliches und sehr filmisches Bezugssystem», eine «prekäre Verbindung zwischen den sonst voneinander getrennten Einheiten» (333).

lische Spannung zwischen den Geschlechtern. Obwohl sich die Wahrnehmung auf die Figuren zentriert, bleibt durch die alternierende Bewegung und die plurale Konstellation die Öffnung auf den Kontext der Stadt bestehen: Die Narration gestaltet sich flächig, sie disponiert fiktionale und nichtfiktionale Momente im räumlichen, quasi simultanen Nebeneinander einer filmisch gestalteten Wirklichkeit, wodurch ein Effekt der soziopolitischen Beschreibung entsteht.

Es ist nicht die einzelne Figur, sondern das Figurengeflecht, das die Erzählung und die Wahrnehmung bündelt, und auch das Ensemble wird nicht zu einer homogenen Einheit, sondern entwickelt sich im Inneren differenziell weiter über Kontraste und Ähnlichkeiten. Die vier Figuren, die sich am Nikolassee vergnügen, bilden zudem keine geschlossene Gruppe gegen aussen: Annie, die zu Hause im Bett liegen bleibt, stellt einen Gegenpol dar zum Lebensgefühl des Ensembles; die anderen Menschen am Strand und in der Stadt präsentieren weitere parallele Welten. Auch wenn der beteiligte Blick auf das Ensemble dominiert, wird der ausgewählte Standpunkt zum gesellschaftlichen Ausschnitt immer wieder mit Variationen auf das Thema konfrontiert: Facetten eines Sonntags, die in ihrer Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen bleiben. So teilt sich die Narration von Anfang an auf mehrere Räume auf: am Samstag auf die verschiedenen Berufswelten, feierabendlichen Aktivitäten und Gesten, am Sonntag auf die vielfältigen Situationen der Erholung und des Vergnügens. Weder diskursiv noch diegetisch entsteht ein einheitlicher Raum. Die Stadt stellt ein unfassbares Netz von Beziehungen und Bewegungen dar, und auch narrativ bleibt das Ende der Erzählung offen: Am Montagmorgen (in den letzten Minuten des Films) strömen wieder die Menschenmengen über Plätze und Strassen, pulsiert wieder der Verkehr. Brigitte und Wolfgang sind je in einer kurzen Szene in den Alltag der Arbeit und der Stadt zurückgeführt: Nur die zwei Figuren sind ausgewählt, als metonymischer Teil des Ensembles und der Gesellschaft, vielleicht auch als symbolisches Versprechen auf ein Wiedersehen des neuen Paares am nächsten Wochenende. Wer möchte, könnte umgekehrt vielleicht – und sozusagen im Nachhinein – in dieser Wiedereinordnung der Figuren und ihres leichtfüssigen Treibens in den übermächtigen Bilderfluss des Alltags einen Anflug von Zynismus ausmachen.¹²²

122 Vgl. Prümm 1998: 78.

Eine andere Ordnung: Die individuelle Vielfalt in der Menge

Ich möchte nun die eingangs gemachte Äusserung, dass die Wirkung von *MENSCHEN AM SONNTAG* damals wie heute an der Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion lag und liegt, noch etwas vertiefen und seine Aussage zu den Figuren in diesem Spannungsfeld situieren. Die Aufnahmen von Berlin und den fünf Figuren im Kontext der Stadt sind voll von «referenzialisierenden Zeichen», die, wenn sie von den ZuschauerInnen identifiziert werden, auf ausserfilmische Objekte und Orte verweisen und kulturelles Wissen mobilisieren, wie dies Ludwig Bauer in seinem semiotisch-kulturhistorischen Aufsatz beschreibt.¹²³ Wenn wir uns die oben angeführten Kritikerstimmen in Erinnerung rufen, dürfen wir annehmen, dass für das historische Publikum die Indexfunktion der authentischen Schauplätze und der Laiendarsteller als wirkliche «Berufsmenschen» wahrscheinlich sogar so stark war, dass filmische und *afilmische* Realität zeitweilig miteinander verschmolzen. Auch in meiner internen Analyse liess sich feststellen, dass die authentifizierende Figurenkonzeption und die referenzialisierenden Aspekte der Berlinaufnahmen sich gegenseitig stützen. Diese Bilddokumente bergen zwar einen markierten enunziativen Blick auf die «Wirklichkeit» als ästhetisches und unrealisierendes Moment in Figurengestaltung und -konstellation, durch das die Diegese als Vorstellungsprodukt entsteht. Dennoch haftet *MENSCHEN AM SONNTAG* in seiner filmisch-expressiven Weltkonstruktion auch heute ein Eindruck der Alltäglichkeit an, der seine besondere Form des Realismus begründet. Selbst die Ironie bleibt spürbar und zumindest in ihrer Bedeutung innerhalb des Films – wenn auch nicht in ihrem vollen indexikalischen Sinne – erfassbar.

Im Wissen um die real existierende Stadt referenzialisieren wir die Bilder und die Erzählung in einer möglichen, *historischen* Welt, obwohl wir nicht alle Zeichen im kulturellen Kontext einordnen und deuten können (Zeichen wie jene des Nummernschildes an der Taxe oder die Statuen in der Siegesallee, denen Bauer besondere Aufmerksamkeit widmet).¹²⁴ Heutige ZuschauerInnen besitzen zudem meist ein intertextuelles Vorwissen über die Referenzialität von Stadtbildern. Doch auch innerhalb der diegetischen Welt führt die assoziative, ästhetisch markierte Wahrnehmung der Bilder und deren narrative Verknüpfung zum Sozialen zurück: Heute noch stellt sich ein dokumentarisierender Lektüre-Effekt ein. Und dies, obwohl das Berlin der 1920er Jahre für uns höchstens einen diskursiven und ikonografischen Erinnerungsort dar-

123 Bauer 1988.

124 Bauer 1988: 34f.

stellt und die referenzialisierenden Hinweise somit doppelt imaginär sind.¹²⁵

Wir können annehmen, dass ZuschauerInnen heute wie damals, wenn auch nicht im selben inter- und transtextuellen Umfeld, einige Übung im Sehen und Verarbeiten von filmischen und anderen heterogenen Diskursen hatten und haben.¹²⁶ So mussten wohl auch die ZuschauerInnen von 1930, die mehr referenzielles Wissen in Bezug auf Stadt, Geschichte und Politik besaßen, bei *MENSCHEN AM SONNTAG* aktiv eine mögliche Welt kreieren. Die filmische Präsentation voller Lücken, Brüche und Pausen veranlasste wohl auch sie, die Stadt als einen Erinnerungsort zu konstruieren. Denn wie Wolfgang Natter in seiner historischen Analyse der ästhetisch-diskursiven Wahrnehmung von *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT* herausstellt, ist davon auszugehen, dass

[...] once a place is entered into cinematic space, it has, as a condition of its being-viewed, the capacity to become a place of memory, necessarily fragmented, with the myriad implications for understanding viewing practices that derive from this.¹²⁷

In der fragmentierten, dekadrierten und dezentrierten Gestaltung initiiert auch der hier besprochene Film einen analytischen, unrealisierenden Prozess in Bezug auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Ebenso ist die umgekehrte Aktivität, die Welt neu zusammensetzen, sie im Endeffekt vielleicht anders zu sehen und neue Bedeutungen zu konstruieren, im filmischen Diskurs angelegt. Über Bewegungsrichtungen, Licht- und Schattenspiele, variantenreiche Wiederholungen von Formen und Linien ergeben sich neue Kontrast- und Ähnlichkeitsverhältnisse zwischen den Bildern, zwischen den Figuren, zwischen ihnen und den Objekten; sie begleiten auch die Entwicklung der Figurenkonstellation vom Mosaik zum Ensemble und dessen differenzielle Dynamik, regen das

125 Auch wenn mein Interesse an dem Film ein ganz anderes ist, beinhaltet diese Aussage eine Kritik an Bauer (1988), der zwar bestätigt, dass in *MENSCHEN AM SONNTAG* «die Integration dokumentarischen Bildmaterials in eine fiktionale Spielhandlung zum formalen und künstlerischen Prinzip» erhoben wird (38), meines Erachtens jedoch die Bedeutung der «authentischen Schauplätze» des Films überbetont, wenn er die kinematografischen Kodes ausschliesslich unter dem Aspekt der «Erleichterung der Identifikation von Referenzobjekten» (49) analysiert und weder den plastischen und narrativen noch den fiktionalen Aspekten des Films weitere Beachtung schenkt.

126 Zur Wahrnehmung und künstlerischen Gestaltung von urbaner Räumlichkeit durch Literatur, Malerei, Architektur und Film vgl. Brüggemann 2002; zur Schockerfahrung der Moderne im Zusammenhang mit der Stadt und neuen Formen der Wahrnehmung vgl. Kleinspehn 1989.

127 Natter 1994: 214.

Kombinieren und Verknüpfen der Figuren in soziale Beziehungen an und verbinden sie im imaginären Referenten der Stadt. Die haptisch-sinnliche Erfahrung des irrealisierenden Bilderflusses führt zu einem emotionalen Filmerlebnis, das die Figurenerzählung verstärkt und in eine konzentrische, jedoch nach wie vor flächige Bewegung bringt: Diese Aspekte bilden den Kitt für das Fiktionale.¹²⁸ So möchte ich behaupten, dass damals wie heute das Netz von narrativen Verbindungen über das Zusammenwirken von ästhetischer und sozialer Wahrnehmung entsteht und die Lektüre des Films zwischen Dokument, Experiment und Fiktion bestimmt.¹²⁹

Aus heutiger Sicht manifestiert sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* auf der Inhalts- und Ausdrucksebene zudem der Blick einer historischen Epoche auf die zeitgenössische Gesellschaft: In der Kombination der Ideen von «Neuer Sachlichkeit» und «Neuem Sehen» entwirft der Film das Bild eines neuen Menschen (oder: ein neues Bild des Menschen!), der in seiner filmischen Körperlichkeit in eine veränderte Beziehung zu den Objekten und zur sozialen und mechanisierten Umwelt gesetzt wird. Im Projekt dieses Querschnittfilms scheint das Besondere im Allgemeinen und der Einzelne in der Gesellschaft aufgehoben. Der Mensch ist aus dem Mittelpunkt der Darstellung entrückt und in die materielle Welt der Gegenstände und Elemente eingebettet. Die vom Film geförderte Wahrnehmung ist durchgehend selbstreflexiv: Die Kamera nimmt anders wahr und der ästhetische Bilderfluss gestaltet die Wirklichkeit anders, als das menschliche Auge sie sieht. Der Film gibt sich als Darstellungsmittel in seiner materiellen und technischen Andersartigkeit zu erkennen: als Medium, das zu einer neuen sozialen Ordnung führt oder zumindest die konventionelle Ordnung etwas verrückt; als Kunstprinzip, das die Wahrnehmungserfahrung der Stadt plastisch umzusetzen versucht: in der filmspezifischen Variante des schweifenden, selektiven Blicks (der zwar historisch kontingent, uns heute aber nicht so fremd

128 Den Begriff des Fiktionalen beziehe ich vorrangig auf die Irrealisierung der Bilder durch den filmischen Diskurs und die imaginäre Weltenkonstruktion: Das heisst, ich spreche den Status der Bilder in Bezug auf die Wirklichkeit an und nicht die Tatsache, dass *MENSCHEN AM SONNTAG* auch eine *erfundene* Geschichte entwickelt, die ich mit dem Begriff des *Fiktiven*, das nur einen Teil des Fiktionalen darstellt, bezeichnen möchte; vgl. Tröhler 2002b.

129 Bereits Walter Benjamin notiert in «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1934/35), wobei ihn der Aspekt des Narrativ-Fiktionalen weniger interessiert: «So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt» (in: Benjamin 1977: 158).

ist) und als Erzählmuster, in dem sich die Lust an der formalen Kombinatorik – dem Ordnen, Zusammenfügen, Vergleichen¹³⁰ – mit dem Interesse am Verknüpfen der Figuren verbindet. Über das Narrative kommt in *MENSCHEN AM SONNTAG* eine dezentrierte und dennoch anthropozentrische Ausrichtung zum Tragen, die das Individuum zwar als Unterscheidbares und Einzigartiges skizziert, jedoch nicht als autonomes, sondern als soziales und relationales Subjekt.

So widerspricht der Film im zeitgenössischen Kontext auch dem antimodernistischen Diskurs gegen die «Asphaltkultur» der Zeit¹³¹: Einerseits werden die menschlichen Figuren zwar wie die Stadt als Materie und Formen der Wirklichkeit erfasst, die Wesensunterschiede zwischen Mensch und Objekt sind jedoch – gerade durch die narrative Aufmerksamkeit, die sich an die Figuren heftet – nicht verwischt, und der Film trifft so auch keine antihumanistische Aussage. Andererseits erlaubt er auch keine mythische Auslegung der Verbindung von Mensch und Natur (und der Stadt als Ort der Dekadenz). Sein Diskurs könnte mit einem Begriff der Zeit hingegen als «unanimistisch» bezeichnet werden,¹³² da er in der Multiplizität, im Detail und im Fluss des Werdens seine Sicht auf die moderne Welt wiedergibt. Unanimistisch ist er jedoch nur, wenn darunter weder die kollektive Einheit der gesellschaftlichen Seelenzustände¹³³ noch jene der alle einbindenden politischen Idee (der «Linienhaftigkeit» von Kracauer) verstanden wird, sondern die *differenzierte Menge* von Einzelnen in ihrer *individuellen Vielfalt*, deren Bild durch den schweifenden Blick der Chronik und den schwach-dialogischen Bilderfluss der assoziativen Montage entsteht.

130 Diese Aktivität entspricht dem «Kunsttrieb» oder «Ornamentiertrieb» als kreativem Akt bei Arnheim (1974 [1932]: 52–56). Sie stellt eine der grundlegendsten Formen dar, die Welt und die Bilder wahrzunehmen und zu verstehen; vgl. in der Kunsttheorie Gombrich 1978 (1963) oder Stafford (1999: 9), in der Psychologie etwa Blanchet/Trognon 1994: 28.

131 Natter 1994: 214.

132 Wie Borde et al. 1965: 137 dies tun.

133 Der Unanimismus ist eine literarische Doktrin, die hauptsächlich in Frankreich diskutiert wurde; einer ihrer Hauptvertreter ist Jules Romains (1885–1972), der seit den 1910er Jahren Poesie, Prosa und Dramen in den Dienst des Unanimismus stellt. Sein Hauptwerk *Les hommes de bonne volonté* (in 27 Bänden) entsteht zwischen 1932 und 1947. Er vertritt darin eine humanistisch freiheitliche Weltauffassung, in der die Kameradschaft, das gleiche Ideal, der «gute Wille» in eine alle Menschen verbindende Gemeinschaft einfließen.

4. Vom Querschnitt zum *film corale*

Ohne eine kohärente Linie von den 1920er Jahren bis heute zu zeichnen, kann man versuchen diesem alternativen Erzählmodell des Querschnitts eine diachrone Dimension zu eröffnen, indem man das Konzept durch Filmpraxis und Schriften zum Kino verfolgt. Auch wenn später kaum mehr vom Querschnittsfilm gesprochen wird, ist der Aspekt der «irrationellen (sozusagen) musikalischen Aufeinanderbezogenheit», der dem Film trotz der «nebeneinandergestellten» Elemente einen Zusammenhalt verleiht,¹³⁴ etwa in den englischen Dokumentarfilmen und den sie begleitenden politisch engagierten, ästhetischen Diskussionen wiederzufinden. Wir können hier exemplarisch an *DRIFTERS* (John Grierson, GB 1929), an *PEACE OF BRITAIN* (Paul Rotha, GB 1936) oder an *LISTEN TO BRITAIN* (Humphrey Jennings, GB 1942) denken. Der Filmemacher und Theoretiker Paul Rotha führt die Idee, mit alltäglichem Material die «cross-section of a city» zu gestalten, explizit auf die «realist (continental) tradition» zurück.¹³⁵ Dass das Modell jedoch sehr unterschiedliche Ausformungen erfährt, lässt sich erkennen, wenn Rotha auch *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*) und *REGEN* (Joris Ivens, NL 1928 und 1929), *THE RIVER* (Pare Lorentz, USA 1937), *MANNISKOR I STAD* (*PEOPLE IN THE CITY*, Arne Sucksdorff, S 1947) in diesem Zusammenhang erwähnt.¹³⁶ Dabei wird auch der Ton mehr und mehr zu einem wichtigen dramaturgischen Aspekt der «musikalischen» Montage: So stellt zum Beispiel in *A DIARY FOR TIMOTHY* (Humphrey Jennings, GB 1945) die Aufführung eines Klavierkonzertes in London den verbindenden narrativen Faden zwischen den vielfältigen Szenen dar, und der Querschnitt führt zur soziopolitischen, einem Kind gewidmeten Beschreibung der Stadt in den Kriegstagen.

In Deutschland scheinen sich das Konzept und die Diskussion um den Querschnittsfilm in den 1930er Jahren zu verlieren. Man könnte die These wagen, dass beim partiellen Einsatz dezentrierter Erzählmuster die einstige Idee des Querschnitts durch die sozialen Schichten vom NS-Modell des Querschnittsfilms durch die deutschen Regionen verdrängt wird, wie dies in *WUNSCHKONZERT* (Eduard von Borsody, D

134 Balázs 1984 (1926–31): 214.

135 Rotha 1952 (1936): 85–88 oder 108–110 und 1973: 16–20. Obwohl sich Rotha als unabhängiger Filmemacher und Theoretiker dem direkten Einfluss von John Grierson, der sich in seiner «realistischen» Auffassung des dokumentarischen Films stark an die russische Montage anlehnt, entzieht, nimmt er diesbezüglich eine ähnlich engagierte Position ein, wenn er die «dialektische» Methode über die «rein sinfonische» stellt; vgl. auch 1952 (1936): 182.

136 Rotha 1952 (1936): 87, 135, 257 und 373.

1940) der Fall ist. In diesem Spielfilm führt die Dynamik letztlich zur «Uniformierung der Vielfalt und [zur] Monopolisierung divergierender Bedürfnisse durch den gerichteten Gleichklang im Radio».¹³⁷ Neben diesem musikalischen Moment zentriert ein durch den Krieg getrenntes Liebespaar die narrative Entwicklung und richtet die verschiedenen Episoden auf den die Nation verbindenden Volksempfänger aus. Zwar steht auch hier nicht das Schicksal der einzelnen Figuren im Vordergrund, jedoch werden sie im Dienste der Propaganda idealisiert, und die Vielfalt stilisierten sozialen Lebens wird in die nationalistische Idee *eines* Volkes eingeschmolzen. Eine argumentative und eine narrative Linie, die den dispersiven, horizontalen Querschnittfilmen der 1920er Jahre entgegenläuft.

Im italienischen Neorealismus tauchen im Zuge einer erneuten Diskussion über den Realitätsbezug des Films, die sich diesmal von vornherein im Bereich des Spielfilms situiert, ganz ähnliche Aspekte wieder auf, wie sie die zeitgenössischen Kritiker für *MENSCHEN AM SONNTAG* hervorgehoben hatten: So wird *DOMENICA D'AGOSTO* von Luciano Emmer (*EIN SONNTAG IM AUGUST*, I 1950), obwohl als Tonfilm und mit Berufsschauspielern gedreht, von Raymond Borde, Freddy Buache und Francis Courtaude sowie von Francis Vanoye in eine direkte Entwicklungslinie zu *MENSCHEN AM SONNTAG* und zum Querschnittfilm der 1920er Jahre gestellt. Erstere betonen dabei das Verhältnis zur sozialen Wirklichkeit als materieller Grundlage für die Fiktion und den gestaltenden Blick – der in den beiden genannten Filmen auf das populäre Freizeitvergnügen am Wochenende gerichtet ist –, letzterer zieht zudem die flächige narrative Verknüpfung von mehreren Geschichten und Figuren in Betracht.¹³⁸

Für die Zeitgenossen von *DOMENICA D'AGOSTO* entstand hier ein Erzählmodell, das in den Diskussionen der DrehbuchautorInnen zum

137 Karsten Witte 1993: 147; vgl. zu diesem Film auch David Bathrick 1999.

138 Borde et al. (1965: 137) heben die Aspekte des «Drehbuchs» und der «Technik» hervor; sie zitieren auch das Filmprojekt des Querschnittfilms *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES* von Balázs und Viertel in seiner Vorreiterrolle: «pour saisir, vintg ans avant Zavattini, la réalité par surprise» (339). Vanoye (1991: 68) stellt die Verbindung explizit über die Figurenkonstellation und Erzählweise her. Auch Prümm (1998: 76) betont den Zusammenhang von *MENSCHEN AM SONNTAG* mit neorealistischen Filmen (und Filmen der Nouvelle Vague), ohne *DOMENICA D'AGOSTO* zu erwähnen. Kracauer (1973 [1960]: 331f.) verbindet in seinem späteren Werk *MENSCHEN AM SONNTAG* mit den neorealistischen Filmen *ROMA*, *CITTÀ APERTA* und *PAISÀ* etc., indem er sie «im Grenzgebiet zwischen Episodenfilm und dramatisiertem Dokumentarfilm» ansiedelt. Vom Querschnittfilm ist hier zwar nicht mehr die Rede, doch die Argumente zur Beschreibung der beiden Modelle lassen die Vermutung zu, dass der «Episodenfilm» den Begriff aus den 1920er Jahren abgelöst hat (auch dieser neue Begriff impliziert nicht von vornherein eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Nichtfiktion (331f.); jedoch hebt Kracauer nun stärker den narrativen Aspekt hervor).

Begriff des *film corale* führte.¹³⁹ Nach Furio Scarpelli suchte dieser Film – wie auch schon PAISÀ von Roberto Rossellini (I 1946) – in der Chronik die Konfrontation mit der neuen Nachkriegswirklichkeit, der man über die empirische Annäherung an die Lebenswelt der Menschen in einer möglichst weitgefassten Palette von Fallbeispielen gerecht werden wollte. So erklärt Scarpelli die Einführung des *film corale*, die er seinem Kollegen Sergio Amidei, dem Mitverfasser des Drehbuchs zu DOMENICA D'AGOSTO, zuschreibt: Das Kino sei zum Sammelbecken einer Vielzahl von Figuren, von Spannungen und Emotionen geworden und habe in den späten Nachkriegsjahren mit dem *film corale* auf eine (abermals) veränderte Realität geantwortet.¹⁴⁰ Mit DOMENICA D'AGOSTO habe Amidei zudem «une autre forme de néo-réalisme plus ironique», «plus souriant» gefunden: «la transformation de l'observation en récit par le paradoxe et par l'ironie». Und Scarpelli analysiert weiter: «Le récit suggère [le paradoxe] dramatiquement à travers des motifs qui ne sont pas dans le document, c'est le paradoxe de la réalité.»¹⁴¹

Für dieses Paradox, das so auch die Fiktion begründet,¹⁴² bietet die Figurenkonstellation in DOMENICA D'AGOSTO die Grundlage: Ob arm, ob reich, ob jung, ob alt – an einem Sonntag im August fahren die Leute aus Rom mit Auto, Fahrrad oder Zug ans Meer bei Ostia. In dieser imaginierten sozialen Totalität kreuzen sich die unzähligen Geschichten oder laufen nebeneinander her und werden durch die Wechselmontage in Beziehung gesetzt. Die Figuren und ihre Lebenssituationen stellen Facetten einer alltäglichen Wirklichkeit dar, die in der Idee des gesell-

139 Zuvor hatte es in Italien wie in Frankreich zwar Filme im Stil des Querschnitts gegeben (und die deutschen Filme der 20er Jahre wurden über die nationalen Grenzen hinaus diskutiert), doch man hatte offenbar keinen Begriff zu ihrer Bezeichnung eingeführt; vgl. wie bereits erwähnt Borde et al 1965: 339.

140 Scarpelli in Questerbert 1988: 107 sowie Ennio Flaiano, *ibid.*: 13 und 17. Auch die Entstehungsweise der Filme hat wohl zu diesem Erzählmodell beigetragen. Durch die von den Anhängern des Neorealismus politisch und künstlerisch propagierte kollektive Arbeit sollten möglichst viele verschiedene Zeugenberichte in ein Drehbuch einfließen (vgl. etwa Visconti 1970 [1943]: 110). Diese kollektive Arbeit wurde oft idealisiert, denn sie verlief keineswegs immer harmonisch (vgl. Jean Gilli oder Ennio Flaiano in Questerbert 1988: 6 respektive 16). Auch Flaianos Korrespondenz mit Luciano Emmer und mit Federico Fellini gibt einen Einblick in Zusammenarbeit und Auseinandersetzung zwischen DrehbuchautorInnen und Regisseuren in dieser Zeit (in Longoni/Ruesch 1995: 49f. resp. 53f.) – Auch bezüglich DOMENICA D'AGOSTO und MENSCHEN AM SONNTAG ist in vielen Texten von einer kollektiven Arbeit am Film die Rede.

141 Scarpelli über Amidei in Questerbert 1988: 107f.; über diese zweite Phase des Neorealismus im Film äussert sich auch Amidei selbst (*ibid.*: 29). Zur Erzählform, die in Italien auch «bozzettismo» (Skizzieren, Entwerfen) genannt wird, vgl. Maurizio Grande (1979) und zur Figurenkonzeption des Neorealismus in der Feder von Zavattini vgl. Guglielmo Moneti (1992).

142 Scarpelli in Questerbert 1988: 110: «Le paradoxe, la fiction comme on dit ...».

schaftlichen Querschnitts in einem relationalen System zusammenfinden, sich jedoch nicht in eine einheitliche Gesamtfigur einbinden lassen, sondern – wie der Begriff des Paradoxes besagt – sich gleichzeitig nebeneinander in ihrer differenziellen Vielfalt affirmieren können.¹⁴³

DOMENICA D'AGOSTO blieb kein Einzelphänomen. Andere spätneorealistiche Filme, die bereits die Merkmale der italienischen Komödie der 1950er und 1960er Jahre tragen, spiegeln ein ähnliches Muster: LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA (Luciano Emmer, I 1952), CRONACHE DI POVERI AMANTI (Carlo Lizzani, I 1954) oder LE SIGNORINE DELLO 04 (Gianni Franciolini, I 1955), bei denen Amidei ebenfalls am Drehbuch mitwirkte; und Jahre später nimmt CASOTTO (Sergio Citti, I 1977) die Idee des Sonntagsausflugs ans Meer wieder auf. Doch auch die in Italien damals sehr beliebten Episodenfilme können in diesem Zusammenhang gesehen werden; sie reihen unabhängige, manchmal von verschiedenen Regisseuren stammende «Kurzfilme» zu einem Thema aneinander, umgehen die einzelne Hauptfigur und verfolgen eine Art Chronik der sozialen Realitäten (zum Beispiel UN GIORNO IN PRETURA, Steno, I 1953; SIAMO DONNE, Guarini/Franciolini/Rossellini/Zampa/Visconti, I 1953; L'ORO DI NAPOLI, Vittorio De Sica, I 1954).¹⁴⁴ Doch auch Flaiano und Fellini benutzen in I VITELLONI (DIE MÜSSIGGÄNGER, I 1953) das Modell des *film corale* für ihre Zwecke: Denn Ennio Flaiano habe eine grosse Vorliebe gehabt für «storie più aperte, corali, spezzettate in tanti piccoli episodi da riunire come in un mosaico, suggerendo appena le tematiche ...».¹⁴⁵

Zu diesem Film äussert sich auch der Theoretiker André Bazin, den die Frage des Verhältnisses von Film und Wirklichkeit ein Leben lang beschäftigte. In der neuen Erzählform von I VITELLONI macht er 1956 in einem Essay das Vermächtnis des Neorealismus aus.¹⁴⁶ Ohne dass er die Begriffe Querschnitt, *film corale* oder das Konzept der Chronik benutzt – doch die Gedanken lagen wohl in der Luft, auch wenn man sie nicht mit denselben Worten fasste –, richtet er sein Augenmerk auf gewisse As-

143 Vgl. hingegen Vanoye (1991: 58f.), der auch in DOMENICA D'AGOSTO letztlich eine alles einbindende kollektive Figur sieht – die Leute, die alle demselben Freizeitvergnügen frönen – und so die symbolische Hauptfigur der Stadt hervorhebt. Aus diesem Grund muss der Autor auch nicht zwischen dem Modell des Ensembles und dem des Mosaiks unterscheiden; vgl. meine Auseinandersetzung mit Vanoye in der Einleitung. Das *uneinheitliche* Gesamtbild des Films betont hingegen Pierre Sorlin 1977: 237–242.

144 Vgl. auch in Questerbert 1988: 10f., 108, 154.

145 So der Filmemacher Georgio Moser, zitiert von Diana Ruesch in der Einleitung zu Flaianos Korrespondenz, in Longoni/Ruesch 1995: XIX.

146 Bazin 1997 (1957): 185f. Die folgenden Zitate sind ausschliesslich diesem zweiseitigen Aufsatz entnommen, der mir leider nicht in der Originalsprache zugänglich war.

pekte und Zusammenhänge, die für die hier entwickelte Fragestellung interessant sind.

I VITELLONI zeigt einige Monate im Leben einer Gruppe von jungen Männern in einer italienischen Provinzstadt am Meer (Rimini) in den 1950er Jahren. Seine tiefgreifende Originalität sieht Bazin in der Negation der bisherigen Normen filmischen Erzählens, wobei er die Neuerungen in der veränderten Figurenkonzeption und -gestaltung und deren Auswirkung auf die Ereigniskette begründet. Letztere sei hier nicht nur geschrumpft auf kleine Episoden ohne dramatischen Wert wie im Neorealismus, sondern die Figuren in I VITELLONI entwickelten sich gar nicht mehr, sie handelten ohne logische, narrative Absicht und Konsequenz: «Most of the time, it is pointless <agitation>, which is the opposite of action.» Die Figuren bewegen sich ziellos, und wir beobachten sie in ihren Gesten und Aktivitäten des Zeitvertreibs; nichts verändert sich wirklich im Laufe des Geschehens: Die fünf jungen Männer werden höchstens ein bisschen älter und um einige Erlebnisse reicher – jedoch nicht unbedingt reifer. Für uns ZuschauerInnen werden sie dennoch dichter, insofern sie sich als Charaktere¹⁴⁷ vor uns entfalten: nicht in ihrem inneren Rätsel, sondern, wie Bazin schreibt, als «a mode of being, a way of living». Die Figuren tragen «ihre Seele» nach aussen: durch ihr Verhalten, ihre Körpersprache, ihre Kleidung, ihre ganze Aufmachung, die Mimik, die dahingeworfenen Worte. Für den phänomenologisch inspirierten Realismustheoretiker Bazin eine Augenweide, ein Fest der Oberfläche, der unmittelbare Ausdruck des Gegebenen, denn die gesamte Erscheinung der Figuren verrät ihre Einstellung zum Leben, ohne psychologische Innerlichkeit, ohne Erklärung, ohne das Mysterium des einzigartigen Individuums. So sieht er in dieser Figurenkonzeption und -gestaltung gar «an international human type», der einer «pure phenomenology of being» entspreche.

Auch wenn Bazin den Akzent auf die Figuren als Ausdruck einer intersubjektiv empfundenen Zeitstimmung in ihrer Einbettung in die Welt legt und den differenziellen Aspekten der Charaktere sowie dem Spannungsfeld zwischen ihren unterschiedlichen Lebenspositionen keine Beachtung schenkt, so sind für mein Thema doch mehrere Gedanken dieses Aufsatzes von Interesse: Die Figuren sind hier ins Zentrum des Blickfelds gerückt. Sie werden in ihrer äusseren Gestaltung – als physi-

147 Wenn Bazin bemerkt: «The Fellinian protagonist ist not a *character*», schreibt er gegen das psychologische Innerlichkeitskonzept des «realistischen» Charakters aus der Literatur und dem klassischen Film an; meine Definition des Begriffs ist dagegen allgemeiner gehalten: Ich werde später diese Charakterkonzeption als soziale und relationale definieren.

sche, sinnliche, ästhetische Entitäten, als Filmkörper – analysiert und in ihrer Durchlässigkeit bezüglich der zeitgleichen sozialen Wirklichkeit des Films (und der Rezeption) wahrgenommen. Zudem stellt Bazin einen expliziten Zusammenhang her zwischen Figurenkonzeption, -gestaltung *und* Erzählform, sodass die Figuren in *I VITELLONI* entlassen werden aus der klassischen Narration der logisch-kausalen Abfolge teleologischer Ereignisse.¹⁴⁸

Für diese Krise des «Aktionsbildes», die nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem italienischen Neorealismus einsetzt, aber auch in anderen, meist ausserhalb von Hollywood entstandenen Filmen zum Ausdruck kommt, macht Gilles Deleuze fünf Charakteristika aus: die dispersive Situation und Multiplizierung der Figuren und Schauplätze; schwache Verknüpfungsmodi; das ständige In-Bewegung-Sein der Figuren vor dem Hintergrund der Stadt; das Sich-Durchdringen innerer und äusserer Welten; der Zusammenhalt durch Klischees und selbstreflexive Verdoppelungsspiele.¹⁴⁹ Diese «Krise» kann man als Paradigmenwechsel betrachten, der den modernen Film (sowie einige später postmodern genannte Komponenten) ankündigt,¹⁵⁰ oder man kann darin ein alternatives Erzählmodell sehen, das von vornherein einer anderen Logik folgt und bereits in den 1920er Jahren in Erscheinung tritt. Ohne hier nach seinen Anfängen zu fragen, die sicherlich in den Episoden- oder Nummernfilmen des frühen Kinos im Übergang vom Modus der Attraktion zur Narration zu suchen wären,¹⁵¹ habe ich bislang zu zeigen versucht,

148 Kracauer (1973 [1960]: 336f.) zählt *I VITELLONI* ebenfalls zu dem, was er den Episodenfilm nennt und über ähnliche Aspekte beschreibt: «Die Story, die sie erzählen, ist ein Produkt ihrer Aufeinanderfolge. So entsteht unvermeidlich der Eindruck eines merkwürdig richtungslosen Kurses, als trieben sie dahin, von unberechenbaren Strömungen in Bewegung versetzt.» An derselben Stelle zitiert Kracauer zu *I VITELLONI* erneut Henri Agel: «Der ganze Film ist aus Augenblicken zusammengesetzt, deren einzige Daseinsberechtigung ihre Augenblickshaftigkeit ist. [Es] sind die Tatsachen, die ineinander übergleiten und sich aneinanderreihen, ohne eine andere Verbindung als die der Umstände [...], alles scheint zufällig zusammenzuhängen, ohne jede Logik, jede Notwendigkeit.» Keiner der beiden Autoren geht allerdings auf die Figuren und ihre narrative Funktion ein.

149 Deleuze 1983: 279f. Er stellt mit *I VITELLONI* eine Verschärfung der Krise des «Aktionsbildes» fest, die, was die Erzählform anbelangt, in eine ähnliche Richtung weist, wie sie Bazin beschreibt: «[...] *I VITELLONI* de Fellini ne témoignent pas seulement de l'insignifiance des événements, mais aussi de l'incertitude de leur enchaînement, et de leur non-appartenance à ceux qui les subissent [...]» (286).

150 Ich gehe mit Brian McHale (1987: 3–11) davon aus, dass der Übergang zwischen modernen und postmodernen narrativen Welten sich als Dominantenverschiebung äussert; die Begrifflichkeit ist im Bereich des Kinos jedoch sehr uneinheitlich, je nachdem ob künstlerische, soziokulturelle oder philosophische Aspekte im Vordergrund stehen; vgl. Hill 1998.

151 Zu diesem Begriffspaar vgl. Gunning 1990 (1986); auf die frühen Episodenfilme gehe ich in «Zwischenspiel 2» ein.

dass in der Filmpraxis sowie in der reflexiven Auseinandersetzung mit dem Kino (in den unterschiedlichsten Textsorten) das Konzept des Querschnitts seit den 1920er Jahren in wandelbarer Form präsent ist und eine wenn auch nicht ungebrochene, so doch imaginierte, nachvollziehbare Verbindung bis in die 1950er Jahre etabliert werden kann. Sie betrifft das chronikalische, entfiktionalisierende Verhältnis von Film und alltäglicher Wirklichkeit, das auch Rotha in seinen Kritiken zu DOMENICA D'AGOSTO und I VITELLONI hervorhebt;¹⁵² sie situiert die Figurengestaltung auf Grund einer bestimmten Vorstellung von Individuum und Subjekt in diesem Verhältnis und sie enthält – versteckter und weniger eindeutig – Aussagen zum Zusammenhang zwischen Figurenkonzeption und Erzählweise (ein Aspekt, der zumindest bei Bazin explizit wird). So lässt sich zwischen den verschiedenen historischen Konzepten der Theorie und den Modellen, die die Filme selbst entwerfen, in der beschreibenden Analyse eine ideelle und strukturelle Verwandtschaftslinie¹⁵³ herauskristallisieren, die auch den Gedanken des Erzählens ohne individuelle Hauptfiguren mitführt.

Der Drehbuchautor Rodolfo Sonego spinnt diesen Faden zwischen den Filmen noch weiter, wenn er einen direkten und in der hier adoptierten Perspektive spannenden Bezug zwischen DOMENICA D'AGOSTO und NASHVILLE (USA 1975) herstellt: Robert Altman und ebenso das englische Kino seien inspiriert von dieser neuen Form der filmischen Erzählung, die die Fragmente mehrerer Geschichten in einen einzigen Tag verpackt.¹⁵⁴ Womit wir bei den fiktionalen Figurenensembles und -mosaiken der 1970er Jahre angelangt wären und über einen vorerst nur angedeuteten, spekulativen Vergleich zwischen NASHVILLE und SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993) in die 1990er Jahre blicken können.

Auch im Bereich des Dokumentarfilms ist das Konzept in der Praxis aktuell geblieben und hat sich durch die Jahre hindurch verändert, obwohl es auch hier keine begriffsgeschichtliche Tradition zu geben scheint: Ästhetische, technische oder politische Aspekte werden je nach Tendenz oder Schule in den Diskursen über den Dokumentarfilm in den Vordergrund gestellt, narrative Strukturen nur selten angesprochen. Ich möchte dazu einzig anmerken, dass spätestens seit den 1960er Jahren Alltagsbeobachtung und Chronik zwischen Realismus und Poesie, ob im Direct Cinema, im Cinéma Vérité, im ethnografischen oder essayistischen Film, oft über plurale Figurenkonstellationen strukturiert sind.

152 Rotha 1958: 166f. und 195f.

153 Im Sinne von Verwandtschaft beruhend auf einem «Netz von Ähnlichkeiten», wie sie Wittgenstein (1984 [1945–49]: 277f.) beschreibt.

154 Sonego in Questerbert 1988: 153f.

Sozusagen als Gegenstück zum biografischen Einzelporträt, das entweder das Leben einer Persönlichkeit dokumentiert oder worin ein durchschnittlicher Lebensweg exemplarisch für eine ganze Gruppe oder eine gesellschaftliche Situation steht, betten die pluralen Figurenkonstellationen die porträtierten Personen in ein Ensemble oder Mosaik ein. Darin fächern sich die Facetten möglicher Erfahrungen der Einzelnen im Zusammenspiel mit den anderen auf, sind thematisch, räumlich oder zeitlich miteinander verbunden; auch wird der Rhythmus der alltäglichen Ereignisse, Aktivitäten und Gespräche oft explizit durch ihr Arrangement in der Montage mitgestaltet.¹⁵⁵ Die Beispiele, die man somit in eine lockere Verbindung zum Querschnittsfilm stellen könnte, sind zahlreich und vielgestaltig. Ich möchte zur Illustration meines Gedankenganges einige wenige nennen: *MOI, UN NOIR* (Jean Rouch, F 1957), der seine Porträts von Jugendlichen in Treichville bei Abidjan zwischen Dokumentar- und Spielfilm ansiedelt und die Bewegung des *Cinéma Vérité* initiiert; *SALUT LES CUBAINS* oder *DAGUERRÉOTYPES* (Agnès Varda, B 1963 respektive F 1975), wovon der erste das eher impressionistische Mosaik einer fremden Kultur zusammenstellt, indem er Fotografien zum Rhythmus von kubanischer Musik montiert, und der zweite die BewohnerInnen einer Strasse in Paris porträtiert. In einer engagierten Tradition des Filmemachens wären *SIAMO ITALIANI* (Alexander Seiler, June Kovach und Rob Gnant, CH 1964) und *LA SUISSE S'INTERROGE* (Henry Brandt, CH 1964) zu nennen, die je auf ihre Weise ein facettenhaftes Porträt der schweizerischen Gesellschaft und ihres Umgangs mit AusländerInnen am Anfang der 1960er Jahre ausbreiten, oder auch *HARLAN COUNTY USA* (Barbara Kopple, USA 1976), der in einer kleinen Stadt in Kentucky einen Streik von Bergarbeitern und seine Folgen während drei Jahren dokumentiert.

Damit sind wir bei den *Langzeitstudien* angelangt, die sich oft aus synchronen Querschnittsmomenten zusammensetzen; zum Beispiel in *GOD'S COUNTRY* (Louis Malle, USA 1979–85) oder den Golzow-Filmen von Winfried Junge wie *WENN ICH ZUR SCHULE GEH'* (DDR 1961), in dem die Geschichte einer Schulklasse die Geschichte der DDR spiegelt. In den Folgefilmen von *ANMUT SPARET NICHT NOCH MÜHE* (1979), *LEBENS-LÄUFE: DIE GESCHICHTE DER KINDER VON GOLZOW IN EINZELNEN PORTRAITS* (1981) bis *EIN MENSCH WIE DIETER – GOLZOWER* (2000) wird diese Klasse respektive einzelne SchülerInnen durch die Zeit begleitet.

155 Zu dokumentarischen Formen von Alltagsbeobachtung und Chronik vgl. Wilhelm Roth 1982: 66f., 124f., 141f. oder unter einem stärker ästhetischen und technischen Aspekt Guy Gauthier 1995: 71–100 oder 139–152.

Ähnlich ist das Wittstock-Projekt von Volker Koepp angelegt, der mit *MÄDCHEN IN WITTSTOCK* (DDR) im Jahre 1975 den ersten Film eines Zyklus zeigte und mit *WITTSTOCK, WITTSTOCK* (1997) den siebten und (wahrscheinlich) letzten Teil präsentierte: Über die verknüpften Einzelporträts von TextilarbeiterInnen, die im ersten Film noch im Wohnheim leben, zeigt der Filmemacher gesellschaftliche, politische und ökonomische Zusammenhänge auf. Seine Filme halten stationenartig die Entwicklung und Veränderung einer Fabrik fest, die die Lebensbedingungen und -wege der Frauen bestimmen, die sich in Wittstock niedergelassen und zum Teil Familien gegründet haben. Diese reflektieren und kommentieren ihre gemeinsame Lage und ihre individuellen Situationen. Drei Frauen stehen dabei im Zentrum, umgeben von einer Gruppe, die sich durch die Jahre hindurch verändert; manche gehen weg, neue kommen dazu. In der letzten «Episode» ist auch ihre Arbeits- und Lebensgemeinschaft zersplittert: Die Fabrik existiert nicht mehr, jede der drei Frauen geht ihrer Wege. Die Dynamik in dieser Figurenkonstellation erzählt ihre eigene Geschichte.¹⁵⁶

Doch auch «Querschnittfilme» sind nach wie vor aktuell und führen den wandelbaren Charakter des Modells vor, wenn wir etwa an *CASTE CRIMINELLE* (Yolande Zaubermann, F 1990), *AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE* (Johan van der Keuken, NL 1996), *FAST, CHEAP & OUT OF CONTROL* (Errol Morris, USA 1997), *BELFAST, MAINE* (Frederick Wiseman, USA 1999) oder an *HOMEMAD(E)* (Ruth Beckermann, A 2000) – und an frühere Filme dieser FilmemacherInnen – denken. Diese Puzzles, die über ihre relationalen Figurenkonstellationen das Individuelle im Gesellschaftlichen (und umgekehrt) in einem chronikalischen Verhältnis einbetten, sind mitbeteiligt an dem kulturellen Phänomen der mosaikartigen Erzähl- und Darstellungsweisen, das ich für die 1990er Jahre festgestellt habe, und ich werde sie in diesem Zusammenhang später wieder aufgreifen. Zuvor möchte ich nun das Zeitrad für einen Augenblick anhalten.

156 Zu den Filmen von Koepp und Jung und ihren dokumentarischen Methoden sowie zur Langzeitbeobachtung, die in der DDR eine Tradition hatte, vgl. Roth 1982: 66f. und 73–76.

Drei Wege durch den Wald der Konzepte: Bildtheoretische Überlegungen zu Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren

Das Querschnittskonzept, das ich anhand von *MENSCHEN AM SONNTAG* über die Figuren zu beschreiben versucht habe, ist auch für die Analyse der Ensemble- und Mosaikfilme der 1990er Jahre von Belang. Bevor ich mich diesen zuwende, möchte ich jedoch einige theoretisch-methodologische Überlegungen einschalten. Die drei Aspekte der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation, die ich in ihren Überschneidungen und in ihrer gegenseitigen Bedingtheit an meinem exemplarischen Beispiel zu entwickeln versucht habe, ermöglichen eine ästhetisch-fiktionale sowie eine historische und kulturelle Annäherung an die filmischen Figuren, in der sich auch das Narrative unter einem erweiterten Blickwinkel als (audio)visuelle Dynamik – und also weniger handlungszentriert als in den klassischen Auffassungen – begründen lässt.

Obwohl der Schwerpunkt meiner Untersuchung auf den 1990er Jahren liegt, dient die Analyse dieses Stummfilms den folgenden Ausführungen als Grundlage, da die zeitliche Distanz zu einem Forschungsobjekt manchmal gedankliche Möglichkeiten eröffnet, die der Blick aus der Nähe nicht erlaubt. Ich werde also die drei Zugänge zur Figurenanalyse zu Konzepten verdichten. Dabei wird mich auch die Frage der kontingenten Verankerung der Filme und ihrer Figuren beschäftigen, die per se eine historische Perspektive verlangt. Dennoch sind meine Überlegungen in diesem Kapitel so allgemein gehalten, dass der Ansatz auch für die anderen Erzählmodelle ohne individuelle Hauptfiguren (und vielleicht sogar darüber hinaus) als Matrix gelten kann. Natürlich ist diese theoretisch-methodologische Rahmung der Figurenanalyse selbst historisch bedingt und muss sich immer wieder dem jeweiligen Forschungsgegenstand stellen, da die Filme als audiovisuelle Praxis ihre eigenen Konzepte entwickeln, denen die Analyse in ihrer sprachlichen Setzung sich ohnehin nur annähern kann. Eine solche flexible Rahmung kann jedoch Wegweiser enthalten, deren Ausrichtungen immer wieder justiert und den sich wandelnden Fragestellungen sowie den sich ständig erneuernden Ausdrucksformen, -mitteln und -möglichkeiten angeglichen werden müssen. In diesem Sinne verstehen sich die folgenden Überlegungen auch als Wegweiser für die gesamte Arbeit.

Ich werde mir in diesem Kapitel drei Wege durch den Wald der Konzepte suchen. Sie führen mich, von verschiedenen Seiten her, alle drei an denselben Ort, zur Beschreibung der Figuren als Konglomerat von ästhetischen, narrativen und kulturellen Facetten. Die drei Wege überkreuzen sich teilweise, sind über bestimmte Strecken schon öfter begangen worden und gut sichtbar, verlaufen sich dann aber wieder im Gebüsch. Zwischendurch veranlassen sie mich auch zu einer Gratwanderung, wenn ich versuche, filmsemiologische Konzepte unter anderem von Christian Metz mit den philosophischen Konzeptionen des Sicht- und des Sagbaren zusammenzuführen, wie sie Gilles Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit dem Denken von Michel Foucault entfaltet. Doch ich möchte diese theoretische Herausforderung annehmen, denn auch wenn man ihr heute ihre linguistisch inspirierte Begrifflichkeit vorwirft, begründet sich die Filmsemiologie von Anfang an gerade in einer differenziellen Vorgehensweise und in Abgrenzung zu den Funktionsweisen der Verbalsprache: Sie geht explizit davon aus, dass das fotografisch-analoge Bild, dass audiovisuelle Dynamiken eine andere Expressivität und andere Bedeutungsprozesse entwerfen als Wortketten und sprachliche Texte. Sie setzt bei der Erforschung des Medialen, seinen Materien, seinen Inhalts- und Ausdrucksformen an, und auch wenn sie sich an einer Begrifflichkeit reibt, die zum damaligen Zeitpunkt, in der Hochphase des *linguistic turn*, die elaborierteste schien, versucht sie diese Begriffe auszuhöhlen und neu zu füllen.

Zweifellos hatte diese Konfrontation mit dem sprachwissenschaftlichen Theoriegebäude epistemologische Konsequenzen, sodass ihre Fragestellungen heute manchmal obsolet erscheinen oder gar als Irrwege angesehen werden. Aber die Semiologie hat operative Konzeptualisierungen vorgeschlagen, die sich in der Prägung von Roland Barthes und Christian Metz immer wieder an ihrem phänomenologischen Gegenstand orientiert, das heisst an der medialen Oberfläche ausgerichtet haben, und sie hat diesbezüglich theoretische und methodologische Zugänge erprobt und Erkenntnisse ermöglicht, die auch nach der historisch-pragmatischen Wende in der Filmtheorie von Bedeutung sind. Auf sie gründet auch heute eine film- und medientheoretische Diskussion, die versucht audiovisuelle Ausdrucksformen in ihren Funktionsweisen und als Wirkungskonstruktionen zu beschreiben und diese in kulturellen Kontexten zu verankern, sie als Teil davon zu begreifen. Begriffe wie *Inhalts-* und *Ausdrucksform*, *Diskurs*, *Enunziation* oder *Adressierung* gehören in einem breiten Feld (auch über die französische Theorie hinaus) längst zu einem Instrumentarium, mit dem ästhetischen, narratologischen, historischen oder kulturellen und letztlich genuin medialen Pro-

blemstellungen nachgegangen wird und wo sie sich als dienlich erweisen. Ich behaupte deshalb, dass das Erkenntnispotenzial, das diese Begriffe und ihre Diskussion beinhalten, fruchtbar gemacht werden kann für eine heutige Theorie der bewegten audiovisuellen Bilder.

Der zweite Grund, warum mein Unterfangen als Gratwanderung erscheinen mag, ist, dass sich die aktuelle bildtheoretische und von ihr beeinflusste kulturwissenschaftliche Diskussion, die die Konzepte des Sicht- und des Sagbaren aufnimmt und bearbeitet, stark auf das bezieht, was als Bild/Text-Verhältnis bezeichnet wird. Dabei geht es um die komplexen Zusammenhänge des verbalsprachlichen Textes (meist in Form der Schrift) und des Bildes als einem davon grundsätzlich verschiedenen und doch in der gegenseitigen Durchdringung definierten visuellen Register. Diese Text/Bild-Verhältnisse beschäftigen im Bereich des Kinos etwa den Stummfilm, wo Zwischentitel und andere Schrifttafeln sich in den Bilderfluss integrieren und eine hybride Ausdrucksdynamik entfalten. Für die Filmtheorie nach der Stummfilmzeit ist dieses Spannungsverhältnis jedoch nur am Rande von Bedeutung, da Schrift meist eine geringe Rolle spielt – unter anderem ein Grund, warum Film kaum einen Untersuchungsgegenstand für die Bildtheorie darstellt. So kommen in dieser Diskussion oft die Aspekte der Bewegung (im Bild, des Bildes, der Bilderfolge) sowie des Auditiven (Stimme, Geräusche, Musik) und letztlich auch der audiovisuellen Dynamik zu kurz, die mit der gegenseitigen Durchdringung von Bild – Ton – Sprache (letztere vor allem in Dialogen) mindestens drei Register bedient. Die Ausdrucksmöglichkeiten des Filmischen durch die (vermeintliche) Evidenz des fotografischen, bewegten und akustischen Bildes in seiner präsentischen und narrativen Kraft sind für die Analyse der Figuren in ihrer Konzeption, Gestaltung und Konstellation jedoch fundamental; ihre Rückbindung an die filmtheoretischen Konzepte der Semiologie kann deshalb gewinnbringend sein und vielleicht auch die aktuellen bildtheoretischen Diskussionen erweitern.

1. Inhalt und Ausdruck in der filmischen Bewegung

In einem ersten Schritt könnte man versucht sein, etwas Ordnung in die Elemente und Felder der Analyse zu bringen, indem man die *Figurenkonzeption* mit dem Enunziat, dem Signifikat oder der Inhaltsseite verbindet, während man die *Figurenkonstellation* aufseiten der Enunziation (und/oder Narration), dem Signifikanten und also der Ausdrucksseite einordnet. Dazwischen liesse sich die *Figurengestaltung* ansiedeln,

die im Übergang von der plastischen Bildkomposition zur filmischen Bewegung das einzelne Bild in die Dynamik der narrativen Bilderfolge eingliedert; über die Figurengestaltung wäre so die Diegese entstanden, die fiktionale mögliche Welt als Inhalt und als Ausdruck.

Die Klarheit und Einfachheit dieses Rasters ist bestechend, doch schon Rudolf Arnheim zeigt sich gegenüber dem alten Dualismus von «Inhalt und Form» misstrauisch und kritisiert ihn, denn «man kann dieselbe Sache einmal Form, einmal Inhalt nennen, je nachdem, von wo aus man sie betrachtet». Weiter schreibt er: «Auf den ersten Blick scheint es plausibel, zu formulieren, *Was* aufgenommen wird, ist der Stoff, der Inhalt. *Wie* aufgenommen wird, das ist die Form. [... Doch] auch die Auswahl dessen, *was* aufgenommen wird, kann man mit gutem Grund zur Formungsarbeit rechnen». Zudem: «[M]it dem Abbilden irgendwelcher Wirklichkeit ist nichts getan; es muss ein Sinn bei der Sache sein»,¹ und der scheint stark vom Gestaltungswillen, vom bereits erwähnten «Ornamentiertrieb» beeinflusst (der für Arnheim erst die Kunst ausmacht).² Arnheim geht in seiner Akzentsetzung sogar noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt, dass die Fotografie und der Film die Dinge der Welt als Inhalt oder als Form ihrer Werke benutzen können und es die Aufgabe der Künstler sei:

Gegenstände oder Vorgänge körperlicher oder seelischer Art mit den Mitteln eines bestimmten Ausdrucksmaterials so darzustellen, dass, was ihnen an ihrem Vorbild fesselnd oder charakteristisch erschien, zu anschaulichem Vortrag gelang[t]. Zum Zustandekommen eines darstellenden Kunstwerks ist nicht nur das Vorbild notwendig, wie viele glauben, sondern vor allem ein reinliches Darstellungsmaterial von hinreichend eigenartigem Charakter, sozusagen eine Tonleiter, mit deren Hilfe gespielt wird.³

Das Zusammenspiel von Form und Inhalt, dem Arnheim hier nachspürt, ist nicht hinreichend geregelt, wenn man einfach das Begriffspaar durch jenes von Ausdruck und Inhalt ersetzt, wie ich es eingangs versuchsweise getan habe. Es scheint mir vielmehr sinnvoll, dem semiotischen Konzept des dänischen Linguisten Louis Hjelmslev, das Christian Metz für das Kino fruchtbar gemacht hat, noch einen weiteren Schritt zu

1 Arnheim 1974 (1932): 159, 161 (Hervorhebungen im Text).

2 Arnheim 1974 (1932): 55. Im Gegensatz zu Kracauer besteht für Arnheim nicht die Gefahr, dass sich die Form verselbständigt, sondern dass der «Darstellungstrieb» dominieren und die Kunst sich verflüchtigen könnte (321).

3 Arnheim 1974 (1932): 163; zur Wirkung der filmischen Form auf die inhaltliche Aussage vgl. 133–148.

folgen:⁴ Die *Inhalts-* wie die *Ausdrucksseite* der Sprache (als *langage* und nicht als *langue*) wird darin jeweils in die Aspekte *Materie*, *Substanz* und *Form* eingeteilt, die zueinander in Beziehung gesetzt werden (was Hjelmslev die «semiotische Funktion» nennt), wobei der Form das Primat über die Materie zugestanden wird, weil die Form immer in gewisser Weise unabhängig von der Materie besteht, während die Materie die Form braucht, um der Erkenntnis überhaupt zugänglich zu sein.⁵

Ich möchte hier nicht diese Konzepte an sich neu aufrollen, sondern sie unter dem Blickwinkel der Figurenanalyse im Film aufgreifen, für die sie als theoretisches Fundament nützlich sind. Zudem ermöglichen sie mir die Verquickung von filmsemiologischen und bildtheoretischen Ansätzen, da auch Gilles Deleuze, dessen Ansatz ich im nächsten Abschnitt diskutiere, sich auf Hjelmslev bezieht. Um damit arbeiten zu können, scheint es mir jedoch wichtig, einige grundsätzliche Erläuterungen vorzuschicken.

Die *Materie* des Inhalts wie des Ausdrucks sind schon bei Hjelmslev rein theoretische und von vornherein unfassbare Bereiche *ausserhalb jeglicher sprachlich konkreten Umsetzung*. Die Materie des Inhalts betrifft das «amorphe Kontinuum» der «Gedankenmasse» zu einem Thema oder in einem Bereich der Erkenntnis (dem «Sinn»), zum Beispiel dem Farbenspektrum oder dem Klangraum (Stimme, Musik, Geräusche). Die Materie des Ausdrucks ist als Gegenstück dazu, im Bereich der Verbalsprache, das «phonetische Potenzial der menschlichen Lautartikulation, das allen Sprachen gleichermaßen zur Verfügung steht», das aber in jeder Sprache im Einklang mit ihren jeweiligen «Regeln» genutzt wird.⁶ Andere mediale Träger als die Verbalsprache machen sich jedoch auch

4 Hjelmslev 1968–71 (1943): vor allem 65–79. (Eine übersichtliche Darstellung der Sprachtheorie des dänischen Forschers gibt Nöth 2000: 78–87). Im Filmbereich hat sich Christian Metz (1986: 236–239, 1972: 97–110 und 1971: 157–179, 184–190) mehrfach mit Hjelmslevs Ansatz auseinandergesetzt, der auch für die Filmnarratologie grundlegend wurde, etwa bei Francis Vanoye (1989a: 42f. und 200f.) oder Anne Goliot-Lété (2000: Kapitel I und II). Hjelmslevs Konzepte wurden auch in der Literatursemiotik unter anderem von Greimas (1970: 41–46), von Greimas/Courtés (1993: 65f., 140) und von Eco (1987 [1979]: 41f.) aufgenommen. Sie führten hier insbesondere zu einer Systematisierung der semantisch-logischen respektive kognitivistischen Analyse: Die Inhaltsebene in der Verbindung von Materie und Form (als medienunabhängige Tiefenstruktur) wird dabei als grundlegend angesehen, während der semiologische Ansatz von Metz, auf den ich mich im Folgenden hauptsächlich stützen werde, von Anfang an das Spezifische des Mediums in seine Überlegungen einbezieht, indem er sich primär für den Ausdruck interessiert.

5 Hjelmslev 1968–71 (1943): 67, 70. Das Primat der Form oder des Signifikanten wird von der semiologischen Forschung allgemein akzeptiert, ist für Metz jedoch relativ (ich werde darauf zurückkommen); vgl. auch Eco 1972 (1968): 162–166.

6 Hjelmslev 1968–71 (1943): 70f.

andere Ausdrucksmaterien zunutze und entwickeln dabei spezifische Konventionen.

So lässt Christian Metz die eigentliche *Materie* in Bezug auf das Filmbild (das keine Zeichen im Sinne Saussures besitzt, da Signifikat und Signifikant im fotografisch-analogen Bild zu nah beieinander liegen und ihre Verbindung eine «motiviertere» und keine «arbiträre» ist)⁷ mit der *Substanz* zusammenfallen, um sie von der *Form* (des Ausdrucks und des Inhalts) abzuheben, jedoch ohne sie als potenzielle, theoretische Größe aufzugeben. Die eigentliche Materie kann auch für Metz keinen Forschungsgegenstand innerhalb der Analyse (oder allgemein eines textuellen und in diesem Sinne materialistischen Ansatzes) darstellen, denn sie tritt im Film immer als «*matière déjà sémiotiquement formée*», als Substanz auf. Auf der *Inhaltsseite* betrifft dieser Prozess den soziokulturellen Stoff, der als reine Materie nicht strukturiert, ja vielleicht nicht einmal wahrnehmbar und also immateriell ist. Doch diese Materie, die auch dem Film als «Material» dient, ist bereits ausserhalb des Kinos von der Form geprägt und von sozialen und historischen Bedeutungen durchsetzt; sie wird vom analogen, fotografischen Filmbild aufgenommen, aktualisiert und teilweise neu gestaltet.⁸ Im Filmbild treten diese «Dinge der Welt», diese soziale, ausserfilmische Substanz, als (allerdings bereits geformte) *Materie* und als (vom Film gestaltete) *Form* auf. (Man sieht, dass das Konzept beliebig differenzierbar ist, wenn die Analyse-Ebene wechselt.⁹) Auch wenn sich die Begrifflichkeit im Laufe der Diskussion mehrmals verschoben hat, so hat sich auf der Grundlage von Christian Metz' Auseinandersetzung mit Hjelmslev in der Filmtheorie das reduzierte Konzeptpaar Materie/Form durchgesetzt. Ich werde die filmischen Ebenen also mit Materie und Form des Inhalts und des Ausdrucks bezeichnen.¹⁰

Für die Ausdrucksseite stellt das «Material» die fünf Komponenten oder theoretischen Konstituenten des Films in ihren Potenzialitäten dar: Die kinematografische Ausdrucksmaterie an sich bilden das bewegte Bild, die Schrift und die drei akustischen Modalitäten von Sprache (re-

7 Metz 1968: 51, 79, 136 und 1971: 146.

8 Metz 1972: 101–108; die Analogie des fotografischen Bildes ist bereits vor dem Film vielfach kodiert (151–162); vgl. auch Odin 1990: 167–190.

9 Oder wie Metz (1968: 237) schreibt: Die Unterscheidung zwischen Form und Materie (Substanz) ist zugleich «relativ» und «absolut».

10 Die Entwicklung der Metz'schen Diskussion des reduzierten Konzeptpaares von Materie (changierend mit Substanz) und Form in Bezug auf die filmische Inhalts- und Ausdrucksebene kann nachvollzogen werden in Metz 1972: 97–110 (Aufsatz von 1967), Metz 1968: 235–237 (Aufsatz von 1968) und Metz 1971: 157–179; 184–190. Für die heute gängige Verwendung der Begriffe von Inhalts- und Ausdrucksform respektive -materie vgl. Gardies/Bessalel 1992 und Aumont/Marie 2001.

spektive Stimme), Geräuschen und Musik,¹¹ die bereits ausserhalb des Films zu Substanzen geformt eigene Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln. In einem konkreten (Ton-)Film sind diese fünf Ausdrucksmaterien (der Film benutzt grundsätzlich keine spezifischen Mittel) immer in einem Netz von Relationen und Kombinationen integriert. Und diese «materielle» Dynamik ist bestimmt durch die audiovisuell wahrnehmbaren Parameter, die eigentlichen filmischen Ausdrucksformen in ihrem grossen Variantenreichtum, die in der filmischen Bewegung zu vielfältigen und immer wieder neu sich gestaltenden Bedeutungsmöglichkeiten führen (der Film besitzt keine Grammatik).

Die Materie (als immer schon geformte, als Substanz) setzt sich also auch im Film auf der Ebene des Inhalts wie auf der des Ausdrucks von der Form ab. Oder umgekehrt: Die Ausdrucks- und Inhaltsmaterie und die Ausdrucks- und Inhaltsform bilden zusammen das (realistische) Filmbild, die vom Film gestaltete sichtbare und hörbare fiktionale Welt. Materie und Form des Inhalts – oder des Enunziats – betreffen eher die *ikonischen* und *auditiven* Qualitäten des Bildes: die Darstellung von wiedererkennbaren Objekten und Körpern als ausgewählte Ausschnitte dessen, was gezeigt werden soll oder kann, also als bedeutungstragende Auswahl und somit auch als Form (vgl. Arnheim). Diese äussert sich ebenfalls in der Gestaltung der «Objekte» in Bild und Ton: in der Gestik, in der Mimik einer Figur, den Körpern als geformter und formbarer, inszenierter Materie, in Bezug auf das Dekor und die anderen Figuren. Über den Film hinaus sind die Figuren in *MENSCHEN AM SONNTAG* in ihrem sozialen Umgang und in ihrem Freizeitverhalten wiedererkennbar in ihrer Kontingenz zur Produktionszeit; der Film gestaltet die jungen Leute jedoch in ihrer Alltäglichkeit, ihrer Körperlichkeit als individuelle Repräsentanten des modernen Grossstadtlebens, verleiht ihnen eine Sichtbarkeit, die nicht an die konkreten Objekte der Wirklichkeit gebunden ist.

Die filmischen Ausdrucksformen, die eigentliche *plastische* (ästhetische, stilistische) Gestaltung des Enunziats in der Bildkomposition und im Bilderfluss durch den Akt und den Prozess der Enunziation führen ihrerseits – wenn auch weniger direkt – zu bedeutungstragenden Aussagen, denn «le langage cinématographique n'est pas une batterie de signifiants, mais une batterie de significations».¹² Durch die Verbindung von Ausdrucks- und Inhaltsformen entsteht in *MENSCHEN AM SONNTAG* eine modernistische Aussage über die quasi gleichberechtigte Bezie-

11 Metz 1972: 104–106 und 1971: 158f.

12 Metz 1972: 103.

hung zwischen Figur und Objekt im Bild als Fläche, die den Menschen aus dem Zentrum der Repräsentation rückt. Im Weiteren zeichnen sich affektive und symbolische Bedeutungen ab, durch den Eindruck von Simultaneität und räumlichem Nebeneinander, der im imaginären Raum der Diegese durch die assoziative Dynamik der Montage, durch den schweifenden, schwach-dialogischen Blick hervorgerufen wird.

Für die belgischen Forscher des Groupe μ stellen die ikonischen und die plastischen Qualitäten die zwei semiotischen Ordnungen im nicht bewegten Bild dar (worauf sie ihre Analyse ausschliesslich stützen), und diese Ordnungen besitzen jeweils eine Inhalts- und eine Ausdrucksebene (auch sie beziehen sich auf Hjelmslev, nehmen in Anpassung an ihre Fragestellung jedoch eine Terminologieverschiebung vor, die ohne konzeptuelle Konsequenzen ist). Im Film müssen natürlich von Anfang an die Bewegung, der Ton, die Montage und die spezifischen kinematografischen Ausdrucksdynamiken einbezogen werden. Grundsätzlich können wir das theoretische Gebäude der Forscher jedoch anpassen: Die ikonischen und auditiven Qualitäten des Bildes und Verfahren des Bildprozesses «transponieren» die gegenständliche Objektwelt, die sich in fotografisch-analogen, bewegten Bildern in einem Ähnlichkeitsverhältnis zur alltäglichen Wahrnehmung situiert und den «Realitätseindruck» bewirkt. Hingegen stützen sich die plastischen Qualitäten und Verfahren auf die formal-ästhetischen Charakteristiken, auf die «optischen» und akustischen, «materiellen» Aspekte der Referenten einerseits und des Mediums andererseits.¹³ Sie gestalten den Film als Wirkungskonstruktion (deren Adressierungsmodi die filmische Wahrnehmung strukturieren).

Die Ausdrucksformen oder Signifikanten der ikonisch-auditiven und plastischen Entitäten fallen im analog-fotografischen Einzelbild oft zusammen. Doch kann sich zwischen ihnen auch ein Spannungsverhältnis ergeben, wenn die Bildgestaltung, hier die filmische Gestaltung der bewegten Bilder, vom realistischen Darstellungsmodus (*regime* oder Register) und seinen klassischen Konventionen abweicht,¹⁴ wie dies in der flächigen Bildkomposition, in der Dekadrierung und Dezentrierung der Figuren in *MENSCHEN AM SONNTAG* der Fall ist. Es sind also die plastischen Verfahren auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene, die die Vermittlungsfunktion (*médiation*) zwischen der belebten und der unbelebten Materie, zwischen den Figuren und den Objekten erzeugen.¹⁵

13 Groupe μ 1992: 117f.

14 Groupe μ 1992: 268.

15 Groupe μ 1992: 286; die Forscher fügen hinzu: «la médiation est euphorisante, car elle neutralise les dichotomies».

Gleichzeitig hält die Aufmerksamkeit des filmischen Blicks (und der ZuschauerInnen) auf die soziale Körperlichkeit im Ikonischen und die zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich durch die Ausdrucksdynamik in der fiktionalen Welt entfalten, am wesentlichen Unterschied zwischen den beiden «Realitäten» fest und hebt alles Anthropomorphe vom Rest ab,¹⁶ sodass die menschlichen Figuren sich zwar in die Bewegungen der Stadt einschreiben, jedoch – wie ich im letzten Kapitel dargelegt habe – kein antimodernistischer Verdinglichungsdiskurs greifen kann.¹⁷

Im Übergang von der einzelnen Einstellung zum filmischen Diskurs¹⁸, in der Bewegung der Bilder und der plastischen Dynamik der alternierenden Montage entsteht die Erzählung, die die Geschichte (als Materie des Inhalts) transportiert und von der Narration (Form des Ausdrucks) präsentisch dargeboten wird; dabei erscheint die fiktionale Welt der Diegese (als Inhalt und Ausdruck) durch die sozialen und filmischen Beziehungen zwischen den Figuren (sowie zwischen den Figuren und den Objekten) dynamisiert und narrativiert.

Ich möchte weiter unten auf diese Gedanken und vor allem auf den plastischen Aspekt des Ansatzes der belgischen Forscher zurückkommen. Was ich hier, auf meinem ersten Weg durch den Wald der

16 Auch Arnheim insistiert immer wieder auf diesem Punkt, zum Beispiel in 1974 (1932): 35–43.

17 In der semantischen Perspektive (Analyse der Inhaltsebene) von Greimas/Courtés (1993: 258f. und 369–371) könnte man auch sagen, dass die menschlichen Figuren in diesem Film dennoch nicht in die syntaktische Position eines Objektes innerhalb des narrativen Programms eines anderen Subjekts eingeschrieben werden und umgekehrt die Gegenstände keine Subjektpositionen einnehmen. Diese beiden narrativen (syntaktischen und semantischen) Transformationen entsprechen den Prozessen der Verdinglichung respektive der Vermenschlichung oder Personifizierung, die in diesem Film auf der konzeptuellen Ebene durch die schwach-dialogische Erzählhaltung verhindert wird – anders als zum Beispiel im Werbefilm; vgl. Tröhler 1996: 410–422, 442–476.

18 Ich benutze den von der semiologischen Filmtheorie geprägten Diskursbegriff (der auf die Auseinandersetzung mit Emile Benveniste zurückgeht) im Sinne eines Prozesses der polysemen Bedeutungsproduktion; in der Aktualisierung einer Kette von relationalen Signifikanten stellt der audiovisuelle Diskurs eine enunziative, anonyme Aktivität dar, die als Wirkungskonstruktion eine pragmatische Adressierung konstituiert. In dieser Auffassung umfasst der Diskurs den Akt der Enunziation als abstrakte Kraft, die die Bilder und Töne hervorbringt, und das Enunziat als ihr audiovisuell wahrnehmbares Produkt (Metz 1991:11–36). Auch wenn zeitweilig «Diskurs» quasi synonym zu «Enunziation» benutzt wird und der Akzent damit auf der Ausdrucksform liegt, so führt diese natürlich immer auch Inhalte mit. Bezüge auf den Diskursbegriff bei Foucault – als historische Formation, als Regelsystem, das sich in seiner immensen Dichte von Systematisierungen als ein Ensemble von multiplen Beziehungen in einem Machtgefüge gestaltet, das auch seine Ausschlüsse produziert (vgl. Foucault 1969: 101) –, werde ich explizit kennzeichnen. Ähnlich werde ich mit dem Begriff des Enunziats verfahren, das bei Foucault als materielle Realisierung von Diskurselementen definiert ist (Foucault 1969: 140f.).

Konzepte im Wechsel der Analysestandpunkte hauptsächlich festhalten möchte, ist, dass die Arbeit des Films im Dargestellten und im Darstellenden, als Inhalt und als Ausdruck, sich jeweils in einer Materie (oder Substanz) und in einer Form zu erkennen gibt und in der Verbindung der beiden Aspekte auf der Ausdrucks- wie auf der Inhaltsebene Aussagen entstehen (auch wenn diese nicht gleicher Natur sind). Die Analyse der Figuren kann die vier methodologischen Ebenen zur Beschreibung nutzen – auch wenn im einzelnen Film diese Ebenen eng ineinander verwoben sind, sich die eine aus der anderen ergibt, sie sich gegenseitig bedingen und die Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation prägen. Dennoch kann (theoretisch) davon ausgegangen werden, dass der rezeptive Wahrnehmungs- und Verstehensprozess von allen genannten Aspekten beeinflusst wird. Die Inhalts- wie die Ausdrucksseite sind vom Film geformt, durch die der fotografischen und der kinematografischen Technik eigenen Möglichkeiten und ihren ästhetischen und narrativen, kontingenten Konfigurationen. Beide Ebenen zusammen erlauben es, Filme als kulturelle Aussagen zu analysieren, als Teil von historischen Diskursformationen (im Sinne von Foucault) und sie in einem pragmatischen Zusammenhang als Wirkungskonstruktionen zu betrachten, die die ZuschauerInnen als soziale und kulturelle Subjektivitäten strukturieren.

2. Von Vorstellungen und Darstellungen

Die Figuren*konzeption* verleiht einer kulturell und historisch veränderlichen Vorstellung über den Menschen Ausdruck, die ein Film als kulturelle Produktion immer auch mitgestaltet.¹⁹ Gehen wir vorerst davon aus, dass eine bestimmte Auffassung des Individuums, als soziales Wesen, als psychisches Subjekt oder philosophisches Konzept des Selbst, sich im Film *primär* auf der Inhaltsebene entfaltet. Ob Dokumentar- oder Spielfilm, die überindividuelle Figurenkonzeption skizziert sich dort in der Verbindung von Form und Materie in der Verkörperung durch die Figuren im Dargestellten oder Enunziat. Dieser audiovisuelle Inhalt (des Bildes, der Szene, der Diegese) kann in Anlehnung an Gilles Deleu-

19 Karl Sierek (1994a: 111) spricht mit Bezug auf Bachtin vom «(filmischen) Bild des Bildes eines Menschen», denn Vorstellungsinhalte lassen sich erst aus den Konstruktionsmerkmalen des jeweiligen Ausdrucksmaterials ableiten. Es geht mir hier um das, was Michel Zeraffa (1989: 134) unter der Kategorie der «personne» als «conception fondamentale de l'homme» einer Gesellschaft beschreibt oder Hyppolite Taine den bereits zitierten «personnage régnant» nennt (in Hamon 1997 [1984]: 45f.).

zes Foucault-Lektüre als ein «Ort des Sichtbaren» (*lieu de visibilité*) verstanden werden (den der Autor vom Bereich der Sprache als dem «Ort des Sagbaren», einem *lieu de dicibilité*, absetzt): Dieses Sichtbare konstituiert sich nicht durch die konkreten Objekte der Welt, sondern durch all die Dinge und Themen, die in einer bestimmten Zeit und Kultur beobachtet, ausgewählt, gezeigt und wahrgenommen werden können, also der Erkenntnis zugänglich oder als nicht wahrnehmbare davon ausgeschlossen sind.²⁰ Aufgrund meiner bisherigen Ausführungen möchte ich davon ausgehen, dass sich diese Sichtbarkeiten in ihren jeweiligen Repräsentationsformen als bereits symbolisierte Momente von Wirklichkeit – und in einem erweiterten Sinne als «semiotische Objekte» – in eine kulturelle Darstellungstradition einschreiben und von jedem

- 20 Deleuze 1986: 55 f. (auch 39f.). Deleuze bezieht in seinem Kommentar zu Foucault mit Hjelmslevs Unterscheidung – die er auf Form und Substanz (für mich: Materie) reduziert – die Ebene des Inhalts als «*lieu de visibilité*» auf nichtsprachliche Praktiken, die materielle Wirklichkeit formen. Er setzt sie vom Bereich des «(Aus-)Sagbaren» («*champ de dicibilité*», oder «*l'énonçable*») ab, dessen, was «diskursiv» fasbar ist und gelesen werden kann, als der Ebene des Ausdrucks (in Materie und Form). Dabei reduziert er das Diskursive (das bei Foucault auch die Geste der Malerei und andere nichtsprachliche Bereiche umfassen kann; vgl. 1969: 251f.) auf sprachliche Praktiken und deren Realisierungen (*énoncés*). Wenn Deleuze vom Film spricht, dann teilt er die Bildebene dem Inhalt, dem Sichtbaren als vom Licht geformten, zu, während er die menschliche «Stimme» bereits zum Ausdruck, also zum Sagbaren zählt (71f., 90). Einerseits werde ich im Folgenden begründen, dass sich der «Bereich der Dinge» im Film nicht auf den visuellen Aspekt einschränken lässt, und andererseits werde ich dem Film eine eigene audiovisuelle und also nichtsprachliche Ausdrucksebene einräumen, sodass dieser in seiner spezifischen Materialität, in der er Wissen konstituiert, ebenfalls als eine diskursive Praxis verstanden werden kann.
- 21 Metz 1968: z.B. 143: «le propre du cinéma est de transformer le monde en discours tout en lui conservant sa «mondité»» (Hervorhebung im Text). Dabei bestehen die Dinge der Welt bereits als kulturelle Objekte, das heisst für Metz als semiotische, die durch den audiovisuellen Diskurs eine erneute semiotische Transformation erfahren 1972: 160f. oder 100–106). Eine ähnliche Auffassung vertritt Jurij Lotman 1977 (1973): 145–161. Für eine übersichtliche Darstellung der Positionen zu den Prozessen der Semiotisierung vgl. Groupe μ 1992: 129–131 und Nöth 2000: 84f., 133f. – Natürlich widerspricht diese Darlegung des Sichtbaren der Auffassung von Deleuze, der der Semiotik ihr linguistisches Fundament der Konzepte des Diskurses und des Enunziats vorwirft (Deleuze 1986: 59; vgl. auch Rodowick 1990: 17f.). Die strukturalistische Position, die er kritisiert, ist jedoch längst überholt: Die Film- wie die Kultursemiotik stützt sich schon lange nicht mehr auf den Systembegriff der *langue* von Saussure: nichtsprachliche Ausdrucksformen besitzen kein «Zeichensystem», keine festgeschriebenen Zeichen und auch keine eindeutige und fixierte Zuschreibung von Signifikant und Signifikat oder von Ausdruck und Inhalt wie in einer Grammatik oder einem Wörterbuch (vgl. bereits Metz 1968: 39–94 oder 1972: 14ff. oder Lotman 1981: 67–115). So lässt sich der audiovisuelle Diskurs, der zu einem grossen Teil nichtsprachlich ist, zugleich als «musikalische Struktur», als «malerische Organisationsform» (wie es Deleuze verlangt) und als Netz von signifikanten Beziehungen in ihrer pragmatischen Adressierung beschreiben (Metz 1991). Zudem ist er stärker «Expression» als «Kommunikation» (ich komme im folgenden Abschnitt darauf zurück). Trotz dieser Polemik, die Deleuze gegen die Semiotik nährt, ist ja auch für ihn das Sichtbare immer bereits geformt, oder wie es Dana Polan (1989: 112) darlegt: « ...

Film zumindest teilweise neu gestaltet werden.²¹ Im Bereich des Films zählen zum Inhalt jedoch auch die akustischen Materien: Sie konstituieren das mögliche Hörbare bezüglich menschlicher Stimmen (Tonlagen, Diktion, Akzente), Geräuschen (und deren Abgrenzung zum Lärm) und Musik (Harmonien, Rhythmen, Interpretationsweisen). Das Sichtbare und das Hörbare sowie ihr vielfältiges Zusammenspiel bilden das, was ich das *audiovisuell Wahrnehmbare* nennen möchte. (Natürlich gehört zum audiovisuellen Enunziat auch ein Sagbares, was man sprachlich in einem historischen Moment – zum Beispiel in Filmdialogen oder Zwischentiteln – ausdrücken, aussprechen, benennen kann; ich werde für die Figurenanalyse dennoch hauptsächlich die audiovisuell wahrnehmbare Seite in Betracht ziehen.)

Die Figurenkonzeption, die im audiovisuellen Enunziat ihren Ausdruck findet, betrifft somit die Auswahl oder den Ausschnitt dessen, was gezeigt wird (und dessen, was nicht gezeigt wird oder werden kann), das filmisch wahrgenommene Gegenständliche der Welt, darunter auch den menschlichen Körper als «Materie» und als Form: Auch der Körper ist als bereits symbolisierter in den Film aufgenommen und erscheint im Bild trotz der fotografisch-analogen Repräsentation in neuem Licht, in neuer Gestalt. Diese erste (semiotische) Transposition gestaltet die Figuren als *Filmkörper*, in ihrem Auftreten, in ihrer Körperlichkeit, die sich in Gestik, Mimik, ihrer Art zu sprechen, ihrer Körperhaltung zeigt, in ihrer Aufmachung, das heisst in den Kleidern und Accessoires, in ihrer kontextuellen Einordnung im Dekor des Bildes, im sozialen Milieu, wie es der jeweilige Film gestaltet.²² Das audiovisuell Wahrnehmbare umfasst die gesamte profilmische Inszenierung der Figuren, wie sie im Enunziat die Diegese mitgestaltet: all das, was vor und für die Kamera arrangiert wurde, wie die Elemente des Dekors, die Farben und Formen, Materialien der Objekte, aber auch die Platzierung der SchauspielerInnen auf dem Set, in der Szene, und nicht zuletzt das «Spiel» der Figuren. Darunter möchte ich vorläufig den Schauspielstil oder die -methode zusammenfassen, was wir heute mit *Performance* im

the image is not a [unarticulated or natural] representation of things, but a constitution of things.» Auch sieht er letztlich keine absolute Unvereinbarkeit der Ansätze von Deleuze/Foucault und einer bestimmten poststrukturalistischen Semiotik, denn: «Deleuze seems less to be rejecting the possibilities of a semiotics of the visual [...] than rejecting the collapse of semiotics onto a linguistics focused on properties of «natural» language» (111).

22 Vgl. Gardies 1980: 77f.

23 Maltby/Craven 1995: 234f. Die beiden Autoren unterscheiden zwischen der «integrated performance» und der «autonomous performance»; die erste bezieht sich auf das Zusammenspiel der Darstellungsarbeit der Schauspieler, der ästhetischen Präsenz und Inszenierung des menschlichen Körpers im Bild und dessen narrativer Ein-

eigentlichen Sinne oder «integrated performance»²³ bezeichnen können, sowie die «virtuelle Performance» von «sozialen Akteuren», die Bill Nichols den DarstellerInnen im Dokumentarfilm zuschreibt: jenes «Sich-Darstellen», das bereits das gesellschaftliche «Rollenspiel» (in Goffmans Verständnis) verlangt.²⁴

Allgemein wirken auf dieser Ebene, im Enunziat, bereits ästhetische Stilrichtungen sowie Präsentations- und Erzählkonventionen von ausserhalb des Kinos auf die filmischen Körper ein. Sie sind von sozio-kulturellen Konventionen und transmedialen Repräsentationsformen geprägt, die der Film auf seine Art einarbeitet und in die Figurenkörper einschreibt, indem er sie gestaltet und verändert. Mich interessiert hier das audiovisuell Wahrnehmbare eines realistischen Modus in seinem kontingenten Bezug zur Wirklichkeit nach wie vor als eine doppelte Wirkungskonstruktion vonseiten des Films und der ZuschauerInnen, deren Aktivitäten sich zumindest überschneiden, sodass die Figuren als kontingente wiedererkannt werden: In ihrem dynamischen Wechselspiel konstituiert sich die soziale Wirklichkeit als Bild des Wahrnehmbaren, integriert in ein Geflecht von inter- und transmedialen Bezügen und konstant im Wandel begriffen. Obwohl von jedem Film neu ausgeformt, zeichnet sich in seiner sicht- und hörbaren Welt die für eine Epoche und für ein Ensemble von Filmen (hier das realistische) dominante Figurenkonzeption als wiedererkennbare ab.²⁵

Dies bedeutet, dass die Figurenkonzeption auch die *Figurengestaltung* und *-konstellation* in deren *inhaltlichen* Aspekten mit einbezieht. Wenn ich Deleuze einen Schritt weiter folge, so besitzt das «Sichtbare» oder «Wahrnehmbare» – das ich das «audiovisuell Wahrnehmbare» genannt habe und das sich für mich auch ausserhalb des Films bereits als semiotisch geformtes manifestiert – seine eigenen Gesetze, seine eigenen Entwicklungen, seinen eigenen Rhythmus. Die Gestaltung der Figuren in der Diegese als sicht- und hörbare Wahrnehmungsformen führt deren Filmkörper als in *sozialen Konfigurationen* integrierte Veräusserlichung der Figurenkonzeption vor. Sie enthalten im Keim bereits die *narrativen* Konstruktionen des physisch-sozialen Typs, der thematischen Rolle oder der HeldIn, aber auch des individuellen (psychologischen)

bettung; die zweite betrifft all die Momente, in denen der Körper selbst zum Spektakel wird durch einen expressiven Schauspielstil (zum Beispiel den der Diven der 10er Jahre), durch Auftritte und Nummern und die betont filmische Expressivität, über die die Ausdrucksform hervorgehoben wird.

24 Nichols 1991: 72f. und 1994: 95 ff. Ich komme in Kapitel IV.3. explizit auf die Performance zurück.

25 Ähnlich beschreibt Schweinitz (1994) die pragmatische Dynamik der Wiedererkennung von Genres.

Charakters als einem fiktionalen Analogon der Vorstellung einer «Person». Sie sind intersubjektive, kulturelle Konglomerate von Merkmalen und Werten, die sich durch die Zeit verändern und sich als sozial, moralisch und axiologisch geformte Materie in die Filme einschreiben.

Dieser audiovisuelle Inhalt des Wahrnehmbaren oder – in filmtheoretischen Begriffen – des Enunziats ist durch die mediale Ausdrucksebene nochmals einem Formungsprozess unterworfen, durch die Enunziation, die im Sicht- und Hörbaren der Diegese, auf den Filmkörpern wie in der Figurenkonzeption ihre Spuren hinterlässt.²⁶ Dieser Prozess und seine Merkmale gehören jedoch nicht zum «Bereich des Sagbaren» (der «Sagbarkeit» oder auch des «Lesbaren») nach Deleuze, der die Ebene des Ausdrucks, den «Diskurs» oder das «Aussagbare» (*l'énonçable*), vornehmlich der Sprache zuordnet, indem er die «diskursiven Formationen» (von Foucault) in von der Sprache geformte und in durch das Licht als Materie geformte Bereiche des Wissens unterscheidet, als Praktiken des Sprechens und des Sehens.²⁷ Der Film gehört – von den Dialogen, Zwischentiteln und anderen schriftlichen und mündlichen Äusserungen abgesehen – gänzlich zum «Sichtbaren», das zwar durch seine Inhaltsformen ebenfalls Aussagen machen kann und dadurch letztlich Zugang zum «Aussagbaren» (*l'énonçable*) erhält.²⁸ Jedoch lässt Deleuze dabei nicht nur die akustischen Materien und ihre Formen ausser Acht – was mich veranlasst hat, den Bereich des Sichtbaren «audiovisuell Wahrnehmbares» zu nennen –, sondern er gesteht dem Filmischen keine eigene Ausdrucksebene zu: So kann er die audiovisuelle Dynamik, die filmische Bewegung, die kinematografischen Gestaltungsmittel in ihrer konstituierenden Funktion nicht fassen.²⁹ Ich möchte diesen Bereich im Sinne des Groupe μ als das *plastisch*

26 Denn die Enunziation ist ein abstrakter, unpersönlicher Prozess und kann sich nur über konkrete Merkmale manifestieren: sie ist immer eine «*énonciation énoncée*», vgl. Casetti 1990 (1986): 46, Metz 1991: 15. Dennoch können diese Merkmale auf der Ausdrucksseite (theoretisch) unterschieden werden von denen, die als Formen des Inhalts im Enunziat, im Wahrnehmbaren, entstehen.

27 Deleuze 1986: 55f.; ähnlich auch Rodowick 1990; zu den diskursiven Formationen bei Foucault vgl. 1969: 44–54.

28 Deleuze 1986: 40.

29 In einer anderen Perspektive als der meinen äussert sich auch Dana Polan (1989: 113f.) kritisch gegenüber der radikalen Opposition, die Deleuze zwischen den beiden Bereichen des Sehens und des Sprechens etabliert, die im Sichtbaren alle individuellen und medienspezifischen Ausformungen einebnet und letztlich dem Sprachlich-Diskursiven das Primat über das Visuelle zuteilt. Dieses begründet sich für Deleuze (1986: 67, 74) in der *determinierenden* Spontaneität des Diskursiven, des Prozesses des (Aus-)Sagbaren, der benennt, gegenüber der *determinierbaren* Rezeptivität des Sicht- und Wahrnehmbaren, das durch das Licht (das «Licht-Sein») hervortritt und durch das Diskursive benannt wird. Zu zeigen, dass diese konstituierende Kraft des Diskursiven nicht dem Akt des Benennens durch die Verbalsprache vorbehalten ist, ist Ziel dieses Kapitels.

Darstellbare des Films oder allgemeiner, des Audiovisuellen benennen. Es beinhaltet die medien-spezifischen Möglichkeitsbedingungen des durch Bilder und Töne Evozierbaren, das die audiovisuellen Konfigurationen in ihrer jeweiligen Kombination, also die Präsentations- und Erzählweisen als für sich bedeutungstragende Formen hervorbringen. Es durchdringt auch die kontingente Darstellbarkeit der Dinge und Körper auf der Inhaltsebene, gestaltet den Bereich des Sicht- und Hörbaren in seiner medialen Präsenz und als narratives Arrangement. Obwohl das Wahrnehmbare nicht auf den audiovisuellen Diskurs reduzierbar ist, macht doch das Erstellen dieser Beziehung einen wichtigen Aspekt des Primats des Ausdrucks aus. Dieses Primat des Ausdrucks, von dem auch Deleuze ausgeht, ist jedoch im Film nichtsprachlich begründet: Es kann somit als materieller Akt einer abstrakten Kraft verstanden werden, als medien-spezifische Produktion des Diskursiven.³⁰

In der filmtheoretischen Begrifflichkeit von Christian Metz, mit dem ich die erweiterte Auffassung des audiovisuellen Diskurses als nichtsprachlich geformtem vertrete, lässt sich sagen, dass die Enunziation als Prozess und Akt der Produktion der Bilder und Töne und ihrer Adressierung alles hervorbringt und durchdringt, was ein Film an Wahrnehmbarem und an Darstellbarem beinhaltet, also auch das audiovisuelle Enunziat.³¹ Die Form des Inhalts formt die Materie als bereits vielfältig und individuell sozial geformte (teilweise neu); dieser Inhalt wird zudem vom Ausdruck geformt, von der spezifischen Art und Weise, wie der Film in seiner Bewegung, in seiner jeweiligen Gestaltungsdynamik etwas darzustellen vermag (sozusagen in einer zweiten semiotischen Transposition, ebenfalls in ihrer historischen Bedingtheit). Doch auch dieses Darstellbare – oder die Darstellungsweise, das Plastische der kinematografischen Möglichkeiten oder das plastisch Wahrnehmbare – teilt sich in Form und Materie. Ausdrucksformen (als die einzig fassba-

30 Deleuze (1986: 57f.) versucht zwar den Bereich des «Nichtdiskursiven», den «Ort des Sichtbaren» in Foucaults Theoriegebäude aufzudecken und aufzuwerten, da dieses darin allzu stark auf eine reine «Diskurstheorie» reduziert werde. Dennoch teilt er dem «(Aus-)Sagbaren» eine gewisse Dominanz über das «Wahrnehmbare» zu, ja betont sie zunehmend (67f.). Wenn er dabei das Primat, das bei den Semiotikern wie Hjelmslev (1968-71 [1943]: 75–79) ursprünglich jenes der Form über die Materie (und Substanz) ist – womit dieser gegen die aristotelische Tradition vom Primat der Materie (und Substanz) antritt –, auf jenes des Ausdrucks über den Inhalt erweitert, so nähert er sich einer poststrukturalistischen Entwicklung an, die nicht nur die Semiotik erfasst und im Zuge der Sprechakttheorie ebenfalls den *pragmatischen* Aspekt des Ausdrucks hervorhebt (vgl. etwa Recanati 1979 oder Ricoeur 1985). Die Filmsemiologie interessiert sich parallel dazu weiterhin für die *medienspezifische* Ausformung dieser Adressierung.

31 Metz 1991: u. a. 21.

ren Elemente der «formations», oder auch «pratiques discursives» nach Foucault) übersetzen die Wahrnehmungen und die Sensibilitäten, die eine Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit, kollektiv und dennoch individuell, prägen: die Sensibilität der *Wahrnehmung des Sozialen* (Inhalt, der dennoch in Materie und Form zu einem guten Teil autonom, das heisst nicht vom Film geprägt ist) und die Sensibilisierung der *Wahrnehmung als soziale*, als ästhetisch-sinnlicher Diskurs (Materie des Ausdrucks, die die Ausdrucksformen – zum Teil unabhängig vom Inhalt – als bedeutungstragende gestalten): Jedoch entsteht erst aus dem Zusammenspiel von Ausdruck und Inhalt in einem bestimmten Film die «batterie de significations» der kinematografischen Ausdrucksmöglichkeiten, von der Metz spricht.

Der Film als Ausdruck der kontingenten Wahrnehmung auf zwei Ebenen, jener des Inhalts und jener des Ausdrucks, wie ich sie in *MENSCHEN AM SONNTAG* zu beschreiben und erfassbar zu machen versucht habe: eine Wahrnehmung der «Dinge» (als Ausdruck der Konzepte der «Neuen Sachlichkeit») und eine Wahrnehmung in der filmischen Bewegung und *durch* den audiovisuellen Diskurs (das «Neue Sehen»), auch als selbstreflexives Moment. Diese beiden Wahrnehmungsformen bedingen sich gegenseitig, ohne zusammenzufallen, ohne «isomorph» zu sein, wie dies Deleuze für die Praktiken des Sehens und des Sprechens vertritt: Diese Idee scheint mir auch für das audiovisuell Wahrnehmbare und das filmisch Darstellbare Geltung zu haben, denn Inhalt und Ausdruck sind auch hier weder in ihren Materien noch in ihren Formen isomorph. Doch als «Funktionen» in einem sozialen und diskursiven Umfeld können sie eine ähnliche oder «parallele» Orientierung verfolgen; ohne dass diese symmetrisch verläuft, können sich die beiden (semiotischen) Transpositionen «begegnen», und ohne dass der diskursive Ausdruck, das eigentliche plastische Wahrnehmen (als filmische und als rezeptive Aktivität) durch das Darstellbare, seine umfassendere oder durchdringendere Funktion, sein Primat über das inhaltlich Wahrnehmbare verlieren würde.³² In ihrer Dynamik sind sie beide Ausformungen des Medialen und lassen sich primär auf der Seite des Nichtsprachlichen im «audiovisuellen Archiv» einer Kultur verankern, wie ich es hier in Erweiterung des Begriffs von Deleuze und Foucault verstehen möch-

32 Obwohl für Deleuze (1986) die Unvereinbarkeit der Bereiche des «Sehens» und des «Sprechens» im Zentrum steht, ist der Gedanke ihrer «Parallelität» als einer Begegnung der beiden Formen in ihrer Andersartigkeit und Verschlungenheit teilweise auf die Beziehung zwischen audiovisuell Wahrnehmbarem und nichtsprachlich Diskursivem übertragbar, vgl. 39f., 68–75, 89–93, 124 sowie in Deleuze/Parnet 1996 (1977). Ich werde in Kapitel IV. auf diesen Gedanken zurückkommen und ihn für meine Belange entwickeln.

te. Sie sind darin beide in ihrer jeweiligen Andersartigkeit historisch verankert, beide kulturell bestimmt und bestimmend, denn, so gilt auch für den Film: «Une «époque» ne préexiste pas aux énoncés qui l'expriment, ni aux visibilitées qui la remplissent.»³³

Kehren wir zurück zur Figurenanalyse: Die Bilder, das Enunziat – die Figuren und alles andere, was die Diegese ausmacht, wozu auch die wahrnehmbaren Schriftzeichen und alle diegetischen Töne zählen, wenn vorhanden –, sind also in ihren ikonisch-auditiven und plastischen Qualitäten, in Inhalt und Ausdruck, vom Film gestaltet, der mit seinen spezifischen Möglichkeiten allgemein kulturelle Materie formt. Diese erscheint darin mindestens doppelt semiotisch be- und verarbeitet oder symbolisiert. Im Zuge dieser formgebenden Kraft des Ausdrucks können die Bildinhalte und darunter auch die Figurenkonzeption (in Materie und Form) also grundsätzlich ebenfalls der kinematografischen Enunziation zugeschlagen werden; genauer, sie machen – nach dem Wechsel der Analyseebene – zumindest einen Teil der Materie des Ausdrucks aus (die inzwischen mehr als doppelt geformt und medialisierte erscheint). Dazu kommen die eigentlichen kinematografischen Ausdrucksformen, die Bildkomposition, die *filmische Gestaltung* der Figuren, ihre plastische Inszenierung, ihre körperlich-filmische Präsenz: Ich denke dabei an die Kadrage, die Einstellungsgrößen, die Aufnahmewinkel, die Beleuchtung, die Platzierung der Objekte und Figuren im Bild. Damit sind auch gewisse Aspekte der Figurenkonstellation angesprochen: zum Beispiel in der *szenischen Figurenkonfiguration* durch die Anzahl, Positionierung und Verschiebung der Figuren im einzelnen Bild oder in einer Szene. Betrachtet man diese Ausdrucksformen nicht nur als isolierte Konfigurationen (mit ihren jeweiligen semantischen Komponenten und Einwirkungen auf die einzelne Figur), sondern sieht man sie als relationale und als flüchtige, dynamische, sich ständig verändernde in der filmischen Darstellung als Prozess, so bearbeitet die plastische Gestaltungsdynamik auch die Narration in ihrer sequenziellen Entfaltung.

Nun sind wir definitiv auf der Ebene der Figurenkonstellation angekommen, die primär Ausdrucksform zu sein scheint und primär die narrative Dynamik bestimmt (ob sie von ihr bestimmt wird, ist hier nicht die Frage), die jedoch auch die anderen Figurenaspekte durchdringt. Wie sich die Figuren in fiktionalen Welten entwickeln, welche symbolischen Beziehungen durch die sozialen und szenischen Konfigurationen entstehen, wie diese plastisch ins Bild gesetzt, durch die *Mise en scène* und die Montage in der Narration miteinander verbunden sind, das alles

33 Deleuze 1986: 56.

sind in dieser Perspektive Momente der Konstellation. Sie konkretisieren sich zumindest indirekt auch in der Konzeption der Figuren als Einzelne und als relationale Gesamtheit, als «Personal» eines Films, im Enunziat.

Wir begegnen also auch in der Analyse der Figurenkonstellation – ob im Spiel- oder Dokumentarfilm – wieder einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene, und wir berühren stärker noch als auf den zuvor besprochenen Ebenen den Aspekt der filmischen Bewegung, der flüchtigen Adressierung des audiovisuell Wahrnehmbaren und Darstellbaren in seiner (potenziellen) narrativen Dynamik (ich werde auf die Entstehung des Narrativen im nächsten Abschnitt näher eingehen). Der enunziative Prozess lässt dabei auch die fiktionale Welt (oder Diegese) entstehen, wiederum als Inhalt und als Ausdruck, als sicht- und hörbare sowie plastisch darstellbare Welt des Films: anders ausgedrückt, die Figurenkonstellation stützt sich auf die plastischen Aspekte der *Figurengestaltung im Enunziat und durch die Enunziation*.³⁴ Die horizontale Montage, die ich in *MENSCHEN AM SONNTAG* beschrieben habe, bindet die dispersiven Einzelbilder in assoziative Verbindungen (als Form und Materie des Inhalts) und in den diskursiven Ablauf (als Form und Materie des Ausdrucks) ein. Durch die plastische Gestaltung auf beiden Ebenen erscheinen die Figuren miteinander verknüpft und in den Kontext der Objekte und der Stadt eingelassen. Ihre Filmkörper skizzieren in der Diegese eine filmische imaginäre Körperlichkeit und sinnliche Beziehungsmuster sozialer und ästhetischer Art, die der Konstellation ihre Dynamik verleihen. So entwickelt sich in diesem Film das Figurenmosaik zum Ensemble: Die filmische (narrative) Bewegung des Darstellbaren rückt die anfänglich «zerstreuten» Figuren in eine fiktionale, plastische *und* soziale Nähe zueinander – ohne jedoch die individuelle Ausformung ihrer Charaktere und Rollen in einer einheitlichen Gruppe einzuebnen – und zerstreut sie in der letzten Sequenz wieder in die Bewegungen der Stadt. So zeichnen sich in den unterschiedlichen Beziehungen der Einzelnen zum Figurengeflecht plastisch-filmische *Körperbilder* ab, als *individuelle Facetten des gesellschaftlich Möglichen*.

Letztlich umfasst also die Figurenkonzeption, die durch die Bewegung des Films als Effekt der Lektüre mehr oder weniger fassbar auf-

34 Diese beiden Aspekte der plastischen Figurengestaltung bilden für Nicole Brenez (1997 und 1998) den Kern ihres ästhetisch-philosophischen Konzepts der «*figuration*»; in dieser Perspektive führt sie die plastische Gestaltung einerseits zur Figurenkonzeption (als rein philosophische Grösse), andererseits zur narrativen Bewegung, wobei sie die Konstellation höchstens am Rande in Betracht zieht. Vgl. dazu auch Blüher 1999a: 67–70.

scheint, auch die Figurengestaltung und -konstellation: markiert durch den Blick der Kamera auf die Figuren, der Nähe und Distanz zugleich evoziert, und durch die Haltung der flottierenden Erzählinstanz schält sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* die Figurenkonzeption aus der Konstellation heraus. Ich habe diese Haltung für diesen Film als schwach-dialogisch charakterisiert, als eine tendenziell neutrale, beschreibende Wahrnehmung, die je nach Sichtweise (selbst)ironisch oder zynisch gefärbt wirken kann (wie die Kommentare zum Film zeigen). Sie ist ein Effekt von Auswahl, Gestaltung und Dynamisierung der Bilder. Und sie ist an das Wissen gekoppelt, das der Film über die Figuren vermittelt, an die Funktionen und Rollen, die er ihnen zuteilt und die er unterschiedlich auf sie verteilen kann. Dieses *Wissen*, nicht nur als filmisch-narratives, sondern als vielfältige kulturelle Aktivität, entsteht als ein «*agencement de pratiques, un <dispositif> d'énoncés et de visibilitées*», in der Verknüpfung der Möglichkeitsbedingungen des Wahrnehmbaren und des sprachlich Sagbaren.³⁵ In Analogie zu diesem Gedankengang von Deleuze gehe ich davon aus, dass dieses Wissen auch die beiden Orte des audiovisuell Wahrnehmbaren und des plastisch Darstellbaren in ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit kennzeichnet – als epistemologische Objekte oder Sedimente einer jeweils gegebenen historischen Formation. Und weiter möchte ich vorschlagen, dass sich erst in ihrem «Zwischenraum» das Denken durch die filmische Dynamik konstituiert.³⁶

Wie das Sichtbare und das Sagbare, die für Deleuze zugleich *nicht* sichtbar oder direkt lesbar und *nicht* versteckt sind, so sind auch die Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation nicht direkt fassbar, weder im audiovisuell Wahrnehmbaren noch im plastisch Darstellbaren: Sie sind/haben keine ontologische Realität. Das effektiv Wahrnehmbare sind nur ihre Signifikanten: In der Konvergenz der Formen des Inhalts (die Filmkörper als «Objekte») und des Ausdrucks (ihre plastische Gestaltung) entwerfen die Figuren historisch kontingente, individuelle Körperbilder. Diese sind ebenfalls nicht direkt wahrnehmbar und dennoch nicht versteckt; sie bilden kein «Geheimnis», verweisen auf keine versteckte Aussage (kein vorgängiges Bewusstsein, keine Autorintention), denn: es ist immer alles da (auch das, was nicht dargestellt werden kann), im Bild und vom Bild *aktualisiert*, als veräusserlichte Praxis in einem Feld verschiedenartiger kultureller Produktionen.³⁷

35 Deleuze 1986: 58. Zur Formierung des Wissens in den diskursiven Praktiken vgl. Foucault 1969: 232–255.

36 Vgl. Deleuze 1986: 93, 124f.

37 Vgl. Deleuze 1986: 60–67; mit Bezug auf Foucault 1969: 142–148.

Diese Körperbilder lassen sich in ihren historischen Möglichkeitsbedingungen ergründen und beschreiben, wenn man in der Folge von Deleuze das Sicht- und Hörbare versteht als «complexes d'actions et de passions, d'actions et de réactions, des complexes multi-sensoriels». Und die Dynamik, die Deleuze diesbezüglich für das sprachlich «Diskursive» anführt, lässt sich analog für den filmischen Diskurs des plastisch Darstellbaren formulieren, der in jedem seiner Modi (Narration, Beschreibung, Argument etc.) eine bestimmte Art und Weise beinhaltet, die filmischen Parameter zu kombinieren und die einzelnen Bilder mit dem Ganzen zu verknüpfen und in einen Fluss zu bringen.³⁸ Auch im Film stehen das audiovisuell Wahrnehmbare (Inhalt) und das plastisch Darstellbare (Ausdruck) in der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation in einem konstruktiven, dynamischen Spannungsverhältnis (das eine ist nicht die Übersetzung des anderen). Sie verhalten sich immer differenziell und relational zueinander, und sie sind beide historisch bedingt, insofern die Wahrnehmung des Sozialen (im Enunziat) und das filmische Wahrnehmen als soziales (in der Enunziation) auf die Bedingungen dessen verweisen, was in einer Kultur und in einer Zeit dargestellt, wahrgenommen und verstanden werden kann.

Dieses doppelte Wahrnehmbare generiert «Bedeutungen» in der semiologischen Auffassung von Christian Metz: Diese entstehen immer in der Verbindung von Materie und Form sowie von Inhalt und Ausdruck. In der ungleichen, aber gegenseitigen Begegnung und Durchdringung von Enunziat und Enunziation entstehen sie als spezifische soziokulturelle Konfiguration, als semio-pragmatischer Effekt³⁹ oder als doppelte Wirkungskonstruktion, wie ich es genannt habe. Auch die kulturellen Bedeutungen sind, selbst wenn sie nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, im Film präsent als relationale und differenzielle. Es gibt keinen *versteckten* Sinn, sondern nur den Vergleich mit der Welt des Sicht- und Hörbaren in seinen vielfältigen Ausformungen und medialen Transpositionen; und es gibt das filmisch Darstellbare, das in immer neuen Konfigurationen auftritt und das Wahrnehmbare gestaltet. Nie führen diese beiden Dynamiken zu einem letzten, definitiven Sinn, sondern zu kulturell kontingenten Aussagen.⁴⁰ Sie sind Resultat und Bedingung der Bedeutungsproduktionen eines Films: von Bedeutungen, die sich in der Rezeption wandeln – auch wenn sie einem Film ein für alle

38 Zum Sichtbaren vgl. Deleuze 1986: 64. Zum Diskursiven schreibt Deleuze in seiner Auffassung des *sprachlichen* «Enunziats»: «chaque régime d'énoncés suppose une certaine manière d'entrecroiser les mots, les phrases et les propositions» (61).

39 Im Sinne von Odin 1984, 1988 oder 2000.

40 Vgl. Eco 1992 (1990).

Mal eingeschrieben sind – nach Massgabe dessen, was in einer Zeit und in einer Kultur wahrnehmbar ist, als Inhalt und als Ausdruck.⁴¹ Und in dieser Aktivität des Films konstituieren sich auch die ZuschauerInnen als kontingente Subjekte.

Wenn das Wahrnehmbare und das Darstellbare als Möglichkeitsbedingungen von Bedeutung auf diese Weise im Film präsent sind – als nicht direkt wahrnehmbare und dennoch nicht versteckte –, so heisst dies jedoch noch lange nicht, dass der Film alles offenlegt, was er zeigen oder auch sprachlich in Dialogen fassen könnte: Bedeutungen bleiben manchmal diffus, stärker im Affektiven und Imaginären verortet und dem Symbolischen nicht immer direkt zugänglich, da sie in der präsentischen Expressivität der Bilder und Töne in der filmischen Bewegung entstehen (ich komme im nächsten Abschnitt auf diesen Aspekt zurück). Zudem überlassen das Wahrnehmbare und das Darstellbare in ihrer Existenz als Objekte des Wissens das effektive Primat immer der Aufmerksamkeit und Sensibilität des jeweiligen Publikums.

Auch die Figuren werden erst in dieser wechselseitigen Bedeutungsdynamik (diffus) wahrnehmbar. Selbst wenn sich ihre Körperbilder in der Durchdringung der drei Ebenen der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation abzeichnen und diese sich in ihren jeweiligen Inhalts- und Ausdrucksformen als wahrnehmbare und als darstellbare analysieren lassen, transportieren sie nicht unbedingt kongruente Vorstellungen oder Konzeptionen von Individuum und Subjekt vonseiten des Films und der Rezeption – was vor allem bei historischen Filmen oder Produktionen aus anderen Kulturkreisen evident wird. Doch auch ohne diese historische oder kulturelle Distanz tragen die Körperbilder der Figuren solche beidseitig kontingenten Vorstellungen mit, die höchstens als nicht direkt präsent und nicht versteckte der Analyse zugänglich sind, als ästhetisch-plastische Kompositionen und narrative Konfigurationen. Somit lassen sich die Vorstellungen, von denen am Anfang dieses zweiten Wegs durch den Wald der Konzepte die Rede war, nur über die Darstellungen beschreiben, befragen und analysieren, in dem Sinn, wie auch Jacques Aumont schreibt:

*L'image présente des processus mentaux qui sans elle seraient sans forme. Elle transporte des éléments de symbolisation ou des éléments déjà symbolisés, non sans les réarranger au passage, ce qui les transforme.*⁴²

41 Vgl. Metz 1972: 97–110 und 151–162.

42 Aumont 1996: 156 (Hervorhebung im Text); dies entspricht auch der bereits dargelegten Auffassung von Metz 1968: 143 und 1972: 107–110. Ähnlich begründet Gertrud Koch (2004) die performative Kraft des Films.

Auf diesen drei Prozessen baut auch meine Figurenanalyse auf, wobei ich im Unterschied zu Aumont die Kraft des Narrativen einbeziehe, die auf allen drei Ebenen an der filmischen Gestaltung von Körperbildern im Figurengeflecht mitwirkt. Die Vorstellungen oder mentalen Prozesse kleiden sich in die dem Film stilistisch und technisch zur Verfügung stehenden und sich konstant erneuernden Ausdrucksformen, die über ihre plastische und narrative Dynamik Aussagen machen: Sie sind Teil des Wahrnehmbaren und des Darstellbaren und veräusserlichen über die Figurengestaltung und -konstellation letztlich auch die effektiv fassbaren Aspekte der Figurenkonzeption. (Alle drei Ebenen der Figurenanalyse besitzen dabei ihre *konkret* wahrnehmbaren oder darstellbaren Signifikanten, die jedoch auf ihre Bedingungen verweisen, als nicht präsent und nicht versteckte.) Das fiktionale Universum, das im Sicht-, Hör- und plastisch Darstellbaren entsteht und in dem sich die Figuren entwickeln, verdankt sich der filmischen Bewegung oder dem, was ich als audiovisuellen Diskurs bezeichne: Durch diese Kraft entsteht die Fiktion als *imaginärer* und als *symbolischer* Referent,⁴³ der auf der Wahrnehmung des Sozialen und auf der Wahrnehmung als sozialer in ihrer beider Kontingenz beruht. Durch sie zeichnet sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* in der authentifizierenden Figurenkonzeption, der Dekadrierung und Dezentrierung der Figuren in ihrer dispersiven Gestaltung und narrativen Konstellation eine Beziehungsdynamik ab, die die jungen Leute in die Bewegungen der modernen Grossstadt, in den Kontext der Objekte und in die differenzielle Vielfalt der Menschenmenge einordnet und eine relationale Subjektkonzeption erkennbar macht.

3. Fiktion – Narration und filmische Expressivität

Der dritte Weg durch den Wald, den ich nun einschlagen möchte, ist stellenweise noch nicht klar trassiert: Er führt mich durch die Büsche und über Stock und Stein. Ich möchte ihn hier begehen (oder suchen), um die Gedankenfolge dieses Kapitels abzurunden und die audiovisuelle Dynamik unter den Aspekten der *Narrativierung* und der filmischen Expressivität von Körperbildern zu skizzieren.

Als zentrales Element und Wegweiser wähle ich diesmal die *Figurengestaltung*. Sie verdankt sich, wie im letzten Abschnitt erläutert, den plastischen Prozessen im Enunziat und in der Enunziation und bindet

43 Zum imaginären Referenten vgl. Metz 2000 (1977): 177–370 und Metz 1986; zum symbolischen Referenten vgl. Vernet 1990b.

die Figurenkonzeption durch die audiovisuelle Bewegung in die Figurenkonstellation ein. In dieser Perspektive sind die Figuren in ihrer Körperlichkeit als formbare und durch ihr Schauspiel wie durch die filmästhetischen Parameter geformte Materie zu betrachten. Durch die diegetische Inszenierung der Filmkörper und deren *Mise en scène* im Bild und in der Bilderfolge werden sie zu Trägern einer fiktional-narrativen Dynamik, die sie als expressive Körperbilder entstehen lässt. Dieser plastische Prozess verlangt neben der Aufmerksamkeit auf das einzelne Bild (als Teil eines grösseren Ganzen) einen globalen Blick auf die imaginäre Architektur der Erzählung, die sich aus den sozialen und filmischen Beziehungen in der Figurenkonstellation und deren sequenzieller Entwicklung ergibt (als Ganzes in seinen Teilen). Beide Aufmerksamkeiten oder Haltungen gehören zur Aktivität der Analyse wie der ZuschauerInnen und führen in die Nähe des Narrativen.

Vom audiovisuellen zum narrativen Inhalt

Zuerst möchte ich dem Übergang vom Einzelbild zur Narration nachgehen: vom audiovisuellen, bewegten Inhalt eines Bildes (in Bewegung) zur narrativen Ausdrucksform, die ihren eigenen Inhalt besitzt, nämlich die Geschichte. Dass die menschlichen Figuren an diesem Übergang, der mich auch zur Frage der Entstehung der Diegese (oder fiktionalen Welt) führt, nicht unbeteiligt sind, scheint plausibel, wenn wir von der Annahme ausgehen, dass der Prozess der Narrativierung stark auf der (manchmal nur potenziellen) Bewegung der Figuren im Bild und in der szenischen Bilderfolge gründet sowie auf ihrer diskursiven Dynamisierung im Figurengeflecht, worin sie als Konstituenten der Erzählung fungieren.

Im einzelnen Bild (hier der Einstellung) als dem audiovisuellen, bewegten Inhalt sind Figuren wie Gegenstände stark an die analoge Repräsentation gebunden: Wir erkennen sie zuerst in ihren ikonischen Qualitäten als ausserhalb des Films plastisch geformte «Materie», als «kulturelle Objekte», die im Kontext des Bildes (durch Auswahl, Kader, Winkel, Licht etc.) bereits in ein neues, filmisches Spannungsverhältnis gesetzt sind. Auch wenn sich die Figuren nicht bewegen, besteht zwischen ihnen bereits eine potenzielle plastische Dynamik in der Bildkomposition.

In der szenischen Bilderfolge einer Episode⁴⁴ erscheint dieses Bewegungspotenzial zwischen den Figuren und in ihrem Verhältnis zu den Objekten verstärkt durch die sozialen Beziehungen, die sie dank ihrer

44 Ich habe die «Episode» bereits anhand von *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* unter dem offenen Figurenkollektiv in Kapitel I.1 diskutiert.

räumlichen und körperlichen Bewegungsfreiheit in der diegetischen (Teil-)Welt entfalten können. In ihrer relativen Anordnung im Einzelbild und in der Bilderfolge entsteht in der szenischen Konfiguration (die grundsätzlich auch in einer einzigen Plansequenz bestehen kann und dennoch eine Bilderfolge darstellt)⁴⁵ auf der inhaltlichen Ebene, im Enunziat bereits ein «narrativer Effekt», den die kleinste repräsentierte Bewegung, etwa die Wandlung eines Gesichtsausdrucks, auslösen kann.⁴⁶ Natürlich kommt dieser narrative Effekt nie ohne das Element der Gestaltung aus: Gestaltung der Figuren als Filmkörper durch das Schauspiel, die diegetische Inszenierung und die eigentliche filmische *Mise en scène* (Kameraführung, Lichtsetzung, Montage etc.). Es entstehen also «Mikro-Erzählungen»:⁴⁷ Sie lehnen sich an soziale Praktiken an, «vornarrative» Bewegungsabläufe oder ritualisierte Handlungsmuster, die Paul Ricoeur unter dem Begriff der «Mimesis I» fasst, sind jedoch bereits von der plastischen und diskursiven Gestaltung erfasst, die der «Mimesis II» zuzuordnen wäre.⁴⁸ So führen sie zu dem, was ich mit Bezug auf Umberto Eco an späterer Stelle mit «alltäglichen Szenarien» bezeichne.⁴⁹ In diesen Szenarien, ja selbst in einem einzelnen Bild, sind immer gleich mehrere solcher narrativen Effekte oder Mikro-Erzählungen lokalisiert, die alle primär den Inhaltsformen zugerechnet werden können, da sie auch in ihrer filmischen Umsetzung als bedeutungstragende Bewegungsmomente und -abläufe in ihrer kulturellen Kontingenz wahrgenommen und wiedererkannt werden: Ein Film wie *MENSCHEN AM SONNTAG*, der eine Alltagswelt entstehen lässt, situiert sich so in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum Sicht- und Hörbaren seiner Entstehungszeit, das auch in anderen Medienformen seine Bilder entwirft.

45 Zur Beschreibung der dehnbaren oder relativen Grenzen eines filmischen «Bildes», das sich – je nach Konzeption – trotz der Montage über mehrere Einstellungen fortsetzen oder im Gegenteil dazu schon innerhalb einer einzigen Einstellung, unter anderem durch den Einsatz von Ton, zum nächsten «Bild» wechseln kann, vgl. Goliot-Lété 2000: 50–67. In jedem Fall ist das «Bild» jedoch eher szenisch zu verstehen, in der Verbindung von Materie und Form, und fällt nicht (unbedingt) mit einer «Einstellung» zusammen, die die Einheit der diskursiven Abfolge der Bilder darstellt.

46 Die Bezeichnung «narrativer Effekt» entlehne ich Roger Odin (1988: 124), der ihn von Marc Vernet übernimmt.

47 André Gaudreault (1984: 99f.); im Gegensatz zu Gaudreault gehe ich jedoch nicht davon aus, dass diese Mikro-Erzählungen erst durch die Montage zustande kommen, während der Bildinhalt der Einstellung oder der Szene als Plansequenz zur reinen «monstration», dem Akt des Zeigens, gehören würde: dies hiesse auch, dass die Ebene der Repräsentation im Filmbild in einem mimetischen und nicht in einem diegetischen Verhältnis zur referenziellen Welt stünde, dass sie keine eigentliche filmische Transposition erfahren hätte.

48 Ricoeur 1983: 85–136.

49 Eco 1987 (1979):103–108. Zu den «alltäglichen Szenarien» vgl. Kapitel III.2.

Dieser (audio)visuelle Inhalt einer Szene oder Episode ist jedoch noch nicht der *narrative Inhalt* eines Films, seine Geschichte, deren Form zwar die Architektur der Erzählung darstellt, deren Materie jedoch nicht wirklich fassbar wird, da sie sich nicht direkt in den ikonischen und plastischen Qualitäten des analogen Bildes ausmachen lässt.⁵⁰ Der audiovisuelle Inhalt insgesamt wird unter dem Blickwinkel des Narrativen zur Form, auf der Suche nach einer neuen Materie und neuen Bedeutungen, die er jedoch nur durch die filmischen Ausdrucksformen in der Bewegung der Narration findet. Durch die *Mise en scène* und die Montage mit all ihren Komponenten entwickelt sich das plastisch Darstellbare in der narrativen Dynamik, die auf die möglichen Ausdrucksformen eines Mediums in einer bestimmten Erzählkultur (als ihre Bedingungen) zurückgreift. In ihr entstehen in einem einzelnen Film durch das besondere Arrangement auch neue plastische Beziehungen, in denen sich symbolische und emotionale Bedeutungen abzeichnen und die die vom jeweiligen Film erzählte Geschichte ausmachen. Diese narrative Dynamik bindet letztlich auch die einzelnen Bilder und den audiovisuellen Inhalt durch ihre konstitutive Kraft mit ein.⁵¹

Audiovisueller Inhalt und narrativer Inhalt des Enunziats sind also nicht dasselbe, obwohl sich ihre Materien treffen und obwohl ihre Formen zur selben filmischen «Realität» gehören: Die Bilder tragen die Geschichte, transportieren sie (als einzelne Puzzleteile in einem Prozess); doch erst in der globalen Dynamisierung der Einzelbilder (Einstellungen und Szenen) durch die Narration entsteht effektiv eine fiktionale Welt – in der Bewegung im Bild und in der Bewegung der Bilder (durch Körperbewegung, Kamerabewegung und Montage). Die plastische Aktivität des Films (in Inhalt und Ausdruck) verbindet die Gestaltung der einzelnen Filmkörper im Bild (als Komposition und als Blick) mit dem Figurengeflecht, den sozialen wie narrativen Beziehungen der Figuren untereinander, geprägt von der Nähe oder Distanz der Erzählinstanz und ihrer Haltung zum Geschehen. Figurengestaltung und fiktionale Welt, die sich im Film an der Oberfläche «materialisieren», sind somit

50 Vgl. Goliot-Lété 2000: 69–83.

51 Oder wie es Christian Metz (1968: 221) ausdrückt: «*dès l'instant où le cinéma a rencontré la narrativité* – rencontre dont les conséquences sont, sinon infinies, du moins non encore finies –, il apparaît qu'il a superposé au message analogique un ensemble second de constructions codifiées, un au-delà de l'image qui n'a été conquis que progressivement (grâce à Griffith surtout), et qui, s'il répondait initialement au désir de rendre l'histoire plus vivante, d'éviter la coulée iconique monotone et continue, bref de connoter, n'en a pas moins abouti à multiplier les modes de la dénotation et à *articuler* le message le plus littéral des films que nous connaissons.» (Hervorhebungen im Text.)

auch die fassbarsten Grössen, bieten die konkreteste Analyse-Ebene, während die Geschichte und die Figurenkonzeption einerseits, die Narration und die Figurenkonstellation andererseits stärker flüchtig sind und sich der Analyse – vor allem in ihren Materien – immer wieder entziehen. Doch auch die Figurengestaltung in der Diegese wird durch die narrative Dynamik flüchtig und spielt mit dem Imaginären und dem Symbolischen als Möglichkeitsbedingungen der Erzählung (oder des Erzählbaren): Als Sicht- und Hörbare, als Wahrnehmbare und Darstellbare sind sie in den filmischen Körperbildern zugleich nicht direkt präsent und nicht versteckt; denn auch ihre Gestaltungsdynamik im relationalen Figurengeflecht mit seinen Bedingungen und Bedeutungen in der diegetischen Welt ist nicht wirklich als solche sichtbar, weder als kulturelle noch als plastisch-narrative Form. Filmische Körperbilder sind auch in Bezug auf ihre kulturelle Kontingenz immer doppelt flüchtig: als «imaginäre Signifikanten» und als «imaginäre Referenten».⁵² Durch das Filmbild irrealisiert, bewegen sie sich in einer fiktionalen Welt, in deren narrativer Dynamik die Figuren vielfach gestaltet erscheinen und im plastisch Darstellbaren ihre eigenen Aussagen machen.

Kohäsion und Kohärenz

Die Irrealisierung und Narrativierung der fotografischen Bilder und reproduzierten Töne durch den filmischen Diskurs finden ihr Pendant im Imaginären der ZuschauerInnen: aufgrund des «Realitätseindrucks» – die Ähnlichkeit der Wahrnehmung des Dargestellten mit der alltäglichen Wahrnehmung basiert auf der völligen Irrealität des filmischen Ausdrucksmaterials in Bewegung⁵³ – konstruieren diese eine «mögliche Welt».⁵⁴ In ihr situieren sich die Figuren in Konstellation und entwickeln sich in der narrativen Dynamik der (audio)visuellen Bilderfolge, auch wenn diese wie in *MENSCHEN AM SONNTAG* keine «geschlossene» Welt präsentiert. Die Narration verfolgt zwar (zwangsläufig) die lineare Abfolge der Bilder und organisiert diese zeitlich chronologisch, doch der Ablauf des Wochenendes entwickelt sich nicht über logisch-kausale Motivation und diskursiv arrangierte Ereignisketten. Die Erzählung ist vielmehr bruchstückhaft, assoziativ, parallel, seriell und zirkulär organi-

52 Metz 1986: 69.

53 Metz 1968; 13–24; hier 22 und 1977: 172–175; oft wird in diesem Zusammenhang auch von «Realitätsillusion» gesprochen.

54 Zu diesem fiktionstheoretischen Konzept vgl. Kapitel III.2. Ich gehe davon aus, dass diese mögliche Welt als eine Wirkungskonstruktion des Films und der ZuschauerInnen zu Stande kommt, ob diese erfunden ist oder nicht, vgl. Tröhler 2002b und 2004.

siert. Die so präsentierte fiktionale Welt entsteht im Eindruck von Simultaneität und räumlichem Nebeneinander und deren narrativer Verschiebung durch die Montage, puzzleartig, elliptisch und dispersiv. Die Figuren, obwohl als «authentische» Filmkörper konzipiert, sind durch ihre Gestaltung nicht in einen (klassisch) realistischen Illusionsraum eingebettet; ihre filmischen Körperbilder neigen im Einzelbild zur Fläche, sind vom Blick der Kamera spürbar gestaltet; der inszenierte Körper ist nicht bildfüllend, idealisiert, bildet keine Synthese für Widersprüche und stiftet kaum Kohärenz, sondern ist unter diesem Gesichtspunkt zunächst eine Ausdrucks- und Inhaltsform für das Darstellbare.

Dennoch stiftet das weniger direkt Wahrnehmbare der Geschichte, der narrative Inhalt, den roten Faden – oder das Bündel der mehr oder weniger konzentrisch aufeinander zulaufenden roten Fäden – durch die Bilder hindurch: die narrative Dynamik schafft im assoziativen Fluss an der Oberfläche der Bilder die *plastische Kohäsion*, und diese flächige, horizontale Narration wird durch die Geschichte zum «dreidimensionalen» Gewebe: Darin zieht sich eine *fiktionale, thematische Kohärenz* durch die mögliche Welt des Films.⁵⁵ Dieses diegetische Gewebe kann sich elliptisch, voller Löcher und Brüche präsentieren, die ZuschauerInnen imaginieren und vervollständigen dennoch ein mögliches Raum/Zeit-Universum – mit Hilfe der Figuren und ihrer Verknüpfung in einer Konstellation.

Natürlich verbinden wir auch in dezentrierten Erzählmodellen die perzeptiven und kognitiven Prozesse des *bottom-up* und *top-down* (bei Edward Branigan) oder der *Invariantenbildung* (bei Peter Wuss), doch sie scheinen mir weniger zeitlich und/oder kausal bedingt als in den «klassischen» oder auch in den «modernen» Filmen, auf die sich die Autoren hauptsächlich beziehen.⁵⁶ Ich möchte für diese Prozesse im Anschluss an Anne Goliot-Lété, die die räumlichen Parameter in der filmischen Dynamik in den Vordergrund stellt,⁵⁷ vorerst davon ausgehen, dass die narrative, fikionalisierende Partizipation der ZuschauerInnen in Filmen wie

55 Mit dem Begriffspaar «Kohäsion» und «Kohärenz» lehne ich mich an die textlinguistischen Konzepte von Linke et al. (1991) an, entferne mich aber gleichzeitig von ihrem Theoriegebäude, denn ich gehe nicht von einem generativen Transformations-Modell aus, das zwischen unsichtbarer, versteckter Tiefenstruktur und sichtbarer Oberflächenstruktur unterscheidet, sondern Kohärenz und Kohäsion sind beide gleichermaßen nicht versteckt und doch nicht direkt wahrnehmbar oder darstellbar. Ich werde in Kapitel IV.2. darauf zurückkommen. – Die Kohäsion der Oberfläche ist sogar in klassischen Filmen, die auf eine raumzeitlich geschlossene Gestaltung des filmischen Universums achten, immer grösser als die eigentliche narrative Kohärenz; vgl. Vernet 1985 und 1990a oder Metz 1991: 118.

56 Branigan 1992: 37f.; Wuss 1993a: 53f.

57 Goliot-Lété 2000: 64–66.

MENSCHEN AM SONNTAG einer Collage gleicht, die antizipierend und retroaktiv über Ähnlichkeiten, Verschiebungen und Vergleiche semantische und plastisch gestaltete Elemente miteinander in Verbindung bringt. Diese Analogien⁵⁸ bedingen eine assoziative Puzzlearbeit im imaginären Raum, die die einzelnen Teile zentripetal in eine Geschichte – auch als Bündel oder Netz von Geschichten – integriert. Auf der Ebene der Narration indessen folgt diese Tätigkeit dem Prozess der Präsentation, der vorgegebenen Entwicklung des (höchstens schwach-kausalen) Diskurses, der sie seinerseits plastisch strukturiert.

Die Lektüre dieses Films ist also zeitlich chronologisch und narrativ horizontal, und dennoch ist sie dispersiv, metonymisch assoziativ und polyfokalisiert; denn sie ist getragen von der enunziativen Geste der «Vergegenwärtigung» der Bilder und des schweifenden Blicks in der Bilderfolge, und auch im flächigen Einzelbild bleibt der Blick dezentriert: So wirkt die Narration trotz ihrer Linearität zentrifugal und trotz der Irrealisierung durch die Repräsentation und die Vermittlung der Erzählung bleibt ihr die Direktheit, die quasi haptische Nähe der Figuren im präsentischen Fluss der Bilder erhalten. Ihre wahrnehmbaren Körperbilder entfalten sich erst im Darstellbaren der filmischen Bewegung. Gleichzeitig fügt sich über die Figurengestaltung (im weiteren Sinn) die fiktionale Welt als dreidimensionales, irrealisiertes, imaginäres Gewebe zusammen, dem die Figurenkonzeption eine fiktionale, collageartige Kohärenz verleiht und in dem die Figurenkonstellation eine plastische, narrative Kohäsion stiftet. Für das Erstellen dieses Gewebes appelliert der Film an die beiden angesprochenen Modi der Aufmerksamkeit (die immer in einem Spannungsverhältnis stehen, denn nie geht die eine vollständig in der anderen auf): Auf der ersten Ebene handelt es sich für die ZuschauerInnen um eine Art Gedächtnisarbeit, die vom (Teil-)Ganzen zum Einzelnen führt, vor und zurück entlang dem imaginierten roten Faden; auf der zweiten Ebene führt die allmähliche Entwicklung in der Bilderfolge, ebenfalls als erinnernde Verknüpfungsarbeit, vom Detail, vom Fragment, dem einzelnen Bild zum Ganzen in der filmischen Dynamik:⁵⁹ auf beiden Ebenen in einem ständigen Oszillieren zwischen Nähe und Distanz.

58 Vgl. Kapitel IV. 2 und 5.

59 Ähnlich argumentieren Anne Goliot-Lété 2000: 64f., 192–201 oder Karl Sierek 1994a: 103f. und 113–119.

Die plastischen Elemente

Die Figurengestaltung verdankt sich also der Bewegung im Bild, auch als potenziell narrative, und der Bewegung der Bilder, der Dynamik des Erzählens. Oder umgekehrt: Sie lässt diese entstehen, ist zumindest eine ihrer wichtigen Konstituenten. Die Figurengestaltung, die, so allgemein gefasst, die Konzeption und Konstellation der Figuren mitbeinhaltet, ist primär als *plastisches* Element fassbar; sie begründet das Expressive der Körper als plastische Objekte, als Körperbilder, in der Bildkomposition («wahrnehmbar» im Enunziat) und dient als Ausgangspunkt, als Anstoss für die narrative Verknüpfung in der assoziativen, metonymisch-horizontalen Montage («darstellbar» durch die enunziative Aktivität, die ihre Spuren im Enunziat hinterlässt). Das Plastische, als ästhetische und narrative Dynamik, könnte so als «Dominante» (als bestimmendes, zentrierendes Element eines Werks, nach Jakobson)⁶⁰ bezeichnet und in seinem Primat über die Materie als *autonome Kategorie* behandelt werden, wie dies die Bildsemiotiker des Groupe μ vorschlagen und wie es in einer ästhetischen Perspektive auch Jacques Aumont verlangt.⁶¹

Wenn dies heisst, dass das Plastische selbst mit einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene ausgestattet ist, die jeweils wiederum ihre Formen und ihre Materien besitzen, und diese vier Ebenen bei jeder Aktualisierung in jedem Film eine originelle Verbindung eingehen, die sich der «Repräsentation», den ikonisch-auditiven Qualitäten des Bildes nicht zu entziehen vermag, dann kann ich diese Überlegungen auch für die Figurenanalyse in Anspruch nehmen. Obwohl die Untersuchung des Groupe μ sich nicht auf das bewegte Bild und hauptsächlich auf nicht-fotografische Darstellungen bezieht und sich jene von Aumont dem Aspekt der Narrativität des Films verweigert, scheint mir in beiden Theoriegebäuden diese Voraussetzung gegeben. Erstere analysieren die Verbindung als «ikonisch-plastische» oder präziser als ein «couplage iconique dans le plastique.»⁶² Und Aumont, der das Konzept des «Figurativen» von Pierre Francastel aufnimmt, schreibt dazu:

Le signe plastique proprement dit n'est ni représentatif, ni expressif. [...] Le signe plastique est figuratif, c'est-à-dire lié aux lois de perception et à celles des techniques d'élaboration du signe ...

60 Jakobson 1977 (1973): 77–85.

61 Groupe μ 1992: 116f., Aumont 1996: 148–173. Ähnliche Auffassungen vertreten auch Sierek 1994a und Brenez 1998.

62 Groupe μ 1992: 283f., ebenfalls 279f., 345f.

Das Plastische ist im analog-fotografischen Bild präsent als «une structure abstraite composée de relations entre objets figuratifs et objets de civilisation.»⁶³ Es übersetzt nicht einen vorgefassten Sinn, den es nur mitführte, sondern das Bild ist aus sich heraus fähig, einer Idee Gestalt zu verleihen, sie zum Ausdruck zu bringen, mit seinen eigenen Mitteln und Möglichkeiten: Das Bild «denkt», «mais sa nature relationnelle et composite fait qu'elle ne pense pas sur le mode du certain, plutôt du possible et du probable».⁶⁴ Als ein solches «objet de pensée» schreibt sich das Plastische in einem historischen Moment in eine Kultur ein, formt Inhalte, markiert einen Standpunkt. So lässt es sich in die Nähe des Wahrnehmbaren und des Darstellbaren rücken, wie ich es aufgrund von Deleuze/Foucault entwickelt habe, als deren verbindendes oder zwischen ihnen vermittelndes Element: Als bedeutungsgenerierende Praxis des Bildes und des Films formt es in seinen eigenen kontingenten Ausdrucksmöglichkeiten kulturelle Aussagen, die aber nicht direkt sein «Sinn» sind.⁶⁵

Die plastische Figurengestaltung benötigt ausser dem audiovisuellen jedoch auch den narrativen Inhalt, die Geschichte, der sie über die Figurenkonstellation eine eigene Dynamik verleiht, die auch auf dieser Ebene ein Darstellbares skizziert. Wie das Plastische dient das Narrative als verbindendes Element zwischen Inhalts- und Ausdrucksformen. Man könnte gar sagen, es ist das Plastische in seiner narrativen Dynamik, das die fiktionale Welt als imaginären Erinnerungsort entstehen lässt. Angetrieben durch die filmische Bewegung etablieren die Figuren in ihren vielfältigen Beziehungen das raum-zeitliche Gewebe von Kohäsion und Kohärenz und verleihen dieser wahrnehmbaren Welt ihre spezielle Konsistenz.

Die Ebene des narrativen Inhalts in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* ist zum Beispiel viel weniger entwickelt, oder man könnte auch sagen: Er reduziert sich auf die afilmischen Momente im Tagesablauf der Stadt (sie gehören zur Mimesis I nach Ricoeur), so dass die *narrative* – semantische und plastische – Verknüpfung der Bilder und Figuren weitgehend fehlt. Der «technische» Blick interessiert sich vorwiegend für das filmische Wahrnehmen der Geschwindigkeit.⁶⁶ So ist die Wirkung dieses Films viel weniger fiktional als die von *MENSCHEN AM*

63 Aumont 1996: alle Zitate 161f. Die Charakteristik des plastischen Bildes als *nicht* «expressives» bedeutet, dass es nicht *rein* ästhetisch, filmisch oder kinematografisch bedingt ist. Dies vorausgesetzt, werde ich meine Konzeption der «Expressivität» des Filmbildes am Ende dieses Abschnitts begründen.

64 Aumont 1996: 162; auch 124, 43f.

65 Aumont 1996: 29f., 43f.

66 Vgl. Wolfgang Natter 1994.

Sonntag; das *kinematografische*, plastische Experiment dominiert die Narration (dies ist kein Effekt der erfundenen oder nichterfundenen Geschichte). Ähnliches lässt sich bei Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN feststellen, da die historisch referenzialisierenden Momente und das ausserfilmische Argument, durch das das Ideologische das sozial Wahrnehmbare bestimmt, das filmische Experiment und die Narration dominieren. In beiden Filmen ist die Kohärenz weniger fiktional, die imaginäre Welt weniger konsistent, obwohl immer noch eine diegetische Welt entsteht, in der eine «Geschichte» erzählt wird, die sich aber weniger der plastisch-narrativen Kohäsion verdankt. Die Figurengestaltung dient stärker der Figurenkonzeption, die sich hier im (semiotischen) Verhältnis von Film und sozialer Bedeutung, im vom Film geformten Wahrnehmbaren abzeichnet. Die Figurenkonstellation – obwohl als plurale konzipiert – scheint jedoch in ihrer sozialen und filmischen Verknüpfungsdynamik reduziert. Zwischen den einzelnen Bildsegmenten, die in allen drei Beispielen durch die Montage zum Diskurs führen, kann nicht wirklich eine plastisch-narrative Kohäsion und auch keine fiktionale Kohärenz entstehen, wenn der visuelle Inhalt und die Figuren vordringlich im Dienst des Experiments oder des Arguments stehen, wie dies in BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT respektive in PANZERKREUZER POTEMKIN der Fall ist. Eine plastische Kohäsion und eine thematische Kohärenz entstehen in diesen Diskursen jedoch allenthalben. In MENSCHEN AM SONNTAG hingegen ist die Verbindung der beiden teilweise unabhängigen Dynamiken des Darstellbaren und des Wahrnehmbaren, der Dezentrierung und der Authentifizierung der Figuren in einer fortgesetzten Bewegung gewährleistet, die die zerstreuten Elemente in der fiktionalen Welt in ein differenzielles Ganzes zusammenführt: In ihr skizziert das Plastische in seiner narrativen Dynamik eigene kulturelle Aussagen, in der Gleichzeitigkeit und räumlichen Parallelität der assoziativen Kohäsion der Figurenkonstellation.

Bedeutung und Expressivität

Die Diegese ist also das Geflecht der möglichen Welt in ihrem plastischen und narrativen Netz von Bezügen, das in der Bewegung des Films über die Figuren entsteht. Ich möchte nun noch einmal auf das wechselseitige kontingente Verhältnis von Film und sozial Wahrnehmbarem zurückkommen oder besser: auf jenes von plastisch-narrativ gestalteter Diegese und Repräsentation sozialer Wirklichkeit als einer imaginären Bezugsgrösse für den Film und die ZuschauerInnen. Dieses Verhältnis scheint es mir auch zu sein, das in MENSCHEN AM SONNTAG eine

besondere Form des Realismus kreiert. In diesem Film halten sich zwei mögliche funktionale Beziehungen zur Welt die Waage: jene der *Expressivität* und jene der *Signifikation* oder Bedeutung (während in BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT – so könnte man etwas schnell behaupten, um den Gedanken deutlicher zu machen – die Expressivität des filmischen Experiments überwiegt und in PANZERKREUZER POTEMKIN die argumentative Bedeutung auch das plastische Kunstprinzip durchdringt: Ganz verdrängt wird die jeweils unterworfenen Komponente nicht, doch immerhin soweit, dass das Narrative und das Fiktionale reduziert erscheinen).

Die Expressivität betrifft das, was ich bis anhin zum Plastischen (auf der Ausdrucksseite) angeführt habe, sie ist dessen explizite Adressierung an die ZuschauerInnen; die Bedeutung entsteht hingegen auf der Ebene der Repräsentation und der Geschichte (im audiovisuellen und narrativen Inhalt). Unzweifelhaft zeigt MENSCHEN AM SONNTAG Objekte und Figuren als Ausschnitte der Alltagswelt, unzweifelhaft erzählt der Film eine Geschichte über soziale Beziehungen, und beide Ebenen *verweisen* – über die mindestens doppelte semiotische Transformation – auf das Wahrnehmbare oder konstituieren dieses in ihren Ausdrucksmöglichkeiten (zum Beispiel als Diskurs der Dinge, der Emotionen und Werte oder als symbolische Beziehung zwischen den Geschlechtern, die ebenfalls vom Darstellbaren abhängen). In dieser Perspektive scheint also unumstritten, dass der Film in einem semantisch transponierten Verhältnis zur Welt *bedeutet*. Doch das Bild ist nicht Illustration oder Nachahmung einer referenziellen Wirklichkeit, sondern Fragmentierung, Dekadrierung, Markierung des Blicks und der Fläche; die erzählte Geschichte ist nicht einfach ein Kommentar zur Welt, der diese bezeichnet, benennt, die Bilder lokalisiert, sondern er dezentriert, zerstreut und integriert die Figuren in der Stadt und führt sie auf seine Weise zusammen. Das ist seine plastische und narrative Dynamik.

Die Umwandlung, die die Expressivität in Bezug auf die Welt vornimmt, ist anderer Natur als jene der Signifikation, aber beide finden gleichzeitig statt (in jedem Film, nur nicht immer in gleicher Gewichtung wie in MENSCHEN AM SONNTAG). Das Entstehen einer Diegese bedingt beide Prozesse, denn über die Figurengestaltung entsteht in der plastischen Kohäsion auch die fiktionale Kohärenz, die kulturelle Bedeutungen einbezieht. Auch wenn das Plastische analytisch als autonome Kategorie behandelt werden kann, braucht es im Fall von fotografischen Filmbildern zumindest die Repräsentation (das Narrative braucht es, um mit ihm effektiv zu einer Diegese zu werden, die eine «Geschichte» trägt): das heisst, dass die plastische Gestaltung Enunziat und Enun-

ziation durchdringt, den Inhalt und den Ausdruck mit ihren jeweiligen Formen, und dass sie auf ihre Materien einwirkt. Die Verbindung zwischen diesen Aspekten und die zwischen der fiktionalen Welt und dem Wahrnehmbaren ist für die plastischen Prozesse aber nicht primär eine bedeutende, sondern eine *expressive*.

Diese expressive Funktion des Plastischen umfasst einerseits das Konzept der «Expression» in dem Sinne, wie Metz mit Bezug auf Mikel Dufrenne versteht: das Bild *ist* zuerst einmal, was es zeigt, bevor es bedeutet: «Il y a expression lorsqu'un «sens» est en quelque sorte immanent à une chose, se dégage d'elle directement, se confond avec sa *forme même*» (und Form versteht er hier als *Gestalt* und nicht als grafischen Umriss, oder in Hjelmslevs Begriffen als «materialisierte Form» des Inhalts).⁶⁷ Die Expression ist «natürlich», schreibt Metz 1964 und korrigiert später selbst, damit seien selbstverständlich kulturelle Konventionen gemeint:⁶⁸ Sie sei nur insofern natürlich, als sie keine spezielle, explizite Entschlüsselung verlange; jedoch führe sie weitgreifende und komplexe soziokulturelle Prozesse mit, die eigenen Kodifizierungen ausserhalb des einzelnen Werks unterliegen. Die Expression präsentiert sich als natürliche, weil sie in einem bestimmten Kulturkreis und in einer bestimmten Zeit sofort verstanden wird. Das Bild als Expression präsentiert ein Ding als «Ausdruck»: Ein Gesichtsausdruck, eine Geste bedeutet nicht Gesicht und Ausdruck, Geste und Ausdruck, sondern ist sofort und unmittelbar Expression – und diese Eigenschaft des Wahrnehmbaren ist kulturell und historisch kontingent, denn manchmal haben wir Mühe, einen Gesichtsausdruck in einem Film aus einer anderen Kultur zu verstehen.

Andererseits präsentiert und gestaltet, immer noch nach Metz, der Film den Ausdruck als Ding. Der ästhetische Ausdruck des Filmischen, der sich auf den «natürlichen» Ausdruck des Gesichts legt, der dieses überhaupt hervorbringt, ist selbst «Gestalt», d.h. er liefert den Inhalt immer gleich mit: Ein Gesicht im Halbschatten oder ein ausgeleuchtetes Gesicht, eine Geste in Grossaufnahme, in Untersicht oder als fragmen-

67 Metz 1968: 79–87, hier 81. Ich übersetze also den Begriff «expression» von Mikel Dufrenne oder auch jenen der «expressivité», wie ihn Metz benutzt (81), nicht mit «Ausdruck», da sie nicht mit dem Begriffspaar Inhalt/Ausdruck («contenu»/«expression» bei Hjelmslev) zusammenfallen.

68 Vgl. die Passage in Metz 1968; 82, Anm. 2 (zur Analogie auch 160). Metz setzt sich hier vor allem mit dem kultursemiotischen Verständnis von Umberto Eco (vgl. 1972 [1968]: 131f.) auseinander, gegen den er sich zu verteidigen sucht. Eco tritt hingegen generell gegen die «natürliche Expressivität» an, den einer Sache immanenten Sinn (wie der Phänomenologe Dufrenne schreibt) (vgl. auch 200–214; 254f.). Ich komme auf diese Komponente in Metz' Frühwerk gleich zurück.

tierte in einer schnellen Montage bieten sich uns unmittelbar dar als Ausschnitt einer repräsentierten Welt, und diese *Expressivität des Films* beeinflusst unser Verständnis des Bildes und sofort auch seine «Bedeutungen» und Interpretationen.⁶⁹ So überwiegt die expressive Seite die Bedeutung: Das Kino ist «un moyen d'expression beaucoup plus que de communication».⁷⁰ Denn: Es ist Bild und audiovisueller Diskurs (Expression und Expressivität). Seine «Zeichen», die repräsentierten, expressiven Dinge (die nur in einem übertragenen, sozialen Sinne Zeichen sind) sind motiviert, entsprechen kulturellen Konventionen, die durch Erfahrung und Praxis erlernt werden, so wie die kinematografischen Möglichkeiten des Darstellens in einer bestimmten Zeit ebenfalls als Konventionen gelten können und sofort verstanden werden, also als kulturell-«natürlich» erscheinen.⁷¹

Versuchen wir durch eine Verschiebung der Aufmerksamkeit die filmische Expressivität vom repräsentierten Objekt zu trennen, macht sie sich selbst zum «Ding», wird selbstreflexiv. Es ist der Film, der sich selbst inszeniert, der sich über seine Enunziation aufhält, der Blick im Bild und der «flüchtige Blick» *durch* die Bilder: Wenn das plastische Moment der filmischen Expressivität dominiert, so wird das Zeichen, hier das Bild des Objekts, «undurchsichtig», wie François Récanati in einer pragmatisch-logischen Perspektive diese Art von Zeichen charakterisiert.⁷² Sie konstituieren einen Diskurs, der sich selbst genügt, der seine eigene Kohärenz über die Kohäsion kreierte und der über diese «poetische Funktion» in Jakobsons Sinn seine eigenen Bedeutungen konstruiert. Diese verweisen selbstverständlich wieder auf die Gesellschaft und die mediale Kultur, in der der filmische Diskurs entsteht und die er mitentstehen lässt.

Metz nennt diesen Aspekt die «Expressivität der Kunst» oder die «ästhetische Expressivität», die er von der «Expressivität der Welt» un-

69 Metz 1968; 114, 136.

70 Metz (1968: 79, 86) fügt hinzu, dass das Kino stärker Expression oder Expressivität ist (er unterscheidet die beiden Begriffe nicht klar!), weil es «Einwegkommunikation» ist, ohne Antwort bleibt, immer «übertragen» und zeitlich verschoben aktualisiert ist, im Gegensatz zur Kommunikation (worunter er vor allem den mündlichen Austausch in der Konversation versteht). Hier liegen schon die Grundsteine für sein letztes Buch und die Theorie der filmischen Enunziation, vgl. Metz 1991.

71 Metz 1968: 51, 79, 104, 136.

72 Récanati 1979: 15–46. Der Autor unterscheidet undurchsichtige Zeichen («signes opaques») von transparenten Zeichen («signes transparents»): Die ersteren beziehen sich nicht hauptsächlich auf die repräsentierte Sache und ihre Signifikate, sondern halten sich zuerst an deren Signifikanten auf und am Akt der Repräsentation, an der Enunziation. Die Fähigkeit des Zeichens zur Repräsentation ist immer und unausweichlich an dieses Oszillieren zwischen Transparenz und Opazität gebunden, kann jedoch mal auf die eine, mal auf die andere Seite tendieren (19).

terscheidet.⁷³ Er lässt die beiden Aspekte dann aber wieder unter den Begriff der *Expression* zusammenfallen, was ihm die Kritik eingetragen hat, er erliege dem Realismus der «authentischen Analogie».⁷⁴ Auch wenn sich in Metz' Konzeption (vor allem in seinen frühen Schriften) tatsächlich immer wieder phänomenologische Aspekte in die semiotische Auffassung der Repräsentation des Filmbildes mischen (und einen inneren epistemologischen Widerspruch deutlich werden lassen, den er nie offen thematisiert), so können wir doch davon ausgehen, dass er sich auch hier für die materielle Seite der filmischen Gestaltung interessiert und die Analogie des fotografischen Bildes selbst als vielfach kodierte betrachtet.⁷⁵ Wenn wir die Expression eher als plastische Gestaltung der Inhaltsformen und die Expressivität als die der Ausdrucksformen verstehen, so können wir sagen, dass diese beiden wie in einem Vexierbild sich gegenseitig bedingenden Aspekte zusammen die *expressive Funktion* des Films ausmachen. Ich werde dafür fortan den Begriff *Expressivität* benutzen.

In diese changierende Expressivität des Films mischt sich nun dennoch auch die Signifikation.⁷⁶ Diegese und Figurengestaltung verbinden Signifikation und Expressivität, aktivieren sie gleichzeitig. Mehr noch, sie sind oft kaum voneinander zu trennen, sie antworten lediglich auf eine Akzentverschiebung in der Wahrnehmung und in der Analyse, entsprechen einem leicht verschobenen Blick der ZuschauerInnen oder des Films selbst: das Verweisen und das Bedeuten einerseits (in Bezug auf das kulturell Wahrnehmbare und in Bezug auf die Geschichte), das «bewegte Da-Sein» des aktualisierten Bildes und dessen Gestaltung im Fluss der Bilderfolge als narrativierender und irrealisierender Effekt des Diskurses, als Adressierung andererseits;⁷⁷ das semantische, vermittelte

73 Metz 1968: 81f.

74 Unter anderem Stam 1989b: 281f., Nöth 2000: 504 oder auch schon Eco (vgl. Anm. 68).

75 In Metz 1972 (151–162 und 1968: 80) schreibt er, dass nicht «le monde représenté», sondern «le monde exprimé» das Wesentliche des Films ausmacht. Weil Metz die beiden Ebenen theoretisch nicht klar trennt, führt ihn die Perspektive der Expression in dieser Zeit immer wieder direkt zum Symbolischen, zur Konnotation (83). Wie Aumont (1996: 162) schreibt, funktioniert die filmische Expressivität wohl eher «sur le mode de l'incertain, du probable». Diese Auffassung ist dem späteren, psychoanalytischen Werk von Metz (1977) nicht fremd. Vgl. Kapitel IV.5.

76 Die Unterscheidung zwischen «Bewegungsbild» und «Bedeutungsbild» von Karl Sierek (1994a: 70), die er auf anderer theoretischer Grundlage erstellt, kommt meiner Unterscheidung zwischen Expressivität und Signifikation nahe. Er spricht dabei auch von den Ebenen der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen (87); dass jedoch die eine *hinter* der anderen verborgen liegen soll (89), scheint mir nicht plausibel. Ich gehe für meinen Teil davon aus, dass beide gleichzeitig aktiviert werden, nicht sichtbar und nicht versteckt sind, wie ich mit Deleuze begründet habe.

77 Metz (1968: 16) spricht von einem «être-là-vivant de l'image» (ebenso 72); vgl. Metz 1991: 22; ähnlich argumentiert in diesem Fall Odin 1988: 132.

Verhältnis zur Welt (der Ideen und Konzepte) und das plastische, vermittelte Verhältnis zur Welt (der Dinge und Materialitäten). Wollen wir uns der Expressivität als solcher in einem Film bewusst werden, verlangt dies einen Perspektivwechsel, einen Blick auf die Wahrnehmung selbst und auf das «materielle» Wahrnehmen (im Wahrnehmbaren und im Darstellbaren); es verlangt eine Aufmerksamkeit auf das Bild als Fläche und den Diskurs, sei er narrativ oder nicht, als Oberfläche. Durch die plastische Expressivität sind wir physisch, haptisch, sinnlich angesprochen; wir *schauen* mehr als wir sehen,⁷⁸ wir verweilen, wir betrachten, lassen uns vom flüchtigen Blick mitziehen – doch wir kombinieren auch und assoziieren, und unserem Blick ist es letztlich freigestellt, in welcher Reihenfolge er über die Objekte im Bild und die Oberfläche der Bilder schweift,⁷⁹ frei auch, den Bilder-Diskurs «gegen den Strich» zu lesen. Und dies vor allem in einem Film wie *MENSCHEN AM SONNTAG*, der keine eindimensionale, kausal verknüpfte Linie durch die fiktionale Welt zieht. Wir können in dieser Betrachtungsweise dennoch versuchen, die Expressivität auf ihre Inhalte und Materien hin zu befragen, denn auch sie macht Aussagen über die wahrnehmbare Welt, und in einem narrativen Film formt sie diese *oft* über die Narration. Doch – zumindest solange sie auf der fotografisch-analogen Repräsentation beruht – zeigt, kreiert, erzählt sie es in einem gewissen Sinne eher mimetisch als diegetisch, sie simuliert es *mit ihren eigenen Mitteln, Formen und Möglichkeiten* in einem poetischen Ähnlichkeitsverhältnis zur Welt:⁸⁰ So übertragen, übersetzen und transformieren sich die Bewegungen der Stadt und der Menschen in diesem bewegten Umfeld in den Film auf der plastischen Ebene des Darstellbaren. Sein Adressierungsmodus ist unmittelbar, dynamisch-flüchtig, affektiv oder «energetisch», wie Roger Odin schreibt.⁸¹

Kurz zur poetischen Ähnlichkeit: Auch wenn sie in einem realistischen Film das Verhältnis zur wahrnehmbaren Wirklichkeit kennzeichnet, gestaltet sich dieses durch die plastischen und narrativen, sich ständig erneuernden Mittel des Films, der sich dabei selbst immer wieder neu erfindet. In der expressiven «Ähnlichkeit» (die sich auch kontrapunktisch und differenziell äussern kann) wird die Realitätsillusion des analogen fotografischen Bildes in Bewegung oft durch den «*effet de réel*»⁸² der Expression ergänzt, der jedoch immer erst durch die Expres-

78 Laura Marks 1998. Vgl. Kapitel IV.2. und 5.

79 Metz 1968: 27.

80 Im Sinne von Roman Jakobson 1963 (1960).

81 Odin 1988: 130–135 sowie 1983; auch er definiert über den so entstehenden «Bild-Effekt» eine neue Beziehung zwischen Film und ZuschauerIn.

82 Barthes 1984 (1968): 88f.: der «*effet de réel*» als «*collusion directe d'un référent et d'un signifiant*» (Hervorhebung im Text).

sivität der Bilder und des Films entsteht, die sich auch der narrativen Verflechtung der Figuren bedient. Über diese plastischen Prozesse kommt ein gewisser Authentizitätseffekt im Bild, in der Bilderfolge, in der Narration als Oberfläche zustande, der sich auch an die Figurenkörper heftet; paradoxerweise ist es jedoch gerade dieser Authentizitätseffekt, der den Film zu einem irrealisierenden Diskurs werden lässt und die fiktionale Welt mit Hilfe der Erzählung (als Verbindung von Geschichte und Narration) als imaginäre ermöglicht.⁸³

Der Film produziert also Bedeutung, produziert sie aber vorab als Expressivität. Die plastische, ästhetische und narrative Figurengestaltung umfasst, wie gesagt, Figurenkonzeption und -konstellation, die direkt oder indirekt das Wahrnehmbare aufnehmen und neu arrangieren; doch die Figuren sind zuerst einmal Körper, mehrfach inszenierte und gestaltete Filmkörper in Bewegung, mit einer «quasi-somatischen», sinnlichen Wirkung, über die sie in der fiktionalen Welt Körperbilder entwerfen. Auch diese Gestaltung und ihre Effekte entsprechen Konventionen, gehören zum Bereich einer kulturellen und medialen Praxis, die sich ständig wandelt. Das Darstellbare erfährt zwar seine eigenen Veränderungen, unabhängig vom Sicht- und Hörbaren, das die Dinge der Welt formt und dessen Formen sich ebenso konstant und unabhängig vom Diskursiven verändern; sie stehen aber dennoch in wechselseitiger Beziehung zueinander.

Die Diegese und die Figurengestaltung in ihrer immer wieder neuen plastischen Ausformung, als Expressivität, kreieren ihr eigenes Wahrnehmbares und Darstellbares, das gleichzeitig nicht direkt präsent und nicht versteckt ist und ihre Möglichkeitsbedingungen darstellt. Ihre kulturellen Aussagen zeichnen sich in den expressiven Körperbildern als «figurale» ab: das Figurale versteht Jean-François Lyotard als psychisch-energetische Kraft, die sich im Bereich des Begehrens (*désir*) verankert: Sie kreierte in ihrer «dynamischen, unaufhörlichen und unendlichen» Prozesshaftigkeit immer wieder neue expressive, affektive Möglichkeiten des Ausdrucks: Diese konstituieren nicht eigentlich einen Sinn.⁸⁴ Und für Aumont stellt so die «figurabilité», die Darstellbarkeit, die Möglichkeit der «Figur» (hier der ästhetischen Konfiguration), das Plastische oder mit Francastel das «Figurative» dar.⁸⁵

Lyotards Konzept des Figuralen wurde unter anderem von Jacques Aumont und von David N. Rodowick aufgenommen. Sie gründen da-

83 Tröhler 2002b, 2004.

84 Zitiert in Aumont 1996: 165–168; vgl. auch Rodowick 1990: 12–15 und 42 (Anm. 4).

85 Aumont 1996: 160f.

rauf ihre jeweiligen Konzeptionen des audiovisuellen Bildes; sie vertreten aber letztlich beide mit dem absoluten Primat des Plastischen oder des Expressiven (wie es auch Rodowick nennt) über die Repräsentation und über das Narrative den Ausschluss der Signifikation. Für Rodowick heisst dies, dass das Bild, zumindest seit der Moderne, nicht mehr repräsentiert, nicht verweist und nicht benennt – wie die Verbalsprache –, sondern seine Objekte «simuliert» (er nennt das Verhältnis zwischen Bild und Referent *similitude*), was für ihn eben gerade das «Figurale» ausmacht.

Für meinen Teil gehe ich dennoch davon aus, dass Filmbilder, solange sie eine gegenständliche, wiedererkennbare Welt entwerfen, auch neue Bedeutungen (im Prozess der Signifikation) entstehen lassen und dass diese sich in der filmischen Bewegung, die sich an menschliche Figuren heftet, ebenfalls durch die Narration formieren. Auch wenn im audiovisuellen Diskurs letztlich alles dem Darstellbaren unterworfen ist und das Expressive als «Dominante» die Repräsentation und die Erzählung prägt, so kann es diese nicht vollends vereinnahmen. Denn das Darstellbare macht in seiner plastisch-narrativen Dynamik auch kulturelle Aussagen in Bezug auf die wahrnehmbare Welt.

Die Signifikation ist jedoch ein ebenso unsicherer und flüchtiger Prozess wie die Expressivität und nicht unabhängig vom Medium, dessen Modulationen und dessen «Materialität»: Die Geschichte, die ein Film arrangiert, gewinnt ihre Bedeutungen durch die filmische Narration. Natürlich gilt im Umkehrschluss: Die plastische Enunziation fügt sich in die narrative Dynamik und kann in Bezug auf die Geschichte gedeutet werden (Metz); doch *nicht alles* in der Narration ist *gleich* Signifikation, und manchmal erzählt der Film durch seine Expressivität (dank der Verbindung der Formen mit der Materie des Ausdrucks) von etwas anderem als die Figuren, Objekte und Geschichten.

Fiktionale Wahrnehmung der Figuren

Die Diegese als imaginäre, mögliche Welt entsteht also aus dem Zusammenwirken von sozial und kulturell Wahrnehmbarem und plastisch-narrativ Darstellbarem (die beide im Enunziat ihre Spuren hinterlassen). Die Wirkung des Plastischen organisiert die Diegese räumlich und unmittelbar in der Vergegenwärtigung der Bilder, die des Semantischen strukturiert sie eher zeitlich und vermittelt: Sie entsteht in der Kombination von filmisch-materieller, haptischer Nähe und semiotischer, konzeptueller Distanz. Diegese und Figurengestaltung sind eng miteinander verschmolzen, denn auch die Figur ist Expressivität *und* Signifikati-

on, die beide nicht direkt wahrnehmbar und nicht versteckt sind, die sich aber über das filmische Material und die plastische Gestaltung (Formen des Inhalts und des Ausdrucks sowie deren Kombination und Dynamisierung) veräusserlichen und sensuell wahrnehmbar werden. Die Figurengestaltung führt uns die expressiven Filmkörper als Körperbilder in ihren ästhetischen und sozialen Spannungsverhältnissen also plastisch vor Augen; sie kreiert ihre eigenen Bedeutungspotenziale, und sie beinhaltet auch die kulturelle Signifikation gleichsam als deren Bedingung (Expressivität und Signifikation in ihrer jeweiligen, aber zeitgleichen historischen Kontingenz). Figurenkonzeption und -konstellation sind untrennbar mit der Figurengestaltung verschmolzen, treten durch sie (hindurch) ins audiovisuelle Bild und sind über sie auch miteinander verhängt: Konzeption und Konstellation der Figuren wären ohne sie nicht wahrnehmbar und darstellbar (nun im effektiven Sinne); durch die plastisch-narrative Figurengestaltung gelangen sie auch zur Signifikation.

Noch einmal zu *MENSCHEN AM SONNTAG*: Die Figuren stehen mitten im Blickwechsel, sie verbinden zwei Wahrnehmungsarten: die ästhetisch-plastische und die soziale, ineinander verwoben durch die narrative Dynamik, die in der filmischen Bewegung die Diegese als mögliche Welt entstehen lässt, in der die Figuren von den ZuschauerInnen als fiktional-mögliche Personen imaginiert werden.⁸⁶ Sie stehen so in einem Bedeutungsverhältnis zur sozial wahrnehmbaren Wirklichkeit, das in diesem Film stark von einem expressiven Gestaltungsprinzip gelenkt wird. Dieses transponiert *alltägliche Wahrnehmung* in einer modernen Grosstadt in filmische Wahrnehmung, ohne Nachahmung sein zu wollen, immer als plastische und strukturierende Ausdrucksform auf sich selbst verweisend. In diesem Sinne fallen Expressivität und Enunziation zusammen, doch das Plastische präsentiert sich wie die Modulation, die effektiv wahrnehmbare Seite der Enunziation, die seine grundsätzliche Bedingung darstellt, das «Dass» und nicht nur das «Wie»; zusammen bedeuten sie erst durch das Enunziat, das «Was», das sie auch durchdringen.

Die *Figurengestaltung in Verbindung mit der Konzeption* der Figuren kreiert über das Schauspiel der Laiendarsteller in ihrer alltäglichen Körperlichkeit und über ihre Inszenierung in der Szene individuelle RepräsentantInnen des Grosstadtlebens, denen ein Authentizitätseffekt an-

86 Ich verweise hier auf das *person schema*, wie es Murray Smith (1995: 20–24; 46–53) als kognitives Konzept eines «mental set» etabliert, das historisch und kulturell anpassungsfähig ist.

haftet (der für die Zeitgenossen von *MENSCHEN AM SONNTAG* anscheinend so stark war, dass sie die Figuren tendenziell als «Dokumente» lasen, als die Wahrnehmung fokalisierende Zeitzeugen). Die Ähnlichkeit in der *Figurengestaltung in Verbindung mit der Konstellation* übersetzt die filmische Wahrnehmung in der Annäherung an die Chronik in eine schwach-dialogische, polyfokalisierte Erzählweise, in der die Figuren assoziativ-horizontal verknüpft und dezentriert in die Bilderfolge, die den Rhythmus der Stadt umsetzt, integriert sind. Es entsteht, wie in der Analyse des Films festgestellt, auf beiden Ebenen der Effekt eines Querschnitts. Das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Filmbewegung und -wahrnehmung *und* Bewegung und Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit bewirkt einen mimetischen Eindruck, der auf die poetische Übertragung des Plastischen zurückzuführen ist und dank der ähnlichen Formen des Inhalts in ihrer historischen Bedingtheit entsteht. Doch die Andersartigkeit dieser Formen in ihrer Bearbeitung durch die filmische Expressivität produziert auch Distanz und lässt das Wahrnehmbare des Alltags (ganz im Sinne der russischen Formalisten) neu entstehen. Die filmische Expressivität in ihrer narrativen Dynamik dezentriert die Figuren im Wahrnehmbaren in Bild und Diegese und bindet sie gleichzeitig in ihrer differenziellen, assoziativen Bewegung in eine Konstellation ein, die sich in der Diegese vom Mosaik zum Ensemble entwickelt: Sie skizziert die individuellen Repräsentanten in ihrer relationalen Figurenkonzeption und integriert sie sozial und plastisch-narrativ in einen *Querschnitt*.

Aus heutiger Warte verbinden sich in diesem Film der modernistische Blick der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens aufs Idealste, indem er in seiner narrativ-fiktionalen Dynamik zudem ein neuartiges Figurenmodell erprobt. Wenn zur Entstehungszeit die Authentizität hauptsächlich in der semantischen Bedeutung und ihrer historisch-referenzialisierenden (politischen) Kontingenz lag, in der Figurengestaltung und -konzeption (z.B. für Kracauer), so liegt sie heute vielleicht ebenso sehr in der Expressivität, die über die Figurengestaltung und -konstellation dynamisiert wird (was bereits Jhering oder Arnheim andeuten).



III. Das Figurenensemble: Polyphoner Mikrokosmos und fiktive Verwandtschaften



Wie lässt sich nun das historische Querschnittmodell, das in den beiden vorangehenden Kapiteln meinen Ausführungen zugrunde lag, für die pluralen Figurenkonstellationen der 90er Jahre fruchtbar machen? Ich werde zuerst für den Ensemblefilm einige narratologisch und fiktionstheoretisch gestützte Konzeptualisierungen vorschlagen (die Variante des Figurenmosaiks ist Gegenstand des Kapitels IV). Sie ermöglichen mir die Entwicklung des Begriffs des *ethnografischen, expressiven Realismus* als einer flexiblen, kontingenten Wirkungskonstruktion, die über die Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren im Ensemble beschreibbar wird.

Ein für die Organisation der Konstellation und deren Dynamik strukturierendes Prinzip ist – wie für die Gruppenfigur – die raum-zeitliche und soziale Begrenzung der fiktionalen Welt, in der die Figuren miteinander in Kontakt treten. Jedoch ist ihr Zusammenhalt nicht wie in den Varianten des Kollektivs durch eine von vornherein festgeschriebene Einheit, sei es die soziale Klasse, die ethnische oder die Gesinnungsgruppe, gegeben. Das Ensemble sprengt auch die traditionelle Familienerzählung, die sich in der abendländischen Kultur durch Literatur, Theater, Film und Fernsehproduktionen zieht und in der symbolische Machtpositionen und gesellschaftliche Autorität in der je gegebenen Ordnung der Familie neu verhandelt werden (selbst wenn die Familie seit den 1950er Jahren vermehrt als solche in Frage steht, bildet sie auch in den «post-family romances» die Basis der Auseinandersetzung).¹ Die soziale Konfiguration des Ensembles ist hingegen als ein offenes Netz von Beziehungen angelegt, das nebst familiären und Paarverbindungen auch Freundschaften, Nachbarschaften, berufliche Beziehungen und flüchtige Bekanntschaften umfasst, kurz: Vielfältige Bewegungen und Umverteilungen zwischen den sozialen Gruppen, zwischen den Generationen und Geschlechtern dynamisieren das Ensemble in einem synchronen Querschnitt. Die Verhältnisse in einer solchermassen differenzierten Figurengruppe lassen sich in Anlehnung an Tamara Liebes und

1 Vgl. Peter Heller 1995 zur amerikanischen Populärkultur; die literarische Tradition der Familienerzählungen behandelt etwa von Dana Matt 1995. In gewissen Fällen ist die soziale Struktur der Familie dennoch auch für die Ensemblekonstellation bestimmend, vgl. dazu Kapitel «Zwischenspiel 2».

Sonia Livingstone als «fiktive Verwandtschaften» bezeichnen: Sie entgrenzen durch die sozialen Rollen und Verbindungen im halböffentlichen Raum den privaten Bereich der Familie, wie dies den Autorinnen zufolge in den britischen Soapoperas der Fall ist, die der Tradition eines sozialen Realismus verpflichtet sind.²

Das Modell des Figurenensembles als fiktionales und narratives Beziehungsgeflecht ähnelt in seiner Anlage der Dynamik, die wir in ihrer romantischen Version aus Goethes *Wahlverwandtschaften* oder in einer mythischeren und zugleich ironischeren Form aus *A Midsummer-night's Dream* von Shakespeare kennen, und vor allem jener, die in Tolstoj's *Krieg und Frieden* den realistischen Anspruch der Detailtreue und der vielgestaltigen Wirklichkeitsbeschreibung verfolgt. In den Filmen der 1990er Jahre, wie in den beiden in diesem Kapitel untersuchten Beispielen HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN von Anka Schmid (BRD/CH 1991) und HA CHAYIM APLY AGFA mit dem englischen Verleihstitel LIFE ACCORDING TO AGFA von Assi Dayan (auch: NACHTAUFNAHMEN, Israel 1992), stellen die Figurengruppen ein kulturelles und in der heutigen Zeit verankertes, vielstimmiges Geflecht von sozialen «Normen» dar. Hierbei ist die Norm aber nicht als Gesetz zu verstehen, sondern als normalisierte Praxis, die im Ausdruck eines realistischen Modus ein stilisiertes Bild von Alltag gestaltet und in einem synchronen Querschnitt unterschiedliche Lebensentwürfe konfrontiert, ähnlich wie in den neueren, transnational zirkulierenden Soapoperas, Sitcoms und Dokudramas EMERGENCY ROOM (USA ab 1994), FRIENDS (USA ab 1994), DAS WAHRE LEBEN (D 1994) oder auch SEX AND THE CITY (USA ab 1998), DESPERATE HOUSEWIVES (USA ab 2004) und LOST (USA ab 2004).³

Selbstverständlich sind für die Situierung und Verknüpfung der Figuren in der Gruppe und für ihr Verständnis als Charaktere die Familienbeziehungen nach wie vor ein wichtiger, manchmal konstitutiver Aspekt, doch sie implizieren kein Konfrontationsmuster und stellen nicht das Thema des Films. Dominante soziale Konfiguration bleibt wohl das «Paar», jedoch in einem weit gefassten, gleichsam strukturellen Sinne: Ob als gleich- oder gemischtgeschlechtliches Liebespaar, als

2 Liebes/Livingstone 1994: 729f.

3 Diese neueren Produktionen lösen damit die traditionellen Familienserien wie DALLAS (ab 1981) ab, die sich auf eine romantisierte «Gefühlsrealität» begrenzen, wie Ien Ang (1986 [1985]) schreibt; eine ähnliche Entwicklung dokumentiert auch der Band zu den amerikanischen Serien von Irmela Schneider 1995; zu den neueren deutschen Produktionen vgl. Eggo Müller 1995: 88. – Sitcoms wie FRIENDS sind nach wie vor stark auf die Beziehungsturbulenzen und emotionalen Umschwünge konzentriert; dies liegt jedoch schon in der reduzierten, sketchartigen Anlage der Sitcom begründet; vgl. das Kapitel «Zwischenspiel 2».

