

Margrit Tröhler

Plurale Figurenkonstellationen

Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten¹

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*, 1584²

Dezentriertes Erzählen und polyzentrische Ästhetik

Seit den späten 1980er Jahren lässt sich eine verstärkte Tendenz zu dezentrierten Erzähldynamiken feststellen, die plurale Figurenkonstellationen inszenieren: Sie präsentieren meist eine Vielzahl von Figuren, von denen keine durchgängig die Funktion einer individuellen Hauptfigur inne hat, weder in Bezug auf die Handlung noch auf die narrative Perspektive oder die Leinwandpräsenz. Diese Filme entwerfen vielstimmig fokalisierte Welten, die sich im *Ensemblefilm* hauptsächlich mittels Interaktionen und Zwischenfällen in einer heterogenen Gruppe entwickeln (Beispiele wären *BHAJI ON THE BEACH* [PICKNICK AM STRAND, GB 1993, Gurinder Chada] oder *HA CHAYIM APLY AGFA* [LIFE ACCORDING TO AGFA / NACHTAUFNAHMEN, Israel 1992, Assi Dayan]), während sie im *azentrischen Mosaik* stärker durch die Verknüpfung einzelner Figuren in einer alternierenden Montagebewegung orchestriert sind (so etwa in *SHORT CUTS* [USA 1993, Robert Altman] oder in *AMORES PERROS* [AUF DEN HUND GEKOMMEN, Mexiko 2001, Alejandro G. Iñárritu]). Dabei stellen diese Konfi-

- 1 Dieser Aufsatz basiert auf Ergebnissen einer Studie, die im Rahmen eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (1998–2000) entstand.
- 2 «Wir können mit Sicherheit bestätigen, dass das Universum nichts als Zentrum ist oder dass das Zentrum des Universums überall ist: und seine Begrenzung keinerlei» (Übersetzung M.T.). Gemäß Jorge Luis Borges (1986, 16–21) bezieht sich Bruno hier auf eine Formulierung, die er in einer Bibliothek antiker Texte gefunden hat, die Ende des 12. Jh. von Alain de Lille wiederentdeckt wurde. Ich danke Alain Montesse für diesen Hinweis.

gurationen nur die beiden Pole derselben Dynamik dar, in der sich die Episoden horizontal-flächig aneinander reihen und die Narration mäandrierend vorantreiben: Gleichzeitigkeit, Parallelität sowie die Bewegungen von Konvergenz und Divergenz treten in den Vordergrund des narrativen Prozesses, der sich stark auf die Figuren konzentriert. Die Figuren tragen ihn durch ihre Begegnungen im Beziehungsgeflecht in die Diegese und sorgen für seine Rhythmisierung. Im Ensemblefilm absorbieren sie so auch weitgehend die Aktivität der Montage, die sich im Figurenmosaik stärker als lenkende Instanz zu erkennen gibt. In beiden Fällen dezentriert jedoch die soziale und filmische Vernetzung der Figuren in polyphone Konstellationen den Erzählprozess, der die Zeitlichkeit primär als eine Dimension des Raumes entfaltet und in dem durch die Inszenierung von Kontingenz die kausalen Zusammenhänge zurückgedrängt oder gar in Frage gestellt werden.³ Vorzugsweise in fiktionalen Alltagswelten situiert, verkörpern die Figuren die hier als «mäandrierend» bezeichnete Dynamik sozusagen an der Oberfläche, was sich auf die Gestaltung und Konzeption der Einzelnen auswirkt ebenso wie auf die emotionale und intellektuelle Einbindung der Zuschauerinnen und Zuschauer.

Bevor ich diese Behauptungen im zweiten Teil meines Aufsatzes begründe, möchte ich der eingangs gemachten Feststellung nachgehen, dass sich das dezentrierte Erzählen mit pluralen Figurenkonstellationen seit Ende der 80er Jahre zu einer Tendenz verdichtet, mehr noch: Es lässt sich in den 90er Jahren als annähernd transkulturelles und transmediales Phänomen beschreiben. Im Bereich des Spielfilms, auf den ich nachfolgend meinen hauptsächlichen Fokus richte, zeigt sich der Hang zu pluralen Figurenkonstellationen weit über die westlichen und asiatischen «Independent-Produktionen» hinaus, in denen sich bereits zu Beginn des Jahrzehnts eine gewisse Häufung bemerkbar machte:⁴ Unabhängig von Geschlecht, ethnischer Identität und Alter der Filmemacherinnen und Filmemacher durchziehen dezentrierte Erzähldynamiken inzwi-

3 Ich bestreite nicht, dass auch in Ensemble- und Mosaikfilmen Elemente einer klassischen Dramaturgie zum Tragen kommen, wie dies David Bordwell (2006, 94–103) herausstellt, bezweifle aber, dass das hauptsächliche Interesse dieser Filme (auch für die Zuschauer) in der Bestätigung der kausalen *Erzähllogik* liegt, wie dies Bordwell vertitt: «Whatever new shapes [these] plots take, most remain coherent and comprehensible, thanks to the principles of causality, temporal sequence and duration, character wants and needs, and motivic harmony that have characterized mainstream storytelling (not just in cinema) for at least a century» (100).

4 Denken wir, um nur die bekanntesten Regisseure zu nennen, an die Filme von Robert Altman, Patrick Guédiguian, Michael Haneke, Richard Linklater, Jacques Rivette, John Sayles, Lars von Trier, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai oder Hou Hsiao-hsien.

schen ebenso variantenreich das so genannte *World Cinema*⁵ – und finden ihr Echo manchmal auch im Hollywoodkino.⁶

Ensemble- und Mosaikkonstellationen, die zur Porträtcollage einer größeren Gemeinschaft tendieren, sind auch in Dokumentarfilmen präsent.⁷ Hier lassen sich häufig Mischformen erkennen, die mit der Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion spielen und sich damit im weiten Feld des Essayfilms zwischen performativem Dokumentarfilm und experimentellem Spielfilm situieren (vgl. Tröhler 2004).⁸

Wir begegnen den vielstimmigen Konstellationen natürlich auch in populären Fernsehproduktionen: etwa den «klassischen» Familienserien wie *DALLAS* (ab 1981) und später zum Beispiel in der Serie *EMERGENCY ROOM* (ab 1994) oder der Sitcom *FRIENDS* (ab 1994), die seit Jahren mit großem Erfolg in weiten Teilen der Welt ausgestrahlt werden und viele Nachfolger gefunden haben.⁹ Wenn die amerikanischen Produktionen der 80er Jahre meist eine emotionale

