

MODERNES EUROPÄISCHES STORYTELLING: DRAMATURGIE IN *TITANE* UND *HAPPY END*

von Christine Lang

In heutigen Vorstellungen davon, wie man ein Drehbuch zu schreiben habe, scheint es einerseits eine Doktrin der 3-Akt-Struktur zu geben, andererseits die einer geschlossenen Dramaturgie, in der alles in einem linear-kausalen Zusammenhang steht. Es müsse stets eine aktive Hauptfigur im Zentrum stehen, deren Konflikt die Handlung hervorzubringen und über verschiedene Steigerungsstufen zu gestalten habe. Schaut man sich aber das zeitgenössische europäische Kino an, findet man weitaus vielfältigere dramaturgische Formen: offene Formen, episches Erzählen und das Spiel mit dramaturgischen Konventionen.

Der vorliegende Text, der auf dem bei der ZFICTION 2022 gehaltenen Vortrag basiert, will an zwei konkreten Beispielen des neueren europäischen Kinos – *Titane* (2021) und *Happy End* (2017) – die Möglichkeiten moderner Filmdramaturgie beziehungsweise den kreativen Umgang mit den dramaturgischen Traditionen aufzeigen. Zunächst wird jedoch dargelegt, welche Auffassung von Dramaturgie vorausgesetzt wird.

Dramaturgie in Praxis und Theorie

In der Gegenwart wird der Begriff „Dramaturgie“ in verschiedenen Kontexten unterschiedlich gebraucht. Zunächst wird mit ihm die Kompositionsstruktur eines dramatisch-erzählenden Werks bezeichnet, also dessen Einteilung in Akte, Wendepunkte, Sequenzen und Szenen. Dramaturgie gestaltet die Tektonik eines Films, sie gibt ihm Rhythmus und vermittelt zwischen inhaltlicher Idee und Wahrnehmung. Symmetrische Bauweisen, Steigerungsformen oder auch motivische Spiegelungen dienen der Erzeugung eines Erwartungshorizonts, der Wiedererkennbarkeit und der Wahrnehmbarkeit überhaupt seitens der Zuschauenden.

Zweitens ist Dramaturgie eine künstlerische Praxis. Im Theater ist sie eine konkrete Tätigkeit und institutionalisierter Ausbildungsberuf, im Film ist die Dramaturgie heute meist Teil der Stoffentwicklung und des Drehbuchschreibens. In beiden Bereichen geht es um die Erstellung einer sinnvollen Gliederung eines dramatischen Werks. Die Dramaturgie ist dabei nicht nur mit Aspekten der inhaltlich expliziten Dramaturgie beauftragt, sondern auch mit denen der impliziten Dramaturgie, darunter die Berücksichtigung der von außen in ein Werk hineinwirkenden, umfassenderen Bedeutungsbezüge.

Drittens ist Dramaturgie ein historisch gewachsenes Erkenntnisssystem, mit dem über das dramatische Erzählen theoretisch reflektiert wird. Als Gründungstext in der europäischen Kultur gilt die *Poetik* (335 v.Chr.), in dem Aristoteles aus dem seinerzeit bereits etwa hundert Jahre alten Text von Sophokles, *König Ödipus*, dramaturgische Regeln für die Handlungsgestaltung der Tragödie ableitete, die für das Gelingen der dramatischen Wirkung Bedingung seien.¹ Die moderne, auf die Aufführung eines dramatischen Texts fokussierende Dramaturgie gilt als durch Gotthold Ephraim Lessing etabliert. In *Hamburgische Dramaturgie* (1767) beschreibt er seine aus der Praxis als Dramaturg gewonnenen Erkenntnisse, nimmt eine Bestandsaufnahme aufgeführter Stücke vor und unterzieht sie einer analytischen Reflexion.²

Dramaturgische Begriffe sind historisch durch ein wechselseitiges, dialektisches Verfahren zwischen Theorie und Praxis entstanden. Dramaturgische Erkenntnisse speisen sich dabei sowohl aus Deduktion, also der Auswertung und Übertragung und auch Anwendung von

theoretischem Wissen in künstlerische Praxis, als auch aus Induktion, also der Überführung von praktischen Erfahrungen und Beurteilungen in theoretische Diskurse.³ Anders als in einer medienwissenschaftlichen, auf Wahrnehmung und Wirkung ausgerichteten Analyse, werden in der theoretischen Dramaturgie die Theorien und Begriffe auch aus dem Werk selbst, seiner Ästhetik und deren Produktionsbedingungen abgeleitet.

Eine moderne Filmdramaturgie, die einerseits an die klassische Theaterdramaturgie anschließt, andererseits aktuelle Begriffsbildungen aus der Praxis miteinbezieht, geht über das hinaus, was unter dem Begriff in anwendungsorientierten Drehbuchtheorien oder Drehbuchratgeberliteratur meist verstanden wird. Filmdramaturgische Begriffe und Modelle werden hier in ihrem historischen Zusammenhang systematisiert.⁴ Die Kompositionsmuster von Filmerzählungen sind nicht als universal aufzufassen, sondern als vielfältig und historisch gewachsen, als in Abhängigkeit von kulturellen Entwicklungen, gesellschaftspolitischen Umständen und ideologischen Anforderungen stehende Transformationen.⁵ Filmerzählerische Kreativität entfaltet sich stets auf den im Hintergrund liegenden dramaturgischen Bedingtheiten.

