



NEUER DEUTSCHER GENREFILM

www.genrefilm.net

Höllentrips aus der Postmoderne

Eine Bestimmung des Genres Dark Drama

von Mark Wachholz

mit Dank an Johann Hoffmann, Swantje Möller, Katharina Pietsch,
Katti Jisuk Seo, Tomislav Turina, Huan Vu und Tyll Zybura

Stand: 11.11.2014

Kontakt:

mark.wachholz@gmx.de

<http://genrefilm.net/mark-wachholz/>

Inhalt

Dark Drama auf einen Blick	3
Wenn Wahnsinn uns erfasst	4
Genese des Genrebegriffs.....	4
Die Hauptfigur im Dark Drama	5
Du bist dein eigener Feind	5
Psychische Störungen: Von Killern zu Alltagsmenschen	6
Antihelden und Villain-Protagonists.....	7
Der dunkelste Ort der Seele.....	8
Alptraumhafte Wunschphantasien.....	9
Stilmittel im Dark Drama	10
Motiventlehnung aus anderen Genres	10
Fragmentierung der Erzählung	12
Unzuverlässiger Erzähler.....	13
Schlaf und Traum.....	13
Drogen und bewusstseinsweiternde Substanzen.....	14
Spiegel und Doppelgänger	15
Leinwände und Bühnen als Projektionsflächen.....	15
Hyperkonsequenz	16
Spezialformen des Dark Drama	17
Höllentrips	17
Martyriumfilm	18
Lyrisches Dark Drama.....	19
Eine kurze Filmgeschichte des Dark Drama	20
1920er: Hysterische Männer in der Weimarer Phantastik	20
1920er: Grotteske Schicksalsdramen in Hollywood.....	22
1920er: Individueller Meilenstein in Japan.....	23
1940er und 1950er: Psychoanalytische Melodramen und Film Noir	24
1960er: Film schaut in seine eigene Psyche	26
1970er: Erste Blütezeit des modernen Dark Drama	28
1990er: Mindfucks im Mainstream	30
Entwicklung des Dark Drama von 2001 bis heute	31
Dark Drama – Deep Theory	33
Ursprünge postmoderner Identitätsspaltungen.....	33
Identitätskonstruktion durch Narrativierung und Sinnstiftung	35
Zerstörung und Neuordnung	36
Unentscheidbarkeit von Dark Drama	37
Das Dialogische Selbst	38
Postmoderne Selbstheit ist ein Prozess.....	39
Weiterführende Gedanken: Die holografische Psyche.....	40
Entwicklungspotentiale von Dark Drama.....	41
Ein Genre des Zeitgeists	41
Dark Drama als Motor eines neuen starken metaphorischen Films in Deutschland.....	41
Auf dem Weg zu neuen Story- und Genre-Paradigmen?	42
Nachwort.....	44
Über den Autor	44
Literaturverzeichnis	45

Dark Drama auf einen Blick

Mit dem Genrebegriff **Dark Drama** lassen sich für eine Vielzahl von Filmen, die bislang nur schwer und missverständlich klassischen Genres zugeordnet werden konnten, gemeinsame Themen, Narrative und beschreibende Merkmale finden. Oft handelt es sich dabei um Filme, die als sperrig und zum Teil künstlerisch-experimentell gelten, gleichzeitig aber auch immer wieder stark in der Öffentlichkeit rezipiert und diskutiert, manchmal sogar skandalisiert werden. Einzelne Dark-Drama-Filme erzielen Erfolge im Box-Office, sind stark referenzierte »Kultfilme« oder werden mit wichtigen Filmpreisen ausgezeichnet.

Zeitgenössische exemplarische Dark-Drama-Filme sind *Fight Club* (1999), *Requiem for a Dream* (2000), *Donnie Darko* (2001), *Mulholland Dr.* (2001), *Irréversible* (2002), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), *Pans Labyrinth* (2006), *Vinyan* (2008), *Enter the Void* (2009), *Valhalla Rising* (2009), *Black Swan* (2010), *Drive* (2011) und *Upstream Color* (2013). Wegweisende Regisseure des Genres sind u.a. David Lynch, Darren Aronofsky, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn, Park Chan-wook und Shane Carruth.

Zentraler Narrativ im Dark Drama ist die nach innen gerichtete Begegnung und Auseinandersetzung mit dem Fremden und Abgründigen der eigenen Psyche, die ein dunkles, erschreckendes und chaotisches Eigenleben zu führen scheint. Die eigene Identität befindet sich dabei in starker Zerrüttung und Zersetzung bis hin zur drohenden vollständigen Auflösung. Perspektivträger (Hauptfiguren) dieser Geschichten sind meist Alltagspersonen, deren größter Antagonist sie selber sind. Dark Drama erzählt von einer Reise in den dunkelsten Ort der eigenen Seele.

Wichtige Stilmittel im Dark Drama sind zum einen illusionistische Motiv-Entlehnungen aus Genres wie Horror, Thriller, Mystery oder Science Fiction, zum anderen eine fragmentierte, oft komplex oder verwirrend aufgebaute Erzählstruktur, häufig zusätzlich verfremdet durch einen unzuverlässigen Erzähler oder generell surrealistische Einflüsse. Die Narration erscheint oft hyperkonsequent und »krass« und prägt stark den nicht selten kompromisslosen Charakter dieser Filme.

Dark Drama reflektiert besonders stark **Identitätskrisen in Zeiten großer gesellschaftlicher Umbrüche**. Direkte Verwandtschaft besteht zu den *mindfuck*-Filmen der 90er, dem in den 60ern beginnenden modernen Psychothriller sowie dem Film Noir (und generell dem durch den Einfluss Freudscher Psychoanalyse geprägten Hollywood-Kino) der 40er Jahre. In seiner heutigen Form ist Dark Drama ein Genre der Postmoderne, das gleichzeitig Ausblicke auf die Ära danach zu geben versucht.

Gegenstand der vorliegenden Analyse ist die Gestalt des Genres im Medium Film. Eine Übertragung auf Medien wie Romane oder Computerspiele bedarf vermutlich Anpassungen.

Wenn Wahnsinn uns erfasst

In Darren Aronofskys Ballettdrama *Black Swan* (2010) wird die Ballerina Nina zunehmend verrückt, als sie versucht, für ihre Hauptrolle im *Schwanensee* den ›Schwarzen Schwan‹ in sich wachzurufen (und sich von ihrer überdominanten Mutter zu lösen). Gleiches passiert in *Perfect Blue* (1997) dem Ex-Pop-Idol Mima, die versucht, im Filmbusiness Fuß zu fassen. Aronofsky war so beeindruckt von Satoshi Kons Anime, dass er die Remake-Rechte an der Badewannen-Szene erwarb, um sie eins zu eins in seinem Drogendrama *Requiem for a Dream* (2000) nachzustellen. Darin gerät der Heroin-Abhängige Harry in einen ausweglosen Strudel seiner eigenen Sucht. Auch die Welt für das Liebespaar Clementine und Joel zerfällt immer mehr in Raum und Zeit in Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) – denn es sind ihre Erinnerungen, die ausgelöscht sind. So auch in *Upstream Color* (2013) von Shane Carruth, in denen sich nicht nur die persönlichen Erinnerungen zweier Menschen immer mehr überschneiden und vertauschen, sondern die Narration des Films selbst in immer mehr Fragmente zerfällt. Gleiches ist schon zwei Frauen in Ingmar Bergmans *Persona* (1966) passiert, der sich als Film am Ende sogar selbst auflöst.

Alle diese Filme erzählen von psychischen Störungen, seelischen Zerrüttungen und heftigen Identitätskrisen ihrer Protagonisten. Es sind harte, komplexe und nicht selten unerbittliche Seelentrips, in deren Zentrum das psychisch Schritt für Schritt zerbrechende Individuum steht. Das Chaos der menschlichen Existenz fordert hier endgültig seinen Tribut, die persönliche Identität erodiert, löst sich auf, droht mitunter komplett zu verschwinden.

Willkommen in der Welt des Dark Drama.

Genese des Genrebegriffs

»Dark Drama« ist abgeleitet vom englischen »dark drama« (»dunkles, düsteres Drama«), das in der Regel nicht als Genrebezeichnung verwendet wird, dennoch nicht selten dann fällt, wenn Drama-Filme oder Genremixe mit starkem Drama-Fokus beschrieben werden. Beispielsweise wird Lee Daniels ungemütliches Psychothriller-Drama *The Paperboy* (2012) zusammengefasst als »a dark drama film that follows a newspaper writer tasked with exonerating a South Florida man accused on killing a sheriff«¹. Über das südkoreanische Rachedrama *Bedevilled* (2010) von Jang Chul-soo schreibt ein Rezensent: »Worth a look for slow burning dark drama fans then«².

Als eigenständiger Genrebegriff taucht Dark Drama beim 2006 gegründeten *Terror Film Festival* in Philadelphia auf, das sich den Genres »horror, fantasy, sci-fi, thriller, dark drama«³ verschrieben hat, wobei unter Dark Drama an anderer Stelle »Psycho(drama)« verstanden wird. Eine

¹ <http://www.ranker.com/list/the-paperboy-movie-quotes/movie-and-tv-quotes>

² <http://www.imdb.com/title/tt1646959/reviews>

³ <http://www.terrorfilmfestival.net/>

brauchbare Definition wird weder für »Psychodrama« noch für »Dark Drama« geliefert, es scheint zwischen beiden kein Unterschied gemacht zu werden (auch wenn er signifikant ist, siehe S. 10).

Dabei erweist sich der Begriff »Dark Drama« als stark genug, ihm intuitiv einen Korpus an Filmen zuzuordnen und diese einer genaueren Untersuchung zu unterziehen, um grundlegende Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.

Die Hauptfigur im Dark Drama

Geschichten reflektieren Konflikte menschlicher Identität und finden Metaphern für innere Gedanken- und Gefühlsprozesse. Genres vereinen in sich sowohl bestimmte Konfliktarten als auch das dazugehörige Motiv- und Metapherninventar.

Fantasy beispielsweise erweckt kindliche Wunschphantasien zum Leben, in denen erlittene Traumata und narzisstische Kränkungen reinszeniert und in einer Selbstidealisierung als unverletzbarer Übermensch (der klassische Fantasyheld, aber auch moderne Superhelden) erneut bekämpft und diesmal besiegt werden. Hier geht es um Individuation und (Re-)Konstitution des persönlichen Selbst gegenüber der Gemeinschaft.

Science Fiction stellt dagegen – im Angesicht der menschlichen Hybris als (eigener) Schöpfer (künstlicher) Wesen oder grenzbrechender Technologien – diese Einzigartigkeit unserer Identität wiederum in Frage. Auch verhandelt sie den konflikträchtigen Einfluss einer Gesellschaft auf das einzelne Individuum, das sich in die Gemeinschaft einzugliedern hat (statt wie in der *Fantasy* aus ihr herauszutreten), oft erzählt am Beispiel einer fiktiven gesellschaftlichen Dystopie.

Beim *Horror* werden innere Urängste, tiefliegende Angstzustände und seelische Traumata in Form von übernatürlichen und entmenschlichten Monstern objektifiziert (eine *Verkörperung* im Wortsinne), um sie physisch konfrontieren und – meist besonders gewalttätig – auch physisch zerstören zu können, bevor sie selbst einen körperlich vernichten.

Auch im klassischen *Kriminalfilm* und *Thriller* werden Ausnahmesituationen menschlicher Psyche veräußert – in Form schwerer Verbrechen wie Mord oder Entführung, verübt durch oft psychisch gestörte Täter. Diese antagonistischen Chaoselemente werden durch eine gesellschaftliche Autoritäts- und Ordnungsperson in Gestalt eines Polizisten, Kriminalbeamten, Juristen oder privaten Meisterermittlers bekämpft. Am Ende ist klassischerweise durch die Aufklärung des Verbrechens die (psychische und somit gesellschaftliche) Ordnung wieder hergestellt.

Du bist dein eigener Feind

Dark Drama erzählt ebenfalls vom Kampf gegen unkontrollierbares Chaos, das in die persönliche Lebenswelt eindringt. Diese Bedrohung kommt jedoch nicht mehr von außen, sondern entfaltet

sich im *Inneren*, in der eigenen instabilen Psyche. Es gibt keinen Täter mehr, in dessen erkrankte und gleichzeitig externalisierte Psyche der Zuschauer – distanzierter – Einblick nimmt, und auch kein Verbrechen. Zumindest spielen diese Elemente im Dark Drama nur noch eine sehr untergeordnete Rolle.

Unglück und Not der Figuren, psychisches Chaos und daraus resultierende Konflikte sind im Dark Drama internalisiert. In *Black Swan* sagt Tanzlehrer Thomas Leroy zu Nina: »*The only person standing in your way is you.*« Die Fragmentierung der Psyche ist dabei nicht mehr das drohende Schicksal, sondern bereits *status quo*: Der Protagonist ist sein eigener Antagonist. Die junge Mima in *Perfect Blue* muss ihre Film-Figur beim Dreh sagen lassen: »*I'm scared that my other self will do something that I don't know about.*« In Andrzej Zulwaskis Dark-Drama-Klassiker *Possession* (1981) erkennt die zunehmend in hysterisch-blutigem Beziehungskrieg versinkende Anna: »*I'm afraid of myself. I'm the maker of my own evil.*«

Psychische Störungen: Von Killern zu Alltagsmenschen

Dass die Hauptfigur selbst Ursprung des Chaos ist, gegen das sie kämpfen muss, ist vorläufiger Endpunkt einer über die Jahrzehnte zunehmenden Annäherung von Filmen an Identitätskrisen und psychische Störungen. Die Wiederherstellung der Ordnung durch einen guten, fähigen Ermittler wurde spätestens Anfang der 60er Jahre mit den beiden wegweisenden Thrillern *Peeping Tom* (1960) von Michael Powell und *Psycho* (1960) von Alfred Hitchcock aufgebrochen. Beide Filme zwangen den Zuschauer plötzlich in die Perspektive des psychisch kranken Täters selbst. Damit begründeten sie den modernen *Serienkiller-* bzw. *Psychothriller*, der sich zunehmend nicht allein auf das Verbrechen und seine Aufklärung konzentrierte, sondern das Eintauchen (und im besten Fall Verstehenwollen) der kranken Psyche des Täters zum Fokus der Geschichte machte (und dadurch beim Zuschauer stärkere Verstörung und somit ›Thrill‹ auslöste).

Mehr und mehr wurde der psychisch gestörte Killer selber Protagonist dieser Filme, die Ermittlerfigur trat immer mehr in den Hintergrund – wie in William Lustigs berüchtigtem Reißer *Maniac* (1980), John McNaughtons verstörendem *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) oder Patty Jenkins' Killerdrama *Monster* (2002). Als vorläufiger Endpunkt dieser Entwicklung kann Franck Khalfouns Remake *Maniac* (2012) angesehen werden, der den Zuschauer auch visuell vollständig in die Ich-Perspektive des triebgesteuerten Serienkillers versetzt. Einige dieser Filme können bereits als Dark Drama identifiziert werden oder beinhalten Teil-Elemente des Genres, da sie wenig auf die tatsächlichen Verbrechen und ihre Aufklärung, sondern vielmehr auf die dramatische, ausweglose und oft triste Lebenssituation der Täter fokussieren.

In den Folgejahren konzentrierten sich immer mehr Thriller auf einen psychisch angeschlagenen oder gar zerrütteten Ermittler als Identifikationsfigur. Die Guten wurden zu Kranken. Ver-

brechen und (psychisch kranker) Killer waren immer noch plotrelevant, standen jedoch immer weniger im Fokus oder blieben sogar komplett phantomhaft. Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991) war für diese Entwicklung wegweisend. In seinem Fahrwasser folgten Filme wie Jon Amiels *Copycat* (1995) mit einer bereits zu Filmbeginn vollkommen traumatisierten Ermittlerin, Christopher Nolans *Insomnia* (2002) oder David Finchers *Zodiac* (2007), dessen Ermittler – ein Zeichner bei der örtlichen Tageszeitung – sich zunehmend auf der Suche nach einem phantomhaften Killer verliert.

Am Ende dieser Entwicklungen stehen die Protagonisten im Dark Drama. Hier gibt es kaum noch eine Abgrenzung der Figuren vom Zuschauer und dessen eigener Lebenswelt. Im Fokus stehen nicht mehr Verbrecher (klassischer Krimi, früher Thriller, Actionfilm), psychisch gestörte Killer oder sogar Ermittler (Psychothriller, Thrillerdrama), deren Wahnsinn immer noch über Serienmorde oder andere grausame Verbrechen verhandelt werden und von der alltäglichen Erfahrungswelt des Zuschauers abgekoppelt sind.

Stattdessen sind es im Dark Drama nun Alltagsmenschen, deren psychische Störungen, Identitätskrisen oder zunehmende Identitätszersetzungen thematisiert und erforscht werden – ob ehrgeizige Balletttänzerin (*Black Swan*), phantasierender Teenager (*Donnie Darko*), drogenabhängige Teenager (*Requiem for a Dream*), entfremdete Städterin (*Die Wand*), trauernde Eltern (*Vinyan*), schlafloser Angestellter (*Fight Club*), Kriegsveteran (*Jacob's Ladder*), Liebespaar (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*), Ehepaar (*Possession*) oder einfach drei Großstadt-Freunde (*Irréversible*).

Mit Alltagsmenschen als Hauptfiguren gibt es auch kaum noch Verbrechen, die ermittelt werden müssen. Vielmehr ist der Protagonist sein eigener Antagonist, der seinen Konflikt mit sich selbst austragen muss.

Antihelden und Villain-Protagonists

Protagonisten im Dark Drama können Anti-Helden sein – klassisch passive, überpsychologisierte Nicht-Helden, die auf Dinge reagieren, die ihnen passieren. Die von Martina Gedeck gespielte Frau in Julian Pöslers *Die Wand* (2012) ist so eine Anti-Heldin, gleiches gilt für die drogensüchtigen Hauptfiguren in *Requiem for a Dream* und Gaspar Noés *Enter the Void* (2009) oder den Vietnamveteranen Jacob in Adrian Lynes *Jacob's Ladder* (1990).

