



**MICHÈLE WANNAZ**



# DRAMATURGIE IM AUTORENFILM

**ERZÄHLMUSTER DES  
SOZIALREALISTISCHEN  
ARTHOUSE-KINOS**

**SCHÜREN**

Michèle Wannaz  
Dramaturgie im Autorenfilm

**Die Autorin:** Michèle Wannaz, geboren 1976, studierte in Zürich Film-, deutsche Literatur- und Medienwissenschaft. Daneben machte sie eine Ausbildung zum Script Consultant. Sie war Filmredakteurin beim Schweizer Nachrichtenmagazin Facts, verantwortlich für Hintergrundrecherche sowie Konzeption bei diversen Dokumentarfilmen und arbeitet zurzeit als freie Journalistin, Drehbuchlektorin und Spielfilmdramaturgin (u.a. für Micha Lewinsky, Markus Imhoof oder Pipilotti Rist). Außerdem ist sie regelmäßiges Mitglied der Fachkommissionen Spiel- und Dokumentarfilm beim Bundesamt für Kultur, der staatlichen Filmförderung in der Schweiz. Ebenfalls im Schüren Verlag von ihr erschienen sind *Der Witz und seine Beziehung zum Paarungsverhalten*, ein Essay zur Attraktivität von Humor anhand von Erzählkonventionen der Romantic Comedy (Filmjahrbuch Cinema, 2006) sowie *Das New British Cinema* in *Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95* (2008).

Michèle Wannaz

# Dramaturgie im Autorenfilm

Erzählmuster des sozialrealistischen  
Arthouse-Kinos

**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.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
Print © Schüren 2010  
eBook Print © Schüren 2016  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Nadine Schrey  
Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln, unter Verwendung  
eines Fotos aus OUBLIE-MOI (Noémie Lvovsky, F 1995)  
Print-ISBN 978-3-89472-685-0  
eBook-ISBN 978-3-7410-0037-9

# Inhalt

Vorwort	8
<b>1. Einleitung</b>	10
1.1 Fragestellung	13
1.2 Aufbau des Buches	15
<b>2. Das <i>jeune cinéma français</i></b>	18
2.1 Zum Begriff des Autorenfilms	20
2.2 Eine neue <i>Nouvelle Vague</i> ?	22
2.3 Zeitliche und inhaltliche Eingrenzung der Strömung	24
2.4 Das <i>jeune cinéma français</i> im europäischen Kontext	27
2.5 Sozialpolitischer Hintergrund	30
<b>3. Grundlagen der Filmdramaturgie</b>	34
3.1 Imperative des klassischen Sujetaufbaus	36
3.1.1 Die Einheit der Handlung	39
3.1.1.1 Das Diktum der Hauptfigur	39
3.1.1.2 Ziel und Hindernis, oder: Wie Spannung entsteht	41
3.1.1.3 Motiv, inneres Bedürfnis und Figurenentwicklung	44
3.1.1.4 Das Prinzip der Kausalität	51
3.1.2 Die Formel der Dreiaktstruktur	53
3.1.2.1 Exposition	54
3.1.2.2 Anstoß	54
3.1.2.3 Wendepunkte	55
3.1.2.4 Klimax und Auflösung	60
3.1.3 Der Nebenhandlungsstrang	61
3.1.4 Die Spannungskurve: Das Prinzip der Steigerung	62
3.1.5 Zur Wirkungsweise des klassischen Sujetaufbaus	64
3.2 Zur Begriffsbestimmung und Wirkungsweise des Epischen	66
<b>4. Erzählmuster des <i>jeune cinéma français</i></b>	74
4.1 LA VIE RÊVÉE DES ANGES VON Erick ZONCA	74
4.1.1 Filmübergreifende Spannungskurve	76
4.1.1.1 Exposition und Anstoß	76
4.1.1.2 Erster Wendepunkt	79