Die griechische Tragödie beispielsweise, die bis heute ihr Echo im Filmgenre „Drama“ findet, entstand im Zusammenhang mit der Athener Demokratie und deren Anforderungen an die freien männlichen Bürger, die sich „als mehr oder minder als autonom Handelnde zu erfahren begannen, mit dem Problem, wieweit der Mensch wirklich die Quelle seiner Handlungen“ sei.⁶

Die Entstehung der Kriminaldramaturgie, die heute einen Großteil des Fernsehprogramms bestimmt, wiederum geht zurück auf historische und literarische Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der parlamentarischen Demokratien und modernen Rechtsstaaten sowie der Reformierung der Strafjustiz entstand zunächst in der Literatur die neue Form des Kriminalromans und mit ihm die Figur des Detektivs.⁷

Das dramaturgische Modell der Heldenreise geht zurück auf Joseph Campbells kurz nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten *Hero with a Thousand Faces* (1949), der das aus mythologischen Erzählungen und damals moderner Psychologie abgeleitete Modell als universalistisch und normativ definiert. „Eine intakte Welt“ bedürfe nach Campbell einer Gesellschaftsordnung, in der das „belebende Bild des universellen Gottesmenschen [...] dem Bewusstsein zu erschließen“ sei.⁸ Heute ist das Modell der Heldenreise vor allem eine Symbiose mit dem neoliberalen Narrativ der Selbstverantwortung eingegangen, wonach das Subjekt durch Selbstüberwindung und eine besondere Anrufung annehmend als handlungsmächtig und zugleich opferbereit dargestellt wird.

In der erwähnten Drehbuchratgeberliteratur werden in der Regel geschlossene Formen von Dramaturgie behandelt, in denen vor allem ein Handlungsgeschehen im Zentrum steht, welches auf einem äußeren und einem inneren Konflikt der Hauptfigur beruht. Als universell gilt hier weiterhin die 3-Akt-Struktur, wie sie von Syd Field in *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979) als Paradigma definiert wurde.⁹ In diesem Modell steht stets ein handlungsmächtiges Subjekt im Zentrum, durch dessen Konflikte und Entwicklung der Plot strukturiert wird.

Historisch betrachtet handelt es sich bei der 3-Akt-Struktur um eine verkürzte Form des europäischen, historisch gewachsenen und von Gustav Freytag 1863 in *Die Technik des Dramas* beschriebenen 5-Akt-Modells. Es entspricht dieser in der Organisation von Handlung und lehnt sich auch in anderen Aspekten an die geschlossene dramatische

Handlungskonstruktion der Theaterdramaturgie an.¹⁰ Ein Merkmal der geschlossenen Dramaturgie ist die Orientierung auf das linearkausale Erzählen. Ereignisse des Handlungsgeschehens stehen in einem eindeutigen Zusammenhang und gehen jeweils auseinander hervor. Die Handlung basiert dabei auf dem Spiel und Gegenspiel protagonistischer und antagonistischer Kräfte.¹¹ Die Szenen sind dabei in einer symmetrischen Komposition angeordnet, woraus sich ein streng tektonischer Stil der geschlossenen Form ergibt. Diesen hatte bereits Heinrich Wölfflin für Werke der bildenden Kunst beschrieben als einen Stil „der gebundenen Ordnung und klaren Gesetzmäßigkeit“, der als ein geschlossenes Ganzes für „geistige Totalität“ und für eine Vorstellung „universaler Harmonie“ bürge.¹² In Bezug auf Filmdramaturgie und heutiger ausgedrückt werden Zuschauende *an die Hand genommen*, und am Ende sind alle Fragen beantwortet.

Aus Sicht von Filmproduzent*innen bietet die geschlossene Dramaturgie den Vorteil der Reproduzierbarkeit und Kalkulierbarkeit. Zudem erzeugt sie für die angenommene Zuschauerschaft genau das Maß an Vertrautheit und Vorhersehbarkeit, wie sie für Filme vonnöten sind, die sich an ein breites Publikum adressieren. Dies gilt im gleichen Maße für die Entstehung der Genres: Filmgenres arbeiten mit Wiederholungen einer etablierten und kanonisierten Erzählästhetik, in der es nur ein bestimmtes Maß an Innovation geben darf – beziehungsweise es diese auch geben muss, will man kein reines Plagiat von etwas bereits Existierendem. In dem Spiel von Wiederholung und Differenz bildet sich ein Phänomen der Ästhetik oder sogar der kulturellen Produktion überhaupt ab. An vertrauten dramaturgischen Strukturen lassen sich ästhetische Innovationen aufhängen – wie Wäsche an einer Wäscheleine.

Titane

Der Film der französischen Filmautorin und Regisseurin Julia Ducournau, mit dem sie die goldene Palme in Cannes 2021 gewann, ist ein Beispiel für die Nutzung tradierter dramaturgischer Formen für die ästhetische Innovation. Ducournau kombiniert in *Titane* verschiedenen Genres miteinander, hier trifft eine Art Marvel-Comic auf ein Familien-Psychogramm, mit Aspekten von Rape Revenge, Splatter und Body Horror. Der Film ist ästhetisch spektakulär, hat eine bemerkenswerte Bildästhetik (Kamera: Ruben Impens), schafft besondere Atmosphären, nutzt effektiv Musik, und er schließt an aktuelle Diskurse über Biopolitik, Genderfluidität und Pharmapornographie an. Radikal neu erscheint auch die weibliche Hauptfigur, die während des größten Teils des Films nicht mit den Schauwerten des weiblichen Performativs ausgestattet ist. Diese werden zunächst etabliert, aber dann lustvoll zerstört und gegen andere, teils auch groteske Schauwerte eingetauscht. Der weibliche Körper wird hier als widerständig gegenüber den im und durch das Kino selbst genormten Idealen dargestellt.