Aber das Genre neigt auch zu starken Villain-Protagonists, also getriebenen, aktiven, aber unmoralischen oder verirrten Helden – im Wortsinne also ›bösen Protagonisten‹. Mit der überstilisierten Hauptfigur der Rächerin Lee Geum-ja werfen wir in Park Chan-wooks *Sympathy for Lady Vengeance* (2005) einen gewalttätigen, poetisch-abgründigen Blick in die Seelenwelt eines adoptierten Mädchens. Nina in *Black Swan* wandelt sich im Verlauf des Films ebenso in eine (selbstzerstörerische) Villain-Protagonistin wie die lange Zeit von Männern auf einer Insel unterdrückte

und malträtierete Kim Bok-nam in *Bedevilled*. In David Finchers *Fight Club* (1999) finden wir in dem Erzähler und seinem Alter Ego Tyler Durden eine komplexe, ständig zwischen Anti-Held und Villain-Protagonist pendelnde Figur. Gleiches gilt für Leonard Shelby in Christopher Nolans Vergesslichkeitsthriller *Memento* (2000) oder für die aufstrebende Schauspielerin Betty in David Lynchs Mysterypuzzle *Mulholland Dr.* (2001).

Der dunkelste Ort der Seele

Fantasy führt in phantastische Welten, *Science Fiction* in den Weltraum oder die Zukunft. *Dark Drama* führt die Hauptfigur an den Grund der eigenen Seele. Während der *Horrorfilm* vor allem die Bekämpfung jener in Monstern und übersinnlichen Schrecken manifestierten Ängste thematisiert, die aus den Innersten unserer eigenen Psyche hervorquellen und per ›Schocktherapie‹ zu heilen versucht, müssen die Protagonisten im Dark Drama zur tiefsten Quelle der Angst und des Wahnsinns selbst vordringen.

Dort, im ›dunkelsten Raum‹, am ›tiefsten Ort‹, am ›Abgrund‹, findet die Konfrontation mit dem dunklen, antagonistischen Ich statt, mit der schrecklichsten und abgründigsten Variante unseres eigenen Selbst. In *Jacob's Ladder* führt die titelgebende Leiter (»*The ladder down there.*«) hinab in die finstere Tiefe eines Lochs, in dem der Protagonist erkennen muss, wer er in Wahrheit ist. In *Perfect Blue* ist es die Internetseite, die ein manischer Fan über das Pop-Idol Mima anlegt und dort erschreckend echte Tagebucheinträge postet. Die Seite heißt sehr sprechend »Mimas Room«, und dort ist zu lesen: »*The real Mima wrote this.*« Die packendste Szene in *Mulholland Dr.* ist, als Betty – eigentlich auf der Suche nach der Identität einer anderen Frau – eine verrottete Leiche in einem dunklen, verlassenen Apartment findet, die in direkter Verbindung zu ihr selbst steht.

Die Protagonisten im Dark Drama verfolgen oft ein Ziel, das letztendlich nur eine Leerstelle ist, die mit Wahnsinn gefüllt wird. In Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) ist es die legendäre Goldstadt *El Dorado*, die der spanische Konquistador Don Lope de Aguirre sucht, aber nur seinen eigenen Wahnsinn im Dschungel findet. Noch stärker von Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1899) inspiriert ist Francis Ford Coppolas düsteres Kriegsdrama *Apocalypse Now* (1979), das am Ende ebenfalls nur mythisch aufgeladenen Wahnsinn bereithält, genauso wie das wiederum von Coppola inspirierte Horrordrama *Vinyan* (2008) von Fabrice Du Welz. Dort ist es ein Elternpaar, das im primordialen Dschungel von Burma nach ihrem im Tsunami verlorenen Sohn sucht. Burma wird im Film als »*closed land*« bezeichnet, in das nur zwielichtige Gangster die Eltern führen können – eine sehr deutliche Ausprägung des ›dunkelsten Orts‹.

Alptraumhafte Wunschphantasien

Der Wahnsinn hat eine konkrete Ursache: Der dunkelste Ort der Seele ist mit menschlichen Begriffen nicht mehr fassbar und kann deshalb nur als schrecklich, chaotisch und identitätszersetzend empfunden werden. »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.«, stellte Wittgenstein einst fest.⁴ Oder anders: Was wir nicht in Worte fassen können, liegt außerhalb unseres Fassungsvermögens und macht uns Angst. Der französische Poststrukturalist Jacques Lacan nennt das in seinen Theorien das »Reale«, das hinter unserer Realität Liegende, das wir Menschen mit unseren Symbolsystemen (Sprachen) nicht mehr erfassen und maximal erahnen können.

Diese fremde Dimension außerhalb unseres eigenen, bewussten Ichs wird von unserem dunklen, antagonistischen Ich bewohnt, genährt von unseren innersten Wünschen, Hoffnungen und Fantasien. Diese manifestieren sich im Dark Drama in einer pervertierten Version unseres eigenen Ichs. In seiner Interpretation von Lacans Theorien sagt Slavoj Žižek: »We have a perfect name for fantasy realised. It's called ›nightmare‹.«⁵

Wenn also John Baxter in Nicolas Roeg's *Don't Look Now* (1973) den Tod seiner Tochter im roten Regenmantel nicht verwunden hat, dann manifestiert sich nach und nach ein perverses Abbild von ihr in den labyrinthartigen Gassen von Venedig. Gleiches gilt für Jeanne in *Vinyan*, die davon überzeugt ist, dass ihr Sohn nach dem Tsunami noch lebt und sie ihn im Dschungel finden kann. Tatsächlich wird ihr Wunsch nach einer Rückkehr in ihre Mutterrolle in schrecklicher Weise erfüllt. Auch Scottie in Alfred Hitchcocks Früh-Dark-Drama *Vertigo* (1958) versucht, sich seine Traumfrau Madeleine noch einmal zu erschaffen, nur um sie erneut im tragischen Fall von der Turmspitze zu verlieren.

In *Perfect Blue* muss Mima ins (zur Entstehungszeit des Films noch relativ unbekanntes und) in seinen Dimensionen bis heute von uns nicht erfassbare Internet, um nicht nur »Mimas Room« zu finden, sondern auch ihre bössartige Doppelgängerin. Der drogenkonsumierende Oscar in *Enter the Void* überschreitet im Club *The Void* (die Leere) alle physischen Grenzen und erfährt den gewaltigsten und schrecklichsten »Trip« überhaupt. Und auch in *Black Swan* manifestiert sich Ninas Wunsch, eine perfekte Schwanenkönigin zu werden, und das Abgründig-Böse dieses Traums bricht sich Bahn.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, Satz 5.6, 1922.

⁵ Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2007.

Stilmittel im Dark Drama

Wie auf den vorangegangenen Seiten beschrieben erleben die Protagonisten im Dark Drama heftige Spaltungsphantasien und Erosionen ihrer eigenen Identität. Beim Versuch, die zunehmende oder schon geschehene Zersplitterung der Psyche zu verstehen und möglichst sogar rückgängig zu machen (also zu einer neuen, ganzen Identität zurückzufinden), werden sie mit ihrem eigenen dunklen Selbst als größte antagonistische Kraft konfrontiert.

Diese internen Konflikte werden – wie in jedem Genre – auch im Dark Drama durch spezielle motivische, metaphorische und filmsprachliche Stilmittel sichtbar und verstehbar gemacht. Einige, die das Genre besonders stark konstituieren, werden im Folgenden näher beschrieben.

Motiventlehnung aus anderen Genres

Im klassischen Drama oder Psychodrama – wie beispielsweise John Cassavetes' *A Woman Under the Influence* (1974) – wird die Innenschau der aus den Fugen geratenen Psyche am sozialen Umfeld gespiegelt oder in konventionell-realistischen Lebenssituation der Figur gezeigt. Besonders eignet sich dieses Sujet auch in Komödien und Tragikomödien, deren Genre-Inventar die inneren Konflikte extrem anschaulich nach außen tragen können, zum Beispiel in *As Good as It Gets* (1997) oder *Vincent will Meer* (2010).

Gern wird sich eines gewissen *Magischen Realismus*' bedient – zum Beispiel in Ron Howards *A Beautiful Mind* (2001), in dem die zweite Persönlichkeit des Mathematikers John Nash ebenfalls als Figur sichtbar wird. Gewisse Thriller-Elemente in dem Film weisen (ähnlich wie oben genannte komödiantische Umsetzungen) bereits darauf hin, dass Dark Drama in der Regel weitaus stärkere poetische, also sich »ausdrückende« Elemente zur Hilfe nimmt, um seinen Narrativ von der zersplitternden Psyche, dem Vordringen in die eigenen Abgründe und die Konfrontation mit dem dunkelsten Ich möglichst stark sichtbar und nachfühlbar zu machen.

Dark Drama bedient sich deshalb bewusst eines impressionistischen und expressionistischen Motivinventars aus illusionistischen, surrealen, affektiven, manipulativen, also »überwältigender« Techniken, die in anderen Genres wie Horror, Thriller, Mystery, Fantasy oder Science Fiction, in etwas selteneren Fällen auch des Kriegsfilm, etabliert wurden.⁶ Gleiches gilt für Einflüsse aus dem Experimentalfilm, dem Kunstfilm bzw. der Kunst selbst, die immer danach strebt, Inneres nach Außen zu kehren und insbesondere den dunklen Aspekten der menschlichen Psyche eine Gestalt zu geben.

⁶ Deshalb gehört Dark Drama mit in den Kreis der Genrefilme und kann auch zum »Performativen Film« nach Marcus Stiglegger gezählt werden, auch wenn es durch seinen Fokus auf Innenwelten dem Drama eng verwandt bleibt (es teilt mit dem Psychodrama ähnliche Narrative, aber ein anderes Motivinventar) bzw. eine Brücke zwischen dem klassischen Drama und dem Bereich der Genrefilme schlägt.

Zentral im Dark Drama ist, dass die genannten Genres selbst wenig bis gar nicht bespielt werden. Die fremden Genrelemente können vielmehr sogar überraschen (und dadurch mitunter stärkere Wirkmacht erzeugen), weil sie unerwartet ins klassische Drama oder Psychodrama »einfallen«. Der Zuschauer soll sie vornehmlich auf einer allegorischen Ebene entschlüsseln und nicht durch Rationalisierung in der Erzählwelt.⁷

Einige Beispiele: Roman Polanskis Dark-Drama-Schocker *Repulsion* (1965) und *Der Mieter* (1976) bedienen sich ebenso stark der Motive des Horrorfilms wie *Possession*, *Vinyan* oder *Black Swan*, obwohl keiner dieser Filme ein Horrorfilm ist und auch nicht sein will. Sie interessieren sich stattdessen für die stetig destabilisierenden Psychen ihrer Hauptfiguren und erzählen dies mit Stilmitteln des Horrorfilms. Lars von Trier beginnt seine Eröffnungssequenz in *Antichrist* (2009) im Neo-Noir-Style und bedient sich später Elementen des Torture Porn, um die Entfremdung des Paares zueinander zu illustrieren.

Gleiches gilt für die Fantasy-Motive in Guillermo del Toros *Pans Labyrinth* (2006). Wer bei *Valhalla Rising* (2009) von Nicolas Winding Refn einen klassischen Wikinger-Abenteuerfilm erwartet, wird ebenso enttäuscht wie Freunde des klassischen Rachethrillers, die sich auf den komplexen und poetischen *Sympathy for Lady Vengeance* einlassen. *Donnie Darko* spielt mit dem Element von Zeitreisen, Wurmlöchern und Weltuntergang, ist aber ebenso kein Science-Fiction-Film wie *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, trotz einer futuristischer Technik zur Gedächtnisauflösung.

Auch ein Klassiker wie *Vertigo* kann deutlich stringenter kategorisiert werden: Der Film erweckt mit seinem Hinweisen auf Verstorbene und Geister (der deutschen Zusatztitel ist sogar »Aus dem Reich der Toten«) und einem farbigen Film-Noir-Einschlag inklusive seelisch traumatisiertem männlichen Ermittler und verführerischer Femme Fatale solange falsche Genre-Erwartungen, bis man in den seelischen Abgründen der Hauptfigur und dem prominenten Doppelgänger-Motiv einen frühen Vertreter des Dark Drama erkennt.

Besonders auffällig ist die Entlehnung von Genre-Motiven in *Jacob's Ladder*: Dort wird sich nacheinander des Kriegsfilms, des Horrorfilms und schließlich sogar des Paranoia-Thrillers bedient, um den Wahnsinn in Jacobs Suche nach sich zu veranschaulichen.

Der Genre-Mix und der Umstand, dass Dark Drama diese Genres selbst nicht vordergründig bedient, hat die bisherige Genre-Zuweisung solcher Filme schwierig gemacht. Bislang wurde sich oft mit (nie kategorisch bestimmten) Hybridbezeichnungen wie »Psychodrama«, »Horror drama«, »Mystery drama« oder »Mindfuck« beholfen, wenn nicht gleich Kombinationen mehrerer dieser Genres wie »Horrorthriller«, »Psychohorror« oder dergleichen erfolgten – manchmal mit absurden Kombinationen. So wurde beispielsweise *Upstream Color* als »verstörendes, rauschhaft rasan-

⁷ Dies bestätigt nebenbei auch die Relevanz und Wichtigkeit der Techniken und Affekte der klassischen Genrefilme – solange sie ihre Sprache als Ausdrucksmittel für konkrete Themen, Metaphern und Narrative verstehen und nicht zu leeren Funktion und Hüllen verkommen.

tes Zombie-Horror-Mystery-Thrillerdrama«⁸ bezeichnet (was viel, aber nicht notwendigerweise viel Zutreffendes über diesen Film sagt).

Auch David Lynchs *Eraserhead* (1977) konnte trotz seines erkennbar experimentellen Charakters bislang nur umständlich kategorisiert werden. So heißt es auf Wikipedia: »Der Film wird den Genres Horrorfilm, phantastischer, surrealistischer sowie Punk- und Science-Fiction-Film zugeordnet. *Eraserhead* wird auch als ›completely sui generis‹ bezeichnet, d. h. als Film, der ganz für sich steht und zu keinem spezifischen Genre passt.«⁹ Die Ursache liegt in den vielen unterschiedlichen Genre-Entlehnungen, ohne dass der Film eines der Genres konkret bedient.

Hier zeigt sich im Übrigen auch noch einmal deutlich, dass Genres nicht nur deskriptiv anhand ihrer Motivinventars, sondern auch hermeneutisch anhand ihrer sinnstiftenden Narrative definiert werden müssen.

Fragmentierung der Erzählung

Dark Drama weist eine starke Tendenz zu einer Fragmentierung im Erzählfluss auf – weil sich die Zersplitterung von Psyche und Identität in die Erzählstruktur des Films selbst einschreibt. Diese Fragmentierung zeigt sich nicht nur im Spiel mit achronologischen Anordnungen des Plots (durch Flashbacks, Vorausblicke oder einer Umkehrung der Erzählrichtung), sondern auch im Vermischen verschiedener, parallel laufender Plotlines und Ereignisse und dem Auslassen von klassisch sonst miterzählter Sequenzen.

Sympathy for Lady Vengeance erzählt in wild vermischten Rückblenden, Filme wie *Memento* und *Irréversible* sind stellenweise oder ganz rückwärts erzählt, während David Lynchs *Lost Highway* (1997), *Donnie Darko* oder *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* auf kreisartigen Erzählstrukturen basieren. *Mulholland Dr.* ist ein zersplittertes Traumpuzzle, in denen die zeitlichen Abläufe zum Teil gar nicht mehr bestimmbar sind.

Das heißt aber nicht, dass jeder Film des Dark Drama extrem nicht-linear erzählt wäre. Eine Fragmentierung kann sich auch darin äußern, dass sonst klassisch miterzählte Sequenzen, Szenenübergänge und dergleichen wegfallen und mehr in abgehackten Blöcken und Einzelteilen erzählt wird, die die Orientierung des Zuschauers – trotz grundsätzlicher Linearität – erschweren. So sind auch Filme wie *Black Swan* oder *Enter the Void* auffällig fragmentiert und wirken (in letztgenanntem Film z.B. auch durch atmosphärisch stark unterschiedliche Szenen) teilweise ›zerhackt‹, auch wenn sie weitgehend auf zeitliche Zerrüttungen verzichten.

Extrem fragmentiert ist die Erzählung in *Upstream Color*, das so gut wie keinen gängigen narrativen Mustern mehr folgt, mehrere fast nur noch assoziativ verknüpfte Erzählstränge aufweist

⁸ <http://www.welt.de/kultur/kino/article113395718/Experimentell-und-originell-Upstream-Color.html>

⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Eraserhead>

und das Verdichten von Narration auf flashartige Szenen auf die Spitze treibt. Regisseur Shane Carruth hatte bereits bei seinem Erstlingswerk *Primer* (2004) eine in sich extrem verwirbelte und scheinbar nicht mehr aufzulösende Ereigniskette inszeniert.

Unzuverlässiger Erzähler

Neben der Fragmentierung der Narration wird Dark Drama oft stark durch einen unzuverlässigen Erzähler bestimmt, dem *unreliable narrator*, wie er in den 60ern in der Literaturwissenschaft definiert wurde: Wir als Rezipienten können nicht mehr zwangsläufig dem trauen, was uns die Erzählung präsentiert. Wir müssen daran zweifeln, dass das, was wir wahrnehmen, überhaupt der Wahrheit entspricht und vielmehr davon ausgehen, eine höchst subjektive, mit einiger Wahrscheinlichkeit auch gestörte Wahrnehmung des personalen Erzählers zu erfahren. Generell lässt sich über die Unzuverlässigkeit viel über die Wirkung von Chaos erzählen, einem der thematischen Hauptelemente des Dark Drama.

Die unzuverlässige Erzählung zeigt sich beispielsweise deutlich in den Realitäts- und Identitätsverschiebungen, die die Hauptfiguren in *Persona*, *Perfect Blue*, *Donnie Darko* oder *Black Swan* plagen, in der aus Alp- oder Tagtraumbildern gespeisten Narration in *Possession*, *Jacob's Ladder*, *Mulholland Dr.*, *Sympathy for Lady Vengeance*, *Pans Labyrinth* oder *Vinyan* oder in den tatsächlichen Erinnerungsleiden der Protagonisten von Filmen wie *Jacob's Ladder*, *Memento* oder *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Gleich zu Beginn von *Die Wand* schreibt die namenlose Ich-Erzählerin in ihr Tagebuch, dass ihre Notizen nicht zuverlässig seien, da sie sich nicht mehr an alles erinnern kann und einiges vielleicht auch ganz anders geschehen sein mag. Da der Film aber dann selbst keine Brüche zeigt, bleibt die Unzuverlässigkeit letztendlich behauptet, da nur das ausweglose Ende erahnen ließe, dass die Idylle und der Selbstfindungsprozess, den sie in der Einsamkeit durchlebt hat, in der Form gar nicht stattgefunden haben.