4.1.1.3 Mittlerer Wendepunkt	83
4.1.1.4 Zweiter Wendepunkt	85
4.1.1.5 Klimax und Auflösung	86
4.1.2 Aktinterne Spannungskurven	87
4.1.2.1 Stasis	87
4.1.2.2 Zyklisch	90
4.1.2.3 Abbruch der Spannungskurve: Zielverlagerung und Resignation	101
4.1.3 Hierarchie und Funktion von Nebenhandlungssträngen	105
4.1.3.1 Die Nebenhandlung Marie/Chris: Partielle Dominanz	105
4.1.3.2 Die Nebenhandlung Isa/Sandrine: Parallelität	106
4.2 Fazit: Die Erzählstruktur in <i>LA VIE RÉVÉE DES ANGES</i>	115
4.3 Neun weitere Filme des <i>jeune cinéma français</i>	125
4.3.1 <i>LA HAINE</i> von Mathieu Kassovitz	125
4.3.2 <i>OUBLIE-MOI</i> von Noémie Lvovsky	131
4.3.3 <i>EN AVOIR (OU PAS)</i> von Laetitia Masson	133
4.3.4 <i>MARIUS ET JEANNETTE</i> von Robert Guédiguian	137
4.3.5 <i>LOVERS</i> von Jean-Marc Barr	142
4.3.6 <i>LA VIE DE JÉSUS</i> von Bruno Dumont	145
4.3.7 <i>RIEN À FAIRE</i> von Marion Vernoux	149
4.3.8 <i>LA FAUTE À VOLTAIRE</i> von Abdel Kechiche	153
4.3.9 <i>LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL</i> von Laurence Ferreira-Barbosa	156
4.4 Fazit: Erzählmuster des <i>jeune cinéma français</i>	169
<b>5. Die europäische Perspektive – Sozialrealistisches Autorenkino im Vergleich</b>	181
5.1 Belgische Vorstadthöllen: Das Kino der Brüder Dardenne	182
5.1.1 <i>ROSETTA</i>	183
5.1.2 <i>L'ENFANT</i>	188
5.1.3 <i>LE SILENCE DE LORNA</i>	195
5.2 Britische Unterschichtsmisere: Ken Loach und seine Filme	203
5.2.1 <i>LADYBIRD</i>	205
5.2.2 <i>MY NAME IS JOE</i>	210
5.3 Deutsche Postwende-Melancholie: Die Neue Berliner Schule	214
5.3.1 <i>DEALER</i> von Thomas Arslan	217
5.3.2 <i>LUCY</i> von Henner Winckler	220
5.3.3 <i>SEHNSUCHT</i> von Valeska Grisebach	225

5.4 Fazit: Erzählmuster der untersuchten nicht-französischen Filme	238
<b>6. Zusammenfassung und Ausblick</b>	<b>246</b>
6.1 Klassische versus epische Erzähltradition	246
6.2 Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos	250
6.3 Geortete Strukturmerkmale und Wirkungstendenzen im Überblick	256
6.4 Ausblick	266
<b>7. Anhang</b>	<b>268</b>
7.1 Szenenablauf LA VIE RÊVÉE DES ANGES	268
7.2 Bibliografie	276
7.3 Filmografie	279
7.4 Abbildungsnachweise	286

# Vorwort

Während meines Studiums der Filmwissenschaft beschäftigte mich seit jeher die Frage, wie beim Zuschauer Gefühle allein durch die dramaturgische Struktur ausgelöst werden können.<sup>1</sup> Was ändert es, fragte ich mich, wenn man Informationen zu einem anderen Zeitpunkt, in anderer Reihenfolge und einem anderen Tempo vergibt? Was macht es für einen Unterschied, ob man ein Geheimnis zu Beginn oder am Ende eines Films enthüllt? Und inwiefern werden Geschichten über heldenhafte Weltenretter anders erzählt als solche über soziale Außenseiter, deren Hilfe niemand braucht? Filmwissenschaftliche Literatur konnte mir dabei weiterhelfen – ein Stück weit. Sie erklärte mir zum Beispiel, wie Spannung entsteht, das Gefühl, unterhalten zu sein, oder wie die Identifikation des Zuschauers mit fiktiven Charakteren durch strukturelle Mittel gesteuert werden kann. Viele Fragen, die mich umtrieben, blieben aber offen. Allen voran, was genau all die Filme ausmacht, die eine seltsam realistische Wirkung haben und einem – ohne dass man sich dabei langweilen würde – den Eindruck vermitteln, wirklich etwas vom Lebensgefühl ihrer (vom Schicksal oft stark benachteiligten) Figuren mitzubekommen. Was machen sie anders als das Mainstreamkino, in dem man sich letztlich besser oder schlechter unterhalten fühlen kann, das aber selten etwas mit einem anstellt, von dem man denkt: Wie haben die das bloß geschafft?