Freundschaftspaar oder in der zufälligen, punktuellen Begegnung. Auch diese flexible Formation integriert die Figuren relational in einem differenziellen Beziehungsfeld.

So sind denn die komplementären, divergierenden und konvergierenden Kräfte, die jede Erzählung durchziehen,⁴ weniger auf die Entwicklung eines Geschehens (auf «Absicht» und «Ziel», würden die VerfechterInnen klassischer Drehbuchkonzepte sagen)⁵ ausgerichtet als auf die Bewegungen und Begegnungen in der Gruppe. Das Ensemble übt auf den engeren und weiteren Kreis seiner Mitglieder eine *zentripetale* Kraft aus, bindet alle – wenn auch in unterschiedlicher Weise – in dieselbe heterogene Konstellation ein und führt sie an einem zentralen Ort zusammen, oft einem Innenraum, einem Haus, einer Bar oder einem Zugabteil. Die raum-zeitlich begrenzte fiktionale Anlage gestaltet diesen *Mikrokosmos* als Knotenpunkt, in dem sich verschiedene, manchmal gegenläufige emotionale, berufliche und symbolische Hierarchiegefälle kreuzen und in der narrativen Dynamik eine variable und mehrstimmige Perspektivierung erfahren. Manchmal sondern sich Teilgruppen oder Einzelfiguren in zeitweiligen Konfigurationen (wieder) von der Gesamtkonstellation ab und entwickeln sich auf Nebenschauplätzen weiter, was den Eindruck eines *huis clos* verhindert und das Ensemble dezentriert. Das facettenartige, instabile Nebeneinander, das die Konstellation charakterisiert, wird durch die Bewegungen der Figuren in der fiktionalen Welt und durch eine parallelisierende, alternierende Montageform dennoch zusammengehalten und über die Prozesse der thematischen Kohärenz und der plastischen Kohäsion mit dem zentralen Ort verbunden.

Die innere Dynamik des Ensembles kann je nach Zweck, Situation oder Bestimmung der Gruppe variieren; ihr mehr oder weniger freiwilliges oder zufälliges Gefüge macht sie zu Wahlfamilien, Schicksal- oder Erlebnisgemeinschaften (siehe dazu das Kapitel «Zwischenspiel 2»). Im Gegensatz zum zerstreuten Figurenmosaik nimmt die Figurengruppe sich jedoch stets als solche wahr. Was ihre Grösse betrifft, so besteht einer Definition aus der Sozialpsychologie zufolge eine Gruppe zumindest aus drei Figuren, denn von dieser minimalen Konstellation an ist die Anzahl der individuellen Beziehungen und Interaktionsmöglichkei-

4 Vgl. Lotman 1993 (1970): 394–398 oder Gardies 1993a: 46–48 und 1993b: 39–57. In den Varianten des Kollektivs stützen diese komplementären Kräfte den demonstrativen Gestus, vgl. Kapitel I.

5 Vgl. etwa Vale 1987 (1982): 182f.

6 Blanchet/Trognon 1994: 8. Während für das Kollektiv drei Mitglieder nicht ausreichen, scheint das Mosaik, das keine eigentliche Gruppe darstellt, in seiner narrati-

ten in der Gruppe grösser als die Anzahl ihrer Mitglieder.⁶ Natürlich bietet die Gruppenbildung zusätzliche dramaturgische Möglichkeiten: Das Ensemble kann in der Diegese überhaupt erst entstehen, sich zunehmend erweitern oder reduzieren, oder es wird erst mit der sequenziellen Entwicklung als soziale Konfiguration erkennbar. So ist auch die Narration oft mit der Gruppenbildung oder deren Auflösung beschäftigt. Dennoch bleiben die Mitglieder des Ensembles für die ZuschauerInnen immer zähl- und individualisierbar; als Konstellation endet es somit grob gesagt dort, wo das Kollektiv anfängt, und kennt keine Tendenz zur Masse.

Wie ich für das historische Fallbeispiel *MENSCHEN AM SONNTAG* herausgestellt habe, ist das Ensemble ohne AnführerIn, die Erzählung ohne HeldIn. Die einzelnen Figuren sind in ihrer Konzeption und Gestaltung meist in dichten Charakteren angelegt: Sie erscheinen eingebettet in ein vielfältiges Beziehungsgeflecht, das sie vor allem über ihre sozialen Verhaltensweisen kennzeichnet und sie im kulturellen, je nachdem auch direkt politisch verankerten Kontext der Diegese situiert, in einem historisch und geografisch lokalisierbaren, meist städtischen Raum. In ihren unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die jedoch weder erzähltechnisch noch wertmässig eine eindeutige Hierarchie zur Folge haben, vertreten sie einen Lebensstil oder eine Lebenshaltung. Sie sind aber – zumindest was die Kerngruppe angeht – individuell gestaltet und lassen sich nicht einfach verallgemeinern und als Typen eindeutig einer sozialen Klasse oder Idee zuordnen. Die *individuellen RepräsentantInnen* schwächen so die traditionelle Unterscheidung in «Typ» versus «Person» oder in «flache» versus «runde» Charaktere ab.⁷ Obwohl als psychologische Figuren konzipiert (im Gegensatz zu den kollektiven Gruppen), verweisen sie auf überindividuelle Wertepositionen und soziale Widersprüche, die *in* die Figurengruppe *hinein*getragen werden und als metonymische Facetten die alltägliche Welt des Mikrokosmos charakterisieren. Dabei steht seltener der Schock zwischen sich ausschliessenden Welten im Zentrum wie im Falle des Kollektivs – und abgeschwächt auch in der offeneren Gruppenfigur in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* –; tragend ist vielmehr das Interesse an der Kontrastierung und Differenzierung der verschiedenen Lebensprojekte in der Interakti-

ven Form ebenfalls erst ab drei Elementen von einer parallelen zu einer fortwährend alternierenden, eher zirkulären oder seriellen Dynamik überzugehen und dadurch effektiv erst zu entstehen; vgl. Kapitel IV.1. und 2.

7 Forster 1947 (1927): 77f. Die Unterscheidung prägt auch die kürzlich erschienenen Bände zur emotionalen Einbindung, die ihre Konzepte am klassischen Kino entwickeln, vgl. Smith 1995: 116f.; Tan 1996: 157f.

on. Diese begründet denn auch die eigentliche Dynamik des Ensembles, über die die Motivationen der Einzelnen über deren Körperlichkeit, Aktivitäten und Gesten nach aussen getragen werden und die der Film im Modus der soziopolitischen Beschreibung aus der beobachtenden Warte der Chronik präsentiert. In dieser Weise hält die betont emotionale und bewegliche Organisationsform des Ensembles in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* die eigenwilligen BewohnerInnen eines Berliner Mietshauses zusammen, und in *LIFE ACCORDING TO AGFA* verbindet sie Belegschaft und BesucherInnen einer Bar in Tel Aviv in einer spannungsreichen Gemeinschaft während einer Nacht. Zwar ist das Ensemble auch in diesem letzten Film hauptsächlich mit sich selbst beschäftigt, doch erscheinen die Konflikte in seinem Innern radikalisiert in der Abgrenzung und Konfrontation zwischen der individuellen Kerngruppe und anderen Teilgruppen, die hier als politische Gesinnungsträger auftreten. Sie schüren die Dynamik im Mikrokosmos und führen zum apokalyptischen Ende des Ensembles, das zur Schicksalsgemeinschaft wird. Dabei lässt sich hier im vielstimmigen Modus der Chronik eine wertende Tendenz verspüren, die, wenn auch differenziert, für das Ensemble der Sympathieträger Position bezieht. Meist geht die schwache Narration im Figurenensemble jedoch – wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* – einher mit einer teilnehmenden und gleichzeitig distanzierten Erzählhaltung, die dennoch keinen alles relativierenden Standpunkt einnimmt. Allgemein zeugt sie eher von einem ethnografischen Blick als von einem demonstrativen oder argumentativen Gestus und bestimmt so die Wirkungskonstruktion des ethnografischen, expressiven Realismus wesentlich mit.⁸

1. Chronotopoi als Knotenpunkte und als Dynamik

Um die Spannungsfelder und Dynamiken im Ensemble zu beschreiben, sind vorab einige Konzeptualisierungen und methodologische Überlegungen nötig. Wenn als allgemeine Merkmale für das Modell die heterogene, konzentrische Gruppe, der zentrale Ort und die begrenzte Zeitspanne sowie die vielgestaltige Beziehungsknüpfung durch die Interaktion der Figuren gelten, so stellen diese drei Knotenpunkte dar, die

8 Mit dem Aspekt des Ethnografischen soll nicht behauptet werden, dass sich die Ensemblefilme dem wissenschaftlichen ethnografischen Film annähern. Vielmehr nehme ich damit Bezug auf die von Foster (1996) und Oester (2002) beobachtete, allgemeine «Ethnografisierung» von kulturellen Praktiken in den 1990er Jahren, die ich explizit im Schlusskapitel thematisieren werde.

zusammen das Gerüst des Mikrokosmos bilden, in dem sich die Konstellation entwickelt: Sie sind Knotenpunkte für die semantische Strukturierung der Diegese wie für den Prozess des filmischen Arrangements. Sie funktionieren als narrative Dynamiken in der fiktionalen Welt, als *Chronotopoi* im Sinne Bachtins: als Organisationsprinzipien der imaginierten Welt in der raumzeitlichen Dimension des Textes und in diesem Sinne als «Form-Inhalt-Kategorie», die der Erzählung ihren «sinnlich-anschaulichen Charakter» verschafft.⁹

In Anlehnung an Bachtin können wir die Dynamiken des Ensembles als «Chronotopos der *Begegnung*» fassen. Das Moment der Begegnung führt die räumliche und zeitliche Bestimmung der Figuren an einem zentralen Ort zusammen, es konstituiert diesen als diegetischen Raum und bündelt die Linien der Erzählung: Das simultane und konsekutive Nebeneinander der Geschichten und Handlungsstränge schafft in der «zufälligen Gleichzeitigkeit» und der «zufälligen Ungleichzeitigkeit»¹⁰ die Grundlage von Nähe und Distanz. Es ermöglicht die Verknüpfung der Figuren in den fiktiven Verwandtschaften, die in der dezentrierten Konstellation nicht perspektivisch auf einzelne Protagonis-

9 Für die Ausführungen zum Chronotopos beziehe ich mich vor allem auf Bachtin 1989 (1975): 7–209 (hier S. 7f.) und die französische Übertragung desselben Textes aus dem Russischen in Bakhtine 1978 (1975): 235–398 (hier S. 235f.). Es scheint mir wichtig, die beiden Übersetzungen parallel zu lesen, da sie sich in einigen Punkten unterscheiden, wobei sich der französische Text, soweit ich das ohne den Vergleich zum Original einschätzen kann, oft als differenzierter erweist. Ich werde dennoch aus der deutschen Fassung zitieren, ausgenommen in den Fällen, in denen mir die französische präziser erscheint.

Zum Konzept des Chronotopos bei Bachtin ist anzumerken, dass der Autor den Begriff (den er auch als «Raum-Zeit»-Struktur beschreibt) manchmal als quasi synonym zu «Motiv» benutzt, manchmal jedoch auch gleichwertig zu «Genre»; letzteres bewegt sich in der Verwendung von Bachtin zwischen dem, was wir geläufig mit Gattung (Roman, Epos, Drama) bezeichnen, und den Kategorien innerhalb dieser Gattungen (Bachtin 1989 [1975]: 22–26). Das Genre schliesst ebenfalls Aspekte des Diskursmodus (wie Erzählen, Beschreiben, Argumentieren) mit ein und wird von Bachtin bereits als rezeptionelle Grösse gedacht (Bakhtin 1986 [1952–53]: 60–102). Ich werde den Begriff des Chronotopos im Folgenden als Mittelbegriff verwenden zwischen jenem des Motivs als Unterchronotopos (Bachtin 1989 [1975]: 202–203) und dem übergeordneten Konzept des Genres. Zur Problematik von Chronotopos, Motiv und Genre vgl. auch Todorov 1981: 123–131 und Holquist 1990: 109f.

10 Bachtin 1989 (1975): 24; zur Übersetzung dieses Schlüsselmoments in der Analyse des Chronotopos der *Begegnung* ist zu vermerken, dass in der deutschen Fassung eine einheitliche Begrifflichkeit gewählt wurde und jegliches Vorkommen dieser Idee mit der «zufälligen Gleichzeitigkeit» und der «zufälligen Ungleichzeitigkeit» übersetzt ist (auch 16, 24–26), während die französische Übersetzung von sprachlicher Varietät und Differenzierung zeugt (vgl. Bakhtine 1978 [1975]): Zum Beispiel auf Seite 250 gibt sie Folgendes wieder: «Les manifestations simultanées et consécutives fortuites sont indissolublement liées à l'espace, mesuré avant tout par la *distance* ou la *proximité* (à différents degrés)» (Hervorhebung im Original). Auf den Aspekt des Zufalls komme ich später noch zu sprechen.

Innen ausgerichtet sind, und stellt eine fiktionale und narrative Verdichtung dar: In der *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* fließen Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart des Erzählens ein, und die Facetten sozialer Klassen und Generationen sowie geschlechtsspezifische, ethnische und ideologische Standpunkte überlagern sich im synchronen Querschnitt des Mikrokosmos. Diese Aspekte äussern sich in Verhaltensweisen und Lebensstilen, die in Gestaltung und Aktivitäten der individuellen RepräsentantInnen zu erkennen und in der Interaktion zwischen ihnen miteinander konfrontiert sind. Erzählte Zeit und Erzählzeit scheinen hier dem Raum untergeordnet, in dem sie sich gleichzeitig entwickeln und durch die Kopräsenz der zahlreichen Figuren überschneiden. Wenn nach Bachtin der Chronotopos allgemein «als die hauptsächliche Materialisierung der Zeit im Raum das Zentrum der gestalterischen Konkretisierung»¹¹ bildet, so schafft er hier, im Ort der Begegnung des Figurenensembles, den polyphonen filmischen Raum des Mikrokosmos.

Einen Kulminationspunkt der Begegnung stellt in manchen Filmen das Zusammentreffen zu einem Fest dar; dabei geht es nicht um ritualisierte, kollektive Feste, sondern um einen spontanen oder einmaligen Anlass mit einer mehr oder weniger freiwilligen, atomisierten Teilnehmerschaft, der die Anwesenden nur locker und in veränderlichen Rollen einbindet. Dennoch fällt der festliche Anlass mit seinen Darbietungen aus dem normalen Fluss der Narration heraus und gibt dem Film und den SchauspielerInnen die Möglichkeit, die Figuren über verschiedene Ausdrucksformen des Exzesses und der Körperinszenierung zu gestalten, ihre Performance zur Schau zu stellen (erinnern wir uns diesbezüglich auch an *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*).¹²

Die drei Merkmale des Modells – die heterogene Gruppe, der zentrale Ort und die Interaktion – fließen im Chronotopos des Mikrokosmos zusammen. Sie sind aber je für sich genommen ebenfalls als Chronotopoi oder Unterchronotopoi zu verstehen, die sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. Wichtig scheint mir für die Figurenkonstellati-

11 Bachtin 1989 (1975): 201.

12 In diesem Sinne, aber nur in diesem, gleicht das Fest dem durch die Literaturgeschichte hindurch wiederkehrenden Chronotopos des Karnevals- und Mysterienplatzes, den Bachtin primär in seinen Studien zu Rabelais herausarbeitet, aber auch an Dostojewskijs Werk anpasst, vgl. Bachtin 1989 (1975): 101–169 und Bachtin 1990 (1929–65) respektive Bachtin 1989 (1975): 199 und Bakhtine 1970 (1963): 145f. Zum «Chronotopos des Karnevals» möchte ich anmerken, dass er eines der Konzepte Bachtins darstellt, das in den 90er Jahren stark strapaziert und manchmal missinterpretiert worden ist, da es oft vollständig aus seinem historischen Kontext herausgelöst wurde. Vgl. dazu Stam 1989: 10, 21f.; Hohne/Wussow 1994: xiv–xx; Emerson 1997: 162–206.

on, dass sie deren Ausgestaltung und Entwicklung in der Diegese *und* in der Narration, als fiktionale und erzähltechnische beinhalten und formal bestimmen.

Nun besitzen Chronotopoi nach Bachtin eine kulturhistorisch kontingente Dimension: Wie der Autor 1937-38 in seiner Monografie zu den Romangattungen und in seinen Schlussbemerkungen von 1973 aufzeigt,¹³ tauchen gewisse Chronotopoi, die auch mich interessieren, in unterschiedlichen Genres und in verschiedenen Epochen wieder auf:

Die kulturellen und literarischen Traditionen (darunter auch die allerältesten) werden nicht im individuellen subjektiven Gedächtnis des einzelnen Menschen und nicht in irgendeiner kollektiven ‹Psyche› aufbewahrt, und sie bleiben nicht dort am Leben, sondern in den objektiven Formen der Kultur selbst (darunter auch in den Sprach- und Redeformen), und in diesem Sinne sind sie intersubjektiv und interindividuell (folglich auch sozial); von dort aus gelangen sie in die Werke der Literatur, wobei sie das subjektive individuelle Gedächtnis der Schöpfer mitunter fast völlig umgehen.¹⁴

So können wir die Chronotopoi der Begegnung, des Weges oder der Strasse, des zentralen Ortes, sei es als Schloss, als Salon oder als Provinzstadt auch als inter- und transtextuelle Knotenpunkte verstehen.¹⁵ Als mehr oder weniger stabile gesellschaftliche und vor allem rezeptionelle Muster ziehen sie sich durch verschiedene Zeiten und Diskurse – und Medien –, setzen sich jedoch immer wieder neu zusammen, überschneiden und entwickeln sich und treten manchmal in stark veränderter Form wieder zu Tage. Auch wenn es möglich ist, in einer diachronen Entwicklung zwischen den Ausgestaltungen eines Chronotopos – auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene – eine gewisse strukturelle *Familienähnlichkeit* (im Sinne Wittgensteins)¹⁶ zu entdecken, die sie wie eine

13 Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf Bachtins erste Untersuchung zum Chronotopos sowie auf die 35 Jahre später verfassten und seine frühere Position teilweise revidierenden und verfeinernden Schlussbemerkungen (der Gesamttext wurde erstmals 1975 in Moskau publiziert). Zu den Editionsproblemen und den daraus entstehenden Missverständnissen in der Bachtin-Rezeption vgl. Todorov 1981: 9–26 sowie für die Chronologie der Niederschrift der Texte, die zum Teil erst sehr spät in der Sowjetunion erscheinen konnten – wenn sie nicht vorher zerstört wurden oder verlorengegangen – und noch später übersetzt wurden (173–176); ebenfalls Kristeva 1970: 12f, Holquist 1990: 1-13, Emerson 1997: 31–72.

14 Bachtin 1989 (1975): 199; Bachtin bezieht sich ausschliesslich auf literarische Werke; ich werde mit dem Konzept der Ikonografie im nächsten Abschnitt die audiovisuelle Dimension in meine Überlegungen zum Chronotopos einbeziehen.

15 Bachtin 1989 (1975): 22f., 192–200.

16 Wittgenstein 1984 (1945-49): 277–278. Wie ebenfalls Jörg Schweinitz (1994: 112f.) auf der Grundlage des russischen Philosophen Lev Vygotsky für das Funktionieren von

Erinnerungsspur verbindet, so integrieren sie sich – worauf wiederum Bachtin insistiert – in einem jeweils anderen diskursiven und historischen Umfeld, jenem der kontextuellen Enunziationssituation, und erlangen in jeder konkreten Aktualisierung neue Bedeutungen:¹⁷ «Die Verwandtschaft ist dann ebenso unleugbar wie die Verschiedenheit»¹⁸ – und zwar in einem philosophisch-logischen wie in einem kulturgeschichtlichen Sinne.

Es kann mir hier also nicht darum gehen, unveränderte und grundlegende transhistorische und transkulturelle Chronotopoi in den Filmen der 1990er Jahre ausfindig zu machen, um zum Beispiel eine eindeutige Linie zu der vorangegangenen Analyse von *MENSCHEN AM SONNTAG* vom Ende der 1920er Jahre oder zu neorealistischen Filmen wie *DOMENICA D'AGOSTO* zu ziehen, die ich als historische Fallbeispiele für das Figurenensemble wie auch für das Figurenmosaik angeführt und in ihr jeweiliges diskursives Umfeld zu integrieren versucht habe, denn: «Der Chronotopos [bestimmt] (in beträchtlichem Masse) auch das Bild vom Menschen in der Literatur» oder die Figurenkonzeption im Film, und auch «dieses Bild [ist] in seinem Wesen immer chronotopisch», also kulturell in einer Zeit verankert.¹⁹ Dennoch weisen diese beiden Filme bezüglich der sozialen und relationalen Konzeption und Einbettung der Figuren in die Fiktion und den gestaltenden Bilderfluss im beobachtenden Modus der Chronik eine ähnliche Behandlung ihrer Erzählstoffe auf. Diese Merkmale können wir in verschiedenen Variationen in den dezentrierten Ensemblekonstellationen der 1990er Jahre wiederentdecken, auch wenn in den beiden historischen Filmen das Moment der Begegnung, in dem die Kreuzungs- und Verknüpfungspunkte zwischen den Figuren entstehen, tendenziell weniger konzentrisch angelegt ist als im Ensemble: die Begegnungen verteilen sich auf mehrere Orte, die den öffentlichen Raum der Stadt und der stadtnahen Zonen einbeziehen. So gewinnt der Weg als Strecke und die Bewegung der Figuren von einer manchmal nur flüchtigen Begegnung zur nächsten an Bedeutung für die Figurenkonstellation und die Narration, die sich über ein Netz entwickeln. Es sind dies einige der Unterchronotopoi mit ihren semantischen und plastischen Funktionen, wie wir sie im *Figurenmosaik* in *HAUT BAS FRAGILE* (Jacques Rivette, F 1994), in *SHORT CUTS* (Robert Alt-

Filmgenres festhält. Ähnlich formuliert Karl Sierek (1996: 48) die Beziehung zwischen Chronotopoi als ein «Werden».

17 Vgl. vor allem den grundlegenden Aufsatz zum diskursiven Aspekt von «Genres» in Bachtin 1986 (1952–53): 67f., 78f. sowie Bachtin 1989 (1975): 12, 202f.

18 Wittgenstein 1984 (1945–49): 283.

19 Bachtin 1989 (1975): 7–8.

man, USA 1993) oder in *L'ÂGE DES POSSIBLES* (Pascale Ferran, F 1996) im nächsten Kapitel in aktualisierter Form wieder antreffen.

Doch lässt sich eine Spur gewisser chronotopischer Elemente, die Bachtin für historische Formen des Romans heranzieht, auch im zentralen Ort des Mikrokosmos der Ensemblefilme *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* und *LIFE ACCORDING TO AGFA* ausmachen. Zentraler Ort ist jeweils ein Innenraum, im ersten Film ein Mietshaus, im zweiten eine Bar. Bachtins Überlegungen regen mich dazu an, diese Räume in einer vagen Verwandtschaft zum Chronotopos des Schlosses zu situieren, der sich im gotischen Roman des 18. Jahrhunderts als «ein neuer Schauplatz, an dem sich die Romanereignisse vollziehen», herausbildet und «mit der Zeit der historischen Vergangenheit»²⁰ angefüllt ist (ähnlich wie in *REBECCA* von Hitchcock von 1939 und anderen «Gothic Novels» und «Woman's Films»)²¹. Dieses Schloss scheint in den chronikalischen Erzählungen der 90er Jahre zwar kaum eine moderne Form und Bedeutung entwickelt zu haben; zumindest nicht, wenn man nach semantischen Gemeinsamkeiten sucht.

Will man jedoch wie in einem leicht verrutschten Abdruck einer Fußspur die Veränderungen im Chronotopos entdecken, so lassen sich dennoch Analogien (als Ähnlichkeit und Differenz) zum Berliner Mietshaus in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* finden. Das Schloss zeugt von der feudalen Herrschaft vergangener Jahrhunderte und Geschlechter, deren Zeichen sich sichtbar in der architektonischen Anlage und in der Einrichtung ablagern und die menschlichen Beziehungen prägen, die sich darin abspielen. So ordnet sie der zentrale Ort des Schlosses in die Linien einer Familiengenealogie ein. Dagegen scheint das Gebäude bei Anka Schmid geschichtslos zu sein. Natürlich können wir es architekturhistorisch als typisches Berliner Mietshaus um die Jahrhundertwende situieren, doch es bietet, wie ein Puppenhaus, als Ort und Anlage nur das Gerüst für die heutigen Geschichten, die die einzelnen Figuren hineinragen. Diese stehen locker und zum Teil nur sehr unverbindlich miteinander in Beziehung, und ihre Verknüpfungen entwickeln sich in der Gegenwart – der doppelten Gegenwart der erzählten Zeit und der Erzählzeit – in der momentanen und prekären Konstellation der zufällig entstandenen Hausgemeinschaft. In ihr stehen die zahlreichen Situationen nebeneinander, und die Suche nach dem symbolischen Ursprung

20 Bachtin 1989 (1975): 195.

21 Vgl. dazu Modleski 1982: 59–84, Doane 1987: 123–154 oder Goliot-Lété 2000: Teil II der Untersuchung zu den «lieux clos».

(sowohl des Hauses als auch der einzelnen Figuren) scheint nicht von Belang.

Die Bar in *LIFE ACCORDING TO AGFA* weist von Anfang an offensichtlichere Gemeinsamkeiten mit einer anderen Variante des Chronotopos des zentralen Ortes auf. Hier können wir bestimmte Aspekte des bürgerlichen Salons durchschimmern sehen, der in den Romanen von Balzac und Stendhal als neue Lokalität auftaucht. Die Bar stellt einen halböffentlichen Treffpunkt dar, wo wie im Salon «Intrigen eingefädelt und häufig auch entwirrt» werden und wo Dialoge – und im Film auch andere nichtsprachliche oder nicht verbalisierte Austauschmomente – im zufälligen Beziehungsgeflecht besondere Bedeutung erlangen.²² Bezüglich des Chronotopos dieses spezifischen Innenraums können wir auch an Talkshows und Daily-Soaps denken, in denen die Bar als ein Ort der Begegnung von Menschen unterschiedlichen Alters und – anders als im bürgerlichen Salon – unterschiedlicher sozialer Klassen inszeniert wird.²³

Grundsätzlich lässt sich für beide heutigen Chronotopoi festhalten – und mit diesen Aspekten möchte ich mich im Folgenden eingehender beschäftigen –, dass sie stark anthropozentrisch ausgerichtet sind: dass die Figuren die Orte charakterisieren und nicht umgekehrt und dass sie diese als alltägliche soziale Räume in ihren Begegnungen konstituieren. Momente aus der Vergangenheit (einzeln Figuren) können sich in der (doppelten) Gegenwart aktualisieren, die auch andere, zeitgleiche Nebenschauplätze einbindet. Mehrfamilienhaus und Bar haben somit eher eine strukturelle Funktion und werden nicht eigentlich zu «symbolischen Hauptfiguren» (wie im Falle des Schlosses Manderly in *REBECCA*). Sie erstellen den Rahmen für den halböffentlichen Raum – dies gilt auch für die Hausgemeinschaft – und ermöglichen die Verknüpfung des «Gesellschaftlich-Öffentlichen mit dem Privaten, und sogar höchst Privaten, Intimen», wie dies schon für den Salon üblich ist, nur dass sich die Vorstellungen und Grenzen für das Private und das Öffentliche verändert haben.²⁴ In diesem Mikrokosmos verdichtet sich die intersubjektive Zeit im vielgestaltigen Beziehungsgeflecht. Darin sind auch erzähltechnisch keine Individuen durchgehend hervorgehoben (weder in symbolischen Rollen noch in narrativen Funktionen), sondern der polyphone Raum

22 Bachtin 1989 (1975): 196f.

23 Vgl. dazu Egloff et al. 2001.

24 Bachtin 1989 (1975): 196. Eine Verschiebung vom privaten hin zum (halb-)öffentlichen Raum stellt Heller (1995: 10f., 59f.) auch in modernen Familienerzählungen in Literatur und Fernsehserien fest. Zur zunehmenden Inszenierung des Privaten im öffentlichen Raum der Medien vgl. *Cinema* 44, 1998.

wird immer wieder von anderen Figuren perspektiviert und gestaltet sich vielschichtig. Als Ort der Begegnung ist er angefüllt mit den Geschichten der Figuren, die in der sozialen Interaktion Gestalt annehmen. In den harmonischen, komplementären oder konfliktuellen Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren, «Paaren» oder anderen sozialen Konfigurationen entwickelt sich das dynamische, emotionale und axiologische *Spannungsfeld* der fiktiven Verwandtschaften der 1990er Jahre.

Chronotopoi gehören Bachtin zufolge zum abstrakten Denken. Um als Sinnbildungen zu funktionieren, die auch ein Moment der Bewertung einschliessen, und «in unsere Erfahrung (und zwar in die soziale Erfahrung) einzugehen», müssen sie «eine zeitlich-räumliche Ausdrucksform annehmen, d. h. eine *Zeichenform*, die wir hören und sehen können».²⁵ Innerhalb des Werkes haben die Chronotopoi somit eine «Relevanz für das Sujet», als Organisationszentren der grundlegenden Ereignisse, als Knotenpunkte im Mikrokosmos, die gleichzeitig eine «*gestalterische Bedeutung*», das heisst auch plastische Funktionen erhalten.²⁶ Durch sie stehen die verschiedenen Chronotopoi und Unterchronotopoi miteinander in einer konstanten Wechselbeziehung, die auch über den Text hinausweist. Das Zeichen besitzt bei Bachtin also von vornherein eine Dimension, die wir heute pragmatisch nennen würden:

[Denn der] Dialog [zwischen den Chronotopoi] steht ausserhalb der dargestellten Welt, wenn auch nicht ausserhalb des Werkganzen. Eingang findet er in die Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers und in die Welt der Zuhörer und Leser. Und diese Welten sind ebenfalls chronotopisch.²⁷

Dies ist die inter- und transtextuelle, letztlich kulturanthropologischen Dimension des Chronotopos bei Bachtin.²⁸ Sie führt ihn zur Idee der Re-

25 Bachtin 1989 (1975): 209. In Bakhtine 1978 (1975) wird «Zeichenform» mit «forme sémiotique» wiedergegeben; dennoch versteht Bachtin das Zeichen nicht als rein semiotische Form, vgl. die folgende Anmerkung.

26 Bachtin 1989 (1975): 200–201 oder Bakhtine 1978 (1975): 390–391 (Hervorhebungen im Original): Die «*gestalterische Bedeutung*» ist im Französischen mit «signification *figurative*» übersetzt, wodurch mir die Verbindung zum plastischen Konzept der *figure*, wie ich es beschrieben habe, gegeben scheint (vgl. «Drei Wege durch den Wald der Konzepte»). Die «Zeichenform» des Chronotopos kann somit als abstrakte und als sinnlich erfahrbare verstanden werden. Bei Bachtin *veräusserlicht* sich letztlich alles im Zeichen, wie Karl Sierek festhält (1994a: 78, 109, 165).

27 Bachtin 1989 (1975): 202–203; zum pragmatischen Textverständnis Bachtins vgl. Todorov 1981: 42f.; als Verhältnis von innerem und «realem, äusserem Chronotopos» vgl. Sierek 1994a: 170f.

28 Oder wie es Michael Holquist (1990: 113) formuliert: «The chronotope may also be used [...] as a fundamental tool for a broader social and historical analysis, within which the literary series would be only one of several interconnected types of dis-

zeption als einer aktiven Haltung des «antwortenden» oder «kreativen Verstehens», ein Konzept, das auch im Zusammenhang mit der heutigen transkulturellen Zirkulation von Medienproduktionen verschiedentlich aufgegriffen wurde und auf das ich später zurückkomme.²⁹

Aufgrund meiner bisherigen Ausführungen zum Chronotopos wird deutlich, dass das Konzept bei Bachtin, wie andere seiner Begriffe ebenfalls, reichhaltig, aber alles andere als eindeutig ist. Beim näheren Studium seiner Schriften können wir die schwierigen Produktionsbedingungen in der Sowjetunion (seit Mitte der 1920er Jahre) und die umständlichen Wege und Sackgassen, die Veröffentlichung und Rezeption seiner Arbeiten bestimmten, nicht ausser Acht lassen. Wir treffen jedoch auch auf die Komplexität eines Denkens, das – wie das Beispiel des Chronotopos zeigt – eher durch Wiederholung, Nuancierung und Anpassung der Begriffe als durch Definitionen und deren kontinuierliche Entwicklung geprägt ist.³⁰ So möchte ich Bachtins Konzept des Chronotopos denn auch als flexibles verstehen und es als Inspirationsquelle aufnehmen, um es mit Hilfe von Konzepten anderer Autoren für den Film zu bearbeiten und für meine Fragestellung anzupassen.

Der Chronotopos hat den Vorteil, dass wir ihn als Verbindung von Inhalts- und Ausdrucksform in einem Werk verstehen können, die sich korrelativ und kontingent zur historisch-kulturellen Realität verhalten. Bachtin interessiert sich, wie Tzvetan Todorov schreibt, für die formale Analyse der Ideologien in allen von Menschen hervorgebrachten Enunziaten, die als sprachliche Produkte – Bachtin spricht nie von Bildern oder Filmen – in einem historischen Kontext verankert sind: Als intertextuelle und doch immer wieder einzigartige Knotenpunkte partizipieren sie an einem sozialen Wertediskurs, den sie zugleich immer umgestalten.³¹ In diesem Sinn entwerfen die pluralen Figurenkonstellationen in der Verbindung von Inhalt und Ausdruck und deren kultureller und historischer Wandelbarkeit ein fiktionales *Weltmodell*. Wenn bei Bachtin dieses Weltmodell im Chronotopos angelegt ist, und zwar in seiner doppelten Ausrichtung auf den Gegenstand, das Thema, und auf den Adressaten, so interessiert er sich vor allem für die *Inhaltsform*, für das wandelbare «Sujet» und seine vielstimmige enunziative «Gestaltung».³²

course.» In diesem Sinn liesse sich das Konzept des Chronotopos auch mit den «diskursiven Formationen» von Michel Foucault (1969: 44–54) in Verbindung bringen.

29 Bakhtin 1986: 7, 111f. und Bakhtin 1986 (1952–53): 68f.; das Konzept des «kreativen Verstehens» bei Bachtin diskutieren Todorov 1981: 145f., Stam 1989: 122f. oder Holquist 1990: 149f. und unter dem transkulturellen Aspekt etwa Willemen 1995 oder Crofts 1998. Ich nehme diese Idee im Schlusskapitel wieder auf.

30 Vgl. Todorov 1981: 25f.

31 Todorov 1981: 8, 42f., 65; vgl. auch Kristeva 1970: 24f. oder Stam 1989: 11–17.

Übertragen auf die Filmfigur könnten wir sagen, dass mit seinem Konzept des Chronotopos vor allem die Konzeption in ihren fiktionalen Ausformungen oder «Verkörperungen», wie sie sich im raumzeitlichen strukturierten Kontinuum der Diegese äussern, zu fassen ist – in der *dynamischen Verbindung von Materie und Form auf der inhaltlichen Ebene* (im Sinne von Hjelmslev). Das Konzept des Chronotopos ermöglicht also primär die Analyse der *wahrnehmbaren* fiktionalen Welt (in dem Sinn, wie ich das Wahrnehmbare im letzten Kapitel beschrieben habe).³³ Die Figurenkonstellation kann vor diesem Hintergrund als strukturierendes Prinzip des Weltmodells angegangen werden. Das Universum, in dem sich die Figuren bewegen und begegnen, verdankt sich jedoch den *filmischen Ausdrucksmaterialien und -formen*, der fotografischen Repräsentation der Filmkörper, der audiovisuellen Gestaltung der Figuren, dem dynamischen Arrangement (also letztlich dem *Darstellbaren*). Erst über diese materielle (und zugleich immaterielle) Oberfläche entsteht im Film die fiktionale Welt, wie sie in den Köpfen der ZuschauerInnen als Vorstellungswelt rekonstruiert, vervollständigt und emotional aufgeladen wird.

Wenn ich im Folgenden die «Form-Inhalt-Kategorie»³⁴ des Chronotopos analysiere als fiktionale «Modellbildung» im Sinne von Jurij Lotman oder als «mögliche Welt», wie sie Lubomír Doležel und in bestimmten Belangen auch Umberto Eco beschreiben,³⁵ so ist diese fiktionale Dimension – die all die Autoren für die Literatur beschreiben – also immer über die Aspekte der medialen Vermittlung zu reflektieren: die plastischen Ausdrucksmöglichkeiten und die narrative Dynamik des Films in ihren Formen der Adressierung, als Wirkungskonstruktion.

Ich beziehe mich mit dieser Differenzierung in Inhalts- und Ausdrucksebene, die je spezifische Materialien und Formen besitzen, auf ein Konzept von Louis Hjelmslev, das Christian Metz für den Bereich des Films fruchtbar gemacht hat und das ich bereits eingehend diskutiert habe.³⁶ Es dient mir hier als Basis für die Verquickung von Konzepten aus der Fiktionstheorie, die sich auf Aspekte der Weltkonstruktion be-

32 Todorov 1981: 127f.; zum Weltmodell vgl. auch Kristeva 1970: 11 und Stam 1989: 11f. Der kontextuellen Verankerung des Chronotopos durch seine enunziative Vielstimmigkeit widmet sich Bakhtin unter dem Aspekt der «Speech Genre» in Bakhtin 1986 (1952–53) oder der «Heteroglossie» etwa in Bakhtin 1990 (1920–23) – ich komme darauf zurück.

33 Bakhtin entwickelt somit, was Todorov (1981: 67–96) als eine «Theorie des Enunziats» bezeichnet.

34 Bakhtin 1989 (1975): 7f.

35 Unter anderem Lotman 1993 (1970): 300f., Doležel 1998: hier vor allem 1–28, Eco 1987 (1979): 154f.

36 Vgl. den ersten Teil von «Drei Wege durch den Wald der Konzepte».

ziehen, wie sie sich in den Formen des Inhalts, im Enunziat niederschlägt, mit jenen aus der Filmtheorie, für die die spezifische Expressivität des Mediums in Narration und Enunziation konstitutiv sind.

Fiktion und Narration sind epistemologische Grössen, die in unterschiedlichen Denktraditionen konzeptualisiert wurden, deren Begriffe jedoch komplementär für die Analyse der pluralen Figurenkonstellationen fruchtbar gemacht werden können.³⁷ Denn als Prozesse in einem Film sind sie letztlich nicht zu trennen, sie wirken beide an der Konstruktion einer diegetischen Welt mit, die in ihrer narrativen Dynamik durch die jeweiligen medialen Ausdrucksmöglichkeiten strukturiert und präsentiert wird. Beide Aspekte fliessen in meine Analyse des Ensembles und später auch des Figurenmosaiks ein: Dennoch möchte ich ersteres primär unter dem fiktionalen Blickwinkel, letzteres stärker unter dem plastischen perspektivieren, was mir auch die jeweiligen Erzählmodelle in der Praxis der Filme zu rechtfertigen scheinen.

2. Der ethnografische, expressive Realismus

Chronotopos und Ikonografie des Alltags

In *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* von Anka Schmid führt uns der analoge Filmvorspann – während die Namen der SchauspielerInnen und der Titel Revue passieren – in einer fliessenden Montage von vorbeifahrenden Gebäudefassaden, Stadtgeräuschen und Musikklangen immer näher an die Wohnhäuser heran und verweilt schliesslich auf einem Fenster. Die eigentliche Erzählung beginnt: Aus dem Fenster im zweiten Stock eines Mehrfamilienhauses schaut ein älterer Mann mit vergrämtem Gesicht auf den Gehsteig herunter. Ein Mädchen mit frechem Pferdeschwanz – Paula – sitzt auf einem grossen Motorrad und spielt Mo-

37 Eine polemische Parteinahme aus der Perspektive der Fiktionstheorie findet sich bei Pavel (1988 [1986]: 8f., 145f.), wohingegen Doležel (1998: 24f., 31f., 135f.) die beiden Positionen zu vereinen und zu kombinieren sucht. Gardies (1993b: 61–68) macht sozusagen vom anderen Ufer her fiktionale Konzepte für die Film-Narratologie fruchtbar. Im Ansatz vom Odin (2000) geht die Frage nach der Weltkonstruktion im Aspekt der «Diegetisierung» auf, die die erste von fünf semio-pragmatischen Operationen darstellt, die zur Fiktionalisierung eines Films durch die Lektüre führt. Obwohl ich dem semio-pragmatischen Ansatz von Odin nahe stehe, ist sein letztes Werk zum Thema der Fiktion nicht stark in meine Arbeit eingeflossen, da er für die Ausdifferenzierung der Prozesse der Fiktionalisierung auf der Ebene, die mich hier interessiert, hauptsächlich narratologisch argumentiert (17–23). Für eine theoretische Diskussion der beiden Ansätze, die sie in ihrer Komplementarität perspektiviert, vgl. Tröhler 2002b.

torradfahren; der Mann will sie in gebieterischem Ton dazu bewegen, von der Maschine zu steigen – doch ohne Erfolg. Eine Frau mittleren Alters kommt mit Einkäufen auf das Haus zu. Paula fragt sie nach Viktor, ihrem Sohn, dem das Motorrad gehört und der ihr offenbar versprochen hat, sie einmal mitzunehmen. Die Frau schaut müde aus; sie reagiert gereizt auf die vorwitzige Art des Mädchens, das sie einfach duzt. – Die Szene wurde auch von einem anderen Punkt aus beobachtet: Hinter einem Fenster sitzt eine junge Frau; draussen auf der Hochtrasse der S-Bahn fährt ein Zug vorbei, im Zimmer ist es still. Die nächste Einstellung zeigt, dass sie im Rollstuhl sitzt, und in der übernächsten befindet sie sich zusammen mit der älteren Frau von vorhin – ihrer Mutter, wie wir aus dem Dialog schliessen – vor dem Spiegel und frisiert deren Haar zu einem Knoten. Sie sprechen über den Wunsch der Tochter, in einem Haus mit Aufzug zu wohnen; der Mutter würde eine Parterrewohnung genügen. Auch Viktor wird in ihrem Gespräch erwähnt, und dass er nun endlich den Telefonanschluss ins vordere Zimmer verlegen solle. Vor dem Spiegel steht ein Foto, das die kleine Familie zeigt: Dora mit ihren beiden erwachsenen Kindern; Maria, die junge Frau, sitzt noch nicht im Rollstuhl.

Inzwischen ist Paula ins Treppenhaus gekommen. Sie versucht sich an einer älteren Frau in Arbeitsschürze vorbeizuschleichen, die mit dem Spachtel am Treppengeländer schabt. Doch die Frau dreht sich um und schilt das Mädchen wegen des angeklebten Kaugummis, jenes verzieht jedoch nur das Gesicht. Einen Stock höher drückt Paula im Vorbeigehen auf eine Klingel, versteckt sich auf dem oberen Treppenabsatz und wartet ab, was geschieht. Die gebückte Gestalt eines weisshaarigen Mannes erscheint in der Tür. Er ruft zweimal ins Treppenhaus, und als er niemanden sieht – Paula freut sich in ihrem Versteck über den Erfolg ihres Streiches –, verschwindet er wieder. Er setzt sich an den Tisch im Wohnzimmer, nimmt die Lupe und fährt fort, Zeitungstitel zu entziffern; das Radio spielt leichte klassische Musik, draussen fährt die S-Bahn vorbei. Nun sehen wir wieder Paula, die ebenso konzentriert über ihr Zeichnungsblatt gebeugt ist wie zuvor der alte Kempinski über seine Zeitung. Im Zimmer nebenan sitzt ein Mann auf dem Sofa, raucht, trinkt Bier und schaut sich – den Geräuschen nach zu schliessen – einen Kung-Fu-Film an. Paula geht zu Nicki, der sich zuerst nicht stören lassen will, sich ihr dann aber doch zuwendet, zwar etwas unbeholfen, aber dennoch zärtlich ...

Nach und nach werden in Anka Schmidts Film über ähnlich unpektakuläre Szenen neben den bereits bekannten Figuren neue eingeführt und – am Anfang stark über das Mädchen Paula – miteinander

verknüpft, bis die siebzehn BewohnerInnen des Hauses vorgestellt sind. Alle sind sogleich in eine Situation eingebettet, die sie sozial verortet und auf den ersten Blick stimmungsmässig erfassbar macht. Die diegetische Figurengestaltung erfolgt selbstverständlich über die physischen Aspekte der SchauspielerInnen, ihren Typ, über Gestik und Mimik, die Kleidung; wichtig sind auch die bekannten Gebärden und Reaktionen, die durch den spontanen und expliziten Schauspielstil leicht in einem alltäglichen Kontext wiederzuerkennen und zu deuten sind. Gleichzeitig sind diese Körper szenisch eingebettet, denn der Film gestaltet für sie je eine kleine atmosphärische Welt: durch die Wohnungen, in denen sie leben, die alltäglichen Gegenstände, die sie umgeben, die Geräusche und Musikklänge, die sie einhüllen, und die Beziehungsgeflechte, in die sie gehören. Dieses atmosphärische Dekor schafft eher eine flottierende Stimmung als eine symbolisch aufgeladene Objektlandschaft, die mit den Figuren um ihre Zeichen- und Erzählfunktion konkurriert; es lässt soziale Räume entstehen und dient nicht der Subjektivierung einzelner Figuren und deren Wesenheit.³⁸ Über die Körpergestaltung, die Tätigkeiten, die Dialoge, das Verhalten der Menschen zueinander erhalten wir kleine Informationen, die Bruchstücke ihrer Lebensgeschichte erahnen und ihre aktuelle Alltagssituation anklingen lassen. Die individuellen Aspekte der Charakterisierung fließen aber immer sogleich in einen fiktionalen Raum ein, der durch die zwischenmenschlichen Aspekte der Begegnungen ausgefüllt ist.

Für die Konstruktion dieses sozialen Raums ist es weniger wichtig – ähnlich wie schon in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* –, dass wir die Figuren einander zuordnen, sie miteinander in Beziehung setzen: Wie Maria, ihre Mutter Dora und Viktor, der zu Anfang nur in den Dialogen erwähnt wird, können wir auch die anderen bald in sozialen Kerngruppen zusammenfügen: in (unvollständigen) Kleinfamilien und Paarbeziehungen, oder wir können weitere emotionale oder eher zweckorientierte Verbindungen zwischen ihnen ausmachen.³⁹ Neben den Genannten wohnt Hannelore, eine ältere alleinstehende Frau, die vorüberge-

38 Im Gegensatz zu diesem atmosphärischen beschreibenden Dekor sind die Attribute der Figuren und die Objekte, die sie umgeben, zum Beispiel in *REBECCA* (USA 1939) oder in *VERTIGO* (USA 1958) von Hitchcock stark symbolisch aufgeladen und übernehmen narrative Handlungsfunktionen. Für Tan (1996: 63f.) ist die Szenenstruktur und die Kreation von Stimmungen grundlegend für jede Erzählung (als «result of nonfocal aspects of the action»); jedoch ist in seinen Analysen die Komponente der Handlung immer dominant (auch für die Emotionen) und verdrängt den Aspekt der Stimmung ins Dekor.

39 Interessanterweise sind die Figuren auch im Vorspann zuerst unter dem Namen ihrer Rolle aufgeführt und erscheinen zusammen mit ihren jeweiligen WohnungspartnerInnen (die Reihenfolge der Präsentation hält sich dabei annähernd an jene ihres

hend ihre Nichte Micha beherbergt, mit ihren Kanarienvögeln im Haus; ausserdem die Familie Stiller, eine alleinerziehende Mutter mit ihren beiden Teenagern, Sandra und Johanna, und die Studenten Bona und Philipp sowie Robert, Philipps Freund, der vor allem am Wochenende vorbeikommt.

In diesen *sozialen Konfigurationen*, die wie Teile eines Puzzles sich in die Gesamtkonstellation einfügen und sie ordnen, entstehen unterschiedliche Situationen, die die zwischenmenschlichen Beziehungen sofort psychologisch und emotional oder einfach atmosphärisch charakterisieren: Momente der Zuneigung, Gewohnheit, Abhängigkeit, Unsicherheit, Einsamkeit scheinen auf, wechseln sich ab, überlappen sich. Jedes Gefüge bildet eine kleine komplexe Welt für sich, die das dramaturgische Potenzial des Alltagslebens erahnen lässt.⁴⁰ Natürlich organisieren wir die Figuren auch über ihre Begegnungen im ganzen Haus, die hauptsächlich im halböffentlichen Raum des Treppenhauses oder vor der Haustür stattfinden und sie in immer wieder neuen *szenischen Konfigurationen* arrangieren.⁴¹ Andere soziale Verbindungen und Spannungsmomente entstehen zudem über die alternierende Montage. So ergibt sich ein Netz fiktiver Verwandtschaften. – Auf einzigartige Weise sind daran Geräusche und Klänge beteiligt, die oft auf die Bildmontage einwirken. Sie führen die NachbarInnen nicht unbedingt im direkten Kontakt zusammen, doch da das Geigenspiel von Sandra oder das Klingeln des Telefons bei Philipp und Bona auch in anderen Wohnungen zu hören ist, situieren die Geräusche und Klänge die Figuren in

Auftretens im Film): «Herr Schulz – Walter Pfeil»; «Frau Schulz – Susanne Lüpertz»; in der nächsten Einblendung: «Kempinski – Hans Madin»; dann: «Maria – Maria Fitzi; Dora – Eva Maria Kurz; Viktor – Volkart Buff» etc. Paula wird erst später erwähnt, zusammen mit ihrem Vater Niklaus und ihrer Mutter Anita.

40 Paul Ricoeur (1985: 203f.) erfasst dieses Potenzial in seiner Theorie der narrativen Zeitlichkeit mit dem Begriff des «Vornarrativen der Erfahrung» in ritualisierten Abläufen und sozialen Praktiken der Interaktion, wobei er sich auf den Ansatz zur Erfassung von sozialen Handlungsdynamiken und intersubjektiver Zeit in der Soziologie des Alltags von Alfred Schütz bezieht. Dieses «Vornarrative» siedelt Ricoeur (1983: 95f. 113f.) auf einer ersten Stufe der textuellen Mimesis an, nebst der zweiten Stufe der von der Erzählung und der Narration arrangierten Zusammenhänge und der dritten, die die LeserInnen oder ZuschauerInnen vollbringen. Der Begriff des «Vornarrativen» für die Mimesis I scheint mir allerdings unbefriedigend, da, was der Autor nicht bestreitet, thematische, situative, räumliche und zeitliche Verknüpfungen, die bereits die soziale Situation durchziehen, für das Narrative konstitutiv sind: Es müsste also von einem «vortextuellen Narrativen» die Rede sein. Ich werde im Zusammenhang mit dem Konzept der «Alltagsszenarien» darauf zurückkommen.

41 Hier im Sinne von Pfister 1994 (1977): 225f. Wie in Kapitel I eingeführt, füge ich diesen szenischen Konfigurationen die Organisation der Figuren in sozialen Konfigurationen an.

ihren unterschiedlichen Stimmungsmomenten nebeneinander. Manchmal folgt das Bild und somit die Narration wie in einem Stafettenlauf einem neu einsetzenden Geräusch, manchmal auch nicht, und zwischen Ton und Bild entstehen zwei parallele oder kontrastierte Welten in ihrer filmischen Verknüpfung. Auch der Blick aus dem Fenster, wie jener von Maria in der Eingangsszene, kann die «Ungleichzeitigkeit» in der «Gleichzeitigkeit» zweier oder mehrerer Szenen betonen.

Wir können die Szenen zu den einzelnen Figuren in ihren familiären Formationen zwar in eine Folge bringen, in der sie locker miteinander verbunden sind (ohne sich gegenseitig zu bedingen), jedoch scheint es weniger wichtig, die Handlungsfragmente in der topografischen Anordnung der Wohnungen im Haus zu lokalisieren oder sie in eine chronologische Abfolge oder gar in ein Grund-Wirkungsschema einzubauen. Es geht vielmehr darum, die Vielstimmigkeit der Szenen im filmisch-sozialen Raum zwischen den Figuren wahrzunehmen. Das Mietshaus setzt sich wie ein Bienenstock aus verschiedenen Waben und diese wiederum aus vielen kleinen Zellen zusammen. Es vereint unter einem Dach viele unterschiedliche Momentaufnahmen und alltägliche Szenen; diese kleinen je persönlichen, sozialen und emotionalen Welten sind durch Geräusche, Blicke, Begegnungen in der Diegese miteinander verbunden. Der Mikrokosmos des Mehrfamilienhauses erhält dadurch seinen eigenen, beinahe organischen Rhythmus. Von aussen ist er atmosphärisch durch den regelmässig hörbaren Lärm von im Bildhintergrund vorbeifahrenden S-Bahnen sowie die Folge von Tag und Nacht bestimmt. Unterstützt und mitgestaltet wird er von einer assoziativ-horizontalen, alternierenden, diegetisch motivierten Montage der Episoden – in ähnlicher Weise, wie ich sie schon für *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* und *MENSCHEN AM SONNTAG* beschrieben habe.

In der zweiten Hälfte des Films beginnen sich alle Geschichten, obwohl auch hier nur sehr lose, auf einen zentralen dramaturgischen Moment auszurichten: Alle HausbewohnerInnen feiern gemeinsam den achtzigsten Geburtstag des Fotografen Kempinski. Am nächsten Morgen ist er tot; die Nachricht geht durchs Haus. Im Abspann fährt die Kamera, wie zu Anfang, Häuserfassaden entlang, parallel zu einer Montage von Geräuschen, aus der Stadt und aus den Wohnungen, im Film bereits wahrgenommenen und neuen, fremden: Wir ahnen, dass sich hinter den Fenstern der Häuserfronten vergleichbare alltägliche Geschichten zutragen. Das wiederkehrende visuelle Motiv der vorbeifahrenden S-Bahnzüge und die Montage von fliehenden Häuserfassaden wecken zudem die Erinnerung an die Querschnittfilme aus den 1920er Jahren. *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* aktualisiert sozusagen die Konzepte

der «Neuen Sachlichkeit» in Bezug auf die wahrnehmbare Welt und des «Neuen Sehens» des Alltags in der Stadt, wobei er deren (halb-)private Kehrseite beleuchtet. Auch in der Gestalt des Reportage-Fotografen Kempinski als individuellem Repräsentanten eines historischen Kunstprinzips schreibt sich eine filmische «Tradition» fort, die sich mit einem veränderten Blick in diesem Film neu erfindet.

Wie in so manchen Dokumentarfilmen, Fernsehreportagen und, paradoxerweise, vielen Dokudramas oder gar Werbefilmen entsteht in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* ein Bild von Alltag.⁴² Nicht nur im Filmbereich werden die *Chronotopoi des Alltags* der Moderne häufig bearbeitet: Bereits mit der Idee des Readymade von Marcel Duchamp dringen Gebrauchsgegenstände in den Bereich der bildenden Kunst ein, und seit Mitte der 1950er Jahre setzt sich die «Pop-Art» in Gemälden, Fotografien, Installationen bevorzugt mit dem Gewöhnlichen, dem Trivialen und der Ereignislosigkeit des Alltags auseinander.⁴³ Auch in der Videokunst, der Literatur, der journalistischen Reportage oder in der privaten Nutzung von Digitalkameras spiegelt sich heute ein ähnliches Interesse für alltägliche Themen und unspektakuläre Situationen, in denen gewöhnliche Menschen, Nicht-HeldInnen und ihre Beziehungswelten im Vordergrund stehen.

Natürlich weist der Chronotopos des Alltags in seiner Gestaltung beträchtliche historische, konzeptuelle und medienspezifische Variationen auf: Als «Form-Inhalt-Kategorie», die in ihrer gestalterischen Konkretisierung die Zeit im Raum materialisiert, wie Bachtin schreibt,⁴⁴ und im Film zusätzlich in bewegte Bilder und Klänge umsetzt, ist er von den technischen und ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums, dessen Diskurs-, Produktions- wie Rezeptionszusammenhängen sowie der Text- respektive Bildpraxis und ihren institutionellen Dispositiven beeinflusst. Er verhält sich als «künstlerisches Ensemble» (hier im Sinn von Lotman) kontingent zu Gesellschaft und Kultur, in denen er entsteht: Jede Epoche, jede kulturelle Gemeinschaft konstruiert andere Bilder des Alltäglichen, die eine Art intersubjektiver und doch immer einzigartiger Alltagserfahrung und -wahrnehmung übersetzen und so «die vielfältigen Verfahrensweisen der Vergesellschaftung» durchscheinen

42 Zu den Bildern von Alltag im Werbefilm vgl. Tröhler 1996: 380f. und 416f.

43 Schon in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts entwickelt sich ein Chronotopos des Alltags, der, wie ich noch darlegen werde, für diese Auseinandersetzung wegweisend scheint, wie auch Bachtin (1989 [1975]: 197) in Bezug auf Flauberts *Madame Bovary* hervorhebt.

44 Vgl. weiter oben die Anmerkungen 13 und 15.

lassen.⁴⁵ Dieses von Zeit zu Zeit aufflammende Interesse kann sich aber nicht in der kontinuierlichen Linie einer bewussten Tradition spiegeln: Es besteht zum Beispiel in der Filmgeschichte *kein direkter und zwingender* Zusammenhang zwischen dem Querschnittfilm der 20er Jahre, dem italienischen Neorealismus, den diesbezüglich in einem Atemzug zu nennenden dokumentarischen Prinzipien des Cinéma Vérité oder des Direct Cinema und Filmen wie JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (Chantal Akerman, B/F 1975). Und dennoch sind natürlich vielfältige Bezüge und Verweise in der Praxis wie in der Lektüre heutiger ZuschauerInnen möglich. Diese können je nach ihren kulturellen Kompetenzen nicht nur die Bilder und Geschichten in ihre jeweiligen Kontexte einordnen, sondern auch komplexe Verbindungen ziehen, die nicht zu lückenlosen und kohärenten Erklärungen führen müssen. In diesem Sinn fügen sich die Chronotopoi des Alltags nicht «additiv», sondern «kumulativ» in eine lockere Tradition oder kulturelle Erinnerungsspur in ein vielgestaltiges Bezugsfeld ein.⁴⁶

Auch der Chronotopos des Alltags in den dezentrierten Erzählmodellen der 90er Jahre ist auf diese Weise historisch kontingent und verweist auf ein intertextuelles und intermediales, diskursives Umfeld. Jedoch ist dieses Umfeld beinahe *transkulturell* vergleichbar geworden, infolge der Globalisierung des Medienmarktes, der transnationalen Zirkulation der Bilder und ähnlicher (jedoch nicht identischer) Praktiken im Umgang mit den Medien.⁴⁷ Die tatsächliche Erfahrung von Alltag lässt sich zwar höchstens in den städtischen Zentren der Industrieländer – sozusagen auf einer strukturellen Ebene – vergleichen, doch durch das weltweite Medienangebot dringen die Bilder aus den dominanten Produktionsländern, die auch kulturell eine hegemoniale Position innehaben,⁴⁸ fast auf der ganzen Welt in die Haushalte oder bestimmen das Strassenbild (in Form von Werbeträgern aller Art) und werden – wenn auch in unterschiedlicher Weise – in den Alltag integriert. So möchte ich annehmen, dass der Chronotopos des Alltags – trotz seiner historischen und geografischen Lokalisierung, die auch kulturelle Differenzen sichtbar macht – auf grundlegenden Alltagsszenarien aufbaut, die heute in unterschiedlichen Kulturen zu den *Bildern des Alltäglichen* gehören und als solche verstanden werden.

45 Huber 1996: 213 sowie bereits Lotman 1981: 219–229.

46 Ich orientiere mich für die Idee der kumulativen Traditionsbildung im Sinne einer kulturellen Erinnerung an Ricoeur 1984: 30f.

47 Die Bedeutungszuschreibungen können hingegen je nach kulturellem Hintergrund stark differieren, vgl. etwa Liebes/Katz 1986. Ich nehme diese Idee im Schlusskapitel wieder auf.

48 Vgl. Willemsen 1995 oder Ang 1999 (1990) sowie Tröhler 2000.

Der Chronotopos von Alltag äussert sich somit über eine *Ikonografie* des Alltags: In ihr aktivieren sich Repräsentationsmuster von verdichteten, teilweise bereits mediatisierten Szenarien, die sie gleichzeitig in ein referenzialisierendes, ein intermediales und letztlich auch selbstreferenzielles Umfeld integriert. Dieses appelliert an eine tendenziell transkulturelle und dennoch kulturspezifische Erfahrung mit Bildern – unter anderem von Alltag. Ich möchte diesen Gedanken kurz erläutern und dabei den literarischen Chronotopos von Bachtin über Panofskys Verständnis der «Ikonografie»⁴⁹ um die Bilddimension und eine methodologische Ebene erweitern.

In Panofskys Drei-Schichten-Modell ist die «faktische Bedeutung» von alltäglichen sozialen Gesten und Interaktionsmomenten durch die «expressive Bedeutung» ihrer individuellen Aktualisierung überlagert. Beide zusammen werden emotional und intellektuell, aber ohne lange Reflexion verstanden als Motive oder Formen (im Sinne der Gestalt bei Panofsky), aufgrund praktischer Erfahrungen in der Welt der Dinge – des Sicht- und des Hörbaren, das im Film alsbald dem in einer bestimmten Zeit möglichen Darstellbaren begegnet.⁵⁰ Schon auf dieser Ebene der «primären Bedeutungen», die Panofsky einer sinnlichen, empathischen Wahrnehmung zuteilt, fliesst beim Lesen von Bildern kulturspezifisches und individuelles, historisches und psychologisches, «synthetisches» Wissen ein.⁵¹

Mit Umberto Eco können wir in einer kognitivistisch orientierten Perspektive diesbezüglich auch vom Weltwissen oder der «enzyklopädischen Kompetenz» der interpretierenden ZuschauerInnen sprechen. Ich gehe davon aus, dass diese Kompetenz heute durch den internationalen Umlauf der Bilder und Töne, von immer wieder ähnlichen Motiven und Situationen, begleitet von Musik, von modischen Farbkompositionen oder einer atmosphärischen Lichtgestaltung, stark mediale und transkulturelle Züge angenommen hat: Wir erkennen (oft nicht in

49 Ich stütze mich vor allem auf Panofsky 1967 (1939): 13–45 und spezifischer zum Film auf Panofsky 1993 (1947). Dabei benutze ich den Begriff der *Ikonografie* als Oberbegriff, da er geläufiger ist und Panofsky selbst ihn im Nachhinein seiner allgemeinen Verwendung des Begriffs der *Ikonologie* vorzog (vgl. das Vorwort zur französischen Ausgabe in Panofsky 1967 (1939): 3–5 und die Anmerkung 3 des Herausgebers und Mitübersetzers Bernard Teyssèdre auf S. 21). Panofskys Konzept scheint mir auf der theoretischen Ebene trotz der einschneidenden Kritik von W. J. T. Mitchell (1994: 11–34) als Ausgangspunkt zweckdienlich.

50 Vgl. «Drei Wege durch den Wald der Konzepte».

51 Panofsky (1967 [1939]: 13–15, 17) ordnet das «synthetische Wissen» im Sinne einer «synthetischen Intuition» erst der dritten Schicht oder Phase zu. Dieses synthetische Wissen verstehe ich im Sinn des «stummen Wissens» von Wolfgang Iser (1983: 121), ein Begriff, den er der Wissenssoziologie entlehnt.

einem bewussten Akt), empfinden und deuten Chronotopoi des Alltags aus anderen, zumindest westlichen oder verwestlichten Kulturen problemlos als solche, denn sie aktivieren – trotz ihrer kulturspezifischen Differenzen – gleichzeitig zum sozialen, praktischen Wissen eine «intertextuelle Kompetenz» vor dem Hintergrund von «Szenographien» oder «frames», wie sie Eco beschreibt:⁵² Diese *Alltagsszenarien* (wie ich sie auch nennen werde) beinhalten also bereits eine sekundäre, diskursive, gewissermassen «standardisierte» Erfahrung von alltäglichen Situationen, die in unserem Falle eine Bilderfahrung ist. Sie rufen primär «koordinative Vernetzungsmuster» auf, die durch die plastisch-filmische Kohäsion aktiviert, gestaltet und immer wieder leicht verschoben werden.⁵³

Doch ich möchte meinen Gedanken mit Hilfe von Panofskys kunstwissenschaftlichem Konzept der Ikonografie weiterspinnen, da sein Modell der Bedeutungsschichten auf die Verbindung der bildlichen Repräsentation zur praktischen Erfahrung und Wahrnehmung als einer ästhetischen Übersetzungsleistung aufbaut, in die deren kulturell bedingte Komponenten einbezogen werden können. Ich sehe dabei darüber hinweg, dass in Panofskys Modell die Rezeptionsseite nicht durch gewöhnliche BetrachterInnen besetzt ist, sondern durch eine AnalytikerIn: Es geht Panofsky nicht darum, einer alltäglichen Praxis des Zirkulierens und der Lektüre von Bildern nachzuspüren, sondern eine Methode zum Beschreiben und Interpretieren von Bildern zu etablieren. Jedoch können wir davon ausgehen, dass auch ZuschauerInnen Bilder analysieren, indem sie sie rekonstruieren, interpretieren und in ein diskursives und referenzielles Umfeld einbetten, so dass der Unterschied zwischen dieser Lektürehaltung und der wissenschaftlichen Analyse nur ein gradueller ist.⁵⁴

52 Eco (1987 [1979]) unterscheidet die «allgemeinen» von den «intertextuellen Szenographien». Zum Verständnis von Alltagsszenarien – wie von Szenografien überhaupt – reicht ein «cooperative good will»; die ZuschauerInnen (ideale oder Modell-RezipientInnen im Sinne von Eco) «need not figure out each place and individual mentioned by the novel. It is sufficient for him/her to pretend to believe to know them» (Eco 1989: 69, Hervorhebung im Original).

53 Mit diesen kognitiven Vernetzungsmustern knüpfe ich an meine Überlegungen im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte an». Ich greife dafür wiederum die Ausführungen von Linke et al. (1991: 229f.) auf. Ausser dem Welt- und dem Handlungswissen aktualisieren die LeserInnen sprachlicher Texte den AutorInnen zufolge «konzeptuelle Deutungsmuster», die durch drei Grundtypen bestimmt sind: die *koordinative* Beziehung, die temporale und die kausale Beziehung. Ein Text kann auf unterschiedliche, auch abweichende Weise mit diesem Netz von Verknüpfungen umgehen (239f.), das er über *kohäsive* Dynamiken gestaltet. Ich komme darauf in Kapitel IV.2. zurück.

Auf Panofskys zweiter Ebene, jener der sekundären Bedeutungen, sind die Objekte und Ereignisse der primären Ebene untrennbar mit den kulturellen Konventionen und Traditionen verknüpft, indem sie sich zu «Bildern» oder «Sujets» (im umgangssprachlichen Sinne) zueinanderfügen, zu thematischen oder narrativen Situationen verbinden.⁵⁵ Diese Situationen haben eine grundierende Funktion, sie bauen auf bereits bekannte, vertraute Kombinationen auf, «festgelegte Verhaltensformen und Attribute», «wohlbekannte Typen» von Figuren, die sie in eine «folkloristische Auffassung von Handlungskonstruktionen» einbinden.⁵⁶ Es findet eine Standardisierung, Stereotypisierung, Verdichtung oder Reduktion von bekannten (Alltags-)Situationen, Gesten und Abläufen statt, die in der Wiederholung, der Variation oder gar der erkennbaren Abweichung einen Wiedererkennungseffekt, ein «warmes Bekanntheitsgefühl» hervorrufen.⁵⁷ Bis zu dieser Ebene der Ikonografie (im engeren Sinn) betreffen die Bilder des Alltäglichen als Repräsentationsmuster hauptsächlich die Ebene der Diegese (als Materie und Form des Inhalts), die die Figuren in ihrem Milieu situiert und von der Realitätsillusion der fotografischen «Analogie» bewegter Bilder profitiert.⁵⁸

Die dritte Stufe des Modells – jene der Ikonografie im weiteren Sinne oder «Ikonologie» bei Panofsky – erfasst sodann die moralische, politische, kulturelle und individuelle Komposition in ihrer einmaligen Ausführung; technische Verfahren und Stilformen bilden das Ausdruckspotenzial, das in einer Zeit und in einer Kultur eingesetzt und erweitert werden kann und die Darstellung, Dynamisierung und Veränderung der typischen Bilder – und Alltagsszenarien – bewirkt. Bezogen auf das Kino stellt diese Ausdrucksebene (in ihrer pragmatischen Dimension) die «Substanz des Films» dar: «[D]ie Reihung von Bildfolgen,

54 In seinem einzigen Essay zum Kino deutet Panofsky (1993 [1947]: 39) selbst eine solche Übertragung an, indem er in Bezug auf wiederkehrende Muster von der «festgelegten Ikonographie, die den Zuschauer von Anfang an über die grundlegenden Tatsachen und Charaktere unterricht[e]», schreibt.

55 Panofsky 1967 (1939): 15f., 25f., 30.

56 Panofsky 1993 (1947): 39: «Ein gewürfeltes Tischtuch bedeute[t], ein für allemal, «armes, aber ehrliches» Milieu» (39) – natürlich ist hierbei die kulturspezifische Kompetenz der ZuschauerInnen gefragt.

57 Hugo Münsterberg, zitiert in Schweinitz 1999: 269; zur Standardisierung und Stereotypisierung von verdichteten, reduzierten Genre-Mustern vgl. ebenfalls Schweinitz 1994; ähnlich zu den Szenografien Eco 1987 (1979): 104f. Doch nicht nur für die Aktualisierung der intertextuellen Kompetenz berufen sich RezipientInnen auf Standardisierungen und Typisierungen, sondern auch um den Alltag (und die Alltagsbilder) zu verstehen, sind diese notwendig; vgl. diesbezüglich auch den literatursoziologischen Ansatz von Zerbst 1984: 56f., 70f.

58 Diese fotografische «Analogie» im Sinn von Metz (1972: 151–162) ist selbst schon mehrfach kodiert.

die ein unmittelbarer Fluss zusammenhält»,⁵⁹ aber auch das Schauspiel und die Figurengestaltung durch die filmischen Möglichkeiten und ihre Adressierung finden hier zu ihrer Bedeutung. Für Panofsky setzt in dieser expressiven Schicht durch die mediale Vermittlung die Interpretation der «symbolischen» Werte im Sinne von Cassirer ein, wobei Panofsky weniger universalistisch argumentiert als jener, sondern diese Formen, die er auch «kulturelle Symptome» nennt, im historisch-sozialen Kontext einer jeweiligen Kultur zu verankern sucht.⁶⁰ Für meine Fragestellung bedeutet dies, dass die spezifischen Ausdrucksformen eine Auffassung von Alltag übersetzen und als solche immer schon den Vergleich mit anderen medialen Umsetzungen, anderen Bildern des «Sujets» im Sinn des Chronotopos, miteinbeziehen. Diese konstante wechselseitige Bezugnahme zwischen *ikonografischen Chronotopoi* des Alltags besitzt eine diachrone Dimension, in der sich eine kulturelle Erinnerungsspur begründet, die, wie bereits erwähnt, kumulativ auf dem Vorangegangenen aufbaut, weil sie dieses integriert, modifiziert und sich immer wieder auch davon absetzt, vieles vergisst oder wiederentdeckt.

Somit sind alle drei Schichten im Modell von Panofsky in ihrem Weltbezug sowie inter- und transtextuell vernetzt, und im spontanen («intuitiven») Verstehensprozess der ZuschauerInnen sind die Bilder in ein vergleichendes Korrekturverfahren integriert,⁶¹ in dem sie mit dem enzyklopädischen und intertextuellen Wissen (nach Eco) abgeglichen werden. Ein mediales Wissen, das seine eigenen Formen des Wahrnehmbaren und des Darstellbaren entwickelt, sich konstant erweitert und verändert, ist – auch als rezeptionelle Tätigkeit – diesem kumulativen Prozess der Traditionsbildung sicherlich nicht unähnlich.

In einem solchen Modell scheint mir auch Platz zu sein für das Erfassen des heute transkulturellen Zirkulierens von semantischen Mustern und Ausdrucksformen, die jedoch mit kulturspezifischen Momenten durchsetzt sind.⁶² Zudem hat der Chronotopos, der in der jeweils einzigartigen Aktualisierung von kulturellen Mustern im dialogischen Zusammenspiel mit den RezipientInnen entsteht, durch die Ikonogra-

59 Panofsky 1993 (1947): 24 und 26f. Der Autor geht an dieser Stelle explizit auch auf die Funktion des Tons im Film ein, indem er den Begriff des «Prinzip[s] des kombinierten Ausdrucks» entwickelt.

60 Panofsky 1967 (1939): 20f. (vgl. hier vor allem die kritischen Anmerkungen 5 und 6 von Bernard Teyssède), 29f. Dennoch kann man wie Mitchell (1994: 26f.) auch in Panofskys Perspektive (historisch und kulturell kontingente) ethnozentrische oder humanistisch geprägte Aspekte ausmachen.

61 Panofsky 1967 (1939): 26–30.

62 Dieses Zirkulieren von ikonografischen Chronotopoi des Alltags werde ich im Schlusskapitel als transkulturelle, vernakuläre Praxis begründen.

fie des Alltags expressive und sinnlich wahrnehmbare Aspekte erhalten: Die plastische Gestaltung stattet so den intersubjektiv wahrnehmbaren Effekt des Déjà-vu mit einem immer wieder neuen Blick des Mediums aus und verleiht den bekannten Alltagsbildern neue Dynamik. Sie verantwortet den Effekt des ethnografischen, expressiven Realismus, der die pluralen Figurenkonstellationen der 1990er Jahre charakterisiert und sich unter anderem auch in den *Dogma*-Filmen manifestiert.

Ich werde im Folgenden die Konstruktion alltäglicher Welten aufgrund von Alltagsszenarien in der Analyse von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN zu beschreiben versuchen und die kulturell kontingenten Komponenten des ikonografischen Chronotopos in meinem zweiten Filmbeispiel LIFE ACCORDING TO AGFA verstärkt einbeziehen. Viele der nun zuerst untersuchten Aspekte sind jedoch grundlegend für beide Filme.

Eine paradoxe Konstruktion:

Zwischen Fiktion, Authentizitätseffekt und filmischem Arrangement

Ein Spielfilm wie HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN, der eine sehr gewöhnliche Welt aufbaut und nur eine schwach-narrative Progression aufweist, kreierte dennoch eine fiktionale, mögliche Welt, in der sich *fiktive*, erfundene Geschichten abspielen: Der Chronotopos des Alltags entsteht, grob gesagt, im Zusammenspiel von Fiktion, Authentizitätseffekt und stark gekennzeichnetem filmischem Arrangement. Durch die markante Kameraarbeit, die alternierende Montagedynamik, die verfremdende Geräusch- und Musikkomposition oder die Entscheidung für den Schwarzweiss-Film offenbart sich eine enunziative Haltung, die jener in MENSCHEN AM SONNTAG nicht unähnlich ist: ein Blick, der das filmische Experiment betont und zugleich genau beobachtet, was sich vor der Kamera zuträgt, der ein Bruchstück einer Alltagswelt einfängt, indem er es explizit gestaltet. So entsteht durch die alltäglichen Gesten und Abläufe, wenn zum Beispiel Maria im Rollstuhl sitzend Kaffee kocht, auch wenn die Szene aus einer extremen Aufsicht in vielen Einzelbildern aufgenommen ist, ein dokumentarisierender, *quasi ethnografischer* Effekt; ebenso in den simplen Dialogen, den alltäglichen Rollen, Konfigurationen und Interaktionen der Figuren, die nach dem Muster sozialer Akteure gestaltet sind, also soziale Akteure *fungieren*. Durch die filmische Reduktion und Stilisierung, die auch zu einer Zuspitzung des ausserfilmisch Banalen führen, entsteht ein *fiktionales* Universum, das Wirklichkeit «spielt» und das der narrative Prozess in einem Puzzle über die zahlreichen Figuren organisiert und präsentiert.⁶³

Auch dass der Schauspielstil der meisten DarstellerInnen in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN zeitweise etwas angestrengt spontan wirkt, tut dieser Fiktion von Alltag keinen Abbruch: Mit den leicht überzeichneten Reaktionen einer Figur werden gleichzeitig die Verkörperung des sozialen Typs und das Rollenspiel als «authentisches» Schauspiel, beinahe als Selbstdarstellung oder zumindest als Akt des Darbietens in der Gegenwart der Aufnahmesituation gekennzeichnet.⁶⁴ Erinnern wir uns wiederum an MENSCHEN AM SONNTAG, wo vor allem Erwin, der Taxichauffeur, konstant überagiert, was jedoch (auch für die zeitgenössischen Kritiker) weder dem dokumentarisierenden noch dem Fiktionseffekt noch der individuellen Zeichnung des sozialen Typs abträglich ist. Die explizite und expressive Zurschaustellung der Filmkörper in der Aktivität des Fingierens scheint den Authentizitätseffekt höchstens zu verstärken. Diese grundlegend paradoxe Ausgangslage, die Fredric Jameson aus einer anderen Perspektive nicht nur für jegliches realistische Projekt seit der Moderne, sondern auf methodologischer Ebene für die Beschäftigung mit dessen kontingenten Ausformungen als konstitutiv erachtet und die hier zur wirkungsvollen Konstruktion einer alltäglichen Welt führt, möchte ich noch etwas eingehender beschreiben.⁶⁵

In vielen Kinospielefilmen und TV-Serien – auch solchen, denen nicht ausgesprochen dezentrierte Erzählmuster zugrunde liegen – wird heute eine ähnliche Ikonografie des Alltags inszeniert. Dabei geht es meist weder darum, ein unvermitteltes Bild von Wirklichkeit, eine realistische Illusion (im Sinne des klassischen Films) vorzutäuschen noch die Stereotype von Alltagsbildern zu demontieren, sondern explizit darum, eine mediale, vermittelte Wirklichkeit zu *kreieren*. Dabei prägt die filmische Enunziation Inhalt und Ausdruck, tritt keinen Moment in den

63 Mit Bezug auf Käte Hamburger (1987 [1957]: 58f.) habe ich an anderer Stelle (Tröhler 2000b) meine Verwendung der Begriffe «fiktional», «fiktiv» und «fingiert» begründet. Hamburger trennt die «Als-ob-Struktur» des Fingiertseins, des Erfundenen, von der «Als-Struktur» des Fiktiven ab, das die Funktion hat, als Wirklichkeit zu erscheinen (auch als unwirkliche Welt). Obwohl mit der konzeptuellen Unterscheidung einverstanden, werde ich für letztere, die Weltenkonstruktion betreffend, den Begriff des *Fiktionalen* benutzen, während das *Fiktive* die Funktion des Erfindens benennt. Zudem scheint es mir gerade für die darstellenden Medien wichtig, einen dritten Bereich zu eröffnen, der zwischen den beiden genannten liegt, beide vereint und auf ihnen aufbaut: Den Begriff des *Fingierens* möchte ich somit auf die Ebene des Schauspiels als Performance von Körper und Rolle beziehen; vgl. zur Performance das Kapitel IV.3.

64 Hier mit Bezug auf Erving Goffman (1987 [1959] und 1980 [1974]), dessen Theorien zur *performance* als rituelle Praxis von sozialen Akteuren im Alltag die Grundlage für das Konzept von James Naremore (1989) darstellt, in dem das Schauspiel als *acting* filmische und soziale Konventionen inszeniert und manchmal sprengt.

65 Jameson 1990: 165f.

Hintergrund und lässt so einen Eindruck zwischen Authentizität und Reflexivität entstehen, lokalisierbar in der diegetischen Zurschaustellung wie im medialen Akt des Zeigens. Dies kommt auch in der Verwendung der dokumentarisierenden Handkamera in vielen neueren Spielfilmen zum Ausdruck: in den verwackelten Bildern, unscharfen Einstellungen, unpräzisen Kadrierungen wie in der Sequenz von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN, in der Viktor mit dem Motorrad durch die Stadt fährt. Der Einsatz dieser Stilfigur (unter anderen) markiert die Szene durch ihre Spontaneität und Direktheit als *Wirkungskonstruktion* des ethnografischen, expressiven Realismus.⁶⁶

In Anka Schmidts Film kreierte auch die Tonspur einen solchen Doppeleffekt. Der Lärm der vorbeifahrenden S-Bahn ist in manchen Momenten realistisch eingesetzt, in anderen stark verfremdet. Die diegetischen Klänge des amateurhaften Geigenspiels von Sandra, die wir zuerst in einer Szene üben sehen, verändern sich zu einem musikalischen Arrangement von langgezogenen, disharmonischen Tönen, das an das Stimmen des Instruments erinnert und sich in die folgende Sequenz hineinzieht, die Einblick in andere Wohnungen gewährt. Auch die sphärisch anmutenden Musikklänge, denen verdichtete, gedämpfte Strassengeräusche beigemischt werden und die die Episoden, in denen jemand sich aus dem Haus in die Stadt begibt, untermalen, können als eine weitere Abwandlung des Geigenspiels empfunden werden. Oder: Ein Wecker tickt auf dem Nachttisch des schlaflosen Kempinski, ein anderer schrillt an Bonas Bett und holt ihn aus dem Tiefschlaf. Und plötzlich tickt es – ist es ein Wecker oder Sandras Metronom? – aus einer der Schwarzaufnahmen, die die Sequenzen punktieren und den Tag/Nacht-Rhythmus des Hauses angeben. So entsteht der Klangteppich des Films in einem Wechselspiel von authentifizierenden Alltagsgeräuschen (ohne musikalische Begleitung) und deren Irrealisierung und Ästhetisierung. Dadurch werden Stimmungsbilder moduliert und immer wieder neue Beziehungen zwischen den Figuren geknüpft.⁶⁷ Die audiovisuelle Ikonografie des Alltags gestaltet sich dabei als filmisches Experiment, das explizit an der Authentizitätskonstruktion einer unspektakulären

66 Die Stilfigur der Handkamera taucht seit den 1920er Jahren in experimentellen, fiktionalen und dokumentarischen Filmen sporadisch immer wieder auf und dient unterschiedlichen Effekten. Sie wird in den 1990er Jahren manchmal geradezu exzessiv in Spiel- wie in Dokumentarfilmen eingesetzt und inszeniert die allgemeine Verunsicherung des nichtfiktionalen Bildes als explizite Authentizitätskonstruktion; vgl. zu den Effekten der Handkamera Tröhler 2006, zur filmischen Authentizität allgemein Tröhler 2004.

67 Über ihre derealisierende Tonarbeit und deren ästhetische und semantische Auswirkungen spricht die Filmemacherin in einem Interview mit Sabina Brändli (1991b: 44).

fiktionalen Welt mitwirkt. Diese paradoxe Konstruktion soll im Folgenden über unterschiedliche Zugänge in Bezug auf die Funktion der Figuren in dezentrierten Konstellationen perspektiviert werden.

Die fiktionale Welt und ihr Verhältnis zur wahrnehmbaren Wirklichkeit

Möchte man die Beschaffenheit des alltäglichen Universums von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN beschreiben, so kann man dieses als Modell einer «natürlichen möglichen Welt» charakterisieren. Eine solche entsteht Lubomír Doležel zufolge, wenn die Fiktion in ihren Grundzügen denselben physikalischen Gesetzen, wertmässigen und epistemischen Modalitäten unterworfen ist, wie sie in der «aktualen» Welt als einer kontingenten Vorstellung von Wirklichkeit gelten.⁶⁸ Die fiktionalen Figuren, die in dieser Welt leben, können in ihren Eigenschaften und Handlungsfähigkeiten als mögliche Attribute «aktueller Personen» gesehen werden.⁶⁹ Dabei entspricht auch die Vorstellung von Wirklichkeit einem kulturell und diskursiv geprägten Feld, das unzählige mögliche Welten, fiktionale und andere, umfasst, denn das Wissen um die Gesetze der aktuellen Welt konstituiert *nur eine der vielen möglichen* Enzyklopädien von alternativen Welten.⁷⁰ Das Verhältnis zwischen fiktionaler Weltkonstruktion und Bezugswelt der Wirklichkeit beschreiben Lubomír Doležel, Jurij Lotman oder Umberto Eco aus unterschiedlicher Perspektive.⁷¹ Immer findet am Grenzübergang zwischen den beiden Welten jedoch eine substantielle Umwandlung des «Materials» statt, die ontologische, logische und semantische Konsequenzen hat.⁷² Die beiden

68 Die *aktuale* Welt, auf die sich die ZuschauerInnen beim Sehen eines Films beziehen, wird von diesem aufgerufen und gleichzeitig mitgestaltet: «Fiktionale Welten» werden vor diesem Hintergrund definiert als «ensembles of nonactualized possible states of affairs» (vgl. Doležel 1998: 16 oder Eco 1989). Um als «natürliche, mögliche Welten» zu funktionieren, müssen diese nach Doležel (1989: 113–128) vier Bedingungen (oder Modalitäten) in Bezug auf die aktuelle Welt erfüllen: die Wahrheits- und Beweisführung in einer «physikalisch möglichen Welt» («alethic constraints», 115f.), die Annahme des Kodex dessen, was erlaubt ist («deontic constraints», 120f.), die Einordnung in dieselbe Werteskala zwischen gut und schlecht («axiological constraints», 123f.), und sie müssen die epistemische Ordnung akzeptieren, die das Wissen vom Nichtwissen und vom Glauben in Bezug auf die aktuelle Welt und die menschlichen Fähigkeiten trennt («epistemic constraints», 126f.).

69 Doležel 1998: 115.

70 Doležel 1998: 13f.; das aktuelle Weltmodell nimmt dabei ontologisch eine dominante Stellung ein.

71 Unter anderem Doležel 1998: 2–28, 135–143, Lotman 1993 (1970): 300–401 und 1981, Eco 1987 (1979): 154–220, hier 166f. Es ist anzufügen, dass Doležel und Eco, die beide ihre fiktionstheoretischen Ansätze auf Konzepten der modalen Logik und der analytischen Philosophie aufbauen, sich auch aufeinander beziehen, während Lotmans

Entitäten verbindet ein Repräsentationsverhältnis, das «ein endliches Modell der unendlichen Welt» entwirft,⁷³ denn fiktionale Welten sind semantisch unvollständig, meist heterogen, aber nach ihrer eigenen Logik angereichert und verdichtet.⁷⁴ Und sie schreiben sich in textuelle oder mediale «Traditionen» ein, sind semiotische oder diskursive Konstruktionen oder poetische Kreationen (je nach Sichtweise).⁷⁵ So bildet, aller Referenzialität zum Trotz, auch die alltägliche Welt in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* eine souveräne fiktionale Welt. Den Figuren steht einzig diese Welt zur Verfügung, die sie selbst mitkreieren und strukturieren, deren Rahmenbedingungen und Gesetze sie uns vermitteln.⁷⁶ Doch besitzen sie durch ihre sozialen und physischen Merkmale im ikonografischen Chronotopos von Alltag in einem intermedialen Kontext das, was man eine «transworld identity» nennen kann: Sie sind (auch in Filmen aus «anderen» Kulturkreisen) als alltägliche Figuren wiedererkennbar.⁷⁷

Realistische und alltägliche Weltkonstruktionen

Alltägliche Welten ordnen sich ein in das umfassendere Anliegen von *realistischen* Weltkonstruktionen, wie wir sie in ähnlicher Weise mindestens seit der westlichen Moderne des 19. Jahrhunderts in Literatur, Theater und Film immer wieder finden. Bis zu einem gewissen Grad unabhängig von der medialen Darstellung, tauchen bestimmte Inhalte oder Themen zyklisch wieder auf, wie ich dies für den Chronotopos der Begegnung oder jenen des zentralen Orts bereits hervorgehoben habe. Was die «Wirklichkeitsmodellierung» (wie Lotman sagen würde)⁷⁸ jeder realistischen Strömung bestimmt, ist die besondere Beziehung von Text und Welt, das Anliegen, sich mit der *wahrnehmbaren* Wirklichkeit auseinanderzusetzen, einer sozialen und individuellen, physischen und diskursiven Erfahrung in der jeweiligen historischen Aktualität gerecht zu werden, sie in eine Scheinwelt von Wirklichkeit umzusetzen. Als «mögliche natürliche Welt» entwickelt sich diese durch die Zeit hin-

semiotisch-systemtheoretischer Ansatz in den späteren Werken der beiden Autoren kaum Beachtung findet.

72 Doležel 1998: 21.

73 Lotman 1993 (1970): 301; ähnlich Eco 1987 (1979): 169.

74 Doležel 1998: 22f. oder Eco 1989: 62f.

75 Doležel 1998: 22f., 168f.

76 Doležel 1998: 13–18, 178.

77 Normalerweise wird nur historischen oder identifizierbaren fiktionalen Figuren mit einem festgeschriebenen Namen eine «transworld identity» zugeschrieben; vgl. Doležel 1998: 16–18 und Eco 1987 (1979): 168; in der deutschen Übersetzung findet sich dafür der Begriff «Querweltein-Identität».

78 Lotman 1993 (1970): 301, 412.

durch: In einem wechselseitigen Verhältnis zu dem, was wahrgenommen werden kann, was sichtbar und hörbar ist, verändern sich die Inhalte und Wertvorstellungen von realistischen Weltkonstruktionen (einzig deren physikalische Bedingungen bleiben grundlegend gleich). Und es verändern sich die Formen und Mittel der künstlerischen Transposition dieser Wirklichkeit, parallel dazu und doch einem eigenen Rhythmus folgend, bezogen auf die jeweiligen medialen Ausdrucksmöglichkeiten, dessen, was in Worten sagbar oder in Bildern darstellbar ist. Verbale und audiovisuelle Diskurse über die Realität strukturieren wiederum die Erfahrung und (Selbst-)Wahrnehmung der menschlichen Subjekte, beeinflussen in ihrer Übertragungsleistung ein Weltbild – und ein Bild des Menschen, das seinerseits wieder veränderte mögliche Wirklichkeitskonstruktionen hervorbringt: «Realismus ist [...] eine abhängige Variable von Zeitbedingtheit, Darstellungskonventionen, Weltbild und Rezipienten», wie Rainer Zerbst schreibt,⁷⁹ und bildet in seiner zyklischen Wiederkehr auch eine Art Reaktionskette, in der neue, radikalere Formen des Realismus auf ältere wie auch auf anti-realistische Positionen antworten.⁸⁰

Paul Ricoeur zufolge wird der Anspruch auf Detailtreue und soziale Komplexität, der die klassisch-realistische Illusion des transparenten «Fensters zur Welt» ausmacht, mit der Moderne ersetzt durch einen Anspruch der möglichst getreuen Spiegelung einer veränderten «Welterfahrung»: Dabei löst sich die psychologische Konstruktion eines tiefen, einzigartigen Charakters auf in eine fragmentierte, inkohärente Struktur, die sich in der Krise der Figur (und des Subjekts) selbst als Kunst der Illusion entlarvt und die fiktionale Welt als subjektive, eingeschränkte akzeptiert und ausstellt. Letztlich habe sich zwischen den beiden Momentaufnahmen auf dieser Ebene *mimetischer Konstruktion* des Verhältnisses zur Welt aber nur das Argument des «Wahrscheinlichen» verschoben.⁸¹

In diesem allgemeinen Sinn gilt dies auch für den Chronotopos des Alltags in den pluralen Figurenkonstellationen der 1990er Jahre, die einem realistischen Projekt verpflichtet bleiben, *wenn* man mit Fredric Jameson und Brian McHale davon ausgeht, dass im Übergang zur Postmoderne der epistemologische Anspruch sich zu einem ontologischen

79 Zerbst 1984: 120.

80 Jameson 1990: 158–167; Thompson 1988: 198f.

81 Ricoeur 1984: 20–30; zur mimetischen Kreation als Repräsentation (das heisst in meiner Terminologie einer fiktionalen oder möglichen, natürlichen Welt) Ricoeur 1983: 76f. Ein ähnliches Argument vertreten Lotman 1993 (1970): 410f. oder Doležel 1998: 19f.

wandelt, der sich, wie dargelegt, in der paradoxen Authentizitäts-Konstruktion alltäglicher Ikonografien und deren Interdependenz äussert.⁸² Als besondere Ausformung des Darstellbaren strukturieren dezentrierte Erzähldynamiken das Wahrnehmbare der konkreten und der medialisierten Alltagsvorstellungen (als Welterfahrung) mit. In einer diachronischen und/oder synchronen Perspektive kann so, ganz im Sinne Bachtins, davon ausgegangen werden, dass:

The chronotope mediates between two orders of experience and discourse: the historical and the artistic, providing fiction environments where historically specific constellations of power are made visible.

Und natürlich sind diese auch für Robert Stam immer durch das jeweilige Medium geprägt.⁸³

Der ikonografische Chronotopos des Alltags in Ensemblefilmen ist all dem zufolge als ein realistisches Anliegen zu sehen, als eine seiner semantischen und gestalterischen Varianten, die durch die Konzeption und Gestaltung von «gewöhnlichen» Figuren ein grundsätzlich unspektakuläres Weltmodell entwirft. Dieses baut auf wiedererkennbaren, «standardisierten» Situationen auf, in denen sich durch das filmisch-expressive Arrangement und die vielstimmige Figurenkonstellation Wertvorstellungen konfrontieren und dynamisieren, die dabei jeweils auch den paradoxen Effekt des Authentischen erneuern.

Mit «gewöhnlichen» Figuren erzählen

HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN präsentiert eine solche unspektakuläre Welt des städtischen Alltagslebens:

Kein typisch berlinerisches Hinterhaus mit lauter schrägen Typen, sondern ein normal-durchschnittliches Vorderhaus mit siebzehn verschiedenen Mietern. [...] In diesem Haus spielt sich der normalverrückte Alltag ab, [...] die alltäglichen, kleinen, grossstädtischen «Dramen»,

wie es Sabina Brändli in ihrer Rezension ausdrückt.⁸⁴

Das Besondere an dieser möglichen Welt ist, dass sie nichts Besonderes hat. Da «[d]er Typus des Weltbildes, der Typus der Sujets und der Typus der Figur [...] sich gegenseitig [bedingen]»⁸⁵, finden in die ge-

82 Jameson unter anderem 1990: 185–197 und McHale 1987: 3–11. Ich werde in Kapitel IV., vor allem mit Bezug auf McHale, darauf zurückkommen, inwiefern plurale Figurenkonstellationen die «epistemologische» Frage der Moderne in eine postmoderne, «ontologische» überführen.

83 Stam 1989: 11.

84 Brändli 1991a: 41.

wöhnliche Alltagswelt des Films keine eigentlich dramatischen Handlungen Eingang, die zu wichtigen Ereignissen und Umschwüngen in der Erzählung führten. Und so beweisen auch die Figuren in keiner Weise ausserordentliche moralische Qualitäten und Fähigkeiten. Das nörgelnde, abgestumpfte Hauswartsehepaar Schulz, die alleinerziehende Mutter mit ihren zwei Teenagern, der arbeitslose Vater von Paula, der seine Tage und Abende mit Karatevideos verbringt, und sie, die nicht immer gern zur Schule geht, ihre Mutter, die tagsüber arbeitet und sich am Abend oft mit dem Vater streitet, oder die beiden Studenten, die in einer Zweckgemeinschaft wohnen und die, weil der eine schwarz und der andere homosexuell ist, manchmal nicht in derselben Welt zu leben scheinen: Sie alle sind keine HeldInnen, ebenso wenig wie sie als AntiheldInnen konzipiert sind, die einen Bruch mit axiologischen und filmischen Konventionen inszenieren.⁸⁵ Sie sind ganz einfach *Nicht-HeldInnen*: Sie verkörpern keine mythischen Rollen und keine allegorischen Figuren, auch wenn sie immer ein Stück weit RepräsentantInnen sind. Ihre persönlichen Lebensgeschichten sind nicht von ungewöhnlichen tragischen oder traumatischen Erfahrungen geprägt, zumindest erfahren wir nichts dergleichen: Wir ahnen zwar und folgern aus den Szenen der Gegenwart, dass Maria, die im Rollstuhl sitzt, einen Unfall gehabt hat, doch wir erhalten keine konkreten Informationen über vergangene Ereignisse, und diese bestimmen nicht die dramaturgische Struktur des Films. Auch ist keine der Figuren einer effektiven Entwicklung unterworfen oder strebt sie aktiv an, eine Entwicklung, die sie im Vergleich zur sozialen Umwelt der anderen privilegieren würde und ihren Charakter innerlich veränderte. Somit ist keine der Figuren durch ihre *Konzeption* oder *Gestaltung* besonders hervorgehoben; keine fungiert als Angelpunkt der Erzählung oder als Zentrum der *Mise en scène*: Keine Figur, die die Wahrnehmung der ZuschauerInnen bündelte und die Widersprüche absorbierte – über ihre qualitative und quantitative Leinwandpräsenz als Hauptfigur und/oder die soziokulturelle und intermediale Verweiskfunktion als Star. Die *Figurenkonstellation* scheint von ihrer fiktionalen und narrativen Präsentation her tendenziell enthierarchisiert.

Es fehlt dem Film somit die grundlegende Dynamik der minimalen (klassischen) Erzählung durch die Entwicklung eines einzelnen Helden,

85 Lotman 1993 (1970): 345; der Begriff des «Sujets» betrifft, im Sinne der russischen Formalisten, die Organisation der fiktionalen Welt auf der Ebene der Erzählung und steht im Gegensatz zur Fabel, der Geschichte, die erzählt wird.

86 Zum Begriff des (Anti-)Heldischen als Wertstruktur vgl. Wulff 1999, als narrativ vertikales Organisationsprinzip Gardies 1980: 75.

ob man diese räumlich definiert, als «Relation der Differenz», die zur Überschreitung einer Grenze oder eines Verbots führt (wie Lotman),⁸⁷ oder eher zeitlich, als Veränderung eines Zustands in einen anderen aufgrund der individuellen Handlungsfähigkeit eines anthropomorphen Subjekts (wie Todorov oder Brémond).⁸⁸ Die Alltagswelt von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN scheint *ereignislos* (auf der Ebene der Geschichte, der Fabula) und *sujetlos* (auf der Ebene der Erzählung, der dramaturgischen Struktur),⁸⁹ und die narrative Dynamik wirkt flächig, dezentriert. Die gewöhnlichen Figuren sind alle denselben Gesetzen unterworfen: Sie leben in einer *homogenen Welt*,⁹⁰ die weder axiologisch noch erzähltechnisch bedingte Hierarchien zwischen ihnen etabliert.⁹¹ Mit anderen Worten: Keine der Figuren hat Zugang zu einer alternativen Teilwelt innerhalb oder ausserhalb des Mikrokosmos; in ihrem alltäglichen Universum gibt es keine Verbindung zum Übernatürlichen oder Fantastischen, ebenso wenig wie eine Flucht in imaginäre, innere Welten wie Träume, Erinnerungen, Vorstellungen möglich ist. Die Figuren können solche Momente zwar erwähnen, sie als Gedanken, als Gefühle, als Wünsche im Dialog mit anderen, in ihrer gemeinsamen Welt aktualisieren, doch der Film schafft keine subjektiven Bild/Ton-Räume dafür. In der fiktionalen Gegenwart ist auch kein Platz für moralisch oder anderweitig bevorzugte Figuren oder für «unwahrscheinliche» Heldentaten. Die Alltagswelt des Films ist also von ihrer allgemeinen Beschaffenheit her, in ihren ontologischen und pragmatischen Bedingungen, für alle dieselbe; sie ist nicht dominant durch eine der Figuren perspektiviert, die dem fiktionalen Mikrokosmos spürbare Orientierung verleihen und zudem unsere Aufmerksamkeit und emotionale Einbindung lenken würde. So gibt es in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN nicht einmal Alibi-

87 Lotman 1993 (1970): 341f. sowie 1977 (1973): 102 oder 1981: 206f. – Ähnlich wie bei Bachtin sind Lotmans Texte als eine konstante Ausdifferenzierung und Nuancierung seines Theoriegebäudes zu sehen; ich zitiere sie deshalb nebeneinander, als gleichwertige.

88 Todorov 1966: 138f. und 1970: 171f.; Brémond 1973: 114f., 328f.; ähnlich argumentieren Doležel 1998: 55f. und in der Filmnarratologie Bordwell 1985: 54f. und Branigan 1992: 17f.

89 Lotman 1993 (1970): 329–339.

90 Den Begriff der «homogenen fiktionalen Welt» entlehne ich Doležel (1998: 128); die meisten der möglichen Welten sind jedoch «heterogen» oder «dyadisch» aufgebaut (128–132); die Asymmetrie, sprich: die Differenz, die dadurch zwischen den Figuren entsteht, bildet den Motor der Erzählung und führt über einen anderen Weg zurück zum erwähnten minimalen Grundschema.

91 Ähnlich beschreibt Philippe Hamon (1997 [1984]: 61–85) die verschiedenen Aspekte der Banalisierung der fiktionalen Welt sowie der Verflachung der Erzählung über die dezentrierte Anordnung der Figuren im französischen Naturalismus und Realismus.

hauptfiguren (wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*): Paula bildet zwar eine Art Rahmen – denn sie führt uns in das soziale Geflecht des Hauses ein und ihr ist die letzte Szene gewidmet –, doch sie übernimmt nicht die Funktion eines Leitfadens durch den Film oder bildet dessen dramaturgisches Zentrum – auch Kempinskis Geburtstag erfüllt nur punktuell eine solche Funktion.

Poetik der Verflachung – Poetik der Norm

Das «Sujetereignis» – die von der Erzählung aufbereiteten, jedoch an sich schon dynamischen Elemente der Geschichte – stellt für Lotman «eine Verletzung der Konstruktion der Welt» dar; dabei werden in einem realistischen Film meist auch «die feststehenden Normen in der Realität selbst» übertreten. Je einmaliger und einzigartiger ein Ereignis, desto stärker seine Sujethaftigkeit. Hingegen gehört ein Ereignis, das «immer oder auch nur relativ oft eintritt» oder eintreten könnte, «zur Konstruktion der Welt, und die Erzählung verliert den Sujetcharakter».⁹² Ein einzigartiges Ereignis wäre also der Anlass zur Relation der Differenz, die den Helden hervorbringt, doch wir haben festgestellt, dass in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* gerade keine solche Differenz den diegetischen Raum oder den Erzählprozess organisiert. Die unspektakulären Ereignisse sind hier «Begebenheiten», die in eine «normale, gewöhnliche zyklische Alltagszeit» gehören (wie sie Michail Bachtin oder auch Philippe Hamon⁹³ in den unterschiedlichen ästhetischen Tendenzen der französischen Literatur Ende des 19. Jahrhunderts analysiert haben). Auch die Erzählzeit scheint in diesem Film dem Lauf der Dinge, dem Ablauf von Tag und Nacht unterworfen. Mit Ricoeur können wir sagen, dass damit ein Aspekt der «kosmischen Zeit», die zur praktischen Erfahrung des Menschen in der Welt gehört, für die narrative Dynamik im Chronotopos des Alltags konstitutiv wird.⁹⁴ Jedoch: um es mit den Worten Jurij Lotmans zusammenzufassen, der hier auch die Wirkung des analogen Filmbildes in seinen Gedankengang einbezieht: «Die [so] erzeugte Lebensechtheit erschlägt das Sujet.»⁹⁵

In der doppelten Gegenwart und Linearität der erzählten und der Erzählzeit kombiniert sich die homogene Welt des Mikrokosmos mit ei-

92 Lotman 1981: 216, auch 1993 (1970): 336f. und 1977 (1973): 102f.

93 Bachtin 1989 (1975): 197f.; Hamon 1997 (1984): unter anderem 73f.; ähnlich Lotman 1981: 205f.

94 Zur kosmischen Zeit vgl. Ricoeur 1985: 189f.; sie gehört für den Autor zur «vornarrativen» Zeiterfahrung, die er zur ersten Stufe der «Mimesis» zählt (Ricoeur 1983: 95f. und 113f.), von der bereits die Rede war.

95 Lotman 1981: 217.

ner verflachten Dramaturgie in der Konzentration der gewöhnlichen Figuren und banalen Geschichten auf den einheitlichen Ort des Mietshauses. Die Narration entwickelt sich im Modus der Chronik, geführt durch einen ethnografisch-beobachtenden Blick auf das Detail.⁹⁶ Der sich in dieser präsentischen, dokumentarisierenden Form darbietende Chronotopos des Alltags rekonstruiert räumlich, zeitlich und erzähltechnisch («topologisch») eine «gewöhnliche» Ordnung, ein Bild des Alltäglichen, das in sich weder geschlossen noch einheitlich ist: Sie entspricht der gesellschaftlich kontingenten *Vorstellung* von «So ist es im Leben»,⁹⁷ auch wenn sie in jedem Film in einem neuen Licht erscheint.

In dieser alltäglichen Ordnung der fiktionalen Welt spiegeln sich gängige Muster, Normen und Werte, die über die individuellen RepräsentantInnen, ihre Körper, ihre soziale und emotionale Verflechtung und konfliktuelle Interaktion in der reduzierten Anlage des Mikrokosmos zur Schau gestellt werden: Wir können auch sagen, dass sich in diesen Szenarien eine normalisierte Praxis von Alltagsgesten (in Bezug auf Geschlecht, Alter, kulturelle Identität, soziale Konfigurationen, Gruppen oder «Klassen») zeigt, die in ihrer prozesshaften Wiederholung durch die Filme gleichzeitig einen «naturalisierenden» (Barthes) und einen «selbstdarstellenden» Effekt bewirken.⁹⁸ In diesem Sinn ist in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* eine «Poetik der Norm» auszumachen, ähnlich wie sie Philippe Hamon für das literarische Projekt des französischen Realismus (vor allem bei Emile Zola) analysiert. In dieser *Poetik der Norm* – Begriffe, die der Autor beide nicht normativ, sondern deskriptiv versteht – äussert sich anhand dessen, was jeweils in der wahrnehmbaren Wirklichkeit beobachtet werden kann, ein *vieltimmiges, uneinheitliches Bild von Alltag*, das von der Ensemblekonstellation getragen wird. Diese Poetik der Norm lässt so ein «unbestimmtes Raunen der Ideologie» vernehmen;⁹⁹ ein Gedanke, der sich auch in Bachtins Verständnis des Chronotopos fügt. Im ikonografischen Chronotopos des Alltags, wie ich

96 Für Peter Wuss (1993a: 122f.) fördert diese Sujetlosigkeit auf die Wahrnehmung des Alltäglichen konzentrierte «Topikreihen»; ich werde gleich darauf zurückkommen.

97 Dies sind die Merkmale sujetloser Texte, vgl. Lotman 1993 (1970): 336f. und 1981: 215f.

98 Hier mit Bezug auf Judith Butler (1993: 1–26): In der «Zitierbarkeit» (Derrida) oder «Verdoppelung» äussert sich die «regulierende Praxis der Alltagsnormen» durch den Film als *performativer* Akt; vgl. auch Bal 2002: 174–212. Ich komme im Kapitel IV. darauf zurück.

99 Hamon 1997 (1984): 5–41: «Tout ce que l'on saisit là, peut-être, c'est une «rumeur» diffuse de l'idéologie (de l'Histoire)» (41). Auch für Lotman 1993 (1970) spiegeln sujetlose Texte die geltenden Normen eines Weltbilds und verhindern so die ereignishafte Erzählung, doch er interessiert sich (in formalistischer Tradition) vor allem für die Abweichung von den Normen des Alltags im *künstlerischen* Text; deshalb kann er, wie Wuss (1993a: 121) feststellt, die sujetlosen Texte nur «ex negativo» erklären.

ihn bislang beschrieben habe, setzt sie sich in der dezentrierten Figurenkonstellation in aktualisierter und radikaler Form um.

Verdichtung, Stilisierung und Dynamisierung des Weltbilds

In vielen realistischen Kino- und Fernsehfilmen oder Serien (wie auch in der Literatur) dient die gewöhnliche Alltagswelt als Dekor, als Milieu, als «Nebenzeit».¹⁰⁰ Sie wird darin meist über die ereignishafte Geschichte und die hierarchische Figurenkonstellation dynamisiert und perspektiviert. So erscheint zum Beispiel die Alltagswelt von Fernsehserien reduziert und meist in Bezug auf Familie und Verwandtschaftsnetze zentriert, woraus sich – «im Unterschied zur dramaturgischen Armut des wirklichen Lebens» – einzigartige Konflikte generieren; diese führen zu neuen Beziehungskonstellationen, die den Rahmen der sozialen Normen wenn nicht zu sprengen, so doch zu dehnen versuchen; ein Akt, der oft auf der narrativen Ebene erneut nach Rechtfertigung verlangt.¹⁰¹

Auch die Erzählung von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN ist nicht wirklich sujetlos, sie zeigt nicht realen Alltag, nicht gelebte Zeit im ereignislosen Raum (wie etwa Andy Warhols SLEEP, USA 1963). Man kann die erzählte Welt dieses Films jedoch als schwach-sujethaft bezeichnen. Die wiedererkennbaren Alltagsszenarien werden zwar verdichtet und in einer Episodenkette gerafft, doch eine eigentliche Dramatisierung findet nicht statt, nichts «Aussergewöhnliches» geschieht, keine der Szenen wird als intentionale Spannungsfolge entwickelt oder auch nur durch die filmische Darstellung als etwas Besonderes, Spektakuläres hervorgehoben. Sogar das gesamt-dramaturgische Moment von Kempinkis Geburtstagsfeier, das zentripetal für eine kurze Zeit alle Nachbarn im selben Raum zusammenführt, bildet kein strukturierendes Ereignis, verlangt keine grossen Vorbereitungen, baut keine Hindernisse. Dieser soziale Anlass wie auch Kempinkis Tod in der folgenden Nacht werden behandelt wie alle anderen Momente.

Ebenso wenig wird die selbstreflexive Gestaltung des Films überstrapaziert. Obwohl sie omnipräsent ist, werden enunziative Präsenz und Dynamik tendenziell durch die Figuren motiviert. So hat der alte Kempinski als Fotograf, der in den 1920er Jahren begonnen hatte, Stadtbild-Reportagen zu machen, bis ihn die Farbfotografie, eine neue Kameratechnik und vor allem ein veränderter Bezug zur Realität aus dem Metier drängten, die Funktion, die Hommage an das «Andere Schau

100 Bachtin 1989 (1975): 198.

101 Keppler 1995: 86f. oder Liebes/Livingstone 1994; mit Alltagswelten in Fernsehserien beschäftigen sich ausserdem Müller 1995, Wenzel 2000 oder Jost 2001.

en»¹⁰² in die fiktionale Welt zu integrieren. Er wird deshalb aber weder als Figur noch als narrative Instanz hervorgehoben, sondern bleibt völlig eingebettet in die Konstellation der gewöhnlichen Figuren, in der dennoch alle einen eigenen Platz, eigene Rollen und Funktionen innehaben. Diese *Entdramatisierung*,¹⁰³ die der Figurenkonstellation also nur wenig Relief zugesteht, findet ihr Pendant in der flächigen Narration, im «Aneinanderfügen gleichwertiger Elemente» der Episodenkette.¹⁰⁴ Sie fördert eine flottierende Aufmerksamkeit bei den ZuschauerInnen. In der kognitivistischen Auffassung von Peter Wuss entsprächen diese Aspekte den «perzeptionsgeleiteten Strukturen der Topik-Reihen» in offenen Erzählformen: Angesprochen sind damit

die sogenannten «Filme der Verhaltensweisen», die oft auch eine Affinität zum dokumentarischen Stil haben, insofern sie Alltagsverhalten ihrer Figuren in unsensationellen und häufig wiederkehrenden Tätigkeiten und Lebensbeziehungen zeigen, die sehr authentisch wirken können.¹⁰⁵

Solche alltäglichen Verhaltensformen werden in zahlreichen Episoden über Ähnlichkeiten und Differenzen variiert, zwischen denen kein integrativer, kausaler Zusammenhang besteht:¹⁰⁶ Im Falle der dezentrierten Figurenkonstellation setzt sich dieses Prinzip auf der Ebene der einzelnen Figur *und* im Ensemble über Bild und Ton in einer Polyphonie um.

In dieser schwach-sujethaften Erzähldynamik wirken die Alltagszenarien als «dramaturgische Versatzstücke» in der intermedialen «Wiederholung narrativer Strukturen» und verknüpfen die einzelnen Elemente und Episoden über «mehrstellige Relationen». Als «stereotypengeleitete Strukturen» gehören sie nach Wuss zum «kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft»¹⁰⁷ – oder im heutigen medialen Zeitalter, bis zu einem gewissen Grad, zu einem transkulturellen Gedächtnis, da solche wiedererkennbaren Alltagsszenarien als «symbolische Darstellung allgemeiner Lebenserfahrung» im globalisierten Raum zirkulieren.¹⁰⁸ Während in traditionellen Familienserien der 1980er Jahre wie *DALLAS* jedoch eine psychologische Gefühlswirklichkeit konstruiert und dramatisiert wird,¹⁰⁹ erscheinen subjektive und private Aspekte in *HINTER VER-*

102 Anka Schmid in Brändli 1991b: 45.

103 Die Filmemacherin äussert sich im Gespräch mit Sabina Brändli (1991b: 44) explizit zu ihrem ästhetischen Projekt der Entdramatisierung.

104 Lotman 1981: 221 oder 1977 (1973): 108f.

105 Wuss 1993a: 124, mit einem hauptsächlichen Bezug zum Art Cinema.

106 Wuss 1993a: 121 oder bereits Lotman 1981: 211.

107 Wuss 1993a: 147; zur Vermischung der verschiedenen Basisformen 157f.

108 Wie es Ien Ang (1986 [1985]: 51) in Bezug auf *DALLAS* formuliert.

109 Ang 1986 (1985): 60; dass diese Gefühlsrealität kulturspezifische Bedeutungszuschreibungen erfährt, zeigen Liebes/Katz (1986) in ihrer komparativen Analyse der Serie.

geschlossenen Türen stark in der sozialen Konstellation und im historischen Kontext verankert, ähnlich wie in neueren Doku-Soaps, die jedoch ihre Figuren stärker typisieren. Gemeinsam ist ihnen dennoch, dass sie über die Gemeinplätze der Alltagsszenarien an eine Mischung von sozialer und medialer Kompetenz appellieren. Auch wenn sie immer wieder in kulturspezifischen Variationen auftreten und so das Unbekannte mit dem bereits Bekannten mischen, appellieren sie an eine «gewöhnheitsmäßige Rezeption»: Sie haben nach Wuss das «Auffälligkeitsmaximum» erreicht und bieten kaum mehr neue «Reizkonfigurationen» an.¹¹⁰ Die ikonografischen Chronotopoi des Alltags werden also kaum (mehr) als Stereotypen wahrgenommen, da sie allzu vertraut erscheinen; und dennoch verliert sich ihr Authentizitätseffekt nicht vollständig, da sie sich durch die individuellen RepräsentantInnen in der jeweiligen filmischen Umsetzung in konstanten Variationen aktualisieren. Erzählungen von Alltag erweitern nicht primär das Bezugsfeld, sondern verfremden und variieren es durch leichte Abweichungen und Überspitzungen, und im besten Fall entfamularisieren sie die ZuschauerInnen von ihren eigenen Bildern und Vorstellungen.

Schon Lotman weist darauf hin, dass

die Sujetlosigkeit da, wo die Struktur der Zuschauererwartung eigentlich ein Sujet voraussetzt, [...] nicht das Fehlen des Sujets, sondern seine negative Realisierung [bedeutet], eine künstlerisch *aktive* Spannung zwischen System und Text.¹¹¹

Oder anders ausgedrückt: zwischen dem fiktionalen Weltmodell und der filmischen Oberfläche, zwischen Inhalt und Ausdruck. So ist auch das Spannungsmoment einer fiktionalen Alltagswelt, wie sie HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN präsentiert, nicht auf der Ereignissebene zu suchen, sondern in der plastischen und expressiven Stilisierung und im Arrangement der Montage. In dieser Ausdrucksdynamik findet auch die Reliefbildung statt, die die entdramatisierte Sujetebene verweigert. Aus der ästhetischen Spannung entsteht eine Ambiguität, die zur Entfamularisierung des Vertrauten führen kann, in Bezug auf bekannte Muster im sozial Wahrnehmbaren wie auch auf ihre filmischen Formen im

110 Wuss 1993a: 152 (den Begriff des Auffälligkeitsmaximums übernimmt Wuss von Helmar Frank). Doku-Soaps wie *BIG BROTHER* versuchen durch die Spekularisierung des Privaten hingegen das Gewöhnliche «auszureizen».

111 Lotman 1981: 214 (Hervorhebung von mir). Die Kritik von Wuss (1993a: 121, 145) an Lotman, dass dieser die Sujetlosigkeit nur «ex negativo» erfassen könne, scheint mir durch die zitierte Passage nicht widerlegt, jedoch abgeschwächt.

Darstellbaren. Auf diese Weise erneuern sich die ikonografischen Chronotopoi von Alltag konstant selbst.

Das auf den ersten Blick statische Weltbild der schwach-sujethaften Poetik der Norm erscheint dadurch dynamisiert, allerdings weniger in der Zeit als im diegetischen und filmischen Raum: Der Prozess des Erzählens als enunziativer Akt, der sich im ethnografisch-beobachtenden Blick der Einstellung wie im horizontal-assoziativen Arrangement der Montage äussert, ist zwar zeitlich-linear, doch seine konstitutive Wirkung auf die fiktionale Welt ist eher *topologischer* Art, gestaltet sie kaleidoskopisch über die Bild- und Tonebene und ihre Verflechtung. Der Erzählmodus der Chronik in seiner Tendenz zur soziopolitischen Beschreibung folgt den Bewegungen von Verflachung und Verräumlichung,¹¹² entfaltet sich in der doppelten Gegenwart der Erzählung und des Erzählens und situiert die Figuren im Hier und Jetzt der Diegese. Er wird von keiner personalisierten Erzählinstanz (einer Off-Stimme oder einer Figur) perspektiviert; er verfolgt kein bündelndes Argument, das den Geschehnissen eine progressive und wertende Ausrichtung verleihen würde. Dass diese extreme Haltung – in ihrer Unauffälligkeit und Zurücknahme – nicht auf alle Filme, die ein Figurenensemble inszenieren, gleichermaßen zutrifft, möchte ich im nächsten Kapitel anhand von *LIFE ACCORDING TO AGFA* zeigen; ich habe aber gerade deshalb *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* als Ausgangspunkt für meine Überlegungen zum ikonografischen Chronotopos des Alltags gewählt, weil er sich einem «*degré zéro*» (im Sinne von Roland Barthes) nähert.

Was die Filme jedoch verbindet, ist, dass der einheitliche Zeitraum der diegetischen Gegenwart sich topologisch vielschichtig entfaltet. Das Fragment, die Stilisierung, das Arrangement durch die Montage stellen das Gestaltungsprinzip und das polyphone Material des Films in seinen unendlichen Kombinationsmöglichkeiten an der Oberfläche aus. Dieses setzt so eine komplexe räumliche Auffassung um, die wie ein Echo jene des «*Textes der Kultur in seiner stereoskopischen Plastizität*», in seiner «*Vielsprachigkeit und Vielstufigkeit*» zurückwirft, wie Lotman schreibt und ganz ähnlich schon Bachtin festhält.¹¹³ Dieses Prinzip heftet sich auch an die Figuren und projiziert sich durch sie in die diegetische Welt.

112 Unter anderem deshalb können diese Filme als «offene Texte» (auch im Sinne von Umberto Eco) gelten; vgl. Bachtin 1989 (1975): 239f., Lotman 1993 (1970): 306f. (sein Verständnis der Chronik ist meinem Konzept, das ich von Vanoye abgeleitet habe, nicht unähnlich) oder Wuss 1993a: 121f.

113 Lotman 1981: 113, 219–230; 1977 (1973): 105 oder 1990: 143f., 203 (wo er das räumliche Prinzip – auch für literarische Texte – als «bildliches» beschreibt). Bachtin bespricht das Verhältnis von Text (oder Chronotopos) und Kultur oft unter dem schil-

Die Suche nach einer Analogie zwischen Inhalts- und Ausdrucksebene sowie zwischen fiktionalen Weltmodellen und Vorstellungswelten von Wirklichkeit ist wohl dem realistischen Anliegen an sich inhärent – es ist die «mimetische Konstruktion», von der Ricoeur schreibt, dass sie sich entlang dem «Wahrscheinlichen» verschiebt. Dieses verbindet immer das Wahrnehmbare und das Darstellbare in einem kontingenten Verhältnis zu dem, was in einer Gesellschaft wahrnehmbar ist, und zu den Formen ihrer Mediation. Ein ähnliches polyphones Gestaltungsprinzip kann so immer wieder einen Authentizitätseffekt bewirken, doch entwirft es ein anderes Weltbild und ordnet sich in ein konstant sich veränderndes mediales Feld ein. In jedem Moment zeigt sich jedoch eine Pluralität von Ausdrucksmöglichkeiten und Weltkonstruktionen im synchronen Querschnitt, wobei letztere erstere bedingen, da sie sich immer in irgendeiner Form veräusserlichen müssen. So entsteht auch ein Authentizitätseffekt (ob in einem fiktionalen oder in einem nichtfiktionalen Film), dem zufolge wir auf die Nähe des ikonografischen Chronotopos des Alltags zur gelebten Erfahrung schliessen, immer über die mediale Vermittlung, die auf ihre Weise eine Poetik der «Norm» konstituiert. Diese lässt sich eventuell durch verschiedene mediale Diskurse hindurch skizzieren, entwickelt aber auch ihre je spezifischen Ausformungen.

Die heutigen Alltagswelten wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* lassen sich beschreiben über die filmische Expressivität: den ethnografischen (den genauen, beobachtenden, markierten) Blick auf Augenhöhe der gewöhnlichen Figuren, das horizontal-assoziative Arrangement in der Montage und die polyphone Figurenkonstellation.¹¹⁴ Dabei vereinnahmt das Narrative nicht alle Elemente: Heterogenität, Parallelität, Zirkularität bleiben im Gestaltungsprinzip an der Oberfläche erkennbar, denn dieses wird nicht vollständig vom fiktionalen Weltbild absorbiert; die expressive Enunziation löst sich zeitweilig von der Narration ab, sie kann nicht durchgehend diegetisiert und personalisiert werden, sondern bleibt in der audiovisuellen Dynamik als Präsenzform bestehen.¹¹⁵ So ergeben sich neue plastische Beziehungen, die nicht immer gleich bedeutungstragende Aussagen machen, jedoch als sinnlich wahrnehmba-

lernden Begriff des Dialogischen, aus dem er auch eine Art Existenzphilosophie entwickelt, vgl. Bakhtine 1970 (1963): 97f. 113f. sowie Bakhtin 1986: 68f. oder 103–131.

114 Diese Form des Realismus setzt sich so nicht nur vom klassischen, sondern auch vom «subjektiven Realismus» des Art Cinema ab, wie ihn Bordwell (1985: 206–213) beschreibt.

115 Ich distanzieren mich hier also von Metz (1991:187f.), der die Enunziation in einem «narrativen Film» mit der Narration gleichsetzt; seine Auffassung kann für das klassische Kino gelten, das jedes Element als bedeutungstragendes einsetzt, doch viel

re eine affektive Stimmungswelt generieren. Die gewöhnlichen Figuren in den Alltagsszenarien sind dabei auch Träger einer selbstreflexiven Poetik, die sie in ihrer Konzeption, Gestaltung und Konstellation ver-äusserlichen.

Ähnliches liess sich bereits für *MENSCHEN AM SONNTAG* feststellen, weshalb ich diesen Film als historischen Vorläufer für die dezentrierten Modelle der 1990er Jahre vorgestellt habe. Hatte dieser Film im Umfeld des Neuen Sehens der 1920er Jahre jedoch die Dekadrierung gewählt, um die menschlichen Figuren in die Welt der Objekte, die Bewegungen der Stadt und die differenzierte Menge einzuordnen, so scheinen heute Kadrierung, expressive Winkel und Kamerabewegungen dem nach ausser getragenen Charakter und den Aktivitäten jeder einzelnen Figur in ihrer individuellen Gestaltung angepasst. Sie tragen die plastischen und narrativen Elemente dieses Diskurses in eine komplexe Dynamik des Flusses, die in der filmischen Bewegung Verknüpfungsprinzipien erkennbar macht, wie ich sie später mit dem Begriff der Analogien konzeptualisieren werde.¹¹⁶ Im Ensemblefilm interessiert mich vorerst, wie die Figuren dadurch die fiktionale alltägliche Welt gestalten, die sich in einer Mischung der Effekte zwischen Authentizität, Fiktion und Experiment etabliert und ihnen die Möglichkeit zur «Selbstdarstellung» verschafft, in der sich in ihrem expressiven Spiel und in der relationalen Verflechtung wertmässige Positionen konfrontieren. Immer skizziert sich dabei in beiden genannten Filmen auch eine Distanz zu den Bildern und eine Nähe zum Diskurs ebenso wie der umgekehrte Effekt: Nähe zu den Gemeinplätzen und Distanz zu deren Wahrnehmung in der Repräsentation: beides gleichzeitig, ohne eindeutige Dominanzrelation und ohne explizite Denunziation. Chronik der Norm und Entfamiliarisierung scheinen sich nicht auszuschliessen.

Die Organisation des alltäglichen Mikrokosmos

Auch der israelische Film *LIFE ACCORDING TO AGFA* entwickelt ein solches polyphones Gestaltungsprinzip. Obwohl dieses kulturspezifische Züge trägt und auf konkret politische Positionen rekurriert, möchte ich annehmen, dass es gerade durch die relationale Figurenkonstellation im ikonografischen Chronotopos des Alltags auch für mitteleuropäische

weniger für ein Kino des Sensorischen, das auch das filmische Experiment zeitweilig in den Vordergrund stellt als Formspielerei und zur Schaffung von Stimmungswelten, was nicht heisst, dass viele der enunziativen Funktionen nicht dennoch narrativiert werden, wie ich mit dem Begriff der «relativen Autonomie» der Figuren und der fiktionalen Welt noch zeigen möchte.

116 Vgl. Kapitel IV.

ZuschauerInnen (von denen ich hier als theoretisches Modell ausgehe) komplexe Zusammenhänge der gesellschaftlichen Situation in Israel Anfang der 1990er Jahre wahrnehmbar macht.

In *LIFE ACCORDING TO AGFA* führt der zentrale Begegnungsort der Bar «Barbie» in Tel Aviv in der begrenzten Zeit einer Nacht die Figuren zusammen. An diesem Ort kreuzen sich die Geschichten von sehr unterschiedlichen Menschen, von denen ein Teil auch eine gemeinsame Geschichte hat (was der Film jedoch nicht ausführt). Den Kern des Ensembles bildet das Team der Bar, das durch die gemeinsame Arbeit und durch emotionale Beziehungen zusammengehalten wird. Diese Kerngruppe wird erweitert durch Stammgäste und Freunde, die beinahe zur Gruppe gehören; andere Gäste befinden sich zufällig und zeitweilig im Lokal. Sie lassen sich unterscheiden in (wenige) effektive Dekorfiguren, die nur atmosphärische Funktion besitzen, und zwei weitere (Teil-)Gruppen, die im Laufe der Nacht die Bar aufsuchen: Zuerst trifft eine Gruppe Soldaten mit ihrem Offizier ein, später stossen drei als «Junkies» betitelte, fanatische orientalische Juden, zwei Männer und eine Frau, dazu.¹¹⁷ Diese beiden politischen Gruppen bringen Spannungen und Konflikte in die soziale Konstellation: Sie verankern die Kerngruppe verstärkt im aktuellen israelischen Kontext und bewirken die Entwicklung einer Erzählung, die jedoch auch in *LIFE ACCORDING TO AGFA* nicht wirklich ereignis- oder sujetbedingt ist. Zumindest wird sie nicht von einer zentralen, kausalen Handlung getragen, sondern bewegt sich über eine Reihe von Alltagsszenarien voran, die ähnlich wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* szenisch aufgelöst sind und eine Episodenkette bilden. Während sie sich im Mietshaus in Konfigurationen und Nebenschauplätze aufsplittern, spielen sich hier die meisten Begebenheiten im eng umgrenzten Ort der Bar ab, der auch die wenigen Nebenschauplätze einbindet, indem er als sozialer Treffpunkt gilt, wo sich alle Beziehungen verdichten; die einzelnen Szenen sind stärker in einen fließenden, zirkulären Verlauf eingeflochten.¹¹⁸ Man könnte die «addierende, kumulative Verbindung»¹¹⁹ der Szenen umschreiben als ein Aufheizen der Stimmung durch einzelne Zwischenfälle und Zufälle; denn diese bringen – im Gegensatz zu *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* – eine offenkundige Polarisierung des gesamten Ensembles und eine stärkere

117 Für die Dialoge und die Übersetzung von Schriftzeichen verlasse ich mich auf die Untertitel der deutschen Verleihkopie.

118 Assi Dayan (1993) spricht in seiner Synopsis davon, dass: «The film is built on circles that, at times, join»; oder: «different circles converge, connect and advance the plot».

119 Lotman 1977 (1973): 108 und 1981: 212, Wuss 1993a: 121; diese Entwicklung gehört grundsätzlich zu offenen Erzählformen, und die Kette ist deshalb ohne Begrenzung.

Reliefbildung bereits auf der Ebene des «Sujets» mit sich. Auch wenn der Anfang des Films offen ist und das über die Stadt zerstreute Figurenmosaik zuerst sternförmig in ein Ensemble münden muss, so führt dessen Entwicklung am Ende der Nacht zu einem harten, definitiven Ende, zu einem Überfall, bei dem fast alle Figuren der Kern- (und Sympathie-)Gruppe umkommen: Erst im Nachhinein ist durch diesen apokalyptischen Schluss eine definitive dramaturgische und – wenn auch nicht widerspruchslöse – argumentative Ausrichtung des ganzen Films auszumachen, die an den militanten Diskurs des kollektiven Erzählmodells, den *film à thèse* erinnert.¹²⁰ – Auf diesen Aspekt möchte ich im nächsten Kapitel (2.4.) näher eingehen, während ich mich vorläufig auf die räumlich-soziale Konstellation im Mikrokosmos, dessen fiktionale und narrative Organisation, Werteverteilung und kulturelle Verankerung konzentriere.

Die Kerngruppe bildet in diesem Film das eigentliche Ensemble, das im Vordergrund der Aufmerksamkeit steht und die fiktionale Welt emotional perspektiviert. Es ist von Untergruppen bestimmt, die miteinander konfrontiert werden und sich überschneiden. Sie bestehen vor allem aus Zweierbeziehungen und lassen deutlich werden, dass ausser dem Arbeitsverhältnis freundschaftliche Verbindungen oder Liebesbeziehungen – wie diesbezügliche Konflikte – bestehen, die kreuz und quer die erweiterte Kerngruppe durchziehen. Das Ensemble ist hier, zusätzlich zu diesen «Paar»-Beziehungen, stärker noch aufgrund *fiktiver* Verwandtschaften denn aufgrund gegebener familiärer Formationen wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* (vor-)strukturiert, ist aber ebenfalls durch ein Generationengefälle und durch «klassen»-spezifische, ethnische wie auch geschlechtsspezifische Differenzen gekennzeichnet. Gegen *Innen* wirken diese Unterschiede nicht antagonistisch, sich gegenseitig ausschliessend, sondern differenziell und komplementär, sind als Kontraste ausgearbeitet oder führen zu Konflikten; das Ensemble wirkt dennoch integrativ: Der Penner Sammy, der für vier Biere das Besteck sortiert und dann die ganze Nacht sitzen bleibt, wird auch nicht weggeschickt, als die bürgerliche Schickeria der Shumans zur Geburtstagsparty eintrifft, und die beiden israelisch-arabischen Köche, Mahmud und Samir, die in den besetzten Gebieten wohnen, sind ebenso in die heterogene Gruppe eingegliedert wie die kokainschnupfende Servererin Daniela, die endlich ein Visum für die USA erhalten hat. Auch die Soldaten versucht Dalia, die Barbesitzerin, anfangs zu integrieren, bevor sie gegen ihr Verhalten und ihre politischen Äusserungen Stel-

120 In Analogie zum *roman à thèse*, wie ihn Susan Suleiman (1983) bespricht.

lung beziehen muss und damit die Polarisierung des Mikrokosmos und der narrativen Dynamik einleitet. Alle Figuren schaffen sich somit innerhalb, am Rande oder ausserhalb der emotionalen Kerngruppe ihre eigenständige Position, wobei – wie in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN – den weiblichen Figuren eindeutig die stärkeren sozialen Rollen zuteil werden: Sie sind es, die auch die fiktionale Konstellation zusammenhalten, während die männlichen Figuren die Konflikte schüren und dadurch stärkere dramatisierende Funktionen übernehmen. Doch ganz so klar und einfach sind die Differenzen zwischen den Geschlechtern im Spiegel der Norm nicht angelegt (ich komme darauf zurück).

Transkulturelle und kulturspezifische Aspekte

Obwohl nach dem Vorspann und vor Einsetzen der analogen Bilder der Hinweis «ein Jahr später» eingeblendet wird, baut der Film keine utopische Welt auf, sondern eine alltägliche in einer ganz «normalen» Bar in Tel-Aviv, mit vielleicht etwas exzentrischen, jedoch immer noch ganz *gewöhnlichen* Figuren. Der Regisseur selbst betont diese Aspekte in Texten und Interviews immer wieder, während er gleichzeitig darauf hinweist, dass die Verschiebung der Erzählung in die Zukunft auch eine Chance bedeute:

I wanted to distance the audience from the apocalyptic feeling of the ending and give them one more year to breathe. But part of this is already happening today.¹²¹

Vor dem Hintergrund des realen Konflikts zwischen Israelis und Palästinensern und der Spannungen in der Region erscheint die fiktionale Welt des Films von 1992 sehr gegenwartsbezogen, und die Figuren erfüllen darin ihre Funktion als individuelle RepräsentantInnen, die die soziopolitische Situation Israels in den Mikrokosmos der Bar hineintragen. Obwohl zugespitzt gezeichnet (reduziert und verdichtet), wirkt dieser so wirklichkeitsnah, dass er die Annahmen vieler RezipientInnen über die alltägliche Situation in Israel zu bestätigen schien und die Trans-

121 Dayan 1993 (in einem Interview mit E. Fainaro und E. Green); im Gespräch mit Nachman Ingber (ebd.) sagt er, obwohl das Ende des totalen Kollapses in seinem Film – und auch in der Realität – unausweichlich sei, stelle sein Film eine Rebellion dagegen dar und solle dem aktuellen Publikum die Chance geben, den Lauf der Dinge zu ändern: «the necessary rebellion in the present situation». Die Formulierung «Ein Jahr später...» kann als ironische oder wohl eher zynische Anspielung auf die jüdische Redewendung «Nächstes Jahr in Jerusalem» gelesen werden, in der sich die Hoffnung auf eine gemeinsame Stadt ausdrückt und der zum Slogan für die Heimkehr der Juden aus der Diaspora nach «Eretz Israel» geworden ist, wie Christiane Radeke (1999: 43) anmerkt.

position in die Zukunft von den meisten KritikerInnen überhaupt nicht erwähnt wurde. Die Welt des Films erscheint uns auch heute bezüglich unserer Vorstellung alltäglicher Szenarien kaum übertrieben, weil sich der politische israelisch-arabische Konflikt seit der Entstehung des Films noch verschärft hat und sich spätestens seit dem Massaker von Hebron von 1994 und der Ermordung Yitzhak Rabins im November 1995 in offen sich bekämpfenden Lagern äussert.

Die Verschiebung der Erzählung in eine nicht reale, visionäre und damit auch definitiv fiktionale, nicht aktuelle Zeit erleichtert dennoch dramaturgisch gesehen die Zuspitzung der Situation, ohne die alltägliche Welt zu durchbrechen, die der Film (schon 1992) als bürgerkriegsähnlichen Zustand zeichnet: Sie «naturalisiert» die Tendenz zur Typisierung und Schematisierung der sozialen Aspekte der RepräsentantInnen sowie der politisch gefärbten Konfliktverläufe zwischen den Gruppen und Figuren, die in der Übertreibung manchmal auch ein komisches, burleskes, sarkastisches Element zulassen. Ein weiterer paradoxer Effekt, der der realistischen Neutralisierung entgegenwirkt, wird durch die expressive Irrealisierung des fiktionalen Universums erreicht, unterstützt unter anderem durch die Tatsache, dass auch dieser Film in Schwarzweiss gedreht ist – die Bilder also gleichzeitig dokumentarisierend und ästhetisiert wirken und auf das fotografische Material des Films aufmerksam machen –, wie durch die wiederholten Standfotos, eine stilisierte Kamera- und eine entfremdende Tonarbeit. So kann der fiktionale Mikrokosmos als eine authentifizierende Metapher für die Situation in Israel gelesen werden oder als schwarze Prophezeiung, was die meisten FilmkritikerInnen auch taten und was der Aufruhr, den der Film in Israel bei seinem Kinostart bewirkte, und die kontroversen Reaktionen, die er auch in Europa auslöste, nur bestätigten.¹²²

122 Vgl. Radeke 1999: 1–5, 31f. Diese Arbeit untersucht diskursanalytisch die Pressestimmen zum Film in *Israel* (Kritiken von palästinensischer Seite wurden nicht einbezogen). Vgl. auch den Text im Programmheft des Fernsehsenders Arte (1998), der den Film innerhalb eines Israelzyklus anlässlich des 50. Jahrestages der Staatsgründung zeigte. Im Moment des Kinostarts in *Europa* im April/Mai 1994 – der Film erhielt den Silbernen Bären 1993 in Berlin – stiess der Film in diversen Zeitschriften und Zeitungen auf vehemente Kritik (vor allem wegen der karikierenden Aspekte, die den militanten Diskurs stützen; ich komme darauf zurück), vgl. etwa Schelbert 1994. In Deutschland wurde der Film stark rezipiert und erhielt oft auch positive Kritiken (vgl. Radeke 1999); in Frankreich war die positive wie die negative Inhaltskritik stärker ästhetisch ausgerichtet (vgl. Frodon 1994 oder Grünberg 1994). – In den Jahren nach 1994 wurde, wohl vor dem Hintergrund der Entwicklung des israelisch-arabischen Konflikts, die Kritik am Film durch seinen didaktischen, aufklärerischen, beinahe prophetischen Wert übertönt (vgl. Arte 1998 und die Pressedokumentation der Deutschen Evangelischen Filmstelle 1998). Beide Haltungen zeugen

Zudem könnte die Situation in Israel wiederum – so will es zumindest der Regisseur Assi Dayan – auf internationaler Ebene als Metapher für die gegenwärtige Gesellschaft, deren Sehnsüchte und Aggressionen stehen.¹²³ Durch die persönlichen Aspekte der Charaktere, die «besondere Art» jeder einzelnen gewöhnlichen Figur, die auch durch die individuelle Physis der SchauspielerInnen geprägt ist, durch ihre alltägliche, soziale und emotionale Einbettung in immer wieder neue Konfigurationen und Konflikte, die sich im Ensemble ergeben, findet tatsächlich eine gewisse Loslösung von der kontextuellen Situation statt; die Abstraktion der sozialen, stark kulturell und politisch verankerten Typen erscheint aufgeweicht, individualisiert und konkretisiert im Figurengeflecht *innerhalb* des Ensembles und in der Einbettung des dramatischen Geschehens in vertrauten Alltagsszenarien: Diese Ebene lässt unumwundener eine Verallgemeinerung oder kulturelle Übersetzung zu, ohne das Spezifische auszublenden. Die typenhaften Aspekte der Figuren unterstützen dabei das Wiedererkennen in der sozialen und politischen Ikonografie, während die individuellen Aspekte das Wiedererkennen innerhalb der privaten Welt vereinfachen.

Denn Chronotopos und Ikonografie des Alltags implizieren immer auch kulturelle Differenz, gerade weil sie in einem realistischen Milieu und einer Atmosphäre verankert sind, was gleichzeitig die transkulturelle Wiedererkennung *und* die geografische Lokalisierung der Szenarien ermöglicht. Und obwohl Tel Aviv als die am stärksten gegen die abendländische Kultur hin geöffnete Stadt gilt¹²⁴ und die Bilder vom Nacht- und Beziehungsleben in einer Bar in einer westlichen Grossstadt nicht viel anders aussehen würden, sind für mitteleuropäische ZuschauerInnen schon in den Alltagsszenarien kleinere und grössere Unterschiede zu erkennen, die diese klar in einer historischen Zeit, Kultur und Sprache verorten. Gleich zu Anfang des Films wird die politisch-soziale Stimmungslage charakterisiert: Die Soldaten besuchen ihren Vorgesetzten im Krankenhaus in Uniform und mit Maschinengewehren. Ihr Auftreten ist rassistisch, sexistisch und aggressionsgeladen gezeichnet, und dank unserem Hintergrundwissen über die Intifada bringen wir die Verletzung des Obersts sofort mit der Schlagzeile der

von einem allzu «realistischen» Verständnis der Metapher dieses Films, das oft in politischen Krisenzeiten und in Bezug auf konfliktreiche Themen einsetzt. Auch israelische KritikerInnen verfielen im polarisierten Diskursfeld, in dem sie sich in Bezug auf den Film situieren mussten, oft einem geradezu naiven Realismus, vgl. Radeke 1999: 39–96.

123 Dayan 1993 (vgl. die Synopsis des Filmemachers und das Interview mit Nachman Ingber).

124 Radeke 1999: 55.

Zeitung in seinen Händen in Verbindung: «Nazareth – Ausgangssperre» (auch wenn er sich die Verletzung bei einer Übung zugezogen hat). Die Soldaten schleppen ihren Vorgesetzten sodann mit in den Ausgang; sie verlassen das Krankenhaus.

Die darauf folgende Szene zeigt Samir, den jungen Palästinenser, der mit einem Pflaster am Kopf auf die Bar zusteuert, wo Mahmud schon wartet; sie begrüßen sich, Samir spricht arabisch, Mahmud hebräisch, und in ihrem Dialog wird als Grund für die Verletzung Samirs eine «kleine politische Auseinandersetzung» angesprochen. Auch die Ausgangssperre in Samirs Wohnort Nazareth wird erwähnt. Liora, die die Bar führt, stösst zu ihnen und schliesst die Türe auf. Auf die Frage, was denn geschehen sei, macht Samir Witze. Er wird im Laufe des Films allen, die ihn fragen, wieder eine andere (komische, zynische, absurde) Geschichte auftischen. Alle scheinen den Hintergrund zu kennen; die Figuren der Kerngruppe äussern sich solidarisch, betroffen oder ebenfalls witzelnd, jedoch nicht offen engagiert zur politischen Situation (ausser dem Sänger, doch dazu später), was die Grundstimmung in der Bar eher als wenig politisiert kennzeichnet: Die allgemein gespannte Lage ist zwar konstant gegenwärtig, wie auch die Präsenz und das Verhalten des Militärs zeigt. Man versucht aber dennoch (verzweifelt) normalen, gewöhnlichen Alltag zu leben.

Das apokalyptische Ende der Nacht dient somit nur der thesenartigen Dramatisierung dessen, was bereits in der Werte-Polarisierung der Alltagsszenarien durch die Montage angelegt und später in den Interaktionen im Ensemble veranschaulicht wird. Gleichzeitig situieren die Figuren das politische Geschehen im (vermeintlich) Vertrauten zwischenmenschlicher Beziehungen innerhalb der Kerngruppe. Auch wer die Situation nicht aus eigener Erfahrung kennt, macht über die gewöhnlichen Figuren in ihrer individuellen und sozialen Charakterisierung alltägliche Szenarien aus. Der ethnografische Blick hängt sich – präzise, nah und doch in respektvoller Distanz – an ihre Körper, ihre Gestaltung durch Kleider und Gesten, an ihr Verhalten, an die Routinetätigkeiten in der Bar als einem atmosphärischen Dekor; er beobachtet die Figuren in ihren sozialen Rollen, Beziehungsmustern und Hierarchien, äussert sich aber auch in ihrer zwar stilisierten, jedoch unspektakulären, nicht glamourösen Inszenierung. Durch die körperbetonte Figurengestaltung und die Verflechtungen im Ensemble werden politische Aspekte von persönlichen Haltungen absorbiert und emotional aufgeladen.

Die grundlegende Einordnung der chronikalischen Beschreibung in eine zeitgenössische Ikonografie des Alltags wird von den Zuschauenden auch durch ihr mediales, «paratextuelles» Vorwissen gerahmt;

ein Wissen, das durch Printmedien, Vorankündigungen, Trailer, Ansa-gen im Fernsehen verbreitet wird und das man bereits einbringt, wenn man sich einen Film im Kino oder im Fernsehen anschaut: Es ist das Wissen darüber, ob es sich um einen Dokumentar- oder einen Spielfilm handelt, aus welchem Produktionsland er stammt, wo sich die Handlung situiert, oft auch – vor allem, wenn ein aktuelles politisches Thema angesprochen ist –, welche Haltung hinter dem Film steht, was er für Reaktionen ausgelöst hat, welche Lesarten dominieren.¹²⁵ Dieses Wissen, das oft nur aus Kurzinformationen besteht, ergänzen ZuschauerInnen je nach ihren kulturellen Kompetenzen (aufgrund von verbalen und audiovisuellen Diskursen oder praktischem Erfahrungswissen). Auch wenn sich daraus manchmal nicht mehr als ein diffuses Halbwissen generieren lässt, so findet dieses in den typenhaften Aspekten der Figuren, ihren sozialen Rollen und zwischenmenschlichen Beziehungen im alltäglichen Dekor sein Echo und prägt sie wertmässig und emotional vor.

Es ist anzunehmen, dass die fiktionale Welt, die der Film entfaltet, so auch für ein durchschnittliches mitteleuropäisches Publikum «zu-gänglich» ist:¹²⁶ Der ikonografische Chronotopos von Alltag knüpft an Vertrautes an, selbst wenn dabei vielfältiges kulturspezifisches Wissen verloren geht – auch in Bezug auf die kulturelle Rahmung der Filme: So können wir zum Beispiel davon ausgehen, dass der Filmemacher Assi Dayan für die meisten israelischen ZuschauerInnen kein unbeschriebenes Blatt ist. Im Gegenteil, als «enfant terrible» der einheimischen Kulturszene macht(e) er immer wieder durch seine politisch entschiedene Haltung von sich reden.¹²⁷ Er ist nicht nur der Sohn des früheren Kriegsministers Moshe Dayan, sondern hat in den 1960er Jahren selbst als Schauspieler in vielen glorifizierenden Kriegsfilmern mitgearbeitet; später dekonstruierte er diesen zionistischen Mythos des tapferen Soldaten, indem er mehrfach die Rolle des müden, enttäuschten, psychisch gebrochenen Soldaten spielte. Schon Anfang der 1970er Jahre begann er Regie zu führen; als Schriftsteller, Schauspieler und Filmemacher gehört er zu

125 Zu den semio-pragmatischen Rahmenbedingungen einer filmischen Lektüre vgl. Odin 1984 oder 2000; eine dezidiert pragmatische Sichtweise vertreten Carroll 1996 und Platinga 1987. Ich gehe näher auf diese Ansätze in Tröhler 2002b ein.

126 Doležel (1998: 20): «Because of the semiotic mediation, accessibility is a bidirectional, multifaceted, and historically changing commerce between the actual and the fictional.»

127 Er verweigerte zum Beispiel 1998 am 15. Film Festival von Jerusalem einen Preis für sein Lebenswerk vor dem Hintergrund der politischen Situation in Jerusalem und griff öffentlich Premierminister Netanyahu und seine Regierung für ihre Politik auch in kulturellen Bereichen an; vgl. <http://www.israeliculture> («Assi Dayan vs. Jerusalem»), eingesehen im November 2000.

der Generation von Kulturschaffenden in Israel, die nach dem moralischen Wendepunkt des Yom-Kippur-Krieges 1973 zu einer Art Gewissen der Nation wurde. – Gila Almagor, die die Barbesitzerin spielt, ist ebenfalls eine kulturelle Persönlichkeit; sie wird im Produktionsheft als die «First Lady of Israeli Cinema» präsentiert, hat bisher in annähernd 50 Filmen gespielt und das neue israelische Kino stark geprägt. Zudem ist sie verbunden mit der Theaterwelt, wo ihre Karriere auch begann, hat mehrere Bücher publiziert und spielt in der Verfilmung ihres ersten, weitgehend autobiografischen Romans auch die Hauptrolle (unter dem gleichnamigen Titel *HAKAYITZ SCHEL AVIYA – THE SUMMER OF AVIYA*, Eli Cohen, 1988). – Danny Litani, der Cherniak, den Sängerpoeten der Bar spielt (in seiner ersten Kinorolle), ist einer der bekanntesten Blues-Sänger Israels. Doch auch die anderen, meist jungen SchauspielerInnen sind in der dortigen kulturellen Öffentlichkeit nicht völlig unbekannt.¹²⁸

Für ZuschauerInnen, die mit der israelischen Kultur der letzten 20 Jahre vertraut sind, fügen diese soziokulturellen Informationen dem Film eine weitere Dimension hinzu: Das Wiedererkennen von Persönlichkeiten, Stars, das Einordnen von Rollenbildern und Images der SchauspielerInnen in einen spezifischen Kontext können im Beziehungs- und Hierarchiegeflecht der Figuren politisch wie ironisch gedeutet werden. Dennoch lässt sich festhalten, dass *LIFE ACCORDING TO AGFA* nicht die Anspielungen – ob cinephiler oder politischer Art – auf einen Subtext kultiviert, der zum Verständnis vertieftes Wissen verlangt. Der Film inszeniert nicht das unfassbare Andere einer fremden Kultur, sondern organisiert den fiktionalen Mikrokosmos an der Oberfläche über Ähnlichkeiten und Differenzen, indem er eine alltägliche Welt entstehen lässt, die von gewöhnlichen, in wiedererkennbaren Szenarien situierten und innerhalb der Sympathiegruppe des Ensembles stark individualisierten Figuren bewohnt ist: Auf der Grundlage der verflachten Poetik der Norm werden polyphone, auch widersprüchliche Positionen und Werte aufgerufen, deren kulturspezifische Referenzen und Differenzen in einer vertrauten Ikonografie des Alltags lokalisiert sind: so lassen sich auch diese Figuren – ähnlich in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* – als *alltägliche Andere* charakterisieren.

Alltagsszenarien als verdichtete Anordnungen von sozialen Gesten, Interaktionen und Abläufen, so wie sie sich im ikonografischen Chronotopos des Alltags umsetzen, stellen immer eine Verbindung von

128 Informationen hauptsächlich aus: Dayan 1993, Nachman 1994: 15, Schelbert 1994: 18f.; Schweitzer 1997: 204f. und für die Einbettung von *LIFE ACCORDING TO AGFA* in die israelische Kinolandschaft, in der der Film eine Art Zäsur darstellt, Radeke 1999: 16f.

Repräsentation und Symbolisierung dar, in der sozusagen transkulturellen Wiederholung oder «Zitierbarkeit» von Mustern und Formen, die doch in jeder Aktualisierung wieder ein einzigartiges Ausdruckspotenzial besitzen, spezifische politische und soziale Inhalte in sich aufnehmen, kulturelle Aussagen machen.¹²⁹ Dies ist auch in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* nicht anders, nur wird es uns wegen der grösseren Vertrautheit des skizzierten Mikrokosmos vielleicht weniger bewusst. Immer setzen diese Filme über den Wiedererkennungseffekt ein, in ihren mehrfachen kontingenten Relationen zum Wahrnehmbaren, zum Sag- und zum Darstellbaren; und sie machen durch den enunziativen, performativen Akt und Prozess der Vorführung auch auf Abweichungen, individuelle Ausformungen und kulturspezifische Differenzen aufmerksam, verschieben das Vertraute ins Unbekannte, lassen uns neue Zusammenhänge erkennen – auch wenn uns diese chronikalischen Filme nicht die politische Lage und nicht die Verteilung der Lager erklären.

Der polyphone, soziale Raum

Im ikonografischen Chronotopos von Alltag verknüpfen sich die polyphonen Gestaltungsprinzipien von sozialen und filmischen «Normen» in der dezentrierten Figurenkonstellation, die sie explizit und prozesshaft in der Diegese ausstellen. Durch die individuellen RepräsentantInnen, die in ihrer Verflechtung die «gewöhnliche» Ordnung im Mikrokosmos in Bewegung setzen, entsteht ein heterogener, dynamischer Raum. Jeder szenische Auftritt «liefert ein neues Modell von Welt», erstellt auch eine neue soziale Figurenkonfiguration, «aber immer in dem gleichen räumlichen Rahmen».¹³⁰ Auch wenn diese Teilwelten nicht völlig zugänglich sind für die jeweils anderen, so bleiben sie kompatibel oder besser «compossible», und wir ordnen sie als psychologisch-soziale, «alternative» Welten in dasselbe «natürliche» Universum ein.¹³¹ In Filmen wie *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* und *LIFE ACCORDING TO AGFA* entfaltet sich auf dieser Grundlage eine nichtzentrierte, topologische Raum/Zeit-Struktur: Die fiktionale Welt als Ganzes gestaltet sich wie ein Puzzle, das ein kaleidoskopisch sich veränderndes, unvollständiges

129 Vgl. Derrida 1988, Butler 1993, Bal 2002 und ähnlich bereits Bachtin etwa in Bakhtin 1986 (1952–53).

130 Lotman 1993 (1970): 355; hier in Bezug auf die Theaterszene; vgl. entsprechend Pfister 1994 [1977]: 235f. – Natürlich gilt dies auch für Filme, die eindeutig Hauptfiguren inszenieren.

131 Doležel 1998: 19f. zur (Un-)Vereinbarkeit der Elemente einer fiktionalen Welt oder von ganzen Welten.

und potenziell erweiterbares Bild des Ensembles entwirft; ein Puzzle, dessen Reliefbildung nicht im Sujet (in der Handlung, in der Zeit) entsteht, sondern durch die Verbindungen und Übergänge zwischen den Ebenen und Welten. Die individuellen Geschichten treffen in den sozialen Situationen aufeinander und spiegeln sich in einer Stimmungswelt, in der sie sich über Filmkörper und Interaktionen veräusserlichen. Die Figuren organisieren so die fiktionale Welt und verändern sie; ihre sozialen Rollen im Geflecht sind zudem gekoppelt an Funktionen, über die sie auch den Erzählprozess strukturieren. Es scheint ein relevantes Merkmal des expressiven, ethnografischen Realismus zu sein, dass den Figuren in der Diegese eine *relative Autonomie* zugeschrieben wird, dass sie den Eindruck erwecken, ihre Welt über die Bewegungen und Begegnungen in der dezentrierten, dynamischen Konstellation fiktional und narrativ zu gestalten. Dadurch entsteht aus der abstrakten Topologie des Puzzles ein polyphoner, einheitlicher, aber geteilter sozialer Filmraum, in dem viele der Erzähl- und Gestaltungsprinzipien *diegetisiert* sind: Sie sind in der fiktionalen Welt motiviert und durch die Figuren sinnlich umgesetzt, die die Organisation der alltäglichen Ordnung an die Oberfläche tragen und diese in Bewegung setzen. Anders gesagt: Sie stellen den filmischen Prozess zur Schau, indem sie ihn gleichzeitig «naturalisieren» und «neutralisieren», was ein grundsätzlicher Mechanismus der realistischen Poetik der Norm zu sein scheint.¹³²

Im Realismus des klassischen Kinos ist die Sujetgestaltung weniger diegetisiert und die fiktionale Welt immer eine «besondere», während die Narration an einem möglichst geschlossenen System arbeitet, das dramaturgisch über die Handlung der individuellen Hauptfigur(en) funktioniert: Diese konzentrieren die Konstellation der anderen Figuren, die ihre ausgelagerten Facetten darstellen, auf sich und perspektivieren den Erzählprozess. Der «seamless realism» verpflichtet sich einer Ästhetik der «Transparenz», der filmischen und narrativen Kohärenz des Nacheinander, das auch die Abfolge im Sujet legitimiert und mehr oder weniger kausal begründet.¹³³ In den dezentrierten Erzählmodellen hingegen ist die Dynamik eine andere. Die schwach-sujethafte Alltagserzählung ist diegetisch motiviert, und im authentifizierenden Modus der Chronik absorbiert die fiktionale Welt über die Figuren auch den narrativen Prozess, ohne ihn explizit (zum Beispiel über *Erzählstimmen*) zu personalisieren und ohne ihn lokalisierbar und eindeutig zu perspektivieren. Der Mikrokosmos organisiert sich von innen her, dem An-

132 Hamon 1997 (1984): unter anderem 85–102; 112f.

133 Hayward 1996: 311.

schein nach quasi organisch und autonom, von Grund auf mehrstimmig und mehrdimensional: in einem quasi-simultanen Nebeneinander.

Selbstverständlich handelt es sich auch hier um ein Spiel, eine Illusion, die einen kreativen Akt voraussetzt: In beiden analysierten Beispielen und in vielen anderen Filmen der 1990er Jahre ist die enunziative Aktivität gleichzeitig – und grundsätzlich im Widerspruch – zum Effekt der Autonomie der diegetischen Welt stark spürbar: einerseits in der offenkundigen plastischen Gestaltung der Bilder und Töne und oft auch der Körper und des Spiels der SchauspielerInnen (wie anlässlich von *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* bereits angesprochen); andererseits in einer anonymen, nicht personalisierten Erzählinstanz, die die Begegnungen und Zufälle arrangiert und durch das, was ich die horizontal-assoziative Montage genannt habe, letztlich alle Elemente in einem, wenn auch unvollständigen und uneinheitlichen Puzzle zusammenfügt. Diese Instanz mischt sich aber nicht direkt in das Geschehen ein und bleibt auf Distanz zu allen Figuren, auch wenn sie sie unterschiedlich anordnet und wertet. Mit der Frage nach dem polyphonen Raum interessiere ich mich hier vorerst für die primäre fiktionale Illusion, an der die dezentrierte Figurenkonstellation in diesen stark anthropozentrisch ausgerichteten Filmen grossen Anteil hat; eine Illusion, die dennoch sofort, gleichzeitig mit ihrem Entstehen, von der übergeordneten Instanz derealisiert, unrealisiert und ästhetisch stilisiert erscheint: Es entsteht Distanz zum Bild der Wirklichkeit, und gleichzeitig wird durch die filmische Expressivität eine sinnliche und emotionale Wahrnehmung angesprochen. Dieses Gestaltungsprinzip verantwortet weitgehend die paradoxen Effekte der *authentischen Künstlichkeit* der Alltagswelt, von denen schon die Rede war, und steuert der Neutralisierung und dem Vertrauten, dem Spiegel der Normen und dem Abbildcharakter entgegen. Doch auch die Figuren in ihrer Konzeption, Gestaltung und Konstellation fügen das Ihre bei zur prismenhaften Brechung der realistischen Illusion.

Die Ansätze zur fiktionalen Weltenkonstruktion von Lotman und Doležel bieten wiederum eine spannungsreiche Ausgangslage für die Analyse. Ersterer sieht in seiner strukturellen, eher systemtheoretisch orientierten semiotischen Perspektive den künstlerisch gestalteten *Raum* als modellbildend für den ganzen Text an:

[H]inter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese [...] ist einerseits das Prinzip der Organisation und Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum

und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes.¹³⁴

In Doležels stärker logisch-semantisch begründeter Auffassung ist der fiktionale Raum schon für eine einzelne Figur, die darin als Vektor agiert, immer mehrdimensional; in einer «multiperson world», wie sie meistens gegeben ist, gewinnt dieser Raum noch an Komplexität und Plastizität in der Interaktion der Figuren und ihrer dynamischen Konstellation, der die Diegese zu einem modellierbaren Spielraum macht.¹³⁵ Vor dem Hintergrund der beiden Gedankengebäude kann die Heterogenität und Polyphonie des filmischen Raums, wie sie in den untersuchten Filmen in Erscheinung tritt, beschrieben werden: als eine auf einen sozialen Raum bezogene Vielstimmigkeit, die sich *von vornherein* auf mehrere Figuren verteilt und von ihnen gemeinsam in der Gegenwart gestaltet wird, und zwar ohne Auffächerung in innere Welten, ohne erzähl- und wahrnehmungstechnische Perspektivierung auf eine Figur, die als HeldIn zuerst *entthront* und *dezentriert* werden müsste.¹³⁶ Die Polyphonie der Räume, in der «sich ein und dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen [Figuren] in verschiedener Weise aufgeteilt» erweist und sich das «Spiel mit den verschiedenen Arten ihrer Aufteilung»¹³⁷ darstellt, entfaltet sich in einer verflachten Poetik der Norm, in der doppelten Gegenwart des Erzählten und des Erzählens und konstruiert den topologischen Raum: Die Figurenkonstellation entwickelt sich in einer verdichtenden, leicht voranschreitenden Gleichzeitigkeit, die die relative Autonomie der Teilwelten und ihren logischen Verknüpfungsmodus nicht unangetastet lässt; aber auch die Figurenkonzeption nicht. Eine solche relationale Dynamik im polyphonen Figurengeflecht zeigt sich, obwohl unterschiedlich, in beiden hier behandelten Filmen.

Soziale Rollen, narrative Funktionen und enunziative Aktivitäten

Dies bedeutet nicht, dass es in einem polyphonen Raum keine Rangordnung unter den Figuren gibt. Doch sie entspricht eher einer horizontalen Verteilung von unterschiedlichen Rollen und Funktionen. Wenn der narrative, individuell anthropozentrische Brennpunkt wegfällt, den die

134 Lotman 1993 (1970): 330; zur Funktion des Raumes vor allem 311–329, zur Polyphonie und zum Raum als Topos insbesondere 329.

135 Doležel 1998: 55, 74, 96f.

136 Zur Polyphonie der inneren, subjektiven Welten der Figur bei Dostojewskij vgl. Bakhtine 1970 (1963): 82–117; zu den verschiedenen narrativen Strategien, den Helden und damit die Hauptfigur im französischen Realismus zu entthronen und zu dezentrieren, vgl. Hamon 1997 (1984): 61–85; 200f.

137 Lotman 1993 (1970): 328.

Hauptfigur als HeldIn oder zwei Hauptfiguren in der komplementären Einheit des Paares¹³⁸ darstellen, so rücken in den schwach-sujethaften Alltagsszenarien hierarchische Stellungen in der Gruppe in Bezug auf eine soziale – geschlechts-, alters-, ethnisch- oder «klassen»-bedingte – und berufliche Situation in den Vordergrund; sie ziehen ausserdem unterschiedliche narrative Funktionen der Figuren nach sich. Die Organisation des Mikrokosmos, die Verteilung von Positionen und die Verflechtung der Aktivitäten gestalten sich nach einem komplexen Modell von alltäglicher Wirklichkeit. Sie spiegeln, wie gesagt, die normalisierte Praxis von Alltagsgesten wider, die sogleich auch die filmische Komposition generieren und umgekehrt von ihr generiert werden. In *LIFE ACCORDING TO AGFA* äussert sich diese Dynamik expliziter als in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN*, unter anderem da der diegetische Raum der Bar enger gefasst und das Figurengeflecht dichter, das heisst auch konfliktueller gestaltet sind.

Versuchen wir zuerst die sukzessiven Verbindungen in der Kerngruppe zu beschreiben. Da ist Dalia, die Besitzerin der Bar. Mit ihr beginnt der Film (erste Szene), genauer: mit einem etwa zwölfjährigen Mädchen, das sich vor dem Fernseher einen Kung-Fu-Film (!) anschaut, während im Nebenzimmer ihre Mutter (Mitte fünfzig) gerade aufsteht; neben ihr der junge Liebhaber der letzten Nacht, an dessen Namen sie sich nicht erinnert. Der Mann geht. Die Mutter verspricht der Tochter, dass sie gemeinsam eine Pizza essen, bevor sie wieder zu arbeiten beginnt. Ein gewisser Eli ruft an, hinterlässt seinen Namen und eine Liebesbotschaft an Dalia auf dem Beantworter; das Telefon läutet abermals: Es ist Liora, die Dalia bittet, den Hörer abzunehmen. Wir sehen nun Liora (zweite Szene, diegetisierte, horizontale Überleitung), wie sie, den Hörer zwischen Kinn und Schulter geklemmt, soeben entwickelte Schwarzweissfotos an eine Wäscheleine hängt. Dalia erzählt von ihrem nächtlichen Abenteuer; dann bittet sie Liora, um 6 Uhr die Bar aufzumachen, sie komme dann etwas später. Liora ist etwa 25 Jahre alt, trägt eine helle gestreifte Latzhose, und ihre dunklen Haare sind sportlich-feminin geschnitten. Im Hintergrund läuft ein Lied von Leonard Cohen. Nach dem Anruf versucht sie vorsichtig, ihren Freund Benny im Nebenzimmer zu wecken, der angibt, schlecht geträumt zu haben, und noch nicht aufstehen will. – Dritte Szene (nach klarem Schnitt; die Szene nimmt aber metonymisch den Namen der Figur aus der ersten Szene auf): Eli, ein älterer Mann, leicht gebückt, steht mit seinem Arzt an der

138 Bellour 1979, Altman 1987, Wexman 1993; Tröhler 1995a (ich komme darauf zurück).

Spitalpforte. Wir erfahren, dass er Krebs hat und noch in derselben Woche mit der Bestrahlung beginnen soll. Er geht zu seinem Wagen, wo er einen Anruf aus seiner Firma erhält. Dieser charakterisiert ihn als Filmproduzenten. Er lehnt sich seufzend in den Fahrersitz zurück und nimmt einen Schluck Medizin. Ein Auto fährt vorbei, die Kamera schwenkt mit, und wir sehen vier Soldaten mit Maschinengewehren aussteigen (vierte Szene, zufällige, horizontale Verbindung; Fortsetzung vgl. obige Beschreibung.)

Schon in der ersten Szene werden über Dalia zwei wichtige Figuren eingeführt: Liora, ihre rechte Hand in der Bar, und Eli, ihr (eigentlicher) Liebhaber, von dem wir wenig später erfahren, dass er verheiratet ist. So sind gleich zu Anfang zwei thematische Felder angesprochen, die sich danach im konkreten Ort der Bar verquicken: der private Raum der amourösen Beziehungen und der öffentliche Raum der Arbeit, der jedoch nicht nur von ökonomischen und sozialen Machtbeziehungen, sondern auch von emotionalen Banden durchzogen ist, und umgekehrt sind die privaten Verbindungen ins soziale Geflecht integriert. Dalia ist auf einer dramaturgischen Makroebene gleichzusetzen mit dem zentralen Ort der Bar als symbolischer (nichtanthropomorpher) Hauptfigur, mit dem Rahmen der Geschichte und der Erzählung, denn mit ihr endet auch der Film (ihr gehört die letzte Einstellung).

Es ist jedoch Liora, die den Laden schmeisst, was wir spätestens ab der fünften Szene verstanden haben. Sie organisiert Bar und Belegschaft durch ihre konstante Präsenz hinter der Theke und strukturiert die fiktiven Verwandtschaften. Zudem hat sie eine wichtige Funktion als Delegierte der Narration und der plastischen Gestaltung, sozusagen für die expressive Oberfläche des fiktionalen Mikrokosmos: Sie bestimmt mit den Liedern von Leonard Cohen die Filmmusik, und sie hat durch ihre intensive Leinwandpräsenz sowie die Fotos, die sie im Auftrag einer Zeitung von den Gästen macht, Einfluss auf den Kamerablick und lenkt somit die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen (sie setzt so auch den Titel des Films in die Diegese um). Ihre Fotos gibt der Film wiederholt in kurzen Standbildern wieder und zieht auf diese Weise die enunziative Adressierungsfunktion dieser Momentaufnahmen an sich. Dennoch motiviert Liora durch ihre Aktivität die (Unter-)Brechungen des Bilderflusses, die oft auch eine zeitliche Ellipse nach sich ziehen und auf den Rhythmus der Szenenfolge einwirken. Sie stellt aber kein eigentliches, durchgehendes Fokalisationszentrum dar, das die Erzählung klar perspektivieren würde: Was sie sieht, weiss und tut, ist letztlich genauso begrenzt wie im Falle der anderen Figuren, in deren Geflecht sie integriert ist; und auch wenn sie durch ihre Rolle und Funktion an der Ver-

knüpfung der beiden thematischen Felder mitwirkt, so fließen diese in ihr ebenfalls nicht ohne grundsätzliche Widersprüche zusammen.

Über Liora wird in der zweiten Szene Benny eingeführt; später erfahren wir, dass er als Stammgast beinahe zum festen Team gehört und in seinen Dienstpausen auch die Aufgabe eines Rausschmeissers übernimmt, die er sich mehr oder weniger selbst zugedacht hat. Dabei besänftigt er die Konflikte weniger, als er sie schürt. Er arbeitet als Drogenpolizist (Nebenschauplatz; ich komme darauf zurück), der nicht ungerne seine Macht auch im Zivilleben demonstriert und sich als korrupt entpuppt, da er mit der Ware, die er den kleinen Dealern abnimmt, selbst handelt. Auch im amourösen Bereich wirkt er konfliktgenerierend: Er geht mit den beiden Kellnerinnen fremd, wofür Liora ihn zur Rede stellt und androht, ihn aus der Wohnung zu werfen. Dennoch kümmert er sich bald darauf in derselben Weise um Riki, die psychisch labil, auf der Suche nach einem Ort, wo sie nicht allein ist, zufällig in der Bar strandet und von den Soldaten angepöbelt wird; sie wurde uns zuvor in zwei Szenen vorgestellt – sie trifft ihren Psychoanalytiker im Park und streift ziellos durch die Stadt – und stürzt sich nach dem schnellen Abenteuer mit Benny trotz der euphorisierenden Medikamente aus dem Fenster: Ihr «Weg» durch den Mikrokosmos beginnt und endet auf Nebenschauplätzen. Die fiktionale Existenz der beiden Kellnerinnen Daniela und Nava bleibt hingegen hauptsächlich auf die Bar beschränkt. Sie stehen im emotionalen Konfliktfeld zwischen Benny und Liora, der sie bei der Arbeit unterstellt sind und die um die Liebesgeschichten weiss, was sie sie auch spüren lässt. Sie sind ebenfalls Mittlerfiguren zwischen Klientel, Theke und Küche; genau wie die beiden palästinensischen Köche Samir und Mahmud bringen sie jedoch ihre eigene Geschichte mit, auch wenn diese nur bruchstückhaft und am Rande in das Ensemble einfließt.

Die Figuren dieser Kerngruppe sind im emotionalen und sozialen Geflecht von fiktiven Verwandtschaften hierarchisch, aber relational miteinander verknüpft: Ihre Rollen spiegeln soziale Normen in individuellen Abweichungen und thematisieren Konflikte im Übergang und in der Verwischung des privaten und des öffentlichen Bereiches.¹³⁹ Dieses Gesellschaftsbild strukturieren sie über ihre diversen narrativen Funktionen, die in einem quasi analogen, komplementären Verhältnis zu ihren Rollen stehen, multiperspektivisch. Auch diese Funktionen sind in der fiktiona-

139 Doležel (1998: 88–95) analysiert die Aktivitäten in den Feldern Erotik und Politik als «the most popular activities of our time», die die direkten Gegensätze von *öffentlichem* und *privatem* Raum ansprechen und durch Analogien und Parallelen verweisen.

len Welt verankert und tragen bei zum Eindruck ihrer (relativen) Autonomie. Sie stellen sich wie im Falle von Liora zudem immer wieder ausdrücklich an der Oberfläche zur Schau, machen auf den Erzähl- und Gestaltungsprozess aufmerksam, wenn sie in Dialogen und Gesten explizit werden (die betonte Präsenz der Fotokamera, die konstant leiernden Lieder von Cohen, die Performance-Momente von Cherniak). Die Diegese und die narrative Dynamik absorbieren diese Funktionen nie vollständig, sondern sie veranschaulichen sich in einem «Überschuss» an plastischer Gestaltung, an filmischer Expressivität, die die Figuren nicht mehr nahtlos motivieren können, da sie selbst an einer ähnlichen Schnittstelle stehen: Schnittstelle von Fiktion und Narration, von Charakter und Filmkörper, von Schauspiel und Gestaltungsprinzip, eine Schnittstelle, an der der *dialogische* Aspekt zwischen Figuren und Enunziation zu Tage tritt.¹⁴⁰

Greifen wir noch Cherniak, den Sänger und Poeten der Bar heraus. Er bestimmt die Live-Musik-Einlagen und hat damit eine diegetisierte auditive Enunziationsfunktion (ab dem zweiten Drittel des Films). Diese hat auch visuelle Konsequenzen, denn seine Lieder beinhalten nicht nur Kommentare zur gespannten politischen Situation in Israel, die über den Mikrokosmos hinausweisen und den Standpunkt des Films zum Zeitgeschehen massgeblich bestimmen, sondern sie füllen den sozialen Raum. Seine Einlagen führen zu einer merklichen Verlangsamung des Geschehens, dämpfen die Konflikte innerhalb des Ensembles, thematisieren jedoch auch die Polarisierung zwischen den Gruppen und klären die politischen Positionen. Polyphone und antagonistische Kräfte scheinen dennoch für einen Moment in *einen* Klangraum zu münden, die Zeit scheint stillzustehen. Viele der Lieder von Cherniak sind «Liebeslieder»: Mit einem alten Zionistenlied, das er als Antwort auf ein männerbündnerisches, sexistisches Sauflied der Soldaten singt, äussert er auf zynische Weise seine Hassliebe zur israelischen Kultur und aktuellen Gesellschaft.¹⁴¹

140 In Kapitel II.3. ZU MENSCHEN AM SONNTAG habe ich mit Bezug auf Bachtin vom «schwach-dialogischen» Charakter des Erzählens gesprochen. Es veräusserlicht sich auch hier an der Oberfläche der polyphonen Figurenkonstellation und des enunziativen Gestaltungsprozesses, wenn auch stärker in den *Fluss* einbezogen. Bei Bachtin fallen dialogisches Prinzip und Polyphonie zum Beispiel in seiner Analyse von Dostojewskij im Bewusstsein einer Figur zusammen (vgl. Bakhtine 1970 [1963]: 82–117). Für meinen Teil möchte ich den Begriff des *Polyphonen* stärker auf die Fiktion beziehen (Ebene des Inhalts nach Hjelmslev) und jenen des *Dialogischen* (vorläufig) für die narrative Dynamik und die Erzählhaltung benutzen (Ebene des Ausdrucks), auch wenn dieser, wie bereits erwähnt, von Bachtin viel weiter gefasst wird; vgl. auch Todorov 1981: 95–115.