Bei der Hauptfigur Alexia handelt es sich um eine klassische Hauptfigur der geschlossenen Form. Sie ist dabei weniger ein psychologisch-realistischer Charakter als ein Comic-Character, ein modernisierter Archetyp des Kinos, eine brutale Serienmörderin. Der Film erzählt die Geschichte von ihr und ihrer Begegnung mit dem älteren Vincent. Sie sucht Unterschlupf, er sucht seinen verlorenen Sohn, den sie ihm ersetzt.

Der äußere Konflikt der Hauptfigur (der in der Drehbuchpraxis als *Want* geläufig ist) besteht darin, vor der Polizei zu fliehen und nicht als die steckbrieflich gesuchte Serienmörderin enttarnt zu werden. Ihr innerer Konflikt (das sogenannte *Need*) kreist darum, die verweigerter Liebe des biologischen Vaters mit der bedingungslosen Liebe eines anderen Vaters zu kompensieren. Die Verschränkung von äußerem und innerem Konflikt der Hauptfigur bildet den Motor für den Handlungsfortgang. Als jeweilige antagonistische Kraft wird unter

anderem auch ihre Schwangerschaft etabliert, die ihre angenommene Identität als Adrien zu enttarnen droht und die sie mit Bandagen zu verstecken sucht. Auf der Ebene des inneren Konflikts ist es ihre beschädigte Psyche, die sie dazu bringt, jene zu töten, die ihr zu nah kommen.



Abb.1: Alexia als Kind (Adèle Guigue) / Abb. 2: Ihr liebloser Vater (Bertrand Bonello)

Der Film beginnt mit Alexia als Kind, das durch rebellisches Verhalten einen Autounfall ihres Vaters mitverursacht, daraufhin eine Titane-Platte in den Kopf implantiert bekommt und dann ein libidinöses Verhältnis zu Autos entwickelt. Während des Unfalls scheint eine Begehrensverschiebung stattgefunden zu haben, in der sich das Wollen auf die Aufmerksamkeit und Liebe des Vaters auf Autos verlegt hat. Das sexuelle Begehren der erwachsenen Alexia ist auf Autos gerichtet, Sexualität mit Menschen triggert ihre Mordlust. Der Sublimierungsversuch gelingt ihr offenbar nur teilweise, denn eine Sehnsucht nach menschlicher Nähe bleibt bestehen. Dieses Bedürfnis treibt sie an, da es sie unterbewusst zu ihrem Ersatzvater Vincent führt, der ihr die fehlende väterliche Liebe ersetzt. Auf ihn trifft sie, als sie auf ihrer Flucht das Fahndungsplakat des vor zehn Jahren als Kind verschwundenen Adrien entdeckt. Daraufhin schneidet sich die Haare, bindet Bauch und Brüste ab und bricht sich selbst die Nase, um sich in einen Jungen zu verwandeln. Der Vater von Adrien sieht sie und akzeptiert sie als seinen verlorenen Sohn, ohne eine Frage zu stellen. Er nimmt sie mit nach Hause in führt sie in seine Welt der Feuerwehrmänner ein.



Abb.3: Alexia (Agathe Rousselle) / Abb. 4: ...wird zu Adrien

Während Alexia sich von einer Frau zu einem Jungen verwandelt, spitzt der Feuerwehrmann Vincent sich Anabolika, um sich seinen männlichen Muskelkörper zu erhalten. Diese zweite Hauptfigur hat keine deutliche Entwicklung, sein Erzählbogen folgt vielmehr einer sogenannten analytischen Dramaturgie, in der sich in der Vergangenheit liegende und das Verhalten der Figur bestimmende Ereignisse sukzessive enthüllen.¹³ Erzählt wird seine Geschichte in Andeutungen und Ausschnitten, die der Auslegung bedürfen. Bei einer Feuerwehrübung hat Vincent eine Vision von einem kleinen Jungen, der verkohlt in einem Schrank sitzt. Es handelt sich vermutlich um seinen Sohn Adrien und bei der Vision um ein Trauma- und Erinnerungsbild, über das ein Schuldgefühl psychologisch motiviert und eine Art Realitätsverweigerung seitens Vincent etabliert werden soll. Dass es unwahrscheinlich ist, dass Adrien noch lebt, wird später durch das Verhalten und die Aussagen der leiblichen Mutter bestätigt.

Über die Figur des Vincent entwickelt sich die Hauptfigur Alexia über verschiedenen Stufen, die sich in etwa so zusammenfassen lassen: Eine Serienmörderin lernt, das Leben zu lieben, den anderen ihr Leben zu lassen, am Ende schenkt sie sogar neues Leben – in der paradoxen Verkehrung für den Verlust des eigenen. Vincent bekommt durch sie einen neuen Sohn, den er lieben darf. *Titane* folgt bei genauerem Hinsehen – und gegen die Selbstauskunft der Autorin und Regisseurin Ducournau – den dramaturgischen Konventionen der geschlossenen Form.