Als ich neben dem Studium eine Zusatzausbildung zum Script Consultant machte und als Spielfilmdramaturgin zu arbeiten begann, merkte ich bald, dass der Mangel im praktischen Feld ein ähnlicher ist. Auch hier wimmelt es von Büchern, die sich mit klassischer Dramaturgie befassen. Solche, die alternative Erzählweisen betrachten, sind aber äußerst selten – und das, obwohl sich viele Drehbuchautoren dringend solche wünschen. Ich beschloss deshalb, im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit Erzählmustern nachzugehen, die nicht bereits tausendfach beschrieben worden sind.

Diese Lizentiatsarbeit, die 2004 unter dem Titel *Strukturmerkmale des jeune cinéma français: Zu Figurenkonzeption und Dramaturgie in Erick Zoncas «La vie rêvée des anges» und weiteren neun Filmen* von Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich angenommen wurde, stellt die

1 Ich werde für unspezifizierte Subjektbezeichnungen (so «der Zuschauer», «die Protagonisten» u.a.) ausschließlich die männliche Schreibweise verwenden, was aber selbstverständlich immer beide Geschlechter impliziert.

Grundlage des vorliegenden Buches dar. Für die Publikation erfolgte eine Überarbeitung, um die Arbeit an den aktuellen Forschungsstand anzupassen. Da ich sie in einen breiteren, gesamteuropäischen Kontext stellen wollte, habe ich sie zudem um einen neuen Teil ergänzt, in dem auch Filme der belgischen Brüder Dardenne, des Briten Ken Loach sowie von drei Vertretern der Neuen Berliner Schule analysiert werden.

Ohne die wertvollen Anregungen und die tatkräftige Hilfe von Freunden und Berufskollegen hätte die Arbeit nicht in der Form entstehen können, wie sie nun vorliegt. Für ihre kritische Lektüre, Hinweise und Verbesserungsvorschläge möchte ich deshalb ganz herzlich danken: Robert Blanchet, Reto Bühler, Prof. Dr. Jens Eder, Iliana Estañol, Dr. Joe Hardwick, Tamar Lewinsky, Andreas Maurer, Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann, Seraina Rohrer, Lukas Schmid, Dr. Mariann Sträuli Farinelli und Nathalie Wannaz. Für inspirierende Gespräche über Dramaturgie und alternative Erzählstrukturen danke ich auch den Filmemachern Markus Imhoof, Romuald Karmakar, Micha Lewinsky, Jann Preuß und Pipilotti Rist.

# 1. Einleitung

Es gibt kaum eine Kinonation, die mit so vielen Vorurteilen behaftet ist wie die französische. Für viele steht das Kino rund um Paris auch heute noch synonym für junge Männer mit Baskenmützen, die entweder Maler oder Professoren sind, unablässig Gauloises Blondes rauchen, über den Sinn des Lebens philosophieren und schließlich darauf kommen, dass der wohl hübsche Frauen sind. Zugegeben: Diese Filme gab es, und es gibt sie auch heute noch. Doch werden sie längst flankiert vom Werk nicht nur außergewöhnlich vieler, sondern auch außerordentlich engagierter junger Filmautoren, die ihre Figuren weder ständig über Sartre noch ihre aktuelle *ménage à trois* parlieren lassen, sondern sehr genau hinschauen, wie man in Frankreich heute spricht, arbeitet, lacht, liebt und leidet, kurz: lebt. So entstand in den letzten zwei Jahrzehnten ein Kino, das die soziale Realität von Arbeitslosigkeit, Armut, Migration und Gewalt nicht ausspart, sondern ihr direkt ins Auge sieht: das *jeune cinéma français*.