141 Zur soziokulturellen Verankerung und Wertung der vielen Lieder, die im Film miteinander in eine Art «Sängerwettbewerb» treten, vgl. Radeke 1999: 61–85. Cherniaks Liedtexte stammen von Assi Dayan (die Musik von Naftali Alter) ebenso wie die der

Die meisten Lieder singt er jedoch für die engere Gruppe, womit seine enunziative Aktivität wiederum in den fiktionalen Mikrokosmos eingebunden wird. In all seinen Liedern lässt auch er das politische Thema mit dem emotionalen, den privaten mit dem öffentlichen Raum und dem kollektiven Gedächtnis verschmelzen. Mit seinen persönlich an Samir, Daniela oder Dalia adressierten Liedern baut er zudem Zweierbeziehungen auf, die das Ensemble noch einmal auf andere Weise strukturieren. Diese Performance-Momente stellen die Figuren, ihre Situation – und im Lied für Dalia die Bar – für die Dauer des Liedes in den Vordergrund und heben den soziopolitischen Kommentar über die Diegese hinaus; diese «Nummern» wirken wie *Plattformen*, während das Leben in der Bar und die narrativen Bewegungen angehalten scheinen, umso mehr als der realistische Ambienteton währenddessen vollständig ausgeblendet wird. Die Konzentration auf die Darbietung bindet Vortragende und ZuhörerInnen (die diegetischen wie jene vor der Leinwand) kontemplativ in die emotionale Szene ein und ermöglicht es uns gleichzeitig, eine reflexive Distanz zum Geschehen einzunehmen.¹⁴²

Diese Momente machen Cherniak neben Liora zur zweiten, direkten «Einkuppelungsfigur» des Regisseurs.¹⁴³ Während Liora eher für den Blick zuständig ist und in ihrer sozialen Rolle den fiktionalen Mikrokosmos zusammenhält, zeichnet er für das Wort verantwortlich; zusammen gestalten sie die musikalische «Begleitung» des Films. Beide bleiben dennoch ins Geflecht der anderen integriert, die ebenfalls narrative Funktionen innehaben: Dalia erfüllt eine dramaturgische Rahmenfunktion, Benny schürt die Konflikte auf allen Ebenen, Samir liefert Stoff für die politischen, Riki, Daniela und Nava für die privaten emotionalen Spannungen. Benny, Samir und Riki sind zudem eindeutiger als die andern als VertreterInnen einer sozialen Gruppe einzuordnen: sie repräsentieren die Polizei respektive die PalästinenserInnen, die in Israel arbeiten, und in der Figur von Riki den zerbrochenen Mythos einer neuen israelischen Gesellschaftsform im Kibbuz.¹⁴⁴ Alle zusammen aktualisieren Facetten der israelisch-arabischen, städtischen Gesellschaft in einer Poetik der Norm, die soziale Muster und Vorstellungen «spiegeln». Diese Facetten bündeln und überschneiden sich in der Erzählung als Kräftefelder oder Vektoren; die Figuren verleihen ihnen aber an der

abgewandelten Soldatenlieder, während Benny «authentische» israelische Heldenlieder singt; zudem sind mehrere Songs von Leonhard Cohen zu hören.

142 Ich werde im Kapitel IV.3 auf die Funktion solcher Performancemomente zurückkommen.

143 Hamon 1977 (1972): 123f., Colin (1990).

144 Radeke 1999: 58f., 64f.

Oberfläche ein individuelles Gesicht und eine private Geschichte, die die typenhaften Konturen der RepräsentantInnen verwischen.

Relative Autonomie der Figuren und Werteverteilung

Auch wenn das Universum von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN flächiger organisiert und weniger dicht erscheint und die Figuren in ihren familiären Konfigurationen eine je eigene dramatische Weltstruktur und atmosphärische Situation für sich in Anspruch nehmen, entsteht darin ebenfalls ein polyphoner Raum. Die parallelen Welten situieren sich innerhalb des zentralen Ortes in einem gleichzeitigen Nebeneinander, werden zunehmend durch Begegnungen, Blicke, Geräusche und Montage in einem fiktiven Verwandtschaftsnetz verknüpft und überlagern sich beim Fest für Kempinski für einen Moment. Auch hier spiegeln die sozialen Rollen Machtpositionen im Gebäude: Das spiessige Hauswarschauerpaar und die Anstrengungen der beiden, die Hausgemeinschaft zu kontrollieren und zu domestizieren, werden von den anderen Figuren jedoch nicht ernst genommen, und als Herr Schulze zu einer grossen Ansprache ansetzen will, kommt ihm ganz selbstverständlich die sonst zurückgezogen lebende Hannelore zuvor, die das Fest organisiert hat. Und wenn bei der Vorführung von Kempinskis kleinen Filmen aus den 20er Jahren Niggi, Paulas Vater, der die Kleinfamilie mit seinem launischen Verhalten von einem Konflikt in den andern stürzt, die unbequeme und für den Anlass unpassende Frage stellt, für wen Kempinski als Fotograf und Filmemacher während der Nazizeit gearbeitet habe, so wird seine Provokation von der Runde nicht aufgenommen; sie führt aber nach dem Fest zum Streit mit Anita. Verschiedene soziale Räume machen verschiedene Verhaltensnormen deutlich, auch innerhalb einer Figur.¹⁴⁵

Die Rollen und Charakterdefinitionen finden in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN ihr Echo nur andeutungsweise in narrativen Funktionen, oder umgekehrt assoziieren die dramaturgischen Momente wie die Rahmenfunktion des Mädchens Paula keine so ausgeprägte Funktion für die Organisation des Mikrokosmos (die Wahl, den Film mit einem Kind zu beginnen und zu beenden, kann natürlich dennoch symbolische Bedeutung erlangen). Der amouröse, private Bereich und der soziale im halböffentlichen Raum bleiben stärker getrennt; die dramatischen Anlagen in den einzelnen Geschichten und die keimenden Konflikte finden wenig Fortsetzung in der Gemeinschaft. Dies hat, wie bereits erwähnt, zur Folge, dass das gesamte fiktionale Universum weni-

145 Lotman 1993 (1970): 396.

ger emotions- und spannungsgeladen erscheint, die narrative Dynamik verflacht, entdramatisiert und noch stärker beschreibend wirkt; dass dadurch aber auch die Kamera- und Montagearbeit verstärkt in den Vordergrund tritt und weniger von den Figuren «übernommen» werden kann. Dennoch bleibt auch dieses topologische Gestaltungsprinzip der realistischen Idee der Autonomie des fiktionalen Mikrokosmos verpflichtet: Der polyphone Raum, der hier dem einheitlichen Ort einer unfreiwilligen, doch zeitweilig stabilen Hausgemeinschaft entspricht, zeichnet sich stärker durch das unverbundene Nebeneinander aus als der räumlich beschränktere, verdichtete Ort der Bar in *LIFE ACCORDING TO AGFA*, worin sich alle konstant bewegen, wo sich niemand zurückziehen kann und die Reibungsflächen sich multiplizieren: Hier verschmelzen die diegetischen und narrativen Funktionen der Figuren beinahe organisch miteinander, überlappen sich Hierarchiegefüge und Werte und relativieren sich gegenseitig. Beide fiktionale Räume rekurrieren in ihrer Gesamtanlage jedoch auf einen von ikonografischen Chronotopoi des Alltags vorstrukturierten zwischenmenschlichen Raum.

Beide untersuchten Beispiele spiegeln in ihrem Mikrokosmos «gängige» Wertvorstellungen, manchmal auch nur implizit, und gleichzeitig weichen sie leicht von ihnen ab, widersprechen ihnen oder umgehen sie schon im Keim. Sie können die Figuren manchmal auch karikierend zeichnen im Übereifer der Erfüllung der sozialen Rolle oder in der Abweichung davon, führen aber nicht in die Absolutheit eines Ideals oder einer Transgression, sondern arrangieren den Pluralismus von Weltanschauungen und Wertvorstellungen im Nebeneinander innerhalb der Grenzen des Gewöhnlichen. Der ikonografische Chronotopos des Alltags ist von diversen Hierarchien und einem Netz von sozialen Positionen und emotionalen Beziehungen durchdrungen, die von den ZuschauerInnen sukzessive verknüpft werden,¹⁴⁶ die aber nicht mit der ausserfilmisch wahrgenommenen Realität korrespondieren müssen, sondern eine eigene fiktionale Wirklichkeit zwischen Film und Rezeption entstehen lassen. Die Poetik der Norm skizziert einen deformierenden Spiegel, der moralische Werte und symbolische Macht dissoziiert, Normen in ihren individuellen Ausformungen und Abweichungen thematisiert, Idealvorstellungen und ihre Widersprüche im Raum stehen lässt und Vorurteile «reproduziert». Die «Norm» bleibt in dieser vorgelebten Dynamik implizit, wird höchstens als abwesende evoziert, zum Beispiel in der idealisierten Vorstellung der vollständigen Familie, in einer eindeutigen Verteilung von Geschlechterrollen, in moralischen und

146 Doležel (1998: 81f.) oder Wulff 1998: 125.

politischen Dichotomien und Hierarchien: Gut und Böse, Links und Rechts, Unten und Oben sowie den korrespondierenden symbolischen Räumen der (klassischen) Erzählung. Hingegen wird in beiden besprochenen Ensemblefilmen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, normalisierte Praxis in Alltagsszenarien vorgeführt und in der differenziellen Bewegung des Films und Dynamik der Konstellation mit einer Polyphonie von Werten konfrontiert.

Bereits die sequenzielle Entfaltung der fiktionalen Räume zur Polyphonie lassen zwei Varianten des realistischen Prinzips erkennen: *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* beginnt vor dem Haus; nach und nach werden uns die BewohnerInnen in ihren Konfigurationen und Situationen vorgestellt. Sind sie einmal eingeführt, lösen sich manche – in einzelnen Sequenzen, Nebenschauplätzen, die ihnen ganz alleine gehören – auch wieder vom Haus ab. Bruchstückhaft geben die Figuren Einblick in weitere Bereiche. Der tatsächliche gesellschaftliche Raum, die Welt ausserhalb des Hauses und das Zeitgeschehen, finden hier nur indirekt Eingang in den Mikrokosmos und sind wenig oder nicht direkt politisiert. Natürlich ist es eine banale Behauptung, dass letztlich auch die privaten Konflikte politisch sind; jedoch spiegelt sich diese Feststellung hier in den Figuren als individuellen RepräsentantInnen. In *LIFE ACCORDING TO AGFA* beginnt die ornamentale Bewegung der topologischen Raumaufteilung hingegen klar ausserhalb der Bar, für die einen Figuren im privaten, für die anderen im öffentlichen Raum. Der Film erstellt ein Puzzle von parallelen Teilwelten, die er nach und nach in der Bar zusammenführt, auch wenn einige wenige Nebenschauplätze durchgehend bestehen bleiben (ähnlich wie in *MENSCHEN AM SONNTAG* entwickelt sich das in der Stadt eingebettete Figurenmosaik also zum Ensemble).

Auch die Gesamtanlage der Konstellation und die narrative Dynamik entsprechen in den beiden Filmen unterschiedlichen Modellen. In *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* bestimmen keine definitiv polarisierenden Oppositionen das Ensemble, wie dies in *LIFE ACCORDING TO AGFA* der Fall ist. Hier ist die Kerngruppe – in der sich emotionale Beziehungen und Spannungen mit politisch-ideologischen Werten verbinden und die als primäre Sympathiegruppe auch das Verhältnis zwischen Figuren und ZuschauerInnen in zunehmendem Masse prägt – antagonistisch mit zwei anderen Gruppen konfrontiert. Auf das Konfliktpotenzial, das diese Gesamtkonstellation bestimmt, antwortet die narrative Organisation der fiktionalen Welt, ihre Aufteilung in logisch-semantische Kräfte oder Vektoren, die hauptsächlich die Entwicklung des Mikrokosmos vorantreiben. Durch die Zwischenfälle, die zur offenen Konfrontation zwischen den Soldaten, den religiösen orientalischen Juden und der

Kerngruppe führen, heizt sich die Stimmung in der Bar zunehmend auf. Diese Zwischenfälle entstehen in verdichteten Interaktionsmomenten zwischen einzelnen männlichen Mitgliedern der verschiedenen Gruppen. Zum Beispiel werden die Soldaten erst wirklich handgreiflich, als sie Samir in der Küche entdecken, worauf Benny sie aus der Bar wirft (zuvor hat er jedoch schon ihre Reifen zerstoßen). Diese Zwischenfälle wirken von aussen oder zumindest von den äusseren Rändern her auf die primäre Ensemblekonstellation ein – die von den weiblichen Figuren zusammengehalten wird und in sich ebenfalls heterogen, jedoch nicht antagonistisch organisiert ist. Die gewöhnliche Alltagswelt wird dadurch nicht in ihrer Grundanlage gesprengt. Sie wird nur komplexer und widersprüchlicher und öffnet sich expliziter auf den soziopolitischen Kontext hin, der der fiktionalen Welt als Folie dient und sich in *LIFE ACCORDING TO AGFA* auf eine polarisierte Situation in Bezug auf praktische und diskursive Alltagserfahrung zurückführen lässt. Gleichzeitig mischt sich in den chronikalischen Beschreibungsmodus eine axiologische Orientierung, die sich der narrativen Konfrontationsdynamik des militanten Kinos bedient. – Bleiben wir aber noch einen Moment bei der Organisation der fiktionalen Alltagswelt als Matrix.

Interaktionen, Zufälle und Zwischenfälle als Dynamik

If a person exists in the solitude of the one-person world, either his or her acting is a response to events in the natural environment or it originates in his or her own mind. [...] The conditions of acting in the multiperson world are radically different. Each person is integrated in a network of interpersonal relationships, so that «the Self exists only in dynamic relation with the Other».¹⁴⁷

Intentionen, Motivationen, Absichten und Ziele einer Figur treffen auf die der anderen. «Handeln» ist nicht durch das Programm einer Figur definiert: Es findet in unzähligen Interaktionen statt, die psychologische, soziale, ideologische Faktoren implizieren und das Verhalten in der Gruppe bestimmen. Diese Dynamik wirkt wiederum auf die Existenzbedingungen der einzelnen Charaktere ein, so wie wir sie interpretieren. Sie lässt Handlungslinien letztlich unvorhersehbar und unkontrollierbar werden, für die Figuren selbst wie – von einem bestimmten

147 Doležel 1998: 96 (er zitiert hier John Macmurray, *Persons in Relations*, 1961). Die Auffassung der fiktionalen (Mehr-Personen-)Welt von Doležel basiert auf einer psychologischen und soziologischen Interaktionstheorie, die auch das Individuum und seine Persönlichkeit im Verhältnis von Enkulturation und Sozialisation begründet. Ähnliches vertritt auch Zerbst 1984: 55–60.

Grad an Komplexität der sich überkreuzenden Interaktionen an – auch für die ZuschauerInnen.¹⁴⁸

Für Doležel ist dieses Bewegungsfeld der interagierenden Figuren – das Rollen, Hierarchien und Funktionen umfasst und das er (wenn auch nicht sehr explizit) ebenfalls als topologisch-räumliche Aufteilung der fiktionalen Welt begreift – in zwei Kräftefelder gegliedert. Einerseits zeigt sich in der Handlungskonstellation eine *strukturelle Hierarchie*, die sich in der Einteilung in Hauptfiguren, Nebenfiguren, Hintergrundfiguren äussert, je nach ihrer Beteiligung am Geschehen; dieses dynamische Gebäude kann sich im Laufe einer Erzählung verändern, verdoppeln und neu organisieren. Andererseits schält er ein *flächiges Kompositionsmuster* der Konstellation heraus, das von Symmetrien und Asymmetrien, Parallelitäten und Kontrasten geprägt ist; auch diese Felder können sich im Verhältnis zueinander entwickeln und verschieben; die beteiligten Gruppen ändern sich vielleicht in Grösse und Zusammensetzung, einzelne Mitglieder sind in der Interaktion einem stärkeren Wandel unterworfen als andere und wechseln die Gruppe, oder es findet eine Umverteilung in den sozialen und szenischen Konfigurationen statt. Die Figurenkonstellation in ihren Bewegungen gleicht so einem Spielbrett, auf dem sich die Situation der Einzelnen und der gesamten Gruppe konstant transformiert und neue Spannungsfelder entstehen lässt, denn «[t]he agential constellation is not only a precondition of interaction but also its scope (space)».¹⁴⁹

Wenn nun, wie in den beiden untersuchten Filmen, die erste hierarchische Struktur stark verflacht ist, die Konstellation also von Anfang an polyphon und dezentriert aufgebaut ist, ohne eindeutige, individuelle Hauptfiguren, so dominiert die horizontale Komposition das Figurengeflecht, und die *Interaktion* als Motor der Erzählung bestimmt die «Handlungskonstellation» und die «individuelle Entwicklung». Die unterschiedlichen Rollen und Funktionen der Figuren beziehen sich immer aufeinander, hängen voneinander ab, und keine hat definitiv mehr Gewicht für die narrative Dynamisierung des fiktionalen Mikrokosmos oder, im Bereich des Films, auf die Leinwandpräsenz. Die Handlung zerfällt – wie schon in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* festgestellt – in Aktivitäten und Gesten des Alltags, in Begegnungen, Konfrontationen

148 Zur Relation struktureller Komplexität und Vorhersagbarkeit vgl. Lotman 1993 (1970): 394f.; zur Unvorhersehbarkeit des Alltagsgeschehens in seinem Flusscharakter vgl. Zerbst 1984: 60. Auch in der Gruppensoziologie gelten Kommunikations- und Interaktionsdynamiken nach wie vor als schlecht «erreichbar», vgl. Blanchet/Trognon (1994: 60–79), die verschiedene Modelle vorstellen.

149 Doležel 1998: 98.

und Umverteilungen, und dies auf allen Ebenen: fiktional, narrativ, enunziativ oder plastisch-expressiv. Keine durchgehaltene intentionale Linie, keine verinnerlichte psychologische Charaktere, eigentlich keine Geschichte, die man in kausaler Verkettung der Szenen erzählen könnte, keine Umschwünge (in der logischen Entwicklung einer Handlung), sondern höchstens *Zwischenfälle, Unfälle und Zufälle*.¹⁵⁰ Sie führen hier von einem Ist-Zustand in den andern, von einem Stimmungsbad ins nächste (das sich in *LIFE ACCORDING TO AGFA* zusätzlich aufheizt durch die narrative Engführung der axiologischen Pole).

Natürlich sind auch Interaktionen motiviert durch innere Kräfte: Ambitionen, Gefühle und persönliche Einstellungen, die zum Charakter jeder Figur gehören – sofern sie als Charakter ausgearbeitet ist. Dazu fügen sich die emotionalen Beziehungen und die sozialen Konventionen oder Repräsentationsmuster, die das kulturelle Umfeld der Figuren skizzieren und auch die Gruppenzusammengehörigkeit in den unterschiedlichen Konfigurationen klären (nicht nur «ich» und «du» als «wir», sondern auch «wir» und die «Anderen»)¹⁵¹. Zwischen der einzelnen Figur und den anderen, zwischen ihren Welten als einer Verquickung von individuellen Situationen und sozialen Vorstellungen entstehen «Spannungen» in einem Feld von Gesten, Reaktionen und Emotionen: Interaktionen führen zu harmonischen oder disharmonischen Begegnungen, generieren Konflikte, was auch auf das klassische oder moderne Kino zutrifft, die jedoch im dezentrierten Geflecht ohne individuelle Handlungsprogramme oft einen unberechenbareren Ausgang nehmen.

Interaktionen spielen mit dem Aufeinandertreffen von Welten und lassen Zwischen-Räume entstehen. Sie kreieren in dieser räumlichen Topologie eine intersubjektive, überindividuelle Zeit der Gegenwart und erinnern an die «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen» im Chronotopos der Begegnung bei Bachtin. Sie eröffnen der fiktionalen und narrativen Dynamik im Mikrokosmos unzählige Möglichkeiten der Verknüpfung und werden zudem angeregt durch die eigentliche Gruppendynamik.¹⁵²

150 Vgl. Doležel 1998: 99f. In einer historischen Perspektive spricht Wuss (1993a: 128) mit Bezug auf Eco von der «gewollten Zufälligkeit» im modernen Art Cinema. Für Deleuze (1983: 279f.) gehört der Zufall als Leitfaden der Erzählung zu den Momenten, die die Krise des Aktionsbildes einleiten, die bereits mit dem italienischen Neorealismus beginnt.

151 Doležel 1998: 100f.

152 Vgl. «Zwischenspiel 2».

*Die expressive Oberfläche der fiktionalen Welt oder
die Sichtbarkeit des Verborgenen: Rückkehr zur Figurenkonzeption*

In den dezentrierten Ensemblefilmen, in denen die inneren Welten keine explizite Ausformung erfahren und die Figuren extrem aufeinander bezogen sind – nur selten bestreitet eine Figur eine Szene alleine –, sind alle ihre individuellen und sozialen Merkmale nach aussen getragen: durch den atmosphärisch gestalteten, polyphonen Raum, durch die Körper der Figuren, ihre Gesten und Aktivitäten in den szenischen Konfigurationen. Im verbalen und im Film vor allem nonverbalen Austausch lassen sich die Interaktionen zwischen den Figuren nachvollziehen und spekulativ deuten. Handlungsmomente, Sprechakte und emotionale Äusserungen und Gesten fliessen zusammen und können nur *relational* verstanden werden.¹⁵³

Die filmische Oberfläche spiegelt diese Instabilität, den Fluss der Bewegungen und die Verknüpfung der Figuren zu einem dichten Geflecht, was die Diegetisierung und Verräumlichung nicht-räumlicher Elemente (von der Lotman spricht) zur Folge hat oder umgekehrt von dieser mitgetragen wird. Es sind hier jedoch nicht die Kategorien von «oben» und «unten», von «fern» und «nah» oder von Natur und Kultur, die meistens die narrative Dynamik bestimmen und «dyadische» Gegensätzlichkeit und ausschliessende Differenz und damit die Grenzüberschreitung (einer HeldIn) als Gesamttopos des Weltenbaus postulieren.¹⁵⁴ Die Räume im topologischen Relief erscheinen vielmehr horizontal miteinander verbunden und manifestieren sich im Hier und Jetzt des zentralen Ortes zwischen den Figuren. In HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN verbinden die Bilder und der Lärm der S-Bahn viele der Situatio-

153 Zur Verquickung von Kommunikation und Interaktion als gruppendynamisches Moment des *Austauschs* vgl. Blanchet/Trognon 1994: 71f. Seit den 1960er Jahren beschäftigt sich die Forschung in verschiedenen Disziplinen (Soziologie, Linguistik, Kommunikationstheorie oder Semiotik) mit dem prozesshaften Austausch in der Interaktion als nonverbale und verbale Kommunikation und als «Selbstdarstellung» (vgl. etwa Goffman 1968 [1967] oder Berger/Luckmann 1966); in die Narratologie und die Figurentheorie sind ihre Erkenntnisse ausser bei Doležel etwa bei Wulff (1986) eingeflossen. Einen interaktionalen und relationalen narratologischen Ansatz entwickelt auch Samuel Ben Israel (2005), indem er sich auf den schwedischen Soziologen und Philosophen Joachim Israel beruft.

154 Lotman 1993 (1970): 313f., 327; Doležel 1998: 128f. Auch wenn die harten, ausschliessenden Gegensätze höchstens im Mythos explizit und eindeutig sind (vgl. Vernet 1986: 84f.) – oder, so möchte ich hinzufügen, in militanten Erzählmodellen wie in der geschlossenen Gruppenfigur (vgl. Kapitel I.2. und «Zwischenspiel 1») –, bleibt das bipolare Denken in vielen neueren Romanen und Filmen präsent, oft im Hintergrund einer variantenreichen Aufteilung der *flächigen Komposition* der Beziehungen und Räume. Den Gedanken der Auflösung oder Erweiterung der dualen Dynamik in pluralen Figurenkonstellationen werde ich in Kapitel IV. beleuchten.

nen im Haus, aber auch andere Geräusche und Klänge verdichten den sozialen Raum in der simultanen Vergegenwärtigung verschiedener Teilwelten, und ebenso das Radio, wenn Maria im Wunschkonzert ein Musikstück für Kempinski spielen lässt. In *LIFE ACCORDING TO AGFA* ist das Moment der *Interaktion und Kommunikation* zwischen Figuren, die sich nicht am selben Ort befinden, auffällig oft durch Telefonanrufe verbunden, und die Figuren veräusserlichen ihre Erfahrungen, indem sie den anderen davon berichten: Riki erzählt Benny in der Bar von ihrem Sohn und ihrem Mann im Kibbuz, von denen sie getrennt lebt, und zeigt ihm Fotos; Samir tischt von seiner Verletzung, die er sich bei einer politischen Auseinandersetzung mit der israelischen Armee zugezogen hat, unzählige Geschichten auf, je nach Situation und Charakter seiner DialogpartnerInnen. Auch die Lieder – die von Cherniak wie die sexistischen und rassistischen der Soldaten oder die Heldenlieder, die Benny gedankenlos vor sich hinträllert – haben die Funktion, nicht-gegenwärtige Welten zu konkretisieren, in der intersubjektiven Zeit zu aktualisieren, die Figuren zu charakterisieren, sie zu verbinden oder voneinander abzusetzen und sie im kulturellen Kontext zu verankern.

Der gesamte fiktionale Raum und die Konstellation sind durch die diegetischen Bewegungen und Begegnungen konstant in Veränderung begriffen: Sie tragen die Narration von einem Ort zum andern oder führen durch Interaktion eine Verdichtung am selben Ort herbei. In jeder Interaktion – an jedem Knotenpunkt im inneren Netz des Ensembles – ist es grundsätzlich möglich, dass sich die Erzählung sternförmig in alle Richtungen fortsetzt:¹⁵⁵ natürlich im Rahmen der Möglichkeiten, die in den «gewöhnlichen» Figuren in einer alltäglichen Welt angelegt sind, und im gegebenen Rahmen ihrer sozial verankerten Charaktere. Doch weder die Alltagsszenarien noch die Interaktionsdynamik bauen auf logisch-kausalen Verknüpfungen auf: Die narrative Dynamik führt nicht zu einer Lösung (zurück) in einen geordneten Zustand (das apokalyptische Ende in *LIFE ACCORDING TO AGFA* ist nicht die Ordnung). Im sozialen, polyphonen Raum und in der intersubjektiven Zeit der Interaktion wird die Vielfalt der Welten in deren Überschneidung immer dichter und äussert sich nicht selten in ihrer Unvereinbarkeit.

Für die Ensemblekonstellation heisst dies, dass auch das Kompositionsmuster der Symmetrien, Asymmetrien, Parallelitäten und Kontraste vielschichtig und oft verworren bleibt. Die Konzeption der einzelnen

155 Lotman (1993 [1970]: 395f.) spricht von der Differenzstruktur und dem Wechsel zwischen verschiedenen Erzählsträngen oder Welten als einer Weiche, die «mindestens zwei Möglichkeiten» (398, Hervorhebung im Text) bereithält; die Auflösung der binären Dynamik führt bei ihm jedoch in eine dialektische.

Figuren ist alles andere als stabil, und sie festigt sich auch im Laufe des Films nicht. Natürlich stehen sie auch hier, wie dies Marc Vernet für den Hollywoodfilm *MILDRED PIERCE* (Michael Curtiz, USA 1945) sehr differenziert herausstellt, in einem dynamischen Beziehungsnetz, worin sie sich durch die Relationen von Antinomie, Differenz, Komplementarität und Identität auszeichnen.¹⁵⁶ Doch die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen ihnen haben in einem Interaktionsfeld ohne Hauptfiguren, ohne eindeutige symbolische Hierarchien, ohne dominante fiktionale und/oder narrative Perspektivierung keine fixen Referenzpunkte mehr. Jede Figur definiert und konkretisiert sich vielmehr als Facette der anderen: Sie bildet weniger ein «Bündel differenzieller Elemente»¹⁵⁷ als ein heterogenes *Konglomerat* von tangentialen Merkmalen, Rollen und Funktionen, immer in Bezug auf das Konglomerat von Facetten, das auch die anderen darstellen, je voneinander verschieden und doch ähnlich. Und all diese Merkmale sind immer nach aussen getragen, über die Körper, die Interaktionen und die Kommunikation zwischen den Figuren. Dabei entsteht ein kaleidoskopisches, relationales und relatives Beziehungsgeflecht. Innerhalb des polyphonen Ensembles sind keine effektiv sich ausschliessenden Positionen festzustellen, keine definitiven Lösungen zu finden. Die filmische Erzählung führt nicht zu einer «Synthese des Heterogenen».¹⁵⁸

Dies hat auch Auswirkungen auf die Verweisfunktion der Figuren auf den referenzialisierenden Kontext. In *MILDRED PIERCE* werden für jede Figur in der Interaktion mit den anderen und in ihrem hierarchischen Gefälle die äusseren Grenzen einer metaphorischen Position – als Ideal oder deren Gegenbild – im Amerika der Nachkriegszeit abgesteckt.¹⁵⁹ Durch die individuelle Ausstattung der gewöhnlichen Figuren im horizontalen Geflecht von *LIFE ACCORDING TO AGFA* verliert sich diese eindeutige symbolische Repräsentationsfunktion: Natürlich steht Samir für die PalästinenserInnen und Riki für den zerbrochenen Gründermythos; natürlich vertritt Dalia, aber auch Frau Stiller mit ihren beiden Töchtern in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* die grosse Gruppe alleinerziehender Mütter sowie Bona die AusländerInnen in Deutschland und Philipp die homosexuelle Community. Doch sie ordnen sich als in-

156 Vernet 1986: 85; ähnlich auch Lotman 1993 (1970): 367 oder Doležel 1998: 97f.

157 Vernet (1986: 83, meine Hervorhebung) übernimmt den Ausdruck «faisceau d'éléments différentiel» von Claude Lévi-Strauss. Lotman 1993 (1970): 353 beschreibt den Charakter als einen «Satz von Differenzialmerkmalen».

158 Ricoeur 1983: 103. Die narrative Dynamik der «Synthese des Heterogenen» durchzieht das dreibändige Werk zu Erzählung und Zeitlichkeit von Ricoeur, kommentiert von Vernet (1986: 83).

159 Vernet 1986: 88–110.

dividuelle Repräsentanten zuerst in die Ensemblekonstellation und ihre unübersichtliche, widersprüchliche Dynamik ein, die die Verweiskfunktionen Einzelner verwischt; in dieser Konstellation stellen alle Figuren zusammen den metonymischen Ausschnitt einer städtischen Gesellschaft dar, der das eine Mal im aktuellen Kontext in Israel, das andere Mal in Berlin verortet ist.

Selbstverständlich sind dennoch Unterschiede in der Ausgestaltung der einzelnen Figuren im Geflecht festzustellen. Die einen Konglomerate sind dichter, die anderen weniger dicht, die einen umreißen stärker soziale Typen mit wenigen persönlichen Zügen und stehen eher am Rande des Ensembles (wie der Penner Sammy in *LIFE ACCORDING TO AGFA – HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* ist auch hier egalitärer). Die anderen bilden effektiv psychologische Charaktere, die jedoch sozial verankert sind. Individualisiert werden sie im relationalen Geflecht, in der Inszenierung der Körper und der expressiven Figurengestaltung. Doch sie bleiben gewöhnliche Figuren, die als alltägliche RepräsentantInnen in einem komplexen Ganzen eingebettet sind. Daher ist eine strukturelle und symbolische Hierarchie zwischen ihnen nur schwach erkennbar und nie eindeutig oder allein ausschlaggebend, sondern eher graduell und vielschichtig. Zwar sind sie im ikonografischen Chronotopos des Alltags leicht durch ihren physisch expressiven Typ erkennbar (wozu auch die Auswahl der SchauspielerInnen und deren Performancelstil beiträgt),¹⁶⁰ doch in ihren vielfältigen Relationen zueinander, in ihren kleinen Differenzen, überraschen sie immer wieder und entziehen sich der Festlegung: Sie sind keine stabilen Einheiten in einem klaren Koordinatensystem. – Einzig die Mitglieder der sekundären Gruppen im antagonistisch polarisierten Kräftefeld von *LIFE ACCORDING TO AGFA* sind eindeutig typisiert, ja karikiert, treten direkt als VertreterInnen von strukturierenden Wertepolen auf und ähneln so den Gegnerfiguren im militanten Erzählmodell. (Ich komme gleich darauf zurück.)

Dies bedeutet, dass die Figuren innerhalb des Ensembles, die ihre individuellen und sozialen Aspekte im polyphonen Raum über den physischen Ausdruck und die Interaktion vermitteln, sich nicht mehr aus sich heraus definieren können; trotz ihrer (relativen) Autonomie in der Diegese sind sie im Grunde genommen keine individuellen Figuren mehr. Sogar ihre attributiven Merkmale (die sie als Eigentliche charakterisieren) werden zu differenziellen, relationalen, je nach Situation und Interaktion veränderlichen. Diese instabile Dynamik, die die Konstellation und Gestaltung bewegt, hat Auswirkungen auf die *Figurenkonzeption*

160 Ich werde vor allem in Kapitel IV.1. und 3. auf diese Aspekte näher eingehen.

on. Das klassische Paradigma des Charakters beruht auf der Vorstellung eines autonomen Subjekts und einzigartigen Individuums, das eine zumindest für die anderen kohärente und unteilbare Kontur besitzt; und dies, selbst wenn die Figur in der Moderne «innerhalb ihrer Kontur zerfällt [...] in eine Reihe nichtidentischer Zustände»¹⁶¹ und erst diese inneren Widersprüche sie «konsistent» machen. Hingegen haben die Figuren als individuelle RepräsentantInnen – ob eher flach (als Typ) oder tiefer (als Charakter) präsentiert – von vornherein eine *soziale und kulturelle Identität*: Sie setzen sich aus dem Konglomerat von Facetten zusammen, die sich in der Interaktion im Geflecht herauskristallisieren, sich überhaupt erst manifestieren. Weder das Individuum noch das Subjekt befindet sich deshalb in der Auflösung oder ist auf dem Wege, abgeschafft zu werden; die äussere Erscheinung bleibt kohärent und untrennbar mit dem «inneren Bild» der Figur verschmolzen, nur dass die Konzeption, die dieser als «Person» zugrunde liegt, nicht gebündelt erscheint, nicht unteilbar und nicht ursprünglich; sondern dass sie sich bildet aus der kumulativen Summe von differenziellen und manchmal paradoxen Facetten, die, veräusserlicht und nebeneinanderliegend, in der Gegenwart koexistieren und sich überlappen, ohne erklärbare Logik und dennoch ohne die Figur inkonsistent werden zu lassen.¹⁶² Dieses Nebeneinander des Heterogenen lässt die einzelnen Figuren jedoch nicht in einer Beziehungslosigkeit stehen, sondern baut auf ihre Verbindung und Verdichtung in den Alltagsszenarien im ikonografischen Chronotopos der Interaktion und stellt sie in ein dynamisches Geflecht von Parallelitäten, Komplementaritäten, Kontrasten und Vergleichen.

Was in der Philosophie, der Psychoanalyse oder auch in der Sozialpsychologie in Bezug auf eine *relationale* Subjektkonzeption und das Verhältnis des Einzelnen zum Andern längst eingehend debattiert wurde,¹⁶³ hat noch wenig Eingang in die Filmnarratologie gefunden; in die filmische Praxis der pluralen Figurenkonstellationen, wie ich gezeigt ha-

161 Lotman 1993 (1970): 367 (Hervorhebung von mir). Dieser Zerfall kann sich auch in der Dichotomie von Körper und Psyche, von inneren und äusseren Welten oder Wahrnehmungsformen (Wulff 1996 und 1997), der Verdoppelung der Identität der Figur durch zwei SchauspielerInnen (Smith 1995) oder gar durch das mythisch zu bezeichnende Doppelgängermotiv (Wunderlich 2001) in Literatur oder Film äussern.

162 Mit dem Ausdruck «Konsistenz» beziehe ich mich hier auf Wulff 1996: 31–36.

163 Für die entsprechenden Ansätze in der Philosophie vgl. Waldenfels etwa 1990 oder Zima 2000, in der Psychoanalyse nebst Lacan 1973 auch Laplanche 1992 (für den die [konkreten] Anderen das Unbewusste *von Grund auf* konstituieren), aus ethnopsychanalytischer Perspektive Erdheim 1992 oder in der postkolonialistischen Diskussion der Kulturtheorie (in Bezug auf «hybride Identitäten») etwa Bronfen/Marius 1997. Auf sozialpsychologische Ansätze komme ich im Kapitel III.3. zu sprechen.

be, hingegen schon. – Bernhard Waldenfels etwa, um hier nur ihn zu nennen, vertritt in einer phänomenologischen Perspektive, dass sich das Subjekt nur als relationales und im konstanten Austausch mit den Anderen konstituieren kann:

Ein «Subjekt», das eine globale Konfrontation sucht mit dem, was sich ihm allseitig entgegenstellt, vervielfältigt sich. Betrachtet man die Erfahrungen und Leistungen, die dem «Subjekt» zugemutet werden, so erscheint dieses nicht mehr als einheitliche Instanz und einheitliches Konzept, sondern als Konglomerat und Syndrom heterogener Funktionen.¹⁶⁴

Dennoch verwirft Waldenfels – der sich unter anderem auf Bachtin bezieht – den Subjektbegriff nicht komplett: Er beschränkt seinen Allmachtstraum und stellt sich auf der anderen Seite gegen seine völlige Enteignung durch die Auflösung der Ich-Grenzen.

Wir können also vertreten, dass auch die Figurenkonzeption in dezentrierten Konstellationen eine relationale Subjektkonzeption skizziert, die sich im Umgang und im Austausch mit den Andern in einer gewissen Weise im Film sinnlich materialisiert. Die inneren Möglichkeiten und unsichtbaren Potenzialitäten, die im klassischen und im modernen Charakter oft als Enigma gestaltet sind, äussern sich im dezentrierten Geflecht des Ensembles im Hier und Jetzt an der Oberfläche; die Figur tritt als scheinbar leicht erkennbare in mehrstimmige, unübersichtliche Relationen zu den Anderen, als einzelne oder in Gruppen; das Facettenkonglomerat einer jeden Figur setzt sich in Bezug zum offengelegten Fächer unzähliger Möglichkeiten, die die anderen in ihren Rollen, Aktivitäten, Emotionen, Interaktionen und in ihren narrativen, expressiven Funktionen ausbreiten. Wesensdefinition und Ursprungssuche scheinen hinfällig geworden, sie sind durch das Polyphone, Intersubjektive und Prozesshafte ersetzt. Diese Bewegungen konkretisieren sich im halböffentlichen Raum des Mikrokosmos, wo sich das Individuelle und das Soziale, das Eigene und das Fremde kaleidoskopisch und zur Komplexität verwoben präsentieren. Die Sichtbarkeit des Verborgenen an der expressiven Oberfläche des Films und der Figurenkörper macht den ikonografischen Chronotopos, der bekannte Alltagsszenarien immer wieder neu modelliert, (vorderhand) einfach zugänglich, und dies bis zu einem gewissen Grad auch auf transkultureller Ebene – wenn auch nicht

164 Waldenfels 1990: 73 oder: in der Interaktion – im «Dialog» oder der «Wechselrede» – lässt sich das, was sich zwischen Einzelnen «abspielt, nicht völlig [...] zurückführen und aufteilen auf Einzelsubjekte» (76).

ohne die ZuschauerInnen immer wieder mit anderen Werten und Vorstellungen zu konfrontieren.

Dynamische Bewegungen: Werteverteilung und Erzählhaltung

Die Konzepte des Chronotopos und der Ikonografie enthalten immer auch eine Bewertung – in Bezug auf den Gegenstand und in Bezug auf die Rezeption.¹⁶⁵ Wie Murray Smith in seiner Figurenanalyse unter dem Aspekt der *allegiance* betont, der die moralische Bindung der ZuschauerInnen an den Text betrifft, spielen Figuren dabei eine wichtige Rolle. Sie verkörpern Werte und erstellen ein filminternes Wertesystem, das hierarchisch, manichäisch oder graduell abgestuft, uneindeutig und veränderlich organisiert sein kann. Immer jedoch verweisen die Figuren auch auf einen ausserfilmischen Wertekodex, den sie nicht einfach spiegeln, sondern inszenieren, transgredieren, relativieren, modifizieren.¹⁶⁶ Axiologische Faktoren, die emotionaler, moralischer, ideologischer oder auch ästhetisch-sinnlicher Natur sein können, äussern sich in der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation, in Enunziat und Enunziation innerhalb des Werks wie auch in Bezug auf den kulturellen Kontext, das wahrnehmbare und das diskursive Umfeld, in dem sie entstehen und in dem sie rezipiert, das heisst auch prozesshaft und in einem erneuten Akt der Übertragung eingepasst werden. Und in diesem Sinne ist schon bei Bachtin und gar bei Panofsky jede Lektüre immer eine «kreative Antwort».¹⁶⁷

Obwohl ich im Rahmen dieser Studie kein Modell entwerfen kann, das all diese Wertekomponenten in Betracht zieht – abgesehen davon, dass wohl jede Analyse mit einem so umfassend formulierten Unterfangen bald an ihre Grenzen stossen würde –, möchte ich zur Abrundung meiner Analyse der Alltagsszenarien im Figurenensemble, die übrigens in vielen Belangen auch für das Figurenmosaik Gültigkeit hat, nun einige Aspekte zur Frage der Wertung aufgreifen. Ich werde dabei dem graduellen Prozess der narrativen Dynamik und der globalen Erzählhaltung nachgehen, wie sie sich in der fiktionalen gewöhnlichen Welt und

165 Vgl. bei Bachtin 1989 (1975): etwa 192f. (und in den Kommentaren von Todorov 1981: 74f., 127f. oder Stam 1989: 11f.); für Panofsky (1967 [1939]: 29) gilt die erste rezeptionelle Adressierung allerdings den «kulturellen Symptomen» der analysierenden Person selbst.

166 Smith 1995: 187–227; hier vor allem 190–197.

167 Der Begriff findet sich in Bakhtin 1986 (1952–53): unter anderem 68f., ausführlich diskutiert in Bakhtin 1990 (1920–23); zur Rezeption im Konzept der Ikonografie Panofsky 1967 (1939): 23–28.

den Kräftefeldern der schwach-sujethaften Erzählung äussern; die Frage, wie sie sich in den plastischen und expressiven Gestaltungsweisen konstituieren, die das Kapitel zum Figurenmosaik hauptsächlich bestimmt, werde ich am Rande bereits mitführen. Im Vergleich der beiden Filme HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN und LIFE ACCORDING TO AGFA sollen sich zwei Varianten abzeichnen, wie sich ein Wertediskurs über die Figuren manifestieren kann: wie verschiedene seiner Elemente *in* den Bildern, Tönen, Szenen sowie *zwischen* ihnen oder *durch* sie, in den Bewegungen der Filmkörper und der Montage, auf der Mikro- wie auf der Makroebene zum Ausdruck gelangen; wie sie jedoch als polyphone und keineswegs widerspruchsfreie bestehen bleiben (und also zu keiner «Synthese des Heterogenen» führen).

Wertung schwingt in jedem Enunziat mit, angefangen bei der Auswahl dessen, was gezeigt werden soll; sie sitzt in jeglicher Enunziation – es gibt keine neutralen Bilder, Töne, Ausdrucksformen¹⁶⁸ –; sie bestimmt jede historische Enunziations- und Rezeptionssituation, die, von unzähligen anderen Diskursen, Erfahrungen und Wahrnehmungen durchkreuzt, das kulturelle Umfeld eines Films und seiner Lektüre ausmachen. Bachtin untersucht ausführlich die «wertmässig-emotionale» Färbung, die jede Aussage, explizit oder implizit, durchzieht, prägt, ausrichtet; seine Begriffe sind mit *Intonation*, *Takt*, manchmal auch mit *Ton* und *Akzent* übersetzt worden.¹⁶⁹ Für ihn ist jede Aussage *gefärbt*, auch durch andere als sprachliche Elemente; ihre Wertung ist manchmal kaum wahrnehmbar, jedoch wirksam, und sie ist untrennbar mit dem Ausgesagten verschmolzen.¹⁷⁰ Ob im Alltag oder in der Kunst, die Intonation ist wie die Schwingung in der Stimme zwischen dem Verbalen und dem Nonverbalen, zwischen dem Expliziten und dem Impliziten kaum lokalisierbar,¹⁷¹ und sie kann nicht von der Enunziationssituation als einem individuellen, einzigartigen und doch immer sozialen Akt der Produktion und der Rezeption losgelöst werden. Jedes Enunziat ist so-

168 Ob rein semiologisch gesehen wie bei Metz (1991: 167f.) oder ideologiekritisch wie in der Apparatustheorie der 1970er Jahre und den von dieser inspirierten feministischen Ansätzen.

169 Bakhtin 1986 (1952–53): 79f. oder Bakhtin 1990 (1920–23): 214f.; vgl. dazu Todorov 1981: 74f. oder Stam 1989: 45f. und 1989a: 344–347.

170 Vgl. auch Smith 1995: 188 (er zitiert Tomaševskij zur emotionalen Färbung des thematischen Materials), 191, 222.

171 Vgl. Todorov 1981: 74; die Intonation bei Bachtin ist die «*expression phonique de l'évaluation sociale*»: Sie schreibt sich als «unbestimmtes Raunen der Ideologie» in den Text ein, wie Hamon (1997 [1984]: 41) vertritt. Die Idee des «*grain de la voix*» oder des «*bruissement de la langue*» von Barthes (1982 [1970] oder 1984 [1975]) liesse sich ebenfalls damit in Zusammenhang bringen, denn auch sie führt zur «wertmässig-emotionalen» Färbung, wie sie Bachtin beschreibt.

mit *adressiert*, auch in der Lektüre als «Antwort», und diese Adressierung ist nie einheitlich oder definitiv abgeschlossen.¹⁷² Ein Film richtet sich gleichzeitig in unterschiedlichen Modi an die ZuschauerInnen, die ihn intellektuell und emotional aufnehmen und partiell verschieden in ihrem sozialen und kulturellen Umfeld deuten. Wertzuschreibungen sind oft diffus, flottierend, uneindeutig, sie stecken in Gegenständen und Formen, in Inhalt und Ausdruck, in Expression und Expressivität.¹⁷³ Sie werden in einem bestimmten historischen Kontext von den Filmen *modelliert* und wieder in ein inter- und transmediales Geflecht von Diskursen im Augenblick der Rezeption eingespeist. Axiologische Elemente, Wertvorstellungen und -diskurse sind meines Erachtens also weder von vornherein und ausschliesslich unter eine «ideologische» (Stam) noch unter eine «moralische» Gerichtetheit (Smith) zu subsumieren.¹⁷⁴

Dieses Modellieren der Werte, in dem das Vorher und Nachher der Bezüge und Verweise mit dem Einzigartigen (Bachtin), dem Exemplarischen (Aumont) jeder kulturellen Produktion verknotet ist, interessiert mich hier im Hinblick auf den ikonografischen Chronotopos des Alltags, denn der Film trägt die Spuren dieser Verknotung als Prozess und gestaltet so komplexe kulturelle Aussagen. Er tut dies schrittweise und in seiner globalen Orientiertheit, die manchmal sehr unbestimmt, tastend wirken kann und nicht wie im argumentativen, militanten Diskurs (zum Beispiel bei Eisenstein) zentripetal auf ein inner- und ausserfilmisches Ziel ausgerichtet sein muss. Die flache Poetik der Norm und der beobachtende Erzählmodus der Chronik lassen im Gegenteil eine grosse Vielfalt an Werten zu und setzen die Akzente in dem polyphonen und manchmal paradoxen Nebeneinander des topologischen Reliefs. Sie veräusserlichen sich in den gewöhnlichen Figuren über ihre relationale Differenzierung: ihre Einbettung ins atmosphärische Dekor, ihre Situationsgebundenheit, ihr Beziehungsgeflecht. Die Einbindung der ZuschauerInnen in den sozialen Stimmungsraum der Alltagsszenarien scheint mir in diesen schwach-sujethaften Filmen von grosser Prägnanz. Gleichzeitig, aber nicht immer kongruent zum Inhalt konstituieren sich Werte in der Komposition jeder Einstellung und durch die Montage über Bilder und Töne und auch diese Dynamik ist in Ensemblefilmen stark anthropozentrisch angelegt und haftet sich an die Körper. Im expressiven Schauwert der filmischen Bewegung entsteht so eine affektive

172 Bakhtin 1986 (1952-53): 68f., 71f.; vgl. dazu Todorov 1981: 67-69, 84f., 127; Stam 1989: 185, 222f.; Sierek 1994a: 173f.

173 Zur Erklärung der beiden Begriffe vgl. Abschnitt 3. des Kapitels «Drei Wege durch den Wald der Konzepte».

174 Stam 1989: 15f. und 1989a: 349; Smith 1995: 187f., 206-213.

Adressierung, die immer präsent ist, nicht nur in jenen Momenten, in denen sie ins Auge sticht, auch wenn sie sich nicht immer gleich in einer Bedeutungsstruktur und damit im Bewusstsein fixiert. – Ich werde nun versuchen, einige Aspekte dieser wertmässig-emotionalen Modellierung in diesem Gedankengang zu verbinden. Dabei lassen sich fiktionale, narrative oder enunziative Elemente oft kaum separat herauslösen, denn, wie bereits dargelegt, sind sie durch die relative Autonomie der Figuren stark diegetisch motiviert und gleichzeitig als Gestaltungsprinzip präsent. Die narrative und expressive Dynamik des Films tritt so in ein grundsätzlich dialogisches Verhältnis mit den Figuren – und ähnlich, wenn auch unter anderen Vorzeichen, mit den ZuschauerInnen.

Emotionen und Positionen im Verknüpfungsprozess

Rufen wir uns die Anfänge der Filme *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* und *LIFE ACCORDING TO AGFA* in Erinnerung, um in der Entstehung des Figurengeflechts die darin verwobene Werte- und Sympathieverteilung auszumachen. Für die emotionale Strukturierung ist wichtig, mit welcher Figur der Film beginnt und mit welcher sozialen Konfiguration uns die erste Szene konfrontiert. Sie bildet den Ausgangspunkt auf einer zu entfaltenden Skala. In *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* treffen zuerst Paula, Herr Schulze und Dora aufeinander; beide Erwachsenen reagieren gereizt auf das Mädchen, machen autoritäre Werte geltend; Paula zeigt sich nicht gerade eingeschüchtert. Maria beobachtet die Szene von oben durchs Fenster: neutral, ausgeschlossen. Dann sehen wir sie zusammen mit Dora vor dem Spiegel: Mutter und Tochter im freundschaftlich-entspannten Verhältnis, gemeinsam nach Lösungen suchend, um für Maria den Alltag im Rollstuhl angenehmer zu gestalten. Doras Verhalten gegenüber Paula wird durch diese Szene bereits relativiert. Für Paula geht indessen der Kampf im Treppenhaus weiter; sie lässt sich aber auch von Frau Schulzes Geschimpfe über den angeklebten Kaugummi nicht beeindrucken. Mit ihrem Klingelzug bei Kempinski erhält unser Bild von ihr als kleine Göre eine gewisse Konstanz. Sie muss uns deswegen nicht unsympathisch sein – im Gegenteil; ihre Streiche und Gesten sind ja nicht moralisch verwerflich und können uns belustigen. Zudem hegen ZuschauerInnen im allgemeinen Mitgefühl für physisch und sozial schwächere Figuren.¹⁷⁵ Dies könnte auch auf den alten Kempinski zutreffen, der langsam und gebückt zu seiner Zeitung zurückkehrt, als er niemanden vor der Tür entdecken kann. Die Verteilung der Emotionalitäten bleibt in der «Begegnung» der beiden wohl unent-

175 Vgl. Smith 1995: 190.

schieden. In der nächsten Szene bröckelt das görenhafte Bild von Paula erneut: Sie entpuppt sich als ganz normales, aufgewecktes Kind, das bei seinem Vater Zuneigung sucht, der biertrinkend in den Fernseher starrt und sich nur widerwillig stören lässt. Niggi hinterlässt eher einen zwiespältigen Eindruck: Seine äussere Erscheinung, die atmosphärische soziale Situation, sein Verhalten gegenüber Paula repräsentieren zumindest nicht ein «morally desirable (or at least preferable) set of traits».¹⁷⁶ Dies ist jedoch auch bei den anderen Figuren nicht der Fall. Wenn Bona zu Philippe sagt: «Ich bin hundertmal lieber schwarz als schwul», verstehen wir zwar seine Reaktion auf den geizigen Mitbewohner, der zudem nicht viel Spass zu verstehen scheint. In der Konfrontation der beiden individuellen RepräsentantInnen wird jedoch eine «politisch korrekte» Lesart schwierig und das gesamte Set der Interaktionen bietet eine breite Palette von Verhaltensmöglichkeiten an, die eine eindeutige Positionierung der Figuren vereitelt.¹⁷⁷

So können sich die ZuschauerInnen nicht in einer stabilen Sympathie- oder Antipathiebeziehung zu den Figuren einrichten. Soziale Bewertung kombiniert mit emotionaler Regung (die Grundlage der *allegiance*) werden fortlaufend variiert, manchmal bestätigt und in neuen Interaktionen gleich wieder in Frage gestellt. Der Film verfolgt dennoch nicht das Prinzip einer moralischen oder emotionalen Desorientierung.¹⁷⁸ Er bietet auch keine wirklichen Überraschungen und Entdeckungen, keinen eigentlichen Wandel der Charaktere, sondern entwickelt oder besser: enthüllt deren bereits am Anfang tendenziell angelegte Züge schrittweise in der Polyphonie des Figurengeflechts. Für einzelne Figu-

176 Smith 1995: 188.

177 Ähnlich Müller (1995) in Bezug auf die Alltagswelten in Fernsehserien seit Ende der 1980er Jahre.

178 Smith 1995: hier 214–216. Obwohl seit dem Erscheinen dieser Studie die Debatte um Emotionalität und Filmfigur rege weitergeführt wurde und eine grosse Anzahl an differenzierten Ansätzen hervorgebracht hat (vgl. etwa Plantinga/Smith 1999, Eder 2002, Brütsch et al. 2005) werde ich mich für die Frage nach der «wertmässig-emotionalen» Färbung hier hauptsächlich auf das Modell von Smith zu den Sympathie- und Antipathiestrukturen der filmischen Einbindung von ZuschauerInnen beziehen, insbesondere unter dem Aspekt der *allegiance*. Sein grundsätzlich plausibles Modell ist für mein Korpus allerdings zu stark intentions- und handlungszentriert, da er es vom klassischen Film her entwickelt und für den russischen Film der 1920er Jahre oder den modernen Film abwandelt. Auch betont Smith vor allem die narrative-semantische Ebene; das, was ich als plastische Expressivität des filmischen Ausdrucks zu fassen versuche, hat für ihn wenig Bewandtnis. Für Ed Tan (1996), der wie Smith mit einem kognitivistischen Ansatz an die Figur herangeht, gibt es zwar *artefact emotions* (oder *A emotions*); er kann sie jedoch wiederum nur als narrative, als direkt bedeutungstragende, als «im Bewusstsein sekundarisierte» fassen (64f., 226f.). Die atmosphärische, fiktionale Komponente erachtet er zwar als primär, und in Filmen mit wenig Handlungsveränderung könne sie auch überhand nehmen, für ihn bleibt diese Einbindung aber passiv (44, 238).

ren sammeln wir durch den Film hindurch in redundanter Weise ähnliche Eindrücke: Herr Schulze wird bis zum Schluss nicht sympathisch, in keinem Augenblick; auch seine Frau nicht; doch es gibt mehrere Szenen, wo sie sympathischer ist als er. Hingegen versammelt Maria eigentlich nur gute Eigenschaften auf sich, durch ihre Reaktionen und Gesten in der Interaktion mit ihrem Bruder oder ihrer Mutter, in eher zufälligen Begegnungen mit einzelnen HausbewohnerInnen. Sie wird – im Vergleich zu den anderen – oft auch alleine gezeigt: beim Kaffeekochen in der Küche oder wenn sie am Sonntagnachmittag zu spanischer Musik das Kastagnettenspiel übt; sie ist also etwas vom Figurengeflecht isoliert, was wohl ihre Situation als Behinderte spiegelt, ohne dass dies ausgesprochen würde. Niggi wiederum enthüllt sich zwar als immer unsympathischere Figur, je mehr Interaktionsmomente in ihm kumulieren, weil er sich durch sein soziales Verhalten allseits unbeliebt macht: Er behält jedoch etwas Linkisches, versucht immer wieder, die Sympathie von Paula und Anita zu gewinnen, und schafft es zwischendurch auch, bis die Stimmung sich wieder gegen ihn wendet, weil er oft unangemessen und launisch reagiert. Die Lage scheint ihn und auch die anderen zu überfordern. Ein Eindruck von Hilflosigkeit entsteht: Psychologische und soziale Momente vermischen sich in seiner komplexen, uneindeutigen Figur, weil der Film ihn – wenn auch nur andeutungsweise – in die Situation eines Arbeitslosen einbettet, der sich von seiner Frau aushalten lässt. Dabei spielt auch Anita eine unentschiedene Rolle, reagiert ungehalten auf ihn, lässt sich kurz darauf verführen; gemeinsam schmieden sie illusorische Pläne für die Zukunft, um am nächsten Tag wieder heftig zu streiten. Dennoch entscheidet sich Anita nicht, ihn zu verlassen.

Die Werteverteilung und Sympathievergabe erscheint verunsichert, relativ und macht dem Verstehen-Wollen oder Nichtverstehen-Können, dem spekulativen Erklären und Analysieren der beobachteten Interaktionsmomente Platz. Wir erhalten dabei nicht eigentlich neue Informationen, sondern versuchen die Szenarien im ikonografischen Chronotopos des Alltags zu *entziffern*.¹⁷⁹ Eine distanzierte Haltung stellt sich ein, die dennoch weder emotionslos noch indifferent sein muss. Das Nebeneinander der wertmässig-emotionalen Aspekte, die jede der gewöhnlichen Figuren auf sich vereint und in den Interaktionen im Beziehungsnetz ausspielt, verdichtet, erweitert, kann sozialpsychologisch vom Alltagswissen her interpretiert werden, bleibt jedoch immer teilweise undurchschaubar

179 Vgl. Stam 1989: 18, was der Auffassung des Chronotopos bei Bachtins entspricht; ähnlich auch Todorov 1981: 85f.

und löst sich auch am Filmende nicht auf. Für dieses Entziffern der Situationen wird von den ZuschauerInnen hauptsächlich ein *acentral imagining* entfaltet, in dem, wie Smith darlegt, Sympathien und Antipathien für eine Figur empfunden werden, die man als *Andere* wahrnimmt: Man versucht sie zu verstehen, sie zu bewerten, emotional und intellektuell auf ihre Situation zu *antworten*, beteiligt, aber doch ausgeschlossen, beobachtend und vergleichend. Das *central imagining*, hier im Sinne der *emotional simulation*, wobei wir uns vorstellen, wie wir selbst an Stelle der Figur handeln würden, scheint stark zurückgedrängt, denn der Film vermittelt wenig Information über die Figuren, ihre inneren Motivationen und Wünsche, und keine verkörpert wirklich ein «desirable (or at least preferable) set of traits», so dass wir gerne mit ihr tauschen würden.¹⁸⁰ Auch scheint mir in Filmen ohne individuelle einzelne Hauptfigur in verstärktem Masse der Fall zu sein, was Smith allgemein festhält: dass wir uns immer vielfältig und dynamisch involvieren. Wir können zu ein und derselben Figur in verschiedenen Momenten unterschiedliche imaginäre Beziehungen unterhalten, diese unterschiedlich oder gegensätzlich emotional oder moralisch bewerten und mehreren Figuren gleichzeitig Sympathie entgegenbringen, in unterschiedlichem Grad, in Bezug auf andere Aspekte und Qualitäten. In einem Geflecht ohne moralisches Zentrum, das auch in der narrativen Ausrichtung die heterogenen Elemente einbinden würde,¹⁸¹ gestaltet sich die Position einer jeden Figur umso komplexer und in den zahlreichen Verbindungen zwischen Einzelnen in unterschiedlichen Konfigurationen und innerhalb der ganzen Konstellation können vielfältige Relationen von Parallelitäten, Kontrasten und Vergleichen etabliert werden. Sie werden durch die plastischen Qualitäten der audiovisuellen Bilder und die Montage unterstützt und manchmal erst von ihnen generiert.

180 Smith 1995: 78–81, 96–102; mit dem Begriffspaar *acentral* und *central imagining* bezieht sich der Autor auf den Kognitionspsychologen Richard M. Gordon. Diese Unterscheidung scheint mir im Zusammenhang mit den dezentrierten Figurenkonstellationen sehr hilfreich; sie unterscheidet den Ansatz von Smith auch von dem anderer Autoren, die, wie etwa Tan (1996), davon ausgehen, dass ZuschauerInnen zwar die Position eines «witness to things that happen to others, fictional others» (42) einnehmen, dass jedoch ein Fiktionseffekt (die *F emotions*) nur dann zustande kommen kann, wenn sich die ZuschauerIn in der fiktionalen Situation wähnt (53.f, 64f., 182). Zu dieser Art von Emotion gehört auch die *emotional simulation* nach Smith (1995: 94f.), die er mit der *affective mimicry* (die sich primär vom Gesichtsausdruck ableitet) und der *motor mimicry* zu den Empathiemomenten zählt. Auch wenn ich diese in meiner Analyse zurückstelle, so sind sie in den hier besprochenen Filmen natürlich nicht auszuschließen.

181 Smith 1995: 93. Hauptfiguren funktionieren trotz ihrer häufigen inneren Undurchsichtigkeit als moralisches Zentrum (207–222), das sogar im Falle von Antihelden meist positiv gewertet ist (zur zwiespältigen Sympathie mit dem «Teufel» vgl. 103–106 sowie 217f.).

Auch in *LIFE ACCORDING TO AGFA* werden sofort soziale Konstellationen etabliert, die eine graduelle und relationale Verteilung von Werten auf den Plan rufen. Dalia ist eine alleinerziehende Mutter, die ihre Tochter manchmal vernachlässigt und deshalb stets ein schlechtes Gewissen hat. Schon in der ersten Szene ist ihr instabiles Liebesleben angedeutet, die Belanglosigkeit ihrer Abenteuer, ihre Einsamkeit und Orientierungssuche kann man erahnen. Auch die reflexive Haltung, mit der sie ihre Situation analysiert, wird bereits im Telefongespräch mit Liora deutlich. Die freundschaftliche Beziehung der beiden täuscht nicht über die soziale Rollenverteilung hinweg: Sie ist durch ihre Altersdifferenz und vor allem das Arbeitsverhältnis bestimmt. Jedoch scheint Liora die stabilere Position zu haben, und die fiktive Mutter/Tochter-Beziehung funktioniert zeitweilig mit umgekehrten Vorzeichen. Auch ihre Verbindung zu Benny ist (vorerst) als fürsorgliche eingeführt: Sie weckt ihn behutsam, weil er zur Arbeit muss. – Obwohl der Anschluss der nächsten Szene nicht (direkt) diegetisiert ist und dazwischen ein Wechsel in den öffentlichen Raum stattfindet, ist Eli noch metonymisch in diese Ausgangskonfiguration eingebunden: Er hatte auf Dalias Anrufbeantworter seine Liebeserklärung hinterlassen. Nun wird er uns als kranker, gebrochener Mann vorgestellt. Die nächsten Figuren sind in derselben Szene eingeführt: Durch eine Koinzidenz tauchen die Soldaten auf dem Parkplatz auf, wo auch Elis Wagen steht. Sie sind zwar diegetisch, raumzeitlich mit den vorangehenden Bilderfolgen verknüpft – gehören zur selben Alltagswelt wie er –, werden aber gleich vom bereits entstandenen Geflecht als in sich geschlossene und wenig individualisierte Gruppenfigur isoliert: Der aggressive Eindruck, der sich spontan festsetzt, steht im Gegensatz zu den differenzierten Aspekten, die die anderen charakterisierten. Die nächste Szene führt nach einem klaren Schnitt auf die Konfiguration von Samir, Mahmud und Liora zurück in die soziale Verflechtung, die sich um die freundschaftlichen Arbeitsbeziehungen erweitert, und spinnt den Erzählfaden fort zur Bar, dem zentralen, halböffentlichen Ort: Die formale Absetzung der beiden stimmungsmässig kontrastierten Szenen ist gekoppelt mit der thematischen, metaphorischen Kohärenz in den Dialogen, die durch den Bilderfluss auf der syntagmatischen Ebene nebeneinander zu stehen kommen; dieses Arrangement stellt schon nach wenigen Filmminuten die konträren Positionen in der militärisch-politischen Krisensituation heraus und wertet sie eindeutig emotional.

Wie *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* etabliert auch dieser Film über alltägliche «physische Ikonografien»¹⁸² – die je nachdem eher den

individuellen oder den sozialen Typ (und damit die Reduktion) unterstreichen –, über Mimik und Gestik, über Körperhaltung und Kleidung, über proxemische¹⁸³ und interaktionelle Momente die Figuren als TrägerInnen von sozialen Werten, deren differenzielle Verteilung sich mit der Entstehung des Figurengeflechts entwickelt. Die szenische Zusammenführung lässt gleich schon soziale Konfigurationen als dessen Basis erkennen: In *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* primär vor dem Hintergrund der, wenn auch unvollständigen, Familie; in *LIFE ACCORDING TO AGFA* in verstärkter Masse durch fiktive Verwandtschaften. Emotionale und moralische Werte kommen in den Alltagsszenarien als Potenzial der möglichen Enthüllungen einer Figur innerhalb des Ensembles eher implizit zum Tragen, eher als Stimmungen im Sinne von Andeutungen als von klaren Zeichen, wie es Bachtins Begriff der Intonation besagt. Die Figuren veräusserlichen so eher wünschenswerte, eher abstossende, zwiespältige oder vorerst noch unentschiedene Züge. Auf der Grundlage der Vernetzung und der grossen Freizügigkeit und «Wissensbreite»,¹⁸⁴ zu der die horizontal-assoziative Montage und die externe Fokalisierung der Narration den ZuschauerInnen verhilft, lassen sich die Figuren im Mikrokosmos in kleine Teilgruppen ordnen, die sogleich auch emotional-wertmässig gefärbt sind, auch wenn diese Färbung eher einer Stimmung, also einem diffusen Eindruck entspringt.

Oppositionelle und differenzielle Pole: Zwiespältige Werte und Sympathien

Im zweiten Beispiel zeichnet sich jedoch bereits eine Wertepolarisierung zwischen der im Entstehen begriffenen, emotional ausdifferenzierten Kerngruppe und der unsympathischen Soldatengruppe ab.¹⁸⁵ Diese potenzielle Gegensätzlichkeit skizziert zwar die Gesamtanlage des narrativen Kräftefeldes, dennoch eröffnet sich keine manichäisch-antagonistische, militante Struktur, da Samir, der eigentliche Gegenpol zu den Soldaten, über seine Kopfverletzung Witze macht und die verschiedenen Reaktionen im Ensemble die unpolitische oder zumindest zurückgezo-

183 Vgl. Hall 1959 und 1966.

184 Im Sinne des «*range of knowledge*» und der «*communicativeness*» von Bordwell 1985: 57–59.

185 Die «Gegnergruppen» sind in diesem Film ähnlich wie in der militanten Struktur bei Eisenstein oder Dovženko klar typisierter, karikiert gestaltet; auch besitzt die Soldatengruppe einen Anführer, ist also hierarchisch ausgerichtet (vgl. Kapitel I.2. und das «Zwischenspiel 1»); in der Gruppe der drei Sephardim, die später in der Bar auftauchen, entsteht das eindeutige Machtgefälle durch die sexistischen und rassistischen Äusserungen der beiden Männer gegen die Figuren der Kerngruppe und die Frau in ihrer Gruppe.

gene politische Haltung der einzelnen Figuren deutlich werden lassen (dies betrifft auch Mahmud, der sich eher aus Angst und Vorsicht zurückhält). Die Polarisierung erscheint also aufgeweicht.

Der Eindruck wird später bestätigt, wenn das Soldatenkollektiv mit dem Oberst in der Bar auftaucht (nach ungefähr 30 Minuten, also knapp einem Drittel des Films) und Dalia sie zuerst als Besitzerin und Gastgeberin höflich, fast leutselig empfängt. Da die ZuschauerInnen wertmässig-emotional bereits in eine ablehnende Haltung gegenüber den Soldaten versetzt wurden, erleidet hier der Aufbau der Sympathiebeziehung für Dalia, vielleicht sogar für das gesamte Ensemble – Samir ausgenommen – eine Einbusse. Dalias anbietende Haltung kann nicht allein ihrem orientierungslosen Charakter oder ihrer labilen Beziehungssituation zugeschrieben werden; sie verdeutlicht den wohl alltäglichen ironisch-distanzierten, banalisierenden Umgang mit dem Konflikt, der zuvor bereits in der Konstellation des Ensembles etabliert wurde. Private und gesellschaftliche, emotionale, berufliche und politische Aspekte fließen im halböffentlichen Raum in diesen wenigen Gesten der ersten Interaktion zwischen den beiden «Gruppen» zusammen.

Spätestens in diesem Augenblick entscheidet sich die Werteverteilung, und zwar nicht nur in Bezug auf die Figuren, sondern auf die Erzählhaltung des Films: Für die einen Kritiker war die karikierende Zeichnung der Soldaten sowie später der Gruppe der drei Sephardim unerträglich, für andere wohl die Unentschiedenheit und Abschattung der Figurengestaltung innerhalb des Ensembles nicht tolerierbar – und in diesem Zwiespalt entwickelt sich der Film.¹⁸⁶ In der sukzessiven Entwicklung der Konstellation wird das Ensemble als primäre Sympathiegruppe etabliert, dabei entwickelt der Film ein dramaturgisches Modell, das auf der einen Seite dem militanten Argument folgt und die Kern-

186 Die europäischen (negativen) Kritiken des Films waren sehr explizit, wobei sich die beiden Aspekte oft vermischten und dem Film allgemein eine allzu schematische Darstellung der politischen Konfliktlage über die Figurenzeichnung vorhielten; zum Beispiel wirft Grünberg (1994) Dayan vor, unreflektiert eine aristokratisch-ashkenasische Sichtweise zu vertreten und Vorurteile vor allem gegenüber den Sephardim zu perpetuieren; ähnlich Schelbert 1994. Eine positive Position gegenüber der Differenzierung der Figuren im Ensemble, die «autre chose que des représentants d'une «catégorie»» darstellen, nimmt Frodon (1994) ein. In den israelischen Pressestimmen wird der Film häufig für seine formale Innovationslust gelobt, auf der Ebene des politischen Bezugs stossen sich aber die KritikerInnen aller «linken» Lager mit «realistischen» Argumenten an der karikierenden Darstellung der äusseren Pole des Ensembles – ebenfalls vor allem der Sephardim – und am «unrealistischen» apokalyptischen Ende des Films (vgl. Radeke 1999: 39-69). Kaum jemand erwähnt jedoch die zwiespältige Zeichnung der individuellen RepräsentantInnen innerhalb des Ensembles der Kerngruppe, die meines Erachtens die primäre Kritik und Provokation des Films enthält.

gruppe zunehmend *gegen aussen* abschottet, indem es die Lager polarisiert, während es jedoch gleichzeitig *im Innern* der Kerngruppe die Positionen immer mehr auflöst und zwiespältig erscheinen lässt. Richtet man sich als Zuschauerin in dieser eher unbequemen Situation ein, so scheint sie mir Beobachtung und Distanz auch für die eigene Sympathieverteilung zu bedingen; emotionslos ist sie dennoch keinesfalls. – Bald schon beruhigt der Film die unentschiedene wertmässig-emotionale Spannung etwas, denn kurz nach dem Eintreffen der Soldaten setzt sich Cherniak ans Klavier. Mit seinem ersten Lied, das er Samir und der Intifada widmet und mit dem er gegen die rassistischen und sexistischen Lieder der Soldaten ansingt, wird die politische Grundhaltung des Ensembles (endlich) explizit. Die antagonistischen Pole sind nun etabliert, denn auch die Soldaten müssen erkennen, dass sie an keinem militärfreundlichen Ort gelandet sind.

Wie bereits angedeutet, werden diese beiden Kräftefelder, dem militanten Konfrontationsmodell folgend, im Laufe der Erzählung durch ein drittes ergänzt: Die Soldaten verbringen das zweite Filmdrittel in der Bar, mehrere Zwischenfälle heizen die Stimmung auf; dann zieht die Gruppe ab, nachdem ihr Anführer gedroht hat wiederzukommen und den Laden dicht zu machen. Kurz darauf erscheinen die drei arabischen Juden, bereits ziemlich angetrunken oder durch Drogenkonsum angeregt. In diesem Moment polarisiert sich die emotionale und ideologische Lage erneut: Arrogant kommandieren die drei die Leute der Bar herum und verlangen von Cherniak, dass er orientalische Musik spielt. Bezeichnenderweise wiederholt dieser das Lied zur Intifada, Tonlage und Rhythmus im Anklang an arabische Musik gestaltend und die Sepharden dadurch ins Lächerliche ziehend. Auch diese legen sich mit Samir an, dem sie als Palästinenser und Küchenjunge seine Zugehörigkeit zur orientalischen Kultur absprechen. Dieser rächt sich, indem er das Gesicht des einen Mannes in eine heisse Ölpfanne drückt. Einen Augenblick lang ist der Aufruhr gross, und Benny nutzt die Gelegenheit, die beiden sephardischen Männer zu verprügeln. Dann zieht auch diese Gruppe ab, ebenfalls mit der Drohung wiederzukommen.

Indem der Film den Konflikt in die israelische Gesellschaft – in der Darstellung des Mikrokosmos und des Ensembles – verlagert und unter diesem Aspekt die Figuren als RepräsentantInnen behandelt, verschiebt er durch die ideologische Grundanlage der Erzählung die gängig diskutierten Pole und Grenzen: Nicht Israeli und Palästinenser stehen sich gegenüber, sondern die Kerngruppe der Aschkenasim, die die Palästinenser Samir und Mahmud integriert – wenn auch in sozial wenig attraktiven Stellungen – und in der eine politisch nahezu unbedarfte Haltung

dominiert, ist konfrontiert mit dem Militär aus den eigenen Reihen und mit der Gruppe der orientalischen Juden, denen das Ensemble mit Vorurteilen begegnet und die diese nur zu bestätigen scheint. Durch die Polarisierung der drei Kräftefelder, oder besser: der zwei von aussen an die Kerngruppe herangetragenen antagonistischen Kräfte, sind auch die emotionalen Höhepunkte bestimmt, die hier ähnlich wie Plot Points¹⁸⁷ fungieren. Sie fügen sich zu einer *filminternen* Wertestruktur, die, parallel zur differenziellen Bewertung der Beziehungen im Ensemble, den Filmdiskurs unmissverständlich in eine Richtung drängt. Dennoch ist die Erzählhaltung, über die sich der Film im aktuellen Konflikt positioniert, bis auf den Schluss nicht einfach manichäisch. Zwar sind die beiden Gruppen ausserhalb des Ensembles als kollektive RepräsentantInnen schematisch und eindeutig negativ gezeichnet; im Vordergrund steht jedoch das Ensemble, das im Innern und in der Konfrontation mit den äusseren Polen moralisch und ideologisch zwiespältig bleibt: Auf jeden Fall wird die Werte- und Sympathieverteilung teilweise dissoziiert und zunehmend kompliziert: Denn auch wenn man dem Film (Dayan) eine aschkenasische Sichtweise vorwerfen kann, so «spiegelt» er in seiner Poetik der Norm am Verhalten des Ensembles, das unsere Sympathie erhalten hat, gerade auch eine bissige Kritik. Dieser doppelte Diskurs machte den Film wohl zur Provokation.¹⁸⁸

Betrachten wir die Werteverteilung innerhalb des Ensembles noch etwas genauer. Vor allem die männlichen Figuren sind keineswegs unschuldig daran, dass die Situation am Ende ausartet. Samir, der erstmals zurückschlägt und so seine Rolle als ewiges Opfer umdreht, kann sich der Sympathie vieler ZuschauerInnen sicher sein, und Argumente zu seiner emotionalen und ideologischen Verteidigung lassen sich leicht finden; auch Cherniak beruhigt mit seinen Liedern keineswegs die Situation in der Bar, sondern eher die moralische Gefühlslage der ZuschauerInnen: Er positioniert das Ensemble und verteidigt es sozusagen poetisch gegen aussen; er strukturiert die Gruppe im Innern emotional, färbt die Stimmung melancholisch und beleuchtet sie gleichzeitig refle-

187 Nur stellen sie keine Wendepunkte oder Umschwünge dar, sondern bedeuten eher eine Steigerung der emotionalen Anspannung und eine Bestätigung der ideologischen Positionen; zur Theorie der Plot Points, die in der Filmtheorie zum klassischen Film als sehr wichtig erachtet wird und auf Aristoteles' Poetik aufbaut, vgl. Wulff 1998: 125f.

188 Auch wenn diese Kritik des Films an der aschkenasischen, tendenziell politisch links stehenden Bevölkerungsgruppe in der *israelischen* Presse kaum kommentiert wurde, heisst dies weder, dass der Film sie nicht enthält noch dass sie nicht doch von den ZuschauerInnen wahrgenommen wurde (wie es Radeke 1990: 53 in ihrer diskursanalytischen Analyse des Pressespiegels zum Film zu suggerieren scheint).

xiv. Doch sein Verhalten und seine Lieder spiegeln ebenso wie die Interaktionen und Dialoge im Ensemble zwar eine differenzierte und selbstkritische Haltung in den privaten Beziehungen, die politische Position der Figuren erscheint jedoch wenig reflektiert – so auch, wenn Cherniak mit seinem orientalisch intonierten Lied für Samir die Sephardim lächerlich macht.

Liora ist vielleicht die am eindeutigsten positive Figur neben Cherniak: von ihrer physischen Erscheinung her – sie ist jung und hübsch, eine Tatsache, die ebenfalls eine emotional-wertmässige Färbung generiert¹⁸⁹ – sowie in ihrer sozialen und narrativen Position, über die sie das Ensemble zusammenhält und uns durch ihren «fotografischen Blick» ermöglicht, zwischendurch genauer hinzuschauen und gleich auch wieder (erleichtert) Distanz zu nehmen. Ihre politische Haltung scheint unstrittig, auch wenn sie sich nicht ein einziges Mal zum Geschehen in der Bar äussert: Die Perspektive ihrer teilnehmenden Beobachtung kommt in den Fotos zum Ausdruck, die sie von hinter der Theke aufnimmt (ansonsten gibt es kaum subjektive Einstellungen aus ihrem Blickpunkt). Sie ist auch «mitverantwortlich» für die Verflachung der Erzählung, die Poetik der Norm, die mit der Konfrontationsstruktur konkurriert, denn die Fotos, die als Standbilder den Bildfluss rhythmisieren, zeigen nicht nur die dramatischen Höhepunkte, sondern auch die Kerngruppe in ihrer Alltäglichkeit, wenn eigentlich nichts passiert: Daniela, die Kokain schnupft, und Nava, die sie vor fremden Blicken abschirmt, Sammy, der jeden Abend am Ende der Theke sitzt, und Benny. Liora verkörpert eine Haltung, mit der man gefahrlos sympathisieren kann. In dem immer ofeneren ideologischen Konflikt erhält jedoch auch ihre Position etwas Zwiespältiges; und ebenso zwiespältig ist ihre Beziehung zu Benny, der wahrscheinlich uneindeutigsten und dichtesten Figur des Films.

Noch bevor die Soldaten in die Bar kommen und der Mikrokosmos sich polarisiert, sehen wir Benny in seiner ersten Szene im Zentrum des Geschehens. Mit physisch brutalen Methoden verhört er einen kleinen Drogendealer und singt dazu ein israelisches Heldenlied. Obwohl vom Aussehen her nicht unsympathisch und als Freund von Liora eingeführt, die von Anfang an unsere emotionale Wertung des Ensembles und auch die seine trägt, wird er mehrheitlich in Situationen vorgeführt, die Antipathien gegen ihn wecken. Er mimt seine Rolle als Drogenpolizist völlig ungespalten (was auch die Lieder verdeutlichen, die er aus-

189 Dieser körperästhetische Eindruck könnte als ein Sonderfall der *affective mimicry* (im Sinne von Smith 1995: 94f.) verstanden werden, in Verbindung mit der alltäglichen ästhetisch-affektiven Körperwahrnehmung, von der Jodelet (1994: 59f.) spricht und die sich auf die jeweiligen soziokulturell etablierten Schönheitskodes bezieht.

serhalb der Bar vor sich hinsingt, die die Armee glorifizieren und ihn mit den Soldaten assoziieren): Er lässt sich korrumpieren und spielt sich in der Bar als Ordnungshüter auf, da die Polizei im Zivilbereich (anscheinend) Macht über das Militär hat; er schürt aktiv die Konflikte, und es wird nie klar, ob er dabei politisch handelt oder seine Position vor allem persönlich genießt. Aber: Er verteidigt das Ensemble und auch Samir, als der Oberst in der Küche auf ihn losgeht. Er beschützt Riki, die psychisch labile, selbstmordgefährdete, diaphane junge Frau vor den anzüglichen Pöbeleien der Soldaten, die uns vor Erreichen der Bar ebenfalls – jedoch als Opfer der israelischen Gesellschaft – vorgestellt worden war. Er verschwindet danach mit ihr in Lioras Wohnung, schläft mit ihr und lässt sie dort zurück. Von ihrer sozialen und psychischen Situation hat er nichts verstanden.

Die Aufzählung der Szenen und Interaktionen, die uns Argumente «gegen» Benny liefern, liesse sich weiterführen, doch wir werden ihn wahrscheinlich, auch ohne die axiologischen Komponenten seines Tuns zu akzeptieren, immer gefühlsmässig verteidigen, weil er zum Ensemble gehört, das emotional, moralisch und ideologisch die «Referenzgruppe» bildet und das er gegen äussere Gefahren verteidigt. Dieser billige Trick scheint auf einem sozialpsychologischen Verhaltensprinzip aufzubauen, das in der fiktionalen Alltagswelt ähnlich wie in der sozialen Wirklichkeit funktioniert: Ich möchte auf Grund von Untersuchungen aus der Gruppenpsychologie annehmen, dass die ZuschauerInnen trotz seines grösstenteils widerwärtigen Verhaltens für Benny immer noch mehr Sympathie aufbringen als für die Soldaten oder die fanatischen Sephardim und dass sie ihn als Gruppenmitglied grundsätzlich gegenüber anderen, hier zudem feindlichen Gruppen, in Schutz nehmen.¹⁹⁰ Die ZuschauerInnen grenzen in diesem Falle die Referenzgruppe des Barteams, der sie sich imaginär zugehörig fühlen, gegen andere ab.

Innerhalb der Referenzgruppe können gleichzeitig, gerade weil diese keine AnführerIn besitzt, unterschiedliche und auch widersprüchliche Emotionen aufgebaut werden. Die stark betonten, die Gruppe durchziehenden *Zweierbeziehungen* – die nicht auf Liebespaare beschränkt sind und keineswegs nur harmonische Verhältnisse zeigen – bilden sicherlich den Kern der emotionalen Einbindung, da Zweierbeziehungen auch im Alltag zu den intensivsten gehören (sie werden in der Sozialpsychologie «primäre Gruppen» genannt).¹⁹¹ Die ungleiche, problematische Verbindung von Liora zu Benny kann so als eine Art

190 Blanchet/Trognon 1994: 26f.

191 Jodelet 1994: 51.

Wunschbeziehung (unter anderen) funktionieren – sie gäben ja auch die physische und romantische Ikonografie eines schönen Paares ab –, und man ist (eventuell) noch einmal bereit, aus lauter Sympathie für Liora Bennys Widerwärtigkeiten zu banalisieren, selbst wenn man ihr Verhältnis zu ihm nicht versteht. Hier wird im Kleinen eine bestehende Konfiguration gegen aussen emotional verteidigt, obwohl die «Gefahren», die Daniela, Nava und Riki als einmalige Geliebte von Benny repräsentieren, in diesem Fall als harmlos gezeigt werden: Keine von ihnen bemüht sich aktiv, das Paar zu trennen, und dadurch wird das Verhalten von Benny eindeutig gewertet. Moralische, ideologische und emotionale Bereiche sind auch in dieser Figur wieder verquickt, wobei die Aspekte keinesfalls einer Trennung in private versus öffentliche, berufliche oder politische Sphäre entsprechen, die im halböffentlichen Raum der Bar ineinandergreifen.

Ich habe Liora und Bennys Beziehung als Beispiel angeführt, hätte aber auch auf die zwischen Dalia und dem verheirateten Eli, der ihr seine Krankheit verheimlicht, näher eingehen können oder auf die Beziehung, die andeutungsweise zwischen Cherniak und Daniela keimt, oder auf das vertauschte Mutter/Tochter-Verhältnis von Liora zu Dalia oder die emotionale und soziale Rolle, die Cherniak in Bezug auf Dalia oder Samir einnimmt. Diese privaten Beziehungen sprechen immer auch politische Positionen an. Aber sie bleiben im emotionalen Bereich verankert und zeigen, wie sehr das Ensemble mit sich selbst beschäftigt ist und wie wenig reflektiert und zum Teil auch zwiespältig sich seine Mitglieder im zeitpolitischen Kontext (der Diegese) gegen aussen situieren.

Im Gegensatz zu *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* bezieht also dieser Film in seiner dramaturgischen Makrostruktur klar Stellung. Er baut ein filminternes Wertesystem auf, das er auf die Sympathiegruppe perspektiviert, mit dem er sich aber durch einen Überschuss an Diskursen im politischen Kontext zwiespältig positioniert. Seine Provokation könnte in den deformierenden Spiegelungen liegen, die der Mikrokosmos präsentiert: zwischen der Subversion gegenüber gängigen Vorstellungen und der Reproduktion von Vorurteilen in einer Poetik der Norm. Dennoch macht er letztlich auch eine differenzierte (selbstkritische) Haltung deutlich, die die politisch zugespitzte Lage, auf die er sich bezieht und in der er rezipiert wurde, nicht zuzulassen schien.¹⁹²

192 Wie die in Radeke (1999) und in den vorangehenden Fussnoten diskutierten harschen Kritiken zeigen.

Grundsätzlich sind beide Filme von einer ähnlichen Erzählhaltung beseelt: Die Polyphonie der Werte und eine dialogische, dezentrierte Haltung, wie sie in der chronikalischen Beschreibung auftritt, bestimmen beide in ihrer Grundanlage. In *LIFE ACCORDING TO AGFA* polarisiert die Gruppendramaturgie zwar das diegetische Geschehen, und dessen Entwicklung scheint auf den apokalyptischen Schluss hin ausgerichtet: Der bewaffnete Überfall der Soldaten besiegelt das Schicksal der Kerngruppe sowie der drei sephardischen RepräsentantInnen, die zuvor schon in die Bar zurückgekehrt waren, um sich zu rächen. Doch erst durch diesen Schluss siegt das prophetische *Argument*. Es kann als politische Provokation oder als Ausdruck einer fatalistischen Weltansicht gelesen werden, da der Überfall wiederum auf einer mehr oder weniger zufälligen Interaktion basiert: Sie scheint für die Figuren unvorhersehbar und gleichzeitig unabwendbar, führt hier die drei Gruppen in einer bedeutsamen szenischen Konfiguration zusammen und lässt die Militärs wie eine Naturgewalt über die Bar hereinbrechen.¹⁹³ Erst im Nachhinein werden somit die Pole der Erzählung definitiv festgelegt und lösen die beschreibende Interpretation der polyphonen Weltenkonstruktion ab: ein Modus, der zwar dem demonstrativen Gestus einer (politischen) Idee folgt, aber um wirklich argumentativ zu wirken (wie bei Eisenstein), zu wenig erklärt, zu schwach ausgerichtet ist und sich allzu oft in den widersprüchlichen Details des Alltäglichen verliert. Die Wissensbreite, die der Film in seiner freizügigen Informationsvergabe gewährt, führt wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* eher zur beobachtenden Distanznahme, auf Augenhöhe der Figuren und aus nächster Nähe, denn zu einer manichäischen Parteinahme.

Die relative Autonomie der Figuren, die ihnen als fiktionalen «Wesen» im alltäglichen Mikrokosmos ein grosses «Selbstbewusstsein» (nicht narratologisch gesprochen)¹⁹⁴ verschafft und sich darüber hinaus auf die filmische Selbstreflexivität des gesamten Films auswirkt, spiegelt sich selbst im tragischen Ende von *LIFE ACCORDING TO AGFA* noch einmal in der Diegese: ein enunziativer Akt, der auf die konstitutiven

193 Zum Fatalismus und den Naturgewalten als dramaturgischem Element von Zu- und Unfällen vgl. Doležel 1998: 53f., 61f. Die Funktion einer mythischen, überirdischen Gewalt (112) wird hier jedoch von den Soldaten in der ideologischen Ausrichtung des Diskurses übernommen, denn: «Now that the gods are dead, humans themselves are responsible for the chaotic world they have created and operate» (198).

194 Bordwell 1985: 58; ein Begriff, den ich durch jenen der «enunziativen Aktivität» der Figuren oder der filmischen Selbstreflexivität (in der Tradition von Metz) ersetzt habe, da meines Erachtens weder die Narration noch die Figuren «Selbstbewusstheit» («*selfconsciousness*») bekunden können.

Elemente und das Prozesshafte des Films hinweist und gleichzeitig dessen politische Haltung noch etwas justiert. Das Ende, das als solches immer schon die Frage nach dem Umgang mit dem Tod heraufbeschwört,¹⁹⁵ ist als «Aufräumaktion» angelegt. Dabei werden einige Figuren klar als Opfer, die anderen als Täter charakterisiert und in der Reduktion der drei Kräfte der Erzählung auf zwei Wertepole wechseln die Sephardim auf die Seite des (relativen) Sympathiezuspruchs der Figurengruppe.¹⁹⁶ Andererseits werden hier auch die Gegenstände aufs Korn genommen, die als Attribute und Instrumente zur Ausübung der Rollen und Funktionen der Figuren dienen: Die Fensterscheiben des Lokals, die abermals als Porträtfensterchen für eine Figur eingesetzt waren, werden von den Soldaten zerschlagen, der Fotoapparat auf der Theke zerschellt im Kugelhagel, der getroffene Cherniak fällt rücklings über sein Klavier.

Die symbolische Tragweite dieses Schlussaktes umfasst auch die individuellen, in Zeitlupe gefilmten Todesarten, ohne dabei ihre politische Dimension zu verlieren, auch wenn er sie mit einem zynischen Akzent versieht: Benny trifft es zuerst, bevor er seine Waffe ziehen kann; Liora und er, aber auch Daniela und Cherniak fallen sich sterbend in die Arme, wie wenn in einer versöhnlichen, aber maliziösen Geste des Films die Wunschpaare erst im Tod zusammenfinden könnten. Einer der Sephardim geht schreiend und fluchend auf die Soldaten zu und wird mit seinen FreundInnen niedergeschossen; Sammy wird in der Toilette von einer Handgranate getötet, während Samir in der Küche zusammensinkt und auf der gekachelten Wand das Zeichen eines blutigen Kreuzes hinterlässt, das ihn als Märtyrer interpretiert; Dalia, die zuvor – um sich von dem emotionalen Fiasko mit Eli zu trösten – einen schwedischen UNO-Soldaten aufgegebelt hatte, der sich nun heroisch zum Schutz über sie wirft, bevor er zu Boden sinkt, wird als letzte erschossen. Und der allerletzte Schuss des Attentats gilt dem Tonband und lässt die Filmmusik – das Versöhnungsglied «Who by Fire» von Leonard Cohen – theatralisch abreißen. Die Spulen drehen endlos und leer weiter.

Der Abspann, untermalt von einem melancholischen Lied, das eine israelische Variante von «As Time Goes By» darstellt und das Cherniak zuvor für Dalia gesungen hatte,¹⁹⁷ erlöst uns aus der apokalyptischen Prophezeiung und lässt noch einmal Lioras Fotos, die zum Trocknen an

195 Ricoeur 1984: 40f.; zu den Filmenden vgl. jedoch vor allem Thomas Christen 2002.

196 Zur Konstellation der drei Kräfte und deren Reduktion auf zwei Wertepole in der militanten Struktur vgl. Kapitel I.2. und «Zwischenspiel 1». Dieser Aspekt der Werteverteilung bezüglich der Gruppen wurde in den israelischen Kritiken kaum beachtet und wird auch von Radeke (1999) nicht hervorgehoben.

197 Radeke 1999: 86f. und im Anhang Seite 10.

der Wäscheleine hängen, Revue passieren, ein Bild, das zum Anfang zurückführt. Dann schwenkt die Kamera über die Dächer von Tel Aviv; im diffusen Licht des anbrechenden Tages wechselt der Film zur Farbe: «Ein Jahr später» hiess es zu Beginn, und die angedeutete Zeitschleife entpuppt die Erzählung als «apokalyptischen Alptraum»;¹⁹⁸ dieser Abspann enthält eine leise Hoffnung auf eine alternative Entwicklung des Konflikts, die damals – 1992 – noch möglich schien.

Man kann den Schluss als schwerfällig und allzu symbolisch empfinden; man kann ihn ideologisch ablehnen. Doch das ist nicht die Ebene meines Arguments. Mir geht es darum zu zeigen, dass er zwar eine allmähliche Entwicklung besiegelt, diese durch Interaktionen, Zwischenfälle und Zufälle bestimmte Dynamik jedoch nicht zwangsläufig der diskursiven Orientierung der Erzählung folgt und auf diesen Schluss hinarbeitet. Der Film könnte sehr wohl ohne ihn bestehen und würde dasselbe erzählen: Das hierarchische Gefälle zwischen den Gruppen und die Werte und Sympathien sind – wenn auch offen zwiespältig – durch die differenzielle, relationale Dynamik der dezentrierten Konstellation wie der Montage auf der Ebene der Bilder und Lieder bereits zuvor verteilt. Auch dass die Sephardim in einer letzten Konfrontation den Militärs unterliegen und somit zu Opfern der Staatsgewalt werden, die unsere Sympathie verdienen, lässt sich aus der vorangegangenen Darstellung ableiten. Der Schluss bringt es nur auf den Punkt – was das Ende von HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN gerade nicht tut: Er reduziert die Werteverteilung auf zwei Pole, zerstört aber ihre Polyphonie nicht; er akzentuiert zwar das Argument des äusseren Kampfes, lässt es jedoch nicht über die dialogische Beschreibung im Inneren des Ensembles triumphieren und verleiht so dem Film im Nachhinein den Eindruck *einer geführten Dialogizität*. Der Diskurs, hier die ideologische Aussage, wird dadurch dennoch nicht monolithisch, findet nicht zu einer einheitlichen politischen Aussage, lässt nicht die Enunziation als letzte Wahrheitsinstanz erscheinen.¹⁹⁹ Über die filmische Umsetzung eines chronikalischen Standpunkts im Modell der (kollektiven) Gruppendramaturgie legt der Film die Komplexität und Auswegslosigkeit des zeitgenössischen politischen Konflikts dar: Die richtungweisende narrative Kraft, die das letzte Wort hat, kann dabei nur zerstören. Sie setzt zwar die Gren-

198 Dayan 1993.

199 Zu Ideologie und Polyphonie vgl. zum Beispiel Bakhtine 1970 (1963): 101f. Der Autor bezieht sich hier auf die innere Polyphonie der Figur, jedoch auch als Erzählhaltungen sind Monologismus und Dialogizität bei Bachtin kein einfaches Gegensatzpaar, vgl. Todorov 1981: 99f. oder Kristeva 1970: 17f. Zur Verbindung von narrativen und ideologischen Oppositionsstrukturen vgl. auch Eco 1987 (1979): 223.

zen der Wertevielfalt, der Dezentrierung und der Verflachung der Erzählung fest und situiert in diesem Restbestand eines assertorischen Diskurses die «Gegner». Doch der stabile ideologische Rahmen eines militanten Arguments kann nicht hergestellt werden: weil sich diese «Gegner» nicht an den äusseren Grenzen der Figurengruppe abwehren lassen, weil sie mit in ihren bereits heterogenen Mikrokosmos gehören, wenn dieser als Metapher für die israelische Gesellschaft gesehen werden soll.

Auch in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN, der die Polyphonie der Werte in der entdramatisierten Narration bis zum Ende durchhält, entsteht jedoch kein alles einebnender Relativismus. Auch hier ist die Dialogizität im chronikalischen Modus geführt, wenn auch von ihrer Haltung her wohl weniger politisch als ethnografisch und in der Tonlage weniger zynisch als ironisch.

3. «Sozialer Vergleich» und Bühnenrealität

In beiden Fällen ist die Polyphonie der Werte im ikonografischen Chronotopos des Alltags durch die dialogische Erzählhaltung als wertmässig-emotionale Intonation gestaltet, die die Figuren als *Stimmen* konzipiert.²⁰⁰ In den Aktivitäten, Rollen und Funktionen manifestieren sie sich als Standpunkte und Sichtweisen über die Figuren. In ihrer sozialen und relationalen Konzeption, die sie in ihrer relativen Autonomie in der Diegese skizzieren, führt sie die dialogische Erzählhaltung in ihrem prozesshaften Bezug zu Sprache, Körper, Geschlecht und ethnisch-kultureller Identität vor und gestaltet sie als facettenreiches Bild in einem synchronen Querschnitt. In einer solchen Figurenkonzeption ist schon bei Bakhtin der *Diskurs des Andern* angelegt, ob man diesen Gedanken nun kulturanthropologisch wie Todorov fasst oder psychoanalytisch wie Kristeva: Dieser Diskurs findet in einem transkulturellen Dialog seinen Ausdruck.²⁰¹ Er ist also in einem Film präsent wie auch zwischen den Diskursen, die in einer Kultur zirkulieren, und er etabliert den Dialog zwischen dem jeweils möglichen Sag- und Darstellbaren und dem kontingenten Wahrnehmbaren. Dabei ist das Andere immer ein soziales Anderes, es sind die und der Andere, in der alltäglichen Konfrontation,

200 Vgl. unter dem Aspekt der «Speech Genres» Bakhtin 1986 (1952–53) oder der «Heteroglossie» Bakhtin 1990 (1920–23).

201 Vgl. Bakhtine 1970 (1963): 89 oder Bakhtin 1986 (1952–53): 91f., 93f.; dazu Todorov 1981: 9, 34, 77f. oder Julia Kristeva 1970: 15f.

in den kleinen Differenzen zum Eigenen, auch für das Wahrnehmbare innerhalb der «eigenen» Kultur.

Die verflachte Poetik der Norm, die sich in der dezentrierten Ikonografie von Alltagsszenarien in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit darstellt, scheint in ihrer Verbindung von Individuellem und Sozialem besonders durchlässig für ideologische Wertekonstellationen (im Sinne eines «social or cognitive mapping», wie es Jameson nennt).²⁰² Die Figuren re-aktualisieren dabei eine Werteskala innerhalb der Grenzen von «gelebten» Normen in einer gewöhnlichen Welt, die in ihrem Mikrokosmos meist eine urbane, industrialisierte, zeitgenössische Gesellschaft entwirft. In *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* wie in *LIFE ACCORDING TO AGFA* «naturalisieren» die Figuren so einerseits soziale Rollen und Beziehungsmuster in der gelebten Abweichung zu den Idealvorstellungen (oder zu einer Doxa) und zeigen auch keine heroische Transgression von Geschlechterrollen. Sie problematisieren im relationalen Geflecht, in dem Privates und Öffentliches ineinander fließt, Aspekte von emotionaler und ökonomischer Abhängigkeit, Vereinzelung, alltäglichem Rassismus und geschlechtsspezifischen Verhaltensmustern in einem Machtgefälle. In die Konstruktion dieser Alltagswelt fließen aber auch immer kulturspezifische Aspekte oder Intonationen ein. Andererseits *spielen* die Figuren normalen Alltag: durch ihre enunziativen Funktionen, die sich durch die plastische Gestaltung des Films immer auch von der narrativen Ebene ablösen, sowie durch ihre Performance als Spektakel. In der theatralischen Anlage des zentralen Ortes wird die expressive Selbstdarstellung zur *Bühnenrealität*: In den selbstsprechenden alltäglichen Filmkörpern und der relationalen Figurenkonzeption stellt sich im Schauspiel des Normalen die Ikonografie des Alltäglichen aus. Durch die dialogische Erzählhaltung der Chronik, die den Figuren für diese Selbstdarstellung viel Platz einräumt und ihre *Stimmen* als Körperbilder in der widersprüchlichen Polyphonie inszeniert, stellt sich der Effekt des expressiven ethnografischen Realismus ein. Dieser macht auch die Differenzen des kulturellen Anders wahrnehmbar, denn wir können über das Vertraute der Alltagsszenarien in der gewöhnlichen Welt auch die jeweilige Andersartigkeit (des Eigenen und des Fremden) erkennen und in jedem Film die ikonografische Reaktualisierung des Chronotopos als performative Verschiebung beobachten.²⁰³ So möchte ich annehmen, dass diese Filme uns in einem ge-

202 Jameson 1990: 165; ähnlich auch Eco 1987 (1979): 105, 223 oder Hamon 1997 (1984): 36f.

203 Diese Aspekte von Performance und Performativität werden in Kapitel IV. 3. weiter ausdifferenziert.

wissen Sinne als Ethnografinnen des Alltäglichen situieren und durch ihre emotionale Adressierung auch eine differenzielle Bewertung der Figuren verlangen.

«Sozialer Vergleich» im imaginären Freundeskreis

Wenn ich zum Schluss dieses Kapitel einige vorläufige Gedanken zu einem soziokulturellen ZuschauerInnen-Modell skizziere, so gehe ich davon aus, dass ein mitteleuropäisches Publikum gegenüber fiktionalen Alltagswelten ähnliche Bewertungen anwendet wie im sozialen Alltag, obwohl es sie als fiktional wahrnimmt und gleichzeitig inhaltlich wie von ihrer ästhetischen Konstruktion her analysieren kann. Im Prozess der Figurenwahrnehmung werden laut Hans J. Wulff «Charaktersynthesen» erstellt, in der die SchauspielerInnen mit ihrer Rolle, dem Körperbild und den psychologischen Aspekten der Figur zu einem Bild verschmelzen, ohne dass sich die einzelnen Facetten dabei völlig aufheben.²⁰⁴ Im Falle der hier analysierten Filme entstehen dabei sozial und relational verankerte und kontextualisierte Charaktere, die stark durch ihre (filmisch-expressive) Körperlichkeit bestimmt sind. Gestützt auf neuere sozialpsychologische Untersuchungen können wir also ebenfalls annehmen, dass die ZuschauerInnen diese spontan vor dem Hintergrund der «küchenpsychologischen» Einschätzung ihrer Mitmenschen interpretieren, die auf alltägliche Erfahrungen gründen, die stark vom sozialen Milieu, der geschlechtlichen und kulturellen Zugehörigkeit bestimmt sind und sich vor allem am *Körper* der anderen festmachen, an deren physisch-individueller Gestalt und der sozialen Erscheinung, in Ausdruck und Verhalten.²⁰⁵ Es kann hier nicht darum gehen, Johann Caspar Lavaters Physiognomielehre zu bestätigen, nach der man den Cha-

204 Wulff 1996: 31–36; 1997: 26–29. Auf den Möglichkeiten der ZuschauerInnen, zwischen einer «realistischen» und einer «diskursiven» Lektüre zu oszillieren, insistieren in Untersuchungen zu Fernsehserien unter anderem bereits Ang (1986 [1985]) oder Fiske (1987: 149–178). Wulff kreiert für die Wahrnehmung von fiktionalen Leinwandfiguren, die der alltäglichen Wahrnehmung ähnlich ist und sich gleichzeitig fundamental von ihr unterscheidet, auch den Begriff der «Paraperson»; vgl. zum Beispiel Wulff 1996: 29f. und bereits 1992a; ähnlich Keppler (1995 und 1996). Dass die Wertzuschreibungen von kulturellen Gruppen jedoch sehr unterschiedlich ausfallen können, zeigen in ihrer ethnografischen Untersuchung Liebes/Katz 1986 oder unter dem Aspekt der transnationalen Zirkulation von medialen Produktionen Ang 1999 (1990). Ich werde im Schlusskapitel darauf zurück kommen.

205 Jodelet 1994: 43f. (wie ähnlich auch Wulff 1996 und 1997 und Keppler 1995 und 1996). Die Resultate empirischer Untersuchungen führen Denise Jodelet (1994: 49f.) zudem zur Aussage, dass die Unterschiede von Geschlecht und Alter der sozialen Akteure dominieren und Unterschiede bei Ausbildung, Beruf, Religionszugehörigkeit etc. zurückgedrängt werden. Eine bezüglich der sozialen Repräsentation der Geschlechter differenziertere Analyse legt Barbara Lloyd (1994: 280–296) vor, indem sie auch europäische und amerikanische Untersuchungsansätze vergleicht.

rakter eines Menschen an seiner Nase ablesen kann und unregelmässige Gesichtszüge auf Verwerflichkeit hindeuten – obwohl gewisse stereotype Bilder nach wie vor nach diesem Muster perpetuiert werden²⁰⁶ –, sondern der relationalen Konzeption von Figuren und ihren sozialen Körperbildern, die für die differenzierte nonverbale Adressierung durch die wertmässig-emotionale Intonation im expressiven, ethnografischen Realismus wesentlich erscheint, stärkere Aufmerksamkeit zu schenken, als in der filmwissenschaftlichen Forschung üblich ist.

Denise Jodelet vertritt die Auffassung, dass die Menschen in unserer mitteleuropäischen Kultur einen «sozialen Vergleich» vornehmen, um soziale Objekte zu beurteilen, die sich nicht wie materielle ausschliesslich nach physikalischen, objektiven Kriterien (wie Material, Form, Farbe) und funktionalen Eigenschaften interpretieren lassen:²⁰⁷ Man vergleicht Aussehen, Auftreten, Fähigkeiten mit dem Bild, das man von sich selbst hat, um sich in dem sozialen Geflecht, das einen umgibt, im Verhältnis zu anderen zu situieren. Der Vergleich, der die kleinen Differenzen aufdeckt, findet aber nur mit Personen statt, die uns grundsätzlich ähnlich sind,²⁰⁸ wie die gewöhnlichen Figuren in den besprochenen Filmen, mit denen eine «dialogische» Auseinandersetzung möglich scheint. Natürlich kann dieser Vergleich nur imaginär stattfinden und sich auf kein Feedback vonseiten der Leinwand stützen, das den Blickkontakt – und damit eine direkte Form der Interaktion – benötigt.²⁰⁹ Dennoch ist gerade aufgrund dieser Beobachtungsposition – die in dezentrierten Konstellationen zudem primär eine *acentral imagination* fördert – weiter anzunehmen, dass ZuschauerInnen auch die Figuren untereinander nach ähnlichen Kriterien vergleichen und sich von ihnen angezogen oder abgestossen fühlen.²¹⁰ Dieser Vergleich scheint bei Einzelpersonen, Paaren und Gruppen ähnlich zu verlaufen. Dabei fliessen in den Selbstbildern und in den Vorstellungen zu den Körperbildern der Anderen immer persönliche Erfahrungen und Beziehungen zum sozialen Umfeld zusammen.²¹¹ Ästhetische Kriterien der Körperlichkeit, worin die rein phy-

206 Vgl. im sozialpsychologischen Bereich Moscovici 1994: 221; für die Analyse von Figuren etwa Smith 1995: 136, 191, Amossi 1991: 49–75 oder bereits Gombrich 1986 (1960): 380–392.

207 Jodelet 1994: 43, 52; die «Theorie des sozialen Vergleichs» geht auf Louis Festinger 1954 zurück; vgl. auch Blanchet/Trognon 1994: 28.

208 Jodelet 1994: 52.

209 Jodelet 1994: 51f.; Blanchet/Trognon 1994: 26f.

210 Jodelet 1994: 55.

211 Jodelet 1983: 127f. Doležel (1998: 102) bezieht sich für die Ausarbeitung des Aspekts der Interaktion unter anderem ebenfalls auf die Untersuchungen von Jodelet; die physische Ausgestaltung von literarischen Figuren ist für ihn zwar wichtig, doch weniger zentral als die modalen Aspekte von fiktionalen Welten.

sischen Aspekte mit dem Erscheinungsbild verschmelzen, das eine Person bewusst oder unbewusst durch Kleidung, Haarschnitt, Accessoires gestaltet, und Merkmale, die stärker an den sozialen Status und die Arbeit gebunden sind, strukturieren dabei – immer noch Denise Jodelet zufolge – eher die affektiven Beziehungen, während die verbale Kommunikation, das Äussern von Meinungen und Haltungen, eher die intellektuelle Seite anspricht.²¹² Im Film ist dieses Bild selbstverständlich ein explizit und expressiv gestaltetes (durch Casting, Schauspielstil und Figurengestaltung allgemein).

In westlichen, rationalistischen Gesellschaften schliessen wir zudem von diesem vielschichtigen Äusseren einer Person, deren individuelle und soziale, geschlechtsspezifische, ethnische Merkmale immer intersubjektiv kodiert sind, spontan auf moralische innere Werte.²¹³ Dadurch nehmen wir von Handlungen und Ereignissen ausgehend – in den untersuchten Filmen eher von Aktivitäten und Gesten –, oft fälschlicherweise kausale und moralisierende Zuschreibungen vor.²¹⁴ In Analogie dazu führt die Interpretation von fiktionalen Alltagswelten auf dieser quasi phänomenologischen Ebene also zur Annahme, dass ZuschauerInnen in westlichen Kulturkreisen dem Individuum eine grosse Verantwortung zusprechen, die sie auf seine Wesenszüge und inneren Fähigkeiten zurückführen. Eine solche Interpretation beruht auf der Illusion von Kontrolle und Selbstbestimmung des Einzelnen und vernachlässigt die sozialen Faktoren der Umgebung.²¹⁵

Jedoch treten in der Ikonografie von Alltag, die diese Filme reaktualisieren, solche Faktoren in den Vordergrund. Die «Operationen der Attribution» von Intentionalität und affektivem Inhalt im Verständnis der *einzelnen* Figuren scheinen oft in Frage gestellt:²¹⁶ Bekannte Wahrnehmungs- und Erklärungsmuster sind zumindest von einer starken Vorläufigkeit gekennzeichnet.²¹⁷ Durch die interaktionelle, relationale

212 Jodelet 1994: 59f.

213 Jodelet 1994: 49; diese Tatsache gehört zum «unmittelbaren Inferenzphänomen» nach R. B. Zajonc 1980; vgl. auch Beauvois/Dubois 1994: 168f.

214 Vgl. auch Beauvois/Dubois 1994: 168f., Moscovici 1994: 217f.

215 Beauvois/Dubois 1994: 164f., 169f., Moscovici 1994: 221f.

216 Zu den Operationen der Attribution vgl. Wulff 1997: 26–28.

217 Zu den fälschlicherweise vorgenommenen Inferenzen, die gerade durch nichtlineare Erzähldynamiken irre geleitet werden, vgl. Branigan 2002: 106ff. Der Autor betrachtet die Vorläufigkeit von Annahmen durch sich überschneidende Welten und Erzählstränge als eine «in-between existence»: «[W]e feel in the shift from one path to the next the indefinable presence of a *being-without-yet-possessing-thing-ness*» (109; kursiv im Original). Diese nicht fixierten Annahmen bleiben als «embedded counterfactual» sozusagen geisterhaft präsent und werden konstant «überschrieben» (durch einen Prozess, den er «overwriting» nennt, ähnlich einem Palimpsest; 110). Branigan argumentiert hier gegen die kausale und zeitlich bestimmte Zuschrei-

Dynamik des Beziehungsgeflechts in der Diegese, das von Zufällen und Zwischenfällen beeinflusst ist und von einem ethnografisch beobachtenden Blick sowie der horizontal-assoziativen Montage unterstützt wird, erhalten die ZuschauerInnen eine grosse Bandbreite an Wissen. Dieses wird in der sozialen Wahrnehmung der Figuren aktiviert und durch die expressive Figurengestaltung freizügig an der polyphonen Oberfläche, nicht aber in einer wesenhaften Tiefe oder im Ursprung veräusserlicht. Weder die Vergangenheit noch die innere Motivation der Figuren sind darin ausgeleuchtet. In ihrer Konzeption mischen sich stereotype Momente des sozialen Typs und des Charakters in unterschiedlichem Grad; die individuellen Merkmale treten vor allem in den kleinen Abweichungen von bekannten Mustern und in den Details ihrer körperlichen Aktualisierung hervor, die aber oft nicht eindeutig und abschliessend bewertet werden können. Im verdichteten Interaktionsgeflecht sind auch die Charaktere immer sozial und relational bestimmt. Kausale Zuschreibung von Werten und damit verbundene Emotionen und moralische Vorstellungen der ZuschauerInnen werden oft in die Irre gelenkt oder führen zu Überraschungen in Bezug auf die angenommene Natürlichkeit und Normalität von Alltag: Die eigentliche «Basis des Nicht-Verstehens [...], des partiellen oder falschen Verstehens» im Alltag wird offengelegt. Sie verlangt nach der ständigen Re-Aktualisierung und Entzifferung von sozialen Ikonografien, neuen Kombinationen und Vergleichen, um die fiktionale Welt für wahrscheinliche Annahmen und einen gewissen «naiven Realismus» zu retten, der sich jedoch nicht stabil durchsetzen kann.²¹⁸

Ähnlich wie in vielen «fiktionalen» Fernsehproduktionen neueren Datums werden die ZuschauerInnen also mit alltäglichen (und immer schon medialen) Verhaltensmustern *konfrontiert*.²¹⁹ Die Wahrnehmung des Bekannten in der Beobachtung von gewöhnlichen Figuren in alltäglichen Szenarien wird dabei immer wieder leicht verschoben: Die aufgefächerte Polyphonie der Werte bringt für die rezeptive Aktivität morali-

bungslogik, die David Bordwell (2002) auch in «forking-pathnarratives» als dominant ansieht. Ein situationales und relationales Verstehen von Handlungssträngen in den Interaktionen der Figuren bildet hingegen die Grundlage der Überlegungen von Samuel Ben Israel (2005) zum Ensemblefilm.

218 Ich beziehe mich hier auf Zerbst (1984: 59, Hervorhebung im Original), der zum «naiven Realismus», der für das alltägliche Denken charakteristisch sei, schreibt: «[D]ie Wirklichkeit wird als so beschaffen angesehen, wie sie uns in unseren Wahrnehmungen erscheint» (mit dem Begriff des naiven Realismus bezieht er sich auf die Philosophie von Hans Albert).

219 Zu den fiktionalen Alltagswelten in neueren Fernsehserien, die ihren ZuschauerInnen in ähnlicher Weise ein «Reflexionsangebot» machen, vgl. Müller 1995; ähnlich Keppler 1995 und 1996.

sche Zwiespälte, unentschiedene Gefühle und eine Relativierung von Bedeutungszuschreibungen und Sympathien mit sich. Keine der Figuren im dezentrierten Geflecht kann als Massstab für die moralische oder ideologische Orientierung angenommen werden, denn sie richten sich nicht an Idealvorstellungen aus (weder in Bezug auf eine Norm noch auf deren Transgression), sondern an den Facetten des Gewöhnlichen in seiner ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit. Diese Alltagsfiktionen führen uns in eine transitorische Welt, in der der soziale Wertekodex immer wieder auf seine Permissivität hin getestet wird. Bekanntes wird unter einem neuen Blickwinkel gezeigt und erfährt eine Entfamiliarisierung, die vielleicht sogar eine Auseinandersetzung mit dem eigenen sozialen Selbstbild zur Folge hat.

Das Weltbild, das sich in diesen fiktionalen Alltagswelten abzeichnet, bezieht seine Logik nicht aus den Brüchen, der Inkohärenz von Figuren und Erzählung, und auch nicht aus deren Rätsel, das als Moment der Leere oder der Einwirkung von magischen, mysteriösen Kräften als Motor für ihre Entwicklung dient (wie dies tendenziell im modernen Art Cinema der Fall ist). Die Konstruktion der dezentrierten Alltagswelten kreiert ihre Logik in der *sozialen und assoziativen Vernetzung und Verdichtung* der Figuren in der Interaktion und den parallel geschalteten Szenen und schreibt ihnen somit primär eine relationale, instabile, komplexe Identität zu. Auf diese Weise wird die Sympathie- und Werteverteilung der ZuschauerInnen in die Prozesse von Differenzierung, Abschattung und Relativierung einbezogen, können sich im dezentrierten Geflecht eine intellektuelle und emotionale Position aushandeln und sich dadurch über Vergleiche mit ihrem sozialen Selbstbild in *einen imaginären Freundeskreis* involvieren. Dabei bauen sie selbst das Netz der fiktiven Verwandtschaften weiter aus und suchen sich darin eine Position, die sich selbstverständlich nicht im Film lokalisieren kann, daher ständig variiert und etwas Freischwebendes hat, zwar beobachtend, aber keineswegs unbeteiligt bleibt.

Entfiktionalisierung und Bühnenrealität

Doch diese differenzielle, relativierende Tätigkeit kennt auch Grenzen. Die ZuschauerInnen sind in ihren Bewertungen der fiktionalen Alltagswelten nicht einzig auf sich zurückgeworfen.²²⁰ Auch ohne ideologische Überkodierung²²¹ und dramaturgische Ausrichtung des Diskurses gibt

220 Wie etwa in Talk- und Spielshows, wo Müller (1995: 102f.) zufolge die Werteverteilung manchmal komplett relativierend ist und die (Neu-)Orientierung den ZuschauerInnen überlässt.

221 Eco 1987 (1979): 105, 223.

sich die Erzählhaltung in ihrer geführten Dialogizität zu erkennen. Sie perspektiviert das fiktionale Universum als Ganzes horizontal und begleitet die Sympathieverteilung über den ethnografischen Blick, der sich immer als gestaltender zu erkennen gibt. Sie pendelt sich ein in einer paradoxen Mischung von Nähe und Distanz und parallelisiert ein allzu realistisches Verhältnis zu den Figuren als sozialen Anderen, indem sie es in einen Wahrnehmungsbereich zwischen Entfiktionalisierung und Bühnenrealität überführt. Sie ermöglicht gleichzeitig eine emotionale Beteiligung und eine analytische Position, in der wir die Figuren als Abstraktion und Reduktion, als Rolle und Typ, als Filmkörper und SchauspielerInnen in ihrer Performance wahrnehmen. Dabei kann sich aber eine «Charaktersynthese» (Wulff) kaum oder zumindest nicht dauerhaft durchsetzen, da sich die Körperbilder immer von ihr ablösen.²²²

Das Darstellungsprinzip dieser Filme führt unter dem Aspekt des expressiven, ethnografischen Realismus, den ich in diesem Kapitel hauptsächlich in einer fiktional-narrativen Perspektive auf die ikonografischen Chronotopoi des Alltags hin beleuchtet habe, zur fast sozialpsychologischen Wahrnehmung des Beziehungsgeflechts von gewöhnlichen Figuren durch den schwach-narrativen Modus der Chronik und die Durchlässigkeit zum zeitgenössischen Kontext (des Wahrnehmbaren und Darstellbaren). Die Chronik verbindet in ihrem Oszillieren von Nähe und Distanz den genauen Blick auf das Detail und die Komplexität von Zusammenhängen im Globalen: Die Erzählhaltung gibt sich in der plastischen Bild- und Tongestaltung und im Arrangement der Bilder zu erkennen, worauf ich im Kapitel zum Figurenmosaik näher eingehen möchte. Für das Figurenensemble lässt sich aber bereits feststellen, dass Parallelität und Gleichzeitigkeit, Überlagerung und Diskontinuität in der horizontal-assoziativen Montage angelegt sind und durch die Dynamik im Ensemble auch die Ikonografien des Alltags in Bewegung versetzen.

Der ethnografische, expressive Blick äussert sich auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene in den vielfältigen *Intonationen* der plastischen Gestaltung, die eine affektive Sichtweise gegenüber den sozialen Qualitäten favorisiert, die die gewöhnlichen Figuren in ihrer Alltagswelt verkörpern. Diese *Apperzeptionen*, wie Rainer Zerbst sie nennt, lenken unsere Interpretationen, ohne sie eindeutig zu werten.²²³ Obwohl oft diffus, flottierend, oft nicht lokalisierbar, sind sie auf einer emotionalen Adressierungsebene für die Einschätzung von fiktionalen Alltagswelten

222 Vgl. Kapitel IV.3.

223 Zerbst 1984: 67f.

wichtig und machen ihre eigenen Aussagen. So ist die *filmische Aura*, die jede Figur in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* in ihrer atmosphärischen Teilwelt umgibt, eine andere für Maria, deren Umgebung und Körper oft durch ausgefallene Aufnahmewinkel und Fragmentierung der Gesten dynamisiert wird – im Gegensatz zur Tatsache, dass sie an den Rollstuhl gefesselt ist –, oder für den alten Kempinski, den die Kamera oft mit langen Einstellungen und langsamen Bewegungen quasi synchron zur Gestaltung der Figur durch den Schauspieler beobachtet. Auch in *LIFE ACCORDING TO AGFA* sind die einzelnen Figuren voneinander durch einen solchen enunziativen Eingriff unterschieden, und die expressive Gestaltungsweise taucht zudem den gesamten Mikrokosmos der Bar in einen flächigen Stimmungseffekt. Die starke Präsenz der Fotografie wird – abgesehen davon, dass sie als diegetisches Motiv den Film durchzieht –, als filmisches Gestaltungsmoment aufgenommen. Die häufigen Momente des Anhaltens des Bilderflusses durch Einschieben von Fotos sowie die unzähligen «Rahmungen» durch die kleinen Fenster der Bar auf Dalia, durch die Küchendurchreiche auf Samir, durch die Theke auf Liora lenken die Aufmerksamkeit, kadrieren die Figuren für einen Augenblick. In dieser wiederholten filmischen Geste entsteht eine Palette nebeneinander platzierter *Porträts*, und auch die *Plattformen*, die die Lieder von Cherniak im narrativen Gefüge bilden, schaffen für jede eine persönliche Aura. Den Figuren der Sympathiegruppe wird dabei nicht nur mehr Raum gegeben, sie haben auch die Möglichkeit, sich im «Rahmen» ihrer «Selbstdarstellung» differenzierter auszugestalten. Der genaue Blick gehört ihnen auch auf dieser Ebene. Er ordnet sie horizontal in die Konstellation ein, vereinzelt sie durch die extreme Kadrierung jedoch wieder.

Die narrative Dezentrierung äussert sich in beiden Filmen in einer Gestaltung, die durch den ethnografischen, expressiven Blick die Individualität, aber auch die Atomisierung der Figuren *innerhalb* des sozialen Geflechts akzentuiert. Die Ausrichtung der Bild- und Klangräume auf den filmischen Körper skizziert hier einen anderen Diskurs über die Subjektkonzeption als in *MENSCHEN AM SONNTAG*, wo die Figuren durch Dekadrierung in die Objektwelt eingegliedert sind und auch das relationale Geflecht – zuerst als Mosaik, dann als Ensemble – stärker in die Stadtbilder eingelassen ist. So präsentiert sich auch die Verquickung der Effekte von Fiktion, Authentizität und filmischem Experiment unter einem anderen Blickwinkel, immer in der dialogischen Kontingenz mit einem historisch-kulturellen, diskursiven Kontext.

Eine ähnliche Komplexität, die beide Beispiele aus den 90er Jahren prägt und den ZuschauerInnen eine Position des «kreativen» oder «ant-

wortenden Verstehens»²²⁴ zuteilt, wobei sie ihnen Orientierungshilfen anbietet, ist auch in den dokumentarischen und ethnografischen Filmen des letzten Jahrzehnts auszumachen.²²⁵ Nicht die Vermittlung von grundlegend neuen Wissensinhalten oder idealen (utopischen) Werten, sondern die Sichtweisen des Alltäglichen und auf das Alltägliche, als das Wahrnehmbare und das Darstellbare in der heutigen Zeit, wird zum befragten Gegenstand und führt eine Auseinandersetzung mit immer leicht verschobenen Werten und Affekten, verschiebt sie abermals. So scheint mir dieser dialogische Erzählgestus auch die Konfrontation mit kulturellen Differenzen zu ermöglichen: in der zeitgleichen Darstellung von ähnlichen Alltagsszenarien in einem anderen gewöhnlichen Mikrokosmos, in dem die Figuren in ihrer relationalen Konzeption als Echo erscheinen. Wenn die pluralen Figurenkonstellationen den *Diskurs des Andern* auf diese Weise in sich aufnehmen, so könnte dies auch für die Wahrnehmung der *kulturellen Anderen* und die performative Bildung einer «ethnischen Identität» gelten. Die ethnische Identität entsteht, nach Mario Erdheim, erst durch die Auseinandersetzung mit dem Fremden und verändert das Eigene durch die Aufnahme des Fremden: Sie ist «zwar eng verwoben sowohl mit der Sprache» – und wie ich annehmen möchte mit der expressiven Körperlichkeit (fiktionaler Figuren) – «als auch mit der Region, in welcher die Gemeinschaft lebt, zu der das Individuum zählt, aber sie kann sich auch davon lösen und sich auf einen symbolischen Kosmos beziehen, der nicht mehr regional verankert sein muss.»²²⁶

224 Im Zusammenhang mit dem dialogischen Erzählmodus vgl. Bakhtin 1986 (1952–53): 68f. oder bereits Bakhtin 1990 (1920–23).

225 Marcus 1995; Oester 2002, weiterführend diskutiert in Tröhler 2004.

226 Erdheim 1992: 730; ähnlich Waldenfels unter anderem 1990; ich komme im Schlusskapitel darauf zurück.



Zwischenspiel 2: Variationen zwischen Ensemble und Mosaik



Wenn ich im Folgenden eine offene Liste von Aspekten präsentiere, die die Dynamik des Erzählens mit pluralen Figurenkonstellationen beeinflussen, richtet sich mein Fokus auch hier hauptsächlich auf die 90er Jahre, in denen diese als nahezu transkulturelles Phänomen auftreten (siehe dazu das Schlusskapitel). Wie die Analyse von *MENSCHEN AM SONNTAG* jedoch gezeigt haben dürfte, stellen sie keine neue Erfindung dar. Um dies zu verdeutlichen, werde ich exemplarisch Beispiele aus der Filmgeschichte in meine Bestandsaufnahme integrieren, ohne den Anspruch zu erheben, eine kontinuierliche Entwicklung und historische Einbettung der jeweiligen Varianten aufzuzeigen. Dabei folge ich auch nicht einem kategorisierenden Ordnungsdrang, sondern lasse mich dazu verführen, die Vielfalt der Spielformen und Kombinationsmöglichkeiten unter verschiedenen Akzentsetzungen auszubreiten. Die ungewein grosse Anzahl der vorgefundenen Beispiele zwingt mich jedoch dazu, deduktiver und weniger beschreibend vorzugehen, als dies im entsprechenden Kapitel zu den kollektiven Erzählmodellen möglich war (vgl. «Zwischenspiel 1»).

Durch die Gewichtung und Anordnung der einzelnen Merkmale inszeniere ich in meiner Präsentation den Übergang von den Ensemble- zu den Mosaikkonstellationen (von denen mich die Variante der relationalen Netzkonstruktion im nächsten Kapitel beschäftigen wird). Ich beginne also mit den Dynamiken, die hauptsächlich über die Konfrontation und Verschiebung der Positionen der Einzelnen innerhalb einer Gruppe oder über deren Identität funktionieren. Sie präsentieren diese Gruppe (die sich manchmal erst bilden muss oder in Auflösung begriffen ist) als Ensemble, erstellen einen Mikrokosmos, in dem die soziale und räumliche Nähe zur konfliktuellen Interaktion und, je nach Genre, zur Verdichtung der Charaktere oder zur Verhärtung der Typen und Rollen führt. Diese reduzierten und oft theatralischen Anlagen entwickeln in ihren vielfältigen Mischformen «Milieustudien» nach dem Prinzip der verflachten «Poetik der Norm» (auch dann, wenn ihre Weltkonstruktion sich nicht einem expressiven, ethnografischen Realismus zuordnen lässt), in denen individuelle Lebensentwürfe respektive ideologische Standpunkte horizontal aufeinander treffen. Oder das Ensemble als fiktionale Organisationsform löst sich auf, und die Präsentationsweise setzt stärker auf die Dynamiken der Begegnungen, Trennungen

und Vernetzung über eine azentrische, mosaikartige Konstellation und Montage.

Dieser fließende Übergang von einem Modell zum anderen lässt vier *Dynamiken* ineinander greifen. Die *soziale oder sozialpsychologische* Dynamik organisiert das Verhältnis der Einzelnen zur Gruppe, ihre Beziehungen oder die Beziehungslosigkeit in fiktionalen Alltagsszenarien (wie ich sie aufgrund von Eco im letzten Kapitel entwickelt habe). Sie verändern sich historisch kontingent und lassen auch kulturspezifische Aspekte an der Oberfläche zu Tage treten. Sie inszenieren wiedererkennbare Ikonografien, wie wir sie von Theater, Film oder Fernsehen (und in sprachlicher Form von der Literatur) her kennen.

Die *semantisch-strukturelle* Ebene dieser Chronotopoi stellt die zweite Dynamik dar: Sie bestimmt die Kräfteverhältnisse im jeweiligen Mikrokosmos und ihre korrespondierenden Bildsemantiken (wiederkehrende Motive, Stereotypen), bringt sie in Bewegung und organisiert sie neu. So kann zum Beispiel eine Familienkonstellation damit beschäftigt sein, die traditionelle, symbolische Hierarchie aufzulösen und/oder Grabenkämpfe zwischen den Generationen oder mit anderen Familien auszuführen. Sie kann sich aber auch auf verflachte Muster berufen, die die Kernfamilie erweitern oder zerstreuen, sie in ihrer harmonischen Ergänzung oder in ihrer Beziehungslosigkeit in fiktive Verwandtschaften integrieren. Ihre Dynamik und Orientierung verschiebt jeweils auch die bekannten Ikonografien des kulturell Wahrnehmbaren, das als Inhaltsform ebenfalls sich verändernden sozialen Konfigurationen und ihrer Darstellbarkeit anpasst (zum Beispiel der Vorstellung davon, was eine Familie, ein Paar, eine Freundschaftsbeziehung bedeutet und wie sie dargestellt werden können). Ebenso skizzieren sie diachrone Verschiebungen der Konzeption von Individuum und Subjekt in der Gestaltung der einzelnen Figuren. Als fiktionale Entitäten entwerfen diese «mögliche Personen», die mehr oder weniger transparent oder opak, autonom oder abhängig konzipiert sind und sich in ihren narrativen Funktionen in der filmischen Inszenierung und in ihrer *Performance* (als Filmkörper) veräusserlichen.

Eine weitere narrative Dynamik stellt sich also durch die Präsentationsweise, das medial Darstellbare, ein: Audiovisuelle Ausdrucksformen (und technische Möglichkeiten) bestimmen die Prozesshaftigkeit der Wissensvergabe und Werteverteilung in der *filmischen Plastizität und Beweglichkeit* der Konstellationen: Man kann familiäre Bindungen zwar noch als beziehungsgenerierende darstellen, sie aber mosaikartig, ohne räumliches Zentrum entwickeln oder ein Puzzle von Teilkonstellationen und Stimmungswelten arrangieren, in denen die fiktiven Verwandt-

schaften einzig über die assoziative, horizontale Montage sowie die Bild-/Ton-Gestaltung zustande kommen; es können Parallelitäten und Kontraste zwischen ihnen suggeriert werden, bevor oder ohne dass sie sich begegnen. Auch diese expressiven Dynamiken, die oft die narrative Komposition und die Performance (als schauspielerische und als filmische Darbietung) in den Vordergrund rücken, situieren sich in einem dialogischen Umfeld in der gegenseitigen transmedialen und heute nachgerade transkulturellen Beeinflussung der (ornamentalen) Präsentationsmodi.

Die vierte Dynamik schliesslich, die alle anderen zusammenführt und die polyphone Konstellation kreuz und quer vernetzt, eine eigene wertmässig-emotionale Verteilung vornimmt und dabei ebenfalls einer narrativierenden Bewegung folgt, leisten selbstverständlich die *ZuschauerInnen*. Sie erstellen semantische, strukturelle, plastische Verbindungen und Bezüge innerhalb der fiktionalen Welten und zwischen den Figuren, bilden neue imaginäre Konstellationen und kreieren konzeptuelle Zusammenhänge, die soziale, psychologische und axiologische Dynamiken, ästhetische Spielformen und alltägliche Wahrnehmungsmuster aktivieren und kombinieren.¹

Ich werde mich in der Anordnung der nachfolgenden Beispielserie hauptsächlich an den beiden mittleren Dynamiken orientieren, in die die beiden anderen einfließen. Das thematische Feld, das die angeführten Variationen zu den Ensemble- und Mosaikkonstellationen umreissen, situiert sich zwischen Gesellschaftsbild und Beziehungsdynamik. Sie durchkreuzen Genremodi und Stilrichtungen und rufen unterschiedliche Erzählhaltungen, von der kritisch-analytischen Distanz (Satire, Ironie) zur beschreibend chronikalischen Nähe hervor; selten jedoch nehmen diese einen demonstrativen oder gar argumentativen, militanten Gestus an.

Die Inspirationsquellen für diese pluralen Dynamiken sind vielfältig: Nicht selten basieren sie, vor allem was die älteren Beispiele anbelangt, auf literarischen oder theatralischen Vorlagen und orientieren sich an Figurenkonstellationen der Tragödie oder der Komödie (ich komme darauf zurück). Neuere Filme scheinen sich für die Inszenierung von Gruppenprozessen im Ensemble stärker an psychotherapeutischen Dynamiken zu orientieren, an Rollen- und Gesellschaftsspielen,² wie sie auch das Fernsehen in seinen Soapoperas, Sitcoms und Dokudramas vermehrt umsetzt (was die Muster der ersteren nicht hinfällig macht).

1 Vgl. Bakhtin 1986 (1952–53).

2 Vgl. Vanoye 1991: 43f., 29f.

Die abstrakteren Mosaikkonstruktionen lehnen sich einerseits oft an die collageartigen Präsentationsweisen in Dokumentarfilmen an (die Querschnittformen finden in diesem Bereich heute grossen Widerhall). Andererseits evozieren sie den Vergleich mit musikalischen oder choreografischen, rhythmischen Bewegungen sowie mit neuen interaktiven Spielformen, wie sie Videokunst und Computertechnologie hervorgebracht haben. Parallel dazu spiegeln ihre jeweiligen Weltenkonstruktionen diese Spannbreite: Während die einen tendenziell Alltagswelten kreieren, bauen die anderen an völlig imaginären, virtuellen Kunstwelten, die dennoch ebenfalls an alltägliche Dynamiken appellieren und diese variieren.

Als eine Tendenz unter anderen, die weder als kontinuierlich sich entwickelnde noch als einheitliche zu betrachten ist, lässt sich so in den 1980er und 1990er Jahren ein ethnografischer, expressiver Realismus ausmachen,³ der sich für schwach-sujethafte Erzählformen interessiert, die sich an den Dramaturgien und Ikonografien des Alltags orientieren, und in seiner dialogischen, chronikalischen Erzählhaltung zum Verwischen des Status der Bilder zwischen Fiktion und Nichtfiktion beiträgt. Gleichzeitig lässt sich darin paradoxerweise ein Hang zur expliziten Performance, starken enunziativen Markierung des Diskurses und zum Registerwechsel zwischen den Genres feststellen (die letzteren Aspekte werde ich in späteren Kapiteln eingehend behandeln).

Selbstverständlich entsprechen nicht alle Ensemble- und Mosaikfilme diesem Set von Merkmalen, und ihre eher horizontale Anordnung und Kräfteverschiebung kann problemlos in Kombination mit den Aspekten des aristotelischen Handlungsschemas (und der Unterteilung in Akte) oder des Konfrontationsmusters der Gruppendramaturgie des Kollektivs auftreten. Das Erzählen mit pluralen Konstellationen scheint in seinem Spannungsfeld zwischen räumlich-sozialer Gruppendynamik und struktureller, plastischer Vernetzung der einzelnen Figuren jedoch immer das zeitliche Moment zurückzudrängen: in der erzählten Zeit, im Bauprinzip des Plots wie in Bezug auf den Prozess des Erzählens. Verschiedene Gefälle zwischen den Figuren werden sichtbar gemacht, im Laufe des Films gefestigt oder differenziert, verschoben und ineinander verwoben. Oft wird mit der Gleichzeitigkeit und dem parallelen Nebeneinander von Situationen gespielt. Erzähltechnisch können dabei einzelne Figuren, zumindest zeitweilig und manchmal abwechslungsweise, in

3 Eine andere Tendenz könnte mit dem «postmodernen» Kino der Uneigentlichkeit festgestellt werden, das selbstreferenziell mit medialen Stereotypen spielt und sich als Spektakel inszeniert; vgl. dazu Wuss 1993a, Jullier 1997, Moine 1999 oder Schweinitz 2006.

den Vordergrund treten, oder die Aufmerksamkeit kann sich der Leinwandpräsenz von Stars zuwenden. Andere zentrierende Aspekte (Objekte, punktuelle Ereignisse, räumlich oder strukturell konzentrische Bewegungen), die die heterogene Vielfalt ordnen, lassen sich zahlreich auflisten. Die Streitfälle, ob ein Film eine oder zwei Hauptfiguren dominierend einsetzt oder ob und wie er sie als schwache Hauptfiguren in die Gesamtkonstellation integriert, sind unabwendbar. Ich werde auch dazu einige Beispiele anführen und möchte so nicht nur mein Korpus an seine Grenze führen, sondern auch darauf hinweisen, dass der Status der Hauptfiguren zumindest ausserhalb des «klassischen» Aktionskinos vielfältig wandelbar, oft prekär und eingeschränkt erscheint. Die pluralen Figurenkonstellationen ohne individuelle Hauptfiguren wirken so nur als letzte Konsequenz der Auflösung zielgerichteter Erzähldynamiken. Über die Figurenkonstellationen lässt sich jedoch in den meisten Filmen eine soziale, relationale und tendenziell horizontale Bewegung ausmachen, die andere Akzente setzt und andere Aussagen generiert als eine ereigniszentrierte oder eine argumentative Entwicklung, auch wenn sie sich mit diesen kombinieren lassen.

Mit einigen Anmerkungen zur historischen und kulturellen Verteilung von Ensemble- und Mosaikdramaturgien möchte ich diese Einleitung beschliessen. Während das wiederholte Auftauchen der kollektiven Muster mit ihren militanten Anliegen, die sich tendenziell in demonstrativem Gestus und allegorischen Figuren äussern, in einen Zusammenhang mit bestimmten gesellschaftlichen und diskursiven Konfigurationen gebracht werden kann,⁴ so scheinen auch die «alternativen» dezentrierten oder azentrischen Erzähldynamiken seit den Anfängen des narrativen Kinos präsent. Zumindest lassen sich in einer «kumulativen» Erinnerungsspur einige Chronotopoi ausmachen, die sich immer wieder neu kombinieren und dabei transformieren. Sie sind dabei nicht immer einem realistischen Modus und alltäglichen Ikonografien verpflichtet, wie ich sie beschrieben habe. Auch wenn sie zum Beispiel in klassischen wie neuen Hollywoodfilmen selten in ausgeprägter Form anzutreffen sind, da diese nach wie vor bevorzugt über die Individualisierung einzelner Hauptfiguren mythische Heldenerzählungen inszenieren, so sind sie dennoch innerhalb der entsprechenden institutionellen Konventionen und Vorgaben immer wieder erprobt worden. Sie finden ihren Ausdruck jedoch vor allem in einem realistischen Anliegen, das in den 1920er Jahren das sozial Wahrnehmbare des Alltags in der Grossstadt, ob in fiktionaler oder nichtfiktionaler Form, in eine spe-

4 Vgl. vor allem das «Zwischenspiel 1»

zifisch filmische, modernistische Darstellung umsetzt (die die Literatur auf ihre Weise erprobt). Auch die pluralen, entdramatisierten Konstellationen tauchen danach in kontingenter Weise zu veränderten ökonomischen, gesellschaftlichen und intellektuellen Realitäten und Diskursen wieder auf: so etwa im dialogischen Modus der Chronik in den neorealistischen Filmen der Nachkriegszeit. Vor dem Hintergrund der soziopolitischen Ideen zur Gemeinschaftlichkeit einer kritischen Gegenkultur erhalten konzentrische Ensemblekonstellationen im von der britischen Schule inspirierten Dokumentarfilm in den 1930er und 1940er Jahren oder in den internationalen Erneuerungsbewegungen der 1970er und frühen 1980er Jahren zusätzlich eine engagierte bis militante Note. Im letzteren Fall transportieren sie bald auch eine nostalgische oder resignierte Färbung oder wandeln sich zur satirischen Gesellschaftskritik.⁵

Heute sind mosaikartige Gestaltungsweisen und zerstreute Konstellationen (auch des Ensembles) tendenziell häufiger. In den verschiedensten Erzählkulturen, hauptsächlich aber in den Industrieländern stellen sie ein unübersehbares Phänomen dar, das vor allem die sogenannten Independent oder Autorenfilme vereint – ob von etablierten FilmemacherInnen oder als Low-budget-Produktionen. Diese ordnen sich, wie bereits erwähnt, in ein dialogisches Feld ein, in dem sich in Kinospielefilmen, Fernsehformaten und dokumentarischen Formen der expressive, ethnografische Realismus in verschiedenen Variationen spiegelt und sich durch strukturelle Dynamiken inspirieren lässt, wie sie Internet oder Videospiele fordern. Auffallend häufig sind in meinem Korpus (das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt) Filme vom asiatischen Kontinent oder von asiatischen FilmemacherInnen anzutreffen, die in den USA leben. Hier schreiben sich die Darstellungsweisen eventuell in östliche Erzähltraditionen ein, denen weniger individualistische Gesellschaftsmuster zu Grunde liegen und die dem transkulturellen Phänomen in den 1990er Jahren vielleicht sogar als Inspirationsquelle dienen.⁶ Vergleichsweise häufig sind auch Werke von Filmemacherinnen in diesem Korpus vertreten; die Frage, inwieweit diese Feststellung mit einer geschlechtsspezifischen Wahrnehmung und Ästhetik in Verbindung zu bringen ist, muss ich hier jedoch offen lassen.

5 Auch die (alternativen) Spielstätten reagierten auf das aktuelle ideelle Bedürfnis nach «Gruppenfilmen», wie die umfassende Dokumentation zu einer Retrospektive im Berner «Kellerkino» exemplarisch zeigt; vgl. Giger 1977.

6 Ethnografische, *cross-cultural*-Analysen zum chinesischen Kino und eine epistemologische Auseinandersetzung mit westlichen Theoriemodellen findet sich zum Beispiel in Berry 1991; allgemeiner zum Third Cinema vgl. Gabriel 1989 und zum transnationalen «accented cinema» der 1990er Jahre Naficy 2001.

1. Ensemble-Dramaturgien

In den nachfolgend unter verschiedenen Akzentsetzungen versammelten Beispielen ist die heterogene Gruppe in ihrem räumlichen und sozialen Zusammenhalt erfasst und nimmt sich selbst als solche wahr; manchmal ist sie mit ihrer Identität und ihrer Zusammensetzung beschäftigt, manchmal wird die innere Dynamik von äusseren Ereignissen angeregt und zwingt die Gruppe, sich zu bündeln, oder aber sie bedroht und sprengt sie. Die einzelnen Figuren nehmen im polyphonen Mikrokosmos (in der raumzeitlichen Reduktion) jedoch je unterschiedliche Positionen ein, die stärker auf Konflikt und Dramatisierung angelegt sein können oder die differenzielle Vielfalt betonen und die Figurenkonzeption und -gestaltung sowie das Verhältnis der Einzelnen zur Gruppe beeinflussen. Verschiedene konvergierende und divergierende Kräfte bestimmen die sozialen Formationen, die fiktionalen, narrativen und ästhetisch-plastischen Bewegungen und Entwicklungen und lassen eher geschlossene oder offene Darstellungsformen erkennen.

Ich schliesse jedoch die Gruppenfilme mit klaren Hauptfiguren aus, wie sie meist in den handlungs- und ereignisbetonten Katastrophenfilmen auftreten, die einen Retter als wahre Heldenfigur präsentieren wie *THE BRIDGE OF SAN LOUIS REY* (*DIE BRÜCKE VON SAN LOUIS REY*, Rowland V. Lee, USA 1944) oder sich auf Einzelschicksale und melodramatische Paarkonstellationen konzentrieren (man denke an die zahlreichen Verfilmungen des Untergangs der *TITANIC* (1943/1953/1979/1997).⁷ Ebenso wenig kann ich hier den Gruppen mit einem eindeutigen Anführer Beachtung schenken, wie sie in dem Gefängnisausbruchsfilm *BRUTE FORCE* (Jules Dassin, USA 1947) in Szene gesetzt werden, wo die Konfrontation zwischen Burt Lancaster als Hauptfigur und Star und dem Chef der Gefängniswärter die Gruppenzeichnung dominiert, oder in der Milieustudie *DIE HALBSTARKEN* (Georg Tressler, BRD 1955).

Auch nicht näher eingehen werde ich auf die minimale dramaturgische Konstellation, die im Liebes-Dreieck (meist zwei Männer und eine Frau) die symbolische Einheit des (heterosexuellen) Paares unter Ausschaltung eines Dritten beschwört.⁸ Eventuell kombiniert mit diesem melodramatischen Schema, das auch die Boulevard-Komödie im-

7 Kristin Thompson (1999: 48f.) etabliert die Katastrophenfilme als eine Kategorie der «multiple-protagonist narratives» und analysiert sie in der Variante des stark zielgerichteten und spannungsbetonten Films *ALIEN* (283f.); natürlich haben auch Stars in diesen Filmen eine wichtige Funktion; zum Star-Paar in der letzten Version von *TITANIC* (James Cameron, USA 1997) vgl. 349f.

8 Vgl. Vanoye 1991: 61.

mer wieder inszeniert und transgrediert, ist ein zweites zu erkennen: Im «tragischen Dreieck» ordnen sich die Figuren in die Rollen von Verfolger, Opfer und Retter (bereits in *BROKEN BLOSSOMS*, D. W. Griffith, USA 1919) ein, und das Muster benötigt mindestens eine Heldenfigur (und seinen Gegenspieler, den Antihelden). Vanoye beschreibt mit dem Begriff des tragischen Dreiecks, den er von Stephen Karpman übernimmt, ein archetypisches Muster, das vor allem im Western immer wieder variiert wurde und die Kräfteverhältnisse oft in eine manichäische Konfrontation (von Gut und Böse, von Frau und Mann) bringt.⁹ Hingegen interessieren mich die vielfältigen Möglichkeiten, die minimale Dreier-Konstellation, die als Grundmuster der pluralen Figurenkonstellation gelten kann, sozial, psychologisch, symbolisch und erzähltechnisch offener und horizontaler zu gestalten und dabei oft auch das «Paar» neu zu definieren.

Zusammenhalt und Bestimmung der Gruppen¹⁰

Schicksalsgemeinschaften

Zu den Schicksalsgemeinschaften zähle ich die traditionellen *Familien-dramaturgien*, wie sie Peter von Matt durch die Literaturgeschichte hindurch analysiert hat. Er sieht die Familie als Handlungsszenario, in dem über unzählige Variationen die Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und Autoritätspositionen zur Erhaltung, Wiederherstellung oder definitiven Infragestellung der geltenden symbolischen und sozialen Ordnung führt.¹¹ Man kann einen wechselseitigen Zusammenhang sehen zwischen der Destabilisierung der traditionellen Ordnung in dieser gegebenen, unausweichlichen sozialen Formation, wie sie in der abendländischen Kultur gedacht wird,¹² und der Auflösung der klassischen, geschlossenen Erzählung, die die Muster der antiken Tragödie und des

9 Vanoye 1991: 218.

10 Es handelt sich bei den folgenden Gruppentypen um dramaturgische Muster, auch wenn sie das sozialpsychologische Verhalten der Figuren bestimmen. Eine sozialpsychologische Definition dieser Dynamiken habe ich nicht gefunden.

11 Von Matt 1995: hier 23. In von Matts textimmanenter Perspektive zeigt dieses Handlungsszenario durch die Literaturgeschichte und den populären Geschichtenkorpus des Abendlandes seit der Antike hindurch «semantische Veränderung bei gleichem Umriss». Er analysiert die wiederkehrenden Bilder, Konfliktfelder und möglichen Konfliktverläufe innerhalb der Familie, die als raumzeitliche Anlage und symbolisches System bestehen bleibt, selbst wenn sich die Konflikthalte, Gesetze und Rollenverteilungen konstant verschieben (165, 262).

12 Bereits Claude Lévi-Strauss (1985 [1983]: 73f.) diskutiert den Begriff und die Definition der Familie, deren eheliche und blutsverwandtschaftliche Grundlagen kein universales Phänomen darstellen.

13 Freud 1941 (1909).

Familienromans, wie ihn Sigmund Freud aktualisiert,¹³ reinszeniert und variiert.¹⁴ Abrechnungen mit der symbolischen Hierarchie und der Rolle des Vaters in der Familie führen zumindest in neuerer Zeit oft auch zur Dezentrierung der fiktionalen und narrativen Konstellation, zum Beispiel in *URS AL-JALIL* (*NOCE EN GALILEE*, Michel Khleifi, Israel/F/B 1987), *TANO DA MORIRE* (Roberta Torre, I 1997), *BROOS* (Mijke de Jong, NL 1997), *EAST IS EAST* (Damien O'Donnell, GB 1999) oder, wenn auch mit einer zentrierenden Figur, in *FESTEN* (Thomas Vinterberg, Dänemark 1998). Oft werden jedoch auch in Krisensituationen neue Kräfteverhältnisse in einer verflachten Rollenverteilung etabliert, die neue Auseinandersetzungen mit sich bringt, wie in *DEVIL'S ISLAND* (Fridrik Thor Fridriksson, Island 1996) oder *UN AIR DE FAMILLE* (Cédric Klapisch, F 1997). Oder die Familie erscheint auf einen horizontalen Ausschnitt beschränkt, wenn in *GESCHWISTER – KARDESLER* (Thomas Arslan, D 1996) das Thema von der problematischen Familiengemeinschaft auf die Nachwuchsgeneration gelenkt wird, die sich in parallele, mehr oder weniger unabhängige Geschichtenstränge auffächert.

Ein *erweitertes Verwandtschaftssystem* zwischen Familien inszenieren amerikanische Familienserien der 1980er Jahre (exemplarisches Beispiel ist *DALLAS*, USA, ab 1981); in der konstanten Umverteilung der Paare inszenieren sie auch (leicht) transgressive Verbindungen (vor allem zwischen Generationen)¹⁵ und lassen eine Gefühlsrealität entstehen, in der die Liebes- und Familienbeziehungen von jeglichem Kontext abstrahiert und stark dramatisiert dargestellt sind. Sie kreieren letztlich trotz der Vervielfältigung der sozialen und narrativen Zentren eine Illusion von Geschlossenheit und Harmonie.¹⁶ In anderen Fällen wird die Familie stärker auf ein soziales Netz hin geöffnet, das ich mit Tamara Liebes

14 Vgl. in semiotisch-psychoanalytischer Sichtweise Stephen Heath 1981: 125f. und in seiner Folge Dana Heller 1995: 14f., 166. In einer stärker kulturwissenschaftlich ausgerichteten Perspektive stellt letztere für die Repräsentation der modernen Familie (in Literatur, Film und Fernsehserien), die begleitet wird von einem Krisendiskurs, der diese als Kern der Auflösung der traditionellen Werte sieht und den Verlust eines einheitlichen Konzeptes von Kultur beklagt, eine wechselseitige Verbindung fest zwischen der Desintegration der Erzählung und der Familie seit den 50er Jahren (90f.). – Die Autorin beschränkt sich in ihrer Untersuchung auf die Veränderungen *innerhalb* des Genres der Familienerzählungen und argumentiert, dass auch in den «post-family romances» seit den 60er Jahren die Familie als soziale Basis und inhaltliches Grundmuster der Erzählung bestehen bleibe; den Status von einzelnen Hauptfiguren und/oder von HeldInnen in ihrer narrativen und symbolischen Relevanz thematisiert sie nicht.

15 Tamara Liebes/Sonja Livingstone 1994: 725f.; zu den Genrekonventionen solcher Familienserien auch Tania Modleski 1982: 85–109.

16 Zum Beispiel Ien Ang 1986 (1985): hier vor allem 22–64 oder auch Angela Keppler 1995: 95f.

und Sonja Livingstone als *fiktive Verwandtschaften* bezeichnet habe und das den stärker auf die sozialrealistischen Dramaturgien des Alltags ausgerichteten SOAPOPERAS – CORONATION STREET (GB, ab 1960), LINDENSTRASSE (BRD, ab 1985), DIE FUSSBROICHS (D, ab 1991) – zugrunde liegt.¹⁷ Die einzelnen Figuren situieren sich zwischen sozialer und individueller Charakterisierung (sind mehr oder weniger typisiert), und die Gefühlswelt wird durch einen ethnografischen Blick auf die soziale Formation ergänzt. Man denke auch an die umfassende Familienchronik, die Edgar Reitz in HEIMAT (BRD 1981–84) und DIE ZWEITE HEIMAT (BRD 1988–91) erstellt, in der die Familie als strukturierendes und emotional fokussierendes Motiv eingesetzt ist, die individuellen Lebensgeschichten und die Generationenfolge in der Familie jedoch in eine Konstellation von *Wahlverwandtschaften* und diese stark ins Zeitgeschehen integriert sind.

Familienstrukturen bleiben oft Kern der pluralen Figurenkonstellation, doch das Beziehungsgefüge ist in den sozialen Facetten verschiedener Teilkonstellationen kontextualisiert, und das schicksalhafte Moment der ideologischen Konfiguration erscheint aufgelöst: Gegebene Autoritätspositionen und festgeschriebene geschlechts- oder generationenspezifische Rollen in der Familie und der erweiterten kulturell und historisch verankerten Gemeinschaft werden abgeflacht, abgeschafft oder ironisiert und narrativ dezentriert. Familienformationen sind auch in Spielfilmen immer stärker als instabile, unvollständige und veränderliche dargestellt,¹⁸ durch fiktive Verwandtschaften ergänzt. Als eine soziale und emotionale Bindungsform unter anderen sind sie in À LA VIE, À LA MORT (Robert Guédiguian, F 1995) in einen polyphon verdichteten Mikrokosmos integriert oder in SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993) von einem mosaikartigen, relationalen Netz umgeben.

Inszeniert die Familie in einer Krisensituation oft ein soziales und imaginäres *huis clos*, so ist dieses in einer anderen Form der Schicksalsgemeinschaft oft räumlich manifest und begründet die Gruppendynamik. In Anlehnung an Vorlagen aus Literatur oder Theater wird hier eine Gruppe – als zufällige oder gegebene Formation – in einer einmaligen, extremen Situation gezeigt. In der Unentrinnbarkeit dieser Zwangsgemeinschaft differenzieren sich die Positionen der Einzelnen,

17 Liebes/Livingstone 1994: 729f.; ähnlich auch John Fiske 1987: 21f. In Bezug auf die verschiedenen Realismuskonzepte und entsprechenden Darstellungsweisen in ihrer historischen Entwicklung in den Serienformaten vgl. Eggo Müller 1995.

18 Vgl. in Marie 1998 die beiden Texte von Claire Vassé (64–73) und Francis Vanoye (56–63) zum französischen Kino der 1990er Jahre; für die filmisch-poetischen Gestaltungsweisen dieser Auflösung und Dezentrierung vgl. *Iris* 29, 2000.

die meist stark als exemplarische Repräsentanten entworfen und zusammengestellt sind, im Lauf des Films aus und konfrontieren einander. Auch diese Figuren sind keine HeldInnen im eigentlichen Sinne; sie sind in der dramatischen Variante der Schicksalsgemeinschaft auf engem Raum aber selten ganz gewöhnliche Figuren; meist werden sie zu Leistungen oder Stellungnahmen gezwungen, in denen sie sich beweisen oder zu erkennen geben müssen; ihre Aktionen und Reaktionen sind bedingt durch äussere (Natur-)Ereignisse und die der inneren Dynamik ausgesetzte Situation.

So schwankt dieses Ensemble – in einer gewissen Tendenz zum Metaphorischen – zwischen Gesellschaftsbild und Charakterstudie, ob auf der Grundlage der Auseinandersetzung des Ensembles mit dem militanten Kollektiv wie in *MARIE-OCTOBRE* (Julien Duvivier, F 1958), den typischen Verhaltensmustern einer sozialen Klasse in *EL ANGEL EXTERMINADOR* (Luis Buñuel, Mexiko 1962) oder eines Querschnitts von Charaktertypen in *LIFEBOAT* (Alfred Hitchcock, USA 1943).¹⁹ Obwohl gerade letzterer die klassische Dramaturgie der Höhepunkte einsetzt, sind diese stärker von der psychologischen und psychosozialen Dynamik der missglückten und teilweise erfolgreichen Aktivitäten und Interaktionen der Figuren in der Gruppe sowie von äusseren, unglücklichen Zufällen bestimmt als von einem traditionellen Handlungsschema. Sie bewirken die Zuspitzung der Situation und die Polarisierung des Figurengeflechts, in dem Positionen und Solidaritäten immer wieder verschoben werden.

Die Beispiele solcher Schicksalsgemeinschaften durch die Filmgeschichte hindurch sind zahlreich und in vielen Varianten gegeben; meist jedoch muss mindestens eine Figur sterben, bevor sich die Situation beruhigt, die Gruppe gerettet und aus dem *huis clos* entlassen werden kann (zu den Reduktionsmustern komme ich gleich zurück). Ich möchte zu dieser Schicksalsgruppe auf engem Raum nur noch ein interessantes Beispiel anführen, das das Prinzip der Anlage verdeutlicht: *CUBE* (Vincenzo Natali, Kanada 1997) siedelt das zusammengewürfelte Ensemble in einer völlig abstrakten Welt an, in einem mysteriösen, unentrinnbaren Raum, der sich mit jeder Bewegung der Figuren verändert und ihr Leben bedroht. In ihrer Reaktion auf diese Metamorphose, in den Interaktionen und der sich verselbständigenden Gruppendynamik sind die

19 Der Übergang zwischen diesem reduzierten Ensemble, in dem heterogene Charakterpositionen konfrontiert werden, und der allegorischen, entindividualisierten Rollen der Einzelnen, wie ich sie für die Gesellschaftssatire in den Beispielen zu den kollektiven Gruppen herausgearbeitet habe, ist fliessend, vgl. *REJS* (*DER AUSFLUG*, Marek Piwowski, Polen 1968/70) und die Beispiele im Kapitel «Zwischenspiel 1».

einzelnen Charaktertypen sozusagen als nackte psychologische Dispositionen herausgeschält,²⁰ die eine stark moralisierende Verankerung erahnen lassen. Die Positionen der Einzelnen führen in den Interaktionen nicht zur Verdichtung und Komplexität der fünf Figuren und sind grundsätzlich auf das strukturalistische Schema der vier Beziehungsmöglichkeiten von Identität, Antinomie, Differenz und Komplementarität reduzierbar:²¹ Sie werden hier so lange in der Konstellation gegeneinander ausgespielt, bis nur noch eine (weibliche) Figur übrig bleibt: die «komplexeste», «widersprüchlichste», die dank dem Sieg über die einen und dem Opfer der anderen den Weg ins Freie findet.

Weniger dramatisierte und auf Konfrontation angelegte Varianten des *huis clos*, worin der Aspekt der Schicksalsgemeinschaft an Wichtigkeit verliert und hinter einer individuelleren Charakterzeichnung zurücktritt, die dennoch auf der exemplarischen Auswahl von sozialen Typen beruht, zeigt das eher intimistische Kammerspiel *MANILA* (Romuald Karmakar, D 1999). Hingegen begründen *TRE STORIE* (Pier Giorgio Gay/Roberto San Pietro, I 1998) oder *OS MUTANTES* (Teresa Villaverde, P 1998) auch den Mikrokosmos und das *huis clos* nicht mehr text- sondern «lebens-dramaturgisch» und sozialrealistisch. Sie zeigen die ähnlichen Wege von gesellschaftlich Gestrandeten, die sich in einer geschlossenen Therapieinstitution begegnen: Die Gruppendynamik kontrastiert hier mit einer differenzierten Einzeldarstellung.

Ausweglosigkeit der Situation und räumliche Unentrinnbarkeit bestimmen (auch ohne eigentliches *huis clos*) die individualisierten RepräsentantInnen der Gruppe von Jugendlichen in der Kriegssituation von *DIE BRÜCKE* (Berhard Wicki, BRD 1959) oder die Männergemeinschaft in *THE THIN RED LINE* (Terrence Malick, USA 1998). Nicht dem Aktionschema, der Konfrontation mit dem Gegner oder der Historisierung des Gefechtsverlaufs, sondern der Auffächerung der Geschichten und psychologischen Dispositionen der einzelnen Figuren und ihrer komplexen Interaktion wird viel Raum und Zeit eingeräumt: Die Extremsituation – die als absurde gezeigt wird und keine Helden hervorbringt – ermöglicht es, die klaren Umrisse von Charakterdefinitionen und moralischen Vorstellungen in ein relatives Werte- und ein relationales, facetiertes Beziehungsgefüge zu stellen (eine philosophische Dimension, die das

20 Hans J. Wulff (1996: 36) spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von der «Impersonation von Charaktereigenschaften», wobei im hier besprochenen Film die Psychologie dennoch nicht hinter das Repräsentationsverhältnis zurücktritt.

21 Marc Vernet (1986: 83f.) arbeitet wie erwähnt (vgl. Kapitel III.2.) dieses Schema für den klassischen Film heraus, worin die Beziehungsaspekte zwischen jeweils zwei Figuren jedoch gerade nicht in ihrer Unveränderlichkeit, sondern in ihrer Relativität und dynamischen Relationalität funktionieren.

Argument dieser Antikriegsfilme begleitet). Eine ähnliche Anlage scheint mir in der Schicksalskonfiguration der Gemeinschaft vor dem Hintergrund des politisch-zeitgenössischen Kontexts in *LIFE ACCORDING TO AGFA* angesprochen oder auch in der Begründung des Ensembles als emotionale und ökonomische Überlebenshilfe in *À LA VIE, À LA MORT*.

Zweckgruppen

Die Gemeinschaften beruhen in seltenen Fällen auf der Familie und sind meist durch den Zufall zusammengewürfelte Konstellationen, in denen sich soziale und emotionale Bindungen ergeben. Manchmal bestehen sie auch aus einer bereits etablierten Freundschaftsgruppe. Über das Beziehungsgeflecht hinaus, das in den meisten Fällen ziemlich differenziert ausgearbeitet ist, hat das Ensemble einen gemeinsamen Nenner, der es entweder begründet oder auf ein Ziel hin orientiert. Diese Orientierung bietet den meist eher gewöhnlichen Figuren die Aussicht auf eine Aussergewöhnlichkeit (zu HeldInnen werden sie jedoch kaum). Natürlich kann die Zweckgruppe sich auch zur Schicksalsgemeinschaft wandeln, wobei der Zweck dann nur noch Auslöser ist. Die folgenden Aspekte können alle auch kombiniert auftreten.

Eine *Aktionsgruppe* mit klarem Handlungsprogramm und Ziel bildet die Familie in *SCHILY-BYLY SEM SIMEONE* (Es waren einmal sieben Simeons, Frank Herz / Wladimir Eisner, UdSSR 1989). Manchmal kommt stärker noch das Konfrontationsschema zwischen zwei Welten oder mit der bestehenden Ordnung zum Zuge wie in dem Banküberfall, den die fünf schwarzen Frauen in *SET IT OFF* (Gary Gray, USA 1997) planen und durchführen, der aber misslingt. Den drei Witwen in *WIDOWS* (Sherry Hormann, D 1997) gelingt hingegen ihr Vorhaben. Unter die Aktionsgruppe sind auch alle Ausbruchs- und Fluchtfilme einzuordnen, ob diese nun ihr Ziel erreichen oder nicht: in *LE TROU* (Jacques Becker, F 1960 – hier mit einer Erzählerfigur, die nicht zum Anführer der Gruppe wird) oder in *BANDITS* (Katja von Garnier, D 1997). Für die Jugendgruppe in *SCHLARAFFENLAND* (Friedemann Fromm, D 1999) besteht das einzige Ziel darin, eine Nacht in einem Kaufhaus zu verbringen, und die Konfrontation mit der Gegnergruppe der Polizisten, die sich als korrupt und ihre Macht missbrauchend herausstellen, gewinnt die Überhand.

Eine *Arbeitsgemeinschaft* ist meist zufällig entstanden, jedoch durch gewohnheitsmässige, entwicklungsfähige Beziehungen geprägt. Sie ist von sozialen Hierarchien – die meist ohne narrative Relevanz sind –, von komplementären Funktionen und kontrastierten psychologischen Anlagen durchkreuzt. Solche Gemeinschaften bilden die Ärzteteams in

den Fernsehserien *EMERGENCY ROOM* (USA, ab 1994) oder *CHICAGO HOPE* (USA, 1994–2000). Die Kerngruppe, die natürlich auch eine Aktionsgruppe darstellt, die sich in der Reaktion auf die zufallsbedingten «Unfälle» (der Dramaturgie eines aussergewöhnlichen gewöhnlichen Alltags) beweisen muss, bleibt mehr oder weniger stabil; einzelne Figuren/SchauspielerInnen können im Laufe der Serie ausscheiden, andere können als «Special Guests» einer einzelnen Folge dazustossen. Das eigentliche Ensemble ist immer in ein erweitertes Beziehungsgeflecht eingelassen, und das öffentliche Aktionsfeld der Gruppe im Krankenhaus wird ergänzt durch weitere private Plots, die in jeder Episode andere Figuren hervorheben.

Eine Arbeitsgemeinschaft, die ebenfalls an einen zentralen Ort gebunden ist, bestimmt den Zusammenhalt der Kollegenschaft in *L'INVITATION* (Claude Goretta, CH 1972) – wobei der dramaturgische Ort hier durch den einmaligen Anlass des Festes, das einer der Angestellten gibt, ausgefüllt ist. Für die Klassenverbände in *LA BANDE DES QUATRE* (Jacques Rivette, F 1989) oder *GRAND BONHEUR* (Hervé Le Roux, F 1993) bleibt der (halb-)öffentliche Arbeitsraum in einer Ausbildungsstätte zwar zentral, wird aber durch private Treffpunkte der Gruppe ergänzt. Ein solcher Klassenverband, der immer auch den Aspekt des Querschnitts durch eine Generation miteinbezieht, bildet auch die Ausgangssituation der Freundinnen in *THE GROUP* (*DIE CLIQUE*, Sidney Lumet, USA 1966); dieses Ensemble löst sich nach dem Schulabgang (gleich zu Anfang des Films) auf, und die zerstreute Gruppe wird danach über Beziehungen zwischen Einzelnen im Mosaik vernetzt. Über die Arbeitsgemeinschaft der MusikerInnen definiert sich das heterogene Ensemble in *PASTORALI* (Otar Iosseliani, UdSSR 1976), das sich mit dem Kollektiv der Dorfbewohner auseinandersetzt,²² oder sie bestimmt mit der Rockgruppe in *BEIJING ZADHONG* (*BEIJING BASTARDS*, Zhang Yuan, China 1993) die Kernkonfiguration eines Figurenmosaiks.

Das Ensemble als *Gesinnungsgruppe*, die durch einen ideellen Zusammenhalt entsteht, ist meist in einen soziopolitischen Kontext – als ausserfilmischer Bezugsfolie – verankert, ohne direkt auf die Konfrontationsstruktur des militanten Kollektivs aufzubauen. Hingegen können die oben erwähnten Aktionsgruppen bis zu einem gewissen Grad und in unterschiedlicher Weise als Gesinnungsgruppen gesehen werden, denn auch die gemeinsame Idee gibt den meist sehr alltäglichen Figuren die Möglichkeit, etwas Aussergewöhnliches zu entwickeln. Das Argument, das die Gruppe trägt, wird hier jedoch stärker über die Bildung,

22 Vgl. das Kapitel «Zwischenspiel 1».

die innere Zusammensetzung der Gemeinschaft und die Diskussionen um deren Identität entwickelt; eine Bewegung, die die kontrastreichen, aber zur Idee konvergierenden Positionen betont: in der negativen, desillusionierenden Ausrichtung in *LA BELLE ÉQUIPE* (Julien Duvivier, F 1936), mit einer am Ende sterbenden zentrierenden Figur (Jean Gabin als Star), mit der auch das gemeinsame Projekt stirbt; in einer Variante, die die Zeitstimmung und die historische Entwicklung derselben Epoche euphorischer einschätzt in *LA VIE EST À NOUS* (Jean Renoir, F 1936), aber auch im Zeichen des Ausbruchs aus der Gesellschaft in den 70er Jahren unter anderem in *JONAS QUI AURA 25 ANS DANS L'AN 2000* (Alain Tanner, CH 1976). Einen wichtigen Teil der Aussage übernimmt die Präsentationsform in der sukzessiven Verknüpfung der Figuren zum Ensemble oder, in der nostalgischen Variante, in ihrer Trennung und eventuellen Wiedervereinigung, wie sie in der Rückblendenstruktur der zersplitterten Freundschaftsgruppe auf eine gemeinsame Vergangenheit in der politischen und ideellen Verbindung des Widerstands in *C'ÉRAVAMO TANTO AMATI* (Ettore Scola, I 1974) erscheint.

Die *Erlebnismgemeinschaft* der Frauen in *BHAJI ON THE BEACH* (Gurinder Chada, GB 1993) ist ebenfalls durch eine gemeinsame Idee bestimmt; generationenübergreifend werden Möglichkeiten des Ausbruchs aus den traditionellen Frauenrollen (der in England lebenden pakistanischen Familien) gezeigt, und die gemeinsame Reise symbolisiert den Aufbruch in eine neue Zeit. Diese Aktion bildet den Rahmen, innerhalb dessen die die innere Dynamik verdichtenden Peripetien den Geschichten und Charakteren der Einzelnen gleichzeitig viel Platz einräumen; einerseits sind die inneren Widersprüche, andererseits die äussere Kontrastierung ausgearbeitet. Auch ohne dass die Gruppe explizit einer tragenden Idee folgt, ermöglicht die Erlebnismgemeinschaft in der Einmaligkeit des Unternehmens oder auch nur des einmaligen Zusammentreffens in einer Situation, die oft kaum spektakulär ist, die Verschiebung von festen Rollen und lässt eine andere Welt aufscheinen. Eine Erlebnismgemeinschaft, die die Familie zumindest momentan zum erweiterten Ensemble öffnet, den Wunsch nach einer anderen Lebensgestaltung und den Traum von Liebe freisetzt und einen Moment lang Unordnung in die bestehenden Verhältnisse bringt, zeigt *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (Jean Renoir, F 1936–1939). Ähnliche alltägliche Ausbruchsphantasien, Rollenverschiebungen und Versuche der Beziehungsknüpfung (oft leicht ausserhalb der vorgegebenen Normen) sind auch in den Erlebnismgemeinschaften in *MENSCHEN AM SONNTAG* oder im grösseren sozialen Geflecht in *DOMENICA D'AGOSTO* angelegt. In *LES RANDONNEURS* (Philippe Harel, F 1996) wird die Dominanz einer männlichen Fi-

gur in der Gruppe in Frage gestellt und die Paarstruktur gesprengt; in der Gruppe von Rentnerinnen, die in *THE COMPANY OF STRANGERS* (Cynthia Scott, Kanada 1993) zusammen in einem Landhaus festsitzen, wird über die Porträts der Einzelnen (über ein Puzzle von Erinnerungsbildern) der immer noch mögliche Ausbruch aus der Lebensbahn thematisiert.