Schlaf und Traum

Träume sind der Weg in unser Unterbewusstsein. Weil Dark Drama den Protagonisten genau dorthin schickt und Brüche in der Realitätswahrnehmung über Traum- oder Alptraumzustände besonders unzuverlässig erzählt werden können, finden sich die Figuren im Dark Drama häufig müde, schlafend oder träumend wieder.

Jacob's Lader beginnt mit schlafenden Soldaten. Im Verlauf des Films begegnen dem Zuschauer immer wieder schlafende, müde oder aufwachende Figuren. Jacob selbst wacht mehrmals in neuen Realitäten auf, was die Frage aufwirft, was von dem, was wir sehen, Realität und was nur Traum war. Auch in Filmen *Donnie Darko* und Ingmar Bergmans *Das siebente Siegel* (1957) müssen Figuren zu Beginn des Films erst einmal erwachen.

In Filmen wie *Perfect Blue*, *Die Wand* oder *Vinyan* haben die Figuren immer wieder Probleme, ihre Träume – und Alpträume – von der Realität zu unterscheiden oder werden von besonders eindringlichen Alpträumen geplagt. Der Hauptfigur Mima in *Perfect Blue* wird sogar geraten: »You should stop dreaming soon.« Auch die psychedelische Vorspann-Sequenz in *Vertigo* zeigt, dass der Film in einen (Alp)Traum hineinziehen will, während sich ganze zwei Drittel von *Mulholland Dr.* als ein einziger Alptraum entpuppen.

Bereits in den Vorahnen des Dark Drama in der Stummfilmzeit findet sich das Motiv des Schlafens und Träumens zur Vertiefung und Sichtbarmachung psychologischer Störungen. Auf Grundlage der Theorien Sigmund Freuds lässt beispielsweise Georg Wilhelm Pabst seine Hauptfigur in *Geheimnisse einer Seele* (1926) Träume des Wahnsinns erleben, die erst ein geschulter Psychologe aufklären und ihn somit am Ende heilen kann.

Drogen und bewusstseinsweiternde Substanzen

Als eine weitere Möglichkeit, narrative Unzuverlässigkeit zu steigern, finden sich im Dark Drama neben Schlaf, Träumen und Visionen bewusstseinsweiternde Substanzen aller Art, die die Wahrnehmung der Hauptfiguren und damit auch des Zuschauers beeinflussen.

So können einige harte und experimentell ausgestaltete Drogenfilme wie *Requiem for a Dream* oder Hans Weingartners und Tobias Amanns *Das weiße Rauschen* (2000) dem Dark Drama zugeordnet werden, ganz zu schweigen von *Enter the Void*, der aus einem Drogentrip eine metaphysische Reise über die Grenzen unserer Existenz hinaus macht. In *Jacob's Ladder* steht die titelgebende »Ladder« für eine spezielle chemische Droge, die die wahre Ursache für den Zustand des Protagonisten zu sein scheint. Und in *Upstream Color* zerstört eine mysteriöse, von Würmern versetzte Substanz gleich zu Beginn die bisherige Identität und Willensfreiheit der Protagonistin. Auch »klassische« Dark-Drama-Filme benutzen Drogen als Erzählwerkzeuge – wenn sich z.B. Nina in *Black Swan* in eine Partynacht mit Alkohol und Pillen stürzt und am nächsten Morgen nicht mehr weiß, ob die erotische Verführung durch ihre Konkurrentin nur Einbildung war.

Manchmal deutet schon die reine Anwesenheit von Drogen und Rauschmitteln metaphorisch auf die subjektive, personale Ausrichtung der Narration hin – wie in *Bedevilled* das Bozo-Kraut und der Versuch, die Hauptfigur zu betäuben und zu vergewaltigen, oder wenn in *Apocalypse Now* nicht nur die Gefolgschaft um den in den Wahnsinn driftenden Colonel Kurtz im täglichen Drogenrausch lebt, sondern auch der Erzähler und Protagonist Captain Willard bereits zu Beginn vollgepumpt mit Alkohol und Drogen vorgestellt wird.

Träume, Visionen und bewusstseinsweiternde Drogen beeinflussen die Wahrnehmung der Hauptfigur, erzeugen für den Zuschauer eine unzuverlässige Erzählperspektive und können den Erzählfluss des Films fragmentieren. Doch zum einen sind das alles subjektive Techniken, von de-

nen sich der Zuschauer auch schnell distanzieren kann. Zum anderen ist Film selbst bereits der Traum und ›Trip‹, den der Zuschauer erlebt, sodass die Wirkung von Alpträumen, Drogenvisionen und anderen subjektiven Erfahrungen der Hauptfigur schnell als Dopplung und Schwächung der Diegese (der von der Geschichte erzählten Welt) empfunden werden kann.

Spiegel und Doppelgänger

Das Motiv des (insbesondere zerbrochenen, zerschlagenen oder halb angeschnittenen) Spiegels gehört zum festen Filmsprache-Inventar, weshalb seine – durchaus häufige – Verwendung im Dark Drama keine Besonderheit des Genres darstellt, auch wenn es immer noch die klarste und effizienteste Möglichkeit ist, zersplitterter Identitäten visuell zu markieren.

Eine weitere klassische Form der Spiegelung ist das Doppelgänger-Motiv. Dieses lässt sich erstmals in der Schwarzen Romantik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts im europäischen Literaturkanon prominent nachweisen, besonders in den Werken von E.T.A. Hoffmann. Im Dark Drama ist der Doppelgänger kontinuierlich von den Anfängen des Genres bis heute vorzufinden. Diverse Beispiele dazu finden sich im Kapitel *Eine kurze Geschichte des Dark Drama* in den Abschnitten *Hysterische Männer in der Weimarer Phantastik* auf S. 20f., den Ausführungen zum *Film Noir* auf S. 24f. und Filmen wie *Vertigo*, *Possession*, *Perfect Blue*, *Mulholland Dr.* oder *Black Swan*.

Anders als der Spiegel, der immer noch eine innere Reflektion der Psyche der Hauptfigur ist, gibt ein realer oder surrealer Doppelgänger dem eigenen antagonistischen Ich, des Fremden in einem Selbst eine konkrete, äußere Gestalt (siehe *Du bist dein eigener Feind*, S. 5f.). In der klassischen Form trägt der Doppelgänger das gleiche Gesicht wie der Protagonist – er ist ein physischer Zwilling und erhöht so das Gefühl von Spaltung und Irrealität. Trotz der tiefen menschlichen Sehnsucht, nicht allein sein zu wollen, ist es ein grundsätzlich verstörender Gedanke, um seine Individualität beraubt zu werden. Ebenso werden Doppelgänger-Figuren aber auch als nicht-identische Repräsentanten der Hauptfigur inszeniert – man denke nur an den namenlosen Erzähler und sein Alter Ego Tyler Durden in *Fight Club* oder die komplett ausgetauschte Identität des Protagonisten in *Lost Highway*.

Aber es gibt noch andere Möglichkeiten, das dunkle Ich, die alternierende Identität im Dark Drama zu visualisieren, zu manifestieren – letztendlich also zu *projizieren*.

Leinwände und Bühnen als Projektionsflächen

Donnie sitzt in *Donnie Darko* in einem Kino, als sich plötzlich die Realität auflöst und er dem verkleideten Hasen aus seinen Träumen begegnet. Ninas Schwarzer Schwan, ihr abgründiges Ich, wird von ihr in *Black Swan* auf einer Ballettbühne zum dunklen Leben erweckt. Mima in *Perfect Blue* kommt als Pop-Idol von einer Bühne und tritt in die Welt des Films, in der sich bald die Sze-

nen aus der Thriller-Serie, in der sie mitspielt, mit den Dreharbeiten und ihrem realen Leben außerhalb des Drehs zu vermischen beginnen. Ihr geisterhaftes Ich wiederum will zurück auf die große Bühne und sie in ihrer ehemaligen Band ersetzen. In *Possession* schaut sich Hauptfigur Mark alte Filmaufnahmen seiner zunehmend verrückter werdenden Frau an, die nun über Leinwand und Projektor mit ihm redet. Schon da ist zu erkennen, dass der Wahnsinn bereits lange in ihr zu stecken scheint. In *Peeping Tom* betrachtet der Killer Mark per Projektor seine Morde.

Kino, Filmleinwand, Theater- oder Ballettbühnen sind im Dark Drama Orte der eigenen Projektion und damit des Versuchs, sich selbst von außen zu betrachten, sich von sich selbst zu distanzieren (oder von sich selbst distanziert zu sein), um die sonst unsichtbare, nicht fassbare dunkle Seite der eigenen Identität erspüren zu können oder zu müssen. Die *Projektion* des eigenen Ichs wird im Dark Drama gern beim Wort genommen und in die Filmrealität ausgelagert.

Sehr früh hat bereits Ingmar Bergman in *Persona* die Doppelbödigkeit des Mediums Films als Ausdruck der Identitätsspaltung und -vermischung genutzt: Gleich zu Beginn werden wir durch einen Jungen, der mit seiner Hand die Umrise einer Frau auf einer Leinwand zu berühren versucht, auf die Metaebene des Films geführt. Im weiteren Verlauf zeigt der Film Risse, so wie die Identität der Krankenschwester Alma immer mehr Risse bekommt. Noch früher hat damit Arthur Robison in *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* (1923) gespielt. In dem hysterisch-düsteren Liebesdrama führt ein Geschichtenerzähler adligen Gästen ein Schattenspiel vor, in das plötzlich sie selbst und ihre wahnhaften Eifersüchte projiziert werden.

Hyperkonsequenz

Der Seelentrip im Dark Drama erfolgt meist in bemerkenswerter Hyperkonsequenz. Viele der Filme gelten als auf die ein oder andere Art als ›krass‹, unerbittlich oder extrem. Das kann sich zum einen in besonders extremen Inszenierungen zeigen: In *Irréversible* erleben wir nicht nur zu Beginn eine der exzessivsten Gewaltszenen der Filmgeschichte, sondern später auch eine neunminütige ungeschnittene Vergewaltigung und brutale Misshandlung der Hauptfigur Alex. Nicolas Winding Refn macht in *Valhalla Rising* (2009) einen stummen und gleichzeitig entfesselten Mads Mikkelsen zu seiner Hauptfigur und schickt ihn auf einen lyrisch-existenziellen Selbstfindungstrip, *Sympathy for Lady Vengeance* findet seinen Höhepunkt in einer extrem langen, minutiösen Szenerie der Rache von acht Eltern an dem Mörder ihrer Kinder.

Vor allem aber konstituiert die hyperkonsequente Narration Dark Drama entscheidend: Um ihren Traum von einer perfekten Ballerina zu verwirklichen, ist Nina in *Black Swan* nicht nur bereit, sich ihrer dunklen Seite (dem Schwarzen Schwan, der sich in zunehmendem Wahnsinn und Realitätsverlust manifestiert) hinzugeben, sondern am Ende auch physisch zu sterben. Auch die Protagonisten in so unterschiedlichen Filmen wie *Repulsion*, *Persona*, *Aguirre, der Zorn Gottes*, *Don't*

Look Now, Possession, Jacob's Ladder, Fight Club, Requiem for a Dream, Donnie Darko, Mulholland Dr., Pans Labyrinth, Vinyan oder *Die Wand* haben kein gutes Ende zu erwarten. In *Primer* werden Protagonist und Zuschauer in einer nicht mehr aufzulösenden Zeitverwirrung zurückgelassen. Der dunkelste Ort der Seele (siehe S. 8) heißt nicht umsonst so, der Blick in den Abgrund geht im Dark Drama oft so tief, dass der Abgrund wie bei Nietzsche auch für immer zurückblickt.

Der Wunsch, unsere Zeit wieder verstehbar zu machen, auch wenn sie nicht immer komplett verstehbar ist und auch nicht immer ›schön‹ oder ›gut‹, sondern im Gegenteil oft tatsächlich ›krass‹, erfordert auch in der Reflexion genau diese Krassheit, Unerbittlichkeit, Hyperkonsequenz. Wir müssen sie akzeptieren und verstehen, um anerkennen zu können, dass sie uns etwas über die Welt sagt. Aus diesem Grund müssen Dark-Drama-Filme so krass, unerbittlich und hyperkonsequent sein, wie sie es sind.

Spezialformen des Dark Drama

Die im Folgenden beschriebenen speziellen Ausprägungen des Dark Drama sind nicht als jeweils ausschließlich und alleinstehend zu betrachten, sondern stellen Tendenzen innerhalb des Genres dar, die sich überschneiden und ergänzen können. Es handelt sich dabei um erste Zuordnungen, eine weitere Ausdifferenzierung einzelner Spielarten kann erfolgen.

Höllentrips

Wie im Abschnitt *Der dunkelste Ort der Seele* (S. 8) beschrieben, führt Dark Drama den Zuschauer auf eine extreme Reise in die Abgründe der menschlichen Seele – hinab zum ›Heart of Darkness‹. Wenn diese Reisen von tatsächlicher physischer, existenzieller Natur sind, wie zum Beispiel in *Valhalla Rising*, lässt sich von Höllentrips reden. Oft mit Motiven des Abenteuer- oder Kriegsfilms ausgestattet war in den 70er Jahren eine erste Häufung dieser Stoffe zu beobachten, angefangen mit Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* und John Boormans *Deliverance* (1972). Es folgten düstere, existenzielle Vietnamdramen wie Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978) (der in Deutschland den Verleihtitel *Die durch die Hölle gehen* erhielt) und der Höllentrip-Meilenstein *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola. Beide Filme verweigern sich klassischen Kriegsfilm-Narrativen und sind eher am Wahnsinn des Menschen im Chaos des Kriegs interessiert.

Ein weiteres Beispiel für einen Höllentrip ist der von *Apocalypse Now* inspirierte und mit Horelementen spielende *Vinyan*, in dem sich ein Paar auf der Suche nach seinem während der Tsunami-Katastrophe verschwundenen Sohn erst im burmesischen Dschungel und dann im Wahnsinn der eigenen Psyche verliert. Sowieso sind Dschungel ein passender Ort für menschenfeindliches Chaos und die Dunkelheit der eigenen Seele. So auch in *Van Diemen's Land* (2009) von

Jonathan auf der Heide: Acht Schwerverbrecher durchqueren 1822 während ihrer Flucht die australische Wildnis. Überleben wird nur, wer jede Menschlichkeit hinter sich lässt.

Eher aus dem Horror- und Science-Fiction-Inventar bediente sich Ken Russels *Altered States* (1980) über einen Wissenschaftler, der mit Hilfe von bewusstseinsweiternden Drogen in die Urgründe der menschlichen Psyche dringt (und in Deutschland unter dem passenden Verleihtitel *Der Höllentrip* lief). Ein ähnliches Terrain betritt auch *Enter the Void*.

Martyriumsfilm

Höllentrips stehen nicht selten im Zusammenhang mit einer weiteren Variante des Dark Drama, in denen Protagonisten meist unverschuldet ein geradezu unentrinnbares Schicksal oder (selbst bei eigener Schuld) übermenschliche Bestrafung und Qual erleiden, die sich in einem psychischen und auch physischen Martyrium in besonders extremer und expliziter Form äußert. Diese Schicksalhaftigkeit kann aus einem unvermittelten äußeren Impuls heraus entstehen (Entführung, Gewalttat, Tod eines Familienmitglieds, unvermittelte Notlage), wie in den koreanischen Rachedramen *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) oder *Bedevilled*, in Michael Hanekes *Funny Games* (1997) oder zeitgenössisch in den Gefangenschaften junger Entführungsoffer wie in Jennifer Lynchs *Chained* (2012), Megan Griffiths *Eden* (2012) oder Paul Hyetts *The Seasoning House* (2012).

Drogen- und Wahndramen scheinen die Quintessenz von Dark Drama darzustellen, da sie psychische Zerrüttung sehr extrem schildern: *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* oder *Das weiße Rauschen* können hier genannt werden, und allen voran Darren Aronofskys Junkie-Alptraum *Requiem for a Dream*. Psychisches Martyrium erleiden auch die Protagonisten von Filmen wie Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000), dessen illusionistische Effekte dem Musical-Genre entnommen werden, oder Brad Andersons *The Machinist* (2004). Aus dem Experimentalfilmbereich schildern auch frühe Dark-Drama-Filme ungewöhnliche Leidenswege – ob wie in David Lynchs *Eraserhead* (1977) die Geburt eines abnormen Kindes oder in Shin'ya Tsukamotos *Tetsuo* (1989) und seiner Fortsetzung *Tetsuo II: Body Hammer* (1992) die schrittweise Transformation eines Menschen in ein Metallwesen.

Es ließe sich argumentieren, ob frühe Folterfilme aus dem Eurotrash-Exploitation der 70er (z.B. Women-in-Prison-Filme wie Jesús Francos *Der heiße Tod* (1969) oder *Frauen für Zellblock 9* (1978)) oder provokante Kunst-Klassiker wie Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* (1975) Ahnen des Dark-Drama-Martyriumsfilms sind. Eher sind sie aber Vorgänger des Torture-Porn-Genres, das wiederum als Subgenre dem Horrorfilm zugeordnet wird, wenngleich sich gute Argumente finden lassen, dass Torture Porn Elemente des Dark Drama bespielt, indem die Zersplitterung der Psyche über eine Zerstückelung des Körpers erzählt wird. *Irréversible* und *Antichrist* sind dabei dem Dark Drama zuzuordnen und entlehnen sich nur Motiven des Torture-Porn-

Horrors. Filme wie Mel Gibsons *The Passion of the Christ* (2004) oder Pascal Laugiers *Martyrs* (2008) können dabei als Brückenfilme zwischen Torture Porn und Dark Drama identifiziert werden.