Bemerkenswert ist, dass viele Filme dieser Strömung nicht nur begeisterte Kritiken und reihenweise Auszeichnungen erhalten. Trotz ihrer schweren Thematik und ihrem Authentizitätsanspruch – sowie folglich einer klaren Abweichung von der klassischen Dramaturgie – finden sie oft auch ein erstaunlich großes Publikum.<sup>1</sup> Von den in dieser Arbeit näher betrachteten Werken gelang dies allen voran Mathieu Kassovitzs *LA HAINE* (1995), Erick Zoncas *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* (1998) und Robert Guédiguians *MARIUS ET JEANNETTE* (1997).<sup>2</sup>

- 1 Der Begriff «Authentizität» bezeichnet eine Übereinstimmung von Schein und Sein. Ich werde ihn synonym mit dem Begriff «Realismus» verwenden, der gerade im Zusammenhang mit Kunst, Literatur und Film immer wieder einen Bedeutungswandel erfahren hat und daher sehr unterschiedlich ausgelegt werden kann. Beide Termini stehen in dieser Arbeit für eine möglichst getreue und unverfälschte filmische Abbildung der realen Lebenswelt, die der oft geschönten, artifiziellen Normierung von Geschehensverläufen im klassischen Kino entgegensteht.
- 2 *LA HAINE* löste am Filmfestival von Cannes 1995 einen Begeisterungssturm aus, sahnte anschließend Preis um Preis ab, wurde in zahlreiche Länder verkauft und erzielte erst noch traumhafte Eintrittszahlen – allein in Frankreich 1,8 Millionen. Dies lag auch daran, dass der Film nach dem Hype in Cannes kurzerhand mit 260 statt den ursprünglich geplanten 50 Kopien gestartet wurde, nachdem ihn fast alle Tageszeitungen auf der Frontseite gefeiert hatten. *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* stand mit 1,5 Millionen Zuschauern 1998 auf Platz 22 der französischen Jahreshitliste, noch vor Quentin Tarantinos *JACKIE BROWN* oder Woody Allens *DECONSTRUCTING HARRY*. In zahlreichen Ländern folgten daraufhin Kinostarts mit ungewöhnlich vielen Kopien, unter anderem den USA, Großbritannien, Deutschland, Italien und Spanien. In Cannes, wo der Film im Wettbewerb lief, wurden die beiden Hauptdarstellerinnen außerdem ex aequo mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Hinzu kamen

Damit sind sie nicht allein. Auch das Kino Großbritanniens feiert bereits seit einiger Zeit eine Rückkehr des Sozialen – allen voran mit seinen Galionsfiguren Ken Loach und Mike Leigh, aber auch einer überaus erfolgreichen Mainstreamvariante des Sozialdramas, darunter Filmen wie Danny Boyles TRAINSPOTTING (1996), Peter Cattaneos THE FULL MONTY (1997) oder Stephen Daldrys BILLY ELLIOT (2000). Und auch im restlichen Europa ist eine verstärkte Hinwendung zu sozial engagierten Filmen zu beobachten, insbesondere in Deutschland und Belgien, dessen Gebrüder Dardenne neben Ken Loach gegenwärtig wohl die prominentesten Repräsentanten des sozialrealistischen Arthouse-Kinos sind.<sup>3</sup> Daneben entstehen auch in Österreich, der Schweiz, Spanien, Italien, Rumänien und vielen anderen, nicht nur europäischen Ländern wieder vermehrt Filme, die sich dem Alltag gesellschaftlicher Außenseiter widmen und dabei Anspruch und Popularität zu vereinen suchen. Als Beispiele seien hier etwa Barbara Alberts NORDRAND (Österreich, 1999), Cristian Mungius 4 LUNI, 3 SAPTAMĂNI SI 2 ZILE (Rumänien, 2007) oder Fernando León de Aranoas PRINCESAS (Spanien, 2005) genannt, die allesamt große Publikums- wie Kritikererfolge waren.

