

Edgar von Cossart

Drehbuch-Studium III XL

Von "Die Reise zum Mond" bis "Memento"



Lesedrehbuch

www.drehbuchseite.de

INHALT:

Einleitung

Die Anfänge des filmischen Erzählens

Die Reise zum Mond

Intoleranz

Der Abenteurer

Das Kabinett des Dr. Caligari

Sonnenaufgang - Lied von zwei Menschen

M - Eins Stadt sucht einen Mörder

Menschen im Hotel

Citizen Kane

Fahrraddiebe

12 Uhr Mittags

Das siebente Siegel

Psycho

Das Apartment

Außer Atem

Die Braut trug Schwarz

Solaris

Der Pate I

Chinatown

Taxi Driver

Kramer gegen Kramer

Apocalypse Now

Die Ehe der Maria Braun

Down by Law

Thelma & Louise
Pulp Fiction
Sieben
Die üblichen Verdächtigen
Das Fest
Matrix
Erin Brockovich
American Beauty
Traffic
Memento
Mulholland Drive
sprich mit ihr
The Navigators
Solaris
Babel
No country for old men
Yella
Das weiße Band
Le Havre
ARGO
*Birdman oder (Die unverhoffte Macht der
Ahnungslosigkeit)*
Spotlight
Toni Erdmann

Vom selben Autor bisher erschienen

Einleitung

„Ich glaube, dass man diese Qualität nur in den alten - und vor allem schwarz-weißen - Filmen findet. Warum? Weil bei den alten Meistern wie Carol Reed, Ernst Lubitsch oder Billy Wilder die Kamera, und nur die Kamera, die Geschichte erzählt. Sie ist das Zentrum des Films. Sie kreist nicht hektisch herum, zuckt nicht zwischen Nahaufnahmen und Totalen und lenkt vom Geschehen ab, sondern erzählt und zeigt ganz ruhig.

Robert Redford¹

Es geht in diesem 3. Teil des Drehbuch-Studiums nicht „nur“ um die alten Filme, es geht um einen Überblick über das fiktionale Geschichtenerzählen im Film vom unmittelbaren Beginn (*Die Reise zum Mond*) bis zur Gegenwart (*Memento*). So unterschiedlich die Geschichten auch auf uns wirken, die Methode des Erzählens ist immer gleich, da die Gesetze, auf denen die Methode beruht, seit über 2000 Jahren feststehen. Aristoteles' *Poetik*² gilt als erstes schriftliches Dokument, in dem die Prinzipien aufgestellt wurden, wie eine Handlung aufzubauen ist. Es ist interessant und aufschlussreich zu erkennen, wie die Gesetze über die Jahre für das filmische Erzählen erst langsam entdeckt, angewendet, schließlich variiert und modifiziert worden sind.

Das Buch beruht auf einer mehrere Semester andauernden Unterrichtseinheit mit Studenten, in denen ausgewählte Filme angeschaut, analysiert und interpretiert wurden. Bedingung für die Studenten war die erfolgreiche Teilnahme der Unterrichtseinheiten zu „Drehbuch“,

„Dramaturgie“, und „Stoffentwicklung“. Auch Sie sollten vor der Lektüre das *Drehbuch-Studium, Teil I* und *Drehbuch-Studium, Teil II* gelesen haben. Im ersten Band wird die Kunst des Drehbuchschreibens beschrieben und die Gesetze der Dramaturgie werden erläutert, im zweiten Band wird dargestellt, wie Filmgeschichten geschrieben, überarbeitet und vervollkommen werden. In diesem dritten Band wird nun also das Gelernte der praktischen Anwendung zugeführt. Es geht um die Analyse und Beurteilung bestehender Filmgeschichten. Wie sind Filme strukturiert, wie wird Spannung erzeugt, welche Konflikte treten auf, wie werden Emotionen erzeugt, wie werden Sympathien verteilt und welches Stilmittel bedient sich der Autor?

Das Buch beinhaltet keine Filmkritiken. Filmkritiken sind vom persönlichen Geschmack und den Vorlieben des Kritikers abhängig. In Filmkritiken ist zu lesen, ob ein Film vom Kritiker spannend oder emotional empfunden wurde und was der Film seiner Ansicht nach aussagt. Es werden aber niemals die Tricks erwähnt, wie bestimmte Wirkungen entstehen können. Wie ein gewöhnlicher Autofahrer nicht wissen muss, wie der Motor seines Gefährts funktioniert, muss der Kinogeher nicht wissen, mit welchen Tricks und Kniffen in Filmen Emotion und Spannung entstehen. Wer selbst Filme erarbeiten oder bearbeiten möchte, oder fachlich darüber urteilen, sollte aber wissen, wie Filmgeschichten funktionieren.