- 5 Als neuere Beispiele können gelten: *LA CIÉNAGA* (*DER MORAST*, Argentinien/F/E 2001, Lucrecia Martel), *CIDADE DE DEUS* (*CITY OF GOD*, Brasilien/F/USA 2002, Fernando Meirelles), *SUITE HABANA* (Kuba 2003, Fernando Pérez), *OUAGA SAGA* (F/Burkina Faso 2005, Dani Kouyaté), *BE WITH ME* (Singapur 2005, Eric Khoo), *ANLAT ISTANBUL* (*ERZÄHL ISTANBUL*, Türkei 2005, Selim Demirdelen/Kudret Sabanci) oder *OFFSIDE* (Iran 2006, Jafar Panahi). Bis vor kurzen ließ sich in den Filmen des *World Cinema* noch ein weiterer Typ von pluralen Figurenkonstellationen ausmachen, der sich an kollektiven Mustern orientiert (und ein argumentatives oder demonstratives Anliegen verfolgt), wobei die Übergänge zum dezentrierten Erzählen in Ensemble- und Mosaikfilmen fließend sind. Beispiele sind etwa *LE CAMP DE THIAROYE* (*DAS CAMP DER VERLORENEN*, Senegal/Tunesien/Algerien 1987, Sembene Ousmane), *ZHAN ZHI LE BIE PA XIA* (*GEH AUFRECHT*, China 1992, Huang Jianxin), *LA CINQUIÈME SAISON* (*DIE FÜNFTE JAHRESZEIT*, Iran/F 1997, Rafi Pitts).
- 6 Vgl. *SET IT OFF* (*DAS ÜBERFALLKOMANDO*, USA 1997, Gary Gray) oder *SYRIANA* (USA 2005, Stephen Gaghan).
- 7 Vgl. *COÛTE QUE COÛTE* (F 1996, Claire Simon), *BELFAST, MAINE* (USA 1999, Frederick Wiseman), *CASTE CRIMINELLE* (F 1989, Yolande Zaubermann), *YOUNG DIVAS* (CH 1998, Andrea Štaka).
- 8 Vgl. *HISTOIRES D'AMÉRIQUE* (B/F 1988, Chantal Akerman), *PARIS IS BURNING* (USA 1990, Jennie Livingston), *WALK THE WALK* (F/CH 1995, Robert Kramer), *TIERISCHE LIEBE* (A 1995, Ulrich Seidl), *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999, Daniel Myrich/Eduardo Sanchez).
- 9 Natürlich gibt es bereits in den 1960er und 1970er Jahren TV-Familienserien wie *BONANZA* (USA 1959–73) oder *DIE WALTONS* (USA 1972–1981). Wie Irmela Schneider (1995, 42–51) darlegt, liegen ihnen die kanonischen Muster von Spannung, Neugier, Überraschung zugrunde: Die einzelnen Charaktere sind Funktionsträger einer Ereignisfolge, die sich in einem klar definierten Raum-Zeit-Kontinuum entwickelt. Ab den 1980er Jahren stellt die Autorin sodann eine Verschiebung vom Ereignis zur Performance und zum Erlebnis fest: Die Akteure bewegen sich in einer Gefühlswelt, für die weder der kausale noch der temporale Verlauf konstitutiv sind und die durch die Pluralität ihrer disparaten, nebeneinander existierenden Lebensstile dynamisiert wird. Vgl. auch Heller 1995.

und intimistische Realität kreierten, so zeigt sich seit den 1990er Jahren eine allgemeine Öffnung auf sozial-realistische Alltagsproblematiken, wie sie etwa die englische CORONATION STREET (GB 1960ff), die deutsche LINDENSTRASSE (BRD 1985ff) oder die brasilianischen Telenovelas schon länger in ihre Dramaturgien einweben (vgl. Ang 1986; Liebes/Livingstone 1994; Müller 1995). Parallel zu dieser Entwicklung gewinnen die hybriden Formate der Doku-Soaps und Doku-Dramas im Laufe der 1990er Jahre an Interesse: Experimentierfreude und Erneuerungsdrang dieser «fiktionalen Alltagsreportagen», denen oft der Charakter eines Gesellschaftspiels anhaftet, das je nach Anlage zum Soziallabor oder manchmal gar zur Überlebensübung gerät, bringen immer neue Spielarten hervor – der Hang zu diesen kürzeren und weniger aufwändigen Formaten ist dabei allerdings oft von ökonomischen Zwängen bestimmt (Wolf 2003, 7ff).¹⁰

Außerdem sind in der Literatur, in Theater, Tanz oder Oper in den 1990er Jahren vermehrt aufgefächerte, vielstimmige Konstellationen anzutreffen. In den Performancekünsten führen dezentrierte Inszenierungsformen das Narrative zwar oft an seine Grenzen; umgekehrt sind jedoch auch in primär nicht-fiktionalen und nichtnarrativen Dispositiven polyzentrische Dynamiken und Praktiken wahrnehmbar: in Videoinstallationen, in der Netzkunst oder in der Musik als *Sampling* sowie in der interaktiven Nutzung von Computerspielen, beim *Zapping* vor dem Fernseher oder beim Surfen im Internet, dessen Aufbau als solcher ja ebenfalls azentrisch ist.

Somit manifestieren sich dezentrierende Prozesse und Aktivitäten als *strukturelle Dynamik* quer durch avantgardistische und populäre mediale Gestaltungsformen und alltägliche Praktiken: Sie stellen die Funktionen des *Aus-*

10 Diese neueren TV-Formate der «fiktionalen Alltagsreportagen» gehen maßgeblich auf die amerikanische Produktion THE REAL WORLD des Privatsenders MTV zurück, der ab 1987 mehrere Serienfolgen lancierte, zuerst in Nordamerika, dann in England und Mitte der 90er Jahre unter dem Titel DAS WAHRE LEBEN (1994) auch in Deutschland. Eine Radikalisierung dieses quasi-dokumentarischen Gesellschaftsspiels setzt – räumlich eingeschränkt und zu einem *huis-clos* stilisiert – mit dem Experiment BIG BROTHER ein, das 1998 in den Niederlanden begann, sich bald schon auf Deutschland und die Schweiz ausweitete und danach mit EL GRAN HERMANO in Spanien, IL GRAN FRATELLO in Italien und LOFT STORY in Frankreich verschiedene nationale Versionen hervorgebracht hat. Eine geografische und kulturelle «Entfremdung» erfahren diese Spielanlagen mit ROBINSON und SURVIVOR in Schweden, den Niederlanden oder der Schweiz (ab 1998), indem sie die psychologische und körperliche Überlebensübung auf eine einsame Insel verlagern. Um die Jahrtausendwende kommen dann die historisierenden *real life*-Anordnungen in Mode, in denen sich das Fernsehen als Zeitmaschine betätigt, wie etwa in SCHWARZWALDHAUS 1902 (D 2002), wo eine Familie während mehrerer Wochen vor ständig laufenden Kameras die Alltagsbedingungen um 1900 erfahren soll; vgl. dazu Wolf 2003, 77ff.

wählens und *Kombinierens*, wie sie auch die Organisation und Benutzung von Datenbanken verlangen, in den Vordergrund. Eine solche gewissermaßen parataktische Ordnung liegt auch den audiovisuellen Produktionen, die plurale Figurenkonstellationen inszenieren, zugrunde: Sie erproben in der narrativen Bewegung jedoch auch neue Möglichkeiten der Vernetzung der einzelnen Elemente und spielen zudem oft mit dem (nicht-)fiktionalen Status ihrer Welten.

Obwohl dezentrierte Erzählmodelle mit pluralen Figurenkonstellationen in Literatur und Theater, in Spiel- wie Dokumentarfilm oder gar in den Serienformaten im Fernsehen eine facettenreiche Tradition aufweisen können – und also keineswegs eine postmoderne *Erfindung* darstellen –,¹¹ scheinen sie sich in den 90er Jahren im Zuge der technologischen Neuerungen und der medialen Konvergenz zu verdichten.¹² Zum transmedialen und gewissermaßen transkulturellen Phänomen der dezentrierten Erzählmuster beigetragen hat sicherlich auch die spätestens Mitte der 1990er Jahre durchgreifende Popularisierung von Netz-, Chaos- und Globalisierungstheorien. Denn so, wie sich die unterschiedlichen medialen Dispositive in ihren jeweiligen Gestaltungsmöglichkeiten wechselseitig beeinflussen, reagieren auch Praxis und Theorie in einem komplexen Feld von Bezügen aufeinander.