Der Handlungsbogen der Hauptfigur und dessen Wendepunkte gestalten den Plot, auch wenn der Film durch seine Erzählästhetik zunächst einen anderen Eindruck machen mag. So gestaltet sich auch der zentrale Wendepunkt über das klassische Mittel der Anagnorisis (Erkennung) und der Peripetie (Handlungsumkehr) der Hauptfigur. In der Regel hat die Hauptfigur zwischen Mitte und Ende des zweiten Akts etwas Wesentliches über ihr eigentliches Bedürfnis zu erkennen, was sie zu einem anderen Verhalten bewegt als zuvor – und zwar so, dass sie am Ende, in der Katharsis, ihr Ziel erreichen wird. Die Erkenntnis von Alexia besteht darin, dass sie Vincent nicht töten kann (Min. 59). Hiermit beginnt die Handlungsumkehr, und Alexia nimmt nun die Rolle als Adrien und Sohn von Vincent voll an. Er nimmt sie auf einen Einsatz als Feuerwehrmann und Rettungssanitäter mit, bei dem sie unter seiner Anleitung zum ersten Mal ein Leben rettet, anstatt zu töten – mit einer konkreten, zugleich auf das zentrale Thema des Films sinnbildlich verweisenden Herzmassage.



Abb.5: Alexia kann Vincent nicht töten / Abb. 6: Vincent (Vincent Lindon) bringt ihr bei, ein Leben zu retten

Jetzt könnte das Leben schön werden – entsprechend den Konventionen der geschlossenen Form folgt nun aber das retardierende Moment, welches konträr zum Ausgang der Filmerzählung steht und einen anderen Ausgang möglich erscheinen lässt. Ein guter Ausgang braucht demnach eine Bedrohung, ein schlechter Ausgang einen hoffnungsvollen Moment. In *Titane* wird das retardierende Moment über eine Nebenfigur gestaltet: Einer der jungen Feuerwehrmänner steht der neuen Beziehung von Vincent missgünstig gegenüber, der neu angenommenen Sohn hat ihn von seinem privilegierten Platz verdrängt. Er erkennt Alexias Identität als gesuchte Mörderin und teilt dies Vincent mit. Dieser aber lässt sich nicht beirren und räumt den jungen Mann bei einem Einsatz aus dem Weg. Vincents Liebe zu seinem Sohn ist bedingungslos und lässt sich durch nichts aufhalten. Auch nicht durch eine mögliche zweite Bedrohung: Die leibliche Mutter des echten Adrien erkennt, dass es sich bei Alexia um eine Wunschvorstellung von Vincent handelt, anerkennt dessen Bedürfnis aber.

Die fragile Konstruktion der Beziehung von Vincent und Alexia zerbricht erst, als Alexia sich gegenüber den Feuerwehrmännern durch die Art und Weise ihres Tanzens verrät. Diese Szene spiegelt die Tanzszenen der dort sehr weiblich wirkenden Alexia auf einer Automesse zu Beginn des Films. Der ähnliche Tanz, nur ohne die Insignien eines weiblichen Kostüms, ohne blonde Haare und ohne Netzstrumpfhose, löst nun – zur Irritation von Alexia – kein Begehren der Männer aus, sondern erzeugt Verwirrung und Abscheu.

Ducournau nutzt diese motivische Klammer des sexuell animierenden Tanzes einer Frau nicht nur auf der inneren, diegetischen Ebene, sondern vermittelt auch eine äußere Botschaft über die Absurdität des auf eine bestimmte Geschlechterperformanz festgelegten Begehrens. Geschlechterperformanz wird in *Titane* erzählerisch und implizit über die Motive verhandelt. Weiblichkeit wird ebenso wie Männlichkeit über das Tanzen und die Körper als attraktives Attribut inszeniert. Darüber hinaus wird mit dem Motiv des Tanzens als Ausdruck des Lebendigseins und der Lebensfreude ein dramaturgischer Gegenpol zum Motiv des Tötens gesetzt.

Nach Alexias Tanz auf dem Feuerwehrrwagen beginnt die letzte Sequenz des Films, eine des Niedergangs: Vincent, der Feuerwehrmann, versucht sich selbst anzünden (damit wird das Motiv des von Alexia in Brand gesetzten Vaters wiederholt), und Alexia kann nicht mehr zum Höhepunkt gelangen, jedenfalls nicht mit dem Feuerwehrauto. Als sie daraufhin im Bett Vincents Nähe sucht, ihn als Alexia und nicht als Adrien versucht auf den Mund zu küssen, wendet Vincent sich entgeistert ab. Bevor der Konflikt ausgetragen werden kann, setzen die Wehen ein und Alexia gebiert, mit Hilfe von Vincent, ein offenbar von einem Auto gezeugtes Baby.

Obwohl progressiv in der Form, knüpft Ducournau mit dieser Handlungsstruktur und dem Ende durchaus an konventionelle, sogar religiös konnotierte Vorstellungsbilder weiblicher Identitäten an. Im großen Finale wird *ein neuer Mensch* geboren, der ausgestattet mit einem Rückgrat aus Stahl für diese kalte Welt wohl besser gewappnet ist. Ducournau gestaltet mit der Geburt und der Liebe von Vincent zu dem Baby eine Metapher der menschlichen Liebe, ausgetragen wird sie aber auf dem Rücken einer anderen: In ästhetischer Überhöhung, begleitet von Bachs *Matthäus Passion*, wird hier en passant die symbolische Opferung der Frauenfigur zelebriert und die Idee der Mutterschaft mythologisiert. Die weibliche Hauptfigur muss sterben, wie Lucretia und viele weitere Frauenfiguren vor ihr in der Kulturgeschichte.



Abb. 7: Alexia nach der Geburt / Abb. 8: Der neue, transhumane Mensch

In *Titane* trifft hier wie auch in anderen Szenen Ironie auf Ironielosigkeit, was für eine möglicherweise verwirrende filmische Erfahrung sorgt. Ironie im Film basiert auf derartigen Spannungsverhältnissen, sie dient unter anderem dazu, Dinge darzustellen, die man aufgrund bestimmter Wertvorstellung eigentlich nicht zeigen kann oder will, oder an die man eigentlich nicht mehr glaubt, sie so aber trotzdem zeigen und an ihnen festhalten kann. Auf vergleichbare Art dienen tradierte dramaturgische Formen dazu, neue Ästhetiken in einem vertrauten Kontext zu vermitteln und zugänglich zu machen.