Die *Experimentiergruppen* sind meist Erlebnismgemeinschaften, die das gruppendynamische Experiment an sich zusammenbringt oder zusammenhält und als exzessive Erfahrung für die Beteiligten gestaltet, sei dies nun in der psychoanalytisch angelegten Therapiegruppe in *LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN* (Denys Arcand, Kanada 1986) oder in dem eher sozialpsychologischen Gruppenexperiment in *IDIOTERNE* (*DIE IDIOTEN*, Lars von Trier, DK 1998). – Ähnliche Gruppenexperimente begründen auch die Situation der zusammengewürfelten *Zufallsgemeinschaften* (mit exemplarisch ausgewählten VertreterInnen sozialer und psychologischer Anlagen) in den Doku-Soaps, die sozusagen zum durch die Medien geschaffenen, authentischen Sozial-Labor werden; die beteiligten sozialen Akteure und die ZuschauerInnen sind darin, je auf ihre Weise, in ein «unkontrollierbares» Experiment hineingezogen. In diesem Rahmen geben *THE REAL WORLD* (USA, ab 1987) oder die deutsche Nachfolgeversion *DAS WAHRE LEBEN* (1994) noch vor, durch die reale Dramaturgie des Alltagslebens strukturiert zu sein, wie es sich im Laufe der Serie für die einzelnen Figuren entfaltet und auf die psychosoziale Dynamik in der Gruppe einwirkt. Die Auseinandersetzung wird jedoch bereits hier durch die mediatisierte Situation provoziert, wie dies in den «öffentlichen» Gruppenexperimenten der letzten Jahre in verstärkter und sichtbarer Form der Fall ist: in *SURVIVOR* oder *ABENTEUER ROBINSON* (ab 1998, von Schweden ausgehend unter anderem in den Niederlanden und der Schweiz wiederholt), in *BIG BROTHER* (ab 1998, NL, D, CH) oder *GRAN HERMANO* (E), *LOFT STORIES* (F), *IL GRANDE FRATELLO* (I).²³ Die alltäglichen Sozial-Charaktere interagieren hier in einem auf

23 Zu *DAS WAHRE LEBEN* schreibt Eggo Müller (1995): Das «mediale Arrangement, das zur Auseinandersetzung *zwingt*, ist aber gerade nicht das Alltägliche, sondern eine Ausnahmesituation». Das soziale Verhalten der beteiligten Personen ist somit «Teil eines dramatischen Prozesses», und «[d]iese Momente wirken authentisch, gerade weil das soziale Aggregat medial und im Augenblick hergestellt wird» (Hervorhebung im Text). Die Mitwirkenden hatten das Gefühl, dass ohne die provozierende Präsenz der Kamera in der gemeinsamen Wohnung ihr Leben nicht dokumentierenswert sei oder gar, dass «kein wirkliches Leben» stattfinde (96). – Es wird darin, wie stärker noch in *Big Brother*, jedoch auch deutlich, dass durch den «Alltag» und die Aufnahmesituation als Ereignis (Ausnahmesituation) auch Normen oder Tabus gebrochen werden können, wenn wir an die gefilmten Bettszenen denken (die zum Beispiel in Frankreich nicht im Bereich des «Filmbaren» lagen). Die Entblössung des

die psychologische Dynamik reduzierten Gesellschaftsspiel. Dramatisiert wird dieses noch durch die aussergewöhnliche (nicht alltägliche) Situation des *freiwilligen huis clos* vor ständig laufenden Kameras, in dem sich letztlich das Recht des Stärkeren in einem sozialen und psychischen Sinne durchsetzt – und zwar unter «interaktiver» Mitwirkung der ZuschauerInnen durch die Verteilung von Sympathiepunkten.²⁴

Wahlverwandtschaften

In diesen Gemeinschaften sind Zweck und Ziel der Darstellung und Entwicklung von Freundschaftsbeziehungen untergeordnet; sie wirken oft auf die Gruppenidentität in den obigen Gruppentypen ein, deren Merkmale nur als Anlass oder Auslöser für eine sich entwickelnde Freundschaft dienen. Die emotionalen Bande in diesen fiktiven Verwandtschaften bilden meist auch das Thema, das sich über die Facettierung der Persönlichkeitsstrukturen der Einzelnen gestalten lässt, über die Affinitäten, die im relationalen Geflecht zu Untergruppen und «Paaren» (in einem allgemeinen Sinne als Freundschafts- und Liebesbeziehungen) führen, sowie über die Veränderung der Beziehungsstrukturen in der Gruppe. Diese Wahlverwandtschaften, die vielen pluralen Konstellationen und minimalen Dreiergruppen im Ensemble und im Mosaik zugrunde liegen, entwickeln grundsätzlich eine verflachte narrative Struktur, die ihre Höhepunkte aus der Interaktion und sich verselbständigenden Gruppendynamik bezieht. Sie betonen oft den Generationenaspekt als Lebensabschnitt wie in der Gruppe von Rentnerinnen in *THE COMPANY OF STRANGERS*, der von Frauen in der Lebensmitte in *ELLES* (Luís Galvão Teles, P 1997) oder in den neuerdings beliebten Jugendfreundschaften und -banden wie in *CLERKS* (Kevin Smith, USA 1994), *PETITES* und *LA VIE NE ME FAIT PAS PEUR* (Noémie Lvovsky, F 1998 respektive 1999) oder *KIDS* (Larry Clark, USA 1995). Diese Gruppe kann sich in der Lebens- und Beziehungskrise (wieder-)finden, als Neuorientierung der Einzelnen und der Gruppe angelegt sein wie beispielsweise in *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* (Claude Sautet, F 1974) oder *THE BIG CHILL* (Laurence Kasdan, USA 1984). Die Dramaturgie führt manchmal auch in eine Erfahrung des Exzesses, die in der Intensivierung der relationalen Dynamik die sozialen Rollen und Rituale über die jeweiligen Positionen der Einzelnen im Geflecht ausschält – etwa in *L'INVITATION*, *DIE IDIOTEN* oder *CRNA MACKA, BELI MACOR* (SCHWARZE

Privaten findet verbal auch in vielen Talkshows der letzten Jahre statt, vgl. *Cinema* 44, 1998.

24 Ich habe diese Produktionen eingehender analysiert und mit anderen Figurenkonstellationen in Filmen der 1990er Jahre verglichen in Tröhler 2001.

Katze, weisser Kater, Emir Kusturica, F/D/Jugoslawien/A 1998) – und oft eine satirische gesellschaftskritische Haltung deutlich werden lässt.

Die Nicht-Helden, die in den Wahlverwandtschaften ein relationales Aggregat begründen, sind als soziale, relationale Charaktere in ihrer Ausformung als individuelle RepräsentantInnen konzipiert, auch wenn sie mehr oder weniger typenhaft erscheinen können. Die Dramaturgie und Dynamik in der Gruppe könnten nach deren Zusammensetzung in Bezug auf Alter und Geschlecht untersucht werden. So scheinen die weiblichen Figurenkonstellationen zur beschreibenden Darstellung einer reduzierten Milieustudie zu tendieren, indem sie die individuellen Porträts in der parallelen Auffächerung der Lebensentwürfe als Identitätssuche zeigen (THE GROUP oder KVINNORS VÄNTAN [DIE SEHNSUCHT DER FRAUEN, Ingmar Bergman, S 1952], THE COMPANY OF STRANGERS, ELLES). Hingegen thematisieren die Männergemeinschaften, wenn sie nicht Aktionsgruppen sind, eher ritualisiertes geschlechtsspezifisches Verhalten und kontrastieren die typischen Merkmale der Figuren stärker wie HUSBANDS (John Cassavetes, USA 1970) oder DOWN BY LAW (Jim Jarmusch, USA 1986). Eine eindeutige Gesetzmässigkeit lässt sich darin aber keineswegs ablesen: THE BEST YEARS OF OUR LIVES (DIE BESTEN JAHRE UNSERES LEBENS, William Wyler, USA 1946) oder I VITELLONI, aber auch VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES oder LA TERRAZZA (Ettore Scola, I 1980) konzentrieren sich auf einen differenzierten Fächer von Porträts innerhalb einer Generation in einer entdramatisierten Darstellungsweise. Und Filme, die Frauengruppen inszenieren, lassen diese manchmal in harten Konfrontationen Positionskämpfe ausfechten wie SEVEN WOMEN (John Ford, USA 1965 – die Konfiguration beruht hier aber nicht auf einer Wahlverwandtschaft und thematisiert auch weniger den Generationenaspekt als jenen der Tradition und der Neuerung). Immer häufiger organisieren sie sich heute auch in Aktionsgruppen: SET IT OFF, WIDOWS, BANDITS.

Auch wenn ich keine Kategorien von sozialen und dramaturgischen Dynamiken festschreiben möchte, sondern nach der Vielfalt der Möglichkeiten ihrer Inszenierung suche, kann doch festgehalten werden, dass die gemischten Gruppenkonstellationen in irgendeiner Form den «Geschlechtertanz» inszenieren, dadurch den Kern der Familie oder des Ensembles erweitern²⁵ und die Umverteilung von bestehenden Paaren vornehmen, wie sie als Struktur seit Shakespeares *Midsummernight's*

25 Eine Dynamik, die Lévi-Strauss (1985 [1983]: 100–104) in einer anthropologischen Sichtweise interessiert, als grundlegende Form des sozialen und ökonomischen Austauschs und der Erneuerung der Familien durch Spaltung und Neuformation.

Dream und in der reduzierten Anlage spätestens seit Goethes *Wahlverwandtschaften* oder auch Emily Brontës *Wuthering Heights* immer wieder aufgerufen und abgewandelt wird. Sie ist nicht nur in den Filmen, die sich mehr oder weniger direkt auf die genannten Vorlagen berufen, wie SOMMARNATTENS LEENDE (DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT, Ingmar Bergman, S 1955) oder MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY (Woody Allen, USA 1982) respektive TAROT (Rudolf Thome, BRD 1985) und HURLEVENT (Jacques Rivette, F 1985/86), anzutreffen. Ich möchte auf diese semantischen und formalen Dynamiken und Präsentationsweisen später in Bezug auf die Gruppenbildung und -organisation zurückkommen.

Schauspieltruppen

Eine letzte Ensemblekonfiguration – die auch einer mosaikartigen Konstellation zugrunde liegen kann – vereint viele der bereits angeführten Aspekte und ermöglicht noch einmal eine andere, parallele Lektüre der sozialen und psychologischen Dynamik. Schauspieltruppen oder als solche erkennbare Künstlergruppen – wie in den Filmen von Andy Warhol, in denen er die MitarbeiterInnen seiner «Factory» und/oder der Musikgruppe «Velvet Underground» inszeniert, zum Beispiel CHELSEA GIRLS (Andy Warhol, USA 1966) – stellen im ausserfilmischen oder zumindest im vorfilmischen Raum bereits Arbeitskontexte, manchmal Gesinnungsgruppen, Erlebnisgemeinschaften und Experimentiergruppen in einer Wahlverwandtschaft dar. Der selbstreflexive Aspekt muss nicht direkt das Thema des Films und der Gruppendynamik ausmachen. Er kann jedoch einen Einfluss auf die fiktionale und narrative Dynamik haben, eine metadiskursive Interpretation einleiten oder mitführen und von einem Experiment erzählen, in dem die verschiedensten Auffassungen von Improvisation erprobt werden. Diese Schauspielerfahrungen basieren auf engagierten künstlerischen Konzepten wie jenen des Happenings und der Musikimprovisation bei John Cassavetes, unter anderem in SHADOWS (USA 1959),²⁶ des *action-theater* oder Antitheaters bei Rainer Werner Fassbinder etwa in WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (BRD 1970). Ein Teil der Figuren trägt hier gar die Namen der SchauspielerInnen, und die anarchische Dynamik in der Gruppe/Truppe wird durch das Eintreffen des Stars Eddie Constantine noch erheblich gesteigert. Ein ähnliches Experiment, wenn auch einer anderen Tradition verpflichtet, die ebenfalls stark am Schauspiel als Performance arbeitet, verfolgt Robert Altman sehr explizit in NASHVILLE (USA 1975), aber

26 Zu Improvisationskonzept und -technik bei Cassavetes vgl. Nicole Brenez 1995: vor allem 48f.

auch in anderen Filmen.²⁷ – Heute bieten die Schauspielexperimente mit sozialen Akteuren von *THE REAL LIFE* bis *BIG BROTHER* in einer populären und stark mediatisierten Form dieser Idee, die einmal in die Off-Kultur gehörte, eine neue Plattform; dabei scheint sie ihr provokatives Potenzial, wenn auch mit einem anderen «Ziel», nicht ganz verloren zu haben.

Parallel dazu kann das Ensemblespiel auch mehr oder weniger deutlich auf eine SchauspielerInnenfamilie verweisen, wie es bei den angeführten Autoren der Spielfilmbeispiele der Fall ist. Jedoch muss dieser Aspekt nicht obligatorisch mit dem Experiment- und Improvisationscharakter der Produktionssituation verbunden sein: Die Gruppe der SchauspielerInnen, die in veränderlicher Zusammensetzung in mehreren Filmen zusammenarbeitet und für eingeweihte ZuschauerInnen aufgrund ihres soziokulturellen, filmhistorischen Wissens sofort erkennbar ist, erscheint oft auch nur als der sichtbarste Teil der langjährigen Arbeitsgemeinschaft dieser «Familie», die die ganze Equipe einbezieht. Dabei können wir zusätzlich zu den genannten Autoren an die Filme von Jacques Rivette, Alain Resnais, Robert Guédigan und viele andere denken. Die Figurengestaltung und die narrativen Rollen der SchauspielerInnen im Geflecht können dabei immer mit dem Wissen um ihre Funktion innerhalb des Ensembles oder jene bei der Entstehung und Konzeption des Films ergänzt werden. Manchmal sind auch Personen aus der technischen Equipe – wie ein spielerischer Wink von Seiten des Dispositivs und der MacherInnen – als Nebenfiguren oder StatistInnen in einem Film plaziert. In *ON CONNAÎT LA CHANSON* (Alain Resnais, F 1997) wird das Familienensemble der SchauspielerInnen (Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussolier) durch die langjährigen DrehbuchautorInnen der Filme von Resnais, Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri vervollständigt.²⁸ Auf der fiktionalen Ebene wird dieses Kernensemble zudem durch einen «Fremdling» erweitert, der nicht zur Familie gehört (weder zur fiktionalen noch zur schauspielerischen) und sich in das Treiben einmischt; bezeichnenderweise – für diese Lektüreschiene – wird Lambert Wilson alias Mark Duveyrier am Ende als mögliche Heiratspartie ausgeschieden und findet keinen Platz in der «Familie».

Eine andere, einmalige Zusammensetzung einer Schauspiel-«Familie» inszeniert Bertrand Blier in seinem Film *LES ACTEURS* (F 1999). Er

27 Ich komme auf diesen Aspekt in Bezug auf das Schauspielkonzept in *NASHVILLE* in Kapitel IV.3. zurück.

28 Solche Fälle finden sich natürlich auch in Filmen mit einer zentralen Figur wie *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1979), in dem der Kameramann Michael Ballhaus in einer Nebenrolle mitspielt.

lässt darin einige bekannte Akteure (unter anderem Pierre Arditi, Josiane Balasko, André Dussolier, Alain Delon, Claude Brasseur), die in dieselbe französische Generation von SchauspielerInnen gehören, in einem Gruppenbild mit Dame interagieren. In ihren Charakteren verkörpern sie hauptsächlich ihre populären und zum Teil sehr gegensätzlichen Images und breiten diese in der Interaktion aus.

Eine letzte Variante der Schauspieltruppe, die im Film überhaupt nicht explizit zu Tage tritt und in der das Experiment nur dank paratextuellen Informationen bekannt wird, zeigen die Filme, deren Ensemble auf der Arbeit mit einer Schauspielklasse aufbaut wie *L'AMOUREUSE* (Jacques Doillon, F 1987), *L'HÔTEL DE FRANCE* (Patrice Chéreau, F 1987) oder *L'ÂGE DES POSSIBLES* (Pascale Ferran, F 1996). – Ich werde verschiedene dieser selbstreflexiven Aspekte im Kapitel zum Figurenmosaik wieder aufgreifen.

Ich möchte abschliessend nur noch darauf hinweisen, dass diese gesamt-dramaturgischen, sozialpsychologischen und selbstreflexiven Dynamiken, die die Gruppe in ihrer Zusammensetzung, Bestimmung oder Ausrichtung thematisieren, auch in den Ensemblekonstellationen vieler Dokumentarfilme auszumachen sind. Viele der genannten Aspekte von den familiären Schicksalsgemeinschaften zu den vielfältigen Zweck- und Zufallsgruppen, den Wahlverwandtschaften als Ausschnitten einer Generation, als Erlebnis- oder Experimentiergruppen oder gar als vorfilmische Schauspieltruppe ziehen das Interesse in diesem Bereich auf sich. Denken wir exemplarisch an *AMBASSADE* (Chris Marker, Chile/F 1973), *WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND* (Fredy Murer, CH 1974), *IL BACIO DI TOSCA* (Daniel Schmid, CH 1984), *WINTER ADE* (Helke Misselwitz, DDR 1988), *PIMPF WAR JEDER – PORTRÄT EINES JAHRGANGS* (Erwin Leiser, D 1993), *COÛTE QUE COÛTE* (Claire Simon, F 1996) oder *GHETTO* (Thomas Imbach / Jürg Hassler, CH 1997). Die unterschiedlichen Präsentationsweisen des Dokumentarischen in pluralen Figurenkonstellationen, die sich gerne des mosaikartigen Aufsplitters und Verknüpfens bedienen, werde ich später noch ansprechen.

Dynamiken der Spaltung und Umverteilung

Zurück zum Spielfilm: Das Ensemble kann seine Beweglichkeit und Spannung zusätzlich aus den verschiedensten Formen der Veränderung beziehen. Auf der fiktionalen Ebene kann die Gruppe am Anfang eines Films bereits bestehen, sie kann sich im Verlauf erst bilden, sich auflösen (und eventuell wiederfinden) und sich in ihrer inneren Organisation

völlig neu formieren. Sie kann aber auch zunächst nicht als solche präsentiert sein, obwohl sie bereits besteht. Oder die Konstellation kann zwar noch als räumliches Ensemble inszeniert werden, jedoch keine Gruppe mehr bilden, die sich als solche wahrnimmt. Die Idee des verdichteten Mikrokosmos verliert dann an Bedeutung. Der Übergang von Modellvarianten, die eher mit der semantischen Strukturierung und Verteilung der Kräfte im fiktionalen Chronotopos spielen (Inhaltsebene), zu jenen, die den Akzent auf die expressive, narrativ-plastische Gestaltungsweise (Ausdrucksebene) legen, ist fließend. Ob und in welcher Weise die ZuschauerInnen einen sozialen, räumlichen oder anderweitigen, abstrakteren Zusammenhalt zwischen den Figuren wahrnehmen, hängt ebenfalls von der Perspektivierung und der «Mitteilungsfreudigkeit» der Figuren und der Narration ab (was David Bordwell «communicativeness» nennt).²⁹

Als Entwicklungsdynamik und Spannungsanlage, die das Verhältnis der Figuren in der fiktionalen Welt beeinflusst und auch die ZuschauerInnen in die Entfaltung eines Szenarios hineinzieht, können oft spielerische Muster als Vorlage dienen. Francis Vanoye skizziert dazu auf der Grundlage der neueren Spieltheorie die Idee, zwischen zwei Mustern zu unterscheiden: den Gesellschaftsspielen, die nicht zur Nullsumme tendieren und in denen alle gewinnen können (es stehen immer mehrere Möglichkeiten zur Wahl, die konvergierende und divergierende Auswirkungen auf die «Spielgemeinschaft» haben), und den Nullsummen-Spielen wie den Risikospiele, bei denen nur eine/r gewinnen kann (was bedeutet, dass die anderen verlieren).³⁰ Hier eröffnet sich ein künftiges Untersuchungsfeld, das unter narratologischem Blickwinkel bisher noch wenig erforscht wurde. In meiner nachfolgend präsentierten Gliederung werde auch ich mich hauptsächlich auf eine Auswahl der fiktional-narrativen und plastischen Dynamiken beschränken.

Ballungseffekte

Das dramaturgische Schema der sozialen Gruppenbildung, das von einer oder wenigen Figuren ausgeht und zur «Ballung» der Konstellation im Ensemble führt, nenne ich den *Schneeball-Effekt*. Die fiktionale Dynamik des Weltenbaus beruht auf einer kleinen Zelle, die sich nach und nach durch die Aktivität ihrer Mitglieder erweitert (ohne dass die InitiatorIn zur AnführerIn und erzähltechnisch zur Hauptfigur würde). Diese rollende Bewegung evoziert oft die «Mobilisierung» im Dienst einer

²⁹ Bordwell 1985: 59f.

³⁰ Vanoye 1991: 224; zu den inhaltlichen Spielvorlagen auch 28f.

Idee; sie bestimmt auch die narrative Entwicklung, die sich in ihrer sukzessiven Präsentation der diegetischen angleicht und die Gruppenbildung verfolgt: Als Beispiele sind etwa die Filme *SHICHININ NO SAMURAI* (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, Japan 1953/54) oder *BHAJI ON THE BEACH* zu nennen. Als partielle Dynamik ist das Muster auch in vielen Western zu erkennen, in denen einer ausreitet, um eine Schutz- oder Verteidigungsgruppe zusammenzustellen.

Der Schneeball-Effekt kann auch an einen zentralen Ort gebunden sein: So treffen in *AND THEN THERE WERE NONE* (René Clair, USA 1945) die einzelnen Figuren nach und nach in dem Haus auf der Insel ein: Die Zufallsgruppe entsteht in der räumlichen Zusammenführung; sie bildet einen Mikrokosmos, in dem sie in der dramaturgischen Anlage des *huis clos* und der Kriminalgeschichte zur Schicksalsgemeinschaft wird (ich komme gleich auf die nun einsetzende Reduktion des Ensembles zurück).

Eine ähnliche Bewegung wird häufig als Präsentationsform einer bestehenden Gruppe gewählt und bestimmt die filmische Exposition: In *THE BIG CHILL* oder *FESTEN* treffen die Mitglieder einer (Wahl-)Familie nacheinander zu einem symbolischen Anlass sternförmig an einem Ort zusammen, und wir entdecken gleichzeitig die vorgezeichneten sozialen Beziehungen; zuvor sind manche von ihnen einzeln in ihren jeweiligen Teilwelten und -konfigurationen vorgestellt und als Charaktere skizziert worden. Diese Präsentationsform kann auch eine zerstreute Mosaikkonstellation gegen Ende des Films an einem dramaturgischen Knotenpunkt, meist einem Fest, zu einem momentanen Ensemble zusammenschmieden; ich habe diese Möglichkeit im letzten Kapitel für *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* besprochen; sie konzentriert auch die Figuren in *L'ÂGE DES POSSIBLES* gegen Schluss des Films (vgl. Kapitel IV).

Ein dezentrierter oder punktueller Ballungseffekt führt über die *progressive Vernetzung* der Figuren durch Begegnungen und die Bildung von Untergruppen. In *COOKIE'S FORTUNE* (Robert Altman, USA 1999) wissen die Figuren (zum Teil) selbst nicht, dass sie in eine «Familie» gehören, und wir flechten gleichzeitig mit ihnen an einem undurchsichtigen Intrigen- und Beziehungsnetz, das sie immer enger verbindet und ins Haus der verstorbenen Cookie führt. In *JONAS QUI AURA 25 ANS DANS L'AN 2000* bringt die anfangs mosaikartige Präsentation die Figuren durch die Bildung von Teilkonstellationen zum Ensemble, das auch bestehende Paarkonfigurationen integriert und den gemeinsamen (mythischen) Ort des Bauernhofs als Treff- und Fluchtpunkt etabliert.

Die soziale Vernetzungsdynamik, die fiktional und narrativ bestimmend ist, bringt in ihrer minimalen Form oft eine Figur mit einer ande-

ren in Kontakt, dann gesellt sich eine dritte dazu; eventuell bildet sich ein Paar oder es besteht bereits, oder es entstehen zuerst parallele Zweierbeziehungen, die dann über eine Mittlerfigur im Dreieck zusammenfinden. Diese Dreiergruppen sind häufig festzustellen, und haben sie sich einmal gebildet, können die unterschiedlichsten Dynamiken einsetzen; diese Gruppe muss auch keinen einheitlichen Ort besitzen wie in XIANGGANG ZHIAO (MADE IN HONG KONG, Fruit Chan, Hongkong 1997) oder: Die Figuren können gerade über den zentralen Ort verknüpft werden wie in AIQING WANSUI (VIVE L'AMOUR, Tsai Ming-liang, Taiwan 1994). Im letzten Film stellt die Dreierkonstellation aber kein wirkliches Ensemble mehr dar, die sozialen Bande sind unverbindlich und führen die Figuren, die sich eine Wohnung teilen, nie in einer Gruppe zusammen.

Der dramaturgische Tod

Die gegenläufige Bewegung zu der des Schneeball-Effekts, die jedoch mit diesem gemeinsam auftreten kann, entwickelt die sukzessive Reduktion der Gruppe, wie sie nach dem Modell der «Zehn kleinen Negerlein»³¹ explizit in AND THEN THERE WERE NONE umgesetzt ist, wobei das Prinzip nicht immer bis zum Schluss durchdekliniert werden muss: So bleiben in DIE SIEBEN SAMURAI am Ende vier Kämpfer übrig, und auch bei den DorfbewohnerInnen gibt es Tote, die bis auf den Dorfältesten aber anonym bleiben. Diese Entwicklung bestimmt viele Gruppenschicksale und ist oft mit einer Desillusion verbunden (die nicht die Gruppendynamik als solche betreffen muss), sei es in DIE BRÜCKE, SET IT OFF oder in VIRGIN SUICIDES (Sofia Coppola, USA 2000). In CUBE funktioniert sie, wie beschrieben, eher als abstraktes Prinzip.

Auch die Dreiergruppen in MADE IN HONG KONG oder THE BLAIR WITCH PROJECT (Daniel Myrick und Eduardo Sanchez, USA 1999) werden am Ende auf eine einzige oder gar keine Figur reduziert. Diese Dynamik, die kein räumliches Zentrum mehr braucht oder die Orte vielfältigt, bestimmt die bereits auseinandergerissene, polnische Familie in LA BALLATA DEI LAVAVETRI (Peter del Monte, I 1998), die zu Anfang des Films nach ihrer Auswanderung nach Italien als erweiterte Patchwork-Familie erst zusammenfinden musste. Oder sie strukturiert auf zynische Art und Weise das Figurenmosaik, das sich in BURE BARUTA (DAS PULVERFASS, Goran Paskaljevic, G/Mazedonien/Türkei/Serbien

31 Thompson (1999: 283) nennt diese Dynamik «the shooting-gallery» und bezeichnet sie als ein «cross-genre narrative phenomenon»; sie beschreibt sie hauptsächlich als Spannungsstruktur.

1998) durch die Stadt Belgrad zieht, wenn in der sketchartigen Präsentation der einzelnen Episoden die Pointe wiederholt den Tod einer Figur bedeutet.

Im Ensemble und als mediales und «interaktives» Gesellschaftsspiel hat diese reduktive Dynamik, die vielen Kinderspielen gemein ist, in ABENTEUER ROBINSON oder BIG BROTHER neue Aktualität gewonnen.

Zwei andere Formen der Auflösung, die die gesamte Konstellation betreffen, sind mit dem apokalyptischen Schluss in LIFE ACCORDING TO AGFA gegeben oder auch in der Tabula rasa, die der Banküberfall in 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (Michael Haneke, A/D 1994) darstellt, der am Anfang des in einer Rückblende konstruierten Films bereits angekündigt ist. Eine dramaturgisch sanftere, jedoch psychologisch oft nicht weniger dramatische Lösung bietet die Aufspaltung oder Zerstreuung des Ensembles, die Entfremdung seiner Mitglieder, die nun alle ihrer Wege gehen und den gemeinsamen Ort verlassen: Sie kann sehr unterschiedlich eingesetzt und motiviert werden. In I VITELLONI bedeutet sie das Ende eines Lebensabschnitts der Gruppe von Müssiggängern. Andere Möglichkeiten der Zerstreuung eines Ensembles finden ihre – sehr unterschiedlichen – Aussagen hauptsächlich durch die Gestaltungsweise. In THE GROUP ist der gemeinsame Lebensabschnitt der SchulfreundInnen bereits am Anfang des Films zu Ende; die fiktionalen und narrativen Kräfte sind von da an mit ihrer Vernetzung und Wiedervereinigung beschäftigt. In WALK THE WALK (Robert Kramer, F/CH 1995) entscheidet eine Familie ebenfalls zu Beginn, sich zu trennen: Die Wege, die die drei Figuren nach dem literarischen Chronotopos der Lehr- und Wanderjahre in die Welt hinausführen, werden danach in einer parallelisierenden Montage ineinander verschachtelt.³² In LA TERRAZZA kommt die Erzählung wiederholt auf dieselbe Szene an einem grossen Fest zurück, die jedes Mal über einen der fünf Männer der Freundesgruppe anders perspektiviert wird. Dies ist der Anlass für die Narration, in ihre jeweiligen Lebenswelten abzuschweifen, fünf sehr unterschiedliche männliche Charaktere zu entwerfen, die sich alle in einer Identitätskrise befinden. Die Vereinzelung der Figuren des Ensembles wird durch die Darstellung der Festgesellschaft (in ihrer Kommunikationslosigkeit) und durch die dezentrierende Erzählweise manifest (zu diesen expressiven Spielformen siehe weiter unten).

32 Zu diesem Film vgl. Tröhler 1998.

Von Dynamiken und Metamorphosen

Eine abgeschwächte Form der Entwicklung zeigt die quantitative Veränderung der Gruppe, die meist nur eine Figur betrifft. Diese dynamisiert entweder die innere Organisation des Ensembles oder dessen äussere Grenzen und verändert den Zusammenhalt der Gruppe, ihrer Bestimmung oder Ausrichtung. Wiederum sind in unterschiedlicher Weise strukturelle Momente der narrativen Konstruktion mit Verschiebungen in der fiktionalen Konstellation – oder umgekehrt – untrennbar verbunden. Sie wären oft im Zusammenhang mit der sequenziellen Entfaltung der Erzählung und dem filmischen Arrangement der gesamten Konstellation zu analysieren, die ich vorerst aber noch zurückstelle.

Die Idee, einen Film um eine abwesende Figur zu konstruieren, ist häufig und vielfältig verwirklicht worden. Hier interessiert mich die Variante, in der eine Figur bereits zu Anfang aus dem Ensemble verschwunden ist. Meist betrifft dieser dramaturgische Moment den Tod eines Gruppenmitglieds, der als Auslöser zur (Wieder-)Vereinigung im Mikrokosmos führt; der Tod kann dabei mehr oder weniger zum Thema werden. Natürlich ist diese abwesende Figur auch als narrativ strukturierendes Element zentral – sie stellt jedoch nicht das zu erforschende Rätsel dar, sondern wird über die *anwesenden* FreundInnen, die Stimmung und die Interaktionen in der Gruppe charakterisiert: *THE BIG CHILL*, *HUSBANDS*, *LA VIE DES MORTS* (Arnaud Despléchin, F 1991), *PÉRIL JEUNE* (Cédric Klapisch, F 1994), *CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN* (Patrice Chéreau, F 1998). In *PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS* ist der Tod einer abwesenden Figur für alle Teilwelten oder sozialen Formationen strukturierend; er verbindet die verschiedenen Geschichten über das gemeinsame Thema.

Der Tod oder das Ausscheiden einer Figur *im Laufe* der Erzählung funktioniert als dramaturgischer Wendepunkt und stellt einen Katalysator für die Gruppendynamik dar: Der völlig undramatische Selbstmord der anfänglich installierten Hauptfigur in *COOKIE'S FORTUNE* dezentriert die Erzählung, da sich diese weniger darum kümmert, den Fall aufzuklären (über den wir unterrichtet sind) als die Intrigenknüpfung der Figuren (als Reaktionshandlungen und als soziale Verbindungen) vom Mosaik zum Ensemble zu führen. In *YI YI* (Edward Yang, Taiwan 2000) stirbt die Grossmutter zwar erst am Schluss: Als sie aber im Laufe des Films ins Koma fällt, stellt ihr Krankenzimmer für die Mitglieder der Familie, die in sehr unterschiedlichen Welten leben, einen zentralen Ort dar. Sie löst nicht Konflikte im Ensemble aus, sondern konfrontiert jede Figur mit sich selbst; eine Art Prüfung, die jede/r anders erlebt und die

die Mutter in eine psychische Krise stürzt ... Im aktionistischen Konfrontationsschema der zwei antagonistischen Gruppen in SCHLARAFFENLAND spitzt sich der Konflikt durch den Tod der jungen Frau hingegen dramatisch zu; obwohl durch Zufall provoziert, funktioniert er wie eine Kriegserklärung.

Als reduzierte Formel der «Zehn kleinen Negerlein» trifft der Tod einer Figur am Ende oder gegen Ende des Films ein, ob als Höhepunkt der Dynamik in der Gruppe in LIFEBOAT oder als Quintessenz eines Lebensweges und einer Entwicklung im Ensemble, dessen Mitglieder sich einander und sich selbst entfremden, sowie als formaler Abschluss in LA TERRAZZA; als Ausschluss einer Figur, die die Gruppe in einem gewissen Sinne ideell verraten hat, in C'ERAVAMO TANTO AMATI, oder die durch ihr asoziales Verhalten untolerierbar wird in LIEBE LÜGEN (Christof Schertenleib, CH 1995).

In der Verbindung der Reduktion der Gruppe um ein Mitglied mit der Erweiterung um ein neues finden wir häufig so etwas wie eine philosophische Dramaturgie von Leben und Tod. Die individuelle Lebensspanne und Dynamik der Generationenfolge wird im synchronen Querschnitt auf das Ensemble oder das Mosaik – denen nicht ausschliesslich die Familie als Verbindung dient – übertragen: Diese beiden Momente können in unterschiedlicher Reihenfolge eingesetzt sein, in YI YI, LE PÉRIL JEUNE oder À LA VIE, À LA MORT. Die Geburt eines Kindes bedeutet jedoch meist ein euphorisches, zuversichtliches Motiv und bildet in dieser Symbolik das Gegenstück zum tragischen Ende. Sie trägt die Hoffnung der Gesinnungsgruppe in JONAS QUI AURA 25 ANS DANS L'AN 2000, jene der Paarbeziehung und des familiären Glücks in WONDERLAND (Michael Winterbottom, GB 1999) oder die verallgemeinerte, vage Hoffnung einer Generation, die zwischen Desillusion und Aufbruchsstimmung schwebt, in BEIJING BASTARDS. Am Anfang von DAYEREH (LE CERCLE, Jafar Panahi, Iran/I 2000) hingegen kündigt die Geburt eines Mädchens im Spital keinen Lichtblick an: Dieses Moment lanciert das Thema des Films – die bedrängte Existenzweise der Frauen im Iran; es bildet aber auch den Anstoss für die Erzählbewegung, die diesen Film bestimmt, denn die Nachricht wird von einer Figur zur nächsten getragen und führt bald zu der Gruppe von drei Frauen, deren Schicksale kunstvoll aufgefächert und mit anderen verknüpft werden.

Eine zweite Variante der Formel «plus 1 – minus 1» (oder auch nur eines Teils davon) führt weg vom organischen Chronotopos der Lebensspanne und thematisiert die äusseren Grenzen der Gruppe und ihren inneren Zusammenhalt gegen aussen in der Konfrontation mit einem «fremden Element». In dieser Dynamik klingt einmal mehr ein Schema

des Westerngenres an, das sich jedoch oft auf das «tragische Dreieck» zwischen den Hauptfiguren – meist zwei Männern und einer Frau – reduziert. In der komplexen Form ist die Kräfteverteilung nicht auf einen dualen Konflikt reduzierbar, sondern führt zur Polarisierung innerhalb der Gruppe oder zu deren Auflösung: In *SEVEN WOMEN* (John Ford, USA 1965) tragen die Missionsfrauen und die junge Ärztin, die von aussen zur Gruppe stösst, harte Kämpfe um die Hierarchie aus, wobei das weibliche Rollenverständnis explizit diskutiert und die unterschiedlichen Positionen konfrontiert werden, bis die Ärztin wieder eliminiert ist. In der Entwicklung eines ähnlichen Chronotopos zur rassistischen Thematik können wir an *KATZELMACHER* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1969) denken, wobei hier der Fremde (gespielt von Fassbinder selbst) das Ensemble im Innern spaltet, oder an das sexistische Verhalten der Männergruppe gegenüber einer Frau in *HOROSKOP* (Boro Dracovic, Jugoslawien 1969) oder in *LA TRAQUE* (Serge R. Leroy, F/I 1975).

Ein anderes der vielen möglichen Szenarien im Umgang mit einem «fremden Element», von dem sich die Gruppe aus moralischen Gründen absondert, das sie sich danach aber «einverleibt», weil sie es zu ihrem Überleben benötigt, ist bereits mit *PYSCHKA* (*FETTKLÖSSCHEN*, Michail Romm, UdSSR 1934) gegeben, der auf der Novelle *Boule de suif* von Maupassant basiert (in diesem Fall erreicht die polarisierende, zentrale Figur allerdings beinahe den Status einer Hauptfigur).

Bewegungen im Innern

Die Möglichkeiten der sozialen, räumlichen und narrativen Verteilung von Rollen, Kräften und Werten, ihrer Dynamisierung durch Verdichtung und Verschiebung durch die Einzelnen und in der Gesamtkonstellation scheinen unendlich. Ob in der fiktionalen Entwicklung oder durch die filmische Gestaltungsweise bewirkt, grundsätzlich verändert jede zur Gruppe stossende sowie jede abgespaltene Figur die Konstellation, ordnet sie neu in ihrer sozialen, psychologischen Dynamik, in ihrer emotionalen und ideologischen Werteverteilung und ihrer strukturellen und plastischen Organisation.

Tendenziell können wir zwei Bewegungen innerhalb von bestehenden Gruppen festmachen: eine *dezentrierende*, in der sich das Ensemble oft mit der Umwertung von Rollen oder Machtpositionen beschäftigt, wobei soziale und erzähltechnische Verflachung und Dekonstruktion in einem, wenn auch nicht zwingenden Zusammenhang stehen. Oder eine von Anfang an zerstreute Anordnung durchdringt die Figurenkonstellation tendenziell *azentrisch*, was nicht bedeutet, dass symbolische Gefälle aufgehoben werden: Sie führen jedoch weniger zur Polarisierung, als

dass sie entschärft und in verschiedenen Funktionen auf die Konstellation aufgesplittet werden, was auch Auswirkungen auf die Erzähldynamik und die Präsentation hat. Der Übergang zwischen dezentrierten und azentrischen Bewegungen ist fließend; ich werde verschiedene Aspekte in den folgenden Abschnitten näher beschreiben.

Im ersten Fall beschäftigt sich die plurale Figurenkonstellation mit der Destabilisierung von hierarchischen Gefügen, die ihre Legitimität aus einer kulturellen, (sozialen und textuellen) Tradition beziehen, und stellt eine symbolische Ordnung in Frage – eine Position, die narrativ oft dezentriert dargestellt wird –, wie dies in einigen Familienerzählungen der Fall ist, aber auch in anderen auf Konfrontation angelegten Mustern (Beispiele siehe oben). Es wird die Transgression von bestehenden, zum Teil überkommenen Normen inszeniert oder zumindest der Versuch, sie umzustürzen: Die Figurenkonstellation sammelt sich, vereint ihre unterschiedlichen Fähigkeiten und Kräfte, die sich meist weniger in grossen Taten als in sozialen Rollen und charakterlichen Anlagen spiegeln, in der Ausrichtung auf ein Ziel (innerhalb oder ausserhalb der Gruppe).

Eine strukturelle und symbolische Hierarchie bestimmt auch die Dreiecks-Anlage in den traditionellen Geschlechterszenarien; sie spiegelt die moralische Norm der monogamen, heterosexuellen Paarkonstellation, die oft durch die narrative Relevanz der Figuren (und Helden) zementiert wird. Die Auseinandersetzung mit dem Muster bleibt hier häufig implizit, ist nicht als Konfrontation inszeniert. Seine Auflösung oder zumindest zeitweilige Destabilisierung erprobt die Boulevardkomödie seit langem, in der die Transgression ein Genrelement bildet und deshalb selbst im klassischen Hollywood manchmal nicht unter die Zensur fiel. Denken wir etwa an das offene «Liebes»-Verhältnis, das für eine Frau und zwei/drei Männer in *DESIGN FOR LIVING* (*SERENADE ZU DRITT*, Ernst Lubitsch, USA 1933) skizziert wird, oder auch an jenes in der noch stärker horizontal gestalteten Figurenkonstellation in *TRETJA MESCHTSCHANSKAJA / LJUBOW WTOJEM* (*DRITTE KLEINBÜRGERSTRASSE / LIEBE ZU DRITT*; deutscher Verleihtitel: *BETT UND SOFA*, Abram Room, UdSSR 1927). Als weniger genregetreues Kammerspiel erscheint die psychologische Beziehung zwischen den drei Figuren hier in den soziopolitischen Kontext der Zeit eingelassen, der eine Parallele evoziert zwischen dem Umbruch in der Stadt Moskau und dem Bruch des reduktionistischen Paarungsspiels im Dreieck, dem sich die Frau am Schluss entzieht und beide Männer stehen lässt. Diese beiden Beispiele sollen für all die vielen offenen, dezentrierten Beziehungsmuster stehen, die immer häufiger auch homosexuelle Beziehungen (hauptsächlich zwischen Männern) ins Dreieck integrieren: Vollbringt dies *TENUE DE*

SOIRÉE (Bertrand Blier, F 1986) im «unmöglichen» Schauspielerepaar von Michel Blanc und Gérard Dépardieu (begleitet von Miou-Miou), so verlässt *THREE BEWILDERED PEOPLE IN THE NIGHT* (Gregg Araki, USA 1987) das Genre der Komödie und inszeniert das Liebesverhältnis zu dritt nicht mehr als Transgression; doch es stellt auch nicht das zentrale Thema dar.

Die Beziehungsformen in den gemischtgeschlechtlichen Dreiergruppen scheinen sich heute immer stärker von den Genrekonventionen der Komödie wie der Tragödie entfernen zu können und auch das symbolische Duell von zwei Männern um eine Frau, das nur die beiden Lösungsmöglichkeiten von Fusion und Ausschluss kennt, zu entschärfen (was nicht heisst, dass vor allem Hollywood- und viele Fernsehfilme dem Muster nicht weiterhin folgen und damit viel Erfolg verbuchen). Oft setzen sich diese minimalen Gruppen zwar noch in derselben Weise zusammen (selten besteht eine Dreiergruppe aus zwei Frauen und einem Mann), oft umfassen sie auch ein Liebespaar (meist ein heterosexuelles), doch sie erscheinen dehierarchisiert und aus dem symbolischen Szenario entlassen: Erotische Anziehung und Gefühlsdilemma gelten höchstens als ein thematisches Moment unter anderen, die die Gruppe dynamisieren. Freundschaftsbeziehungen zwischen den Geschlechtern, zwischen Frauen oder zwischen Männern sowie geschwisterliche Bindungen erhalten ebensoviel Aufmerksamkeit wie die Liebesverhältnisse. Auch die Familienerzählungen und die gleichgeschlechtlichen Dreiergruppen sind oft ähnlich angelegt: Denken wir an *STRANGER THAN PARADISE* (Jim Jarmusch, USA/BRD 1982–84), *NANGUO ZAIJAN, NANGUO (GOODBYE SOUTH, GOODBYE, HOU HSIAO-HSIEN, Taiwan/Japan 1996)*, *MIEL ET CENDRES (HONIG UND ASCHE, Nadia Fares, CH/Tunesien 1995)*, *MADE IN HONG KONG; OUR SONG* (Jim McKay, USA 1999) oder *MUA HE CHIEU THANG DUNG (À LA VERTICALE DE L'ÉTÉ, Tran Anh Hung, Vietnam/F/D 2000)*.

Im Spannungsfeld zwischen Relationalität und Vereinzelung werden in diesen fiktiven Verwandtschaften häufig thematische Aspekte wie persönliche, soziale, berufliche Verunsicherung, emotionale Kontaktsuche, Krisenmomente oder Beziehungslosigkeit inszeniert. Die Dynamik in der Gruppe und die Verhältnisse der Figuren zueinander sind als zu kreierende und wandelbare gezeigt; die Frage der Identität wird als relationale Konstruktion behandelt. In dieser differenzierten sozialen und psychologischen Dreier-Konfiguration sind grundsätzlich sechs unterschiedliche Zweierbeziehungen möglich, die durch die Interaktion der polyphonen Charaktere in ihren oft stark atmosphärisch umschriebenen Teilwelten miteinander konfrontiert und verknüpft werden. Die

wechselnde, externe Perspektivierung (oder Polyfokalisierung), die Parallelisierung und Verschiebung in einer alternierenden Montagebewegung ermöglicht semantische Verbindungen und Vergleiche zwischen den Charakteren und Positionen im Ensemble. Auch für die eher mosaikartigen Konstellationen scheint die Auswahl von *drei* Figuren, die oft eine komplexe Zweierdynamik aktiviert, sehr beliebt: QINQSHAONI-AN NAZHA (JUGENDLICHE REBELLEN DES NEONGOTTES, Tsai Ming-liang, Taiwan, 1992); J'AI PAS SOMMEIL (Claire Denis, F 1993); VIVE L'AMOUR; GESCHWISTER – KARDESLER, DUOLUO TIANSHI (Fallen Angels, Wong Kar-wai, Hongkong 1995), AUTUNNO (Nina de Majo, I 1999); LA VIE MODERNE (Laurence Ferreira-Barbosa, F 1999); THREE SEASONS (Tony Buy, USA 1999).

Diese Beziehungsformen zwischen zwei/drei «Elementen» als symbolisch offene Dynamiken und grundlegende ästhetischen Bewegungen werden mich im nächsten Kapitel noch beschäftigen. Ich habe mich hier so lange mit der minimalen Dreierformation aufgehalten, weil sie oft auch den Kern eines grösseren relationalen Geflechts im Ensemble darstellt und für das Figurenmosaik gar die Grundkonstellation liefert. Allgemein konzentrieren sich Ensemblekonstruktionen stärker auf die Gruppenidentität und ziehen ihre Dynamik aus der Interaktion zwischen den Figuren im Mikrokosmos; die atomisierteren Mosaikkonstellationen hingegen organisieren sich über einzelne Begegnungen und Beziehungen, die Einbettung der Figuren in ihren jeweiligen Teilwelten, deren strukturelle Verflechtungen und Verschachtelungen. In beiden Fällen ist es möglich, auf den verschiedensten Ebenen konvergierende oder divergierende Momente stärker zu betonen. Ich beschränke mich vorläufig auf das Ensemble.

Natürlich können darin immer auch symbolische Konflikte akzentuiert sein, doch sie sind nicht grundsätzlich antagonistisch angelegt, stellen nicht das zentrale Moment der Dramaturgie dar, sondern äussern sich in der *Interaktion* in differenziellen, komplexen Rollen und Funktionen. Die verflochten fiktionalen und narrativen Anordnungen, ob in der engeren oder erweiterten Familie, ob in gleich- oder gemischtgeschlechtlichen fiktiven Verwandtschaften, sind zudem von den folgenden Dynamiken durchdrungen; sie treten meist kombiniert auf und ermöglichen verschiedene Perspektivierungen der Konstellation; manchmal jedoch sind einzelne für das ornamentale Gesamtbild dominant.

Die *Parallelisierung* kann Kontraste und Vergleiche zwischen Generationen (TRE FRATELLI [Francesco Rosi, I 1981]; THE ICE STORM [Ang Lee, USA 1996]) und/oder in der differenziellen Auffächerung indivi-

dueller Lebenswelten meist innerhalb einer Generation (LA TERRAZZA, GESCHWISTER – KARDESLER, TUNISIENNES [BENT FAMILIA, Nouri Bouzid, Tunesien/F 1997]) zum Ausdruck bringen. Sie kann auch stark kontrastierte Welten etablieren, die die symbolischen und erzähltechnischen Funktionen auf die Figuren aufteilen (LA CADUTA DEGLI DEI [Luchino Visconti, I 1969]).³³ Jede (Kern-)Figur markiert einen *Angelpunkt*, sei es als komplexe Position im verdichteten Mikrokosmos eines Ensembles (LIFEBOAT; LIFE ACCORDING TO AGFA; UN AIR DE FAMILLE) und/oder als Zentrum für eine je eigene soziale Konstellation und Teilwelt (eventuell als Nebenschauplatz präsentiert), die sich mehr oder weniger mit jenen der anderen überschneidet und vergleichen lässt (MENSCHEN AM SONNTAG; HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN; THE ICE STORM; MADE IN HONG KONG; À LA VERTICALE DE L'ÉTÉ). Zudem sind die Bewegungen der *Spaltung* oder *Aufteilung* der Konstellation in Untergruppen, Einzelne und Paare als signifikante festzustellen, aktiv als Dynamik inszeniert (THE GROUP; WALK THE WALK) oder als gegebene, räumlich-soziale Anordnung (siehe die Beispiele im nächsten Abschnitt). Diese Bewegungen regen auch die Muster der *Umverteilung* und Neugruppierung der Figuren an (MENSCHEN AM SONNTAG; THE BIG CHILL; STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE; L'AMI DE MON AMIE [Eric Rohmer, F 1987]) sowie die mosaikartige *Vernetzung* einer bestehenden sozialen Konfiguration (WONDERLAND), die grundsätzlich eher im Mosaik zum Zug kommt.

Vom Ensemble zum Mosaik (und zurück)

Es gibt zahlreiche Übergangsmomente zwischen Ensemble und Mosaik. Ich möchte mich auf drei grundsätzliche Dynamiken konzentrieren, die verschiedene der bereits genannten Aspekte kombinieren.

In der Anlage konstruiert die fiktionale Welt einen *Mikrokosmos* und konzentriert die Konstellation an einem zentralen Ort; dieser ist in sich jedoch *aufgefächert in einzelne Räume*, und das Ensemble bildet keine eigentliche sozial verbindliche Formation. Mosaikartig werden die einzelnen Teilwelten in der Montage verschachtelt. Die Nachbarschaft in einem Wohnhaus scheint für diese Anordnung ein beliebter Topos zu sein. Je nachdem, wie stark die Figuren darin interagieren, sich in ihren sozialen Situationen und charakterlichen Qualitäten konfrontieren, entsteht dennoch ein Ensemble, eine lockere Gruppe, die sich als solche wahrnimmt und am Ende des Films zusammen ein Fest feiert wie in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN. In dieser Variante stellen die sozialen

33 Vgl. die Analyse von Michel Colin 1990.

Konfigurationen in ihren jeweiligen Teilwelten Angelpunkte dar; das räumliche Nebeneinander führt zur Verknüpfung und Auseinandersetzung. Hingegen bietet das Modell des «Puppenhauses» in *THE FIVE SENSES* (Jeremy Podeswa, Kanada 2000) lediglich die Anlage für das räumliche Ensemble. Die Figuren kreuzen sich höchstens einmal im Treppenhaus, und die parallele, verschachtelte Präsentation ihrer jeweiligen Geschichten, die sie vom Haus wegführen, verfolgt neben der Ausgestaltung ihrer Welten die Idee, dass jede der fünf HausbewohnerInnen zur Demonstration eines der fünf Sinne dient. In *SHIER LOU* (*TWELVE STOREYS*, Eric Khoo, Singapur 1997) wird jede Teilkonstellation sketchartig zu einer Pointe geführt.

Andere zentrale Orte halten das als Mosaik in einzelnen Welten präsentierte Ensemble zusammen: In *HAI SHANG HUA* (*FLOWERS OF SHANGHAI*, Hou Hsiao-hsien, Taiwan 1998) treffen sich die Kurtisanen und ihre Verehrer zwischendurch zum Kartenspiel, doch meist werden die drei weiblichen Kernfiguren in ihren jeweiligen Gemächern gezeigt. Sie versammeln je eine Konfiguration um sich (Dienerinnen, Verehrer, junge Frauen als ihre Schützlinge), die hierarchische Gefälle und Anordnungen sichtbar macht in Bezug auf ihre individuellen Situationen und Lebensprojekte einerseits und ihren Status, die Ordnung und Organisation im Bordell andererseits. Vertikale und horizontale Gefüge greifen komplex ineinander. Die räumliche Anlage des Hauses in *SEPT EN ATTENTE* (Françoise Etchegaray, F 1995), in dem ein grosses Fest stattfindet, spielt stärker mit dem horizontalen Nebeneinander, der Verknüpfung und konstanten Neubildung von Konfigurationen mit unterschiedlichen sozialen Dynamiken. Das gesamte Geflecht erscheint konstant im Fluss, die Kontakte zwischen den Figuren ergeben sich spontan und bleiben mehr oder weniger unverbindlich. In *LA CENA* (Ettore Scola, I 1998) entfalten sich in den theatralischen Konfigurationen an jedem Tisch im Restaurant verschiedene «Szenen», die meist im (anonymen) Nebeneinander verharren, sich partiell jedoch verknüpfen und durch die Gastgeberin (die deswegen nicht zur Hauptfigur wird) in ihrer zentralen Funktion miteinander verbunden sind.³⁴ Gegebene soziale Formationen – ob in familiärer oder fiktiver Verwandtschaft – sind in nicht unähnlicher Weise in den Sitcoms über einzelne Episoden in Form von Sketchen strukturiert: zum Beispiel in *FRIENDS* (USA, ab 1994) oder im

34 In *LA TERRAZZA* hingegen bietet das Fest, wie oben angesprochen, nur den Anlass, die verschiedenen Perspektiven der fünf Hauptfiguren auf die Gesellschaftsspiele und ihre persönlichen Identitätskrisen (in Rückblenden) aufzufächern.

Kinoformat in *SITCOM* (François Ozon, F 1998) und *HAPPINESS* (Todd Solondz, USA 1998).

Während diese räumlichen Chronotopoi, so unterschiedlich sie auch präsentiert sind, auf einem Gestaltungsmodell des Theaters aufbauen, inszenieren zwei weitere Formen des Übergangs vom Ensemble zum Mosaik, oder umgekehrt, Entwicklungsdynamiken der Konstellation als solcher.

Vom Mosaik zum Ensemble. In dieser tendenziell konzentrischen Bewegung bilden sich in einem anfänglich unvernetzten oder in Untergruppen bestehenden Mosaik im Laufe des Films immer stärkere soziale Verbindungen heraus; eine Gruppe entsteht und findet manchmal auch eine räumliche lokale Verankerung in *À LA VIE, À LA MORT* und *COOKIE'S FORTUNE*. In *CITY OF HOPE* (John Sayles, USA 1991) ist die zentripetale Bewegung mit der Reduktion des grossangelegten Geflechts auf eine Familie und letztlich auf den Konflikt zwischen Sohn und Vater gekoppelt. In einem Mosaik können auch nur partielle und punktuelle Ensemblekonstellationen herbeigeführt werden; räumliche und/oder soziale Verbindungen entstehen als Knotenpunkte, das Ganze bleibt aber eine Mosaikkonstruktion: in unterschiedlichen Variationen in *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* (Alain Resnais, F 1980), *SHORT CUTS*, *L'ÂGE DES POSSIBLES*, *BURE BARUTA*.

Als sukzessive Präsentationsform bestimmt diese konzentrische Dynamik häufig die Expositionsphase eines Films: Die Figuren können dabei in der Bewegung des rollenden und sich vergrößernden Schneeballs zusammenfinden, sich über verschiedene Teilkonfigurationen vernetzen oder sternförmig an einem zentralen Ort eintreffen (Beispiele siehe oben). Vor allem die letzten beiden Varianten sind parallel zur Verknüpfung der Figuren in der fiktionalen Welt durch eine verschaltete, alternierende Montageform bestimmt.

Vom Ensemble zum Mosaik. Die soziale Formation besteht, wird als Ensemble eingeführt und zerstreut sich. Sie findet sich durch Vernetzung von Einzelnen und in Untergruppen nach Jahren wieder: in *THE GROUP* und *LIEBE LÜGEN*. Oder ihre Auflösung wird mosaikartig über ineinander verschränkte Episoden vorgeführt: *LA BALLATA DEI LAVAVETRI*, *WALK THE WALK*.

Eine bestehende Familie wird als Mosaik präsentiert, findet zeitweilig zum Ensemble, meist zu einem festlichen symbolischen Anlass wie etwa in *YI YI*. In *WONDERLAND* hat sie hingegen keinen gemeinsamen Ort und keine Rituale mehr; sie wird als zerstreute Formation inszeniert, die über einzelne Mitglieder azentrisch vernetzt ist und sich in ihren jeweiligen Welten und Konfigurationen verästelt und erweitert.

Die ZuschauerInnen müssen in diesem Film, stärker noch als in anderen, die Verbindungen zwischen den verschiedenen Welten erst erstellen, denn das Erkennen der Familienbande zögert sich lange hinaus, auch wenn aus den Begegnungen und Telefonanrufen zwischen den Figuren ihre familiäre Beziehung und die Vorgeschichte der verschiedenen Teilkonfigurationen nach und nach erschlossen werden kann.

Auch Aspekte des kollektiven Modells können in die Entwicklungsdynamik im Übergangsbereich zwischen Ensemble und Mosaik eingreifen. Diese Aspekte schreiben, wie bereits in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* für die offene Gruppenfigur dargelegt, nicht obligatorisch und nicht immer explizit einen militanten, polarisierenden Diskurs in den Film ein. Zumindest aber scheint die kollektive Formation durchwegs einen referenzialisierenden Bezug zu kreieren, der entweder in der fiktionalen Welt explizit gemacht wird und/oder aufgrund der Entstehungszeit des Films erscheint und stark im kontingenten Politisch-Sozialen verankert ist. Manchmal führt die Entwicklung der Konstellation zum Kollektiv und trägt eine mobilisierende Aussage wie in *LA VIE EST À NOUS*. Der Film fügt die anfänglich zerstreuten und vereinzelt Puzzteile in ein Ensemble ein und lässt dieses schliesslich in der (anonymen) Masse aufgehen, die als Demonstrationszug durch die Strassen drängt. Diese fiktionale Bewegung wird durch eine mosaikartige Gestaltungsweise unterstützt, die am Anfang die einzelnen Szenen und Konfigurationen und am Schluss die einzelnen Bilder als Ausschnitte der kollektiven Kraft und Idee auffächert.³⁵

Oft spielt die Idee der Einheit und Einbettung des Einzelnen in ein grösseres Ganzes auch nur im Untergrund einer fiktionalen Ensemblekonstellation eine Rolle, die die Heterogenität und Individualität ihrer Mitglieder betont und dennoch einen Ausschnitt des Kollektivs repräsentiert, dieses durch eine aufgesplitterte Präsentationsstruktur aber unterschiedlich interpretiert und dramaturgisch ausrichtet. Die parallele Anlage zweier Ensemblekonstellationen, die kollektive Konfliktparteien konfrontieren und im auf die Familie reduzierten Ausschnitt miteinander verknüpfen und zusammenführen, findet sich in *THE BIRTH OF A NATION* (D. W. Griffith, USA 1915). In *DIE FREUDLOSE GASSE* (G. W. Pabst, D 1925) sind die Klassengegensätze stärker kontrastiert und

35 Im Gegensatz zu der «structure of confrontation» im geschlossenen Kollektiv bei Eisenstein setzt dieser Film eher eine «structure of apprenticeship» um, in der die anfänglich unwissenden Figuren und Teilkonstellationen über verschiedene Stationen zur richtigen Überzeugung finden; vgl. zu diesen zwei Dynamiken im Kollektiv Bordwell (1985: 236f.) und Smith (1997: 107f.), die sich mit dieser Unterscheidung beide auf Susan R. Suleiman beziehen. Ich habe in Kapitel I.2. bereits auf diese Erzähldramaturgien verwiesen.

durch einzelne Aspekte, die die Figuren verkörpern, miteinander in Verbindung und in einen Vergleich gebracht: Sie unterstreichen die Austauschbeziehungen zwischen den beiden Parteien und die Durchmischung der Konstellationen, und die parallelisierende Montage betont gleichzeitig ihre Gegensätzlichkeit. Vor einem anderen ideellen Hintergrund eignet aber beiden Anlagen eine tendenziell dichotomische Diskursstruktur.

In ganz anderer Weise inszeniert *DIE SIEBEN SAMURAI* einen zentralen Konflikt über die unterschiedliche Gestaltung und die Perspektivierung der Gruppenkonstellationen und thematisiert sie als solche. Die Kaste der Samurai ist durch individuelle Vertreter repräsentiert, die als Aktionsgruppe zum Ensemble finden; auf der Seite der Dorfbevölkerung werden ebenfalls einzelne Figuren hervorgehoben, bleiben jedoch stärker exemplarisch und einer symbolischen Auswahl und Hierarchie untergeordnet (der Dorfälteste als politischer Führer, die spirituelle, religiöse Führerin, eine auf Vater und Tochter reduzierte Familienstruktur etc.). Die Gegnerpartei der Räuberbande ist hingegen stark als (negatives) Kollektiv anonymer und karikierter Einzelner dargestellt. Die Konfrontationsszenen, die diese drei Konstellationen in einem bipolaren Muster zusammen- respektive gegeneinanderführt, ist durch eine stark mosaikartige, parallelisierende Präsentation auf die einzelnen Schauplätze und Schicksale gelenkt: Sie perspektiviert unsere Aufmerksamkeit auf und durch das Ensemble der sieben Samurai, das in doppelter Weise immer die kollektive Idee mitträgt: die des Kodex der Kaste der Samurai und die der Dorfbevölkerung, die der Film zu einer unterschiedlichen Aussage führt. Der äussere Konflikt dient der Auseinandersetzung mit den historischen kollektiven Formationen im Inneren.

Ich möchte nur noch zwei weitere Beispiele anführen, in denen das Ensemble in der Auseinandersetzung mit einer Tradition zwischen Kollektiv und Mosaik steht: eine Bewegung, die die fiktionale Konstellation und die filmische Entwicklungsdynamik affiziert. In *UGETSU MONOGATARI (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, Kenji Mizoguchi, Japan 1953)* werden aus einer Dorfgemeinschaft zwei verschwärgerte Paare in ihrer Familienstruktur als Ensemble hervorgehoben; in den Schicksalen der individuellen RepräsentantInnen, die das Familienensemble auseinanderreisst und seine Mitglieder in mehrere parallele, miteinander verschränkte Erzählstränge auffächert, bleibt der exemplarische Gedanke erhalten. Am Schluss führt das Figurenmosaik wieder ins Ensemble zurück, doch die Familie ist nicht mehr vollständig und das Dorfkollektiv auseinandergerissen.

In dem iranischen Film *LE CERCLE* repräsentiert das Ensemble der drei individuellen Repräsentantinnen implizit das kollektive Frauenschicksal. Das kleine Ensemble der drei Gefangenen, die während ihres Urlaubs fliehen wollen, wird nach der Exposition getrennt. Jede der drei geht ihren eigenen Weg, was der Film in parallelen, verschränkten Erzählsträngen darstellt. Der Erzählfluss, den die drei Figuren in der fiktionalen Welt weitertragen, führt über Begegnungen, Kettenreaktionen und Vernetzung ins Figurenmosaik. Es kumuliert eine Auffächerung weiblicher Einzelschicksale, bis sich am Ende die Erzähldynamik der Konstellation in einem Kreis schliesst: Alle drei Frauen werden von der Polizei aufgegriffen und finden auf der Wache in derselben Zelle wieder zusammen, wo sie mit anderen Frauen auf den Rücktransport ins Gefängnis warten. Die Idee der Ausweglosigkeit wird in ihren kollektiven und individuellen Aspekten durch die Bewegung der Figurenkonstellation und die filmische Gestaltungsweise vorgestellt.

Ich bin mir bewusst, dass die Zusammenstellung dieser Beispiele methodologisch auf unsicherem Grund steht und den einzelnen Filmen und ihren spezifischen Aussagen nicht gerecht wird. Für die Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation wollte ich darin hauptsächlich hervorheben, dass das Ensemble als «Mittelwert» zwischen Kollektiv und Mosaik eingesetzt und der Übergang zwischen den Modellen fließend und in vielfältiger Differenzierung gestaltet werden kann. Im Zusammenhang mit dem ersten Modell bedeutet das Ensemble eine Lockerung und Individualisierung der einzelnen Beziehungen, die von der Einheit zur heterogenen, polyphonen Gruppe führen (vgl. auch die Beispiele am Ende des Kapitels «Zwischenspiel 1»). Als fiktionale, narrative und ästhetisch-plastische Dynamik hat das Ensemble hier *dezentrierende* Auswirkungen – auch auf die soziale Konstellation. Im Zusammenhang mit dem Mosaik bündelt es die *azentrische* Aufsplitterung, die sich in der Konstellation als Inhaltsform und/oder Ausdrucksform manifestiert, und gestaltet die Erzählung in einer konzentrischen Bewegung, die manchmal auch nur die Ausrichtung auf einen zentralen Ort beinhaltet oder die Figuren nur partiell und vorübergehend in szenischen Konfigurationen zusammenführt. In den semantischen und strukturellen Bewegungen des Narrativen, die sich manchmal in gegenläufig orientierter Weise in die Konstellationen einschreiben, spiegeln sich auch Aussagen über die sozialen Formationen, die qualitativen Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren und deren Konzeption.

2. Zentrierende Momente, dezentrierende und azentrische Bewegungen

Konvergierende und divergierende Bewegungen bestimmen jegliche Erzählung und auch Figurenkonstellationen auf den unterschiedlichsten Ebenen; manchmal entwickelt sich eine der beiden Dynamiken zu einer «Dominanten» (in Jakobsons Sinn)³⁶ und bindet die dispersiven Elemente in eine «Synthese des Heterogenen» (wie es Ricoeur nennt)³⁷ ein. Auch in den sogenannten geschlossenen Erzählungen setzt sich diese jedoch nie in absoluter Weise durch. Und in den offenen Texten, wie sie viele Filme mit pluralen Figurenkonstellationen inszenieren, unterhalten die beiden tendenziell horizontalen Orientierungen oft bis zum Schluss ein ungelöstes Spannungsverhältnis, das seine Dynamik aus der Komplexität und der Wandelbarkeit der gesamten Anordnung bezieht. Zentrierende Momente sind dennoch auszumachen: Einzelne Figuren, zentrale Orte, Ereignisse oder Objekte können punktuell oder durchgehend die disparate räumliche und soziale Anlage der Konstellation bündeln oder perspektivieren. Sie richten die Erzähldramaturgie jedoch nicht auf eine aktionale oder argumentative Hierarchie aus, werden weder symbolisch noch erzähltechnisch noch – im Falle von Figuren – von ihrem soziokulturellen Status her zu Hauptfiguren. Keine Identifikationsstruktur installiert sie als emotionales Zentrum. Das fiktionale Universum bleibt vielmehr polyphon über die räumlich-soziale plurale Figurenkonstellation strukturiert, und die Erzählweise gibt sich nach wie polyfokalisiert zu erkennen.

Diese zum Teil nur zeitweise hervorgehobenen zentrierenden Momente übernehmen verschiedene Funktionen, von denen ich einige anführen möchte. Die nachfolgende Beispielserie führt das Korpus und die Perspektive auf die pluralen Figurenkonstellationen immer wieder an seine Grenzen und thematisiert den quantitativen und qualitativen Status von Hauptfiguren und deren Dezentrierung. Sie macht sich vielfältig in den Erzählungen mit schwachen Hauptfiguren – die diese Bezeichnung eigentlich nicht mehr verdienen – bemerkbar, wenn die logisch-narrative Ausrichtung auf eine «Synthese des Heterogenen» wegfällt oder problematisiert erscheint. – Auch in diesem Abschnitt führe ich die diskursive Anordnung der Aspekte also von den dezentrierten zu den azentrischen Formen.

36 Jakobson 1977 (1973).

37 Ricoeur 1983:103.

Alibihauptfiguren und ihre Verwandten

Eine Figur oder ein Paar stellt den *Auslöser* für das Zusammenfinden der Gruppe dar, bildet den Grund eines sozialen Anlasses und bestimmt den gemeinsamen Ort wie in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* und ähnlich in *PETER'S FRIENDS* (Kenneth Branagh, GB 1992). In abgeschwächter Form übernimmt diese zentrierende Figur nur punktuell eine solche Funktion: Sie wird in *LA CENA* oder auch in *HANNA VON ACHT BIS ACHT* (Egon Günther, BRD 1983) mit dem zentralen Ort assoziiert, der den Mikrokosmos der Erzählung darstellt, dominiert jedoch weder in der Ausgestaltung ihres Charakters noch ihrer Geschichte über die anderen Figuren. Obwohl die Geschichte und die Figur der Serviererin, die das Herz des Coffee-Shops in *FAST FOOD, FAST WOMEN* (Amos Kollek, USA 2000) darstellt, stärker ausgearbeitet ist, erfüllt auch sie eine ähnliche Funktion. In *LIFE ACCORDING TO AGFA* bildet die Besitzerin Dalia zudem den erzähltechnischen *Rahmen der Erzählung*, ihr gehören die erste und die letzte Szene; auch das kleine Mädchen in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* führt uns in den Film ein und beschliesst ihn. Doch die beiden sind nur sehr schwache Alibihauptfiguren: Das Geschehen und die Verbindungen zwischen den anderen Figuren verselbständigen sich bald nach der Exposition. Sie sind selbst ins soziale Geflecht eingeordnet, worin andere Figuren temporär zentrierende Funktionen einnehmen in Bezug auf die fiktionale Konstellation und deren narrative Organisation (wie Liora oder Cherniak im ersten Film, Kempinski im zweiten).

Strukturelle Hauptfiguren könnte man jene nennen, die als *Leitfaden* durch die Erzählung führen, die dennoch ein dezentriertes, polyfokalisiertes Intrigengeflecht etabliert. Allein die Leinwandpräsenz des Regisseurs als Darsteller genügt, um einen solchen Faden erkennen zu lassen; zudem funktioniert dieser als *go-between* zwischen den Figuren im Geflecht etwa in *MANHATTAN* (Woody Allen, USA 1979)³⁸ oder in *LAST NIGHT* (Don McKellar, Kanada 1998). Auch die Titelfigur in *JACKY BROWN* (Quentin Tarantino, USA 1998) erhält eine strukturierende Funktion für die narrative Verflechtung und wird zusätzlich in ihrer Leinwandpräsenz und als emotionale Einkuppelungsfigur hervorgehoben. In *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, Jiří Menzel, CSSR 1985) oder *JUNGE LEUTE IN DER STADT* (Karl Heinz Lotz, DDR 1985) stellt eine mehr oder weniger passive Hauptfigur das zentrierende Moment dar, das sich als Faden durch die mosaikartige Konstellation und Prä-

38 Die Figurenkonstellation und Funktionsverteilung in diesem Film hat Elena Dagrada (1996: 89–113) detailliert analysiert. Kristin Thompsons Analyse (1999) von *HANNAH AND HER SISTERS* (1986) ist zu diesem Punkt ebenfalls sehr interessant.

sensation der Entwicklung schlängelt, die Handlungsmomente anzieht und gefühlsmässig strukturiert.

Primär als *emotionale Verbindungsfigur* funktioniert der kleine Junge in Yi Yi; er wirkt zwar weniger zentrierend auf die fiktionale Verflechtung der Figuren, motiviert aber durch seine Perspektive das narrative und ästhetische Gesamtkonzept des Films: Über die kindliche Wissensengrenzung wird die externe, beobachtende Fokalisierung auf die anderen Figuren und Teilwelten, die der Junge nicht sieht, sozusagen in der Diegese «naturalisiert». Ebenso demonstrieren die Fotos, die er von seiner Umgebung macht, die azentrische Gestaltungsweise des Films im Kern und teilen dem Jungen eine ästhetische Enunziationsfunktion zu.

Durch ihren sozialen Status und ihre mediale Aktivität erhalten einzelne Figuren wie der Fernsehsprecher am Anfang von *SHORT CUTS* (oder die Hubschrauber), der Radiomacher in *SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT* (Thorsten Schmidt, D 1999) oder der Polizist in *MAGNOLIA* (Paul Thomas Anderson, USA 2000) eine strukturierende und zumindest partiell zentrierende Funktion, indem sie das Figurengeflecht *horizontal* verbinden. Auch hier ist diese Funktion in der fiktionalen Welt motiviert, sozusagen diegetisiert, indem sie einer Figur übertragen wird.

Auf einer stärker von der Diegese losgelösten, *erzähltechnischen Ebene* greifen andere Figuren als personalisierte und dennoch anonyme Instanzen der Narration strukturierend ins Geflecht ein und/oder motivieren explizit die episodenhafte Darstellungsweise, ähnlich wie Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*, wobei diese auch für die Rahmenfunktion eine Geschichte liefert. Als Beispiele sind etwa die Off-Stimme von Guy de Maupassant in *LE PLAISIR* (Max Ophüls, F 1952) und der Spielleiter als Arrangeur des Karussells in *LA RONDE* (Max Ophüls, F 1950) zu nennen. Ob sichtbar oder nicht, sie bleiben ausserhalb des eigentlichen Geschehens und übernehmen eine Kommentarfunktion in direkter Adressierung der ZuschauerInnen, ähnlich wie dies in *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* (Alain Resnais, F 1980) – in dem der Biologe eine eigene Erzählschiene etabliert – oder innerhalb der diegetischen Welt in *TRUE STORIES* (*WAHRE GESCHICHTEN*, David Byrne, USA 1986) der Fall ist. Wiederum als Figuren in die plurale Konstellation integriert richten sie sich indirekt über eine temporär präsente Off-Stimme als Alter Ego des Regisseurs (und eventuell des Autors der literarischen Vorlage) an die ZuschauerInnen in *THE DEAD* (John Huston, USA 1987) und *AL DI LÀ DELLE NUVOLE* (Michelangelo Antonioni/Wim Wenders, I 1994). Diese Instanz führt das Geschehen oder die Episoden in ihrer Perspektive zusammen, wobei sich die anderen Figuren oft ihrem Einfluss- und Wis-

sensbereich entziehen und das Geschehen, in das sie impliziert sind, sich verselbständigt. – In der direkten (brechtschen) Adressierung einer Figur im Bild richtet sich der Briefträger in *DE NOORDERLINGEN* (*LES HABITANTS*, Alex van Warmerdam, NL 1992) an die ZuschauerInnen; während dieser durch seine dominante Präsenz und sein Wissen als der grosse Arrangeur erscheint und beinahe zur Hauptfigur wird, bleiben der Conférencier des «Cabaret Balkan» in *BURE BARUTA* ebenso wie die anonyme Strassenbahnbenutzerin in *LES PASSAGERS* (Jean-Claude Guiguet, F 1998) in ihrer Funktion eingeschränkt.

Eine strukturierende Aufgabe übernimmt auch die *polyphone Hauptfigur*: Sie findet ihre Identität in den anderen, bleibt selbst aber undurchsichtig. Dennoch ist die externe Fokalisierung dieser Filme im Übergang zu einer internen, variablen³⁹ zu situieren. In *SANS TOIT NI LOI* (Agnès Varda, F 1985) ist das Porträt der jungen Vagabundin, die man eines Morgens tot auffindet, über unzählige und widersprüchliche Zeugenaussagen skizziert. Die Darstellungen und Sichtweisen auf die zentrale Figur (in Rückblenden visualisiert) charakterisieren jedoch ebenso die SprecherInnen und zeichnen ein Gesellschaftsportrait, ein ideologisches Stimmungsbild. Oder: Eine (passive) Figur, die als Randfigur auftritt und kaum am Geschehen teilnimmt, jedoch in den meisten Szenen präsent ist und als beobachtende signalisiert wird, lässt sich relational über die sie umgebenden Figuren darstellen wie in *LE TEMPS RETROUVÉ* (Raoul Ruiz, F 1999), der filmischen Umsetzung des letzten Bandes von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*.

Über *Subjektivierungsstrategien* kann einer Figur zeitweilig eine innere Welt eröffnet werden, ohne dass sie deswegen das Figurengeflecht dominiert: Durch die Erinnerungsbilder und andere intern fokalisierte Momente wird Paul in *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* in seiner Rolle als Schriftsteller temporär zum Erzähler; dadurch ist einerseits seine individuelle Situation (und persönliche Identitätskrise) stärker ausgeleuchtet, und er fungiert andererseits als Reflexionsspiegel für die Entwicklung der Beziehungen im Ensemble. Gleichzeitig erhalten die anderen Kernfiguren ebenfalls je individuelle narrative Aufgaben, die Einsicht in ihren Charakter gewähren wie die Briefe von François, während Vincent durch seinen sozialen Status die Funktion einer relationalen Verbindungsfigur zwischen den Mitgliedern der Gruppe übernimmt und diese um seinen Angestellten Jean erweitert. Alle vier stellen emotionale Zentren dar. Eine ähnliche Aufteilung von verschiedenen fiktionalen und narrativen Funktionen strukturiert die verflachte Erzählweise

39 Nach Vanoye 1989a: 140f.

des Mosaiks in *THE GROUP*, wo ein Mitglied der Gruppe durch eine Ich-Stimme, die ihre Tagebucheinträge liest, temporär ebenfalls eine übergeordnete Erzählfunktion einnimmt, dann aber wieder verstummt.

Es wäre interessant zu untersuchen, inwieweit diese Aufspaltung und Verunsicherung traditioneller Subjektivierungsstrategien, die sich im klassischen Film meist auf die Hauptfigur konzentrieren, in verstärktem Masse die pluralen Figurenkonstellationen der 1960er und 1970er Jahre bestimmt; zumindest ist festzustellen, dass sie heute selten eingesetzt werden, um den Figuren innere Welten zu eröffnen, denn auch Charakterdefinitionen veräusserlichen sich tendenziell in Stimmungswelten (über Dekor- und Körpergestaltung, das relationale Verhalten, den Schauspielstil). Wenn jedoch in den Filmen der 1990er Jahre eine innere Subjektivierung über die Stimme einsetzt, so scheint diese Funktion ebenfalls im Sinne der Polyfokalisation auf mehrere Figuren übertragen, wie dies in unterschiedlicher Weise in *LES VOLEURS* (André Téchiné, F 1996) oder *THE THIN RED LINE* (Terrence Malick, USA 1998) der Fall ist.⁴⁰ In den asiatischen Filmen zum Beispiel eines Wong Kar-wai bleiben sie zudem oft flottierend, sind keiner Figur wirklich zuzuordnen und dennoch nicht ausserhalb des Geschehens angesiedelt: in *CHUNGKING SENLIN* (*CHUNGKING EXPRESS*, Hongkong 1994) oder in der Vervielfachung der Stimmen in *A FEI JING JUEN* (*DAYS OF BEING WILD*, Hongkong 1991) und in *FALLEN ANGELS*.⁴¹ Die arrangierende enunziative Instanz gibt in all diesen Variationen der Subjektivierung ihren übergeordneten Blick auf und zersplittert sich in die facettierten und unverbürgten Sichtweisen der Figuren, denen sie in dieser Haltung (oder Strategie) eine relative Autonomie – wie für *LIFE ACCORDING TO AGFA* beschrieben – bezüglich fiktionalen und narrativen Konstruktionen überträgt. Gleichzeitig ist sie stark als strukturierende und ästhetische gestaltende enunziative Präsenz zu erkennen.⁴² In *TROIS COURONNES DU MATELOT* stellt die Ich-Stimme mehrerer Figuren durch ihre konstante Präsenz den Erzählakt als einzige kohäsive Kohärenz dar, die die ansonsten alogische, zirkuläre Bewegung von ineinander verschachtelten Erzählungen labyrinthisch verknüpft.⁴³

40 Vgl. Thompson 1999: 310.

41 Zur kulturellen Verankerung der narrativen und ästhetischen Muster in Wong Kar-wais Filmen vgl. Curtis K. Tsui 1995.

42 In *MAGNOLIA* wird ebenfalls eine flottierende Erzählstimme eingesetzt; sie kann zwar der strukturellen Verbindungsfigur des Polizisten zugeschrieben werden, besitzt aber etwas stark Kommentierendes und Erklärendes und repräsentiert teilweise die übergeordnete, beinahe göttliche Sichtweise einer enunziativen Instanz.

43 Vgl. zu diesem Film Claude Murcia 1990.

Ereignisse und Schicksalsschläge

Ereignisse können in unterschiedlicher Weise eine dramaturgisch zentrierende Funktion übernehmen: Sie repräsentieren entweder Zufallsergebnisse, Unfälle oder sind einer natürlichen Ordnung oder Macht zuzuschreiben; in jedem Fall übersteigen sie die menschlichen Anstrengungen,⁴⁴ wirken aber in unterschiedlichem Masse deterministisch auf die fiktionale Welt und Konzeption der Figuren ein. Als *symbolische* Momente bilden sie den umfassenden, geradezu *kosmischen* Rahmen des gesamten Films: So ist der Jahreswechsel 2000, der Sprung von einem Jahrtausend ins nächste, zur Motiv-Grundlage mehrerer Mosaikfilme geworden, um – in unterschiedlicher Perspektive – eine Zeitstimmung einzufangen, wie dies unter anderem SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT, LAST NIGHT oder DONG (THE HOLE, Tsai Ming-liang, Taiwan 1998) zeigen. Festliche private oder öffentliche Anlässe stellen häufig zumindest temporäre Knotenpunkte für die Figurenkonstellation dar. Sie motivieren die aufgeheizte Stimmung in der Gruppendynamik und die Performance-Einlagen (ich komme später darauf zurück), ohne in jedem Fall eine betonte, über den Film hinausreichende, metadiskursive Bedeutung zu erlangen: in L'INVITATION oder LIFE ACCORDING TO AGFA.

Punktuell eingesetzt sind auch Naturereignisse mit zentrierender Funktion wie die Sonnenfinsternis in JUDY BERLIN (Eric Mendelsohn, USA 1998), die in der Mitte des Films die Figuren zusammenführt und, da sie nicht vorbeigeht (und bis zum Ende dauert), zur Metapher für das Leben in der Provinzstadt wird; wie der lange Eisregen in THE ICE STORM, der als dramatischer Höhepunkt zum Tod des Jungen führt und ebenfalls metaphorischen Wert für die Beziehungen (hier in den 1970er Jahren verankert) erhält. Stärker als Naturgewalt funktionieren die Katastrophen in SHORT CUTS. Die Fliegenplage am Anfang und das Erdbeben am Ende des Films scheinen von einer göttlichen Instanz arrangiert, die ihre Macht in der fiktionalen Welt ausspielt und im letzteren Fall beinahe zu einer Schicksalskraft wird, die dramatische und dramaturgische Auswirkungen auf das Figurengeflecht hat (ich komme in Kapitel IV darauf zurück).

In SHORT CUTS erhält auch der Unfall ein ähnliches Gewicht, da er als Knotenpunkt im Figurengeflecht eingesetzt ist und mit dem Tod des Jungen als tragischem Höhepunkt besiegelt wird. In stärker struktureller und weniger direkt symbolischer Funktion treten die *Unfälle als Auslöser* am Anfang von THE ACCIDENT (SAM YUEN YI MA, Julian Lee, Hongkong 1999) und in AMORES PERROS (Alejandro Gonzales Iñárritu, Mexi-

44 Doležel 1998: 59–61, bereits diskutiert in Kapitel III.2.3.

ko 1999) auf. Sie lancieren die Bewegung des Erzählens und motivieren dessen Struktur: Das Ereignis bündelt die Figurenkonstellation in einer einmaligen Situation und lokalisiert sie in einem gemeinsamen geografischen Rahmen, um sie dann zu zerstreuen und ihre parallelen Wege später wieder zu überkreuzen und zu vernetzen. Ähnlich treffen in *CODE INCONNU (RÉCIT INCOMPLET DE DIVERS VOYAGES)* (Michael Haneke, F 2000) die vier Kernfiguren bei einem (rassistischen) Zwischenfall auf der Strasse gleich zu Anfang zusammen und werden dann im Stil eines Urknalls (für die Erzählung) auf ihre Bahnen geschickt. Ihre Fluchtlinien verästeln sich im Laufe des Films, erweitern das Mosaik und führen zu ihrer Vernetzung in Teilensembles und an verschiedenen räumlichen Knotenpunkten. Am Schluss kommt der Film auf eine ähnliche Szene zurück, die an derselben Strassenecke spielt, jedoch die Verschiebung der Rollen und eine veränderte Figurenkonstellation zeigt.

Stärker *auf ein Ziel ausgerichtet* erscheint die Anlage des Mosaiks in *J'AI PAS SOMMEIL*, in dem es um die Aufdeckung einer Serie von Mordfällen an alten Frauen in Paris geht; auf einem *fait divers* beruhend, entwickelt der Film jedoch nicht den Fahndungsplot eines Krimis, sondern gestaltet sich ohne Spannungsanlage, denn wir erfahren gleich am Anfang, welche der drei Kernfiguren in die Morde impliziert ist. Doch auch die Struktur der *série noire* kann nicht greifen, da die Polizei erst gegen Ende in Aktion tritt und sich das erweiterte und vernetzte Figurenmosaik als Sozialstudie anbietet. In *TIME CODE* (Mike Figgis, USA 2000) hingegen sind die vier parallel als *split-screen* dargebotenen und miteinander verschränkten Erzählstränge eindeutiger auf den finalen Mord ausgerichtet und dramaturgisch enggeführt.

Einen strukturellen erzähltechnischen Rahmen stellt der Banküberfall in *71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS* dar: Dieser wird am Anfang als Tatbestand gezeigt und danach in einer Rückblendenstruktur, die die anwesenden Figuren in ihren jeweiligen Situationen zeigt, sich in der fiktionalen Welt begegnen lässt und sie zudem in der alternierenden Montagebewegung, die eine immer enger werdende Spirale beschreibt, parallelisiert und konzentrisch (wieder) an den Ort des Geschehens führt. In dieser zirkulären Anlage scheint der Film eine Nachzeichnung der Zufälligkeit dieses Ereignisses zu versuchen. – Andere, offenere Wiederholungsformen, die über ein zentrales Ereignis strukturiert sind, wie *RASHOMON* oder *MYSTERY TRAIN*, werde ich später beschreiben.

Der zentrale Ort und der städtische Raum als Matrix

Immer wieder werden auch Orte als zentrierende Momente eingesetzt (zudem sind die meisten Ereignisse an einen Ort gebunden, auch wenn er oft nicht als solcher Bedeutung erlangt). Wenn sie räumlich und sozial den Mikrokosmos vorstrukturieren, in dem sich das Geschehen hauptsächlich abspielt, wie in der Bar in *LIFE ACCORDING TO AGFA*, kann man den Ort metonymisch als Hauptfigur bezeichnen.

Ein zentraler Ort dient der Konstruktion des Chronotopos als Spielbrett, motiviert die Stimmungswelt und die Begegnungsformen: So ist auch in den Bars in den Daily-Soaps und in anderen Sendetypen (Programmpausen, Kultursendungen) oder in der Wohnstube in zahlreichen Sitcoms die Verdichtung der Beziehungen und Interaktionen angelegt. Der Tabakladen in *SMOKE* (Wayne Wang, USA 1994 – hier allerdings mit einer zentralen Figur assoziiert) oder, punktueller, die Nachtclubs in *HAUT BAS FRAGILE* (Jacques Rivette, F 1994) und das Jazzlokal in *SHORT CUTS* sind ebenfalls soziale Treffpunkte und Knotenpunkte im Beziehungsgeflecht. Sie regen Figuren und Inszenierung an zur gesteigerten Veräusserlichung von Charakteren, psychologischen Konflikten und oft auch zu musikalischen und tänzerischen Darbietungen in Performance-Nummern.

Die Vorlage des «Puppenhauses» in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* oder *FIVE SENSES* wiederum beinhaltet das lockere Nebeneinander der BewohnerInnen in der Zufallsgemeinschaft. Wie erwähnt kann die Dynamik mehr oder weniger zur Verknüpfung oder zur Parallelisierung neigen oder die Konfrontation zwischen den HausbewohnerInnen in dem satirisch angelegten Film *ZHAN ZHI LE BIE PA XIA* (GEH AUFRECHT, Huang Jianxin, China 1992) herbeiführen. In jedem Fall tendiert das Modell zum Querschnitt, ob unter einem soziopolitisch beobachtenden oder einem abstrakteren thematischen Aspekt, und begründet das Episodische der Erzählweise diegetisch. Auch das «Menschen-im-Hotel-Schema» bietet eine Ausgangssituation für ähnliche Inszenierungen; in *HANNA VON ACHT BIS ACHT* zentriert es sich zusätzlich auf die Hotelbar als Knotenpunkt und die zentrale Titelfigur. Es dient auch als «klassische» Vorgabe für Verwechslungskomödien wie bereits in *L'HÔTEL DU LIBRE ÉCHANGE* (Marc Allégret, F 1934), wobei hier Fernandel als Hotelangestellter die Geschichten im Haus arrangiert und «regiert». – Andere Orte wie die Gefängniszelle (*LE TROU*), ein Kaufhaus (*SCHLARAFFENLAND*), die Wohnstrasse (*DE NOORDERLINGEN*), die Strassenbahn (*LES PASSAGERS*) prägen als zentrierende Orte und räumlich-soziale Maquetten ihre Figurenkonstellationen. Manchmal ist diese, wie in einigen der

genannten Beispiele, zusätzlich durch starke dramaturgische und/oder argumentative Strukturen organisiert und dynamisiert, oder der zentrale Ort (und das Objekt) kann effektiv symbolischen oder allegorischen Wert erhalten wie das Schiff in PANZERKREUZER POTEMKIN respektive in REJS (DER AUSFLUG, Marek Piwowski, Polen 1968/70).

In der entdramatisierten Verflachung, die die soziopolitische Beschreibung in den Vordergrund stellt, erhält die Anlage hingegen einen ethnografischen Aspekt und ist – begleitet von einer freieren, collageartigen Montage – auch in vielen Dokumentarfilmen zu finden. Diese skizzieren zum Beispiel das Porträt einer Strasse und darüber hinaus ein zeitnahes, chronikalisches Gesellschaftsportrait als metonymischen Ausschnitt wie in DAGUERRÉOTYPES (Agnès Varda, B 1975) und HARLAN COUNTY USA (Barbara Kopple, USA 1976), HOMEMAD(E) (Ruth Beckermann, A 2000) oder PASSAGE PRADY (Jean-Paul Roig, F 2000 [TV]). Doch auch Soapoperas wie CORONATION STREET oder LINDENSTRASSE bauen ihre fiktionalen Alltagswelten auf dieses Muster, wobei sie natürlich stärker die Interaktion, die Zufallsbegegnungen und die dramatische Zuspitzung der Situationen betonen und ihre Figuren tendenziell auf soziale Typen reduzieren.⁴⁵

Nicht nur konzentrische und einigermassen umrissene Orte übernehmen jedoch die Funktion eines Spielbretts, sondern ein urbanes Geflecht – meist geografisch verankert – kann als Matrix dienen; die Stadt selbst, ihre Stimmung, ihr kulturelles und soziales «Image» steht dabei mehr oder weniger im Vordergrund:⁴⁶ So zeichnen, je auf ihre Weise, MANHATTAN, NASHVILLE und ATLANTIC RHAPSODY – 52 MYNDIR UR TÓRSHAVN (ATLANTIC RHAPSODY – 52 BILDER AUS TÓRSHAVN, Katrin Ottarsdóttir, Färöer 1989) und ebenso SHORT CUTS, CITY OF HOPE oder bereits MENSCHEN AM SONNTAG und DOMENICA D'AGOSTO, wo kein Name im Titel erscheint, das Porträt einer Stadt und versuchen eine Zeitstimmung zu erfassen. Dass diese nicht unbedingt einen realistisch-ethnografischen Ausdruck finden muss, zeigt sich in BURE BARUTA, CHUNGKING EXPRESS oder JUGENDLICHE REBELLEN DES NEONGOTTES. Manchmal dienen das Spielbrett einer Stadt und deren «Gesetzlichkeiten» einfach als grossräumiger fiktionaler Hintergrund: so in HAUT BAS FRAGILE, L'ÂGE DES POSSIBLES oder in NACHTGESTALTEN (Andreas Dresen, D 1999).

Wie für den zentralen Ort als Mikrokosmos gibt auch hier die Modellvorlage strukturell, räumlich und sozial vieles vor, was die Begeg-

45 Diese Beschreibung alltäglicher Serienfiguren geht auf Angela Keppler 1995 zurück. Vgl. Kapitel III.2.1.

46 Zur Stadt als Hauptfigur (oder «central focus») vgl. Dancyger/Rush 1995: 48.

nungen, Zufälle und Knotenpunkte im urbanen Geflecht begründet und im Übergang zwischen dem dezentrierten Ensemble und einer azentrischeren Konstruktion auch die mosaikartig zusammengesetzte Figurenkonstellation und eine bestimmte Montageform zu implizieren scheint (die jedoch unterschiedliche dynamische Muster entwickeln kann; dazu später). In diesem Sinne birgt der städtische Chronotopos einen heute als transkulturell zu bezeichnenden Aspekt. Dennoch entstehen kulturspezifische, zeitpolitische Stimmungsbilder: Die Figuren, ihre Geschichten, Beziehungen und Nicht-Beziehungen, die die hauptsächliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen, verankern sie in einem geografisch, kulturell und ästhetisch geprägten Dekor. Gleichzeitig sind die Städte über diese Figuren charakterisiert (und können so nicht wirklich als Hauptfiguren betrachtet werden). Auch unter diesem Aspekt nähert sich die Gestaltung hier dem Prinzip des Querschnittfilms, von dem schon Balázs und Kracauer verlangten, dass der Faden der Erzählung durch die Strassen führe.⁴⁷ So stellt auch in nichtfiktionalen Filmen die städtische Matrix oft die Grundlage dar, um im Ensemble oder Mosaik ein dokumentarisches oder eher essayistisch-sinfonisches Gesellschaftsportrait zu skizzieren: von *LISTEN TO BRITAIN* (Humphrey Jennings, GB 1942) über *A VALPARAISO* (Joris Ivens, Chile 1962) zu *AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE* (Johan van der Keuken, NL 1996) bis *BELFAST, MAINE* (Frederick Wiseman, USA 1999) oder als Langzeitstudien, die sich aus synchronen Querschnittsmomenten zusammensetzen, von *GOD'S COUNTRY* (Louis Malle, USA 1979–85) bis *MÄDCHEN IN WITTSTOCK* und *WITTSTOCK, WITTSTOCK* (beide von Volker Koepp, DDR 1975 respektive D 1997).

Von wandernden Objekten und viralen Übertragungen

Eine dynamische, nicht räumlich bestimmte Variante, das Dekor als strukturierendes und zentrierendes Element einzusetzen, zeigen die *Objektfilme*. Wie bereits in dem ersten, von Balázs so bezeichneten Querschnittfilm *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES* (Bertold Viertel, D 1926) übernimmt ein Objekt die narrative Funktion des Leitfadens, reiht die Szenen und sozialen Konfigurationen in eine Kette und führt die Interaktionen zwischen den Figuren herbei.⁴⁸ Auch das Auto von *IN JENEN TAGEN – GESCHICHTE EINES AUTOS* (Helmut Käutner, D 1947) motiviert eine labyrinthische, horizontale Erzählweise, die über den mehr

47 Vgl. Kapitel II.; siehe dort auch die Beispiele für die Querschnitt-Dokumentarfilme der 1920er Jahre und das sinfonische Prinzip in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*.

48 Balázs 1984 (1926–31): 212–215 und 1984 (1930): 110–111; hier spricht der Autor auch von der «Ansteckung» als Prinzip dieser Narrationsform; vgl. Kapitel II.1.

oder weniger zufälligen Handwechsel des Objekts funktioniert und die verschiedenen Stationen verknüpft. Figuren und Objekt unterhalten eine Austauschbeziehung und charakterisieren sich gegenseitig, wobei hier durch das Auto nicht nur ein gesellschaftlicher Querschnitt entsteht, sondern auch ein Längsschnitt, denn die narrative Zeitspanne umfasst die Lebensdauer dieses Wagens, die über sieben signifikante Momente durch die Nazizeit ein Stück deutscher Geschichte nachzeichnet. In diesem Film wird das Autowrack selbst zur expliziten Erzählinstanz: In der Rahmengeschichte sind Mechaniker dabei, es zu zerlegen, und diskutieren dabei über die menschliche Beziehungsfähigkeit und die zeitpolitische Stimmung; mit der Stimme des Autos, die dem Regisseur gehört, die Rückblenden generiert und «seine» Geschichte aufrollt, zieht sich eine starke diskursive Linie mit moralischem Appellcharakter durch den Film. Die betonte Vermenschlichung, die das Objekt dadurch erfährt, stattet es mit dem «hohen Affektwert [einer] Wertungsinstanz»⁴⁹ aus und spricht ihm so gewissermassen die Funktionen einer Hauptfigur zu.⁵⁰

Nach einem ähnlichen Prinzip, jedoch mit stärkerem Spielcharakter, der den (lebens-)philosophischen Aspekt keineswegs leugnet, ist *LE VIOLON ROUGE* (*IL VIOLINO ROSSO*, François Girard, Kanada/GB/I 1998) gestaltet. Die besondere rote Geige, die Ende des 17. Jahrhunderts von einem italienischen Geigenbauer konstruiert wurde, führt uns im Lauf ihres «Lebens» durch die Zeiten, Regionen und Generationen ihrer Besitzer. Sie sind jeweils in einem historischen Tableau situiert, in das die konkreten Ereignisse implizit einfließen. Der Erzählfaden verläuft chronologisch und reiht elliptisch die vielen Stationen des Objekts aneinander, das das einzige durchgehende Element darstellt. Da wir am Ende des Films aber erfahren, dass die Originalgeige irgendwann verschwunden ist und das Instrument, das nun auf einer Auktion in New York versteigert werden soll, eine Fälschung darstellt, wird nicht nur die illusorische narrative Kohärenz der Lebensspanne des Objekts, sondern auch die des historischen Diskurses und des Geschichtsbildes in Frage gestellt. Das Objekt hat nicht nur in unkontrollierbarer und unvorhersagbarer Weise die Hand gewechselt, sondern hat sich verändert – auch die gefälschte Geige ist, wie das Auto in *IN JENEN TAGEN*, vom Alter gezeichnet – und in diesem Fall sogar seine Identität gewechselt.

49 Kirsten Burghardt 1996: 253.

50 Die Anthropomorphisierung der zentralen Rollen gehört für Claude Brémond (1973: etwa 328–332) zu den Grundbedingungen des Narrativen, die natürlich auch erst die Diegetisierung von moralischen und ideologischen Werten ermöglicht.

Trotz ihrem Hang zur Anthropomorphisierung lassen diese spielerischen Muster immer auch selbstreflexiv ihre Gestaltungsprinzipien hervortreten. Eine Idee, die darin angelegt ist und semantisch wie strukturell die narrative Dynamik prägt, ist jene des Kreislaufs der Objekte oder des Recyclings, das heute als soziale und ökologische Alltagspraxis an Aktualität gewonnen hat und eine ganze Modeströmung bestimmt. Drei Aspekte sind in diesen Erzählmustern auffallend betont: die «andere» Perspektive auf private Beziehungen und historische und gesellschaftliche Momente; die Verselbständigung der Objekte, die nun durch die Figuren charakterisiert werden; und die aleatorischen Verbindungen und Zusammenhänge, die eigentlich erst im Erzählprozess entstehen. Sogar eine Werbung von Philipp Morris (1999/2000) nimmt dieses Prinzip auf und lässt ein Feuerzeug – die Nebensache, narrativ und kommerziell – von Hand zu Hand gehen: Es wird geklaut, vergessen, gefunden und zeichnet einen Querschnitt durch soziale Klassen und Generationen. Am Ende schliesst sich über dem Objekt der Kreis der vier oder fünf Figuren, von denen die letzte der ersten ein neues Feuerzeug schenkt.

In *DE JURK* (*DAS GEHEIMNISVOLLE KLEID*, Alex van Warmerdam, NL 1996) macht ein Sommerkleid auf seinem Stationenweg von Besitzerin zu Besitzerin zwei «Entwicklungen» durch, die es als «materiellen Körper» beeinträchtigen. Es nützt sich ab und es teilt sich. So verfolgt der Film den Weg des Kleides von seiner Fabrikation (Entwurf des Schnitts, Design und Druck des Stoffes, Nähatelier) zum Verkauf von der Stange: Es wird eine Zeitlang von einer Frau getragen, deren Lebenswelt sozial und emotional wie in einer Momentaufnahme entfaltet wird, bevor sie es in einen Gebrauchtmart bringt. Nun beginnt das Recycling-Leben des Kleides: Es wird wieder gekauft, eine neue Geschichte beginnt. Doch als die Besitzerin stirbt, trägt der Wind das Kleid von der Wäscheleine in einen fremden Garten; es wird erneut von einer anderen Person getragen, bis es irgendwann abgenutzt ist: Ein Teil wird dann noch zum Schal umfunktioniert, der Rest dient als Putzlappen und landet im Müll. Der dramaturgische Bogen der «Lebensspanne» ist geschlossen.

Das Objekt stellt den Leitfaden durch die Erzählung dar, bildet ihre semantische und strukturelle Kohärenz, lässt die fiktionalen Teilwelten entstehen und verbindet sie miteinander. Durch seinen Herstellungsprozess und schliesslich durch seine Zweiteilung kommt auch die Vielfältigung der Erzählstränge, deren Parallelisierung und Verschränkung zustande; die thematische oder konzeptuelle Kontinuität wird in das quasi-simultane Nebeneinander der Präsenz seiner Bestandteile aufgefächert.

Im Übergang von der dezentrierten Dynamik der Figurenkonstellation zu einer azentrischen Erzählweise löst sich das einheitliche Stationenprinzip auf. Auch die Anthropomorphisierungstendenz und die lebensphilosophische dramaturgische Konstruktion erscheinen abgeschwächt – ohne dass diese Aspekte völlig ausgeklammert würden –, und das forciert spielerische Prinzip macht eine alogische, labyrinthische Konstruktion deutlich, in der das Nebensächliche zur Hauptsache wird wie in *LES FAVORIS DE LA LUNE* (*DIE GÜNSTLINGE DES MONDES*, Otar Iosseliani, F/I 1984). Hier sind von Anfang an zwei Objekte tragend, ein Gemälde und ein Tafelservice. Sie stammen aus einem früheren Jahrhundert, sind je einer Handwerkskunst und einer narrativen Situation zugeordnet, gelangen in den Besitz derselben grossbürgerlichen Familie und schildern dadurch eine soziale Schicht. In geraffter, elliptischer Darstellung überdauern sie unbeschädigt die historischen Ereignisse und tauchen in der Gegenwart an einer Auktion wieder auf. Nach dieser Exposition beginnt ihre eigentliche Geschichte. Die beiden Objekte gehen nun getrennte Wege, treffen immer wieder auf neue Situationen bei ihren jeweiligen BesitzerInnen, bestimmen deren Beziehungsgeflecht und lösen eine je eigene dramaturgische Dynamik aus: Das Gemälde wird immer wieder gestohlen und dabei aus dem Rahmen geschnitten, bis es nur noch die Hälfte seiner ursprünglichen Grösse ausmacht; einzelne Stücke des Geschirrs zerbrechen, führen zur ungerechtfertigten Entlassung eines Angestellten, werden aus dem Müll gefischt und wieder zusammengeklebt. Unzählige andere Objekte tauchen in diesem Film sporadisch auf, thematisieren die Wiederholung in der Variation und bestimmen den Erzählfluss in seiner viralen Dynamik. Sie charakterisieren die Figuren im Umgang mit ihnen und scheinen ihre Verflechtungen im Mosaik, manchmal auch ihre Motivationen und Absichten zu lenken. Solche *Virus-Objekte* können auch als nur ein Element unter anderen die narrativen Verbindungen in einem Film bestimmen: Sie tauchen dann auf, übernehmen den Erzählprozess oder einen der Erzählfäden im Labyrinth und verschwinden wieder (vgl. dazu in Kapitel IV. die Analyse von *HAUT BAS FRAGILE*).

Auch wenn sie kontinuierlich die Entwicklung auf sich zentrieren (*IN JENEN TAGEN*, *DE JURK*), unsere Aufmerksamkeit, die intellektuelle und manchmal auch die emotionale Einbindung strukturieren, so folgen sie in ihrer Entwicklung nicht «logischen» Prinzipien. Vor allem in der komplexeren Gestaltung in *LES FAVORIS DE LA LUNE* widersetzen sich ihre Wege und jene des Erzählens einer starken, aktionalen Kausalität, auch wenn sie chronologische und konsekutive Abläufe inszenieren; die einzelnen Szenen verknüpfen sich über Zufälle, Assoziationen, Analo-

gien, Kontraste und Verschiebungen (in der Variation von Situationen) durch die Montagebewegungen und die Verwicklungen der Figuren. Diese Welt erhebt keinen Anspruch auf «Wahrscheinlichkeit». Keine systematischen, rationalen Muster, sondern eher psychologisch-emotionale und spielerische Dynamiken (wie in all den Kinderspielen, in denen ein Ding reihum geht) und künstlerische Prinzipien⁵¹ scheinen als Modelle zu dienen, die mit filmischen Mitteln umgesetzt, entwickelt und exzessiv eingesetzt werden. Virus-Objekte thematisieren immer stark selbstreflexiv das Erzählen als Akt und Prozess und spielen ihre Funktion an der Oberfläche aus: in der fiktionalen Welt und als demonstrative Struktur, wobei sie oft nichts anderes demonstrieren als das Prinzip selbst. Damit möchte ich nur andeuten, dass sie keinem Argument (in Sinne von Chatman)⁵² verpflichtet sind, doch natürlich können sie philosophische, erzähltechnische Dimensionen eröffnen und andere metaphorische Lektüren ermöglichen. Im «Nebensächlichen», das sich durch die Figuren, ihre Geschichten und Konstellationen ausbreitet und neue Formen sozialer und plastischer Beziehungsstrukturen spielen lässt, erstellen sie ein schillerndes, unvollständiges Puzzle von Themen, Beobachtungen und Phantasien, in der Wahrnehmung der vielfältigen Möglichkeiten und mit einer starken «volonté de se perdre».⁵³

Weitere Beispiele, die ähnliche und doch immer wieder neue virale Konstruktionen vorführen, sind mit der dezentrierten und fragmentarischen Erzählweise durch den Esel in *AU HASARD, BALTHASAR* (Robert Bresson, F/S 1965) gegeben oder simpler mit der sporadisch eingesetzten Strassenbahn in *LES PASSAGERS*. Eine auch von ihrem Format her seriellere Variante zeigt *IL Y A DES JOURS ET DES LUNES* (Claude Lelouch, F 1990), in dem ein Laster die roten Autos der Marke Renault von der Atlantikküste nach Paris fährt. Eines davon taucht bereits in einer gleichzeitig lancierten und von Lelouch konzipierten Werbung für dieselbe Automarke auf. In dem vor dem Feature gelaufenen Kurzfilm stellt es zudem ein Dekorobjekt dar, um das herum eine Hochzeit auf dem Lande stattfindet – und derselbe kleine Film diente ebenso als Tourismuswerbung für die Region der Normandie. *TRAFICÒ* (João Botelho, P 1998) wiederum inszeniert seine aufgesplitterte Figurenkonstellation über unzählige, wiederholt auftauchende Objekte und dekonstruiert gleichzeitig die Dramaturgie seines Verschwörungsplots, indem die scheinbar zufälligen nebensächlichen Situationen die Hauptsache verdrängen. In

51 Zum Kunstprinzip des Viralen vgl. Michel et al. 1997.

52 Vgl. Kapitel I.2.

53 Raoul Ruiz zitiert in Murcia 1990: 95.

TROIS COURONNES DU MATELOT wird der Erzählakt selbst zu einem solchen «Objekt», denn, wie erwähnt, bilden die Ich-Stimmen in diesem Film die einzige kohäsive Präsenz.

Im Dokumentarfilm taucht das Modell hauptsächlich in der Variante des einzelnen, kontinuierlichen Objektes auf: in der beschreibenden Darstellung der Nationalbibliothek in Paris in *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (Alain Resnais, F 1956), in dem der Ort zum Gegenstand des Films gemacht wird; als Tasse, die den essayistisch-humorvollen Film *LE CHANT DU STYRÈNE* (Alain Resnais, F 1958) zu ihrer Fabrikation und letztlich zur Herstellung des Plastik-Materials zurückführt. In *KAZENAJA DOROGA (VOYAGE EN 4^e CLASSE*, Victor Semenjuk, UdSSR, 1988) gleiten ein Zug und seine Reisegesellschaft – in wechselnden Konfigurationen – durch Russland. Als thematisches Motiv verbindet der Regen die Bilder des poetischen Kurzfilms *REGEN* (Joris Ivens, NL 1929), und als abstrakteres Prinzip verknüpft das «Objekt» die komplizierten Wege des Geldflusses und seiner sozialen Auswirkungen in den vier Städteporträts des dokumentarischen Essays *I LOVE DOLLARS* (Johan van der Keuken, NL 1986). Die konstant spürbare strukturierende und arrangierende Instanz setzt hier einen assoziativen Gedankengang in die Montage um, während heute in zunehmender Tendenz die Präsenz der FilmemacherIn im Film selbst inszeniert wird, als (viraler) Leitfaden durch das Mosaik der Bilder und Porträts führt, diese vernetzt und das Arrangement persönlich motiviert.⁵⁴ Eine solche Präsenz ist in unterschiedlicher Weise spürbar in *SURNAME VIET GIVEN NAME NAM* (Trinh T. Minh-ha, USA 1989), *CLOSE UP* (Abbas Kiarostami, Iran 1990), *BABYLON 2* (Samir, CH 1993), *WALK THE WALK, COÛTE QUE COÛTE, SIB (LA POMME*, Samira Makhmalbaf, Iran/F 1998), *HOMEMAD(E)* und vielen anderen Filmen.

3. Spielformen des Erzählens im Mosaik: expressive Ausdrucksmuster

Dokumentarische mosaikartige Erzählmuster strukturieren Alltagswelten über ein künstlerisches und enunziativ stark markiertes Prinzip in immer neuen Varianten des Querschnitts.⁵⁵ Ich möchte diese Schiene vorläufig verlassen und auf eine andere Inspirationsquelle für die Gestaltung von Spielfilmen hinweisen. Virtuelle Welten und Figuren, inter-

⁵⁴ Ich werde diesen Gedanken im Kapitel «Fiktion – Nichtfiktion» wieder aufgreifen.

⁵⁵ Bill Nichols (1981: 210–215) untersucht die mosaikartige Montage in den Filmen Frederick Wisemans.

aktive Computer-Spiele, die technischen Möglichkeiten von Internet und DVDs haben in den letzten Jahren die narrativen Strukturen stark beeinflusst, neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet und diese zum Teil in die rezeptive Tätigkeit (als intellektuelle und emotionale Beteiligung und als konkrete Manipulation des Geschehens) verlagert. Den beiden Drehbuchautoren Brian Sawyer und John Vourlis zufolge verräumlichen sie tendenziell die Erzählung, lassen die Erzählmuster stärker als Diagramme (oder «maps») verstehen denn als Fluss, ermöglichen unauffällige Registerwechsel zwischen unterschiedlichen fiktionalen Welten, worin Orte, Objekte und Figuren je für sich als konzeptuelle Entitäten entworfen, durch je eigene Attribute und Regeln bestimmt werden. Diese wirken in der Spielsituation, im Rahmen der zuvor definierten Möglichkeiten, aufeinander ein und treten in Interaktion – durch Intervention der BenutzerInnen. Dennoch sind die möglichen Entwicklungen nie vollständig kontrollierbar, da nicht alle Situationen und Kombinationen vorstellbar sind und in die Spielregeln aufgenommen werden können.⁵⁶ (Damit liefern die Autoren eine erweiterte, von der Computersprache inspirierte und den Möglichkeiten des interaktiven Mediums angepasste Definition des fiktionalen Weltenbaus, wie sie in der Grundanlage bereits Doležel erörtert.)⁵⁷

Viele der von den beiden Autoren beschriebenen Erzählmuster für Neue Medien sind zuvor vom Film erprobt worden (was sie auch nicht leugnen).⁵⁸ Trotz des unbeirrbar ablaufenden Bilderflusses des filmischen Mediums und seiner Definition als Einwegkommunikation sind seit den Anfängen des Kinos unzählige Möglichkeiten ausgelotet worden, um auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene und in ihrer Verquickung der Linearität des Erzählens zu entgehen. Ausserhalb oder im Untergrund der konventionellen Aktions- oder Argumentationsschemata, die stark durch das zeitliche Nacheinander, Vor und Zurück strukturiert sind, hat man versucht, durch Parallelismus, Verästelung, Verflechtung, Verschachtelung, Serialität oder Zirkularität semantische, struktu-

56 Sawyer/Vourlis 1995. David N. Rodowick (1990), der die Verräumlichung des Diskursdispositivs der Neuen Medien und dessen nichtlineare Dynamik und zeitliche Irreversibilität betont, nennt die Ungewissheit über den Ausgang eines Versuchs (der auch im Netzsystem des Internet angelegt ist) «entropisch» (16).

57 Doležel 1998.

58 Isabelle Raynauld (1999) vertritt den Standpunkt, dass in den interaktiven narrativen Medien vor allem das Konzept der Rezeption sich verändert, die *ZuschauerIn* zur *BenutzerIn* macht, dass jedoch die dramaturgischen Muster meist (noch) sehr ähnlich sind. Wenn wir die verschiedenen Diagramme betrachten, die Alain Blanchet/Alain Trognon (1994: 74f.) zur Beschreibung der interaktiven Kommunikation im sozialen Alltag abbilden, und mit jenen von Sawyer/Vourlis (1995) vergleichen, so lassen sich auch hier auffallende Ähnlichkeiten feststellen.

relle und ästhetisch-plastische Verbindungen und Überschneidungen zwischen den einzelnen Bildern, Tönen, Geschichten, Figuren und ihren Welten zu erstellen. In den 1990er Jahren – vielleicht im Zuge der befreienden Möglichkeiten des Vernetzens und Puzzelns, die uns der Umgang mit den Neuen Medien lehrt – schien das Kino vermehrt und in spielerischer Weise neue Gestaltungsformen zu testen.

Die Darstellungs- und Erzählmodelle, die mich hier hauptsächlich interessieren, entziehen sich oft zeitlich-kausalen, rational-logischen Erklärungsmustern (wie Gilles Deleuze für das gesamte Nachkriegskino und die Krise des Aktionsbildes feststellte – nur situiert sich mein Argument auf einer anderen Ebene).⁵⁹ Tendenziell motivieren sie ihre fiktionalen Konstruktionen nicht durch imaginäre Welten (wie der subjektive Realismus) oder fantastische Vorstellungen (wie der Surrealismus), sondern kreieren in der Spannweite zwischen den ethnografischen und expressiven (und selbstreflexiven) Aspekten polyphone Alltagswelten, die oft auch Registerwechsel und Genreverwischungen zulassen. Auch in den Hollywoodfilmen, die ähnliche narrative Muster umsetzen, mit Plotstrukturen kombinieren und Kunstwelten inszenieren (man denke exemplarisch an PULP FICTION), werden Helden und Stars als Nicht-Helden konzipiert, und ihre Aktionen verlaufen sich im azentrischen Geflecht. Ich möchte diesen Vergleich hier nicht weiter ausbauen, sondern einzig festhalten, dass in beiden Fällen die abstrakte Logik der narrativen Konstruktion an die Oberfläche getragen wird (durch Dialoge, Figurengestaltung, schauspielerische Performance, Inszenierung, Stilisierung). Die expressive Gestaltungsweise ermöglicht über Vergleiche und Verschiebungen die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Situationen wahrzunehmen, diese als simultan sich entwickelnde zu verstehen – obwohl sie sich folgen oder sogar völlig losgelöst voneinander erscheinen –, sie nebeneinander zu stellen – obwohl sie sich nicht berühren –, sie fließend ineinander zu überführen und uns von einem Stimmungsbild und einer fiktionalen Welt oder einem Genre ins nächste zu tauchen. Meist geschieht dies zudem, ohne Brüche zu markieren. Es steht nicht die Suche nach abstrakter Ornamentik, nach struktureller Systematik oder nach poetisch-experimenteller Collage im Vordergrund, die das Erzählen verdrängte oder an seine Grenzen führte, sondern gerade die Entdeckung neuer *narrativer* Muster. Sie schreiben sich als wahrnehmbare strukturelle Spielereien in die fiktionalen Welten ein, lassen diese erst entstehen, fügen die Figurenkonstellationen neu zusammen und beeinflussen auch deren Konzeption und Gestal-

59 Deleuze 1983: 279f.

tung. Über die prozesshafte, oft labyrinthische Erzähldynamik und die mosaikartige Anordnung der Situationen entstehen räumliche und soziale Gefüge, die die einzelnen Teile oft in ein unaufgelöstes Spannungsverhältnis einbetten; Wahrnehmung und Bedeutungskonstruktion erscheinen als komplexes Spiel der Kombinationsmöglichkeiten und Abschattungen angelegt zu sein, ob mit psychologischen oder philosophischen Implikationen. Jacques Aumont kreiert zur Beschreibung von Erzählmodellen, die auf diese Weise das Drehbuch an der Oberfläche durchscheinen lassen, da es in den Figuren und ihren Konstellationen seine «Verkörperung» findet, den kontradiktorischen Ausdruck des «naturalisme logique».⁶⁰

Für den folgenden Abschnitt, in dem ich einige strukturelle Merkmale der mosaikartigen Erzählweise darlegen möchte – die natürlich nicht nur in den pluralen Figurenkonstellationen zu finden sind –, wähle ich eine umgekehrte Präsentation; wenn ich bisher die Varianten im Sinne einer Auflösung der sozialen Formation der Gruppe sowie der räumlich-fiktionalen Konfiguration und des dramaturgischen Modells des Ensembles in die mosaikartige Gestaltung angeordnet habe, so möchte ich nachfolgend die Beispiele von den strukturellen, abstrakten Mustern der Aufsplitterung der einheitlichen fiktionalen Welten zu den pluralen Konstellationen und zum relationalen Netz führen.

Das Episodische

Der Aspekt des Episodenhaften ist in allen Mosaikkonstruktionen spürbar. Er betrifft über die gewöhnliche Sequenzialisierung der filmischen Kette hinaus die Unterteilung in narrative Blöcke, in Puzzleteile sozusagen, die sich manchmal stärker semantisch definieren lassen, manchmal eher strukturelle Funktion haben oder in der plastischen Gestaltung bedeutsame Beziehungen nahelegen. Über die variantenreichen Spiele mit der episodischen Ausdrucksform können vielfältige Zusammenhänge zwischen den Teilen erstellt werden, die immer Merkmale der Verbindung und der Trennung ansprechen.

In den klassischen Episodenfilmen, die mich hier nur am Rande interessieren, fügen sich strukturell unabhängige «Kurzfilme» in eine Kette (vgl. bereits *LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX*, George Méliès, F 1900, der so die Programmstruktur des frühen Kinos integrierte). Manchmal stammen die einzelnen Teile von verschiedenen AutorInnen, eine Form, die

60 Aumont 1987: 6 und 10; der Autor analysiert hier den Film *L'AMI DE MON AMIE* von Eric Rohmer, in dem dieser «naturalisme logique» sich in einem «naturalisme psychologique» äussert. Dies scheint in den Filmen mit einer Tendenz zum ethnografisch-expressiven Realismus oft der Fall zu sein.

zum Beispiel im Italien der 1950er und 1960er Jahre (SIAMO DONNE, Guarini/Franciolini/Rossellini/Zampa/Visconti 1953, BOCCACCIO '70, de Sica/Fellini/Monicelli/Visconti 1962) oder auch in Frankreich sehr beliebt war (PARIS VU PAR, Chabrol/Douchet/Godard/Pollet/Rohmer/Rouch 1964). Ebenso können bestimmte Serienformate wie etwa Trilogien als episodische Formen betrachtet werden: Sie bilden in sich geschlossene Welten, die mehr oder weniger klassisch erzählen und meist über wenige individuelle Hauptfiguren organisiert sind. In all diesen Varianten lässt sich zwischen den *nacheinander* präsentierten «Episoden» eine assoziative, explizit metaphorische oder thematisch-ideelle Verbindung ziehen, die sie *manchmal nur locker* in ein kompositorisches Ganzes fügt. Die ganze Anlage ist vielleicht am ehesten mit der literarischen Form des Novellenbandes zu vergleichen.

Sind die Episoden zudem als Chroniken angelegt, erscheinen die strukturellen und demonstrativen Aspekte des Musters leicht abgeschwächt; so lassen sich die einzelnen Erzählungen in den oben zitierten Filmen der Nachkriegszeit – und ähnlich in TEEN KANYA (DREI TÖCHTER, Satyajit Ray, Indien 1961) oder STRANNYE LJUDI (SELTSAME LEUTE, Wassili Schukschin, UdSSR 1970)⁶¹ – in einer Epoche, manchmal auch in einer Stadt verorten; oder die einzelnen Episoden bilden wie in PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946) chronologisch gereichte Stationen, die auf einer historischen Begebenheit beruhen.

Eine *verschränkte* Anordnung von Episoden, die durch grosse Zeitsprünge klar voneinander getrennt sind, ist mit INTOLERANCE (D. W. Griffith, USA 1916) gegeben.⁶² Die vier mythisch-historischen Momente (die babylonische Geschichte, die Leidensgeschichte Christi, das Massaker der Bartholomäusnacht und das moderne amerikanische Melodrama) sind parallel und ineinander verschachtelt montiert und durch die Bilder einer Mutter, die eine Wiege schaukelt, miteinander verbunden: Bereits der Untertitel kündigt die ideelle Verbindung an, die die autonomen Geschichten überdeterminiert: «Love's Struggle throughout the Ages». Meines Wissens ist kaum je der Versuch gemacht worden, dieses in jedem Sinne monumentale Projekt zu imitieren oder weiterzuentwickeln. Eine bescheidenere und gleichzeitig abstraktere, weniger explizite Variante bietet allenfalls TU RIDI (Paolo und Vittorio Taviani, I 1998). Hier greifen die letzten zwei der drei Episoden in alternierender Präsentation ineinander; zwischen den fiktionalen Welten bestehen konkrete Vergleichsmöglichkeiten: Sie sind mit einer beträchtlichen zeitlichen

61 Vgl. Wuss 1993a: 134.

62 Vgl. Wolfgang Beilenhoff 1978: 58–76, Francis Vanoye 1991: 86f.

Distanz (circa ein Jahrhundert) in derselben Gegend (in Sizilien) lokalisiert; thematisch geht es in beiden um eine gewaltsame Gefangennahme und um die psychischen und sozialen Folgen der Isolation. Eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Geschichten wird nahegelegt, obwohl eher die Differenzen ins Auge springen und die Verbindung zur ersten, unabhängig präsentierten Episode vage bleibt. Die verschachtelte Anordnung von eigenständigen Geschichten, die kaum Vergleichsmöglichkeiten zulassen, wie sie William Faulkner in dem Roman *The Wild Palms* organisiert, scheint zumindest im narrativen Kino keine Umsetzung gefunden zu haben.

Eine andere reduzierte Spielform des Episodischen, die populäre Ursprünge haben könnte, ist mit den *Sketch-Filmen* gegeben; die ähnlichen szenischen Konfigurationen sind hier stark skizzenhaft gestaltet und klar auf eine Pointe hin angelegt. In ihrer konsekutiven Abfolge spannen sie manchmal einen dramaturgischen Bogen. Als neuere illustrative Beispiele können NIGHT ON EARTH (Jim Jarmusch, USA 1991) oder HISTOIRES D'AMÉRIQUE (Chantal Akerman, F/B 1989) angeführt werden, wobei im letzteren Fall ein SchauspielerInnen-Ensemble die Kontinuität bildet, das auch eine ethnische Gemeinschaft darstellt und über das Geschichtenerzählen und den in allen Szenen demonstrierten Witz die jüdische Identität als kulturelle und diskursive facettiert.

Die tableauartige, oftmals frontale Präsentation der einzelnen Szenen erinnert an das frühe Attraktionenkino, das eine Reihe von spektakulären Nummern oder Sketchen vorführte⁶³ und heute in der *formalen* Gestaltung der Sitcoms wieder anklingt. Die theatralische Szenerie beruht hier jedoch auf einer mehr oder weniger festen sozialen Konfiguration (erweiterte Familie oder fiktive Verwandtschaften) und ist in eine reduzierte, künstliche Alltagswelt eingebettet; die Beziehungsspiele sind als Sketche präsentiert, die die narrative Entwicklung skandieren (eine Nummer baut auf den vorigen auf, auch wenn die Reihenfolge nicht fix ist, und eine gesteigerte Schlusspointe wird angestrebt). Das metaphorische, über die Situation hinausweisende Moment des Episodischen erscheint in den spektakulären Pointen banalisiert, ohne jedoch ganz darin aufzugehen.⁶⁴

Als ästhetisches Prinzip präsentiert sich das Episodenhafte in MASCULIN/FEMININ (Jean-Luc Godard, F 1966) elliptisch und gewissermas-

63 Zum frühen Episodenfilm und allgemeiner der episodischen Darstellung früher Filme haben zum Beispiel François de la Bretèque (1981) oder Hans Hoffmann (1985) interessante Studien vorgelegt.

64 Zur episodischen Struktur der Serienformate und ihrer Auswirkungen auf die Narration vgl. Hans Borchers et al. 1994: 124f.

sen seriell durchdekliniert. In den Variationen zu gesellschaftlichen und politischen Themen gerät die spektakuläre Pointe zur philosophischen Maxime; die Zwischentitel und ihre Folge erwecken für sich selbst Interesse, sie strukturieren aber auch die Beziehungsdynamik zwischen den vier Figuren. Die einzelnen Abschnitte, die dennoch eine diegetische Entwicklung im Ensemble zulassen, erhalten beinahe den reduzierten poetischen Charakter von Aphorismen (inspiriert durch Novellen von Guy de Maupassant).

Das rhythmisierende Gestaltungsmittel, das sich in der Nummerierung und Übertitelung der Sequenzen in *GROSSE GEFÜHLE* (Christof Schertenleib, CH 1999) äussert, benutzt den «Verfremdungseffekt» eher ironisierend: Durch die Skandierung zwischenmenschlicher Beziehungen und Verflechtungen wird das Figurenmosaik als komödienhafte Versuchsanordnung präsentiert. Die Schwarzaufnahmen in *CODE INCONNU* dienen in einem anderen Genre ebenfalls der Distanzierung. Die stark markierte Strukturierung des Erzählfadens bewirkt eine Defamiliarisierung der diegetischen Szenarien, die zudem oft abbrechen, bevor der aufgespannte narrative Bogen sich schliessen kann, und so auf ihre Weise das Episodische betonen, das die sich konstant neu vernetzende Figurenkonstellation rhythmisiert und den filmischen Experimentcharakter unterstreicht (ich werde am Schluss darauf zurückkommen.)

Die Auflösung oder Verflachung der klassischen Episodenstruktur von strukturell unabhängigen, in sich geschlossenen «Kurzgeschichten» findet heute auf vielfältige Weise statt: Die Spielformen bleiben bis zu einem gewissen Grad episodisch, tendieren jedoch dazu, die verschiedenen Geschichten und Figurenkonstellationen in ein und derselben fiktionalen Welt zu situieren. Die konzeptuelle, thematische Verbindung, die ihre Spannung aus dem Verhältnis zwischen dem metaphorischen Argument und dem collage- oder fugenartigen Kompositionsprinzip bezieht, erscheint diegetisiert: Der ideelle und/oder ästhetische Demonstrationscharakter wirkt abgeschwächt, die einzelnen Teile stehen oft in einer ungelösten semantischen und strukturellen Beziehung zueinander: Sie lässt den heterogenen, polyphonen Charakter der fiktionalen Welt deutlich hervortreten, ebenso wie deren Definition zwischen psychologischem Naturalismus, Abstraktion und Stilisierung.

Den Figuren kommt dabei eine besondere Funktion zu, wenn der Wechsel von einer Episode zur nächsten als Übergabe des Erzählfadens zwischen zwei Figuren inszeniert wird. In *VOYAGES* (Emmanuel Finkiel, F 1999) findet die Überleitung zwischen der zweiten und der dritten Episode durch ein Telefongespräch statt: Die parallele Anlage der Situationen von drei älteren jüdischen Frauen, die in den Städten Prag, Paris

und Tel Aviv leben und immer noch ihre Vergangenheit und ihren Platz in der Gesellschaft befragen, bietet dem Film die Möglichkeit, ihre unterschiedlichen Schicksalswege wie einen Fächer der Erinnerung zu entfalten und über den Generationenaspekt ein Stück allgemeiner Geschichte aufzurufen. Die soziale Verbindung zwischen zwei Protagonistinnen diegetisiert das abstrakte Muster und naturalisiert die metaphorische Verbindung; sie stellt die drei Diaspora-Geschichten als Ausschnitte eines grösseren Ganzen in ein zeitgleiches Verhältnis.

In *CHUNGKING EXPRESS* kreuzen sich zwei Figuren an einem Take-away-Stand, der in beiden Episoden eine Rolle spielt, ohne zum zentralen Ort zu werden; der Besitzer taucht als Nebenfigur in beiden auf, ist aber im Moment, als der Erzählfluss wie in einem Staffellauf von dem jungen Polizisten aus der ersten Episode auf die Verkäuferin der Imbiss-Bude übertragen wird und das Bild kurz verharret, nicht präsent. Die beiden Teile unterscheiden sich durch unterschiedliche Genre- und Stimmungswelten und die ästhetische, unter anderem auch die expressive farbliche Gestaltungsweise.⁶⁵ Sie erzählen voneinander unabhängige Geschichten, die jedoch durch die parallele Anlage der thematischen Situation (eine unmögliche Liebesgeschichte) und der Figurenkonstellationen (je ein «Paar», wobei in der ersten Episode der Polizist leicht in den Vordergrund gerückt ist und in der zweiten die junge Frau) sowie durch wiederkehrende Bildmotive verbunden sind. Semantisch wie strukturell werden sie in ein lockeres Nebeneinander gestellt, in eine mögliche Vergleichbarkeit, die jedoch nicht auf eine kohärente, zentrierende Aussage zielt und schon gar nicht auf eine dichotomische Polarisierung, sondern eher verschiedene Facetten einer entfernt ähnlichen Ausgangslage vorführt und dabei die psychologischen, sozialen, stimmungsmässigen Differenzen ihrer fiktionalen und ästhetischen Aktualisierung hervorhebt. Durch die Diegetisierung des Übergangs von einer Episode zur nächsten erscheint die gesamte, sozial unverbindliche Konstellation auf dem Untergrund der städtischen Matrix in ein räumliches Gefüge gestellt.

PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS (Pascale Ferran, F 1994) konstruiert, wie schon der Titel besagt, eine Verbindung über die Verarbeitung des Todes einer nahen Person zwischen vier unterschiedlich gewichteten Figuren in einer Kleinstadt. Ein kleiner Junge gestaltet für seinen verstorbenen Freund eine Höhle, trifft aber bei den Erwachsenen nur auf Unverständnis für seine geheimen Aktivitäten. Er begegnet am

65 Technik und Ästhetik der Farbgestaltung in diesem Film analysiert Christine N. Brinckmann 2001.

Strand einem etwa vierzigjährigen Mann, der jeden Tag neue Sandburgen baut, die das Meer immer wieder mitnimmt. Dieser Mann geleitet die Erzählung in seine Familie, die hier die Ferien verbringt: In einem Flashback wird sein jüngerer Bruder im Alter von fünf Jahren gezeigt, der sich nach dem Tod der Schwester hinter einer Mauer des Schweigens verschanzt und eine schwere Krise durchmacht. Ein weiteres Porträt entfaltet sich um die älteste Schwester, für die, wie sie ihren Brüdern auseinandersetzt, die Trennung der Eltern einschneidender war. Die Sichtweisen dieser drei Figuren sind ineinander verschränkt, ergänzen und widersprechen sich und eröffnen eine polyphone Erinnerung an ihre gemeinsame Vergangenheit. Die episodische Form und die thematisch-kompositorische Einheit lösen sich gegen Ende in der Interaktion der Ensemblekonfiguration und deren heterogenen Erfahrungswelten auf, ohne das metaphorische, diegetisierte Verhältnis zur ersten Geschichte zu sprengen.

Der Parallelismus

Einen anderen strukturellen Aspekt, der sich durch die Mosaikkonstellationen hindurchzieht und mit dem Episodischen verknüpft ist, stellen die Verbindungen zwischen zwei Bildern oder Szenen dar, die man leichthin als parallele bezeichnet. Damit ist oft eine abstrakte Beziehung zwischen Elementen gemeint, die durch die Montage einander näher gerückt sind; im Sinne der «parallelen Montage»⁶⁶ stehen zwei Bildinhalte in einem extradiegetischen, semantischen und also metaphorischen Verhältnis, das durch strukturelle Parallelität erzeugt wird. Dies ist in den klassischen Episodenstrukturen der Fall, kann aber auch innerhalb einer Erzählung, meist durch ein Insert (wie bei Eisenstein oder Pudowkin, aber auch im klassischen Kino) eingesetzt werden. Mich interessiert hier die Idee des Parallelismus, die diesen Begriff ebenso häufig motiviert, wenn sie sich in der Beziehung zweier Geschichten oder Teilwelten äussert, die *in demselben fiktionalen Universum* angesiedelt und oft strukturell ineinander verschachtelt sind. Die parallele Anlage deutet in diesem Fall Simultaneität und räumliches Nebeneinander an, ohne einerseits das Metaphorische ganz auszuschalten oder andererseits den Charakter eines *exercice de style*, der Demonstration eines ästhetischen Prinzips zu verlieren. Sie behält auch in den meisten Varianten etwas Episodenhaftes (die kausale Variante des *cross-cutting*, die

66 Im Sinne von Metz 1986: etwa 105f.; eine nähere Auseinandersetzung mit den Montagekonzepten und Begrifflichkeiten werde ich in Kapitel IV.2. führen.

manchmal ebenfalls als «parallel» bezeichnet wird, interessiert mich hier nicht).

Auf der dramaturgischen Ebene (die ich bereits weiter vorne angesprochen habe) durchzieht der Parallelismus den Spielfilm seit seinen Anfängen, oft in der Kombination mit melodramatischen Mustern, dem «tragischen Dreieck» und Aktionsstrukturen. Die semantische Idee der Parallelität zwischen zwei «Welten» drückt sich über die Montagestruktur der Gegensätzlichkeiten vor dem Hintergrund der Opposition zweier Klassen (oder kollektiven Gruppenfiguren) aus, wenn wir an *THE BIRTH OF A NATION* (D. W. Griffith, USA 1915) oder *DIE FREUDLOSE GASSE* (G. W. Pabst, D 1925) denken. Der erste ist auf die Konfrontation zweier Wertepole angelegt und führt in der narrativen Entwicklung über ein Ausschlussverfahren (der «negativen» Werte) die beiden fiktionalen Teilwelten und die Erzählstränge zusammen; er verschränkt und verschachtelt sie in reduzierten familiären Figurenkonstellation. Die antagonistische Aussage des Parallelismus in der moralischen Studie über Geld, Macht und Liebe, die der zweite Film betreibt, bleibt – trotz der (Aus-)Tauschbeziehungen zwischen den Gruppen und der Reduktion auf individualisierte Konstellationen – stärker einem Nebeneinander und einer abstrakten Konfrontation der Werte verpflichtet. In beiden Filmen behält die parallele Anordnung eine manichäische Symbolik. Eine horizontalere Variante, in der die Zwei-Welten-Struktur als reduzierte Milieustudie gestaltet ist, die die beiden Klassen von Anfang an als Ensemblekonstellation in der Interaktion vereint, stellt sich in *LA RÈGLE DU JEU* (Jean Renoir, F 1939) dar. Die Idee des Parallelismus dringt bis ins ästhetische Kompositionsprinzip der Schärfentiefe vor, das parallele Szenen im Vorder- und im Hintergrund einer Einstellung arrangiert und einen komplexen Echo-Effekt zwischen den unterschiedlichen Welten erzeugt, der nicht ohne Ironie ihre Ähnlichkeiten, Komplementaritäten und Verwicklungen herausstreicht.⁶⁷

Die strukturellen Varianten und semantischen Variationen des Parallelismus und die Beispiele, die sie immer wieder in einzigartiger Weise, unter anderem über die Beziehungsdynamik zwischen Gruppen und Einzelnen verbinden, sind zahlreich, und eine ihnen gewidmete narratologische Studie wäre meines Wissens noch zu leisten. Ich möchte mich hier darauf beschränken zu betonen, dass die strukturelle oder ästhetische Parallelisierung zwischen zwei Teilwelten in der Verflechtung ihrer sozialen Konfigurationen – zumindest wenn sie nicht dominant eine di-

67 Eine schöne Analyse bietet diesbezüglich Francis Vanoye (1989b). Zum Echo-Effekt in den Gruppenfilmen vgl. die Beispiele in «Zwischenspiel 1».

chotomische Wertestruktur inszenieren – die metaphorische Beziehung sozusagen *in praesentia*, zwischen zwei in derselben Welt angelegten, vergleichbaren Teilen etabliert: Die abstrakte Beziehung – die poetische Spannung des rhetorischen «Bildes» – erscheint dadurch abgeschwächt. Sie konkretisiert, naturalisiert sich in der diegetischen «Verkörperung» durch die Figuren; die semantischen Pole sind einander angenähert, splintern sich in Facetten auf, sind miteinander verstrickt. Die gemeinsame fiktionale Welt, in der sie sich begegnen, enthält sie als metonymische Teile, die sich in der diegetischen und syntagmatisch diskursiven Nachbarschaft überschneiden (wie zwei Kreise in den Diagrammen der Mengenlehre).

Die pluralen Figurenkonstellationen in heutigen Filmen scheinen den Parallelismus nur selten in die Konfrontation gegensätzlicher Welten und Ordnungen zu führen. In SCHLARAFFENLAND, wo dies der Fall ist, funktioniert eine Figur als *go-between* zwischen den Gruppen, und schliesslich wechselt die Polizistin gar auf die Seite der Jugendlichen: Die Werte sind zwar weiterhin polarisiert, ihre Zuschreibung zu sozialen Konfigurationen löst sich jedoch leicht auf. Häufig wird der parallele Gedanke hingegen im Sinne von Komplementarität und Kontrast genutzt, in der Verbindung und Vermischung zweier Konstellationen, und ermöglicht zwischen ihnen eine horizontale, vergleichende Beziehung, die in komplexer Weise Ähnlichkeiten und Differenzen herausstellt, zum Beispiel in der doppelten, parallelen Anlage zwischen zwei Generationen und zwei Familien in THE ICE STORM oder in JUDY BERLIN. In FUNNY BONES (Peter Chelsom, USA/GB 1995) sind die parallelen Geschichten der zwei Hauptfiguren und ihrer Familienkonfigurationen dergestalt miteinander verknüpft und ineinander verschachtelt, dass sie nur als «gemeinsame» in ihrer Komplementarität verstanden und von Figuren und ZuschauerInnen als Beziehungsgeflecht rekonstruiert werden können.

Die Öffnung der parallelen Idee und Struktur auf *mehr als zwei* Figuren oder Konfigurationen im Mosaik, die auch mehr als zwei Wertepole verkörpern und in ihrem Nebeneinander und ihrer Verbindung dargestellt sind – ohne dramaturgische oder argumentative Engführung –, ermöglicht die Auffächerung einer differenzierten Wertestruktur. Eine fortgesetzte alternierende Montagebewegung (auf die ich später näher eingehe) bestimmt den Erzählfluss differenziell im fließenden Wechsel zwischen den Teilwelten, sozialen Situationen, Stimmungen, Intensitäten. Sie unterstreicht in der konstanten Abschattung die Relativität und Relationalität von Positionen und etabliert ein komplexes Vergleichssystem. CHUNGKING EXPRESS zeigt, wenn auch ohne

Verschachtelung in der Montage, dass dies auch in der *zweigeteilten* Anordnung möglich ist.⁶⁸

Der Eindruck von Parallelität, die vergleichende Aktivität (als semantische *und* strukturelle Relation) und die episodische Struktur scheinen aneinander gekoppelt zu sein, wie die folgenden Aspekte verdeutlichen, die sich häufig im Zusammenhang mit mosaikartigen Konstruktionen manifestieren. Wie ein leiser Widerhall sind sie alle auch noch präsent, wenn die Figurenkonstellation zum Ensemble führt und die psychologisch-soziale Gruppendynamik in der Interaktion und der Verdichtung der Positionen in den Vordergrund tritt.

Split-Screen und Doppelprojektion

Bevor ich die narrativen Bewegungen in ihren parallelen und episodischen Merkmalen angehe, möchte ich kurz auf eine spezielle Variante hinweisen, die mit dem Projektionsdispositiv spielt, indem nebeneinander und gleichzeitig zwei Leinwandkader erscheinen. Seit den Anfängen des Kinos hat es viele experimentelle Versuche gegeben, diese Verdoppelung zu gestalten. Um das Prinzip zu erläutern, möchte ich hier nur drei Varianten anführen, die je auf ihre Weise die Fragmentierung und Aufsplitterung der Erzählung und des Erzählens inszenieren und gleichzeitig Kontinuität garantieren. *CHELSEA GIRLS* (Andy Warhol, USA 1966) funktionierte als Doppelprojektion: In 12 Episoden (ohne Schnitt) erhalten die ZuschauerInnen simultan Einsicht in zwei Zimmer eines Hotels; der Ton wird bei der Projektion abwechselnd auf die eine oder andere Leinwand eingestellt. Im gesamten Arrangement entwickelt sich durch die mosaikartige Auffächerung der Darstellung die Beziehungsdynamik in der Gruppe (den Mitgliedern der «Factory»). Trotz des profilmischen Happening-Charakters (zu einem «Happening» gestaltet sich auch die Rezeptionssituation) kommt der Film am Schluss auf die erste Szene/Figur zurück. In *NUMÉRO DEUX* (Jean-Luc Godard, F 1975) spaltet sich das (diegetische) Filmbild zeitweilig und in verschiedenen Formaten in zwei parallele Projektionen auf. Das Ganze ist hier jedoch als Collage arrangiert, die an die Grenzen des Narrativen führt und hauptsächlich durch die Einkuppelungsfigur, den Regisseur selbst,

68 Hingegen schaltet die Dreierstruktur nicht *per se* die dichotomische Wertehaltung und die Reduktion auf eine Synthese aus, wie ich für Eisensteins Filme gezeigt habe. Abgesehen von der argumentativen, militanten Anlage und abgesehen von der dramaturgischen Engführung in klassischen Aktionsmustern scheint der Übergang von zwei zu drei Polen (Konfigurationen oder Einzelfiguren) dennoch eine «befreiende» Wirkung zu haben und die semantische und strukturelle Differenzierung und Verdichtung von Aspekten zu vereinfachen: Vielleicht liesse sich in dieser Richtung die Häufigkeit der Dreierkonstellationen näher untersuchen.

verbunden ist; dieser thematisiert «selbstreflexiv» Auswahl und Komposition seines/eines Films.

Kürzlich hat der Film *TIME CODE* (Mike Figgis, USA 2000) für Aufmerksamkeit gesorgt, weil er einerseits gleichzeitig vier Bildschirme auf die Leinwand projiziert und andererseits die ganze Erzählung in ihrer Entwicklung, dem Nebeneinander und der Gleichzeitigkeit der Szenen der realen, profilmischen Aufnahmesituation (in der Kontinuität von Ort und Zeit) entspricht. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit durch den selektiven Ton, der abwechselnd auf einem der vier Erzählstränge liegt, schränkt jedoch die Wahrnehmungserfahrung von Parallelität und Heterogenität stark ein.⁶⁹ Das Figurenmosaik mit feststehenden Konfigurationen wird in seiner Vernetzung zudem auf einen zentralen Ort hin ausgerichtet (die Produktionsfirma) und dramaturgisch durch das Ereignis eines Mordes aus Eifersucht enggeführt: So reduziert sich die Konstellation auf eine Dreiecksgeschichte, der Film bleibt in seiner narrativen Dynamik ziemlich traditionell (auch wenn das Dreieck ein lesbisches Paar umfasst).⁷⁰

Wiederholungen, Variationen, differenzielle und serielle Abwandlung

Über diverse Möglichkeiten im Sinne der bisher angesprochenen semantischen und strukturellen Verbindungen zwischen Elementen kann ein Ereignis polyfokalisiert dargeboten werden; die Sichtweisen auf dieses Ereignis sind individuell aufgefächert, oft begleitet durch differenzierte Stimmungswelten, die unterschiedliche stilistische Gestaltung des Bildes oder einen Wechsel im Erzählrhythmus. Auch hier sind immer trennende und verbindende Momente auszumachen. In der parallelen Anlage, in der über die Variation in der Wiederholung ein Ereignis und ein Tathergang rekonstruiert werden soll, verdichtet *RASHOMON* (Akira Kurosawa, Japan 1950) als exemplarisches Beispiel die widersprüchlichen Sichtweisen, ohne dass sie zu einer letzten Wahrheit führen. Die episodische Anordnung der Flashbacks der Figuren ist hier von einer Rahmenhandlung eingefasst; die individuellen Darstellungen des Mordfalls entsprechen einer internen, multiplen Fokalisierung,⁷¹ in der die Konfliktdynamik durch die Komposition der Einstellungen und das Arrangement der Figurenkonfigurationen visualisiert ist (Single Shots, Zweier- und Dreiereinstellungen).⁷²

69 Dies gilt für die Kinoversion, denn auf der DVD besteht die Möglichkeit, die Tonspur jedes Quadrates einzeln anzuwählen und zumindest die Lenkung der Aufmerksamkeit zu bestimmen.

70 Zu den zentrierenden Momenten allgemein vgl. Kapitel «Zwischenspiel 2».

71 Vanoye 1989a: 140.

72 Howard/Mabley 1996 (1993): 297–310, hier 307f.

In *LA TERRAZZA* dient die wiederholte Rückkehr des Erzählflusses zum Ausgangspunkt der festlichen Gemeinschaft als Rahmen, der seinerseits bereits in vielfältiger, interner Perspektive fokalisiert ist. Die hintereinander geschalteten Episoden, die darin verankert sind und die Lebensentwürfe der fünf Hauptfiguren entwickeln, beschreiben eine sternförmig divergierende Bewegung, sieht man die Architektur der Erzählung als (dynamisches) Ornament. Verbunden werden die unterschiedlichen Teilwelten durch die zentrale thematische Komponente der männlichen Midlife-Crisis, die die Figuren in ihrer Freundschaft entfremdet und das Ensemble zerstreut. In *MYSTERY TRAIN* (Jim Jarmusch, USA 1989) stellt sich die narrative Dynamik als sternförmig konzentrisches Ornament dar. In der externen Fokalisierung der drei Episoden entdeckt man die Gemeinsamkeit erst nach und nach: An einem gemeinsamen Ort (ein Hotel in Memphis mit seinem Portier) kreuzen sich drei unabhängige Geschichten und ihre Figuren, ohne dass sie sich je begegnen. Das parallele Nebeneinander löst sich durch ein konzentrisches Moment in die Gleichzeitigkeit auf, denn jede Geschichte endet damit, dass im Nebenzimmer ein Geräusch (ein Schuss?) zu vernehmen ist: ein Rätsel, das nicht gelöst wird und eher spielerisch als eine Art MacGuffin dient.

Ohne eigentliche Wiederholung installieren die folgenden Beispiele ein zentrales Ereignis in unterschiedlichen Erzählbewegungen. Auch hier bleibt das Gesamtbild nicht nur unvollständig, sondern aufgesplittert. Auf der diegetischen Ebene findet jedoch trotz der polyphonen Verdichtung eine oft diskontinuierlich repräsentierte Entfaltung des Geschehens statt. *LES VOLEURS* verschachtelt die Sichtweisen von fünf Figuren auf ein Beziehungsgeflecht (worin erweiterte Familie und fiktionale Verwandtschaft ineinandergreifen). Auslöser ist ein «Unfall», der zum Tod des Chefs einer Schieberbande während eines Coups führt. Die den einzelnen Figuren zugeordneten Episoden enthalten Rückblenden, aber auch eine Entwicklung der Situation, verweben innere und äussere Welten miteinander. Sie sind sequenziell angeordnet, durch Zwischentitel und den Wechsel der Off-Stimmen strukturiert, dienen aber in ihrer Perspektivierung als Angelpunkte in einem Geflecht, das sich kaleidoskopisch verändert, vielfältig vernetzt und die Figuren um das Ereignis herum gruppiert. Auch ohne punktuell zentrierendes Ereignis auf einer ersten diegetischen Zeitebene scheint die Beziehungsdynamik in *THE THIN RED LINE* ähnlich komplex zu funktionieren. Darin sind die Figuren mosaikartig zu einem Ensemble verwoben, das in seine Einzelteile aufgesplittert ist und sich in deren inneren und äusseren Sichtweisen und Erinnerungen verdichtet. Wollte man sich von der or-

namentalen Dynamik dieser narrativen Anlagen ein Bild machen, so müsste dieses mindestens dreidimensional sein.

Ein zentrierendes Ereignis dient als Ziel (ein geplanter Coup oder ein Fahndungsplot). In der einigermaßen chronologischen, facettenhaften Entwicklung des Geschehens über nicht deckungsgleiche Sichtweisen wechselt die Perspektive im Stile des Briefromans etwa in *Les liaisons dangereuses* von Choderlos de Laclos im Ping-Pong zwischen den Figuren hin und her.⁷³ In Stephen Frears' Verfilmung des Romans DANGEROUS LIAISONS (GB 1988) erscheint das ganze Gebilde um einiges komplexer: Ausser dem geläufigen Wechselspiel zwischen einer internen Perspektivierung *auf* und einer *durch* die Figur ist die gerichtete Bildinformation durch den Ton (Off-Stimmen, Brieflektüren im In) ergänzt und kontrastiert. Zusätzlich arbeitet der Film mit zahlreichen Spiegelungen, die als Bildmotive sichtbar gemacht sind, jedoch auch die Figurenkonstellation und die ornamentale, narrative Struktur als vielfaches Trompe l'Oeil inszenieren. Ähnlich kaleidoskopisch wechselt die Perspektive kreuz und quer zwischen den Figuren und exponiert die Polyphonie an der Oberfläche (in der externen Fokalisierung) in L.A. CONFIDENTIAL (Curtis Hanson, USA 1996) oder JACKY BROWN (Quentin Tarantino, USA 1998).

In seriellen Formaten (ob die Episoden in sich abgeschlossen sind oder nicht) kann die soziale Figurenkonstellation das durchgehende Moment darstellen, jedoch immer wieder eine neue Perspektivierung zeigen. In CHICAGO HOPE und EMERGENCY ROOM ist die Arbeitsgemeinschaft, die zur fiktiven Verwandtschaft wird, grundsätzlich in jeder Episode durch eine andere Figur fokalisiert (diese erscheint etwas hervorgehoben und erhält eine private parallele Geschichte, die manchmal ins Beziehungsgeflecht des Ensembles verstrickt ist). Die Ereignisse im Spital haben Wiederholungscharakter (als dramatische Höhepunkte der zu lösenden Aufgabe, die die Aktionsstärke der Gruppe auf die Probe stellt), implizieren jedoch immer neu und anders die sozialen Konfigurationen, und die ganze ornamentale Anlage erscheint im Mosaik.

In der epischen Dimension der Generationenfolge in einem Dorf ist die Familienchronik in HEIMAT durch die Lebensspanne von Maria Simon begrenzt; sie dient als Rahmen für die mosaikartige Vernetzung der erweiterten Figurenkonstellation und der Verquickung von individueller Geschichte und Zeitgeschehen. In der Fortsetzung DIE ZWEITE

73 Zur Polyphonie dieses Briefromans schreibt bereits Jurij Lotman (1993 [1970]: 382): «Die Wahrheit liegt vielmehr im Hinaustreten aus der Begrenztheit jeder dieser Einzelstrukturen.» Er bespricht an derselben Stelle auch andere polyphone Gestaltungsweisen in der Literatur.

HEIMAT stellt Herman Simon (der Enkel) den Leitfaden dar, doch jede einzelne Episode ist auf eine andere Figur zentriert, die «mit Akzentverschiebungen und Variationen»⁷⁴ das Bild verdichtet. Die erweiterte Familie wird zur Wahlfamilie, als Herman in die Stadt zieht; der Mikrokosmos öffnet sich, und mit der verstärkten Polyfokalisierung geht die Vernetzung der einzelnen Figuren im Mosaik einher; über diese parallele, komplementäre Auffächerung der Konstellation in Lebenswelten und Perspektiven thematisiert diese Chronik des Alltags auch das Auseinanderbrechen der Beziehungen und die Polyphonie der Sichtweisen auf die historischen Ereignisse in ihrer parallelen Entwicklung zu jener der Figuren im Netz.

Verästelungen und paradoxe Anlagen

Zwei weitere Varianten, die die Parallelität episodisch inszenieren, etablieren eine Verbindung des «Entweder-oder» als Alternativen einer sich verzweigenden Entwicklung im ersten Fall und des «Sowohl-als-auch», das sich dem Paradox annähert, im zweiten. Die Verästelung einer Bäumchenstruktur (Sawyer/Vourlis nennen sie «simple branching»)⁷⁵ tritt in SLIDING DOORS (Peter Howitt, USA 1998) in der Parallelisierung der alternativen Möglichkeiten, die zu einer Verdoppelung des Charakters der Hauptfigur führt, zu Tage. In einer komplexeren Form, die zwei SchauspielerInnen in mehreren Rollen und Charakteren vorführt, ist sie in SMOKING/NO SMOKING (Alain Resnais, F 1993) zu erkennen. Von einer «Wurzel» ausgehend, kommt die graduelle Präsentation der Episoden und ihrer parallelen Anordnung in den narrativ möglichen Entwicklungen immer wieder auf einen Knotenpunkt (der Entscheidung) zurück. Das demonstrative Strukturprinzip bleibt in der Verschachtelung der Episoden in der linearen Kette der Filmbilder (als ein narratives Vor und Zurück) immer stark spürbar und führt über die selbstreflexive Erzählweise, die ihre Struktur ausstellt, spielerisch zu einer philosophischen Aussage.

Stärker diegetisiert erscheint die parallele Anlage von zwei Welten und mehreren Geschichten in deren Vernetzung in TRAFFIC (Steven Soderberg, USA 2000); die Verästelung betrifft hier die beiden pluralen Figurenkonstellationen, die jeweils eine soziale Hierarchie sichtbar machen. Durch den strikt parallelen Echo-Effekt, der auf ein politisch korrektes Sterben der Figuren auf beiden Seiten angelegt zu sein scheint, wird letztlich aber gerade das symbolische Gefälle zwischen den Partei-

74 Vgl. Klaus Eder 1992: 20.

75 Sawyer/Vourlis 1995: 97.

en deutlich. Das alternative Entweder-oder, das der parallele Aufbau der beiden Welten und Figurenkonstellationen in seiner Struktur zur Erreichung des narrativen Ziels ermöglichen würde, lässt eine ungleiche Bewertung erkennen, auch wenn keine der Parteien die Lösung des Konflikts erreicht. Die Verbindung des Entweder-oder wird (partiell) zu einem negativen Vergleich, der sich durch die Aussage «so, aber nicht so» fassen liesse.

Die Bewegung einer Zeitschleife wird uns in *Mystery Train* durch Wiederholung vorgeführt. *PULP FICTION* (Quentin Tarantino, USA 1994) weist in der Parallelisierung und Verschachtelung der Episoden (in der externen Polyfokalisierung) eine komplexe narrative Verästelung auf («complex branching» bei Sawyer/Vourlis).⁷⁶ Sie führt uns kreuz und quer durch den fiktionalen Raum und die Figurenkonstellation und landet zeitlich am Ende wieder am Anfang. Wir sehen dieselbe Szene dennoch aus einer anderen Perspektive, also sehen wir nicht dieselbe: «eine Rose ist eine Rose, ist eine Rose ...». – Es entsteht ein Paradox, denn trotz des Voranschreitens der Erzählung in der Linearität der Bilderfolge schliesst die Narration den Kreis. Stärker räumlich bezogen und phantastisch angehaucht führt uns *LOST HIGHWAY* (David Lynch, F/USA 1996) ebenfalls die Schleife eines Möbiusbandes vor: Hier werden zwei Figuren (zwei Schauspieler), ihre Welten und Konstellationen in ein paradoxes Verhältnis gestellt, das auch eine psychologische oder psychoanalytische Interpretation absurd macht und ins Leere laufen lässt. Ähnlich verhält es sich mit *TROIS VIES ET UNE SEULE MORT* (DREI LEBEN UND EIN TOD, Raoul Ruiz, F 1996): In drei hintereinander geschalteten Episoden spielt ein Schauspieler (Marcello Mastroianni), umgeben von jeweils anderen Konstellationen, drei Figuren, Vater, Ehemann und Geliebter, die in einem Körper vereint werden können. Nur hat diese Figur keine Vergangenheit, kann sich nicht erinnern, und die Facetten ihres Lebens und ihrer Identität stehen in einem unverbundenen und ungelösten Nebeneinander (bis am Ende die Zusammenführung und Verflechtung der drei Figurenkonstellationen die Relation der Zeitlichkeit klärt). *GÉNÉALOGIES D'UN CRIME* (GENEALOGIEN EINES VERBRECHENS, Raoul Ruiz, F 1996) präsentiert ein ganzes Set von Figuren, die in unterschiedlichen Konfigurationen zusammenfinden. Sie bewegen sich nach der komplexen Gesetzmäßigkeit eines Go-Spiels kreuz und quer durch das Erzählendiagramm, das sich räumlich auf ein Haus konzentriert, zeitlich jedoch die Erzählung ebenfalls in eine paradoxe Anlage lenkt, ohne diese in einer zirkulären Bewegung zu schliessen.⁷⁷

⁷⁶ Sawyer/Vourlis 1995: 98f.

Während in den vorigen Beispielen die psychologischen Erklärungsmuster *ad absurdum* geführt werden, sind die Figuren im letzten Film eigentlich keine Charaktere mehr, sondern Figürchen auf einem Spielbrett. Auch wenn in den genannten Filmen die verwirrenden Spielereien mit der Erzählstruktur und -bewegung oft auf eine eingeschränkte Figurenkonstellation reduziert oder gar zentriert sind, stellen sie die Funktion von individuellen Hauptfiguren in Frage – in ihrer narrativen, symbolischen und psychologischen Dimension. Sie kreieren zwar nicht einfach a-psychologische Figuren, doch der Witz liegt in der Konstruktion – und Dekonstruktion – gängiger Wahrnehmungs- und Verstehensmuster.

Kettenreaktionen

Wie ein Staffellauf ist das Erzählen in seiner Dynamik in den folgenden Beispielen inszeniert; es bringt so erst die Figurenkonstellation hervor. Der Übergang von einer Episode zur nächsten ist als Handwechsel des Erzählfadens gestaltet, von den Figuren getragen, die als Relais funktionieren (die reduzierte Form findet in den erwähnten diegetisierten Episodenstrukturen ihre Anwendung; ausserdem zeichnet sich eine Verwandtschaft mit den Objektfilmen ab, die über virale Ansteckung vorschreiten). Das Spannungsfeld liegt in den verschiedenen Varianten zwischen der Vereinzlung der Figuren und ihrer Multiplikation in der horizontalen Konstellation und auf der strukturellen Ebene zwischen dem Episodischen – in sich Geschlossenen, Aufgefächerten – und einer fließenden Dynamik. Dies ermöglicht vielfältige, zufallsbedingte Verbindungen – für die Strukturierung der Erzählung, die Verknüpfung der Figuren und die Lektüre. Das ornamentale Erzählen beschreibt dabei unterschiedliche Bewegungen; in *LA RONDE* (Max Ophüls, F 1950), der auf Schnitzlers *Der Reigen* aufbaut, ist diese klar als *Kreis* erkennbar, indem sich immer eine Figur aus einer Episode in der nächsten mit einer anderen Figur paart; ein Gesellschaftsspiel, das von einem Erzähler als Spielleiter arrangiert und kommentiert wird. Mit einer konkret politischen Aussage verbindet sich die zirkuläre Bewegung in *LE CERCLE*. Über die parallelen und zeitweilig verschachtelten Kettenreaktionen, die die drei Hauptfiguren auslösen, schliesst sich am Ende unausweichlich der Kreis, der sie wieder zusammen und in die Gefangenschaft zurückführt. Eine aufgesplitterte und dennoch in sich geschlossene Form

77 Auf das Paradox in seinen grafisch-zeichnerischen Möglichkeiten macht bereits Ernst H. Gombrich 1986 (1960): 206f. aufmerksam. Mit den narrativen Prinzipien von Parallelismus, Verschachtelung und Paradox in den Spielfilmen der 1990er Jahre setzen sich auch Orr 2000, Smith 2000, Bordwell 2002 und Branigan 2002 auseinander; Figurenkonstellationen sind in diesen Studien jedoch kein Thema.

spiegelt auch die dramaturgische Struktur in *THE CONNECTION* (Shirley Clarke, USA 1961). Nach dem musikalischen Muster einer Jazzimprovisation, in der ähnliche Motive immer wieder aufgegriffen und abgewandelt werden, nehmen die Figuren des Ensembles das Thema der Drogenabhängigkeit, deren soziale und psychologische Konsequenzen nacheinander auf und variieren es in ihrer individuellen Sichtweise. Jede MitspielerIn übernimmt ein Solo, der Erzählfaden geht reihum. Die narrative Dynamik unterstützt auch in diesem Film die metaphorische Aussage, macht sie gleichermassen intellektuell und sinnlich erfahrbar.

Eine andere Bewegung beschreibt *SLACKER* (Richard Linklater, USA 1991), in dem die Figuren durch ihre Begegnungen eine *Erzählschlange* bilden, die zwar Knotenpunkte – soziale Treffpunkte für mehrere Figuren – sichtbar macht, jedoch keine Schlaufen, und nicht an den Ausgangspunkt zurückkehrt. Über annähernd hundert Figuren (wovon siebzig bis achtzig näher skizziert sind) führt der narrative Faden kreuz und quer durch die Stadt (die als Matrix dient). Diese Erzähldynamik spiegelt die intellektuelle Befindlichkeit und das Lebensgefühl einer Generation;⁷⁸ die Konzeption der Charaktere, die die Figuren selbst gestalten und expressiv nach aussen tragen, fächert sich in der Mosaikkonstellation auf. Die Idee des von den Figuren *verkörperten* Staffellaufs ist in *BURE BARUTA* und *ATLANTIC RHAPSODY – 52 BILDER AUS TÓRSHAVN* kombiniert mit den Aspekten der Vernetzung der Figuren und einer tableauartigen Präsentationsweise. Das Mosaik bildet sich labyrinthisch, in einer Bewegung, die kreuz und quer verläuft und den Erzählfaden als durchbrochene Linie gestaltet.

Die Formen der *narrativen* «Ansteckung» über Objekte, die vor allem in den Varianten, in denen sie sich wie Viren anscheinend unkontrollierbar vervielfältigen und unlogisch verbreiten, azentrische Konstruktionen skizzieren, habe ich weiter vorne besprochen. Zusätzlich sind häufig mediale Motive als punktuelle Verbindungsmomente zwischen Figuren festzustellen. Sie verweisen von Anfang an auf Netzkonstruktionen und Virus-Bewegungen in den heutigen Kommunikationssystemen. Das klassische zweipolige Verbindungsstück stellen der Briefverkehr und die Telefonanrufe dar (die auch heute nicht selten eingesetzt werden). Von vornherein unüberschaubarer und uneingeschränkter funktionieren Radio- und Fernsehsendungen, die wie am Anfang von *Short Cuts* häufig in der horizontalen Vernetzung der einzelnen Szenen das Figurenmosaik etablieren. Ein Feuerwerk der Aspekte setzt in

78 Jon Radwan (2001) analysiert unter diesem Aspekt die postmoderne Ästhetik und die kulturelle Einbindung dieses Kultfilms.

SUIVEZ MON REGARD (EIN TAG IN PARIS, Jean Curtelin, F 1986) ein, in dem Objekt-Viren, Kettenreaktionen, Multiplizierung der Off-Stimmen im Dialog und als Kommentar, Verdoppelung der Erzählinstanz als Figur, sketchartige Pointierung und Vernetzung durch Begegnung kombiniert auftreten. Die selbstreflexive Spielerei mit Formen und Strukturen, die sich zu verselbständigen scheinen, erhält hier durch die Überfrachtung etwas Dozierendes; die Dynamik des Erzählens lässt sich nicht mehr diegetisieren, die Charaktere kommen nicht zur Entfaltung, und die fast schon anarchisch anmutende Gesamtanordnung spiegelt eine philosophisch-logische Auffassung, die sich *argumentativ* über die fiktionale Welt und die Figurenkonstellation stülpt.

Vernetzung

Die vielfältigen Aspekte der Vernetzung bilden das Thema des nächsten Kapitels, und so werde ich an dieser Stelle nur einige Grundmuster anführen, die ich in dieser offenen Typologie mosaikartiger Darstellungsformen zum Teil gestreift habe. Nicht alle führen die Figurenkonstellation in ein soziales und relationales Netz, doch dieses integriert und aktiviert viele der Strukturen des Mosaiks.

Der *differenzielle Fächer von Porträts* unterschiedlicher, aber vergleichbarer Lebenssituationen bildet eine der Grundlagen des Ensembles und des Mosaiks und führt oft unaufgelöste, spannungsvolle Zwischenformen vor. In der parallelen Anordnung von mehr als zwei Figuren und ihren Welten, die in einer Wechselmontage verschachtelt sind und zur Vernetzung in einer pluralen Konstellation führen, bleibt das abstrakte, strukturelle Moment des horizontalen Ausbreitens und der thematischen Abschattung stark präsent. Daneben gibt es in diesen Filmen meist zentrierende Momente, die die Figuren bündeln und in der verdichtenden Interaktion die soziale und psychologische Intensität und Dynamik der Beziehungen vorführen. Die filmische und rezeptive Aktivität des Vergleichens erscheint komplex und unabschliessbar; sie etabliert die vielfältigen Differenzen in der Ähnlichkeit – oder auch umgekehrt. Die verflachten Dreierkonstellationen (im weitesten Sinne) scheinen auch in diesem Modell sehr beliebt und stellen die minimale Variante dar; wie erwähnt, führt die Parallelisierung, die nie zwischen mehr als zwei Elementen *aufs Mal* eine Vergleichbarkeit andeuten kann (ich komme später darauf zurück), über «Zweierbeziehungen» die episodischen Ausdrucksformen in einen konstanten Fluss.

Ein Fächer individueller Porträts breitet sich in THE BEST YEARS OF OUR LIVES auf der Grundlage der gemeinsamen Erfahrungen aus, die von drei Kriegsveteranen je verschieden wahrgenommen wurden. Eine

Ensemblekonfiguration – ob in familiärer oder fiktiver Verwandtschaft – bildet den Wurzelstock in vielen ähnlich aufgefächerten Ornamenten. In *GESCHWISTER – KARDESLER* dient die Familie als Basis und stellt auch ein wichtiges Thema des Films dar: Die verschachtelte Präsentation der drei unterschiedlichen Geschwister, die je eigene Wege gehen, führt immer wieder in die familiäre Wohnung zurück, wo die Interaktion und die Beziehungen aber eher als abwesende oder problematische die Gruppendynamik der Nicht-Kommunikation bestimmen. Gewichtung und Interpretation der Situationen der Einzelnen und ihrer Verbindung zu einem Ensemble sind unterschiedlich. In der abstrakten, stark episodischen Variante in *VOYAGES* sind die drei Geschichten, wie beschrieben, nur über einen Moment, in dem der Funke der narrativen Bewegung von der einen Figur auf die andere überspringt, in derselben fiktionalen Welt verankert; ansonsten sind sie global und in einzelnen Aspekten thematisch zusammengehalten (sie bilden nicht wirklich ein Ensemble). Den verschiedenen, Frauenschicksalen, die sich in *MIEL ET CENDRES* und *TUNISIENNES* auffächern und verschränken, stehen – wenn auch in den Filmen unterschiedlich gewichtet – die Szenen gegenüber, in denen sie als Gruppe von FreundInnen zusammentreffen: Die Individualisierung ihrer Situationen, die sie alle in der Konfrontation mit der arabischen Gesellschaft zwischen Tradition und Moderne zeigen, und der Eindruck der Vereinzelung, der auch über die aufgefächerte Präsentationsform entsteht, lassen die Freundschaft zwischen ihnen als hoffnungsvollen Gegenpol erscheinen. Ihre Geschichten fließen im Ensemble zusammen und thematisieren das gemeinsame Schicksal in einem Ausschnitt, der über die Gruppe hinaus auf ein «kollektives» Los verweist. Auch im erweiterten Geflecht der Freundinnen in *ELLES* oder der Zufallsgruppe der RentnerInnen in *THE COMPANY OF STRANGERS*, wo der Entwicklung einer Gruppendynamik, der Veränderung der Konstellation und der Positionen der Einzelnen innerhalb des Ensembles mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, öffnet sich das Spannungsfeld zwischen individuellen Lebensgeschichten, deren Differenzierung und Zusammenführung in der Gruppe: zwischen den thematischen, manchmal metaphorischen Aspekten, dem ästhetischen Strukturprinzip und der Konstruktion einer relationalen fiktionalen Welt, die in ihrer Dynamik veränderlich und veränderbar erscheint.

Ohne sozial gegebene Gruppe lässt sich in der Parallelisierung und Verschachtelung der Episoden oft eine *spannungsvolle* «*Beziehungslosigkeit*» im Mosaik erzeugen. Im konstanten Wechselspiel präsentiert *LA VIE MODERNE* drei autonome Geschichten, die alle erkennbar in Paris spielen. Die thematische Verbindung eines krisenhaften, depressiven

Lebensgefühls skizziert ein gesellschaftliches Stimmungsbild, wobei die Erzählstränge unterschiedliche Genrebezüge erstellen. Die drei Figuren kreuzen sich am Schluss in einer Metrostation, ohne einander wahrzunehmen. Öfter werden «unausgewogene» Konstruktionen gebildet, die soziale Konfigurationen ins Geflecht integrieren und durch die Multiplikation der Begegnungen und Nicht-Begegnung verschiedene Beziehungsformen sichtbar machen. Vor dem Hintergrund einer städtischen Matrix verknüpfen sich die Figuren, die das Erzählen stark auf sich zentrieren und dennoch in einem alltäglichen Kontext und/oder in einer expressiven Stimmungs- und Genrewelt verankert sind.

Auch diese tendenziell azentrischen Muster spielen mit den Beziehungsmöglichkeiten zwischen zwei und drei Figuren in der häufigsten Konstellation von zwei Männern und einer Frau. Dabei treten oft zwei Figuren miteinander in Kontakt; die dritte ist in der Parallelisierung zur einen oder zu beiden, manchmal in einer eigenen Erzählschiene, auf Kontrastierung angelegt. In *VIVE L'AMOUR* kreuzen sich die drei Figuren in der Wohnung, die der Frau gehört und die sie zu dritt miteinander teilen, vor allem in der Ungleichzeitigkeit; eine lockere freundschaftliche Verbindung ergibt sich zwischen den beiden Männern, punktuell und unverbindlich auch durch Telefongespräche. Doch die Figuren werden in ihrer sozialen und emotionalen Vereinzelung gezeigt. Ähnlich etabliert sich in *JUGENDLICHE REBELLEN DES NEONGOTTES* und auch in *FALLEN ANGELS* zwischen zwei Figuren eine Beziehung, hier eine erfüllte respektive herbeiphantasierte heterosexuelle Liebesbeziehung; daneben entwickelt sich in einem vielfältigen Kontrastverhältnis zu den beiden ein dritter Erzählstrang in einer eigenen Welt und sozialen Konfiguration. Im zweiten Film bleibt dieser unabhängig von den anderen, im ersten ist die Paarkonfiguration weniger in parallele Entwicklungen aufgesprengt, die Wege der dritten Figur kreuzen sich jedoch immer öfter mit jenen des Mannes aus dem Paar (das hier weniger in zwei Welten zerfällt); der Kontrast zwischen ihren anfänglich nebeneinander situierten, episodisch verschachtelten Welten führt sie in die Interaktion, ja geradezu in die Konfrontation, die aber einseitig bleibt: Der einsame, in seiner Familiensituation eingeengte Junge beginnt durch Zufälle und Zwischenfälle den anderen wahrzunehmen, die «Begegnung» mit ihm zu suchen und ihm kleinere und grössere Streiche zu spielen.

In der Gleichzeitigkeit und im Nebeneinander der vielen möglichen Geschichten in einer Stadt knüpft sich ein Geflecht, das die Figuren zwischen relationaler Verbindung und Isolation konzipiert; sie sind in der strukturellen, semantischen und plastisch-filmischen Dynamik des beweglichen Ganzen, ihrer Beweglichkeit als Einzelnen und ihren Begeg-

nungen angeordnet. Die nächsten zwei Beispiele führen stärker noch zur *Vernetzung* der Figuren, was nichts über ihre sozialen Beziehungsformen aussagt. Wiederum im Dreiergespann entfaltet AUTUNNO für jede Figur eine eigene Welt: drei Generationen, drei Lebenssituationen, drei Krisenmomente. Zwei Figuren sind verwandtschaftlich verknüpft, treffen sich jedoch nur einmal; mehrmals kreuzen sich hingegen zwei der Figuren auf der Strasse oder in Lokalen, kommen an denselben Orten vorbei oder lassen sich indirekt über Mittlerfiguren verbinden, mit denen beide im Kontakt stehen: Über die Verknüpfungen lässt sich ein unverbindliches Netz aufbauen, das wir im städtischen Geflecht verankern (ohne dass wir Neapel erkennen müssen). In J'AI PAS SOMMEIL sind die drei Hauptfiguren ebenfalls in je eigene Konfigurationen und Geschichten eingebettet; zwei davon sind Brüder, die sehr unterschiedliche Wege gehen, aber immer wieder zusammentreffen. Einen anderen Knotenpunkt stellt das Hotel dar, in dem einer der beiden wohnt und die dritte Figur, eine junge Frau aus Lettland, als Putzhilfe angestellt ist. Vielfältig überschneiden und verknüpfen sich zudem die drei Teilkonstellationen im narrativen Arrangement der Episoden vor dem Hintergrund der Grossstadt.