Exkurs Schicksalsdramen: Wie der Martyriumfilm des Dark Drama bespielen klassische Schicksalsdramen Figuren mit einem besonders großen Leid, widmen sich zum einen aber mehr der daraus folgenden Bürde und dem persönlichen, sozialen oder gesellschaftlichem Drama und übernehmen zum anderen filmisch oder narrativ keine illusionistischen Elemente aus (phantastischen oder performativen) Genres. Klassische Schicksalsdramen wie *Broken Blossoms* (1919), *They Shoot Horses, Don't They?* (1969), *Sophie's Choice* (1982), *The Remains of the Day* (1993) oder *Das Leben ist schön* (1997) zeigen die Zerrüttungen eher in Dialogen, Beziehungskonstellationen und situativen Alltagskontexten und sind deshalb nicht dem Dark Drama zuzuordnen. *Die letzten Glühwürmchen* (1988) ist hier auch zuzurechnen, auch wenn es am Anfang und am Ende leicht surreale Momente hat, die aber mehr als eine emotionale Klammer dienen.

Lyrisches Dark Drama

Das Eintauchen in die menschliche Psyche hat auch immer eine Analogie zum Sich-Verlieren im Kosmisch-Göttlichen, da der Trip in den Abgrund der Seele auch immer eine spirituell-kosmische Annäherung des Menschseins an sich beinhaltet. Dies erklärt die starke Affinität des Dark Drama zum Lyrischen. So spielen schon in den 70ern Filme wie *Don't Look Now* und Peter Weirs *Picnic at Hanging Rock* (1975) mit der sensiblen Seite von Mystery und Horror, deren Offenbarung bis zum Ende hin nur wenig oder gar nicht erfolgt.

Eine weitere Spielart des lyrischen Dark Drama sind Filme, die mit Motiven aus Genrestoffen spielen, diesen jedoch tendenziell einen bittersüßen, lyrisch-versöhnlichen Gesamtcharakter verleihen, im Endeffekt also poetische Genre-Dramen sind. Beispiele wären Rolf de Heers schräge Forrest-Gump-Verzerrung *Bad Boy Bubby* (1993), Peter Jacksons Coming-of-Age-Fantasydrama *Heavenly Creatures* (1994), David Mackenzies gefühlvolle Apokalypse in *Perfect Sense* (2011), Geoffrey Fletchers Teenage-Killer-Drama *Violet & Daisy* (2011) oder Park Chan-wooks *Stoker* (2013).

Auffällig in den letzten Jahren ist eine Zunahme von Ensemble-Dramen ohne konkrete Hauptfigur. In diesen Filmen scheint die fragmentierte Psyche des Einzelnen auf eine ganze Gruppe von Figuren aufgesplittet zu werden, um sie dann einem unpersönlichen Göttlich-Kosmisch-Unfassbaren als Ausdruck der *conditio humana* (der schicksalhaften, unabänderlichen menschlichen Grundverfassung) gegenüberzustellen. Zu diesen Filmen gehören zum Beispiel Michael Hanekes *Das weiße Band* (2009), Huan Vus *Die Farbe* (2010), Steven Soderberghs *Contagion* (2011), Lars von Triers *Melancholia* (2011) oder Terrence Malicks *The Tree of Life* (2011). Als Vorläufer dieser Strömung könnte Bergmans *Das siebente Siegel* gelten.

In der Analyse dieser Filme zeigen sich Parallelen zu Roland Zags *Systemischer Filmdramaturgie*, die dieser im November 2012 auf der *FilmStoffEntwicklung* in Berlin vorstellte. Er sprach dabei über eine aktuell beobachtete Zunahme von – beim Publikum erfolgreichen – Filmen, die ihren Narrativ nicht mehr über den Grundkonflikt Protagonist vs. Gemeinschaft (Ich vs. Wir) entwickeln, sondern die Gemeinschaft gegen schicksalhafte, kosmische Prinzipien und Zustände stellen (Wir vs. Es¹⁰). Diese Filme bespielen den starken Antagonismus großer gegenläufiger Prinzipien (»Systeme«), setzen deshalb in ihrem dramaturgischen Aufbau mehr auf systemische soziale Netze und Figuren-Gruppen statt auf Empathie für einzelne Hauptfiguren und – sehr interessant – kommen nach Roland Zag sehr oft als »Genre-Amalgame« daher, d.h. ergänzen ihr Drama oft durch fremde Filmgenres, auffällig oft sogar durch klassische Genrefilme wie beispielsweise Mystery (*Das weiße Band*), Science Fiction und Horror (*Die Farbe*) und Apokalypse durch Epidemien oder Kometen (wie bei *Contagion* oder *Melancholia*).

Eine kurze Filmgeschichte des Dark Drama

Trotz der Annahme, Dark Drama ist in seiner hier beschriebenen Form als ein Genre des Übergangs ein Produkt der Postmoderne und damit unserer Zeit, haben immer wieder Vorläufer und Ahnen des Genres extreme gesellschaftliche Umbrüche im psychischen Zerschneiden ihrer Figuren reflektiert. Im Folgenden einige Schlaglichter der Filmgeschichte des Dark Drama.

1920er: Hysterische Männer in der Weimarer Phantastik

Der Erste Weltkrieg als wahnhafter Höhepunkt der Industrialisierung der Moderne, in dem zum ersten Mal Panzer, Giftgas, Flugzeuge und U-Boote eingesetzt wurden, ließ besonders im deutschen Kino erste Protoformen des Dark Drama entstehen.

In den Jahren direkt nach dem Krieg ist eine Zunahme von hysterischen Männerfiguren festzustellen, die – meist im Liebeswahn – ihren Verstand verlieren. Wahnsinn und Zerschneiden der Psyche flossen in das damals populäre Melodram ein, das mit expressionistischen Elementen im Schauspiel und in der Inszenierung erweitert wurde. Plötzlich wurden Dramen und Tragödien jener Zeit vermehrt mit phantastischen Elementen wie Illusionen, Visionen, Alpträume und Wahnvorstellungen angereichert und legten damit den Grundstein für die »Weimarer Phantastik«.

Der Fokus auf das (Melo)drama im phantastischen Stoff ist dabei beispielsweise schon beim deutschen Film-Urklassiker *Der Student von Prag* (1913) festzustellen, der hauptsächlich das schicksalhafte Leiden des Protagonisten Balduin über sein lebendig gewordenes Spiegelbild erzählt. Auch in Conrad Veidts verschollenem Expressionismusdrama *Wahnsinn* (1919) verliert sich

¹⁰ adaptiert nach Freuds Es als dem Naturbedingten, Nicht-Veränderbaren der menschlichen Verfassung

ein Mann langsam in »krankhaft verirrter Psyche«¹¹, nachdem ihm ein Wahrsager Glück und Tod durch eine ominöse Truhe prophezeit hat.

Robert Reinerts *Nerven* (1919) erzählt von dem Industriellen Roloff, der so aufgewühlt ist von der Zerstörung seiner Fabrik, dass er die falschen Anschuldigungen seiner Tochter gegen ihren Lehrer für wahr hält und daraufhin in immer dramatischere Wahnvorstellungen und Träumen stürzt. Die These des Films, dass die Völker »von Nervenepidemien ergriffen« sind, zeigt sich nicht nur in der fast alle Figuren ergreifenden Hysterie, sondern auch in einer schon deutlich fragmentierten und zum Teil auch unzuverlässigen Erzählweise in Form von Flashbacks, Visionen und Parallelhandlungen. Zwar hält *Nerven* wie andere Filme dieser Zeit ein versöhnliches Ende in Form einer ›Back to Nature‹-Parole bereit. Diese steht aber in starkem Kontrast zu den vielen Toten, die im Film an der Hysterie zugrunde gehen – insbesondere Roloff selbst, dem der Nervenarzt zum Selbstmord rät, weil er anders nicht mehr zu heilen sei. So stirbt der psychisch Kranke mit folgenden Worten an sein unschuldiges Opfer Johannes: »Wie wohl ist mir! Eutanase. Schön sterben nannten es die Griechen ... ich danke dir, Johannes.«

Die ›Weimarer Phantastik‹ wird definiert durch Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) und Friedrich Wilhelm Murnaus *Dracula*-Adaption *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Psychodramen als Vorläufer des heutigen Dark Dramas sind diese beiden Filme Urväter des Horrorfilms, weil sich hier Schrecken und Tod bereits in physischen Monstern manifestieren und auch physisch bekämpft werden müssen. Der Schlafwandler in *Caligari* oder der Vampir in *Nosferatu* stehen selbst im Zentrum der Erzählung und sind nicht mehr nur Motiventlehnung zur Illustration von Wahnsinn. *Caligari* kann dabei noch als eine Art Brückenfilm verstanden werden kann, da er am Ende den Schrecken doch nur als krankhafte Einbildung des Protagonisten deklariert. Dennoch liegt auch hier der Hauptfokus der Erzählung auf Horror und Thrill durch den mordenden Schlafwandler und den dämonischen Zirkusdoktor.

Deutlich näher an den Narrativen des Dark Drama ist beispielsweise das ebenfalls von Murnau inszenierte Liebesdrama *Phantom* (1922), das erneut von einem hysterisch-verliebten Mann handelt, den surreal-traumartige Halluzinationen plagen und der sich mit seinem außer Kontrolle geratenden Verlangen immer mehr in den Abgrund reißt. Hier mischen sich klassisches Schicksalsdrama und erste Ansätze von Genre-Techniken und Erzählelementen des Dark Drama. Der Film arbeitet mit Genre-Elementen wie Mystery und später sogar Thriller, hat als zentrales Thema eine Identitätserosion, die sich nicht zuletzt auch in einem Doppelgänger-Motiv zeigt (Lorenz verliebt sich aus Not prompt in eine abgehalfterte Rotlichtmilieu-Version seiner Angebeteten) und ist bereits als – tendenziell unzuverlässige – Rückblende erzählt. Auch *Phantom* lässt sei-

¹¹ *Film-Kurier* (Berlin) vol. 1, no. 116, 19.10.1919, Seite 1.

nen Protagonisten am Ende dann doch nicht im Wahn zurück, weist aber erzählerisch bereits wichtige Gemeinsamkeiten mit dem heutigen Dark Drama auf – gerade im Kontext seiner Zeit.

Arthur Robisons *Schatten – Eine nächtliche Halluzination* (1923) ist ein früher Vertreter des Dark Drama, in dem die Leinwand als sprichwörtliche Projektionsfläche der dunklen, verborgenen Seite unseres Ichs elementar ist: Ein erneut liebeskrank-hysterischer Mann quält sich während eines nächtlichen Gelages mit Eifersucht, als ein Geschichtenerzähler die adlige Gesellschaft in die Parallelwelt seiner Schattenspiel-Geschichte zieht und dort die finstersten Wünsche der Hauptfigur Realität werden. Der Film lässt den Zuschauer immer wieder im Unklaren, was Illusion und was Realität ist und arbeitet äußerst konsequent mit der visuellen Inszenierung von Schatten als Abbilder der dunklen Seite unserer Seele.

Gekonnt spielt *Schatten* auch mit weiteren Stilmitteln des Proto-Dark-Drama: Wenn nicht gerade die Schatten Brüche zwischen Wahrheit und Trug erzeugen, dann tauchen Spiegel auf, in denen sich die manische Hauptfiguren mehr und mehr verdoppelt oder zersplittert. Die ›Krasseheit‹, die Dark Drama möglichst braucht, führt in *Schatten* zu einer besonders konsequenten Szene, als der Protagonist in seinem Wahn seine Konkurrenten dazu zwingt, die Frau seines Herzens mit Degen zu durchbohren. Der innerlichste Wunsch, die Frau nicht teilen zu müssen, wird hier erfüllt und gleichzeitig zum größten Alptraum – eines der Kernthemen des Dark Drama.

Die zunehmende Reflexion innerer Seelenreisen im deutschen Film nach dem Ersten Weltkrieg fand nicht zufällig parallel zur Veröffentlichung der Schriften Sigmund Freuds statt, der u.a. mit *Das Unheimliche* (1919) eine wichtige Abhandlung für das Verständnis von Genres wie Horror oder Dark Drama veröffentlichte. Weil die Psychoanalyse eine Heilung der Identitätsstörungen versprach, fanden die um kranke männliche Psychen gestrickten Dark-Drama-Vorläufer in Georg Wilhelm Pabsts *Geheimnisse einer Seele* (1926) ein vorläufiges Ende. Bei Veröffentlichung als »psychoanalytischer Film« beworben und unter Hilfe von Schülern Freuds entstanden wurden in dem Film die Fragmente der angegriffenen Psyche nach und nach wieder zusammengesetzt: Ein von Wahnvorstellungen und Alpträumen geplagter Mann unterzieht sich einer Behandlung auf der Couch und wird in therapeutischen Sitzungen, in denen seine – trickreich stark inszenierten – Träume gedeutet werden, geheilt. Hier zeigt sich auch der stärkste Unterschied zum heutigen Dark Drama, das eben nicht in der Heilung der kranken Psyche, sondern wenn dann in ihrer vollständigen Auflösung so etwas wie eine positive Botschaft zu senden versucht.

1920er: Grotteske Schicksalsdramen in Hollywood

Vorläufer des Horrorfilms entstanden nach dem Ersten Weltkrieg auch im amerikanischen Kino – oft in Form von Schauer melodramen mit meist deformierten oder körperlich versehrten und damit monströsen Villain-Protagonists, meist verkörpert vom »*Man of a Thousand Faces*« Lon Cha-

ney in Filmen wie Wallace Worsleys *The Hunchback of Notre Dame* (1923) und Robert Julians *The Phantom of the Opera* (1925).

Noch näher stehen diese und andere Filme aber dem Dark Drama. Anders als in Deutschland spielen sie nicht so sehr mit narrativen Fragmentierungen, unzuverlässigem Erzählen oder surrealen Traumsequenzen. Der Wahnsinn zeigt sich hier eher in der verunstalteten Körperlichkeit der oft antagonistischen Hauptfiguren, in deren Blickwinkel der Zuschauer gezwungen wird. Diese Figuren sind entstellt und wirken damit (wie auch die Monster im Horrorfilm) grenzüberschreitend – zwischen Realität und Wahn, als Verkörperung einer sich transformierenden Zeitepoche. Dazu kommt schon früh eine äußerst starke Hyperkonsequenz und Gnadenlosigkeit in der Narration der Filme, die zwar grundsätzlich die Züge eines tragischen Schicksalsdramas hat, die Werke aber zum Teil bittere, fatalistische und makabre Rache Geschichten sind, wie sie später auch im Dark Drama inszeniert werden. Ebenfalls festzustellen sind Vermengungen mit anderen (Protoformen von) Genres wie Crime, Thriller oder eben Horror.

In *The Penalty* (1920) von Wallace Worsley spielt Lon Chaney den Gangsterboss Blizzard, dem als Kind versehentlich beide Beine amputiert wurden und der nun den künftigen Schwiegersohn des damaligen Arztes entführt, um sich dessen Beine transplantieren zu lassen. So, wie Unternehmer Roloff in *Nerven* nur durch vom Psychiater empfohlenen Selbstmord von seinem Geistesleiden erlöst werden kann, so ist es hier die Gehirnoperation, die Blizzards verbrecherische Psyche »heilt« (aber ihn am Ende doch nicht vor dem Tod bewahrt). Tod Brownings *The Unknown* (1927) zeigt Lon Chaney als angeblich armlosen Messerwerfer Alonzo, der seine Hände versteckt, um nicht als Mörder entlarvt zu werden. Als er sich in die schöne Nanon verliebt, die sich vor Berührungen ekelt, lässt er sich jedoch beide Arme tatsächlich amputieren – nur um festzustellen, dass sie sich in einen anderen verliebt hat.

Impulse für das spätere Dark Drama können auch in Paul Lenis in Hollywood gedrehter Victor-Hugo-Verfilmung *The Man Who Laughs* (1928) entdeckt werden: Der Hauptfigur Gwynplaine wurde als Kind ein ewig-starres Grinsen ins Gesicht geschnitten. Der Film wird oft als ein Horrorklassiker gehandelt, aber ist im Kern ein düsteres Melodram mit einer grotesken Hauptfigur (und einem vom Studio erzwungenen Happy End). Damit ist sie zusammen mit den vielen von Lon Chaney dargestellten entmenschlichten und doch sehr menschlichen Figuren Dark-Drama-Figuren wie zum Beispiel in David Lynchs *The Elephant Man* (1980) näher als Horrorfilm-Monstern wie Dracula oder Frankensteins Kreatur.

1920er: Individueller Meilenstein in Japan

Inspiriert durch expressionistische Meisterwerke wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* in Deutschland und die impressionistischen Stakkato-Montagetechniken eines Abel Gance mit *La Roue* (1923) in

Frankreich und Sergej Eisenstein mit *Panzerkreuzer Potjemkin* (1925) in der Sowjetunion entstand in Japan mit *A Page of Madness* (1926) von Teinosuke Kinugasa und der Künstlergruppe des *Stils der Neuen Wahrnehmung* ein avantgardistisches Ausnahmewerk.

In einem kontinuierlichen Strudel an Bilderkaskaden erzählt der Film die Geschichte des Hausmeisters einer in Wahnsinn liegenden Nervenheilanstalt, in der auch seine Frau eingewiesen wurde, die er befreien möchte. Selbst mit der Einschränkung, dass der Film heute nur noch in einer gekürzten, vom Regisseur noch einmal bearbeiteten Fassung erhalten ist¹² und auch ohne *Benji* (dem erklärenden und synchronisierenden Sprecher im japanischen Kino) gezeigt wird, ist *A Page of Madness* ein früher Meilenstein des Dark Drama: Die Erzählstruktur ist bereits vollständig aufgebrochen und fragmentiert, durchsetzt mit Rückblenden und surrealistischen Szenen, die hochgradig unzuverlässig sind und diverse Ebenen von Realität umfassen. Auch wenn er sich keiner Horror- oder Mystery-Elemente bedient, so ist doch die Inszenierung des Films extrem illusionistisch und vermittelt eine unheimliche Atmosphäre der sich zersetzenden oder bereits vollständig erodierten Psyche. Der dunkelste Ort der Seele ist die Nervenheilanstalt selbst, in der sowohl die völlig wahnsinnige Frau als auch ihr gebrochener Mann zusammenfinden und ihr gemeinsames Trauma noch einmal (in Rückblenden) lebendig wird.