In *Titane* begegnen sich verschiedene Genres, ästhetisch Neues auf Überbrachtes, symbolisches auf psychologisches Erzählen, Dekonstruktivismus auf Mythologisches. Darüber hinaus liegt der innovativen und Raum bekommenden Darstellungsästhetik eine vertraute dramaturgische Form zugrunde. Aus diesen Spannungsverhältnissen bezieht der Film seine zeitgenössisch wirkende Ästhetik und auch seine inhaltlichen Ambivalenzen. Denn

trotz der geschlossenen Form entlässt er seine Zuschauenden mit dem Auftrag, ein eigenes Verhältnis zum Gesehenen zu entwickeln.

Das zentrale Thema

Das zentrale Thema basiert auf der einem Film zugrundeliegenden Idee, die philosophischer, ethischer oder politischer Art sein kann. Es lässt sich auf einen Satz oder eine Sprachwendung herunterbrechen, etwa so wie Lajos Egri es mit dem Begriff der „Prämisse“ für das literarische Erzählen formuliert hat: Die Prämisse bringt die Essenz dessen zum Ausdruck, was eine Geschichte zu zeigen beziehungsweise zu beweisen versucht.¹⁴

Das zentrale Thema von *Titane*, das sich sowohl in der Figurenhandlung als auch in den ästhetischen Motiven manifestiert, lässt sich in etwa so formulieren: In der technifizierten, transhumanistischen Welt bleibt der Mensch doch Mensch. Das Thema wird dabei nicht allein über die Figurenhandlung zum Ausdruck gebracht, sondern auch über die implizite Dramaturgie, die dramaturgische Gegenüberstellung von ästhetischen Motiven. Ducournau spielt sie gegeneinander aus: Auf der einen Seite Motive der Kälte und Technik: der lieblose Vater, die Titan-Platte im Kopf, Sex mit dem Auto, der durch ein Auto schwanger gewordene Körper, die Serienmorde, das Anabolika-Spritzen. Auf der anderen Seite die Motive der Sehnsucht: Der bedingungslos liebende Vater, das ekstatische Tanzen, die Musik, die Körper der Frauen, Männer und Alten, das Feuer, die Geburt. Darüber entfaltet sich im Film eine Dimension, die über das explizit Erzählte hinausgeht.

Die Offene Form

Anders als in der dramaturgisch geschlossenen Form gestaltet sich die Handlung eines Films mit einer offenen Dramaturgie nicht über die Figurenentwicklung. Hier geht es mehr um ein zentrales Thema, das entfaltet und über die Figuren als Stellvertreter*innen exemplarisch konkret gemacht wird. Wenn in geschlossenen Formen danach gestrebt wird, etwas als abgeschlossen oder als Ganzes darzustellen, wird in der offenen Form etwas in beispielhaften Ausschnitten erzählt, wie in einem Sittenporträt oder dem Porträt einer Gesellschaft. In der offenen Form kann episodisch, elliptisch, über verschiedene Instanzen und vielfältige Verknüpfungen erzählt werden.¹⁵

Als offene Form wird auch die epische Dramaturgie aufgefasst, hier müssen sich die Figuren nicht zwangsläufig so stark entwickeln wie in der geschlossenen Form. Es ist nicht ihr Ziel, das handlungsvorantreibend im Zentrum steht, sondern es sind Ereignisse und Begebenheiten, auf welche die Figuren reagieren.¹⁶ Ihre Entwicklung und Entfaltung kann in Ausschnitten und über Setzungen und Stationen dargestellt werden. Für die Hauptfigur in einer epischen Dramaturgie eignet sich daher der von Brecht etablierte Begriff der „Mittelpunktfigur“.¹⁷

Happy End

Der 2017 in Cannes uraufgeführte Film *Happy End* von Michael Haneke ist ein Beispiel für die epische Dramaturgie. Das Familiendrama wird in einer offenen und ästhetisch entdramatisierten Form erzählt. Im Mittelpunkt steht die reiche Bauunternehmerfamilie Laurent aus Calais. Es gibt keine einzelne Hauptfigur, sondern ein Ensemble mit zwei Mittelpunktfiguren mit jeweils einem eigenen Handlungsstrang und dramaturgischen Konflikt.

Das Erzählen mit mehreren Handlungssträngen eröffnet spezielle dramaturgische Möglichkeiten, da sich die Stränge gegenseitig anreichern, ergänzen und spiegeln können. Aus dem Verhältnis der Stränge zueinander ergeben sich eine Art Überschuss und der

eigentliche Erzählinhalt des Films. In *Happy End* ergänzen sich zwei Geschichten, in der einen steht die Unternehmerin Anne Laurent im Zentrum, in der anderen deren 13-jährige Nichte Eve, Tochter von Annes Bruders Thomas. Beide Figuren und Handlungsstränge sind ungefähr gleichgewichtig, werden parallel und abwechselnd geführt, wobei Anne die Figur mit der größeren Handlungsbreite und Entwicklung ist, während Eves Geschichte eine Art Rahmenhandlung bildet.