Das relationale Netz im grösseren Geflecht möchte ich in den Filmen L'ÂGE DES POSSIBLES, SHORT CUTS und HAUT BAS FRAGILE im nächsten Kapitel eingehend diskutieren. Darin sind die einzelnen Episoden wie Mosaiksteinchen über die Verbindung, Begegnung, Umverteilung der Figuren sowie parallelisierende, alternierende Bewegungen der Montage in ein vernetztes Ganzes eingebettet, das sich konstant verändert und nie ein vollständiges Bild ergibt. Ausser an diese drei Beispiele können wir an PARIS NOUS APPARTIENT (Jacques Rivette, F 1958-60), LES FAVORIS DE LA LUNE, AUS HEITEREM HIMMEL – VON SCHLAFWANDLERN UND ANDEREN ... (Felix Tissy/Dieter Fahrner, CH 1991), PULP FICTION, LAST NIGHT, SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT, MAGNOLIA und viele andere denken. Die Beweglichkeit all dieser unterschiedlichen und immer wieder einzigartigen Netzkonstruktionen spiegelt sich in der fliessenden Dynamik des Erzählens und der plastischen Gestaltung, die das Episodische einbindet. Der labyrinthische Fluss und die Verknüpfungsspiele bestimmen Inhalts- und Ausdrucksformen vieler mosaikartiger Erzählmuster (manchmal auch nur in Teilaspekten), zumal sie ein ornamentales Netz etablieren. Seltener sind wie in BEIJING BASTARDS, BURE BARUTA oder CODE INCONNU durchgehend skandierende Betonungen auszumachen, die – durch Schwarzpausen, tableauartige Präsentation, unabgerundete Szenen – die Brüche und das Fragmentarische herausstreichen. Auch in diesem Fall trifft die strukturelle, plastische Form jedoch eine Aussage über die räumlich-soziale Konstellation und skizziert kulturelle Zeit- und Körperbilder.



IV. Das Figurenmosaik: Vernetzung und assoziative Kohäsion



Das vorangehende Kapitel zu den Spielformen macht deutlich, dass der Übergang vom Ensemble zum Mosaik eine Akzentverschiebung im Chronotopos des Alltags bewirkt: Der tableauartigen Verdichtung der Beziehungen im Mikrokosmos stehen die Multiplikation der Begegnungen und die Vernetzung der Wege der Figuren gegenüber. Diese strukturelle Veränderung des Chronotopos ist auch dann festzustellen, wenn sich die beiden Erzählmodelle auseinander ergeben. Dabei entwickelt sich das Mosaik in der Bewegung des Erzählens öfter in Richtung des Ensembles als umgekehrt; doch auch der Mikrokosmos des Ensembles ist immer schon mehr oder weniger mosaikartig gestaltet, wenn er nicht mehr auf den Einheitsgedanken des geschlossenen Kollektivs antwortet, wie dies bereits in *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE* der Fall ist. In diesem fließenden Übergang von der offenen Gruppenfigur zum polyphonen Ensemble und zum aufgefächerten Figurenmosaik wird die Konstellation von der Dezentrierung ins azentrische Geflecht geführt. Die diskursive Orientierung kann sich dialogisch dieser Verschiebung anpassen und dennoch nach wie vor zentrierend eingreifen. Natürlich bringt die Enunziation auch die azentrische Figurenkonstellation in eine Fluchtlinie und skizziert ein, wenn auch bewegliches und un abgeschlossenes Gesamtbild: Ihre graduelle Mischung zwischen chronikalischer Beobachtung und lenkender Intervention bestimmt, wie für das Figurenensemble, die Erzählhaltung. Ein völlig ungeführter, azentrischer Diskurs wäre wohl kaum mehr Kommunikation, sondern nur noch Stückwerk einer Expression und phatisches Signal (im Sinne Jakobsons). Es entsteht also immer ein Zusammenhang zwischen den separaten Teilen, wenn dieser auch alternative Formen von Narrativität erprobt.

Die fiktional-narrativen und plastischen Netzstrukturen des Mosaiks, deren Verknüpfungsstrategien ich im Folgenden in ihrer inneren Logik analysiere, erstellen nach wie vor den Effekt eines ethnografischen, expressiven Realismus: *eine* fiktionale Alltagswelt, jedoch keine einheitliche, sondern eine aufgefächerte, die den meist städtischen Raum des Chronotopos kartografisch entwirft.¹ Diese Auffächerung

1 Ich schliesse hier also die so genannten Episodenfilme und andere Varianten des Mosaiks, die ich im Kapitel «Zwischenspiel 2» erwähnt habe, für die nähere Analyse aus und beschränke mich auf die Netzkonstruktionen.

führt nicht zu einer aufgebrochenen Erzählweise der Fragmente, sondern verknüpft die Figuren in der manchmal weitläufigen Gesamtkonstellation des Mosaiks durch den assoziativen, labyrinthischen Fluss der Narration.

Die Netzkonstruktionen in den azentrischen Konstellationen haben wiederum Auswirkungen auf Konzeption und Gestaltung der gewöhnlichen Figuren. Diese stellen in ihren fiktiven Verwandtschaften nun weniger individuelle Repräsentanten dar als *Ausschnitte* im relationalen Mosaik, das seinerseits einen vielschichtigen soziokulturellen Ausschnitt entwirft. Wenn im Mikrokosmos tendenziell die Ereignisse und Normen sich in den Beziehungen und gelebten Abweichungen «spiegeln», die die Figuren in der Interaktion veräusserlichen, so wird im Mosaik das Private in den öffentlichen, un abgeschlossenen Raum getragen. Die Möglichkeiten der Beziehungsknüpfung vervielfältigen sich im Geflecht der Konstellation und in der fortwährenden, alternierenden Bewegung der Montage. Die fiktionale Welt deklariert sich offen als imaginäre Konstruktion, und die vernetzende Narration spielt mit «Beziehungen» aller Art, mit strukturellen, semantischen und plastischen, die diesen Filmen eine verstärkte Expressivität verleihen. Die Erzählhaltung bleibt zwar der Chronik verpflichtet, tendiert aber durch die ostentative Gestaltungsweise in der Performance der SchauspielerInnen und des Films oft zu einem Registerwechsel (oder einer Genrevermischung): Mehr oder weniger deutlich entführt uns dieser in eine andere mögliche, leicht verschobene Welt und kennzeichnet den ikonografischen Chronotopos des Alltags als selbstreflexives Schau-Spiel.

In einem allgemeinen und nicht vorab narrativen Sinn ist das Mosaik in den 90er Jahren omnipräsent. Es vereint disparate Teile zu einem un abgeschlossenen Ganzen, hat sich so aber von der historischen Referenz (als Gegenstand und als Vorstellung), worin der Einheitsgedanke dominiert, weitgehend gelöst. Lucien Dällenbach bezeichnet das neue Strukturprinzip als kulturelles und epistemologisches Modell, das als obsessives und konsensuelles soziales Phänomen das Imaginäre dieser Epoche bestimmt.² Obwohl in seinen konkreten Organisationsmustern sehr verschieden, durchzieht es als künstlerisches, massenmediales und alltags sprachliches Phänomen Literatur,³ Theater, vor allem in dessen Inszenierungen,⁴ Fotografie, Video-Art und Installationskunst allgemein,

2 Dällenbach 2001: 29, 53, 74.

3 Exemplarisch seien hier erwähnt: Irina Liebmann, *Berliner Mietshaus*, 1982; Ingo Schulze, *Simple Storys*, 1998; Kathrin Schmidt, *Koenigs Kinder*, 2002; Dominique Barbéris, *La ville*, 1995; Harry Mathews, *Cigarettes*, 1987.

Musikclip, Werbung, Fernsehen und Internet (in deren Struktur und Gestaltungsweise) oder die Sprache (das Französische hat sogar ein neues Verb erfunden: *mosaïquer*),⁵ wobei die Metaphern des Mosaiks und des Netzes sich in letzteren Bereichen – wie auch im (geo-)politischen Imaginären – überschneiden.

Hier drängt sich auch für den Film eine Bewusstmachung der poetischen Metaphern auf, die sich zur Beschreibung der Verknüpfungsmechanismen von azentrischen Figurenkonstellationen anbieten. Diese Metaphern, die ich vergleichend und abwechselnd benützen werde, zum Teil auch bereits benutzt habe, nehmen jeweils nur Aspekte des filmischen Mosaiks auf. Die Sprache, ihre Bilder ebenso wie die konkreten Objekte und Muster, die zum rhetorischen Gebrauch geführt haben, liefern oft nur eine ungenaue Vergleichsgrösse (das liegt in der Natur von Metaphern als «Störung» und darin steckt auch ihre Produktivität, da sie festgefahrene Denkbilder in Bewegung versetzen und durch ihren Anschauungscharakter an den Gegenstand zurückbinden).⁶ So geben das figurative *Mosaik* oder das *Puzzle* in ihrem traditionellen Verständnis die Dynamik der filmischen Verflechtung nicht wieder und führen fälschlich die Vorstellung eines mehr oder weniger lückenlosen Gesamtbilds mit sich.⁷ Der Begriff und das Bild des *Netzes*, die heute oft benutzt

4 Obwohl das Theater wie der Tanz vom Aufführungsdispositiv eher zum «Ensemble» neigen, kann der Akzent des Stücks oder der Inszenierung respektive der Choreografie stärker auf der mosaikartigen Dynamik liegen. Als Beispiele können mehr oder weniger durchgehend die Theateraufführungen von Frank Castorf oder Christoph Marthaler dienen oder auch: Roland Schimmelpfennigs *Für eine bessere Welt* und Falk Richters *Sieben Sekunden/In God We Trust* in der gemeinsamen Uraufführung in der Regie von Falk Richter im Schauspielhaus Zürich 2003; die Inszenierung von Michel Houellebecqs *Particules élémentaires* (1998) im Schauspielhaus Zürich 2004 in der Regie von Johan Simons. Ebenso: die musikalisch-theatralische Inszenierung einer Auswahl an Kirchenkantaten von Johann Sebastian Bach in *Actus Tragicus* am Theater Basel unter der Regie Herbert Wernickes und der musikalischen Leitung von Michael Hofstetter, 2000. Und im Bereich des Tanzes wären etwa die Choreografien von William Forsythe oder Anne Teresa De Keersmaeker zu nennen.

5 Vgl. Dällenbach 2001: 24.

6 Vgl. Blumenberg u. a. 2001 (1979).

7 Auch wenn mir die ontologische Unterscheidung von Dällenbach (2001: 18, 53, 61f.) zwischen dem *Puzzle*, das die 60er bis 80er Jahre bestimmt und in dem sich die Teile im Prozess der Lösung eines Rätsels in eine präexistente Gesamtheit fügen und dem *Mosaik*, das die 90er Jahre dominiert und einem *opus incertum* entspricht, da es zu einer nicht vorgängigen und immer neu zu erfindenden Totalität führt, nicht sinnfällig erscheint, benutze ich zwischendurch den Begriff des *Puzzles* synonym zu *Mosaik*, im Sinne einer Aktivität, die in den behandelten Filmen nie zu einem vollendeten Ganzen führt (das *Puzzle* ist auch nicht mit meinem Ensemblebegriff gleichzusetzen). Im Unterschied zu Dällenbach bin ich also bereit, auch das *Puzzle* als ungenaue und wandelbare Metapher zu verwenden; zum Wechsel vom traditionellen und konkreten Bild des Mosaiks zu seiner heutigen pluralistischen und diffusen übertragenen Bedeutung wie zur Entwicklung von der negativen zur positiven Wertung vgl. 29, 37–49.

werden, haben sich schon längst von der zweidimensionalen Vorstellung eines geflochtenen Gewebes, das einen Unterfaden und einen Oberfaden verkreuzt, oder eines in Rhomben geknüpften Einkaufsnetzes befreit. Dennoch kann niemand genau sagen, in wievielen Dimensionen man das virtuelle Netz der elektronischen Kommunikation denken soll, in dem die vielfältigsten Ebenen oder Plattformen miteinander verhängt sind. Wie sind diese im Hypertext verknüpft, sodass wir uns als NutzerInnen problemlos darin bewegen können? – In der Variante des *Spinnennetzes* entgleitet die Phantasie wiederum in eine ganz andere, eher mystische Metaphorik; dabei weisen das konkrete und imaginäre Gebilde eine Systematik in der Fadenstruktur und deren Ausrichtung auf ein Zentrum auf, die zwar in den Verschwörungsgeschichten der 1990er Jahre ebenfalls präsent ist, jedoch in meinem Zusammenhang nicht passt.

Die Dynamik der narrativen Filmbewegung gleicht unter bestimmten Aspekten einem *Ariadnefaden*, der sich durch die diegetische Welt schlängelt. Doch zumindest im mythologischen Labyrinth verfolgt dieser ein klares Ziel, und das Gebilde ist wiederum auf ein Zentrum ausgerichtet; zwei Elemente, die in den azentrischen Erzählungen typischerweise fehlen. Zudem scheint der Erzählprozess immer an mehreren Fäden gleichzeitig zu ziehen und diese zu verknüpfen, was eher an eine *Ornamentstruktur* (auch jene von ornamentalen Mosaiken) erinnert. Dieser Vergleich führt aber in eine kunsttheoretische Diskussion um Abstraktion und Reduktion, die das anthropozentrische, expressive und dynamische Muster, das sich in der polyphonen Figurenkonstellation an der Oberfläche abzeichnet, nur teilweise erfasst; und in einer entgegengesetzten Bedeutung verweist das Ornament auf Verzierungen und Applikationen, die nicht konstitutiv auf den Gegenstand an und für sich einwirken.

Auch die Vergleiche mit verschiedenen *Spielen* (wie Schach, Fußball, Bäumchen-wechsel-dich) und *Tänzen* (wie Besentanz oder Reigen), die ich zu einigen Aspekten anstrengen werde, hinken. Alle diese Bilder und Modelle zeichnen sich durch gewisse Ähnlichkeiten mit den filmischen Verknüpfungsmechanismen in azentrischen Konstellationen aus, doch sie unterscheiden sich entweder in ihrer geometrischen Anlage, in ihren Regeln oder ihrer Dynamik von den fiktionalen, narrativen und plastischen Möglichkeiten des Films. Dieser vermag in der linearen Bilderkette Effekte von *voranschreitender Gleichzeitigkeit* und von einem *sich verschiebenden Nebeneinander* von Elementen (Dingen, Formen, Farben, Bewegungen) zu bewirken, die im Wechselspiel der Montage und der Figurenkonstellation an der Oberfläche, das heisst im syntagmatischen

Fluss der Bilder und Töne entstehen. In der Verwandtschaft, die all diese metaphorischen Bilder und diese Spiele einbindet und sie in Kontrast, Komplementarität und Differenz zum Vergleichsobjekt des Films stellt, können wir ein komplexes «Netz von Ähnlichkeiten» entdecken, die ineinander greifen und sich kreuzen. «Also ist allen Gebilden etwas gemeinsam, – nämlich die Disjunktion aller dieser Gemeinsamkeiten,» wie Wittgenstein zum Funktionieren solcher Verwandtschaften und ihrer inneren Gesetzmässigkeiten anmerkt.⁸

Der inzwischen ziemlich strapazierte Begriff des *Rhizoms*, wie ihn Deleuze und Guattari entwickeln, um Verknüpfungsmöglichkeiten und Ordnungsprinzipien zu beschreiben, die nicht einer hierarchischen, logisch-kausalen Verbindung zwischen verschiedenen Elementen oder Plattformen folgen (weshalb er oft für die Struktur des Internet benutzt wird), scheint der azentrischen Konstellation am nächsten zu kommen.⁹ Doch abgesehen davon, dass die Organisation eines Rhizoms schwer verständlich ist und deshalb die filmischen Mechanismen weniger veranschaulicht als den kommunikativen Austausch über sie behindert, kann man eine biologische Form und eine philosophische Formel auch nicht einfach auf den medialen Bereich übertragen: Die rhizomatische Dynamik muss vielmehr für den Film erst von innen her beschrieben werden, um die spezifischen Möglichkeiten des Mediums aufzudecken.¹⁰ Die Filme mit azentrischen Figurenkonstellationen sind zudem *grundsätzlich narrativ*. Sie erzählen Geschichten, die sich zwar an allen Ecken und Enden gleichzeitig zu entwickeln scheinen wie das Rhizom. Diese Geschichten breiten sich aus in den alternierenden Bewegungen des sozialen Geflechts und der Montage, die weder als parallel noch als zirkulär oder als seriell zu bezeichnen sind, indem sie von vielfältigen horizontalen Kräften der Enunziation angetrieben werden, die für die Vernetzung konstitutiv sind. Trotzdem verfolgen sie mehr oder minder eine Orientierung, die von zentrierenden Kräften ausgeht, und zusammen führen diese Ordnungsprinzipien des Filmflusses zur bereits diskutierten charakteristischen Erzählhaltung der «geführten Dialogizität» – in einem endlichen imaginären Raum, im Gegensatz zum Rhizom und grundsätzlich auch zum Internet.

Der Film ist diskursive, rhetorische Adressierung, er richtet sich an seine ZuschauerInnen (ist also kein vegetatives Organisationsmuster wie das Rhizom in der Natur, sei es in Form des Wurzelgebildes der

8 Wittgenstein 1984 (1945–49): 277f.

9 Deleuze/Guattari 1980 (1976): 9–37.

10 Vgl. etwa Dominique Blüher 1999b, die die Rhizomdynamik in Bezug auf die experimentelle Biografie *LA MORT DE MOLIÈRE* von Robert Wilson (F 1994) diskutiert.

Schwertlilie und der Kartoffelstaude oder des Bauprinzips eines Ameisenhaufens im Tierreich). Er etabliert üblicherweise das pragmatische Dispositiv einer Einwegkommunikation und entwickelt sich als (begrenzte) Bilderkette linear in eine Richtung (sieht man von Möglichkeiten des Videogeräts ab). Als ZuschauerInnen sind wir in eine Beobachungsposition versetzt, vom Austausch mit dem Film und von der Veränderung des vorgesehenen Ablaufs ausgeschlossen.¹¹ Als vorgefertigtes Objekt kann der Film die Interaktion, das Wechselspiel, den Dialog immer nur simulieren oder fingieren, auf der Inhalts- wie der Ausdrucksebene, und muss sie in die Bereiche des Imaginären und des Symbolischen verlagern. Die Enunziation selbst kann sich im Film also nicht vervielfältigen wie im verbalen Austausch in der Konversation, der Interaktivität in Computerspielen oder im rhizomatischen Denken als philosophischer Metapher, aber sie kann sich als multiple, polyphone Adressierung präsentieren. Sie kann Anschauung sein¹² und uns quasi-mimetisch in einen Prozess der Rekonstruktion einbinden, in dem das Rhizom erst entsteht. In diesem Enunziationsmodus zeigt sie sich im Objekt und für die rezeptive Aktivität weniger als intentionale Instanz denn als orientierende, lenkende *Präsenz*: Als solche besitzt sie, ähnlich wie das Rhizom, kein Zentrum, bildet keine Einheit, hat aber, wie Deleuze erklärt, eine «Mitte», die auch der tendenziell horizontal vernetzenden Filmbewegung eine Richtung verleiht.¹³

«Il n'y a que des mots inexacts pour désigner quelque chose exactement», schreibt Deleuze an anderer Stelle, und man müsse, um ein neues Phänomen zu beschreiben oder ein Phänomen neu zu beschreiben, «parler dans sa langue à soi comme un étranger».¹⁴ In diesem Sinne werde ich all die erwähnten unzulänglichen und hinkenden Metaphern (und andere mehr) benutzen, um der Anschaulichkeit und des punktuellen Vergleichs willen und um ihre Ähnlichkeiten und Differenzen mit der filmischen Verknüpfungsdynamik, die ihre eigenen Denkbilder entwirft, sichtbar zu machen. Und so möchte ich die Herausforderung annehmen, deren strukturelle Komplexität in der Verquickung von In-

11 «Discours monodirectionnel» nach Metz (1991: 11f.; und in psychoanalytischer Sicht 1977: 82–94). Diese Rezeptionsform wird obsolet im Falle von interaktiven Videos und Installationen, etwa bei Grahame Weinbren, und von Computerspielen; vgl. Sawyer/Vourlis 1995 und Raynauld 1999.

12 Als einer «énonciation énoncée» nach Casetti 1990 (1986): 48.

13 Deleuze/Guattari 1980 (1976): 31–33. Das Rhizom weist zwar kein «Zentrum» auf, aber eine «Mitte» (31). Auf die Unterscheidung zwischen *Instanz* und *Präsenz* als zwei Modi der enunziativen, bedeutungskonstitutiven Gestaltungsweise möchte ich am Ende dieses Kapitels zurückkommen.

14 Deleuze/Parnet 1996 (1977): 9–11.

halts- und Ausdrucksformen, von fiktionalen, narrativen und plastischen Gebilden zu beschreiben. Dabei werde ich oft ähnlich umwegig und vernetzt vorgehen wie die Narration in den Filmen, die meinen Untersuchungsgegenstand darstellen. So hoffe ich, durch die kaleidoskopische Präsentation und die Verdichtung der Perspektiven den vielfältigen Vernetzungen im Mosaik zur Anschauung zu verhelfen. Dieses Vorgehen erstellt jedoch ein selbständiges Textgebilde, das eine eigene rhizomatische Struktur aufweist.

Ich werde mich in diesem Kapitel an drei exemplarischen Filmbeispielen orientieren, die ich in der vergleichenden Analyse bespreche. Es sind dies *HAUT BAS FRAGILE (ACHTUNG ZERBRECHLICH!)* von Jacques Rivette (F 1994), *SHORT CUTS* von Robert Altman (USA 1993) und *L'ÂGE DES POSSIBLES* von Pascale Ferran (F 1996). Aus Rücksicht auf Verständlichkeit und Darstellbarkeit der Gedankenführung in einem schriftlichen, linearen Text steht *HAUT BAS FRAGILE* im Zentrum und dient den anderen als Vergleichsfolie. Die weiteren Spielformen des Mosaiks und seiner Vermischung mit dem Ensemble, wie ich sie im vorigen Kapitel ausgebreitet habe, bilden das Spektrum der Möglichkeiten im Hintergrund der Ausführungen, die dieses Kapitel bestimmen.

Meine hauptsächliche Aufmerksamkeit gilt den flächigen, azentrischen Prozessen der Vernetzung, die ich vorerst über die Figurenkonstellation, ihre Organisationsprinzipien und ihre Dynamisierung im fiktional-narrativen Universum angehe. In späteren Abschnitten liegt der Akzent auf der besonderen Form der alternierenden Montage und den vielfältigen assoziativ-plastischen Verbindungen, die das Erzählen im Mosaik ermöglichen, und auf der Funktion der spektakulären Seite dieser Filme als Schau-Spiel, als Performance von Körperbildern. Über das Oszillieren der Enunziation zwischen Ausrichtung und Präsenz, zwischen narrativer Wissensverteilung und selbstreflexiver Performance des Films sowie über die mäandrierende Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen werde ich am Ende des Kapitels zur Logik von Analogien gelangen, die nicht nur Inhalt und Ausdruck in ihren Fluss ziehen, sondern auch die Dynamik der Films und die rezeptive Aktivität in einer besonderen Form der «ontologischen Mimesis»¹⁵ in ein komplementäres Antwortverhältnis setzen und ein neues Denkbild des Narrativen ermöglichen.

15 McHale 1987.

1. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten

Grundsätzlich können wir davon ausgehen, dass in mosaikartigen Erzählmodellen wie in *HAUT BAS FRAGILE*, *SHORT CUTS* und *L'ÂGE DES POSSIBLES* zwei narrative Logiken im Spiel sind, zwei Ordnungsprinzipien, die beide diegetisch und strukturierend wirken: Eine tendenziell horizontale und eine eher hierarchisierende Bewegung organisieren auf unterschiedliche Weise die divergierenden und konvergierenden Kräfte, die in jeder Erzählung (und in jedem Mosaik) am Werk sind.¹⁶ Manchmal ergänzen sie sich, manchmal konkurrieren sie miteinander oder unterlaufen sich gegenseitig. Da sie jedoch weder durch eine kausale Handlungslinie noch durch das zentrierende Bewusstsein einer Hauptfigur eingebunden werden, drängen sie durch filmisch expressive Dynamik vielgestaltig zur Bedeutung.

Von Konfigurationen und Konstellationen

In Mosaikfilmen gibt es immer mehrere ProtagonistInnen und mehrere, unvollständige Geschichten, die sich quasi gleichzeitig nebeneinander abspielen, sich kreuzen und wieder auseinanderführen, um sich mit anderen zu überschneiden. Die Begegnungen zwischen den Figuren und die Szenenfolgen scheinen mehr oder weniger «zufällig», da sich daraus keine strikte Chronologie und höchstens eine schwache Kausalität ableiten lassen (die Abfolge wirkt zwar plausibel, hätte in der Verknüpfung der einzelnen Szenen jedoch auch anders verlaufen können). Die Entwicklungen in der Diegese ergeben sich durch die Bewegungen der Figuren und den linearen Ablauf der Szenen in der Montage beinahe «organisch» (ich spreche von Eindrücken und von diskursiven und ästhetischen Wirkungskonstruktionen). Dennoch bleibt das Arrangement spürbar: Die Dynamik des Puzzelns und Vernetzens, der sukzessive Prozess der Narration bestimmt die Architektur der Erzählung, die raumzeitliche Anordnung der Erzählblöcke in der fiktionalen Welt. In verstärktem Masse beeinflusst sie auch, davon möchte ich zumindest ausgehen, die Verknüpfungs- und Erinnerungsarbeit, die man zu leisten aufgefördert ist, wenn man sich von dieser Art von Narration verführen lässt.

16 Vgl. Gardies 1993a: 47; auch Lotman 1993 (1970): 398; zum Mosaik Dällenbach 2001: 73f.

Stellen wir uns den fiktionalen Zeitraum als geometrisches Gebilde vor, so gibt es darin immer vielfältige perspektivische Zentren oder Fluchtpunkte, die von verschiedenen Figuren in ihren Konfigurationen und Teilkonstellationen vorübergehend besetzt werden. Bewegung und Spannung entstehen, weil sie unterschiedliche narrative Funktionen, soziale und symbolische Rollen übernehmen, weil nicht alle dieselbe quantitative oder qualitative Leinwandpräsenz besitzen und vor allem weil diese Positionen und Perspektiven konstant im Fluss sind. Die gesamte Figuren*konstellation* kommt also nicht ohne interne Gruppierungen und Hierarchien aus. Jedoch gibt es unzählige Möglichkeiten, das Personal eines solchen Films in derselben diegetischen Welt anzuordnen, auch wenn seine Organisation nicht immer sofort ersichtlich ist. Schon die Konstellation an sich zeugt von einer inneren Dynamik. Wie in den Sternbildern am Himmel sind die Ordnungsprinzipien grundsätzlich unsichtbar, doch geben sie sich uns als plastische Gebilde, Symmetrien, verzerrte Spiegelungen, als Sternhaufen und Lichtbilder zu erkennen. Oft lassen sich in dieser Anordnung mehrere, sich überschneidende Achsen entdecken, an denen sich die Konstellation kaleidoskopisch spiegelt und die sie mehrfach zentrieren, und manchmal zieht ein Komet vorbei. Der Erzählprozess übernimmt die Funktion eines Teleskops und lenkt die Aufmerksamkeit abwechselnd auf den einen oder anderen Ausschnitt der gesamten Konstellation, in dem ein einzelner Stern oder eine Konfiguration momentan zur Geltung kommt. Obwohl sich die Ausschnitte in einem durch das Medium bedingten linearen Nacheinander aneinander reihen, führt die Szenenfolge wie ein Ariadnefaden durch das Gebilde – das zwar offen, in einem Film aber immer begrenzt ist: Dieser bindet die Figuren nach und nach in Teilkonstellationen ein und verortet sie in der Gesamtkonstellation. Die dabei entstehende fiktionale Welt muss man sich mindestens dreidimensional vorstellen.

So überlagern sich in den mosaikartigen Figurenkonstellationen verschiedene mobile *Konfigurationen*. Auf der prozesshaften Ebene der Narration zeigen sie sich als *szenische*: gewisse Figuren treten immer zusammen auf, andere begegnen sich vielleicht nie¹⁷ oder nur in den virtuellen Beziehungen, die die Geschichtenfragmente zueinander durch die Montage unterhalten. In der fiktionalen Welt treten sogleich auch bestehende *soziale* Konfigurationen hervor, neue bilden sich zu fiktiven Verwandtschaften, andere sind als mögliche Verbindungen flüchtig ange-

17 Dies entspricht der bereits erwähnten quantitativen Bedeutung der Konfiguration bei Pfister 1994 (1977): 235.

deutet oder eröffnen eine neue Perspektive auf das gesamte Geflecht. Dieses kann man deswegen auch immer wieder anders sehen und in neue Teilkonstellationen mit neuem Gefälle ordnen.

In HAUT BAS FRAGILE bilden drei junge Frauen, Ninon, Louise und Ida, den eigentlichen Kern der Konstellation. Zwei Männer gehören ebenfalls dazu, auch wenn sie von diesem Kern etwas abgesetzt sind: Nicht weniger wichtig für das Geflecht, bleiben sie jedoch viel stärker funktional, haben als Einzelne keine Geschichte. Diese fünf ProtagonistInnen sind über szenische und soziale Konfigurationen in sich überschneidende Teilkonstellationen eingebunden und bestimmen die Dynamik der Vernetzung. Um sie herum entstehen jeweils mehrere Kreise von sekundären Figuren, die in ihren Rollen verschiedene narrative und enunziative Funktionen verkörpern. Die Position der Nebenfiguren ist aber, wie meist in mosaikartigen Konstellationen, bescheiden besetzt, was den Filmen trotz der grosszügigen räumlichen Anlage und der öffentlichen Orte der Begegnung den intimistischen, selbstbezüglichen und konstruierten Anstrich eines Kammerspiels verleiht. – Auch ist der Übergang zwischen den Nebenfiguren und den Hauptfiguren oft fließend. So nimmt zum Beispiel Sarah in HAUT BAS FRAGILE im Laufe des Films eine immer wichtigere Funktion ein, ohne jedoch zur Kernkonstellation zu gehören. Andere Nebenfiguren bleiben hingegen darauf beschränkt, die ProtagonistInnen zu charakterisieren und sie in ein soziales Umfeld einzubetten. Einige wenige Komparsen mit rein atmosphärischer Funktion schmücken die wiederholt vorkommenden Orte aus, an denen die fünf Kernfiguren sich aufhalten oder über den Weg laufen. Manchmal haben diese sekundären Figuren auch inter- und transtextuelle Verweiskfunktion und verschaffen der Konstellation ein soziokulturelles Relief.

Auf diese Gefälle und ihre Lektüremöglichkeiten werde ich später näher eingehen; zunächst möchte ich nun mit dem Filmanfang von HAUT BAS FRAGILE das Themenfeld der fiktionalen Vernetzung skizzieren, die mich in den ersten beiden Kapiteln dieses Teils beschäftigen wird.

Auf den Vorspann folgt eine Zeitangabe, in weisser Schrift auf schwarzem Grund: «vendredi 15 juillet, 23 heures 10». In drei aufeinander folgenden Segmenten lässt uns der Film *in medias res* in die jeweilige Situation der drei jungen Frauen einsteigen: Ihre Charaktere sind dabei gleich umrissen. Da ist die blonde quirlige Ninon, die ihren Lebensunterhalt damit verdient, dass sie in einer Diskothek mit Männern flirtet und sie nach draussen lockt, wo ihr «Geschäftspartner» ihnen den Geldbeutel abnimmt. Als ihr letzter Coup fehlschlägt und es zu einer Messerstecherei kommt, flüchtet Ninon vom Tatort. Sie sucht ihre Sachen

zusammen und verlässt ihre Wohnung. Dieses erste Segment führt uns auf eine falsche, da kriminalistische Fährte, die der Film nicht weiterverfolgt: Im Nachhinein entsteht das Gefühl, dass die Erzählung noch einmal einsetzt. – Die etwas diaphane Louise tritt im rosa Kleid durch eine Spitalpforte auf die Strasse, schlendert eine Zeitlang scheinbar ziellos, aber neugierig und aufgeweckt herum, kauft sich ein Eis und setzt sich in den Park. Danach nimmt sie an der Rezeption eines noblen Hotels einen Zimmerschlüssel entgegen. – Ida sitzt im Park und isst einen Hotdog, den sie bei der benachbarten Würstchenbude gekauft hat, wo sie kurz darauf noch einen bestellt. Sie unterhält sich mit der Verkäuferin, scheint oft herzukommen. Ein älterer Herr, Monsieur Paul, tritt dazu und behauptet, er habe Ida schon einmal gesehen, vor längerer Zeit; darauf rennt diese weg, ohne ihren zweiten Hotdog mitzunehmen.

Es folgen weitere, ineinander verschachtelte, jedoch voneinander isolierte Szenen zu den drei Figuren (auf deren mosaikartiges Arrangement ich später zurückkomme). In dieser zweiten Expositionsphase erfahren wir, dass Ninon eine neue Wohnung gefunden hat und per Telefon Arbeit sucht; sie meldet sich bei einem kleinen Unternehmen am Stadtrand von Paris und lässt sich temporär als Kurierin einstellen («ab sofort bis zum 15. August»). Sie wird von nun an konstant in Bewegung sein und auf ihren Inline-Skates oder mit dem Mofa allerlei Dinge von einem Ort zum andern und quer durch die Stadt transportieren. – Louise scheint eine reiche Bürgerstochter zu sein und ein kompliziertes Verhältnis zu ihrem Vater zu haben, der sie nach Hause holen will. Sie weicht ihm aus, indem sie im Hotel absteigt, nachdem sie gerade erst aus dem Krankenhaus entlassen wurde, wo sie längere Zeit im Koma gelegen hatte (letztere Information erhalten wir erst später). Am Telefon erfährt sie vom Vater, dass ihre Tante Marthe in der Zwischenzeit gestorben ist und ihr ein Haus vermacht hat. Dessen Schlüssel nimmt sie an der Rezeption entgegen und macht sich auf, das Erbe zu besichtigen. – Ida arbeitet als Bibliothekarin und kehrt nach der Mittagspause im Park zur Arbeit zurück. Sie legt auch weiterhin ein etwas ungewöhnliches Verhalten an den Tag, wenn sie eine unbekannte Benutzerin der Bibliothek mit ihrer Lebensgeschichte überfällt: Als Adoptivkind, ohne Kenntnis ihrer Herkunft, hat sie den Wunsch, um nicht zu sagen die fixe Idee, ihre Mutter ausfindig zu machen, ohne zu wissen, wo sie mit der Suche beginnen soll. Alle Begegnungen werden für sie zu Indizien für eine mögliche Vergangenheit. Nach der Arbeit geht sie nach Hause, wo sie von ihrem Kater Henry erwartet wird, dem sie alles erzählt.

Ninon, Louise und Ida werden in drei unabhängigen Ausgangssituationen vorgestellt, die durch die alternierende Montageform als par-

allele Erzählstränge «nebeneinander» zu stehen kommen. Ihr räumlicher und zeitlicher Bezug bleibt zwar unbestimmt, doch trotz der verschiedenartigen sozialen Situationen und Stimmungseindrücke, die die Figuren in ihren jeweiligen Momenten beschreiben, lassen sich bereits diegetische Verknüpfungen etablieren. Es ist Sommer, was wir aus dem Licht in den Aussenaufnahmen und der leichten Bekleidung der Figuren schliessen und was während des Telefongesprächs von Ninon wie wenig später von Ida¹⁸ durch eine erneute Datumsangabe bestätigt wird. Auch ohne erkennbare Anhaltspunkte im Bild lassen sich zudem die Teilwelten von Louise und Ida schon zu Anfang vage in einer französischen Stadt lokalisieren (zum Beispiel durch die Parkanlagen); Louise liefert uns gleich darauf, ebenfalls am Telefon, den Hinweis, dass sie sich in Paris befindet, und Ninon nimmt das Arbeitsangebot «en banlieu» an (die Bezeichnung bezieht sich auf den Vorortsgürtel von Paris). Durch die Wiederholung von akustischen Elementen wie Sirenen oder Absatzgeklapper sowie durch die Ähnlichkeiten und Kontraste, die sich in der Farbgestaltung zwischen den Szenen etablieren, sind die drei Figuren zudem in einem Klang- und Farbteppich, in einer Stimmungswelt miteinander verwoben. Eine lockere Gleichzeitigkeit zwischen ihren Teilwelten lässt sich erahnen.¹⁹

Begegnungen und Vernetzungen

Nach ungefähr zwanzig Minuten (bei einer filmischen Gesamtdauer von 160 Minuten) sind die Ausgangssituationen der drei Frauen fürs erste etabliert, sie sind in sozial und stimmungsmässig umrissene fiktionale Teilwelten eingebettet, und die zwei männlichen Hauptfiguren werden eingeführt. Lucien ist Privatdetektiv und folgt Louise im Auftrag ihres Vaters, angeblich zu ihrem Schutz. Dies wissen wir anfangs so wenig wie Louise selbst, doch die beiden erscheinen in allen öffentlichen Räumen immer zusammen in einer Szene, manchmal auch in derselben Einstellung, und von dem Augenblick an, als sich Louise aufmacht, das Haus ihrer Tante zu suchen, erfassen wir sie als Konfiguration. Es wird schnell klar, dass er sie beschattet – sein Verhalten ist ziemlich

18 Sie liest (in der 10. Szene) ihrem Kater die Postkarte ihrer Adoptiveltern vor und stellt nebenbei fest, dass seit dem Absender-Datum des «21. Juli 1994» sechs Tage vergangen sind.

19 Dietmar Gigler (2000: 16-28) analysiert diese Einführungssequenz (mitsamt Vorspann) und hält fest, dass sie die ZuschauerInnen durch die genauen und dennoch vagen raumzeitlichen Angaben in eine doppelt andere Welt ein- und entführt: in die fiktionale, realistische Welt und gleichzeitig in die nicht authentifizierende Fiktion, die so schon zu Anfang einen expliziten Metadiskurs über die Fiktion als solche mitführt.

offensichtlich –, ohne sie jedoch im Sinne einer Bedrohung zu verfolgen. Als Louise das Haus gefunden hat und sich darin umzusehen beginnt, klingelt es. Vor der Tür steht Roland, der behauptet, ein Freund der Tante gewesen zu sein; er führt sie durch die Zimmer und erzählt von der Verstorbenen. – In einer der nächsten Szenen sehen wir, dass Rolands Werkstatt neben dem Büro des Kurierdienstes liegt, wo Ninon ihre Aufträge entgegennimmt. Roland ist der Patron eines Ateliers, in dem Theater- und Filmkulissen entworfen und gebaut werden. Auch hier deutet die szenische Anlage eine soziale Verbindung bereits an, denn Ninon und Roland werden sich bald darauf begegnen.

Roland übernimmt die Rolle eines *go-between* zwischen den Frauen. Zumindest am Anfang scheint er die Fäden ihrer Geschichten in Händen zu halten und Geheimnisse zu hüten, die die Frauen an ihn binden und die Narration vorantreiben. Über ihn verknüpfen wir Louise und Ninon miteinander, noch bevor sie sich kennenlernen, da er mit beiden in Verbindung steht und sie ihn nacheinander in seinem Atelier besuchen. – Die dritte Frau, Ida, wird Ninon und Louise nie begegnen. Sie ist jedoch indirekt mit ihnen verbunden, wiederum über Roland, den sie in der Bibliothek trifft, wo er historische Recherchen für eines seiner Projekte anstellt. Er ist es auch, der eine Melodie vor sich hin pfeift und Ida damit eine vage Spur zur möglichen Identität ihrer Mutter liefert. Ida hat nämlich das Gefühl, dass dieses Lied, das sie am Vortag schon im Radio gehört hat, tiefsitzende Erinnerungen aus ihrer Kindheit anspricht. Rolands Hinweis auf die Sängerin und Besitzerin eines Nachtclubs wird Ida später zu Sarah führen, an einen Ort und zu einer Figur, die auch für die anderen wichtig werden (und die eine Art Aussenstation zu dieser Fünferkonstellation bildet). So «begegnet» Ida den anderen beiden Frauen zeitlich versetzt, gewissermassen mit Verzögerung: Sie hält sich gegen Ende des Films an denselben öffentlichen Orten auf wie sie, tritt ausser mit Roland noch mit anderen Figuren in Kontakt, die auch für Louise und Ninon eine Rolle spielen, trifft diese aber nicht.

Die beiden Teilkonstellationen überlappen sich räumlich und zeitlich und konstituieren die fiktionale Welt als unvollständiges Puzzle, in dem durch die Bewegungen und Begegnungen der Figuren ein kontinuierlich sich entwickelndes und konstant sich veränderndes soziales Netz entsteht. Die drei weiblichen Hauptfiguren der Kernkonstellation stehen also in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander. Durch die Interaktionen, anfänglich vor allem über Roland als Knotenpunkt, werden ihre parallel geschalteten Teilwelten sehr schnell nebeneinander in derselben Diegese situiert und teilweise verknüpft, und sie können von nun an als quasi gleichzeitige verstanden werden.

Die einzelnen Erzählstränge sind stark anthropozentrisch, auf die Figuren ausgerichtet. Diese erscheinen als Vektoren der Narration, bewegen sich kreuz und quer durch die imaginäre Stadt, die dem Figurengeflecht als Matrix dient;²⁰ ihre Wege überkreuzen sich, treffen zusammen, streben wieder auseinander, verknüpfen sich mit anderen und führen manchmal zu verdichteten Momenten des Zusammentreffens mehrerer Figuren. So zeichnen sie die fiktionale Welt in der Verflechtung der narrativen «Beziehungen», die sie selbst etablieren und wodurch sie eine relative Autonomie erhalten und auf eine spielerische und verspielte Art und Weise das dynamische Prinzip der Verknüpfung an der Oberfläche sichtbar machen. Die Bahn einer jeden Figur, die grundsätzlich chronologisch verläuft, ist darin einem zufallsbedingten Werden ausgesetzt, das sich in den Interaktionen ergibt. Es entsteht also ein ähnlicher Effekt, wie ich ihn für das Figurenensemble beschrieben habe, nur dass er weniger im verdichteten Mikrokosmos an einem zentralen Ort begründet liegt, sondern in einem beweglichen sozialen Netz: Dieses scheint sich in einem räumlichen Nebeneinander und gleichzeitig an mehreren Enden zu entwickeln, in der doppelten Gegenwart der Erzählung und des Erzählens, die den Chronotopos der vernetzten Begegnungen als imaginäres Geflecht charakterisiert.

Vom Chronotopos der Begegnung zum Netz

Im Chronotopos der Begegnung, der die einzelnen Erzählstränge verknüpft und die Figuren in fiktive Verwandtschaften einbindet, spielen die Objekte und Informationen, die zwischen ihnen zirkulieren, eine wichtige Rolle; oft übernimmt eine Figur die Funktion eines solches Objektes, indem sie von der einen Konfiguration in die andere wechselt. Die Verselbständigung der Figuren und der Entwicklung ihrer Konstellation ist natürlich nur Schein, denn ihre Vernetzung wird durch das Arrangement der Mosaiksteinchen in der Montage unterstützt und oft generiert. Meine Aufmerksamkeit gilt vorläufig jedoch dieser diegetischen Dynamik, die Glenn Man als «Aesthetics of Intersection» bezeichnet.²¹

Der Chronotopos der «Begegnung» kennt viele Varianten. Nur ein Teil der Begegnungen führt zu effektiven Interaktionen zwischen zwei oder mehreren Figuren. Die restlichen werden von den ZuschauerInnen imaginär umgesetzt, wenn sie versuchen, die globale Konstellation zu verstehen und weiterzuspinnen, um den Faden der Geschichten zu finden. Dabei aktualisiert jede neue Begegnung auch die bereits aufgebau-

20 Die Stadt als Bewegungs- und Lebensraum und als strukturelles Geflecht kommt bei Rivette immer wieder vor, vgl. Tröhler 1994.

21 Man 2005.

ten Beziehungen, die möglichen, bisher nur angedeuteten sowie die künftigen, die sich erst abzeichnen, und die fünf Hauptfiguren lassen sich vielschichtig und immer wieder neu im raumzeitlichen Koordinatennetz verorten. Die ZuschauerInnen knüpfen auf diese Weise selbst am Netz der sozialen und narrativen «Intrigen».

In der Ausgangslage von HAUT BAS FRAGILE kennen sich die fünf Hauptfiguren nicht (es bestehen also keine *gegebenen* sozialen Konfigurationen, die die Vernetzung von vornherein anregen und ausrichten). Ninon und Roland begegnen sich durch «Zufall», weil ihre Arbeitsorte nebeneinander liegen. Sie nehmen sich wahr, lernen sich kennen, und eine komplizierte amouröse Beziehung bahnt sich an. Weiterhin gibt es Begegnungen zwischen zwei Figuren, die über deren jeweilige Beziehung zu einer dritten zu Stande kommen, sei diese anwesend oder abwesend: Louise erbt sozusagen die Beziehung zu Roland von ihrer Tante; er tritt einfach in ihr Leben, stellt sich nicht einmal vor. Und Louise (und uns) wird schnell klar, dass er Dinge über sie weiss, von denen sie keine wirkliche Vorstellung hat. Die Figuren können auch über ein nicht anthropomorphes Element miteinander in Kontakt treten oder erneut Verbindung aufnehmen, sei es durch das Telefon (vgl. die Analyse von LIFE ACCORDING TO AGFA) oder über andere materielle und immaterielle Dinge wie die Melodie, die Roland in der Bibliothek vor sich hinpfeift und die zu seiner ersten Begegnung mit Ida führt. (Auf die Funktion von solchen Virus-«Objekten», die ich bereits in den Spielformen erwähnt habe, werde ich später näher eingehen.)

Ninon und Louise «begegnen» sich zuerst in einer szenischen Konfiguration, ohne einander wahrzunehmen: Ihre Wege kreuzen sich am selben Ort, auf dem gemeinsamen Vorplatz der Werkstatt von Roland und der Zentrale des Kurierdienstes (wo auch Lucien bereits auftaucht). Daraufhin begegnen sich die beiden Frauen einige Male im Nachtclub des «Backstage», bleiben aber immer je einzeln auf Roland konzentriert, der zwischen ihnen hin- und her pendelt. Spätestens zu diesem Zeitpunkt zeichnet sich eine mögliche soziale Konfiguration ab. Etwas später lernen sie sich kennen, wiederum durch die indirekte Vermittlung von Roland, als dieser Ninon mit einem Strauss Rosen zu Louise schickt. Aus dieser ersten Interaktion entwickelt sich nach und nach eine Freundschaft. Die Wege der beiden Frauen werden sich nun immer wieder kreuzen, geplantermassen und unabhängig von Roland, da sie in einer neuen Teilkonstellation eine gemeinsame Geschichte zu leben beginnen.

Louise und Lucien erscheinen, wie gesagt, oft zusammen in einer Szene: Er beschattet sie, sie nimmt ihn aber nicht wahr. Sodann kreuzen

sich ihre Wege, mehr noch, sie prallen aufeinander: im Park, als der Verfolger von einem Dieb überfallen wird und Louise ihm zu Hilfe eilt (so dass sich ihre Rollen für einen Moment ironisch verkehren). Diese Begegnung kündigt zwar eine Beziehung an, bleibt aber vorerst ohne Folgen. Etwas später – sie hat inzwischen gemerkt, dass Lucien ihr nachstellt, weiss aber wohl nicht, wer er ist – passt sie ihn an einer Strassenecke ab, tritt ihm in den Weg, küsst ihn und geht davon. Auch hier liegt die Spannung im Aufbau der Beziehung und der Verzögerung der effektiven Begegnung und hat lange Zeit keine Konsequenz für die Entwicklung im Geflecht. Zwischen diesen beiden Figuren wird Ninon die Verbindung herstellen, die zur eigentlichen Interaktion führt: Auch sie hat Lucien schon ein paar Mal gesehen, als ihre Wege die von Louise kreuzten oder sie sich mit ihr traf, und hat anscheinend begriffen, dass und warum er sie verfolgt. Sie spricht ihn an und bringt seine versteckte Tätigkeit ans Licht, wie sie auch die Geheimnisse Rolands aufdecken wird. Als sich Lucien und Louise endlich treffen, macht er ihr eine Liebeserklärung, in einer der Performance-Einlagen im Stile eines Musicals (oder besser der französischen *comédie musicale*), die den Film durchziehen, rhythmisieren und die Figuren immer wieder in eine andere mögliche Welt entführen (ich komme darauf zurück). Die beiden werden zum Schluss eines der neuen «Paare» bilden, die in der Vernetzung in fiktiven Verwandtschaften im Lauf des Films entstehen. Eine andere Liebesbeziehung ergibt sich zwischen Ninon und Roland, während Louise und Ninon als Freundschaftspaar die beiden Konfigurationen verbinden und das Beziehungsgeflecht verdichten. Und Ida wird schliesslich in Sarah, der Sängerin und Besitzerin des anderen Nachtclubs, eine Person finden, die sie gerne als Mutter annehmen würde, auch wenn alles darauf hinweist, dass sie nicht ihre Mutter sein kann.

Die effektiven Begegnungen, die die Figuren interagieren lassen, haben Konsequenzen für die weitere Entwicklung des Netzes und der Narration. Obwohl die «verpassten Rendezvous» den Lauf der Dinge nicht, zumindest nicht sogleich oder offensichtlich ändern, stellen sie dennoch eine Art Begegnung für die ZuschauerInnen dar, die dank dieser Anhaltspunkte ihr eigenes imaginäres Netz zwischen den Figuren auslegen und das des Films ergänzen – im Grunde ähnlich wie in einer Detektivgeschichte, nur von anderen Interessen geleitet. Diese imaginierten Verbindungen werden später manchmal vom Film bestätigt, manchmal nicht; manchmal werden sie auch nur von einer virtuellen Begegnung in der Montage zweier Geschichtenfragmente aufgerufen, deren Parallelität im direkten «Kontakt», im Anschluss zweier Szenen dazu verleitet, Vergleiche und Kontraste zwischen den Figuren zu etablieren.

In diesem beweglichen Netz kristallisieren sich in Haut bas fragile über die sozialen und szenischen Konfigurationen immer klarer Teilkonstellationen heraus. Und die Tatsache, dass sich Ida und die beiden anderen Frauen nicht begegnen oder nur indirekt, trennt die gesamte Anordnung der Figuren in zwei Geschehenskomplexe (und zwei dramaturgische Hauptlinien), die durch Roland verbunden sind. Auch Lucien und Ida begegnen sich nie, da ihre Interessen und ihre Bezugspersonen nicht konvergieren. Ebenso wenig treten Lucien und Roland miteinander in Kontakt oder nehmen sich wahr (wenn sie ein- oder zweimal flüchtig aneinander vorbeisteuern), und dies, obwohl sie in dieselbe Teilkonstellation und in dasselbe «Intrigengeflecht» gehören: Lucien kreist um Louise und trifft dabei auf Ninon, die ihn in ihre Pläne einweiht. Die drei werden zusammen eine neue Teilkonstellation bilden, die auch eine «Interessengemeinschaft» darstellt, während Roland, der anfänglich die drei Frauen vernetzt, von Ninon und Louise bald auf Distanz gehalten und als sozialer und narrativer Knotenpunkt ausgeschaltet wird. Nachdem er zuerst mit der Unwissenheit von Louise (und dem Publikum) gespielt hat, macht ihn nun Ninon zu ihrem Spielball, wobei sie ihre Pläne offenlegt (für die anderen Figuren wie für uns. – Zur Dynamik der Wissensverteilung, die sich gegen Ende des Films in der Entdeckung von «geheimen» Dokumenten konkretisiert, später mehr).

Ein weiterer Kontakt besteht zwischen Roland und Sarah, die unabhängig von ihm Verbindungen zu den drei Frauen unterhält. Eng assoziiert mit dem einen Nachtclub, der im Film eine Rolle spielt, bildet sie einen Knoten- oder Anziehungspunkt ausserhalb der beiden Teilkonstellationen und ist dennoch mit ihnen verknüpft. Grundsätzlich ist ihre Kontaktnahme aber passiv: Sie wird von Ida in ihrem Lokal aufgesucht und verkörpert diesen Ort, der sich «Sarah's Saloon» nennt, als Besitzerin, durch ihre reine Präsenz und durch ihre Lieder; ein Ort, wo sich auch Ninon und Roland treffen und zum Tanzen hinkommen. Sarah taucht ebenfalls im zweiten Club, dem «Backstage», zum Kartenspiel auf, wo sie mit Louise zusammentrifft. Man könnte sagen, dass Sarah «hinter den Kulissen» an den Fäden mitzieht, die Roland ausgelegt hat: Sie hat für beide Teilkonstellationen eine strukturierende Funktion, die Querverbindungen etabliert und das Netz der Figuren anders anordnet oder perspektiviert, knüpft aber nicht aktiv am dramaturgischen Geflecht.

Das Beziehungsnetz ist kompliziert und vielschichtig angelegt. Bereits vollzogene Verbindungen werden immer wieder verwischt: An einem bestimmten Punkt der Netzkonstruktion angelangt, sind sie kaum

mehr nachvollziehbar, da sie sich nicht aus der chronologischen und kausalen Entwicklung des Geschehens ableiten lassen und es nicht auf ein einheitliches Ziel ausrichten. Einmal etabliert, bleiben sie aber als assoziative Erinnerungsspuren vorhanden, und ich möchte annehmen, dass sie vor allem durch die Gruppierungen in Teilkonstellationen erfasst und erinnert werden können. Die ZuschauerInnen *müssen* die Begegnungen und Verbindungen *nicht* konstant und vollständig rekonstruieren, um den Film zu verstehen und ihren Spass daran zu haben; mit jeder neuen Begegnung wird jedoch ein Teil des bereits etablierten Geflechts aktiviert, bestätigt oder neu perspektiviert, und vorausweisende Hypothesen von weiteren Begegnungen werden erstellt, solange der Film läuft.

Ich möchte diese aktive Beobachtungssituation vergleichen mit jener intellektuellen und emotionalen Aktivität, die man beim Verfolgen einer Schachpartie entwickeln kann (und natürlich auch die SchachspielerInnen selbst, mit dem Unterschied, dass sie den Spielverlauf mitbestimmen). Sie gleicht auch dem Versuch, auf einem Stadtplan, und sei er nur imaginiert, die Wege nachzuzeichnen, die man an einem Einkaufsnachmittag in einer Kleinstadt zurückgelegt hat, wem man dabei begegnet ist und was man alles erfahren hat. Nur ist es schwierig, bei dieser gedankenakrobatischen Übung die Perspektive zu wechseln, da wir an dem «Spiel» ja teilnehmen und letztlich die Spinne im Netz sind. Hingegen bereitet es uns in einer «teilnehmenden Beobachtungssituation» keine Mühe, die polyphon von aussen fokalisierten Teilwelten wie Puzzleteile in HAUT BAS FRAGILE zusammenzubauen und das Netz der Figuren in der fiktionalen Welt kaleidoskopisch zu verdichten – auch wenn wir am Ende den Weg, den wir dabei gegangen sind, nicht mehr nachvollziehen können.²²

Es ist anzunehmen, dass der Prozess, die imaginäre Montage-Aktivität des Puzzelns und das Verknüpfen der Figuren in fiktive Verwandtschaften, mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit fordert und ebenso viel Vergnügen bereitet wie die erzählten Geschichten in ihren schwach

22 Ähnlich beschreibt Edward Branigan (2002) die Zuschaueraktivität in «forking-path narratives», die konstant zwischen alternativen Erzählsträngen hin und her wechseln: Die Frage nach dem «What if?» oder auch des «as if» führt uns zu immer neuen Kombinationen und vorläufigen Annahmen, «that are *nearly true*, that are *nearly realized* through filmmaker and spectator» (110). Dabei bleiben bei jeder Neuausrichtung der Hypothesen die vorgängig aufgestellten als Erinnerungsspuren präsent und bewirken manchmal einen Déjà-vu-Effekt: «a kind of fiction about «what went before, even if it couldn't really have come before.» Sie werfen die Frage auf: «What if I have already experienced this in another form?» (110), sei es im selben Film, in anderen kulturellen Produktionen oder im Alltagsleben.

dramaturgischen Ausrichtungen. Idas Suche nach ihrer Mutter ist, wie erwähnt, bereits in der Einführungssequenz offengelegt und keineswegs als Spannungsmoment inszeniert; die Orientierung des «Intrigengeflechts» der anderen Teilkonstellation um Ninon, Louise, Roland und Lucien wird ebenfalls wie ein Indizienetz ausgebreitet, und wenn darin auch Rätsel angelegt sind, die nach einer Lösung verlangen, so greift diese zentrierende Struktur in HAUT BAS FRAGILE eigentlich erst im letzten Drittel des Films. Der Erzählprozess verfolgt die beiden thematischen Linien keineswegs zielstrebig, sondern führt über Nebenschauplätze und Umwege zu immer neuen Begegnungen und scheint in den vielen Performance-Momenten, den Musik-, Tanz- und Gesangseinlagen, seine Ziele zwischendurch beinahe zu vergessen. Er zieht sich sozusagen durch das Labyrinth der Strassen, Plätze und Treffpunkte auf dem imaginierten Stadtplan, der der Figurenkonstellation als Matrix dient. Dabei konzentriert er sich stärker auf die Bewegungen, Verbindungen und Interaktionen als auf die einzelnen Stationen – die Geschichte der Orte, die Tiefe der Charaktere – oder deren Ausrichtung auf ein Ziel. Die fiktionale Welt, die der Film durch die Verknüpfung der Bahnen entwirft, entsteht an der expressiven Oberfläche durch das Erzählen, im konstanten Fluss, als ein bedeutungsgenerierendes Netz. In der aktiven Beobachtungsposition von Mitspielerinnen (die gerade mal aussetzen und das Treiben von aussen beobachten) werden wir dabei zu Kartografen und zu Ethnografinnen.

Variationen der Netzkonstruktion

Im Vergleich zum relativ kleinen Personal von fünf bis sechs Hauptfiguren (zählt man Sarah dazu), das die Dynamik der Konstellation in HAUT BAS FRAGILE bestimmt, breitet sich in SHORT CUTS von Robert Altman (USA 1993) – ähnlich wie schon in seinem Film NASHVILLE (1975) – ein weitgefächerter Fächer von vierundzwanzig Figuren aus. Sie sind *in der Grundanlage* mehr oder weniger gleichwertig; keine einzelne Figur und keine der Konfigurationen ist erzähltechnisch oder bezüglich ihrer Leinwandpräsenz dominant hervorgehoben. Jedoch zeichnen sich von Anfang an sozial vorgegebene Konfigurationen von Paaren, Familien und freundschaftlichen Verbindungen ab. Die horizontale Ebene der Konstellation wird dadurch stärker als in HAUT BAS FRAGILE durch eine vertikale ergänzt, die durch die Generationen in den Familien und im gesellschaftlichen Ausschnitt führt, der sich als Durchschnitt präsentiert, und die Figuren auch in unterschiedlichen sozialen und beruflichen Positionen etabliert. Die grosse Anzahl Figuren, die in acht familiäre Formationen und zehn Geschichten gruppiert sind, und das symbolische

Gefälle zwischen ihnen bieten somit noch andere Möglichkeiten von Begegnungen und Verknüpfungen, die das ausgedehnte Vorstadtgebiet von Los Angeles in einem relationalen Netz umreissen. Die vielen sozialen Treffpunkte (Bar, Jazzclub, Konzertsaal) bieten auch hier, nebst den privaten, die sich über die fiktiven Verwandtschaften ergeben, die Möglichkeit, die Bewegungen des Zusammentreffens, Auseinanderstrebens, Wiederfindens und Umverteils und unsere Entdeckungen zu multiplizieren, wer wessen Tochter, wer wessen Liebhaber ist und wie die Figuren «zusammengehören»: Das erste Vergnügen, das auch Spannung generiert, scheint zu sein, die Figuren und Situationen zu kombinieren und zuzusehen, wie und wo die Kugeln auf dem Billardtisch aufeinanderprallen, sich aneinander vorbeibewegen und die gesamte Konstellation immer wieder neu organisieren und perspektivieren.

Die Grösse der Spielanlage scheint aber auch zu bedingen, dass die verschiedenen sozialen und szenischen Konfigurationen durch mehrere dramaturgische Kunstgriffe zusammengehalten werden, die sie einerseits horizontal *übergreifend* miteinander vernetzen und andererseits *zentrierende* Akzente setzen. Gleich zu Anfang stellen die Helikopter, die das gesamte Vorstadtgebiet überfliegen, um vom Himmel her eine drohende Fliegenseuche zu bekämpfen, sowie parallel dazu die Nachrichtensendung, in der darüber berichtet wird und die zur gleichen Zeit in mehreren Haushalten läuft, einen thematischen und raumzeitlichen Verbindungsfaden her. Diese beiden Elemente bestimmen manchmal das Bild, manchmal nur den Ton, stellen aber während der ganzen Einführungssequenz – im Hintergrund oder im Vordergrund – eine willkommene Gelegenheit dar, die einzelnen Szenarien auf einem imaginären Stadtplan von Los Angeles (was wir nach fünf Minuten, noch während der Vorspannsequenz, in einem Dialog erfahren) in einem lockeren Nebeneinander und in einer Quasi-Gleichzeitigkeit anzuordnen. Beide audiovisuellen, erzähltechnisch wichtigen Elemente dienen der narrativen Verknüpfung der Teilwelten und haben zudem eine kohäsive, ästhetische Funktion. Sie scheinen einerseits die fließende Montage des musikalischen Potpourris zu motivieren, sind andererseits je durch eine Figur – den Fernsehsprecher und einen der Hubschrauberpiloten – verkörpert; sie finden so in die bereits bestehenden sozialen Konfigurationen und damit auch in den Erzählstoff Eingang und diegetisieren das Prinzip der Narration. Sie stellen nur zwei der Querverbindungen dar, die die individuellen Begegnungen, die komplexe Verknüpfung der Geschichtenfäden und der fiktiven Verwandtschaften durchdringen; sie führen aber die einzelnen Situationen zwischendurch in einer Art «Gleichschaltung» auf einen gemeinsamen Nenner zurück und lokali-

sieren den Chronotopos der vernetzten Begegnungen sozial und geografisch in einer Schicksalsgemeinschaft.

Zusätzlich setzt in diesem Film bereits nach einem Drittel ein zentrierendes Moment ein, das über die labyrinthische Anlage des Spielbretts oder des Stadtplans ein Spinnennetz legt: Der Unfall des kleinen Jungen Casey und seine Folgen verbinden viele der Figuren direkt oder indirekt im konzentrischen Geflecht einer Teilkonstellation. Dieser akzentuierte Knotenpunkt bestimmt zwar nie ausschliesslich den Fortgang des Erzählprozesses und die Begegnungen im Netz; er verrät jedoch eine übergeordnete Instanz, die als fatalistische Bedingtheit alle Entwicklungen durchdringt, die Figuren ihrer Autonomie beraubt und in ihren vergeblichen Bemühungen um das Leben des Kindes eine moralische Wertung etabliert, die sich zunehmend auf das gesamte Netz ausdehnt. Das Erdbeben am Schluss wird ein akzentuiertes dramatisches Moment (einen Mord) mit einem alle Situationen übergreifenden verbinden und in diesem «Naturereignis» eine «höhere» Instanz spürbar werden lassen, die auch für die zynische Erzählhaltung dieses Films verantwortlich ist.

Vorläufig interessiere ich mich aber hauptsächlich für das horizontale Prinzip der Figurenverknüpfung in der fiktionalen Welt. In *L'ÂGE DES POSSIBLES* (Pascale Ferran, F 1996) zeigt sich diesbezüglich wiederum ein anderes Muster. Die zehn Hauptfiguren, fünf Frauen und fünf Männer, bilden einen ziemlich homogenen, horizontalen demografischen Ausschnitt: Sie sind alle um die 25 Jahre alt, stecken in ähnlichen Lebenssituationen – alle suchen «ihren» Platz in der Gesellschaft, in Beruf und Liebe – und bewegen sich kreuz und quer durch dieselbe Stadt, Strassburg. Auch hier bestehen einige Verbindungen schon zu Beginn, was wir aber erst nach und nach erfahren und was im dynamischen Grundmuster der ausgeglichenen Konstellation nur einen Faktor unter anderen darstellt. Dieses gruppiert die Figuren in immer wieder neuen szenischen und sozialen Konfigurationen zu zweit in Bekanntschaften, Freundschafts- und Liebespaaren und baut so das Verknüpfungsprinzip auf einer Art *Pas de deux* auf: Eine Figur trifft auf eine andere, die sie entweder schon kennt oder in diesem Augenblick «zufällig» kennenlernt. Diese Begegnungen können Konsequenzen haben oder auch nicht. Finden sie eine Fortsetzung, so stösst entweder eine dritte Figur zu dem «Paar» (im weitesten Sinne), und nach einer Weile löst sich wieder eine – nicht unbedingt dieselbe – aus dem Dreierbund. Oder: Beide Figuren eines Paares aus der ersten Begegnung treffen auf eine Freundin, die wiederum einer Bekannten begegnet oder eine neue Bekanntschaft macht. Die Figuren vernetzen sich über vielfältige Kettenreaktionen, meist in Zweierbeziehungen, die sich überschneiden, sie vorüber-

gehend in kleinen Gruppen zusammenführen und ihnen jeweils die Möglichkeit geben, zu mehreren anderen individuelle Beziehungen zu unterhalten. Das Geflecht wird bald so eng, dass beinahe alle sich kennen oder zumindest einmal getroffen haben. Gegen Schluss finden denn auch die meisten an einem Fest zusammen – jedoch ohne dass alle persönlich miteinander in Kontakt treten.

Wie in den anderen beiden Filmen führt das vergnügliche Spiel der ZuschauerInnen, die Figuren in «Paaren» zu assoziieren, zu verschwägern und Intrigen im sozialen Netz zu knüpfen, das an die Mechanismen des Tratschs erinnert, auch zum Verstehen.²³ Über das Verkuppeln hinaus dient die Dynamik des *Pas de deux* der Entfaltung der Handlungsfäden, der Intrigen in einem erzähltechnischen Sinne. Durch ihre Bewegungen und Begegnungen übermitteln die Figuren Informationen, tragen also immaterielle und manchmal materielle Objekte von einem zum andern, organisieren die Wissensvergabe und machen die narrativen Knotenpunkte sichtbar: In ihrer Vernetzung führen sie uns vor Augen, wie Beziehungsmuster soziale und narrative Bedeutung generieren.

Die azentrische Bewegung der Narration gleicht Schnitzlers *Reigen* oder den (Volks-)Tänzen mit Partnerwahl und -tausch; sie scheint zu funktionieren wie bestimmte Kinder- und Gesellschaftsspiele, seien es Paarfangen oder Besentanz, sei es «Taler, Taler, du musst wandern ...» oder Ähnliches, wo ein «magischer Gegenstand» von Hand zu Hand geht. Man kann dabei auch an andere noch unberechenbarere Mechanismen eines Bewegungsflusses denken, wie sie zum Beispiel der Umlauf des Geldes in einer Gesellschaft, der Verkehrsfluss in einer Stadt, die Kommunikationswege und Verbreitung von Informationen (und Gerüchten) im Alltagsleben, die Wahrnehmung und reflexive Konstruktion von Freundschafts- und Verwandtschaftsstrukturen illustrieren. In den Filmen des mosaikartigen Erzählens machen die Figuren solche assoziativen und zufallsbedingten Verbindungen sichtbar, durch ihre Bewegungen, ihre Beziehungen, ihre Dialoge, ihre Körper. Sie tragen die Mechanismen der Konstruktion sozialer Netze und der Narration ebenso an die Oberfläche wie die Informationen, die zur Verknüpfung der Erzählung führen.²⁴ Dabei scheint es sich um vertraute (narrative) Dynamiken zu handeln, die wir trotz ihrer Komplexität ohne weiteres verstehen.

23 Die Funktion von Tratsch in Bezug auf Fernsehserien, wenn auch nicht in einer narratologischen Perspektive, sondern in jener der sozialen Kommunikation, die die Konzeption von Serienfiguren anregt, behandelt Angela Keppler (1996). Ähnliche Mechanismen deckt Eike Wenzel (2000) in den Doku-Soaps auf.

24 Obwohl weniger existenziell, gleicht ihre Funktion dennoch der von «hommes-récit», die erzählen, um zu (über-)leben; eine narrative Dynamik, die Tzvetan Todorov (1971: 78–91) in *Tausendundeiner Nacht* hervorhebt.

Das relationale Netz und die Expressivität der Körper

Ähnlich wie im Figurenensemble lassen sich die Figuren in Mosaikfilmen schon bei ihrem ersten Auftreten Typen zuordnen, ohne jedoch typenhaft oder typisiert zu erscheinen, denn sie sind in ihren physischen Merkmalen, ihren sozialen Gesten und Beziehungen individuell differenziert. Wenn ihr Verhalten dennoch als «typisch» bezeichnet werden kann, so weil sie leicht zu erkennen sind – als Einzelne und im Kontrast zueinander unterscheidbar. Dies hängt mit der Auswahl der SchauspielerInnen zusammen, ihrem physischen Typ und damit dem Casting. Die mosaikartigen Erzählweisen scheinen zudem einen spontanen, expressiven Schauspielstil zu fördern, zu dessen Entfaltung die filmische Gestaltung – in den oft halb- oder ganzfigurigen Einstellungen auf Augenhöhe – viel Raum lässt. Ebenso sind die Figuren durch ihre Einbettung im sozialen Raum auf der Basis von Alltagsszenarien in gewöhnlichen Körperbildern erkennbar. Individualisiert sind sie in der Masse, wie sie als Unverwechselbare im relationalen Netz erscheinen, ohne heldenhafte und starmässige, physische oder mythische Besonderheiten aufzuweisen.

Auf dieser Grundlage lassen sich auch ihre Charaktere innerhalb kurzer Zeit in groben Umrissen entwerfen. Einige ausgeprägte Merkmale dienen dabei als Anhaltspunkte, die über Gesichts- und Körperausdruck, Situation und Interaktion mitgeteilt werden: den anderen Figuren, die auf sie reagieren, und den ZuschauerInnen, die für jede sogleich eine kleine relationale Welt skizzieren. Die gewöhnlichen Figuren sind so von Anfang an als individuelle Ausformung sozialer Charaktere angelegt. In ihnen zeichnet sich jede – in einer Art Ausgangshypothese – schnell und schemenhaft ab, gestützt auf Zuordnungsmöglichkeiten, die durch die Übertragung der Mechanismen des «sozialen Vergleichs» auf die fiktionale Alltagswelt zu Stande kommen und gleichzeitig verglichen werden mit all den bereits wahrgenommenen, ähnlichen Alltagsbildern, die doch immer wieder neu und anders sind.²⁵

Im Laufe des Films verdichten sich die anfänglich flachen Charakterzeichnungen für eine breite Palette von Figuren, die oft zu widersprüchlichen psychologischen und sozialen Subjekten ausgestaltet werden.²⁶ Dass diese Figuren so authentisch und alltäglich *wirken*, hat jedoch weniger mit ihrer konkreten Referenzialität zu tun als mit ihrer Konzeption und Gestaltung, die jener im Modell des Ensembles sehr ähnlich ist: Die chronikalischen Kunstfiguren sind nicht ausgeleuchtet,

25 Ich greife hier und in den folgenden Abschnitten auf meine Ausführungen in Kapitel III. zurück.

26 Vgl. Zerbst 1984.

ihre Tiefen und Abgründe, ihre Wünsche und Träume nur angedeutet. Sie stellen keine transparenten, aus sich heraus motivierten, kohärenten Wesenheiten dar, sind jedoch auch nicht enigmatisch, unerklärbar, undurchschaubar: Sie sind im relationalen Netz selbst begründet und veräusserlichen über ihre Körper, Bewegungen, Dialoge alles, was für ein phänomenologisches (Erst-)Verständnis des sozialen *Anderen* notwendig ist. Eingebettet in die geografisch und kulturell gefärbte Stadtlandschaft, erfüllen sie in ihren sozialen Rollen auch narrative Funktionen, was ihnen, wie beschrieben, einen Eindruck *relativer Autonomie* verschafft. In ihrer aufgefächerten Konstellation bringen sie die sozialen Räume in Fluss (Lotman), entfalten ein intersubjektives und doch individuell differenziertes polyphones Universum, und *kreieren* über die Dynamik des Netzes – stärker noch als im Ensemble – die fiktionale Alltagswelt, die immer expliziter imaginäre Züge annimmt und auf keinem vorgängigen Bild mehr beruht.

So ist der Chronotopos des Alltags in den drei Beispielen HAUT BAS FRAGILE, SHORT CUTS und L'ÂGE DES POSSIBLES zwar jeweils grob lokalisiert, wird aber weder profilmisch noch referenziell «beglaubigt»: Kein theaterhaft einheitlicher Ort, kein authentifizierendes Dekor, kein Verweis auf konkrete politische Ereignisse und Konflikte (wie in LIFE ACCORDING TO AGFA) bieten Anhaltspunkte zur Verankerung in der aktuellen Welt. Dennoch wirkt auch hier der ethnografische Effekt des Erzählmodus der Chronik: dank der expressiven Selbstdarstellung der Figuren und ihrer Vernetzung. Das dramaturgische Interesse der mosaikartigen Erzählmodelle, das die Figurenkonstellation nach zwei Ordnungsprinzipien durchdringt und sie horizontal, flächig und immer wieder auch zentrierend ausrichtet, gilt dem Beziehungsnetz *und* den plastischen Mechanismen der Verknüpfung: Sie bestimmen – ähnlich wie in HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN, nur mit stärkerer Betonung des strukturellen Aspekts – die eigentliche Dynamik und das Thema dieser Filme.

Die einzelnen Figuren stellen Knoten- und Durchgangspunkte dar. Anfänglich schemenhaft an bekannte soziale und mediale Muster appellierend, verdichten sie sich schnell zu einem Konglomerat von komplementären und oft widersprüchlichen Facetten. Wertmässig-emotional (Bachtin) gestalten sich ihre Positionen im polyphonen Universum meist *ambivalent* (weder gut noch schlecht, weder wahr noch falsch oder beides zugleich) und erscheinen im relationalen Geflecht als *provisorisch*, immer neu auszuhandeln, immer nach der Möglichkeit eines dritten Wegs suchend. Ähnlich wie dies der Anthropologe Marc Augé für seine relationale Beschreibung des Einzelnen im Feld der Anderen festhält: Die Figuren definieren sich als Individuelle im sozialen Raum, der wie-

derum nur durch die jeweils individuellen Beziehungen und Interaktionen entsteht.²⁷ Der Prozess der Vernetzung führt durch den ständigen Perspektivenwechsel und die azentrische Bewegung des Films das Verständnis der einzelnen Figuren in die Komplexität und die Konstruktion von Bedeutung in die Relation. Dazu wird von den ZuschauerInnen eine aktive Teilnahme gefordert, sie müssen die «Intrigen» knüpfen helfen, in ihren sozialpsychologischen und erzähltechnischen Aspekten, und werden dazu angehalten – wie üblich im Umgang mit Gegenwartskunst, und auch mit massenmedialen Produkten wie *BIG BROTHER* –, dem Dargebotenen von ihrem individuellen, sozialen Erfahrungshorizont her Sinn zu geben, diesen aber auch zu hinterfragen. So müssen die Charaktere im Deutungsprozess immer wieder berichtigt, abgewandelt und einander relational angepasst werden: eine vergleichende Aktivität, die uns emotional und intellektuell fordert, die auch im Kino keineswegs neu ist,²⁸ aber in den mosaikartigen Filmen vielleicht expliziter herausgefordert wird: Da keine Figur eindeutig dominiert und sich keine eindeutigen Erklärungen für ihr Handeln erschliessen lassen, führen diese Filme über ihre expressive Gestaltungsweise in der azentrischen Konstellation zu einer spielerischen Auseinandersetzung mit unserer gängigen Einschätzung des sozialen Anders und letztlich der im Chronotopos des Alltags skizzierten Subjektkonzeption. Dieser kann fiktional noch so versponnen oder kulturell entfernt angelegt sein, er bleibt als relationales Muster der Vernetzung, als Inhalts- und als Ausdrucksform – ob in der Variante des Ensembles oder des Mosaiks – durchlässig in Bezug auf Wahrnehmungs- und Verstehensmuster, die seine Produktion und Rezeption in einem kulturellen Kontext verankern und auch auf sie einwirken (womit ich auf das Schlusskapitel verweise).

Kehren wir zurück zum exemplarischen Beispiel von *HAUT BAS FRAGILE*. Ninon, Louise und Ida, die dichtesten Figuren des Geflechts, tragen ihren Charakter, ihre Suche und ihre Geschichte nach aussen – oder zumindest jene Aspekte, die für die Entwicklungen der Konstellation und ihrer «Intrigen» von Belang sind. Selbst wenn ihre Vergangenheit und innere Motivation nur andeutungsweise von der Erzählung ausgeleuchtet werden, sind sie «offenherzig», so wie man von einer Person sagt, sie trage ihr Herz auf der Zunge: Was sie innerlich bewegt,

27 Augé 1994: 32f., 49–55. Ihm entlehne ich auch die beiden Aspekte «ambivalent» und «provisorisch», die er unter dem Zeichen der *ambivalence* und der *ambiguïté* den sozialen Achsen der Identität oder Zugehörigkeit und der Relation beschreibt, durch die sich das Individuum konstituiert.

28 Vgl. unter anderem Bordwell 1992 oder Wulff 1996; man denke jedoch auch an die Beschreibung der analytischen Tätigkeit bei Panofsky 1967 (1939): 13–31.

sprechen sie aus oder agieren es aus durch Gesten und Blicke, tragen es in die Interaktion mit den anderen. Ihre Aktivitäten sind nicht auf psychologisierende und den Charakter definierende *Erklärungen* ausgerichtet, sondern werden manifest an der Oberfläche in zwischenmenschlichen Beziehungen und in Dingen, die von Hand zu Hand gehen. Diese relationalen und kontextualisierten Charaktere sind immer dabei, sich zu verändern, sich den neuen Situationen anzupassen, vorübergehende Lösungen auszuhandeln, unsichere, instabile Gefälle auszugleichen oder erkennbar zu machen.

So zeichnet sich Ida zwar durch Introvertiertheit aus; ihre Suche nach der eigenen Identität führt sie aber nicht ins Grübeln und in die unergründlichen Tiefen der Psyche, sondern in die euphorische Konfrontation mit Anderen. Und die Lösung scheint in einem Lied verborgen, das ähnlich funktioniert wie die «Madeleine» in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, wenn es in ihr Erinnerungen weckt, die sie sofort mitteilen möchte; zudem geleitet sie die Melodie wie ein Lockvogel durch das soziale Netz und am Ende zu einer möglichen Antwort auf die Frage nach ihrem Ursprung: Diese Antwort erweist sich jedoch als provisorisch, als Wunschkonstruktion, denn Sarah kann nicht ihre Mutter sein.

Was Louise betrifft, so kehrt sie nach langem Krankenhausaufenthalt, dessen Grund wir nicht erfahren, ins Leben zurück. Das Loch in ihrer Erinnerung wird durch die Informationen und Beziehungen, die sie mit den Anderen verbinden, nach und nach verringert: durch das, was sie von Roland über das geerbte Haus erfährt, und das, was er vor ihr versteckt – angeblich, um sie zu schützen; durch die angedeutete familiäre Beziehung zu ihrem Vater, aus der sie sich zu lösen sucht; durch die Begegnung mit Ninon, mit der sie ein Stück Weg und eine Suche teilt, und durch Lucien, in den sie sich verliebt. Und wenn Ninon ein Problem mit dem Geld zu haben scheint, vor allem dem Geld der Anderen, so wird ihr Verhalten weder moralisch gewertet noch als pathologisch erklärt. Vielmehr bildet das Geld, das sie mit ihrem Kumpan zusammen erbeutet, und stärker noch das Bündel Scheine, das sie aus der offenen Kasse des Kurierdienstes entwendet, einen Knoten, der die Interaktionen behindert. Ihre Handlungen implizieren keine Gewissensbisse, sondern ein Problem des versteckten Wissens, des Geheimnisses, das sie in ihren Aktivitäten und Begegnungen einschränkt: Da sie nicht sicher ist, ob Roland sie bei ihrem Diebstahl beobachtet hat, beginnt ihre Beziehung wie ein Katz-und-Maus-Spiel. Dies hat auch narrative Konsequenzen für das Geflecht, denn das Geheimnis blockiert die Übertragung von Informationen und behindert die möglichen Verbindungen im

Netz. (Wir teilen dieses Geheimnis und die Situation des Nicht-Wissens mit Ninon und verfolgen die Entwicklung ihrer Beziehung zu Roland, versuchen seine und ihre Reaktionen zu deuten.)

Auf diese Weise macht HAUT BAS FRAGILE die Mechanismen des Figurenmosaiks selbstreflexiv zum (Meta-)Thema der Erzählung und des Erzählens. Es verweist auf das Rätsel (das Wissen oder Nichtwissen, das Geheimnis)²⁹ als Motor der – klassischen und modernen – Narration, ein Konstruktionsschema, das in diesen Filmen durch die Figuren offengelegt wird. Für deren Konzeption und Gestaltung lässt sich zu diesem Zeitpunkt bestätigen, was ich in ähnlicher Form für das Figurenensemble geltend gemacht habe: Ohne personalisierte zentrale Erzählinstanz, in der externen, dialogischen Fokalisierung der polyphonen Figurenkonstellation, die keine inneren Welten, Bilder, Stimmen und kaum so genannte «subjektive Blicke» zulässt, gewinnt die Expressivität der Filmkörper mehr und mehr an Bedeutung. Diese bieten sich uns als intellektuelle und emotionale Projektionsfläche an, in ihrer ganzen sinnlich-plastischen Gestaltung durch die SchauspielerInnen und den Film, die den Körper zum Spektakel macht, ihm als pluralistisches und ambivalentes Konglomerat von selbstsprechenden Zeichen oder Indizien aber auch eine wichtige Funktion für das Erzählen einräumt: Das ZuschauerInnen-Wissen konstituiert sich anhand der expressiven Körper, die im Falle der drei Kernfiguren auch nicht mehr über sich selbst wissen als das, was sie in der Diegese explizit machen über verbale und gestische Momente, über ihre Kleidung, ihr Verhalten gegenüber Anderen, über die sie umgebenden Objekte. Sehen und Hören scheinen Priorität zu haben über das Wissen: Die Expressivität gewinnt die Oberhand über die Subjektivität, die sich spielerisch und physisch in den sozialen Situationen manifestiert, die unterschiedlichen symbolischen Räume verbindet und somit auch die materielle Textur des Films und die Erzähldynamik sinnlich erfahrbar macht. Wenn es ein Enigma gibt, das die Narration antreibt und das dramaturgische Interesse der Erzählung konstituiert, so schreibt es sich vielfältig in die Figuren ein, jedoch nicht als vorbestimmte Wesenheit, sondern in ihre Begegnungen und in ihre Vernetzung.

Die relationale Konzeption und expressive Gestaltung der einzelnen Charaktere strukturiert die erweiterte Kernkonstellation der fünf bis sechs *Hauptfiguren*: Auch wenn Roland und Lucien oder Sarah weniger detailliert ausgearbeitet erscheinen, sind sie deshalb nicht auf physische oder soziale Typen oder «flache Charaktere» reduzierbar: Sie könn-

29 Vgl. Barthes 1970: 68f., 81f.; auch Doležel 1998: 126f.

ten in einer anderen Gewichtung der Angelpunkte im Netz, in einer anderen Ausrichtung der filmischen Wahrnehmung, in einer leicht verschobenen narrativen Perspektivierung des Geflechts möglicherweise zu einem der Zentren werden, um das sich die übrigen Figuren drehen: Sie hätten ähnliche Voraussetzungen, sich zu verdichten. Dem relationalen Netz haftet also auch von dieser Ausgangslage her etwas Provisorisches und Zufälliges an. Aus all diesen Gründen stellt die Figurenkonstellation eher einen möglichen *gesellschaftlichen Ausschnitt* dar, als dass sie einen Mikrokosmos begründet, wie dies im Figurenensemble der Fall ist. Es handelt sich dabei aber nur um eine *Akzentverschiebung*, eine Variation zum Prinzip des Querschnitts: Das konzentrische Moment der Konstellation im Mikrokosmos wird in den azentrischen Chronotopos der vernetzten Wege überführt, der auch eine Multiplikation der Orte, Treff- oder Knotenpunkte zur Folge hat. Darin sind die einzelnen Figuren stärker als beinahe *willkürliche Auswahl* und Ausschnitte denn als RepräsentantInnen konzipiert. Als gewöhnliche Figuren spiegeln sie aber auch hier einen *Durchschnitt* in der verflachten «Poetik der Norm». Sie sind als *metonymische* Teile integriert ins soziale und narrative Netz, das sie in der Diegese wahrnehmbar machen und als Feld des Aushandelns von Bedeutung darstellen; so sind sie an der fiktionalen Dynamik des Mosaiks beteiligt, die sie aber immer übersteigt und ihr Echo in der Expressivität der schauspielerischen und filmischen Gestaltung findet.

Mit Brian McHale können wir sagen, dass die dezentrierten und azentrischen Erzählweisen dieser Filme die *epistemologische* Frage nach dem Zugang, der Zirkulation und der Verlässlichkeit von Wissen und der Grenzen des Wissbaren, die in modernistischen Texten auch die Figuren antreibt, an der Oberfläche ausstellen und in eine *ontologische*, postmoderne Frage nach den möglichen Seinsweisen überführen (indem sie aber dennoch einem realistischen Projekt verpflichtet bleiben).³⁰ Die Pluralität der Welten und wertmässig-emotionalen Positionen beschäftigt jedoch nicht die Figuren als Problem, sie verkörpern diese, «leben» sie in ihren fiktionalen Alltagswelten vor, indem sie die gesamte Bedeutungskonstruktion ausstellen und in Fluss bringen. Im mosaikartigen Arrangement der relational verhandelten und ineinanderfließenden Existenzmodi richtet der Film die Frage nach der Verlässlichkeit von Wissen an die ZuschauerInnen, indem er sie im ontologischen Modus der filmischen Expressivität vorführt. Diese Oszillation verknüpft eine hermeneutische Interpretation, die auf die Ethik und Psychologie der Figuren, ihre auch psychisch pluralistischen Charaktere ausgerichtet

30 McHale 1987: 9f., 27, 45.

ist, mit der Analyse von filmischen, sozialen und kognitiven Mustern, und ich möchte aufgrund meiner Beschreibungen annehmen, dass sich die beiden Aktivitäten in einer teilnehmenden und zugleich reflexiven, quasi ethnografischen Beobachtung, die den Vergleich bevorzugt, wechselseitig konstituieren.³¹

Die selbstreflexiven Gefälle in der Konstellation

Betrachten wir die erweiterte Kernkonstellation in *HAUT BAS FRAGILE* als selbstreflexive Konstruktion, so wird deutlich, dass ihre Dynamik von verschiedenen Gefällen, sich wandelnden Rollen und Funktionen bestimmt ist. Im Zuge der Poetik des Sichtbaren machen die Mosaikfilme die Dynamik der Konstellation in ihren fiktional-narrativen, intertextuellen und soziokulturellen Dimensionen manifest, die auch das Schauspiel als Performance und das Image der SchauspielerInnen prägen. Diese vielschichtigen Lektüremöglichkeiten sind in der Diegese an- und offengelegt und inspirieren zu weiteren imaginären Netzkonstruktionen, die über den Film als solchen hinausführen und ihn im historischen Kontext verankern. Auch dies jedoch in einem provisorischen, pluralistischen und wandelbaren Sinn, der die verschiedenen Lektüreebenen assoziativ verknüpft und in die unendliche Interpretation führt. Ich möchte nun einige dieser Möglichkeiten in *HAUT BAS FRAGILE* skizzieren.

Roland verkörpert in seiner Rolle eine Einkuppelungsfigur des Regisseurs (als Funktion), der einen Diskurs über Theater und Kino als Illusionsfabriken führt und die imaginäre Konstruktion der Fiktion in der Realität der Diegese thematisiert. Er übernimmt zunächst die Aufgabe eines «impliziten» Erzählers, indem er als *go-between* das soziale Netz etabliert und durch sein Wissen, das er – aus welchen Gründen auch immer – für sich behält, die Narration vorantreibt. Eines der Rätsel, die er Louise und Ninon aufgibt, materialisiert sich später in den Dokumenten, die er in einem Möbelstück aus Tante Marthes Haus findet. Diese Dokumente verraten die «Wahrheit» über eine Korruptionsaffäre von Louises Vater, bei der sich 30 Jahre zuvor einer seiner Mitarbeiter das Leben genommen hatte. Durch die Begegnung der beiden Frauen wird nun die Konstellation neu perspektiviert: Ninon übernimmt Rolands Funktion als *go-between*: Sie stellt nicht nur Lucien zur Rede und etabliert den Kontakt zwischen ihm und Louise, sondern entwendet auch

31 Eine Auseinandersetzung mit der Position und Aktivität des Anthropologen als Ethnograf führt Augé 1994: 13–48.

die Dokumente und gibt sie Louise zurück. Diese wollte sie zwar haben, scheint sich jedoch nicht sonderlich für die Vergangenheit ihres Vaters zu interessieren und zerstört sie. Indem die beiden Frauen die versteckten Aktivitäten der Männer aufdecken, beginnen sie auf diese sowie auf die Intrigenknüpfung und also auf die Erzählweise Einfluss zu nehmen. Sie betreiben ihre eigene Politik des Wissens, wenn sie die Rätsel – und die Wahrheiten! – ans Licht und in die Gegenwart tragen, wo sie sich in Luft auflösen. Ihre Geste verändert die Beziehungen im sozialen Netz, modifiziert die narrativen Funktionen und das symbolische Gefälle in der Konstellation; zumindest in diesem Teil der Konstellation, denn Ida hat nichts mit den mysteriösen Papieren zu tun, die die Anderen bewegen, und verfolgt ihre eigene Suche – die bei ihrer letzten Begegnung mit Sarah jedoch ebenso hinfällig wird (denn sie hat vielleicht eine Freundin gefunden, aber nicht ihre Mutter). Auch das Rätsel, das die Verbindung zwischen Ninon und Roland kompliziert – hat er sie bei ihrem Diebstahl beobachtet oder nicht –, entpuppt sich als Fantasie. Erst als sie die Tatsache offenlegt und auch diese Information im Netz zirkulieren kann, scheint eine Liebesbeziehung zwischen ihnen möglich.

Die Dynamik der Verschiebung von sozialen Rollen und narrativen Funktionen im relationalen Netz thematisiert in *HAUT BAS FRAGILE* auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene die Umverteilung von Wissen und Macht, wobei die Geschlechterfrage eine wichtige Rolle spielt, und führt in eine Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung von Erzählmodellen. Das Rätsel als Motor der Erzählung und der Suche nach einer objektiven Wahrheit (oder dem Ursprung des Subjekts) tritt vervielfältigt auf; es bleibt auch nicht unsichtbar wie noch in den modernen Filmen der *Nouvelle Vague* – selbst in einer aufgebrochenen und polyphonen Welt wie in Rivettes *PARIS NOUS APPARTIENT* von 1958-60 und teilweise sogar noch in *LA BANDE DES QUATRE* von 1988 –, sondern materialisiert sich an der Oberfläche in verschiedenen Objekten und Beziehungen und konstituiert das Erzählen im Netz als expressiven Prozess. Während anfänglich die beiden männlichen Figuren als semantische und strukturelle Zentren fungieren, die das Wissen verwalten, indem sie es geheimhalten – ein Wissen, das letztlich Louises Vater als symbolischen Drahtzieher etabliert –, tragen nun die weiblichen Figuren die Konstruktion des sozialen Netzes, der emotionalen Verflechtungen und der Wissensverteilung und machen die narrativen Mechanismen der Verknüpfung als ambivalente und provisorische Wertepositionen transparent. Mit dieser Entwicklung scheint ein Aspekt angesprochen, der nicht nur die Figuren, sondern auch die SchauspielerInnen einen Metadiskurs führen lässt.

Betrachten wir jedoch zuerst das Gefälle zwischen der Kernkonstellation und den sekundären Figuren, das weiteren intermedialen Lektüremöglichkeiten die Tore öffnet. Den wenigen Neben- und Hintergrund- oder Dekorfiguren, die sich wie Sternennebel um die Kernfiguren oder zwischen ihnen niederlassen, können tendenziell *attributive* oder *enunziative Funktionen* zugeordnet werden.³² Erstere sind mit einem Ort assoziiert, durch eine dominante Eigenschaft oder eine Tätigkeit ausgestaltet. Sie haben primär diegetische Assistenzfunktion und charakterisieren eine der drei Frauen der Kernkonstellation, in dem sie ihr Interaktionsfeld verkörpern, das manchmal auch das narrative Geschehen generiert. Für Ninon nehmen die Leute des kleinen Dienstleistungsunternehmens, in dem sie arbeitet, vor allem die Chefin und die Sekretärin, eine solche attributive oder Assistenzfunktion ein. Im Umkreis von Louise hat Lucien anfänglich eine solche Funktion inne, die er dann überschreitet, vor allem jedoch ihr Vater, der nur als Stimme am Telefon in Erscheinung tritt. Ida hat ihre Katze und vielleicht noch die Kioskfrau, die sie in Alltagsszenarien einbetten; ihre isolierte Position im Geflecht ist auch über den Ort der Bibliothek, die schweigsame Stimmung und einige wenige Dekorfiguren sowie ihre kleine, einsame Wohnung umschrieben. Auch Roland ist sozial kaum verankert: Er hat das Atelier, das seine Welt bildet, wo er auch Angestellte beschäftigt, die jedoch weitgehend im Hintergrund bleiben.

Enunziative Adressierung und soziokulturelles Relief

Die zweite strukturierende Funktion von Nebenfiguren ist erfüllt, wenn sie zusätzliche Bande zwischen den Hauptfiguren knüpfen wie Sarah, die mehrere Querverbindungen etabliert. Manchmal übernehmen diese Figuren gleichzeitig eine enunziative Funktion der direkten Adressierung. In diesen Bereich gehören in *HAUT BAS FRAGILE* mindestens drei Figuren, die von vornherein, je auf ihre Weise, auf einen soziokulturellen Intertext verweisen: In der Rolle des leicht verwirrten Monsieur Paul taucht Jacques Rivette ganz am Anfang beim Hotdogstand im Park auf und begegnet Ida. Monsieur Paul versucht sich um jeden Preis zu erinnern, wo er sie schon einmal gesehen hat. Mit seiner Frage schickt er sie für die Zuschauerinnen auf ihre Bahn durch die Erzählung, lanciert die Suche nach ihrer Mutter. Dieses kurze, einmalige Auftauchen kann aber ebenfalls als Augenzwinkern an ähnliche Auftritte von Hitchcock

32 Ich nehme hier eine Vereinfachung von Tröhler/Taylor (1997: 43) vor, wo vier Kategorien vorgesehen waren, die sich mit der Unterscheidung in «cards» und «ficelles» bei Ed Tan (1996: 158) vergleichen lassen.

gedeutet werden und gleichzeitig als eine scherzhafte Bemerkung, die wie ein Beiseitesprechen im Theater funktioniert: Denn als KennerInnen von Rivettes Werk werden wir in *Ida* die Schauspielerin Laurence Cote erkennen, die 1988 in seinem Film *LA BANDE DES QUATRE* eine ihrer ersten Filmrollen gespielt hatte. Dieser Hinweis führt über die einzelne Schauspielerin hinaus, denn auch Nathalie Richard (Ninon) hat in jenem Film mitgewirkt.³³ Die Möglichkeit zur vergleichenden Lektüre der beiden Filme – und ihrer Erzählmodelle – scheint mir hier angelegt zu sein.

Die beiden anderen Figuren, deren Präsenz und enunziative Funktion den Film explizit in einen kulturellen Kontext einordnen, sind zwei «Stars» aus unterschiedlichen Sparten. Anna Karina, die Muse der Nouvelle Vague (hauptsächlich bei Godard) spielt den Part von Sarah, die mögliche und doch unmögliche Mutter Idas. Als Halbweltdame, Sängerin und Besitzerin des Nachtclubs «Sarah's Saloon» erinnert sie auch von Ferne an Nana in *VIVRE SA VIE* (1962) und vor allem an Angela in *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961), zwei Figuren, die Anna Karina 34 beziehungsweise 35 Jahre zuvor gespielt hatte. Diese Besetzung kann als Hommage an eine vergangene Epoche des französischen Kinos gelesen werden, an eine ästhetische und kulturpolitische Bewegung, der auch Rivette angehörte. Mit seinen vielen Tanz- und Gesangseinlagen spielt *HAUT BAS FRAGILE* auch auf das französische Genre der «comédie musicale» an, wie sie vor allem Jacques Demy und Godard im zweiten der genannten Filme mit Anna Karina entwickelten.³⁴ Diese tritt zudem seit einigen Jahren auf der Bühne und in einigen Filmen als Chansonnière auf. In *HAUT BAS FRAGILE* sind es nun aber die jungen Schauspielerinnen, Nathalie Richard und Marianne Denicourt, die die eigentlichen Musical-Einlagen bestreiten und die mit Ninon und Louise im Figurengeflecht eine zentrale Position innehaben, während Sarah eine eher dezentrierte Position einnimmt. So kann man, in dieser Verteilung der Rollen und Funktionen einen Hinweis auf die Ablösung einer SchauspielerInnengeneration durch die nächste sehen, mit der auch eine Veränderung des Schauspielstils und der Figurenkonzeption einhergeht.

Für den zweiten «Star» in *HAUT BAS FRAGILE* sieht der Film einen anderen Status vor: Es handelt sich um Enzo Enzo, eine weitere Persön-

33 Ausserdem wird die Frau am Hotdog-Stand von der langjährigen Cutterin von Rivette, Nicole Lubtchansky, verkörpert, und Pascal Bonitzer, der Ko-Autor des Drehbuchs, taucht einmal als Nachbar am Fenster auf; die beiden Nebenrollen stehen ohne Zusammenhang zu den Themen des Films und haben rein ornamentale und spielerische Verweisfunktion für Eingeweihte.

34 Vgl. Marie 1997: 102f.

lichkeit des französischen Chansons. Die Sängerin hat ihre Auftritte im «Backstage», dem zweiten Nachtclub, der einen wichtigen Treffpunkt darstellt. Sie wird dadurch zwar zur Darstellerin, aber nicht zu einer eigentlichen Figur, da sie nicht einmal einen Charakternamen besitzt. Auch ihr Name als Sängerin wird nie genannt. Der Film bietet ihr die Möglichkeit, sich selbst zu produzieren, ähnlich wie in *cameo*-Auftritten, ausser dass Enzo Enzo als Figur keine Konsistenz besitzt. Dennoch erfüllt sie eine wichtige Funktion durch ihre Präsenz auf der Bühne, ihre inszenierte Performance, deren Energie und Poesie auf die Tanzfläche überspringt, wo sich die Anderen bewegen und begegnen, und die auch auf die Kamera ansteckend zu wirken scheint. Dazu vorerst nur so viel: Die beiden Performance-Orte und die Auftritte der beiden Stars als Sängerinnen verknüpfen nicht nur die übrigen Figuren miteinander, sie stellen auch poetische Plattformen im narrativen Prozess dar, den sie interpunktieren und rhythmisieren.

All die Verweise und Anspielungen sind wie Fäden, deren Enden aus dem Knäuel filmischer Verflechtungen heraushängen: Sie stellen nicht unbedingt die zweite oder dritte Ebene eines kohärenten Metadiskurses dar, sondern spicken die Fiktion mit kleinen Verrücktheiten, die ihr ein soziokulturelles Relief verleihen. Dieses appelliert an die Kompetenzen der ZuschauerInnen, vor allem derjenigen, die in einen französischen, cinephilen Kontext eingeweiht sind, und kreierte damit eine etwas exklusive, verschwörerische Rezeption. Was für die einen alltägliche, enzyklopädische Informationen sind, die sie aus ihrem kulturellen Umfeld beziehen, verlangt von den anderen jedoch sehr fachspezifische Kompetenzen oder ein verstärktes Interesse für die Filmkultur und bleibt für eine dritte Gruppe vollends im Dunkeln. Ein solches Netz von Anspielungen und Hinweisen, das die Figuren evozieren, erweitert das filmische Geflecht um verschiedene Ebenen der Komplexität. Zum bereits genannten Vergnügen am Flechten der sozialen und narrativen Intrigen wird für die ersten beiden Rezeptionstypen nun noch die Freude an der spielerischen Verstrickung des Films in die kaleidoskopisch-schillernde Kultur einer Zeit und einer Generation genährt.

Nun ist aber das, was wir in Anlehnung an Deleuze und Guattari als einen «rhizomatischen» Filmtext bezeichnen können, kein elitäres Produkt: Er bleibt immer auch für den dritten Typ von ZuschauerInnen verständlich, die am Netz der Verweise in einem spezifischen französischen Kontext nicht selbstverständlich mitweben und sich nicht auf diese Art einklinken können. Die mosaikartige oder labyrinthisch angelegte Erzählweise, wie sie in den Filmen der 1990er Jahre zu Tage tritt, baut allgemein weder auf einen extrafilmischen noch auf einen filmischen

versteckten *Subtext* auf. Die Hinweise zu einer Vielfalt von Lektüren sind sichtbar und spürbar in der fiktionalen Welt verankert, in den Objekten, den Figuren und im relationalen Netz. Diese Indizien können von den ZuschauerInnen aufgenommen werden oder auch nicht: Man kann sie spielerisch erforschen und entwickeln, sie als witzige Einwürfe oder als Anspielungen verstehen; sie können in Bezug auf die Filmkultur oder auf eine stärker individuelle emotionale Erinnerungsspur hin gedeutet werden; oder man kann die Enden der Fäden, die aus dem Knäuel heraushängen, wieder einflechten: die Indizien, die über den Film hinausweisen, in die ohnehin schon komplexen Verstrickungen in der fiktionalen Welt zurückführen, am sozialen und narrativen Gewebe des Films weiterknüpfen. Das Netz der kulturellen Verweise liefert Informationen und gewährt ein zusätzliches, cinephiles Vergnügen; doch diese Informationen sind nicht unbedingt notwendig für das Verständnis, da sie sich in die *offene Logik der Möglichkeiten* integrieren. Auch unter diesem Aspekt erstellen die Filme eine relativ autonome, künstlerische und künstliche «Alltagswelt», was den paradoxen Effekt ihres ethnografisch-expressiven Realismus selbstreflexiv verstärkt.

Stars und SchauspielerInnen:

Zwischen Leinwandpräsenz und profilmischem Experiment

Es wird also auch im Film selbst mit dem kulturellen Relief der beiden Stars gespielt: Durch ihre *qualitative Leinwandpräsenz* bringen sie ein weiteres Gefälle in der Gesamtkonstellation zum Tragen. Damit ist nicht die Qualität ihrer Performance als Sängerinnen oder ihres Schauspiels gemeint, sondern die Auswirkung ihres Images, die emotionale Adressierung und die Fetischisierung von Ikonen – als Ausdruck von Nostalgie oder in Form einer Hommage –, die zu einem gewissen Grad immer auf die Inszenierung wie auf die Rezeption einwirken. Anna Karina und Enzo Enzo haben je auf ihre Weise eine magische Präsenz im Film, die ihre Position im Geflecht bestimmt. Jedoch verkörpert keine von beiden eine zentrale Figur, wie es sich für Stars gebühren würde. Als Charaktere sind sie nur schwach entwickelt: Sarah erhält eine symbolische Rolle als mütterliches Wunschbild, übt auf die Figurenkonstellation aber, wie erwähnt, keine aktive Funktion aus; Enzo Enzo erhält gar nur eine Funktion als Dekorfigur. Zudem treten sie beide in ihrer *quantitativen Leinwandpräsenz* hinter die Kernkonstellation zurück.

Als Sängerinnen sind sie mit je einem Ort und einem Treffpunkt assoziiert und stellen so zwei magnetische Pole dar, die das Geflecht immer wieder bündeln. Die glamouröse Anziehung, die von Stars ausgeht und sich gemeinschaftsbildend auf das eingeweihte Publikum auswirkt

(was eine wichtige Funktion des Images ist), wird so in die Diegese übertragen. In ihren Liedern und Auftritten diegetisieren sie die Filmmusik, verankern sie in der fiktionalen Alltagswelt, und gleichzeitig lösen ihre realistischen Performancemomente einen Registerwechsel aus: Sie begleiten die Schritte der Tanzenden auf dem Parkett, initiieren deren Tanzszenen, in denen sie zum Spektakel werden; zudem bilden sie einen emotionalen Kommentar zu den verschlungenen Geschichten der Kernfiguren. Ihre romantischen Lieder über Liebe und Einsamkeit, Erinnerungen und Wunschvorstellungen bieten die Möglichkeit zu einer selbstreflexiven, ironischen Lektüre der dramaturgischen Verstrickungen. Sie fügen der intellektuellen Versponnenheit des Films – seinem kulturellen und textuellen Vernetzungsdrang – eine sinnlich-poetische Ebene hinzu, die ihn zu einem populären, gemeinverständlichen und gemeinschaftsbildenden Spiel macht: Weder Kommentar noch Ironie erstellen eine (kritische) Distanz zum Geschehen und zur filmischen Konstruktion, sie führen keinen Metadiskurs *über* den Film und/oder den soziokulturellen Kontext, sondern bestimmen ihn als metonymischen Teil und Ausschnitt dieser Kultur.

Die beiden weiblichen Stars sind also hauptsächlich um ihrer Präsenz und ihrer Performance willen eingesetzt: Im Figurengeflecht sind sie jedoch sozial und strukturell *dezentriert* und machen einer jungen Generation von Schauspielerinnen Platz.³⁵ Diese sind es auch, die in den Musical-Einlagen eine weitere ironische Lektüremöglichkeit eröffnen, sich als Sängerinnen und Tänzerinnen produzieren und ihren Filmkörper selbst inszenieren. Auch die beiden Schauspieler der Kernkonstellation (André Marcon als Roland und Bruno Todeschini als Lucien) sind hier mitgemeint, bleiben in ihrer Leinwandpräsenz jedoch klar einen Schritt hinter den drei Frauen zurück.

Obwohl sie keine unbekannteren Schauspielerinnen sind, baut ihre qualitative Leinwandpräsenz nicht auf einem quasi mythischen Image auf, sondern hängt mit ihrer Performance als *Schau-Spiel* zusammen. Nathalie Richard, Marianne Denicourt und Laurence Cote haben sich durch ihre Leistungen in Theater und Film, durch ihre sehr verschiedenen, alltäglichen physischen Typen, ihre zeitgenössischen Körperlichkeiten sowie über die chronikalischen Figuren, die sie in einigen Filmen der letzten Jahre verkörperten, einen Namen gemacht; mit ihrem spon-

35 Eine ähnliche selbstreflexive Interpretation lässt auch die Konstellation des Figurenensembles in *LA BANDE DES QUATRE* (1988) zu, wo Bulle Ogier, die seit jeher zu Rivettes Schauspielersfamilie gehört, die Generation der Nouvelle Vague verkörpert, in der Rolle der Lehrerin, bei der die jungen «Schauspielerinnen» (darunter Laurence Cote und Nathalie Richard) den Theater-Unterricht besuchen.

tanen, expressiven Schauspielstil charakterisieren sie das französische Kino der 90er Jahre zwischen ethnografischem Realismus und künstlerischer, selbstreflexiver Produktion.

Den Aspekt der Performance als Schau-Spiel werde ich später eingehender behandeln. Ich möchte hier jedoch das selbstreflexive Thema der Generationen- und Geschlechterablösung noch etwas weiter verfolgen, weil es ein Gefälle sichtbar macht, das für die fiktionale und narrative Vernetzung konstitutiv ist. Wiederum ist dies für das Verständnis der «gewöhnlichen» ZuschauerInnen zwar nicht von Belang; das Wissen darum, dass die drei Schauspielerinnen bei der Realisierung von *HAUT BAS FRAGILE* eine besondere Rolle gespielt haben und an seiner Inszenierung aktiv beteiligt waren, sprengt jedoch die filmische Ebene – wie auch in anderen Filmen mit mosaikartigen Konstellationen. Die journalistische Filmpresse in Zeitschriften, Zeitungen und Fernsehen vermittelt diesbezüglich meist genügend (paratextuelle) Informationen, um auch interessierten ZuschauerInnen die Möglichkeit zu geben, eine Veränderung des kulturellen Status von SchauspielerInnen und Stars wahrzunehmen und in Bezug auf einen Film zu interpretieren.

Mit dem Generationenwechsel der 1990er Jahre, von dem hier die Rede ist, sind die Stars noch einmal um eine Stufe menschlicher geworden – wie die Figuren, die sie verkörpern, alltäglicher, gewöhnlicher, populärer.³⁶ Weder in ihrer filmischen Inszenierung noch in ihrem ausserfilmischen Image erscheinen sie als «Musen», sondern ihre Leistungen als Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Sängerinnen rücken in den Vordergrund. Sie haben hier ihre Charaktere mitgestaltet und am Drehbuch mitgewirkt. Dies betrifft in dominanter Weise den Erzählstrang von *Ida*, ausgedacht und umgesetzt von Laurence Cote, während Nathalie Richard und Marianne Denicourt ihre Musical-Einlagen grösstenteils selbst choreografiert haben, in die auch die beiden ihnen «zuspielenden» männlichen Figuren und Schauspieler einbezogen sind.³⁷ Zu-

36 Natürlich versucht die Presse, in Frankreich vor allem die *Cahiers du cinéma*, aber auch *Première* etc., die SchauspielerInnen, RegisseurInnen, DrehbuchschreiberInnen in einer wertenden, parteiischen *promotion* zu Stars zu machen, doch so richtig will das nicht mehr funktionieren, und der Akzent der Berichterstattung verschiebt sich immer mehr auf die *Arbeit* der SchauspielerInnen (und der Equipe). Ein Paradigmenwechsel in der Starbildung scheint einerseits Hollywood vom Rest der Welt zu trennen und quer durch die beiden Kategorien einen Bruch zwischen eigentlichen Stars und SchauspielerInnen zu etablieren (mit ihren schauspielerischen Fähigkeiten hat dies nicht direkt zu tun). Man kann sich dazu die medialen Auftritte einer jungen Nicht-Hollywood-Generation zum Beispiel in Cannes vergegenwärtigen, wo Catherine Deneuve noch mit *glamour* gefeiert wird, Nathalie Richard und andere jedoch ein viel schlichteres Bild (Image) entwerfen oder gänzlich abwesend sind. – Doch auch innerhalb der Generation der gestandenen SchauspielerInnen ist diese Trennung zu beobachten, wenn man an Bulle Ogier denkt.

dem besitzt die Improvisation während der Dreharbeiten einen wichtigen Stellenwert (wie bereits in früheren Filmen von Rivette): Sie räumt nicht nur der Performance Platz ein und gestattet den Schauspielerinnen Entfaltungsmöglichkeiten für ihre eigenen Ideen und die Demonstration ihres Könnens, durch die gemeinsame Arbeit auf dem Set wird auch die Entwicklung und Verflechtung der Erzählung mitbeeinflusst.³⁷

In diesem profilmischen Experiment kann man ebenfalls eine Veränderung der gesellschaftlichen Bedeutung des Autorstatus sehen, da der Regisseur, hier Rivette, nicht als Alleinverantwortlicher für den Film als künstlerische Produktion und als kulturelles Produkt zeichnet. Man könnte gar die Vermutung anstellen, dass die aktive Mitarbeit und der Performancestil einer jungen Schauspielerinnen-Generation zur anhaltenden Popularität von Rivettes Werk in den letzten Jahren (seit *LA BANDE DES QUATRE*, 1988) beigetragen hat und ihm in der aktuellen französischen Filmlandschaft einen Platz in einer jüngeren RegisseurInnen-Generation sichert. Diese Aspekte kann man wiederum in der Diegese gespiegelt sehen, wenn die drei weiblichen Hauptfiguren immer stärker die Führung des Erzählprozesses und die Wissensverteilung im filmischen Geflecht übernehmen und Roland als Einkuppelungsfigur und impliziten Erzähler in den Schatten stellen.

Die weitgehend egalitäre Aufteilung der Rollen zwischen den zehn SchauspielerInnen in *L'ÂGE DES POSSIBLES* beruht ebenfalls auf einem profilmischen Experiment. Auch die Homogenität des Ausschnitts, der die Figurenkonstellation begründet und in Bezug auf Alter, Lebensabschnitt und gesellschaftliche Position die «Durchschnittlichkeit» in der Konzeption der Figuren zeichnet, hängt mit den Produktionsbedingungen dieses Films zusammen. Die äusserst gewöhnlichen Figuren werden verkörpert von SchauspielschülerInnen einer Abschlussklasse des Théâtre National de Strasbourg, die hier meist zum ersten Mal vor der Kamera stehen. Die Vorgabe des Projekts, dass alle Beteiligten eine paritätische (quantitative) Leinwandpräsenz erhalten und in etwa gleichwertige Parts bekleiden sollten, bestimmte also die Anlage der pluralen Figurenkonstellation (auch wenn Pascale Ferran schon in ihrem vorangehenden Film *PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS* von 1994 keine Erzählstruktur mit dominanter Einzelfigur gewählt hatte).³⁹ Dieser Plan

37 Vgl. das Interview mit den drei Schauspielerinnen von Anne-Marie Guérin 1995: 26–28.

38 Vgl. Marie 1997: 71.

39 Es handelt sich bei diesem Filmexperiment um eine TV-Produktion von La Sept/Arte. Der Film wurde gleichzeitig im Fernsehen ausgestrahlt und in den Kinos lanciert. Zu den Details der ökonomischen und künstlerischen Vorgaben vgl. Danièle Heymann (1996: 5) sowie den Artikel von Jean-Marc Lalanne (1996: 93–94), der auf ei-

konnte zwar nicht strikt eingehalten werden, da zwei der zehn SchauspielerInnen bereits anderweitige Verpflichtungen eingegangen waren, doch die Idee bleibt auch im fertiggestellten Film erkennbar. Die Mitarbeit der Studierenden am Drehbuch beeinflusste auch die Ausgestaltung der Charaktere, denn alle Figuren in *L'ÂGE DES POSSIBLES* befinden sich in einem Lebensabschnitt, in dem sie, mit oder ohne vorherige Ausbildung, etwas ratlos in ihre berufliche, aber auch beziehungs-mässige Zukunft schauen. Ihre Suche, ihre Wege und die Verdichtung ihrer Charaktere sind stark ins relationale Figurennetz eingebettet und von der Interaktion geprägt; sie führen zu sozialen Verwicklungen, die auch dieser Film aus einer chronikalischen Warte beschreibt und durch die Montage in ein schwach-narratives Arrangement verwebt.

Der Klassenverband, die Anlage des Projekts als Übungsfeld und Studienobjekt und die persönliche Situation der jungen SchauspielerInnen auf der Schwelle ins Berufsleben, in einer nicht gerade euphorischen Zeit, Mitte der 1990er Jahre, werden im gewählten Erzählmodell also wiederum semantisch und strukturell – und, wie ich noch zeigen möchte, ästhetisch-plastisch und in der Performance – umgesetzt. Das fehlende Gefälle bei der Aufteilung der Funktionen ist in diesem Falle wohl auf dieselbe experimentelle und didaktische Ausgangslage zurückzuführen: Neben dem Kern von zehn mehr oder weniger «gleichberechtigten» Figuren treten nur wenige StatistInnen, ohne Namen und mit einer klar dekorativen oder atmosphärischen Funktion, auf. Ein cinephiles Relief kommt hier kaum zum Tragen, weil keine Stars mitspielen und die jungen SchauspielerInnen weitgehend unbekannt sind. Der soziokulturelle Ausschnitt, den die plurale, egalitäre Konstellation durch ihre gewöhnlichen Figuren und durch das spontane Schauspiel darstellt, verstärkt hingegen den ethnografischen Effekt des ikonografischen Chronotopos des Alltags.

Der Zusammenhang zwischen profilmischem Experiment und Mosaik- oder Ensemblefilmen spricht also die Idee der Gemeinschaftsproduktion an. Zudem beruhen diese oft auf einer engen und manchmal kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen SchauspielerInnen, DrehbuchautorInnen und RegisseurInnen oder auch Kameraleuten und anderen TechnikerIn-

nem Interview mit der Regisseurin beruht. Ähnliche Experimente wurden in den 1980er Jahren bereits mit Studierenden des Théâtre des Amandiers de Nanterre von Jacques Doillon oder auch von Patrice Chéreau durchgeführt. Die daraus hervorgegangenen Filme *L'AMOUREUSE* (F 1987) respektive *L'HÔTEL DE FRANCE* (F 1987) stützen sich ebenfalls auf das Erzählmodell einer Gruppenkonstellation, in beiden Fällen jedoch eher in der Art eines Figurenensembles.

nen und verweisen, wie ich bereits gezeigt habe, auf eine Wahlfamilie oder «fiktive Verwandtschaft» unter den Beteiligten: Die mythische Hierarchie der Urheberschaft wird so ansatzweise dezentriert; die RegisseurInnen setzen ihre Vormachtstellung und ihre symbolische Alleinherrschaft als Autor (die vielleicht ein Überbleibsel des romantischen Genie-Gedankens ist) der Diskussion aus.⁴⁰ Die gemeinsame Arbeit am Film und die Improvisation sind dabei manchmal als explizite Wegweiser durch das diegetische Netz inszeniert, beeinflussen das Thema und das selbstreflexive Relief, wie sich dies ebenfalls in *WALK THE WALK*, diesem Experiment zwischen Fiktion und Nichtfiktion «von» Robert Kramer (F/CH 1996),⁴¹ manifestiert. In diesen Produktionen und den entsprechenden paratextuellen Diskursen zeichnet sich das Bild einer «kollektiven Autor-schaft»⁴² ab, wie dies unter anderem für das Werk von Jacques Rivette, Alain Resnais, Robert Guédiguian oder Robert Altman der Fall ist.⁴³

Auch in *SHORT CUTS* nimmt die weit aufgefächerte Konstellation von vierundzwanzig Figuren, die mehr oder weniger alle Hauptfiguren sind, einige «Familienmitglieder» aus früheren Filmen von Altman auf und integriert zudem eine ganze Palette bekannter SchauspielerInnen und MusikerInnen. (Ich werde unter dem Aspekt der Performance darauf zurückkommen.) Wenn gewisse Figuren hier eine stärkere Leinwandpräsenz haben als andere, so beruht diese dennoch weder auf ihrem soziokulturellen Status als Stars noch auf ihrem erzähltechnischen oder symbolischen Status als individuelle Hauptfiguren oder HeldInnen, sondern auf ihrer Funktion im Geflecht. Sie alle haben eine kalkulierte, aber veränderliche Position im sozialen und narrativen Intrigenetz. Ich führe meine Analyse nun also wieder zurück auf die filmische Ebene und möchte noch einmal zusammenfassend auf die fiktionale Weltkonstruktion in den mosaikartigen Figurenkonstellationen, ihr dynamisches Bauprinzip zu sprechen kommen.

Die Position der einzelnen Figuren ist in allen drei Beispielen durch ihre Begegnungen und Interaktionen im relationalen, beweglichen Netz bestimmt. Es baut auf bestehende kulturelle Formationen und Hierarchien auf, wie sie die Familie, das Paar, berufliche Organisationsformen, aber auch die sozialen, ethnischen und Gender-Unterschiede in der Verteilung der Rollen und Funktionen aufscheinen lassen: Die verflachte

40 Zum Einfluss der Filmkritik auf das gesellschaftlich kontingente Bild des Autors vgl. Sorlin 1999.

41 Vgl. Tröhler 1998.

42 Dyer 1979: 173.

43 Zur «Familie» Rivettes vgl. Hanika 1994 und Gigler 2000: 46f. Zu Altmans «Familie» vgl. O'Brien 1995: 117–128 und Wexman 1993: 184f.

«Poetik der Norm», die ich für das Figurenensemble beschrieben habe, gilt im Allgemeinen auch für das Modell des Mosaiks. Über die szenischen Konfigurationen und die Teilkonstellationen im Geflecht stellen sich nach und nach «fiktive verwandtschaftliche» Verbindungen heraus, die sich manchmal auch durch das Fehlen einer erwarteten Beziehung auszeichnen – wie zwischen Mutter Tess und Tochter Zoe in *SHORT CUTS* – oder auf das Fehlen des Generationengefälles in *L'ÂGE DES POSSIBLES* aufmerksam machen. Es entwickelt sich auch hier ein erweiterter Mikrokosmos. Die Vernetzungen im Ensemble sind aber sozusagen organischer angelegt durch den zentralen Ort, der ein theatralisches Verknüpfungsprinzip liefert. Das Mosaik hingegen ist flächiger organisiert und zerstreut die Figuren in einer weiter gefassten Stadtlandschaft, in der sie sich immer wieder begegnen und verlieren. Durch eine Akzentverschiebung (die auch die Verlagerung meines Interessenschwerpunkts bestimmt) gewinnt der Chronotopos des Weges und der vernetzten Begegnungen an Bedeutung, insofern bereits für die Konstruktion der fiktionalen Alltagswelt das strukturelle Moment des Netzes bedeutungstragend wird. Das Mosaik ist vermehrt auf die Bildung von und Spaltung in Konfigurationen und Teilkonstellationen in der azentrischen Erzählweise ausgerichtet, unterstützt von der Gestaltung durch die Montage und andere plastische Momente der Vernetzung. Sie lassen den enunziativen Prozess im filmischen Arrangement und seinem soziokulturellen Relief stärker hervortreten und offerieren eine vielschichtige Lektüreanlage. Als gesellschaftlich kontingente Aussage der 90er Jahre fügen diese Filme die disparaten Teile des Mosaiks in der Netzkonstruktion zusammen und stellen mögliche Verknüpfungsprinzipien aus, die auch alte Muster in Bewegung bringen.

Das «Paar» als Verknüpfungsprinzip der Differenzierung

Den Übergang und die Verquickung zwischen den fiktiven Verwandtschaften und der azentrischen Erzählweise – zwischen Inhalts- und Ausdrucksformen – bildet die Konfiguration des Paares: Wenn das Figurenmosaik im labyrinthischen Erzählprozess als Netz erscheint, so ist für das Organisationsprinzip der Fiktion wie für deren Gestaltungsweise in der alternierenden Montage der paarweise Bezug von grundlegender Bedeutung. Das «Paar» wird auf beiden Ebenen zu einer strukturierenden Kraft, die jedoch die binäre Opposition der mythischen Form in die Serialität und die kaleidoskopische Verschiebung führt.

Wie bereits für das Figurenensemble festgehalten, stellt die Begegnung zwischen *zwei* Figuren den Kern der polyphonen Konstellation

und ihrer Verknüpfungsprinzipien dar. In den Konfigurationen von Liebes- und Freundschaftspaaren, von KonkurrentInnen- und Feindespaaren – ob von Anfang an gegeben oder im Laufe der emotionalen Verflechtungen zusammengeführt und eventuell wieder getrennt – sowie in der zufälligen Begegnung als einer temporären szenischen Konfiguration finden wir die Voraussetzung für die Interaktion und die «klassische» Dialogsituation zu zweit. Diese minimale Form der Begegnung und der Kommunikation kann selbstverständlich in eine kleine Gruppe getragen werden, wo mehrere an derselben verbalen und gestischen Interaktionssituation beteiligt sind und, ob diese harmonisch, konstruktiv oder problematisch und spannungsgeladen verläuft, die Entwicklung noch unberechenbarer machen. Schon in einer Begegnung zu viert teilt sich das Gespräch oft in Zweiergruppen, also in gleichzeitige Interaktionsgefüge zu zweit, und in einer Konstellation zu dritt gibt es Momente, die zwei der Beteiligten stärker miteinander involvieren. (Dies scheint im sozialen Alltag ebenso wie in den temporären Konfigurationen im Film und strukturell ähnlich bereits in den mythischen Erzählungen der Fall zu sein.)⁴⁴ Grundsätzlich können wir also davon ausgehen, dass die Begegnung zu zweit, als Situation des sozialen, intellektuellen und emotionalen Austausches, das polyphone Ensemble bestimmt: In der narrativen Dynamik wird nun das Kernmoment vervielfältigt, die Zweierbeziehungen überlagern sich, das Figurengeflecht wird immer dichter und unübersichtlicher.

Auch in den mosaikartigen Konstellationen beruht die Bildung von fiktiven Verwandtschaften und die Dynamik der Wissensverteilung auf der Begegnung im Paar. Dabei stellt die erotische Anziehung oder im Gegenzug dazu der Konflikt im Liebespaar nur ein Muster unter anderen dar; es perspektiviert das Figurengeflecht jedoch weder als dramaturgisches oder symbolisches Spannungsfeld noch als Erzählprozess in dominanter Weise.⁴⁵ Das soziale und narrative Intrigengeflecht im fiktionalen Chronotopos des Alltags wird *allgemein über wechselnde Zweierbeziehungen* erstellt: Sie bilden die strukturelle Grundeinheit der Figurenkonstellation und ihrer Verflechtung zum Mosaik; jede Begegnung wird zu einem Knotenpunkt, verbunden durch die Aktivitäten in der Diegese und die Bewegung in der audiovisuellen Bilderkette. Die paarweisen

44 Lévi-Strauss 1974 (1958): 235–265; Lotman 1990: 124, 151–170.

45 In einer anderen Perspektive analysiert Virginia Wright Wexman (1993) die Bildung von heterosexuellen Paaren als symbolische und historische Formation in ihrer Veränderung im Hollywoodkino; sie stellt die Auflösung dieses dramaturgischen und axiologischen, mythischen Konzepts in Zusammenhang mit der Entwicklung der Genres, dem soziokulturellen Status von Stars und dem Schauspielstil als Performance.

Formationen sind auch grundlegend für all die Momente der Nicht-Begegnung, der verpassten Rendezvous und des virtuellen Zusammen treffens in der Montage, die die ZuschauerInnen zur Assoziation von sozialen Verbindungen und zur Verknüpfung von Erzählsträngen anregen.

In der fortschreitenden Vernetzung und Verdichtung wird zwar das binäre Prinzip des Mythos aufgerufen, die Polarität der Oppositionen erscheint jedoch verflacht: Durch die grosse Anzahl der Figuren und Begegnungen sowie durch die Kürze und die Multiplikation der Episoden ist die mythische Struktur nur noch als Kontur, «à l'état latent» vorhanden: «et la structure se dégrade en sérialité», wie bereits Claude Lévi-Strauss für den «mythe à tiroir» und den Feuilletonroman festhält.⁴⁶ Wir können somit annehmen, dass all die «Annäherungen» zwischen Figuren ein differenzierendes, vergleichendes Wahrnehmen des relationalen Netzes fördern: Die lineare Szenenfolge, ob diegetisch durch eine «Begegnung» herbeigeführt oder in der Bilderkette über Ähnlichkeiten und Kontraste von Motiven, Bewegungen, Formen oder Farben etabliert, scheint immer nur eine der möglichen Beziehungen (zwischen zwei Elementen) zu aktualisieren und bestimmt so den labyrinthischen, azentrischen Fluss durch das Mosaik. Räumliche und zeitliche, soziale und plastische Querverbindungen werden darin aber immer angedeutet und bereits erstellte «Beziehungen» wieder aufgerufen. Das Ineinanderfliessen von Inhalts- und Ausdrucksformen vereinfacht die Konstruktion des imaginären, vielschichtigen Netzes, in dem wir die Szenen und Figuren problemlos in ihrem Nebeneinander und in ihrer Gleichzeitigkeit situieren und in ihrer Überlagerung erfassen können. Es macht hingegen die Beschreibung der Verknüpfungsprinzipien dieser Filme schwierig.

Verfolgen wir noch einen Augenblick die Analyse der Organisationsformen der fiktionalen Konstellationen. Die Zahl «zwei» stellt nicht nur die kleinste Grösse der verbalen und gestischen Interaktion dar, sondern sie ist auch eine teilbare Entität. Die Bildung und Spaltung von «Paaren» bestimmt somit die grundlegende Dynamik im diegetischen Netz in allen drei Filmbeispielen. Da die Folge der diskontinuierlichen Paare jedoch nicht mehr das symbolische Gefälle im Mythos aktiviert,⁴⁷

46 Lévi-Strauss 1968: 105. Man erkennt allerdings an der Wortwahl, dass der Autor dies bedauert.

47 Lévi-Strauss 1962: 166f. Der Mythos wird durch das dritte, vermittelnde Element in die Dialektik geführt (1974 [1958]: 258f; 266f.); die Bewegung im Netz multipliziert, wie ich zeigen werde, auch diese Funktion, entleert sich ihrer symbolischen Tragweite und führt vom dialektischen Prinzip zum fliessenden der Analogien.

durchzieht der *Pas de deux* wie ein choreografisches Leitmotiv das Geflecht und führt Frauen und Männer, zwei Frauen oder zwei Männer in vorübergehenden Paarungen zusammen und wieder auseinander. Mit jeder neuen Interaktion verdichten sich die relationalen Charaktere (die immer selbst schon ein Konglomerat von Relationen sind)⁴⁸ in ihren psychologischen Reaktions- und sozialen Kommunikationsmustern, und durch die konstante Bewegung der Einzelnen multiplizieren sich die filmischen Begegnungs- und Trennungsmomente.

Dieser «Gesellschaftstanz» erinnert an die ornamentale Struktur eines Reigens, wie wir ihn bereits im strukturellen Muster in *LA RONDE* (Max Ophüls, F 1950) angetroffen haben, nur dass er sich nicht auf die Liebeleien in einer bürgerlichen Gesellschaft beschränkt und sich im dicht vernetzten Figurenmosaik weniger geordnet abspielt: Er führt uns kreuz und quer über die Bühne der fiktionalen Welt und bündelt die Figuren in Knotenpunkten mit oft unvorhersehbaren Konsequenzen für die Dynamik der Choreografie.⁴⁹ Auch dafür stellt die Begegnung zu zweit nur eine minimale, mobile Konfiguration bereit: Immer wieder löst sich eine Figur aus einer temporären Zweierkonfiguration oder eine dritte kommt dazu, eventuell eine vierte, was wiederum zur Spaltung in zwei Paare Anlass geben kann; oder eine fünfte, eine sechste gesellen sich zur bestehenden Gruppe. Diese polyphonen Knotenpunkte wirken sich auf die Bewegungen im Netz aus und bilden oft akzentuierte Momente der Expressivität auf allen Ebenen.

Betrachten wir *L'ÂGE DES POSSIBLES*, worin sich über die verschlungenen und verschachtelten Kettenreaktionen, die der *Pas de deux* auslöst, wenn er die «Paare» immer wieder umverteilt und neu mischt, gegen Ende alle Figuren (ausser einer) vorübergehend an einem Fest versammeln (ähnlich wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN*, aber euphorischer und verdichteter). Hier kreuzen sich die verschiedenen Bahnen, die Begegnungsmuster treten in ihren vielfältigsten Facetten zu Tage. Ihre Dynamik bestimmt auch die plastische Komposition der einzelnen

48 Eine Definition, die ebenfalls auf Lévi-Strauss zurückgreift; vgl. Kapitel III.

49 In der Literatur finden sich ebenfalls tänzerische Erzählmuster wie der Reigen, der sich Gabriele Brandstetter (1993: 418f.) zufolge an den mittelalterlichen Darstellungen des Totentanzes orientiert; sie schreibt dazu: «In der Form des Reigens ist das alte choreografische Muster des Rundtanzes mit dem Stationen-Prinzip der Bildergeschichte verbunden.» In der Literatur des 19. Jahrhunderts ist «[z]umeist [...] nicht der *Tanz* Gegenstand des Erzählens, sondern der *Ball*, als festlicher Rahmen des Erzählten» (404, Hervorhebungen im Text). In den mosaikartigen Erzählweisen der 1990er Jahre scheint hingegen das (reflexive) Spiel mit den Möglichkeiten der Dynamiken und Begegnungsformen des Tanzes zumindest ebenso viel Aufmerksamkeit zu fordern und sich nur von Zeit zu Zeit in einem festlichen Anlass zu konkretisieren.

Einstellungen und die Gestaltung der ganzen Szene.⁵⁰ Die Annäherung und Differenzierung zwischen relationalen Charakteren in ihren expressiven Verhaltens- und Beziehungsmustern ermöglichen komplexe Vergleiche. Dieses raumzeitliche Verdichtungsmoment im Chronotopos der Begegnung schafft aber nicht etwa Ordnung im Beziehungsgeflecht, wie dies der klassische Gesellschaftstanz gegen Ende des Stücks sowie die klassische Erzählung in ihrem dramaturgischen Höhepunkt zumindest vordergründig tun. Er tendiert hier eher dazu, die bestehenden «Paare» durcheinanderzuwirbeln, die bisher vielleicht nur angedeuteten Verbindungen sichtbar zu machen, Konflikte zu akzentuieren und das gesamte Geflecht noch zu komplizieren. Durch den festlichen Anlass angeregt, verhalten sich die Figuren noch extrovertierter als gewöhnlich; sie veräusserlichen ohne Umschweife ihre Gefühle, Wünsche, Enttäuschungen; ihre Interaktionen und Reaktionen folgen sehr schnell aufeinander. In dieser (Gruppen-)Dynamik zeichnet sich in geballter Form «die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» (nach Bachtin) ab, die den mikrokosmischen Chronotopos im Figurenensemble bestimmt. Dieser Knotenpunkt macht jegliche Chronologie und Kausalität im filmischen Erzählfluss und in der dramaturgischen Entwicklung hinfällig; er lässt die Veränderung der individuellen Situation und die Intentionalität der Einzelnen definitiv im relationalen Netz aufgehen, macht die sich überschneidenden und verschiebenden Paarbeziehungen deutlich und lässt gleichzeitig das gesamte Geflecht noch undurchschaubarer werden. So heizen die psychologischen Spannungen die ohnehin schon angeregte festliche Stimmung im momentanen Mikrokosmos weiter auf.⁵¹

Solche Zentrierungen sind nicht nur am Filmende als stimmungsmässige Höhepunkte eingesetzt, wenn sie dort auch eine privilegierte Funktion übernehmen, sondern sie rhythmisieren die Entwicklungen und Verwicklungen im Geflecht und führen oft auch nur einen Teil der Figurenkonstellation zusammen.⁵² Der soziale Treffpunkt – ob als privates Fest

50 Sehr schön legt Kristin Thompson (1999: 308f.) dar, wie Gruppen durch Kadrage und Montage zu Paaren und Konfigurationen zusammengefügt werden können.

51 Zur Aufheizung der Stimmung als konfliktuellem Moment vgl. die Analyse zu *LIFE ACCORDING TO AGFA* in Kapitel III.

52 Wenn man diese Knotenpunkte in der dramaturgischen Funktion von klassischen Plot Points verstehen will, muss man zumindest akzeptieren, dass sie in den azentrischen Figurenkonstellationen derart zahlreich auftreten, dass ihre hierarchisierende Funktion geschwächt wird und das Bauprinzip der Erzählung sich horizontal verästelt. Kristin Thompson (1999: 311f.) erwähnt diese Partys in *HANNAH AND HER SISTERS* als zyklisch wiederkehrende Momente, die zum Austausch wichtiger Informationen dienen und die Erzählstränge kausal miteinander verknüpfen. Den Einfluss, den die Figuren in der verdichteten Interaktion aufeinander haben, kann ich jedoch nicht wirklich kausal nennen, und zumindest in den hier analysierten Filmen

wie in *L'ÂGE DES POSSIBLES* oder als öffentliche Orte des Spektakels wie die Karaoke-Bar an einer früheren Stelle im selben Film, der Konzertsaal und der Jazzschuppen in *SHORT CUTS* oder die beiden Nachtclubs in *HAUT BAS FRAGILE* – bietet sich an, die Verknüpfung der Erzählstränge zu motivieren, die Figurenkonstellation neu zu ordnen, den körperlichen und emotionalen Ausdruck der Figuren zu diegetisieren. Deutlich macht sich hier auch das Prinzip des «gelenkten Zufalls» bemerkbar.

Ausserdem setzen die Figuren die gesteigerte Emotionalität (und ihre «subjektiven» Gefühlszustände) oft in Tanzbewegungen, musikalische Darbietungen, Gesellschaftsspiele um, wie dies in *L'ÂGE DES POSSIBLES* in der improvisierten Gesangseinlage zweier Freundinnen der Fall ist. Diese Produktionen steigern die Expressivität der Situation ins Spektakuläre; sie beruhigen aber auch vorübergehend und an der Oberfläche die Verwirrungen im sozialen Geflecht, indem sie den narrativen Prozess aufhalten und unsere Aufmerksamkeit auf das Schau-Spiel lenken: Das spontane, expressive Schauspiel der Akteure und die filmische Gestaltung der Szene sprengen somit oft den realistischen Rahmen und stellen die Performance der Körper und des Films in den Vordergrund. Diese Momente der Präsenz lassen auch die reflexive Erzähltechnik und ihre Verknüpfungsprinzipien im Mosaik sichtbar werden. Das komplexe Beziehungsknäuel, das sich zur soziopsychologischen Interpretation der Figuren anbietet, tritt hinter den Aspekt der Performance zurück, ohne dass er dadurch unterdrückt oder aufgelöst würde. Im Gegenteil: Die körperliche und filmische Expressivität dieser Momente eröffnet noch andere Ebenen des Filmverstehens, was sich auf die Figurenkonstellation überträgt: Die Verschiebung ins Register des Spektakulären und des Sinnlichen parallelisiert und konkurriert die narrationsgebundene, realistische Rezeption der gewöhnlichen Szenarien, ohne sie jedoch ganz auszuschalten. Diese festlichen Knotenpunkte führen die Choreografie des Gesellschaftstanzes, der auf der Grundlage des *Pas de deux* die Erzähldynamik des ganzen Films bestimmt, in den Exzess und gestalten den Chronotopos des Alltags in seinem ethnografisch-expressiven Realismus.

sind die Knotenpunkte stärker auf die unterschiedlichen sozialen Verhaltensweisen konzentriert als auf den Austausch von narrativ relevantem Wissen. Ich gehe auch nicht mit der Autorin konform, dass weder die Konstellation noch die dramaturgische Dezentrierung der Figurenkonzeption etwas anhaben kann: Auch wenn diese Filme – wie das alte Hollywood – figurenzentriert und grundsätzlich psychologisch funktionieren, so scheint mir nicht, dass sie auf starken, «consistent, unambiguous characters, whose goals provide the main narrative momentum» aufbauen (281f., 315f.; ihre Prämissen zu dieser Feststellung legt die Autorin eingangs dar, 9f.). Damit vertrete ich jedoch noch lange nicht, dass die Figuren inkonsistent werden, was Thompson als typisch für viele «art-film characters» ansieht (315).

Der Vernetzungsdrang und die Expressivität der Figuren modellieren auch die semantische Ebene: In der Bildung und Trennung von Paaren und polyphonen Konstellationen werden unterschiedliche Vorstellungswelten miteinander konfrontiert, soziale Gefälle und individuelle Unverträglichkeiten oder die Probleme und Missverständnisse in der Interaktion und Kommunikation thematisiert. Der reigenartige *Pas de deux* führt also nicht zum harmonischen und geordneten Paartanz, sondern generiert Spannungen. Im konfliktuellen Zusammentreffen zweier oder mehrerer Figuren sind im Unverständnis für die emotionale Situation des sozialen Anderen auch Machtgefälle angesprochen, jedoch nicht als polarisierende Oppositionen. Über die Verschiebungen im Geflecht werden vielmehr die versöhnlichen Möglichkeiten wie die Schwierigkeiten vorgeführt, denen die Figuren beim Versuch begegnen, sich eine relationale, polyphone Identität zu konstruieren. In den festlichen Knotenpunkten verhandeln die Filmkörper in ihrem expressiven Schauspiel die momentanen Positionen der Figuren im Netz. Oder: wenn die einen sich miteinander verbinden und die narrative Wissensvergabe generieren, wird auch deutlich, dass andere von den fiktiven Verwandtschaften und vom Informationsfluss ausgeschlossen bleiben oder nur partiell daran teilhaben. So gesehen sind auch die Unsicherheiten, die Umwege und Sackgassen, die die emotionalen und beruflichen Erfahrungen der zehn jungen Leute in *L'ÂGE DES POSSIBLES* kennzeichnen, der semantische Ausdruck der Bewegungen und Verschiebungen eines horizontalen, labyrinthischen Erzählprozesses, dessen Lösungen immer nur provisorisch sind und der die Figuren ständig weiter drängt.

Diese Mechanismen scheinen der Logik von Begegnungen, der Wahrnehmung und der imaginären Konstruktion von Bekanntschafts- und Beziehungsnetzen im alltäglichen Leben nicht so fern. Ähnliches lässt sich in der konkreten dialogischen Sprechsituation erfassen, wie sie Harald Lemke beschreibt. Darin entfaltet sich das freie Erzählen (von alltäglichem Lebensgeschehen) als Redeweise vor allem über die «Umwegigkeit», anders gesagt: über die «Wegbarkeit» des Erzählens. Das labyrinthische, abenteuerliche Erzählen geht tastend, entziffernd, spielerisch, oft unlogisch und leichtsinnig vor; es bildet die Anekdote, wiegt sie manchmal gar auf.⁵³ In der Konversation zu zweit oder in der paar-

53 Lemke 2001: vor allem 189, 198. Der Autor grenzt seine philosophische Untersuchung zur dialogischen Gesprächsform auf das freie «witzige Sicherzählen» von alltäglichen Ereignissen ein. Obwohl er den Dialog als alltägliche Gesprächsform zuerst vom klassischen Monolog in der Rhetorik absetzt, kann er diesen dennoch nur als philosophisches Diskutieren verstehen, das trotz der labyrinthischen Sprechsituation zielstrebig orientiert und auf Verständigung hin angelegt ist (193). Ich weite im Folgenden sein Untersuchungsfeld auf die alltägliche Konversationssituation aus.

weisen Bezugnahme in einer Gruppe (denn es kann immer nur einer seiner Vorrednerin antworten, und so bilden die Voten eine Kette mit vernetzten Bezügen) konstituiert sich das Thema in der Gesprächsdynamik, die manchmal selbst zum Ereignis wird, soziale Beziehungen und Hierarchien sichtbar macht. In einer konstruktivistischen Perspektive, wie sie die Soziolinguistik entwickelt, entsteht so in der sprachlichen und gestischen, pragmatischen Interaktion die «empirische» Realität als diskursive, relationale und veränderliche, als gesellschaftlich kontingente und kulturspezifische Konstruktion.⁵⁴ Der Entwurf einer alltäglichen möglichen Welt in den azentrischen, mosaikartigen Figurenkonstellationen scheint in seinen vielseitigen Verknüpfungsprinzipien auf ähnlichen Prämissen zu beruhen und diese über die filmischen Möglichkeiten der Vernetzung wahrnehmbar und selbstreflexiv umzusetzen. Diese Netzkonstruktionen kreieren in ihren Ketten- und Quer-Verbindungen, in einer fließenden, offenen Dynamik die filmische Realität in ihrem Effekt von Alltag, als Chronotopos und als Ikonografie, und lassen sich als Darstellungs- und Erzählformen in Bezug auf unsere Zeit als kulturelle Aussagen lesen.

Vom Paarbezug zum Wechselspiel

Abschliessend und vorausblickend möchte ich vorerst Folgendes festhalten: In der sozialen und narrativen Dynamik im Figurenmosaik, die durch die Bildung und Spaltung der Kernkonfiguration des «Paares» zustande kommt – und dabei oft über ein drittes Element, Figur oder Objekt, führt –, entsteht ein *fortwährendes Wechselspiel*, das die Figurenkonstellation und das filmische Erzählen in der Montage durchzieht und konstituiert, aber auch durch dieses konstituiert wird. Selbst wenn zum Beispiel in *SHORT CUTS* zentrierende Momente diese Dynamik akzentuieren (und nicht nur dramaturgische Knotenpunkte setzen, sondern auch eine moralische und ideologische Überkodierung verdeutlichen), so folgen die Entwicklung des Figurenmosaiks und der vernetzende Erzählprozess dennoch hauptsächlich den *horizontalen* Verknüpfungsprinzipien eines alternierenden Bewegungsflusses. Diese strukturelle Dynamik, so meine Hypothese, löst polarisierende Oppositionen auf, wie wir sie im durch einen militanten Diskurs strukturierten Kollektiv oder im symbolischen Konflikt der Geschlechter vorfinden, den das klassische und auch das zeitgenössische Hollywoodkino inszenieren; sie führt den ausweglosen Dualismus (und Manichäismus), die unüberwindbaren Gegensätze, die nur durch den Ausschluss des einen

54 Vgl. Lorenza Mondada 1998 und 2000b.

Pols und/oder die totale Verschmelzung der beiden zur Synthese finden können, in die fortwährende dialogische Differenzierung.⁵⁵ Die Dynamik der Serialität und ihre Vielschichtigkeit im Mosaik entfernt sich dadurch vom dialektischen Paradigma des Mythos.⁵⁶

Für diese Dynamik scheint zu gelten, was bereits Roland Barthes der Kraft der textuellen Aktivität und damit der Kreativität von Ausdrucksformen zuschreibt, wenn sie sich vom «semantischen Kode» (der kontingenten Norm, der Ideologie, der «Doxa») – und ich möchte hinzufügen: von der klassischen strukturalistischen Analyse – emanzipieren:

«Que la différence se glisse subrepticement à la place du conflit.» La différence n'est pas ce qui masque ou édulcore le conflit: elle se conquiert sur le conflit, elle est *au-delà* et *à côté* de lui. Le conflit ne serait rien d'autre que l'état moral de la différence.⁵⁷

Eine andere Stelle in einem späteren Text lässt sich wie eine Fortsetzung desselben Gedankenganges lesen:

Une autre dialectique se dessine, cherche à s'énoncer: la contradiction des termes cède à ses yeux par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de *déport*: toute chose revient, mais elle revient comme Fiction, c'est-à-dire à un autre tour de la spirale. [...L]a différence, mot insistant et très vanté, vaut surtout parce qu'elle dispense ou triomphe du conflit. Le conflit est sexuel, sémantique; la différence est plurielle, sensuelle et textuelle; le sens, le sexe sont des principes de construction, de constitution; la différence est l'allure même d'un poudroisement, d'une dispersion, d'un miroitement; il ne s'agit plus de retrouver, dans la lecture du monde et du sujet, des oppositions, mais des débordements, des empiétements, des fuites, des glissements, des déplacements, des dérapages.⁵⁸

55 Auch Lotman (1993 [1970]: 295–298) erwähnt den «alternierenden Wechsel» im Gegensatz zur Oppositionsstruktur in Bezug auf *Krieg und Frieden* von Tolstoj, betont das «Nebeneinander des Heterogenen» und die Nachbarschaft von verschiedenen Bewertungssystemen. Der Autor konfrontiert dieses Prinzip der «Differenzierung» jedoch allzu schnell mit der «Tendenz zur Vereinheitlichung», wozu er Eisenstein als Beispiel anführt. In seinem späten Werk zur Kultursemiotik geht er von den beiden Prinzipien der Binarität und der Asymmetrie aus, die die Heterogenität der Semiosphäre strukturieren. Die symbolischen Oppositionen, die die Grenzen zwischen semiotischen Systemen markieren, stellt er jedoch nicht wirklich in Frage (Lotman 1990: 124f., 132f.).

56 Lévi-Strauss 1968: 106.

57 Barthes 1973: 27 (Hervorhebung im Text).

58 Barthes 1995 (1975): 69f. Da sich diese Aufhebung der binären Oppositionspole bei Barthes bereits auch auf den Dualismus der Geschlechter bezieht (ebenfalls an anderer Stelle: «Qui sait si cette insistance du pluriel n'est pas une manière de nier la dualité sexuelle?»; 70), scheint mir hier ein Verweis auf die performative Gendertheorie

Auch wenn ich Barthes' Begriff der Differenz jenen der Differenzierung vorziehe oder ihn zumindest im Plural benutzen möchte, so sehe ich eine ähnliche Dynamik in der azentrischen Erzählweise des Figurenmosaiks am Werk, die sich ebenfalls in bestimmten flächigen Formen des Figurenensembles wie *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* deutlich abzeichnet (und sich in dem engagierten, jedoch sehr widersprüchlichen Diskurs, der *LIFE ACCORDING TO AGFA* zentriert, ebenfalls zu erkennen gibt).

Durch die fortwährend alternierende Bewegung in der Konstellation und in der Montage verschieben sich die Rollen, Funktionen und Gefälle zwischen den Figuren und gestalten den Chronotopos als vielschichtiges, bewegliches Netz. Darin gibt es keine gesicherten Fixpunkte, kein referenzielles, objektives Wissen, kein einheitliches, einmaliges Zentrum, weder für die Aufmerksamkeit noch für die Erzähltechnik noch als Pol der symbolischen Macht.

Das Wechselspiel zwischen *zwei* (dualistischen) Elementen bildet ein Grundprinzip der klassischen Narration, indem es Ausdrucks- und Inhaltsform durchzieht, wie dies unter anderem Raymond Bellour unter den vielfältigsten Gesichtspunkten dargelegt hat:⁵⁹ Es ermöglicht durch die Parallelisierung zweier Geschehensverläufe in der Montage (wovon das kausale Prinzip der klassischen Verfolgungsjagd nur eine Variante darstellt) eine minimale prozesshafte Form des Erzählens und inszeniert die Beziehung zwischen den Geschlechtern als symbolischen oder ideologischen Konflikt in der polarisierenden Differenz, die sich dank der dezentrierten, melodramatischen Komponente etwa im Musical im Register des Imaginären versöhnen lässt, wie Rick Altman unterstreicht.⁶⁰

von Judith Butler gerechtfertigt, auch wenn sie weniger euphorisch argumentiert, weil der Körper und damit das biologische Geschlecht in der Materialisierung diskursiver Praxis sich (immer auch) durch die regulative Norm reinszeniert und damit das Materielle (das Barthes als das «Sinnliche», «Textuelle» ankündigt) dem Symbolischen nicht entkommt. Dennoch: «If we call into question the fixity of the structuralist law that divides and bounds the «sexes» by virtue of their dyadic differentiation within the heterosexual matrix, it will be from the exterior regions of that boundary (not from a «position», but from the discursive possibilities opened up by the constitutive outside of the hegemonic positions), and it will constitute the disruptive return of the excluded from within the very logic of the heterosexual symbolic» (Butler 1993: 11f.).

59 Der Autor analysiert das Prinzip der *alternance*, der (dualistischen) Wechselbeziehung, das sich von der ästhetischen Komposition der einzelnen Einstellung über die Abfolge der Einstellungen und Szenen bis hin zur narrativen Struktur durchzieht; vgl. die Texte «Segmenter/Analyser» in Bellour 1979: 247–270 oder «Alterner/Raconter. *The Lonedale Operator*, D. W. Griffith» in Bellour/Brion 1980: 69–88.

60 Bellour 1979: 131–246 und Bellour/Brion 1980: 275–318. Altman 1987 und 1982 (1989).

Die alternierende Montagefolge in den azentrischen Figurenkonstellationen gibt den Anstoss zur Überwindung des dualen Parallelismus an der expressiven Oberfläche des Films; es baut zwar auf dem «Paar» als Kernkonfiguration auf, sprengt dieses jedoch als erzähltechnische und symbolische Zentrierung und fächert sich in einem Geflecht von vielschichtigen semantischen und strukturellen Beziehungen auf. Die Konfrontation zwischen zwei Polen oder Kräften – auf welcher Ebene auch immer – wird in der azentrischen Erzählweise im polyphonen, dialogischen Mosaik (und Ensemble) von vornherein multipliziert und relational verdichtet und mündet in die differenzielle und vernetzende Konstruktion, die es auch erlaubt, bestehende Werte und Kodes in Bewegung zu versetzen und in ihrer Gestaltung des fiktionalen Chronotopos des Alltags von bekannten sozialen und medialen Szenarien leicht abzurücken: Ihr Prozess gehört jedoch der Verschiebung und dem Fluss, nicht der radikalen Transformation.

2. Montage und Narration in der plastischen Vernetzung der Oberfläche

Die Montage der voranschreitenden Gleichzeitigkeit⁶¹

Zumindest jene Aspekte des imaginären Netzgebildes, die die Montage der Szenenfolge in der azentrischen Figurenkonstellation betreffen, lassen sich in narratologischen Begriffen fassen. Wie in den Analysen zu *STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE*, *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* und *LIFE ACCORDING TO AGFA* bereits ansatzweise festgehalten, verläuft die zeitlich lineare Entwicklung über eine Kette von Episoden. In sich sind diese meist als Szenen oder gewöhnliche Sequenzen⁶² gestaltet und beruhen auf der intellektuellen und emotionalen Wahrnehmung dessen, was ich auf Grundlage von Eco und Panofsky «ikonographische Alltagsszenarien» oder kurz «alltägliche Szenarien» genannt habe. Folgen wir dem Erzählstrang *einer* der Figuren und reihen die ihr gewidmeten Episoden aneinander – indem wir die zwischenzeitlich eingestreuten und anderen Figuren zugeteilten Episoden ignorieren –, so lässt sich eine lockere «addierende kumulative Verbindung» (Lotman) zwischen ihnen erstellen, die ähnlich wie die schwach-narrativen, perzeptionsge-

61 Der Ausdruck wurde in der Analyse von *LIFE ACCORDING TO AGFA* und *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* in Kapitel III. eingeführt.

62 Im Sinne von Metz 1968: 130f.

leiteten Topik-Reihen verläuft, die Peter Wuss hauptsächlich im modernen Film ausmacht: Die Elemente folgen in unserem Fall zwar scheinbar chronologisch aufeinander, durch Ellipsen und Wiederholungen strukturiert; sie sind aber dennoch nicht in eine hierarchische Organisation integriert, denn ihr Zusammenhang ist nicht zwangsläufig, da sich oft weder eine Motivation noch ein Ziel oder Sinn *eindeutig* erkennen lassen, die über die einzelne Episode hinausführen.

Das Stationenprinzip der «modernen» episodischen Erzählungen (das auch David Bordwell dem Art Cinema zuordnet)⁶³ ist also nicht dasselbe wie in den mosaikartigen Gebilden. Die Erzählweise der Montage ist darin nicht im selben Sinne aufgebrochen, nicht durch Brüche strukturiert, die die Entwicklung des Geschehens in der Diegese und die verinnerlichten Charaktere inkohärent erscheinen lassen. Es werden nicht wie im modernen, «dys-narrativen» Kino «problematische Figuren»⁶⁴ vorgeführt, die über die Fragmentierung der Erzählung, des Erzählens und des Bildes sowie über die Unvereinbarkeit von Bild und Ton die brüchige, fragile Identität des gespaltenen Subjekts, eventuell seiner Trennung in Körper und Psyche inszenieren. Auch wenn handlungszentrierte, zeitlich-kausale Entwicklungs- und Erklärungsmodelle dort in Frage gestellt werden, so hält meist das Interesse für eine *individuelle Geschichte* und die *erzähl- und wahrnehmungstechnisch etablierte Hauptfigur* (oder das Paar) die Schauplätze und narrativen Bruchstücke zusammen. Diese Aspekte helfen den ZuschauerInnen, die einzelnen Perlen auf einen Faden aufzuziehen und über Brüche und Umwege hinweg eine motivierte Linie zu skizzieren. Das Rätselhafte und Undurchsichtige, das diese Filme durchdringt und an der Oberfläche strukturiert, lässt uns zwar oft erst im nachhinein diese Linie erkennen, richtet aber die von der Wahrnehmung gelenkten Bedeutungszuschreibungen auf die Suche nach einer Erklärung aus (die epistemologische Frage bei McHale). Der Ariadnefaden dieser «character-centered plots»⁶⁵ weist al-

63 Bordwell 1985: 205f. Ich beziehe mich im folgenden Abschnitt zum modernen Kino nach wie vor ausschliesslich auf Filme mit psychologischen Charakteren, jene des «subjektiven Realismus», wie Bordwell schreibt (207), die auch die Beispiele der perzeptionsgeleiteten Topik-Reihen bei Wuss (1993a: 119f.) bestimmen; ich gehe also nicht auf Filme ein, in denen die Figuren als poetisches Sprachrohr des Autors oder als rein plastisches Gestaltungselement eingesetzt sind (vgl. Vanoye 1991: 54f.); bei Bordwell (1985: 274) würden diese eher in die Kategorie der «parametric narration» fallen.

64 Vanoye 1989a: 199f.; 1991: 52f.

65 Horton (1994) betont in seiner Drehbuchstudie zu diesem Paradigma zwar den Aspekt der «destruction of cliches in character, story, and structure» (1), behandelt aber die erzähltechnische und konzeptuelle Dominanz individueller Hauptfiguren nicht frontal.

so trotz allem auf ein semantisch-strukturelles Zentrum hin, dem die (Haupt-)Figur als Bewusstsein dient, auch wenn es enigmatisch bleibt, nicht erreicht wird oder sich als in der Krise, in Auflösung befindlich präsentiert.

Ich werde nun nach und nach verschiedene Aspekte des Stationenprinzips des Reigens, der die azentrischen Figurenkonstellationen choreografiert, als umwegiges Erzählen in einem Labyrinth ohne Zentrum beschreiben, als kombinatorische Aktivität des Puzzelns, als Arrangement der Szenen zu einem unvollständigen Mosaik, als narrative Bewegung, die die Stationen der Figuren alternierend aufruft, sie – in der Diegese und durch die Montage – verknüpft und so das Geflecht der Figurenkonstellation kreierte. Diese Bewegung arbeitet immer wahrnehmbar an der Oberfläche und lässt dennoch ein vielschichtiges, bewegliches Netz entstehen, das die Figuren in einem partiellen Nebeneinander und in einer voranschreitenden Gleichzeitigkeit verbindet und – so möchte ich annehmen – durch ihre imaginäre Vernetzung auch unsere Vorstellung der fiktionalen Welt als einer alltäglichen, möglichen bestimmt.

Das umwegige Erzählen und der Faden

Wenn in den Mosaikfilmen zu Beginn die Entwicklungsbahn einer Figur erahnt werden könnte, da sie durch die offen gelegten Situationen und Charaktere vorgezeichnet scheint, die über ihre körperlich expressive Konzeption und Gestaltung sowie das explizite Schauspiel an die Oberfläche getragen sind, so wird diese mögliche Entwicklung – in einem narrativen und psychologischen Sinne – konstant abgelenkt und umgeleitet durch unvorhergesehene Interaktionen und durch das Dazwischenfunken von Episoden, die vom Weg einer anderen Figur erzählen; doch auch dieser folgen wir dann nur ein Stück weit, bis sie wiederum einer nächsten begegnet, die ihre Wege und Absichten (sowie unsere diesbezüglichen Erwartungen und Erklärungen) durchkreuzt, sie entweder auf eine andere Bahn lenkt oder gleich selbst die Aufmerksamkeit des Erzählens auf sich zieht und den Erzählfaden von ihrer Vorgängerin übernimmt, bis sie ihrerseits einer nächsten begegnet oder bis sich wiederum durch die Montage eine neue Szene und eine neue Figur in den Vordergrund drängen – eventuell sogar, bevor sie in ihrer Episode, ihrem Szenario, zu einem «Ende» gelangt ist.

Dennoch finden in den meisten Filmen mit azentrischen Figurenkonstellationen die einzelnen Episoden zu einem vorläufigen Schluss: Das Szenario oder eine Gesprächssituation wird selten abgebrochen, sondern erscheint zumindest abgerundet durch die Gestaltung der Sze-

ne und vor allem durch assoziative und plastische Verbindungsmomente zur nächsten, die den Schnitt «weich» machen und den fließenden Übergang betonen.⁶⁶ Hingegen unterbrechen die Figuren in ihren Begegnungen meist die Tätigkeiten und Bewegungsrichtungen der Anderen, was den Übergang von einem Szenario zum nächsten einebnet, die Szenen ineinander schiebt, die «Montage» diegetisiert (und den Anschein der relativen Autonomie der Figuren gegenüber der Enunziation weiter verstärkt.) So wird der Erzählprozess schrittweise und mäandrierend vorangetragen.

Ähnlich wie der Weg, den ein Ball auf dem Fussballfeld während eines Matches zurücklegt, von jeder ihm «begegnenden» SpielerIn wieder in eine andere Richtung gelenkt und von der Bildauswahl des Fernsehteams in der Übertragung noch einmal neu gestaltet, in einzelne Episoden oder Spielmomente eingeteilt und als Folge strukturiert wird, zieht sich der *Erzählfaden* kreuz und quer durch das Spielfeld des fiktionalen Raumes. Mein Vergleich hinkt, ich weiss, denn der schwarzweisse Ball ist natürlich das Sichtbarste auf dem Feld: Er ist die Hauptfigur – ist der Motor des Narrativen durch virtuelle Ansteckung, ist das «Virus», das sich in manchen Filmen, wie wir gesehen haben, in einem Objekt materialisiert und sich eventuell multipliziert –, während in den Mosaikfilmen die SpielerInnen wichtiger sind, weil sie die Stationen bilden, die sich zu einem «roten» Faden knüpfen, der sich nur als Spur des fließenden Erzählprozesses zu erkennen gibt. Vor allem gibt es auf dem Spielfeld im Mosaik immer mehrere Bälle, die mehrere Spuren skizzieren, auch wenn der Film in seinem linearen Ablauf immer nur zwei mögliche Verbindungsstücke zum Erzählfaden verknüpft. Dennoch stimmt der Vergleich insofern, als Geschehen und Narration erst in der Interaktion zwischen den Figuren und den Objekten entstehen sowie in der Montage, die zwischen ihren Geschichtensträngen hin- und herwechselt. Diese beiden Dynamiken loten zusammen die *Logik vorstellbarer und wahrnehmbarer Möglichkeiten und Zufälligkeiten* aus, die von vornherein immer nur Umwege geht (und dabei auf mehr als zwei Tore zielt). Hierin verrät sich natürlich eine unpersönliche enunziative Aktivität, die mit den Figürchen auf dem Brett spielt, den Zufall herbeiführt, die Mosaiksteinchen im diskursiven Ablauf platziert, doch ähnlich wie die Spieler auf dem Fussballfeld schieben die Figuren den Ball voran, knüpfen den Faden und geben zugleich (selbstreflexiv) zu erkennen,

66 Ich habe am Ende des Kapitels «Zwischenspiel 2» dazu einige «Ausnahmen» erwähnt, die durch den Rhythmus der Montage, harte Schnitte, abgebrochene Szenen oder Schwarzaufnahmen die Verbindungen zwischen den Figuren stärker fragmentieren, zum Beispiel in *CODE INCONNU* oder *BEIJING BASTARDS*.

dass sie um die mediale, diskursive und spektakuläre Präsentation ihres Treibens wissen (als Wirkungskonstruktion durch Konzeption und Gestaltung der Figuren).

Die ZuschauerInnen sind in dieses Spiel aktiv eingebunden: Sie kombinieren, koordinieren, arrangieren, sie folgen dem Erzählfaden und dem imaginären Ball, haben aber gleichzeitig die Freiheit, in jedem Verknüpfungsmoment andere filmische Anschlussmöglichkeiten zu sehen, sich eine andere Auswahl, eine andere Perspektive vorzustellen, alle möglichen, gewesenen und künftigen Pässe mitzudenken, sie sich zu wünschen oder sie zu befürchten, ja sogar die ungeahnten Wendungen des Spiels zu erwarten. Diese Aktivität sucht auch in den Mosaikerzählungen nicht nach einem letzten Sinn ausserhalb des Spiels oder nach einer umfassenden, alle Momente einbindenden Erklärung. Dennoch liefern die einzelnen Szenarien, die geglückten und missglückten Interaktionen und die zusammenmontierten Ausschnitte Stoff für Interpretation und Reflexion, und dies auf den vielfältigsten Ebenen.

Wenn ich hier noch einmal den Vergleich mit der konkreten Sprechsituation bei Lemke aufnehme, so geht es mir nun um den Aspekt des Kommunikationsaustausches: Das «labyrinthische Sicherzählen»⁶⁷ der einzelnen GesprächsteilnehmerInnen fügt sich in einer Konversation, in einer Situation des freien und bewegten Miteinanderredens unter FreundInnen (ohne Anspruch auf philosophisches Diskutieren, wie bei Lemke, sondern eben gerade im Austausch von Alltäglichkeiten) in einen mäandrierenden Fluss. Jeder Gesprächsbeitrag gibt ihm wieder eine andere Wendung, und erst in seiner Umwegigkeit und in der Interaktion der Beteiligten lässt sich ein Faden finden, eine Linie erahnen, die die Erzählung als Inhalt erstellt: Darauf haben die Stimmung, das nonverbale Verhalten und eventuell bereits bestehende Beziehungsgefüge einen Einfluss sowie die einzelnen Geschichten: All diese Faktoren verknüpfen sich in der Situation und beeinflussen Lauf und Thema des Gesprächs in höchst komplexer Weise.⁶⁸ Obwohl der Film natürlich vorfabriziertes Produkt und Einwegmedium ist – also nicht der Interaktion im Gespräch gleicht –, kann er wie der Briefroman (etwa in Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses*) diese Situation simulieren. Die mentale «Zusammenarbeit» zwischen Film und ZuschauerIn-

67 Lemke 2001: 193f.

68 Cosnier/Kerbrat-Orecchioni 1987: vor allem die Aufsätze im 3. Teil (199–316). Das Unternehmen, ein kurzes Interview in all seinen Facetten und Aspekten zu beschreiben, wird von den AutorInnen in den Schlussfolgerungen als eine «folle entreprise» bezeichnet (355). Einen soziolinguistischen Beschreibungsansatz entwickelt auch Lorenza Mondada (1998 und in Bezug auf die Konstruktion eines *wissenschaftlichen* Diskurses in einer Konversations- und Interaktionssituation 2000a).

nen scheint mir dabei nicht völlig anders zu verlaufen, zumindest kommt sie der Gesprächssituation so nahe, dass wir die umwegigen, unlogischen Konstruktionen solcher Filme problemlos «verstehen».

In narratologischen Begriffen lässt sich diese labyrinthisch-mäandrierende Anordnung der einzelnen Erzählelemente oder Episoden als eine «unfocused chain»⁶⁹ beschreiben; oder, da sie ja mehreren zentralen Figuren zugeordnet sind, als eine mehrfach fokalisierte Kette, die sich durch die polyphone Welt schlängelt, ein kaleidoskopisches Gebilde erstellt, ohne einheitliche Perspektive, ohne Zentrum, ohne Fluchtpunkt. Sie wirkt deshalb nicht ziellos, aber das Ziel scheint nicht ihr transzendenter Sinn zu sein: Der Diskurs ist, in der immanenten Gegenwart des Erzählens und des Erzählten, mit seinem Verlauf beschäftigt, mit dem An- und Verknüpfen der Episoden zu einem in sich verschlungenen Erzählfaden; über ihre Umwege und die vielen nicht in den Faden eingebundenen Verbindungsmöglichkeiten platziert die Narration die einzelnen Mosaiksteinchen im fiktionalen Universum und verschiebt und verdichtet sie in der alternierenden, horizontalen Bewegung der Montage räumlich und zeitlich in einem imaginären Netz. Durch dieses Wechselspiel im Diskurs und in der Diegese entsteht in der konsekutiven Abfolge der Bilderkette und der syntagmatischen Reihung der Episoden, in ihrer rein diskursiven *Nachbarschaft* der Eindruck eines locker chronologischen, manchmal gar kausalen Zusammenhangs zwischen den einzelnen Elementen, zwischen denen wir strukturelle und semantische Verbindungen ziehen, Vergleichbarkeiten erstellen und *Verwandtschaften* knüpfen, um so mehr, als wir sie auch in der fiktionalen Welt nebeneinander anordnen.⁷⁰ Der Verlauf dieser Verkettung von Begegnungen und Episoden sowie ihre Platzierung in der Kette bleiben vorwiegend arbi-

69 Branigan 1992: 19; in diesem Zusammenhang erwähnt der Autor Ophüls' *LA RONDE* (F 1950), Buñuels *LE PHANTÔME DE LA LIBERTÉ* (F 1974) und Jarmuschs *MYSTERY TRAIN* (USA 1989), die jedoch jeweils unterschiedliche Muster entwickeln (vgl. «Zwischenspiel 2»).

70 Metz 1977: 177–371; für diesen Aufsatz, auf den ich später näher eingehen möchte, beziehe ich mich auf die deutsche Übersetzung: Metz 2000 (1977): hier 158: «[D]ie syntagmatische Aktivität [besteht] niemals darin, ein Element durch ein anderes zu ersetzen, sie beruht zur Gänze auf dem gegenteiligen Verfahren, dessen einziges Ziel es ist, alle Elemente zu *arrangieren* (sie anzuordnen), die im Diskurs präsent sind und nicht ausgewählt werden können.» Dadurch entsteht der Eindruck von Kontiguität nicht nur im Diskurs, sondern zwischen den Dingen in der Fiktion durch ein anderes zu ersetzen (139f., 149); die privilegierte assoziative Verbindung, die darin anklingt, ist jene der Metonymie, auch wenn keine oder nur eine vage räumliche Nachbarschaft zwischen den «Referenten» in der gesellschaftlichen Erfahrungswelt oder in der Diegese existiert (135, 148, 154). «Ein Ausdruck 'appelliert' an einen anderen, weil beide sich wechselseitig aufgrund ihrer Nachbarschaft *evozieren* und weil sie sich auch, bis zu einem gewissen Grad, *ähneln*.» (151, Hervorhebung im Original). – In diesem Zusammenhang habe ich in Kapitel II.3. den Ausdruck der horizontalen, assoziativen Montage eingeführt.

trär (wenn nicht einer der Erzählstränge dominant hervortritt und das Geflecht bündelt), und *dennoch* gehorchen sie einer Logik, die eine Entwicklung in das Figurengeflecht einschreibt – was die extrem flächige Anordnung in *L'ÂGE DES POSSIBLES* am eindeutigsten zeigt. (Diese Logik werde ich später mit dem Begriff der Analogie zu fassen versuchen.)

Die mosaikartigen Episodenfilme sind also keine Collagen, weder im eigentlichen Sinne der bildenden Kunst noch als experimentelle oder dokumentarische Filmcollage: Der Faden des Erzählens führt in ein Geflecht von diegetischen und diskursiven Kontiguitäten, ein vielschichtiges Netz, das zwar durchlässig bleibt, aber keine Löcher hat, Knotenpunkte und Bruchstellen aufweist, jedoch keine Brüche, nichts versteckt, aber auch nicht alles aufdeckt. Im Bereich des Spielfilms gleicht das Stationenprinzip somit weniger jenem in bestimmten modernen Filmen, in denen das *Verräumlichen* der Erzählung durch den Erzählprozess paradigmatisch bestimmt ist, der ihr ein serielles, substitutives Prinzip einschreibt,⁷¹ als jenem, das Kracauer mit dem Begriff des Episodenfilms bezeichnet und das ich bereits für die Analyse von *MENSCHEN AM SONNTAG* erwähnt habe (über diesen Begriff verfolgt Kracauer in späteren Jahren die Idee des Querschnittfilms weiter, wenn er auch die beiden Konzepte nie explizit zusammenbringt). Er schreibt dazu: «Aus einer Serie episodenhafter Einheiten» können manchmal «Teile einer Handlung werden, in die sie eingegliedert sind wie die Zellen eines lebenden Organismus»; vor allem dann, wenn dieser Episodenfilm beabsichtigt, «den Strom des Lebens zu vergegenwärtigen», des sozialen Lebens der «Strasse, jenem Bezirk der Realität, in dem sich vergängliches Leben am augenfälligsten manifestiert. Daher die Affinität von Episodenfilmen zu Orten mit zufälligen, fortwährend wechselnden Konfigurationen».⁷² Für Kracauer, der

71 Bordwell 1985: 317f.: «[T]he syuzhet [sujet] gets 'spatialized' by an unorthodox succession of items that implies alternative temporal arrangements», wie der Autor für Godards Filme aus den 1960er Jahren feststellt, die er der *parametric narration* zuordnet; die Organisationsform seiner Filme sei nicht mehr erkennbar und äussere sich nur noch über eine «more or less arbitrary juxtaposition of lighting options, color schemes, camera angles, découpage options, musical styles, and so forth». Dies führe zu einer Collage, die widersprüchlichen Prinzipien unterworfen sei und in der das Narrative von den stilistischen Effekten übertrumpft werde (318f.). Die grundsätzliche Problematik dieser Aussage scheint mir zu sein, dass das Narrative, mit implizitem Bezug zum klassischen Paradigma, nur unter den zeitlichen Aspekten der Handlungsentwicklung und der Rekonstruktion einer semantisch-konzeptuellen Kohärenz gesehen werden kann: Die plastisch-figurativen Aspekte wirken jedoch konstitutiv auf das Verstehen solcher Filme ein; vgl. in Bezug auf Godards Filme (allerdings hauptsächlich die neueren) Nicole Brenez 1998: 339f.

