

## Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

### Im Blickpunkt

**Margrit Tröhler: Offene Welten ohne Helden.**

**Plurale Figurenkonstellationen im Film**

Marburg: Schüren 2007 (Reihe Zürcher Filmstudien, Bd. 15), 604 S.,

ISBN 978-3-894472-515-0, € 34,-

Bücher, zumal wissenschaftliche, die sich absichtsvoll als „Mosaik“ präsentieren und ihrem Publikum anheimstellen, dass man sie auch von „hinten nach vorn“ lesen oder in der Lektüre der einzelnen Kapitel „einen individuellen Parcours“ verfolgen könne (S.44f.), sind selten. Entweder tendieren sie inhaltlich zum Spielerisch-Unverbindlichen, oder aber sie können trotz des Fehlens eines zwingend linear-sukzessiven Aufbaus gleichwohl auf eine überzeugende und vor allem tragende Struktur vertrauen. Letzteres ist nachhaltig gegeben in der vorliegenden fulminanten Publikation von Margrit Tröhler, die auf ihrer 2001 an der Universität Zürich eingereichten Habilitationsschrift beruht. Dabei vermitteln sich in der Architektur dieser Studie wichtige Strukturmerkmale des erörterten Gegenstands. Es geht um filmische Erzählungen, die – im Unterschied zur ‚klassischen‘ Erzählung – nicht in Form einer geschlossenen, über eine zentrale Heldenfigur entwickelte Handlung mit einem dominanten Finalduktus entfaltet werden, sondern im Zeichen pluraler Figurenkonstellationen, „offener Welten ohne Helden“ stehen. Es sind Filme, die ein internationales Phänomen vor allem seit den 90er Jahren darstellen, aber durchaus schon in der Stummfilmzeit und seitdem immer wieder in der Filmgeschichte zu finden sind.

Margrit Tröhlers narratologische Untersuchung bewegt und weitet sich in zwei Dimensionen: Zum einen erarbeitet sie induktiv anhand exemplarischer Filmanalysen Konzepte der „Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation“. Diese werden an drei „prototypischen Modellen“ erprobt, die sich „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.“ (S.13) Zum anderen zielt diese Studie auf eine Horizonterweiterung auch in der erzähltheoretischen Dimension. Über die Beschreibung dieser alternativen Dramaturgien sollen „neue Wege eröffnet werden, indem das Narrative und die Figuren weniger semantisch und psychologisch [wie in der Modellierung der ‚klassischen‘ Filmerzählung, H.-B. II.] 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.“ (S.13) Letztere umfasst vor allem

die AV-Medien Videospiel, Internet, aber auch das Fernsehen mit seinen Formaten der Doku Soap und des Reality-TV à la *Big Brother*.

Zentrale Arbeitshypothese der Untersuchung ist: Im Unterschied zum dominanten Erzählmuster (nicht nur des filmischen Mainstreams), in dem die Fokussierung auf eine individuelle Hauptfigur, eine duale Grund(konflikt)struktur und eine zeitlich-kausale, psychologisch motivierte Ausrichtung der Narration auf eine eindeutige Lösung stattfindet, „entwickeln plurale Figurenkonstellationen von vornherein eine *andere Logik des Erzählens*. Um es radikal auszudrücken: Sie funktionieren (mit Ausnahme des [geschlossenen, H.-B.-H.] 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 un abgeschlossene Verhandeln von Widersprüchen.“ (S.15) Insofern erscheinen die pluralen Figurenkonstellationen als „Ausdrucksformen einer ‚condition post-moderne‘“ (S.15), denen sich vorgängig die seit den 60er Jahren immer wieder thematisierte Krise des Subjekts und die Dekonstruktion des Individuums mit seiner nur noch *relationalen* (statt ‚unteilbaren‘, unverwechselbaren supponierten) Identität nun auch auf einer *vergesellschafteten* Ebene eingeschrieben haben.

Vor diesem Hintergrund interessiert sich Margrit Tröhler für filmische Erzählungen in Gestalt eines „tendenziell horizontalen Geflecht[s]“ und hier für die Konstellation der Figuren in ihrer relationalen Konzeption und Gestaltung nicht allein im wechselseitigen Verhältnis untereinander, sondern auch zum Dekor und zu den Objekten, für ihre „Gestaltung in der diegetischen Inszenierung wie in der plastischen Expressivität.“ (S. 40) Im Unterschied zum narrativen Prinzip ‚klassischen‘ Erzählens im Zeichen der Sukzession von Zeit gilt hier das Augenmerk den Strukturen eines „flächigen *Nebeneinander[s]*“ und der „*Gleichzeitigkeit*“, der „narrativen Dynamik von *Parallelitäten, Kontrasten, Ähnlichkeiten und Differenzen*“ sowie „den spielerischen Formen der *Verschiebung*, die Inhalt und Ausdruck miteinander verbinden.“ (S.40)