Es soll damit nicht behauptet werden, dass vielstimmige Figurenkonstellationen sich in ein universalistisches Projekt einordnen. Vielmehr machen sie in ihren konkreten Vielfältigkeiten in spezifischen historisch-diskursiven Kontexten immer wieder andere kulturelle Aussagen, die nebeneinander und

11 Als historische Beispiele für das Erzählen mit pluralen Figurenkonstellationen in Theater und Literatur sind unter vielen anderen Shakespeares *Sommernachtstraum* oder Goethes *Wahlverwandtschaften* zu nennen. Im Filmbereich kann man darin die Wiederbelebung der episodischen Anlage der Nummernstruktur des frühen Kinos sehen, die auch im Modell des Querschnittfilms der 1920er Jahre ihren Widerhall findet, ein Modell, das sich durch die damals ohnedies noch nicht fest etablierten Gattungen des experimentellen, des dokumentarischen und des fiktionalen Films zieht. Eine seiner Aktualisierungen erfährt es in der englischen Dokumentarfilmschule der 30er und 40er Jahre und im fiktionalen Bereich etwa im italienischen *film corale* der Nachkriegszeit. Auch wenn es nicht darum gehen kann, eine einheitliche und kohärente Traditionslinie der pluralen Dramaturgien zu etablieren, so ist festzustellen, dass sie durchwegs als alternatives Erzählmuster zum dominanten Modell der individuellen Hauptfigur bestehen, jedoch zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen medialen Dispositiven verdichtet auftauchen. Zur historischen Dimension der pluralen Konstellationen und zur Problematisierung des Begriffs der Tradition vgl. Tröhler 2007 (vor allem Kap. II).

12 Aus einer anderen Perspektive unterstreicht auch Elsaesser (1998, 9–26) die Konvergenz zwischen Mediendispositiven, audiovisuellen Praktiken, Gattungen, Modi und technologischen Möglichkeiten in den letzten 25 Jahren, die trotz aller institutionellen, ökonomischen und soziokulturellen Divergenzen besteht.

dennoch nicht völlig unabhängig voneinander in einer bestimmten Epoche dominant in Erscheinung treten und in ihrer Häufung möglicherweise auch wahrgenommen werden. Im audiovisuellen Bereich können die dezentrierten Erzählweisen, von denen hier die Rede ist, als Ausdruck eines breiteren Interesses an verzweigten, nicht-linearen Narrationsformen gesehen werden – man denke an all die vergabelten, seriellen, zirkulären oder paradoxen Dynamiken, die nicht unbedingt oder weniger auffällig plurale Konstellationen anvisieren, jedoch ebenfalls veränderte Figurenkonzeptionen ausloten.¹³ Dennoch stehen dieser Tendenz andere dramaturgische Kompositionsmuster entgegen, etwa das stark auf die Einzelfigur konzentrierte, das nach wie vor in beachtlicher Häufigkeit auftritt: sei es in Form der neuen-alten Heldenmythen im Actionkino (in den Cyberwelten der Sciencefiction, im Neopeplum, in Kriegsfilmern) oder der individuellen Porträts, welche die Einzigartigkeit des Lebenswegs einer (historischen) Figur herausstellen (in Biopics, aber auch im Dokumentarfilm sowie in den Alltagsreportagen in Fernseh- und Printjournalismus). Natürlich lassen sich neben den erwähnten noch weitere solcher Tendenzen ausmachen: Sie alle äußern sich als gehäufte Singularitäten in einer «multi-temporal heterogeneity» (Shohat/Stam 1998, 39f), d.h. in den synchronen, sich überlappenden Raumzeitlichkeiten einer «polyzentrischen Ästhetik» (ibid.). Diese charakterisiert die postmodernen Gesellschaften in ihrer medialen und ökonomischen Globalisierung und ist von einer horizontalen Dynamik der «dis/connection» zwischen unterschiedlichen Rhythmen und Registern bestimmt (Foster 1996, 221f; ähnlich Nichols 2000).

Vor diesem Hintergrund möchte ich die These formulieren, dass das dezentrierte Erzählen auf der Mikroebene der einzelnen Filme (oder auch der Serienfolgen im Fernsehen) diese «dis/connection» als strukturelle Welterfahrung heutiger Subjekte auf seine Weise inszeniert, wobei es durch die horizontale, nicht-lineare Verflechtung der Figuren in plurale Konstellationen neue Möglichkeiten des Narrativen erprobt.

13 Als Beispiele solcher «multi-draft narratives» (so der häufig benutzte englische Ausdruck für die komplexen, polyfokalisierten Erzählweisen) können Filme wie PULP FICTION oder JACKIE BROWN (USA 1994 bzw. 1997, Quentin Tarantino), LOST HIGHWAY oder MULHOLLAND DRIVE (F/USA 1997 bzw. F/USA 2001, David Lynch), THE THIN RED LINE (DER SCHMALE GRAD, Kanada/USA 1998, Terrence Malick), LOLA RENNT (D 1998, Tom Tykwer) oder SLIDING DOORS (SIE LIEBT IHN – SIE LIEBT IHN NICHT, GB/USA 1998, Peter Howitt) gelten. Zu den nicht-linearen Erzählweisen unter dem Aspekt der Parallelität vgl. den Aufsatz von Murray Smith in diesem Heft; speziell zu den «forking-path narratives» vgl. Bordwell (2002) und Branigan (2002); zu den «modular narratives» Cameron (2006).

Die Dynamiken fiktiver und anderer Verwandtschaften

Das dezentrierte Erzählen impliziert in den meisten seiner Varianten eine Multiplikation der Situationen und «Intrigen» (im sozialen und narrativen Sinne). Auf dieser Grundlage entwerfen die pluralen Figurenkonstellationen polyfokalisierte Welten, die heute, wie eingangs erwähnt, zwei dominante Organisationsformen erkennen lassen: das Ensemble und das Figurenmosaik. Ensemblefilme führen ihre Protagonisten oft an einem zentralen Ort zusammen und lassen durch deren Begegnungen und durch die Konfrontation der heterogenen Situationen einen Mikrokosmos entstehen (der manchmal durch die Konfigurationen von Familien, Freundesgruppen oder -paaren bereits vorstrukturiert ist). Diese profilmische Anlage legt in ihrer raum-zeitlichen Reduktion eine fiktionale Kohärenz nahe, doch die *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*¹⁴ gestaltet den Mikrokosmos als einen polyphonen Raum, in dem sich durch Zufälle und Zwischenfälle und die oft konfliktreiche Interaktion der Figuren die Stimmung nach und nach aufheizt, so etwa in *LIFE ACCORDING TO AGFA, UN AIR DE FAMILLE* (TYPISCH FAMILIE!, F 1996, Cédric Klapisch) oder *FESTEN* (DAS FEST, DK 1998, Thomas Vinterberg). Die Konfrontation der Lebensstile und -einstellungen der Einzelnen und ihrer Teiluniversen bestimmt die psychosoziale Dramaturgie dieser Filme, die das Beziehungsgeflecht je nachdem stärker im privaten oder im öffentlichen Raum verankern. Emotionale und weltanschauliche – manchmal auch explizit politische – Spannungen innerhalb des engeren oder weiteren Ensembles lenken den Erzählprozess (und die Sympathieverteilung der Zuschauer) in der zunehmenden Differenzierung der Einzelnen und ihrer relationalen Positionierung in der Gruppe. Die Entwicklung des Geschehens scheint den Interaktionen im Ensemble ausgeliefert, die durch die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen im vielstimmigen Mikrokosmos oft unvorhersehbare Wendungen herbeiführen. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn die filmische Narration zeitweilig Nebenschauplätze ins Spiel bringt – sei es durch die Montagekomposition oder weil sich ein Teil der Figuren vom Ensemble entfernt –, um sodann in einer konvergenten Bewegung das parallele Geschehen und dessen Figuren wieder in den Mikrokosmos hineinzutragen und die Konflikte zu schüren. Mehr oder weniger markant macht sich dabei die filmische Gestaltung (Kamerastil, Bildkomposition, Musik etc.) bemerkbar, die den gewissermaßen theatralischen Rahmen strukturiert und die Figuren zusätzlich charakterisiert.