Solches Kino zu machen, das relevant ist, emotional berührt, unterhält und erst noch authentisch wirkt, ist große Kunst. Und natürlich sehr komplex. Neben dem Cast, der Schauspielführung, der Kamera- und Lichtarbeit oder dem Umgang mit Musik müssen unzählige weitere Aspekte zunächst in sich selber stimmig sein und dann auch noch optimal zusammenwirken. Jedes einzelne dieser Elemente ist mitverantwortlich für das Endergebnis. Und dennoch gibt es eines, das ganz besonders wichtig ist: das Drehbuch. Denn aus einem guten Drehbuch, lautet eine alte Filmer-

zahlreiche weitere Preise, darunter der César für den besten Film und – gemeinsam mit Thomas Vinterbergs FESTEN – derjenige für das Beste Nachwuchswerk beim Europäischen Filmpreis. Und MARIUS ET JEANNETTE lockte in Frankreich über 2,5 Millionen Zuschauer – sogar noch mehr als LA HAINE – ins Kino. Der Film landete 1997 auf Platz 13 der jährlichen Kinocharts, noch vor Jean-Pierre Jeunets ALIEN: RESURRECTION. Für ein Sozialdrama, das in langsamem Erzählfluss vom einfachen Leben arbeitsloser Südfranzosen erzählt, ist das doch ziemlich beachtlich. Hinzu kamen begeisterte Kritiken, zahlreiche Preise und eine breite internationale Auswertung.

- 3 Um Verwirrungen vorzubeugen: Der Begriff des Sozialrealismus wird gelegentlich als Synonym für den sozialistischen Realismus verwendet – eine in sozialistischen Ländern teilweise staatlich geforderte Kunstform, die die Errungenschaften des marxistisch-leninistischen Systems verbreiten sollte, da Kunst als politisch-ideologischer Gebrauchsgegenstand jenseits ästhetischer Kriterien und künstlerischer Freiheit begriffen wurde. Primär sollten die sozialistischen Leistungen, einfache Arbeiter und die politischen Führer verherrlicht werden. Vor allem hat der Terminus sich aber als Etikettierung für realistisch erzählte Sozialdramen im Stil eines Ken Loach oder der Brüder Dardenne durchgesetzt, die in einem nicht-sozialistischen Kontext entstanden sind – und auch weiterhin entstehen. In dieser Arbeit wird er durchwegs in letzterem Sinn verwendet – und zwar oftmals in Kombination mit dem Begriff Arthouse, der ebenfalls einer kurzen Klärung bedarf: Ursprünglich als Synonym für ein Filmkunst- oder Programmkinos etabliert, das sich mit seiner Filmauswahl vom Mainstreamgeschmack abgrenzt, hat er sich inzwischen längst auch als Bezeichnung für künstlerisch anspruchsvolle, nichtkommerzielle Independent- und Autorenfilme selber durchgesetzt.

Weisheit, kann zwar immer noch ein schlechter Film werden. Aus einem schlechten Drehbuch aber niemals mehr ein guter Film.

Entsprechend wird der Buchmarkt seit ein paar Jahren mit Drehbuchratgebern regelrecht überschwemmt. Plötzlich scheinen alle gemerkt zu haben, dass man Drehbuchschreiben – zumindest bis zu einem gewissen Grad – lernen kann, dass es Bauregeln gibt, die ein funktionierendes Grundgerüst garantieren, da sie eine ganz bestimmte Wirkung nach sich ziehen, und dass man diese Regeln zwar durchbrechen kann (selbst jeder Mainstreamfilm tut dies mal stärker, mal schwächer), man sich dabei aber immer des Effekts bewusst sein sollte, den dies nach sich zieht.

Diese Drehbuchratgeber sind als Inspirationsquelle für Autoren Gold wert. Doch bedeutet das natürlich nicht, dass man nach ihrem Lesen in zwei, drei Wochen schnell ein Drehbuch schreiben kann, da man ja nun weiß, wie's geht. Selbst hinter jedem «harmlosen», nach dem vermeintlich immergleichen Story-Schema ablaufenden Genrefilm, der ganz leicht und beschwingt aussieht, steckt harte Arbeit. Schließlich muss man allen Regeln, Vorbildern und *Creative-Writing*-Anleitungen zum Trotz immer neue, originäre Figuren schaffen, eigene Bilder und Szenen finden sowie einen bisher noch nicht da gewesenen Plot.