72 Kracauer 1973 (1960): 331–335. An anderer Stelle schreibt er: «Der Faden, der die verschiedenen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens verknüpft, muss durch die Strassen führen» (Kracauer 1984 [1947]: 191f.); vgl. meine Ausführungen in Kapitel II.2.1.

von der filmischen Gestaltung der Bilder einer alltäglichen Wirklichkeit eher die Entwicklung eines Arguments verlangt, als darin ein assoziatives Verknüpfungsnetz zu suchen, erstellen diese Filme jedoch «ein undeutliches und sehr filmisches Bezugssystem», eine «prekäre Verbindung zwischen den sonst voneinander getrennten Einheiten». ⁷³ Für Alexander Kluge hingegen ergeben sich im «Vielfältigkeitsroman» (von Fontane) und seiner Montagetechnik Zusammenhänge und «im Zusammenhang gibt es immer einen Ausweg». ⁷⁴

Die kombinatorische Aktivität des Puzzelns

Ich möchte mich nun mit dem von Kracauer nicht näher beschriebenen «filmischen Bezugssystem» beschäftigen und später auch mit dem «Ausweg» von Kluge. Dabei geht es mir um die strukturierende Aktivität des Puzzelns oder die Anordnung der Episoden im syntagmatischen Verlauf des Diskurses.

Der Anfang von HAUT BAS FRAGILE eignet sich zur Untersuchung des abstrakten Prinzips der alternierenden Montage als rein diskursiver Aktivität, da, wie bereits beschrieben, während einer längeren Zeit keine Begegnungen zwischen den Figuren stattfinden und keine eindeutig homogenisierenden Elemente wie die Hubschrauber und die Nachrichtensendung in SHORT CUTS die einzelnen Szenen miteinander verbinden und durchdringen. Die drei Erzählstränge sind also grundsätzlich unabhängig voneinander entwickelt, und die Episoden zu den drei Figuren Ninon (a), Louise (b) und Ida (c) folgen sich in der Bilderkette in scheinbar ungeordneter Reihenfolge: a, b, c, b, c, b, a ... Und weiter, nachdem Lucien und Roland dazukommen, die ich hier aber weglasse, da mir die Beschreibung nur zur Demonstration des Prinzips dient: b, a, c, a, b, a, c, a, b, a, c, b, a, b, a, b, a + b (Ninon und Louise treffen sich hier zum ersten Mal in der Interaktion, nach 70 Minuten – bei einer Gesamtdauer von circa 160 Minuten).

An diesem Beispiel können wir sehen, dass nach der Vorstellung der drei Figuren in je einer Szene (a, b, c) ein Verklammerungsmechanismus einsetzt, der zwar unregelmässig verläuft, aber dennoch strukturiert erscheint, was nur dann ein Paradox ist, wenn man ihn linear und chronologisch zu fassen versucht. Verschiedene abstrakte, ornamentale Organisationsmuster überschneiden und überlappen sich und eröffnen einen mehrdimensional-strukturierten Raum (erinnern wir uns daran, dass für Lotman der Raum per se ikonisch ist): Die dritte Szene, c, ist

⁷³ Kracauer 1973 (1960): 333.

⁷⁴ Kluge 1983: 314.

zugleich die letzte Episode der Einführungssequenz (im engeren Sinne) und bildet den Anfang zu einer Reihe von vier Elementen, aufgeteilt auf zwei Figuren (... c, b, c, b ...), die eigentlich schon mit dem b davor beginnt und also eine Fünfer-Reihe darstellt, die zudem von a umklammert wird und so die zweite Expositionsphase abschliesst (bevor Lucien und Roland einbezogen werden). Das letzte b dieser vorangehenden Reihe bildet jedoch den Anfang zu einem Wechselspiel mit a – ebenfalls in einer Reihe von vier zusammengehörigen Elementen (b, a, b, a) –, und dieses ist gleichzeitig wie eine Binnenserie eingefasst von je einer Szene zu c. Die letzte Szene zu a im Wechselspiel mit b stellt dann wiederum den Anfang zu einer alternierenden Dreier-Reihe mit c dar: Die Erzähldynamik kreierte lose ein Relaissystem oder eine Abfolge wie bei einem Staffellauf.

Nun folgt eine einzelne Episode zu b; an ihr spiegelt sich das Wechselspiel zwischen a und c in rückläufiger Reihenfolge der fünf Elemente, sogar bis zurück zum letzten a vor dem vorangegangenen b (a, c, a, b, a oder umgekehrt, also vorwärts), und das alleinstehende b zwischen den beiden Reihenfolgen gilt somit als Zentrum einer kleinen Symmetrie, das alle drei Figuren einbindet. Aber wir können gleichzeitig auch sagen, dass sich ab dem alleinstehenden b die Abfolge der letzten vier Elemente wiederholt (b, a, c, a). Beginnt man hingegen noch einmal von vorne und wählt das zweite Vorkommen von a als Anfang einer Serie, so kann man, von dieser Stelle weg, die dreimalige Wiederholung derselben Abfolge der voneinander unabhängigen Elemente beobachten (a, b, a, c). (Diese Verschränkung der letzten Szene der Einführungssequenz mit dem Beginn der Dynamik der nun einsetzenden Verknüpfung über Roland kennzeichnet die vorangegangene Serie als Exposition, die hauptsächlich der Charakterisierung der drei Figuren diente und den dramaturgischen Sonderstatus der allerersten Szene des Films (a) relativiert, die über Ninon ein Genre antippt, das der Film danach nicht weiterverfolgt.)

So entsteht in der Parallelität der drei Erzählstränge und den jeweiligen Paarbezügen im Anschluss zwischen zwei Szenen durch die Verklammerung ein ornamentales Montage-Muster. Die Bewegung nimmt je nach Sichtweise zirkuläre, spiralförmige oder serielle Gestalt an, verfolgt aber keines der Prinzipien lange, sondern erstellt ein dreipoliges Gebilde, in dem sich verschiedene Symmetrien ablesen lassen, mehrere Achsen überschneiden und aneinander spiegeln, partielle Kompositionsmuster sich ergänzen, ineinander fließen (nicht unähnlich der Gruppierung und Anordnung der Figuren in Konfigurationen und Teilkonstellationen im sozialen Netz).

Ich möchte dieses Spiel mit den kombinatorischen Möglichkeiten nicht weiterverfolgen; SpezialistInnen könnten vielleicht tatsächlich eine Logik des Zufalls oder einen Algorithmus für den ganzen Film herausdestillieren; sie müssten aber zudem die Präsenz von Lucien und vor allem die von Roland in der Kombination mit den drei weiblichen Figuren berücksichtigen. Ich bezweifle, dass im Kompositionsverfahren dieses Films – und der mosaikartigen Konstellationen allgemein – ein einheitliches mathematisches oder geometrisches System existiert, möchte aber weder den SpezialistInnen der Chaostheorie noch jenen der Kabbalistik die Chance nehmen, darin eine Regelmäßigkeit zu finden. Mein Anliegen war es einzig, die kombinatorische Aktivität des Puzzelns, die hier am Werk ist, festzuhalten, und ich möchte zwei Schlüsse daraus ziehen: Ihre Logik, wenn es denn eine fassbare gibt, erscheint nie eindimensional, sie verfolgt keine durchgehende, lineare Kohärenz, sondern setzt abwechselnd eine der drei weiblichen Figuren als Zentrum oder Motor einer der Kombinationsformeln ein – immer in der Überlagerung und Verklammerung mit den anderen. Sie lässt sich zudem als horizontales, aber verschachteltes und weitgehend undurchsichtiges Prinzip eines Wechselspiels nicht einfach symbolisch aufladen und auf die Erzählung, als Inhalt und als Baukastenprinzip, übertragen: Zum Beispiel zeigt die alleinstehende Szene b, die ich als Zentrum einer Symmetrie von zehn Elementen etabliert habe und die als solche auch sehr lang ist, die (zweite) Begegnung zwischen Louise und Roland in dessen Atelier, wo er sich als Gestalter von Film- und Theaterkulissen zu erkennen gibt und gleichzeitig durchblicken lässt, dass er über Louise mehr weiss, als ihr lieb sein könnte (er besitzt Dokumente, die er verschweigt); er kann also als Einkuppelungsfigur des Regisseurs sowie als Personifikation des Bildermachers und Erzählers «identifiziert» werden (der eines der «Rätsel» der Erzählung etabliert). Dennoch hat diese dramaturgisch und enunziativ (reflexiv) wichtige Szene weder auf die Bilderserien davor noch auf jene danach eine eindeutige thematische Auswirkung oder strukturell zentrierende Funktion für die Verbindungen im Geflecht. – Hingegen können wir erkennen (ganz am Schluss der oben angeführten Reihenfolge der Szenen), dass die Begegnung zwischen Ninon und Louise durch ein exklusives Wechselspiel zwischen den Episoden ihrer beiden Erzählstränge vorbereitet wird und ihr erstes wirkliches Zusammentreffen wie ein Höhepunkt wirkt, der zudem in die erste der spektakulären Gesangs- und Tanzeinlagen mündet.

Auch wenn die musivische Ornamentik des Wechselspiels und der Verschachtelung sich hier nicht eindeutig im Semantischen niederschlägt, so hat sie Einfluss auf die Bewegung des Films, auf die emotionale Ak-

zentsetzung, den Aufbau von Spannungsmomenten, oder sie kann im Gegenteil die Verflachung von vermeintlichen dramaturgischen Knotenpunkten oder gewichtigen Positionen in der Textstruktur bewirken (wenn wir zum Beispiel noch einmal an die Exposition denken).

Ich möchte also keineswegs vertreten, dass die abstrakten Kompositionsmuster in der Anordnung der Episoden willkürlich sind, nur ging es mir in diesem Abschnitt darum vorzuführen, wie komplex Parallelitäten und Nachbarschaften im diskursiven Verlauf der Bilder angelegt sein können und wie sie ein Mosaik erstellen oder ein Ornament, das flächig, aber mehrdimensional erscheint, jedoch unvollständig bleibt, weil es sich konstant bewegt und nie zu einem einheitlichen Gesamtbild führt. Wenn wir diesen Aspekt der Progression in die ornamentalen Spiele integrieren, so können wir annehmen, dass die kombinatorische Aktivität des Puzzelns stark auf den Rhythmus des Films einwirkt, indem sie die Montage musikalisch durchdringt (wenn auch nicht nach strengen Kompositionsprinzipien, wie sie etwa die Fuge verlangt) und in gewisser Weise auch eine choreografische Dynamik antreibt. So ist die momentane Aufmerksamkeit im Diskurs auf *eine* der drei Figuren wie durch ein visuelles und akustisches Echo von den anderen begleitet; ein Echo, das aus verschiedenen Richtungen zurückschallt, das bereits in der alternierenden Bewegung und der Verschachtelung der Episoden angelegt ist und das immer auch die Szenarien und Motive in der Diegese sowie die plastischen Gestaltungsmittel der Szenen miteinbindet (etwa die konkreten Montageanschlüsse oder die Farbgestaltung, auf die ich noch speziell eingehen werde); ein Echo, das sich sodann auf die nächste Figur als vorübergehenden Pol der Aufmerksamkeit verlagert.

Das mosaikartige Arrangement des Sichtbaren

Von den abstrakten Spielen der Kombinatorik komme ich nun zurück auf die narrative Ebene der Verschachtelung der Episoden in der Kette: Damit die fortwährend alternierende Montagebewegung zwischen grundsätzlich parallelen Erzählsträngen, wie sie am Anfang von HAUT BAS FRAGILE bestehen, wenn noch keine Beziehungen zwischen den Figuren etabliert sind, eine minimale zeitliche Transformation andeuten kann, sind auf der *diskursiven* Ebene noch zwei weitere Aspekte von Bedeutung: die *Beschreibung* und die *Ellipse*. Sie sind mitverantwortlich dafür, dass wir anhand des Montage-Arrangements die einzelnen Szenen in einem tastend voranschreitenden Nebeneinander und in einer partiellen Simultaneität situieren und unsere Vorstellung der fiktionalen Welt als Netz entwickeln.

Ich habe bisher die *Beschreibung* als Aspekt der Chronik behandelt, die eine grosse Aufmerksamkeit für das alltägliche Detail zeigt und von einer Erzählhaltung zeugt, die aus der Nähe und dennoch distanziert beobachtet; ein Aspekt, der die schwach-sujethafte Narration in den pluralen Figurenkonstellationen bestimmt. Ich möchte hier – ohne frontal in eine Diskussion der bestehenden Theoriekonzepte zur Beschreibung einzusteigen – nur *einen* weiteren Aspekt hervorheben, der das «filmische Bezugssystem» und seine «prekären Verbindungen», von denen Kracauer spricht, wesentlich beeinflusst. Ich beziehe mich dafür auf André Gardies, der die Beschreibung als filmische Aktivität versteht, als einen Enunziationsmodus, der auch unabhängig vom Narrativen auf der Ebene des Diskurses und für die Diegese konstitutiv und dynamisierend wirkt.⁷⁵ Seine Ausführungen, die sich auf die Konstruktion einer Szene beziehen, werde ich auf die globalere Ebene des mosaikartigen Arrangements übertragen, um das beschreibende Moment in der Montage hervorzuheben, die *zwischen* den einzelnen Szenen hin und her wechselt, die eine den Alltagsszenarien inhärente, lose Progression entwickeln.

Dabei geht es mir hauptsächlich um den Aspekt der Aufzählung oder Reihung von Elementen des *Sichtbaren*:⁷⁶ Die beschreibende Aktivität *zeigt*, was (von einer anonymen Instanz) zu zeigen für wert befunden wurde, und, was sehr wichtig ist, sie schaltet damit, im Gegensatz zum narrativen Modus, alles aus, was nicht im Bildfeld – das heisst in unserem Falle innerhalb einer Szene oder eines Szenarios – erscheint: Diese beschreibende Haltung lenkt also die volle Aufmerksamkeit auf das Ele-

75 Gardies 1999: 55–70. Er setzt damit im Anschluss an Philippe Hamon das Deskriptive (*le descriptif*) als «poussé constitutive du décrire» (57) von der Beschreibung (*la description*) ab, die einzig den rhetorischen Aspekt des Deskriptiven ausmacht (diese Unterscheidung im Modus der Beschreibung verhält sich einigermassen analog zur Einteilung des Narrativen in *narration* und *récit*, die im französischen Sprachraum allgemein akzeptiert ist und die ich mit «Narration» oder «Erzählen vs. Erzählung» wiedergegeben habe.

76 Die Aufreihung und Anhäufung von Elementen ohne «Zusammenhang» als textuelles Charakteristikum der Beschreibung ist Teil der gängigen Definition des Konzepts, bereits in der Literaturwissenschaft (vgl. zum Beispiel Hamon 1993: 52f.). Im Bereich des Filmnarratologie erscheint es jedoch meist als Aspekt einer negativen Definition in Bezug auf das Narrative, dem die Beschreibung als Vorstadium diene und ohne das diese keine zusammenhängenden Aussagen gestalten könne; vgl. Chatman 1990: 20f. oder Branigan 1992: 19f. In dieser Auffassung können semantische Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen nur auf konzeptueller, tiefenstruktureller Ebene zustande kommen, und die filmische Aktivität der Beschreibung und der Reihung des Sichtbaren wird als Oberflächenphänomen als kaum bedeutungskonstitutiv erachtet. Eine revidierte Auffassung präsentiert Laurent Jullier (1997: 106) mit Bezug auf heutige Hollywoodfilme, in denen die Kausalität stark zurückgenommen ist.

ment, das sie gerade vergegenwärtigt, und deaktiviert somit den *hors-champ* (als diegetischen Faktor der Dynamisierung, nicht als rezeptive, imaginäre Funktion). Sie wählt aus und fragmentiert, was auf der Ebene von Bild und Ton in den Szenarien über die filmisch gestalteten Szenen aktualisiert werden soll, und stellt so die fiktionale Welt aus Einzelteilen zusammen. Sie segmentiert und organisiert das Ausgewählte in einer Kette, ohne dass darin eine *vectorialisation*, eine Ausrichtung (auf die Handlung – im klassischen Sinne) zu erkennen wäre, denn sie gibt sich der Bewegung eines fortwährenden Wechselspiels hin.

Somit hebt – weiterhin in Anlehnung an Gardies – diese Aktivität auch die zeitliche Folge der Entwicklung des Geschehens auf; die Abfolge der Szenen in der Kette, die Aneinanderreihung von quasi autonomen «Tableaus»,⁷⁷ entspricht keiner diegetischen Konsekution, keiner zwingenden Chronologie (was sogar den primären Eindruck von Konsequenz schwächt, der durch die diskursive Konsekution oder Nachfolge entsteht).⁷⁸ Man könnte auch sagen, dass diese Tableaus «syntaktisch» *nebeneinander* angeordnet sind – oder: in einer Reihe von Parataxen⁷⁹ –, und so situieren wir die einzelnen Elemente auch im fiktionalen Raum in einem Nebeneinander und stellen zwischen ihnen eine Beziehung der Simultaneität her: Dieser raumzeitliche Chronotopos rekurriert auf keine vorgängige (profilmische) Grundlage; er entsteht erst in der beschreibenden Aktivität des Films als imaginäre Konstruktion,⁸⁰ dank des Sicht- und Hörbaren, das sich vor uns ausbreitet in den ausgewählten und alternierend aneinandergereihten Szenen oder Szenarien (für Gardies sind es die Einstellungen), die wir über ihre *Differenzen und Ähnlichkeiten* miteinander verbinden.⁸¹ Ich möchte behaupten, dass diese

77 Diese für den Modus der Beschreibung typische Form der «Montage» erwähnt Philippe Hamon (1993: 197f.) für die Literatur. Zum «deskriptiven Syntagma» im Film vgl. Metz 1968: 128f.

78 Es handelt sich um den Eindruck, der mit der Wendung *post hoc, ergo propter hoc* wiedergegeben werden kann: In der rein konsekutiven Abfolge von Bildern oder Szenen stellt sich eine Verschmelzung und Verwechslung von Konsekution und Konsequenz ein, bevor die semantisch-logische Handlungserzählung die effektive Kausalität etabliert; siehe dazu bereits Barthes 1985 (1966): 180; auch Jullier 1997: 101. Diese elementare kognitive Verknüpfungstechnik entspricht dem Phänomen der *Inferenz*, das auch in der Textlinguistik diskutiert wurde; vgl. Linke et al. 1991: 234f.

79 Ich entlehne diesen Begriff der Linguistik, wo er die Nebenordnung von Satzgliedern oder, was mich hier mehr interessiert, von Sätzen beschreibt, die im letzteren Fall keinem Hauptsatz untergeordnet sind (Hypotaxe), sondern selbst eine Reihe von Hauptsätzen darstellen; vgl. bereits Karl Bühler 1982 (1934): 398f. oder auch Linke et al 1991: 223f.

80 Gardies 1999: 64 und 1993b: 59f., 189f. Eine stärker fiktional-logische Argumentation verfolgt, wie bereits vorgestellt, Lubomír Doležel (1998: 202f.)

81 Gardies 1999: 65. Natürlich beinhaltet das Beschreiben als filmischer Prozess noch andere bestimmende Aspekte, die mein Argument hier nicht betreffen.

grundlegend beschreibende, diskursive Bewegung nicht frei ist von minimalen narrativen Elementen: Obwohl die (schwache) zeitliche Transformation im mosaikartigen Arrangement hauptsächlich von den Figuren getragen wird, entstehen im Intervall zwischen den Szenen bedeutungstragende Verbindungen einer anderen Ordnung.

Damit komme ich zum zweiten Aspekt, der *Ellipse*: In der assoziativen Montagefolge entsteht trotz des Eindrucks von Gleichzeitigkeit und Nebeneinander weder ein zeitliches noch ein räumliches Kontinuum. Die Auslassungen zwischen den Szenen sind zwar *nicht signifikant*: Sie sind auf dieser Ebene nicht bedeutend, weil der Chronotopos der Begegnungen in der Stadt eine raumzeitlich reduzierte Diegese suggeriert und der Diskurs keine Löcher ins Netz der Figuren reißen will, und sie sind nicht bedeutungstragend, weil nicht das Abwesende die horizontale Dramaturgie im Mosaik bestimmt. Dennoch verknüpft die beschreibende Aktivität in ihrem syntagmatischen, alternierenden Vorgehen die Erzählstränge an der Oberfläche zu einem losen Teppich. Diese Bewegung folgt nicht einer Ästhetik der Leere, des Intervalls, des Fragments, strukturiert über das Prinzip der Collage von «paradigmatic sets», wie dies Bordwell für die Filme im Stil des «Nouveau roman» von Godard oder Robbe-Grillet festhält, für die er die bereits angesprochene Veräumlichung der Erzählung (des *syuzhets*) ausmacht.⁸² In den mosaikartigen Arrangements der 1990er Jahre verstecken die Ellipsen nichts, sie begründen kein Enigma – weder als Motor der Erzählung noch als Rätsel des Subjekts –, sind nicht Quelle narrativer Veränderungen in einer tieferen Textschicht, bezeugen nicht, dass etwas nicht gesagt oder gezeigt werden soll oder kann;⁸³ oder aber sie thematisieren über die Figu-

82 Bordwell 1985: 317f. Obwohl der Autor der Idee der Veräumlichung folgt, argumentiert er stark zeitbezogen und unterwirft den Prozess des Erzählens der Erzählung, in der er trotz der «open, 'plural' qualities» des «cocktail-party»-Effekts solcher Filme um jeden Preis «an overriding principle of unity, that does allow us to grasp and 'close' the film to some degree» feststellen will (321). Diese Ehrenrettung der (klassischen) Kohärenz über Brüche und Ellipsen hinweg mag für sein Korpus bis zu einem gewissen Grad statthaft sein; für mein Korpus führt diese Argumentation jedoch in eine Sackgasse. Eine allgemein theoretische Auseinandersetzung mit der Funktion von Ellipsen im Film bieten Paul Verstraten 1992, Philippe Durand 1993 und Yannick Mouren 1994. Auch diese AutorInnen verfolgen grundsätzlich eine zeitlich bedingte und auf die Kohärenz der Erzählung (oder ihres Fehlens) gemünzte Argumentation, beziehen aber auch andere Parameter wie Licht, Linien, Formen, Farben, Geräusche, Musik als strukturierende Prinzipien für die Montage mit ein; vgl. Mouren 1994: 161f.; Durand 1993: 175f. (auch in Bezug auf Dekonstruktion und Moderne). Eine ästhetische und psychoanalytische Sichtweise, die auch den Übergang von der Moderne zur Postmoderne in die Frage von Abwesenheit vs. Anwesenheit einbezieht, entwickelt Marie-Françoise Grange 2000.

83 Verschiedene Aspekte der Abwesenheit und ihr für die Ideologie strukturierendes Moment bespricht in der Literaturtheorie Hamon (1997 [1984]: 13–18), auf den ich

ren dieses Prinzip selbstreflexiv an der Oberfläche, wie ich dies für HAUT BAS FRAGILE herausgestellt habe. Sie verweisen auch nicht auf eine abwesende, referenzielle Realität: Sie kreieren eine filmische «Realität» des Sicht- und Hörbaren in der syntagmatischen Anwesenheit der ausgewählten Segmente. Auch wenn im konstanten Wechselspiel der Szenen durch die Montage die gesamte Aufmerksamkeit immer dem gerade gegenwärtigen Ausschnitt gilt und wir nicht wissen, was die anderen Figuren während dieser Zeit tun,⁸⁴ so evozieren die Auslassungen nicht die Abwesenheit, weder in einem metaphorischen (semantischen) noch in einem paradigmatischen (diskursiven) Sinne: Die alternierende Montage bewirkt keine Substitution, sondern eine Suspension, eine vorübergehende Aufhebung des gerade nicht Präsenten, eine «unbedeutende» Lücke, ein *Intervall*. So ist die narrative Progression nur noch in Abschnitte zergliederte Dauer, die durch die Montage in der diegetischen Zeit über kleine Verschiebungen in der Gegenwart vorandrängt und die Szenen räumlich, flächig in ihrer partiellen Überschneidung platziert.

Die Zeit als strukturierendes Moment der Erzählung, im Sinne der Verkettung von Handlungssegmenten und deren Entwicklung, verliert ihre dominante Funktion, die sie auch im modernen Kino der bedeutungstragenden Ellipse nur partiell eingebüsst hatte. Die Quasi-Gleichzeitigkeit und das Quasi-Nebeneinander der Szenen bedingen sich, ohne dass klar wird, welches Moment das andere nach sich zieht. Die Aktivität des Puzzelns im fiktionalen Raum verzögert konstant den Fortgang der Geschehnisse, hält sich an den Details des Alltäglichen auf, den kleinen Gesten der Figuren, ihren Körpern, denen sie in den Szenarien Raum lässt, alles, was nötig ist, in ihrer eigenen Zeitlichkeit nach aussen zu tragen.⁸⁵ Diese Szenarien werden sodann über Assoziationen, Wiederholungen und Verschiebungen, über Ähnlichkeiten und Kontraste in der alternierenden Bewegung vergleichend und differenzierend nebeneinandergestellt und aneinandergereiht.

mich schon für die Beschreibung des ethnografischen Realismus und die Poetik der Norm im vorigen Kapitel bezogen habe; auch die Ellipse oder besser: ihre Nicht-Bedeutsamkeit rückt die mosaikartigen Erzählmodelle der 90er Jahre in die Nähe des verflachten Erzählens der französischen Realisten, die ebenfalls ein ontologisches Weltmodell entwerfen, wie man mit Brian McHale (1987) behaupten könnte.

84 Dieser Aspekt der Wissensverteilung in der alternierenden Montage führt laut Vanooye (1991: 88) zur losen Wechselmontage (*alternance lâche*) der schwach-narrativen Filme, die er der stringenten Wechselmontage (*alternance stricte*) der kausalen Bezüge zwischen den Segmenten gegenüberstellt.

85 Die atmosphärischen, beschreibenden Segmente, die «Katalysen», ergänzen nicht die «Kardinalfunktionen» (des eigentlichen Handlungsablaufs; Barthes 1985 [1966]: 178f.), sondern übernehmen selbst deren Funktionen; sie erstellen in der syntagmatischen Kette und Nachbarschaft der Segmente auch das metonymische Geflecht der Kontiguität des fiktionalen Raumes.

Zusammenfassend können wir festhalten, dass am Anfang von HAUT BAS FRAGILE, wo noch keine Verbindung zwischen den Figuren in der Diegese besteht, Indizien zu einer vagen zeitlichen und räumlichen Lokalisierung in die Szenarien eingestreut sind und von den Figuren in ihren individuell gefärbten Teilwelten aktualisiert werden. Diese Informationen vielfältigster Art lassen uns die parallelen Stränge in einem intersubjektiven Stimmungsraum in derselben diegetischen Welt situieren. Wir erstellen Bezüge zwischen den Figuren, nehmen Vergleiche und Abschattungen vor und ordnen die Szenarien in einem lockeren Nebeneinander und in partieller Gleichzeitigkeit an. Diese Beweglichkeit in der Konstruktion der fiktionalen Welt lässt auch schon eine minimale narrative Progression erkennen: durch den zeitlichen Ablauf, der den Alltagsszenarien inhärent ist, und die Kette der Episoden im Erzählstrang jeder Figur *sowie* durch die rein diskursive Reihung und die alternierende, grundsätzlich beschreibende Bewegung, die zur Verschachtelung der Szenen führt. So bewirken bereits hier die vielen möglichen Querverbindungen zwischen den Figurenwelten den Effekt einer *Montage der voranschreitenden Gleichzeitigkeit* – eine Bezeichnung, die grundsätzlich so paradox ist wie das Phänomen. Später dann, wenn im Verlauf des Films die Dynamik der Verknüpfung der Konfigurationen einsetzt, scheint die beschreibende Aktivität im mosaikartigen, flächigen Arrangement der Szenen sich an dem Ariadnefaden entlangzutasten, den die Figuren in ihren Bewegungen, Begegnungen und Knotenpunkten durch die fiktionale Welt ziehen; zusammen entwickeln sie die azentrische Konstellation im kaleidoskopischen Netz. Dieses wird von den ZuschauerInnen im Sinne der offenen Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten ergänzt, die zwar nicht alle Verbindungen gleich sichtbar und hörbar gestaltet, sie jedoch auch nicht versteckt⁸⁶ und sie über die expressive und sich konstant verändernde Oberfläche der fiktionalen Welt verstreut. In den unzähligen Momenten des Intervalls zwischen Elementen entsteht auch eine neue Ebene der Bedeutung oder besser: der *signifiance*, die einen «Dritten Sinn» (in Anlehnung an Barthes) eröffnet.⁸⁷

Zur *vergleichenden Montage*,⁸⁸ wie sie sich im Wechselspiel der Szenen und im mosaikartigen Arrangement in der voranschreitenden Gleichzei-

86 Ich beziehe mich mit dieser Idee, wie bereits ausgeführt, auf Gilles Deleuze 1986.

87 Barthes 2002 (1970).

88 Verschiedene Formen der «vergleichenden Montage» verhandelt Hamon (1997 [1984]: 101f., 169f., 216f.) für den literarischen Bereich der Poetik der Norm, hauptsächlich auf der Ebene des Enunziats. Stärker erzähltechnisch, jedoch auf die klassische Erzählung bezogen, argumentiert bereits Lämmert (1955: 37f.). In Bezug auf das Theater thematisiert zum Beispiel Pfister (1994 [1977]: 238f., 263f., 285f.) verschiedene Möglichkeiten der narrativen und nichtnarrativen Montage für den Vergleich von Figurenkonstellationen und Tableaus.

tigkeit etabliert, lässt sich noch anfügen, dass sie weder der «alternierenden Montage» im klassischen Sinne entspricht (die einen konsekutiven Ablauf im diegetischen Geschehen oder eine zeitlich-kausale Beziehung zwischen den Handlungssegmenten im Diskurs erstellt)⁸⁹ noch der «parallelen Montage» (die eine metaphorisch-semantische Verbindung zwischen Objekten bewirkt, die sich nicht in derselben Diegese befinden).⁹⁰

89 Ich beziehe mich mit dieser Bezeichnung auf Metz (1968: 105f., 127f., 163f. und 1972: 134f.). Dieser unterscheidet an manchen Stellen zwischen einem «syntagme alternatif» und einem «syntagme alterné» (zum Beispiel Metz 1968: 105f.), die erste Wechselbeziehung spielt sich innerhalb einer Szene ab: Metz führt das Beispiel eines Tennisspiels an, bei dem die Kamera dem Ball folgt; wir können aber auch an eine Schuss/Gegenschuss-Montage der Blicke mit oder ohne Dialog zwischen zwei Figuren denken (vgl. Hickethier 1996: 143f.). Diese Form zeigt einen konsekutiven Handlungsablauf und basiert auf einer diegetischen, raumzeitlichen Einheit, deshalb nennt Metz sie später die «pseudo-alternance», während er für die zweite die Bezeichnung «vraie alternance» reserviert (Metz 1968: 164). Diese betrifft die klassische Verfolgungsjagd, in der aus der Konsekution im Handlungsablauf auf der Ebene des Diskurses ein Eindruck der Gleichzeitigkeit und der Progression zwischen den beiden Ebenen des Geschehens entsteht, die sich nicht im selben Raum abspielen. Die beiden Handlungsstränge tendieren zur Fusion (ebenfalls Hickethier [1996]: 133–135, der hierfür den Begriff der «Parallelmontage» benutzt und den Aspekt der Gleichzeitigkeit betont). Bellour (1979: 249f.) nimmt Metz' Unterscheidung auf und bezeichnet die beiden Formen der alternierenden Montage mit «alternance intérieure» (innerhalb eines Segments) respektive «alternance dans l'action» (zwischen Segmenten); er zeigt, dass auch die erste zur Einheit tendiert, diskursiv und symbolisch, indem das «Paar» der alternierenden Bilderketten als Liebespaar in einer Einstellung am Schluss des Films vereint erscheint. Auch wenn die beiden Autoren theoretisch das alternierende Wechselspiel als allgemein filmisches Prinzip erforschen, so bleiben die Unterscheidung und die Definition der Begriffe bei beiden stark von Filmbeispielen bestimmt, deren Dramaturgie über Zeit und Handlung etabliert ist, und sie beruhen zudem unausgesprochen auf dem Konzept der dominanten Hauptfigur (wenn sie auch als Paar auftritt).

90 Vgl. zum Begriff der parallelen Montage ebenfalls Metz 1968: 105f., 127f., 163f.; Metz 1972: 134f.; und ebenfalls Metz 2000 (1977): 140f. Im Begriff des *cross-cutting* scheinen für Bordwell/Thompson (1997 [1979]: 281, 298, 307) die alternierende, kausale, die rein konsekutive *und* manchmal die parallele Montageform enthalten, und somit bezeichnet der Begriff das generelle Prinzip des Alternierens. Für die AutorInnen ist die *narrative* Funktion des *cross-cutting* dennoch hauptsächlich kausal bestimmt, auf die Handlung bezogen (der eine rennt, *weil* der andere ihn verfolgt; vgl. S. 298; ebenfalls Bordwell 1985: 170). Hingegen stellt der «filmische Parallelismus» neben Zeit und Raum als den strukturierenden Prinzipien der Erzählung ein alternatives, «abstraktes» Prinzip dar (Bordwell/Thompson 1997 [1979]: 91, 80f., 204f.), das in der rhetorischen Montage (zum Beispiel bei Eisenstein), wenn der Diskurs über die kausalen narrativen Verbindungen zwischen den Segmenten dominiert, oder in der Montage des modernen Kinos, die formal, grafisch, *style-centred* ist, zum Zug kommt (207f., 248f. oder 274f.; zur Parallelität von Nebenhandlungen oder *subplots* vgl. Bordwell 1985: 51). So gelesen, *bedroht der Parallelismus die Narration* oder: die nicht-kausalen Erzählformen das klassische Kino; jedoch selbst in den nichtlinearen Dynamiken zeitgenössischer Filme wie *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, D 1998) oder *MEMENTO* (Christopher Nolan, USA 2000), die die Parallelität offen zu ihrem Prinzip machen, bleibt für Bordwell (2002: 97f.) letztlich die kausale Aktivität als Ordnungsprinzip der ZuschauerInnen dominant. Eine Auseinandersetzung mit dem grundlegenden Konzept der Kausalität in der Narratologie führt Branigan (1992: 19ff. und

Sondern: Sie hebt von vornherein die alternierende Bewegung zwischen *zwei* Elementen auf, etabliert über Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den ausgewählten Szenarien die fiktionale Welt in ihrer raumzeitlichen, flächigen Vernetzung, inszeniert in deren diskursiver Reihung und Verschachtelung die komplexe Verquickung zwischen Inhalts- und Ausdrucksformen. Ihr grundlegend beschreibender Diskursmodus schafft bereits eine *narrative* Zeitlichkeit *zwischen* den Szenen, die – durch die kombinatorische Aktivität des Puzzelns unterstützt und durch den verschlungenen Faden der Figurenbegegnungen ergänzt – in den Bewegungen eines Hin und Her und eines Vor und Zurück das mosaikartige Arrangement dynamisiert: Die so durch den wiederholten Moment des Intervalls geschaffenen Verbindungen könnte man mit Konjunktionen wie «währenddem», «unterdessen», «inzwischen», gegebenenfalls mit «und dann» sowie «oder auch», «daneben» oder manchmal ganz einfach mit «und» übersetzen. So gilt, was Hugo Münsterberg bereits 1916 für die filmische Montage allgemein festhält, für das Erzählen mit pluralen Konstellationen in besonderem Masse:

Die Vorgänge werden nicht zu ihrer natürlichen Konsequenz gebracht. Eine Bewegung wird begonnen, aber bevor die Ursache zu ihrem Ergebnis führt, hat eine andere Szene sie verdrängt. [...] Aber nicht allein die Vorgänge sind unterbrochen. Die Verflechtung von Szenen [...] bietet schon an sich solch einen Gegensatz zur Kausalität. Es ist, als wäre die Widerstandskraft der materiellen Welt dahingeschwunden und die Substanzen könnten einander durchdringen. Beim Verweben unserer Vorstellungen erfahren wir diese Überlegenheit über alle physikalischen Gesetze.⁹¹

Im Netz der Fiktionen: Die imaginäre Stadt als Matrix

L'ÂGE DES POSSIBLES bietet sich als Beispiel an, um die Auswirkungen der Montage der voranschreitenden Gleichzeitigkeit auf die imaginäre Netzkonstruktion zu zeigen, da sie in ihrer Bewegung und in der *horizontalen*

2002), eine Beschreibung der akasalen Erzählung unter anderem in PULP FICTION liefert wie bereits erwähnt Jullier (1997: 97f.).

Die Unterscheidung zwischen paralleler und alternierender Erzählstruktur auf der Ebene des Drehbuchkonzepts oder der gesamten Dramaturgie eines Films findet sich auch bei Vanoye (1991: 85f., 111f.) oder ähnlich, wenn auch mit anderer Begründung, bei Deleuze (1983: 198f.). Die beiden Autoren benennen dieselben grundlegenden Formen wie Metz und definieren sie in vergleichbarer Weise: Die parallele Struktur (die sich historisch mit Griffiths INTOLERANCE durchsetzt) ist so auf die Verschachtelung von Erzählsträngen beschränkt, die *nicht* in derselben Diegese verankert sind, und die vergleichende Bewegung zwischen den einzelnen Episoden kann deshalb für diese Autoren immer nur abstrakt metaphorisch angelegt sein. Vgl. die Ausführungen im Kapitel «Zwischenspiel 2».

91 Münsterberg 1996 (1916): 87.

Verschränkung des Diegetischen und des Diskursiven von Anfang an massgeblich am Aufbau der vielschichtigen fiktionalen Welt mitwirkt, ohne dass übergreifend homogenisierende Elemente wie in *SHORT CUTS* oder referenzialisierende Zeit- und Ortsbezüge wie in *HAUT BAS FRAGILE* in die anfänglich parallelgeschalteten Szenarien eingestreut sind.

In *L'ÂGE DES POSSIBLES* werden die Namen der zehn Figuren, die alphabetisch von A bis J ausgewählt sind, nacheinander präsentiert, und zwar auf einer je eigenen Schrifttafel (Vornamen der Figuren und voller Name der SchauspielerInnen); dazu hören wir ein Potpourri von Gesprächs- und Musikfetzen, die von einem Störgeräusch begleitet sind, als ob jemand einen Radiosender suchte. Bereits am Ende dieses Vorspanns können wir auch lesen, dass Pascale Ferran den Film im Auftrag des Théâtre National de Strasbourg gedreht hat. Erste analoge Einstellung: Agnès steht in der Küche und trinkt einen Kaffee; sie scheint vergnügt, bespricht dreimal das Band des Anrufbeantworters neu und stellt sich somit gleich selbst mit ihrem Namen vor; dann packt sie Bücher in eine Mappe, macht sich bereit zum Gehen. Szenenwechsel: Die nächste Figur (Béatrice) öffnet den Kühlschrank, etwas verschlafen, unentschlossen und gleichzeitig spürbar in Zeitdruck; sie verlässt gleich darauf das Haus, nimmt den Bus und schaut, immer noch verschlafen, aus dem Fenster; sie eilt durch die Strassen und kreuzt den Weg einer anderen jungen Frau (Denise), die vor einem Supermarkt ein Opfer für ihre Meinungsumfrage sucht; die beiden wechseln kurz ein paar Worte, doch Béatrice ist zu spät dran und rennt davon. In der dritten Szene kehren wir zu Agnès zurück: Sie befindet sich inzwischen in einem Café, liest ein Buch und macht sich Notizen; in derselben szenischen Konfiguration entdecken wir im Hintergrund zwei junge Männer im Gespräch. Danach sehen wir in Szene 4 wieder Denise bei der Arbeit: Sie sitzt nun mit einem jungen Mann (Henry) an einem Tisch – der Ort ähnelt dem Aufenthaltsraum einer Firma – und geht mit ihm den Bogen ihrer Umfrage durch; zum Schluss stellt sie Essig, Öl, Pfeffer und Salz auf den Tisch und bittet ihn, eine Salatsauce anzurühren. Beide scheinen um die Absurdität der Situation und solcher Umfragen zu wissen, und die Szene erhält einen ironischen Ton; sie macht aber auch eine leise Verschwörung zwischen beiden deutlich, die sich gerade erst kennengelernt haben. In Szene 5 verfolgen wir die jungen Männer von vorhin (aus dem Café in Szene 3, falls wir sie wiedererkennen) durch den Supermarkt; aus dem Dialog schliessen wir, dass sie zusammen wohnen und gerade den Grosseinkauf für die nächsten Tage erledigen. Währenddessen schlendern Agnès und Béatrice (in Szene 6) durch die Strassen der Innenstadt und machen Besorgungen ...

Dieser Filmanfang reiht Stationen eines Alltags aneinander. Bereits mit dem ersten Szenenwechsel von Agnès zu Béatrice wird spürbar, dass die beiden Episoden zeitlich miteinander in Verbindung stehen: Die zwei Morgenszenen installieren thematisch und situativ die beiden Szenarien nicht nur in einem (vorläufig noch abstrakten) Nebeneinander, sondern erwecken den Eindruck einer Wiederholung durch Variation und Kontrast in einer zumindest partiellen (ebenfalls noch abstrakten) Gleichzeitigkeit. Es entsteht aber auch der vage Eindruck einer Rückwärtsbewegung in der diegetischen Zeit: Da wir Agnès in dem Moment verlassen, als sie sich anschickt, aus der Wohnung zu gehen, und Béatrice gerade erst aufgestanden ist, scheint sich das Rad der Zeit um eine Viertel- bis halbe Stunde, je nach Zeitempfinden für ein morgendliches Szenario, zurückzudrehen. Gleichzeitig wird durch den rein konsekutiven Verlauf eine leichte Chronologie angedeutet, die sich in die kosmische Alltagszeit, das fließende Zeitkontinuum des Tages einschreibt.⁹² So lässt sich beinahe erklären – kausal unlogisch und dennoch logisch –, warum sich Béatrice beeilen muss: Sie ist spät dran, später als Agnès, obwohl wir nichts über ihre jeweiligen Morgenrhythmen und Arbeitszeiten wissen. Eine «klassische» Beziehung zwischen Handlungssegmenten, die sich durch den filmischen Prozess etabliert, wird aufgerufen, kann sich jedoch nicht durchsetzen. Die Ähnlichkeit der beiden sozialen und thematischen Situationen und Örtlichkeiten – das Aufstehen, zu Hause, im privaten Raum – fördert «koordinative Verbindungen»⁹³. Hingegen skizziert der Aspekt der Verschiedenheit zwischen den beiden Szenen – in der Umsetzung des morgendlichen Szenarios, als Erfahrung für die Figuren, und in ihrem physischen Erscheinungsbild – sogleich deren Typ und Charakter. Wir stellen sie vergleichend, differenzierend nebeneinander, können sie in ihrer individuellen Gestaltung unterscheiden und verbinden sie in ihrer Alltäglichkeit in einer gewöhnlichen Welt.

92 Mit der kosmischen und zyklischen Alltagszeit, die in die narrative Zeitlichkeit einfließt, habe ich mich mit Bezug auf Bachtin und Ricoeur bereits in Kapitel III.2. befasst.

93 Linke et al. 1991: 229, 239f. – Chronologie und Kausalität sind zwei grundlegende Parameter der Deutungsmuster zum Verstehen von Welt und Texten. Will ein Text sie unterlaufen, sollte er seinen LeserInnen oder ZuschauerInnen entsprechende Hinweise geben (241), was die mosaikartige, alternierende Montage von *thematisch* oder *situativ* vergleichbaren Momenten nach einem «koordinativen» Muster hier *versucht*. Die kausalen Zuschreibungsmuster der «Inferenz», die auch in der sozialpsychologischen Interpretation der Charaktere aufgrund äußerer Merkmale aufgerufen werden, scheinen mir, wie bereits dargelegt, parallel zur narrativen Ebene in solchen Bezügen verunsichert; vgl. Jodelet (1994: 49f.) und Beauvois/Dubois (1994: 168f.).

Die nächsten Szenen entsprechen dem komplexen Modell der ersten beiden und folgen dem diskursiven Verlauf der Zeit und dem Ablauf der Morgenstunden eines normalen Arbeitstages in einer Bewegung von Vor und Zurück; im Wechselspiel der Szenen setzt sich immer stärker der Eindruck einer partiellen Gleichzeitigkeit («inzwischen», «währenddessen») durch. Schon ab der zweiten Szene beginnen die diegetischen Verbindungen zwischen den Figuren, die sich zufällig begegnen, bereits kennen, frisch kennenlernen oder sich einfach, ohne sich zu kennen, am selben Ort befinden. Die Begegnung zwischen Agnès und Béatrice vollbringt die erste effektive (nicht zufällige) Verknüpfung der Erzählstränge, was den Eindruck des diegetischen Nebeneinanders und einer Bewegung des Hin und Her zwischen den Szenen verstärkt und bestätigt.

Das Thema «Arbeit» bildet einen weiteren Faden zur Verknüpfung in der Wiederholung durch Variation (über Ähnlichkeiten und Unterschiede), aber auch andere situative, stimmungsmässige oder sachbezogene – koordinative – Verbindungen stellen sich kreuz und quer zwischen den Szenarien ein.⁹⁴ Sie lassen sich im weitesten Sinne an «Motiven» festmachen, die ein «Szenario»⁹⁵ antippen oder verdichten, wie: «an einem Tisch sitzend» zwischen Szene 3 (Agnès und das Freundes-«Paar» von Szene 5) und 4 (Denise und Henry); «mit Lebensmitteln hantierend» zwischen Szene 4 (die Salatsauce) und 5 (die beiden jungen Männer im Supermarkt; bindet grundsätzlich auch schon Szene 3 im Café mit ein); und das übergeordnete Thema des «Einkaufs» verbindet die Szenen 5 und 6 (die beiden Freundinnen in der Stadt). Zudem spielt bereits in dieser Eingangssequenz die dynamische Grundstruktur des *Pas de deux* eine Rolle, der die sozialen und szenischen Konfigurationen zwischen einer und drei Figuren gestaltet. (Er beeinflusst, wie ich später noch zeigen werde, auch die plastische Verbindung im Anschluss der Szenenmontage.)

Der Zusammenhalt der Vielheit, von Figuren und Szenarien, stellt sich also gleichzeitig auf mehreren Ebenen ein, nicht ohne deren Unterschiede zu betonen, in der konkreten sozialen Situation, der atmosphärischen, emotionalen Stimmungslage, den Konfigurationen, den verschiedenen, alltäglichen Charakteren und individuellen Typen, der Ge-

94 Wie schon Lotman (1993 [1970]: 398) betont: «Im Augenblick des Übergangs von einem Segment zum nächsten [sind] für den Autor (und für die Erwartungsstruktur des Publikums) *mindestens* zwei Möglichkeiten vorhanden» (Hervorhebung von mir).

95 Hier wirklich im primären Sinn der kognitivistischen «frames»; vgl. Eco 1987 (1979) oder Colin 1992.

staltung der Einzelnen durch ihre Gesten, die Kleider, die ihnen zugeordneten Farben. Die Mosaiksteinchen lassen sich so über Verdichtungen, Verschiebungen und Vergleiche in einem locker umrissenen städtischen Raum und im Fluss eines alltäglichen, zyklischen Zeitempfindens in immer stärkerer Vernetzung platzieren. Im Arrangement und in der Verschränkung der Szenen entsteht eine Alltagswelt vor dem Hintergrund der imaginären Stadt als einem urbanen Geflecht, das der Figurenvernetzung als Matrix dient und in dem soziale, semantische, strukturelle und plastische Verbindungen ineinanderfließen. In einem abduktiven Prozess etablieren wir so eine vielschichtige Bedeutungsebene anderer Ordnung. Das Netz von Bezügen ist dermassen komplex, und dennoch verstehen wir es ohne Probleme, so dass wir annehmen müssen, dass die Wahrnehmungs- und Verstehensstrukturen, an die es appelliert, längst im Alltag und in anderen medialen Situationen erprobt worden sind.

Der Chronotopos der vernetzten Stadt hat nicht die Funktion, die diegetische Welt in Bezug auf eine vorgängige Realität zu authentifizieren (wir erfahren in *L'ÂGE DES POSSIBLES* weder wann noch wo sich das Ganze abspielt), sondern *die Alltagsszenarien, die Bilder und die Strukturen von Alltag im vielschichtigen Netz zu fiktionalisieren*. Dies gilt natürlich auch für *HAUT BAS FRAGILE* und *SHORT CUTS*: Auf der Grundlage von alltäglichen Mustern entsteht der ethnografische Realismus als imaginäre und immer schon leicht abgehobene, verschobene Konstruktion, und so ist es für diese Filme nicht schwierig, uns über ihre expressive Gestaltungsweise (zwischendurch) in eine andere mögliche Welt zu entführen, ohne die Alltagswelt vollständig zu verlassen.

Pluralität und Differenzierung im narrativen Ornament

Bevor ich mich im nächsten Kapitel der Expressivität und dem Registerwechsel zuwende, möchte ich noch näher auf die Idee der differenziellen Werteverteilung durch die alternierende Montage eingehen, die von den binären Anordnungen, von «Paaren», in pluralen Figurenkonstellationen handelt und vom Echo des Strukturellen in den symbolischen Inhalten.

Britta Hartmann zeigt einleuchtend, wie der klassische Gangsterfilm einerseits auf dualistischen Paarkonfigurationen und andererseits auf hierarchischen Gefügen aufbaut, und dies auf allen Ebenen: Ihre Ausführungen bestätigen, dass der Konflikt in der Opposition von zwei Elementen konstitutiv ist für die klassische Narration des Genres. Natürlich ist diese Dynamik in den Filmen oft in grosser Komplexität umgesetzt, was Hartmann ebenfalls vor Augen führt, und ich möchte mit

dem Verweis auf die besprochenen Analysen von Raymond Bellour einzig hinzufügen, dass die grundlegende mythische Struktur über die Genre Grenzen hinweg als Prinzip die klassische (filmische) Erzählung bestimmt:⁹⁶ Ob diskursiv, rhetorisch, argumentativ oder diegetisch-sozial, dramaturgisch, symbolisch – wenn auch keineswegs auf all diesen Ebenen gleichzeitig oder gleichförmig – der «Konflikt» führt entweder in den definitiven Antagonismus der beiden Pole, das finale Duell im Western, oder in ihre Fusion, das Happyend des Liebespaares.⁹⁷ Dass innerhalb ein und desselben Films beide Lösungen möglich sind,⁹⁸ mehr noch, dass die Erzählung offenbar für beide symbolischen Ziele, ja zur Entwicklung des Narrativen überhaupt immer die Begegnung und die Trennung braucht, ändert nichts am Dualismus, dessen Prinzip in der paarweisen Anordnung von Oppositionsgefügen besteht. Diesbezüglich verfolgt auch das Modell des Kollektivs eine klassisch dualistische Struktur, die über die argumentative Linie die Dialektik zwischen drei Polen schliesslich auf zwei Pole reduziert: Zwei Gruppen, die sich gegen eine vereinen, oder die eine Gruppe, die sich gegen die beiden anderen durchsetzt: Antagonismus und Fusion bestimmen, wie ich gezeigt habe, auch diese Dynamik.

Von einem übergeordneten Standpunkt aus können wir beobachten, dass beide Lösungen dieses dualistischen Prinzips meist von einem symbolischen Dominanzverhältnis geprägt sind, das in irgendeiner Form mit ideologischen (moralischen, politischen) Werten und deren dichotomischer Verteilung belegt ist.⁹⁹ Ausser der schematischen Polarisierung zwischen Gut und Böse, worin letzteres im finalen «Duell» meist besiegt, die Situation stabilisiert, die symbolische Spannung entschärft und die Erzählung geschlossen wird, inszeniert die Dualität in der Iden-

96 Man erinnere sich hier auch an die stärker räumliche Definition des (klassischen) Helden durch Differenz, die an die Überschreitung einer Grenze zwischen zwei fiktionalen Welten oder eines Verbots zwischen zwei symbolischen Ordnungen gebunden ist (vgl. zu Lotman in Kapitel III.2.). Auch Greimas' logisch-semantisches Aktantenschema (1970) oder Brémonts Unterscheidung in *agent* und *patient* (1973) sowie andere strukturalistische Erzählmodelle bauen grundsätzlich auf Oppositionspaaren auf.

97 Diese beiden Formen der Konfliktlösung finden eine Entsprechung in den philosophischen Kategorien des dualistischen Prinzips, die Deleuze (1986: 89f.) mit den Begriffen von Antagonismus und Identität fasst. In einer dritten Kategorie sucht das dualistische Grundprinzip seine Auflösung in der Pluralität, Differenzialität oder Multiplizität. Ich komme darauf zurück.

98 Vgl. zum doppelten Plot des klassischen Film Noir Bordwell (1985: 63–73) oder zur parallelen, versöhnenden Logik von narrativen Sequenzen und Tanzeinlagen im amerikanischen Musical Rick Altman (1987), dessen durchgängige Argumentation lautet: «the couple is the plot» (19).

99 Smith 1995: 205–207.

tität auch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als *ein* grundlegendes Muster: Die Vereinigung des (weissen, heterosexuellen) Paares führt zur Fusion der Differenzen und findet unter männlichen Vorzeichen statt, sie gilt als Topos der Harmonie und der Stabilität im privaten wie im öffentlichen Bereich.¹⁰⁰

Ich bin mir bewusst, dass diese Argumentation verallgemeinernd und salopp geführt ist; sie soll nichts beweisen und schon gar nicht ein dualistisches Denkmodell von «vorher – nachher» in Bezug auf eine so oder so willkürliche filmgeschichtliche Klassifizierung zementieren; sie soll mir nur als Rahmen dienen, um meine aktuelle Fragestellung zum Figurenmosaik und zur differenziellen Wechselsmontage über einige synthetische Gedanken zu einem vorläufigen Schluss zu bringen. Man möge es mir daher nachsehen, wenn ich, ebenso schematisch wie zuvor das so genannt klassische Kino, den modernen Film in seinen verschiedenen Ausformungen – ob als Hollywoodkino oder Art Cinema in den unterschiedlichen Genres – als Kino der Destabilisierung oder der Dezentrierung bezeichne. In Bezug auf die Subjektkonzeption und deren Konsequenzen auf Inhalts- und Ausdrucksformen im europäischen und amerikanischen Spielfilm haben andere ForscherInnen (aus verschiedenen Perspektiven) festgehalten, dass *spätestens* seit den 1950er Jahren unterschiedliche Formen der Destabilisierung von Werten auftreten und mit der Dekonstruktion von Erzählkonventionen Veränderungen in Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellationen einhergehen: sei es in der Krise des Helden,¹⁰¹ in der Problematisierung und Unmöglichkeit

100 Für diese rekurrente Feststellung aus feministischer und psychoanalytischer Sicht vgl. unter anderem Janet Bergstrom 1988a und 1988b und unter dem Aspekt des kulturellen und geschlechtsspezifischen Ethnozentrismus Mary Ann Doane 1991a. Auch Rick Altman (1987: 19f.) spricht in seiner These des «dual-focus narrative» in Musical-Filmen die Werteverteilung zwischen den Geschlechtern an. Auf einer thematischen Ebene behandelt Virginia Wright Wexman (1993: 49f.) die Konstellation der traditionellen Familie und des Paares als einzig gültige soziale (und symbolische) Organisation, die die Grundlage für die ideologische Stabilität (bei Griffith und später im klassischen Kino allgemein) darstellt (zum Western, worin die Hierarchie auch von der Idee der Dynastie gespiegelt wird, 67f.). Leider bleibt die Autorin sehr in der Semantik verhaftet und geht in ihrer Analyse kaum auf die bipolare Grunddynamik ein, weder auf der strukturellen noch auf der ästhetischen Ebene. Kristin Thompson (1999: 46, 155f.) behandelt zwar die Konstellation der «parallel protagonists», grenzt aber ihre Analysen auf gleichgeschlechtliche Freundespaare ein.

101 Vgl. Wexman (1993: 160f.) zum männlichen Star in der Rolle des Antihelden im Hollywoodkino der 1950er Jahre. Für das europäische Kino dieser Zeit stellt Francis Vanooye (1991: 52f.) die unterschiedlichen Konzeptionen der «Krise» der klassischen Figur in der «problematischen Figur», der «undurchschaubaren Figur» und der «Nicht-Figur» (die Figur als Chiffre) fest. Für die 1970er Jahre, ebenfalls in Bezug auf Hollywood und die ideologische Destabilisierung der psychologischen Konzeption der Hauptfigur vgl. Robin Wood 1986 (1980/81).

der Vereinigung im (heterosexuellen) Paar,¹⁰² in der Auflösung der sozialen und symbolischen Ordnung der Familie,¹⁰³ sei es in der Spaltung der Persönlichkeitsstruktur, des Subjekts, durch neue psychoanalytische und ästhetische Varianten des Doppelgängermotivs¹⁰⁴ oder im Kleider- und Rollentausch zwischen den Geschlechtern in der Komödie und letztlich auch in der Kreation von neuen mythischen Heldenfiguren, die wie in TERMINATOR II als Mensch-Maschinen die Prinzipien des psychisch-physischen und des weiblich-männlichen Dualismus in sich aufgehen lassen.¹⁰⁵

Die *Zentrierung* auf individuelle Hauptfiguren wird aber auch in den (post-)modernen Chronotopoi nur selten angetastet. Oft symbolisch und/oder strukturell «zwei-gespalten», ob als Einzelfigur oder als Paar, wirkt die Hauptfigur weiterhin als fokussierendes Zentrum, erzähltechnisch, für die Wahrnehmung und für die hermeneutische, epistemologische Suche nach einer Lösung, die einzig die Fusion oder den Ausschluss kennt: Die Bühne der Geschlechter dient dabei als grundlegendes Szenario zur Inszenierung von kultureller, psychischer oder sexueller Differenz als einer unbedingten Andersartigkeit (der Antagonismus im Konfrontationsmodell des Kollektivs ist letztlich eine Variante desselben Schemas).

Hingegen zeigt Virginia Wright Wexman am Beispiel der mosaikartigen Figurenkonstellation in Robert Altmans NASHVILLE (1975), wie

102 Vom klassischen Modell des Paares abweichende und effektiv transgressive Modelle sind am Ende der klassischen Periode und bereits während ihrer Blütezeit hauptsächlich über die textinterne Funktion von weiblichen Figuren in *performance*-Auftritten und ihrer meist zusätzlichen soziokulturellen Funktion als Stars generiert worden; vgl. Doane 1991b und noch einmal Wexman 1993: 145f., die diese neuen «Paare» unter dem Begriff des «companionate model» verhandelt.

103 Zur Zerstörung oder Abwesenheit der Familie (als der Vereinigung von romantischer Liebe) und der Nichterfüllung weiblichen Begehrens im Film Noir vgl. Harvey 1980 und Doane 1987: 96f. Für die 60er bis 80er Jahre des Mainstreams in Kino und Fernsehen Heller 1995: 54, 90, 184.

104 Zur *inneren* oder *äußeren* Verdoppelung oder der Trennung des Konzepts der Person in Körper und Psyche vgl. Wulff 1997 respektive Smith 1995: 125f., 214f.; zur Verdoppelung einer Figur in mehrere Körper und SchauspielerInnen im Theater als ein Topos des Identitätsverlusts der Moderne Pfister 1994 (1977): 249f. und zum gleichsam archetypischen Doppelgängermotiv in der Literatur Wunderlich 2001.

105 Zum *Crossdressing* etwa Kuhn 1985: 48f.; zur Mensch-Maschine Heller 1995: 181. – Ich bin zwar nicht unbedingt mit ihrer idealisierenden Analyse von Terminator II (Bruno Mattei, USA 1990) als einem von der ödipalen Struktur und ihren Werten befreiten Szenario einverstanden; an dieser Stelle geht es mir jedoch einzig darum, Aspekte anzuführen, die in Analyse und Theorie der letzten Jahre und Jahrzehnte thematisiert wurden. Diese machen natürlich nicht nur filmhistorische Veränderungen in den Erzählmustern deutlich, sondern lassen – neben individuellen Standpunkten – auch eine wissenschaftsgeschichtliche Veränderung der Perspektive erkennen.

dieser Film die Desintegration der stabilen heterosexuellen Einheit des Paares und der traditionellen Familie inszeniert und auf welche Weise er deren Auflösung in die vielzähligen Splitter und Facetten einer «neuen», offenen Gemeinschaft als Ausdruck der gesellschaftlichen Veränderungen in den 1970er Jahren gestaltet: einerseits über die Konzeption der Figuren als «sozialen Typen» (in der Definition von Wexman), die sich von den verinnerlichten, individuellen Charakteren des Melodramas absetzen, andererseits über eine schwach-sujethafte, azentrische Erzählweise, die sich auch auf die ästhetischen Parameter auswirkt, und drittens (was das hauptsächliche Argument der Autorin darstellt) dank einer veränderten Auffassung der Funktion von SchauspielerInnen und also einem neuen Performancestil, der sich radikal vom Method Acting löst¹⁰⁶ (auf diesen Aspekt komme ich noch zu sprechen).

Die meisten der genannten Untersuchungen privilegieren implizit oder explizit eine semantisch-dramaturgische, ideologische oder genre-orientierte Argumentation: Bestehende Werteverteilungen und deren Veränderung werden in den Filmen in Inhalts- und Ausdrucksformen sichtbar und «dingfest» gemacht. Als kulturelle Produkte sind Filme in ihren Darstellungs- und Erzählkonventionen (wie auch die Theoriemodelle) sicherlich in ihrer gesellschaftlichen Kontingenz zu sehen (worauf schon die Durchlässigkeit des Chronotopos bei Bachtin verweist); sie sind aber kein einseitiger Spiegel sozialer Veränderungen, sondern wirken als diskursive und ästhetische Konstruktionen auf die Wahrnehmung und das Verständnis der Wirklichkeit ein; trotz ihrer Selbstbezüglichkeit strukturieren sie als imaginäre und symbolische Konstruktionen – auch in ihren utopisch anmutenden Momenten – die in einer Zeit und einer Kultur möglichen individuellen und gesellschaftlichen Erfahrungen (was Bachtin mit dem Konzept des «antwortenden Verstehens» ebenfalls schon erfasst hat).¹⁰⁷

Wenn nun die mosaikartigen Erzählmodelle der 1990er Jahre in ihrer Dynamik die relationale Vernetzung und die horizontale Verknüpfung ansonsten isolierter Elemente bevorzugen, wenn sie die Konzentration auf die Konfrontation zwischen den Geschlechtern und die paarweisen Bezüge allgemein aufsprengen, so setzen sie auch neue Akzente in der Verteilung von symbolischen Werten und generieren in ihren All-

106 Wexman 1993: 185f. Die Autorin erwähnt auch, dass in dieser offenen Gruppe den «neuen» Figuren veränderte symbolische Rollen zugeordnet werden (zum Beispiel seien am Ende des Films schwarze Frauen und Männer und weiße Frauen als TrägerInnen neuer gesellschaftlicher Vorstellungen dominant vertreten).

107 Unter anderem Bachtin 1986: 7, 68f. Das «antwortende» oder «kreative Verstehen» prägt das Verhältnis zwischen Rezeption und Werk, wie es auch das Verhältnis der AutorIn zum Werk bestimmt.

tagsfiktionen kulturelle Aussagen. Die mythische, bipolare Oppositionsstruktur wird durch das Prinzip des Wechselspiels aufgelöst in die Pluralität oder Multiplizität von Werten, die diese Filme in der Gleichzeitigkeit und im Nebeneinander an der Oberfläche inszenieren. Nicht das Muster des symbolischen Konflikts der Erzählung, das seine Auflösung nur im Ausschluss oder in der Fusion, in der Dominanz des Einen, finden kann, ist ausschlaggebend, sondern über den Erzählfluss in seiner Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten, der vielfältigen Ähnlichkeiten und Kontraste, wird die Polyphonie der Werte und Normen herausgestellt und einer konstanten Differenzierung unterzogen – was ich mit Bezug auf Barthes bereits angesprochen habe.¹⁰⁸ Diese fortwährende Abschattung (durch Verdichtung und Verschiebung) von Positionen und Werten macht sich in der Figurenkonstellation, -gestaltung und -konzeption bemerkbar.

Wenn die paarweisen Verknüpfungen dennoch die grundlegende Dynamik dieser Filme bestimmen, dann gestalten sie weder die Unterschiede zwischen den Geschlechtern noch andere kulturelle Kräfteverhältnisse, wie zum Beispiel das Eigene und das Fremde oder das Soziale und das Individuelle, aber auch das Sinnliche und die Logik, als dualistische, definitive Kategorien und verunsichern auf diese Weise traditionelle Interpretationsmuster (wenn sie diese auch selten radikal transgredieren). Die paarweisen «Beziehungen» stellen auf allen Ebenen nur relationale, provisorische Verbindungen her, als «répartition préparatoire qui opère au sein d'un pluralisme», wie Deleuze dieses Denkprinzip beschreibt, denn:

[...] la division en deux est la tentative de répartir une multiplicité qui n'est pas représentable en une seule forme. Mais cette répartition ne peut que distinguer des multiplicités de multiplicités.¹⁰⁹

Das soziale Netz fiktiver Verwandtschaften, die Vernetzungsmuster der alternierenden, vergleichenden Erzähldynamik und die assoziativen und plastischen Spiele, die das Geflecht in seiner filmischen Expressivität gestalten, durchdringen sich. Ausdrucks- und Inhaltsformen können darin als komplementäre und kontrastierende Prozesse gesehen werden. Auch sie führen nicht in die Einheit, der Eine ist nicht Spiegel des

108 «Konstante Differenzierung» heisst allerdings nicht vollständige Relativierung von Werten, wie in Kapitel III. 2.4. besprochen. – Es kann hier noch hinzugefügt werden, dass auch das Rhizom zwar kein «Zentrum» hat und keine Einheit bildet, wohl aber eine «Mitte»; vgl. Deleuze/Guattari 1980 (1976): 31.

109 Deleuze 1986: 89f. Der Dualismus als «binäre Maschine» bestimmt dem Autor zufolge als Denkmodell die westliche Kulturgeschichte (28f.; ausserdem Deleuze/Parnet 1996 [1977]: 27f.).

Anderen, sondern die Verbindung findet *zwischen* ihnen statt, durch das Intervall und in ihrer Verschränkung, auch hier im Wechselspiel zwischen Multiplizitäten:¹¹⁰ So mündet die «Begegnung» zwischen den abstrakten, ornamentalen Bewegungen im mosaikartigen Arrangement und den konkreten, wahrnehmbaren Möglichkeiten in der fiktionalen Welt in den labyrinthischen, horizontalen Erzählfluss, der den Zusammenhalt der heterogenen Elemente und Werte in einer Art energetischer und poetischer Oberflächenspannung erstellt.

Diese Dynamik des Films und der Lektüre, die nicht kongruent verlaufen, lässt sich als rhizomatisches Gebilde vorstellen, das in jedem Moment, für jede Figur und Szene, neben einer im linearen, sukzessiven Erzählprozess aktualisierten Anknüpfungsmöglichkeit immer noch vielfältige potenzielle Beziehungen und Verbindungen anklingen lässt und immer ein Vielfaches an Assoziationen und Interpretationen offenlegt. Oder wie Gilles Deleuze und Félix Guattari betonen:

[L]e rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse pas ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. [...] Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet [...].¹¹¹

Plastische und assoziative Kohäsion

Auch die expressive Oberfläche ist nicht flach und eindimensional, sondern dicht und komplex vernetzt. Sie bezieht die sicht- und hörbaren Elemente der fiktionalen Welt in ihrer ganzen Polyphonie und die Dynamik des Erzählens mit ein und bildet die «materielle» und sinnliche Textur der Filme. Die assoziativen und plastischen Spiele legen sich be-

110 Um genau zu sein: Die verschiedenen Ebenen sind im Rhizom durch eine «a-parallele Entwicklung» und ein «a-symmetrisches Verhältnis» verbunden (Deleuze/Guattari 1980: 17f., 628 und Deleuze 1986: 90f., 105; vgl. meine diesbezüglichen Ausführungen im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte»). Die «Begegnung» zwischen zwei Elementen (Personen, Ideen, Formen) ergibt sich nie aus der Vereinigung oder aus der reinen Nebeneinanderstellung: «[...] ni réunion ni juxtaposition, mais ligne brisée qui file entre deux, prolifération, tentacules» (Deleuze/Parnet 1996 [1977]: 25, 13f.). Die einzelnen Elemente dieser Linie – des roten Fadens durch das Labyrinth – sind ganz einfach durch die Konjunktion «und» miteinander verbunden (16).

111 Deleuze/Guattari 1980: 31. Die Multiplizität, die sich nicht mehr auf das Eine reduzieren lässt und auch nicht aus ihm entsteht, ist den rhizomatischen Organisationsformen inhärent (14f., 631).

weglich und vielschichtig über die diegetisch-narrativen Verknüpfungen. Sie akzentuieren auf ihre Weise die Übergänge zwischen den Teilwelten und konkret zwischen einer Episode – oder deren letzter Einstellung – zur nächsten in der Verkettung der Szenen. Sie schwächen diese Übergänge gleichzeitig ab und gestalten sie fließend in der horizontalen Orientierung des labyrinthischen Erzählens.

In diesen Momenten des Wechsels oder des Übergangs ist immer die Trennung *und* die Verbindung zwischen den sich berührenden Elementen gegenwärtig. Es ist dies die grundlegende Funktion der filmischen Montage, die Christian Metz für das klassische Kino herausgearbeitet hat¹¹² und die ich hier für die Montage *im engeren und im weiteren Sinne* geltend machen möchte, sodass sich die vom Wechselspiel betroffenen Elemente im syntagmatischen Ablauf der Bilder nicht zwingend berühren müssen. Diese doppelte Montagefunktion ist ein tragendes Merkmal des Wechselspiels; sie bindet die Aktivität des Puzzelns, die grundsätzlich eine segmentierende ist und wie jede Montageaktivität die Brüche, den «Schnitt» zwischen den einzelnen Teilen (hier den Szenarien oder Szenen) hervortreten lässt, in einen Fluss ein und ordnet die einzelnen Teile an der filmischen Oberfläche an, die Querverbindungen und Überleitungsmomente hervorhebend und die Spannungen im textuellen Relief durch ihre Intervalle verdichtend.¹¹³

Der plastische Gestaltungsdrang, der sich hier bemerkbar macht, ist so stark, dass er auch die Formen des Inhalts, die primär semantisch-kulturell bedeutsamen «Objekte», die ikonischen (Gegenstände, Körper) wie die akustischen (Geräusche, Dialoge) auf seine Seite zu ziehen versucht.¹¹⁴ Auch wenn diese enunziative Arbeit weder das «referenziell-analoge» Wiedererkennen noch die narrative Funktion dieser Objekte völlig überdeckt, sind sie dennoch von der Kraft der Signifikanz (in Barthes' Sinne) durchdrungen, die den Text als Textur erscheinen lässt, die Materialität des Films als expressiven, sinnlich erfahrbaren

112 Vgl. die beiden Aufsätze zur Interpunktion und zu den ästhetisch-technischen Effekten (oder Tricks) in Metz 1972: 111–137 und 173–192. In der Trickkiste der Mosaikfilme befinden sich natürlich nicht dieselben magischen Werkzeuge wie in jener, aus der sich der klassische Film bediente (es ist selbstverständlich auch nicht dieselbe, die das heutige kommerzielle Hollywoodkino mit seinen computeranimierten Spezialeffekten zur Verfügung hat).

113 Für Karl Sierek (1994b: 116f.) ist das narrative Moment der Spannung im Film als Differenz von «unterschiedlichen Energiepotenzialen» zwischen «Kontinuität und Bruch» präsent. Zur rhythmisierenden Funktion der Montage als Intervall bei Dziga Vertov vgl. Beilenhoff in Vertov 1967 (1922–34): 138–157.

114 Ich verweise hier noch einmal auf die «relation icono-plastique» des Groupe μ (1992: 279–283). In ästhetischen Begriffen beschreibt Sorlin (1992: 122f.) diese Beziehung als Verbindung zwischen dem rein Visuellen und der Welt als Materie.

«Sinn», als Empfindung produziert.¹¹⁵ Sie gestaltet die Bildinhalte als «Motive» (wie ich in der Anfangssequenz von *L'ÂGE DES POSSIBLES* herausgestellt habe) und macht die assoziativen Beziehungen zwischen ihnen wahrnehmbar. Dabei findet keine Entleerung der «Objekte» vom Semantisch-Narrativen statt – wir haben es nach wie vor mit Spielfilmen zu tun; und diese Objekte werden auch nicht in eine logisch-fiktional neu definierte, heterotopische Welt entführt, eine «Zone», wie dies für postmoderne Fiktionen oft der Fall ist.¹¹⁶ Es findet keine Aufhebung, sondern eine Überschichtung statt, eine Potenzierung der Ebenen und «Bedeutungen», der Begegnungen und Bewegungen auf der Grundlage der Fiktion von Alltag.

Das Plastische ist nicht Inhalt *oder* Ausdruck, in ihm verbinden sich die beiden, je für sich schon vielschichtig gestalteten Bereiche in einer fließenden Beweglichkeit, in der sich die heterogenen Elemente zueinander fügen und die die fiktionale Welt als Netz charakterisiert. Durch das Plastische werden die mosaikartigen Figurenkonstellationen wirklich zum Rhizom: Semantisches und Sinnliches, Soziales, Fiktionales, Expressives und filmisch Diskursives – Abstraktes und Konkretes – verknüpft sich, und zwar immer wieder neu und anders und ohne dass eines die Spiegelung des anderen darstellte.¹¹⁷ Die Lücken oder Sprünge, die sich zwischen den Ebenen oder Elementen ankündigen, werden als Passagen, als Durchgänge, als Übergänge inszeniert (man erinnere sich: die Ellipsen sind nicht signifikant). So machen die plastischen Qualitäten der Filme ihre eigenen kulturellen Aussagen, erstellen ihre eigene Logik des Wahrnehmens und des Verstehens an der Oberfläche, in einem vielschichtigen Netz von Vergleichen, das als solches die Möglichkeiten von «multiplen enunziativen Verknüpfungen» aufweist, die in keinem der Bereiche zu einer Einheit führen oder auf eine solche zurückgehen, sondern in sich selbst Konsistenz erlangen.¹¹⁸

115 Barthes 1973: 97: «Qu'est-ce que la signifiante? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement.*» (Hervorhebung im Text); vgl. auch 104f. Eine ähnliche Idee findet sich schon früher (1982 [1970]) bezüglich der menschlichen Stimme, in der Unterscheidung zwischen Phänogeesang und Genogeesang, die Barthes von Julia Kristeva übernimmt, oder im bereits zitierten Aufsatz zum Dritten Sinn (2002 [1970]). – In seiner Auseinandersetzung mit dem Film *HAUT BAS FRAGILE* vertritt Gigler (2000: 13f.) eine der meinen sehr ähnliche Auffassung; er argumentiert jedoch radikaler, sozusagen von der anderen Seite her, für die Loslösung der plastisch-sinnlichen Ebene von der semantisch-narrativen.

116 McHale 1987: 43–58.

117 Wie erwähnt, ist auch dies eine Eigenschaft des Rhizoms nach Deleuze/Guattari 1980: 13f., 17f., 628. Die Verbindungen zwischen den Elementen folgen heterogenen Bewegungen, deren Serien jedoch immer a-parallel verlaufen (vgl. in Deleuze/Parnet 1996 [1977]: 13f.).

118 «Les agencements collectifs d'énonciation» von Deleuze/Guattari (1980: 13, 33f.) übersetze ich hier mit «multiple enunziative Verknüpfungen», da für mich der Be-

Auch wenn alle drei zum Figurenmosaik analysierten Filme die genannten Merkmale aufweisen, so treibt HAUT BAS FRAGILE das Spiel wohl am weitesten. Die plastischen Momente, auf den Ebenen des Inhalts wie des Ausdrucks, übernehmen strukturierende und bedeutungskonstitutive Funktionen im Erzählfluss und affizieren auch die Fiktion als solche. Ich habe unter dem Aspekt der Figurenkonstellation weiter vorne bereits gezeigt, wie sich das narrative Wissen, die Informationen – die als inhaltliches Bauprinzip und als Erzählmodell zur Erzählung gehören – in der Diegese veräusserlicht, thematisiert, wie es von den Figuren in die sinnlichen Qualitäten des Hörens und Sehens und in die Interaktion übertragen wird und wie deren Subjektivität als Strategie der narrativen Perspektive in die Expressivität der Körper übersetzt erscheint. Die plastisch-expressive Gestaltungsweise installiert die Enunziation in einem Schwebezustand zwischen Diegetisierung und Selbstreflexivität. Als spielerische, poetische, musikalische Logik organisiert sie die Informationen zu einem Feld von Verweisen, Verschiebungen und Wiederholungen, die, punktuell oder über längere Zeit fortgesetzt, Reime bilden und den Rhythmus der audiovisuellen Bilderkette gestalten. Der rote Faden durchs Labyrinth hat sich vervielfältigt, verknüpft immer mehrere Ebenen von «Bedeutung» und «Sinn» und ist in seinen Techniken selbst assoziativ geworden; unsere Lektüre kann nicht anders, als ihm zu folgen und gleichzeitig quer und parallel dazu, im Wechselspiel mit den vielfältigen Hinweisen, die er ihr liefert, eigene Assoziationen zu entwickeln.

Ein zentrierender Faden bündelt in klassischen Filmen die Polyphonie des fiktionalen Universums, der Bilder und Töne, etabliert die narrative Kohärenz, indem er sich über zeitliche und räumliche Inkohärenzen in der Diegese hinwegsetzt.¹¹⁹ Er fügt die einzelnen Elemente nach «konzeptuellen Vernetzungsmustern» zusammen, die dominant chronologisch-kausal auf eine zentrale Handlungsführung und die individuellen Hauptfiguren, in ihren Motiven und Absichten, ausgerichtet sind; und wir tun es ihm, auf unsere Art, gleich. Die assoziative Kohä-

griff des Kollektiven anderweitig belegt ist und eine konzentrische Bewegung betont, die zur Einheit führt. Diese Übertragung scheint mir jedoch zulässig, da sie die Autoren selbst in den erklärenden Passagen vornehmen (47f., 51, 631).

119 Vgl. Vernet 1990a: 34 oder Metz 1991: 118. Der «transparente Realismus» betrifft ja schliesslich auch nur einen historischen Moment des Kinos. Der inkohärente Text im modernen Film folgt, trotz seiner Ästhetik der Abwesenheit in der zeitlichen Verdichtung und Auslassung (der Ellipse) und der verlorenen Einheit des Subjekts, nicht einer grundsätzlich anderen narrativen Kohärenz, aber er generiert sie über ihre Dekonstruktion und die Destabilisierung der Werte (ausserhalb des Films, in der Lektüre).

renz hingegen funktioniert eher über «koordinative Verbindungen», ein Muster, das nach Möglichkeiten «der räumlichen, situativen oder sachlich-thematischen Vernetzung»¹²⁰ sucht und das sich gut mit der beschreibenden Aktivität des Aufzählens und Nebeneinanderstellens verträgt, die die verbindenden Elemente offen unserer Wahrnehmung darbietet.

Ich erinnere dazu an den beschriebenen Filmanfang von *L'ÂGE DES POSSIBLES*, der über die vergleichbaren Situationen, die sich «am Morgen» und «zu Hause» zutragen, und danach über das Thema der «Arbeit» in «öffentlichen Räumen» die Figuren einführt und die ersten Verknüpfungen zwischen den Szenen herausstellt. Auch absurdere, «unlogische» thematische Verbindungen können aus dem koordinativen, assoziativen Muster entstehen: Der Anfang von *HAUT BAS FRAGILE* lässt sich so unter dem Motiv der Suche noch einmal neu beschreiben: Ida gibt bekannt, dass sie ihre Mutter sucht, Ninon sucht einen Job und Louise sucht das Haus ihrer verstorbenen Tante. Gleichzeitig macht sich ein anderes punktuell wiederkehrendes Element bemerkbar, das sich verschoben zum ersten durch die Eingangssequenz zieht: das Absatzgeklapper der Schuhe aller drei Frauen am Ende einer Szene. Es ist unaufdringlich, schafft aber einen vernetzten Klangraum. Das Geräusch unterscheidet sich je nach Figur und Beschaffenheit des Bodens: Es charakterisiert drei unterschiedliche physische Gestalten, situiert sie in spezifischen sozialen Milieus und individuellen Stimmungsräumen, die im Bild jeweils durch eigene Farbkompositionen gestaltet werden, die wiederum emotionale Räume entstehen lassen. Assoziative und plastische Momente schaffen in ihrer Verschränkung *narrative* Verbindungen (ohne je ganz von ihnen absorbiert zu werden), um die Szenenfolge durch Übergänge und Trennung, durch Wiederholung und Differenzierung in ein vernetztes Relief zu verwandeln.

Mit anderen Worten: Die *narrative Kohärenz* zwischen alternierenden Szenen nähert sich den Verfahrensweisen der plastischen *Kohäsion*¹²¹ und versucht über Inhalt und Ausdruck, die verschiedenen fiktionalen

120 Linke et al. 1991: 239; zu den konzeptuellen Verknüpfungsmustern allgemein auch 224f. Die Unterscheidung von Wuss in Kausal-Ketten und Topik-Reihen beruht auf denselben kognitiven Schemata.

121 Ich lehne mich mit dieser Unterscheidung wiederum an Linke et al. (1991: 224f.) an, wobei ich nicht der Ansicht der AutorInnen folge, dass sich Texte (im Sinne der generativen Transformationsgrammatik) in Tiefen- und Oberflächenstrukturen aufspalten müssen. Zumindest für filmische Texte im Stile der besprochenen Mosaikfilme sind die koordinativen Verbindungen und die angedeuteten konzeptuellen in der Diegese veräusserlicht, und die plastische und assoziative Kohäsion entwickelt ihre eigenen Konzepte: Die Idee des Textes als vielschichtiges Netz ersetzt das Schichtenmodell.

Teilwelten zu koordinieren, indem sie durch ihre assoziativen Verknüpfungen an der Oberfläche einen filmisch-imaginären Gesamttraum schafft. Dabei geht es ihr um den lockeren oder vagen, oft uneindeutigen Zusammenhalt von heterogenen Elementen, von Ideen in Bruchstücken, von sinnlichen Momenten, die sich in die Alltagsszenarien einschreiben, von filmisch expressiven Akzentuierungen. In ihrer fließenden Beweglichkeit ohne Kohärenz im traditionellen Sinne folgt sie weder narrativ noch argumentativ oder thematisch-deskriptiv einem zentrierenden, vektorisierten Faden. Diese plastisch-assoziative Logik, die die Steinchen im Mosaik zusammenhält – an den Schnittstellen und über ein vielgestaltiges, spielerisches Netz von Analogien – kommt stark über Expression und Stil der Figuren und SchauspielerInnen und die Expressivität des Films zustande. Dabei haben die Figuren oft selbst die Funktion von plastischen Elementen: Nicht auffällig genug, um das Narrative zu sprengen und dennoch sicht- und hörbar, wahrnehmbar an der Oberfläche, absorbiert von den Bewegungen und Begegnungen in der alltäglichen, diegetischen Welt, und dennoch spürbar als enunziative und selbstreflexive Gestaltungsmomente beeinflussen sie die emotionale und haptische Rezeption des Films, zeigen jedoch auch neue konzeptuelle Zusammenhänge auf.

Von einem kritisch-rationalistischen Standpunkt aus kommt dem Verstehen durch Analogie wie der Induktion als Verfahrensweise aller Erfahrungswissenschaften zwar ein bestimmter Grad an Bewährung durch Bestätigung zu, aber nie Gewissheit. Ihre Aussagen, die auf dem Singulären beruhen und sich über vergleichende, vorläufige Schlüsse von Einzelfall zu Einzelfall hangeln, um eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu begründen, gelten nicht als logische Verfahren der Ableitung und rechtfertigen nicht die Annahme von Gesetzmässigkeiten.¹²² Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass es kein universales Gesetz gibt, um Verbindungen zwischen den Dingen wie den Bildern herzustellen, dass aber die Aktivität des Verknüpfens selbst unabdingbar ist, um sich in der Welt zurechtzufinden und Bedeutungen zu schaffen, dann führen uns diese spielerischen Ausdrucksformen Beziehungsmuster vor Augen, die an eine vertraute und doch fremde (weil nicht bewusst reflektierte) Ordnung erinnern; jene des Nonverbalen und des Alltagshandelns, des *Wahrnehmbaren*, das sich selbst ausstellt, sich plastisch veräusserlicht; seine Organisationsformen materialisieren sich im Medialen, verändern sich und verbinden sich neu, indem sie in das *Darstellbare* treten, und erreichen manchmal unmerklich einen hohen Grad an Künstlichkeit.

122 Nelson Goodman 1992a und 1992b.

Poesie der fließenden Beweglichkeit

Punktuell, im konkreten Moment des Anschlusses zwischen zwei Szenen, zwischen den beiden sich berührenden Einstellungen, in der Montage als «Schnitt» im eigentlichen Sinne, lassen sich in allen drei analysierten Filmen unzählige Gestaltungsmöglichkeiten beobachten. In diesen Übergängen kristallisieren sich die plastischen Elemente und bilden eine Art Echoeffekt durch Ähnlichkeiten und Kontraste, Verschiebungen und Vergleiche: in der Komposition der beiden Einstellungen, in der Aufteilung des Bildes in Formen, Linien, Flächen, Lichtführung, Farben und Positionen von Objekten oder Figuren im Kader, ihrer Zentrierung oder Dekadrierung; im dynamischen Anschluss von Bewegungen im Bild, von Figuren und Objekten, Bewegungen der Kamera, fortgeführten Geräuschen und musikalischen Klängen oder auffallenden Veränderungen im akustischen Hintergrund.¹²³ Die Figuren ziehen dabei die Hauptaufmerksamkeit auf sich, denn nur selten erfolgen Schnitte oder Anschlüsse, die Einstellungen nebeneinanderstellen, auf denen niemand zu sehen ist. Im Gegenteil: Das Auftreten und Abtreten der Figuren ist oft wie auf einer Theaterbühne organisiert, manchmal als «Anschluss in der Bewegung» von einer Figur zur nächsten – eventuell begleitet vom Öffnen und Schliessen einer Tür –, manchmal als Wiederholung derselben Bewegung oder einer ähnlichen Geste, manchmal im kontrapunktisch sich antwortenden Hin und Her oder der Bewegung des Vor und Zurück, die auch die Schärfentiefe als Gestaltungselement ins Spiel bringt, die Distanz zwischen Kamera und Figur, den Aufnahmewinkel.

Manchmal wird, wie erwähnt, auf ein ähnliches «Motiv», eine Situation, eine Figurenkonfiguration, ein Dialogelement geschnitten: zwei Szenen, die die Figure(n) bei einer ähnlichen Tätigkeit zeigen, bei der Arbeit, beim Essen, mit anderen ins Gespräch vertieft; oder: selig schlafend die eine, während die andere vielleicht schlaflose Nächte verbringt; beide am Telefon, entweder miteinander sprechend oder im Kontakt mit Dritten. Die Situationen sind sich ähnlich und doch anders, manchmal nähern wir sie gerade deshalb einander an, weil sie sich unähnlich sind, sich kontrastieren, jedoch *vergleichbar* bleiben.

Oft sind diese Mikro-Verbindungen spielerisch, ironisch, frech und wenden sich an jene ZuschauerInnen, die sie sehen und deuten wollen, denn nicht alle am Übergang beteiligten Elemente sind notwendig zu dessen Verständnis und zur Verknüpfung der Figuren in der Konstella-

123 Zu den statischen und dynamischen Anschlussmöglichkeiten der *plastischen* Montage vgl. Noël Burch 1967.

tion. Sie gestalten die Anschlüsse als polyseme Knotenpunkte und veranlassen die Bedeutungskonstruktionen oft, Umwege zu gehen. So wird zum Beispiel für einen Szenenanschluss am Anfang von *Short Cuts* von Marian Wyman, der Künstlerin, in dem Moment auf Sherry Shepard mit ihren drei Kindern und dem Hund geschnitten, als der Mann der ersten, der Arzt, das lichtdurchflutete Atelier verlässt und man die Türe zuschlagen hört; Sherrys Mann, der Motorrad-Polizist, steht ebenfalls im Begriff, den Raum zu verlassen; die Kinder sitzen vor dem Fernseher, der kleine Hund kläfft unaufhörlich, die Atmosphäre im engen Raum ist stickig und spannungsgeladen: Die beiden Frauen telefonieren miteinander, und wir erfahren aus dem Dialog, dass sie Schwestern sind. Ihre ungleichen sozialen und emotionalen Situationen stehen, trotz gewissen Ähnlichkeiten der Inszenierung, im Kontrast zueinander; dieser wird bei einem späteren Telefongespräch dadurch verringert und gleichzeitig betont, dass beide aus Erdnussbuttergläsern naschen: ein witziger Einfall, ein Detail, eine mnemotechnische Stütze, eine assoziative Verbindung, ein punktueller Parallelismus. Diese kleinen Hinweise und Verweise sind mehrdeutig und vielseitig einsetzbar, wie in einem anderen Fall: Casey spiele Basketball, sagt Ann Finnegan zum Bäcker, bei dem sie eine Geburtstagstorte für ihren Sohn bestellt. Die Sirene eines Polizei- oder Krankenwagens ertönt im Hintergrund. Schnitt auf einen Basketballkorb; auf dem geteerten Platz vor der Garage eines typischen amerikanischen Vorstadthauses spielt die Cellistin Zoe mit einigen anderen Ball; Casey geht vorbei, wird von Zoe gerufen, reagiert nicht, geht weiter. Wir wissen bereits und werden durch die Sirene daran erinnert, dass er davor von einem Auto angefahren wurde, und ahnen, dass etwas nicht stimmt; wir bemerken in dieser Szene (unter anderem) auch, dass die Finnegans, der Nachrichtensprecher mit seiner Frau Ann und dem Sohn Casey, und die Cellistin, die mit ihrer Mutter, der Jazzsängerin, zusammenwohnt, Nachbarn sind: Ein Stück Vorstadt beginnt sich zu vernetzen über das eigentlich nebensächliche Element Basketball.

Anschlussmomente in der Montage sind redundant angelegt und betonen manchmal beinahe konträre Facetten der Figuren; immer wird jedoch auch das Moment der Verbindung betont, die fließende Beweglichkeit in der Netzkonstruktion. Die Formen des Inhalts und des Ausdrucks wirken zusammen, wobei Motive, Gegenstände und Figuren je nachdem als Formen behandelt werden und die formalen Echoeffekte ihre eigenen semantischen Aspekte transportieren, indem sie als beschreibende Qualität eines Objektes plötzlich vage bedeutungstragend werden. Die einen Assoziationsschienen stellen eher thematische Verbindungen

her, die anderen vorab plastische, sinnliche; einige sind punktuell wirksam, rein um des Übergangs willen, andere werden über weitere Strecken durchgehalten oder gelegentlich wieder aufgenommen. Sie wirken also auch über den eigentlichen Moment des Anschlusses hinaus.

In *L'ÂGE DES POSSIBLES*, in dem die bestehenden sozialen Konfigurationen und Vernetzungen weniger explizit gemacht werden (müssen) als in *SHORT CUTS*, sind in den Szenenanschlüssen seltener Dialogmomente und diegetische Motive zu entdecken, die die Situationen und Figuren verorten. Eine auffallende und durchgehende Bewegung bildet hier das Spiel mit den szenischen und sozialen Konfigurationen selbst als einem plastischen Gestaltungselement. Der *Pas de deux* bestimmt weitgehend den Rhythmus des Films und etabliert die konkrete und abstrakte Dynamik der Umverteilungen zwischen den Figuren zu zweit als Mittelwert zwischen einer und drei Figuren in der Veränderung der Konfiguration. Während in *HAUT BAS FRAGILE*, dem diese Idee ebenfalls nicht fremd ist, eine Szene meist mit der Figur anfängt, die sie auch beschliesst (oder der zumindest die letzte Einstellung zugeordnet ist), und diese Figur dazwischen verschiedenen anderen begegnet, spielt *L'ÂGE DES POSSIBLES* mit einer fließenderen Gestaltungsweise. Nachdem alle Figuren eingeführt sind, geht die Aufmerksamkeit im mittleren Teil des Films im Lauf der Szene oft von einer Figur auf eine andere über, manchmal auch nur in der Spannung zwischen der Anzahl der in szenischen Konfigurationen gegenwärtigen Figuren und der in der ersten und in der letzten Einstellung und wiederum in der Einstellung der nächsten Szene sichtbaren: So sind die Anschlüsse eigentlich immer in der Spannungsbeziehung zwischen einer oder zwei Figuren gestaltet, während in der Mitte der Episoden entweder kleine Dreier-Gruppen entstehen – einmal, gegen Ende, auch das Fest mit unzähligen Gästen – oder Begegnungen und Interaktionen zur Umverteilung der Aufmerksamkeit und der Verknüpfung des Ariadnefadens führen. Die Übergänge selbst sind durch Symmetrien – je eine Figur in der Einstellung, aber zwei in der sozialen Situation –, durch Kontraste mit gleichzeitiger Wiederholung – eine Figur in der letzten Einstellung, von der sich eine zweite gerade verabschiedet hat, die also auch allein in der Szene ist, wohingegen die erste Einstellung der nächsten Szene gleich zwei Figuren zeigt, die sich kurz darauf wiederum trennen – oder eine der anderen Varianten dieses Spiels gekennzeichnet. Die «Paar»-Bildung und -Trennung bleibt wie ein Mittelwert also auch als plastisches Gestaltungsmoment dominant.

Diese plastischen und assoziativen Spiele konstituieren sich in der fließenden Beweglichkeit der imaginären Netzkonstruktion im

Chronotopos des Alltags zwischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten; ob als metaphorische oder metonymische, also semantische Verbindungen,¹²⁴ ob über Form- und Farbkompositionen, Bewegungselemente oder Veränderungen in der Grösse der Konfiguration, diese Dynamiken führen zu Echoeffekten und Spiegelungen; Ähnlichkeiten, Kontraste und kleine Differenzen sind an der Oberfläche im syntagmatischen Arrangement der benachbarten Bilder und Töne durch die Montage sichtbar gemacht. Sie folgen dabei weder klassischen Anschlussregeln noch dramaturgischen Konventionen handlungszentrierter, narrativer Kohärenz; etablieren von vornherein eine andere als eine dichotomische Wertestruktur; sie folgen auch keiner einheitlichen, eindeutigen Logik, werden nicht zum gesetzmässigen System, erstellen *keine zweite* Ebene der Bedeutung, die sich einer ersten hinzufügen würde. Parallel zum sozialen Netz der Figuren und zu den Zufällen, die ihre Begegnungen orchestrieren, und dennoch unabhängig von den Entwicklungen in der Diegese unterhalten sie die Wechselfolge der Szenen in ihrem mosaikartigen Arrangement, organisieren und durchdringen das plastische Relief, das Sicht- und Wahrnehmbare der imaginären Welt. Musikalischer Rhythmus, poetische Reime, assoziative Spiele bewirken eine Vernetzung der Mosaiksteinchen über Vergleiche und Verschiebungen in ihren vielfältigen Anschluss- und Verknüpfungsmöglichkeiten,¹²⁵ eine fließende Vernetzung, die einer gerichteten Bewegung folgt, den verknüpften Erzählfaden durchs horizontale Labyrinth zieht und sich in jedem Abschnitt immer auf mehreren Ebenen gleichzeitig weiterentfaltet (oder entfalten könnte), als wären die einzelnen Mosaiksteinchen mindestens würfelförmig. Die Assoziativität ist grundsätzlich unendlich, was nicht heisst, dass

124 Ich bin hier nicht daran interessiert, die unterschiedlichen Mechanismen von Metapher und Metonymie herauszuarbeiten, sondern gehe mit Christian Metz (2000 [1977]: hier vor allem 148-157), der ihre spezifischen Verbindungen als Bahnungen der Bedeutung genauestens analysiert, davon aus, dass in den meisten Fälle beide rhetorischen Verknüpfungsmuster im Spiel sind und Analogien ermöglichen.

125 Wir können Christian Metz (2000 [1977]) zufolge annehmen, dass diese Mechanismen Spielfilme *generell* organisieren, sie stehen aber hier im Vordergrund der Verknüpfungen zwischen Elementen, da die narrative Kohärenz über die Handlung stark reduziert ist. Ähnlich wie in der Rhetorik funktioniert der «Vergleich» (im engen Sinne der rhetorischen Figur) oder die Metapher «in praesentia», nur dass der Film das verbindende Element des «wie» nicht kennt, sondern die semantische Verbindung über die diskursive, syntagmatische Angrenzung von zwei anwesenden Elementen verläuft (132f., 158f., 166; zur Vergleichbarkeit über Ähnlichkeit und Kontrast 135f., 151, 204f.; zur Verschiebung durch Kontiguität als diskursive und semantische Verbindung 148f., 205f.). Es gibt allerdings eine Dissymmetrie zwischen den beiden Operationen, denn «die Kontiguität [stellt] eine 'reale' (als real empfundene) Verbindung, die Ähnlichkeit eine 'empfundene' (als empfunden empfundene) Verbindung dar» (155).

sie willkürliche Wege geht; sie ist oft «unlogisch», wenn auch einleuchtend¹²⁶ und ist in einem Film, will dieser verständlich bleiben, immer gelenkt.

Das Beziehungsnetz der Farben

Die bisherigen Beobachtungen zu den assoziativen und plastischen Verknüpfungsmustern der fließenden Beweglichkeit im Netz erlangen Gültigkeit für die meisten mosaikartigen Figurenkonstellationen (Beispiele, in denen die Episoden kontinuierlich durch «harte» Schnitte oder andere klar abgrenzende Markierungen, wie etwa das Schwarzbild, voneinander losgelöst erscheinen, sind selten, wie ich anhand von *BEIJING BASTARDS* und *CODE INCONNU* dargelegt habe). Jeder Film entwickelt auf dieser Grundlage seine eigenen ästhetischen Prinzipien und Stimmungsbilder zu den Ideen und Vorstellungen von Gleichzeitigkeit und Nebeneinander, zur alternierenden Bewegung, zum Bild des Mosaiks und zum Eindruck des Fließens.

In *HAUT BAS FRAGILE* verdient etwa die Farbgestaltung besondere Aufmerksamkeit. Das Spiel mit den Farbtönen und Intensitäten, mit Licht und Schatten, ihr Zusammenspiel, gewinnt im Laufe des Films zunehmend an Bedeutung. Die Figurenkonstellation assoziiert eine Palette, auf der bestimmte Farben sich mit bestimmten Figuren verbinden, abgestimmt auf deren diegetische Umgebung und eingebettet in die Komposition der Einstellung. Die Farbkombinationen kreieren atmosphärische und haptische Sinneseindrücke, gestalten verschiedene fiktionale Welten und tauchen die Begegnungen in unterschiedliche Stimmungsbäder. Zwei Farben korrespondieren einander in ihrer Komplementarität, wenn Orange Blau begegnet:¹²⁷ Die Farbe Orange und ihr kontinuierliches Spektrum von Gelb bis Rot sind Ninon zugeteilt; meist in der Kombination mit Schwarz oder Dunkelblau bestimmen diese Farbtöne ihre Kleider, dominieren in ihrer Wohnung, im Nachtclub des «Backstage», wo sie oft tanzen geht, und auch ihr Mofa ist orange; hingegen gehört die Farbe Blau zu Roland – aber auch zu Ida (die Ninon nie eigentlich begegnet): In der Zusammenstellung *seiner* Kleider sind die verschiedensten Blautöne meist mit Schwarz kombiniert und bleiben deshalb «kühl»; in *ihren* Kleiderstoffen ist die blaue oder schwarze

126 Metz 2000 (1977): 123, 171. Hierin sind sich Metz, Lemke (2001) und Stafford (1999) einig. Ich komme am Schluss dieses Teils darauf zurück.

127 Ich beziehe mich in dieser Analyse mit meinen Einteilungen und Bezeichnungen auf den sechsteiligen Farbkreis, der die drei Primärfarben Rot, Blau und Gelb und ihre drei Mischöne Orange, Grün und Violett enthält; diese prismatische Farbenskala hat sich seit Newton in unserem Kulturkreis durchgesetzt, vgl. John Gage 1994 (1993): 162f., Jacques Aumont 1994: 103f.

Fläche hingegen oft durch weisse Formen in ein Muster aufgelöst, oder der Farbton verändert sich bis ins Hellblau, während in ihrer schattigen Dachwohnung dunkle Töne vorherrschen. Wir treffen Ida jedoch oft im Park umgeben von leuchtendem Grün oder an ihrem Arbeitsort in der Bibliothek, wo der goldene Branton der Einrichtung aus Holz einen Kontrast zu ihrer Kleidung darstellt.

Lucien trägt klassisches Schwarz-Weiss, wobei sein weisses Hemd je nach der Umgebung manchmal ins Bläuliche, manchmal ins Rötliche tendiert. Das blassrosa, in das sich Louise anfänglich kleidet, verschiebt sich über mehrere Variationen zum selben Farbton hin zu einem saturierteren Rot. In der Kombination mit Lucien zum Paar stellt dieses eine klassische Farbkombination dar. Zuvor begleitet die Metamorphose von Rosa zu Rot die Entwicklung und Verdichtung des Charakters: Das diaphane Wesen, das gerade das Krankenhaus verlassen hat, verwandelt sich – oder entpuppt sich – unter unseren Augen zu einer energischen, selbständigen und phantasievollen jungen Frau. Vor allem aber gleichen sich durch diese Verschiebung die Farben von Louise jenen von Ninon an, parallel zu ihrer wachsenden Freundschaft und ihren häufigeren Begegnungen in ein und derselben Szene oder gar Einstellung. Und am Schluss des Films tragen die beiden Frauen oft «benachbarte» Farben, in verwandten, jedoch leicht dissonanten Rottönen,¹²⁸ wobei die Mischung für die blonde Ninon immer in Richtung Gelb tendiert und mit dunklen Farben kombiniert ist, das Rot von Louise hingegen mit Weiss kontrastiert bleibt (eine Erinnerung an das Rosa vom Anfang). Doch einmal – als sie zu Roland ins Atelier geht – trägt auch sie einen leuchtend rot-orangen Pullover und eine schwarze Hose: Dies sind die Farben von Ninon (und sie übernimmt in diesem Moment auch Aspekte ihrer Rolle), die im Zusammenspiel mit dem dunklen Haar von Louise jedoch ganz anders wirken. Oder aber die Farben der beiden Frauen und ihrer Umgebung sind in einer gewagten komplementären Kombination zusammengestellt: wenn die satten rostroten und orangefarbenen Töne im sommerlich warm ausgeleuchteten Appartement von Ninon, die hier schwarz gekleidet ist, auf das hellblau-türkisfarbene Kleid von Louise treffen.

Manchmal finden in der Farbkombination innerhalb einer Szene oder von einer Szene zur nächsten (auch von einer Einstellung zur nächsten) weder komplementäre noch benachbarte Farben zusammen, sondern die expressive Gestaltung akzentuiert den simultanen oder sukzessiven

128 Zu den Dissonanzen von auf dem Farbkreis nahe beieinanderliegenden Farben vgl. Gage 1994 (1993): 264; das Beispiel des amerikanischen Musicals der 1950er Jahre behandelt Brinckmann 2001: 195f.

Kontrast,¹²⁹ der etwa zwischen Blau und Gelb entsteht oder zwischen dem Tageslicht und dem künstlichen Licht im Innern eines Raumes. Wie angedeutet, spielen zudem irisierende Farben¹³⁰ eine grosse Rolle: Ninon zum Beispiel trägt oft eine Hose, deren Schwarz mit einem satten Dunkelblau changiert, je nach Lichteinfall und den sie umgebenden Farben des Dekors oder der anderen Figuren; ebenso nimmt das hellblaue Kleid von Louise einen türkisfarbenen Ton an, als sie aus dem grellen, direkten Sommerlicht in den Innenraum tritt, sich aus Rolands Umgebung löst und mit Ninon in Kontakt kommt. Die Nicht-Farbe Weiss scheint geradezu prädestiniert (und ist es auch rein technisch), sich den Lichtverhältnissen anzupassen und je nach «Begegnung» mit der sie umgebenden Farbgestaltung eine leichte Tönung anzunehmen (siehe den chamäleonartig sich verändernden Farbton der weissen Hemden von Lucien).¹³¹

Dieses Farbenspektrum kann man zweifellos in einen Zusammenhang mit der Figurenkonstellation bringen. Ich möchte jedoch annehmen, dass die den Figuren zugeteilten Farbtöne nicht eigentlich psychologische Bedeutung erlangen und noch weniger auf einer symbolischen Ebene zu werten sind (auch wenn diese Interpretation natürlich immer möglich ist, sei es mit Hilfe von Goethes Farbentheorie, einer der unzähligen historischen oder aktuellen Farbsymboliken oder populären Deutungsmustern).¹³² Sie erlangen meines Erachtens ihre Bedeutung jedoch eher in der Komposition einer Einstellung, im Intervall zwischen zwei Bildern, in der plastisch-assoziativen Kohäsion zwischen den Teilwelten der Figuren und deren Beziehungsnetz. Umso mehr als keine Farbe ausschliesslich einer Figur zugeordnet ist und sich keine festen Gegensatzpaare ausmachen lassen, die an eine dualistische, dichotomische Wertung appellieren,¹³³ sondern im Gegenteil die Töne variieren, die Farben irisieren, die

129 Gage 1994 (1993): 207f.

130 Zu den irisierenden Farben und ihrer Funktion in der Alchimie seit dem 10. Jahrhundert vgl. Gage 1991 (1993): 139f.

131 Wie Christine N. Brinckmann (2001: 189f.) betont, ist die ästhetische Komposition von der Qualität des natürlichen Lichts oder der Beleuchtung auf dem Set und somit von technischen (und finanziellen) Aspekten abhängig; gerade die Farbe Weiss ist prädestiniert, ihre farbliche Umgebung zu reflektieren. Ich bin mir bewusst, dass auch die Qualität der Arbeitskopie auf Video für farbliche Schwankungen entscheidend sein kann.

132 Aumont 1994: 46f., 58f., 110, 152f.

133 Das Denken in Gegensatzpaaren oder einfach in Paaren hat auch in den Farbentheorien der abendländischen Kultur Tradition; die komplementäre Farbenkombination entsprach für Goethe gar einem natürlichen Verlangen des Auges nach «Paarung» (!); vgl. Gage 1994 (1993): 172. Die «Beziehung» zwischen den Farben und der Physis der SchauspielerInnen im Zusammenhang mit der individuellen Gestaltung der Figuren in der Konstellation im melodramatischen Dreieck stellt Brinckmann (2001: 188, 194f.) fest. Hingegen ist mit dem Einsatz von Farbfiltern zum Beispiel in CHUNGKING EXPRESS durch die «sensuelle Atmosphäre» die gemeinsame Erfahrung eines Augenblicks zwischen den unterschiedlichen ProtagonistInnen hervorgehoben (201f.).

Kombinationen alternieren und sich im Kontakt der Figuren miteinander verschieben, wodurch sich die vielfältigen Möglichkeiten einer Differenzierung über Annäherungen, Komplementaritäten oder Parallelitäten in einer relationalen Stimmungsdynamik eröffnen. Die Verteilung der Farben im sozialen Netz führt zu poetischen «Begegnungen» und spannungsvollen «Beziehungen» zwischen den Figuren desselben Geschlechts und des «gegenteiligen» oder «komplementären» (je nach Sichtweise); manchmal scheint die Farbgestaltung sich beinahe von den Objekten und Figuren zu lösen oder gar die Begegnungen zwischen ihnen zu provozieren. Abstraktion und Sinnlichkeit der Farbgestaltung durchdringen das analoge Bild in einer ornamentalen Komposition, verbinden sich mit Geräuschen, Klängen und der «musikalischen» Montage.¹³⁴ Die Farbentheorie fügt sich in die Idee des Wechselspiels oder umgekehrt: Die Komplementärfarben spielen mit dem Aspekt der Gegensätzlichkeit ebenso wie mit dem Aspekt der Anziehung oder der Harmonie¹³⁵ und verstärken gegenseitig ihre Leuchtkraft; die Kontrastfarben nähern sich über kontinuierliche Variationen einander an oder profitieren von der Spannung, die durch ihre Differenz an Helligkeit oder Intensität entsteht; die Nicht-Farben Schwarz und Weiss stehen in Konfrontation zum bunten Farbkreis, sie werden aber von der Farbpalette angezogen und beginnen zu schillern, nehmen sie gar in sich auf, um als Licht- und Schattenspiele die konstitutiven «Materien» und Mechanismen des Kinos zu reflektieren.¹³⁶

Auch im Wechselspiel der Farben, der kohäsiven Montage der fiktionalen Mosaiksteinchen entsteht *keine* einheitliche Logik, sondern eine bewegliche, fließende Dynamik, in einem oszillierenden Geflecht, das ästhetische Aussagen und kulturelle Wahrnehmungen schafft und eine sinnliche, visuell-akustische, quasi taktile, haptische Expressivität kreiert.¹³⁷ Wenn das assoziative Moment sich über semantische, thematische

134 Zur Verbindung von Musik- und Farbtheorien über den «Klang» vgl. Aumont 1994: 161, 208f.; Gage 1994 (1993): 171, 207. Zu Ornament, Abstraktion und Sinnlichkeit vgl. Markus Brüderlin 2001.

135 Auch diese Empfindungen sind historisch und kulturell veränderlich; vgl. Gage 1994 (1993): 171f., 207f.; zur Harmonielehre der Farben Aumont 1994: 151; zur Wirkung von Komplementärfarben und anderen Farbkombinationen im strukturellen Film (also ohne vom Bild oder gar vom Objekt vorgegebene soziale und psychologische Interpretation) siehe insbesondere Brinckmann 1997 (1996).

136 Im Übergang von Weiss und Schwarz zu Licht oder Schatten spielen ich auf den subtraktiven respektive additiven Prozess der Farbenkombination an; die eine operiert mit Licht, die andere mit Pigmenten; vgl. Gage 1994 (1993): 34f.

137 Einen historischen Überblick über die Theorien zur Expressivität gibt Aumont 1990: 215–226. Das Wirkungskonzept der «haptischen» Wahrnehmung im Film ist für ihn an die Berührung und an die Körperbewegungen gebunden (163); für Laura Marks (1998) kennzeichnet es eine filmische Qualität, die durch den Blickwechsel vom «Sehen» zum «Schauen» entsteht.

Verbindungen entwickelt und über Formen, Linien und Farben, die sich an wiedererkennbare (referenzielle oder analoge) Gegenstände und Töne und audiovisuelle Bilder heften, so bleibt das plastisch-haptische Moment diffuser: Es betrifft stärker die Textur als die (wiedererkennbare) Form der Kontur, den nichtfigurativen Aspekt, die «Qualität» von Bildern und Tönen. Wenn sie sich – manchmal nur für einen Moment – von ihren «Referenten» oder Quellen ablösen und sich in der Wahrnehmung vor die wiedererkennbare Form und deren Inhalte drängen, so beginnen ihre qualitativen «materiellen» Eigenschaften sich zu semantischen zu verdichten. In jedem Fall eröffnet sich durch die vielfältigen Analogien eine Narrativität anderer Ordnung.

Die Farbe ist nur einer der vielen plastischen Effekte, die in mosaikartigen Filmen zum Tragen kommen; dazu gehören auch allerlei Tricks und ästhetische Eingriffe, die die Sichtbarkeit, die Klarheit eines Bildes trüben (man denke an die Filme von Wong Kar-wai), die Bild und Ton voneinander lösen, aber auch die Funktion von Musik, zum Beispiel von expressiver Popmusik, von «nichtnarrativen» Klängen.¹³⁸ Die Farbe dient keinem realistischen Anspruch (was durch die Filmgeschichte hindurch oft feststellbar ist),¹³⁹ sondern einer sinnlichen und stilistischen Akzentsetzung. Diese Schicht spaltet sich in HAUT BAS FRAGILE nicht wirklich von den Objekten und vom Figurengeflecht ab, sie stellt sich auch nicht als hauptsächliche Attraktion in den Vordergrund und garantiert die narrative Dynamik, wie dies im so genannt postmodernen «Kino der Sensationen» der Fall ist: Über die plastischen Effekte und Spielereien taucht letzteres seine ZuschauerInnen in ein Bad der Empfindungen, erlangt über seine explizite, übertriebene Künstlichkeit eine «Echtheit», Gegenwärtigkeit und «spontane» Expressivität und hat neue kulturelle Rezeptionspraktiken hervorgebracht.¹⁴⁰

In dem dichten, beweglichen Netz von vorübergehenden Parallelitäten, Komplementaritäten, Kontrasten, Variationen und Echoeffekten,

138 Zur plastischen Gestaltung im Zusammenhang mit Popmusik vgl. Robert Buchschwenter 2001.

139 Vgl. Wulff 1990 und Brinckmann 2001.

140 Gemeint sind Filme wie STAR WARS (George Lucas, 1977), TERMINATOR (James Cameron, 1984), LE GRAND BLEU (Luc Besson, 1989), DANCES WITH WOLVES (Kevin Costner 1990), die Jullier (1997: 13f.) als «Kino des Feuerwerks» bezeichnet. Mit dem Ausdruck «cinéma de la sensation» beziehe ich mich auf Moine (2000); ich gebe ihn mit «Kino der Sensationen» wieder und spiele dabei auf die doppelte Bedeutung von «Sensation» an: auf den Bereich der Empfindungen und jenen des Spektakels, des Aufsehen erregenden Ereignisses. Ihre Ausführungen zu «einem neuen Zuschauer» stützen beide AutorInnen auf Odin (1988) ab, bewerten sein theoretisches Konzept aber neu und wollen es auch als kulturelle, gemeinschaftliche Rezeptionspraxis verstanden wissen.

in dem die Figuren und Gegenstände in Stimmungswelten eingebettet und miteinander verknüpft sind und wir als ZuschauerInnen eifrig versuchen mitzuhaltend, zu kombinieren und zu vergleichen, scheint nicht immer alles mit rechten Dingen zuzugehen: Durch metonymische Verschiebungen, kleine Differenzen und «kühne Metaphern» (im Sinne von Harald Weinrich)¹⁴¹ entstehen irrealisierende, überraschende, magische Effekte, manchmal führen sie gar zu Metamorphosen oder zu sinnlichen und intellektuellen Täuschungen. Sie ziehen die ZuschauerInnen in ihren Bann und defamiliarisieren die alltäglichen Szenarien, gestalten diese in ihrer selbstreflexiven Dynamik. Affektive und fiktionale Momente der «Verunsicherung» entführen uns in eine leicht verschobene, andere Welt, in der manchmal schwerelose Gesetze zu gelten scheinen.

Die Fiktion des Alltags im Wechsel der Register

Dennoch bleiben auch die Mosaikfilme der Erzählhaltung der Chronik verpflichtet, die einen Effekt der vergegenwärtigenden, soziopolitischen Beschreibung provoziert. Auch sie konstruieren ja grundsätzlich Alltagswelten, die von gewöhnlichen Figuren bewohnt sind und sich in einer «Poetik der Norm» verorten lassen, wie ich sie für das Figurenensemble beschrieben habe. Die Vernetzung der in der fiktionalen Welt verstreuten Figuren zu fiktiven Verwandtschaften lässt aber stärker auch die enunziative Tätigkeit des Films, den Sog des *film-fleuve* hervortreten, der in seinen Windungen und Krümmungen aus den miteinander verhängten Bruchstücken das assoziative und plastische Arrangement zusammenstellt. Diese Kraft, dieser Prozess wirkt auf die Organisation der fiktionalen Welt zurück und unterstützt mein Argument, dass die ethnografisch-realistische Ähnlichkeit der Alltagsfiktionen nicht auf der Idee gründet, die Wirklichkeit zu imitieren: Die Filme erstellen keine referenzielle Welt und legitimieren sie nicht durch objektive Anhaltspunkte und Ursachen. Nicht das Imitieren einer ausserfilmischen Vorgabe, auch nicht von Vorstellungen und Normen und nicht deren explizite Transgression, sondern das *Variieren eines Bildes von Alltag* in seiner se-

141 Weinrich 1976: 295–316: «Wenn aber eine Wortfügung um ein geringes von den Erfahrungen der sinnlich erfahrbaren Realität abweicht, dann nehmen wir den Widerspruch stark wahr und empfinden die Metapher als kühn: schwarze Milch.» Denn: «Wir können nicht umhin, die nahen Gegenstände in unserer Vorstellung nebeneinanderzustellen und über ihre Vereinbarkeit zu urteilen» (305). Ebenso bilden für Weinrich nicht der «hölzerne Verstand», sondern das «hölzerne Eisen» oder der «quadratische Kreis» die kühnen Metaphern, da Kreis und Quadrat mühelos nebeneinander vorgestellt werden können, die Begriffe als Termini der Geometrie benachbart sind, die Verifizierung also nicht aussichtslos ist und daher der Widerspruch der Metapher (im Oxymoron) nicht unbemerkt bleibt (306f.). Vgl. dazu auch Brandstetter 2003, von der ich Weinrichs Konzept übernehme.

mantischen und strukturellen Dynamik scheint dabei im Vordergrund zu stehen.

Die Illusion der Fiktion und die kreative Funktion der Vorstellungskraft, der Verschiebung des Blicks und die relationale, veränderliche Konstruktion der Wahrnehmung von sozialen und filmischen Vernetzungen werden zum (Meta-)Thema: Auf unterschiedliche Weise und auf unterschiedlichen Ebenen des Films wird die Konstruktion *überdeutlich* gemacht. Durch dramaturgische, assoziative, durch schauspielerische, ästhetische oder plastische Akzentuierungen affirmiert sich in den expressiven Überformungen die Fiktion. Damit verstärkt sich das Paradox, das den dokumentarisch-ethnografischen Effekt der Alltagswelten mit dem filmischen Experiment koppelt; genau dieselben Aspekte heben das Paradox aber auch wieder auf, da die Fiktion viel von dieser Expressivität absorbiert, sich als imaginäre Welt deklariert und sie in der Gegenwärtigkeit des filmischen Prozesses entwickelt. So lösen sich die Mosaikfilme mehr oder weniger stark und deutlich von der Alltäglichkeit der Weltenkonstruktion ab, entführen ihre ZuschauerInnen in eine irrealer Welt der Empfindungen – seltener auch ins Phantastische – oder brechen auf andere Weise das Ähnlichkeitsverhältnis mit der aktuellen Wirklichkeit auf. Sie heben sich aber auch von den Weltenkonstruktionen im Alltag oder in anderen medialen Formen mit authentifizierendem Anspruch durch die spezifische Expressivität der filmischen Ausdrucksformen ab.

Ich komme also zurück auf die fiktionalen Konstruktionen und möchte zeigen, wie die assoziative und plastische Logik der vielfältigen Möglichkeiten auf die Alltagsszenarien einwirkt, diese gestaltet und verschiebt und über kleine Registerwechsel andere Welten eröffnet. Wenn der moderne Film, wie ihn Peter Wuss beschreibt, ebenfalls mit dem Registerwechsel oder auch der untrennbaren Vermischung von Welten spielt, so handelt es sich dabei um das Verwischen der Grenzen zwischen inneren und äusseren Welten, zwischen einer subjektiven Wahrnehmung der Figur und einer so genannt objektiven der Erzählinstanz und der ZuschauerInnen.¹⁴² Hingegen verwischt und mischt der Registerwechsel in den hier behandelten Filmen immer die Grenzen zwischen äusseren oder veräusserlichten Welten, zwischen realistischeren und weniger realistischen, zwischen sozialen und sinnlichen oder zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen wie zwischen Genres und Gattungen. Die Erzählperspektive wird dabei nicht ins Innere der Figuren verlegt, sondern bleibt den expressiven Figuren und

142 Wuss 1993a: 130f. oder in anderen Begriffen Bordwell 1985: 206f.

ihrer Körperlichkeit sowie einer unpersönlichen enunziativen Präsenz vorbehalten. Sie kennzeichnet das filmische Universum selbstreflexiv als Spektakel.

Die Virus-Objekte

Einmal mehr bietet sich *HAUT BAS FRAGILE* als exemplarischer Film der Analyse an, denn es wimmelt darin wie in einem Ameisenhaufen¹⁴³ von wahrnehmbaren Momenten, die die Logik der «natürlichen» fiktionalen Welt durchkreuzen. Da sind zum Beispiel die «Virus-Objekte», die als materielle und immaterielle Objekte den Blick für andere mögliche Dynamiken und neue Verbindungen zwischen den Dingen schärfen: Wie das Virale (als Kunstbegriff) geleiten sie uns zu einem Verständnis von Zusammenhängen, die über Analogien oder «Ansteckungen» zwischen Motiven, Formen und Bewegungen assoziative Verflechtungen, Kettenreaktionen und Zufälligkeiten hervorrufen, die die Gesetze der Folgerichtigkeit eines rationalen Verstehens der Alltagsszenarien relativieren.¹⁴⁴ In diesem Sinne ist auch die Farbgestaltung im Beziehungsnetz dem viralen Prinzip verpflichtet, ebenso wie Roland und später Ninon als *go-between* zwischen den Figuren und als InformationsträgerIn im sozialen und narrativen Netz.

Dabei denke ich aber auch an die knallrote Visitenkarte des «Backstage», die Roland bei Louise liegen lässt, die sie daraufhin in seinem Atelier aus einem Haufen von Papieren und Fotos vom Tisch fischt und einsteckt, auf der sie später von einer unbekanntenen Person eine Einladung erhält und die sie schliesslich in den Nachtclub führt. Hier spielen im Keller ein paar Verschworene – darunter Roland und Sarah – ein gefährliches Kartenspiel, das ähnlich zu funktionieren scheint wie russisches Roulette, indem der Zufall Schicksal spielt. Die kleine rote Karte taucht wie ein musikalisches Thema oder Leitmotiv – unter zahlreichen anderen wie den belastenden Dokumenten – in mehreren Szenen auf. Sie geht von Hand zu Hand und befindet sich im Kontakt mit mehreren Figuren – auch wenn es sich hierbei nicht immer um dasselbe Kärtchen

143 Die Metapher des Ameisenhaufens ist hier vielleicht sogar «kühn», denn dieser stellt das Paradebeispiel für eine rhizomatische Organisation in der Tierwelt dar; vgl. Deleuze/Guattari 1980: 16.

144 Zu diesem Begriff der Virus-Objekte hat mich die Ausstellung «VirusExpress» im Museum für Gestaltung in Zürich angeregt: Sie exponierte und entwickelte eine «kulturtheoretische Momentaufnahme, bei der sich subtile und offensichtliche Verknüpfungen zwischen Biologie, Psychologie, Kunst, Sprache, Politik, Technik und Medizin einstellen», wie es Matthias Michel im Vorwort des Ausstellungskatalogs formuliert (Michel et al. 1997: 7). Ich habe von den viralen Organisationsformen in Mosaikfilmen bereits im Kapitel «Zwischenspiel 2» gesprochen.

handeln kann. Sie verbindet Louise und Roland und charakterisiert ihre zunächst ziemlich mysteriöse Beziehung. Sie zieht die Figuren, allen voran Louise, in ihren Bann, und auch für uns ZuschauerInnen besitzt sie etwas Rätselhaftes, denn sie erscheint wie die Ankündigung einer wichtigen Entdeckung aus der Vergangenheit von Louise, ihrer Familie, und des Wissens von Roland. Im Gegensatz zu einem modernen Film, in dem das («unsichtbare») Enigma, die Leerstelle, als Antrieb für die Erzählung dient, kündigt die rote Karte hier jedoch nur eine (weitere) falsche Fährte an. Das gefährliche Spiel um Leben und Tod, das man im Keller des «Backstage» spielt, entpuppt sich als abgekartet und für Louise als Fiktion (in der Fiktion), aus der sie mit einem Schreck entkommt. Das Erzählmodell stellt sich über die rote Virus-Karte gleichzeitig selbst im historischen Wandel dar, jedoch nicht in einem distanzierten Metadiskurs, sondern in der «diegetisierten Selbstreflexivität» eines nebensächlichen Objekts und in den Begegnungen und Bewegungen der Figuren.

Nicht alle Virus-Objekte materialisieren sich jedoch in konkreten Gegenständen oder Motiven, und sie übernehmen auch nicht immer eine explizit narrative Funktion wie im Falle der roten Visitenkarte. Manchmal sind es Geräusche – wie das Klappern der Absätze, die wiederholten Sirenen, der Lärm eines Schweissbrenners in Rolands Atelier –, die mehrmals wieder aufgenommen und verändert werden, bis wir sie als musikalische Klänge und Bedeutung suggerierende Elemente wahrnehmen. Oder sie tauchen als wiederholte und variierte Elemente in den Dialogen auf, in verschiedenen Situationen, im Mund verschiedener Figuren. So sind zum Beispiel die Wörter «mémoire» und «jeu» in einer Häufigkeit in die Dialoge eingestreut, dass sie unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Manchmal entstehen daraus Wortspiele und vor allem eine fließende Kettenreaktion. Ein solches «Spiel» schliesst an das Virus der roten Karte an: Als Louise, Roland, Alfredo (der Besitzer des «Backstage») und Sarah später eine Partie Poker spielen, kommentiert letztere den schlechten Scherz, den sie Louise zuvor gespielt hatten: «Je croyais que c'était encore un de ces jeux de rôles». Darauf entgegnet Louise: «Vous trouvez ça drôle?», und Roland korrigiert sie: «Pas drôle, de rôles, jeux de rôles, vous savez ...» Doch Louise lässt sich nicht mehr bluffen; sie will nun das (Rollen-)Spiel mitbestimmen und gewinnt auch die Pokerpartie. Später, nachdem Louise alles über die kompromittierenden Dokumente erfahren hat, sagt sie zu Roland: «C'est fini, Roland, on ne joue plus, je sais tout.» Und als er ihr danach die besagten Papiere endlich auszuhändigen bereit ist und entdeckt, dass sie sich nicht mehr im Geheimfach befinden, kommentiert Louise: «Ce n'est pas drôle.»

Diesmal muss Roland zugeben: «Je suis d'accord, ce n'est pas drôle.» Zu Ninon, die die Papiere entwendet hat, sagt er dann in der nächsten Szene: «Ce n'est pas un jeu, c'est une affaire grave.» Durch die Wiederholung werden hier die «immateriellen» Worte zu Objekten und funktionieren auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene zugleich als «Virus».

Diese Dialogsätze sind nur ein Ausschnitt aus dem fortgesetzten Spiel, und wenn ich sie hier anführe, so geht es mir nicht um Spitzfindigkeiten. Ich möchte vielmehr darauf hinweisen, dass diese auffälligsten Elemente einer spielerischen Logik von Vor- und Rückverweisen im Text, von Echos, Reimen und Verschiebungen auf ihre Art die plastischen und assoziativen Verbindungen unterstützen, die die Episodenkette und die fiktionale Welt durchziehen. Da sie sich bis zu einem gewissen Grad konkretisieren, veräusserlichen oder sogar in Gegenständen materialisieren, die von einer Figur zur andern gereicht werden, haben sie noch mindestens drei weitere Funktionen: Sie stimulieren die Informationsverteilung über Zufälle und multiplizieren die Begegnungen im sozialen Netz; sie eröffnen die selbstreflexive Dimension des Films, machen das Spiel der Fiktion zum Thema; und sie leiten drittens den Übergang in eine andere Welt ein, die sich versponnen, magisch, unlogisch, von den ethnografisch-realistischen Alltagsszenarien ablöst (dass das Magische eine Eigenschaft vieler Filme von Rivette ist, ändert nichts am Erzählprinzip). Die Virus-Objekte tauchen als Momente auf, die in der natürlichen fiktionalen Welt den Einbruch anderer Gesetze ankündigen, andere fiktionale Existenzbedingungen durchscheinen lassen und das Imaginäre der Konstruktion unterstreichen. Nie findet jedoch ein ontologischer Bruch statt, der «parallele Welten» oder eine «hybride Welt» installieren würde und damit die Trennung zwischen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Welt einführt oder die Grenze überschreite vom natürlichen zu einem übernatürlichen oder unmöglichen Universum.¹⁴⁵

Das Oszillieren der Oberfläche

Die Alltagswelt in *HAUT BAS FRAGILE* tendiert durch all die plastisch-assoziativen Spiele zum Phantastischen und zum Komischen, macht die Irrealisierung als Grundprinzip des Fiktionalen deutlich; ein Modus, den auch das Genre des Musicals auslotet, das in den Tanz- und Gesangsnummern zur Geltung kommt, die der Film ja ebenfalls enthält –

145 Wie dies Doležel (1998: 187f.) für den «modernen Mythos» unter anderem bei Kafka beschreibt; ähnlich auch McHale 1987: 164. Doch auch die postmodernen Fiktionen, die der Autor beschreibt, führen die Gesetze der «natürlichen» Welt ins Irreale über.

und auf die ich gleich näher eingehen werde. Ausserhalb dieser Plattformen richtet sich die fiktionale Welt aber sozusagen im Moment des Übergangs ein, in einem Oszillieren zwischen den Fiktionsmodi oder *Registern*: Das Wortspiel zu «drôle» ist gleichzeitig ernst gemeint – auf der ersten Ebene des Spiels (auch dem Spiel der SchauspielerInnen), der Fiktion und der erzählten Geschichte(n) – und es kann ironisch, selbstreflexiv verstanden werden; es spielt auf das Komödienthafte, ja Komödiantische der Szenen an; als Virus-Objekt hat es eine magische und als Lautfolge eine musikalische, poetische Wirkung. All diese unrealisierenden Elemente bilden aber keine eigenständige zweite, dritte oder vierte Ebene der Bedeutung, sondern bleiben – ähnlich wie die raumzeitlichen Chronotopoi in ihrer stilistischen «Heteroglossie» (bei Bachtin), die enunziativen Schichten (bei Metz) oder die «multiplen enunziativen Verknüpfungen» (bei Deleuze und Guattari) – im vielschichtigen Netz immer gleichzeitig präsent. Höchstens ihre «Mischung» verändert sich ein wenig, ihre gegenseitige Durchdringung und «Ansteckung» ist je verschieden; augenblicksweise tritt ein anderer Aspekt deutlicher hervor, und die Register erscheinen, leicht verschoben, gleichzeitig und nebeneinander, kaleidoskopisch.¹⁴⁶

Die nach wie vor gewöhnlichen Figuren bewegen sich so in einem verdichteten Zwischenraum zwischen konkreten Alltagsszenarien, mysteriösen Begebenheiten und komischen Zufällen. Die diegetische Welt, die durch die vielschichtigen Vernetzungen entsteht und auf der intersubjektiven Vorstellung von Stadt und Alltag beruht (die ich imaginäre «Matrix» genannt habe), wird dadurch noch etwas fiktionaler und fiktiver: Ohne sich definitiv von den gewöhnlichen Bildern des Alltags zu lösen, gibt sie sich als erfundene Vorstellungswelt zu erkennen, als gespieltes Spiel, das ernst genommen werden will, das seine eigenen Regeln aufstellt und von *allen* MitspielerInnen verlangt, sich für die Zeit seiner Dauer – oder des Films – in eine fiktionale Welt, eine spielerische, imaginäre Existenzweise zu versetzen, die aber von den ZuschauerInnen ein «praktisches Verhalten» verlangt. Die Regeln, die die Alltagsvorstellungen in einer natürlichen (fiktionalen) Welt bestimmen, wer-

146 Somit scheinen Theorien der Inter- oder Transtextualität (zum Beispiel jene von Genette 1982: 7–14), die die Formen der Präsenz eines Textes in einem anderen als «zweite Ebene» auszumachen und zu benennen versuchen und die systematisch die verschiedenen Verweissysteme voneinander trennen und definieren, in Bezug auf die hier behandelten Filme nicht mehr ganz aktuell. In diesem Sinne funktionieren sie also dennoch wie postmoderne Fiktionen, die in der Heteroglossie die Register ineinander fließen lassen und auch für die Metaphern immer gleichzeitig eine konkrete und eine übertragene Bedeutung aktivieren, also Thema *und* Metathema sind; vgl. McHale 134, 166.

den in dieser Spielsituation suspendiert, aber nicht völlig aufgehoben oder ersetzt. Schon Jurij Lotman schreibt dazu:

Der Mechanismus des Spieleffekts beruht nicht auf der starren gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen, sondern auf dem ständigen Bewusstsein, dass jeweils auch andere Bedeutungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind. Der spielerische Effekt besteht also darin, dass die verschiedenen Bedeutungen eines Elements nicht starr nebeneinander bestehen, sondern «oszillieren». Jede Sinndeutung stellt einen eigenständigen synchronen Schnitt dar, bewahrt dabei aber zugleich die Erinnerung an die vorangegangenen Interpretationen und das Bewusstsein für weitere mögliche Deutungen in der Zukunft.¹⁴⁷

Wenn die Tätigkeit der Analyse und Interpretation, auch die wissenschaftliche, dieses Oszillieren akzeptiert und versucht, es in seinen Bewegungen und Verschiebungen zu *beschreiben*, so muss sie sich einrichten in einer Position, in einer Haltung, die Barthes mit dem «Dritten Grad» in Verbindung bringt, und muss sich damit abfinden oder darüber freuen, dass sie dieses Oszillieren nie ganz wird (er)fassen können.¹⁴⁸ Für Barthes, und ähnlich für Lotman, ging es dabei um eine Ausdrucksform *und* einen endlosen Prozess der Lektüre, einen epistemologischen Paradigmenwechsel in der Sichtweise auf die Kultur, «was [dieser] insgesamt die Plastizität einer stereoskopischen Aufnahme verleiht»¹⁴⁹. Und in ähnlicher Weise ist schon in Bachtins translinguistischer, pragmatischer Textauffassung dieser Gedanke der unreduzierbaren Diversität einer Kultur, eines Textes in der Vielzahl der LeserInnen präsent.¹⁵⁰

Bei Roland Barthes stellt sich mit diesem Dritten Grad oder Sinn, der den ersten des «primären Sinns der Anekdote» und den zweiten der Dekonstruktion (*segmenter, analyser*) und der Destabilisierung der Werte in sich aufnimmt und überwindet und zudem versucht, jeglicher Doxa auszuweichen, das «Paradox» ein: als wünschenswerte intellektuelle

147 Lotman 1981: 82–83; zur Spieltheorie ebenfalls 71f., 444f.

148 Barthes 1995 (1975): 97; auch 69, 109. Barthes hat den Dritten Grad oder Dritten Sinn (2002: 1970) nicht sehr präzise benannt, obwohl dessen Beschreibung – in seinen Facetten und Ebenen oder Registern – all seine nach 1973 entstandenen Werke durchzieht; ich beziehe mich diesbezüglich vor allem auf Barthes 1973, 1995 (1975) sowie 1980. Wenn Metz (2000 [1977]: 71) schreibt: «Ich habe das Kino geliebt. Ich liebe es nicht mehr. Ich liebe es immer noch», dann beschreibt er drei Stufen der Haltung des Theoretikers, der er ist, in einem Sinne, dem Barthes' Idee vom Dritten Grad verwandt ist, ohne dass er sich hier allerdings auf ihn beziehen würde.

149 Lotman 1993 (1970): 113. Barthes' Dritter Grad nimmt unter dem Aspekt der persönlichen und dennoch immer kulturellen Lektüre, die den Text erst entstehen lässt, die Idee der «unendlichen Semiose» auf, die bereits bei Peirce, Bachtin, Lotman oder Eco vorhanden ist (vgl. Nöth 2000: 64f.).

150 Unter anderem in Bakhtin 1986: 68f.

und als Lebenshaltung des Schreibenden, als jublierendes, euphorisches Geniessen («le paradoxie comme jouissance»), das die Pluralität und die Differenzen erkennt, von denen schon mehrmals die Rede war.¹⁵¹ Gilles Deleuze und Félix Guattari benennen etwa zur gleichen Zeit eine nicht unähnliche Denkweise, die sie als Organisationsform auch in der Pflanzen- und Tierwelt erkennen, also in den Phänomenen selbst, mit dem Begriff Rhizom.

Ich will all die Ideen und Konzepte, die ich in den letzten beiden Abschnitten berührt habe, keinesfalls in eine Linie zwingen, sondern meine Argumentation hauptsächlich dahin leiten, heutzutage *in der filmischen Praxis selbst, in vielen medialen Objekten*, diese Haltung des Dritten Grades in den angesprochenen Facetten in Aktion zu sehen: Es sind gerade auch die Mosaikfilme, die nicht nur die Vieldeutigkeit und die Transtextualität eines Objektes, sondern das *Spiel* mit der Vieldeutigkeit und der Transtextualität und der kulturellen Einbettung als Aktivität (re-)inszenieren, variieren und deklinieren und dies auf allen Ebenen, wenn auch mehr oder weniger konsequent. Das Paradox und die «Kunst» dieser Texte sowie eine ihrer möglichen Lektüren besteht darin, sich in dem unsicheren, oszillierenden Zustand der pluralen Logik wahrnehmbarer Möglichkeiten einzurichten und diese auszustellen. Ein beweglicher (vernunftkritischer) Prozess, in dem jede sich abzeichnende Grenze verwischt und alle herausgelösten Fäden der Interpretation sich immer von neuem ineinander verknäulen. Oder wie Mieke Bal schreibt:

A kind of theorizing that is dynamic, that leads not to a conclusion of knowledge-as-possession but to an ongoing discovery of ignorance (of certainty, neatness, closure), which I see as key to a productive theorizing beyond the theory-practice divide.¹⁵²

Will man diese Dynamiken des filmischen Mosaiks beschreiben, so lässt sich keine systematische, segmentierende Lektüre durchhalten, denn auch die selbstreflexive Ebene dieser Filme, ihre «Selbstanalyse», ist nicht dekonstruktiv im eigentlichen Sinne: Sie zitiert keine parallele Welt als kodiertes Verweissystem, sie führt keinen kohärenten Metadiskurs als Subtext, spielt nicht mit der radikalen Transgression von Konventionen und der Demystifikation von Stereotypen, weder von sozialen noch symbolischen oder ästhetischen, sondern sie reinszeniert sie, spielt sie aus, deklariert sie an der Oberfläche, benutzt sie und verschiebt sie, ohne sich je eindeutig davon zu distanzieren, ohne sie zu er-

151 Barthes 1995 (1975): 103f., 71 und bereits 1973: 22–26, 66.

152 Bal 2002: 185.

gründen oder zu erklären.¹⁵³ Kurz: Diese Filme haben – ähnlich wie die wissenschaftlichen Theorie- und Denkmodelle selbst – den absoluten Anspruch auf Transgression, die Illusion von normfreien Räumen aufgegeben, aber auch jenen an die kontrollierte Intentionalität und individuelle Singularität von Aussagen.¹⁵⁴

Ich möchte einmal mehr daran erinnern, dass *HAUT BAS FRAGILE*, wenn mir der Film in diesem Kapitel auch als exemplarisches Beispiel dient, nicht der einzige ist, der eine solche fiktionale Existenzweise der alltäglichen Figuren im Übergang zwischen den Registern entwickelt. Auch *SHORT CUTS* und *L'ÂGE DES POSSIBLES* spielen auf ihre Weise mit der Verschiebung und Kopräsenz mehrerer fiktionaler Welten und imaginärer Register, die sich nie ganz von den alltäglichen Szenarien abheben, diese aber als *audiovisuelle Szenarien* des Alltäglichen, des Nebensächlichen und *als oszillierendes Spiel* auch zwischen den Ausdrucksformen und -materien deklarieren. Dies gilt ebenfalls für die auffallende Präsenz der Musik-, Gesangs- und Tanzeinlagen, die ich im folgenden Abschnitt vor allem unter den Aspekten des Schauspiels und des Akts der Performance beleuchten möchte. Und im Übrigen sind viele der expressiven Ausdrucksformen der Filme mit azentrischen Figurenkonstellationen auch in den Modellen des Ensembles sowie in anderen Filmen der 1990er Jahre zu finden, denn der explizite Schauwert und die sensuell-haptische Wirkung, das Eintauchen in ein Bad der Farben und der Klänge, oder der «special effects» und des «Feuerwerks» steht für die Art Filme, die gemeinhin als postmodern bezeichnet werden, generell hoch im Kurs.

Nur: Die Mosaikfilme entführen nicht in die heterotopische, fantastische, magische, allegorische Welt einer «Zone» der eskapistischen Fantasien, wie dies Brian McHale oder Annette Kuhn hervorheben. Sie machen die Alltagswelt zu ihrem fiktionalen Universum. Wenn für Ersterere gilt, dass: «the object of its mimesis [...] is the pluralistic and anarchic ontological landscape of advanced industrial cultures», «of the discontinuous drama», als einem «echo in its form»,¹⁵⁵ so machen Letztere

153 Die Mechanismen von Stereotypen in den Filmen der 1990er Jahre behandelt Raphaëlle Moine (1999: 163f.), die als Paradebeispiele für ihr Argument *PULP FICTION* (Quentin Tarantino, USA 1993) und *ON CONNAÎT LA CHANSON* (Alain Resnais, F 1997) anführt und damit unausgesprochen zwei Filme analysiert, die beide azentrierte Figurenkonstellationen inszenieren. Zur Stereotypenproblematik im historischen Wandel und in ihrem postmodernen Gebrauch vgl. Schweinitz 2006.

154 Diese Idee findet sich unter anderem bei Gabriele Brandstetter 2003 und natürlich bei Judith Butler 1993: 12f. oder 1997: 127–163 sowie bei Mieke Bal 2002: vor allem 178–182.

155 McHale 1987: 38; Kuhn 1990; 1999

dieses Echo zu ihrem Inhalt. Die vertraute Logik der alltäglichen Wahrnehmung und Erfahrung in heutigen Industriegesellschaften wird nicht wie etwa in Sciencefiction-Filmen in befremdliche Welten getragen, sondern innerhalb der bekannten Szenarien und Bilder im Chronotopos des Alltags wiederholt und ausgestellt. Als nicht-rationale Logik ermöglicht sie die Registerwechsel und assoziativ-plastischen Verknüpfungen zwischen den Elementen und Ebenen. Die Verunsicherung und Infragestellung von «automatischen» Zuschreibungen und Assoziationen bezieht sich für die ZuschauerInnen nicht auf die ontologischen Räume und ihre Gesetzlichkeit, deren Grenzen in pluralistischen Welten aufgehoben sind,¹⁵⁶ sondern auf die Logik. Sie führen Bedeutungszuweisungen, die wir aufgrund einer ungeschriebenen Enzyklopädie konventionalisierten Wissens vornehmen, in einen Zwischenraum, wo diese alltäglichen Szenarien und ihre entsprechenden Denkmuster «unlogisch» oder nur sinnlich logisch erscheinen. Sie eröffnen als theoretische Objekte Möglichkeiten zu deren Konzeptualisierung. Sie imitieren das Denken in Analogien (das mich später noch beschäftigen wird), exponieren es und machen damit reflexiv deutlich, wie «automatisiert» dieses andere, unlogische Denken in Alltagswelten ist (in diesem Sinne reflektieren sie getreu die ontologische Landschaft unserer Kultur). Sie lassen die Verknüpfungslinien jedoch gleichzeitig ins Unüberschaubare, Nicht-mehr-Rekonstruierbare laufen und machen die vertrauten Strukturen unsicher. So führen sie also letztlich wieder zu einer epistemologischen Frage im filmischen Prozess: In diesem Sinne oszilliert auch die Aktivität von ZuschauerInnen zwischen ontologischen und epistemologischen Herausforderungen: haptische Affiziertheit, ethnografische Beobachtung und narrative Verknüpfungsspiele führen sie zur Reflexion über soziale und filmische Ausdrucksformen, die von ihnen eine Konzeptualisierung anderer Ordnung verlangen und diese gleichzeitig auch zum Thema machen, in dem sie das alltägliche Verstehen an die Grenzen des Nachvollziehbaren geleiten. Sie binden die ZuschauerInnen mimetisch in die Mechanismen der assoziativen Zirkulation von Wissen und der relationalen, ungesicherten Konstitution von Subjekten ein und führen ihnen deren emotionale und sinnliche Bindung an Objekte, Körper, Farben und Bewegungsformen vor, die ihre spezifischen Denkfiguren entwickeln. Gleichzeitig ermöglichen sie so die Analyse des eigenen kulturellen (Film-) Verstehens in ihrer performativen Qualität.

3. Die Bühne der Performance: Das Schau-Spiel der gewöhnlichen Körper

Bevor ich nun unter dem Blickwinkel der Performance auf die Konzeption und Gestaltung der gewöhnlichen Figuren zurückkomme, die mich – dies sei schon vorausgeschickt – hier in ihrer spezifischen Medialität, in ihrer filmischen Materialität als plastische Körper und expressive Körperbilder interessieren, ist zuerst eine Begriffsdiskussion erforderlich, um mein Verständnis des Konzepts *Performance* zu erläutern, zu dem sich jenes der *Performativität* gesellt.

Beiseite gesprochen: Zu den Konzepten Performance und Performativität

Performance ist in den 1990er Jahren ein Modebegriff geworden. Dieser wird längst ausserhalb des Bereichs, der ihm in einem seiner Bedeutungsfelder in der englischen Sprache zugesprochen wird, eingesetzt: Die Performance als Aktion (von *to perform* – handeln, ausführen einer Handlung), die (ursprünglich theatralische) Darbietung als Akt, als künstlerische Produktion (von *to perform* – auf- oder vorführen, sich produzieren), die sich vor unseren Augen abspielt, appelliert an das im Deutschen veraltete Wort «Spektakel». In diesem Sinne erinnert die Aufsehen erregende und somit die Schaulust befriedigende künstlerische Vorführung an die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des frühen Attraktionskinos.¹⁵⁷ Das ästhetische Konzept und der Begriff der Performance werden heute jedoch in viele gesellschaftliche und mediale Bereiche ausserhalb der «Bühnenkünste» übertragen: sei es in der Folge von Erving Goffman als ritualisiertes Rollenspiel in der alltäglichen sozialen Interaktion oder als Performance des Ich, des selbstgebastelten Image als theatralischer Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit im Sinne von Richard Sennett. Sprache und Ideen gehen je eigene und dennoch verschlungene Wege oder: Konzepte gehen auf Reisen, wie dies Mieke Bal in *Travelling Concepts* darlegt.

Im deutschen Sprachraum werden die medialen und alltäglichen Inszenierungsformen seit der epistemologischen Verschiebung des Interesses auf pragmatische Aspekte der Bedeutungskonstruktion und der post-strukturalistischen Verlagerung der Analyse von der Repräsentation des Abwesenden auf das Prozesshafte im Anwesenden (ob als «Text» oder in Bezug auf den Kontext) oft auch die Begriffe «Performanz» oder «Performativität» benutzt. Beide gehen zurück auf sprachtheoretische

157 Vgl. Gunning 1990 (1986); Mariann Lewinsky 1995.

Ansätze: Ersterer auf die generative Transformationsgrammatik von Noam Chomsky, Letzterer auf die Sprechakttheorie von John Austin (und ihre Weiterentwicklung durch John Searle). Beide beziehen sich ursprünglich auf konkrete individuelle Sprechereignisse: das «Ausführen» in der Aktualisierung sprachlicher (intuitiver) Kompetenz respektive das «Vollziehen» einer Handlung durch Sprache. Beide haben grundsätzlich mit den Aufführungskünsten nichts zu tun. Durch eine metaphorisch-metonymische Übertragung hat sich vor allem das Performativitätskonzept von Austin (dieses explizit, während der Verweis auf Chomsky meist implizit bleibt) spätestens seit Judith Butlers gendertheoretischen Schriften, die einen grossen Einfluss auch auf die Analyse medialer Inszenierungen und die Kulturtheorie allgemein hatten, einen neuen Wirkungskreis erobert. Dadurch entstand eine fruchtbare Diskussion, aber auch viel Konfusion, wenn Performance, Performanz und Performativität plötzlich in eins gesetzt wurden (und werden), als Metapher für die Theatralität von Handlungen in einem generellen Sinn. Nach der Erklärung von Butler, dass das repetitive Ausagieren und Verschieben von gesellschaftlichen (Geschlechter-)«Normen» nicht unbedingt eine theatralische Performance verlangt und der konkrete, singuläre Darstellungsakt vom performativen Handeln in einem Set alltäglich wiederholter Akte zu trennen sei, lösten sich zwar gewisse Missverständnisse.¹⁵⁸ Mit der sprachlichen Verschiebung und der Tatsache, dass in der Folge mehr von «Performativität» als von «Performance» gesprochen wurde, trat aber zunächst der mediale Aufführungscharakter solcher Re-Inszenierungen in den Hintergrund, oder aber er wurde auf der Ebene der Inhaltsform (der Darstellung im Enunziat, in dem sich Alltagshandeln medial spiegelt) diskutiert, bis er kürzlich mit Konzepten wie der «korporalisierenden Performativität» wieder in die ästhetische Frage nach der Medialität als kulturelle Praxis zurückfand. Darin ging der Performance-Begriff jedoch mehrheitlich auf, und das Reden von der «Performanz» (mit dem diffusen Bezug auf Chomsky) wurde aus dem Feld gedrängt oder unausgesprochen ausgeklammert.¹⁵⁹

Eine vertiefte theoriegeschichtliche Diskussion würde hier zu weit führen, und andere vor mir haben sie aus unterschiedlichen Perspekti-

158 Vgl. Butler 1993; 1997.

159 Die«korporalisierende Performativität» führt Sybille Krämer 2004: 17 ein. Erika Fischer-Lichte (2004) lässt den Begriff der Performance als «leiblichen Prozess» (54), der Darsteller und ZuschauerIn im Theater und in der Performancekunst konkret einbindet, in jenem der Performativität aufgehen, indem sie bereits in Austins Definition den Aufführungscharakter und die völlige Selbstreflexivität entdeckt (33f.), was so wohl nicht vertretbar ist. Für die diesbezügliche Diskussion danke ich Robert Blanchet.

ven bereits geleistet.¹⁶⁰ Ich möchte für meinen Belang die beiden Begriffe «Performance» und «Performativität» benutzen, sie also nicht zusammenfallen lassen, obwohl sie zumindest in der medialen Inszenierung miteinander in Verbindung stehen und sich letztlich überlappen. Ersterer dient mir dabei – wenn dies auch anachronistisch anmuten mag – als Ausgangsbasis, und ich meine damit den Aufführungscharakter der «konkreten» Darbietung, die prozesshafte Gestaltung von Körperlichkeit durch den schauspielerischen und filmischen Akt der Darstellung von Figuren; Letzteren werde ich für die Ebene reservieren, auf der der audiovisuelle Diskurs die ZuschauerInnen in ihrer Subjektconstitution körperlich und mental affiziert. Die Begriffe lassen sich deshalb jedoch nicht in die Pole Produktion und Rezeption unterscheiden, denn die filmische Enunziation trägt durch ihre Adressierung, ihre Ausrichtung die ZuschauerInnen «in» den Film (adressiert das Publikum zumindest virtuell), und der affizierende Prozess wird manchmal auch von den Figuren vorgeführt und ausgestellt.

Auf jeden Fall möchte ich mit Mieke Bal (und anderen) davon ausgehen, dass das sprachphilosophische Konzept der Performativität in seiner Verschiebung vom Handlungs- zum Wirkungsaspekt (die noch Austin selbst einleitete) auf Bilderdiskurse und kulturelle Akte allgemein übertragbar ist; dass es weiterhin in seiner Reformulierung durch Jacques Derrida und in der Folge etwa durch Judith Butler von der individuellen Intentionalität und vom singulären, genuinen Akt losgelöst als Instanz eines endlosen Prozesses der Wiederholung von sozialen Konventionen fungiert, eine Wiederholung, die Ähnlichkeit und Differenz einschliesst.¹⁶¹ Auf der Grundlage meiner bisherigen Ausführungen zum ikonografischen Chronotopos des Alltags und den noch folgenden zur Entwicklung des Performance-Begriffs in der Filmwissenschaft verstehe ich diesen ebenfalls unter dem Zeichen dieser Verschiebungen des «kreativen» Aktes auf Effekt, Wiederholung (oder Zitatstruktur) und Entpersonalisierung (auch wenn die Darbietung von einer konkreten SchauspielerIn, von/in einem konkreten Film geleistet wird, geht es mir um deren Modalitäten). Daraus geht auch die kulturelle Kontingenz beider Aktivitäten und Begriffe hervor.

Um meine Auffassung von Performance und mein weiteres Vorgehen zu situieren, möchte ich nun noch zeigen, dass sich das ästhetische Konzept der Performance im erweiterten filmwissenschaftlichen Bereich in den letzten 25 Jahren bereits von der singulären Aktion der künstleri-

160 Etwa Bal 2002: 174–212; Krämer 2004: 13–32; Fischer-Lichte 2004: 9–57.

161 Vgl. Bal 2002: 178f.; Butler vor allem 1997; Derrida 1988.

schen Kreation (im Theater) in Richtung eines theoretisch-medialen Begriffs mit performativem Charakter entwickelt hat,¹⁶² allerdings lange ohne die Verschiebung sprachlich bewusst zu machen und also die Aspekte der Performativität auf Austin zurückzuführen; sie hat dadurch jedoch einen anderen konzeptuellen Weg aufgezeigt. Oder besser: Wege. Denn der Performance-Begriff wird zur Ausdifferenzierung unterschiedlicher Aspekte in disparaten Ansätzen herangezogen. Wie dies 1986 schon Richard deCordova feststellt, fehlt auch heute noch eine allgemeine Konzeptualisierung und eine Übersicht über die vielfältige Forschungsarbeit in diesem Feld. Der Autor selbst erstellt einen Abriss, der ihn dazu führt, das Genre als dominanten Aspekt der Performance im klassischen Kino zu etablieren und damit den Begriff auf ein Spektrum von verbindlichen Fragen zu zentrieren.¹⁶³ Dabei scheint er grundsätzlich die Auffassung von Grahame Thompson zu teilen, dass Performance zu situieren sei «in the intersection of the text, the actor/character and the audience».¹⁶⁴

Obwohl ich nicht den Anspruch habe, die theoriegeschichtliche Lücke um diesen Begriff zu schliessen, möchte ich dennoch eine summarische Standortbestimmung vornehmen. Ich stütze mich dabei auf Thompson, werde jedoch eine vereinfachende Einteilung der Forschungsansätze in drei Gruppen vornehmen und seinen Aufsatz von 1985 durch neuere Studienrichtungen ergänzen. Im Rahmen der Apparatdiskussion wird in den 1970er Jahren unter dem Einfluss von psychoanalytischen und ideologiekritischen Theorien die Performance des klassischen Films als Prozess gesehen, der die Repräsentation in einer illusionären Geschlossenheit etabliert und das Subjekt als imaginäre Ganzheit in den Text einschreibt: Das klassische Kino wird dabei als Institution und Ideologie der Bedeutungskonstruktion entlarvt, die mithilfe der «transparenten» Enunziation und der homogenisierenden Figur (als «figure» im Sinne von Stephen Heath) immer wieder neu «the completion of the subject, the translation of plurality into a certain history, the single vision» bestätigt. Der moderne Film, von dem Heath Antinarrati-

162 Damit widerspreche ich Mieke Bal (2002: 180), die meint, dass in der ästhetischen Diskussion diese epistemologische Verschiebung nicht stattgefunden hat und das Konzept dort weiterhin von einer «individualist ideology» unterlegt ist. Hier ist anzufügen, dass in der lange Zeit semiotisch geprägten Filmwissenschaft wohl weniger die Desindividualisierung des Begriffs und seine Loslösung von der Intentionalität des produktiven Aktes ein Problem war als seine Reintegration in eine kulturelle und historische Perspektive, die auch die Infragestellung eines universalistischen und essenzialistischen Zuschauerbegriffs verlangte, vgl. weiter unten Thompson 1968 oder Nichols 1994: 78f.

163 De Cordova 1991 (1986): 117f.

164 Thompson 1985: 78.

vität verlangt, ermöglicht sodann durch das Aufbrechen der illusionistischen Kohärenz, die einheitliche Sicht des Subjekts im Film aufzusplitzen «in the multiple contradictions of a present»; eine alternative Subjektivität entsteht in «*the making of a body*» (womit er den Filmkörper meint, der auch den Körper des Zuschauersubjekts repräsentiert).¹⁶⁵ In einer semi-pragmatischen Perspektive entwickelt Roger Odin eine ähnliche Idee der Performance als Latenz, die für ihn jedoch in jedem Film die ZuschauerInnen positioniert und in unterschiedlichen Graden affiziert, zwischen «mise en phase» und «déphasage»; und diese Aktivität der Einbindung nennt er performativ.¹⁶⁶

Die zweite Perspektive, die konzeptuell an die erste anschliesst, sich jedoch vom Begriff der Repräsentation löst, beschreibt auch nach Thompson Performance als Exzess: «as a supplement, an 'outline' of meaning and sense which is produced by the text»; die Performance ist hier genau genommen das, was über den Aspekt der Kommunikation in einem Text hinausweist, was – hier ebenfalls in seiner sinnlich-physischen Qualität – erst in der Signifikanz als «jouissance», in der Lektüre des Dritten Grades (Barthes) entsteht.¹⁶⁷ Bei Jacques Derrida ist das Spektakel, das das «Théâtre de la cruauté» darstellt, ein einmaliges «Ereignis», das als exzessive «Kraft» die Sprache in ihrer logischen Repräsentation aufbricht. Doch er kommentiert Artauds ideales Projekt letztlich als unmögliches, da jede Präsenz nur an die Grenzen der Nicht-Repräsentation und der Nicht-Wiederholbarkeit gehen kann: Das Ereignis der Präsenz (als performatives Ritual oder Zeremonie, wie er es später nennen wird) sprengt zwar das Semantische, kann sich jedoch nie vollständig von der Struktur der Wiederholung lösen. – In der Filmwissenschaft hat zum Beispiel Jean-Louis Comolli die Performance, bei ihm zentriert auf den Körper des Schauspielers, als Exzess verstanden, da diese in der filmischen und schauspielerischen Darstellungsaktivität über die Repräsentation hinausweist, sie im Falle einer historischen Figur aufsprengt und deren symbolischen Körper (den von Louis XVI in *LA MARSEILLAISE*, Jean Renoir, F 1938) als «zuviel» deklariert.¹⁶⁸ Dennoch muss diese Performance, die die historische Figur auf der narrativen Ebene abschaffen kann, sie auch verkörpern: das Schauspiel kann

165 Heath 1981: 128f. (Hervorhebungen im Text) oder 76f.; zur «figure» auch 182; ausser auf Heath bezieht sich Thompson (1985: 81f.) für diesen Ansatz auf Hélène Cixous.

166 Odin 2000: 113–126; eine erste Fassung des Aufsatzes entsteht schon 1983. Die Idee einer «kinetischen Latenz», die bereits dem kinematografischen Dispositiv inhärent ist und dieses immer schon als performatives gestaltet, entwickelt in einer philosophischen Perspektive Gertrud Koch 2005.

167 Barthes etwa 1982 (1970); Derrida 1967: 366; 1988. Thompson 1985: 79 und 83f.

168 Comolli 1977.

sich auch in seiner filmischen Qualität nicht von den Konventionen lösen, behält selbst in seiner medialen *Präsenz* immer einen gewissen Zeichencharakter.

Die dritte Sichtweise auf das weite Feld der Performance, die ich hier herausgreifen möchte, befasst sich nun frontal mit dem Schauspiel und verbindet für Grahame Thompson die ersten beiden Ansichten, indem sie es als Mittel zur Bedeutungskonstruktion und zur enunziativen Adressierung analysiert, das «the acting out of the text from the character for the audiences» erlaubt.¹⁶⁹ Dieser Richtung lassen sich einerseits die Star-Studien zuordnen, die letztlich auf Richard Dyers bahnbrechende Untersuchung von 1979 zurückgehen und sich in den letzten Jahren vervielfältigt haben; sie analysieren die mythisch-magische Konstruktion von (geschlechtsspezifischen) Images in ihrer soziokulturellen Dimension wie als Auswirkung der ökonomischen Institution des Kinos in der Koppelung mit der imaginären Präsenz von Stars in den Filmen: etwa indem sie dem Einfluss der trans- und intertextuellen (wiederholbaren) Muster von Genres in der Figurenkonstruktion nachgehen, die in ihrer doppelt mythischen Aufladung wiederum auf die kulturelle Praxis zurückwirkt.¹⁷⁰ Andererseits werden Schauspielstile in ihrer historischen Bindung an Darstellungsformen und Figurenkonzeptionen erforscht oder das Schauspiel als *acting* in seiner «expressiven Kohärenz», die die Repräsentation manchmal durchbricht, manchmal aber auch «rettet», als filmisches Konzept entwickelt, das James Naremore auf dem Verständnis der Performance als sozialer Rahmung von Goffman aufbaut.¹⁷¹

Nach einer allgemeinen Infragestellung des universalistischen, essenzialistischen Zuschauer- und Subjektbegriffs und einer Öffnung des Filmtexts für seine historischen und kulturellen Existenzbedingungen, die bereits Thompson Mitte der 1980er Jahre verlangt, kann Performance in ihrer «post-nineteenth century form» gesehen werden als

a set of practical and routinised techniques and disciplinary structures that make up a technology of training in sociability and intelligibility of the text; that thereby normalised these. But this does not secure a «subject». Rather, it provides the capacities for the decipherment of one's own conscience and consciousness in the process of reading ...

169 Thompson 1985: 84.

170 Dyer 1979; an neueren Studien seien hier stellvertretend nur Jeremy Butler 1991 und Vincendeau 1993 genannt.

171 Zur Performance als *acting* vgl. Naremore 1989; zu den Schauspielstilen vgl. Waxman 1993.

Weder reduzierbar auf den Text noch auf den Kontext wird Performance so zur «surface in which the capacities for habitual interrogation and ethnical dialogue take place in a tension of personalised decipherment».¹⁷²

Für Bill Nichols, der ähnliche Forderungen an die Filmtheorie der 1970er und frühen 1980er Jahre stellt, wobei er seinen Gedankengang hauptsächlich durch die Kulturanthropologie und die Cultural Studies führt und dadurch von der Performance zur Performativität gelangt, zielen gewisse Filme, denen er eine *performative* Qualität zuschreibt, auf eine «ethics of viewer response»: Durch ihre evokative und expressive, nicht geschlossene Gestaltungsweise, die die filmischen und die sozialen Konventionen aufruft und möglicherweise verschiebt, adressieren sie die ZuschauerInnen in ihrer «sozialen Subjektivität», jenseits des individuellen Bewusstseins, jenseits des Subjekts der Ideologie (Althusser), jenseits der unbewussten Reaktivierung der narrativen, monokausalen, subjektzentrierten Kohärenz des Familienromans. Indem sie die ZuschauerInnen in ihren Prozess ziehen, in dem diese sich immer neu als multiple zentrieren müssen, transportieren und aktivieren sie für Nichols eine Form des «embodied knowledge» und werfen die fundamentale Frage der «social subjectivity» auf, «of those linkages between self and other that are affective as fully as they are conceptual».¹⁷³

Über verschiedene Wege, von denen ich nur wenige hier angetippt habe, sind so im Laufe der Jahre pragmatische Aspekte der Performativität in Analyse und Theorie der Performance eingeflossen und haben das Konzept verändert; klarer geworden ist es deshalb nicht. Es ist jedoch nachvollziehbar, warum der Begriff durchwegs solchen Erfolg hatte und sich mit dem der Performativität verband, denn er ist dehnbar und polyvalent und transportiert gleichzeitig konkrete Merkmale, die mit der Sensibilität der heutigen Zeit eng verwoben sind: Ich denke dabei hauptsächlich an den Aspekt, alles als Aktivität, als Prozess zu denken, als Aktualisiertes und Wandelbares in der immanenten Gegenwart des Hier und Jetzt. Daraus entstehen gleich auch zwei *Effekte*, die der Performance im heutigen Alltagsverständnis anhaften: Authentizität und Spontaneität begleiten als *Wirkungskonstruktionen* die Performance als kreative (mediale) Darbietung, als Auftritt und Aktion und als Selbstdarstellung in der Spektakularisierung des Körperlichen, die auch ein

172 Thompson 1985: 89–90. Für sein Konzept bezieht sich der Autor unter anderem auf Ian Hunter und Michel Foucault.

173 Nichols 1994: 92–105; hier 99, 101, 104 (diese performative Qualität schreibt Nichols allerdings den Filmen zu, die im deutschen Sprachraum oft Essayfilme genannt werden). Für eine allgemeine Reformulierung der filmwissenschaftlichen Fragestellungen und ihrer Methoden vgl. auch Nichols 2000.

Durcharbeiten von Konventionen aller Art ist. Doch wie erwähnt möchte ich die beiden Begriffe nicht in eins fallen lassen und behandle also vorerst dominant den Aufführungscharakter der Performance, die prozesshafte Gestaltung von Körperlichkeit durch den schauspielerischen und filmischen Akt des Darstellens von Figuren, ein Prozess, der sich immer schon zumindest virtuell an ein Publikum adressiert.

Wenn ich im Folgenden Performance als «Schau-Spiel» im Sinne einer zur Schau stellenden filmischen Produktion, als «Spektakel», ansehe, so bindet diese Begriffsverwendung Elemente aller drei vorgängig herausgehobenen Perspektiven ein: Performance als diskursive Institution, als sinnliche Ausdrucksform des Schauspiels und als *Mise en scène* des Films, die die Repräsentation und das Narrative manchmal an ihre Grenzen führt. Nur dass ich sie, wie anhand von Thompson und Nichols dargelegt, alle in ihrer kulturellen Verankerung verstehen möchte. Unter diesem Aspekt möchte ich nun untersuchen, wie die mosaikartigen Erzähl- und Darstellungsmuster über die Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Filmkörper kulturelle «Körperbilder»¹⁷⁴ produzieren. Auch das Körperbild ist in diesem Sinne ein Chronotopos, durchlässig in Bezug auf den historischen Kontext, den es mitgestaltet.

Wenn ich hier den Begriff «Körperbild» einführe, so möchte ich ihn also auf derselben *konstruktionistischen* Ebene verstanden wissen wie jenen der Figur. Er zieht jedoch eine Akzentverschiebung nach sich, denn Körperbilder sind nicht eigentlich sichtbar und dennoch «nicht versteckt». Als Skizze wahrnehmbar im Konglomerat der Facetten der gewöhnlichen Figuren zeichnen sie sich in den Filmen ab als das, was in einer bestimmten Zeitepoche in einer Gesellschaft wahrgenommen werden kann, was in den verschiedenen Medien je auf unterschiedliche, spezifische Weise seinen Ausdruck findet,¹⁷⁵ sich aber in einer Zeit und in einer Kultur über die inszenierte Körperlichkeit von Figuren zu einem diffusen oder latenten und dennoch konkreten Bild zusammenfügt. Die Produktion von audiovisuellen Körperbildern ist somit in einem kulturellen Ausschnitt anzusiedeln, im Schnittpunkt des Schauspiels der Akteure, der

174 Ich entlehne diesen Ausdruck Brandstetter 1995. Die Autorin beschäftigt sich mit den «Körperbildern» und «Raumfiguren», wie sie sich in der Avantgarde um 1900 im «Wechselspiel zwischen tänzerischer und literarischer Inszenierung» (19) herauskristallisieren und für die sie vor dem Hintergrund der «Pathosformeln» von Aby Warburg den Begriff der «Topos-Formeln» bildet 43f., 317f.

175 Ich verweise hiermit zurück auf die Arbeiten von Gilles Deleuze 1986 und David N. Rodowick 1990, mit denen ich mich im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte» auseinandergesetzt habe. Zum «Körperbild», das sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* stark über die nicht-professionellen SchauspielerInnen abzeichnet und das die kulturelle Aussage des Films in seiner Zeit bestimmt, vgl. Tröhler 2002a.

Enunziation als medialer Präsenz und Adressierung und der intellektuellen und emotionalen Produktion der ZuschauerInnen (die letztlich in ihrer «Antwort» als aktiver Durchgangspunkt dieser Performance zu sehen sind, und in diesem Sinn wirkt der Film natürlich auch performativ): im Schnittpunkt dieser Momente oder in ihrem Zwischenraum, der *Bühne der Performance* (eine historisch-kulturelle Dimension werde ich diesem Themenkomplex im Schlusskapitel eröffnen).

Körperbilder im Schwebезustand

Zur Erinnerung und Ergänzung: In vier Momenten des Films HAUT BAS FRAGILE geht die Interaktion zwischen zwei Figuren in eine Musical-Nummer (im Stile einer *comédie musicale*) über, in der sie sich tanzend und singend begegnen. An fünf weiteren Stellen sind Gesangs- und Tanzeinlagen als Knotenpunkte in das soziale Netz eingewoben: Begleitet von Live-Musik singen Sarah in ihrem «Saloon» und Enzo Enzo im «Backstage» ihre romantisch-nostalgischen Chansons, und auf der Tanzfläche bewegen sich dazu die Figuren – hauptsächlich Ninon und Louise, aber auch Roland und Lucien –, manchmal umgeben von anderen Tanzpaaren (als Dekorfiguren), manchmal alleine. Sie fügen so dem Auftritt der Sängerinnen eine weitere Ebene der Performance hinzu, die zwischen Choreografie und Improvisation anzusiedeln ist, in freien, «spontanen» und doch geführten Tanzfiguren. Diese «spektakulären» Momente eröffnen einen Zwischenbereich, insofern sie nicht völlig als «Nummern» aus dem Fluss des Erzählens herausgelöst sind (es gibt auch kein diegetisches Publikum): Das narrative Geschehen wird in der körperlich gestalteten Kontaktaufnahme – der Verbindung und Trennung von Paaren, dem Handwechsel von (Virus-)Objekten und Informationen – weiter vorangetrieben; die Texte der Lieder stellen weder eindeutig einen Kommentar zur Diegese noch zur ausserfilmischen soziopolitischen Situation dar (wie dies in LIFE ACCORDING TO AGFA der Fall ist). Dabei verwischen sich die Grenzen zwischen dem, was Richard Maltby und Ian Craven «autonomous» und «integrated performance» nennen: Die Momente des Tanzes installieren einen Zustand der Schwebе und der Verdichtung zugleich in einer Art «safe space». ¹⁷⁶ Der Film spielt mit dem Registerwechsel, ohne ihn als Bruch zu etablieren. ¹⁷⁷ Ähnliches geschieht in weiteren Einlagen, die sich zwar (mehr oder we-

¹⁷⁶ Maltby/Craven 1995: 234f.

¹⁷⁷ Das klassische Musical spielt gerade mit dem Parallelismus zweier in ihren Gesetzen und Darstellungsformen (Schauereffekt vs. transparente Narration) unvereinbaren Welten; darin werden die körperlich exzessive Inszenierung, die betont rhyth-

niger) als Nummern zu erkennen geben, in denen aber nicht explizit eine Bühne vorhanden ist und manchmal auch keine Musik, die die in die alltägliche Welt der Figuren eingelassene Darbietung begleitet: Etwa wenn Ida vor dem Spiegel singend, für sich allein, das Identitäts-Frage-spiel «Wer bin ich?» inszeniert und dazu verschiedene Kleider vor sich hält (eine Szene, die die Anspielung auf das Motiv des «Spieglein, Spieglein an der Wand ...» nicht verheimlicht, sie jedoch abwandelt und ihr in der Geschichte Idas neue Bedeutungen zuschreibt; denn Ida ist eher Schneewittchen als Königin).

Dietmar Gigler analysiert in seiner Arbeit zu *Haut bas fragile* sehr einleuchtend und ausführlich das ästhetische Konzept all dieser Musical-, Gesangs- und Tanzeinlagen «ohne Bühne», die sich in einem Zwischenbereich ausbreiten:

Anders als im klassischen Musical wird so nicht durch den Tanz als Show, als Entertainment, eine Einheit und Gemeinschaft [zwischen DarstellerInnen und Publikum, dem diegetischen wie dem extratextuellen] angestrebt, sondern gerade die Ambivalenz, die Lust an der Heterogenität inszeniert.¹⁷⁸

Die Unentschiedenheit zwischen den Registern, der Schwebezustand, der auch die Art des Tanzes charakterisiert, wird semantisch und plastisch von den Figuren ins Bild gesetzt und in den Raum projiziert, wozu Körperbewegungen und Sprache das primäre «Material» liefern. Dieses bietet sich im selben Augenblick, in dem es von den tanzenden Figuren gestaltet wird, der Kamera noch einmal zur Inszenierung an: Sie führt virtuos ihren eigenen Tanz um die Körper herum auf, tanzt gleichsam mit ihnen, indem sie ihren Reigen als expressive Performance inszeniert und die Figuren ihrer natürlichen Schwere entbindet. Dennoch lässt sie den SchauspielerInnen genug Raum, um ihre Bewegungen zu entfalten; mehrmals durchbricht eine tanzende Figur, hauptsächlich Ninon, den Bildrahmen, den ihr die Kamera zugestanden hatte. Durch ihre körper-

mische Montage und die unlogischen, zufälligen, unmotivierten Geschehensverläufe als Grenzfall toleriert, aber auch in eine andere Welt ausgegrenzt, die es erst ermöglicht, eine konkurrierende Logik zu entwickeln, und eine *zweite* Ebene der Rezeption etabliert; vgl. Rick Altman 1989: 345f. und 1987: 333f.; dazu auch Dietmar Gigler 2000: 35–40.

