

## **Jens Eder: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie**

Hamburg: LIT Verlag 1999 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 7), 142 S., ISBN 3-8258-4182-0, DM 29,80

Drehbuchpraxis und Filmwissenschaft bestehen auffallend beziehungslos nebeneinander her. Wo es den zahllosen Anleitungen zum Drehbuchschreiben darum geht, angehenden Drehbuchautoren rezeptbuchartig den Weg zum erfolgreichen Skript zu weisen, zielt die Filmnarrativik auf die funktionale Analyse der Erzählstrukturen und -strategien des Films und den damit verbundenen rezeptiven Effekten. Jens Eder nun betreibt in seiner Studie *Dramaturgie des populären Films* – unter „populärem Film“ versteht er das auf kommerziellen Erfolg dramaturgisch ausgerichtete Mainstream-Kino Hollywoods – den Brückenschlag zwischen den Disziplinen. Denn auch die praktische Dramaturgie arbeitet selbstverständlich filmanalytisch und entwickelt Konzepte zur Strukturierung und Darbietung des Erzählmaterials sowie (zumeist implizit) zum Zuschauer als Adressaten des Erzählens, die sich – das vermag Eders Arbeit zu zeigen – in die Beschreibungssprache der Filmtheorie übersetzen lassen.

Eder arbeitet das „Paradigma“, verstanden als „idealtypisches Handlungssystem“ (S.14), des populären Films auf Grundlage einer kritischen Durchsicht und Diskussion von zwölf der bekannteren Drehbuchmanuale (u. a. die von Peter Hant, David Howard/Edward Mabley, Eugene Vale, Christopher Vogler und natürlich auch der „Drehbuchgurus“ Syd Field und Linda Seger) heraus und klärt dabei die schillernden und höchst widersprüchlich verwendeten dramaturgischen Termini wie „set up“ bzw. „Exposition“, „point of attack“, „plot point“, „Akt“ oder „Höhepunkt“. Die filmdramaturgischen „Daumenregeln“ gleicht er mit den Erzählmodellen zum klassisch-narrativen Film ab und stützt sich dabei vor allem auf den Ansatz David Bordwells, aber auch auf die Arbeiten von Noël Carroll, Ed Tan und Peter Wuss, die das dynamische Wechselverhältnis von narrativer Struktur und Filmverarbeitung durch einen problemlösenden, in einen Prozess der Bildung und Überprüfung von Hypothesen involvierten Zuschauer beschreiben. Als Klammer zwischen den Disziplinen fungieren die konventionalisierten Erzählmuster und -strategien des populären Films, die Eder als System rezeptiver Steuerung – des Verstehensprozesses und der emotionalen Bewegung des Zuschauers – funktional aufschlüsselt.

Er gewinnt so 25 charakteristische Merkmale der Dramaturgie des populären Films, die er an einem breiten Beispielkorpus und exemplarisch an dem Katastrophen-/Action-Film *Twister* überprüft und in prägnanten Merksätzen formuliert, etwa: Der populäre Film erzähle nur eine einzige Geschichte, Nebenhandlungen ordnen sich dem Haupthandlungsstrang unter, der Film bilde einen übergreifenden Problemlösungsbogen aus, der den Zuschauer in ein Spiel um Frage und Antwort verstricke, die Geschichte folge dem Kausalitäts- und damit verbunden dem Linearitätsprinzip usw. Der Autor gelangt so zu einer konzisen und dichten Dar-

stellung der Hauptprinzipien von Plotgestaltung und Zuschauerführung im zeitgenössischen amerikanischen Mainstreamkino und begründet diese wirkungspsychologisch: So dient das Schema der kanonischen Geschichte der Senkung kognitiven Aufwands sowie der Fokussierung von Aufmerksamkeit. Rekurrierend auf den Ansatz von Wuss spricht Eder von der Suche nach Voraussicht, nach Situationskontrolle und dem damit verbundenen „Selbstgefühl von Handlungsmächtigkeit“ (S.117) als Wirkungsspektrum des populären Films.