14 Ich benutze diesen Ausdruck mit Bezug auf Michail Bachtin, für den die «zufällige Gleichzeitigkeit und die zufällige Ungleichzeitigkeit» zu den grundlegenden Charakteristika des «Chronotopos der Begegnung» gehören; vgl. Bachtin 1989, 24.

Die Erzähldynamik in den Mosaikfilmen unterscheidet sich nicht grundlegend. Ihr liegt jedoch ein von vornherein erweiterter und stärker aufgefächertes Mikrokosmos zu Grunde. Die Figuren sind in kleinen Gruppen, in Paaren oder als Einzelne meist in einer Stadtlandschaft verteilt, und ihre Wege verknüpfen sich nach und nach zu einem komplexen Beziehungsnetz. Die Narration schlängelt sich durch ein Labyrinth von Geschichten: Sie führt zwar die Figuren gelegentlich an einem zentralen Ort zusammen, bleibt aber in ihrer Anlage stärker azentrisch. An Beispielen wie *SHORT CUTS*, *NORDRAND* (A 1999, Barbara Albert), *NACHTGESTALTEN* (D 1999, Andreas Dresen), *AMORES PERROS* oder *ELEPHANT* (USA 2003, Gus van Sant) zeigt sich, dass das polyphone Puzzle vielfältige Ausformungen kennt. Das Treiben der Figuren scheint hier umso unvorhersehbarer, als eine ausgeprägte Montagearbeit die parallel sich entwickelnden Geschichten in einer alternierenden Bewegung verwebt: Gleichzeitigkeit und Überlappung von Episoden durch die Montage sowie Divergenz und Konvergenz der Bewegungen der Figuren in der Diegese bestimmen den narrativen Fluss des Nacheinander, es sei denn, die verschiedenen Schauplätze werden im simultanen Modus eines (viergeteilten) *split screen* präsentiert, wie dies in *TIME CODE* (USA 2000, Mike Figgis) der Fall ist.

Unzählige Varianten lassen sich zwischen Ensemble und Mosaik ansiedeln: In der sozialen Dramaturgie können bestehende Gruppen sich auflösen (*THE BIG CHILL* [DER GROSSE FRUST, USA 1984, Laurence Kasdan], *FESTEN*), zerstreute Familienmitglieder wieder zusammenfinden (*WONDERLAND*, GB 1999, Michael Winterbottom) oder «Paare» umverteilt werden (*HALBE TREPPE*, D 2002, Andreas Dresen). Im narrativen Prozess kommen neben den konvergenten und divergenten Bewegungen der Vernetzung manchmal zusätzliche horizontale Dynamiken zum Tragen: etwa die Kettenreaktion in *SLACKER* oder komplexer in *ELEPHANT*, das Kompositionsmuster der musikalischen Fuge in *WALK THE WALK* oder die sternförmige Ausrichtung auf ein zentrales Moment wie den Unfall in *AMORES PERROS* oder das Hotel (und den Schuss) in *MYSTERY TRAIN* (USA 1989, Jim Jarmusch). Manchmal scheinen auch Kinder- und Gesellschaftsspiele als Modell zu dienen, wenn die Narration einem oder mehreren Objekten folgt, die in *LES FAVORIS DE LA LUNE* (DIE GÜNSTLINGE DES MONDES, F/I 1984, Otar Iosseliani) ähnlich wie bei einem Besenanz oder in «Taler, Taler du musst wandern» von Hand zu Hand gehen, oder wenn die vielschichtige Gesetzmäßigkeit des Go-Spiels in *GÉNÉALOGIES D'UN CRIME* (GENEALOGIEN EINES VERBRECHENS, Raoul Ruiz, F 1996) die Figuren zwar räumlich in einem Haus zusammenführt, sie zeitlich aber in eine paradoxe Anlage lenkt, in der sie sich nicht begegnen. Auch im selben raum-zeitlichen, realistischen Mikrokosmos müssen sich die Figuren nicht unbedingt kreuzen,

sondern können rein durch die Wechselfolge der Montage miteinander in Verbindung gebracht werden oder sie können am selben diegetischen Ort aneinander vorbei gehen, ohne sich gegenseitig wahrzunehmen, wie etwa *LA VIE MODERNE* (*MODERN LIFE*, F 1999, Laurence Ferreira-Barbosa) oder ähnlich *CHUNGKING SENLIN* (*CHUNGKING EXPRESS*, HK 1994, Wong Kar-wai) zeigen. Sobald die Figuren jedoch wie im eigentlichen Episodenfilm nicht mehr in derselben Diegese angesiedelt sind und sich keine noch so lockeren oder auch nur potenziellen Verbindungen mehr zwischen ihnen abzeichnen, kann nicht mehr von pluralen Konstellationen im engeren Sinn gesprochen werden.¹⁵

In all den hier genannten Varianten ist das polyfokalisierte Universum durch ein Netz von Beziehungen und Bezügen verbunden, in dem sich über die Figuren die einzelnen Puzzleteile und Informationen aneinander fügen lassen. Diese Dynamik appelliert an die Kombinationsgabe der Zuschauerinnen. Im Spielfilm kommt dabei die vertraute Alltagsaktivität zum Tragen, welche die Figuren zu «fiktiven Verwandtschaften» (Liebes/Livingstone 1994, 729f) verknüpft. Es werden Ähnlichkeiten und Unterschiede abgewogen, Vergleiche gezogen, mögliche und alternative Beziehungen und Begegnungen imaginiert. Je mehr das Modell zum Mosaik tendiert, desto stärker wird diese Aktivität durch das konstante Wechselspiel der Montage unterstützt, die metonymische und metaphorische Verbindungen zwischen den Situationen einzelner Figuren etabliert und die Konstellation in ein weiteres Netz von Bezügen verwebt. Die narrative Bewegung, die unweigerlich vorwärts drängt, gleicht dabei einer «unfocused chain» (Branigan 1992, 19), in der sich die Episoden gewissermaßen parataktisch aneinander reihen, eher räumlich als zeitlich organisiert sind und keinem einheitlichen Aktionsschema folgen. Parallelität, Simultaneität, Zirkularität und je nachdem Serialität dominieren die höchstens schwach kausalen Zusammenhänge, die sich zwischen den Figurenepisoden etablieren lassen.¹⁶ Dadurch werden Quer-, Vor- und Rückbezüge und also auch «struk-

15 Kinospiele und Fernsehproduktionen, ob als Serie konzipiert oder nicht, tendieren normalerweise zu den Ensembleformen oder zu verknüpften sozialen Puzzles, während der dokumentarische Modus von vornherein stärker Varianten des Mosaiks oder gar der Collage inszeniert, in denen die einzelnen Porträts durch eine thematische Kohärenz zusammengehalten werden. Dennoch kann der reduzierte Mikrokosmos eines Ensembles auch im Dokumentarfilm als «dramaturgische» Grundanlage dienen, wie dies etwa in *PARIS IS BURNING*, *VENUS BOYZ* (CH/USA/D 2002, Gabrielle Baur) oder in einem dramatisierenderen Stil in *CAPTURING THE FRIEDMANS* (USA 2003, Andrew Jarecki) der Fall ist. Mosaikartige Dynamiken, die die Figuren in einem gemeinsamen sozialen Universum vernetzen, sind im Dokumentarfilm etwa in *CASTE CRIMINELLE*, in *BELFAST, MAINE* oder in *YOUNG DIVAS* zu finden.