Es geht in diesem Buch auch nicht um die Filme an sich, es geht um die Geschichten, die den Filmen zugrunde liegen, es geht um das Werk der Autoren. Diejenigen, die die Drehbücher schreiben, werden oft nur gering geschätzt und die aus den Geschichten entstandenen Produkte werden gerne als Leistungen der Regisseure gefeiert. Das ist ebenso unverständlich wie unfair und der Sache überhaupt nicht förderlich. Grundlage eines jeden Films bildet die Story, was selbstverständlich sein sollte.

„Realisiert ein unbegabter Regisseur ein gutes Drehbuch, kann dabei trotzdem ein wirksamer Film herauskommen. Aber der beste Filmmacher vermag nichts auszurichten, wenn er ein schlechtes Script als Vorlage hat. Hier gibt es nichts zu retten!“ Dirk Blothner macht in seinem Buch³ darauf aufmerksam und Billy Wilder hat nochmals viel früher festgestellt, dass für einen guten Film drei Dinge vonnöten sind: „Ein gutes Buch, ein gutes Buch und ein gutes Buch.“ Auf die Frage, ob aus einem schlechten Drehbuch ein guter Film werden kann, antwortet Doris Dörrie: „Es gibt einen seltsamen Mechanismus bei Film: Probleme mit dem Drehbuch kann man nur selten oder nie beim Drehen lösen und auch später beim Schnitt nicht. Es rächt sich immer, wenn man am Drehbuch nicht genug gefeilt hat.“

Das Drehbuch, das heißt die Geschichte und deren dramatische Aufbereitung, ist das A und O einer jeden Erzählung oder eines jeden Films. Andere Länder, die uns vormachen, wie zu erzählen ist, haben es längst begriffen. Bei den großen amerikanischen Serien für Netflix, Amazon und Co hat der Drehbuchautor das Sagen, in Dänemark, wo man sich der amerikanischen Produktionsmethoden bedient, auch. So wurde Adam Price, dem Autor der ausgezeichneten Serie *Borgen*, völlig freie Hand gelassen. „Das Serienchef-Prinzip haben die Dänen nicht erfunden. Der DR-Abteilungsleiter Ingolf Gabold schaute es den Amerikanern ab und führte es zur Jahrtausendwende gegen alle Beharrungskräfte ein.“⁴ Der Erfolg dieser Serie und ähnlich erfolgreicher Serien gibt der Vorgehensweise Recht.

Ursprünglich sollten es 10 Filme sein, an denen ich die dramaturgischen Tricks und Kniffe, Geschichten zu erzählen, erklären wollte, schnell wurden daraus 15, dann 20, dann lag meine absolute Grenze bei 30, letztlich sind es fast 50 geworden und ich muss mich zwingen, aufzuhören. Es gibt immer wieder neue und interessante Variationen,

Geschichten zu erzählen, und es wird nicht wenige geben, die mich fragen wollen, wieso ich nicht diesen oder jenen Klassiker hinzugenommen habe. Wenn ich es getan hätte, hätten andere Beispiele gefehlt. Irgendwann und irgendwo muss ich eine Grenze ziehen.

Edgar v. Cossart

PS:

Natürlich verrate ich die Inhalte der Filmgeschichten. Die Texte habe ich für die geschrieben, denen es nicht mehr „nur“ um den Genuss der Geschichten geht, sondern um die Offenlegung der Dramatik und der filmischen Tricks und Kniffe. Zu sehen, wie eine Filmgeschichte aufgebaut ist, ist ein Genuss besonderer Art. Ich selbst sehe mir Filme gerne mehrfach an, um immer neue Vorgehensweisen zu entdecken, wie sie erzählt sind.

Alle im Buch erwähnten Filme gibt es im Handel als DVD oder können legal und kostenlos im Internet angesehen/heruntergeladen werden.

Das Buch kann, muss aber nicht von vorne bis hinten gelesen werden. Es ist auch möglich, sich den ein oder anderen Film, den man vielleicht gerade gesehen hat, herauszupicken.