So sehr man dem Autoren hier zustimmen möchte, befällt einen doch auch Skepsis: Skepsis ob der empirischen Tragfähigkeit des skizzierten „Paradigmas“. Tatsächlich räumt Eder selbst ein, dass es sich dabei um einen „Idealtypus“ handelt, von dem fast alle empirischen Fälle mehr oder weniger abweichen, er formuliert die Kennzeichen dieser Dramaturgie aber zuweilen so vehement und mechanisch (vgl. etwa die Bemerkungen zum Verhältnis von Haupthandlungsstrang und *sub plot*), dass man sich an den Verkündigungsstil der Traktatliteratur erinnert fühlt. Durch das Insistieren Eders auf den von den Manualen vertretenen dramaturgischen Handlungsanweisungen drängt sich der Eindruck auf, er wolle den populären Film auf solche Formen zurückstutzen, die mehr oder weniger Fields sinnentleerter „Drei-Akt-Schema“-Arithmetik folgen. Von solchen wird indes – auch darauf weist der Autor hin – im amerikanischen Kino zunehmend abgewichen. Nicht erst seit dem Erfolg von *Pulp Fiction* wird auch im Hollywood-Kino dramaturgisch gegen die „Gebote“ aus den *manuals* gearbeitet, das Erzählen flexibler gehandhabt, raffinierter mit Zeitstrukturen, Erzählebenen und Perspektivierungen umgegangen und dem Zuschauer deutlich mehr zugetraut.

Auch das Postulat von der größtmöglichen „Einfachheit“ und „Verständlichkeit“ der Geschichten leuchtet, am empirischen Material hinterfragt, nicht immer ein. Denn auch das populäre Kino instrumentiert in zunehmendem Maße die Lust am Enträtseln und fordert zur probeweisen, revidierbaren Hypothesenbildung und damit zum Misstrauen gegenüber der Narration auf (etwa im Fall von *Basic Instinct* oder von *The Usual Suspects*). Es verstößt mitunter lustvoll gegen die Linearität des Erzählens, indem es mit zirkulären Zeitstrukturen arbeitet und somit spielerisch mit der Ursache-Wirkungskette umgeht (wieder sei auf *Pulp Fiction* als dem einschlägigen Beispiel verwiesen). Daher muss Eders Beharren auf der „Transparenzillusion“ des Erzählens, die dem populären Kino so nachhaltig zugeschrieben wird, fragwürdig erscheinen. Gilt die Regel vom „unsichtbaren Erzählen“ schon im klassischen Hollywood-Kino nicht uneingeschränkt, so lässt sich das „postklassische“ Hollywood-Kino mit seinem intertextuellen Verweisungscharakter, parodistischen Bezugnahmen auf Genrekonventionen, seinen Spektakelmomenten und als Leistungen der Computertechnik deutlich ausgestellten Bildkompositionen kaum mehr als Vermeidung erzählerischer „Selbstreferentialität“ (vgl. S.115) begreifen.

Vielleicht erklären sich diese Einschränkungen damit, dass es Eder tatsächlich um das dominante dramaturgische Modell geht (worauf er wiederholt hinweist)

und mit *Twister* ein Beispiel gewählt wurde, das geradezu als 'Blaupause' der Rezeptbücher anzusehen ist: in Gang gesetzte Mechanik, durchsichtig und ohne jede Überraschung. Der Erfolg des Films beim Publikum dürfte daher wohl kaum mit seiner besonders spannenden und geschickten Dramaturgie zu erklären sein, sondern vermutlich eher über seine technisch aufwendigen Spektakel- und Attraktionsmomente.

Trotz dieser Einwände: Jens Eder liefert einen lesenswerten, klug argumentierenden Beitrag zum „neuen“ oder auch „postklassischen“ Hollywood-Kino, dessen Erzählstrukturen in vielem noch denen des klassischen Hollywood-Kinos gleichen (vgl. dazu auch Kristin Thompsons *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1999). Und – dies sei ausdrücklich vermerkt: Die Studie überdeckt nicht etwa die offenen Fragen, sondern fordert zum Weiterdenken vor allem hinsichtlich des Verhältnisses von „Attraktion“ und „Narration“ im derzeitigen Mainstreamfilm sowie zur Didaktik der Informationsvergabe und der rezeptiven Steuerung im populären Film auf. Die Drehbuchmanuale könnten so auch anders gelesen werden: als Dokumente des Konzepts vom Zuschauer, seinen unterstellten Wissensbeständen und kognitiven Fähigkeiten – ein Stück 'Küchenpsychologie des Films', die zu untersuchen filmtheoretisch aufschlussreich sein dürfte.

Britta Hartmann (Berlin)