16 Man könnte mit Paul Ricoeur auch vertreten, dass die Episoden im linearen Fluss der Narration aufeinander folgen, ohne sich erzähllogisch zu bedingen, wie dies Aristoteles in seiner

turelle Verwandtschaften» erleichtert. Diese von der Montage initiierten Verbindungen können entweder von den Bewegungen der Figuren getragen und sozusagen in der Diegese absorbiert werden, oder sie sind im Gegenteil dazu – und manchmal auch gleichzeitig – durch eine auffallende plastische Kohäsion auf der Bild- wie Tonebene hervorgehoben (durch Korrespondenz oder Komplementarität in der Farbgestaltung, durch Kamerabewegungen, Musik, Geräusche etc.). Solche Momente setzen rhythmische Akzente im narrativen Fluss und ermöglichen den Zuschauern – zusätzlich zur sozialen Vernetzung der Figuren –, Verbindungen zwischen den Puzzleteilen herzustellen. Trotz der linearen Abfolge der Episoden in der narrativen Verkettung entwickelt sich die Konstellation so in einem Netz von *Analogien*, das alle Ebenen durchzieht. Für Barbara Maria Stafford sind solche Analogien «the webworking strategy par excellence», deren Funktionsweise sie folgendermaßen beschreibt:

Most fundamentally, analogy is the vision of ordered relationships articulated as similarity-in-difference. This order is neither facily affirmative nor purchased at the expense of variety. [...] We should imagine analogy [...] 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 parts with evolving whole. (Stafford 1999, 9)

Wenn wir also annehmen, dass es kein universales Gesetz gibt, um Verbindungen zwischen den Dingen wie den Bildern oder Episoden herzustellen, dass aber die Aktivität des Verknüpfens selbst unabdingbar ist, um sich in der Welt zurechtzufinden und Bedeutungen zu schaffen, dann führen uns diese vielstimmigen Konstellationen in der horizontalen Verflechtung der Figuren dynamische Muster vor Augen, die an eine vertraute und doch fremde (weil selten bewusste) Ordnung erinnern: Sie scheinen dabei primär an ein pragmatisches Wissen anzuknüpfen, das auf nonverbalem Alltagshandeln aufbaut und sich in den Filmen als kulturell *Wahrnehmbares* veräußerlicht. Indem die Filme durch die pluralen Figurenkonstellationen eine Vielzahl von Lebenssti-

Poetik verlangt (Ricoeur 1983, 70). Die Verräumlichung der Erzählung, die durch die Parallelität der Episoden im Mosaik oder auch der Situationen im polyphonen Ensemble entsteht, stellt nicht nur die Kausalität, sondern auch die Chronologie der Abfolge der Ereignisse in der klassischen Erzählung zurück. Dennoch zielt der narrative Prozess in den pluralen Figurenkonstellationen nicht auf eine achronologische Anordnung der einzelnen Elemente ab, sondern exponiert in ihrem gleichzeitigen Nebeneinander die Zeitlichkeit selbst; vgl. Ricoeur 1983, 53.

len in ihren individuellen Ausformungen skizzieren, sie konfrontieren und in alltäglichen Welten verankern, situieren sie die Figuren in ihren jeweiligen sozialen Bedingtheiten und in der Interaktion mit den Anderen. Bekannte soziale Muster des Verknüpfens werden beobachtbar, da sie sich im medial *Darstellbaren* prozesshaft materialisieren und durch strukturelle Analogien auch neue assoziative, plastische und konzeptuelle Verbindungen anklingen lassen. Diese sozialen und ästhetischen Dynamiken wirken in den pluralen Figurenkonstellationen letztlich zugunsten einer *Ikonografie des Alltags*: Immer als solche erkennbar, macht sie die geschlechtsspezifische und ethnische Differenzierung ihrer Welten in einer kulturell kontingenten Beziehung zur Gegenwart der 1990er Jahre wahrnehmbar und eröffnet den Zuschauerinnen eine wertmäßig-emotionale Auseinandersetzung mit dem kulturellen Anderen. So stellen die Filme nicht nur das Vertraute der Alltäglichkeit zur Schau, sondern sie führen im filmisch-narrativen Prozess manchmal spielerisch unsere gewohnten Denkmuster, die Art und Weise, Dinge zu verknüpfen, aufs Glatteis.

Die Ikonografie des Alltags und der ethnografische Modus der Chronik

Das dezentrierte Erzählen in pluralen Konstellationen verankert die gewöhnlichen Figuren oder Nichthelden in alltäglichen Situationen und Stimmungswelten, die sich in Anlehnung an die «allgemeinen Szenografien» von Umberto Eco als Alltagsszenarien beschreiben lassen. Sie rufen jedoch immer gleich auch «intertextuelle Szenografien» auf (Eco 1987, 98f), denn die Szenarien der kleinen Gesten, vertrauten Aktivitäten und zwischenmenschlichen Konflikte lehnen sich in ihrer Repräsentation an Bilder des Alltags an, wie wir sie aus Reportagen, anderen Spielfilmen, aus Home Movies oder sogar aus der Werbung kennen. Zudem ist in den 1990er Jahren durch das partizipative Medienangebot und die Omnipräsenz von Foto- und Videokameras im Alltag eine allgemeine «Ethnografisierung der Gesellschaft» festzustellen (Oester 2002, 347f). So hat die Geste des Dokumentierens von alltäglichen Szenen inzwischen ihre eigene Ikonografie hervorgebracht, in der zum Beispiel die Handkamera in ihrer rastlosen Inszenierung der expressiven Körperbilder, die die gewöhnlichen Figuren in den pluralen Konstellationen entwerfen, den phänomenologischen Eindruck des Alltäglichen, der gelebten Erfahrung und der emotionalen Nähe hervorruft (Jost 2001, 59ff; Tröhler 2006). Dieser ethnografische Effekt ist umso stärker, als der polyphone Mikrokosmos in diesen Filmen meist eine

zeitgenössische Welt der Gegenwart skizziert. Er macht die (halb-)vertrauten Szenarien durch die Ikonografie des Alltäglichen jedoch immer gleichzeitig auch als mediale und kulturell kontingente wahrnehmbar.