Oftmals noch herausfordernder ist es, wenn sich Drehbuchautoren nicht zum tausendsten Mal an demselben Grundmuster abarbeiten, sondern eine eigene Sprache finden wollen, die sie aus ihren Figuren heraus entwickeln, anstatt diesen einfach ein bewährtes Handlungsgerüst überzustülpen. Für sie gibt es aber erstaunlicherweise kaum Literatur, von ein paar wenigen Ausnahmen abgesehen. So widmen sich etwa Dagmar Benkes *Freistil: Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, *Screenwriting* von David Howard und Edward Mabley, *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules* von Ken Dancyger und Jeff Rush, *Praxis des Drehbuchschreibens: Über das Geschichtenerzählen* der Filmemacher Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer oder zwei Bücher des Drehbuchautors Richard Walter alternativen Erzählformen. Natürlich existieren auch noch weitere Werke, die Autoren dazu ermutigen, figuren- und nicht plotorientiert zu arbeiten. Gemessen an der Zahl «klassischer» Drehbuchratgeber bleibt ihre Anzahl jedoch verschwindend klein.

Der Grund? Ich kann nur spekulieren. Vermutlich liegt es daran, dass für das Kreieren von alternativen Erzählformen wohl tatsächlich niemand so handfeste Tipps geben kann wie beim bewährten, immergleichen Muster des klassischen Mainstreamfilms und dass die betreffenden Filmemacher zudem ja gerade originär sein, sich also viel weniger stark an bereits Existierendem orientieren wollen. Hinzu kommt, dass hinter der Produktion von Autorenfilmen keine so mächtige Industrie steckt wie hinter jener des populären Kinos. In diesem Bereich gibt es ungleich weniger Produzenten, die einschätzen können möchten, ob sie ihre Millionen auch

wirklich in ein Projekt investiert haben, das ein Mehrfaches seiner Kosten wieder einspielen kann. Produzenten von Arthouse- und Autorenfilmen sitzen nicht vor den Stoffen ihrer Schützlinge, in der rechten Hand das Drehbuch, in der linken das Drehbuchmanual – ständig überprüfend, ob die Wendepunkte auch wirklich an den richtigen Stellen zu finden sind, der Antagonist genau dann auftaucht, wann er gefälligst soll und die Spannungskurve den ihr vorbestimmten Verlauf nimmt. Da sie nicht so profitorientiert arbeiten, beharren sie weniger auf bewährten Regeln. Das Bedürfnis nach solchen ist also automatisch beschränkter. Dennoch ist auch der Arthouse-Markt seit jeher ein umstrittenes Terrain. Unzählige Autoren, Produzenten und Filmemacher buhlen um Fördergelder, die Teilnahme an Festivals, Preise und natürlich um das Publikum. Umso mehr verwundert es, dass es noch kaum Handbücher gibt, die sich mit der Dramaturgie von Autorenfilmen befassen.

Diese Lücke möchte ich mit der vorliegenden Arbeit nun etwas weiter zu schließen versuchen. Zwar ist sie kein Drehbuchratgeber im herkömmlichen Sinn. Da die Arbeit eine filmwissenschaftliche ist, stehen Filmanalysen im Vordergrund. Das Buch bietet keine rezeptartigen Anleitungen zum «guten Drehbuch». Dennoch hoffe ich, dass die beobachteten Erzählmuster als Inspiration dienen und auch Drehbuchautoren Anregungen finden werden, die sie in ihre Arbeit einfließen lassen können.

## 1.1 Fragestellung

Den Ausgangs- wie auch den Schwerpunkt dieser Arbeit stellt das *jeune cinéma français* dar, die französische Spielart des sozialrealistischen Arthouse-Kinos der Gegenwart, die alleiniger Gegenstand der diesem Buch zugrunde liegenden Lizenziatsarbeit war. Die Fragestellung hatte sich im Zuge meiner Auseinandersetzung mit der Strömung relativ rasch herauskristallisiert. Bald schon fiel mir nämlich auf: Zwar wurde ihren ästhetischen Tendenzen in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit geschenkt, inwiefern sich die Thematik der sozialen Randständigkeit auf Figurenkonzeption und Dramaturgie der einzelnen Filme auswirkt, jedoch kaum näher untersucht<sup>4</sup> – eine Beobachtung, die sich im Zusammenhang mit sozialrealistischen