Doch wie im heutigen Dark Drama ist auch bereits in *A Page of Madness* die zersplitterte, sich in Wahnsinn auflösende Psyche nicht nur Grauen und Schrecken präsent (wie es die ›dämonische Leinwand‹ der angstbesessenen Weimarer Phantastik zeigte), sondern auch in einer Form von Hoffnung. Nach Jasper Sharp zeigt der Film »mental illness with much empathy towards human suffering, with its opaqueness, its violence and paralysis. The mental images show not only nightmares and hallucinations, of both the sane and mentally ill characters, but also imaginations of restored integrity, of beauty, and laughter. A good example is the dancer with her torn dress on the level of reality, who appears in mental images in beautiful dresses.«¹³

1940er und 1950er: Psychoanalytische Melodramen und Film Noir

Anfang der 40er Jahre entdeckte das amerikanische Mainstream-Kino psychoanalytische Theorien und griff insbesondere zu Freud. David Bordwell schreibt 2012 in seinem Essay *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Films*:

»Freudian psychoanalysis had been picked up by elite culture in the 1920s and 1930s, but in the 1940s it became common currency in the popular arts as well. A great many Hollywood films made explicit or implicit references to the unconscious, repressed desires, disguised wish-fulfillment, Oedipal relations, and other tenets of classic Freudianism. [...] The plots are often

¹² Jasper Sharp, *A Page of Madness*, 2002 | <http://www.midnighteye.com/features/a-page-of-madness/>

¹³ Jasper Sharp, *A Page of Madness*, 2002 | <http://www.midnighteye.com/features/a-page-of-madness/>

driven by a mystery, so that the doctor plays detective in uncovering repressed childhood memories or forbidden impulses.«¹⁴

Die Mischung aus *mystery*-Melodram¹⁵ und psychoanalytischer Spurensuche in Gestalt von seelisch gequälten Figuren oder ermittelnden Psychoanalytikern, vermengt mit Traumsequenzen und Brüchen in der Erzählstruktur, ist prominent vertreten in Filmen wie Sam Woods *Kings Row* (1942), Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945), John Brahm's *The Locket* (1946), Robert Siodmaks *The Dark Mirror* (1946) oder Anatole Litvaks *The Snake Pit* (1948).

Als ein direkterer Vorläufer des heutigen Dark Drama dürfte der Film Noir gelten. Hervorgegangen aus der amerikanischen *hard boiled fiction*-Literatur der 30er Jahre um Autoren wie Dashiell Hammett, Raymond Chandler oder James M. Cain, dem Poetischen Realismus im französischen Kino der 30er und dem deutschen Expressionismus der 20er Jahre zentriert sich im Film Noir der Narrativ vom traumatisierten Mann in schicksalhafter Verstrickung, aus der ein Befreien nicht gelingen kann.

Ähnlich wie Expressionismus, Weimarer Phantastik und Schauer melodram nach dem Ersten Weltkrieg war der Film Noir eine direkte Antwort auf die gesellschaftlichen Verwerfungen, die der Zweite Weltkrieg brachte. Für Amerika waren das vor allem der Angriff auf Pearl Harbor, ein wirtschaftlicher Niedergang und die zurückkehrenden Soldaten aus dem Krieg, deren Posttraumatische Belastungsstörung damals noch »Shell Shock« hieß und kaum behandelt wurde. Diese Männer waren nicht nur konfrontiert mit inneren Dämonen, sondern auch mit einer Gesellschaft, in der sie keinen Platz mehr fanden, in der plötzlich Frauen die leeren Arbeitsplätze übernommen hatten und ein neues Selbstbewusstsein entwickelten – starke persönliche Entfremdungen in gesellschaftlichen Umbruchsphasen, die die eigene Identität in Frage stellen.

Mehr noch als das psychoanalytische *mystery*-Melodram der 40er Jahre zeichnet sich der Film Noir durch eine Verstärkung von jenen Filmsprache-Elementen aus, die auch das Dark Drama maßgeblich bestimmen: Entlehnung von Motiven klassischer Genres (hier vor allem Crime, früher Thriller, manchmal Horror oder Mystery) und daraus folgend auch eine starke genreaffine Bildsprache und Atmosphäre (low-key-Inszenierung mit wenigem, dafür aber sehr kontrastreichem Licht, urbane Düsternis und Bedrohung, ungewöhnliche, verzerrende Kameraperspektiven). Dazu waren die Filme für ihre Zeit auffallend brutal (zum Teil mit Umgehung des damals noch gültigen *production codes* – es wurden auch schon einmal Figuren im On erschossen) und führten zudem den Protagonisten oft hyperkonsequent in den Abgrund.

¹⁴ David Bordwell, *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Films*, in: Arthur P. Shimamura, *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, 2013, S. 39 | <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>

¹⁵ Der Begriff *mystery* ist in diesem Zusammenhang in seiner englischen Bedeutung als normaler »Rätselplot« (wie in »murder mystery«) zu verstehen und nicht in der allgemeinen deutschen Bedeutung eines Stoffes mit übernatürlichen, paranormalen oder phantastischem Elementen.

Manche Film Noirs warten bis heute mit einer ungewöhnlichen Krassheit auf, wie beispielsweise der in fiebrigem Wahnsinn und fatalistisch endende *Kiss Me Deadly* (1955) von Robert Aldrich oder Billy Wilders *Sunset Blvd.* (1950), in dem der bereits zu Beginn tot im Swimmingpool treibende Protagonist (auch noch ein Drehbuchautor) die Geschichte seines Todes retrospektiv erzählt. Nicht zuletzt auch durch exzessive, zum Teil mehrfach in sich verschachtelte Flashbacks wie in *The Locket*, in Michael Curtiz' *Passage to Marseille* (1944) oder Stanley Kubricks *The Killing* (1956) wurde die klassische Erzählstruktur als Ausdruck der zerrütteten Psyche der Figuren immer wieder aufgebrochen.

Auf eine starke Reflexion und Verarbeitung von heftigen Identitätskrisen weist auch das Doppelgänger-Motiv hin, das nach den 10er und 20er Jahren in Deutschland im amerikanischen Film Noir (der wiederum extrem von Emigranten aus Deutschland geprägt war) mit Produktionen wie *The Dark Mirror*, John Reinhardts *The Guilty* (1947), Steve Sekelys *Hollow Triumph* (1948), Edward Montagnes *The Man with My Face* (1951) oder Terence Fishers *Stolen Face* (1952) eine Hochzeit fand.

Im Film Noir sind noch nicht alle Merkmale des heutigen Dark Drama voll ausgeprägt. Insbesondere die männlichen Protagonisten sind häufig Polizisten, Detektive oder Verbrecher und damit weniger Alltagspersonen. Auch wird sich neben Crimethriller und selten Horror kaum anderer Genres bedient (wie zum Beispiel Fantasy oder Science Fiction). Vor allem aber ist Film Noir – typisch für die filmgeschichtliche Ära – immer noch stark dem Melodram verhaftet, was aus heutiger Perspektive zumindest das ernsthafte Drama tendenziell abschwächt. Dennoch hat Film Noir Dark Drama, wie wir es heute kennen, entscheidend vorbereitet.

Fasst man die Definition von Dark Drama sehr eng, so gibt es im Film Noir nur wenige ausgewählte Vertreter des Genres, die aber für ihre damalige Zeit ähnlich verstörend gewesen sein dürften wie heutige Meilensteine des Genres. Zum einen könnte man Orson Welles *Touch of Evil* (1958) nennen, der filmhistorisch das Ende des klassischen Film Noirs darstellt und eine Mischung aus schwitzigem Krimithriller und bösem Psychodrama darstellt, in der Gut und Böse nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Vor allem aber Hitchcocks im gleichen Jahr veröffentlichter *Vertigo* ist bereits ein Dark Drama im vollem Umfang (siehe S. 11).

1960er: Film schaut in seine eigene Psyche

In den 60er Jahren ist insbesondere im europäischen Kino eine zunehmende Selbstreferenzialität des Mediums Film festzustellen. Unter dem Einfluss filmemachender Filmkritiker der *Nouvelle Vague* und daraus folgender weiterer »Neuer Wellen« in vielen europäischen Ländern und der zunehmenden wissenschaftlichen, theoretischen und philosophischen Reflexion zu Wirkweise und Wahrnehmung von Film (junge Filmemacher kommen inzwischen erstmals von Filmhochschu-

len) wird sich Kino zunehmend selbst bewusst – wie in Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* (1959), Federico Fellinis *8 ½* (1963) oder Jean-Luc Godards *Le mépris – Die Verachtung* (1963).

Es sind vor allem die daraus folgenden Erzähltechniken (Spiel mit Linearität von Film und Kausalität von Story), Motive (Schauspieler als Hauptfiguren, Filmsets) und filmsprachlichen Mittel (zum Beispiel Projektionen, auffällige Schnitttechniken, Zitate), die in dieser Zeit entwickelt beziehungsweise verstärkt durchdrungen werden, aus denen sich das Dark Drama später stark bedienen wird. Die Parallele liegt auf der Hand: Indem das Medium Film in seine eigene ›Psyche‹ eindringt, entwickelt es filmsprachliche Mittel, die helfen, auch den Gang in die menschliche Psyche im Medium zu visualisieren.

Ein frühes Beispiel ist das britische Thrillerdrama *Peeping Tom* (1960) von Michael Powell, das uns wie Hitchcocks *Psycho* (1960) aus dem gleichen Jahr in die kranke Psyche eines Serienkillers führt: Die Hauptfigur Mark filmt seine Opfer, während er sie mit einem Stilet an seinem Kamerastativ umbringt, und schaut sich die Aufnahmen später immer wieder zwanghaft an. Der Film ist sowohl Dark Drama als auch früher Psychothriller: Sein Fokus liegt stark auf dem Alltagsleben des Killers, der Film zwingt uns mit seiner Kamera auch in seine Perspektive. Gleichzeitig wird aber die deformierte Psyche immer noch anhand eines Verbrechers erzählt wird, und der Film zieht auch Thrill aus dessen möglichen Entlarvung und aus der Bedrohung der jungen Frau, die sich in ihn verliebt. Tragisch: Während Hitchcocks Film den modernen Thriller begründete und ein kanonischer Klassiker der Filmgeschichte wurde, kostete *Peeping Tom* Regisseur Powell vollständig und Hauptdarsteller Karl-Heinz Böhm so gut wie die Karriere, und der Film verschwand für über ein Jahrzehnt. (Zur speziellen Entwicklung des Serienkiller-Thrillers zum Dark Drama siehe auch *Psychische Störungen: Von Killern zu Alltagsmenschen* auf S. 6f.)

Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) ist der Versuch, die Linearität und Kausalität von Film – und noch mehr unserer eigenen Erinnerungen und Sinnzuschreibungen – komplett aufzubrechen. Die Geschichte eines Manns, der glaubt, eine Frau zu kennen, die sich an ihn wiederum nicht mehr erinnern kann, ist ein einziges, nicht auflösbares Labyrinth und in gewisser Weise eine Inszenierung von Wahnsinn und Identitätserosion – nicht durch entlehnte illusionistische Genre-Techniken¹⁶, sondern in der Erzählstruktur selbst.

Ebenfalls stark als frühes Dark Drama zu identifizieren ist Ingmar Bergmans *Persona* (1966): Eine Schauspielerin verstummt mitten im Dreh und spricht danach nicht mehr. Eine Krankenschwester begleitet sie auf eine einsame Insel – die eine schweigend, die andere für beide redend. Langsam beginnen sich die Persönlichkeiten der beiden Frauen zu vermischen. Bergman geht noch einen Schritt weiter als Resnais und inszeniert seinen Film von Anfang an als selbst eine

¹⁶ Sieht man von einer Science-Fiction-inspirierten Zeitschleifen-Interpretation des Films ab, für die es durchaus gute Argumente gibt und die Einordnung als Dark Drama nur noch stärken würde.

Projektion (siehe S. 15f.). Auch wenn *Persona* einige unheimliche Spannungsspitzen hat und auch mit Flashs verstörender Einzelbilder arbeitet, liegt seine hauptsächliche Motiv-Entlehnung weit im Genre des Experimentalfilms. Psyche der Figuren und Erzählmedium werden komplett eins, als mitten im Film der Film selbst ›reißt‹ und sich am Ende in nicht mehr zu steigernder Hyperkonsequenz schließlich komplett im Licht des Scheinwerfers zersetzt.

Viele von Bergmans Filmen beschäftigen sich mit der Frage nach der eigenen Identität und thematisieren geistige Krankheiten – oft in Kontrast gesetzt mit kosmisch-philosophischen Fragen nach Glauben und Gott. Dabei sind längst nicht alle (zum Beispiel *Das Schweigen* (1963)), aber doch einige dieser Filme Prototypen des Dark Drama: In *Das siebente Siegel* (1957) sucht ein Kreuzritter in der Begegnung mit dem lebhaften Tod nach Gott. In *Wie in einem Spiegel* (1961) erleben wir die unheilbare Geisteskrankheit einer jungen Frau. Der als ›Horrorfilm‹ deklarierte *Die Stunde des Wolfs* (1968) folgt viel mehr den Genrekonventionen eines Dark Drama, da er Elemente des Horrorfilms und des surrealen Films verwendet, um das Innenleben seines gestörten Protagonisten zu beschreiben.

Ein früher Dark-Drama-Klassiker ist Roman Polanskis *Repulsion* (1965), in dem sich das Genre bereits voll ausgebildet hat: Mit Elementen des Horrorfilms wird von der jungen Carole erzählt, die sich aufgrund ihrer Sozialpsychose immer mehr in ihre Wohnung, den dunkelsten Ort der Seele, zurückzieht und in den Wahnsinn driftet. Die letzte Einstellung im Film gibt dem Zuschauer einen möglichen Hinweis, aber keine klare Antwort auf ihre psychische Krankheit – ein schönes Beispiel für die auf Seite 36 beschriebene *undecidability* im Dark Drama, in der es nicht um Erklärungen, aber auch nicht um nihilistische Verweigerung selbiger geht. Vielmehr steht ein individuelles Antwort- oder gar Sinnpotential am Ende des Zerstörungsprozesses der eigenen Psyche.

An den beiden Folgefilmen von Polanskis sogenannter ›Mieter-Trilogie‹ zeigt sich auch gut der Unterschied zwischen Horror und Dark Drama: Während *Rosemary's Baby* (1968) phantastisch-übernatürliche Elemente, manifestiert in der Erzählwelt, einsetzt und zentral thematisiert, instrumentalisiert *Der Mieter* (1976) eine beklemmend-unheimliche Atmosphäre, um die zunehmende Entfremdung und psychotische Wahrnehmung der Hauptfigur zu übersetzen.

1970er: Erste Blütezeit des modernen Dark Drama

Die 70er Jahre gaben entscheidende Impulse für die Entwicklung des Dark Drama. Anders als noch beim Film Noir kann hier keine prominente Genre- oder Stilbewegung als Vorläufer oder Entsprechung des heutigen Dark Drama identifiziert werden. Vielmehr gingen nach dem europäischen New-Wave-Boom der 60er Jahre im New-Hollywood-Kino diverse Regisseure neue, eigene Wege, um den Mainstream des amerikanischen Kinos aufzubrechen, oder sich – wie in Großbritannien oder Australien – von der weltweiten Aufbruchsstimmung im Kino mittragen zu lassen.

Regisseure wie Werner Herzog, Nicolas Roeg, David Lynch oder Francis Ford Coppola schienen in dieser Zeit anscheinend vor allem das Labyrinth der eigenen Psyche auf die Leinwand zu bringen.

Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) schickte Klaus Kinski als Titelfigur auf eine (von Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* inspirierte) aussichtslose Reise in den südamerikanischen Dschungel, auf der Suche nach der Goldstadt El Dorado. Wenige Jahre später wiederholte Francis Ford Coppola diese Reise – jetzt im vietnamesischen Dschungel, auf der Suche nach dem verrückt gewordenen Colonel Kurtz – in extremerer Version in *Apocalypse Now* (1979) und ersetzte Entlehnungen aus dem Genre des Abenteuer- und Historienfilms mit Elementen des Kriegsfilms. Beide Filme wurden Blaupausen für die *Höllentrip*-Variante im Dark Drama (S. 17f.) und inspirierten Filme wie *Vinyan* (2008) oder *Van Diemen's Land* (2009).

Dazu fand ein erstes Aufblühen lyrischer Dark-Drama-Filme (S. 19f.) statt: Nicolas Roegs symbolisch überbordender und rätselhafter *Don't Look Now* (1973) erzählt die Geschichte eines Paares, das nach dem tragischen Tod ihrer Tochter nach Venedig geht – nur um dort mit mysteriöse, spirituellen Ahnungen konfrontiert zu werden: Vor allem der Vater scheint Botschaften seiner Tochter aus dem Jenseits zu empfangen, die er jedoch für unreal hält, während er gleichzeitig immer wieder seine Tochter in den verwinkelten Gassen der Lagunenstadt zu sehen glaubt, auch wenn er weiß, dass sie tot ist. Sein verzweifelter Versuch, sich seine physische, rationale Welt zu beweisen und sich ihrer zu vergewissern, ist hier zum Scheitern verurteilt.

Bei Peter Weirs poetischem Mysterydrama *Picnic at Hanging Rock* (1975) beginnt die Unzuverlässigkeit der Erzählung bereits mit der verbreiteten Annahme (und Suggestion der Romanautorin Joan Lindsay), dass die Geschichte um einige Schülerinnen, die am Valentinstag 1900 während eines Ausflugs zum Hanging Rock auf mysteriöse Weise verschwinden, auf einem wahren Fall basiere, was aber gar nicht der Fall ist. Weder Buch noch Film lösen das Mysterium auf, wenngleich es für den Roman ursprünglich ein finales Kapitel mit einer Auflösung gab. Darin wird das Verschwinden durch eine Art Raum- oder Zeitverwerfung erklärt, was besonders prägnant zeigt, wie im Dark Drama aus anderen Genres geborgt wird (hier aus der Science Fiction), ohne diese Genres tatsächlich zu bedienen (hier, indem sogar das Kapitel vor Veröffentlichung des Romans gänzlich gekürzt wird).

David Lynchs surreal-alptraumhafter Debütfilm *Eraserhead* (1977) ist ein weiterer signifikanter Meilenstein des Dark Drama. Schon im Titel steckt die für das Genre zentrale Erosion der Identität. Die Geschichte um den orientierungslosen Henry Spencer (in Gestalt einer selbstreferenziellen Sergej-Eisenstein-Inkarnation), dessen Freundin ein monströses Kind gebiert, um das er sich schließlich allein kümmern muss, steckt voll von alptraumhafter Sequenzen und hypnotisch-verstörender Bildern.