Die enunziative Haltung nähert sich in den dezentrierten Erzähldynamiken der soziokulturellen Beschreibung an, die der *Chronik* verpflichtet ist. Francis Vanoye zufolge hält dieser Modus aufmerksam die kleinen Gesten des Alltags fest, ohne sie zu erklären oder zu werten (Vanoye 1991, 74–77). Der ethnografische Blick beobachtet die Figuren auf Augenhöhe, und die Narration entwickelt sich zeitgleich zum Geschehen, sozusagen im Gleichklang mit ihnen. Im Kontrast zur Nähe in den Alltagsszenarien markiert sie im Arrangement des pluralen Nebeneinanders, in der Überlappung und Vernetzung der sozialen Räume auch eine gewisse Distanz; eine Distanz, die nicht unbedingt für alle Figuren dieselbe sein muss, doch von denen keiner weder in Bezug auf ihre Präsenz noch auf ihre narrative Funktion eine dominante Stellung durch den gesamten Film hindurch zuteil wird. Durch die variable Perspektive der externen Fokalisierung (nach Genette) bleibt der Blickpunkt sozusagen behavioristisch (es gibt kaum innere Bilder oder eine explizite Erzählstimme): So wird den Figuren eine scheinbare Autonomie bei der Veräußerlichung ihrer Charaktere zuteil, die sie in individuellen Körperbildern transparent machen. Emotionen, Motivationen und Wertepositionen werden expressiv nach außen getragen und verankern die Figuren in ihrem Verhalten sogleich in den sozialen Rollen im alltäglichen Milieu und im differenziellen Beziehungsgeflecht. In der unberechenbaren Dynamik der Interaktion und der Konfrontation der Porträts durch die Montage gestalten sich ihre Charaktere facettenhaft, vielschichtig und oft widersprüchlich. Ihnen scheint letztlich eine relationale Subjektkonzeption zu Grunde zu liegen, da sich das Bild des/der Einzelnen nur im Kontakt mit den Anderen formt.¹⁷

Expressive Körperbilder und die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten

So entwickeln diese Filme den Effekt eines *expressiven, ethnografischen Realismus*, für den die von den Figuren entworfenen Körperbilder eine wichtige Funktion einnehmen, da sie in der schauspielerischen Performance die Iko-

17 Für eine solch explizit relationale oder dialogische Subjektkonzeption kann auf Modelle in der Sozialpsychologie (Jodelet 1994; Blanchet/Trognon 1994) oder in der Philosophie (Waldenfels 1990; Zima 2000) zurückgegriffen werden, wie ich noch ausführen werde.

nografie des Alltags zwischen Dokument und Fiktion sichtbar machen. Das Schauspiel entfaltet immer einen Effekt der medialen Gegenwärtigkeit (vgl. Metz 1972, 70). Wenn, wie in den hier behandelten Beispielen, die Schauspieler jedoch für die Verkörperung ihrer Figuren deren Charakterzüge und Regungen explizit nach außen tragen, das heißt in deren alltägliche Aktivitäten und in die Interaktion mit den Anderen umsetzen, können wir sie manchmal geradezu dabei beobachten, wie sie durch den expressiven Schauspielstil ihre Figurenrolle kreieren. Denn die in der Figurenkonzeption angelegte Selbstdarstellung der Einzelnen in ihrer relativen Autonomie und expliziten Körperlichkeit im Ensemblespiel gibt oft Anlass zu einer leicht forcierten Performance. Sie färbt den fiktionalen Mikrokosmos in *SHORT CUTS* durch eine hysterische Note, in *FAST FOOD*, *FAST WOMAN* (USA 2000, Amos Kollek) durch eine skurrile, in *CRASH* (L.A. *CRASH*, USA/D 2004, Paul Haggis) durch eine verzweifelt aggressive und in *L'ÂGE DES POSSIBLES* (F 1996, Pascale Ferran) durch eine frische, fast schon euphorische Note.¹⁸ Dadurch entsteht ein körperlicher Authentizitätseffekt im Hier und Jetzt der profilmischen Repräsentation, der gleichzeitig – und paradoxerweise – die Körperbilder, die Szene und den Film als Ganzes ins Irreale und Theatralische zieht. Dieses Oszillieren zwischen Authentizität und selbstreflexiver Zurschaustellung, das für Fredric Jameson für jedes realistische Projekt seit der Moderne konstitutiv ist (Jameson 1990, 165f), kulminiert in den expliziten Performancemomenten: wenn die Figuren ihren Körper dem Spektakel hingeben, tanzen, singen, Gedichte vortragen, ein Theaterstück proben, an einem Konzert oder einem Casting teilnehmen. Solche Einlagen sind in Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen häufig anzutreffen (denken wir wiederum exemplarisch an *SHORT CUTS* oder auch an *HAUT BAS FRAGILE* [ACHTUNG ZERBRECHLICH, F 1995, Jacques Rivette] und *CODE INCONNU* [CODE: UNBEKANNT, F 2000, Michael Haneke]). Sind die Figuren in diesen Momenten des Spektakels zudem durch eine expressive Kameraarbeit akzentuiert, die die Schauspielerkörper noch einmal auf ihre Weise in Szene setzt, so verliert sich die Narration (und die Subjektivität der Figuren) zeitweilig in der haptisch-sinnlichen Attraktion der Körper und des Films (vgl. ähnlich Moine 2000).

Eine weitere Spannung zum ethnografischen Modus der Chronik in den Alltagsszenarien ergibt sich durch die spürbare Präsenz der enunziativen Instanz. Auf der dramaturgischen Ebene macht sie sich, in mehr oder weniger subtiler Weise, als anonyme und unpersönliche Tyche (Zufallsgöttin) bemerkbar, die

18 Für diesen Film hat die Regisseurin mit den Studierenden einer Theaterklasse des Théâtre National de Strasbourg gearbeitet, die zum ersten Mal vor der Kamera standen; vgl. Lalanne 1996.

die Koinzidenzen, Begegnungen und Interaktionen der Figuren provoziert. Als «MarionettenspielerIn» ist sie ebenfalls im Wechselspiel der Montage zu erkennen, die die Vernetzung der Figuren vorantreibt, die Analogien und Vergleiche suggeriert und ihre Spuren in der plastischen und strukturellen Gestaltung hinterlässt. Doch auch wenn sich die enunziative Instanz als organisatorische Kraft in der Diegese wie im filmischen Arrangement bemerkbar macht, gesteht sie den Figuren dennoch die scheinbare Autonomie zu, mit der sie sich ohne große Intentionen und eindeutige Handlungsmotivation durch das oft etwas fatalistisch anmutende Universum bewegen. Den Peripetien der Dramaturgie des Alltags ausgeliefert treiben sie im narrativen Prozess mäandrierend voran. Obwohl dieser (zweifellos) auf einen Endpunkt zusteuert, der manchmal – wie das Erdbeben in *SHORT CUTS* oder der Überfall auf die Bar in *LIFE ACCORDING TO AGFA* – gar markant zentrierend einen letzten enunziativen Eingriff deutlich macht, entfaltet er in seiner labyrinthischen Entwicklung im polyphonen Raum *eine offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten*. Die manifesten und potenziellen Analogien bieten sich in der dezentrierten raumzeitlichen Verflechtung der pluralen Konstellationen durch die Gestaltung und Konzeption der Figuren an der audiovisuellen Oberfläche dar und eröffnen parallel zur lenkenden, linearen Bewegung der Narration ein Feld von alternativen Verknüpfungen. Hier ziehen die *vernakulären*¹⁹ Dynamiken wie das Funktionieren von Verwandtschafts- und Freundschaftsnetzen, die Muster von Gesellschaftsspielen, die assoziativen Mechanismen von Gesprächsverläufen in Gruppen, die Zirkulation von Informationen in der Gesellschaft (ob mündlich oder medial) die Aufmerksamkeit auf sich. Die Aktivitäten des Kombinierens, Vergleichens und Vernetzens, die sie den Zuschauern abverlangen, verbinden in der Dynamik der pluralen Figurenkonstellationen das Abstrakte mit dem Konkreten. Zwischen körperlicher Authentizität und filmisch-expressiver Gestaltung macht der chronikalische Modus in der (selbst-)reflexiven Ikonografie des Alltäglichen so die nicht-linearen, narrativen Bewegungen des Denkens