¹ aus Stern 113 vom 25.07.2013

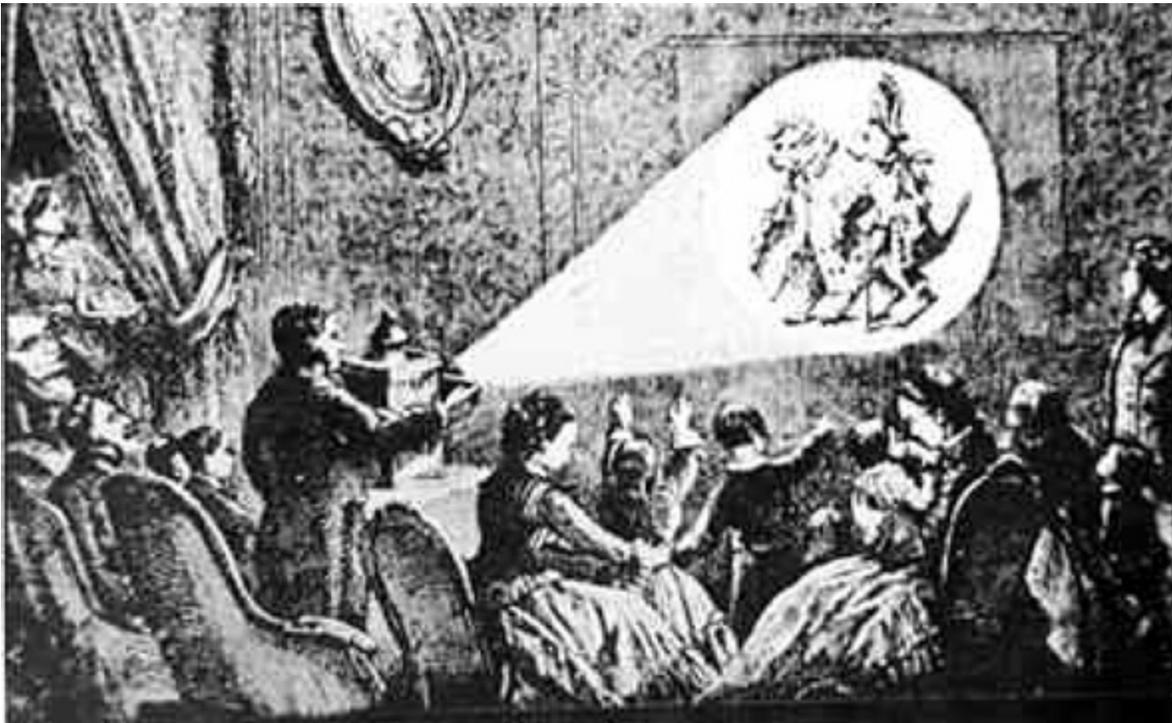
² Aristoteles, 384-322 v. Chr., Philosoph Die *Poetik* ist ein um 335 v. Chr. als Vorlesungsgrundlage verfasstes Buch von Aristoteles, das sich mit der Dichtkunst und deren Gattungen beschäftigt

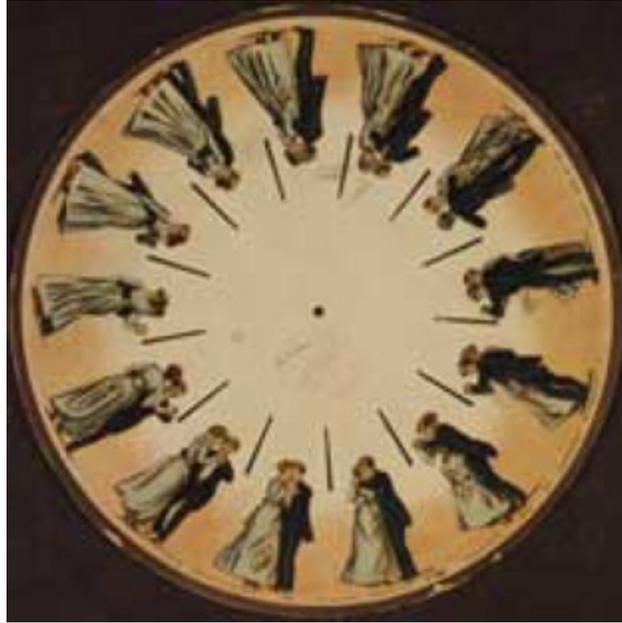
³ Dirk Blothner, „Erlebniswelt Kino - Über die unbewusste Wirkung des Films“, Bastei-Lübbe, 1999

⁴ "Dieses Fernsehen lebt. Wie kann der kleine Sender Danmarks Radio so tolle Serien machen wie *Borgen*?" Eine Nachfrage in Kopenhagen von Ulrich Storck in *ZEIT ONLINE* vom 1. Juni 2013

Die Anfänge des filmischen Erzählens

Im weitesten Sinne beginnt der Film als Medium zum Geschichtenerzählen mit der **Laterna magica**, einer im 18. Jahrhundert bekannten und verbreiteten Projektionstechnik. Zauberer und Schausteller bieten auf Jahrmärkten dem Publikum zur Unterhaltung mechanische Abfolgen von beleuchteten Bildern auf einer Leinwand an. Dazu werden Geschichten erzählt.