Wie *Eraserhead* wurde auch Andrzej Zulawskis Ehwahnsinn *Possession* (1981) außerhalb jeglicher Genre-Kategorien wahrgenommen, dabei ist es nach Regisseur Andreas Marschall »ein hysterisches Meisterwerk des Dark Drama«¹⁷. Sowohl die Ansiedlung des Films im gespaltenen Berlin, stets direkt an der Mauer, als auch die gewalttätig durchlebte Trennung der beiden Hauptfiguren erzählen von der Spaltung der Psyche, die im Kern der Geschichte liegt. Dazu treten gleich mehrere Doppelgängerfiguren auf. »*You must be torn apart.*« heißt es in einer Szene im Film.

Mit Hyperkonsequenz (eine noch heute erstaunliche Krassheit zieht sich durch den Film), Genre-Entlehnungen (Horror), unzuverlässigem Erzähler, dem nicht zu gewinnenden Kampf gegen das Chaos (»*I'm ready to understand, but it makes no real sense.*«, »*You must restore order.*«) oder die unumkehrbare Reise in den Wahnsinn hin zu einer vollständigen Auflösung der eigenen Identität (»*The key being the infinitive to accept.*«, »*As I'm an empty space.*«) sind alle wichtigen Genremerkmale des Dark Drama etabliert. Und auch hier ist die Botschaft, die der Film hinterlässt, trotz aller Vernichtungsprozesse nicht nihilistisch. Eher zeigt der Film den Versuch, Liebe über Wahnsinn zu rekonstruieren. Das kann nicht gelingen, aber es wird ein völlig neuer Zustand erreicht, der weit über menschliche Körperlichkeit hinausgeht: »*I showed you the door to God. This door is always open.*«

1990er: Mindfucks im Mainstream

Den entscheidenden Schub – sowohl erzählerisch als auch in seiner Publikumswirksamkeit – erhielt Dark Drama in den 90er Jahren nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und dem Ende des Kalten Krieges. Nach den filmisch beschleunigten 70ern und 80ern und nach Vorläufern wie Alan Parkers *Angel Heart* (1987, ein Horror-Film-Noir-Amalgam) und Adrian Lynes *Jacob's Ladder* (1990, ein klassisches Dark Drama) begann sowohl im Mainstream- als auch im Autorenfilm ein »Boom filmischer Experimente« wie Neil Jordans *The Crying Game* (1992), Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) und *Pulp Fiction* (1994), Bryan Singers *The Usual Suspects* (1995), David Finchers *The Game* (1997), David Cronenbergs *eXistenZ* (1999) oder Spike Jonzes *Adaptation* (2002), wie Oliver Schmidt in seiner Dissertationsvorbereitung zu *Hybride Räume* (2013) schreibt, in denen »Filmwelten verstärkt dekonstruiert« und Geschichten »fragmentiert und unzuverlässig erzählt« wurden sowie das Filmbild »ästhetisiert« und mit Genres und dem Fundus der Filmgeschichte »verstärkt gespielt« wurde¹⁸ – allesamt klare Beschreibungen auch von Dark Drama.

Diese Entwicklung konzentrierte sich etwa ab *Lost Highway* (1997) von David Lynch in einem speziellen Sub- oder Mikrogenre, das schon 2003 von Jonathan Eig *mindfuck* genannt wurde und in vielen, wenn auch nicht allen Fällen, wegweisende Meilensteine des Dark Drama darstellten. Insbesondere mit dem phänomenalen Erfolg von M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999), der

¹⁷ persönliche Kommunikation

¹⁸ <http://www.fb10.uni-bremen.de/film/organisation/assoziierte-mitglieder/oliver-schmidt/>

noch klar als Mystery-Thriller bezeichnet werden kann, und David Finchers *Fight Club* (1999), einem der wichtigsten und einflussreichsten Dark-Drama-Filme der neueren Zeit, war das Genre im Mainstream angekommen.

Nach Eig ist im *mindfuck* zentral, dass der Protagonist des Films selbst der Träger des Plot-Geheimnisses ist und weder er selbst noch das Publikum über seine wahre Identität bescheid wissen.¹⁹ Dieser erzählerische Fokus auf die Frage nach eigener Identität, oft in Form einer Spaltung, Zerrüttung oder von Auslöschung bedroht, ist auch der narrative Kern von Dark Drama. Nicht verwunderlich also, dass – von einigen Ausnahmen abgesehen – viele *mindfuck*-Filme der späten 1990er und frühen 2000er dem Genre zugerechnet werden können: die schon erwähnten *Lost Highway* und *Fight Club* ebenso wie Darren Aronofskys *Pi* (1998), Christopher Nolans *Memento* (2000), Richard Kellys *Donnie Darko* (2001) und wiederum David Lynchs *Mulholland Dr.* (2001).

Ähnlich wie Eig fasst Steven Johnson diese Filme unter dem Begriff *mind-bender* zusammen und beschreibt äußere Merkmale, die sich aus dem inneren Narrativ ergeben: So stellt er einen erheblichen Anstieg von Filmen »built around fiendishly complex plots, demanding intense audience focus and analysis just to figure out what’s happening on the screen.« fest²⁰. Die Filme seien »designed specifically to disorient you, to mess with your head«,

»[to] challenge the mind by creating a thick network of intersecting plotlines; some challenge by withholding crucial information from the audience; some by inventing new temporal schemes that invert traditional relationships of cause and effect; some by deliberately blurring the line between fact and fiction.«²¹

In ähnlicher Weise beschreibt auch David Bordwell diese »era of experimental storytelling«, die die klassische Norm des Geschichtenerzählens in Filmen erschütterten. Diese Filme würden mit »paradoxical time schemes, hypothetical futures, digressive and dawdling action lines, stories told backwards and in loops, and plots stuffed with protagonists« glänzen.²²

Entwicklung des Dark Drama von 2001 bis heute

Mit den *mindfucks* oder *mind-benders* war auch Dark Drama populär geworden. Dabei kann eine erste Hochphase bis zu den Anschlägen am 11. September 2001 festgestellt werden. Als *Donnie Darko* im Oktober 2001 in die Kinos kam und als zentrales Element unter anderem einen Flugzeugabsturz enthielt, floppte der Film zunächst (erst durch Mundpropaganda wurde er in der Video-Auswertung zum Kultfilm).

¹⁹ Jonathan Eig, *A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity*, 2003 | <http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/>

²⁰ Steven Johnson, *Everything Bad is Good für You: How Popular Culture is Making Us Smarter*, 2006, S. 129.

²¹ Steven Johnson, *Everything Bad is Good für You: How Popular Culture is Making Us Smarter*, 2006, S. 129-130.

²² David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, 2006, S. 73.

Mit den Anschlägen auf das World Trade Center fand unausweichlich ein Epochenwechsel statt, der manche zu der Formulierung hinreißen ließ, dass das 21. Jahrhundert politisch gesehen an diesem Tag erst begann. Ein globaler Prozess der Neuordnung und politischen wie persönlichen Identitätsfindung war die Folge. Wie in jeder Zeit großer, bedeutsamer und verlustreicher Umbrüche erfuhr auch Dark Drama als Instrument sowohl der Sichtbarmachung als auch der Beschäftigung und womöglich Deutung dieser Prozesse größere Produktion und Rezeption: Brad Andersons *The Machinist* (2004), Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), Emmanuel Carrère *Le moustache* (2005), Steven Spielbergs *Munich* (2005), Williams Friedkins *Bug* (2006) oder David Lynchs *Inland Empire* (2007) sind dafür Beispiele.

Dark Drama erhielt im letzten Jahrzehnt auch verstärkten Einfluss aus dem asiatischen Kino. Insbesondere im koreanischen Kino zeigt sich eine starke Affinität zum Genre – repräsentiert durch Park Chan-wooks ›Vengeance-Trilogie‹ *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), *Old Boy* (2003) und *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), aber beispielsweise auch durch Jang Chul-soos Rachedrama *Bedevilled* (2010).²³ Auch Park Chan-wooks erste Hollywood-Arbeit *Stoker* (2013), ein poetisch-düsteres Coming-of-Age-Psychothriller-Drama ist ein poliertes, auf ein großes Publikum zugeschnittenes Dark Drama.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung von Dark Drama in den letzten Jahren soll auch auf einen beispielsweise 2012 von David Bordwell konstatierten Trend hingewiesen werden, wonach seit Ende der 2000er eine zunehmende Vermischung von Genrefilmen mit Arthouse im Allgemeinen zu beobachten ist: »Everyone has noticed that genre pictures are getting artier, or art films are getting more genre-fied. Crossover efforts can yield strong results, as shown by movies as different as *Let the Right One In* and *Drive*.«²⁴ Diese generelle Entwicklung kann sogar soweit getrieben werden wie von Steven Benedict, der passenderweise *Inception* als ein »arthouse movie disguised as a 160 million dollar science fiction action adventure«²⁵ beschreibt.

In vielen dieser Genre-Arthouse-Amalgame lassen sich prägnante Merkmale des Dark Drama finden, das aus sich heraus bereits eine Brücke zwischen Drama und Genrefilm schlägt – ob die Mischung aus schicksalhaft zum Scheitern verurteilter Liebesbeziehung und ultrabrutalem Crimemelodram in *Drive* (2011) von Nicolas Winding Refn oder die kindliche Liebesgeschichte im Kontrast zum horrorhaften Vampirplot in Tomas Alfredsons *Let the Right One In* (2008).

Dabei scheinen Regisseure auch immer wieder zum Dark Drama zurückkehren. David Lynch wurde bereits mehrmals genannt. Darren Aronofsky hatte bereits mit *Pi* und *Requiem for a Dream*

²³ Näher zu untersuchen wäre stellvertretend an dieser Stelle die generelle Beziehung zwischen Rachedrama, Schicksalsdrama und Dark Drama. Der Rache-Narrativ ist in allen drei Genres eine hyperkonsequente Reise in den abgründigsten Ort der eigenen Seele, wird jedoch aus einer jeweils anderer Perspektive betrachtet. Mischformen können sich daraus aber durchaus ergeben, je nachdem, wie zentral die Ausführung der Rache (Thriller, Action) oder die Zerstörung des eigenen Ichs (Dark Drama) im Vordergrund stehen.

²⁴ David Bordwell, *Bon Cinéma! (miaou optional)*, 2012 | <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/08/09/bon-cinema-miaou-optional/>

²⁵ Steven Benedict, *Analysis of Inception*, 2012 | <http://vimeo.com/47074017>

einflussreiche Werke des Genres geschaffen, als er mit *Black Swan* (2010) einen der definitiven und extrem erfolgreichen Filme des modernen Dark Dramas schuf. Auch die Arbeiten von Nicolas Winding Refn lassen einen klaren Trend für Dark Drama erkennen, der von *Bronson* (2008) über *Valhalla Rising* (2009) und *Drive* zu *Only God Forgives* (2013) führt und den psychologischen Alptraum der Protagonisten in eine starke körperliche Zersetzung überträgt (und damit zwischen Dark-Drama-Martyriumfilm, Höllentrip und Torture Porn schwingen).

Als bisheriger Höhepunkt des Dark Drama vor allem in Sachen Hyperkonsequenz auf der Ebene der Narration muss Shane Carruths *Upstream Color* (2013) angesehen werden, der, wie auf Seite 12 beschrieben, die Identitätserosion vor allem durch eine fast vollständig aufgehobene klassische Narration erzählt, die in Lynchs *Inland Empire* einen Vorgänger findet, hier aber wiederum dichter und strukturell durchdachter scheint.

Dark Drama – Deep Theory

Die in den vorangegangenen Kapiteln zusammengetragenen narrativen, deskriptiven und filmhistorischen Merkmale von Dark Drama lassen sich in ihrem Ursprung und ihrer Wirkungsweise durch die Erkenntnisse kulturwissenschaftlicher Gedankengebäude der letzten zwei Jahrzehnte näher erklären.

Im Folgenden soll deshalb gezeigt werden, welche konkreten Mechanismen hinter dem Genre Dark Drama aus einer literaturwissenschaftlichen bzw. filmtheoretischen Perspektive identifiziert werden können. Besonderer Dank ist dabei Swantje Möller geschuldet, die in ihrer Arbeit *Coming to Terms with Crisis: Disorientation und Reorientation in the Novels of Ian McEwan* (2011) einen hervorragenden Überblick zu Modellen von Identitätsbildung in der Postmoderne in Form einer zeitgenössischen *narrative identity theory* gegeben hat.²⁶

Ursprünge postmoderner Identitätsspaltungen

Dark Drama ist ein Kind der Postmoderne²⁷. Stand die Moderne vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs noch für Ordnung und Utopie und den Glauben an große Wahrheiten (»metanarratives«), manifestierte sich in der Postmoderne ab Mitte des 20. Jahrhunderts eine *crisis of representation*, »a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real [...] The representations we used to rely on can no longer be taken for granted«²⁸.

²⁶ Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 19-36.

²⁷ In der Wissenschaft unterscheidet man konkreter zwischen »Postmoderne« (der intendierten kulturellen, philosophischen und künstlerischen Gegenbewegung zur Moderne) und »Postmodernität« (der historischen, politischen und gesellschaftlichen Ära, in der diese kulturelle Bewegung stattfindet), siehe: Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 19.

²⁸ Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, 1995, S. 11.

Die festen Ordnungsmäßigkeiten der Moderne begannen sich aufzulösen, wurden als Einbildung oder Konstruktion empfunden, bestimmt von permanentem Wandel. »*Nothing is static. Everything is falling apart.*«, wie es in Chuck Palahniuks Roman *Fight Club* heißt. Die Postmoderne kennt keine alleingültige Bedeutung der Dinge mehr. Daher werden der Postmoderne gern Beliebigkeit und Nihilismus attestiert, sie würde jede Antwort verneinen und Antwortlosigkeit predigen. Die Postmoderne verneint jedoch nur eine universelle Wahrheit – und erkennt dafür aber die Koexistenz verschiedener Erklärungsmodelle an. Diese »radikale Pluralität« – also mehrdeutige Erklärungsmuster und Handlungen – ist konstituierende Basis der postmodernen Gesellschaft.²⁹

Durch diese Prozesse werden auch die Parameter von Identität instabil und zeitlich begrenzt und durch Zufall und Vielgestaltigkeit charakterisiert.³⁰ Charles Taylor spricht von »inescapable frameworks«³¹ oder »horizons of significance«³², innerhalb derer wir uns selbst definieren, die jedoch zu existieren aufhören durch »dissipation of our sense of the cosmos as a meaningful order«.³³ Jean Baudrillard nennt dies »disappearance of the referential universe«³⁴ – zur gleichen Zeit, als sich bereits im Mainstream-Film klassische Erzählformate aufzulösen begannen (siehe *1990er: Mindfucks im Mainstream*, S. 30f.). Slavoj Žižek schlussfolgert: »It's the most terrifying thing, when all of your coordinates of reality disintegrate.«³⁵ Wo Bezugspunkte wegfallen und eine Abwesenheit von etablierten Normen und Werten entsteht, gerät auch das Individuum in seiner Selbstkonstituierung in eine Krise.

Nach Baudrillard haben wir deshalb damit begonnen, »Parallele Universen« zu erschaffen, um mit der zunehmend unklar definierten Realität umzugehen und uns neue – virtuelle – Referenzpunkte zu formen.³⁶ Es liegt nahe, dass in Folge dessen doppelte Identitäten, Identitätsspaltungen und Auflösungen der einen realen Identität entstehen. Diese »Parallelen Universen« zeigen sich besonders signifikant in der Computertechnologie. In einem Interview zum *Neurotechnologie-Report 2012*, der sich mit der zunehmenden Verschmelzung von Mensch und Maschine, von Gehirn und Computer, befasst, findet der Soziologe Roland Benedikter Worte, die auch den grundlegenden Konflikt von Dark Drama gut beschreiben:

»[Das] bisherige Menschsein [steht] zumindest in Teilen zur Disposition. Was man bisher als menschliche Identität, als menschliche Verfassung (*conditio humana*), als ›Ich‹ begriffen hat,

²⁹ Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 24f.

³⁰ Hartmut Rosa, *Zwischen Selbstthematization und Artikulationsnot? Situative Identität als Fluchtpunkt von Individualisierung und Beschleunigung*, in: Jürgen Straub & Joachim Renn, *Transitorische Identität: Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, S. 278.

³¹ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 1989, S. 28.

³² Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, 1992.

³³ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 1989, S. 17.

³⁴ Jean Baudrillard, *Dette mondiale et univers parallèle*, in: *Libration*, Paris, 15. Januar 1996, übersetzt von Francois Debrix als *Global Debt and Parralel Universe*, in: Arthur und Marilouise Kroker (Hrsg.), *Digital Dilirium*, New York 1997, S. 38.

³⁵ Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2007.

³⁶ Jean Baudrillard, *Dette mondiale et univers parallèle*, in: *Libration*, Paris, 15. Januar 1996, übersetzt von Francois Debrix als *Global Debt and Parralel Universe*, in: Arthur und Marilouise Kroker (Hrsg.), *Digital Dilirium*, New York 1997, S. 38.

wird zunehmend in Frage gestellt, wenn sich die Einheit von körperlicher und geistiger Präsenz des Menschen in Raum und Zeit auflöst. Die Bewusstseinsindustrie will den Menschen entkörperlichen, um seine Freiheit zu steigern. Aber niemand weiß, was dabei mit diesem Menschen, vor allem: mit seinem Selbstbild und seinem Selbstverständnis geschehen wird.«³⁷

Unsere Identität ist in der heutigen Zeit also in besonders heftiger Weise in Fragmentierung und Zersplitterung begriffen. Sie befindet sich in ständiger Auflösung und zerbrechender Vervielfältigung. Die daraus folgende zunehmende Schwierigkeit (oder gar Unmöglichkeit) der eigenen Identitätsbestimmung und die daraus folgende Angst bilden den narrativen Kern von modernem Dark Drama. Der Verlust der eigenen Identität – in der Realität nicht nur in zunehmenden Depressionen und psychischen Krankheiten manifestiert, sondern auch in der Bedrohung durch zunehmende Demenzkrankheiten wie Alzheimer – ist der größtmögliche Schrecken für jedes Individuum. Deshalb sind die Protagonisten im Dark Drama auch meist *Alltagsfiguren* (siehe S. 6f.).