19 In der Linguistik bedeutet der Begriff «dialektal», «umgangssprachlich»; es geht mir bei dieser Anleihe jedoch nicht um eine Analogie zwischen Verbalsprache und Film. Vielmehr benutze ich den Ausdruck in Anlehnung an Miriam Hansen (2000), die die Hollywoodproduktionen ab den 1920er/30er Jahren als «global vernacular» bezeichnet, da sie als populäre Medienprodukte in ihrer transnationalen Zirkulation in verschiedenen kulturellen Rezeptionskontexten jeweils mit bestehenden traditionellen Bindungen und ästhetischem Empfinden konfrontiert und auf unterschiedliche Weise adaptiert werden können. Ähnlich scheinen die in diesem Aufsatz veranschlagten Alltagsdynamiken in Filmen mit pluralen Figurenkonstellationen, die ich als transkulturelles Phänomen beschrieben habe, offen für kulturell spezifische Formen der sinnlichen und symbolischen Aneignung.

wahrnehmbar,²⁰ welche den Zuschauerinnen gleichzeitig spezifische dezentrierte Formen der emotionalen und intellektuellen Einbindung bieten.

Die kleinen Differenzen zum kulturellen Anderen

Auf der Grundlage von sozialpsychologischen Studien zur Gruppendynamik (etwa Moscovici 1994) gehe ich davon aus, dass die Zuschauer in solchen Filmen die Möglichkeit haben, für sich eine intellektuelle, emotionale und moralische Position auszuhandeln, über die sie sich in einen «imaginären Freundeskreis» involvieren. Diese relationale Position entwickelt sich nach und nach über die veränderlichen sozialen Dynamiken, die sich zwischen den Figuren beobachten lassen, sowie durch deren Vernetzung, an der sich die Zuschauerinnen durch das Knüpfen von Analogien auf den verschiedensten Ebenen aktiv beteiligen. Gegenüber sozialen «Objekten», die nicht auf objektiven, materiellen oder funktionalen Kriterien beruhen, stellen wir, gemäß Denise Jodelet, die sich mit diesem Konzept auf Louis Festinger beruft, «soziale Vergleiche» mit Anderen an (Jodelet 1994 52ff). So können sich Zuschauer – obwohl oder gerade weil sie physisch von der Interaktion mit den Figuren ausgeschlossen sind – imaginativ in die komparative Dynamik im Ensemble oder im Mosaik einbringen, und zwar in zweierlei Weise: einerseits durch den Vergleich der Figuren untereinander, andererseits indem sie die Figuren, die ihnen ähnlich sind, mit eigenen Erfahrungen im sozialen Alltag vergleichen.

Der narratologische Ansatz von Murray Smith kann zur Ergänzung dieser Hypothese herangezogen werden, weil der Autor davon ausgeht, dass Sympathie und Antipathie, die Zuschauer für die Figuren empfinden, hauptsächlich auf einer «*acentral imagination*» aufbauen: Die Zuschauerinnen versuchen zu verstehen, zu bewerten und auf die Situation zu antworten, in der sich eine Figur befindet, die sie sich *als Andere* vorstellen (Smith 1995, 81–96). Die Wahrnehmung der Figur als Andere im sozialen Vergleich scheint in Filmen mit pluralen Konstellationen umso besser zu funktionieren, als sich keine von ihnen dominant in den Vordergrund schiebt. Zudem werden hier keine exemplarischen und unerreichbaren Heldinnen und Helden, sondern gewöhnliche

20 Dazu noch einmal Stafford, die auf einer abstrakteren Ebene der kognitiven Fähigkeiten des Kombinierens argumentiert und den Subjekten dabei eine selbstbewusste Haltung zuschreibt: «Perceptually combined information not only avoids the intellectual limitations of linearity but reveals our constant involvement in heterogeneous reasoning. [...] Because it is not preblended, braiding collage obliges us to see ourselves mentally laboring to combine many shifting and conflicting perceptions into a unified representation» (1999, 144).

Figuren inszeniert, die wir dabei beobachten können, wie sie sich über ihre expressiven Körperbilder in der Interaktion mit den Anderen eine komplexe soziale Identität kreieren.

In den Verflechtungen und Konfrontationen im relationalen Netz verschieben sich die Sympathien und moralischen Bewertungen differenziell durch Vergleiche und Abschattungen. Selbst wenn die unterschiedlichen Positionen und Hierarchien zwischen den Figuren letztlich von der Dramaturgie des Films bestimmt sind, bleibt im dynamischen Beziehungsgeflecht viel Raum für die persönlichen Affinitäten, die Zuschauer zu Einzelnen oder Gruppen im imaginären Freundeskreis empfinden können.²¹ Dabei nehmen die expressiven Körperbilder der Figuren, welche sie als individuelle Charaktere dennoch zugleich sozial und kulturell verankern, eine wichtige Funktion ein. Wenn ich Denise Jodelet weiter folge, mobilisieren diese Erscheinungsbilder spontanes Alltagswissen und eine «Küchenpsychologie» (vgl. auch Keppler 1995; Wulff 1996), die stark durch das Milieu, durch geschlechtliche und kulturelle Zugehörigkeit bestimmt sind (wie die ethnografisch-komparative Studie von Tamaras Liebes und Elihu Katz [1986] zu bestätigen scheint).

In unseren westlichen, rationalistischen Gesellschaften scheinen kausale Zuschreibungen zwischen Ereignissen oder Aktivitäten und sozialen Subjekten die Interpretation der Anderen dominant zu bestimmen. Eine solche Auffassung – wie dies Jean-Léon Beauvois und Nicole Dubois (1994) darlegen – schreibt dem Einzelnen aufgrund seiner charakterlichen Eigenschaften und individuellen Fähigkeiten eine große Verantwortlichkeit zu. Nun verfolgt die Narration im sozialen Netz der veränderlichen und instabilen Beziehungen aber eine Logik, die den oft unvorhersehbaren Reaktionen in der Interaktion zwischen den Figuren entwächst. Sie bildet so eine Dynamik aus, die vom Zufall und von der alternierenden Montage gelenkt wird und die assoziativen und plastischen Bezüge sowie die strukturelle Aktivität des Vergleichens favorisiert. Die filmische Alltagswelt scheint nicht mehr so einfach erklärbar, und kausale Zuschreibungen werden oft in die Irre geführt. Die Zuschauerinnen sind folglich eingeladen, an der Konstruktion einer möglichen Realität teilzunehmen, die vielgestaltig, changierend und provisorisch erscheint, das Entwerfen «alternativer Welten» fördert und oft eine spielerische und (selbst-)ironische Haltung verlangt.²² Die Aktivität des Kombinierens und Vergleichens

21 Vgl. den Aufsatz von Jens Eder zum Konzept der imaginativen Nähe in diesem Heft.

22 Mit dem Ausdruck der «alternativen Welten» beziehe ich mich auf Branigan (2002, 109), der dazu anmerkt: «When a «film text» is seen less as an object and more as a procedure or interactive ground, then it will be seen to be marked by a double process of «overwriting» by filmmaker and spectator as well as bear the traces of a double suppression – but only barely – of

leitet nach Stafford immer auch eine Reflexion über das eigene Tun ein, besitzt eine sinnlich-emotionale Komponente und macht uns unserer sozialen und kulturellen Identität bewusst (Stafford 1999, 141ff, 182). Dadurch – so meine These – begünstigt sie das differenzierte Wahrnehmen des kulturellen Anderen: Die relationale Einbindung in die in vielen Aspekten vertrauten Alltagsszenarien konfrontiert uns auch mit deren Andersartigkeit, ermöglicht das Erkennen von sozialen Rollen, Hierarchien und Beziehungsmustern, von deren geschlechtlichen oder ethnischen Bedingtheiten in verschiedenen Kontexten; sie lässt uns der Ähnlichkeiten wie der kleinen Unterschiede der expressiven Körperbilder sowie der Ikonografie des Alltäglichen in der Oszillation zwischen ethnografischer Nähe und Distanz gewahr werden.