Mit der Entdeckung des **stroboskopischen Effekts** wird es möglich, auch Bewegungen darzustellen. Dreht man eine Scheibe, auf der am Rand Bilder in fortlaufenden Handlungsphasen aufgemalt sind, so erscheinen die Abfolgen der Einzelbilder als kontinuierlicher Fluss. Damit kann sich die Erzählung mittels Bildern vollziehen.

Während die Bilder zu Anfang gezeichnet oder gemalt sind, kommt als weiterer Baustein die Fotografie hinzu.

Mit der Erfindung des Zelluloids ist die materielle Basis für den biegsamen Endlosstreifen des Films bereitgestellt. Im sogenannten **Kinetoskop** wird ein Zelluloidfilm per Elektromotor in Bewegung gesetzt und in einer Endlosschleife einem Betrachter, der dazu durch ein Okular blicken muss, vorgeführt.



Ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gibt es in den verschiedenen Ländern eine Vielzahl von Apparaturen, die "lebende Bilder" zeigen. Herauszuheben ist das **Bioskop** von den Brüdern **Max** und **Emil Skladanowsky**. Bekannt geworden ist ihr Film *Das boxende Känguru* (1895).

Mehr Aufmerksamkeit erheischt aber der Kinematograf der Brüder **Auguste** und **Louis Lumière**. Die Lumières bieten am 28. Dezember 1895 in Paris eine öffentliche Filmvorführung zum Eintrittspreis von einem Franc an. Gezeigt werden kurze Filme mit Szenen aus dem alltäglichen Leben, z. B. Arbeiter, die eine Fabrik verlassen (*Arbeiter verlassen die Lumière Werke / La Sortie de l'Usine Lumère à Lyon* von 1895), Die Ankunft des Zuges (*Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat / L'Arrivée d'Un train en Gare de la Ciotat* von 1896), eine Barke, die den Hafen verlässt, ein Baby, das gefüttert wird oder Kinder, die von einem Steg ins Wasser springen.



Auguste u. Louis Lumière 1862-1954 / 1864-1948

Obwohl die Gebr. Lumière auch Filme drehen, in denen sie Ereignisse - meist komischer Art - inszenieren, wie zum Beispiel in *Der Begossene Rasensprenger / L' Arroseur arrosé* von 1896, sehen sie den Entwicklungsweg des Films nicht in dem Erzählen von Geschichten. Sie beschränken sich auf die möglichst perfekte Wiedergabe der Wirklichkeit. Ihre Filme haben rein zeigenden Charakter. Grob entspricht es dem, was wir heute unter dem **Dokumentarfilm** verstehen.

Zu den Anfangsjahren des Films gibt es aber noch eine andere Tendenz, und zwar vertreten durch Méliès.



Georges Méliès 1861 - 1938

George Méliès, der in Paris ein kleines Theater betreibt, ersetzt in seinen Filmen die Reproduktion der Wirklichkeit durch Fantasie und Zauber. Bei ihm gibt es Geister, Teufel, fantastische Bilder, dargestellt von kostümierten Schauspielern, die in Studios vor Kulissen auftauchen, wobei Szenen nach einem Drehplan künstlerisch angeordnet werden und einer narrativen (erzählerischen) Dramaturgie folgen. So entsteht das erste Drehbuch. Méliès macht seine Aufnahmen in einer "Werkstatt". Es ist das erste Filmatelier.

An Stelle der Lumièreschen Reportage und des „Ertappens“ der Natur auf frischer Tat tritt bei Méliès die Fiktion. Méliès begnügt sich also nicht mehr mit dem Material, das sowieso vorhanden ist, sondern er will Geschichten erfinden und erzählen. Dazu arrangiert er das Material nach einer

zugrunde liegenden Idee und strukturiert es nach den Erfordernissen von Spannung und Emotion. Es ist das, was wir unter dem **fiktionalen Film** verstehen.