178 Gigler 2000: 40; zum Musical 36–45; zum Tanz im allgemeinen 54–72. In seiner Arbeit entwickelt der Autor über das Fallbeispiel hinaus eine Reflexion zu den Affinitäten von Film und Tanz, auf der Grundlage der Untersuchung von Laurence Louppe (*Poétique de la danse contemporaine*, Brüssel 1997) zum modernen Tanz und jener von Gabriele Brandstetter 1995. Dass Rivettes Filme allgemein zur Analyse der Figuren und ihren (Tanz-)Bewegungen im Raum einladen, habe ich in Tröhler 1994 darzustellen versucht.

liche Performance fügen die SchauspielerInnen auch den Figuren, die sie so kreieren, eine expressive Dimension hinzu. Andere Ausdrucksformen wie Farben, Geräusche, Musik intensivieren weitere Schichten plastisch-assoziativer Bedeutung und Wirkung während dieser «Einlagen», parallel und dennoch eigenständig zur narrativen Situation.

In diesen Momenten der gesteigerten körperlichen und filmischen Expressivität entstehen «Körper-Bilder». Dietmar Gigler zufolge, dem ich den Begriff in dieser Definition und Schreibweise entlehne, zeichnen sie sich ab im Zusammenspiel der «natürlichen» (alltäglichen) Körperbewegung, der Choreografie der Figurenkörper durch die SchauspielerInnen und der Inszenierungen der Kamera.¹⁷⁹ Was dabei an der Oberfläche aufscheint, ist ein filmspezifisches Moment:

Das Körper-Bild, das sich von der Erzählung abschuppt und sich vor diese stellt, fungiert auf diese Weise als Scharnier zwischen der Diegese und dem Bereich der Enunziation, der in den diskursiven Markierungen, dem «Dazwischenreden» des Mediums selbst, ständig präsent ist.¹⁸⁰

Der Autor entwickelt sodann die Idee des Films als «Kunst der Bewegung», in der es, wie er mit Nicole Brenez unterstreicht, darum geht, das Choreografische des Tanzes im Kino aufzuspüren, deren Affinitäten zu untersuchen.¹⁸¹ Ich werde diesen Aspekt, den der Autor unter vielfältigen Gesichtspunkten auslotet, hier nicht frontal angehen. Da ich der Lektüre seiner Forschungsarbeit viel verdanke, möchte ich jedoch explizit einen Gedanken aus seinen Ausführungen aufgreifen und meine Argumentation – die sich nicht nur hier mit der seinen trifft, wenn sie auch von andern Ufern aus gedacht ist – im Sinne eines Dialogs ein Stück weit an der seinen entlang führen, um schliesslich zur Idee der Performance als Schau-Spiel zu gelangen. (Dabei beschränke ich mich vorerst auf die «Musical»-Einlagen.)

179 Gigler 2000: 8–12, 27, 69f. Der Autor entwickelt sein eigenes Konzept der «Körper-Bilder» auf der Grundlage von Deleuze 1985 und Brandstetter 1995.

180 Gigler 2000: 27; dies führt den Autor schliesslich zur Aussage, dass die Enunziation sich selbst als Werkstatt deklariert (73f.), indem sie sich immer wieder von der Diegese «abschuppt», wie auch Christian Metz in seinem «Schichtenmodell» der Enunziation dies ausdrückt. Ich bin einzig mit der Formulierung, dass dadurch eine «zweite, simultane Möglichkeitsschicht» (76, Hervorhebung von mir) entsteht, nicht einverstanden, denn diese Markierungen lassen sich, wie ich bereits dargelegt habe, nicht auf eine zweite Ebene reduzieren.

181 Gigler 2000: unter anderem 54, 72. Für dieses filmtheoretische Argument der Verbindung zwischen Kino und Tanz stützt sich Gigler auf die Pionierarbeit, die Nicole Brenez (1998: 287–310) vorgelegt hat. Zur frühen Beeinflussung des Films durch die neuen Bewegungen und dynamischen Körperfiguren der Avantgarde um 1900, hauptsächlich am Beispiel von Loïe Fuller, vgl. Tom Gunning 2001.

Gigler beschreibt das filmische Moment des Tanzes, dessen konstitutive Aspekte zwischen Stillstand und Bewegung sich in den choreografischen Bewegungsmustern herauskristallisieren, als einen körperlichen Schwebezustand.¹⁸² Er geht auch ausführlich auf den Übergang von einem Register zum andern ein, den er mit Deleuze den «Nullpunkt» des Tanzes nennt.¹⁸³ Man könnte auch sagen, dass in diesen Momenten das Gehen, das alltägliche, gewöhnliche «Sichbewegen von A nach B [als] ein sehr komplexes Manöver» inszeniert wird, wie dies Fred van der Kooij für seine Auffassung des filmischen Schauspiels überhaupt vertritt.¹⁸⁴ In einem solchen Übergang vom normalen Gehen zum «komplexen Manöver» lösen sich die Sing- und Tanz-Einlagen nach und nach von der fiktionalen Alltagswelt ab, fließend, ohne einen eigentlichen Bruch zwischen den fiktionalen Registern und den Darstellungsformen zu markieren: Die alltäglichen Gesten und Bewegungen integrieren sich allmählich in eine tänzerische Choreografie, und gleichzeitig nehmen die «prosaischen» Dialoge eine theatralische Diktion an, gehen in rhythmische Wortspiele über und sodann in ein Lied; eine extradiegetische Musikbegleitung setzt zögernd ein. Die Liedertexte folgen einer poetischen Logik, die sich von den Gesetzen der Alltagswelt und von der pragmatischen Funktion der Sprache abhebt. Sie bezieht sich dennoch nicht ausschliesslich auf sich selbst, sondern steht bruchstückhaft mit der Diegese und den einzelnen Geschichten in Verbindung,¹⁸⁵ ironisiert sie, führt manchmal ins Absurde, in einen Zwischenbereich zwischen «Sense» und «Nonsense». Oft scheinen die Figuren über die primäre (denotative, referenzielle) Bedeutung der Wörter zu stolpern; sie halten sich an der Sprache als Informationsträgerin auf, um ihre Kommunikation in ein anderes Register zu überführen.

Ähnlich wie für die Virus-Objekte gilt hier, dass die «materielle» Grundlage zur plastischen und zur semantischen Qualität wird. Die Szenen spielen so mit der Vieldeutigkeit von Sprache, inszenieren sie als Stimme und Gesang, als Vielstimmigkeit, benutzen sie als formbare Materie und geleiten sie zum Bild: In dem, was man mit Bachtin eine transmediale «Heteroglossie» nennen könnte, bewegt sich die Sprache so auf derselben Ebene wie etwa die changierenden Farben. Ebenso vervielfältigen die Figuren und SchauspielerInnen durch ihre leicht stolpernden, manchmal zögernden Bewegungen, die den Tanz ankündigen, die in-

182 Gigler 2000: 69f.

183 Deleuze 1985: 84, aufgenommen in Gigler 2000: 9, 56f.

184 In Messerli/van der Kooij 1992: 38, 42.

185 Vgl. Gigler 2000: 41, der hier auch einen Zusammenhang mit der Musical-Form des *prop dance* herstellt, in die Alltagsgegenstände einbezogen werden.

tentional uneindeutigen Gesten im Register der Körpersprache, lenken die Aufmerksamkeit auf die physische Performance. In diesen Übergangsmomenten mischen sich in die «normale» Wahrnehmung der gewöhnlichen Figuren in der alltäglichen fiktionalen Welt Aspekte anderer Ausdrucks- und Darstellungsweisen, die sich über die Körperinszenierung durch die SchauspielerInnen und durch den Film veräusserlichen.

Die körperliche Performance als Akt der Darbietung macht Facetten der Charaktere sicht- und hörbar, übersetzt emotionale Stimmungsmomente zwischen ihnen, thematisiert ihre Beziehung zueinander: Die Subjektivierung, die der beobachtende Erzählmodus der Chronik den Figuren erzähltechnisch verweigert, wird dadurch sinnlich wahrnehmbar in die mediatisierte Bühnensituation umgesetzt als «droit à la différence et droit à la variation, à la métamorphose», ein «Recht» auf Subjektivität, das die Figuren über expressive Körperlichkeit offen inszenieren.¹⁸⁶ Wiederum ähnlich wie die Virus-Objekte machen diese gefilmten und filmischen Körper oder Filmkörper gleichzeitig auf ihre narrative Funktion und auf die Mechanismen der Fiktion aufmerksam. Sie verweisen zudem auf das soziokulturelle Relief des Films, auf die Funktion der SchauspielerInnen.

Die «schauspielerische[n] Mittel heben das Alltägliche in ein wunderliches Unbekanntes» (wie es van der Kooij von der Schauspielkunst an sich verlangt),¹⁸⁷ und in der expliziten Performance als einer Arbeit des Körpers und am Körper wird dieser selbst zum plastischen Material.¹⁸⁸ Ohne sich je ganz von der Narration und von der Repräsentation zu lösen, gewinnt er durch die spürbare Gestaltungsarbeit der SchauspielerInnen und der filmischen Enunziation zusätzlich die Qualitäten eines «nicht-repräsentationalen Zeichens».¹⁸⁹ So ist der Körper auch

186 Deleuze 1986: 113. Der ganze Satz heisst: «La lutte pour la subjectivité se présente alors comme droit à la différence et droit à la variation, à la métamorphose». Ich verstehe auch hier «différence» im Sinne der Differenzierung.

187 In Messerli/van der Kooij 1992: 43.

188 Und noch einmal zum Aspekt des Tanzes: Gigler 2000: 65: «Der moderne Tanz wird zur Arbeit an der Materie des Körpers»; er enthierarchisiert die einzelnen Körperteile (63) und konstruiert die Körper im Zusammenspiel *zwischen* den Körpern, das Gigler mit Louppe als «l'entre-corps» bezeichnet (64). In einer anderen Perspektive zeigt Robert Buchschwenter (2001), wie die Pop-Elemente der Musik auf die ästhetisch-plastische Inszenierung des Körpers einwirken und ihn als Material gestalten.

189 Richard Dyer zum Musical, zitiert in Morsch 1997: 277; van der Kooij spricht gar von «Gesten, die keine Zeichenhaftigkeit besitzen» (in dem er Juri Hofman zitiert): Für van der Kooij sollte generell die «filmische Schauspieltechnik eine Technik sein [...], die vordringlich all jene Körperbewegungen, die nicht vom Willen gesteuert werden, die reflexartig und unwillkürlich ablaufen, in den Bereich des Willkürlichen zu heben hat» (in Messerli/van der Kooij 1992: 43).

Drehpunkt (oder «Scharnier») zwischen Figur und SchauspielerIn. Anders gesagt: Die Figur entsteht als körperlich-plastische im *Schau-Spiel* der Performance. Sie produziert sich gleichzeitig als transparentes und opakes «Zeichen», als verweisendes, semantisches und als selbstbezügliches, expressives, das seine sinnlichen, haptischen Qualitäten entwickelt.¹⁹⁰ In der ästhetisch-phänomenologischen Perspektive von Laura Marks lässt sich sagen, dass:

The difference between haptic and optical visibility is a matter of degree [...]. In most processes of seeing both are involved, in a dialectical movement from far to near, from solely visual to multisensory.¹⁹¹

In der hier über die Performance angesprochenen plastischen Expressivität des Films zeichnen sich die unmittelbaren und wahrnehmbaren Körperbilder ab; im Prozess der Performance, die sich exponiert, oszillieren sie zwischen Figur und SchauspielerIn, zwischen alltäglicher und filmischer Körperlichkeit, zwischen «Spontaneität» und «Künstlichkeit» als Schauspiel und Schau-Spiel in einem Schwebезustand.¹⁹² In diesem Intervall, im geschützten Raum der «Bühne» des Films, erfahren die Körper gleichzeitig eine Entleerung und Verdichtung von Bedeutung; im medialen Akt der Darstellung entsteht ein Rest, der nicht (sofort) semantisiert werden kann und das Bild sowie die ZuschauerInnen sinnlich affiziert.

Die Bühne des Geschlechtertanzes

In den choreografierten, theatralischen Singspielen lässt sich auch das Moment der Begegnung und Interaktion noch einmal anders darstellen.

190 In der pragmatisch-logischen Sichtweise der Sprachphilosophie von François Récanati (1979: 15–46) oszilliert das Zeichen zwischen einem Diskurs *über* (etwas) und einem Diskurs *von* oder *zu* (sich selbst) (19). Eine ähnliche Idee führt Christian Metz (1968: 81) an, wenn er schreibt, dass das Bild in diesen Momenten gleichzeitig auf seiner Bedeutung (*signification*) und auf seiner Expression (*expression*) besteht. Vgl. meine Ausführungen im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte», wo ich aus dieser Verknüpfung von zwei Wirkungskonstruktionen und Wahrnehmungsregistern meine Auffassung der «filmischen Expressivität» ableite.

191 Marks 1998: 332. Man könnte hier eine Verbindung sehen zum performativen Paar von «mise en phase» und «déphasage» von Roger Odin (2000: 113f.).

192 Auch Deleuze (1985: 246f.) fasst die körperliche Performance in der Verbindung von «quotidienneté» und «cérémonie», jedoch bezieht er seine Feststellungen auf das moderne Kino der Abwesenheit und der Zeitlichkeit in seiner Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Die Auflösung des Flashback, des *hors-champ* und der Off-Stimme, die er dafür als kennzeichnend ansieht (auch 354–366) – und die auch in den hier analysierten Filmen festzustellen sind – führen immer zur «disparition des corps» (247). Hingegen führt die Performance, wie ich sie hier beschreibe, zu einer Hervorhebung des Körperlichen.

Im Wechselspiel zwischen Annäherung und Entfernung sowie in der expliziten Polyphonie und Heteroglossie der Gesten, Objekte und Worte ist in diesen Einlagen die Dynamik der gesamten Figurenkonstellation und der Montage in Übergang und Trennung wie ein Echo präsent. Die alternierende, oszillierende Bewegung zwischen der Wahrnehmung von Figuren und Filmkörpern sowie zwischen den fiktionalen Registern erscheint in der Performance an der Oberfläche umgesetzt, in Szene gesetzt. Im «dialogischen» Intervall zwischen dem Schauspiel der Akteure und der filmischen Gestaltung zeichnen sich Körperbilder ab, die die facettenhafte, bewegliche Identität des Subjekts in der Figurenkonzeption *vorführen*. In Idas «Kleidertanz» vor dem Spiegel wird uns die Multiplizität der Facetten, die eine Figur ausmachen, vor Augen geführt. Ähnliches ist in den Begegnungen im *Pas de deux* zu erkennen: Wenn sich die vier tänzerischen Singspiel-Einlagen durch den Film hindurch zu einem Reigen entwickeln, der nacheinander Roland und Ninon, Ninon und Louise, Louise und Lucien und zuletzt Louise und Roland in seinen Wirbel hineinzieht, so lässt sich dieser auch als «Tanz der Geschlechter» lesen – immer gleichzeitig auf einer sinnbildlichen und auf einer sinnlichen Ebene.

Die Figuren spielen in der Performance (zu zweit oder alleine) Möglichkeiten und Differenzen aus: nicht als Dualismus, sondern als relationale Differenzierung zwischen den einzelnen Facetten ihrer Charaktere und zwischen den Körpern, als «droit à la variation, à la métamorphose». Und auf diese Weise tragen sie auch die Geschlechterdifferenzen auf die «Bühne»¹⁹³: eine Bühne, die im eigentlichen Sinne keine mehr ist, die nicht mehr als «Plattform» abgesteckt ist; doch auch der Film als expressive Performance ist eine Bühne, und in den getanzten Singspielen exponiert sie sich in vielgestaltiger Weise als solche.

So ist also das «Thema» der Begegnung zwischen den Geschlechtern explizit nach aussen und in die mediale Präsenz getragen, durch die Wortspiele und den Tanz der Körper exponiert und in einen Schwebezustand überführt. Soziokulturelle Rollenmuster und Geschlechterstereotypen werden auf dieser Bühne der Performance ausgestellt: Etwa wenn Ninon und Louise in ihrer Nummer die Stärken und Schwächen der Männer (ihrer Anwärter Roland und Lucien) durchdeklinieren oder wenn Roland Louise auf ihre grünen Katzenaugen anspricht und sie ihm entgegnet, dass er sein Geheimnis nun preisgeben und die Papiere herausrücken müsse. Die geschlechtsspezifisch verteilten Attribute «Verführungskraft» und «Wissensmacht» werden nicht gegeneinander ausge-

193 Im Sinn des «staging gender» von Gabriele Brandstetter (2003) an.

spielt, sondern sprach-spielerisch vorgeführt und durch die tänzerischen Bewegungen vorgetragen: Louise lässt sich auf einem Bein stehend von Roland, der ihr anderes Bein waagrecht hält, um die eigene Achse drehen – eine Figur, die an das klassische Ballett erinnert –, und sie beendet die Pirouette und befreit sich aus der Tanzfigur, indem sie einen kung-fu-artigen Beinschlag in Richtung Roland vollführt: «C'est fini, Roland, on ne joue plus; je sais tout», sagte sie kurz zuvor, und dennoch hat das Spiel kein Ende ...

Im Umbruch der Register zwischen Komik und Ernst, zwischen alltäglich-fiktionaler und Bühnen-Realität finden die individuell ausgeformten Normen eine sinnbildliche Übersetzung in die Performance als stark selbstreflexives Moment: Auch hier werden weder ein Ideal als Gesetz noch dessen Transgression oder Dekonstruktion «aufs Tapet» gebracht, sondern Differenzierungen, Abwandlungen, Verschiebungen von sozialen Rollen ausprobiert: In einem ironischen Zwischenraum, der *nicht* wertfrei ist, sondern mit festgeschriebenen Werten jongliert und in den kleinen exponierten Unstimmigkeiten ihre «Umbesetzung» vornimmt. In diesem Intervall – der Schweben, der Verdichtung und der Verlagerung – scheint sich auch die Idee und die Haltung des Dritten Grades von Barthes direkt in den filmischen Bewegungsfluss einzuschreiben: Der symbolische Konflikt weicht der Differenzierung, die Pluralität ersetzt die Dualität; der Prozess der Performance ist *nicht* dominiert von der filmischen Geste des Fragmentierens, sondern von der Aktivität des *Zusammenstückelns*, des Puzzelns: Blickwinkel und Bewegungen sind multipliziert, Ansichten kombiniert, verschränkt und in Fluss gebracht. Dabei entsteht keine Einheit (des inszenierten Selbst), keine Verschmelzung im Paar, sondern die Vielfalt und die Vielschichtigkeit an Begegnungsmöglichkeiten werden hervorgehoben:¹⁹⁴ Ähnlichkeiten, Komplementaritäten und Differenzen kennzeichnen das Spannungsfeld zwischen den Geschlechtern und heben auch die Konstruktion des Geschlechts als materiell-körperlicher, sozialer und relationaler Kategorie hervor.

Die Anziehung und Trennung zwischen den Geschlechtern ist eine dominante Komponente in diesen Filmen, die aus den Interaktionen, den Paarungen und Umverteilungen ihr Thema und ihre Funktionsweise ziehen und in der «Poetik der Norm» die Begegnungen in der Figurenkonstellation als Ausschnitt und Durchschnitt skizzieren;¹⁹⁵ doch die

194 Noch einmal: Barthes 1995 (1975): 67–70, 97; eine ähnliche Idee findet sich bei Deleuze/Guattari 1980: 31, 631 und in Deleuze/Parnet 1996 (1977): 13, 23f. Die Autoren sind sich wohl letztlich nicht so fern, wie manche sie gerne sehen möchten.

195 Es lässt sich festhalten, dass das erotische Moment in den pluralen Figurenkonstellationen oft auf das heterosexuelle Paar eingeschränkt bleibt; vielleicht weil im Chro-

plastisch-expressive Inszenierung von Körperlichkeit beschränkt sich nicht auf die erotische Spannung und die explizite Thematisierung von Geschlechterbildern. Das Moment der Performance, das die SchauspielerInnen, die Figuren und die filmische Gestaltungsweise einbezieht, legt sich allgemein über das soziale Netz, indem sich nicht alle «Zeichen» auflösen und eindeutig interpretieren lassen; andere Register der «Begegnung» werden im Verhältnis der Körper zueinander, in ihren Bewegungen im Raum und ihrer Resonanz in der Performance des Films in den Vordergrund gerückt und bewirken das, was Fredric Jameson mit dem «quasi-material ‹feeling tone› which floats above the narrative but is only intermittently realized by it», beschrieben hat.¹⁹⁶ In dieser Welt der plastischen Körperlichkeit, in der auch die Figuren und SchauspielerInnen sich als formbare Objekte ausstellen, lässt die mediatisierte Begegnung zwischen den quasi-physischen, geschlechtlichen «Wesen» die Möglichkeit der Verschiebung von Normen anklingen, nicht völlig ausserhalb der Konventionen oder in ihrer Transgression, sondern in ihrer Übersetzung, in den Registern der Sinnlichkeit und Ironie. In der diffusen Adressierung der Performance des Films, der ausführt, was er in seiner Bewegung vorführt, wirkt er auch *performativ* und «bewegt» die ZuschauerInnen «wertmässig-emotional».

Körper-Schau-Spiel und Schauspielkörper

In dieser Art der Performance, die das Schau-Spiel der Körper und der Konstruktion der Figuren als schauspielerische und filmische Produktion gleichzeitig auf der «Bühne» exponiert, scheint so etwas wie das «Paradox des Schauspielers» von Denis Diderot verwirklicht, in dem die darzustellende Figur *und* der/die darstellende SchauspielerIn zu erkennen ist.¹⁹⁷ Die beiden Auffassungen haben den Aspekt der «Übertreibung» in der schauspielerischen Arbeit gemein, jedoch dient diese bei Diderot den Idealen der Schönheit und Wahrheit, die in der Figur zum

notopos des Alltags die Banalisierung des traditionellen Geschlechterszenarios als wichtiger erachtet wird als die Thematisierung von homoerotischen Beziehungen. Eine amerikanische Mittelstandsfamilie als typischen Durchschnitt, der auch die geografische und kulturelle Lokalisierung der Fiktion bedingt, analysiert Thompson 1999: 250f.

196 Fredric Jameson in Bezug auf die Musik in seinem Aufsatz «Reification and Utopia», zitiert von Doane (1987: 31), die sich an dieser Stelle mit der Inszenierung von Körpern im Raum beschäftigt und die «flottierende» Adressierung der filmischen Oberfläche an die ZuschauerInnen (mit Verweis auf Benjamin) herausstellt.

197 Diderot 1996 (ca. 1773): 9f. Der/die SchauspielerIn erzielt den grössten Effekt durch das Studium und die Reflexion über die «natürlichen» Menschen (16): «heureusement pour nous et pour lui, il n'est pas le personnage, il le joue» (12).

Ausdruck gelangen und über die die Kunst mit der Natur rivalisieren soll: In der übertriebenen Nachahmung, der verfremdenden Illusion, dank einer Schauspieltechnik, *enthüllt* das Theater die «universelle Ordnung» als einen Effekt der Darbietung.¹⁹⁸

Ich möchte hier nicht die Parallelen und Unterschiede zwischen Diderots philosophischer Abhandlung aus dem 18. Jahrhundert und einem heutigen Performancelstil herausarbeiten, die jedenfalls auf eine andere Rezeptionshaltung treffen. Ich habe die historische Auffassung vom Doppelcharakter des Schauspiels einzig auf den Plan gerufen, weil sie eine Methode und einen Effekt beschreibt, die sich klar absetzen von der Idee des Method Acting, das noch heute im filmischen Schauspielen nachwirkt: Für diese verinnerlichende Konzeption, die die Unsichtbarkeit des Spiels als Voraussetzung für die Wirkung des emotionalen Ausdrucks ansieht und die seit den 1950er Jahren den psychologisch-realistischen Figuren vieler Hollywoodfilme (aber auch den europäischen Filmen dieser Art) zugrunde liegt, griff Lee Strassberg auf Konstantin Stanislavskijs Theaterarbeit vom Anfang des 20. Jahrhunderts zurück, zerstörte dabei aber, wie van der Kooij meint, «die Schauspielerei als Technik».¹⁹⁹

Pudovkin hingegen sah in seinen Abhandlungen zum filmischen Schauspiel von Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre keinen Widerspruch zwischen Diderots Theorie und den frühen Theorien Stanislavskijs.²⁰⁰ Auch wenn der Film und damit die Figur für ihn letztlich erst in der Regiearbeit und der dialektischen Montage entstanden, so verlangte er auf der Schauspielerebene einen grösstmöglichen «Realismus»: «Theatralisierung» und «Natürlichkeit» schlossen sich für ihn nicht aus.²⁰¹ Das Ziel der Suche «for externally expressive methods of portrayal of inner states»²⁰² musste es aber sein, «the organic unity of the real phenomenon recorded on the film» zu unterstützen.²⁰³ Die Technik der

198 Gebauer/Wulf 1992: 248f.; Thompson 1985: 89.

199 In Hediger 2000b: 59 und Messerli/van der Kooij 1992: 34f. Zum Method Acting und dem Bezug zu Stanislavskij vgl. Wexman (1993: 161–167, 170f.) Das «Unterspielen» oder «Nicht-Spielen» erscheint als Argument des Realismus in den Diskursen zum Schauspiel im Kino, vor allem im Gegensatz zum Theater, seit den 10er Jahren immer wieder, vgl. Kessler 1998: 23f., Hickethier 1999: 15f.

200 Pudovkin 1928 (1926): 118–130 und Pudovkin 1960 (1935): 229–372, hier S. 331f.

201 Pudovkin 1960 (1935): 333; Pudovkin 1928 (1926): 124f.

202 Pudovkin 1960 (1935): 341.

203 Pudovkin 1960 (1935): 332. Zu seinem Realismusbegriff schreibt Pudovkin im selben Text: «Naturalism, idealism, and realism in art stand in the same relation to one another as do mechanism, idealism, and dialectical materialism in philosophy. [...] The realism of a representation increases with its approach to the complexity of an actual object and with its deepening by detail, but at the same time it must portray the object as part of a whole» (330). Dennoch ist in seinen Ausführungen immer wieder ein quasi phänomenologisches Realismusverständnis auszumachen, das auf der

SchauspielerIn sollte ein «lifelike image» kreieren, eine «expressive Kohärenz» der Figur für die ZuschauerInnen garantieren.²⁰⁴ Die Bedingungen zur Erstellung dieser Wirkung einer «natürlichen Reaktion» mussten für Pudovkin, im Gegensatz zum Theater, nicht vollständig auf der Schauspieltechnik der emotionalen Verinnerlichung des Charakters beruhen, zumal dann nicht, wenn nichtprofessionelle DarstellerInnen vor die Kamera geholt und in ihren sozialen Rollen porträtiert werden sollten.²⁰⁵ Wenn Gunter Gebauer und Christoph Wulf zufolge letztlich auch bei Diderot «[n]icht das Unausgedrückte des Innern [...] als natürliche Äusserung der Person [gilt], sondern der soziale Ausdruck»,²⁰⁶ so sind sich Pudovkin und Diderot vielleicht tatsächlich näher, als es auf den ersten Blick scheinen mag: bei beiden entsteht zudem die Figur erst in der Performance.

Ich möchte von diesen beiden Auffassungen zum Schauspiel hauptsächlich den Aspekt der «Theatralisierung» oder «Übertreibung» zurückbehalten, der eine «realistische» Darstellung der Charaktere erst ermöglicht und letztlich das Schauspiel als Paradox begründet. Der Aspekt der «Theatralisierung» wird auch in der Konzeption der schauspielerischen Arbeit von Viola Spolin zum konstitutiven Moment und paart sich hier wiederum mit einem sozialen Argument. Wie Virginia Wright Wexman darlegt, begann Spolin mit ihrer Second City Performance Troupe im Laufe der 1950er Jahre parallel zur Schule des Method Acting eine Schauspieltechnik zu entwickeln, die allerdings als «antirealistische» angelegt war. Sie basierte auf der Improvisation als einem Gruppenexperiment und verfolgte ursprünglich therapeutische, also direkte pragmatische Ziele:

Wesenheit des fotografischen bewegten Bildes gründet, gerade wenn er über FilmschauspielerInnen im Vergleich zum Theater spricht; vgl. 326f. oder Pudovkin 1928 (1926): 118f.

204 Naremore 1989: 199-202, hier ebenfalls in Bezug auf Pudovkin.

205 Pudovkin 1960 (1935): 336-344; hier 337f. Zum Widerspruch zwischen Pudovkins Auffassung der schauspielerischen Arbeit und jener von Stanislavskij vgl. Virginia Wright Wexman 1993: 164f. Hingegen hebt James Naremore (1989: 200f.) die Nähe von Pudovkin zu Stanislavskij hervor (er nennt ersteren einen «romantic idealist») und unterstreicht die Unvereinbarkeit seines Schauspielerkonzepts mit dem russischen Avantgarde-Kino der ersten Generation. Die Haltung von Pudovkin, der in seiner Argumentation zudem konstant zwischen der Ebene der Schauspielkonzeption und Technik und jener des zu bewirkenden Effekts für die ZuschauerInnen hin und her pendelt, scheint mir in der Tat sehr widersprüchlich und verdiente eine vertiefte Analyse; vgl. dazu exemplarisch das Kapitel «Realism of the acted image» in Pudovkin 1960 (1935): 326-335.

206 Gebauer/Wulf 1992: 258. Den Autoren zufolge anerkennt Diderot bereits, «dass das Individuum sozial gesehen nichts ausser seiner gesellschaftlichen Existenz ist, obwohl diese unter Mitwirkung eines nichtdarstellbaren inneren Kerns erzeugt wird» (258).

Unlike Method acting, however, it [der Schauspielstil] uses this technique not to probe the inner depths of the actor/character's psyche in the interests of a more persuasive illusion of realism but to foreground the process of character creation itself in the interests of forging a communal bond between performer and audience. In this approach, the characters become caricatured objects of satiric humor, and the emphasis is placed on the spirit of community that emerges between the actors and spectators who have collaborated in such exposés.²⁰⁷

Die Second City Performance Troupe berief sich auf Brechts Auffassung des Charakters als sozialem Typ und gestaltete ihr «theatralisches» Spiel als Aufforderung an das Publikum, diese Charaktere zu beobachten und zu analysieren. Spolin ging es, Wexman zufolge, dabei nicht primär um die Blosslegung der ideologischen Strukturen, sondern um die «spontaneous collaborative enterprise». Diese hatte als therapeutische Übung zur Aufgabe, das expressive Potenzial von gewöhnlichen Leuten freizusetzen und das Theater als soziales Spiel in der Zusammenarbeit der Einzelnen in der Gruppe zu entwickeln. In der direkten Adressierung und Einbindung des Publikums in die Spiel-Gemeinschaft sollte so das Ziel der Performance in der Improvisation erreicht werden: «[it] aims for acute social observation».²⁰⁸

In der Übertragung dieser Theaterarbeit auf Film- und Fernsehproduktionen ab den 1960er Jahren ging der Aspekt der direkten Interaktion natürlich verloren. Obwohl Robert Altman nie der Second City Performance Troupe angehört hat, sieht Wexman in seiner Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen (die teilweise aus dieser Gruppe stammten) und seiner Improvisationstechnik eine mögliche Fortsetzung des Konzepts: In Altmans Filmen sei der Schauspielstil zentral für die Bedeutungskonstruktion, und er entwickle darin «a performance-centered

207 Wexman 1993: 184.

208 Wexman 1993: 186f. Die Autorin macht im neueren Kino noch zwei weitere antirealistische Performancestile aus, die sich als *anti-psychologische* vom Method Acting absetzen: der «absurde Stil», den die Autorin in David Mamets *HOUSE OF GAMES* (1988) herausarbeitet, ist von der Performance-Kunst des Living Theatre der 1970er Jahre inspiriert und problematisiert durch das Vortragen von sozialen und geschlechtsspezifischen Klischees den Bruch zwischen Rollenspiel und Identität des Charakters (201–214); das brechtsche «alienation effect» acting sieht sie vor allem in den politischen Filmen von Godard und zum Beispiel in *DO THE RIGHT THING* von Spike Lee (1989) verwirklicht, der aus der Performance eine «communicative action» macht (214–220). Wexman unterscheidet ausserdem zwischen dem bei Altman angestrebten «theatralischen Realismus» und dem «dokumentarischen Realismus» eines Improvisationsstils, der die Glaubhaftigkeit der Figur garantieren sollte, wie bei dem vom Method Acting beeinflussten John Cassavetes (189, 245, Anm. 2). Eine andere Auffassung von Cassavetes' Improvisationsmethode vertritt Nicole Brenez 1995: 48f.

model», das sich durch «improvisational effects, signaled by ungrammatical sentences, broken-off phrases, unclear diction, and overlapping dialogue» auszeichne.²⁰⁹

Die Autorin analysiert den Film NASHVILLE (1975) und stellt heraus, wie in der Improvisationsarbeit zwischen SchauspielerInnen, Regisseur und Equipe die Performance der Akteure die Charaktere kreiert und die Performance der Songs den filmischen Darstellungsmodus bestimmt: Dabei werden auch die Genrekodes des Musicals ausgedehnt, die narrative «logische» Entwicklung zurückgedrängt und die selbstreflexive Präsenz der Enunziation betont: des Schau-Spiels der Akteure und des Films.²¹⁰ Meines Erachtens neigt Wexman dazu, den Einfluss des neuen Performancestils der Gruppen-Improvisation und des profilmischen, sozialen Experiments auf die dramaturgische Gesamtanlage und die Aussage des Films sowie dessen Auswirkungen auf die ZuschauerInnen zu idealisieren, wenn sie schreibt:

Often, his [Altman's] films analyze the breakdown of the couple while seeking to re-create the ideal of a community by redefining the concept in terms of the bond created between actors, technicians, and audience members in the course of the filmic performance itself – in much the same way as Viola Spolin envisioned the creation of a community in the theater.²¹¹

Dennoch stimme ich der Autorin zu, dass die Performance in NASHVILLE exemplarisch und auf radikale Weise die Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation generiert und diese nebst der zynischen Färbung (auch in diesem Altman-Film) ebenfalls ein utopisches Moment beinhaltet: «the fantasy of the family and togetherness on the level of the spectacle», wie Thomas Elsaesser schreibt.²¹²

Mich interessiert aber noch ein anderer Aspekt: Das Schau-Spiel der Akteure in der Interaktion, ihre Performance-Einlagen und der präsentative, labyrinthische Narrationsmodus, der sich auf die Bewegungen und Entwicklungen in der Improvisation ausrichtet, räumen der Körperarbeit viel Platz ein als einer (über)betonten, «theatralischen» Produktion, die den Doppelcharakter von Figur und SchauspielerIn unter-

209 Wexman 1993: 190.

210 Wexman 1993: 191–201; zum ästhetischen Aspekt der Improvisation aus der Sicht des Cutters vgl. Sid Levin 1975 und zur Aufnahmetechnik der 24 Tonspuren, die in der Musikindustrie dominiert und aus NASHVILLE ein Experiment des Mischens von Tönen und Geräuschen macht, Rick Altman 1993.

211 Wexman 1993: 191. Die Autorin kehrt in ihrer Interpretation letztlich zu einem realistisch-psychologischen Figurenkonzept zurück, das im Widerspruch steht zu ihrem Argument des antirealistischen Performancestils (199).

212 Elsaesser zitiert in Wexman 1993: 198f.

streicht, untrennbar im «Paradox» vereint, oszillierend, und auch am Schluss des Films nicht aufgelöst: Die beiden Aspekte sind in dieser Art Performance ausgespielt, nicht getrennt wie manchmal im modernen Kino, wo sich die SchauspielerIn von der Figur abspaltet; ebenso wenig kann die schauspielerische Performance einzig dem Konto der Figur, ihrer «expressiven Kohärenz» oder «Inkohärenz», wie dies James Naremore nennt, zugeschlagen werden.²¹³ Das Paradox bewirkt hier vielmehr eine besondere Form des «Realismus»: jene des Zurschaustellens der Arbeit am Körper und an der Figur.

Wenn die Figuren eher auf «sozialen Typen» (nach Wexman) als auf psychologisch-verinnerlichten Charakteren aufbauen, in einem Beziehungsnetz hin- und hergerissen und nicht von tiefgründigen Motivationen angetrieben sind, wenn diese relationalen Charaktere (wie ich sie genannt habe) also eher inkonstant und inkonsistent erscheinen, so verleiht ihnen die Performance als solche eine physische Präsenz und Konstanz in der Produktion des interaktiven Schau-Spiels; der *persönliche Schauspielstil* – denken wir in NASHVILLE zum Beispiel an Geraldine Chaplin – führt zu ihrer unverwechselbaren Gestaltung, die sich durch den individuellen, physischen Typ ergänzt:²¹⁴ Man könnte auch sagen, die Figur zeigt sich als Charakter und SchauspielerIn zugleich in ihrer selbstinszenierten Körperlichkeit. Die Performance deklariert sich, exponiert sich als Produktion und Konstruktion, als plastische Arbeit an der Figur in der Zusammenarbeit mit den anderen SchauspielerInnen und deren fiktionalen Charakteren in der Figurenkonstellation. Die facettenhafte Figurenkonzeption, die ich für die interaktionalen Konstellationen der Ensemble- und Mosaikfilme beschrieben habe, und die aktive Figurengestaltung im exponierten Schau-Spiel der Akteure, skizzieren so ein historisch kontingentes, gesellschaftliches und gleichzeitig individuell ausgeformtes Körperbild (das letztlich erst in der performativen Lektüre entsteht).

Der Film NASHVILLE gehört in seiner Radikalität, die den Performancestil, das Experiment der Improvisation, aber auch seine zynische und dennoch utopische Aussage in Bezug auf soziale Beziehungsmuster

213 Naremore 1989: 203f. Zur Veränderung des Performancestils in Godards Filmen, von der expressiven Inkohärenz der Figur in *A BOUT DE SOUFFLE* (1960) zur völligen Spaltung des «acted image» in Figur und SchauspielerIn in *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (1967) vgl. 206–211.

214 Unter dem Aspekt der Performance von Stars entwickelt Naremore (1988) einen ähnlichen Gedanken: Jeder Star besitzt «a set of performing traits», das wie ein schauspielerischer «Idiolekt» (4) funktioniert und auch das ausserfilmische Image einer SchauspielerIn mitbestimmt. Zum Star zwischen Rollenspiel und Performance vgl. auch Taylor 1992: 82f.

kennzeichnet, eindeutig in die 1970er Jahre. Ich möchte in ihm dennoch einen Vorläufer sehen: Ohne hier eine «filmhistorische» Linie etablieren zu wollen, scheint mir in den mosaikartigen Filmen der 1990er Jahre (nicht nur bei Robert Altman) etwas von dem Projekt erhalten. Der Performancestil ist gemässigter, der improvisatorische Experimentcharakter abgeschwächt, die Phantasie der Gemeinschaft weniger tragend; zumindest aber als *Ensemblespiel* einer SchauspielerInnengruppe oder -«Familie», die manchmal auch die übrige Equipe einbezieht, sind diese Aspekte auch in *SHORT CUTS*, *L'ÂGE DES POSSIBLES* und *HAUT BAS FRAGILE* spürbar. Und die Doku-Soaps der letzten Jahre von den *Real-Life*-Projekten bis hin zu *BIG BROTHER* oder *ABENTEUER ROBINSON* lassen den Experiment- und Spielcharakter des «sozialen Theaters» und des Gruppenexperiments wieder aufleben.²¹⁵ Auch im Körper-Schau-Spiel dieser Kinofilme und Fernsehproduktionen scheint sich etwas von der Performance-Idee der 1970er abgelagert und weiterentwickelt zu haben: Gerade in *NASHVILLE* kündigt sich in den entworfenen Körperbildern bereits der ethnografische, expressive Realismus heutiger Filme an, deren Figuren keineswegs als antipsychologisch oder antirealistisch zu bezeichnen sind.

Das explizit Theatralische oder «Zirkushafte», das, wie Fred van der Kooij etwas programmatisch vertritt,²¹⁶ die Schauspielkunst im Kino erst ausmache, zeige das «einsehbare Herstellen eines Charakters» in der schauspielerischen Arbeit, die sich mehr dem Darstellen als dem Erzählen widme.²¹⁷ In den hier behandelten Filmen verbindet sich dieses expressive künstlerische Moment des Schau-Spiels mit dem Konzept der gewöhnlichen Figuren und den sozialen Charakteren, die dadurch ihrer Alltäglichkeit entkommen. Im Falle der Doku-Soaps scheint mir die künstlerische Idee des Schauspiels zwar banalisiert (im Sinne von Benjamin, dass im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit jeder Mensch Anspruch darauf hat, gefilmt zu werden), doch wir beobachten Nicht-SchauspielerInnen dabei, wie sie, in einer Ausnahmesituation, im gespielten Alltag und im fiktiven Sozialnetz über die Performance ihre «Figur» kreieren, die sie selbst sind: Dabei werden die sozialen Akteure, die für diese Spielexperimente ihrer aussergewöhnlichen Gewöhnlichkeit oder ihrer gewöhnlichen Aussergewöhnlichkeit wegen ausgewählt und zu einem gesellschaftlichen Ausschnitt zusammengestellt wurden,

215 Zu den «Familien» vgl. meine Ausführungen im Abschnitt 1 und, unter einem stärker gruppendramaturgischen Aspekt, in Bezug auf die genannten Fernsehserien das Kapitel «Zwischenspiel 2».

216 In Hediger 2000b: 58.

217 In Messerli/van der Kooij 1992: 32.

in den Rang von SchauspielerInnen gehoben: Sie basteln und puzzeln in der Interaktion mit den anderen vor ständig laufenden Kameras an ihrem Selbstbild und exponieren ihre Identitätskonstruktion als selbstreflexiven Akt. In dieser hoch medialisierten Situation führen sie jedoch nur in extrem sichtbarer Weise das vor, was jeder soziale Akteur auch in der gesellschaftlichen Interaktion vollbringt (wie Erwin Goffman gezeigt hat)²¹⁸ und was erst recht jeder Nicht-Schauspieler im Dokumentarfilm kreiert: Sie erstellen von sich ein «Selbstporträt» – auch wenn sie versuchen, sie selbst zu «sein», produzieren sie sich als «auto-personnage», wie Maxime Scheinfeigel schreibt.²¹⁹ Und sie können, wenn sie es medienträftig genug anstellen oder von den Medien dazu auserkoren wurden, sogar kurzfristig zu «Stars» avancieren (sie sind wohl eher «Sternschnuppen», denn heute hat jedeR das Recht, für kurze Zeit zum Star zu werden – wie dies schon Andy Warhol propagierte).

Das Paradox des ethnografischen, expressiven Realismus

In der Theatralität, die in der Arbeit am Körper und an der Figur Künstlichkeit und Spontaneität vereint, zeichnet sich eine alternative, mediale Form von Subjektivität ab, die als «anti-individualistische» den ethnografischen, expressiven Realismus dieser Filme als Paradox mitbegründet.²²⁰

Die Performance, wie ich sie hier verstehe, ist also ein spürbarer Akt schauspielerischer Kreation. Auch wenn sich der Aspekt der Theatralität manchmal nur schwach bemerkbar macht, so beruht die entsprechende Schauspielkonzeption zumindest als Wirkungskonstruktion nicht auf einer «organic unity» zwischen Figur und SchauspielerIn: Es entstehen keine abgerundeten Charaktere, es werden keine idealen Werte verkörpert, das Spiel besitzt keinen psychologischen Illusionscharakter. Aber es ist auch nicht der «Bruch», die Spaltung, die zur Schau gestellt wird, wie etwa in der anti-illusionistischen Auffassung vom Schauspiel als moralischer Anstalt. Man könnte zwar versucht sein, darin Aspekte des sozialen Typs in der intellektualistischen Auffassung von Brecht zu suchen oder die körperzentriertere Idee der flüchtigen

218 James Naremore (1988: 9–20) baut seine Theorie zum Schauspielen im Spielfilm auf Erving Goffmans Rahmen-Konzept des Rollenspiels in der sozialen Interaktion im Alltag auf; vgl. Goffman 1987 (1959) und 1980 (1974).

219 Scheinfeigel 1989: 25. Nichols (1994: 95) spricht von den «social actors» in ihrer «virtual performance». Zum Schauspiel im Familienfilm vgl. Alexandra Schneider 2004: 119–178.

220 Ähnlich auch Bal 2002: 200f. – Ich interessiere mich also nicht dafür, ob das Paradox der Performance ein Produkt der Schauspielführung durch die RegisseurIn ist oder auf Leistung und Fähigkeiten der SchauspielerInnen beruht.

künstlichen, sinnentleerten Gesten, wie sie Meyerhold entwickelte. Doch die «Distanz» zwischen der SchauspielerIn und der Rolle, die in beiden historischen Fällen den Naturalismus im Theater aufzubrechen bemüht ist, führt uns heute weder «epische» noch «groteske» Figuren vor Augen.²²¹ Ich möchte gar behaupten, dass im heutigen Doppelcharakter des Schauspiels nicht wirklich ein Verfremdungseffekt entsteht: Die Figuren werden nicht zum politischen Sprachrohr – sie sind nicht Ausdruck einer agitatorischen Absicht –, und sogar die satirische Dimension, die Wexman zufolge die Experimente von Viola Spolin bestimmte, erscheint stark geschmälert.²²²

Wenn ich zuvor das «Paradox des Schauspielers» von Diderot bemüht habe, wie schon manche vor mir, dann weil ich der Auffassung bin, dass das, was Diderot in der Schauspiel*technik* und somit auf der Seite der künstlerischen Produktion von Bedeutungen und Wirkungen verankerte, sich heute bis in die Wirkungsebene des Films und die Lektüre hinein verlängert: Das Paradox bestimmt nicht (nur) die SchauspielerInnen, sondern das Körperbild, das sie über die Figur *produzieren* und mit dem sich die ZuschauerInnen konfrontiert sehen. Für Diderot soll die Figur in ihrer (gespielten) Traurigkeit das *Publikum* zum Weinen bringen, während die SchauspielerIn ihre *Kollegen* durch die Grimassen und Gesten der Traurigkeit zum Lachen bringt. In den pluralen Figurenkonstellationen heutiger Filme scheint dieser Doppelcharakter zwischen SchauspielerIn und Rolle, zwischen Körper und Charakter in der Performance ausgespielt, in der die Figur als Körperbild entsteht. Wir sind dabei zugleich als naives Publikum angesprochen, das sich an der Fiktion erfreut, *und* als wissende Kollegen, die das Spektakel genießen, die Performance als Akt und Prozess, an der wir in gewisser Weise selbst performativ beteiligt sind. Die «Charaktersynthese», von der Hans Jürgen Wulff spricht, in der die ZuschauerInnen alle Facetten der Figur vereinen und trotz Widersprüchlichkeiten der realistischen, psychologischen Interpretation ihres Charakters unterordnen,²²³ scheint oft nicht

221 Zur epischen Figur vgl. Brecht 1967; zur grotesken Figur bei Meyerhold vgl. Ulrich Gregor/Marcel Martin 1966 und die wertvolle Pionierarbeit zur «Fabrik des Exzentrischen Schauspielers» von Oksana Bulgakowa 1996: 206f.

222 Eine der Ausnahmen stellt diesbezüglich *LIFE ACCORDING TO AGFA* dar, jedoch bildet auch in diesem Film weder die Schauspiel- noch die Figurenkonzeption das militant politische Moment. Es gibt allerdings eine osteuropäische Tradition der Satire, die nicht ohne Zusammenhang mit dem Schauspiel ist und oft plurale Figurenkonstellationen inszeniert; sie wäre vielleicht zwischen der intellektuellen und der körperbetonten Auffassung von Brecht respektive Meyerhold anzusiedeln; zum Beispiel in manchen Filmen von Emir Kusturica oder in *BURE BARUTA (DAS PULVERFASS)*, Goran Paskaljevic, GR/Mazedonien/Türkei/Serbien 1998), aber etwa auch in dem chinesischen Film *ZHAN ZHI LE BIE PA XIA (GEH AUFRECHT)*, Huang Jianxin, 1992).

mehr oder nur noch teilweise möglich, weil sich der Schau-Spiel-Körper in den Vordergrund drängt und mehr noch für den Charakter (und nicht nur für die Figur als Ganzes) konstitutiv wirkt.

Das Körper-Schau-Spiel bewirkt diesen oszillierenden Effekt des Gleichzeitigen, des Nebeneinander oder des Dazwischen an der Oberfläche, wenn in *HAUT BAS FRAGILE* die SchauspielerInnen auch als TänzerInnen auftreten, wobei ihre manchmal zögerlichen und vor allem bei den männlichen Darstellern un gelenkten Bewegungen die Arbeit am Körper sichtbar machen. Der Tanz ist «unverhohlen choreographiert», schreibt Gigler, und auch der Gesang wirkt nicht immer professionell.²²⁴ Und wenn Ninon zu Roland in einer der Tanzszenen sagt «fais pas le con» (in etwa: «stell dich nicht so doof an») und dazu grinst, dann wissen wir nicht, ob sie als Ninon oder als Nathalie Richard spricht und ob sie sich an ihren Partner als Figur oder als Schauspieler richtet. Eine ähnliche Wirkung der Spontaneität oder Authentizität, die gleichzeitig die Künstlichkeit des theatralischen Darstellens betont, entsteht in *L'ÂGE DES POSSIBLES*, wo drei der weiblichen Figuren sich in zwei unterschiedlichen Szenen als Karaoke-Sängerinnen produzieren. In beiden Fällen wird mit dem inszenierten Dilettantismus, mit dem Experimentcharakter der Darbietung gespielt.

Auf einer «professionelleren» Ebene wird der Doppelcharakter der Performance in *SHORT CUTS* herausgestellt, wenn die Cellistin Lori Singer und die Jazzsängerin Annie Ross zugleich als Musikerinnen und als «vollwertige» Schauspielerinnen auftreten und diese beiden Funktionen oder Fähigkeiten, die Figur zu charakterisieren, in ihrer Rolle vereinen.²²⁵ Tom Waits als Earl Pigott und Lyle Lovett als Andy Bitkower sind zwar nicht als Musiker und Sänger eingesetzt, jedoch vergessen wir ob all ihren schauspielerischen Könnens nicht, dass sie es sind und welche emotionalen und poetischen Aussagen sie in der heutigen Musikszene «verkörpern». Dieser soziokulturelle Aspekt der Persönlichkeiten aus der Musikszene fügt dem oszillierenden Charakter ihrer Performance noch eine weitere Facette hinzu; ausserdem sind hier viele Filmstars, die zum Teil schon in anderen Werken von Altman zu sehen waren, in die Konstellation integriert, die über ihre individuellen Performancestile und ihr Image das Relief transkulturell verdichten.²²⁶

223 Wulff 1996: 31–36 und : 26–29.

224 Gigler 2000: 62.

225 Zum Aspekt der Musikperformance in *SHORT CUTS* und ihrer kohäsiven Funktion vgl. Krin Gabbard 1996: 226f.

226 Lily Tomlin und Matthew Modine gehören seit langem zur «Altman-Familie»; sie spielten bereits in *NASHVILLE* (1975); Tim Robbins und Andy McDowell waren beide schon in *THE PLAYER* (1992) zu sehen. Zudem sind Jack Lemmon, Madeleine Stowe

Das Oszillieren der Facetten der Figur an der Oberfläche, das mich hier interessiert, ist nicht nur in den eigentlichen Performancemomenten präsent (seien sie als Einlagen gekennzeichnet oder als Auftritte in einem Lokal diegetisiert) und betrifft auch nicht nur die Persönlichkeiten oder Stars, sondern es ist durchwegs im Schauspielstil erkennbar und macht den ganzen Film zur *Bühne der Performance*. Dieser Schauspielstil betont das Theatralische, manchmal nur leicht, doch so, dass es spürbar und expressiv die Figuren gestaltet; es verträgt sich gut mit ihrer erzähltechnisch bedingten Ausdrücklichkeit und Äusserlichkeit und der plastischen Expressivität, macht aber immer auch die ausdrucksstarke *Darstellung* als Performance kenntlich. Dadurch heben sich die gewöhnlichen Figuren und Körper der SchauspielerInnen (und sie sind es auch im Falle von Stars) oft leicht von der fiktionalen Alltagswelt ab. Der ethnografische Realismus, der durch den beschreibenden Erzählmodus der Chronik entsteht, wird so mit einem Anstrich von verstärkter Emotionalität und gleichzeitig von Ausdrücklichkeit versehen, der das Spiel als Fiktion und das Schauspiel als Kreation erkennbar macht. Beide Aspekte wirken auf die Gestaltung der Figuren in ihrer Charakterkonzeption und in ihrer relationalen Konstellation sowie als plastisches Moment der Kohäsion.

Abgesehen von den individuellen Ausformungen jeder SchauspielerIn scheint dieser reflexive Performancestil einen Ensemblecharakter zu haben: Er bestimmt als enunziativer Modus, der sich in den Details der Figurengestaltung – wie Gesten und Körperhaltung, Umgang mit Accessoires, Diktion in den Dialogen und Stimmlage – diegetisiert, die emotionale Stimmung, die die fiktionale Welt als Ganzes charakterisiert, und dadurch die «Färbung» als sinnliche und wertmässige Haltung des Diskurses deutlich macht. Auch wenn alles Atmosphärische sehr subjektiv empfunden und manchmal von verschiedenen ZuschauerInnen sehr widersprüchlich gedeutet wird – und sich vor allem nicht mit einem Wort beschreiben lässt –, möchte ich dieses expressive körperliche Schau-Spiel in *HAUT BAS FRAGILE* als euphorisch bezeichnen, was auch den Hang mancher Szenen zum Phantastischen oder einfach zum irrealisierend theatralischen Register verstärkt. In *SHORT CUTS* hingegen scheint mir, wie in anderen Filmen von Altman, zum Beispiel in *NASHVILLE*, aber auch in *COOKIE'S FORTUNE* (1999), das expressive Moment der schauspielerischen Performance zum Hysterischen zu tendieren (ähnlich in *MAGNOLIA* von Paul

und andere bekannte SchauspielerInnen aus mehreren Generationen und filmgeschichtlichen Epochen oder Genres in diesem Film in die Konstellation integriert; vgl. Daniel O'Brien 1995: 117–128.

Thomas Anderson, USA 2000): Dieser Aspekt ist meist von Anfang an präsent, steigert sich dann gegen Ende, parallel zur zentrierenden dramaturgischen Verwicklung, die bei Altman ja nie abwesend ist, und lässt die Figuren beinahe in die Karikatur gleiten (und uns manchmal etwas nervös werden oder gereizt auf den Film reagieren!).

In *FAST FOOD, FAST WOMEN* von Amos Kollek (USA 2000) zieht die ausdrucksstarke Performance die Figuren in manchen Szenen ins Komische, lässt die Situationen und Begegnungen skurriler erscheinen, als sie von ihrer fiktionalen Anlage her sind; Ähnliches geschieht in *AUTUNNO* von Nina di Majo (I 1999), und verstärkt noch scheint es mir in *NIGHT ON EARTH* von Jim Jarmusch (USA 1991) oder auch in dessen *MYSTERY TRAIN* (USA 1989) der Fall zu sein. In *BURE BARUTA* unterstreicht das körperliche Schau-Spiel das Groteske des fiktionalen Universums und lässt die Alltagswelt vollends plakativ werden; es verschafft der Ausichtslosigkeit, die die Figuren im sozialen Netz und im Puzzle der Szenen (hier schon fast als Sketche zu verstehen) durchdringt, aber auch ein menschliches und immer wieder individuelles Gesicht, das der Satire die Spitze nimmt und die Gewaltsamkeit des Gezeigten spürbar näherrückt. Meines Erachtens geschieht in *LIFE ACCORDING TO AGFA* etwas Ähnliches: Obwohl die beiden Filme von ihrer Weltenkonstruktion, ihrer Figurenkonzeption oder ihrer plastischen Gestaltung her nicht vergleichbar sind, macht das körperbetonte Schauspiel, das die Stimmung im Ensemble aufheizt und dadurch die dramaturgische Entwicklung beeinflusst, die Tragödien der individuellen RepräsentantInnen in der apokalyptischen, politischen Aussage beider Filme spürbar. Das expressive Schau-Spiel tritt so gegen die Tendenz zur Überkodierung an, und zwar nicht über den Weg einer stärkeren Psychologisierung der Einzelnen, sondern einer Form von sozialer Subjektivität, die sich auch über den filmisch expressiven Ton mitteilt.

In einem ganz anderen Register der Körperlichkeit wird die Performance in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* und *L'ÂGE DES POSSIBLES* bedeutungstragend und bewirkt einen ähnlichen Effekt, obwohl oder gerade weil beide Filme stark in einer ethnografisch-realistischen Alltagswelt verankert bleiben. Wie für den ersten bereits besprochen, macht das manchmal überzeichnet natürliche (beinahe amateurhaft wirkende) Schau-Spiel die sozialen Rollen und Muster in der Interaktion der Figuren deutlich; gleichzeitig hinterlässt es in seiner Künstlichkeit den Eindruck von Spontaneität, der im Akt der Konstruktion, in der Produktion dieser Figuren durch die Performance entsteht, und verleiht den hier eher schematisch angelegten Charakteren eine persönliche Note, kriert ihren individuellen Typ (selbstverständlich auf Grundlage der Physis

der SchauspielerInnen). In *L'ÂGE DES POSSIBLES* lässt das betonte Spielen das erste Leinwandexperiment der jungen BühnenschauspielerInnen durchscheinen: Es entsteht ein Effekt, der zwischen der Unsicherheit mancher Gesten und der Freude am Spiel oszilliert und sich auf die Figuren im relationalen Netz überträgt. Er verstärkt die Atmosphäre von Vertrautheit und Privatheit in den wechselnden Beziehungen des *Pas de deux*, die Wirkung des Kammerspiels, die ich für die horizontale Dramaturgie und die plastisch-assoziative Gestaltungsweise dieses Films bereits hervorgehoben habe. Die Spielfreude und der Spass an der Gestaltung der alltäglichen Charaktere, die in der Performance spürbar werden, schaffen zudem einen augenfälligen Kontrast zum Fatalismus und zu der Zurückhaltung in Bezug auf Zukunftsperspektiven, die sich in Konzeption und Entwicklung der Figuren einschreiben. Die Frische und Spontaneität, die die Schau-Spiel-Körper produzieren, scheinen am Ende gar über die eher gedämpfte Stimmung, die über der fiktionalen Alltagswelt, den Verirrungen und Verwicklungen im Netz schwebt, zu triumphieren.

In all diesen Filmen bewirkt die Performance als ein betontes Schauspiel der Körper einen paradoxen Eindruck. Sie ist das Produkt des schauspielerischen Prozesses: zu erkennen als Akt, als Arbeit – nicht als Schauspiel im Sinne der (illusorischen) expressiven Kohärenz des Charakters, von der Naremore spricht. Sie verleiht vielmehr als sichtbare Konstruktion den Figuren filmisch-körperliche Authentizität – denn die inszenierte Spontaneität der gewöhnlichen Körper wird als Authentizität gedeutet. Der Aspekt dieser schauspielerischen Performance ist vom Körperbild, das sich in der *Selbstdarstellung der Figur* abzeichnet, nicht zu trennen.

Der Performancestil muss also keineswegs realistisch oder naturalistisch sein, um einen (historisch natürlich wandelbaren) Authentizitätseffekt der Körper und des Spiels im Ensemble zu bewirken. Seine Expressivität tut auch der Fiktion von Alltag keinen Abbruch. Im Gegenteil, es ist die Künstlichkeit, die eine Wirkung von Echtheit in der Gegenwart der Performance erzeugt;²²⁷ sie hebt die gewöhnlichen Figu-

227 Vgl. Fred van der Kooij, der das Phänomen von der anderen Seite her angeht, wenn er im Gespräch mit Vinzenz Hediger äussert: «Der Eindruck der Echtheit schliesst immer eine gewisse Künstlichkeit mit ein, worin auch ein Unterschied zu Hollywood liegt, wo als echt gilt, was unmittelbar erlebt ist, was «authentisch» ist» (in Hediger 2000b: 58). Im Gegensatz zu van der Kooij benutze ich den Begriff der Authentizität jedoch gerade, um die Wirkung der künstlichen, das heisst konstruierten Echtheit zu beschreiben; in diesem Sinne ist auch ein bestimmtes «Genre» der Werbung darum bemüht, Authentizität zu erzeugen, vgl. Tröhler 1996: 232–298; zur filmischen Konstruktion von Authentizität auch Tröhler 2004.

ren ins Theatralische, löst diese oft durch eine nur leichte Überspitzung oder Verschiebung aus den alltäglichen Szenarien heraus, in eine Welt zwischen den Registern, in der SchauspielerInnen und Figuren eine relative Autonomie zu genießen scheinen, weil sie Akt und Prozess der Enunziation diegetisieren: und zwar nicht im klassischen Sinne des Unsichtbarmachens, sondern sie thematisieren als Schau-Spiel-Figuren die Darstellung und die Konstruktion ihrer selbst, als Typen, Charaktere, Rollen und Funktionen, die erst in der Performance entstehen (BIG BROTHER und andere Doku-Soaps sind in ihren Wirkungskonstruktionen gar nicht so weit davon entfernt).

Das, was ich schon im Kapitel zum Figurenensemble «das Paradox des expressiven, ethnografischen Realismus» genannt habe, der in den azentrischen Figurenkonstellationen zwischen Fiktion, Dokumentarisierung und Arrangement entsteht, scheint mir durch den Aspekt des körperlichen Schau-Spiels um eine Komponente bereichert. Die Performance der Akteure führt die Figurengestaltung in den Dialog mit den filmischen Ausdrucksformen, der Performance des Films. In der Verschränkung der beiden Aktivitäten oder Prozesse entstehen plastische Körperbilder, die stark emotional und affektiv aufgeladen sind, obwohl sie nicht auf psychologisch tiefen, verinnerlichten Charakteren, sondern eher auf individuell ausgeformten sozialen Typen beruhen. Die Subjektivität und Individualität der Figuren wird ausgelagert ins spontan wirkende, unmittelbare Schau-Spiel der Körper und der filmischen Gestaltungsweise. Dabei erhalten psychologische und emotionale Aspekte sowie soziale Werte eine sinnliche Resonanz, die stimmungsangehend, relational und wechselnd ist.²²⁸ In dieser Performance entstehen die Figuren nicht als einheitliche körperliche und psychische Entitäten, sondern als facettenhafte, oszillierende Körperbilder im Mosaik der sozialen und filmischen Konstellation. Diese Schau-Spiel-Körper, die sich in einer ähnlichen und doch anderen Welt produzieren, führen uns die Durchlässigkeit des Chronotopos des plastisch gestalteten fiktionalen Alltags vor in Bezug auf Gesellschaft und Kultur unserer Zeit. Denn die Körperbilder, die sich in den azentrischen Figurenkonstellationen der 90er Jahre abzeichnen, führen auch die ZuschauerInnen auf die Bühne der Performance als eine fortwährende Baustelle, auf der sie in der performativen Lektüre an ihrer eigenen unfertigen, facettenhaften Identität zimmern, an der imaginären Performance ihres Selbst als einem vorläufigen Produkt, einer kulturellen Aktivität.

228 Eine ähnliche Feststellung im Zusammenhang von Popmusik und plastischer Gestaltung macht Buchschwenter 2001.

Zum Konzept des Realismus möchte ich noch festhalten, das dieser seinen Eindruck wohl meist durch die relative Autonomie erlangt, die er den Figuren zugesteht; nur sind auch «Transparenz» und «Wahrscheinlichkeit» kulturell und historisch wandelbare Begriffe. Wenn das Hollywoodkino seinen Realismus-Effekt unter anderem durch die Konzeption und Gestaltung der Figuren als «Subjekte», als einzigartige Wesenheiten und als ungespaltene Entitäten, in «consistent, unambiguous characters»²²⁹ erreicht, so gründet der ethnografische Effekt des Authentischen in den hier analysierten Filmen in ihrer expressiven Selbstdarstellung: Sie verkörpern und verkörperlichen die strukturellen und konzeptuellen Prinzipien der fiktionalen Welt und ihrer Psychologie an der filmischen Oberfläche und etablieren das, was Jacques Aumont das Paradox eines «logischen Naturalismus» nennt.²³⁰ Sie skizzieren so ihre Körperfiguren als plastisch gebundene Denkbilder.

4. Die Enunziation zwischen Präsenz und Instanz

Horizontale und zentrierende Kräfte im Figurenmosaik

Ich möchte nun noch den dramaturgischen Aspekt der Performance des Films ins Spiel bringen. Die Enunziation als Akt und Prozess des Erzählens und Darstellens unterscheidet sich in den mosaikartigen Konstellationen nicht grundlegend von jener im Figurenensemble. Es ist selten eine personalisierte, diegetische oder übergeordnete, durchgehend zentrierende Instanz auszumachen (wie sie der argumentative Modus kennt), sondern die Aktivität des Films zeigt sich genauso vielgestaltig und offensichtlich reflexiv wie die Figuren in ihrer Vernetzung in ihrer fiktionalen Welt: In der plastisch-assoziativen Gestaltungsweise, im Arrangement der alternierenden, beschreibenden Montage, in der Konstruktion des vielschichtigen fiktionalen Alltagsnetzes gibt sie sich *ether* als horizontal strukturierende *Präsenz* zu erkennen denn als kontrollierende, intentionale Instanz.

Natürlich gibt es theoretisch gesehen nur *eine* Quelle der Enunziation, *eine* Kraft der textuellen Produktion,²³¹ doch spiegelt sich der «grand imagier», der grosse Bildermacher, wie Albert Laffay den Erzählprozess genannt hat, der die Bilder und Töne hervorbringt und arrangiert,²³²

229 Thompson 1999: 281 zum modernen Klassizismus des New Hollywood.

230 Aumont 1987: 87 in seiner Analyse von *L'AMI DE MON AMIE* (Eric Rohmer, F 1987).

231 Metz 1991: 11–36.

ebenfalls in unzähligen, vielstimmigen Facetten, plastischen, fiktional-narrativen und wertmässig-emotionalen, die das Bild des Autors oder der Autorin, das sich die ZuschauerInnen eventuell von der Kraft der Textproduktion machen, ebenso wenig als ein- und ganzheitliches konstruieren wie die Körperbilder, die die Figuren hervorbringen.²³³ Auch die Enunziation ist auf das Schau-Spiel, das Spektakel, ausgerichtet und breitet sich flächig, heterogen und ausdrucksstark auf der Bühne der Performance aus. Als filmische Expressivität und Intensität legt sie sich über das alltäglich-fiktionale Universum, das sich im beschreibenden Modus der Chronik entfaltet, kennzeichnet dieses als andere mögliche Welt, als Repräsentation, als diskursive Bewegung, als Schau-Spiel. Auf dieser Grundlage entsteht letztlich der paradoxe Effekt des ethnografisch-expressiven Realismus, den auch die Figuren umsetzen und der sich, wie ich angenommen habe, in einer Mischung von Fiktion, Dokumentarisierung und filmischem Arrangement an seine ZuschauerInnen adressiert. Von diesen unterschiedlichen Polen her wirken zentripetale und zentrifugale oder hierarchisierend-zentrierende und horizontale Gestaltungskräfte auf den rhizomatischen Entwurf des fiktionalen Weltentwurfs ein.

Natürlich lässt sich auch in dem bunten Feuerwerk dieser Filme eine organisierende Kraft ausmachen, die ihnen eine bündelnde Orientierung und dem vielschichtigen Netz eine Ausrichtung verleiht, auch wenn das labyrinthische Erzählen nicht (mehr) alle Formen-, Farben- und Körper-Schau-Spiele in *seine* Bedeutungskonstruktion einbinden kann und diese ihre eigenen assoziativen und narrativen Dynamiken in den Köpfen des Publikums entwickeln. Ich möchte davon ausgehen, dass zwei vernetzende Kräfte die mosaikartigen Erzählmodelle in unterschiedlichem Masse durchdringen und manchmal auch spürbar in Konkurrenz zueinander

232 Laffay 1964: 71, 80-83. Die Idee des «grand imagier» – eine abstrakte Instanz, die die Quelle des Erzählens kennzeichnet – fand in den französischen Konzepten zur Enunziation ein starkes Echo, wurde diskutiert und kritisiert zum Beispiel von Gaudreault (1989: 105f.), Jost (1990: 135–137), Metz (1991: 12) oder Gardies (1993a: 121). Zur Diskussion des Konzepts des «impliziten» oder «imaginären» Autors und/oder Erzählers vgl. Metz 1991: 204f. Da ich diese Auseinandersetzung hier nicht führen möchte, übernehme ich von Metz die Idee vom «Bild des Autors», dessen Gegenstück das «Bild des Zuschauers» ist, das sich der reale Autor macht (105). Diese beiden Bilder sind ein Produkt der Imagination, also weder real noch direkt textuell.

233 Das Bild, das sich ZuschauerInnen, KritikerInnen oder FilmwissenschaftlerInnen in einer bestimmten Zeit von AutorInnen konstruieren, «manifeste [...] la position qu'on adopte non seulement face à l'art mais face à la vie en général», wie dies Pierre Sorlin (1999: 154) darlegt. Die Diskussion, inwiefern diese textuelle Konstruktion einer aufgesplitteten Erzählpräsenz auf die populäre und auf die wissenschaftliche Konzeption der kreativen «Instanz» und letztlich gar auf den sich verändernden gesellschaftlichen Autorstatus einwirkt, oder umgekehrt, führt hier jedoch zu weit.

treten, zwei Enunziationsmodi, die semantisch und strukturell aktiv, narrativ, fiktional und plastisch wirksam sind. Ich versuche sie mit *Präsenz* und *Instanz* zu beschreiben, eine Unterscheidung, die sich nicht mit jener zwischen Präsentations- und Narrationsfunktion und auch nicht mit jener zwischen Erzählung und Narration deckt. Beide Kräfte sind in den Bildern und Tönen und in deren schwach-narrativer Dynamik am Werk: Die eine auf eine horizontale, flächige, azentrische Weise, die andere als zentrierendes und Akzente setzendes konvergierendes Moment. Sie verfolgen *zwei Ordnungsprinzipien*, sind aber beide nicht ohne «Widersprüchlichkeiten» und «Inkohärenzen» (auch wenn sie im Bewegungsfluss dieser Filme, der die Verbindungen zwischen den heterogenen Elementen stärker betont als die Trennungen und Brüche, kaum wahrgenommen werden). Sie fordern von den ZuschauerInnen zwei unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, zwei Arten des emotionalen und intellektuellen Verstehens. Dennoch sind sie stark ineinander verwoben, durchdringen in ihrer je eigenen Dynamik Inhalts- und Ausdrucksformen und stellen also weniger unterschiedliche Schichten oder Ebenen des Films dar, als dass sie auf einem Blickwechsel vonseiten der Rezeption oder der Analyse beruhen. Diese unterschiedlichen Strategien eröffnen in der fiktionalen Alltagswelt also miteinander korrelierende und doch manchmal eigenständige Implikationsformen. In dem Sinne, wie ich die Erzählhaltung, die sich in den Filmen mit azentrischen Figurenkonstellationen in dominanter Weise äussert, als *geführte Dialogizität* beschrieben habe, als eine Mischung zwischen Beobachtung und Intervention, bieten diese Filme zwei grundlegende Möglichkeiten der Verkettung der Figuren und ihrer Situationen in Diegese und Montage.²³⁴

Ich habe in meinen Analysen von exemplarischen Filmen der 1990er Jahre zu zeigen versucht, dass und wie die Figurenkonstellationen durch die Auffächerung in ein polyphones Ensemble oder in ein azentrisches Mosaik das Individuum aus dem Zentrum rücken. Dabei inszenieren sie die gewöhnlichen, alltäglichen Figuren als soziales Konglomerat differenzieller Facetten und ordnen sie als relationale Subjekte in eine vielschichtig vernetzte Konstellation ohne individuelle Hauptfiguren ein. Diese Filme richten so auch erzähltechnisch die Wahrnehmung und den Verstehensprozess nicht auf die einzelne Figur oder ein einziges Paar aus. Je offener oder lockerer das Geflecht angelegt ist, des-

234 In diesem Sinne verstehe ich auch die Feststellung von Deleuze/Guattari (1980 [1976]: 31), dass – will man in der Analogie der filmischen Netzkonstruktionen mit dem Rhizom so weit gehen – dieses zwar kein «Zentrum» hat und keine Einheit bildet, aber eine «Mitte» aufweist; dabei findet keine Relativierung aller Werte statt.

to «zerstreuter» ist die Aufmerksamkeit und desto stärker kommt die horizontale Verknüpfungsaktivität zum Tragen.

Dennoch wirken konvergierende Kräfte auf das fiktionale Universum ein. Diese sind manchmal sehr schwach ausgeprägt und scheinen sich, wie in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* oder auch in *L'ÂGE DES POSSIBLES*, hauptsächlich in der horizontalen Aktivität als lenkende Präsenz bemerkbar zu machen. Diese unterstützt den Eindruck der relativen Autonomie der Figuren (und der SchauspielerInnen); in ihrer Selbstdarstellung und Verflechtung breiten diese ein ganzes Feld von Fragen aus. In anderen Fällen jedoch kann eine unpersönliche, enunziative Instanz in verstärkter Masse das polyphone Universum bündeln und akzentuieren und Wertvorstellungen von einem klar übergeordneten Standpunkt her deutlich machen. Solche Aspekte einer wertmäßig-emotionalen, ideologischen Überdeterminierung, die nicht ohne Widersprüchlichkeiten sein muss, äussern sich zum Beispiel in *LIFE ACCORDING TO AGFA* oder, wie ich noch darlegen möchte, in *SHORT CUTS* und anderen Filmen von Altman. Bei diesen beiden Kräften handelt es sich immer um Tendenzen, die sich in unterschiedlichem Grad in den Filmen mischen, und ob wir sie als Präsenz oder Instanz wahrnehmen, entscheidet sich oft an Details und hängt letztlich von der soziokulturellen und individuellen Lektürepräferenz jeder ZuschauerIn ab.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass auch diese Instanz andere als kausale Möglichkeiten der Verkettung der narrativen Blöcke und der Lenkung des Diskurses erprobt. Betrachten wir sie einen Moment unter dem Aspekt des Genres. In ihrem Bezug zu den Figuren ähnelt die übergeordnete, arrangierende Perspektive, von der aus erzählt wird, manchmal jener im Melodrama, vor allem in der Variante des «mütterlichen Blicks», wie ihn Tania Modleski oder Linda Williams für die Gefühlswelt der Soapoperas beschrieben haben.²³⁵ Geht man darauf ein, diese Kraft oder Instanz vorübergehend zu anthropomorphisieren, so muss für die azentrischen Figurenkonstellationen festgehalten werden, dass dieser mütterliche Blick hauptsächlich die phänomenologische Wahrnehmung strukturiert: Die Instanz vermittelt uns ZuschauerInnen offen, was sie sieht und hört, und zwar oft über die ganze Bandbreite der Konstellation hinweg. Jedoch vermittelt sie kaum gesichertes Wissen über die Charaktere, Intentionen, Ziele und Emotionen. Weder deren innere Beweggründe oder Unsicherheiten noch ihre Vergangenheit sind ausge-

235 Modleski 1982: 85–109 und Williams 1984: 2–27; Altman 2000 (1989) betont, dass die melodramatische, plurale Dynamik in vielen Hollywoodfilmen die Handlungskausalität und Zentrierung auf eine Einzelfigur unterläuft.

leuchtet, denn die externe, unpersönliche Mehrfach-Fokalisierung fächert die Erzählperspektive auf und schränkt die verinnerlichende, psychologisierende Kenntnis- und Interpretationsform ein, die nach Erklärungen sucht. So hat auch die Erzähl*instanz* eine stark beobachtende Funktion und behält eine gewisse Distanz zu den Geschehnissen und den Figuren, die sich ihrer Kontrolle immer wieder zu entziehen scheinen.

Die zentrierende Kraft äussert sich auf der dramaturgischen Ebene vor allem in der Vernetzung, im Arrangement der Situationen und der Dynamik der Begegnungen durch den *Zufall*. Je aufgefächerter und breiter die Konstellation angelegt ist, desto stärker haben diese Zufallsmomente interventionistischen Charakter: Die Instanz jongliert mit den Figuren und lenkt, ähnlich wie in der Boulevardkomödie und den Soaps,²³⁶ ihr Zusammentreffen im Geflecht, die Paarungen und Umverteilungen, und richtet mehr oder weniger ausgeprägt die Entwicklungen in der Konstellation auf ein Ziel aus. Stärker als im Mikrokosmos des Ensembles macht sich diese interventionistische Instanz im Mosaik auch in der Montage, im spielerischen Arrangement der Szenenfolge, bemerkbar. In ihrer relativen Autonomie und ihrer Verknüpfung durch die vielfältigsten Begegnungsformen inszenieren die Figuren aber auch den Zufall und unterlaufen so die Intentionalität der Narration.²³⁷ Die diegetische und die filmische Verknüpfung der Konstellation durch die arrangierende Montage ergänzen sich in der doppelten Gegenwart der chronikalischen Erzählweise und binden die unterschiedlichen Situationen in einen konstanten Fluss, der sich nicht um Inkohärenzen, Unvereinbarkeiten, Brüche und Auslassungen kümmert. Dabei entsteht der Eindruck, dass Interaktion und Zufälligkeit, die den Lauf der Geschehnisse auf unerwartete Weise an verschiedenen Punkten des Geflechts bestimmen, sich auch die Instanz unterwerfen: Die zentrierende Kraft dieser Instanz wird oft auf Nebenschauplätze oder Umwege gelenkt, kausale Erklärungs- und moralische Zuschreibungsschemata scheinen in die Irre geführt oder zumindest relativiert. Denn die gewöhnlichen Figuren in ihren fiktiven Verwandtschaften verhalten sich oft widersprüchlich (Figurenkonzeption), sind nicht eindeutig in ihren Äusserungen (Figurengestaltung), und das Ziel ihrer Bewegungen sowie das Muster ihrer Begegnungen (Figurenkonstellation) gehorchen eher einer spielerischen Praxis als einer rationalen Strategie.

236 Vgl. Liebes/Livinstone 1994: 735f.; die komödienthaften Muster in den pluralen Figurenkonstellationen legt Marimar Azcona 2005 dar.

237 Vgl. Doležel 1998: 99–100.

Dennoch betreibt die organisierende Instanz manchmal ein stärkeres Zufallsmanagement, obwohl wir ihre Akzentsetzungen im Geflecht oft erst im Nachhinein erfassen. In *SHORT CUTS* wirken mindestens zwei solche Momente verbindend und hierarchisierend auf die breite Konstellation, auch wenn nicht alle Figuren davon betroffen sind: der Unfall des Jungen Casey mit seinen Konsequenzen sowie das Erdbeben am Schluss des Films. Als Schicksalsmoment im ersten Fall, als übernatürliches Ereignis im zweiten bewirken sie eine dramatische Engführung der Erzählung und der Spannungsmomente im Netz. Doch auch andere Figuren sind mit unerwarteten Geschehnissen und grossen Unsicherheiten konfrontiert, die immer wieder Fragen von Leben und Tod aufwerfen. Da all diese Momente die Figuren in ihren Aktivitäten, Bemühungen und Emotionen übersteigen, macht sich in der diegetischen Welt eine fatalistische Stimmung breit. Die arrangierende Instanz lässt die Interaktionen fehlschlagen, wenn Casey trotz der Hoffnung der Angehörigen und der Anstrengung der Ärzte nicht gerettet werden kann (sein Tod bleibt auch für sie unerklärlich), wenn Missverständnisse, verpasste Gelegenheiten und unglückliche Zufälle sich häufen. Die Figuren scheinen der allmächtigen Entwicklung der Dinge ausgeliefert, sie zappeln wie Fische im Netz, was sich, wie bereits erwähnt, zudem im zum Hysterischen tendierenden Performancestil spiegelt. Auch wenn manche Geschichten in einem versöhnlichen Ton enden, führt die Ausrichtung der Erzählung gegen Schluss des fast dreistündigen Films so zu einer zynischen Aussage; das abschliessende Erdbeben kann gar als apokalyptisch anmutendes Moment gedeutet werden, denn es folgt wie eine Antwort, eine Warnung, eine (göttliche) Strafe auf den Mord an der jungen Radfahrerin im Steinbruch und wertet das Treiben und die Verwicklungen der Figuren als amoralische Verirrungen.²³⁸

Zwei andere Filme von Robert Altman, die auf azentrischen Figurenkonstellationen aufbauen, lassen erkennen, dass sich das zentrierende, hierarchisierende Prinzip selbst dort, wo es thematisch nicht so dominant und vor allem nicht so deterministisch ausgebaut ist, sozusagen als autorenspezifisches Merkmal *über* die Figurenkonstellationen legt. In *PRÊT À PORTER* (1994) gerät die Vernetzung und exzessive Umverteilung der Figuren zur Farce, die sich selbstgenügsam in den Performances der Modeschau-Auftritte von Stars und Persönlichkeiten aus der Film- und Haute-Couture-Welt erschöpft; da nicht wirklich ein

238 Die Filmkritik hat Altman diese moralische Überdeterminierung, die allzu strenge Engführung und Bedeutungsfixierung der nur lose miteinander verbundenen Kurzgeschichten von Raymond Carver auch oft vorgeworfen; vgl. zum Beispiel Jousse 1994: 62f. oder O'Brien 1995: 118f.; eine gegenteilige Meinung vertritt Lau 1994: 12.

thematischer Faden in der Diegese auszumachen ist, kann die Satire nicht greifen. In *COOKIE'S FORTUNE* wiederum führt die zentrierende Kraft, die sich durch das anfänglich zerstreute Mosaik zieht, zum Schluss zu einer heiteren Sicht auf die fiktionale Welt: Wie ein Zeremonienmeister, ein *Deus ex Machina*, in einer grossangelegten Komödie bindet diese Instanz nach und nach alle Figuren ins Ensemble einer erweiterten Familie ein. Durch einen vermeintlichen Mordfall werden familiäre und freundschaftliche Beziehungsstrukturen, Umverteilungen von Paaren und adoptierten Kindern offengelegt, die sich um die abwesende Hauptfigur herum gruppieren. Da wir als ZuschauerInnen jedoch wissen, dass Cookie nicht ermordet wurde, beobachten wir das Flechten von Intrigen im Prozess der gegenseitigen Verdächtigungen und im Streit um das Erbe. Dabei entdecken wir ein soziales Netz, erahnen einzelne Tragödien und basteln an einem Geflecht von Geschichten. Die Verknüpfung der Fäden ist jedoch so komplex angelegt, dass sie kaum durchschaubar wird. Auch wenn die Figuren uns zum Schluss weismachen wollen, dass sie alle in eine genealogische Familie gehören, bleiben die verwandtschaftlichen Verbindungen letztlich fiktiv, das heisst hier sozial begründet. Die dramaturgische Zentrierung auf die Familie führt diese als symbolisches Gebilde und als Erzählmuster *ad absurdum*, und der Film behält ein reflexives, spielerisches, ja sogar selbstironisches Moment, das auf die starke, autoritative Erzählinstanz dezentrierend wirkt.

In anderen Filmen lenkt die Erzählinstanz die Zufälle jedoch weniger in eine konvergierende Richtung. In *L'ÂGE DES POSSIBLES*, in *HAUT BAS FRAGILE* wie auch in *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* ist die arrangierende Instanz selbstverständlich ebenfalls spürbar, gewährt jedoch den Figuren bis zum Schluss mehr Raum: Sie setzt punktuelle Akzente, greift ins Netz ein, lässt sie dann aber wieder die Oberhand gewinnen. Die dramaturgische Bewegung besteht aus einer subtilen Mischung von Intervention und Beobachtung, und die Erzählhaltung den Figuren gegenüber zeugt von einer «respektvollen Nähe». Sozusagen auf Augenhöhe betrachten und verfolgen wir sie bei ihren Aktivitäten und in ihrer voranschreitenden Vernetzung, an der wir aktiv teilnehmen. Auch diese stärker dialogische Haltung birgt als solche Spannung in sich: Ähnlich wie in einem Würfel- oder Kartenspiel oder auch bei Glücksspielen im Kasino – nur ohne die Gefahr, Geld zu verlieren – fordert die intellektuelle und emotionale Situation die SpielerInnen heraus, ihre kombinatorischen Fähigkeiten zu testen, in kürzester Zeit einen möglichen Fortgang des Spiels auszuhecken, oft auch mehrere Möglichkeiten gleichzeitig zu entwerfen und das Unbekannte zu erproben; dabei werden die

glücklichen Zufälle genutzt, die weniger glücklichen wenn möglich umgangen oder mit einem risikoreicheren Einsatz übertrumpft.²³⁹

Die unpersönliche Instanz scheint sich auf ähnliche Weise an die Figuren und an die ZuschauerInnen zu adressieren: Sie lässt den einen den Freiraum, sich zu bewegen, sich zu produzieren, sich selbst darzustellen, und den anderen, dabei mitzudenken und mitzuspielen; sie setzt subtil ihr Prinzip der Vernetzung fort, deckt dabei die fiktionalen und narrativen Mechanismen der Erzählung auf und überrascht immer wieder mit einer unerwarteten Wendung oder einem Registerwechsel. Diese phantasievollen Einfälle stimmen auch uns ZuschauerInnen darauf ein, leicht fantastische und unrealistische Möglichkeiten in die Alltagsszenarien hineinzuprojizieren, ohne die «Spielregeln» zu durchbrechen, ohne die Praxis der sozialen Normen ganz aus den Augen zu verlieren und ohne die Gesetze der natürlichen Welt zu überschreiten.

Zudem hält die Instanz mit der Bewertung der Figuren stark zurück – es gibt keine eigentlich «Bösen» und keine «Guten» und keine HeldInnen in diesen Filmen (im Übrigen auch nicht in *SHORT CUTS*, wo die wertende Haltung auf der allzu spürbaren Einmischung in die Aktivitäten und auf der Einschränkung der Autonomie der Figuren liegt). Sie führt die Geschichtenstränge nicht in eine einheitliche Interpretation, lässt für viele Figuren und Teilkonstellationen das «Ende» offen, auch wenn sie in *L'ÂGE DES POSSIBLES* für kurze Zeit ihre strukturierende, horizontal vernetzende Funktion verlässt und sich nach dem ersten Drittel des Films in Form einer weiblichen Off-Stimme kommentierend zu Wort meldet: Sie legt sich über die stummen Bilder, auf denen einige Figuren des Mosaiks in kurzen Alltagsszenen Revue passieren, spricht von der lähmenden Angst, die die heutige Welt beherrscht und die

239 Zum Umgang mit der Schicksalhaftigkeit und dem Unvorhergesehenen in Glücksspielen vgl. Goffman 1986 (1967): 205–222. Spielfreude und Spannung beruhen auf einer Aktivität, die selbst als Ziel definiert ist, die «*action*» darstellt, das heisst «Handlungen, die folgenreich und ungewiss sind» (203). Natürlich sind in der Filmsituation der Einsatz und das Risiko nicht materiell gebunden, sondern der Ernst des Spiels ist rein emotional und intellektuell begründet; die Spielsituation charakterisiert sich eben gerade als geschützter Raum, in dem Situationen probeweise durchgespielt und «modelliert» werden können. In Ähnlichkeit und Differenz zum Kunstwerk betrachtet Jurij Lotman das Spiel als modellbildendes System, das eine mehrwertige Logik verfolgt und «die vieldeutige Inklusion von Elementen in einander überlagernden Sinnfeldern und entsprechend die Zufälligkeit dieser Überlagerungen» beinhaltet (Lotman 1981: 70–87, hier S. 84.) Über das Verhältnis von Kunst und Spiel im literarischen Text vgl. auch Picard 1986: 26f.; eine Auseinandersetzung mit Spielphilosophie und -theorie bietet Caillois 1967 (1958). Die moderne Spieltheorie beschäftigt sich mit ähnlichen Anliegen, zum Beispiel in Bezug auf politische und ökonomische Strategien, vgl. Dixit/Nalebuff 1995 (1991), stellt jedoch vor allem die Gewinnspiele (oder Nullsummen-Spiele nach Vanoye 1991: 224) heraus.

Menschen daran hindert, ihr Leben zu leben, und liefert so einen Hinweis zur Analyse des Verhaltens und der Verwicklungen der Figuren. Doch nach diesem kurzen, einmaligen Eingriff versiegt die Stimme wieder und lässt den Entwicklungen ihren Lauf. Einige Figuren scheinen ihrer Ansicht gar zu trotzen, indem sie gegen alle Schwierigkeiten ihre geheimen Wünsche zu verwirklichen suchen, allein oder zu zweit und manchmal auch gegen die anderen. Es entsteht der Eindruck, dass die Figuren – oder die SchauspielerInnen – der arrangierenden Instanz manchmal entweichen, so wie Ninon und Louise in *HAUT BAS FRAGILE* sich Rolands Kontrolle entziehen, die dramaturgischen Prinzipien des Films offen legen und ihre eigene Politik des Wissens an der Oberfläche durchsetzen. – Die Haltung und emotionale Färbung der Instanz gegenüber den Figuren zeichnet sich also im unterschiedlichen Grad ihrer Einmischung ab (sie ist jedoch in narrativen Organisationsformen immer minimal präsent). Dabei entstehen verschiedene Körperbilder, wobei jene, die sich in der (relativen) Autonomie und der Selbstdarstellung der Figuren skizzieren, in den pluralen Konstellationen der 90er Jahre dominieren.

5. Von Affekten und Analogien

Die Beobachtung der gewöhnlichen Figuren in fiktionalen Alltagsszenarien fordert von den ZuschauerInnen gleichzeitig ein «praktisches und ein fiktives Verhalten»,²⁴⁰ auch wenn es sich im Kino nicht in konkreten Aktivitäten, sondern in intellektuellen und emotionalen Haltungen äußert; sie ermöglichen immer zugleich eine realistische *und* eine analytische Lektüre in der Auseinandersetzung mit den Figuren als Analogon, als Versuch einer «Charaktersynthese», als filmische Konstruktion, in ihren narrativen und ästhetischen Funktionen und im soziokulturellen Kontext. Diese Aspekte schliessen sich nicht gegenseitig aus, sondern sind komplex miteinander verbunden.²⁴¹ Ich habe in Bezug auf das Figurenensemble auf dieser Ebene eine mögliche Form der Implikation skizziert, indem ich das Konzept des «sozialen Vergleichs» aus der Sozialpsychologie aufgenommen und die Hypothese aufgestellt habe, dass sich die ZuschauerInnen bei Filmen, die polyphone Alltagswelten entfalten, in einen imaginären Freundeskreis einbinden, in dem sie eine relationale und relative Verteilung von Werten und Sympathien vorneh-

240 Lotman 1981: 72f.

241 Fiske 1987: 149–178; Ang 1986 (1985): 60f.; Keppler 1996.

men. Über diese vergleichende Aktivität, in der immer die Ähnlichkeiten und die Unterschiede zwischen den Figuren sowie zwischen der Situation der ZuschauerInnen und den fiktionalen Figuren als soziale *Andere* hervorgehoben werden, erhalten wir die Möglichkeit, uns in einem relationalen Geflecht zu *differenzieren* und «wertmässig-emotional» mit unserer kulturellen Kompetenz auf das Figurengeflecht zu «antworten» (in Bachtins Worten).

Bezüglich dieser sozialpsychologischen Implikation möchte ich annehmen, dass auch die fiktiven Verwandtschaften in den Mosaikfilmen ein ähnliches Angebot machen, nur dass durch die erweiterte Netzkonstellation, die Tendenz zum Registerwechsel und zur expliziten Performance die Verknüpfungsprinzipien und die spielerischen und unrealisierenden Momente noch stärker auf sich aufmerksam machen. Die betont fiktionale Konstruktion, das Schau-Spiel der Körper und der Performance des Films befreien die Lektüre zumindest momentan vom ethnografischen Realismus und entführen uns in eine andere mögliche oder in eine Zwischenwelt: Die Fiktion exponiert sich selbst, indem sie das Vertraute leicht verfremdet, und die plastisch-expressive Gestaltungsweise fördert sinnlich-affektive Eindrücke. Durch die Dynamik der Performance des Films, als gelenkte *Präsenz*, als horizontale, mäandrierende Kraft, wird noch eine andere Art von Wahrnehmung angesprochen, die der Kontemplation und dem Schauen näher ist als dem Sehen. Diese schliesst die soziale Implikation, das Verstehen der Situationen und die Empathie mit den Figuren im diegetischen Kontext keineswegs aus.²⁴² Die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Verstehensweisen entsprechen vielmehr einer graduellen Mischung.

Verschiedene Aspekte dieser anderen Wahrnehmung wurden manchmal als ästhetische Erfahrung, manchmal als quasi-physische, somatische Affizierung der KinzuschauerInnen beschrieben und in unterschiedlichen Wissensbereichen interpretiert. Laura Marks entwickelt, wie erwähnt, den Begriff des Haptischen, den sie aus ästhetischen und kinästhetischen Theorien ableitet; er führt sie in Bezug auf experimentelle Videoarbeiten zur Annahme einer «embodied perception», die jedoch keinesfalls das soziale und das kulturelle Moment in der Rezeption ausschliesst.²⁴³ In ihrer psychoanalytisch inspirierten Interpretation beschreibt Linda Williams die Momente exzessiver Körperinszenierung in den Genres des pornografischen Films, des Horrorfilms, der melodra-

242 Hans J. Wulff (1997: 27) beschreibt Empathie als eine besondere Operation der Kontextualisierung und also der Zuschreibung der Figuren zu «einer sozial möglichen Welt».

243 Marks 1998: 332.

matischen «Weepies», die sie als «Körpergenres» bezeichnet, bezüglich einer geschlechtsspezifischen Publikumsorientierung. Generell jedoch könne «die visuelle Lust» an diesen Schau-Bildern mangels ästhetischer Distanz auch zu Unbehagen führen, denn sie generieren eine unwillkürliche Nachahmung von Gebärden und Mimik und verlangen ein körperliches oder seelisches Nachempfinden der betrachteten Figuren.²⁴⁴ Thomas Morsch kritisiert an diesem Ansatz zur Erklärung somatischer Reaktionen unter anderem, dass er sich ausschliesslich auf die Körperdarstellungen bezieht, und vertritt den Standpunkt, dass auch ästhetische Parameter wie Licht, Farbe, Rhythmus «materiale Eigenständigkeit gewinnen [können], die die Kategorien der Fiktionalität und Repräsentationalität zumindest temporär ausser Kraft» setzen.²⁴⁵

In einer semio-pragmatischen Sichtweise legt Roger Odin dar, wie in gewissen postmodernen Filmen, in denen die plastische Expressivität dominiert, der spektakuläre Bildeffekt den Fiktionseffekt verdrängt, wobei die Bedeutungsproduktion der vermittelnden «fiktionalen Kommunikation» durch eine rein energetische Affektproduktion der «Kommunion» ersetzt werde.²⁴⁶ Laurent Jullier und Raphaëlle Moine stellen eine ähnliche filmgeschichtliche Entwicklung fest; sie interpretieren dieses «cinéma de la sensation», das auf Intensitäten, Schockeffekten und Attraktion aufbaut, je auf ihre Weise in einem soziokulturellen Rahmen als Adressierung an eine neue Generation von ZuschauerInnen, die auch neue spielerische, manchmal gemeinschaftliche Rezeptionsformen entwickelt: Darin zeichne sich ein neuer Umgang mit den Bildmedien allgemein ab, als bedeutungsvoller Filmtext, als Dispositiv und als Technologie.²⁴⁷

Ich möchte hier nicht in die Diskussion einsteigen, ob diese plastischen Effekte vollständig von der Signifikation entkoppelt auf uns einwirken und als «Autonomie- und Souveränitätsverlust» der ZuschauerInnen zu deuten sind oder ob das ästhetische Vergnügen die Selbstwahrnehmung fördert und dem Publikum die Freiheit verschafft, in der kritischen Reflexion «das Ästhetische unmittelbar in soziale Prozesse

244 Williams 1986. Formen der *somatischen* Empathie mit den Figuren wurden von Smith (1995: 94f.) und von Brinckmann (1999) erforscht.

245 Morsch 1997: 276f.; die Textstelle bezieht sich im Aufsatz auf die Körperinszenierung. Ausserdem gibt Morsch eine wertvolle Übersicht über den Stand der Diskussion der somatischen Ansätze.

246 Odin 1988: 130–135; dagegen sieht der Autor in *LE TEMPESTAIRE* von Jean Epstein die beiden Effekte in einem harmonischeren Zusammenwirken am Werk; anhand dieses Films entwickelt er das performative Konzept der «mise en phase»/«déphasage» (Odin 1983); eine überarbeitete Version findet sich in Odin 2000: 113–126, für Erklärungen zum Konzept 37–46.

247 Jullier 1997: 133–146 und Moine 2000.

kollabieren zu lassen».²⁴⁸ Auch möchte ich zu bedenken geben, dass die Filme im hier analysierten Korpus weder körperlich noch filmisch exzessive Inszenierungen aufweisen und weder durch Spannungs- oder Schockeffekte noch durch spektakuläre filmische oder technologische Attraktionen ein unmittelbares somatisches Mitschwingen anzustreben scheinen. Die schwache Narration in der pluralen Figurenkonstellation, ob sie nun über den verdichteten Mikrokosmos der Interaktion wie im Ensemble oder über die vernetzende Aktivität im Mosaik entsteht, paart sich einerseits mit dem, was ich «die Haltung der beschreibenden Chronik» genannt habe und andererseits mit der Performance als reflexivem Schau-Spiel der Körper und der Enunziation. Das leise Entgleisen der Alltagsszenarien und der gewöhnlichen Figuren in eine andere Welt lokalisiert durch Verschiebungen und Verfremdungen das Unbekannte aber immer im Vertrauten, das die fiktionale Welt charakterisiert, *nicht umgekehrt*. Die paradoxe Wirkungskonstruktion des ethnografischen, expressiven Realismus zwischen Fiktion, dokumentarisierender Chronik und Arrangement (oder Experiment) in seiner dreifachen Selbstbezüglichkeit bleibt in den verschiedensten Mischformen und Abstufungen bestehen: Sie generiert über ihre Expressivität aber immer auch eine sinnlich-affektive Adressierung.

Zur Logik der Analogie. Von Ähnlichkeiten, Kontrasten und Verschiebungen

Ich möchte abschliessend zu dieser Diskussion eine Perspektive skizzieren, in der sinnliche, kognitive und selbstreflexive Aspekte dieser horizontalen Einbindung womöglich zusammengedacht werden können. Dafür werde ich noch einmal auf die konstitutiven Bewegungen des Wechselspiels im fiktional-narrativen und plastischen Geflecht – die in unterschiedlichem Masse das Ensemble *und* das Mosaik betreffen – zurückkommen.

Ich habe in diesem Kapitel zu zeigen versucht, wie die Parallelität zwischen zwei Figuren, Objekten, Motiven, Formen, Einstellungen oder Szenen, die sich in den filmischen Diskurs einschreibt und – schon laut Raymond Bellour²⁴⁹ – die grundlegende Bewegung des Narrativen dar-

248 Morsch 1997: 281 und 285; der Autor kritisiert die erste rein physiologische Position und ihre psychoanalytische Interpretation. Er skizziert mit Rückgriff auf Benjamin die Möglichkeit, die somatischen Wirkungen der Medien als technisch und historisch bedingte Wahrnehmungsformen «zwischen den Polen von reflektierter Erfahrung und physiologischem Effekt, von Zeichenhaftigkeit und Unmittelbarkeit» anzusiedeln (285).

249 Vgl. «Le blocage symbolique» in: Bellour 1979: 131–246 und «Alterner/raconter. THE LOUEDALE OPERATOR, D. W. Griffith» in: Bellour/Brion 1980: 69–88.

stellt, wie diese Dynamik also in den azentrischen Figurenkonstellationen den Kern von zwei Elementen sprengt, wie sich immer neue Verbindungen ergeben, «paaren» und aneinanderreihen: Die fortwährende, alternierende Bewegung der Narration betont nicht das antagonistische Verhältnis zwischen zwei parallelen Erzählsträngen und führt sie auch nicht in einen zusammen, sondern entwickelt sich als Kette, als verschlungener Fluss, als Ariadnefaden, und sie vernetzt die einzelnen Figuren und Situationen in einem Labyrinth, ohne einheitliches Zentrum, ohne eigentliches Ziel. Dabei entsteht nicht der Eindruck einer inkohärenten oder aufgebrochenen Erzählweise. Die ornamentale, verknüpfende Aktivität der Narration scheint die Differenzen und Distanzen zwischen den Bausteinen oder Puzzleteilen der Erzählung oft zu ignorieren, was durchaus nicht heisst, dass sie sie für nichtig oder unwichtig erklärt. Sie drängt in ihrer fliessenden Beweglichkeit auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene vielfältig vorwärts; sie sucht ihren Weg oder ihren Faden, indem sie kreuz und quer Verbindungen schafft zwischen fiktionalen, narrativen, plastischen und symbolischen Momenten und Elementen und diese ineinander verschränkt, ohne alle Möglichkeiten der Bedeutungskonstruktion einzubinden. Über Kontraste und Ähnlichkeiten zwischen Alltagsszenarien schafft die vergleichende Montage über die plastisch-assoziative Kohäsion Bezüge der Gleichzeitigkeit und des Nebeneinanders zwischen den Bildern und Szenen in ihrer linearen, syntagmatischen Verkettung. Dabei wird nicht das einzelne Element, nicht die individuelle Figur, nicht ein Paar in seiner Einigung oder in seinem unlöslichen Konflikt (Barthes) ins Zentrum gestellt; es wird weder das Fragment – die Betonung der Brüche, die Aktivität des Isolierens einzelner Elemente, des Zerstückelns eines Diskurses, eines Bildes, von Körpern, von Figuren – noch die unbedingte Differenz – in der Begegnung zwischen den Geschlechtern, im Unterschied des Helden zu den anderen Figuren – inszeniert: Die verknüpfende Bewegung im sozialen und im filmischen Netz durch die Begegnungen der Figuren und die alternierende Montage (im weitesten Sinne) scheint vielfältige Möglichkeiten offenzulegen, Bilder und Töne, Figuren, Dinge und Formen miteinander in räumliche und zeitliche, in plastische und semantische Verbindung zu stellen. Durch diese Performance des Films scheinen die unterschiedlichen Momente und Ebenen sich einander *anzunähern*, um sich über kleine Verschiebungen und Variationen voneinander zu *differenzieren* und so den Erzählfluss zu garantieren: ein Spektakel an der Oberfläche, wahrnehmbar, wenn auch nicht immer sofort und leicht fassbar oder benennbar.

Darstellungs- und Erzählfunktionen werden von den Figuren in ihren sozialen Rollen verkörpert und helfen sicht- und hörbar, das diegeti-

sche Geflecht auf harmonische, ja beinahe organische Weise zu ordnen, ihm eine fließende Dynamik zu verleihen, während die Verknüpfungsstrategien und das Schau-Spiel (der Akteure und des Films) sich leicht in den Vordergrund drängen und die Figuren selbstreflexiv von den gewöhnlichen Alltagsszenarien abheben, ihnen somit enunziative Gestaltungsfunktionen übertragen. Farben und Geräusche heften sich an Objekte, Körper und Situationen, die eine Figur oder die Interaktion von mehreren Figuren charakterisieren und atmosphärisch affektiv aufladen: Plötzlich taucht ein ähnliches Geräusch in einer anderen Situation wieder auf und stellt eine raumzeitliche, emotionale oder auch rein formale Verbindung her; die Farbe, die wir einer Figur zugeordnet hatten, nähert sich in Komplementarität, Kontrast oder Angleichung der Stimmungswelt einer andern an und ordnet die Beziehungen zwischen ihnen neu in einer relationalen Logik; die Wiederholung von Motiven, Posen, Gesten und filmischen Konfigurationen (Kadrage, Winkel, Farbe, Musik, Rhythmus) stellen oft Anschlüsse und Verknüpfungen zwischen grundsätzlich getrennten Aspekten her, ebenso die fortgeführten oder kontrapunktischen Bewegungen zwischen den Bildern, die die Figuren, Objekte oder die Kamera selbst vollführen und so die diegetische und die plastische Ebene miteinander korrelieren lassen; gelenkte Zufälle führen zu paradoxen «Begegnungen» oder verpassten Rendezvous, die wir als ZuschauerInnen dennoch ebenfalls als potenzielle und virtuelle Begegnung verstehen und also zwei, drei, vier Situationen miteinander kombinieren, angeregt durch die Arbeit der filmischen Expressivität.

Dieser wertmässig polyphone und stilistisch vielgestaltige Bewegungsfluss in seiner horizontal vernetzenden Dynamik – als strukturierende Präsenz im Film spürbar, als bewegliche Wahrnehmungsstruktur der ZuschauerInnen denkbar – folgt weder der reinen Willkür noch erliegt er dem Impuls eines wilden Assoziierens, sondern mir scheint, dass er, wie die Kunsttheoretikerin Barbara Maria Stafford in ihrer philosophisch begründeten Arbeit darlegt, ein «heuretisches System» entwickelt: Darin erschliessen sich Erkenntnisse über die *Suche nach Ähnlichkeit und Differenzierung* zwischen den Dingen, den Formen oder Bewegungen, die abstrakte Strukturen konkret werden lassen und verwandtschaftliche Beziehungen zwischen normalerweise getrennten Elementen aufdecken.²⁵⁰ Diese vergleichende Strategie beschreibt sie als *Analogie*:

Most fundamentally, analogy is the vision of ordered relationships articulated as *similarity-in-difference*. This order is neither facilely affirmative nor

250 Stafford 1999: 8; den Begriff der Heuretik übernimmt sie von Gregory L. Ulmer (*Heuretics. The Logic of Invention*, 1994).

purchased at the expense of variety. [...] We should imagine analogy, then, as a participatory performance, a ballet of centripetal and centrifugal forces lifting gobbets of sameness from one level or sphere to another. Analogy correlates originality with continuity, what comes after with what went before, ensuing part with evolving whole. This transport of predicates involves a mutual sharing in, or partaking of, certain determinable quantitative and qualitative attributes through a mediating image.²⁵¹

Die textuelle und rezeptive Aktivität, Analogien zwischen zwei oder mehr Elementen zu erstellen oder zu entdecken, lässt diese nicht deckungsgleich werden: Analogie heisst nicht Identität und bedeutet nicht Imitation, sondern sie ist eine metonymische und metaphorische Praxis, die «for weaving discordant particulars into a partial concordance, spurs the imagination to discover similarities in dissimilarities».²⁵² Es ist die sinnlich-plastische, emotionale und dingliche Wahrnehmung (die meines Erachtens keineswegs so vordringlich visueller Natur sein muss, wie Stafford behauptet), die zu neuen konzeptuellen Verbindungen führt: Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, zwei oder mehr Elemente unterschiedlicher Natur in Kombinationen zusammenzufügen, in einer flüchtigen Verbindung wahrzunehmen und punktuell semantische Verknüpfungen entstehen zu lassen oder anzudeuten:

By analogical extension, this physical intercourse [between different elements] gave rise to evolving families of associated ideas or developing mental categories. To inference is to pair explicit with implicit properties of objects and so to collect them into new ensembles.²⁵³

Analogie heisst, eine horizontale, mehrstimmige, nichtkausale Kohärenz zwischen verschiedensten Elementen in der Wahrnehmung zu erstellen, die ich plastisch-assoziative Kohäsion genannt habe und die in den azentrisch vernetzten Figurenkonstellationen die Struktur und die Dynamik des Rhizomatischen (wie es Deleuze und Guattari beschreiben) durch die Expressivität des Films erkennen lässt.

Stafford verweist für ihre Theorie der dynamischen, analogen Vernetzung zwischen den Elementen verschiedener Natur und Ordnung auf die *ars combinatoria* von Leibniz. Auch der Philosoph und Netz-

251 Stafford 1999: 9 (Hervorhebung von mir).

252 Stafford 1999: 9. Zur Nichtidentität der Dinge in der Verknüpfung durch Analogie, die immer das Erkennen einer «existence of degrees of likeness» beinhaltet, vgl. 32 (Hervorhebung im Text) und 35f.

253 Stafford 1999: 4, ebenfalls 23, 28f., 104f.

254 Stafford 1999: 120f.; Parrochia 1993: unter anderem 182f. Auch Deleuze beschäftigt sich einige Jahre nach dem Aufsatz zum Rhizom, das mit dem hier beschriebenen

Theoretiker Daniel Parrochia beruft sich unter anderem auf diesen Denker aus dem 17./18. Jahrhundert, der ein «System» entwickelte, in dem die Dinge, Strukturen und Gedanken sich miteinander in vielfältigen Korrespondenzen, Kombinationen und Vergleichen «verschwören».²⁵⁴ Das hauptsächliche Interesse von Parrochia, ähnlich wie jenes von Stafford, gilt jedoch der Beschreibung heutiger Strukturen von Vernetzung und Verflechtung in der Entwicklung eines kulturellen Gedächtnisses. Er beschäftigt sich mit der relationalen Organisation von Daten und Wissen in der heutigen Gesellschaft (zum Beispiel über die Systematisierung von Bibliothekskatalogen); er setzt sich auseinander mit dem Zirkulieren von Informationen (etwa durch Auf- und Ausbau des Internet, dem Funktionieren eines Hypertexts), erforscht die ökonomische Verteilung von materiellen und immateriellen Gütern (z. B. durch das Erstellen von Strassen-, Strom- und Kommunikationsnetzen) und fragt nach den Strukturen des individuellen Verstehens und Erinnerns des Weltgeschehens. Auf all diesen Ebenen werden die netzartigen oder rhizomatischen Strukturen des Flusses, des (Aus-)Tausches und der Gedächtnisarbeit heute immer komplexer und anspruchsvoller; horizontale und relationale Verknüpfungsmuster erweisen sich darin, Parrochia zufolge, als die leistungsfähigsten.²⁵⁵ Und Stafford plädiert dafür, dass wir (wieder) lernen müssen, Informationen zu kombinieren und zu ordnen anstatt sie nur anzuhäufen, die Wissensbereiche zu verknüpfen und in ihrer Komplexität zu denken, anstatt sie in immer stärkeren Spezialisierungen zu isolieren; wir sollten versuchen, zwischen den Disziplinen zu vermitteln und zwischen akademischer und populärer Kultur Verbindungen zu suchen, denn «[t]he pressing need for constructing appropriate affinities [...] also lies at the heart of communication».²⁵⁶

Innerhalb dieser umfassenden Diskussion, die auf ihre Weise die aktuellen Tendenzen der medialen, ökonomischen und politischen Globalisierung in Praxis und Diskurs spiegelt und sozusagen als begleitende Gegenstrategie versucht, neue Verstehens- und Bewusstseinsprozesse zu dieser Entwicklung in Gang zu setzen, stellen das Kino, der Film und die Filmwissenschaft nur einen bescheidenen Bereich dar. Ich habe in meiner Arbeit zu zeigen versucht, dass analogische Vernetzungsmechanismen in Filmen mit mosaikartigen Figurenkonstellationen einen

Netz der Analogien zahlreiche Ähnlichkeiten aufweist, unter einer anderen Perspektive mit Leibniz (*Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, 1988). Lubomír Doležel (1990: 43–67) untersucht den Einfluss von Leibniz auf die westliche Poesie und lokalisiert bei diesem Philosophen «la nascita d'una poetica dei mondi possibili» (48).

255 Parrochia 1993: 191f. Zu den sozialen Kommunikationsnetzen vgl. Blanchet/Trognon 1994: 74f.

256 Stafford 1999: 49 und Kapitel 4.

Grossteil der intellektuellen und emotionalen Verstehensprozesse über solche Ähnlichkeiten, Verschiebungen und Differenzierungen leiten, wie sie Stafford und Parrochia, Lucien Dällenbach oder Enzo Melandri je auf ihre Weise beschreiben.²⁵⁷ Wir können annehmen, dass diese kohäsiven, horizontalen Strukturen eines tendenziell beschreibenden Modus *in jedem Film* präsent sind: Sie ordnen das dispersive Material nach ihren Prinzipien und verleihen der grundlegenden Polysemie der audiovisuellen Bilderkette und der Polyphonie jedes fiktionalen Universums eine Orientierung, die zur Verknüpfung und Differenzierung der Elemente drängt und diese lenkt, da die horizontalen Verbindungen ansonsten in die Zusammenhanglosigkeit führen und nicht mehr kommunizieren würden. Diese strukturierende Präsenz konkurriert in unterschiedlicher Masse mit den zentrierenden und manchmal hierarchisierenden Kräften des Arguments – auch wenn diese weder logisch-kausalen noch aristotelischen Mustern folgen.

In der schwachen, labyrinthischen Narration von Filmen mit azentrischen Figurenkonstellationen gewinnt eine *vergleichende Aktivität* manchmal die Oberhand; sie macht Korrespondenzen zwischen den verschiedenartigsten Elementen sichtbar, verknüpft sie auf der fiktionalen, narrativen und plastischen Ebene durch den Film hindurch in assoziative Netzstrukturen und stellt sie in eine Wechselbeziehung. Diese Verbindungen, die über Verweise, Vergleiche und Verschiebungen das Erzählen in der offenen Figurenkonstellation differenziell und pluralistisch vorantreiben, habe ich als Analogien im Sinne Staffords beschrieben.

Ich will mich nun noch von einer anderen Seite den Verknüpfungsmechanismen annähern, die sich solcher Analogien bedienen, und die Frage nach der sinnlichen Wahrnehmung im filmischen Prozess wieder aufgreifen. Christian Metz hat in seinem Aufsatz «Metonymie/Metapher oder der imaginäre Referent» die Aktivität des (narrativen) Bilderflusses als einer Kette von Signifikanten untersucht. Ich werde hier weder auf das semiologische noch auf das psychoanalytische Fundament seiner Argumentation näher eingehen, sondern einem anderen Weg nachspüren, um seine Aussagen in Bezug auf die Fragestellung der analogen Verknüpfungsmuster im Film zu lesen und dabei vielleicht die filmische Expressivität, die auch eine bestimmte Form der *Emotionalität* hervorruft, in den mosaikartigen Erzählformen genauer zu fassen.

Metz charakterisiert die grundlegende Diskursivität der Filmbewegung als ein «Drängen» der Bedeutungen an die Oberfläche,²⁵⁸ ein Drän-

257 Dällenbach 2001: 25f.; Melandri 2004 (1968).

258 Metz 2000 (1977): unter anderem 167.

gen, das durch den syntagmatischen, audiovisuellen Fluss zuerst als Eindruck von Ähnlichkeit und Kontiguität zwischen Bildern (und Tönen) wahrgenommen wird und in diesem Sinne «Empfindungen» erzeugt.²⁵⁹ Dieser Eindruck urteilt nicht über wahr und falsch;²⁶⁰ die empfundenen Verbindungen sind zwar diffus, aber nicht blind oder ziellos: Sie folgen den assoziativen Bahnen, die Dinge mit den Vorstellungen verbinden und Spuren des Primären tragen, als einer Kraft, die unter anderem die Verlagerung von Affekten bewirkt und Verwandtschaften zwischen grundsätzlich voneinander getrennten Elementen aufscheinen lässt.²⁶¹ Sie verleihen dem Film eine sinnliche Textur und ermöglichen neue konzeptuelle Konfigurationen: Denn auch wenn sie vorerst unlogisch erscheinen, sind sie verständlich und letztlich bedeutungskonstituierend (zuerst als eine Kette von Vorstellungen und Emotionen, als eine Kraft, die zur Bedeutung drängt).²⁶² Sie finden sich in ihren verschiedenen Sekundarisierungsgraden, das heißt den Graden der Bewusstwerdung, die auch eine Symbolisierung und einen Sozialisationsprozess anstreben, *in* den Bildern und Tönen und *zwischen* ihnen.²⁶³

Einer der Verdienste von Metz scheint mir zu sein, immer wieder die «referenzielle» von der «diskursiven» Ebene zu unterscheiden und die Operationen des filmischen Signifikanten auf beiden Ebenen sichtbar zu machen.²⁶⁴ Anders gesagt: Wir haben auf der einen Seite die Inhaltsebene, die Motive, ihre Formen und semantischen Verknüpfungen,

259 Metz 2000 (1977): 152f.: Kontiguitäten sind dem Wahrnehmungssystem stärker verpflichtet: «[D]ie Kontiguität [stellt] eine «reale» (als real empfundene) Verbindung, die Ähnlichkeit eine «empfundene» (als empfunden empfundene) Verbindung dar» (155).

260 Metz 2000 (1977): 153.

261 Metz 2000 (1977): 135f., 141. Metz unterscheidet hier zwischen Metonymie und Metapher und beschreibt ihre Bewegungen durch Kontiguität respektive durch Similarität, da er sich für die *internen* Mechanismen der Verknüpfungsprozesse interessiert. Stafford hingegen sucht mit dem Konzept der Analogie die *kulturelle* Dimension der verknüpfenden Dynamik zu erfassen und erforscht deshalb nicht die möglichen konkreten Formen, die ein Denken in «Ähnlichkeiten», im allgemeinen Sinne von Annäherungen zwischen unterschiedlichen Elementen annehmen kann. Parrochia seinerseits situiert sich auf einer wieder anderen Ebene und interessiert sich für die Netzstrukturen als Ganzes, für ihre innere Dynamik und ihre Bedeutung in den verschiedensten Bereichen der Kultur. Er geht weniger auf die Möglichkeiten der Verbindungen als solche ein, erklärt jedoch, dass man sie nicht als «Knopf», sondern als «Relationen» betrachten sollte (Parrochia 1993: 191f.).

262 Metz 2000 (1977): 171–178, 209. Ähnlich Stafford 1999: 29, 104f., 178f. Und meint Barthes (1995 [1975]: 61) nicht etwas Ähnliches, wenn er schreibt: «[...] comparaison est raison: il (Barthes selbst) prend plaisir à *déporter* l'objet, par une sorte d'imagination qui est plus homologique que métaphorique (on compare des systèmes non des images)» (Hervorhebung im Text).

263 Metz 2000 (1977): 122; Vernet 1990b.

264 Diese Unterscheidung ist vergleichbar mit jener in Inhalts- und Ausdrucksebene (nach Hjeltslev) in früheren Texten (vgl. «Drei Wege durch den Wald der Konzepte»); Metz weist zumindest theoretisch immer auf die unterschiedlichen Funktions-

auf der anderen Seite die Ausdrucksebene, die durch die enunziative Kraft die Bilder und Töne hervorbringt, formt und arrangiert und die plastischen Verbindungen drängt, Gestalt anzunehmen.²⁶⁵ Metz betont jedoch auch, dass die beiden Ebenen sich durchdringen, und untersucht, wie sie sich gegenseitig in den Bewegungen von Verschiebung und Verdichtung bedingen, ohne je ganz zusammenzufallen.²⁶⁶

Dabei lagern sich die diffusen Empfindungen der plastischen und semantischen Verknüpfungen *auf* oder *in* Inhalts- und Ausdrucksformen ab. Sie lassen sich aber nie vollständig sekundarisieren, das heisst in Bezug auf die Erzählung deuten und erklären; vor allem, wenn die Aktivitäten des Erzählens und der Enunziation das Erzählte ernsthaft in den Hintergrund drängen, generieren sie ihre eigenen kulturellen Aussagen. Ich möchte also annehmen, dass solche im weitesten Sinne assoziativen Verbindungen in ihrer Expressivität von den ZuschauerInnen mit emotionalen und sozialen Werten besetzt werden, auch wenn diese nicht immer ganz fassbar und sprachlich übersetzbar sind.²⁶⁷ Diese analogische Dynamik, die auch den Rhythmus der Filme bestimmt und die, so möchte ich behaupten, in ihrem Kern bereits narrativ ist, deren Assoziationen sich manchmal gar zu para-narrativen Bahnungen fügen, lässt sich unter anderem in der Farbgestaltung, den materiellen und den immateriellen Virus-Objekten, die die Narration «unlogisch» vorantreiben, den Anschlussmomenten zwischen den Szenen oder in der alternierenden Montage aufspüren. Sie sind aber auch in der Gestaltung der Figuren im beweglichen, vielschichtigen Netz der Konstellation präsent, und sie treten durch die veräusserlichte Figurenkonzeption und die Performance, das Schau-Spiel der Akteure und des Films, expressiv an die Oberfläche: Darin zeichnen sich in diffusen Umrissen die facettenhaften Körperbilder ab, die die mosaikartigen Filme der 90er Jahre charakterisieren und die ZuschauerInnen in einen sinnlich-haptischen und reflexiven (performativen) Lektüreprozess einbinden.

Obwohl Christian Metz seine Theorie hauptsächlich am klassischen Film entwickelt und zum Beispiel die psychischen und textuellen Bahnungen, die die Momente der Überblendung und der Doppelbelich-

weisen und das Zusammenspiel der beiden Ebenen hin, auch wenn er sich eindeutig stärker für die Ausdrucksebene interessiert.

265 Metz 2000 (1977): 140f.

266 Metz 2000 (1977): Zur Dissymmetrie zwischen Metonymie und Metapher 148f.; zum Überschuss der Verschiebung über die Verdichtung 221f.

267 Hier führt meine Annahme wieder auf die Feststellung von Aumont (1996:162) zurück: Das Bild denkt, «mais sa nature relationnelle et composite fait qu'elle ne pense pas sur le mode du certain, plutôt du possible et du probable ...»; es ist dies ein sinnliches, nichtverbales Denken (150).

tung durchdringen, immer wieder aufgegriffen hat, die heute zumindest in den mosaikartigen Darstellungs- und Erzählmodellen weniger geläufige Ausdrucksformen darstellen, scheinen mir seine Ausführungen gerade für diese Filme interessant: weil er nicht handlungszentriert argumentiert, sich nicht auf die Erzählung, sondern auf das Erzählen, nicht auf die zentrierende, dramaturgische Entwicklung und die narrativ-logische Kohärenz der Filme bezieht, sondern weil er, wie das heutige Kino, seine Aufmerksamkeit auf die flüchtige Materialität des Medialen lenkt und auf die Verknüpfungsmechanismen des audiovisuellen Flusses. Über Korrespondenzen, Vergleiche und Analogien – über Annäherungen zwischen Elementen, sagt er²⁶⁸ – lassen sie den «imaginären Referenten» entstehen. Und nebst den im konkreten Prozess der Narration aktualisierten Verbindungen skizzieren sie immer auch die potenziellen oder virtuellen Möglichkeiten der vernetzenden Bewegung des Films im Imaginären.

Metz stützt sich in seinen Untersuchungen auf den Vergleich der filmischen Aktivität mit dem Entstehen der «Bilder» in den rhetorischen Figuren und den Prozessen der Verschiebung und Verdichtung in der Traumarbeit, wie sie Freud und in seiner Folge Lacan diskutiert haben. Wir könnten die beschriebenen Mechanismen aber auch in einen vergleichenden Zusammenhang stellen mit den *Verwandtschaftsstrukturen* und *Familienähnlichkeiten*, die Ludwig Wittgenstein zwischen voneinander isolierten, als eigenständig erscheinenden «Gebilden» etabliert,²⁶⁹ mit den affektiven Zuweisungen und der *bricolage* der «pensée sauvage» von Claude Lévi-Strauss,²⁷⁰ mit den Ordnungsprinzipien im *Mnemosyne*-Projekt von Aby Warburg und der damit verbundenen Erinnerungsarbeit, wie sie Giorgio Agamben darlegt,²⁷¹ oder, wie bereits angeführt, mit dem labyrinthischen Verlauf der Kommunikation in einer offenen Gesprächsrunde.²⁷²

Die nicht rationale Logik der Analogien (denn eine Logik besitzen sie, da sind sich alle AutorInnen einig) kann binäre Grundmuster in Fluss bringen und macht in der Verbindung von Körperlichem und Gedanklichem, von Wahrnehmung und Intellektion auch im Film manchmal neue konzeptuelle Zusammenhänge erfahrbar: kein «reine Idee» vor oder hinter den Bildern, sondern in der Gestaltung des Sichtbaren entstehen «Denkbilder», wie sie Walter Benjamin beschreibt.²⁷³ Und

268 Metz 2000 (1977): 205.

269 Wittgenstein 1984 (1945–49): 278.

270 Lévi-Strauss 1962: 30f., 50f.

271 Agamben 1998 (1984).

272 Lemke 2001, Cosnier/Kerbrat-Orecchioni 1987, Mondada 2006.

273 Benjamin 1989 (1928–35): 71, 111.

Theodor W. Adorno äussert über diese Denkbilder, sie seien nicht wie die platonischen Mythen von der Höhle, sondern eher «gekritzelte Verzierbilder»:

Sie wollen Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen lässt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie des Gedankens anspornen und, ohne buchstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluss Funken entzünden, die jäh das Vertraute beleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken.²⁷⁴

In den fiktionalen Alltagswelten, den Körperbildern der gewöhnlichen Figuren wie in den plastischen Bewegungen der Verknüpfung exponiert das filmische Mosaik über die Analogien sinnliche, körperlich-ästhetische Relationen, die sich als abstrakte Muster in den Körpern, Dingen und in der expressiven Materialität des Medialen konkretisieren. Sie appellieren an eine alltägliche kulturelle Praxis, an vertraute Mechanismen einer anderen Ordnung, deren Träger die Figuren sind, die sie stilisieren und immer auch wieder verschieben. In der rezeptiven Aktivität verbinden sie körperliche Affiziertheit und Bewegung des Denkens in der kulturellen Erinnerung und der Konfrontation mit dem sozialen Andern.

274 Zitiert von Klaus-Peter Noack in Benjamin 1989 (1928–35): 128.

Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen als kulturelle Praxis

Der Fokus auf das transkulturelle Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen im Gegenwartskino soll nun die vielfältigen Aspekte dieser Studie noch einmal neu perspektivieren. Filme, die über dezentrierte Erzählweisen eine Palette von alternativen Modellen – vom geschlossenen Kollektiv über offene Gruppendynamiken bis hin zum azentrischen Mosaik – skizzieren, sind durch die Filmgeschichte hindurch immer wieder zu beobachten. Sie bewahren etwas von der episodenhaften Gestaltung des frühen Kinos, indem sie – auch nach der Etablierung des klassischen Paradigmas Hollywoods – auf unterschiedliche Weise die individuelle Hauptfigur und damit das mythische Konzept des einzelnen Helden ebenso wie das duale Prinzip von Protagonist und Antagonist oder seiner Auflösung in der bedingungslosen Vereinigung des heterosexuellen Paares unterlaufen.

Natürlich tauchen auch in Literatur und Theater als Einzelercheinungen oder im Rahmen bestimmter Strömungen (in Form von diversen «realistischen» oder ideologischen Anliegen) und innerhalb bevorzugter Gattungen (Komödie, Melodrama) bereits vor der Geburtsstunde des Films immer wieder plurale Muster auf oder dezentrierende Kräfte untergraben die kausale Handlungslogik und einheitliche Konzeption einer Hauptfigur, tragen diese in die Vielstimmigkeit.¹ Diese Kräfte sind bis zu einem gewissen Grad in jeder Erzählung präsent, führen jedoch nicht immer zur Pluralisierung der Figurenkonstellation. Aufgrund von politischen Anliegen und/oder ästhetischen Bewegungen erreichen unterschiedliche, explizit plurale Dynamiken im Spiel- sowie im Dokumentarfilm etwa in den 1920er Jahren, nach dem zweiten Weltkrieg und in den 70er Jahren eine gewisse Häufigkeit, die sich keineswegs auf ei-

1 Etwa in *A Midsummer Night's Dreame* von William Shakespeare (1595/96), *Die Wahlverwandschaften* von Johann Wolfgang von Goethe (1809), *La comédie humaine* von Honoré de Balzac (ab 1829), *Les misérables* von Victor M. Hugo (1862), *Krieg und Frieden* von Leo N. Tolstoi (1868/69), *Les Rougon-Macquart* von Émile Zola (1871–93), *Die Buddenbrooks* von Thomas Mann (1901), *Der Kirschgarten* von Anton P. Čechov, in der Idee des revolutionären Massentheaters ab den 1910er Jahren, *Manhattan Transfer* von John Dos Passos (1925), *The Making of Americans* von Gertrude Stein (1925), *Menschen im Hotel* von Vicki Baum (1929), *Les faux-monnayeurs* von André Gide (1925), *La condition humaine* von André Malraux (1933) sowie später bei Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Dylan Thomas, Wolfgang Koeppen, Irma Traud Morgner, Peter Nichols, Rosetta Loy, Harry Mathews, Irina Liebmann, Dominique Barbéris, Dieter Forte, Ingo Schulze, Kathrin Schmidt und anderen mehr.

nen nationalen Kontext oder die stilistischen Anforderung einer Schule beschränkt. Selbst wenn man vom ideologischen Programm der Auflösung des Einzelnen im Kollektiv (etwa bei Eisenstein) absieht, lassen sich die pluralen Figurenkonstellationen jedoch auch nicht in einheitlicher Weise als Ausdruck der Krise des abendländischen Subjekts in der modernistischen Erfahrung der Ambivalenz respektive in der postmodernen Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Werte verstehen.² Vielmehr treffen sie in ihren konkreten Vielfältigkeiten in spezifischen historischen und diskursiven Konstellationen immer wieder andere kulturelle Aussagen, die nebeneinander und dennoch nicht völlig unabhängig voneinander in einer bestimmten Epoche entstehen und möglicherweise wahrgenommen werden.

Auch die vielstimmigen Konstellationen im Figurenensemble oder im Mosaik, die den Schwerpunkt dieser Untersuchung bilden und die sich spätestens seit den 1990er Jahren häufen, sodass sie, zumindest von der filmischen Praxis her gesehen, als *transkulturelles* Phänomen bezeichnet werden können, sind in kein universalistisches Projekt einzuordnen. Sie bilden zudem nur eine Tendenz neben anderen Kompositionsmustern, die entweder konträr zu ihnen stehen, stark auf die Einzelfigur konzentriert sind und ebenfalls in einer gewissen Häufigkeit auftreten, sei es in Form der neuen-alten Heldenmythen im Actionkino (in den Cyberwelten der Sciencefiction, im Neo-Peplum, in Kriegsfilmern) oder der individuellen Porträts, die die Einzigartigkeit des Lebenswegs einer (historischen) Figur herausstellen (Biopics, Alltagsreportagen in Dokumentarfilm, Fernseh- und Printjournalismus), oder parallel zu ihnen verlaufen wie die verzweigten, seriellen oder paradoxen Erzähldynamiken, die weniger auffällig plurale Konstellationen anvisieren, jedoch ebenfalls veränderte Figurenkonzeptionen skizzieren.

Obwohl in der vorliegenden Studie der Akzent auf den Spielfilmen des so genannten Independent Kinos lag, umfasst das Phänomen des Erzählens mit pluralen Figurenkonstellationen, wie mehrfach angeführt, dennoch auch Dokumentarfilme, populäre Fernsehformate oder experimentellere, essayistische Formen in Film und Video sowie in der Installations- und Netzkunst.³ Zudem sind dezentrierte und azentrische Erzähl- und Darstellungsweisen heute ebenfalls in literarischen Kompo-

2 Zu den unterschiedlichen Konstruktionsversuchen in der westlichen Theoriebildung bezüglich der Paradigmen Modernismus/Postmodernismus, deren divergenter Ausdrucksformen und Interpretationen in Bezug auf die individuelle Subjekt-konzeption vgl. Zima 2000 und 2001 (1997): v. a. Kap. IV.; eine kritische Position gegenüber einer allzu vereinfachenden und generalisierenden Paradigmeneinteilung vertritt etwa auch Waldenfels 1990: u. a. 15–20.

3 Vgl. auch Tröhler 2000 und 2002c.

sitionen, in Theaterinszenierungen und Hörspielen sowie ausserhalb des von vornherein Narrativen in Tanzchoreografien, in der Fotografie und natürlich im Internet vermehrt zu beobachten. Zum Phänomen beigetragen hat sicherlich auch die spätestens Mitte der 90er Jahre durchgreifende Popularisierung von Netz-, Chaos- und Globalisierungstheorien. Im wechselseitigen Austausch von Praxis und Theorie und im Zuge der technologischen Neuerungen ist eine polyphone, azentrische Tendenz somit in verschiedenen medialen Dispositiven und auf verschiedenen Trägern auf internationaler Ebene feststellbar.⁴

Unter diesem erweiterten Blickwinkel äussern sich die verschiedenen Modelle und Tendenzen als gehäufte Singularitäten in einer «multi-temporal heterogeneity», d. h. in synchronen, sich überlappenden Raumzeitlichkeiten einer «polyzentrischen Ästhetik», die die postmodernen Gesellschaften in ihrer medialen und ökonomischen Globalisierung charakterisiert und die in ihrer horizontalen Dynamik von der «dis/connection» zwischen unterschiedlichen Rhythmen und Registern bestimmt ist.⁵ Versteht man Kultur demnach als ein Konglomerat von vielgestaltigen, sozialen und ästhetischen Praktiken, die sich über unterschiedliche mediale Träger und Diskurse wechselseitig konstituieren, veräusserlichen und verbreiten, so stellen audiovisuelle Produktionen – neben anderen, visuellen und verbalen Erzeugnissen – in der heutigen Zeit einen strategischen Zugang oder ein «complexly activating principle [...] into a multidimensional world of intertextual dialogism» dar, wie dies unter anderem Ella Shohat und Robert Stam in ihrem kulturanalytischen Ansatz vertreten.⁶ Als Teil dieses kommunikativen Feldes

4 Obwohl in einer anderen Perspektive unterstreicht auch Elsaesser (1998: 9–26) – trotz aller institutionellen, ökonomischen und soziokulturellen Divergenzen – vor allem die Konvergenz zwischen Mediendispositiven, audiovisuellen Praktiken, Gattungen, Modi und technologischen Möglichkeiten in den letzten 25 Jahren.

5 Shohat/Stam 1998: 39f.; Foster 1996: 221f.

6 Shohat/Stam 1998: 55; ähnlich auch Nichols 2000 und Hansen 2000. In dieser neueren Ausrichtung der Filmwissenschaften auf die Kulturanalyse (wozu ich auch die Semiopragmatik rechne), in der das Audiovisuelle als integrativer Bestandteil in einer symbolischen Produktion von Wissen verstanden wird, ist es ein (meist explizit formuliertes) Anliegen, die kulturellen Objekte je nach ihren medialen Eigenheiten, soziokulturellen Dispositiven und besonderen institutionellen Ausformungen im Verhältnis zu den veränderlichen Kontexten ihrer Produktion und Rezeption zu beschreiben. Diese Ansätze interessieren sich einerseits für spezifische Formen, Praktiken und Wirkungen in bestimmten historischen Konstellationen und wenden sich gegen umfassende theoretische Konzepte und Interpretationen. Andererseits lehnen sie (wenn auch oft stillschweigend) die Abgrenzung eines autonomen Bereichs des Visuellen und seiner exklusiven Betrachtungsweise in der neueren Theoriebildung des «iconic turn» oder «pictorial turn» ab, wie er unter anderem von W. J. T. Mitchell (1994) vertreten wird. Dennoch kann man im Sinne des «audiovisuellen Archivs» von Deleuze das Verbale und das Visuelle als a-parallele Bereiche verstehen, die nur über eine unterbrochene Linie miteinander in Beziehung treten, um den Mo-

entwickeln Filme in verschiedenen soziokulturellen Kontexten spezifische Bedeutungsangebote und Adressierungsmodi, die als Repräsentationen in der Form von Weltmodellen und in der narrativen und emotionalen Rhetorik von Darstellungsmustern zirkulieren. Über Konzeption und Gestaltung skizzieren Figuren in pluralen Konstellationen – in diffusen Umrissen, *nicht sichtbar und dennoch nicht versteckt* (Deleuze) – Körperbilder und Gemeinschaftsformen, die von vornherein auf einer relationalen und dynamischen Subjektkonzeption aufbauen und auf diese globalisierte mediale Situation zu antworten scheinen. In ihrem ethnografischen, expressiven Realismus etablieren die gewöhnlichen Figuren im ikonografischen Chronotopos des Alltags keine absolute Distanz oder Differenz zur Welt der ZuschauerInnen (wie im Falle mythischer Heldenfiguren oder AntiheldInnen), sondern situieren sich in einem Verhältnis von Differenzierung und Vergleichbarkeit in tendenziell mimetischen Welten. So lassen sich die polyphonen und azentrischen Erzählweisen dieser Filme in der sozialen, geschlechtsspezifischen oder ethnischen Differenzierung ihrer Figuren in einer historisch und kulturell kontingenten Beziehung zur Gegenwart der 1990er Jahre lesen. Als audiovisuell materialisierte, körperlich-ästhetische Ausdrucksformen können sie als integrativer Bestandteil einer symbolischen Ökonomie der Wissensproduktion gesehen werden, die im heutigen medialen Zeitalter von transnationalen Dynamiken durchdrungen ist. In diesem Sinne möchte ich das Bedeutungsangebot und die Implikationsmöglichkeiten, die Filme mit pluralen Figurenkonstellationen ihren ZuschauerInnen eröffnen, verstehen als eine *kulturelle Praxis*, die in den jeweiligen sozialen Kontexten verschiedene Formen der Begegnung mit dem Anderen, dem existenziell wie kulturell Fremden entwickeln und neue Denkmodelle anbieten kann. Diese Aspekte, die im Laufe der Studie wiederholt angesprochen wurden, möchte ich nun zum Schluss aus der Perspektive der Rezeption über zwei sich ergänzende Linien, der Pragmatik eines vernakulären, narrativen Wissens und dem ethnografischen Blick, aufgreifen.

Pragmatik eines vernakulären, narrativen Wissens

Wenn im Folgenden von einer kulturellen Praxis die Rede sein wird, dann ist darunter das Spannungsfeld zwischen dem Bedeutungsangebot der pluralen Figurenkonstellation in Filmen (und anderen medialen

dalitäten und Funktionsweisen ihrer Ausdrucksformen eine Teilautonomie zuzugestehen; ähnlich wie ich dies für die Regime des Wahrnehmbaren und des Diskursiven vertreten habe, integriert der Film jedoch immer beide (vgl. mit Bezug auf Deleuze 1986 im Kapitel «Drei Wege durch den Wald der Konzepte»).

Formen) und der symbolischen Tätigkeit von ZuschauerInnen in verschiedenen Kontexten zu verstehen. Mein Zuschauerkonzept bleibt dabei ein theoretisches, um nicht zu sagen spekulatives, das die Rezeption im Kreuzungspunkt von filmischen Wirkungskonstruktionen, soziokulturellen Rahmenbedingungen und ihren historisch-diskursiven Konstellationen versteht. Der hier verfolgte semiopragmatische Ansatz muss also zwangsläufig generalisierend bleiben und er muss sich zudem zu seinem eingeschränkten Standpunkt bekennen. Denn auch wenn wir annehmen können, dass zumindest mitteleuropäische ZuschauerInnen die Möglichkeit haben, das Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen wahrzunehmen, da in diesen Ländern das mediale Angebot – trotz der nationalen Differenzen – eine grosse Dichte erreicht und die Verleih- und Vertriebsstrukturen eine gewisse Vielfalt in den Kinos, an Festivals, in den Fernsehprogrammen, auf dem Video- und DVD-Markt gewährleisten, kann dasselbe für andere Rezeptionskontexte in Nord- oder Südamerika, Afrika oder Asien nicht unbedingt vorausgesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man sich auf ein urbanes Kulturangebot stützt. Die feststellbare transkulturelle Filmpraxis von pluralen Mustern kann also nicht überall gleich wahrgenommen werden; auch soll das Vernakuläre ihrer Rezeption nicht zu neuen Universalismen führen, kann aber als differenzielles Konzept in diesem Rahmen ein theoretisches Postulat bilden.

Empirisch angelegte, ethnografische Studien könnten zwar den Rezeptionsprozess im Spannungsfeld zwischen Globalisierung und Deteritorialisierung des Medienmarktes einerseits und lokaler Mediennutzung andererseits im internationalen Vergleich erforschen und eventuell relevante Asymmetrien zwischen Produktion, Distribution und Konsum, zwischen dem Globalen und dem Lokalen aufdecken, wie dies Ien Ang veranschlagt.⁷ Sie könnten auch die konkreten Konsumgewohnheiten verschiedener soziokultureller Gruppen im internationalen Vergleich transparent machen. Doch die Praktiken der Bedeutungszuschreibung von ZuschauerInnen im Umgang mit den Medien sowie deren konkrete Auswirkungen in einem spezifischen kulturellen Kontext entziehen sich auch dieser Form der Analyse immer wieder – ein Problem, das vor Jahren schon Tamara Liebes und Elihu Katz in ihrer komparativen Untersuchung zu DALLAS aufzeigten, für die sie Gespräche mit fünf unterschiedlichen ethnisch-kulturellen Gruppen geführt hatten. Gerade diese Studie unterstützt jedoch auch meine Annahme, dass plurale Figurenkonstellationen ihre ZuschauerInnen – ob als Individuen

7 Ang 1999 (1990): 331.

oder als soziale Gruppen – in besonderem Masse dazu auffordern, ihre *alltäglichen Erfahrungen*, die sie in jeweiligen sozialen und diskursiven Zusammenhängen machen, in spezifischer und oft widersprüchlicher Weise in die Bedeutungskonstruktion und in ihre emotionale Positionierung bezüglich von Filmfiguren einbringen.⁸

Auf der hier angelegten allgemeinen, theoretischen Ebene, kann Erfahrung in kulturanthropologischer Sicht beschrieben werden als «the process by which one enters or places oneself in a social reality, a process of engagement through which one perceives as subjective the material, economic, and interpersonal relations of social and historical life».⁹ Wenn auch audiovisuelle Repräsentationsformen und Dynamiken als diskursive Praktiken in die subjektive Konstruktion von sozialer Erfahrung einbezogen werden, so kann – vor dem Hintergrund der in diesem Band vorgelegten Analysen – davon ausgegangen werden, dass plurale Figurenkonstellationen (schwach) narrative Modelle für die Bildung einer dialogischen oder relationalen, prozesshaften Subjektivität anbieten.

In einem Modus, den ich als expressiven, ethnografischen Realismus bezeichne, *produzieren* oder *evozieren* sie ein Verhältnis der «Ähnlichkeit» bezüglich einer Vorstellung von Alltag, die mittels Filmen (und anderen Bildern) nahezu transkulturell zirkuliert, in der die spezifischen sozialen Wirklichkeiten der Produktion und der Rezeption jedoch als heterotopische Bezugspunkte für die jeweiligen Bilder und Geschichten figurieren. Wie in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführt, könnte die rezeptive Aktivität darin bestehen, in ihrem offenen Angebot über den Prozess des Vergleichens und Kombinierens (das heisst in einem weiteren Sinne über das Erstellen von Analogien) Sinn herzustellen. Filme mit pluralen Figurenkonstellationen, die ihre fiktionalen Alltagswelten durch «gewöhnliche» Figuren (oder NichtheldInnen) ausgestalten, die sich in der konstanten Interaktion mit den anderen entwickeln und dabei prozesshaft alltägliche Körperbilder skizzieren, fordern so ihre ZuschauerInnen dazu auf, für sich eine differenzierte, intellektuelle und emotionale Werteposition in einem «imaginären Freundeskreis» auszuhandeln (ohne dass diese ein abschliessendes Urteil oder eine Lösung für die angesprochenen Probleme beinhalten muss). Diese komplexe, imaginäre Position kann insofern als «realistische» bezeichnet werden, als sie die Erfahrung des Selbst und die Bildung individueller Subjektivität in einer «fragmentierten, pluralisierten und partikularisierten Gesellschaft» als unabgeschlossenen sozialen

8 Liebes/Katz 1986; vgl. auch Ang 1999 (1990): 330f.

9 Devereaux 1995: 68.

Prozess inszeniert: Identität entsteht in diesem Zusammenhang nur in der Auseinandersetzung mit den Anderen.¹⁰

Individuelle Subjektivität wird in Begegnungen, Konflikten und Widersprüchen als aktiver Prozess in der ständigen Konfrontation mit den performativ ausagiert, ausprobiert und ausdifferenziert. Diese Konfrontation beinhaltet immer auch eine reflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Position. Im Vergleich von Standpunkten und Lebensformen werden persönliche Sympathien und Antipathien ebenso wie verschiedene gesellschaftliche, ethische oder moralische Positionen verhandelt und in ein «antwortendes», «kreatives Verstehen»¹¹ oder in eine «produktive», «kreative Antwort»¹² überführt.

Um die Verstehensleistungen der ZuschauerInnen in solchen Filmen als kulturell verankerte Praxis zu skizzieren, möchte ich annehmen, dass diese auf der *Pragmatik eines vernakulären, narrativen Wissens* aufbauen, das sich in einer Mischung von explizitem und «stummem Wissen» auf alltägliche Erfahrungen in den verschiedensten Zusammenhängen stützt.¹³ Trotz der soziokulturellen Differenzen, die in den Repräsentationsformen von Alltag in Erscheinung treten und je nach Kontext unterschiedliche Lektüren zulassen, würde so eine transkulturelle Dimension angesprochen.¹⁴ Über die sozialen Dynamiken aktivieren die polyphonen Erzählweisen Erkenntnisformen, die das Verhalten und die Funktion des Einzelnen in verschiedenen Beziehungsnetzen und gemeinschaftlichen Formationen betreffen. Gleichzeitig appellieren sie auch an die mediale Kompetenz ihrer ZuschauerInnen. Denn ihre Welten sind als Modelle von Wirklichkeit und ihre Körperbilder als Per-

10 Zima 2000: 388; für diese dialogische Subjektkonzeption habe ich mich unter anderem auf sozialpsychologische Modelle (Jodelet, Blanchet/Trognon), philosophische Ansätze (Waldenfels, Zima) und literatur- und filmtheoretische Studien (Bachtin, Doležel, G. Thompson, Nichols) gestützt.

11 Bakhtin 1986: 7; 68f.; in einem hier relevanten Zusammenhang auch diskutiert von Paul Willemsen 1995: 30f.

12 Waldenfels 1997: 53.

13 Den Begriff des Vernakulären entlehne ich Miriam Hansen (2000), die ihn dem ideologisch überdeterminierten Konzept des Populären vorzieht und folgendermassen definiert: «[T]he term vernacular combines the dimension of the quotidian, of everyday usage, with connotations of discourse, idiom, and dialect, with circulation, promiscuity, and translatability» (333). Mit dem Ausdruck des «stummen Wissens» spiele ich auf das entsprechende wissenssoziologische Konzept an, das in der Fiktionstheorie bereits von Wolfgang Iser (etwa 1983: 121) diskutiert wurde, um stillschweigende Erwartungen und Verstehensvorgänge aufseiten des Publikums zu beschreiben. Auf die neuere Debatte um den Begriff, die die Schriften von Mikhael Polanyi ausgelöst haben, kann ich hier nicht eingehen.

14 Natürlich können Individuen wie Gruppen die Kooperation mit dem Film immer auch blockieren oder das filmische Angebot für ihre spezifischen Bedürfnisse umlenken, vgl. Odin 1984 oder Staiger 2000.

formance gekennzeichnet: Durch das poetische Arrangement und die plastische Expressivität der filmischen Übertragungsleistung, die profane Alltagserfahrung ästhetisch symbolisiert, wird eine reflexive Distanz etabliert. Das «warme Gefühl des Wiedererkennens» (Münsterberg) von alltäglichen Gesten und sozialen Dynamiken bezieht sich immer auch auf eine narrative Ikonografie des Alltags (die ich in Verbindung mit Bachtins Begriff des Chronotopos als wandelbare dargestellt habe), die die Filme in ihrer beobachtenden, kaum wertenden Haltung der Chronik und in ihrer Mehrfachfokalisierung als solche erkennbar macht und im besten Fall zu einer neuen Wahrnehmung des Vertrauten führt, wenn sie als «künstlerische Darbietung [...] die vielfältigen Verfahrensweisen der Vergesellschaftung» aufzudecken vermag.¹⁵ Ähnlich wie für den performativen Dokumentarfilm, den Bill Nichols beschreibt, kann somit gelten, dass diese Art von selbstreflexiven Erzählmustern versucht «to reorient us – affectively, subjectively, towards the historical, poetic world it brings into being».¹⁶

Auch auf der strukturellen Ebene ihrer narrativen Organisation lehnen sich diese Filme an vernakuläre Praktiken an, die alltagsästhetische und in ihrem Kern zum Teil bereits narrative Muster anklingen lassen, in denen über nicht oder nur schwach kausale Wege einzelne Elemente zu bedeutsamen «Aussagen» verknüpft werden und die den horizontalen Montageformen in heutigen pluralen Figurenkonstellationen als vielfältige Inspirationsquellen dienen. Neben den sozialpsychologischen Dynamiken in Freundschafts- und Verwandtschaftsnetzen bieten labyrinthische Gesprächsverläufe in Gruppenkonversationen, diverse Gesellschafts- und Geländespiele oder interaktive Computerspiele vielfältige Modelle für plastische und semantische Verknüpfungen, die tendenziell assoziativ-räumliche Logiken entwickeln. In einem abstrakteren Sinne und über die konkreten Figurenkonstellationen hinaus sind ähnliche Funktionsweisen in der Praxis des Programmzappings am Fernsehen, im Arbeiten mit Versatzstücken in den Installationen der visuellen Kunst, in der Organisation von CD-Rom und DVD oder in der Musik als Sampling zu finden; aber auch der Aufbau und die pragmatische wie künstlerische Nutzung des Internets bedienen sich oft mosaikartiger, azentrischer Muster, die aufgrund von Analogien (als einer partizipativen Tätigkeit, wie ich sie mit Barbara Maria Stafford im vorangehenden Kapitel beschrieben habe) die Kreation von Bedeutung

15 Huber 1996: 213.

16 Nichols 1994: 99. Für Thompson (1985: 89f.) hat der Charakter der «Selbst-Befragung» im Umgang mit medialen Repräsentationen allerdings bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt.

zwischen einzelnen Elementen und die emotionale Einbindung der Beteiligten ermöglichen.

Wir können davon ausgehen, dass diese sozialen Dynamiken und strukturellen, tendenziell akasualen Logiken als alltagsästhetische sowie inter- und transmediale Praktiken in einem weiten Masse zu den kulturellen Kompetenzen eines heutigen Publikums gehören. In der kreativen Übertragungsleistung der Filme werden sie durch deren spezifische Ausdrucksmöglichkeiten modifiziert, miteinander kombiniert, plastisch gestaltet und als sinnliche Formen des Erzählens wahrnehmbar. Diese führen auch immer wieder zu einer Entfamiliarisierung des Bekannten (auch im Sinne der russischen Formalisten), zu Konfigurationen und Aussagen, die sich auf keine vorgängige «Realität» (als Praktiken, Texte, Diskurse allgemein) beziehen und es erlauben, in den Ikonografien des Alltags neue konzeptuelle Zusammenhänge zu entdecken und die Zirkulation von Wissen (auch in seinen körperlichen Formen) spielerisch im selbstreflexiven Prozess der Lektüre zu beobachten.

Die pluralen Figurenkonstellationen der 1990er Jahre machen so in ihren sozialen und ästhetischen Dynamiken, die grundsätzlich über Analogien funktionieren, vielfältige Angebote der Auseinandersetzung mit dem Anderen. Auf der Grundlage der Pragmatik eines vernakulären Wissens ermöglichen ihre vielfältigen und in sich polyphonen *narrativen* Modelle in den wiedererkennbaren Gesten und Logiken des Alltäglichen und in ihrer transkulturellen Zirkulation auch die Konfrontation mit dem Fremden, das Momente anderer Ordnungen aufscheinen lässt. In diesem Sinne entwerfen sie auch Denkbilder in Form von sinnlichen und emotionalen Mustern für die narrative Konstruktion kultureller Identitäten. Und sie entwickeln Denkmodelle für eine kulturanalytische und -theoretische Beschäftigung mit den Mechanismen und Funktionen des filmischen Erzählens und des audiovisuell Vermittelbaren, das nicht nur von seinen Inhalten, sondern vor allem von seinen Ausdrucksformen her im konstanten Wandel begriffen ist und in einem wechselseitigen, kontingenten Verhältnis zu ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Veränderungen steht. Über die plastisch-expressive Bewegung mobilisieren sie auch auf dieser Ebene ikonografisches und narratives pragmatisches Wissen, das als kulturelle Erinnerung zwischen dem Individuellen und dem Sozialen, zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, zwischen dem Rationalen und dem Körperlichen vermittelt.

Der ethnografische Blick auf das Eigene und das Fremde

Soll das Phänomen der pluralen Figurenkonstellationen in diesem Sinne als kulturelle Praxis des Vernakulären beschrieben werden, drängt sich ein weiterer Aspekt auf, der im Modus des expressiven, ethnografischen Realismus dieser Filme angesprochen ist: die ethnografische Haltung der Chronik, der Blick auf das Eigene und das Fremde im Zuge einer allgemeinen «Ethnografisierung der Gesellschaft», die Kathrin Oester in den 1990er Jahren beobachtet.¹⁷ Durch das partizipative Medienangebot (zum Beispiel des Internet und des Fernsehens) und die popularisierte Nutzung der technologischen Möglichkeiten (von Foto-, Video und Digitalkameras) sowie durch die erhöhte Mobilität von Individuen und Daten sei das Dokumentieren des Alltags, des Gegenwärtigen, des Fremden und des Eigenen – das immer auch einen Anteil an Fremdem enthält oder durch die Repräsentation in einem gewissen Mass zu einem Anderen wird – omnipräsent geworden. Der «ethnographic turn», den unter anderem Hal Foster seit den späten 1980er Jahren in der zeitgenössischen (oder Neo-)Avantgarde-Kunst und in der Kulturtheorie feststellt,¹⁸ ist inzwischen als generalisierte kulturelle Erfahrung des Medialen zu betrachten, die – wenn auch manchmal in überspannter Form wie in den fiktional-authentischen Alltagsreportagen von *Big Brother* – die Distanz zwischen Beobachtung und Teilnahme sowie zwischen alltäglichem Geschehen und Repräsentation des Gewöhnlichen verringert. Durch die weitverbreitete Zugänglichkeit, das heisst die Veralltäglichsung der audiovisuellen Medien ist die Autorität des wissenschaftlichen Blicks auf das Fremde wie auf das Eigene einer partizipativen, ethnografischen Haltung gewichen, die eine Form der Aneignung von Kultur im Alltag, im Lokalen und Spezifischen darstellt. Oester beschreibt diese Praxis mit Bezug auf Peter Crawford als einen permanenten Prozess zwischen einem «becoming the other» (teilnehmen, sich dem Andern annähern, angleichen) und einem «othering» (sich wieder distanzieren, analysieren) in der Auseinandersetzung mit Normen und Werten, die sich immer wieder verschieben.¹⁹ In dieses Hin- und Herpendeln zwischen Nähe und Distanz sind multiple Subjektpositionen, in ihren geschlechtlichen und ethnischen Differenzierungen, das konstante Rekonstruieren einer individuellen Identität und ein gesteigertes Bedürfnis nach Selbstwahrnehmung, Selbstrepräsentation und eventuell

17 Oester 2002: 347f.

18 Foster 1996: 171–203.

19 Oester 2002: 346f.; Crawford 1992: 66–82. Vgl. auch Tröhler 2004 und 2006.

auch nach Selbstreflexion in die Entwicklung eingebunden und lassen oft eine «prise de distance ironique par rapport à soi-même» erkennen.²⁰

Vor diesem Hintergrund einer vernakulären Medienpraxis (nun in einem konkreten Sinne), in der wie bereits Walter Benjamin ankündigt, die Sphäre der Produktion und Konsumtion von Bildern eng zusammenfallen, machen die Filme mit pluralen Figurenkonstellationen auch ihre ZuschauerInnen zu Ethnografen des Alltags. In ihrer poetischen Übertragungsleistung – die zu entwickeln sie immer noch (ein bisschen) mehr Zeit haben als eine Daily Soap oder ein Home Movie und mit der sie ein kreatives Prinzip verfolgen – gewähren sie ihnen in der Mischung von emotionaler Teilnahme und analytischer Beobachtung eine Selbstwahrnehmung in der Auseinandersetzung mit dem ähnlichen Anderen.

Mosaikartige Erzählungen sind meist geografisch lokalisiert und in der heutigen Gegenwart situiert, in einem Bereich zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, in der Interaktion zwischen dem/der Einzelnen und anderen Einzelnen und einer oft versprengten, heterogenen Gemeinschaft. Die Figuren bewegen und kreuzen sich in einem sozial und räumlich eingegrenzten Gefüge, meist in einem urbanen Kontext. Von ihrer Konzeption her sind die Figuren Facetten eines ausgewählten sozialen Mikrokosmos, metonymische Ausschnitte einer Gesellschaft (als angrenzende Teile in einem unfassbaren, uneinheitlichen und beweglichen Ganzen), die durch die sozialen Gegebenheiten und relationalen Netze eine gewisse individuelle Komplexität erreichen. Sie sind Ausschnitte, ähnlich wie sie auch der modernistische Querschnittfilm formal und poetisch in die filmische Repräsentation des städtischen Alltags umzusetzen versuchte. Sie sind aber auch Ausschnitte im Sinne eines Durchschnitts: keine tragischen, keine exemplarischen Figuren, keine HeldInnen (auch nicht subversive HeldInnen der Transgression von Normen), weder eindeutig positiv noch negativ gewertet oder stilisiert. Sie sind keine AussenseiterInnen, und wenn sie eine ethnisch oder sexuell minoritäre Gruppe vertreten, so sind sie in ihrer Ähnlichkeit und Differenz möglichst gleichberechtigt in das Gefüge der anderen integriert.

Das Engagement dieser Filme konzentriert sich vielmehr darauf, das Eigene im Fremden und das Fremde im Eigenen, in einem vertrauten sozialen Umfeld, auszumachen: die Identitätssuche geht in dieser aktualisierten «Ethnographie des Inlands» (Rutschky) im jeweiligen Teil an Andersartigkeit und Ähnlichkeit, in der kleinen und manchmal auch grösseren Differenz zu den Anderen im Alltäglichen auf. Hier beginnt

20 Oester 2002: 349.

für die ZuschauerInnen jedoch auch die Konfrontation mit der Vielfalt kultureller Identitäten, die das Globale im Spezifischen und das Spezifische im Globalen erahnen lässt. Denn die angesprochenen individuellen Erfahrungsbereiche und gesellschaftlichen Probleme appellieren an intersubjektive und transkulturelle, mediale Vorstellungen oder imaginäre Ikonografien des Alltäglichen, die dennoch auf die feinen Unterschiede ihrer historischen und kulturellen Bedingtheiten aufmerksam machen.

Das Angebot dieser Filme lässt sich in einen Zusammenhang stellen mit Mario Erdheims provozierendem Kulturbegriff. Er vertritt, dass die Familie nicht (mehr) die symbolische Einheit und den lebenslangen Kreis der Erfahrung und Begleitung für das Individuum repräsentiert. Sie bietet nicht den einzigen, fixen Referenzrahmen, sondern wird erweitert oder gar ersetzt durch das dynamische, soziale Beziehungsnetz. Dieses integriert auch in den besprochenen Filmen die/den Anderen, das Fremde in die eigene Kultur, in den Alltag, und räumt ihm über die parallele, alternierende Montage im Geflecht der Vergleiche seinen eigenen, gleichwertigen Platz ein. So ist «Kultur [...] das, was in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht, sie stellt das Produkt der Veränderung des Eigenen durch die Aufnahme des Fremden dar.»²¹ In diesem Sinne ermöglichen die Filme mit pluralen Figurenkonstellationen die Ausdifferenzierung einer «ethnischen Identität» zwischen Familie und Gesellschaft, die sich ausserhalb der Begriffe von Klasse, Rasse, Geschlecht und Nation als psychische Struktur konstituiert und «die Orientierungshilfen anbietet, indem sie die Kategorien des Eigenen und des Fremden in ein Verhältnis zueinander bringt».²²

Die ethnopsychoanalytische Auffassung von Erdheim lässt sich den Positionen annähern, die in der Multikulturalismus-Debatte innerhalb der Cultural Studies der 1990er Jahre vertreten wurden: Parallel zur Tendenz der Globalisierung des Marktes und zur «kulturellen Synchronisation» fordern sie die Erforschung von «transkulturellen Solidaritäten», die sich aufgrund von multikulturellen, hybriden Identitäten entfalten.²³ Denn im Gegenzug zu den transkulturellen Bewegungen beobachten sie das Entstehen von subkulturellen und kollektiven Teilwelten, die sich im Kleinen über soziale, geografische und kulturelle (für Erdheim «ethnische») Erfahrungshorizonte bilden: Die Region, die

21 Erdheim 1992: 734.

22 Erdheim 1992: 730 (die Kategorie «Geschlecht» kommt bei Erdheim nicht vor!); ähnlich Waldenfels 1990.

23 Ang 1999 (1990): 333, 336; ähnliche Positionen vertreten Foster 1986, Crofts 1998, Bronfen/Marius 1997.

Stadt, das Quartier, ein Lebensalter oder -stil, eine soziokulturelle Gruppe bieten differenzielle Einbindungsmöglichkeiten für jede Einzelne und jeden Einzelnen in ihrem jeweiligen kulturellen Kontext. Diese Parzellierung der Nationen als kollektive, «imaginierte Gemeinschaften»²⁴ findet in allen Industrie- sowie in einem grossen Teil der Entwicklungsländer, dort zumindest in den Städten, statt, und die Medien leisten das Ihre zur globalen Verbreitung neuer Gruppenidentitäten und deren imaginärer sowie konkreter Vernetzung (wie man an der Anti-Globalisierungsbewegung der letzten Jahre sehen kann).

Doch diese «transnationalen Solidaritäten», die die Debatte der 1990er Jahre manchmal etwas allzu euphorisch stimmte, sind inzwischen längst auch schon auf ökonomischer Ebene ausgeschlachtet und ihre gruppenspezifischen subkulturellen Identitäten wieder in den massenmedialen Kreislauf der Bilder und Repräsentationen zurückgeführt worden. Sie stellen in der alltäglichen sozialen Erfahrung sowie im konkreten Umgang mit Bildern oft eher eine mediale Aufforderung zur Anpassung dar und üben Druck auf den/die Einzelnen aus, als dass sie die Freiheit zur Selbstbestimmung und der kreativen mobilen Identitätskonstruktion im sozialen Kontext repräsentieren.

So entwerfen denn auch die pluralen Figurenkonstellationen keineswegs eine heile Welt; sie sind konfliktreich angelegt, oft ambivalent und ohne definitive Aussage. Doch jeder mosaikartige Film fordert auf seine Weise ein differenziertes und relationales Wahrnehmen, lädt über die skizzierten Körperbilder und die assoziative Aktivität ein zur performativen Selbstanalyse: distanziert, doch involviert, spielerisch und oft ironisch in der Selbstreflexivität des Mediums und der eigenen Position. Gleichzeitig ermöglicht die enge Verbindung von transkulturellen und kulturell spezifischen Mustern – als in Inhalt und Ausdruck veränderliche Ikonografien – die imaginäre Begegnung und die Konfrontation mit anderen kulturellen Alltagswelten in ihrer Ähnlichkeit und Differenz. So blitzt in der fortwährenden Reorientierung der narrativen Dynamik eines Denkens durch Analogien immer auch wieder das unfassbare Andere und ein grundlegendes Nichtverstehen des Eigenen und des Fremden auf.

24 Anderson 1986: 139f.

Bibliografie

- Agamben, Giorgio (1998 [1984]), *Aby Warburg et la science sans nom* [ital. 1984], in: *Image et mémoire*, Paris, 9-43.
- Albera, François, Hg. (1994), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Kouléčov*, Lausanne.
- Albera, François (2002), *L'Ob-jeu*, in: Vichi, Laura, Hg., *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno/The Visible Man. Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, 43-68.
- Altman, Rick (1987), *The American Film Musical*, Bloomington.
- Altman, Rick (2000 [1989]), *Dickens, Griffith and Film Theory Today* [1989], in: Gaines, Jane, Hg., *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Durham/London, 9-48.
- Amossi, Ruth (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris.
- Anderson, Benedict (1986), *Imagined Communities*, London.
- Ang, Ien (1986 [1985]), *Das Gefühl DALLAS. Zur Produktion des Trivialen* [engl. 1985], Bielefeld.
- Ang, Ien (1999 [1990]), *Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem* [engl. 1990], in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten, Hg., *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg, 317-340.
- Anzieu, Didier/Martin, Jacques-Yves (1994), *La dynamique des groupes restreints*, Paris [stark überarb. Fassung der Erstpubl. von 1968].
- Aristoteles (1961), *Poetik*, Stuttgart.
- Armes, Roy (1994), *Action and Image. Dramatic Structure in Cinema*, Manchester/New York.
- Arnaud, Philippe (1995), *Miniaturisation et gigantisation: le monde et l'humain*, in: Aumont, Jacques, Hg., *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*, Paris, 161-178.
- Arnheim, Rudolf (1974 [1932]), *Film als Kunst* [1932], München.
- Arnheim, Rudolf (1977 [1930]), *Tauberton und Studio* [1930], in: *Kritiken und Aufsätze*, Diederichs, Helmut H., Hg., München/Wien, 223-225.
- Arnheim, Rudolf (1977 [1931]), *Lob der Charge* [1931], in: *Kritiken und Aufsätze*, Diederichs, Helmut H., Hg., München/Wien, 113-115.
- Arnheim, Rudolf (1977 [1932]), *Helden fürs Herz* [1932], in: *Kritiken und Aufsätze*, Diederichs, Helmut H., Hg., München/Wien, 115-117.
- Arnheim, Rudolf (1996 [1988]), *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* [engl. 1988], Köln.
- Arte (1998), *LA VIE SELON AGFA, Programmheft*, <http://www.arte-tv.com/special/israel/ftext/program/> [eingesehen: 5/11/2000].
- Asmuth, Bernhard (1997 [1980]), *Einführung in die Dramenanalyse* [1980], Stuttgart/Weimar.
- Augé, Marc (1994), *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris.

- Aumont, Jacques (1987), *L'extraordinaire et le solide*, *L'Avant Scène Cinéma* 366, 3–12.
- Aumont, Jacques (1990), *L'image*, Paris.
- Aumont, Jacques (1994), *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, Paris.
- Aumont, Jacques (1996), *À quoi pensent les films*, Paris.
- Aumont, Jacques/Bergala, Alain/Marie, Michel/Vernet, Marc (1983), *Ésthetique du film*, Paris.
- Aumont, Jacques/Marie, Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris.
- Azcona, Marimar (2005), *A New Syntax for the Same Old Story? Multi-protagonist Romantic Comedies Today*, Vortrag an der Konferenz der *Society for Cinema and Media Studies*, 3. April 2005, London [Typoskript].
- Bachtin, Michail M. (1979 [1919–1974]), *Die Ästhetik des Wortes*, Grübel, Rainer, Hg., Frankfurt/M. [Niederschrift der russ. Aufsätze 1919–74].
- Bachtin, Michail M. (1989 [1975]), *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* [russ. 1975], Kowalski, Edward/Wegner, Michael, Hg., Frankfurt/M.
- Bachtin, Michail M. (1990 [1929–65]), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie der Lachkultur*, Kaempfe, Alexander, Hg., Frankfurt/M. [Auszüge aus versch. russ. Texten 1929–65].
- Bachtin, Michail M. (1990), *Der Held im polyphonen Roman*, in: Bachtin (1990 [1929–65]), 86–100 [Auszüge aus russ. Erstpubl. 1963; vollständig franz. in: Bakhtine 1970 (1963): 82–117].
- Bakhtin, Mikhail (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, Emerson, Caryl / Holquist, Michael, Hg., Austin [Niederschrift der russ. Aufsätze 1938–74].
- Bakhtin, Mikhail M. (1986 [1952–53]), *The Problem of Speech Genres*, in: Bakhtin (1986) 60–102 [Niederschrift ca. 1952–53; russ. Erstpubl. 1979].
- Bakhtin, Mikhail M. (1990 [1920–23]), *Author and Hero in Aesthetic Activity*, in: *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*, Holquist, Michael / Liapunov, Vadim, Hg., Austin, 4–256 [Niederschrift ca. 1920–23; russ. Erstpubl. 1979].
- Bakhtine, Mikhaïl (1970 [1963]), *La poétique de Dostoïevski*, Paris [russ. Erstpubl. 1963; frühere Fassung, teilweise publ. 1929].
- Bakhtine, Mikhaïl M. (1978 [1975]), *Esthétique et théorie du roman* [russ. 1975], Paris.
- Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto etc.
- Balázs, Béla (1984 [1926–31]), *Artikel und Aufsätze [1926–31]*, in: *Schriften zum Film*, Bd. II, Diederichs, Helmut H./Gersch, Wolfgang, Hg., Berlin, 209–291.
- Balázs, Béla (1984 [1930]), *Der Geist des Films [1930]*, in: *Schriften zum Film*, Bd. II, Diederichs, Helmut H./Gersch, Wolfgang, Hg., Berlin, 51–205.
- Barthes, Roland (1964 [1962]), *L'imagination du signe [1962]*, in: *Essais critiques*, Paris, 206–212 [dt.: Die Imagination des Zeichens, in: *Literatur und Geschichte*, Frankfurt/M., 1969, 36–43].
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris [dt.: *S/Z*, Frankfurt/M., 1987].

- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris [dt.: *Die Lust am Text*, Frankfurt/M. 1974].
- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris [dt.: *Die helle Kammer*, Frankfurt/M., 1989].
- Barthes, Roland (1982 [1970]), Le grain de la voix [1970], in: *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, 236–245 [dt.: Die Rauheit der Stimme, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990, 269–278].
- Barthes, Roland (1984 [1968]), L'effet de réel [1968], in: *Le bruissement de la langue – Essais critiques IV*, Paris, 167–174 [dt.: Der Wirklichkeitseffekt, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M., 2005, 164–172].
- Barthes, Roland (1984 [1975]), Le bruissement de la langue [1975], in: *Le bruissement de la langue – Essais critiques IV*, Paris, 93–96 [dt.: Das Rauschen der Sprache, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M., 2005, 88–91].
- Barthes, Roland (1985 [1966]), L'introduction à l'analyse structurale du récit [1966], in: *L'aventure sémiologique*, Paris, 167–206 [dt.: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M., 1988, 102–143].
- Barthes, Roland (1995 [1975]), *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris [dt.: *Über mich selbst*, München, 1978].
- Barthes, Roland (2002 [1970]), Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein [1970], in: *Oeuvres complètes*, Bd. III, Éric Marty, Hg., Paris, 485–506 [dt.: Der dritte Sinn, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990, 47–68].
- Barthes, Roland (2002 [1973]), Diderot, Brecht, Eisenstein [1973], in: *Oeuvres complètes*, Bd. IV, Éric Marty, Hg., Paris, 338–344 [dt.: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990, 94–104].
- Bathrick, David (1999), Radio und Film für ein modernes Deutschland: Das NS-Wunschkonzert, in: Schenk, Irmbert, Hg., *Dschungel Grossstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg, 112–131.
- Bauer, Ludwig (1988), Zeichen und kulturelles Wissen. Die Rekonstruktion des Bedeutungspotentials visueller Zeichen am Beispiel von MENSCHEN AM SONNTAG (1930), in: Ledig, Elfriede, Hg., *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, München, 33–67.
- Bazin, André (1997 [1957]), The Profound Originality of I VITELLONI [franz. 1957], in: Cardullo, Bert, Hg., *Bazin at Work. Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, New York/London, 185–186.
- Beauvois, Léon/Dubois, Nicole (1994), Croyances internes, croyances externes, in: Moscovici, Serge, Hg., *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, 163–180.
- Beilenhoff, Wolfgang (1974), Filmtheorie und -praxis der Russischen Formalisten, in: ders., Hg., *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten*, München, 139–147.
- Beilenhoff, Wolfgang (1978), *Der sowjetische Revolutionsfilm als kultureller Text. Semiotische Grunddaten für eine Kulturtypologie der zwanziger Jahre in der Sowjetunion*, Universität Bochum (Diss.).
- Beilenhoff, Wolfgang, Hg. (2005), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M.