Abb. 9: Anne Laurent (Isabelle Huppert) / Abb. 10: Nichte Eve (Fantine Hardui)

Anne

Der Konflikt von Anne sowie das dramaturgisch auslösende Moment auf der Ebene ihres Handlungsstrangs manifestieren sich in einem Unfall auf einer Baustelle. Eine Seitenwand bricht ein und reißt ein Toilettenhäuschen mit sich (Abb. 15). In diesem hielt sich gerade einer der Bauarbeiter auf, der daraufhin schwerverletzt ins Krankenhaus kommt. Es steht im Raum, dass ihr Sohn Pierre Mitschuld an dem Unfall infolge schlampiger Sicherheitsvorkehrungen trägt. Er reagiert zudem cholerisch auf Fragen bei der Überprüfung der Baustelle, darüber hinaus trinkt er zu viel und ist insgesamt überfordert – ist also als Annes Nachfolger völlig ungeeignet. Ihm fehlt dabei nicht nur die richtige Arbeitsmoral, sondern er besitzt auch nicht den moralischen Pragmatismus, der für das Führen eines solchen Unternehmens Voraussetzung ist. Beispielhaft wird diese Moral vorgeführt, wenn der Familie des Unfallopfers eine läppische Abfindung angeboten und gleichzeitig damit gedroht wird, sie für ein Vergehen des Sohns vor Gericht zu bringen, falls sie nicht kooperieren sollte.

Pierre scheint innerlich an dieser bürgerlichen Kälte und Herrenmoral zu zerbrechen, was eine motivische Entsprechung in seiner letzten Szene findet, als ihm von seiner Mutter ein Finger gebrochen wird. Pierre ist in der Familie sowie im Erzählkosmos des Films der Einzige, der überhaupt moralische Gefühle zu haben scheint. Offen spricht er die sozialen Verhältnisse an, wenn auch eher hilflos und ohne Empathie für die betroffenen Personen. Der Haushälterin Djamila ist es unangenehm, von Pierre vor der versammelten Geburtstagsgesellschaft als die „tunesische Sklavin“ der Laurents bezeichnet zu werden, und auch die von ihm zur Hochzeitsfeier seiner Mutter mitgebrachten Migranten wissen nicht wie ihnen geschieht.

Über Pierre figuriert sich der zentrale Konflikt der Mittelpunktfigur Anne als dramaturgischer Entscheidungskonflikt.¹⁸ Auf der einen Seite steht Pierre, ihm gegenüber Annes Liebhaber, der nette, sonst wenig hermachende Liebhaber, der britische Anwalt und Geschäftsmann Lawrence. Über diese Person hat Anne sich *mit dem Kapital eingelassen*. Er öffnet ihr die nötigen Türen und verhilft ihr zu einem Bankkredit. Diesen Kredit bekommt sie allerdings nur zu dem Preis, nicht nur ihre Anteile zu verpfänden, sondern vor allem ihren Sohn Pierre von seinem Amt als Geschäftsführer abuberufen. Am Ende wird Anne Lawrence heiraten und ihrem Sohn, nachdem sie ihm mit einer „kleinen, jähren Bewegung“ den Finger gebrochen hat sagen: „Es tut mir leid, aber was sollte ich tun?“¹⁹



Abb. 11: Annes Sohn Pierre (Franz Rogowski) / Abb. 12: Annes Verlobter Lawrence (Toby Jones)

Eve

Der zweite Handlungsstrang mit der 13-jährigen Eve im Zentrum ist anders konstruiert. Ähnlich wie in *Titane* der Strang um Vincent hat er eine analytische, auf die Vergangenheit ausgerichtete Qualität. Die Kombination eines dramatischen, vorwärts gerichteten Strangs mit einem auf die Aufklärung der Vergangenheit gerichteten ermöglicht vielfältige erzählerische Variationen und motivische Transpositionen.

In *Happy End* ist der Handlungsstrang mit Eve im Zentrum weniger realistisch als der von Anne, er geht erzählerisch ins Unwahrscheinliche bis ins Groteske. Eve ist so etwas wie ein Rache- und Todesengel (Abb. 10), ein modernisierter Archetyp. Zu Beginn des Films vergiftet sie ihren Hamster und verbreitet das Video davon online. Dann verabreicht sie ihrer Mutter eine Überdosis von deren eigenen Tabletten und filmt auch dies. Später unternimmt sie einen Selbstmordversuch und erpresst ihren Vater, dessen intime Emails mit seiner Affäre sie gelesen hat. Erst dann kommt es zu einem Gespräch mit Großvater Georges. Dieser ist seinerseits mit einem Sterbewunsch ausgestattet – im Verlauf des Films fährt er mit einem Auto absichtlich gegen einen Baum, dann fragt er seinen Friseur, ob er ihm eine Waffe besorgen könne. Ein anderes Mal bietet er Migranten auf der Straße seine Armbanduhr an, vermutlich mit der gleichen Intention.

Georges erzählt Eve, dass er seine kranke Ehefrau nach drei Jahren des Leidens erstickt habe. Dabei handelt es sich nicht nur um eine implizite Referenz von Haneke auf seinen Film *Liebe* (2012), sondern auch um eine vertrauensbildende Maßnahme des Großvaters. Danach antwortet Eve auf seine Frage, warum sie versucht habe sich umzubringen. Er und die Zuschauenden mit ihm erfahren, dass Eve als Kind von der Mutter in ein Ferienlager gesteckt wurde und mit einem Tranquilizer ruhiggestellt werden sollte. Sie habe das Beruhigungsmittel aber einem anderen Mädchen verabreicht, das daraufhin zusammengebrochen sei.