Die Erosion der eigenen Identität ist eine besonders starke erzählerische Kraft, die enormen Effekt selbst auf jene Zuschauer ausüben kann, die inzwischen mit dem Motivinventar zum Beispiel des Horrorfilms vertraut sind. Wie in *Du bist dein eigener Feind* (S. 5.f) beschrieben, kommt die Bedrohung im Dark Drama von innen und kann – im Gegensatz zu anderen Genres – nicht mehr durch äußere Barrieren und physische Gegenmaßnahmen aufgehalten werden.

Identitätskonstruktion durch Narrativierung und Sinnstiftung

Identitätsbildung erfolgt in der Postmoderne nicht mehr durch Impulse, Rahmen und Ideologien von außen. Weil sich diese vielmehr in stetem Fluss befinden (»*pluralism of authority*«) und somit die Orientierung des Individuums erschweren, tritt zur Konstituierung des eigenen Selbst die eigene, individuelle Sinnstiftung an vorderste Stelle (»*centrality of choice*«)³⁸. Charles Taylor sagt: »My identity is defined by the commitments and identifications which provide the frame or horizon within which I can try to determine from case to case what is good, or valuable, or what ought to be done, or what I endorse or oppose.«³⁹

Damit ist Identität ein Konstrukt, das sich unter mangelnder Kontinuität und dem permanenten Wandel von Gesellschaft und Werten in ständig neuer Revision und Rekonstruktion befinden muss.⁴⁰ Die einzige Konstante des Ichs scheint die unstillbare Suche nach Identität zu sein.⁴¹

Folgt man den Thesen der Vertreter der *narrativ identity theory*, wird der eigene Identitätskonstruktionsprozess maßgeblich von der Fähigkeit zur Narrativierung (*narrativization*) unseres

³⁷ Roland Benedikter & Ingrid Beikirchner, *Globale Bewusstseinsindustrie. Sind wir auf dem Weg zum Maschinenmenschen?*, Telepolis, 13.02.2013 | <http://www.heise.de/tp/artikel/38/38545/1.html>

³⁸ Zygmund Baumann, *Intimations of Postmodernity*, 1992, S. 201.

³⁹ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 1989, S. 27.

⁴⁰ vgl. Jürgen Straub und Joachim Renn, *Transitorische Identität: Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, 2002, S. 7.

⁴¹ vgl. Jürgen Straub und Joachim Renn, *Transitorische Identität: Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, 2002, S. 14.

eigenen Lebens, unserer eigenen Biographie und unserer eigenen Lebensumstände bestimmt. Anthony Giddens nennt es »an autobiography [...] in the broad sense of an interpretative self-history produced by the individual«⁴², für Linda Hutcheon ist es »imposition of meaning and formal coherence on the chaos of events«⁴³.

Im Kern geht es also darum, das eigene Selbst durch Narrativierung immer wieder neu zwischen Vergangenheit und Zukunft zu verankern. Mit Hilfe von Erinnerungen und Vorstellungskraft interpretieren wir unser eigenes Leben immer wieder neu und erschaffen uns dadurch auch in gewisser Weise immer wieder eine neue Vergangenheit und eine neue Zukunft.⁴⁴

Im Kampf gegen Kontingenz, Chaos und steten Fluss der Postmoderne kann das Individuum nicht mehr auf *Fakten* zurückgreifen, sondern muss selbst zugewiesene *Bedeutung* und *Sinn* finden, also Interpretation. Viele Protagonisten im Dark Drama haben deshalb Probleme damit, ihre eigenen Erinnerungen zu ordnen, ihnen zu trauen – und sie zu deuten.

In Filmen wie *Persona*, *Jacob's Ladder*, *Perfect Blue*, *Memento*, *Donnie Darko*, *Mulholland Dr.*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* oder *Upstream Color* kämpfen die Hauptfiguren (und mit ihnen der Zuschauer) mit fragmentierten Erinnerungen. Sie können nur dann Erlösung finden, wenn sie nicht die Fakten geordnet haben, sondern diesen einen eigenen, persönlichen *Sinn* gegeben haben. Dies macht das gefühlt Versöhnliche von Filmen wie *Donnie Darko* oder *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* aus.

Zerstörung und Neuordnung

Dark Drama versteht dabei, dass für eine Rekonstruktion von Antworten zunächst der Zerfall erfolgen muss. Fragmentierung als Grundlage kommender Antworten. In *Donnie Darko* schließt Donnie aus Graham Greenes *The Destructors* (1954): »*Destruction is a form of creation.*« Oder, um das auf S. 34 präsentierte Zitat aus *Fight Club* vollständig wiederzugeben: »*Only after disaster can we be resurrected. It's only after you've lost everything that you're free to do anything. Nothing is static, everything is evolving, everything is falling apart.*« Jonathan Eig schreibt, dass das Ende von *Fight Club*

»surprisingly represents one of the more optimistic of the modern mindfucks. [...] It allows Jack to destroy Tyler, thereby attaining a level of power and control that he has never consciously known. [...] Jack achieves a rationality in the use of his newly-discovered power. [...] The final shot – Jack with arm around girlfriend, watching a spectacular display of fireworks – constitutes, to borrow Judith Butler's phrase, »an ironic hopefulness.«⁴⁵

⁴² Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, 1992, S. 76.

⁴³ Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988, S. 121.

⁴⁴ vgl. Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, 2002, S. 93.

⁴⁵ Jonathan Eig, *A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity*, 2003 | <http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/>

Black Swan gibt mit Ninjas letztem Lächeln vor ihrem Tod und ihrem direkt an den Zuschauer gerichteten »I was perfect.« eine zumindest mögliche Hoffnung innerhalb des Chaos und kann als Gegenthese zum postmodernen »Wir sind alle verrückt.« verstanden werden – denn sie findet in ihrem eigenen Identitätschaos zu einer eigenen, konsistenten Deutung ihres Selbst. Auch *Irréversible* endet in einem Moment größter Idylle, der in keiner Weise schwächer ist als der unerbittliche Anfang des Films, auch wenn dieser erst am Ende des linearen Zeitverlaufs stehen wird. Die Prämisse »Le temps détruit tout« (Zeit zerstört alles) konterkariert der Film nicht nur in seinem versöhnlichen Abschluss, sondern dass er die Zeit im Film selbst zerstört und damit wieder zu einer Ordnung im Chaos zurückfindet. Noch stärker ist eine ordnende Neuschöpfung in *Upstream Color* zu sehen, wenn die vielen identitätsvergewaltigten Figuren zwar nicht mehr zu ihrem ursprünglichen Ich, aber zu einer neuen Gemeinschaft finden.

Unentscheidbarkeit von Dark Drama

In gewisser Weise will Dark Drama also den empfundenen postmodernen Nihilismus überwinden. Vertreter des Genres fordern dazu auf, es sich nicht so einfach zu machen und nicht jede Lösungsmöglichkeit schlichtweg abzulehnen. Vielmehr ist auch im Chaos Ordnung möglich – und damit menschliche Hoffnung. Ordnung und Utopie der Moderne sind nicht mehr zu erreichen, doch ein Triumph über das Chaos unserer eigenen Identität kann gelingen, wenn wir uns in die Lage bringen, darin etwas Sinnstiftendes finden zu können, die eigene *Story* mit eigener *Deutung*.

Dark Drama sucht im besten Fall durchaus nach konkreten Antworten, entscheidet aber nicht für den Zuschauer, welche wahr oder gültig ist. Vielmehr wird dieser aufgefordert, sich aus den Fragmenten und metaphorischen Splintern selbst eine – individuelle – Antwort zusammenzusetzen. In dieser Unentscheidbarkeit (*undecidability*) des Genres liegt ein Akt der Befreiung, tatsächlich wieder Antworten finden zu können. Dark Drama vermittelt dem Zuschauer beispielhaft, wie wichtig und erstrebenswert in unseren heutigen Zeit eine eigene Haltung und Interpretation für die Stabilität und (Re)Konstruktion der eigenen Identität ist.

Nicht jeder Rekonstruktionsversuch muss dabei gelingen. In Christopher Nolans *Inception*⁴⁶ (2010) gelingt es zwar, sich durch mehrere Schichten der Psyche zu kämpfen, aber es bleibt offen, ob es Dom Cobb am Ende gelungen ist, sich aus der untersten Ebene des Wahnsinns zu befreien. Die am meisten diskutierte Frage zu dem Film ist, ob der Kreisel am Ende fällt oder nicht. Tatsächlich ist die faktische Antwort darauf unerheblich, denn in beiden Fällen ist Cobb zu seinen Kindern zurückgekehrt. Die wichtige Frage an den Zuschauer ist vielmehr, ob eine Realität gegenüber der anderen »wertvoller« oder »richtiger« ist. Das ist eine zentrale Frage unserer Zeit, und

⁴⁶ *Inception* kann schon wieder als ein zeitiger Meta-Kommentar auf die Motive des Dark Drama verstanden werden. Er nimmt z.B. die Reise ins Innere der Seele wörtlich und inszeniert sie mit Anleihen aus diversen Genres wie Heist-Thriller, Spionage-Actionfilm und *mindfuck*. Er ist damit entweder ein Spiegel zu Dark Drama oder die auf Hollywood-Dimensionen aufgepumpte Quintessenz des Genres.

unsere *persönliche* Antwort darauf, unsere *eigene* Sinnstiftung, kann uns viel über unser Verhältnis zu unserer Gegenwart und der Zeit des Umbruchs sagen.

Das Dialogische Selbst

Das Grundproblem menschlicher Identität ist unsere Unfähigkeit, uns selbst von außen zu betrachten. Salopp gesagt: Wir kriegen uns selbst objektiv nicht zu fassen. Daher hat der Mensch ein unstillbares Verlangen nach der Projektion seines Selbst auf einer äußeren Ebene, in einem äußeren Raum. Unsere gesamte Umwelt – materiell wie sozial – dient uns als Projektionsfläche. Kunst entspringt letztendlich unserem Grundbedürfnis, uns selbst zu spiegeln und damit zu erfassen.

Insbesondere im Geschichtenerzählen (und noch spezieller im Medium Film, das die Projektion physisch auf einer Leinwand vollzieht) können wir dem Fremden in uns selbst zumindest für einen Moment gegenüberreten und es je nach Spiegelung und Projektion teilweise erfassen. Slavoj Žižek sagt: »Because I think it's only a game, it's only a persona, a self-image I adopt in virtual space, I can be there much more truthful. I can enact there an identity which is much closer to my true self. We need the excuse of a fiction to stage what we truly are.«⁴⁷ Der Schluss ist deshalb nicht schwer, warum diese als Stilmittel so stark in Dark Drama vertreten sind (siehe *Leinwände und Bühnen als Projektionsflächen*, S. 15f.).

Weil das jedoch nicht unser vertrautes, sondern ein unvertrautes Selbst ist, erscheinen wir uns selbst immer wieder als antagonistische Kraft (siehe *Du bist dein eigener Feind*, S. 5f.). Es gibt verschiedene ähnliche Modelle, um den Unterschied zwischen dem wahrgenommenen und dem fremden Selbst zu kennzeichnen. Schon 1890 differenzierte William James zwischen dem »me« (dem Selbst als bekanntes *Objekt*, der empirischen Person) und dem »I« (dem Selbst als wissendem *Subjekt*, dem bewertenden Gedanken), die in permanentem Dialog zueinander stehen.⁴⁸ Carl Gustav Jung unterschied zwischen unserem äußeren, bewussten »Ich« als vorherrschende Identität (auch Maske bzw. »Persona« genannt) und dem inneren, unbewussten »Selbst« als Kern unserer wahren Identität (auch als »Schatten« bezeichnet).⁴⁹ Jennifer de Peuter benutzt die Begriffe »selfhood« und »otherness«.⁵⁰

Die *narrative identity theory* kennt dafür das Prinzip des »*dialogical self*«⁵¹, bei dem sich »self« und »other« in einen permanenten Austausch oder eben Dialog miteinander befinden. Dabei ist die Annahme zentral, dass es gar kein einheitliches, kohärentes Selbst gibt, sondern dass sich unsere Identität aus dem Zusammenspiel einer Vielzahl miteinander verflochtener Bewusstseinsas-

⁴⁷ Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2007.

⁴⁸ vgl. William James, *The Principles of Psychology*, Vol. 1, 1999 (1890), S. 371.

⁴⁹ vgl. Jolande Jacobi, *Mensch und Seele*, 1971, S. 48-50 und S. 60f.

⁵⁰ Jennifer de Peuter, *The Dialogics of Narrative Identity*, in: Michael Bell & Michael Gardiner (Hrsg.), *Bakhtin and the Human Sciences*, 1998, 30-48, S. 39.

⁵¹ vgl. Hubert J. M. Hermans & Harry J. G. Kempen, *The Dialogical Self: Meaning as Movement*, 1993 sowie Hubert J. M. Hermans, *The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning*, in: *Culture & Psychology* 7.3, 2001, S. 243-281.

pekte ergibt.⁵² Nicht nur unsere äußeren gesellschaftlichen, kulturellen und sozialen Orientierungspunkte sind in der Postmoderne einer Pluralität unterworfen (siehe *Identitätskonstruktion durch Narrativierung und Sinnstiftung*, S. 35f.), sondern auch die inneren Facetten unseres eigenen Ichs sind bereits plural und ständiger Revision unterworfen.

Nach Jerome Bruner besteht Identität aus verschiedenen, das Selbst erschaffenden Storys. Wir müssen diese unter einer Identität vereinen und synchronisieren. Dabei geht es nicht nur darum, wer oder was wir sind, sondern auch, wer oder was wir hätten werden können.⁵³ Swantje Möller nennt das die »poly-storied nature of identity«⁵⁴ und weist auf Wolfgang Hallet hin, dem zufolge wir »oft sehr heterogene stories in den autobiografischen Text einschreiben«⁵⁵ müssen.

Postmoderne Selbstheit ist ein Prozess

Der stete Wandel des Subjekts erschwert die ohne schon kaum mögliche Selbstbeobachtung und -erfassung. Doch durch stetig neue Narrativierung und neue Sinnstiftung kommt es zu einer permanenten Subjekt-Objekt-Spaltung, die es einem Subjekt-Anteil des Ichs erlaubt, einen anderen Teil des Ichs als Objekt wahrzunehmen. Dadurch wird eine Selbstbeobachtung immer wieder möglich oder ist zumindest nicht ausgeschlossen. Als Doppelgängermotiv sind solche ›Spaltungsphantasien‹ tief in der menschlichen Kultur und speziell auch im Dark Drama verwurzelt (siehe *Spiegel und Doppelgänger* auf S. 15).

Wenn sich jedoch beobachtendes *Subjekt* und beobachtetes *Objekt* weiter im Wandel und steter Auflösung und Spaltung befinden, sind sie nie identisch. Diese Phänomen-Kette kann im Dark Drama zentral thematisiert werden. Sie äußert sich in Wahnsinn, wenn sich Subjektsplitter beobachten und somit reflektieren können, aber als fremd empfunden werden. Sie äußern sich in einer Hoffnung, wenn die gleiche Ursprungsidentität in ihnen entdeckt wird und somit in dem Auflösungsprozess und damit der Vernichtung der ursprünglichen Identität letztendlich nur ein Wandel zu einer neuen und immer noch verwandten Identität erkannt wird.

Dies ist ein weiterer Grund für die notwendige Unentscheidbarkeit, zu der Dark Drama tendiert (siehe *Unentscheidbarkeit von Dark Drama*, S. 37f.): Wir haben die Chance, uns selbst zu erkennen, auch wenn wir es nicht mehr selbst sind. Der Mensch kriegt sich selbst nie zu fassen, sondern steht immer wieder neu dem Fremden in sich selbst gegenüber. Postmoderne Selbstheit ist also ein kontinuierlicher Prozess, der immer wieder Revision unterliegt.⁵⁶ Nach Wolfgang Kraus ist Identitätsbildung »a story without closure, constantly open to change.«⁵⁷

⁵² Jennifer de Peuter, *The Dialogics of Narrative Identity*, in: Michael Bell & Michael Gardiner (Hrsg.), *Bakhtin and the Human Sciences*, 1998, 30-48, S. 31.

⁵³ vgl. Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, 2002, S. 14.

⁵⁴ Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 34.

⁵⁵ Wolfgang Hallet, *Fremdsprachenunterricht als Spiel der Texte und Kulturen: Intertextualität als Paradigma einer kulturwissenschaftlichen Didaktik*, 2002, S. 22.

⁵⁶ Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 36.

⁵⁷ Wolfgang Kraus, *The Narrative Negotiation of Identity and Belonging*, in: Michael Bamberg (Hrsg.), *Narrative - State of the Art*, 2007, 123-132, S. 124.

Weiterführende Gedanken: Die holografische Psyche

Bei der Arbeit mit Identitätsauflösungen im Kontext des Geschichtenerzählens mag es lohnenswert sein, sich menschliche Identität als *Holografie* oder *Hologramm* vorzustellen. Die Eigenschaft holografischer Speicherräume ist, dass jedes Fragment des Ganzen wiederum die gesamte gespeicherte Information enthält. Die Splitter eines Bildes enthalten also wieder das ganze Bild. Damit würde auch jeder Splitter der eigenen Identität wiederum die gesamte Identität widerspiegeln, die gesamte Selbstheit.

Die Konstruktion einer ›Splitterseele‹ oder von ›Seelensplittern‹ kann insbesondere im Dark Drama zu verstehen helfen, worin die tatsächliche Gestalt und Einflussnahme einer sich in Erosion und Zerfall befindlichen Identität besteht: In jedem Splitter, jeder Fragmentierung finden sich nicht nur *einzelne* Hinweise auf die originäre Identität, sondern sie findet sich in ihnen *komplett*.

Der Fokus der Narration kann dabei sowohl auf die Dramatik und den Schock des Zerfallsprozesses gelegt werden (Zersplitterung als traumatisierenden Akt) als auch auf die Suche nach und Konfrontation mit den eigenen, fremd und doch vertraut erscheinenden Fragmenten, die es zu interpretieren gilt. In leicht antiquierten Dramaturgie-Begriffen ausgedrückt kann das *want* der Hauptfigur in einer möglichen *Rekonstruktion* der alten Psyche liegen, die jedoch unwiederbringlich und unumkehrbar verloren ist, weshalb jeder Versuch im Wahnsinn zu enden drohen würde. Das *need* der Hauptfigur würde dagegen in einer neuen *Rekonstituierung* der Psyche liegen und damit in einer potentiellen Heilung. Abschließende Antworten sind in beiden Fälle weder möglich noch nötig. Der Ausblick auf heilende, zukunftsweisende, identitätskonstituierende Antworten ist wie in den vorangestellten Abschnitten dargestellt aber auch nie unmöglich.