4 Vor allem erwähnt seien in diesem Zusammenhang Claude-Marie Trémois (1997), Michel Marie (1998), René Prédal (2002) und Petra Mioč (2000), die die inhaltliche und ästhetische Vielfalt des *jeune cinéma français* deskriptiv festgehalten haben und dabei formale Tendenzen festmachen konnten. Wenn Mioč auch mehr beschreibend denn analytisch vorgeht und Trémois' Buch sich eher wie eine Streitschrift für ein Kino jenseits des Mainstream als wie eine profunde Auseinandersetzung liest, sind ihre Texte ein großes Verdienst. Neben Verleihern und Festivalbetreibern, die hier sicherlich ebenfalls eine entscheidende Rolle spielten, da filmische «Wellen» meist mehr Aufmerksamkeit erhalten als einzelne Werke, ist es schließlich nicht zuletzt ihnen zu verdanken, dass das *jeune cinéma*

Werken aus anderen Ländern später bestätigte. Wenn überhaupt erwähnt, wurde die Erzählstruktur höchstens als «lose episodisch», «dem Leben nachempfunden» oder sogar «inexistent» beschrieben, was entweder falsch oder dermaßen schwammig ist, dass man sich darunter gar nichts vorstellen kann. Was soll das zum Beispiel heißen: dem Leben nachempfunden? Dass ein willkürlicher Ausschnitt in Echtzeit abgebildet wird? Also gezeigt, wie jemand aufsteht, frühstückt, aus dem Haus zur Arbeit geht, Bus fährt – und wenn er sich nach 90 Minuten dann endlich an den Tisch vor seinen Computer setzt, ist der Film wieder vorbei? Bedeutet es, keine sich stetig steigende Spannungskurve zu haben wie im schematisierten Mainstreamfilm, sondern mal ein bisschen Aufregung, Dynamik und geballtes Drama, dann aber wieder eine lange Zeit, in der scheinbar nichts passiert? Oder noch einmal etwas ganz anderes?

Ich werde dem nachgehen. Und zwar vor dem Hintergrund einer simplen These: Ich nehme an, dass die Filme des *jeune cinéma français* analog zu ihrer thematischen und formalästhetischen Herangehensweise auch auf Ebene der Erzählstruktur eine realistische Erzählweise anstreben. Ihre Hauptfiguren sind schließlich eher «echten Menschen» nachempfunden als klassischen Kinohelden, die durchgehend ein klares, konstantes Ziel verfolgen – koste es, was es wolle. Demnach weisen die Filme wohl kaum eine klassische Dramaturgie auf, sondern vermutlich eine, die aus genau dieser Figurenkonzeption heraus quasi organisch erwächst. Nicht zuletzt aufgrund der teilweise eindrücklichen Zuschauerzahlen glaube ich aber, dass die Filmemacher aller Authentizität zum Trotz in der Regel auch bestrebt sind, ein gewisses Publikum zu erreichen. Und dass sie folglich nicht einfach epische Strukturmerkmale aneinanderreihen, sondern das klassische Aufbaumodell als Grundlage verwenden, die sie erweitern und modifizieren. Ich gehe also davon aus, dass sich das *jeune cinéma français* nicht nur thematisch und formalästhetisch, sondern auch auf Ebene der Dramaturgie als Strömung fassen lässt und sich dabei durch eine ganz spezifische Mischform aus klassischen und epischen Erzählmustern auszeichnet.

In einem zweiten Schritt werde ich dann überprüfen, ob die Erzählmuster des *jeune cinéma* ganz spezifisch diesem zuzuordnen sind oder ob sie auch für weitere Filme mit sozialrealistischem Anspruch als definitorisch gelten können. Dieser Frage möchte ich stellvertretend anhand von acht Werken der Brüder Dardenne, Ken

*français* als Strömung überhaupt dingfest gemacht werden konnte. Wertvolle Anregungen sind auch in Daniel Serceau *Symptômes du jeune cinéma français* (2008) zu finden, in dem der Autor über die zahlreichen filmhistorischen Bezugspunkte des jungen französischen Kinos nachdenkt. Hinzu kommen einige Kapitel in neueren französischen Filmgeschichtswerken – das ausführlichste bei Jean-Michel Frodon (1995) – sowie Filmzeitschriften, die sich dem Thema annahmen. So beschäftigten sich sowohl eine Ausgabe von *iris* (2000) als auch eine von *AugenBlick* (2001) eingehend mit einzelnen Filmen und Regisseuren des *jeune cinéma français*.