Margrit Tröhlers Untersuchung befindet sich im Grunde in einer paradoxen Situation: Wie lassen sich narrative Strukturen von Filmen beschreiben und systematisieren, die sich gerade mehr oder weniger konsequent geschlossenen, in sich hierarchisch organisierten Formmustern zu entziehen suchen? Die Verfasserin entledigt sich dieser Aufgabe mit bewundernswerter Souveränität und Eleganz. Sie gruppiert ihre Analysen – wie schon erwähnt – um drei prototypische Modelle: dies zunächst in Form einiger weniger exemplarischer Detailuntersuchungen, um dieses typologische Raster dann mit einer Fülle von Abschattierungen anhand von Filmen aus dem weltweiten Fundus der Filmgeschichte aufzufüllen und reliefartig plastisch zu profilieren. Diese Modellierung macht fest 1. an der *Gruppenfigur*, sei es in Form des offenen (*Storia di ragazzi e di ragazze* [1990]) oder des geschlossenen Kollektivs (*Streik* [1924]; *Panzerkreuzer Potemkin* [1925]); 2. an dem *Figurenensemble* als der Form eines „polyphone[n] Mikrokosmos“ und

„fiktive[r] Verwandtschaften“ (S.207ff.), wie anhand von Anka Schmidts *Hinter verschlossenen Türen* (1991) und Assi Dayans *Life According to Agfa* (1992) illustriert; 3. an dem *Figurenmosaik*, das von dem Prinzip der „Vernetzungen“ und dem der „assoziative[n] Kohäsion“ (vgl. S.385ff.) bestimmt ist (cf. *Haut Bas fragile* [1994]; *L'âge des possibles* [1996]).

Eine besondere Bedeutung als Manifestation des Übergangs im topologischen wie filmhistorischen Sinne kommt überdies dem Konzept des *Querschnittsfilms* zu, dem anhand einer vorbildlichen, mehrdimensional angelegten Analyse von Robert Siodmaks / Edgar Ulmers *Menschen am Sonntag* (1930) ein eigenständiges Großkapitel gewidmet wird; nicht zuletzt wird hier exemplarisch eine offene diachrone Perspektive etabliert, wenn vor allem die Bezüge dieses Referenzfilms zum italienischen Neorealismus und zum *film corale* extrapoliert werden (*Domenica d'agosto* [1950]). Überdies sind in die drei Hauptkapitel zu den prototypischen pluralen Figurenkonstellationen Zwischenkapitel eingelagert: zwei „Zwischenspiele“, die insbesondere die gleitenden und fließenden Übergänge, die Überlappungen und rhizomartigen Verflechtungen innerhalb dieser Typologie thematisieren, sowie ein theoretisches ‚Mind Mapping‘: „Drei Wege durch den Wald der Konzepte: Bildtheoretische Überlegungen zu Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren“; dieses Kapitel ist auch darauf angelegt, unter Einbeziehung der ‚filmischen Expressivität‘ die imaginäre Architektur filmischer Fiktionen in der Dimension des Körpersprachlichen und der Performance beschreib- und analysierbar zu machen.

Insgesamt präsentiert sich diese Untersuchung damit als ein auf mehreren Ebenen funktionierendes Gefüge von konkreten Detailanalysen, horizontalen und vertikalen Sondierungen, differentiellen Systematisierungen und metadiskursiven Überformungen, die die Steinbrüche, aus denen die theoretischen Bausteine gewonnen wurden, zugleich (selbst-)bewusst markieren und offen ausstellen: mit Recht kann Margrit Tröhler für sich in Anspruch nehmen, dass die umfangreichen Anmerkungen „zeitweilig einen Paralleltext“ ganz eigener Art bilden (S.45). Perspektivische Fluchtpunkte stellen dabei die Erzählprinzipien der polyphonen Dezentrierung sowie die des azentrischen Ornaments dar.

Ihre komplexeste und vielschichtigste Ausformulierung findet diese Modellierung in dem Hauptabschnitt über das „Figurenmosaik“ mit seinen narrativen und plastischen Vernetzungen sowie assoziativen Kohäsionen (vgl. S.385ff.); vielschichtig vor allem auch deshalb, weil hier die Vergegenwärtigung von Welt(en) über filmische Geschichten nicht allein auf der strukturellen Ebene von textuellen Elementen und deren Montage im Verhältnis von Figurenkonstellation und Repräsentation reflektiert wird; darüber hinaus hat Margrit Tröhler immer auch den Zuschauer und seine Wahrnehmungsmodi im Kino vor Augen – dies vor allem angesichts der Performance auf der Leinwand: des Körper-Schau-Spiels und der Schauspielkörper (vgl. S.488ff.). So werden beinahe *en passant* und ganz unpräten-

tios, aber nachdrücklich neue Ansätze einer filmischen Rezeptionsästhetik sowie einer filmischen Fiktionstheorie entwickelt, die die hier behandelten Narrationen mit der Pragmatik eines „vernakulären“ (S.545), d.h. auf komplexen Alltagserfahrungen beruhenden Wissens beim Zuschauer vermittelt. Als konzeptioneller Fluchtpunkt erscheint eine kulturelle Praxis, in der „Filme mit pluralen Figurenkonstellationen [...] ihre ZuschauerInnen zu Ethnografen des Alltags [machen]. 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.“ (S.549)

Dieses Buch setzt wegweisende filmwissenschaftliche Maßstäbe – nicht nur für die Narratologie.

Heinz-B. Heller (Marburg)