Während der Dokumentarfilm das real stattfindende, nonfiktionale Leben dokumentiert und dabei die Wirklichkeit zum Maßstab nimmt; formt der fiktionale Film die Wirklichkeit neu.

Der fiktionale Film ist der Spielfilm oder das Fernsehspiel.

Mit seinem ersten Langfilm erschafft Méliès den ersten echten Höhepunkt des narrativen Filmgeschichtenerzählens. Es ist der Film *Die Reise zum Mond / Le Voyage dans la Lune* von 1902.

Die Reise zum Mond

Le Voyage dans la Lune



Erscheinungsjahr: 1902

Drehbuch: Georges Méliès, Jules Verne, H. G. Wells

Regie: Georges Méliès

Die Geschichte des Films ist in enger Anlehnung an die literarischen Vorbilder *Von der Erde zum Mond* von Jules Verne und *Die ersten Menschen auf dem Mond* von H. G. Wells entstanden.

→ **Handlung**

Auf einem Kongress der Astronomischen Gesellschaft stellt **Professor Barbenfouillis** den Plan vor, mit einer von einer gigantischen Kanone abgeschossenen Kapsel zum Mond zu fliegen. Zwar erheben Wissenschaftler Einspruch, doch fasst man den Entschluss zu der Reise und beginnt mit den Vorbereitungen.

Sechs Wissenschaftler besteigen die Kapsel. Nach dem feierlichen Hissen der französischen Trikolore wird die Lunte an der Kanone angezündet und die Kapsel abgeschossen. Sie landet im rechten Auge des Mondgesichts. Die Wissenschaftler verlassen die Kapsel und bewundern die bizarre Mondoberfläche und den Anblick der aufgehenden Erde.

Erbost über die Eindringlinge schicken Sterne und Planeten einen Schneeschauer. Vor der Kälte fliehen die Reisenden in eine Grotte. Hier wachsen riesige Pilze, und als Professor Barbenfouillis seinen Regenschirm in den Boden rammt, verwandelt er sich in einen immer größer werdenden Pilz. Dann tauchen plötzlich **Mondbewohner** auf und greifen die Reisenden an. Die Wissenschaftler werden von einer Überzahl überwältigt und in den Palast des **Herrschers** geführt und angeklagt. Da gelingt es Professor Barbenfouillis, seine Fesseln zu zerreißen. In dem folgenden Gerangel können die Wissenschaftler fliehen, zur Kapsel zurückkehren und den Heimweg antreten. Mit an Bord ist ein Mondbewohner.

Die Kapsel stürzt in den Ozean und sinkt auf den Meeresgrund, steigt dann aber wieder zur Oberfläche auf,

wo sie in den nächstgelegenen Hafen geschleppt wird. In der Stadt werden die Wissenschaftler wie Helden empfangen und begeistert gefeiert. Der **Bürgermeister** verleiht den Heimkehrern den Ritterorden der Mondfahrt, der gefangene Mondbewohner wird in fragwürdiger Kolonialmanier an einer Leine vorgeführt und zum Tanzen gezwungen. Abschließend tanzen alle Ringelreihen um eine Statue, die Barbenfouillis und der Wissenschaft zu Ehren errichtet wurde.

→ Analyse

- Prämisse

Was wäre, wenn sich eine Gruppe französischer Astronauten auf den Weg zum Mond machen und dort auf Mondbewohner treffen würden, die ihnen feindlich gesinnt wären und in Gefangenschaft nehmen würden, wovon sie sich aber befreien und zur Erde zurückkehren könnten?

- Struktur

Aus dem verschachtelten Satz lässt sich die besondere Art und Weise der Erzählung ablesen. Es betrifft die formale Leitlinie, die nicht stringent verfolgt wird, was an dem nicht eindeutig definierten Ziel liegt. Dabei hat die Handlung schon viel mit einer dramatischen Geschichte zu tun und es ist mehr als nur erstaunlich, dass gerade einmal sieben Jahre nach der ersten Filmvorführung eine derart komplett erzählte Geschichte den Weg auf die Leinwand findet.

Bei einer Filmlänge von vierzehn Minuten genügt es nicht mehr, die Geschichte mit der Kamera auf einer einzigen Rolle abzudrehen. Es müssen mehrere Filmstreifen zusammengeschnitten werden. Auch deshalb gibt es ein

Drehbuch, das die Handlung in mehrere Szenen (14) unterteilt.