Diese Geschichte liefert die ausstehende Erklärung dafür, warum Eve ihre Mutter eingangs vergiftet hat. Einmal handelt es sich um eine Wiederholungstat, vor allem aber um das Resultat einer familiären emotionalen Verwahrlosung. Die Szene bildet damit, der Dramaturgie des analytischen Dramas folgend, die dramaturgische Auflösung, und mit ihr wird auf das zentrale Thema des Films verwiesen: die bis in die jüngste Generation reichende emotionale Kälte der reichen europäischen Gesellschaft.

Im direkten Anschluss an die implizit gegebene Auflösung folgt zudem eine Szene des anderen Handlungsstrangs, die die Botschaft aufgreift und verstärkt: Die kleine Tochter der migrantischen Hausangestellten wurde vom scharfen Wachhund der Laurents gebissen. Auch hier ein variiertes Motiv der sich freundlich gebenden emotionalen Kälte: Das Kind wird von Anne mit Pralinen getröstet, aber abgeschafft wird der *der Besitzstandswahrung dienende* Hund nicht.

Georges findet durch das Geständnis von Eve in ihr eine Seelenverwandte, von der er am Ende seinen Wunsch zu sterben zumindest andeutungsweise erfüllt bekommt. In der letzten Szene des Films schiebt sie ihn auf seinen Wunsch hin zum Meer, so kann Georges mit seinem Rollstuhl hinein rollen – und Eve ihn filmen. Als Wahrnehmungsfilter schiebt sie ihr Handy abschirmend zwischen sich und die Wirklichkeit. Dieser Filter – und das ist eine Medienkritik, die sich in den Arbeiten von Haneke wiederholt – ist zentraler Katalysator der emotionalen Kälte. In *Happy End* lässt er seine Figur Georges im Gespräch mit Eve genau dies zum Ausdruck bringen: dass die Brutalität der Wirklichkeit durch die mediale Wahrnehmung entschärft werde.²⁰



Abb. 13: Eve filmt / Abb. 14: Georges (Jean-Louis Trintignant) will sterben

Das Filmen von Eve am Ende greift die erste Einstellung des Films als symmetrisches Spiegelmotiv wieder auf. In beiden Szenen handelt es sich eine Aufnahme von Eve von einer Wirklichkeit, in der es ums Sterben geht. Über die „metaphorische Verklammerung“²¹ des Sterbens, des Meers und der Migranten hebt der Film so eine private Familienerzählung auf eine gesellschaftspolitische Ebene: Die gut situierte, von medialer Distanz geprägte europäische Gesellschaft lässt es geschehen, dass Menschen außerhalb der Grenzen bei ihrem Versuch, nach Europa zu gelangen, im Meer ertrinken. Das groteske Bild von Georges im Meer wird so zu einer zynischen Metapher der moralischen Korruption der Europäer*innen und ihres Untergangs.

In *Happy End* gehen die Handlungen der Figuren und die Situationen nicht so zwingend auseinander hervor wie in Filmen mit einer geschlossenen Dramaturgie, wie am Beispiel von *Titane* beschrieben. Der kausale Zusammenhang der einzelnen Situationen basiert stärker auf dem im Hintergrund liegenden zentralen Thema Films: Die transgenerationale Kälte der bürgerlichen Gesellschaft. In *Happy End* formuliert sich dieses Thema weniger über die Figurenhandlungen als vielmehr über deren metaphorische Bedeutung. Haneke arbeitet dabei mit Bildmetaphern, deren Bedeutung sich auch aus der Rückübertragung von Sprachmetaphern in Bilder speisen.



Abb. 15: Die Unfall-Baustelle / Abb. 16: Der Zaun von Calais / Abb. 18: Pierre öffnet den Migranten die Tür

In der metaphorischen Lesart des Films wird die einstürzende Baustelle zum Bild für den moralischen Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaft (Abb. 15). Die Szene, in der Pierre in der Karaoke-Lasershow wild tanzt und sich überfordert, erzählt nicht nur etwas über

die ihr Scheitern verarbeitende Figur. Es ist ein Bild für die Regression der sinnlichen Wahrnehmung durch die Kulturindustrie, wie von Adorno diagnostiziert. Der Zaun, an dem Anne vor dem Tunnel in Calais vorbeifährt und der von Haneke dezidiert in Szene gesetzt wird (Abb. 16), wird zum Symbol der erbarmungslosen Abgrenzung der Europäer*innen. Dieser Zaun wird motivisch am Ende transponiert oder variiert wieder aufgegriffen, indem Pierre den Migranten die Tür zur Hochzeitsgesellschaft öffnet (Abb. 17).

Auf die impliziten Zweitbedeutungen des von ihm Dargestellten weist Haneke durch die Betonung der filmischen Form hin. Die Antidramatik des Schauspiels sowie die langen, den Blick nicht zwingend führenden Bildeinstellungen spielen auf eine aktive und eigenständige Rezeption der Zuschauenden an. Somit wird hier von Haneke eine interessante Dialektik zwischen Inhalt und Form und werkimmanenter und äußerer Botschaft aufgespannt. Das zentrale Thema des Films, die Regression der Wahrnehmung, wird selbstreflexiv in die ästhetische Erfahrung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit überführt.

06/2022

Abbildungen: Ducournau, Julia: Titane, F/BEL 2021. Blu-ray Disc, Koch films 2022; Haneke, Michael: Happy End, F/D/AU 2012. Blu-ray Disc, XEdition, Warner 2017

¹ Vgl. Fischer-Lichte Erika; Doris Kolesch; Matthias Warstat: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 77.

² Ebd., S. 81.

³ Vgl. Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1961, S. 123.