- Bellour, Raymond (1979), *L'analyse du film*, Paris.
- Bellour, Raymond/Brion, Patrick, Hg. (1980), *Le cinéma américain. Analyse de films*, Bd. II, Paris.
- Benjamin, Walter (1977), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Unseld, Siegfried, Hg., Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1989 [1928–35]), *Kleine Kunst-Stücke*, Noak, Klaus-Peter, Hg., Leipzig [Niederschrift der Aufsätze 1928–35; publ. ebenfalls in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Hg., Frankfurt/M., 1972].
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1980 [1966]), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* [engl. 1966], Frankfurt/M.
- Bergstrom, Janet (1988a), *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour – An Excerpt (1979)*, in: Penley, Constance, Hg., *Feminism and Film Theory*, New York/London, 186–195.
- Bergstrom, Janet (1988b), *Enunciation and Sexual Difference*, in: Penley, Constance, Hg., *Feminism and Film Theory*, New York/London, 159–185.
- Berry, Chris, Hg. (1991), *Perspectives on Chinese Cinema*, London.
- Blanchet, Alain/Trognon, Alain (1994), *La psychologie sociale des groupes*, Paris.
- Blüher, Dominique (1990), *Cinéma dans le cinéma. L'acteur dans BELLISSIMA ou le Second Traité sur 'Le cinéma anthropomorphique'*, *Théorème 1*, 137–153 [dt.: *Kino im Film – Kaleidoskop einer Schauspielerin*, in: *Cinema 38*, 1992, 57–68].
- Blüher, Dominique (1999a), *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*, in: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit, Hg., *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg, 61–70.
- Blüher, Dominique (1999b), *Un film postmoderne et rhizomatique*, *Prothée 27/1*, 53–56.
- Blumenberg, Hans (2001 [1979]), *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit [1979]*, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt/M., 193–210.
- Boillat, Alain (2001), *Alain Tanner, un cinéma idéologique: À propos du marquage énonciatif dans RETOUR D'AFRIQUE*, in: Hediger et al. (2001), 335–345.
- Bonitzer, Pascal (1985), *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris.
- Borchers, Hans/Kreutzner, Gabriele/Warth, Eva-Maria (1994), *Never Ending Stories. American Soap Operas and the Cultural Production of Meaning*, Trier.
- Borde, Raymond/Buache, Freddy/Courtade, Francis (1965), *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison/London.
- Bordwell, David (1986), *Classical Hollywood Cinema. Narrational Principles and Procedures*, in: Rosen, Philip, Hg., *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York.
- Bordwell, David (1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Mass.).
- Bordwell, David (1992), *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*, *Montage/av 1/1*, 5–24.
- Bordwell, David (2002), *Film Futures*, in: *SubStance 97*, 31/1, 88–104.

- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1997 [1979]), *Film Art. An Introduction* [1979], New York etc.
- Brändli, Sabina (1991a), Der Rhythmus eines Hauses. HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN von Anka Schmid, *Filmbulletin* 33/178, 41–42.
- Brändli, Sabina (1991b), Gespräch mit Anka Schmid: «Bild und Ton gehören fest zum Film, nicht nur Worte, sondern auch Geräusche», *Filmbulletin* 33/178, 43–46.
- Brandstetter, Gabriele, Hg. (1993), *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart.
- Brandstetter, Gabriele (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/M.
- Brandstetter, Gabriele (2003), Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft, in: Frei Gerlach, Franziska et al., Hg., *Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*, München etc., 25–46.
- Branigan, Edward (1984), *Point of View in the Cinema – A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin etc.
- Branigan, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, London/ New York.
- Branigan, Edward (2002), Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations. A Response to David Bordwell's «Film Futures», in: *SubStance* 97, 31/1, 105–114.
- Brecht, Bertolt (1967), Über die nichtaristotelische Dramatik 1933-1941, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15 (*Schriften zum Theater*), Frankfurt/M., 244–275.
- Brémond, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris.
- Brenez, Nicole (1995), *Shadows. John Cassavetes*, Paris.
- Brenez, Nicole (1997), FRANKLY WHITE. Actualités de l'abstraction dans la construction figurative, *Iris* 24, 185-205.
- Brenez, Nicole (1998), *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Brüssel.
- Brennicke, Ilona / Hembus, Joe (1983), *Klassiker des Deutschen Stummfilms 1910–1930*, München etc.
- Brinckmann, Christine N. (1997), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich.
- Brinckmann, Christine N. (1997 [1996]), Struktureller Film, strukturierende Farbe: Jenny Okuns STILL LIFE [1996], in: Brinckmann (1997), 232–245.
- Brinckmann, Christine N. (1999), Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze, in: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit, Hg., *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg, 111–121.
- Brinckmann, Christine N. (2001), Filmische Farbe, als Abbild und als Artefakt, in: von Arburg, Hans-Georg / Gamper, Michael / Stadler, Ulrich, Hg., *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*, München, 187–206.
- Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin (1997), Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, in: Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese, Hg., *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, 1–29.

- Brown, Mary E. (1990), *Television and Women's Culture. The Politics of the Popular*, London.
- Brüderlin, Markus, Hg. (2001), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Riehn (Basel)/Köln.
- Brüggemann, Heinz (2002), *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhundert*, Hannover.
- Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / von Keitz, Ursula / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margrit (2005), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg.
- Buchschwenter, Robert (2001), Popmusik und Kino. Eine frivole Liaison?, Vortrag in der Ringvorlesung *Musik und Film* (Musikwissenschaftliches Institut und Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich), 29. Mai 2001, Zürich [Typoskript].
- Bühler, Karl (1982 [1934]), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart/New York.
- Bulgakowa, Oksana (1996), *FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, Berlin.
- Bulgakowa, Oksana, Hg. (1995), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin.
- Bulgakowa, Oksana (1998), Eisenstein, Fritz Lang und der Körper der Masse, in: Akademie der Künste, Berlin/Bulgakowa, Oksana, Hg., *Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe*, Berlin, 143–156.
- Burch, Noël (1967), Plastique du montage, *Cahiers du cinéma* 190, 39–45.
- Burghardt, Kirsten (1996), Moralische Wiederaufrüstung im frühen Nachkriegsfilm, in: Schaudig, Michael, Hg., *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, Bd. IX, München, 252–255.
- Burgoynes, Robert (1986), The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters, *Iris* 7, 69–80.
- Butler, Jeremy G., Hg. (1991), *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*, Detroit.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of <Sex>*, New York/London.
- Butler, Judith (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London.
- Caillois, Roger (1960), *Méduse et Cie*, Paris.
- Caillois, Roger (1967 [1958]), *Les jeux et les hommes* [1958], Paris.
- Carroll, Noël (1996), From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film, in: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Mass.), 244–252.
- Casetti, Francesco (1990 [1986]), *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur* [ital. 1986], Lyon.
- Casetti, Francesco (1999 [1993]), *Les théories du cinéma depuis 1945* [ital. 1993], Paris.
- Casetti, Francesco / Odin, Roger (1990), De la paléo- à la néo-télévision. Approche semio-pragmatique, *Communications* 51, 9–26.

- Cavell, Stanley (1981), *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass) etc.
- Chartier, Roger (1989), Le monde comme représentation, *Annales ESC* 6, 1505–1520.
- Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London.
- Christen, Thomas (2002), *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*, Marburg.
- Cinema* 44 (1998), *Das Private*, Zürich.
- Cinema* 46 (2000), *Heimspiele*, Zürich.
- Cinemas* 11/1 (2000), *Écritures dans les cinémas d'Afrique noire*, Montréal.
- Colin, Michel (1990), La notion de figurant embrayeur: l'exemple des DAMNÉS, *Théorème* 1, 221–242.
- Colin, Michel (1992), *Cinéma, Télévision, Cognition*, Nancy.
- Collet, Jean / Marie, Michel / Percheron, Daniel / Simon, Jean-Paul / Vernet, Marc (1980), *Lectures du film*, Paris.
- Comolli, Jean-Louis (1977), La fiction historique. Un corps en trop, *Cahiers du cinéma* 278, 5–16.
- Communications* 38 (1983), *Enonciation et cinéma*, Paris.
- Cosnier, Jean/Kerbrat-Orecchioni, Catherine, Hg. (1987), *Decrire la conversation*, Lyon.
- Crofts, Stephen (1998), Concepts of National Cinema, in: Hill, John / Church-Gibson, Pamela, Hg., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford etc., 385–394.
- Dagrada, Elena (1986), The Diegetic Look – Pragmatics of the POV-Shot, *Iris* 7, 111–124.
- Dagrada, Elena (1996), *Woody Allen. Manhattan*, Turin.
- Dagrada, Elena (1998), L'invenzione dell'uomo, di domenica. Cartoline da MENSCHEN AM SONNTAG, *Cinegrafie* 11, 124–130.
- Dällenbach, Lucien (2001), *Mosaïques*, Paris.
- Dancyger, Ken/Rush, Jeff (1995), *Alternative Scriptwriting. Writing Beyond the Rules*, Boston, etc.
- Dayan, Assi (1993), LIFE ACCORDING TO AGFA, *Produktionsheft* (Pressematerial für die 43. Berlinale 1993, mit Texten des Filmemachers und Interviews von Edna Fainaro / Ethan Green und Nachman Ingber), nicht paginiert.
- deCordova, Richard (1991 [1986]), Genre and Performance: An Overview [1986], in: Butler, Jeremy G., Hg., *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*, Detroit, 115–124.
- de la Bretèque, François (1981), Le film en tranches. Les mutations des films à épisodes 1918–1926. De TII MINH à L'ORPHELIN DU CIRQUE, *Cahiers de la cinémathèque* 33/34, 89–102.
- Deleuze, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris [dt.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1989].
- Deleuze, Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris [dt.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991].

- Deleuze, Gilles (1986), *Foucault*, Paris [dt.: *Foucault*, Frankfurt/M., 1986].
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1996 [1977]), *Dialogues* [1977], Paris.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris [dt.: *Tausend Plateaus*, Berlin, 1992].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980 [1976]), *Rhizome* [1976], in: Deleuze/Guattari (1980), 9–37.
- Derrida, Jacques (1967), Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, in: *L'écriture et la différence*, Paris, 341–368 [dt.: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 1972, 351–379].
- Derrida, Jacques (1988), Signature, Event, Context, in: Graff, Gerald, Hg., *Limited Inc.*, Evanston, 1–23.
- Deutsche evangelische Filmstelle (1998), LIFE ACCORDING TO AGFA, <http://www.kino-gegen-gewalt.de/filmliste> [eingesehen: 11/2000].
- Devereaux, Leslie (1995), Experience, Re-presentation, and Film, in: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger, Hg., *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley etc., 56–73.
- Diderot, Denis (1996 [ca. 1773]), *Paradoxe sur le comédien* [ca. 1773], Paris etc.
- Dixit, Avinash K. / Nalebuff, Barry J. (1995 [1991]), *Spieltheorie für Einsteiger. Strategisches Know-how für Gewinner* [engl. 1991], Stuttgart.
- Doane, Mary A. (1987), *The Desire to Desire*, New York.
- Doane, Mary A. (1991a), Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema, in: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, 209–248 [dt.: Dunkle Kontinente. Epistemologie der rassistischen und sexuellen Differenz in der Psychoanalyse und im Kino, in: Mary Ann Doane et al., Hg., *Feminismus und Medien*, Bern, 1991, 7–65].
- Doane, Mary A. (1991b), Gilda: Epistemology as Striptease, in: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, 99–118.
- Doležel, Lubomír (1990), *Poetica occidentale. Tradizione e progresso* [engl. 1990], Turin.
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London.
- Douchet, Jean (1995), Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité, in: Aumont, Jacques, Hg., *L'invention de la figure humaine. Le cinéma. L'humain et l'inhumain*, Paris, 113–122.
- Dumont, Hervé (1981), *Robert Siodmak. Le maître du film noir*, Lausanne.
- Durand, Philippe (1993), *Cinéma et montage. Un art de l'ellipse*, Paris.
- Dyer, Richard (1979), *Stars*, London.
- Eco, Umberto (1972 [1968]), *Einführung in die Semiotik* [ital. 1968], München.
- Eco, Umberto (1987 [1979]), *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979], München/Wien.
- Eco, Umberto (1989), Small Worlds, *Verus* 52/53, 53–70.
- Eco, Umberto (1992 [1990]), *Die Grenzen der Interpretation* [ital. 1990], München.

- Eco, Umberto (1994), *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* [engl./ital. 1994], München/Wien.
- Eder, Jens (2001), *Die Figur im Spielfilm. Grundzüge einer Theorie*, Dissertation Universität Hamburg [erscheint unter dem Titel *Die Figur im Film*, Marburg 2007].
- Eder, Jens (2002), «Noch einmal mit Gefühl!» Zu Figur und Affekt im Spielfilm, in: Sellmer, Jan/Wulff, Hans J., Hg., *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg, 93–107.
- Eder, Klaus (1992), Auf der Suche nach einer Heimat, *Filmbulletin* 5, 11–24.
- Egloff, Rainer/Guggenheim, Michael/Unterweger, Gisela (2001), Die Dating-Show ZÜRI-DATE: Paarverhalten als Fernsehtext und Gesellschaftsanlass, in: Hediger et al. (2001), 101–114.
- Eisenstein, Sergej M. (1949 [1934]), Through Theater to Cinema [russ. 1934], in: *Film Form. Essays in Film Theory*, Leyda, Jay, Hg., New York, 3–17.
- Eisenstein, Sergej M. (1949 [1935]), Film Form. New Problems [russ. 1935], in: *Film Form. Essays in Film Theory*, Leyda, Jay, Hg., New York, 122–149.
- Eisenstein, Sergej M. (1971 [1934]), Das Mittlere von Dreien [russ. 1934], in: *Schriften*, Bd. I, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., München, 238–273.
- Eisenstein, Sergej M. (1973a [1926]), Béla vergisst die Schere [russ. 1926], in: *Schriften*, Bd. II, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., München, 134–140.
- Eisenstein, Sergej M. (1973b [1926]), Zum Prinzip des Helden im PANZERKREUZER POTEKIN [Erstpubl. dt. 1926], in: *Schriften*, Bd. II, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., München, 126–127.
- Eisenstein, Sergej M. (1973 [1934]), Über die Reinheit der Filmsprache [russ. 1934], in: *Schriften*, Bd. II, München, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., 141–149.
- Eisenstein, Sergej M. (1973 [1939]), Das Organische und das Pathos [russ. 1939], in: *Schriften*, Bd. II, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., München, 150–186.
- Eisenstein, Sergej M. (1975 [1933/34]), Zur filmischen Gestaltung des Typischen, in: *Schriften*, Bd. III, Schlegel, Hans Joachim, Hg., München, 273–280 [Niederschrift russ. 1933/34; Erstpubl. aus Nachlass, dt. 1975].
- Eisner, Lotte (1981), Der deutsche Stummfilm, in: Obal, John, Hg., *Great Film Stills of the German Era*, New York, nicht paginiert.
- Elsaesser, Thomas (1998), Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference, in: Elsaesser, Thomas / Hoffman, Kay, Hg., *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam, 9–26.
- Elsaesser, Thomas (1999), *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin.
- Emerson, Caryl (1997), *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton.
- Erdheim, Mario (1992), Das Eigene und das Fremde. Über ethnische Identität, *Psyche* 8, 730–744.
- Esslin, Martin (1989 [1987]), *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen* [engl. 1987], Reinbek/Hamburg.
- Faure, Elie (1995 [ca. 1935]), Le Cinéma, langue universelle, in: *De la Cinéplastique*, Paris, 39–45 [Vortragsmanuskript, ca. 1935].
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*, London/New York.
- Forster, Edward M. (1947 [1927]), *Ansichten des Romans* [engl. 1927], Frankfurt/M.

- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.).
- Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris [dt.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1995].
- Foucault, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris [dt.: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M., 1991].
- Freud, Sigmund (1940 [1913]), Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken [1913], in: *Gesammelte Werke*, Bd. IX, Freud, Anna et al., Hg., London, 1940, 93–121.
- Freud, Sigmund (1941 [1909]), Der Familienroman der Neurotiker [1909], in: *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Freud, Anna et al., Hg., London, 1941, 225–231.
- Frodon, Jean Michel (1994), LA VIE SELON AGFA d'Assi Dayan, *Le Monde*, 14. April.
- Gabbard, Krin (1996), *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*, Chicago/London.
- Gabriel, Teshome H. (1989), Towards a Critical Theory of Third World Cinema, in: Pines, Jim/Willemen, Paul, Hg., *Questions of Third Cinema*, London, 30–52.
- Gage, John (1994 [1993]), *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart* [engl. 1993], Ravensburg.
- Gardies, André (1980), L'acteur dans le système textuel du film, *Etudes Littéraires* 13/1, 71–108.
- Gardies, André (1989), *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris.
- Gardies, André (1993a), *Le récit filmique*, Paris.
- Gardies, André (1993b), *L'espace au cinéma*, Paris.
- Gardies, André (1999), *Décrire à l'écran*, Québec/Paris.
- Gardies, André/Bessalel, Jean (1992), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris.
- Gaudreault, André (1989), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris.
- Gaudreault, André (1984), Narration et monstration au cinéma, *Hors Cadre* 2, 87–98.
- Gauthier, Guy (1995), *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (1992), Diderots ›Paradox des Schauspielers‹, in: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, 247–261.
- Geertz, Clifford (1983 [1973]), Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur [engl. 1973], in: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M., 7–43.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris [dt.: *Diskurs der Erzählung*, in: *Die Erzählung*, München, 1994, 11–192].
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris [dt.: *Neuer Diskurs der Erzählung*, in: *Die Erzählung*, München, 1994, 195–298].
- Genette, Gérard (1991), Récit fictionnel, récit factuel, in: *Fiction et diction*, Paris, 65–94.
- Gersch, Wolfgang (1975), *Film bei Brecht*, Berlin.
- Giger, Bernhard (1977), Gruppenverhalten durch Filme sichtbar gemacht, in: *Kellerkino Bern/Internationales Festival Kleiner Bühnen*, Hg., Juni 1977, Bern.

- Gigler, Dietmar (2000), *Passagen. Die Inszenierung von Körpern und der Film HAUT BAS FRAGILE von Jacques Rivette (F 1995)*, Magisterarbeit, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Freie Universität Berlin.
- Goffman, Erving (1980 [1974]), *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [engl. 1974], Frankfurt/M.
- Goffman, Erving (1986 [1967]), *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation* [engl. 1967], Frankfurt/M.
- Goffman, Erving (1987 [1959]), *Wir alle spielen Theater* [engl. 1959], München.
- Goliot-Lété, Anne (2000), *Le récit architecte. Problématique des lieux clos au cinéma*, Thèse de 3^e cycle, Département Arts du spectacle/Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Paris X, Nanterre.
- Gombrich, Ernst H. (1978 [1963]), *Meditationen über ein Steckenpferd*, in: *Meditationen über ein Steckenpferd* [engl. 1963], Frankfurt/M., 17–33.
- Gombrich, Ernst H. (1986 [1960]), *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [engl. 1960], Stuttgart/Zürich.
- Goodman, Nelson (1992a), *Seven Strictures on Similarity*, in: Douglas, Mary / Hull, David, Hg., *How Classification Works*, Edinburgh, 13–23.
- Goodman, Nelson (1992b), *The New Riddle of Induction*, in: Douglas, Mary / Hull, David, Hg., *How Classification Works*, Edinburgh, 24–41.
- Graczyk, Annette (1993), *Die Masse als Erzählproblem. Unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims EUROPA und Franz Jungs PROLETARIER*, Tübingen.
- Grande, Maurizio (1979), *Bozzetti e Opere*, in: Tinazzi, Giorgio, Hg., *Il cinema italiano degli anni '50*, Venedig, 148–177.
- Grange, Marie-Françoise (2000), *Modernité, postmodernité; de la mélancholie à l'euphorie*, in: Gilles, Joël, Hg., *L'euphorie. Arts plastiques – Cinema – Philosophie*, Paris, 131–149.
- Greenblatt, Stephen (1994 [1991]), *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker* [engl. 1991], Darmstadt.
- Gregor, Ulrich / Martin, Marcel (1966), *Interview mit Grigori Kosinzew (1964)*, in: Gregor, Ulrich, Hg., *Wie sie filmen*, Gütersloh, 189–195.
- Greimas, Algirdas J. (1970), *Du sens*, Paris.
- Greimas, Algirdas J. (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris.
- Greimas, Algirdas J. (1981), *Les actants, les acteurs et les figures*, in: *Du sens II*, Paris, 49–66.
- Greimas, Algirdas J. / Courtés, Joseph (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris [überarb. Fassung von *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Bd. I, Paris, 1979; Bd. II, Paris, 1986].
- Grierson, John (1998 [1932–34]), *Grundsätze des Dokumentarfilms* [engl. 1932–34], in: Hohenberger, Eva, Hg., *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 109–113.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris.
- Grünberg, Serge (1994), *LA VIE SELON AGFA*, *Cahiers du cinéma* 479/480, 111.
- Gržinic, Marina (1999/2000), *Die Grenzen des Anderen verschieben. Ein Interview mit Trinh T. Minh-ha*, *Die Springerin* V/4, 18–23.
- Guérin, Marie-Anne (1995), *Partition pour une expédition*, *Cahiers du cinéma* 491, 26–28.

- Gunning, Tom (1990 [1986]), *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* [1986], in: Elsaesser, Thomas, Hg., *Early Cinema: Space, frame, narrative*, London, 56–62 [dt.: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*, in: *Meteor – Texte zum Laufbild* 4, 1996, 25–34].
- Gunning, Tom (2001), *Loïe Fuller and the Art of Motion*, in: Quaresima, Leonardo / Vichi, Laura, Hg., *La decima musa. Il cinema e le altre arti / The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, 25–34.
- Hall, Edward T. (1959), *The Silent Language*, New York.
- Hall, Edward T. (1966), *The Hidden Dimension*, New York.
- Hamburger, Käte (1987 [1957]), *Die Logik der Dichtung* [1957], München.
- Hamon, Philippe (1977 [1972]), *Pour un statut sémiologique du personnage* [1972], in: Barthes, Roland / Kayser, Wolfgang / Booth, Wayne C. / Hamon, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, 115–180.
- Hamon, Philippe (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les ROUGON MAQUART d'Emile Zola*, Genève.
- Hamon, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris.
- Hamon, Philippe (1997 [1984]), *Texte et idéologie* [1984], Paris.
- Hanika, Iris (1994), *Also geht die Legende. Sechs Portraits aus dem Clan, Du* 5, 48–59.
- Hartmann, Britta (1995), *Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs, Montage/av* 4/2, 101–122.
- Hartmann, Britta (1999), *Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm, Montage/av* 8/1, 111–133.
- Harvey, Silvia (1980), *Woman's Place. The Absent Family of Film Noir*, in: Kaplan, Ann E., Hg., *Women in Film Noir*, London, 22–34.
- Hattendorf, Manfred (1994), *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz.
- Hayward, Susan (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*, London/New York.
- Heath, Stephen (1980 [1975]), *Système-récit* [engl. 1975], in: Bellour, Raymond/Brion, Patrick, Hg., *Le cinéma américain*, Bd. II, Paris, 249–259.
- Heath, Stephen (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington.
- Hediger, Vinzenz (2000a), *Zur Angelegenheit der eigenen Bilder, Cinema* 46, 11–24.
- Hediger, Vinzenz (2000b), *Empty Vessels. Gespräch über star acting und Filmschauspielerei mit Fred van der Kooij, Gazzetta. Pro Litteris* 2, 58–61.
- Hediger, Vinzenz / Sahli, Jan / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margit, Hg. (2001), *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz – Nouvelles Approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg.
- Heller, Dana (1995), *Family Plots. The De-Oedipalization of Popular Culture*, Philadelphia.
- Heymann, Danièle (1996). *La télé des possibles, Le Monde*, 28./29. April.
- Hickethier, Knut (1996), *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar.
- Hickethier, Knut (1999), *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*, in: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit, Hg., *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg, 9–30.

- Hill, John (1998), Film and Postmodernism, in: Hill, John/Church Gibson, Pamela, Hg., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, S. 96-105.
- Hippel, Klemens (1993), Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie, *Montage/av* 2/2, 127-145.
- Hjelmlev, Louis (1968-71 [1943]), *Prolégomènes à une théorie du langage* [dän. 1943], Paris.
- Hoffmann, Hans (1985), Die Filmepisode und der Episodenfilm, Teil 1: *Filmfaust* 46, 43-47; Teil 2: *Filmfaust* 47/48, 43-52.
- Hohenberger, Eva (1988), *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*, Hildesheim etc.
- Hohne, Karen / Wussow, Helen, Hg. (1994), *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*, Minneapolis/London.
- Holquist, Michael (1990), *Dialogism. Bakhtin and His World*, London/New York.
- Horton, Andrew (1994), *Writing the Character-Centered Screenplay*, Berkeley etc.
- Howard, David (1993), *The Tools of Screenwriting*, New York.
- Howard, David / Mabley, Edward (1996 [1993]), *Drehbuch-Handwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme* [engl. 1993], Köln.
- Huber, Jörg (1996), Kunst und gesellschaftliche Kontingenz, in: Erdle, Birgit R. / Weigel, Sigrid, Hg., *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln etc., 201-220.
- Iris* 18 (1995), *New Discourses of African Cinema / Nouveaux discours du cinéma africain*, Iowa/Paris.
- Iris* 29 (2000), *Recent French Cinema / Le cinéma français contemporain*, Iowa/Paris.
- Iser, Wolfgang (1983), Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text?, in: Henrich, Dieter / Wolfgang Iser, Hg., *Funktionen des Fiktiven*, München, 121-152.
- Israel, Samuel Ben (2005), The Relational Mode of Narration, Kurzfassung der Magisterarbeit *Samspillefilm. Den relationelle fortælle måde i et relationistisk perspektiv*, Film and Media Studies Section, Universität Kopenhagen, 2004 [Typoskript].
- Jakobson, Roman (1963 [1960]), Linguistique et poétique [engl. 1960], in: *Essais de linguistique générale*, Bd. I, Paris, 209-250. [dt.: Linguistik und Poetik, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Holenstein, Elmar / Schelbert, Tarcisius, Hg., Frankfurt/M. 1979, 83-121].
- Jakobson, Roman (1977 [1973]), La dominante [1973], in: *Huit questions de poétique*, Paris, 77-85.
- Jameson, Fredric (1990), *Signatures of the Visible*, New York/London.
- Jhering, Herbert (1961 [1930]), MENSCHEN AM SONNTAG [1930], in: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Bd. III, Krull Edith, Hg., Berlin, 300-301.
- Jodelet, Denise (1983), La représentation du corps, ses enjeux privés et sociaux, in: Hainard, Jacques / Kaehr, Roland, Hg., *Le Corps Enjeu*, Neuchâtel, 127-141.
- Jodelet, Denise (1994), Le corps, la personne et autrui, in: Moscovici, Serge, Hg., *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, 41-70.

- Joly, Martine (1994), *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris.
- Joly, Martine (2002), *L'image et son interprétation*, Paris.
- Jost, François (1989), *L'œil caméra. Entre film et roman*, Lyon.
- Jost, François (1990), La sémiologie du cinéma et ses modèles, *Iris* 10, 133–141.
- Jost, François (2001), *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Brüssel.
- Jousse, Thierry (1994), Vue en coupe d'une ville malade, *Cahiers du cinéma* 475, 62–63.
- Jullier, Laurent (1997), *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris.
- Keppler, Angela (1995), Person und Figur. Identifikationsangebote im Fernsehen, *Montage/av* 2/4, 85–99.
- Keppler, Angela (1996), Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen, in: Vorderer (1996), 11–24.
- Kessler, Frank (1996a), Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus, in: *Montage/av* 5/2, 51–67.
- Kessler, Frank (1996b), Photogénie und Physiognomie, in: Schneider, Rüdiger / Campe, Manfred, Hg., *Geschichten der Physiognomik*, Freiburg i. Br., 515–534.
- Kessler, Frank (1998), Lesbare Körper, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7, 15–28.
- Kesting, Marianne (1959), *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart.
- Kleinspehn, Thomas (1989), *Der flüchtige Blick – Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Hamburg.
- Klotz, Volker (1966 [1960]), Geschlossene und offene Form im Drama [1960], in: Grimm, Reinhold, Hg., *Episches Theater*, Köln/Berlin, 378–382.
- Kluge, Alexander (1983): Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle, in: Böhm-Christl, Thomas, Hg., *Alexander Kluge*, Frankfurt/M., 310–321.
- Koch, Gertrud (1986), Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs, *Frauen und Film* 40, 73–82.
- Koch, Gertrud (1996), *Kracauer zur Einführung*, Hamburg.
- Koch, Gertrud (2004), Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films, in: Krämer (2004), 163–188.
- Kracauer, Siegfried (1971 [1930]), Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1930], in: *Schriften*, Bd. I, Witte, Karsten, Hg., Frankfurt/M., 205–304.
- Kracauer, Siegfried (1973 [1960]), *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit* [engl. 1960], Witte, Karsten, Hg., Frankfurt/M.
- Kracauer, Siegfried (1974), *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Witte, Karsten, Hg., Frankfurt/M.
- Kracauer, Siegfried (1977), *Das Ornament der Masse. Essays*, Witte, Karsten, Hg., Frankfurt/M.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1922]), Die Gruppe als Ideenträger [1922], in: Kracauer (1977), 123–156.
- Kracauer, Siegfried (1984 [1947]), *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947], Witte, Karsten, Hg., Frankfurt/M.

- Krämer, Sybille, Hg. (2004), *Performativität und Medialität*, München.
- Kristeva, Julia (1970), Une poétique ruinée, in: Bakhtine (1970 [1963]), 5–27.
- Kuhn, Annette (1985), *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, London/New York.
- Kuhn, Annette, Hg. (1990), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London etc.
- Kuhn, Annette, Hg. (1999), *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*, London etc.
- Kühn, Gertraude / Tümmler, Karl / Wimmer, Walter, Hg. (1978), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*, 2 Bde., Berlin.
- Laffay, Albert (1964), *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris.
- Lalanne, Jean-Marc (1996), Pascale Ferran: Histoire pleine d'enseignement d'un deuxième film, *Cahiers du cinéma* 502, 93–94.
- Lämmert, Eberhard (1955), *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart.
- Lange, Helmuth (1931), *Filmmanuskripte und Filmideen. 121 Themen für den Kino-Amateur*, Berlin.
- Lacan, Jacques (1973), *Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris.
- Laplanche, Jean (1992), *La révolution copernicienne inachevée. Travaux 1967–1992*, Paris.
- Lau, Jörg (1994), Das Gewicht der Welt, ganz leicht, *Die Tageszeitung*, 6. Januar.
- Léger, Fernand (1960 [1926]), A New Realism – The Object [franz. 1926], in: Jacobs, Lewis, Hg., *Introduction to the Art of the Movies*, New York, 96–98.
- Léger, Fernand (1995 [1925]), Peinture et cinéma [1925], in: *À propos de cinéma*, Paris, 29–31.
- Lemke, Harald (2001), Die labyrinthische Sprechsituation. Zur Umwegigkeit des Sinns im Erzählen, in: Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart, Hg., *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien etc., 187–200.
- Lenclud, Gérard (1991), Le monde selon Sahlins, *Gradhiva* 9, 49–62.
- Levin, Sid (1975), The Art of the Editor: NASHVILLE, *Filmmakers Newsletter* 8/10, 29–33.
- Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1968), *Mythologiques. L'origine des manières de table*, Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1973 [1960]), *Anthropologie structurale deux* [1960], Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1974 [1958]), *Anthropologie structurale* [1958], Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1985 [1983]), Die Familie [franz. 1983], in: *Der Blick aus der Ferne*, Henschen, Hans-Horst, Hg., München, 73–103.
- Lewinsky, Mariann (1995), Sehen, was man sieht!, *Cinema* 41, 75–91.
- Liebes, Tamara / Katz, Elihu (1986), Patterns of Involvement in Television Fiction. A Comparative Analysis, *European Journal of Communication* 1, 151–171.
- Liebes, Tamara / Livingstone, Sonia (1994), The Structure of Family and Romantic Ties in the Soap Opera: An Ethnographic Approach, *Communication Research* 21/6, 717–741.
- Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (1991), *Studienbuch Linguistik*, Tübingen.

- Lloyd, Barbara (1994), Les différences entre sexes, in: Moscovici, Serge, Hg., *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, 280–299.
- Loewy, Hanno (2003), *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin.
- Longoni, Anna/Ruesch, Diana, Hg. (1995), *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933–1972)*, Mailand.
- Lotman, Jurij M. (1977 [1973]), *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films* [russ. 1973], Frankfurt/M.
- Lotman, Jurij M. (1981 [1965–74]), *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Leipzig [Erstpubl. der russ. Aufsätze 1965–74].
- Lotman, Jurij M. (1990), *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington etc.
- Lotman, Jurij M. (1993 [1970]), *Die Struktur literarischer Texte* [russ. 1970], München.
- Lotman, Jurij M. (1994 [1988]), Mögliche Welten. Gespräch über den Film, *montage/av* 3/2, 141–150 [gekürzte Fassung von dt. Erstpubl. 1988].
- Lytard, François (1971), *Discours, figure*, Paris. Maltby, Richard / Craven, Ian (1995), *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford/Cambridge.
- Man, Glenn (2005), The Multiple-Protagonist Film and the Aesthetics of Intersection, Vortrag an der Konferenz der *Society for Cinema and Media Studies*, 3. April 2005, London [Typoskript].
- Marcus, George E. (1995), The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage, in: Devereaux, Leslie / Hillman, Roger, Hg., *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley etc., 35–55.
- Marie, Michel (1997), *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris.
- Marie, Michel, Hg. (1998), *Le jeune cinéma français*, Paris.
- Marks, Laura U. (1998), Video Haptics and Erotics, *Screen* 39/4, 331–348.
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, London/New York.
- Melandri, Enzo (2004 [1968]), *La linea e il circolo. Saggio logico-filosofico sull'analogia* [1968], Mailand.
- Messerli, Alfred / van der Kooij, Fred (1992), Ein Gespräch über Theorie und Praxis der Schauspielkunst im Film, *Cinema* 38, 30–56.
- Metz, Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. I, Paris [dt.: *Semiotologie des Films*, München 1972].
- Metz, Christian (1971), *Langage et cinéma*, Paris [dt.: *Sprache und Film*, Frankfurt/M. 1973].
- Metz, Christian (1972), *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. II, Paris.
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire*, Paris [dt.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000].
- Metz, Christian (1986), Réponses à *Hors cadre* sur le Signifiant Imaginaire, *Hors cadre* 4, 61–74.
- Metz, Christian (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris [dt.: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997].
- Metz, Christian (2000 [1977]), Metapher/Metonymie oder der imaginäre Referent, in: *Der Imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. in Metz 1977], Münster, 112–229.

- Michel, Matthias / Köpfl, Isabelle / Ernst, Meret, Hg. (1997), *Virusexpress. Rendez-vous im Überall*, Zürich.
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago.
- Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, New York/London.
- Moine, Raphaëlle (2000), Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne: les films-concerts ou le cinéma de la sensation, in: Bächler, Odile / Murcia, Claude / Vanoye, Francis, Hg., *Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*, Paris, 205–212.
- Moine, Raphaëlle (1999), Stéréotypes et clichés, *Ritm* 19, 159–170.
- Mondada, Lorenza (1998), De l'analyse des représentations à l'analyse des activités descriptives en contexte, *Cahiers de praxématique* 31, 127–148.
- Mondada, Lorenza (2000a), La construction du savoir dans les discussions scientifiques. Apports de la linguistique interactionnelle et de l'analyse conversationnelle à la sociologie des sciences, *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 26/3, 615–636.
- Mondada, Lorenza (2000b), Le langage en action [Typoskript], erscheint in: *L'actualité des recherches-actions* [Tagungsband], Paris.
- Moneti, Guglielmo Hg. (1992), *Lessico Zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Venedig.
- Montage/av* 10/1 (2001), *Fernsehproduktion*, Berlin.
- Morsch, Thomas (1997), Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos, *Medienwissenschaft* 3, 271–289.
- Moscovici, Serge (1994), La mentalité prélogique des primitifs et la mentalité prélogique des civilisés, in: Moscovici, Serge, Hg., *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, 208–231.
- Moulet, Luc / Tavernier, Bertrand (1961), Entretien avec Edgar G. Ulmer, *Cahiers du cinéma* 122, 5–6.
- Mouren, Yannick (1994), La simultanéité au cinéma, *Cinémaction* 72, 157–161.
- Müller, Eggo (1995), Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung, «Fernsehen des Verhaltens», *Montage/av* 4/1, 85–104.
- Müller, Eggo (1998), «Mr. Kiss Kiss Bang Bang». James Bonds wunderbare Welt der grenzenlosen Männlichkeit, in: Hügel, Hans-Otto / von Moltke, Johannes, Hg., *James Bond. Spieler und Spion*, Hildesheim, 154–162.
- Münsterberg, Hugo (1996 [1916]), Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916], in: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, Schweinitz, Jörg, Hg., Wien, 29–103.
- Murcia, Claude (1990), La fiction ou la volonté de se perdre. À propos des TROIS COURONNES DU MATELOT de Raoul Ruiz, *La Licorne* 17, 94–104.
- Nachman, Ingber (1994), Remise en question en Israel, *Le Monde diplomatique* 11, 15.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton/Oxford.
- Naremore, James (1988), *Acting in the Cinema*, Berkeley.
- Naremore, James (1989), Expressive Coherence and the «Acted Image», in: Palmer, Barton R., Hg., *The Cinematic Text. Methods and Approches*, New York, 195–213.

- Natter, Wolfgang (1994), *The City as Cinematic Space: Modernism and Place in BERLIN, SYMPHONY OF A CITY*, in: Aitken, Stuart C. / Zonn, Leo E., Hg., *Place, Power, Situation, and Spectacle. A Geography of Film*, Maryland/London, 203–228.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1986 [1983]), *Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung* [engl. 1983], *Rundfunk und Fernsehen* 34/2, 177–190.
- Nichols, Bill (1981), *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington.
- Nichols, Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis.
- Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington/Indianapolis.
- Nichols, Bill (2000), *Film Theory and the Revolt against Master Narratives*, in: Gledhill, Christine/Williams Linda, Hg., *Reinventing Film Studies*, London, 34–52.
- Nickau, Klaus (1966), *Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen Poetik*, *Museum Helveticum* 23, 155–171.
- Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart/Weimar.
- O'Brien, Daniel (1995), *Robert Altman. Hollywood Survivor*, London.
- Odin, Roger (1980), *L'entrée du spectateur dans la fiction*, in: Aumont, Jacques/Leutrat, Jean-Louis, Hg., *Théorie du film*, Paris, 198–213.
- Odin, Roger (1983), *Mise en phase, déphasage et performativité dans LE TEMPESTAIRES de Jean Epstein*, *Communications* 39, 213–238.
- Odin, Roger (1984), *Film documentaire – Lecture documentarisante*, *Cahiers du CIEREC. Cinémas et réalités* XLI, 263–278 [dt.: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa, Hg., *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien, 125–146].
- Odin, Roger (1988), *Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur. Approche sémio-pragmatique*, *Iris* 8, 121–139.
- Odin, Roger (1993), *L'énonciation contre la pragmatique?*, *Iris* 16, 165–176.
- Odin, Roger (2000), *De la fiction*, Brüssel.
- Oester, Kathrin (2002), *«Le tournant ethnographique» – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique*, *Ethnologie Française* XXXII/2, 345–355.
- Orr, John (2002), *The Art and Politics of Film*, Edinburgh.
- Paech, Joachim (1974), *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Russland 1917 bis 1924. Ein Beitrag zur politischen Geschichte des Theaters*, Kronberg.
- Panofsky, Erwin (1967 [1939]), *Essais d'icologie* [engl. 1939], Teyssèdre, Bernard, Hg., Paris.
- Panofsky, Erwin (1993 [1947]), *Stil und Medium im Film* [engl. 1947; frühere Fassung 1936], in: Raulff, Helga u. Ulrich, Hg., *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt/M./New York, 1993, 17–48.
- Parrochia, Daniel (1993), *Philosophie des réseaux*, Paris.

- Pavel, Thomas (1988 [1986]), *Univers de la fiction* [engl. 1986], Paris.
- Pavis, Patrice (1996a), *Analyse des spectacles*, Paris.
- Pavis, Patrice (1996b), *Dictionnaire du théâtre*, Paris.
- Pavis, Patrice (1997), Le personnage romanesque, théâtral, filmique, *Iris* 24, 171–184.
- Pearson, Roberta E. (1992), *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biography Films*, Berkeley etc.
- Pfister, Manfred (1994 [1977]), *Das Drama* [1977], München.
- Picard, Michel (1986), *La lecture comme jeu*, Paris.
- Plantinga, Carl (1987), Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds, *Persistence of Vision* 5, 44–54.
- Plantinga, Carl / Smith Greg M., Hg. (1999), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore/London.
- Polan, Dana (1989), Powers of Vision, Visions of Power, *Camera Obscura* 18, 106–119.
- Propp, Vladimir (1982 [1928]), *Morphologie des Märchens* [russ. 1928], Frankfurt/M.
- Prümm, Karl (1992), Erneutes Lob der Charge, *Filmwärts* 23/3, 5–9.
- Prümm, Karl (1998), Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren, in: Jacobsen, Wolfgang / Prinzler, Hans Helmut, Hg., *Siodmak Bros., Berlin – Paris – London – Hollywood*, Berlin, 61–182.
- Pudovkin, Vsevolod (1960 [1935]), *Film Acting* [russ. 1935], in: *Filmtechnique and Film Acting*, New York.
- Pudowkin, Wsewolod (1928 [1926]), *Filmregie und Filmmanuskript* [russ. 1926], Berlin.
- Questerbert, Marie-Christine (1988), *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Renens.
- Radeke, Christiane (1999), *Der israelische Film LIFE ACCORDING TO AGFA (1992) als <Landkarte der Bedeutungen>. Eine Diskursanalyse im Rahmen der Cultural Studies*, Diplomarbeit, Studiengang AV-Medienwissenschaften, Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam-Babelsberg, Potsdam-Berlin.
- Radwan, Jon (2001), Generation X and Postmodern Cinema: Slacker, *Post Script* 19/2, 34–48.
- Raynauld, Isabelle (1999), Du scénario de film aux scénarios multimédias dits interactifs: étude des pratiques d'écriture scénaristique, *Cinémas* 9/2–3, 147–156.
- Récanati, François (1979), *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris.
- Ricoeur, Paul (1983), (1984), (1985), *Temps et récit*, Bd. I–III, Paris [dt.: *Zeit und Erzählung*, Bd. I–III, München 1988, 1989, 1991].
- Rodowick, David N. (1990), Reading the Figural, *Camera Obscura* 24, 11–44.
- Rosenstone, Robert A. (1991 [1988]), Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen [engl. 1988], in: Rother, Rainer, Hg., *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin.
- Roth, Wilhelm (1982), *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern.
- Rotha, Paul (1952 [1936]), *Documentary Film*, London [dritte, erweiterte Auflage v. 1936; in Zusammenarbeit mit Sinclair Road u. Richard Griffith].

- Rotha, Paul, Hg. (1958), *Rotha on the Film. A Selection of Writings about Cinema*, London.
- Rotha, Paul (1973), *Documentary Diary. An Informal History of the British Documentary, 1928–1939*, New York.
- Sahli, Jan (2001), Neue Fotografie im alten Schweizer Film, in: Hediger et al. (2001), 291–306.
- Sahli, Jan (2005), *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Marburg.
- Sahlins, Marshall (1985), *Islands of History*, Chicago/London.
- Sawyer, Brian / Vourlis, John (1995), Screenwriting Structures for New Media, *Creative Screenwriting* 2/2, 95–103.
- Schaub, Martin (1983), CINEMA: Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983, *Cinema* 12, 7–119.
- Schischkoff Georgi, Hg. (1991), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart.
- Scheiffele, Maxime (1989), L'acteur en autopersonnage, *Admiranda* 4, 22–29.
- Schelbert, Corinne (1994), Schmerzgrenzen und Feindbilder. Zwei israelische Filme und ein bisschen Vorgeschichte, *Wochezeitung* 14, 18–19.
- Schlegel, Hans-Joachim (1973), Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. Eine Einführung in den PANZERKREUZER POTESKIN, in: Eisenstein, Sergej M., *Schriften*, Bd. II, Schlegel, Hans-Joachim, Hg., München, 7–22.
- Schmitz, Norbert (1994), Zwischen «Neuem Sehen» und «Neuer Sachlichkeit»: Der Einfluss der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre, in: Cinema Quadrat, Hg., *Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*, Mannheim/Berlin, 79–94.
- Schneider, Alexandra (2000), Emotion. Fiktion. Identität, *Cinema* 46, 41–54.
- Schneider, Alexandra (2001), AUTOSONNTAG (CH 1930): Eine Filmsafari im Klöntal, in: Hediger et al. (2001), 83–100.
- Schneider, Alexandra (2004), «Die Stars sind wir». *Heimkino als filmische Praxis*, Marburg.
- Schneider, Irmela, Hg. (1995), *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*, Opladen.
- Schweinitz, Jörg (1988), Zu Grundlagen des filmtheoretischen Denkens Siegfried Kracauers, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 29/ 34, 111–126.
- Schweinitz, Jörg (1994), «Genre» und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, *Montage/av* 3/2, 99–118.
- Schweinitz, Jörg (1999), Der «Stein der Stereotypie». Der Diskurs zur Standardisierung des Erzählens in der klassischen deutschen Filmtheorie, in: Lämmert, Eberhard, Hg., *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin, 263–292.
- Schweinitz, Jörg (2006), *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin.
- Schweitzer, Ariel (1997), *Le cinéma israélien de la modernité*, Paris.
- Sellier, Geneviève (1997), La Nouvelle Vague: un cinéma à la première personne du masculin singulier, *Iris* 24, 77–90.

- Shohat, Ella / Stam, Robert (1998), Narrativizing Visual Culture : Towards a Polycentric Aesthetics, in: Mirzoeff, Nicholas, Hg., *The Visual Culture Reader*, London/New York, 37–59.
- Sierek, Karl (1994a), *Ophüls: Bachtin. Versuch mit Film zu reden*, Basel/ Frankfurt/M.
- Sierek, Karl (1994b), Spannung und Körperbild, *Montage/av* 3/1, 115–121.
- Sierek, Karl (1996), Chronotopenanalyse und Dialogizität, *Montage/av* 5/2, 23–49.Š
- Šklovskij, Viktor (1969 [1916]), Kunst als Verfahren [russ. 1916], in: Striedter, Jurij, Hg., *Texte der Russischen Formalisten*, Bd. I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 3–35.
- Smith, Murray (1995), *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford.
- Smith, Murray (1997), THE BATTLE OF ALGIERS: Colonial Struggle and Collective Allegiance, *Iris* 24, 105–124.
- Smith, Murray (2000), Parallel Lines, in: Hillier, Jim, Hg., *American Independent Cinema*, London, 155–161. [dt.: Parallelen, in: *Montage/av* 16/2/2006, in Vorbereitung]
- Sorlin, Pierre (1977), *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris.
- Sorlin, Pierre (1992), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris.
- Sorlin, Pierre (1999), L'auteur, miroir du critique, *Iris* 28, 147–157.
- Souriau, Etienne (1953 [1951]), La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie [1951], in: L'univers filmique, Paris. [dt.: Die Struktur des filmischen Universums, in: *Montage/av* 6/2/1997, 140–157].
- Stafford, Barbara Maria (1999), *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge (Mass.)/London.
- Staiger, Janet (2000), *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York/London.
- Stam, Robert (1989), *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore/London.
- Stam, Robert (1989a), Bakhtinian Translinguistics: A Postscriptum, in: Palmer, Barton R., Hg., *The Cinematic Text*, New York, 343–351.
- Stam, Robert (1989b), From Metz to Bakhtine, in: Palmer, Barton R., Hg., *The Cinematic Text*, New York, 277–301.
- Strohm, Claire (1990), UNE HISTOIRE DE GARÇONS ET DE FILLES, *Cahiers du cinéma* 431–432, 108.
- Suleiman, Susan R. (1983), *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, New York.
- Tan, Ed S. (1996), *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, New Jersey.
- Taylor, Henry M. (1992), Tirez sur le star, *Cinema* 38, 80–89.
- Taylor, Henry M. (2002), *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg.
- Taylor, Henry M. / Tröhler, Margrit (1999), Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm, in: Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit, Hg., *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg, 137–152.
- Thompson, Grahame (1985), Approaches to <Performance>, *Screen* 26/5, 78–90.

- Thompson, Kristin (1988), *Breaking the Glass Armor*, Princeton.
- Thompson, Kristin (1999), *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge (Mass.)/London.
- Todorov, Tzvetan (1966), Les catégories du récit littéraire, *Communications* 8, 131–157.
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris [dt.: *Einführung in die fantastische Literatur*, München, 1972].
- Todorov, Tzvetan (1971), Les hommes-récit, in: *Poétique de la prose*, Paris, 78–91.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris.
- Tomaševskij, Boris V. (1985 [1925]), *Théorie der Literatur, Poetik* [russ. 1925], Seemann, Klaus-Dieter, Hg., Wiesbaden.
- Tröhler, Margrit (1994), Choreographie im magnetischen Kräftefeld. Eine Untersuchung zum Beziehungsgeflecht der Figuren, zu ihren Körpern im Raum, *Du* 5, 42–43.
- Tröhler, Margrit (1995a), Hierarchien und Figurenkonstellationen, in: Hartmann, Britta / Müller, Eggo, Hg., *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Potsdam '94*, Berlin, 20–27.
- Tröhler, Margrit (1995b), Von der Konstruktion der Wirklichkeit. Zur Repräsentation der KonsumentInnen von illegalen Drogen in den audiovisuellen Medien der Schweiz. Strukturen, Hierarchien, Wirkungen, in: Widmer, Jean / Tröhler, Margrit / Ingold, Geneviève / Terzi, Cédric, *Evaluation der Massnahmen des Bundes zur Verminderung der Drogenprobleme. Drogen, Medien und Gesellschaft: Studien II*, Lausanne, 1–45.
- Tröhler, Margrit (1997), *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire*, Villeneuve d'Ascq.
- Tröhler, Margrit (1998), WALK THE WALK oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität, *Montage/av* 7/2, 79–90.
- Tröhler, Margrit (2000), Kleine Differenzen. Das Eigene und das Fremde in neueren Spiel- und Dokumentarfilmen, *Cinema* 46, 118–131.
- Tröhler, Margrit (2002a), MENSCHEN AM SONNTAG. Les acteurs non-professionnels entre document, fiction et expérimentation cinématographique et comme carrefour des discours sur le cinéma à la fin des années 20, in: Vichi, Laura, Hg., *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / The Visible Man. Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, 157–172.
- Tröhler, Margrit (2002b), Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm, *Montage/av* 11/2, 9–41.
- Tröhler, Margrit (2002c), Les récits éclatés: la chronique et la prise en compte de l'autre, in: Bertin-Maghit, Jean-Pierre / Joly, Martine / Jost, François / Moine, Raphaëlle, Hg., *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, 15–32.
- Tröhler, Margrit (2004), Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, *Montage/av* 13/2, 149–169.
- Tröhler, Margrit (2006), Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit, in: Frizzoni, Brigitte / Tomkowiak, Ingrid, Hg., *Unterhaltung. Konzepte, Formen, Wirkungen*, Zürich, 155–174.

- Tröhler, Margrit / Taylor, Henry M. (1997), De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction, *Iris* 24, 33–58.
- Tsui, Curtis K. (1995), Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai, *Asian Cinema* 7/2, 93–124.
- Turner, Victor (1995 [1982]), *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels* [engl. 1982], Frankfurt/M.
- Uebersfeld, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris.
- Vale, Eugene (1987 [1982]), *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, München [zweite, stark überarbeitete Fassung von engl. 1982; Erstpubl. 1949].
- Vanoye, Francis (1989a), *Récit écrit – Récit filmique*, Paris.
- Vanoye, Francis (1989b), *La règle du jeu*, Paris.
- Vanoye, Francis (1991), *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris.
- Vernet, Marc (1985), Figures de l'absence 2: la voix-off, *Iris* 5, 47–56.
- Vernet, Marc (1986), Le personnage de film, *Iris* 7, 81–110.
- Vernet, Marc (1990a), D'un oeil peu regardant, *La Licorne* 17, 29–38.
- Vernet, Marc (1990b), Le figural et le figuratif ou le référent symbolique, *Iris* 10, 223–234.
- Verstraten, Paul (1992), L'ellipse catalyseur au cinéma, in: CICADA, Hg., *Ellipses, Blancs, Silences. Actes du colloque du 6/7/8 décembre 1990, Université de Pau*, Pau, 199–207.
- Vertov, Dziga (1967 [1922–34]), *Schriften zum Film*, Beilenhoff, Wolfgang, Hg., München [Erstpubl. der russ. Aufsätze 1922–34].
- Vincendeau, Ginette (1993), Gabin unique: Le pouvoir réconciliateur du mythe, in: Gautéur, Claude / Vincendeau, Ginette, Hg., *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, 95–206.
- Visconti, Luchino (1970 [1943]), Le cinéma anthropomorphique [ital. 1943], *Cinéma d'aujourd'hui* 21, 109–113.
- von Matt, Peter (1995), *Verkommene Söhne, missratene Töchter, Familiendesaster in der Literatur*, München.
- Vorderer, Peter, Hg. (1996), *Fernsehen als <Beziehungskiste>. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*, Opladen.
- Waldenfels, Bernhard (1990), *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt/M.
- Warth, Eva-Maria (1992), New York, Paris, Berlin: Die Grossstadt im Dokumentarfilm der zwanziger und dreissiger Jahre, *Amerikastudien/ American Studies* 37/1, 14–23.
- Weinrich, Harald (1976), *Sprache in Texten*, Stuttgart.
- Weinrich, Harald (1977 [1971]), *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart etc. [zweite, stark überarb. Fassung v. 1971].
- Wenzel, Eike (2000), Ballonseide und Schrankwand. Privatheit und Intimität bei den FUSSBROICHS und in der Docu-Soap, in: Bergermann, Ulrike / Winkler, Hartmut, Hg., *TV-Trash. The TV-Show I Love to Hate*, Marburg, 71–81.
- Wexman, Virginia Wright (1993), *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*, Princeton.

- Willemsen, Paul (1994), The Third Cinema Question, in: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, London etc., 175–205.
- Willemsen, Paul (1995), The National, in: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger, Hg., *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley etc., 21–34.
- Williams, Linda (1984), <Something Else Beside a Mother>: STELLA DALLAS and the Maternal Melodrama, *Cinema Journal* 24/1, 2–27.
- Williams, Linda (1986), Film Bodies. Gender, Genre and Excess, *Film Quarterly* 44/4, 2–13.
- Williams, Linda (1989), *Hard Core. Power, Pleasure and the <Frenzy of the Visible>*, Berkeley/Los Angeles.
- Witte, Karsten (1991), Neo-Realismus. Der Angriff der Chronik auf die Story, *epd Film* 3, 16–23.
- Witte, Karsten (1993), Film im Nationalsozialismus: Blendung und Überblendung, in: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans H., Hg., *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar, 119–170.
- Wittgenstein, Ludwig (1984 [1945–49]), Philosophische Untersuchungen, in: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M., 225–580 [Niederschrift 1945–49; dt./engl. Erstpubl. 1953].
- Wolff, Hannelore (1985), *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt/M. etc.
- Wood, Robin (1986 [1980/81]), The Incoherent Text: Narrative in the 70s [1980/81], in: *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, New York, 46–69.
- Wulff, Hans J. (1990), Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke), *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 2/1, 179–195.
- Wulff, Hans J. (1992a), Fernsehkommunikation als parasoziale Interaktion: Notizen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie, *Semiotische Berichte* 3–4/16, 279–295.
- Wulff, Hans J. (1992b), Raum und Handlung: Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths *A WOMAN SCORNE*D, *Montage/av* 1/1, 91–112.
- Wulff, Hans J. (1996), Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion, in: Vorderer (1996), 29–48.
- Wulff, Hans J. (1997), La perception des personnages de film, *Iris* 24, 15–32.
- Wulff, Hans J. (1998), Szene, Erzählung, Konstellation. Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST*, *Montage/av* 7/1, 123–144.
- Wulff, Hans J. (2002), Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes, in: Krahs, Hans / Ort, Claus-Michael, Hg., *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*, Kiel 2002, 431–448.
- Wunderlich, Werner (2001), Die Faszination des Doppelgängers, *Basler Magazin* 17, 12–14.
- Wuss, Peter (1993a), *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin.
- Wuss, Peter (1993b), Grundformen filmischer Spannung, *Montage/av* 2/2, 101–116.

-
- Xavier, Ismail (1999), *Historical Allegory*, in: Miller, Toby / Stam, Robert, Hg., *A Companion to Film Theory*, Malden (Mass.)/Oxford, 333–362.
- Zeller, Bernhard, Hg. (1976), *Hätte ich das Kino!*, Stuttgart.
- Zeraffa, Michel (1989), *Le personnage de roman*, in: *Encyclopædia Universalis*, Bd. XX, Paris, 134–137.
- Zerbst, Rainer (1984), *Die Fiktion der Realität – Die Realität der Fiktion. Prolegomena zur Grundlegung einer künftigen Romanoziologie*, Frankfurt/ M. etc.
- Zima, Peter V. (2000), *Die Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel.
- Zima, Peter V. (2001 [1997]), *Moderne/Postmoderne* [1997], Tübingen/Basel.

Glossar

Dieses Glossar beruht, abgesehen von leichten Änderungen, auf einem in Zusammenarbeit mit Henry M. Taylor verfassten Aufsatz, der eine theoretische Auseinandersetzung mit den folgenden Begriffen beinhaltet (auch für die bibliografischen Angaben erlaube ich mir, auf diesen Aufsatz zu verweisen).¹ In der vorliegenden Studie benutze ich die dort erarbeitete Begrifflichkeit; einzelne Konzepte werden jedoch im Laufe der Arbeit revidiert und für das Korpus der Filme mit pluralen Figurenkonstellationen neu ausdifferenziert.

Charakter: In einer realistischen Lektüre entspricht der Charakter heutzutage den individualisierten psychischen und sozialen Eigenschaften, die in der angenommenen Einheit von Körper und Psyche die Figur als Analogon einer möglichen Person entstehen lassen. Er ist eine fiktionale Konstruktion (des Textes und der Lektüre), die im Film von vornherein auch über die filmisch-körperliche Präsenz und alle veräusserlichten Merkmale beschrieben ist und von den ZuschauerInnen als emotionales Bild aufgebaut wird. Eine Figur kann jedoch auch stärker über ihre Rolle oder ihren Typ charakterisiert sein denn als Charakter und wird dadurch (teilweise) entpsychologisiert.

DarstellerIn: Sobald eine Person vor der Kamera steht, wird sie zur DarstellerIn und erhält eine mimetische und repräsentative Funktion. Der Filmkörper eines Menschen ist das Produkt einer Fiktionalisierung, bevor dieser eine narrative Funktion einnimmt, eine Rolle trägt: eine öffentliche Persönlichkeit, eine SchauspielerIn, eine StatistIn oder eine zufällig im Bild erscheinende PassantIn auf der Strasse sind DarstellerInnen.

Figur: Der Begriff bezeichnet die mediale Kunstfigur in einem allgemeinen, umfassenden und sozusagen neutralen Sinn. Die Figur ist je nachdem durch mehr oder weniger dicht miteinander verschränkte Funktionen gestaltet, welche sich in den anderen in diesem Glossar erläuterten Begriffen als deren Facetten konkretisieren. Sie ist immer eine textuelle und diskursive, über den einzelnen Film hinausweisende Konstruktion.

Filmkörper: Der Filmkörper stellt im analogen, fotografischen und bewegten Bild die phänomenologische Facette der filmischen Figur dar. Er charakterisiert die Figur über den Realitätseindruck als abwesende und anwesende zugleich. Soziale, kulturelle, geschlechtsspezifische Merkmale haften dem Filmkörper an, der jedoch formbar ist: von der DarstellerIn und von der filmischen Mise en scène gestaltet, erreicht er eine spezifische Expressivität.

1 Vgl. Tröhler/Taylor 1997; Kurzfassung in Taylor/Tröhler 1999.

Hauptfigur (oder ProtagonistIn); Nebenfiguren, Hintergrundfiguren: Eine Hauptfigur (meist als Einzelne oder im Paar) besitzt erzähltechnisch die grösste Relevanz; sie stellt meist den ausgearbeitetsten Charakter dar, zentriert die fiktionale Welt und die anderen Figuren auf sich. Sie besitzt eine starke Leinwandpräsenz und definiert im klassischen Kino den hauptsächlichen Handlungsstrang. Das restliche Personal könnte hierarchisch in sekundäre Hauptfiguren, in effektive Nebenfiguren und in Hintergrund- oder Dekorfiguren eingeteilt werden, je nach Funktion und Aufmerksamkeit, die ihnen zuteil werden.

HeldIn: Im klassischen Film fällt die HeldIn meist mit der Hauptfigur zusammen; er/sie zeichnet die Figur mit moralischen und/oder mythischen Werten aus, die sich in ihrem ausserordentlichen Charakter zu erkennen geben und stark genreabhängig sind. Das negative, ironische oder groteske Pendant dazu ist die Antiheldin, die dennoch Hauptfigur und SympathieträgerIn sein kann. Das Heldenkonzept ist dominant männlich.

Image: Das *filmische* Image bezeichnet den Filmkörper eines Stars oder einer Persönlichkeit; grundsätzlich erhält jedoch jede SchauspielerIn durch ihre aktive Figurengestaltung, ihre qualitative Leinwandpräsenz und ihre Inszenierung ein filmisches Image. Das *ausserfilmische* Image ist die intermediale, soziokulturelle Konstruktion, die imaginäre und symbolische Werte auf sich zentriert und in einem wechselseitigen Verhältnis zum filmischen Image und den Rollen eines Stars oder einer SchauspielerIn entsteht und genährt wird – von den Printmedien, dem Fernsehen und anderen Auftritten einer öffentlichen Person.

Part: Um den Begriff der Rolle von seinem umgangssprachlichen Gebrauch zu lösen, kann die Drehbuch-Rollenverteilung auf die DarstellerInnen mit dem Begriff des Part beschrieben werden.

Person: Die Person bezeichnet das ausserfilmische Individuum, das einen persönlichen Namen und einen Vornamen trägt. Sie wird in der mitteleuropäischen Kultur als eine psychische und physische Entität gesehen und stellt die anthropologische Grundlage für die Konzeption der Charaktere im Spielfilm dar, selbst wenn ein Film seine Figuren nicht in Analogie zu ihr konzipiert und gestaltet. Sie dient in der verwendeten Begrifflichkeit rein für den differenziellen Vergleich zu den realistischen Filmfiguren.

Persönlichkeit (oder *celebrity*): Begriff und Konzept der Persönlichkeit sind in der deutschen Sprache in der historischen, politischen und kulturellen Realität verankert. Versteht man sie in der Wendung `eine Persönlichkeit *sein*` (und nicht `eine Persönlichkeit haben`), so ist damit eine öffentliche Person gemeint, die ein soziokulturelles und mediales Image besitzt (auch Stars sind öffentliche Personen, jedoch nicht nur sie). Dieses ausserfilmische Image funktioniert als transtextuelles Netz von Verweisen und kann in einem Film entweder reinszeniert oder umbesetzt werden.

Rolle: Die Rolle verweist auf die horizontale Organisation der Erzählung (im Gegensatz zur HeldIn und zur Hauptfigur, die sie vertikal ausrichten). Sie weist über den einzelnen Film und über das Kino hinaus und ist stark kulturell und vom Genre bestimmt. Sie beinhaltet ein semantisch-strukturelles Programm und ein Bündel von Verhaltensmustern, je nachdem ob sie eher ein entpsycho-logisiertes, transmediales Muster (KönigIn, VerräterIn, DienerIn) oder eine soziale Rolle (Mutter, Vater, Freundschaft) aktiviert. Das relativ starre Modell steht in einem wechselseitigen Verhältnis zu seinen einzelnen Ausformungen und kann sich so historisch entwickeln.

Von dieser Auffassung der Rolle zu unterscheiden ist der *Aktant*, der die relationalen, abstrakten Pole der Handlungslogik in der Tiefenstruktur einer Erzählung bezeichnet. Die thematische Rolle kann darin als Verbindung zwischen Aktant und Akteur (der jedoch noch nicht der individuellen Verkörperung der Funktion durch eine SchauspielerIn entspricht) gesehen werden.

Schauspiel (oder Performance): Das Schauspiel bezeichnet ganz allgemein die Darbietung einer SchauspielerIn, ihren persönlichen Stil und ihre aktive Gestaltung der Figur im Zusammenspiel mit ihrer Inszenierung als Filmkörper. Mit Schauspiel oder Performance können jedoch auch die Musik-, Gesangs- oder Tanzeinlagen bezeichnet werden, in denen die Darbietung explizit gemacht wird; dabei liegt der Akzent manchmal auch auf der schauspielerischen Leistung an und für sich. Auf jeden Fall bezeichnet der Begriff die Zurschaustellung der SchauspielerIn in ihrem Können und des Filmkörpers in der Präsenz und Bewegung.

SchauspielerIn (und soziale AkteurIn): Die SchauspielerIn gehört bereits zum pro- oder vorfilmischen Bereich, wenn sie ihren (ausserfilmischen) Körper, ihre Fähigkeiten und ihre Person in den Dienst der Figur stellt. Er/sie erbringt die schauspielerische und darstellende Leistung, die das Spiel von professionellen SchauspielerInnen sowie von LaienschauspielerInnen, sozialen Akteuren und in gewissen Momenten von StatistInnen charakterisiert. Im Falle von Stars und bekannten SchauspielerInnen wirken auch die soziokulturellen und intertextuellen Komponenten des Image bei der Interpretation einer Rolle und der Gestaltung eines Filmkörpers mit, die über die eigentlichen schauspielerischen Fähigkeiten hinausweisen. Ebenso haben Schauspielschulen oder -methoden, Genres und andere Darstellungskonventionen einen Einfluss auf das Resultat und kennzeichnen das Spiel einer SchauspielerIn auf unterschiedliche Weise.

Star: Der Star ist ein soziokulturelles und mediales Phänomen, das in seiner ausgeprägtesten Form nur in Bezug auf das Kino und auf das (klassische) Hollywoodkino im Besonderen entsteht (zumindest in unserem Kulturkreis). Mythische Aspekte – entstanden durch die Kontinuität von SchauspielerIn und Rolle – binden sich an den Filmkörper und an das Image eines Stars. Man kann darüber diskutieren, ab wann eine bekannte SchauspielerIn als Star gilt, jedoch verändern sich auch das Bild und die Definition des Stars durch die Zeit hindurch.

Typ: Im Gegensatz zur Rolle bezeichnet der Typ primär nach aussen getragene Merkmale der Figur. Einerseits sind dies die physischen, sozialen und kulturell konnotierten Merkmale, welche die SchauspielerIn in den Film hineinbringt. Dieses Erscheinungsbild kann in realistischen Filmen nur bis zu einem gewissen Grad umgestaltet werden und impliziert von Anfang an Verhaltensmuster, die sich im Film als Look in einer Figur konkretisieren. Andererseits wird die Figur als Typ mit narrativen und symbolischen Funktionen besetzt: Als tendenziell realitätsgebundene Kategorie stellt er die Verkörperung einer sozialen Gruppe oder Klasse dar. Stärker medial definiert ist er die Verkörperung einer abstrakten Personenidee, die sich jedoch immer in seinem Filmkörper spiegelt. Steht der Typ vollständig im Dienst der Rolle, so tendiert die Figur zum Stereotyp. In diesem Fall ist die Rolle als Prädikat und der Typ als deren attributive Veräusserlichung zu verstehen, jedoch kann auch mit den Spannungen und Unvereinbarkeiten zwischen Typ und Rolle gespielt werden, das heisst, mit den Erwartungen der ZuschauerInnen.

Filmindex

- 317E SECTION, LA (DIE 317. SEKTION, Pierre Schoendoerffer, F 1965) 90, 98, 442, 449
- 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (Michael Haneke, A/D 1994) 345, 354
- A**
- À BOUT DE SOUFFLE (AUSSER ATEM, Jean-Luc Godard, F 1960) 509
- À LA VIE, À LA MORT (AUF DAS LEBEN, AUF DEN TOD, Robert Guédiguian, F 1995) 320, 323, 344
- À PROPOS DE NICE (NIZZA, Jean Vigo, F 1928) 117
- A VALPARAISO (Joris Ivens, Chile 1962) 357
- DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES, DIE (Berthold Viertel, D 1926) 116, 159, 357
- ABENTEUER ROBINSON (TV, S, ab 1998) 326, 335, 510
- ACCIDENT, THE (SAM YUEN YI MA, Julian Lee, Hongkong 1999) 353
- ACTEURS, LES (ACTORS, Bertrand Blier, F 1999) 330
- ÂGE DES POSSIBLES, L' (Pascal Ferran, F 1996) 43, 218, 331, 333, 344, 356, 384, 393–304, 407, 410, 423–424, 426, 429, 431–432, 442, 453–454, 457, 465, 467, 471, 486, 510, 513, 515–516, 521, 524–525
- AIR DE FAMILLE, UN (TYPISCH FAMILIE !, Cédric Klapisch, F 1997) 319, 342
- AL DI LÀ DELLE NUVOLE (JENSEITS DER WOLKEN, Michelangelo Antonioni / Wim Wenders, I 1994) 350
- ALEKSANDR NEVSKIJ (Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1938) 102
- ALIEN (Ridley Scott, GB 1979) 317, 334
- AMBASSADE (EMBASSY, Chris Marker, Chile/F 1973) 331
- AMI DE MON AMIE, L' (DER FREUND MEINER FREUNDIN, Eric Rohmer, F 1987) 342, 365, 518
- AMORES PERROS (VON HUNDEN UND MENSCHEN / HUNDELIEBE, Alejandro Gonzales Iñárritu, Mexiko 1999) 353
- AMOUREUSE, L' (AMOUREUSE – LIEBE ZU DRITT, Jacques Doillon, F 1987) 331, 424
- AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE (Johan van der Keuken, NL 1996) 166, 357
- AND THEN THERE WERE NONE (René Clair, USA 1945) 333–334
- ANGEL EXTERMINADOR, EL (DER WÜRGEENGEL, Luis Buñuel, Mexiko 1962) 105, 321
- ANLAT ISTANBUL (ERZÄHL ISTANBUL, Yücel Yolcu / Selim Demirdelen / Ümit Ünal / Ömür Atay / Kudret Sabanci, Türkei 2005) 44
- ANMUT SPARET NICHT NOCH MÜHE (Winfried Junge, DDR 1979) 165
- ANTONIO DAS MORTES (O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO, Glauber Rocha, Brasilien 1968) 101
- ARSENAL (Aleksandr Dovženko, UdSSR 1929) 75, 102
- ATLANTIC RHAPSODY – 52 MYNDIR UR TÓRSHAVN (ATLANTIC RHAPSODY – 52 BILDER AUS TÓRSHAVN, Katrin Ottarsdóttir, Färöer 1989) 356, 380
- AU HASARD, BALTHASAR (Robert Bresson, F/S 1965) 361
- AUS HEITEREM HIMMEL – VON SCHLAFWANDLERN UND ANDEREN ... (Felix Tissy / Dieter Fahrner, CH 1991) 384
- AUTUNNO (Nina de Majo, I 1999) 341, 384, 515
- AVIYAS SOMMER (HAKAYITZ SCHEL AVIYA, Eli Cohen, Israel 1988) 258
- B**
- BABYLON 2 (Samir, CH 1993) 362
- BACIO DI TOSCA, IL (DER KUSS DER TOSCA, Daniel Schmid, CH 1984) 331
- BAL, LE (DER TANZPALAST, Ettore Scola, F/I/Algerien 1983) 96–97, 103
- BALLATA DEI LAVAVETRI, LA (Peter del Monte, I 1998) 334, 344
- BANDE DES QUATRE, LA (DIE VIERERBANDE, Jacques Rivette, F 1989) 324, 416, 418, 421, 423
- BANDITS (Katja von Garnier, D 1997) 323, 328
- BATTAGLIA DI ALGERI, LA (DIE SCHLACHT UM ALGER, Gillo Pontecorvo, I/Algerien 1966) 101
- BE WITH ME (Eric Khoo, Singapur 2005) 44

- BEIJING BASTARDS (BEIJING ZADHONG, Zhang Yuan, China 1993) 324, 337, 384, 439, 473
- BELFAST, MAINE (Frederick Wiseman, USA 1999) 166, 357
- BELLE ÉQUIPE, LA (ZÜNFTIGE BANDE/GRÖSSER ALS DIE LIEBE, Julien Duvi- vier, F 1936) 120, 325
- BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Walther Ruttmann, D 1927) 115, 119–120, 122, 131, 155, 196–198, 357
- BEST YEARS OF OUR LIVES, THE (DIE BESTEN JAHRE UNSERES LEBENS, Will- iam Wyler, USA 1946) 328, 381
- BHAJI ON THE BEACH (PICK- NICK AM STRAND, Gu- rinder Chada, GB 1993) 325, 333
- BIG BROTHER (TV, NL/D/ CH, ab 1998) 247, 326, 330, 335, 411, 510, 517, 548
- BIG CHILL, THE (DER GROSSE FRUST, Laurence Kas- dan, USA 1984) 327, 333, 336, 342
- BIRTH OF A NATION, THE (DIE GEBURT EINER NA- TION, D. W. Griffith, USA 1915) 70, 87, 345, 371
- BLAIR WITCH PROJECT, THE (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez, USA 1999) 334
- BOCCACCIO '70 (Vittorio de Sica / Federico Fellini / Mario Monicelli / Luchi- no Visconti, I 1962) 366
- BORINAGE (Joris Ivens/Hen- ri Storck, B 1933) 85
- BRIDGE OF SAN LOUIS REY, THE (DIE BRÜCKE VON SAN LOUIS REY, Rowland V. Lee, USA 1944) 317
- BROKEN BLOSSOMS (D. W. Griffith, USA 1919) 318
- BRONENOSETS POTYOMKIN (vgl. PANZERKREUZER POTEMKIN)
- BROOS (Mijke de Jong, NL 1997) 319
- BRÜCKE, DIE (Berhard Wi- cki, BRD 1959) 322, 334
- BRUG, DE (THE BRIDGE, Joris Ivens, NL 1928) 158
- BRUTE FORCE (Jules Dassin, USA 1947) 317
- BURE BARUTA (DAS PULVER- FASS, Goran Paskaljevic, GR/Mazedonien/Tür- kei/Serbien 1998) 334, 344, 351, 356, 380, 384, 512, 515
- C**
- C'ERAVAMO TANTO AMATI (WIR HATTEN UNS SO GE- LIEBT, Ettore Scola, I 1974) 325, 337
- CADUTA DEGLI DEI, LA (DIE VERDAMMTEN, Luchino Visconti, I 1969) 342
- CAMISARDS, LES (DER AUF- RUHR IN DEN CEVEN- NEN, René Allio, F 1972) 85, 88, 91, 93, 98–99, 101–102
- CAMP DE THIAROYE, LE (DAS CAMP DER VERLORENEN, Sembene Ousmane, Se- negal/Tunesien/Alge- rien 1987) 88, 98, 100
- CASOTTO (STRANDGEFLÜSTER, Sergio Citti, I 1977) 161
- CASTE CRIMINELLE (Yolande Zaubermann, F 1990) 166
- CEDDO (OUTSIDERS, Sembene Ousmane, Senegal 1976) 86, 89, 91, 93, 101, 104
- Čelovek s kinoapparatom (vgl. DER MANN MIT DER KAMERA)
- CENA, LA (THE DINNER, Et- tore Scola, I 1998) 343, 349
- CERCLE, LE (DAYEREH/DER KREIS, Jafar Panahi, Iran/I 2000) 337, 347, 379
- CEUX QUI M'AIMENT PREN- DRONT LE TRAIN (WER MICH LIEBT, NIMMT DEN ZUG, Patrice Chéreau, F 1998) 336
- CHANT DU STYRÈNE, LE (Alain Resnais, F 1958) 362
- CHELSEA GIRLS (Andy War- hol, USA 1966) 329, 373
- CHEYENNE AUTUMN (John Ford, USA 1964) 93
- CHICAGO HOPE (TV, USA, 1994–2000) 324, 376
- CHUNGKING EXPRESS (CHUNGKING SENLIN, Wong Kar-wai, Hong- kong 1994) 352, 356, 369, 372, 475
- CIDADE DE DEUS (CITY OF GOD, Fernando Meirel- les, Brasilien/F/USA 2002) 44
- CIÉNAGA, LA (LA CIÉNAGA – DER MORAST, Lucrecia Martel, Argentinien/ F/E 2001) 44
- CINQUÈME SAISON, LA (DIE FÜNFTE JAHRESZEIT, Rafi Pitts, Iran/F 1997) 92, 94, 102–103
- CITY OF HOPE (STADT DER HOFFNUNG, John Sayles, USA 1991) 344, 356
- CLERKS (DIE LADENHÜTER, Kevin Smith, USA 1994) 327
- CLOSE UP (Abbas Kiarosta- mi, Iran 1990) 362
- CODE INCONNU (RÉCIT IN- COMPLET DE DIVERS VOYAGES), (CODE: UNBE- KANNT, Michael Hane- ke, F 2000) 354, 368, 384, 439, 473
- COMPANY OF STRANGERS, THE (LANDPARTIE MIT HINDERNISSEN, Cynthia

- Scott, Kanada 1993)
326–328, 382
- CONNECTION, THE (Shirley
Clarke, USA 1961) 380
- COOKIE'S FORTUNE (AUF-
RUHR IN HOLLY
SPRINGS, Robert Alt-
man, USA 1999) 333
- CORONATION STREET (TV,
GB, ab 1960) 320, 356
- COÛTE QUE COÛTE (Claire Si-
mon, F 1996) 331, 362
- CRASH (Paul Haggis,
USA/D 2004) 44
- CRONACHE DI POVERI AMAN-
TI (CHRONIK ARMER LIE-
BESLEUTE, Carlo Lizzani,
I 1954) 161
- CROWD, THE (EIN MENSCH
DER MASSE, King Vidor,
USA 1928) 87
- CUBE (Vincenzo Natali, Ka-
nada 1997) 321, 334
- D**
- DAGUERRÉOTYPES (DAGUER-
RÉOTYPEN – LEUTE AUS
MEINER STRASSE, Agnès
Varda, B 1975) 165, 356
- DALLAS (USA, ab 1981)
210, 346, 319, 543
- DANCES WITH WOLVES (DER
MIT DEM WOLF TANZT,
Kevin Costner, USA
1990) 477
- DAYS OF BEING WILD (A FEI
JING JÜEN, Wong Kar-wai,
Hongkong 1991) 352
- DEAD, THE (John Huston,
USA 1987) 295, 350
- DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRI-
CAIN, LE (DER UNTER-
GANG DES AMERIKANI-
SCHEN IMPERIUMS, De-
nys Arcand, Kanada
1986) 326
- DESIGN FOR LIVING (SERENA-
DE ZU DRITT, Ernst Lu-
bitsch, USA 1933) 339
- DESPERATE HOUSEWIVES
(TV, USA, ab 2004) 210
- DEUX OU TROIS CHOSES QUE
JE SAIS D'ELLE (Jean-Luc
Godard, F 1967) 509
- DEVIL'S ISLAND (Fridrik
Thor Fridriksson, Island
1996) 319
- DIARY FOR TIMOTHY, A
(Humphrey Jennings,
GB 1945) 158
- DO THE RIGHT THING (Spike
Lee, USA 1989) 507
- DOMENICA D'AGOSTO (EIN
SONNTAG IM AUGUST,
Luciano Emmer, I 1950)
159–161, 164, 217, 325,
356
- DOWN BY LAW (DOWN BY
LAW - ALLES IM GRIFF,
Jim Jarmusch, USA
1986) 328
- DREI TÖCHTER (TEEN KA-
NYA, Satyajit Ray, In-
dien 1961) 366
- DRIFTERS (John Grierson,
GB 1929) 158
- DRITTE KLEINBÜRGERSTRAS-
SE / LIEBE ZU DRITT /
BETT UND SOFA (TRETJA
MESCHTSCHANSKAJA /
LJUBOW WTOJEM, Ab-
ram Room, UdSSR
1927) 339
- E**
- EAST IS EAST (Damien
O'Donnell, GB 1999)
319
- EHE DER MARIA BRAUN, DIE
(Rainer Werner Fassbin-
der, BRD 1979) 330
- ELEPHANT (Gus Van Sant,
USA 2003) 44
- ELLES (DIE SCHWÄCHEN DER
FRAUEN, Luís Galvão Te-
les, P 1997) 327–328, 382
- EMERGENCY ROOM (TV, USA,
ab 1994) 210, 324, 376
- EMITAI (GOTT DES DON-
NERS, Sembene Ousma-
ne, Senegal 1971) 86,
88–89, 98, 100
- ERWACHENDE ÄGYPTEN, DAS
(D, 1930) 117
- ERZÄHLUNGEN UNTER DEM
REGENMOND (UGETSU
MONOGATARI, Kenji Mi-
zoguchi, Japan 1953) 346
- ES WAREN ZEHN (HEM HAYU
ASARAH, Baruch Dienar,
Israel 1960) 89–90, 98,
104–106
- F**
- FALLEN ANGELS (DUOLUO
TIANSHI / GEFALLENE
ENGEL, Wong Kar-wai,
Hongkong 1995) 341,
352, 383
- FAST CHEAP AND OUT OF
CONTROL (SCHNELL, BIL-
LIG UND AUSSER KON-
TROLLE, Errol Morris,
USA 1998) 166
- FAST FOOD, FAST WOMEN
(Amos Kollek, USA
2000) 348, 515
- FAVORIS DE LA LUNE, LES
(DIE GÜNSTLINGE DES
MONDES, Otar Iosselia-
ni, F/I 1984) 349, 515
- FEMME EST UNE FEMME, UNE
(EINE FRAU IST EINE
FRAU, Jean-Luc Godard,
I/F 1961) 418
- FEUERWEHRBALL, DER (HORI,
MA PANENKO, Miloš
Forman, CSSR 1967) 85,
91, 93, 102, 104
- FIVE SENSES, THE (Jeremy
Podeswa, Kanada 2000)
343, 355
- FLOWERS OF SHANGHAI (HAI
SHANG HUA, Hou Hsiao-
hsien, Taiwan 1998) 343
- FREUDLOSE GASSE, DIE (G.
W. Pabst, D 1925) 135,
345, 371
- FRIENDS (TV, USA, ab 1994)
210, 343, 349
- FÜNF PATRONENHÜLSEN
(Frank Beyer, DDR 1960)
89, 98, 103–104, 106

- FUNNY BONES (FUNNY BONES – TÖDLICHE SCHERZE, Peter Chelsom, USA/GB 1995) 372
- FUSSBROICHS, DIE (TV, D, ab 1991) 320
- G**
- GEH AUFRICHT (ZHAN ZHI LE BIE PA XIA, Huang Jixian, China 1992) 92, 355, 512
- GÉNÉALOGIES D'UN CRIME (GENEALOGIEN EINES VERBRECHENS, Raoul Ruiz, F 1996) 378
- GESCHWISTER – KARDESLER (Thomas Arslan, D 1996) 319, 341–342, 382
- GHETTO (Thomas Imbach / Jürg Hassler, CH 1997) 331
- GIORNO IN PRETURA, UN (DREI SÜNDERINNEN, Steno [Stefano Vanzina], I 1953) 161
- Glace à trois faces, La (DER DREIFLÜGELIGE SPIEGEL, Jean Epstein, F 1927) 120
- GOD'S COUNTRY (LE PAYS DE DIEU, Louis Malle, USA 1979–85) 165, 357
- GOODBYE SOUTH, GOODBYE (NANGUO ZAIJAN, NANGUO, Hou Hsiao-hsien, Taiwan/Japan 1996) 340
- GRAN HERMANO (TV, E, ab 2000) 326
- GRAND BLEU, LE (IM RAUSCH DER TIEFE / THE BIG BLUE, Luc Besson, F 1989) 477
- GRAND BONHEUR (DAS GROSSE GLÜCK, Hervé Le Roux, F 1993) 324
- GRANDE FRATELLO, IL (TV, I, ab 2000) 326
- GROSSE GEFÜHLE (Christof Schertenleib, CH 1999) 368
- GROUP, THE (DIE CLIQUE, Sidney Lumet, USA 1966) 324, 328, 335, 342, 344, 352
- H**
- HALBSTARKEN, DIE (Georg Tressler, BRD 1955) 317
- HANNA VON ACHT BIS ACHT (Egon Günther, D 1983) 349, 355
- HANNAH AND HER SISTERS (Woody Allen, USA 1986) 65, 430
- HAPPINESS (Todd Solondz, USA 1998) 344
- HARLAN COUNTY USA (Barbara Kopple, USA 1976) 165, 356
- HAUT BAS FRAGILE (ACHTUNG ZERBRECHLICH!, Jacques Rivette, F 1994) 43, 217, 355–356, 360, 384, 393–394, 396, 401, 403–405, 410–411, 413, 415–418, 422, 431, 443, 446, 450–451, 454, 457, 465–467, 471, 473, 477, 480, 482, 486, 496–497, 510, 513–514, 524, 526
- HEIMAT (Edgar Reitz, D 1981–84) 320, 376
- HEIMAT, SÜSSE HEIMAT (VESNICKO MÁ STREDISKOVÁ, Jiří Menzel, CSSR 1985) 349
- HERRENPARTIE (Wolfgang Staudte, DDR 1964) 106
- HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN (Anka Schmid, D/CH 1991) 43, 210, 213, 218, 223, 227–228, 234–238, 240, 242–245, 247–249, 251–253, 258–259, 261, 263, 268, 270, 274, 276–277, 281, 287–288, 294–295, 297–299, 306, 333, 342, 349, 355, 410, 429, 435–436, 515, 521, 524
- HISTOIRES D'AMÉRIQUE (Chantal Akerman, F/B 1989) 367
- HISTORIAS MÍNIMAS (Carlos Sorin, Argentinien/E 2002) 44
- HOLE, THE (DONG, Tsai Ming-liang, Taiwan 1998) 353
- HOMEMAD(E) (Ruth Beckermann, A 2000) 166, 356, 362
- HOROSKOP (Boro Drascovic, Jugoslawien 1969) 338
- HÔTEL DE FRANCE, L' (Patrice Chéreau, F 1987) 331, 424
- HÔTEL DU LIBRE ÉCHANGE, L' (Marc Allégret, F 1934) 355
- HOUSE OF GAMES (David Mamet, USA 1988) 507
- HURLEVENT (WUTHERING HEIGHTS / STRUMHÖHE, Jacques Rivette, F 1985/86) 329
- HUSBANDS (John Cassavetes, USA 1970) 328, 336
- I**
- I LOVE DOLLARS (Johan van der Keuken, NL 1986) 362
- ICE STORM, THE (DER EISSTURM, Ang Lee, USA 1996) 112, 341–342, 353, 372
- IDIOTERNE (IDIOTS / DIE IDIOTEN, Lars von Trier, DK 1998) 326
- IL Y A DES JOURS ET DES LUNES (Claude Lelouch, F 1990) 361
- IN JENEN TAGEN – GESCHICHTE EINES AUTOS (Helmut Käutner, D 1947) 357–358, 360
- INTOLERANCE (D. W. Griffith, USA 1916) 70, 87, 366, 453
- INVITATION, L' (Claude Goretta, CH 1972) 324, 327, 353

J

- J'AI PAS SOMMEIL (ICH KANN NICHT SCHLAFEN, Claire Denis, F 1993) 341, 354, 384
- JACKY BROWN (Quentin Tarantino, USA 1998) 349, 376
- JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (Chantal Akerman, B/F 1975) 229
- JONAS QUI AURA 25 ANS DANS L'AN 2000 (JONAS, DER IM JAHR 2000 25 JAHRE ALT SEIN WIRD, Alain Tanner, CH 1976) 325, 333, 337
- JUDY BERLIN (Eric Mendelsohn, USA 1998) 353, 372
- JUGENDLICHE REBELLEN DES NEONGOTTES (QINQSHANIAN NAZHA, Tsai Ming-liang, Taiwan, 1992) 341, 356, 383
- JUNGE LEUTE IN DER STADT (Karl Heinz Lotz, DDR 1985) 349
- JURK, DE (DAS GEHEIMNISVOLLE KLEID, Alex van Warmerdam, NL 1996) 359–360

K

- KATZELMACHER (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1969) 338
- KIDS (Larry Clark, USA 1995) 327
- KINOGLAZ (KINO-AUGE, Dziga Vertov, UdSSR 1924) 117, 120
- KUHLE WAMPE (Slatan Dudow, D 1932) 99, 135
- KVINNORS VÄNTAN (vgl. SEHNSUCHT DER FRAUEN, DIE)

L

- L.A. CONFIDENTIAL (Curtis Hanson, USA 1996) 376

- LÄCHELN EINER SOMMERNACHT, DAS (SOMMARNATTENS LEENDE, Ingmar Bergman, S 1955) 329
- LAST NIGHT (MINUIT, Don McKellar, Kanada 1998) 349, 353, 384
- LEBENSÄUFE: DIE GESCHICHTE DER KINDER VON GOLZOW IN EINZELNEN PORTRÄTS (Winfried Junge, DDR 1981) 165
- LETZTE MANN, DER (F. W. Murnau, D 1924) 135
- LIEBE LÜGEN (Christof Schertenleib, CH 1995) 337, 344
- LIFE ACCORDING TO AGFA (HA CHAYIM APLY AGFA / NACHTAUFNAHMEN, Assi Dayan, Israel 1992) 43, 210, 213, 218–219, 234, 248, 250–251, 258–259, 263, 269–271, 273, 275–277, 281, 283, 287–288, 295, 299, 306, 323, 335, 342, 349, 352–353, 355, 401, 410, 430, 435–436, 496, 512, 515, 521
- LIFEBOAT (DAS RETTUNGSBOOT, Alfred Hitchcock, USA 1943) 321, 337, 342
- LINDENSTRASSE (TV, BRD, ab 1985) 320, 356
- LISTEN TO BRITAIN (Humphrey Jennings, GB 1942) 158, 357
- LOFT STORIES (TV, F, ab 2001) 326
- LOLA RENNT (Tom Tykwer, D 1998) 39, 452
- LOST (TV, USA, ab 2004) 210
- LOST HIGHWAY (David Lynch, F/USA 1996) 378

M

- MÄDCHEN IN WITTSTOCK (Volker Koepp, DDR 1975) 166, 357

- MADE IN HONG KONG (XI-ANGGANG ZHIAO, Fruit Chan, Hongkong 1997) 334, 340, 342
- MAGNOLIA (Paul Thomas Anderson, USA 2000) 350, 352, 384, 514
- MANHATTAN (Woody Allen, USA 1979) 349, 356, 539
- MANILA (Romuald Karmakar, D 1999) 322
- MANN MIT DER KAMERA, DER (ČELOVEK S KINOAPPARATOM, Dziga Vertov, UdSSR 1929) 86, 115, 120, 122, 136
- MARIE-OCTOBRE (Julien Duvivier, F 1958) 105, 321
- MARSEILLAISE, LA (DIE MARSEILLAISE, Jean Renoir, F 1938) 85, 100, 103, 492
- MASCULIN/FEMININ (MASCULIN – FEMININ ODER: DIE KINDER VON MARX UND COCA COLA, Jean-Luc Godard, F 1966) 367
- MAT' (DIE MUTTER, Vsevolod Pudovkin, UdSSR 1926) 80
- MEMENTO (Christopher Nolan, USA 2000), 452
- MENSCH WIE DIETER – GOLZOWER, EIN (Winfried Junge, D 2000) 165
- MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak / Edgar G. Ulmer, D 1930) 32, 42, 112, 115, 117–121, 123–127, 134–135, 138, 140, 142–143, 146, 151, 154–157, 159–160, 167, 173–174, 182, 184–185, 188, 190, 192, 194, 197–198, 202, 205–206, 212, 217, 227, 234–235, 250, 266, 270, 306, 311, 325, 342, 356, 442, 495
- MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY, A (EINE SOMMERNACHTS-SEKKOMÖDIE,

- Woody Allen, USA 1982) 329
- MIEL ET CENDRES (HONIG UND ASCHE, Nadia Fares, CH/Tunesien 1995) 340, 382
- MILDRED PIERCE (SOLANGE EIN HERZ SCHLÄGT, Michael Curtiz, USA 1945) 29, 276
- MOANA (Robert Flaherty, USA 1926) 115
- MOI, UN NOIR (Jean Rouch, F 1957) 165
- MON ONCLE D'AMÉRIQUE (Alain Resnais, F 1980) 344, 350
- MORT DE MOLIÈRE, LA (DER TOD DES MOLIÈRE, Robert Wilson, F 1994) 391
- MYSTERY TRAIN (Jim Jarmusch, USA 1989) 354, 375, 378, 441, 515
- N**
- NACHTGESTALTEN (Andreas Dresen, D 1999) 356
- NASHVILLE (Robert Altman, USA 1975) 164, 329–330, 356, 405, 460, 508–510, 513–514
- NIGHT ON EARTH (Jim Jarmusch, USA 1991) 367, 515
- NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE (Marcel Carné, F 1929) 120
- NOORDERLINGEN, DE (LES HABITANTS, Alex van Warmerdam, NL 1992) 351
- NUMÉRO DEUX (Jean-Luc Godard, F 1975) 373
- O**
- O THIASSOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER, Theo Angelopoulos, GR 1974) 86, 95, 97, 103, 107
- OFFSIDE (Jafar Panahi, Iran 2006) 44
- ON CONNAÎT LA CHANSON (DAS LEBEN IST EIN CHANSON, Alain Resnais, F 1997) 330, 486
- ORO DI NAPOLI, L' (DAS GOLD VON NEAPEL, Vittorio De Sica, I 1954) 161
- OS MUTANTES (OS MUTANTES – KINDER DER NACHT, Teresa Villaverde, P 1998) 322
- OUAGA SAGA (Dani Kouyaté, F/Burkina Faso 2005) 44
- OUR SONG (Jim McKay, USA 1999) 340
- P**
- PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946) 159–160, 366
- PANZERKREUZER POTEMKIN (BRONENOSETS POTYOMKIN, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1925) 51, 70
- PARIS NOUS APPARTIENT (PARIS GEHÖRT UNS, Jacques Rivette, F 1958–60) 384, 416
- PARIS VU PAR (SIX IN PARIS, Claude Chabrol / Jean Douchet / Jean-Luc Godard / Jean-Daniel Pollet / Eric Rohmer / Jean Rouch, F 1964) 366
- PARTIE DE CAMPAGNE, UNE (EINE LANDPARTIE, Jean Renoir, F 1936–1939) 120, 325
- PASSAGE PRADY (Jean-Paul Roig, F 2000) 356
- PASSAGERS, LES (BIS ZUR NÄCHSTEN STATION, Jean-Claude Guiguet, F 1998) 351, 355, 361
- PASTORALI (Otar Iosseliani, UdSSR 1976) 107, 324
- PEACE OF BRITAIN (Paul Rotha, GB 1936) 158
- PEOPLE IN THE CITY (MANNISKOR I STAD, Arne Sucksdorff, S 1947) 158
- PÉRIL JEUNE (ABSCHLUSSKLASSE: WILDE JUGEND – 1975, Cédric Klapisch, F 1994) 336–337
- PETER'S FRIENDS (Kenneth Branagh, GB 1992) 349
- PETITES (Noémie Lvovsky, F 1998) 327
- PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS (DIE SANDBURG, Pascale Ferran, F 1994) 336, 369, 423
- PHANTÔME DE LA LIBERTÉ, LE (DAS GESPENST DER FREIHEIT, Luis Buñuel, F 1974) 441
- PIMPF WAR JEDER – PORTRÄT EINES JAHRGANGS (Erwin Leiser, D 1993) 331
- PLAISIR, LE (PLÄSIER, Max Ophüls, F 1952) 350
- PLAYER, THE (Robert Altman, USA 1992) 513
- POTOMOK CINGIZ-CHANA (vgl. STURM ÜBER ASIEN)
- PRÊT À PORTER (READY TO WEAR, Robert Altman, USA 1994) 523
- PULP FICTION (Quentin Tarantino, USA 1994) 114, 364, 378, 384, 453, 486
- PYSCHKA (FETTKLÖSSCHEN, Michail Romm, UdSSR 1934) 338
- Q**
- QUILOMBO (Carlos Diegues, Brasilien 1984) 95, 97–98, 101–102, 104
- R**
- RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA, LE (DIE DREI VOM SPANISCHEN PLATZ, Luciano Emmer, I 1952) 161
- RANDONNEURS, LES (SINGLES UNTERWEGS, Philippe Harel, F 1996) 325
- RASHOMON (DAS LUSTWÄLDCHEN, Akira Kuro-

- sawa, Japan 1950) 39, 354, 374
- RAYON DE SOLEIL SUR PARIS, UN (Jean Gourget, F 1928) 120
- REAL WORLD, THE (TV, USA, ab 1987) 326
- REBECCA (Alfred Hitchcock, USA 1940) 29, 218–219, 225
- REGEN (Joris Ivens, NL 1929) 118, 158, 362
- RÈGLE DU JEU, LA (DIE SPIELREGEL, Jean Renoir, F 1939) 371
- REJS (DER AUSFLUG, Marek Piwowski, Polen 1968/70) 321, 356
- RIEN QUE LES HEURES (NOTHING BUT TIME, Alberto Cavalcanti, F 1929) 117
- RIVER, THE (DER FLUSS, Pare Lorentz, USA 1937) 158
- ROMA, CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT, Roberto Rossellini, I 1945) 159
- RONDE, LA (Max Ophüls, F 1950) 350, 379, 429, 441
- RUND UM DIE LIEBE (Oskar Kalbus, D 1929) 117
- S**
- S.O.S. TITANIC (Billy Hale, GB/USA 1979) 317
- SALT OF THE EARTH (DAS SALZ DER ERDE, Herbert J. Biberman, USA 1953) 85
- SALUT LES CUBAINS (Agnès Varda, B 1963) 165
- SANKOFA (Haile Gerima, USA/D/Ghana/Burkina Faso 1993) 96–97, 99, 101–102
- SANS TOIT NI LOI (Agnès Varda, F 1985) 351
- SCHILY-BYLY SEM SIMEONE (ES WAREN EINMAL SIEBEN SIMEONS, Frank Herz/Wladimir Eisner, UdSSR 1989) 323
- SCHLARAFFENLAND (Friedemann Fromm, D 1999) 323, 337, 355, 372
- SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT (Thorsten Schmidt, D 1999) 350, 353, 384
- SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER (CRNA MACKA, BELI MACOR, Emir Kusturica, F/D/Jugoslawien/A 1998) 327
- SEHNSUCHT DER FRAUEN, DIE (KVINNORS VÄNTAN, Ingmar Bergman, S 1952) 328
- SELTSAME LEUTE (STRANNYE LJUDI, Wassili Schukschin, UdSSR 1970) 366
- SEPT EN ATTENTE (Françoise Etchegaray, F 1995) 343
- SEPT PÉCHÉS CAPITAUX, LES (DIE SIEBEN TODSÜNDEN, George Méliès, F 1900) 365
- SET IT OFF (Gary Gray, USA 1997) 323, 328, 334
- SEVEN WOMEN (John Ford, USA 1965) 328, 338
- SEX AND THE CITY (TV, USA, ab 1998) 210
- SHADOWS (John Cassavetes, USA 1959) 329
- SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993) 43, 164, 217, 320, 344, 350, 353, 355–356, 380, 384, 393–394, 405, 410, 425–426, 431, 433, 443, 454, 457, 470–471, 486, 510, 513–514, 521, 523, 525
- SIAMO DONNE (WIR FRAUEN, Alfredo Guarini / Gianni Franciolini / Roberto Rossellini / Luigi Zampa / Luchino Visconti, I 1953) 161, 366
- SIAMO ITALIANI (WIR SIND ITALIENER, Alexander Seidler, June Kovach und Rob Gnant, CH 1964) 165
- SIB (LA POMME / DER APFEL, Samira Makhmalbaf, Iran/F 1998) 362
- SIEBEN SAMURAI, DIE (SHICHININ NO SAMURAI, Akira Kurosawa, Japan 1953/54) 333–334, 346
- SIGNORINE DELLO 04, LE (DIE MÄDCHEN VOM FERNAMT 04, Gianni Franciolini, I 1955) 161
- SITCOM (François Ozon, F 1998) 344
- SLACKER (RUMTREIBER, Richard Linklater, USA 1991) 380
- SLEEP (Andy Warhol, USA 1963) 245
- SLIDING DOORS (SIE LIEBT IHN - SIE LIEBT IHN NICHT, Peter Howitt, USA 1998) 39, 377
- SMOKE (SMOKE - RAUCHER UNTER SICH, Wayne Wang, USA 1994) 355
- SMOKING/NO SMOKING (Alain Resnais, F 1993) 377
- SOMMARNATTENS LEENDE (vgl. DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT)
- STAČKA (vgl. STREIK)
- STAR WARS (George Lucas, USA 1977) 477
- STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE (EINE GESCHICHTE VON MÄNNERN UND FRAUEN, PUPPI AVATI, I 1990) 41, 51–52, 56, 60, 66–67, 69, 71–72, 76, 79–81, 86, 88, 92, 94, 98, 104, 106, 114, 132, 151, 189, 212, 215, 225, 227, 243, 272, 342, 345, 349, 387, 436
- STRANGER THAN PARADISE (Jim Jarmusch, USA/BRD 1982–84) 340
- STREIK (STAČKA, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1924) 69–70, 72, 74–76, 78, 99

- STURM ÜBER ASIEN (POTOMOK CINGIZ-CHANA, Vsevolod Pudovkin, UdSSR 1928/29) 102
- SUISSE S'INTERROGE, LA (Henry Brandt, CH 1964) 165
- SUITE HABANA (HAVANA SUITE, Fernando Pérez, Kuba 2003) 44
- SUIVEZ MON REGARD (EIN TAG IN PARIS, Jean Curtelin, F 1986) 381
- SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (NACHNAME: VIET – VORNAME: NAM, Trinh T. Minh-ha, USA 1989) 362
- SURVIVOR (TV, USA, ab 2000) 326
- SYRIANA (Stephen Gaghan, USA 2005) 44
- T**
- TANO DA MORIRE (OH TANO!, Roberta Torre, I 1997) 319
- TAROT (Rudolf Thome, BRD 1985) 329
- TEMPESTAIRES, LE (Jean Epstein, F 1947) 528
- TEMPS RETROUVÉ, LE (DIE WIEDERGEFUNDENE ZEIT, Raoul Ruiz, F 1999) 351
- TENUE DE SOIRÉE (ABENDANZUG, Bertrand Blier, F 1986) 339
- TERMINATOR (DER TERMINATOR, James Cameron, USA 1984) 477
- TERMINATOR II (TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG, Bruno Mattei, USA 1990) 460
- TERRAZZA, LA (DIE TERRASSE, Ettore Scola, I 1980) 328, 335, 337, 342–343, 375
- THIN RED LINE, THE (DER SCHMALE GRAT, Terrence Malick, USA 1998) 322, 352, 375
- THREE BEWILDERED PEOPLE IN THE NIGHT, THE (Gregg Araki, USA 1987) 340
- THREE SEASONS (Tony Buy, USA 1999) 341
- TIME CODE (Mike Figgis, USA 2000) 354, 374
- TITANIC (Werner Klingler / Herbert Selpin, BRD 1943) 317
- TITANIC (Jean Negulesco, USA 1953) 317
- TITANIC 1979 (vgl. S.O.S. TITANIC)
- TITANIC (James Cameron, USA 1997) 317
- TOUT POUR PLAIRE (Cécile Telerman, F/B 2005) 44
- TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE (Alain Resnais, F 1956) 362
- TRAFFIC (TRAFFIC – DIE MACHT DES KARTELLS, Steven Soderbergh, USA 2000) 377
- TRAFICÓ (João Botelho, P 1998) 361
- TRAQUE, LA (WILDES WOHENENDE, Serge R. Leyroy, F/I 1975) 338
- TRE FRATELLI (DREI BRÜDER, Francesco Rosi, I 1981) 341
- TRE STORIE (THREE STORIES, Pier Giorgio Gay / Roberto San Pietro, I 1998) 322
- TROIS COURONNES DU MATELOT (THREE CROWNS OF THE SAILOR, Raoul Ruiz, F 1983) 352, 362
- TROIS VIES ET UNE SEULE MORT (DREI LEBEN UND EIN TOD, Raoul Ruiz, F 1996) 378
- TROU, LE (DAS LOCH, Jacques Becker, F 1960) 323, 351, 355
- TRUE STORIES (WAHRE GESCHICHTEN, David Byrne, USA 1986) 350
- TU RIDI (YOU LAUGH, Paolo und Vittorio Taviani, I 1998) 366
- TUNISIENNES (BENT FAMILIA, Nouri Bouzid, Tunesien/F 1997) 342, 382
- TWELVE STOREYS (SHIER LOU, Eric Khoo, Singapur 1997) 343
- U**
- UGETSU MONOGATARI (vgl. ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND)
- V**
- VERTICALE DE L'ÉTÉ, À LA (MUA HE CHIEU THANG DUNG / EIN SOMMER IN HANOI, Tran Anh Hung, Vietnam/F/D 2000) 340, 342
- VERTIGO (VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN, Alfred Hitchcock, USA 1958) 225
- VIE DES MORTS, LA (Arnaud Despléchin, F 1991) 336–337
- VIE EST À NOUS, LA (DAS LEBEN GEHÖRT UNS, Jean Renoir, F 1936) 85, 324, 345
- VIE MODERNE, LA (MODERN LIFE, Laurence Ferreira-Barbosa, F 1999) 341, 382
- VIE NE ME FAIT PAS PEUR, LA (VERRÜCKT NACH LIEBE, Noémie Lvovsky, F 1999) 327
- VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES (VINCENT, FRANÇOIS, PAUL UND DIE ANDEREN, Claude Sautet, F 1974) 327–328, 351
- VIOLON ROUGE, LE (IL VIOLINO ROSSO, François Girard, Kanada/GB/I 1998) 358
- VIRGIN SUICIDES (VIRGIN SUICIDES – VERLORENE

- Jugend, Sofia Coppola, USA 2000) 334
- VITELLONI, I (DIE MÜSSIGGÄNGER, Federico Fellini, I 1953) 161–164, 328, 335
- VIVA ZAPATA (Elia Kazan, USA 1951) 87
- VIVE L'AMOUR (AIQING WANSUI, Tsai Ming-liang, Taiwan 1994) 334, 341, 383
- VOLEURS, LES (DIEBE DER NACHT, André Téchiné, F 1996) 352, 375
- VOYAGES (SPÄTE REISE, Emmanuel Finkiel, F 1999) 368, 382
- VOYAGE EN 4E CLASSE (KAZENAJA DOROGA, Victor Semenuk, UdSSR, 1988) 362
- W**
- WAHRE LEBEN, DAS (TV, D ab 1994) 210, 326
- WALK THE WALK (Robert Kramer, F/CH 1995) 335, 342, 344, 362, 425
- WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1970) 329
- WEDDING IN GALILEE (URS AL-JALIL / NOCE EN GALILÉE, Michel Khleifi, Isr/F/B 1987) 319
- WENN ICH ZUR SCHULE GEH' (Winfried Junge, DDR 1961) 165
- WIDOWS (WIDOWS – ERST DIE LIEBE, DANN DAS VERGNÜGEN, Sherry Hormann, D 1997) 323
- WILDSCHWEIN IST LOS, DAS (SLAVNOSTI SNE ENEK, Jiří Menzel, CSSR 1983) 85, 91, 93, 102, 104
- WINTER ADE (Helke Misselwitz, DDR 1988) 331
- WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND (FREDI MURER, CH 1974) 331
- WITTSTOCK, WITTSTOCK (Volker Koepp, D 1997) 166, 357
- WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ (Winfried Basse, D 1929) 117
- WONDERLAND (Michael Winterbottom, GB 1999) 337, 342, 344
- WUNSCHKONZERT (Eduard von Borsody, D 1940) 158, 275
- X, Y, Z**
- YI YI (EDWARD YANG, Taiwan 2000) 336–337, 344, 350
- ZWEITE HEIMAT, DIE (Edgar Reitz, BRD 1988–91) 320, 376–377

Personenindex

A

- Agamben, Giorgio 537
Agel, Henri 113, 163
Akerman, Chantal 229, 367
Albera, François 32, 139,
Ref. 94
Allégret, Marc 355
Allen, Woody 65, 329, 349
Allio, René 85, 88
Almagor, Gila 258
Alter, Naftali 266
Althusser, Louis 494
Altman, Rick 14, 29, 37,
263, 435, 458–459, 497
Altman, Robert 43, 164,
320, 329, 333, 393, 405,
425, 460, 507–508, 510,
513–515, 521, 523
Amidei, Sergio 160–161
Amossi, Ruth 301
Anderson, Benedict 551
Anderson, Paul Thomas
350, 515
Ang, Ien 38, 210, 229, 246,
300, 319, 526, 543–544,
550
Angelopoulos, Theo 86
Antonioni, Michelangelo
113, 350
Anzieu, Didier 55
Araki, Gregg 340
Arcand, Denys 326
Arditi, Pierre 330–331
Aristarco, Guido 113–114
Aristoteles 26, 30, 63–64,
291
Armes, Roy 38, 89, 100
Arnaud, Philippe 138, 336
Arnheim, Rudolf 121, 123,
125–126, 133–134,
136–140, 143, 145, 157,
170, 173, 175, 206
Arslan, Thomas 319
Asmuth, Bernhard 30–31
Augé, Marc 410–411, 415
Aumont, Jacques 21–22, 33–
34, 63, 120–121, 136–137,
142, 172, 187–188, 195–
196, 201, 203, 282, 365,
473, 475–476, 518, 536
Austin, John 489–491
Avati, Puppi 41, 51, 85
Azcona, Marimar 41, 522
Azéma, Sabine 330
- ## B
- Bach, Johann Sebastian 389
Bachtin, Michail M. /
Bakhtin, Mikhail M. /
Bakhtine, Mikhaïl 21,
24, 27, 30, 42, 56–57, 69,
143, 150, 176, 214–222,
228, 230, 240, 242–245,
248–249, 259, 262, 264,
266, 273, 279–282, 288,
297–298, 307, 313, 410,
430, 455, 461, 483–484,
499, 527, 545–546
Bacri, Jean-Pierre 330
Bal, Mieke 22, 111, 244,
259, 485–486, 488,
490–491, 511
Balasko, Josiane 331
Balázs, Béla 116–118, 123,
136, 139–140, 152, 158–
159, 357
de Balzac, Honoré 219, 539
Barbérís, Dominique 388,
539
Barthes, Roland 22, 24, 26,
34, 75–76, 168, 202, 244,
248, 281, 413, 434–435,
448, 450–451, 462, 464–
465, 484–485, 492, 503,
530, 535
Basse, Wilfried 117
Bathrick, David 159
Bauer, Ludwig 124, 154–
155
Baum, Vicki 539
Bazin, André 160–164
Beauvois, Léon 302, 455
Becker, Jacques 323
Beckermann, Ruth 166, 356
Beilenhoff, Wolfgang 9, 38,
74–76, 120, 136, 366, 464
Bellour, Raymond 10, 28–
29, 37, 263, 435, 452, 458,
529
Benjamin, Walter 12, 119,
144, 151, 156, 504, 510,
529, 537–538, 549
Benveniste, Emile 175
Berger, Peter L. 153
Bergman, Ingmar 328–329
Bergstrom, Janet 459
Berry, Chris 316
Bessalel, Jean 172
Besson, Luc 477
Beyer, Frank 89
Biberman, Herbert J. 85
Blanchet, Alain 157, 211,
272, 274, 293, 301, 363,
533, 545
Blanchet, Robert 10, 489
Blecher, Max L. 119
Blei, Franz 113
Blier, Bertrand 330, 340
Blüher, Dominique 9, 36,
184, 391
Blumenberg, Hans 389
Boillat, Alain 356
Bonitzer, Pascal 135, 141,
146, 418
Borchers, Hans 367
Borde, Raymond 111, 120,
135, 157, 159–160, 343
Bordwell, David 22–23, 29,
38–39, 51, 55, 69–70, 72–
74, 76, 121, 137, 242, 249,
288, 295, 303, 332, 345,
379, 411, 437, 442, 449,
452, 458, 479
Borges, Jorge Luis 539
Botelho, João 361
Bouzid, Nouri 342
Branagh, Kenneth 349
Brändli, Sabina 236, 240, 246
Brandstetter, Gabriele 429,
478, 486, 495, 497–498,
502

- Brandt, Henry 165
 Branigan, Edward 39, 63,
 193, 242, 302, 379, 404,
 441, 447, 452
 Brasseur, Claude 331
 Brecht, Bertolt 28, 99–100,
 102, 507, 511–512
 Brémond, Claude 26, 146,
 242, 358, 458
 Brenez, Nicole 184, 195,
 329, 442, 498, 507
 Brennicke, Ilona 121
 Bresson, Robert 361
 Brinckmann, Christine N.
 9, 369, 474–477, 528
 Brion, Patrick 29, 435, 529
 Bronfen, Elisabeth 278, 550
 Brown, Mary E. 558
 Brüderlin, Markus 476
 Brüggemann, Heinz 155
 Bruno, Giordano 11
 Brüttsch, Matthias 10, 284
 Buache, Freddy 159, 556
 Buchschwenter, Robert 10,
 477, 500, 517
 Bühler, Karl 448
 Bulgakowa, Oksana 75, 78,
 124, 132, 512
 Buñuel, Luis 105, 321
 Burch, Noël 469
 Burghardt, Kirsten 358
 Burgoyne, Robert 34, 36
 Butler, Jeremy G. 493
 Butler, Judith 244, 259, 435,
 486, 489–490
 Buy, Tony 341
 Byrne, David 350
- C**
 Caillois, Roger 26, 137, 525
 Cameron, James 317, 477
 Carné, Marcel 120
 Carroll, Noël 257
 Casetti, Francesco 10, 180,
 392
 Cassavetes, John 328–329,
 507
 Castorf, Frank 389
 Cavalcanti, Alberto 117
 Cavell, Stanley 37
 Cecchi D'Amico, Suso 113
- Čechov, Anton P. 539
 Chabrol, Claude 366
 Chada, Gurinder 325
 Chan, Fruit 334
 Chartier, Roger 559
 Chatman, Seymour 27,
 30–32, 35, 51, 54, 60–61,
 65, 68–70, 72, 361, 447
 Chelsom, Peter 372
 Chéreau, Patrice 331, 336,
 424
 Chomsky, Noam 489
 Christen, Thomas 10, 296
 Citti, Sergio 161
 Clair, René 333
 Clark, Larry 327
 Clarke, Shirley 380
 Cohen, Eli 258
 Cohen, Leonhard 263–264,
 266, 296
 Colin, Michel 36, 100, 267,
 342, 456
 Collet, Jean 33–34
 Comolli, Jean-Louis 100,
 492
 Coppola, Sofia 334
 Cortázar, Julio 539
 Cosnier, Jean 440, 537
 Costner, Kevin 477
 Cote, Laurence 418, 421–
 422
 Courtade, Francis 159
 Courtés, Joseph 28, 171,
 175
 Craven, Ian 34, 178, 496,
 Crawford, Peter 548
 Crofts, Stephen 221, 550
 Curtelin, Jean 381
 Curtiz, Michael 29, 276
- D**
 Dagrada, Elena 10, 152, 349
 Dällenbach, Lucien 388–
 389, 394, 534
 Dancyger, Ken 38–39, 61,
 356
 Dassín, Jules 317
 Dayan, Assi 43, 210, 251,
 253, 255, 257–258, 266,
 289, 291, 297
 Dayan, Moshe 257
- De Keersmaeker, Anne Te-
 resa 389
 De Sica, Vittorio 161, 366
 deCordova, Richard 491
 Deleuze, Gilles 36, 42–43,
 77, 163, 168, 171, 177–
 183, 185–186, 196, 201,
 273, 364, 391–392, 419,
 451, 453, 458, 462–463,
 465, 480, 483, 485, 495,
 498–501, 503, 520, 532,
 541–542
 Delluc, Louis 139
 Delon, Alain 331
 Demirdelen, Selim 44
 Demy, Jacques 418
 Deneuve, Catherine 422
 Denicourt, Marianne 418,
 421–422
 Denis, Claire 341
 Derrida, Jacques 244, 259,
 490, 492
 Despléchin, Arnaud 336
 Devereaux, Leslie 544
 Diderot, Denis 504–506, 512
 Diegues, Carlos 95
 Dienar, Baruch 89
 Dixit, Avinash K. 525
 Doane, Mary A. 218, 459–
 460, 504
 Doillon, Jacques 331, 424
 Doležel, Lubomír 23, 29–
 30, 222–223, 237–239,
 342, 257, 259, 261–262,
 265, 269, 271–274, 276,
 295, 301, 353, 363, 413,
 448, 482, 522, 533, 545
 Dos Passos, John 539
 Dostojevskij, Fjodor 150,
 215, 262, 266
 Douchet, Jean 136, 366
 Dovženko, Aleksandr 75,
 102, 288
 Drascovic, Boro 338
 Dresen, Andreas 356
 Dubois, Nicole 302, 455
 Dudow, Slatan 99, 120, 135
 Dufrenne, Mikel 199
 Dumont, Hervé 121, 134
 Durand, Philippe 449
 Dussolier, André 330–331

Duvivier, Julien 105, 120,
321, 325
Dyer, Richard 33, 36, 425,
493, 500

E

Eco, Umberto 20, 22–23, 63,
171, 186, 190, 199, 201,
222, 230–233, 237–238,
248, 273, 297, 299, 304,
312, 436, 456, 484
Eder, Jens 36, 284
Eder, Klaus 377
Egloff, Rainer 219
Eisenstein, Sergej M. 32, 41,
51, 69–75, 77–81, 85, 88,
92, 98–99, 102, 104, 132,
141, 151, 197, 282, 288,
295, 345, 370, 373, 443,
452, 540
Eisner, Lotte 117
Eisner, Wladimir 323
Elsaesser, Thomas 122, 508,
541
Emerson, Caryl 215–216
Emmer, Luciano 159–161
Enzo, Enzo 418–420, 496
Epstein, Jean 120, 139, 528
Erdheim, Mario 278, 307,
550
Ernst, Meret 569
Esslin, Martin 32
Etchegaray, Françoise 343

F

Fahrer, Dieter 384
Fainaro, Edna 253
Fares, Nadia 340
Fassbinder, Rainer Werner
329–330, 338
Faure, Elie 139–140,
Feld, Hans 124
Fellini, Federico 160–163,
366
Ferran, Pascale 43, 218,
331, 369, 393, 407, 423,
454
Ferreira-Barbosa, Laurence
341
Figgis, Mike 354, 374
Finkiel, Emmanuel 368

Fischer-Lichte, Erika 490
Fiske, John 300, 320, 526
Flaherty, Robert 115
Flaiano, Ennio 160–161
Ford, John 93, 328, 338
Forman, Miloš 85
Forster, Edward M. 27, 53,
61, 118, 212
Forsythe, William 389
Forte, Dieter 539
Foster, Hal 16, 213, 541,
548, 550
Foucault, Michel 42, 168,
175–178, 180–182, 185,
196, 221, 494
Francolini, Gianni 161, 366
Frank, Helmar 247
Frears, Stephen 376
Freud, Sigmund 137,
318–319, 537
Freund, Karl 119
Fridriksson, Fridrik Thor
319
Fritsch, Willy 131–132
Frodon, Jean Michel 254,
289
Fromm, Friedemann 323
Fuller, Loïe 498

G

Gabbard, Krin 513
Gabin, Jean 37, 325
Gabriel, Teshome H. 86,
316
Gage, John 473–476
Gaghan, Stephen 44
Gardies, André 33–34, 36,
38, 55, 88–89, 100, 172,
178, 211, 223, 241, 394,
447–448, 519
Gaudreault, André 190,
519
Gauthier, Guy 165
Gay, Pier Giorgio 322
Gebauer, Gunter 505–506
Geertz, Clifford 552
Genette, Gérard 22, 24, 26,
65, 483
Gerima, Haile 96
Gersch, Wolfgang 99–100,
102

Gide, André 539
Giger, Bernhard 316
Gigler, Dietmar 10, 398,
425, 465, 497–500, 513
Gilli, Jean 160
Girard, François 358
Gliese, Rochus 121
Gnant, Rob 165
Godard, Jean-Luc 366–367,
373, 418, 442, 449, 507,
509
Goffman, Erving 179, 235,
274, 488, 493, 511, 525
Goliot-Lété, Anne 10, 63,
191, 193–194, 218
Gombrich, Ernst H. 157,
301, 379
Goodman, Nelson 468
Goretta, Claude 324
Gourget, Jean 120
Graczyk, Annette 79
Grande, Maurizio 160
Grange, Marie-Françoise 449
Gray, Gary 323
Green, Ethan 253
Greenblatt, Stephen 563
Gregor, Ulrich 512, 531
Greimas, Algirdas J. 22, 26,
28, 171, 175, 458
Grierson, John 111, 115, 158
Griffith, David Wark 70,
77, 87, 191, 318, 345, 366,
371, 386, 435, 453, 459,
529
Grosz, Georg 121
Groupe μ 138, 174, 177,
180, 195, 464
Grünberg, Serge 254, 289
Gržinic, Marina 563
Guarini, Alfredo 161, 366
Guattari, Félix 43, 391–392,
419, 462–463, 465, 483,
485, 503, 520, 532
Guédiguian, Robert 320,
425
Guérin, Marie-Anne 423
Guggenheim, Michael 561
Guiguet, Jean-Claude 351
Gunning, Tom 163, 488, 498
Günther, Egon 349

H

Haggis, Paul 44
 Hall, Edward T. 142, 288
 Hamburger, Käte 27, 235
 Hamon, Philippe 27–31, 33,
 41, 54, 59, 100, 114, 118,
 150, 176, 242–244, 260,
 262, 267, 281, 299,
 447–449, 451
 Haneke, Michael 335, 354
 Hanika, Iris 425
 Hanson, Curtis 376
 Harel, Philippe 325
 Hartmann, Britta 9, 37, 457
 Harvey, Lilian 131–132
 Harvey, Silvia 460
 Hassler, Jürg 331
 Hattendorf, Manfred 125
 Hayward, Susan 260
 Heath, Stephen 33–34, 319,
 491–492
 Hediger, Vinzenz 9, 505,
 510, 516
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich 78
 Heller, Dana 37, 209, 219,
 319, 460
 Hembus, Joe 121
 Herz, Frank 323
 Hessel, Franz 119
 Heymann, Danièle 423
 HICKETHIER, Knut 32, 125,
 140, 452, 505
 Hill, John 15, 163
 Hippel, Klemens 565
 Hirsch, Paul M. 570
 Hitchcock, Alfred 29, 218,
 225, 321, 417
 Hjelmslev, Louis 25, 42,
 170–172, 174, 177, 181,
 199, 222, 266, 535
 Hoffmann, Hans 367
 Hofstetter, Michael 389
 Hohenberger, Eva 63
 Hohne, Karen 215
 Holquist, Michael 214, 216,
 220–221,
 Hormann, Sherry 323
 Horton, Andrew 38–39, 60,
 437
 Hou, Hsiao-hsien 340, 343

Houellebecq, Michel 389
 Howard, David 38–39, 60,
 374
 Howitt, Peter 39, 377
 Huang, Jianxin 92, 355, 512
 Huber, Jörg 10, 229, 546
 Hugo, Victor Marie 539
 Hung, Tran Anh 340
 Hunter, Ian 494
 Huston, John 350

I

Imbach, Thomas 331
 Ingber, Nachman 253, 255
 Iñárritu, Alejandro Gonzá-
 les 353
 Iosseliani, Otari 107, 324, 360
 Iser, Wolfgang 230, 545
 Israel, Samuel Ben 41, 274,
 303
 Ivens, Joris 85, 158, 357, 362

J

Jakobson, Roman 28, 41,
 112, 114, 195, 200, 202,
 348, 387
 Jameson, Fredric 15, 235,
 239–240, 299, 504
 Jaoui, Agnès 330
 Jarmusch, Jim 328, 340,
 367, 375, 441, 515
 Jennings, Humphrey 158,
 357
 Jhering, Herbert 117, 121,
 123–125, 206
 Jodelet, Denise 137, 292–
 293, 300–302, 455, 545
 Joly, Martine 566
 de Jong, Mijke 319
 Jost, François 245, 519
 Jousse, Thierry 523
 Jullier, Laurent 314, 447–
 448, 453, 477, 528
 Junge, Winfried 165

K

Karina, Anna 418, 420
 Karmakar, Romuald 322
 Kasdan, Laurence 327
 Katz, Elihu 229, 246, 300,
 544

Käutner, Helmut 357
 Kazan, Elia 87
 Keppler, Angela 36, 245,
 300, 303, 319, 356, 408,
 526
 Kerbrat-Orecchioni, Cathe-
 rine 440, 537
 Kessler, Frank 32, 136,
 138–139, 505
 Kesting, Marianne 100
 Khleifi, Michel 319
 Khoo, Eric 44, 343
 Kiarostami, Abbas 362
 Kirchner, Ernst Ludwig
 130
 Klapisch, Cédric 319, 336
 Kleinspehn, Thomas 155
 Klotz, Volker 50, 72
 Kluge, Alexander 434
 Koch, Gertrud 117, 143,
 187, 492
 Koepp, Volker 166, 357
 Koeppen, Wolfgang 539
 Koerber, Martin 127
 Kollek, Amos 349, 515
 Köpfler, Isabelle 569
 Kopple, Barbara 165, 356
 Kouyaté, Dani 44
 Kovach, June 165
 Kracauer, Siegfried 50, 68,
 70, 74, 113, 116–120,
 122–125, 132–133, 136,
 142–144, 152, 157, 159,
 163, 170, 206, 357, 442–
 443, 447
 Kramer, Robert 335, 425
 Krämer, Sybille 489–490
 Kreutzner, Gabriele 556
 Kristeva, Julia 216, 221–
 222, 297–298, 465
 Kuhn, Annette 37, 460, 486
 Kühn, Gertraude 123–124
 Kurosawa, Akira 39, 333,
 374
 Kusturica, Emir 328, 512

L

Lacan, Jacques 278, 537
 de Laclos, Choderlos 376,
 440
 Laffay, Albert 518–519

- Lalanne, Jean-Marc 423
 Lämmert, Eberhard 451
 Lamprecht, Gerhard 120
 Lange, Helmuth 117–118
 Laplanche, Jean 278
 Lau, Jörg 523
 Le Roux, Hervé 324
 Lee, Ang 112, 341
 Lee, Julian 353
 Lee, Rowland V. 317
 Lee, Spike 507
 Léger, Fernand 139
 Leiser, Erwin 331
 Lelouch, Claude 361
 Lemke, Harald 432, 440, 473, 537
 Lemmon, Jack 513
 Lenclud, Gérard 20–21
 Leroy, Serge R. 338
 Levin, Sid 508
 Lévi-Strauss, Claude 20, 28, 276, 318, 328, 427–429, 434, 537
 Lewinsky, Mariann 10, 488
 Liebes, Tamara 38, 209–210, 229, 245–246, 300, 319–320, 522, 543–544
 Liebmann, Irina 388, 539
 Linke, Angelika 193, 231, 448, 455, 467
 Linklater, Richard 380
 Litani, Danny 258
 Livingstone, Sonia 38, 210, 245, 319–320
 Lizzani, Carlo 161
 Lloyd, Barbara 300
 Loewy, Hanno 117
 Longoni, Anna 160–161
 Lorentz, Pare 158
 Lotman, Jurij M. 177, 211, 222, 228–229, 237–239, 241–244, 246–248, 251, 259, 261–262, 268, 272, 274–276, 278, 376, 394, 410, 427, 434, 436, 443, 456, 458, 484, 525–526
 Lötscher, Hugo 11
 Lotz, Karl Heinz 349
 Louppe, Laurence 497, 500
 Lovett, Lyle 513
 Loy, Rosetta 539
 Lubitsch, Ernst 339
 Lubtchansky, Nicole 418
 Lucas, George 477
 Luckmann, Thomas 274
 Lukács, Georg 28
 Lumet, Sidney 324
 Lustig, Hanns G. 124
 Lvovsky, Noémie 327
 Lynch, David 378
 Lyotard, François 15, 203
- M**
- Mabley, Edward 38–39, 374
 Macmurray, John 271
 Makhmalbaf, Samira 362
 Malick, Terrence 322, 352
 Malle, Louis 165, 357
 Malraux, André 539
 Maltby, Richard 34, 178, 496
 Mamet, David 507
 Man, Glenn 41, 400
 Mann, Thomas 539
 Marcon, André 421
 Marcus, George E. 307
 Marie, Michel 172, 320, 418, 423
 Marius, Benjamin 278, 550
 Marker, Chris 331
 Marks, Laura U. 202, 476, 501, 527
 de Majo, Nina 341, 515
 Martel, Lucrecia 44
 Marthaler, Christoph 389
 Martin, Jacques-Yves 55
 Martin, Marcel 512
 Mathews, Harry 388, 539
 Matisse, Henri 130
 Mattei, Bruno 460
 de Maupassant, Guy 338, 350, 368
 McConnell, Frank 34
 McDowell, Andy 513
 McHale, Brian 163, 239–240, 393, 414, 437, 450, 465, 482–483, 486–487
 McKay, Jim 340
 McKellar, Don 349
 Meirelles, Fernando 44
 Melandri, Enzo 534
 Méliès, George 365
 Mendelsohn, Eric 353
 Menzel, Jiří 85, 349
 Messerli, Alfred 499–500, 505, 510
 Metz, Christian 9, 22–25, 34, 36, 62, 142, 148, 168, 170–173, 175, 177, 180–182, 186–188, 191–193, 199–202, 204, 222, 232, 249, 281, 295, 370, 392, 436, 441, 448, 452–453, 464, 466, 472–473, 483–484, 498, 501, 518–519, 534–537
 Michel, Matthias 361, 480
 Misselwitz, Helke 331
 Mitchell, W. J. T. 230, 233, 541
 Mizoguchi, Kenji 346
 Modine, Matthew 513
 Modleski, Tania 218, 319, 521
 Moholy-Nagy, László 119
 Moine, Raphaëlle 314, 477, 486, 528
 Mondada, Lorenza 10, 433, 440, 537
 Moneti, Guglielmo 160
 Monicelli, Mario 366
 del Monte, Peter 334
 Morgner, Irmtraud 539
 Morris, Errol 166
 Morsch, Thomas 500, 528–529
 Moscovici, Serge 301–302
 Moser, Georgio 161
 Mouren, Yannick 449
 Müller, Eggo 9–10, 38, 210, 245, 284, 303–304, 320, 326
 Münsterberg, Hugo 232, 453, 546
 Murcia, Claude 352, 361
 Murer, Fredi 331
 Murnau, Friedrich Wilhelm 135
 Musil, Robert 119
 Myrick, Daniel 334
- N**
- Naficy, Hamid 316
 Nalebuff, Barry J. 525

- Naremore, James 235, 493,
506, 509, 511, 516
- Natali, Vincenzo 321
- Natter, Wolfgang 124, 126,
138, 155, 157, 196
- Newcomb, Horace 570
- Nichols, Bill 14, 179, 362,
491, 494-495, 511, 541,
545-546
- Nichols, Peter 539
- Nickau, Klaus 63
- Nolan, Christopher 452
- Nöth, Winfried 22, 171,
177, 201, 484
- Nussbaumer, Markus 567
- O**
- O'Brien, Daniel 425, 514, 523
- O'Donnell, Damien 319
- Odin, Roger 22, 24, 172,
186, 190, 201-202, 223,
257, 477, 492, 501, 528,
545
- Oester, Kathrin 9, 16, 213,
307, 548-549
- Ogier, Bulle 421-422
- Ophüls, Max 350, 379, 429,
441
- Orr, John 9, 379
- Ottarsdóttir, Katrin 356
- Ousmane, Sembene 86, 88
- Ozon, François 344
- P**
- Pabst, Georg Wilhelm 120,
135, 345, 371
- Paech, Joachim 74-75
- Panahi, Jafar 44, 377
- Panofsky, Erwin 42, 76,
230-233, 280, 411, 436
- Parrochia, Daniel 532-535
- Paskaljevic, Goran 334, 512
- Pavel, Thomas 223
- Pavis, Patrice 30, 32
- Pearson, Roberta E. 32
- Percheron, Daniel 559
- Pérez, Fernando 44
- Pfister, Manfred 30-31, 56,
58, 72, 88, 226, 259, 395,
451, 460
- Picard, Michel 525
- Pitts, Rafi 92
- Piwowski, Marek 321, 356
- Plantinga, Carl 284
- Podeswa, Jeremy 343
- Polan, Dana 177, 180
- Polanyi, Mikhael 545
- Pollet, Jean-Daniel 366
- Pontecorvo, Gillo 101
- Portmann, Paul R. 567
- Propp, Vladimir 26, 50
- Prümm, Karl 32, 118-119,
121 124-125, 132, 134-
135, 153, 159
- Pudovkin, Vsevolod / Pu-
dowkin, Wsewolod 80,
370, 505-506
- Q**
- Questerbert, Ma-
rie-Christine 113-114,
142, 160-161, 164
- R**
- Radeke, Christiane 253-
255, 258, 266-267, 289,
291, 294, 296
- Radwan, Jon 380
- Ray, Satyajit 366
- Raynauld, Isabelle 363, 392
- Récanati, François 200, 501
- Reitz, Edgar 320
- Renoir, Jean 85, 100, 120,
325, 371, 492
- Resnais, Alain 330, 344,
350, 362, 377, 425, 486
- Richard, Nathalie 418, 421-
422, 513
- Richter, Falk 389
- Ricoeur, Paul 24, 33, 181,
190, 196, 226, 229, 239,
243, 249, 276, 296, 348,
455
- Rivette, Jacques 43, 217,
324, 329-330, 355, 384,
393, 400, 416-418, 421,
423, 425, 482, 487
- Robbe-Grillet, Alain 449
- Robbins, Tim 513
- Rocha, Glauber 101
- Rodowick, David N. 177,
180, 203-204, 363, 495
- Rohmer, Eric 342, 365-366,
518
- Roig, Jean-Paul 356
- Romains, Jules 157
- Romm, Michail 338
- Room, Abram 339
- Rosenstone, Robert A. 86
- Rosi, Francesco 341
- Ross, Annie 513
- Rossellini, Roberto 160-
161, 366
- Roth, Joseph 119
- Roth, Wilhelm 165-166
- Rotha, Paul 111, 158, 164
- Rouch, Jean 165, 366
- Ruesch, Diana 160-161
- Ruiz, Raoul 351, 361, 378
- Rush, Jeff 38-39, 61, 356
- Ruttmann, Walther 115,
117, 119,
- S**
- Sabanci, Kudret 44
- Sahli, Jan 9, 119, 136
- Sahlins, Marshall 20
- Samir 252, 256, 265, 267,
271, 275-276, 287-294,
296, 306, 362
- San Pietro, Roberto 322
- Sanchez, Eduardo 334
- de Saussure, Ferdinand 20,
22, 172, 177
- Sautet, Claude 327
- Sawyer, Brian 363, 377-
378, 392
- Sayles, John 344
- Scarpelli, Furio 160
- Schaub, Martin 572
- Scheinfeigel, Maxime 511
- Schelbert, Corinne 254, 258,
289
- Schertenleib, Christof 337,
368
- Schiele, Egon 130
- Schimmelpfennig, Roland
389
- Schischkoff Georgi 26
- Schlegel, Hans-Joachim 75
- Schmid, Anka 43, 210, 218,
223-224, 236, 246
- Schmid, Daniel 331

- Schmidt, Kathrin 388, 539
 Schmidt, Thorsten 350
 Schmitz, Norbert 119
 Schneider, Alexandra 9, 118, 511
 Schneider, Irmela 210
 Schnitzler, Arthur 379, 408
 Schoendoerffer, Pierre 90
 Schüfftan, Eugen 119
 Schukschin, Wassili 366
 Schulze, Ingo 388, 539
 Schweinitz, Jörg 9, 36, 68, 117, 122, 179, 216, 232, 314, 486
 Schweitzer, Ariel 90, 258
 Scola, Ettore 96, 325, 328, 343
 Scott, Cynthia 326
 Scott, Ridley 29
 Searle, John 489
 Seeler, Moritz 121
 Seiler, Alexander 165
 Sellier, Geneviève 37
 Semenjuk, Victor 362
 Shakespeare, William 210, 328, 539
 Shohat, Ella 541
 Sierek, Karl 176, 194–195, 201, 217, 220, 282, 464
 Simon, Claire 331
 Simon, Jean-Paul 559
 Simons, Johan 389
 Singer, Lori 513
 Siodmak, Curt 119, 121
 Siodmak, Robert 42, 112, 134
 Šklovskij, Viktor 136, 138–139, 143
 Smith Greg M. 284
 Smith, Kevin 327
 Smith, Murray 36, 38, 51, 54–55, 72–75, 78, 101, 137, 205, 212, 278, 280–284, 286–287, 292, 301, 345, 379, 458, 460, 528
 Soderbergh, Steven 377
 Solondz, Todd 344
 Sonogo, Rodolfo 164
 Sorin, Carlos 44
 Sorlin, Pierre 113, 161, 425, 464, 519
 Souriau, Etienne 63
 Spolin, Viola 506–508, 512
 Stafford, Barbara Maria 11, 157, 473, 531–535, 546
 Staiger, Janet 545
 Stam, Robert 201, 215, 221–222, 240, 280–282, 285, 541
 Stanislavskij, Konstantin 505–506
 Staudte, Wolfgang 106
 Stein, Gertrude 539
 Steno 161
 Storck, Henri 85
 Stowe, Madeleine 513
 Strohm, Claire 59
 Sucksdorff, Arne 158
 Suleiman, Susan R. 70, 100, 252, 345
- T**
- Taine, Hippolyte 41, 114, 176
 Tan, Ed S. 54, 212, 225, 284, 286, 417
 Tanner, Alain 325
 Tarantino, Quentin 114, 349, 376, 378, 486
 Tavernier, Bertrand 121, 134
 Taviani, Paolo 366
 Taviani, Vittorio 366
 Taylor, Henry M. 9, 25, 34–35, 37, 53, 61, 87, 100, 417, 509
 Téchiné, André 352
 Telerman, Cécile 44
 Teles, Luís Galvão 327
 Teyssède, Bernard 230, 233
 Theophrast 30
 Thomas, Dylan 539
 Thome, Rudolf 329
 Thompson, Grahame 491–495, 545–546
 Thompson, Kristin 37, 39, 56, 65, 239, 317, 334, 349, 352, 430–431, 452, 459, 504, 518
 Tissy, Felix 384
 Todeschini, Bruno 421
 Todorov, Tzvetan 26, 214, 216, 220–222, 242, 266, 280–282, 285, 297–298, 408
 Tolstoi, Leo N. 539
 Tomaševskij, Boris V. 26, 281
 Tomlin, Lily 513
 Torre, Roberta 319
 Tressler, Georg 317
 Trinh, T. Minh-ha 362
 Trognon, Alain 157, 211, 272, 274, 293, 301, 363, 533, 545
 Tröhler, Margrit 23, 25, 32, 34–35, 38, 41, 53, 61, 100, 115, 125, 156, 175, 192, 203, 223, 228–229, 235–236, 257, 263, 307, 327, 335, 400, 417, 425, 495, 497, 516, 540, 548
 Tsai, Ming-liang 334, 341, 353
 Tsui, Curtis K. 352
 Tümmler, Karl 567
 Turner, Victor 575
 Tykwer, Tom 39, 452
- U**
- Uebersfeld, Anne 30
 Ulmer, Edgar G. 42, 112, 121, 134, 531
 Unterweger, Gisela 561
- V**
- Vale, Eugene 35, 53, 55, 211
 van der Keuken, Johan 166, 357, 362
 van der Kooij, Fred 499–500, 505, 510, 516
 Van Sant, Gus 44
 van Warmerdam, Alex 351, 359
 Vanoye, Francis 32, 36–38, 50–51, 65–66, 72, 78, 113, 115, 142, 145, 147, 159, 161, 171, 248, 313, 317–318, 320, 332, 351, 366, 371, 374, 437, 450, 453, 459, 525
 Varda, Agnès 165, 351, 356

- Vassé, Claire 320
 Vernet, Marc 22, 29, 33–34,
 36, 50, 55, 188, 190, 193,
 274, 276, 322, 466, 535
 Verstraten, Paul 449
 Vertov, Dziga 86, 115, 117,
 120, 122, 464
 Vidor, King 87
 Vigo, Jean 86
 Villaverde, Teresa 322
 Vincendeau, Ginette 37, 493
 Vinterberg, Thomas 319
 Visconti, Luchino 160–161,
 342, 366
 von Borsody, Eduard 158
 von Garnier, Katja 323
 von Goethe, Johann Wolf-
 gang 210, 329, 475, 539
 von Keitz, Ursula 10, 558
 von Matt, Peter 318
 von Trier, Lars 326
 Vorderer, Peter 566, 575, 576
 Vourlis, John 363, 377–378,
 392
 Vygotsky, Lev 216
- W**
 Waits, Tom 513
 Waldenfels, Bernhard 16,
 26, 278–279, 307, 540,
 545, 550
 Wang, Wayne 355
 Warhol, Andy 245, 329,
 373, 511
 Warth, Eva-Maria 119,
 Weinbren, Grahame 392
 Weinrich, Harald 478
 Wenders, Wim 350
 Wenzel, Eike 245, 408
 Wernicke, Herbert 389
 Wexman, Virginia Wright
 37, 263, 425, 427, 459–
 461, 493, 505–509, 512
 Wicki, Berhard 322
 Wilder, Billy 119, 121,
 Willeman, Paul 86, 221,
 229, 545
 Williams, Linda 521, 527–
 528
 Wilson, Lambert 330
 Wilson, Robert 391
 Wimmer, Walter 367
 Winterbottom, Michael 337
 Wiseman, Frederick 166,
 357, 362
 Witte, Karsten 113, 159
 Wittgenstein, Ludwig 164,
 216–217, 391, 537
 Wolff, Hannelore 79
 Wong, Kar-wai 341, 352,
 477
 Wood, Robin 36, 459
 Wulf, Christoph 505–506
 Wulff, Hans J. 9, 35–36, 55,
 61, 75, 121, 241, 269, 274,
 278, 291, 300, 302, 305,
 322, 411, 460, 477, 512–
 513, 527
 Wunderlich, Werner 278,
 460
 Wuss, Peter 20, 64, 193,
 215, 244, 246–248, 251,
 273, 314, 366, 437, 467,
 479,
 Wussow, Helen 565
 Wyler, William 328
- X, Y, Z**
 Xavier, Ismail 101,
 Yang, Edward 336
 Zampa, Luigi 161, 366
 Zaubermann, Yolande 166
 Zeller, Bernhard 116
 Zeraffa, Michel 176
 Zerbst, Rainer 232, 239,
 271–272, 303, 305, 409
 Zhang, Yuan 324
 Zille, Heinrich 121
 Zima, Peter V. 278, 545,
 Zola, Émile 244, 539

Sachindex

A

- abduktiv 20–21, 457
affektiv; Affekt (vgl. auch Emotion) 13, 35, 143, 149, 174, 187, 202–3, 250, **282, 292, 302, 305, 307**, 358, 478, 517, **526–38**
afilmisch (vgl. profilmisch)
Ähnlichkeit (vgl. auch Analogie) 41, 174, 190–2, 202, 206, 478–9, 527, **544, 549, 551**
– und Kontrast/Differenz 20, 28, 40, **52–69**, 71, 76, 79, 95–6, 105, 142, 144, 153–5, 164, 194, 218, 246, 258, 276, 363–4, 367, 371–2, 381, 390–2, 398, 428, **448–56**, 462, 469–72, 490, 503, 525–31, 534–5, 549
– Familienähnlichkeit 153, 216, 391, 537
Akteure, soziale 36, 73, **179, 234–5**, 300, 326, 330–1, **510–1**
Alibihauptfigur **53–6**, 97, 242, 349–52
Alltagsszenarien; alltägliche Szenarien (vgl. auch Chronotopos; Ikonografie) 41, 63, 190, **226, 229–34, 244–63**, 270, 275, 278–88, 299, 303, 307, 312, 318, 332, 338–40, 368, 406, 409, 417, **431, 436–40, 446–57**, 460, 464, 468, **478–87**, 504, 517, 525–6, 529–31, 581
alternierende Montage (vgl. Wechselsfolge; Montage)
Analogie, als Verknüpfungsprinzip 11, 43, 122, 145, 152, 194, 218, 250, 393, 428, 442, 468, 472, 477, 480, 487, **526–38, 544–7, 551**
– als (fiktionales) mimetisches Prinzip (vgl. auch Ähnlichkeit) 189, 201, 249, 265, 302, 464, 547, 551
– Figur als Analogon 27, 53, 61, 180, 526
– als fotografische 136, 168, 172, 174, **178, 191, 196, 199, 201–2**, 223, 232, 243, 253, 454, 476–7
Andere, der/die/das 41, 97, 149, 258, 273, 278–9, **286, 298, 301, 305, 307**, 410, 412–3, 416, 419, 432, 439, 463, **527, 542, 545–51**
Argument, als enunziativer Modus 24, 39–41, 51, 62, **68–81**, 87, 93–4, 104, 113, 150, 159, 186, 197–8, 213–4, 248, 252, **282, 289, 295–8**, 313–5, 323–4, 348, 356, 361–3, 368, 372–3, 381, 443, 458, 468, 518, 534
Ausdrucks- und Inhaltsform 17, 25, 42, 51, 71, 138, 144, 156, **168–89, 191–8, 201–5**, 215–6, 220–3, 228, 232–3, 247, 249, 266, 305, 332, 347, 363, 384, 392–3, 411, 416, **426–8, 434–5**, 453, **459, 461–2, 466**, 470, 482, 520, **530, 535–6**, 542, 547
– und -materie 138, **168, 170–8, 180–6, 189–95, 199, 201, 204**, 222, 232, 464, 486
Authentizität, filmische; authentisch; Authentizitätseffekt 125, 130, **134–6**, 140, 146, 148, 154–5, 188, 193, 197, 201, 203, 205–6, **234–7, 240, 246–50**, 254, 260–1, 267, 306,

326, 398, 409–10, 457, 479, **494, 513, 516, 518**, 548

- Autonomie, relative 148, 250, **260–2, 266–71, 277**, 283, 295, 298, 352, 400, 407, 410, 439, 517–8, 521–2, 525–8
azentrisch (vgl. auch dezentriert) 13, 38, 43, 312, 315, 338–9, 344, **347–64**, 380, 383, **387–93**, 408, 411, 414, **426–30, 433–8**, 451, 461, 486, 517, 520–3, 531–4, 539–42, 546

B

- Beschreibung, als enunziativer Modus (vgl. auch Chronik) 24, 63, **68–9**, 79, 81, 112, 150, 186, 256, 271, **295–7, 446–53**
– sozio-politische 114, 153, 158, 210, 213, 248, 356, 478

C

- Charakter (vgl. Glossar) 27, 30–3, 38–42, 53, 60–1, 67–8, 74, 78, 81, 98, 104–6, 132–3, 146, 152, 162, **179–80, 184**, 210, 232, **241**, 250, 266–8, 273, **276–9**, 289, 303, 321–2, 331–5, 349–52, 355, 358–60, **377–81**, 396, 411, 422, 437–8, 455, 461, 500, **506–10**, 513–7, 521
– flacher (vgl. auch Typ) / runder oder tiefer 27, **29–30**, 53, 68, 74, 135, 148, 212, 239, 278, 311, 405, 409, 413, 420, 474, 511, 515–7
– polyphoner 284, 340–2, 368, 414, 512
– relationaler, interaktionaler 30, 149, **271–5**, 300,

- 303, 328, 412–3, **424**,
429–30, 502, 509, 531
 – sozialer, alltäglicher 107,
 255–6, **275–7**, 300, 303,
 326, 409, 456, **507–10**, 516
 Charakterisierung (durch
 Merkmale, Objekte, an-
 dere Figuren) 29, **35–6**,
 50, **53**, 61, 78, 128, 133–5,
 225, 256, 320, 396, 444
 – attributive und differen-
 zielle 29, 36, 55, 58, 287,
 417, 467
 Charaktersynthese 35, 300,
 305, 512, 526
 Charakterzüge 27, 32, **35**,
53, 60–1, 75, 132–3, 277,
 284, 288, 302
 Chronik; chronikalisch 42,
111–5, **125–7**, 134, 140–4,
 149–51, 157, **160–1**, **164–**
6, **206**, 213, 217–8, 244,
 248–50, 256, 259–60, 271,
 282, **295–9**, **305**, 313–6,
 320, 356, 366, 376–7, 387–
 8, 409–10, 421, 424, 447–
 8, 500, 514, **519**, **522**, **529**,
546–8
 Chronotopos 24, 42, 57,
213–223, 230, 233, 240,
 244, 248, 280, 285, 312,
 315, 332, **335–8**, 344, 255,
 357, 387, 435, 448, 457,
 460–1, 483, 495
 – des Alltags **223–40**,
243–4, **247–50**, **255–59**,
269, **277–9**, 282, 285, 298–
 9, 305, 387–8, 410–1, **424**,
427, 436, 472, 487, 490,
 517, **542**, 546
 – der Begegnung **214**, **216**,
 238, 273, **400–5**, 426, 430–
 3, 449
 – des Mikrokosmos 211–5,
218–20, 227, 242–4, **250–**
4, **258–60**, 263–73, 279,
 288, 290–5, 298–9, 306–7,
311–2, **317**, **320–22**, **332–**
3, **336**, 341–2, 349, 355–6,
 377, 387–8, 400, 414, 426,
 430, 522, 529, 549
- D**
 Darstellbare, das (das Sag-
 bare) (vgl. auch das
 Wahrnehmbare) **168–9**,
177–88, **191–8**, 202–4,
 222, 230, 233, 240, 248–9,
 259, 298, 305, 307, 312,
 468, 542
 Dekadrierung; dekadriert
 135–46, 155, 174, 188,
 198, 250, 306, 469
 Demonstration; demonstra-
 tive Geste (als enunzia-
 tiver Modus) 50, **67–9**,
 73, 81, 87, 93, 102, 150,
 211–3, 295, **313–5**, 343–5,
 361, 366–70, 377
 dezentriert; Dezentrierung;
 zentrifugal (vgl. auch
 azentrisch) 11–5, 28, 36–
 8, 43, **51–4**, 60–2, 66–7,
 94, 98, 101–7, 111–5, 120,
 127, **135–146**, 151, 156–8,
 174, 188, 193–4, 197–8,
 206, 211, 214, 217, 229,
 235–7, 240–2, 245–6, 250,
 259–62, 272–4, 279, 286,
 295–301, 304–6, **315**, **319–**
20, **333–9**, **347–62**, **387**,
 414, 418, 421, 425, 431,
 435, 459, 524, 539–40
 divergierende Kräfte 39,
71–2, 80–1, 159, 211, 317,
 332, 341, 348, 375, 394
 – konvergierende Kräfte,
 konzentrische (vgl. auch
 zentrierend) 39, 49–50,
 67, **72**, **76**, **79–81**, 94, 102,
 106, 156, 193, 211–3, 217,
 315–7, 325, 332, **341**, **344**,
347–8, **354–6**, 375, 394,
 403, 407, 414, 466, **520–1**,
524
- E**
 Emotion; emotional (vgl.
 auch wertmässig-emo-
 tional) – figurenbezogen
 18, 35, 40, 54, 57–60, 65,
 87, 99, 101–3, 107, 132,
 140, **144–50**, 160, 191,
 210–3, 220–2, 225–7, 230,
 242–4, 251–7, **264–74**,
 279–80, **283–96**, 299–300,
 303–5, 320, 323, 327, 338–
 40, **348–51**, 359–63, 383,
 416, 427, **431–2**, 456, 467,
 470, 500, **505–6**, **513–7**,
520–5, 536, 544, 547–9
 – filmische Emotionalität
 44 114, 140, 145, 149–51,
 156, 191, 230, 261, 282–4,
 305, 363, **404**, **411–3**,
 420–1, **431**, **436**, 446, 468,
487, **496**, 500, 514, 517,
520, **526–38**, 542, 547–9
 (Figuren-)Ensemble 13, 18,
 38, 41–3, 49–51, 55, 69,
 81, 83–107, 111–5, 127,
 131–4, 147–55, 161, 164–
 7, 184, **207–307**, **309–384**,
387–9, **393**, 400, 409–14,
 421, 424–7, **430**, **435–6**,
 478, 486, 509, 515–26,
 529, 532, 540
 Ensemblespiel (vgl. auch
 Schauspiel) 32, 134,
 149, 330, 510, 514
 Entdramatisierung; Verfla-
 chung 43, 85, 102, 113,
242–59, 262, 269, 272,
 292, 298–9, 311–2, 316,
 319, **327–8**, **338**, 341, 351,
 356, 368, 381, 414, 425,
 428, **446**, **450**
 Episoden; episodisch; Epi-
 sodenkette **63–6**, 142,
 147, 152, 159, 161–2, 166,
189, **191**, 227, 236, 245–6,
 251, 324, 335, 343–4, 350,
 355, **365–70**, **373–84**, 428,
 436–8, 441–6, **451–5**, 464,
 471–3, 482, 539
 Episodenfilm 113, 152, 159,
 161–3, 365–7, 387, 442
 Erzählhaltung 27, 40, **68–9**,
 79, 87, 114, **280–298**, 305,
 313–4, 387–8, 407
 – schwach-dialogische
148–151, 175, 213, **266**,
295, **299**, **305**, 388, 391,
 447, 478, 520, 524

- Expression 177, 199–202, 282, 387, 468, 501
- Expressivität (vgl. auch Realismus) 40, 140, 168, 179, **187–206**, 223, 249, 261, 266, 282–4, 388, **409–15**, **429–32**, 457, **462**, **466–8**, 476–9, 498, 501, 514–6, 519, **528–36**, 546
- F**
- Farbe 66, 178, 230, 301, 369, 390, 398, 428, 446, 449, 457, 467–9, **472–8**, **480**, **486–7**, **498–9**, 519, 528, 531, 536
- fiktiv – fingiert – fiktional 156, 234–5, 483, 392
- Filmkörper (vgl. Glossar; auch Körperbild) 140, 143, 163, **178–9**, **184–5**, **189–93**, 203–5, 222, 235, 260, 266, 281, 305, 312, 413, 421, 432, **492**, **495**, **500**
- Fokalisierung, externe (vgl. auch narrative Perspektive) **65**, 69, 81, 148, 288, 341, 350–1, 375–8, **404**, **413**, 522
- Polyfokalisierung (vgl. auch Polyphonie) **65**, 103, 150, 194, 206, 341, 348–9, **374–7**, 378, 404, 413, 441, 522, 541, 546
- Freundeskreis, imaginärer 300–4, 526, 544
- G**
- Geschlechterbeziehungen 12, 17, 31–2, 37, 57–61, 88, 92–4, 105, 132–3, 153, 198, 209–10, 215, 218, 244, 252–3, 263, 269, **298–302**, 316, 310, **328**, **339–41**, 316, 322, **433–5**, 459–61, 476, 489, 493, **501–4**, 507, 528, 530, 542, 548–50
- Gleichzeitigkeit 11, 40, 57, 64–6, 149, 161, 197, **214–5**, **220**, 227, 268, 273, 305, 314, 374–5, 383, **398–400**, **406**, 427–8, 430, 473, 530
- voranschreitende (vgl. auch Montage; Wechselfolge) 262, 390, 436–463, 530
- Gruppenfigur (vgl. Kollektiv)
- H**
- haptisch 137, 146, 156, 194, 202–4, **468**, **473**, **476–7**, **486–7**, 501, 527, 536
- Heteroglossie 222, 298, 483, 499, 502
- Heterotopie, heterotopisch 465, 486, 544
- Hierarchien; hierarchisch 15, 28–30, 37, 49, **92–4**, **98–102**, 151, 211–2, **241–2**, **245**, 256–8, **263–5**, **269–72**, 276–7, 280, 288, 297, 312, 319, 323, 338–40, **343**, **346–8**, 377, 391, 394–5, **425**, **430**, **433**, 437, 457–9, 500, 519, 523, 534
- I**
- Ikonografie des Alltags / ikonografisch (vgl. auch Chronotopos des Alltags / Alltagsszenarien) 16, 154, 216, **223–40**, **247–50**, **255–9**, **269**, 277–82, 285–7, 294, 298–305, 312–5, 388, 424, 433, **490**, **542**, **546–7**, **550–1**
- Image (vgl. Glossar) 258, 331, 356, 415, 420–2, 488, 493, 506, 509, 513
- Inhaltsform (vgl. Ausdrucksform)
- Interaktion 24, 30, 34–6, 59, 61, 68, 91, 211–5, 220, 226, 230, 234, **244**, **256–62**, **271–9**, 284–5, 288–9, 292–7, 301–4, 311, 321–2, 327, 331, 336, 340–1, 355–7, 363, 370–3, 381–3, 388, 392, **399–402**, **405**, **409–12**, **417**, **424–33**, **438–40**, **443**, 466, 471, 488, 496, 501–3, **507–11**, 515, 522–3, 529–31, 544, 549
- Intonation; Haltung (vgl. auch wertmässig-emotionale Färbung) 151, 281, 288, 298–301, 305
- K**
- Kohärenz 33, 49, 62–3, 68, 76–81, 128, 135, 146–8, **192–200**, 211, 239, 260, 278, 304, 352, 358–9, 410, **437**, **442**, **445**, **449**, **466–8**, **472**, 492–4, 506, 509, 516, 520, **530–2**, **537**
- Kohäsion 43, 54, 59, 64, **192–200**, 211, 231, 352, 362, 385, 406, **463–87**, 513–4, **530–4**
- (Figuren-)Kollektiv, kollektiv 12–3, 15, 32, 38, 49, 51, 81, **83–107**, 127, **157**, 160–1, 182, 209–12, 215–6, 267, 289–1, 297, 311, **314–5**, **321**, **324**, **345–7**, 371, 382, 425, 458, 466, 539, 550, 551
- offenes 41, **47–69**, 79–81, 189, 387
- geschlossenes 38, 41, **47–51**, **69–81**, 111–3, 132–4, 252, 321, 324, 345, 387, 433, 460, 540
- (Figuren-)Konfiguration **30**, 37, 56, 148, 152, 211, 234, 255, 270, 273, 286–7, 323–4, 328–9, 333, 343–5, 362, 370–4, 378, 400, **426**, **430**, **433**, **436**, 442–4, 451, 457, 469, 472
- soziale 37, 49, **56–7**, 60, 67, 70, 147, 179, 183, 209–12, 220, 226, 244, 259, 268, 272, 283, 288, 294, 312, 333, 340–3, 357, 367, 371–6, 382–4, **394–8**, **401–7**, **426–7**, 456, 471
- szenische 31, **55**, 60, 92, 147, 183, 190, **226**, 251, **272–4**, 288, 295, 347, 367,

- 374, **394–8**, **401–3**, **406–7**, **426–9**, 454–6, 471
- Kontingenzt; kontingent, 12, 42–3, 50, 72, 85, 107, 112–4, 127, 156, **167**, **173**, **176**, **179–82**, **185–92**, **196–99**, **205–6**, 209, 216, 221, 228–9, 233–7, 244, 249, 259, 298, 306, 312, 316, 345, 425–6, 433, 434, 461, 490, 509, **542**, **547**
- Kontrast (vgl. Ähnlichkeit)
- konvergierende Kräfte, konzentrisch (vgl. divergierende Kräfte)
- Körperbild (vgl. auch Filmkörper) 22, 32–3, 41–4, 61, 184–9, 192–5, 203–5, **299–301**, **305**, 384, 393, 409, **488**, **495–502**, **509–12**, **516–9**, 526, 536–8, 542–5, 551
- Korrespondenz- und Kontrastrelationen 30–1, 57, 67, 88, 533–4, 537
- L**
- labyrinthisch, Labyrinth 38, 54, 352, 357, 360, 365, 380, 384, **388–90**, 405–7, 419, 426–8, 432, **438–41**, **463–6**, **472**, 508, 519, 530, 534, 537, 546
- Leinwandpräsenz, qualitative und/oder quantitative 40, 49, **53–4**, 81, 98, **101–2**, 137, 148, 178, 241, 264, 272, 315, 349, 395, 405, **420–6**, 509
- M**
- metaphorisch, Metapher 52, 66, 80, 111, 132–4, **141–2**, 254–5, 276, 287, 298, 321, 353, 361, 366–72, 380–2, 389–92, 450–3, **472**, **478**, 480, 483, 489, **532–6**
- metonymisch, Metonymie 61, 67, 80, 100, 132, **142**, 145, 149, 152–3, 194–5, 212, 263, 277, 287, 355–6, 372, 414, 421, **441**, 450, **472**, 478, 489, **532–6**, 549
- Moderne (vgl. Postmoderne)
- Montage, horizontale, assoziative 66, **142**, **145–8**, **152**, 184, 195, 206, 227, 248–9, 261–4, 272, 288, 303–5, 313, 381, 391–2, 433, 441, 445–6, 453, – vergleichende (vgl. auch Wechselfolge) 71, 77, 81, 87, 94, 451, 453, 455, 530, 550
- (Figuren-)Mosaik 18, 38, 43–4, 49, 51, 107, 111–5, 123, 127, **147–8**, 152, 155, 161, 164–7, 184, 206, 209, 211, 217, 223, 252, 270, 280–1, 305–6, **309–84**, **385–538**, 539–40
- N**
- Nebeneinander (v.a. räumliches) 11, 40, 50, 64–6, 81, 90, 116, **152–3**, **158**, 160–1, 174, 193, 211, 214, 218, 227, 261, 168–9, 278, 282, 285–7, 306, 314, 343, 355, 359, **369–76**, 378, 383, 390, 394, 398–401, 406, 428, 434, 438, 441, **446–51**, **455–6**, **462–3**, **467–9**, **473**, 478, 483–4, 513, 530, 540.
- Nicht-HeldInnen, gewöhnliche Figuren 29–30, 41–2, 101–3, 123, **228**, **240–6**, **249–50**, **253–6**, 275–7, 282, 285, 301–5, 321–3, 328, 364, 388, 409, 414, 422–4, 478, 483, **488**, **495**, **500**, **510**, **514–6**, 520–2, 526, 529, 538, 542–6
- O**
- Objekt(welt) 40, 74, 128, **134–141**, 143–6, 150–1, 155–7, 173–8, 183–5, 188–9, 195, 198–204, 225, 232, 250, 261, 306, 315, 348, 381, 389, **400–1**, **408**, **413**, **416**, 420, 433, 439, 452, **464–5**, **469–70**, 476–7, 487, 496, 502–4, 529–31
- Virus-Objekt, virales Objekt 357–62, 379–380, 401, **439**, **480–3**, 496, 499–500, 536
- ornamental, Ornament 13, 66–8, 81, 122, **136**, **157**, **170**, 313, 341, 364, 375–6, 379, 382–4, 390, 418, 429, **443–6**, **457–63**, 476, 530
- P**
- Parallelismus /-ität; parallel 28, 37–40, 50, **52–69**, 92–5, 106, 142, 150–3, 192, 197, 227, 249, 265, 268–72, 275, 278, 286, 291, 305, 313–4, 328–30, 334, 339–41, 344–5, 354–5, 363, **368–83**, 391, 406, 431, **436**, **444–6**, **451**, **458–9**, **470–7**, 482, 485, 496, 515, 520–30
- parallele Wechselfolge (vgl. auch Wechselfolge) 76–7, 80–1, 87, 93–4, 100, 103, 107, 147, 211–2, 304, 335, 341–3, 346–7, 359, 366, **370–3**, **377–84**, 399, 402, 435, 446, **452–454**, 550
- a-parallel/parallel und doch unabhängig 114, **182**, **197**, **203–4**, 238–9, 319, 369, 373, 463, 472, 498, 540–1
- Performance, schauspielerische 22, 32–35, 178–9, 215, 235, 266–7, 277, 299, 305, 312–4, 329, 353–5, 364, 388, 393, 402, 405, 415, **419–27**, 431, 460–1, **486–518**, 519, 523, 527–9, 536
- des Films 43, 313, 388, 393, 431, **488–518**, 527–30, 536

- Performativität; performativ 382, 414, 460, 482, 540, 549
 187, 244, 259, 299, 307, 434, **487–96**, 501, 504, 509, 512, 517, 528, 536, 545–6, 551
 Perspektive, narrative (vgl. auch Fokalisierung) 24, 31, 39, **62–7**, 87, 114, **148–53**, 292, 305, 375–8, 395, 411, 466, 479, 521–2
 plastische Funktion 13, 18–9, 22–3, 38–4, 40, 43, 77, **135–148**, 151, 155–6, 170, 173–5, **180–206**, 211, 217, 220–3, 231, 234, 247–50, 261, 264–6, 273, 281, 284–6, 299, 305, 313–4, 317, 332, 338, 347, 361, 364–5, 383–4, 387–90, 393–5, 410, 413, 424–9, **436–488**, 497–501, 504, 509, 514–20, **527–38**, 546–7
 Poetik der Norm 210, **243–262**, 267–9, 282, 291–4, 299, 311, 339, 414, 426, 434–5, 450–1, 478, 503
 Polyphonie; polyphon 13, 27–8, 43, 50–1, 150, **246–50**, 262, 266, **272**, **276**, **279**, 284, 295–7, 299, 303, 317, 320, 340, 347, 351, 364, 368–70, 375–7, 387, 390–2, 404, 413, 416, **426–9**, **432**, 436, 441, 463, 502, 520–1, 526, 534, 541–2, 545–7
 – des Raumes 215, 219, **259–80**, 348, 410, 466
 – der Werte 107, 258, 270, **281–2**, **295–8**, 303, 313, 462, 531
 postmodern; Postmoderne 11, **14–6**, 36, 114, 163, 239–40, 314, 380, **414**, 449, 465, **477**, **482–3**, **486**, 528, **540–1**
 – Moderne, modernistisch 15, 26, 40, 89, 112, **118–9**, **122–4**, 132, 155–7, 173–5, 188, 204–6, 228, 235, 238–40, 278, 316, 319, 366, 382, 414, 460, 482, 540, 549
 – moderner Film 14, 33, 36, 64, 163, 193, 273, 279, 284, 304, 413, 416, 437, **442**, **449–52**, **459–60**, 466, 479, 481, 491, 497, 500–1, 509, 518
 Präsenz (vs. Narration) 62, 65, 69, 71, 145–6, 150–1, 181–3, 215, 245, **249**, 306, **351–2**, 359, 362, **392–3**, 403, 418–9, 431, 480, 486, **492–3**, 496, 502, 508, **518–26**
 profilmisch 63, 120, 178, 373–4, 410, **420–426**, 448, 508
 – afilmisch 63, 154, 196
Q
 Querschnitt 13, 68, 80, 206, 209–10, 215, 249, 298, 321, 324, 337, **355–7**, **358–9**, 362, 414
 – Querschnittfilm 32, 42, 86, **109–167**, 209, 227–9, 314, 357, 442, 549
R
 Raum (vgl. Nebeneinander; Polyphonie)
 Realismus, ethnografischer, expressiver (vgl. auch Expression) 42, 111, 115, 121, 135, 139, 154, 164, 198, 209, 213, **223–99**, 301–5, 311, 314–6, 365, 387, 420–2, 431, 450, 457, 466, 505–7, **509–19**, 527–9, 542–4, 548
 relational, Relationalität, der narrativen Dynamik / im filmischen Arrangement 15, 31, 147, 175, 183, 186, 262, 274, 297, 327, 382, 411, **433**, **436**, **462**, 479, **531–3**, 551
 – der Werteverteilung 41, 250, 287, 372, **462**, 517, **526–7**
 – der Figurenkonstellation 30, 35–7, 43, 59, 67, 81, 105–7, 146, 149, 161, 166, 184, 192, 211, 250, **276–7**, 282, 299, 302, 306, 311, 315, 320–2, 327–8, 340–1, 365, 381, 384, 388, 406, **409–416**, 420, 424–5, 428–30, 461, **502**, **514–6**, 549
 – der Figurenkonzeption, des Charakters 29, 40, 55, 61, 162, 206, 217, 265, **277**, **298–304**, 307, 328, 340, 351–2, 383, 410–4, 429–30, **502–3**, 509
 – der Subjektkonzeption 30, 67, 157, 188, **278–9**, 487, 520, 544–4
 RepräsentantInnen, individuelle 42, 127, **131–5**, 144, 151, 173, 205–6, 212, 215, 228, 241, 244, 247, 253–4, 259, 268–70, 277–8, 284, **289–95**, 321–2, 328, 346–7, 388, 414, 515
 Rolle (vgl. Glossar), narrative 24, 28–9, 33, 36–7, 40, 49, 54, 67, **75–77**, 91, 106, **262**, 272, 276, 279, 296–8, 311, 330, 338, 341, 354, 358, 396, **399**, **415**, 425, 435, 474
 – soziale 36, **55–6**, 59, **76**, 80, 92–3, 100, 105–6, 133, 147, **179**, 210–2, 215, 234, 246, 253, 236–7, **260–9**, 287, 294, 299, 313, 327, 339, 395, 410, 416, **488**, 502–3, 506, 511, 515, 530
 – symbolische 32, 37, 68, 73, 78, 87, 91, 95–7, 104–5, 179, 184–5, 219, 241, 272, 291, **318–21**, 325, 338, 395, 402, 420, 459–61, **502**
 – als Performance **179**, 235, 292, 300, 305, 481, **488**, 507–9, 511, **512–3**, 517

S

- Schauspiel (vgl. auch Performance; Rolle) 23, 31–2, 36, 43, 59–61, 74, 102, 125, **133–4**, 139, 149, 178–9, 225, **233–5**, 266, 299, 302, 306, 313, 329–31, 352, 364, 388, 413–5, **418–24**, 427, **431–2**, 438, 461, 468, 479, 483, 486, 493–5, **498–518**
- körper 33–5, 140, **189–90**, 205, 225, 255, 261, 305, 409, **490–2**, 495, 500, **504–518**
- Schau-Spiel 388, 393, 421–2, 431, **488–518**
- schwach-sujethaft **245–8**, 260, 263, 281–2, 314, 447, 461
- Star (vgl. Glossar) 33–7, 40, 52, 81, 87, 124, 131–3, 241, 258, 315–7, 325, 329, 364, **418–27**, 459–60, 493, 509–11, 514, 523
- Sympathie/Antipathie 69, 105, 213, **252**, 258, 270, **283–97**, 304–6, 327, 526, 545
- Szenario/Szenografien (vgl. Alltagsszenarien)
- topografisch 15, 142, 227
- topologisch 15, 244, 248, 259–62, **269–74**, 282

T

- Typ (vgl. Glossar) (vgl. auch flache Charaktere) 29, 30, 38, 53, 212, 278, 311, 320–2, 328, 413
- physischer 49, 67, 104, 118, 123, 149, 179, **225**, **255–7**, 277, 305, 409, 421, 455–6, 509, **515–7**
- sozialer 49, 56, **73–6**, 80, **91–101**, **132–5**, 162, 179, 212, 232, 235, 247, 254–7,

268, 277, 288, 303, 321–2, 328, 356, 409, **461**, **507–11**, 517

– kollektiver 72–9, 96, 98

V

- Vergleich (siehe Montage; Parallelismus; Wechselfolge); sozialer 64, 67–9, 289, 298–307, 581, 526
- Verwandschaften, fiktive 210, 214, 220, 226, 252, **264–5**, **268**, 288, 304, 312, **320**, 327–8, 340, 343, 367, 375–6, 382–8, 395, 400, 404–6, **425–7**, 432, 462, 478, 522–4, 527

W

- Wahrnehmbare, das (das Sichtbare; das Hörbare) (vgl. auch das Darstellbare) 173, **178–93**, **196–206**, 222, 230, 233, 240, 247–9, 259, 299, 305–7, 312, 448–50, 463, 468, 472, 542.
- Wechselfolge, -spiel; alternierende Montage (vgl. auch Montage) 41–3, 50, **62–81**, 93–4, 103, 107, 141, **144**, **152–3**, 160, 175, 211–2, 226–7, 234, 341, 344, 354, 366, 372, 381–4, 388, 390–3, 397, **426**, **433–8**, **441–59**, 462–4, 466–7, 473, 476, 502, 518, 529–30, 534–6, 550
- Wert; Werteverteilung 15, 18, 35–6, 40–3, 49, 51, **70–9**, 81, 86, 89, 99–101, 107, 124, 134, 150–2, 180, 198, 212, 221, 233, 237, 244, 252, 256–8, **268–71**, 277, **280–299**, 302–4, 307, 312, 319, 322, 338, 358, **371–3**, 416, 436, **457–63**,

466, 472, 484, 503, 511, 517, 520, 526, 536, 540, 544, 548

wertmässig-emotionale Färbung; Intonation; Haltung 27, 34, 69, 101, 143, 198, 220, 257, **280–5**, **288–91**, 298, 301, 313, 410, 414, 504, 514, 519, 521, 527, 531

Z

- zentrierend; Zentrierung
- zentrifugal; konzentrisch (vgl. auch azentriert; dezentriert), bez. Narration u. Konstellation 39, 49–50, 53, 60, 67, 72, 79, 81, 85–6, 94, 97, 102, 106, 153, 156, 193–5, 211–3, 217, 224, 245, 260, **315–7**, **328–333**, 342–4, 347–62, 375–8, 381–3, 387, **391–2**, 395, 405–7, 410, 414, 430, 433, 435, 445, 466–8, 515, **518–526**
- bez. Einzelfigur 26–7, **34–40**, 60, 64–6, 87, 97, 135–7, 140, 147, 153, 157–9, 167, 219, **261–2**, 282–4, 315, 319, 325, 377–9, 390, 394, 400–1, 431, 436–7, 460, 469, 472, 492, 512, 537, 540
- bez. einer Idee 13, **69**, **72**, **76**, **80**, 98–9, 101, 141, 282, 286, 369, 534
- Zufall; Zufälligkeit 123, 127, 130, 151–2, 163, 211, **214**, 218–9, 251, 261, 264–5, **271–80**, 285, 295–7, 303, 320–4, **326–33**, 337, 352–61, 379, 382–3, 394, 400–1, 407–8, 414, 427, **431**, **439**, 442, 445–6, 456, 472, 480–3, 497, **522–5**, 531