Held der Geschichte ist Professor Barbenfouillis. Eventuell handelt es sich auch um einen Pluralprotagonisten, weil die sechs französischen Wissenschaftler alle dasselbe Ziel verfolgen.

Die Geschichte lässt sich in Anfang, Mittelteil und Ende gliedern, die Aufteilung ist aber nicht zwingend - und genau hier liegt der Knackpunkt. So lässt sich die Frage, worum es in dem Film geht, nicht eindeutig bestimmen. Geht es um die Reise zum Mond, oder um den Aufenthalt auf dem Mond, deren Bewohner feindlich gesinnt sind? Die Ungeklärtheit verhindert die klare Dreiteilung - zugunsten einer Vierteilung mit einem eindeutigen Mittelpunkt.

Das Problem des fehlenden klaren Ziels und der Unbestimmtheit der Frage, worum es eigentlich geht, erstreckt sich über den kompletten zweiten Teil. Es wäre einfach gewesen, den Astronauten die Aufgabe zu geben, irgendetwas vom Mond zurückzubringen, zum Beispiel einen Mondbewohner. Dann hätte die dramatische Frage am PlotPoint 1 geheißen: „*Werden die Abenteurer es schaffen, einen Mondbewohner zur Erde zu bringen?*“ Und der PlotPoint 2, der Punkt, an dem die Frage beantwortet worden wäre, wäre entsprechend das Ende des zweiten Teils gewesen. Im ersten Teil steht hingegen die Frage im Raum: „*Werden sie es schaffen, den Mond zu erreichen?*“ Im zweiten Teil geht es darum, ob sie wieder zurückkommen. Beide Teile sind ungefähr gleich lang, was die Existenz eines Mittelpunkts fördert.

Der Film basiert auf literarischen Vorbildern, was eine epische Ausrichtung nahelegt. Tatsächlich wird man sich über die besondere Art der Erzählung keine großen Gedanken gemacht haben. Es reicht Méliès, die Zuschauer mit fantastischen, nie gesehenen Bildern in Erstaunen zu versetzen. Noch steht die „Schau“ im Vordergrund, nicht

das Erzählen. Es überwiegt die Begeisterung über das bewegte Bild und die Tricks, die das neue Medium ermöglicht, weswegen eine klare formale Leitlinie nicht angestrebt ist.

- Spannung

Das Problem mit der formalen Leitlinie betrifft auch die Spannung. Von einer durchgehend aufsteigenden Zielspannung kann nur mit Einschränkung geredet werden.

Immerhin gibt es zahlreiche Szenen und Sequenzen mit Dramatischer Ironie. In bester Kasperletheatermanier schleichen sich die Mondbewohner von hinten an die Wissenschaftler an, was der Zuschauer mitbekommt, wovon die Wissenschaftler aber keine Ahnung haben.

Überraschung gibt es in sehr vielen Szenen, zum Beispiel solchen, wenn sich der Regenschirm in einen überlebensgroßen Pilz verwandelt, wenn die Mondbewohner auftauchen, die Sterne einen Schneesturm initiieren - kurz alle Szenen, die auf Zauberei beruhen. Der Film soll die Zuschauer weniger mit Spannung erfüllen, als dass er sie in Erstaunen versetzen soll.

Das Geheimnis als Spannungsmittel kommt dagegen nicht vor.

- Konflikt

Nachdem der Innere Konflikt, die Zweifel mancher Wissenschaftler, ob es klappen könnte, zum Mond zu reisen, sich schnell zu einem handfest geführten Streit ausweitet, was dem Persönlichen Konflikt entspricht, überwiegen die Außerpersönlichen Konflikte. Ist es physikalisch möglich, mit einer Art Geschoss den Mond zu erreichen? Der Kampf mit den Mondbewohnern kann als Persönlicher Konflikt oder Außerpersönlicher Konflikt gewertet werden, je nachdem, ob die Außerirdischen den Menschen oder Maschinen zugeordnet werden können.

→ Interpretation

Schon bei diesem ersten (Lang)Film, der auf einer fiktionalen Geschichte beruht, sind viele der Bauteile zu erkennen, die vonnöten sind, eine Geschichte zu erzählen. Mehr noch als Emotion und Spannung überwiegt in diesem Film das Zeigen, es dominieren technische Tricks, die die Zuschauer in Staunen versetzen sollen.

Neben den überraschenden Momenten machen zahlreiche Konflikte die Geschichte kurzweilig. Der heutige (abgeklärte) Zuschauer empfindet Vergnügen, angesichts der damaligen Versuche, die Zukunft darzustellen.