⁴ Die Übertragung der aus der Theaterdramaturgie stammenden Begriffe und Modelle in die Filmdramaturgie basiert auf der Arbeit von Kerstin Stutterheim. In ihrem *Handbuch Angewandter Dramaturgie* wird von ihr eine Filmdramaturgie als die Fortschreibung der klassischen Dramaturgie in neuer Qualität entwickelt. Vgl. Stutterheim, Kerstin: *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2015, S. 97f.

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika; Doris Kolesch; Matthias Warstat, S. 81.

⁶ Fiebach, Joachim: *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 51.

⁷ August, Erdmut: *Dramaturgie des Kriminalstückes. Untersuchung zur Intellektualisierung theatralischer Vorgänge am Beispiel einer neu ausgebildeten Gattung*. München: Dissertation 1967, S. 21f. Vgl. auch: Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 62ff.

⁸ Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 372. Vgl. auch: Stutterheim, Kerstin; Kaiser, Silke: *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 127.

⁹ In anderen US-amerikanischen Drehbuchratgebern wird ebenfalls nur das das 3-Akt-Modell behandelt, meist in Kombination mit den Entwicklungsstufen der Heldenreise. Vgl.: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (1992) von Christopher Vogeler, *Making a good script great* (1987) von Linda Seger, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997) von Robert McKee, und auch in *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting you'll ever need* (2005) von Blake Snyder.

- 10 Kerstin Stutterheim hat die dreiaktige Einteilung als eine „komprimierte und auf komplizierte Entwicklungen der Handlungsstränge weitgehend verzichtende Variante“ bezeichnet. Stutterheim, S. 119f. Über die Bedeutung von Gustav Freytags Dramentheorie: Scholz, Juliane: *Der Drehbuchautor USA - Deutschland. Ein historischer Vergleich*. Bielefeld: transcript 2016, S. 49. Und: Nelmes, Jill: *Analysing the Screenplay*. London, New York: Routledge 2011, S. 56.
- 11 Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser 1992, S. 27.
- 12 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann 1917, S. 160.
- 13 „Als ‚analytisches Drama‘ bezeichnet man ein Drama, dessen Struktur dadurch gekennzeichnet ist, dass das für die Handlung zentrale Ereignis vor dem Einsetzen der Bühnenhandlung liegt. Die Fabel entfaltet sich so als Entschlüsselung einer die Gegenwart bestimmenden Vergangenheit.“ Peter W. Marx: *Analytisches Drama*. In: Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 110.
- 14 Egri, Lajos: *Dramatisches Schreiben. Theater, Film, Roman*. Berlin: Autorenhaus 2011, S. 19f.
- 15 Klotz, S. 27, 215f.
Über die Grundlagen der dramaturgisch offenen Form im Film: Stutterheim, S. 273ff.
- 16 „Der epische Film erzählt eine sich meist über eine längere Zeitspanne erstreckende Geschichte. In der Gestaltung werden Mittel der Distanzierung und Verfremdung eingesetzt. Die Geschichte wird entlang einer dramatischen Grundkonstellation erzählt, enthält selbstständig wirkende Abschnitte und Nebenhandlungen, die jedoch für den Handlungsverlauf konkret von Bedeutung sind.“ Stutterheim, Kerstin; Kaiser, Silke, S. 190.
- 17 Brecht, Bertolt: *Über Theater*. Leipzig: Reclam, 1966, 1966. Über Theater, S.218. Und: Stutterheim, S. 191ff.
- 18 Der „Konflikt“ gilt als Kernstück des Dramas. Dabei wird unterschieden zwischen dem Parteienkonflikt und dem Urteilskonflikt. Im Parteienkonflikt wird um dein Wertobjekt gestritten, im Urteilskonflikt konkurrieren Wertvorstellungen zwischen denen ein Charakter oder eine richterliche Instanz entscheiden muss. Die Unterscheidung in einen äußeren und inneren Konflikt ist damit nicht identisch; Der Parteienkonflikt ist zwar immer äußerlich, der Urteilskonflikt aber nicht nur innerlich, sondern er kann auch äußerlich ausgetragen werden (am deutlichsten im Gerichts-drama). Vgl.: Asmuth, Bernd: Einführung in die Dramenanalyse. Metzler 2009 (7. Aufl.), S. 142ff.
- 19 Haneke, Michael: *Happy End. Das Drehbuch*. Wien, Paul Zsolnay 2017, S. 140.
- 20 Georges: „Unlängst hab ich hier in den Garten geschaut und zufällig gesehen, wie irgendein Raubvogel einen kleinen Vogel zerrissen hat. Er hat ihn im Flug erwischt, hat ihn hin und her geschüttelt, und ihn dann am Boden mit dem Schnabel zerfetzt. Die Federn flogen herum und verteilten sich über den Boden. Es sah aus, als wär' Schnee gefallen. Dann fuhr draußen ein Auto vorbei, und der Raubvogel flog davon. Außer den Federn war von dem Opfer kaum mehr was übrig. Jedenfalls sah's von hier so aus. Es ist komisch. Wenn du so etwas im Fernsehen sieht, kommt's dir normal vor – so ist eben die Natur. Aber in Wirklichkeit – die Hände zittern, wenn Du's siehst.“ Zit. n. Haneke, Michael: *Happy End. Das Drehbuch*. Wien, Paul Zsolnay 2017, S. 124. Annes Satz steht so nicht im Drehbuch, sie sagt es aber im Film.
- 21 Den Begriff der „metaphorische Verklammerung“ geht auf Volker Klotz zurück: Klotz, S. 99-106.