Wenn die dezentrierten Erzähldynamiken auf einer abstrakteren Ebene letztlich auf die Polyphonie, die Zerstreung und manchmal auch Desorientiertheit unserer heutigen Weltwahrnehmung antworten, so können sie uns im narrativen Prozess, der das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit von Elementen betont und verschlungen in die Komplexität geleitet, auch neue Zusammenhänge vor Augen führen, seien diese plastischer, assoziativer oder konzeptueller Art. Das Verknüpfen durch Analogien als teilhabende, teilnehmende Aktivität («participatory performance»; Stafford 1999, 9) fordert einen kreativen Akt vonseiten der Produktion wie der Rezeption. Es ist eine selbstreflexive Tätigkeit, in der die audiovisuelle, narrative Bewegung als vermittelnde Instanz auftritt, die das gleichzeitige Drinnen und Draußen unserer Position als Zuschauerinnen favorisiert. Verdienst der Filme mit pluralen Figurenkonstellationen ist daher weniger, uns darauf aufmerksam zu machen, dass unsere Epoche stärker performativ als informativ funktioniert (was wir bereits wissen), als uns spielerisch vorzuführen, dass die Dezentrierung der Weltwahrnehmung neue Möglichkeiten für ein nuanciertes Denken eröffnet.

alternative plots and hypotheses that are *nearly true*, that *nearly* become realized through filmmaker and spectator. That is, within any film narrative lie alternative plots and failed stories whose suppressed realization is the condition for what is seen to be more safely offered in the explicit text» (110; Herv. i. O.). Dieser Prozess, den grundsätzlich jegliche Filmsituation initiiert, wird durch die dezentrierte Erzählweise (und ähnlich in den «forking-path narratives», auf die sich Branigan stützt) offen gelegt: Die soziale und filmische Dynamik in den pluralen Figurenkonstellationen «solicit us to consider an embedded counterfactual [...] where one searches for the psycho-logical and socio-logical alternatives underlying a spectator's feeling that an (arbitrary) causative has acquired value and pertinence» (ibid.).

Literatur

- Ang, Ien (1986) *Das Gefühl DALLAS. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus.
- Bachtin, Michail M. (1989) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. In: ders.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zu einer historischen Poetik*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 7-209 [abgesehen von den Schlussbemerkungen von 1973 wird die russ. Niederschrift des Aufsatzes auf 1937–38 datiert].
- Beauvois, Léon / Dubois, Nicole (1994) Croyances internes, croyances externes. In: *Psychologie sociale des relations à autrui*. Hg. v. Serge Moscovici. Paris: Nathan, S. 163–180.
- Blanchet, Alain / Trognon, Alain (1994) *La psychologie sociale des groupes*. Paris: Nathan.
- Borges, Jorge Luis (1986) *Enquêtes 1937–1952*. Paris: Gallimard.
- Bordwell, David (2002) Film Futures. In: *SubStance* 31,1 (= H. 97), S. 88–104.
- (2006) *The Way Hollywood Tells it. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- (2002) Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations. A Response to David Bordwell's «Film Futures». In: *SubStance* 31,1 (=H. 97), S. 105–114.
- Cameron, Allan (2006) Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 GRAMS and IRREVERSIBLE. In: *The Velvet Light Trap*, 58, S. 65–78.
- Eco, Umberto (1987) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. München/Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Elsaesser, Thomas (1998) Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference. In: *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Hg. v. Thomas Elsaesser & Kay Hoffmann. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 9–26.
- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press.
- Hansen, Miriam Bratu (2000) The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: Williams/Gledhill (2000), S. 332–350.
- Heller, Dana (1995) *Family Plots. The De-Oedipalization of Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1990) *Signatures of the Visible*. New York/London: Routledge.
- Jodelet, Denise (1994) Le corps, la personne et autrui. In: *Psychologie sociale des relations à autrui*. Hg. v. Serge Moscovici. Paris: Nathan, S. 41–70.
- Jost, François (2001) *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Keppler, Angela (1995) Person und Figur. Identifikationsangebote im Fernsehen. In: *Montage/AV* 4,2, S. 85–99.

- Lalanne, Jean-Marc (1996) Pascale Ferran: Histoire pleine d'enseignement d'un deuxième film. In: *Cahiers du cinéma*, 502, S. 93–94.
- Liebes, Tamara / Katz, Elihu (1986) Patterns of Involvement in Television Fiction. A Comparative Analysis. In: *European Journal of Communication* 1,2, S. 151–171.
- / Livingstone, Sonia (1994) The Structure of Family and Romantic Ties in the Soap Opera: An Ethnographic Approach. In: *Communication Research* 21,6, S. 717–741.
- Metz, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma*. Bd. II. Paris: Klincksieck.
- Moine, Raphäelle (2000) Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne: les films-concerts ou le cinéma de la sensation. In: *Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*. Hg. v. Odile Bächler, Claude Murcia & Francis Vanoye. Paris: L'Harmattan, S. 205–212.
- Moscovici, Serge (Hg.) (1994) *Psychologie sociale des relations à autrui*. Paris: Nathan.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und ›Fernsehen des Verhaltens‹. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85–106.
- Nichols, Bill (2000) Film Theory and the Revolt against Master Narratives. In: Williams / Gledhill (2000), S. 34–52.
- Oester, Kathrin (2002) ›Le tournant ethnographique‹ – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: *Ethnologie Française* 32,2, S. 345–355.
- Ricoeur, Paul (1983) *Temps et récit*. Bd. I. Paris: Seuil.
- Schneider, Irmela (1995) Vom Ereignis zur Performance. Zur Erzählstruktur und Erlebnisfunktion von Serien. In: *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Hg. v. Irmela Schneider. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 42–51.
- Shohat, Ella / Stam, Robert (1998) Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics. In: *The Visual Culture Reader*. Hg. v. Nicholas Mirzoeff. London/New York: Routledge, S. 37–59.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.
- (2000) Parallel Lines. In: *American Independent Cinema*. Hg. v. Jim Hillier. London: BFI, S. 155–161 [Übersetzung in diesem Heft].
- Stafford, Barbara Maria (1999) *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press.
- Tröhler, Margrit (2004) Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *Montage/AV* 13,2, S. 149–169.
- (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: *Unterhaltung. Konzepte, Formen, Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos, S. 155–174.
- (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren [i. Dr.].
- Vanoye, Francis (1991) *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan.

- Waldenfels, Bernhard (1990) *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Williams, Linda / Gledhill, Christine (Hg.) (2000) *Reinventing Film Studies*. London: Arnold.
- Wolf, Fritz (2003) *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf: LfM-Dokumentation.
- Wulff, Hans J. (1996) Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion. In: *Fernsehen als <Beziehungskiste>. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Figuren*. Hg. v. Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 29–48.
- Zima, Peter V. (2000) *Die Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Franke.