Der große Eisenbahnraub

The Great Train Robbery



Erscheinungsjahr: 1903 **Drehbuch:** Edwin S. Porter

Geschichte: Scott Marble

Regie: Edwin S. Porter

Der Große Eisenbahnraub beruht auf einer wahren Begebenheit, nämlich dem Überfall von Butch Cassidy und Sundance Kid auf einen Zug.

→ **Handlung**

Zwei maskierte **Banditen** überfallen den **Angestellten** eines Telegrafienbüros und zwingen ihn, einen Zug an der Station zu stoppen. Mehrere Banditen klettern während des Halts heimlich in den Zug.

Als der Zug wieder losfährt, brechen die Banditen die Tür zum Postwagen auf. Dem **Schaffner** gelingt es eben noch, den Tresor abzuschließen und den Schlüssel aus dem fahrenden Zug zu werfen. Danach kommt es zu einem Schusswechsel, bei dem der Schaffner getötet wird. Der Tresor wird mit einer Ladung Dynamit aufgebrochen.

Zur gleichen Zeit schleichen sich zwei weitere Banditen an den **Lokführer** und den **Heizer** heran. Nach einem Handgemenge wird der Lokführer gezwungen, den Zug anzuhalten und die Passagierwagen abzukoppeln. Anschließend werden die **Reisenden** vor den Zug versammelt und von den Banditen ausgeraubt. Zuerst mit der Lokomotive, dann mit Pferden, können die Banditen fliehen.

Inzwischen wird der gefesselte Angestellte des Telegrafienbüros von seiner **Tochter** entdeckt und befreit. Er eilt in die Stadt, wo er den **Sheriff** alarmiert. Der nimmt mit einigen **Gefolgsleuten** die Verfolgung auf. Nach einem Schusswechsel glauben die Banditen zunächst, entkommen zu sein, doch dann wird ihr Versteck entdeckt und die Banditen werden nach und nach erschossen.

→ Analyse

- Prämisse

Was wäre, wenn eine Gruppe von Gangstern einen Zug in ihre Gewalt bringen, die Fahrgäste ausrauben, die Post stehlen und dann fliehen könnten, wobei sie später aber vom Sheriff gestellt werden?

- Struktur

Die Prämisse zeigt uns die Probleme in der Geschichte auf. Bei den Helden handelt es sich um gemeine Banditen, die nicht zur Identifikation anregen, und der Sheriff ist nur schwer unterzubekommen.

Mit den Banditen als (fragwürdige) Helden haben wir es mit einem Pluralprotagonisten zu tun.

Es ist schwierig, die Geschichte in 3 Akte zu gliedern; der 1. Akt fehlt völlig. Die Geschichte fängt mit den Banditen an, die das Telegrafenamtsamt überfallen. Ihr Ziel steht vom ersten Bild an fest. Es gibt keine Einführung, die uns die Banditen nähergebracht hätte. So bleibt die Beteiligung des Zuschauers in engen Grenzen.

Indem sich die Situation allmählich zuspitzt, kann von einer Spannungssteigerung gesprochen werden.

Im 3. Akt scheint es einen Wechsel der Helden zu geben. Die „Guten“, das heißt der Sheriff und seine Begleiter, übernehmen von da ab das Ruder.

- Perspektive

Eine Handlung, in der sich Ereignisse „zur gleichen Zeit“ oder „inzwischen“ abspielen (siehe Beschreibung der Handlung), erzählt sich nicht mehr rein linear aus der Perspektive einer Person oder Personengruppe, sondern es gibt Vorgänge, die sich gleichzeitig abspielen. Dazu wird die Parallelmontage benutzt. Es ist das grundsätzlich Neue in dieser Geschichte.

Porter wechselt von einer Erzählperspektive (die der Banditen) zu einer anderen Erzählperspektive (die der Tochter des Telegrafenangestellten oder die des Sheriffs).

- Spannung/Sympathie

Die dramatische Frage: „*Werden die Banditen es schaffen, zu Reichtum zu kommen?*“, sorgt nur für eine geringe Zielspannung. Eigentlich sollte der Zuschauer hoffen und bangen können, hoffen, dass die Helden ihr Ziel erreichen und bangen, dass sie es vielleicht doch nicht erreichen. Aber die Banditen regen weder zur Identifikation an noch zur Sympathie.