Hieraus erklärt sich auch noch einmal, warum im Dark Drama der Weg ins Innere des eigenen Psyche führen muss und nicht wie in anderen Genres externalisiert wird: Nur in der inneren Konfrontation, Untersuchung, Deutung und Neu-Zusammensetzung der (Hologramm-)Splitter können befriedigende Antworten gefunden werden. Dabei würde sich in gleicher Analogie durch eine Neuinterpretation der Identitätsinformation eines einzigen Splitters auch die Identität aller anderen Hologramm-Fragmente ändern. Hier geht es also auch ganz klar um *Potentiale* von Identität, die für die Kohärenz des eigenen Selbst wichtiger sind als der unumstößliche *Konkretheit*.

Die Idee von Hologramm-Fragmenten, von denen jedes Eine das Ganze ist, kann auch seine Entsprechung in der Erzählstruktur des Films selbst finden: Wenn sich in jedem Splitter des Menschen sein ganzes Wesen widerspiegelt, so spiegelt sich im Idealfall in jedem Element eines Filmes – also in Gesten, Requisiten, Schauplätzen – der gesamte Narrativ des Filmes wider. Speziell Film mit seiner Sprache des bewegten Bildes bietet die Möglichkeit, sich einer Metaphorik zu bedienen, mittels der sich in jedem einzelnen Bild (als Äquivalent des Splitters) der gesamte Kern des Films ausdrücken und entdecken lässt.

Entwicklungspotentiale von Dark Drama

Ein Genre des Zeitgeists

Es liegt nahe, dass Dark Drama mit seinem Fokus auf seelische, aber auch körperliche Zersetzung verstärkt Künstler inspiriert und das Publikum anspricht (und sich auch andere Genres mit Identitätsprozessen auseinandersetzen und heutzutage auffällig dunkler und zerrissener werden). Auch deshalb ist es ein sehr modernes Genre, weil es starken, aber oft unkonkreten und wenig fassbaren Wahrnehmungen und Entwicklungen ein konkretes Gesicht und eine konkrete, fassbare künstlerische Ausdrucksmöglichkeit geben kann.

Weil es aber um die Auflösung des Subjekts selbst geht, ist die Hyperkonsequenz im Dark Drama – oft verbunden mit Krassheit, Bitterkeit, Fatalismus, Dystopie – nicht nur ein integraler Bestandteil des Genres, sondern auch zwangsläufig: Nach der Zersetzung des eigenen Ichs kann nichts mehr kommen, die Auflösung selbst ist das Einzige, was anscheinend maximal noch verstehbar gemacht werden kann. Die fremde Entität in uns, das antagonistische, dunkle Ich im dunkelsten Raum unserer Seele, kann immer nur unvollständig beschrieben werden. Dieses ›unbeantwortete Rätsel‹ ist die Natur von Dark Drama. Weil uns das Genre Antworten verweigert, bleiben die Fragen länger in uns. Sie zwingen uns, uns mit dem Fragen auch nach dem Ende Film zu beschäftigen. Dies garantiert Dark Drama einen ausgesprochen langfristigen Wirkungseffekt.

Dark Drama hat großes Potential, nicht standardisiert zu werden, weil es immer aktuelle und neue gesellschaftliche Probleme, Verkantungen und Zerrissenheiten reflektiert und damit inhärent immer wieder neue Ausprägungen erfahren wird. Das latent Unstete im Dark Drama ist durchaus ein Vorteil des Genres, in nicht all zu etablierte Formeln zu fallen.

Seine hohe Diversität, seine stark herausgehobenen Metaebenen und sein fehlender Wohlgefühlcharakter erschweren es dem Genre, ein Mainstreampublikum zu erreichen. Künstlerisch und kommerziell herausragende Vertreter versprechen in Einzelfällen aber besonders viel Aufmerksamkeit und Prestige. Dennoch bleibt Dark Drama ein ›schweres‹ Genre sein, das von der Lust des Zuschauers auf Enträtselung, offene Fragen, eigenständiges interpretatorisches Konsumieren und abgründige Seelenwelten lebt. Damit kann es aber auch immer wieder neue Generationen ansprechen, weil es die Komplexität der heutigen und der kommenden Zeit besser erfassen kann und dabei trotz Hyperkonsequenz die Möglichkeit und Hoffnung auf Antworten nicht verweigert.

Dark Drama als Motor eines neuen starken metaphorischen Films in Deutschland

Das deutsche Kino hat sich Illusionismus, Manipulation und metaphorische, also bildhaft-symbolisch-poetische Filmsprache ausgetrieben. Film soll nur zeigen, was wirklich ist. Poetisch-mythische Genres wie Horror oder Fantasy werden aufgrund ihrer symbolhaften Kraft abgelehnt.

Dark Drama schlägt hier eine Brücke. Es verbindet den Anspruch der Hochkultur nach einer inneren figürlichen Auseinandersetzung mit der metaphorischen Erzählweise des Genrefilms. Dabei bleibt es immer persönlich und unterwirft sich Genreelemente, anstatt sich von ihnen unterwerfen zu lassen: Motive aus anderen Genres sind nicht Selbstzweck, sondern haben eine klare narrative Funktion. Sie unterstützen das Drama, sind sogar zwangsläufig, da ohne sie die Erzählsprache von Dark Drama Genres nicht möglich ist.

Dieses Potential kann dazu führen, dass Filmsprache insgesamt in Deutschland wieder verstärkt als das verstanden wird, was sie eigentlich ist: ein metaphorisches Symbolsystem, die sich außer-realistischer, überhöhender, phantastischer oder schlichtweg ungewöhnlicherer Elemente bedient, um Idee, Thema und Philosophie des Films zu illustrieren und innere Prozesse durch metaphorische Externalisierungen und Objektifizierungen für den Zuschauer sichtbar und spürbar zu machen. Mit Dark Drama kann das deutsche Kino lernen, filmische Sprache wieder verstärkt anzuwenden, ihre Funktion und ihre Systematik zu verstehen.

Dies kann Impulse in zwei Richtungen geben: Zum einen den Anbruch neuer, anspruchsvoller Dramen, die sich mit sozial-realistischen Sujets und Fragestellungen befassen, für diese jedoch neue, spannende, vor allem *filmische* Ausdrucksformen finden. Zum anderen aber auch Impulse für hier produzierte Genrefilme, die sich über das metaphorische und symbolische Erzählen des Dark Drama auch wieder Kerngenres wie Fantasy, Science Fiction, Mystery, Horror oder Thriller neu erschließen. Deren spezifische Elemente können wieder als *Metaphern* für tieferliegende innere Konflikte oder gesellschaftliche Kommentare verstanden werden. Die Genres könnten von in Wiederholung erstarrten Oberflächen-Motiven befreit werden.

Kandidaten für deutsche Dark-Drama-Filme der letzten Jahre, die diese Potentiale illustrieren, wären Hans Weingartners und Tobias Amanns *Das weiße Rauschen* (2000), Jessica Hausners *Hotel* (2004), Simon Groß' *Fata Morgana* (2007), Lars Henning Jungs *Höhere Gewalt* (2008), Michael Hanekes *Das weiße Band* (2009), Huan Vus *Die Farbe* (2010), Linus de Paolis *Dr. Ketel* (2011), Julian Pöslers *Die Wand* (2012), Andreas Dahns *Der Sandmann* (2012) oder Katrin Gebbes *Tore tanzt* (2013).

Auf dem Weg zu neuen Story- und Genre-Paradigmen?

Geschichten simulieren den Problemlösungsprozess des menschlichen Geistes. Nur deshalb interessieren uns Storys in erster Linie überhaupt. Sie sind ›Bedeutungsmaschinen‹, dazu gedacht, unsere eigenen Gedankenprozesse in Symbolsystemen auszudrücken. Geschichten sind genau deshalb so aufgebaut, weil unser Gehirn identisch arbeitet. Anders könnten wir sie gar nicht verstehen und erst recht nicht ›verwenden‹.

Was aber passiert mit der Art, wie wir Geschichten erzählen, wenn sich unsere Psyche, unser Geist verändern? Dark Drama handelt von nichts anderem als der umfassenden Transformation

des menschlichen Geistes, der menschlichen Identität. Ein tieferes Verständnis, warum das Genre so ist, wie es ist, kann auch zu einem neuen Verständnis dazu führen, wie Geschichten künftig grundsätzlich erzählt werden können oder womöglich sogar müssen. Im besten Fall ist Dark Drama die Tür zu einer neuen Art von Geschichtenerzählen.

So führen allein schon die Überlegungen zu den Funktionen der einzelnen filmsprachlichen Elemente im Dark Drama zu der Vermutung, dass andere Genres möglicherweise nicht mehr adäquat etwas über die heutige Zeit erzählen können, sondern sich nur noch mit der Wiederholung ihres – veralteten – Motivinventars selbst bespielen und damit nur noch leere Hüllen sind, aber nichts mehr *sagen*. Das Potential von Dark Drama liegt also womöglich auch darin, andere Genres an die aktuelle Zeit »anzupassen«. Denn so, wie Dark Drama sich fremder Genrelemente bedient, um seine Narrative zu erzählen, so können auch andere Genres durch die im Dark Drama verhandelten Fragen zu Identität neue Impulse bekommen. Denn ob Fantasy, Horror oder Science Fiction: Sie erzählen alle aus verschiedenen Blickwinkeln von menschlicher Identität.

Derweil wird die Postmoderne längst für beendet erklärt. In den vergangenen Jahren äußerte eine wachsende Zahl von Denkern den Gedanken, wir befänden uns bereits jenseits der Postmoderne. Immer wieder wird der Begriff »Post-Postmoderne« in Diskussionen benutzt.⁵⁸ Max Heine postuliert 2012 »Die Postmoderne ist tot!«. Er entwirft den Gedanken einer neuen Epoche, die der »Beliebigkeit der Postmoderne« »klare Ideen« entgegensetzen soll (»Ernsthaftigkeit der Erinnerung, Moral, Solidarität, Aufbruch«) und gibt ihr den Namen *Réveillement* (Erwachen).⁵⁹

Weiter formuliert Heine eine entscheidende Frage über die Epoche nach der Postmoderne, die wie die Kernfrage für den Narrativ von Dark Drama zu klingen scheint: »Kann die Gesellschaft die durch die Veränderungen hervorgerufenen Gefühle der Menschen in sich aufnehmen, ohne selbst zu zerbrechen?«⁶⁰ Anders formuliert: Lassen sich Fragmentierung und Erosion der eigenen Identität als ein neuer Identitätszustand verstehen, der die Gesellschaft nicht zersetzt?

Dark Drama wäre kein Genre des Übergangs, wenn es nicht auch das Potential einer Transgression hin zu einem möglichen neuen Modus der Gesellschaft transportieren könnte. In seiner langen Geschichte hat das Genre immer wieder solche massiven Übergänge begleitet – ob es die Erschütterungen der Moderne nach dem Ersten Weltkrieg (siehe S. 20-23) oder im Film Noir nach dem Zweiten Weltkrieg (siehe S. 24-26) waren oder die Weltneuordnung nach dem Ende des Kalten Kriegs (siehe S. 30f.). Immer dann, wenn bisherige Gesellschaftskonzepte überworfene werden, wird auch menschliche Identität in Frage gestellt. Die (postmodernen) Funktionen von modernem Dark Drama, im Wandel selbst Stabilität und Selbstkonstitution durch die Fähigkeit individueller Sinnstiftung zu finden, lassen auf gute Zeiten für *Höllentrips aus der Postmoderne* hoffen.

⁵⁸ vgl. Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis*, 2011, S. 20.

⁵⁹ Max Heine, *Eine neue Epoche*, 2012 | <http://theatrummundi.de/2012/02/12/eine-neue-epoche/>

⁶⁰ Max Heine, *Eine neue Epoche*, 2012 | <http://theatrummundi.de/2012/02/12/eine-neue-epoche/>

Nachwort

Höllentrips aus der Postmoderne – Bestimmung des Genres Dark Drama stellt eine erste Grundlage dar, Mechanismen und Kernelemente von Dark Drama zu identifizieren. Es sind Vorschläge und Ideen, die erweitert, vertieft und auch angefochten werden dürfen. Viele Fragen sind längst nicht erschöpfend untersucht, einige hoffentlich herausfordernde Anstöße sind aber zumindest getan.

Weitere Gedanken, Anregungen, Kommentare, Kritiken und Korrekturen zum Genre und den es umgebenden Themen und Themenkomplexen sind hochof gewünscht und regen möglicherweise weitere Debatten an, Filmgenres allgemein und speziell im deutschen Film zu erkunden und ein Bewusstsein zu schaffen, wie über Film gedacht werden kann.

Mark Wachholz im Januar 2014

für



NEUER DEUTSCHER GENREFILM

www.genrefilm.net

Über den Autor

Mark Wachholz studierte Dramaturgie an der filmArche in Berlin. Als Autor und Storyconsultant für Thriller, Science Fiction, Mystery und Dark Drama arbeitet er seit 2005 u.a. für Grundy UFA, Wiedemann & Berg, RTL und PRO7 als Stoffentwickler für Genre-Serien und -Filme für die Prime Time. Er war Autor und Projektberater des Fantasy-Previews *Das Schwarze Auge* (2011) und hat 2012 im Auftrag von Ninety Minute Film und ProSiebenSat.1 das Drehbuch zu einem Mittelalter-Abenteuerfilm als internationale Kino-Koproduktion geschrieben. Aktuell arbeitet er an einer historischen Horroddrama-Literaturverfilmung für FFL. Regelmäßig gibt er Vorlesungsreihen, speziell zu Filmgeschichte, Dramaturgie und Mythologie im Film. Als Mitglied des *Neuen Deutschen Genrefilms* veröffentlicht Mark Wachholz regelmäßig filmkritische Texte auf genrefilm.net.

Zwischen 2006 und 2009 hat Mark Wachholz als Co-Autor drei Fantasy-Romane (*Der Hofmagier*, *Der Feuertänzer* und *Der Aschengeist*) veröffentlicht. Zudem ist er im interaktiven und transmedialen Storytelling tätig, u.a. als Story- und Dialogautor bei den preisgekrönten Fantasy-Computerspielen *Drakensang* (2008) und *Satinavs Ketten* (2012) sowie beim Augmented-Reality-Game *Hexenwald* (2013).

Agentur: Management Goldschmidt, Renate Landkammer | info@managementgoldschmidt.de

Literaturverzeichnis

Zygmund Baumann, *Intimations of Postmodernity*, London 1992.

Jean Baudrillard, *Dette mondiale et univers parallèle*, in: *Libration*, Paris 1996, übersetzt von Francois Debrix als *Global Debt and Parallel Universe*, in: Arthur und Marilouise Kroker (Hrsg.), *Digital Dilemma*, New York 1997.

<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/global-debt-and-parallel-universe/>

Steven Benedict, *Analysis of Inception*, 2012.

<http://vimeo.com/47074017>

Roland Benedikter & Ingrid Beikirchner, *Globale Bewusstseinsindustrie. Sind wir auf dem Weg zum Maschinenmenschen?*, in: *Telepolis*, 2013.

<http://www.heise.de/tp/artikel/38/38545/1.html>

Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, London 1995.

David Bordwell, *Bon Cinéma! (miaou optional)*, 2012.

<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/08/09/bon-cinema-miaou-optional/>

David Bordwell, *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Films*, in: Arthur P. Shimamura, *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford 2013.

<http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>

David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley und Los Angeles 2006.

Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, New York 2002.

Experimentell und originell – Upstream Color, in: *Die Welt*, 2013.

<http://www.welt.de/kultur/kino/article113395718/Experimentell-und-originell-Upstream-Color.html>

Jonathan Eig, *A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity*, 2003.

<http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/>

Film-Kurier (Berlin) vol. 1, no. 116, Berlin 1919.

Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1992.

Wolfgang Hallet, *Fremdsprachenunterricht als Spiel der Texte und Kulturen: Intertextualität als Paradigma einer kulturwissenschaftlichen Didaktik*, Trier 2002.

Max Heine, *Eine neue Epoche*, 2012.

<http://theatrummundi.de/2012/02/12/eine-neue-epoche/>

Hubert J. M. Hermans & Harry J. G. Kempen, *The Dialogical Self: Meaning as Movement*, San Diego 1993.

Hubert J. M. Hermans, *The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning*, in: *Culture & Psychology* 7.3, 2001.

Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London 1988.

Bedevilled, in: *Internet Movie Data Base*.

<http://www.imdb.com/title/tt1646959/reviews>

Jolande Jacobi, *Mensch und Seele*, Olten 1971.

William James, *The Principles of Psychology*, Vol. 1, Bristol 1999 (1890).

Steven Johnson, *Everything Bad is Good für You: How Popular Culture is Making Us Smarter*, New York 2006.

Wolfgang Kraus, *The Narrative Negotiation of Identity and Belonging*, in: Michael Bamberg (Hrsg.), *Narrative – State of the Art*, Amsterdam 2007.

Swantje Möller, *Coming to Terms with Crisis: Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*, Köln 2011.

Jennifer de Peuter, *The Dialogics of Narrative Identity*, in: Michael Bell & Michael Gardiner (Hrsg.), *Bakhtin and the Human Sciences*, London 1998.

The Paperboy, in: *Ranker.com*.

<http://www.ranker.com/list/the-paperboy-movie-quotes/movie-and-tv-quotes>

Hartmut Rosa, *Zwischen Selbstthematization und Artikulationsnot? Situative Identität als Fluchtpunkt von Individualisierung und Beschleunigung*, in: Jürgen Straub & Joachim Renn, *Transitorische Identität: Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, Frankfurt a.M. 2002.

Oliver Schmidt, Uni Bremen.

<http://www.fb10.uni-bremen.de/film/organisation/assoziierte-mitglieder/oliver-schmidt/>

Jasper Sharp, *A Page of Madness*, 2002.

<http://www.midnighteye.com/features/a-page-of-madness/>

Jürgen Straub & Joachim Renn, *Transitorische Identität: Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, Frankfurt a.M. 2002.

Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989.

Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Harvard 1992.

Terror Film Festival, Internetpräsenz.

<http://www.terrorfilmfestival.net/>

Eraserhead, in: Wikipedia.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Eraserhead>

Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, London 1922.

Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2007.