Dass der Telegrafenangestellten befreit wird, dass er den Sheriff alarmiert, der dann die Verfolgung aufnimmt, bekommen zwar die Zuschauer mit, aber nicht die Banditen. Es ist das, was wir unter Dramatischer Ironie verstehen.

Eine weitere Szene mit Dramatischer Ironie gibt es kurz vor Schluss. Während die Banditen ihre Beute aufteilen, schleicht sich der Sheriff mit seinen Begleitern an. Der Zuschauer weiß, dass sie da sind, die Banditen aber nicht.

Außerdem gibt es die Spannung An Sich, die da lautet, ob die Banditen mit ihrem Verbrechen durchkommen oder nicht.

- Konflikt

Konflikte gibt es vor allem zwischen den Verbrechern und ihren Opfern, zwischen den Verbrechern und dem Zugpersonal oder zwischen den Verbrechern und den Sheriffs. Es betrifft den Persönlichen Konflikt, soweit es sich auf die Einhaltung oder Nichteinhaltung von Gesetzen bezieht, betrifft es auch den Außerpersönlichen Konflikt.

—► Interpretation

Porter große Leistung ist die besondere Art der Erzählung durch die Filmmontage. Er kombiniert nicht nur Szenen, die räumlich nicht miteinander verbunden sind, er wechselt auch die (Erzähl)Perspektiven. So gelingt es, komplexe Handlungen zu erzählen. Es ermöglicht die Spannungserzeugung in Form der Dramatischen Ironie. Zudem wechselte Porter die Einstellungsart und fügte Totale und Großaufnahmen aneinander. Berühmt geworden ist das Schlussbild, das einen Cowboy zeigt, der auf die Zuschauer anlegt.

Intoleranz

Intolerance



Erscheinungsjahr: 1916

Drehbuch: David Wark Griffith, Walt Whitman

Regie: David Wark Griffith

Mit dem dreistündigen Werk *Intoleranz*, das im Zeitraum von mehreren Jahrtausenden spielt, legt Griffith den bis dahin von der Erzählform komplexesten Film überhaupt vor. Es ist für lange Zeit auch der teuerste Film.

Intoleranz besteht aus vier völlig eigenständigen, aber ineinander verwobenen Handlungssträngen. Zur Analyse empfiehlt es sich, die Geschichten einzeln aufzuführen.

Die erste Geschichte spielt sich in der Gegenwart der Drehzeit ab, also ca. 1916.

→ **Handlung Episode I**

Little Dear One, Tochter eines aufrechten **Arbeiters**, lebt ein entbehrungsreiches, aber glückliches Leben in Amerika. Es ist die Zeit der Uplifters, eine Wohlfahrtsorganisation, die für moralischen Puratismus steht. Die Uplifters sind intolerant gegen Jugend, Gelächter und Tanz. Um die Arbeiter davon abzuhalten, ihr Geld für Bier und in Tanzlokalen auszugeben, senkt **Jenkins**, der größte Arbeitgeber der Stadt und Sympathisant der Uplifters, die Löhne um 10 Prozent. Als die Arbeiter streiken, werden sie von Jenkins entlassen.

Nach dem Verlust seines Arbeitsplatzes muss der **Arbeiter** mit Little Dear One in ein Armenviertel umziehen. Der Arbeiter verkraftet den Umzug nicht und stirbt.

Zu denen, die ihr bisheriges Leben verlassen mussten, gehört auch **The Boy**, der in die Kriminalität abrutscht. Als er auf Little Dear One trifft, verliebt er sich in sie und kehrt seinem kriminellen Leben den Rücken zu. Little Dear One und The Boy heiraten.

Der Gangsterboss **Musketier of the Slums** neidet The Boy sein Glück und rächt sich an ihm, indem er ihm ein Verbrechen anhängt und so hinter Gittern bringt. Little Dear One muss das gemeinsame **Baby** als alleinerziehende Mutter ernähren. Da mischt sich die Wohlfahrtsorganisation erneut ein. Sie wirft Little Dear One vor, ihr Kind zu vernachlässigen und nimmt es ihr weg. Als Musketier of the Slums die hilflose Little Dear One vergewaltigen will, wird er von seiner verschmähten Geliebten **The Friendless One** erschossen. The Boy, der kurz zuvor aus dem Gefängnis entlassen worden war, wird als Täter verhaftet, für schuldig befunden und vom Gericht zum Tode verurteilt.

Little Dear One und **The Kindly Officer**, ein freundlicher Polizist, glauben nicht an die Schuld von The Boy. Als The Friendless One von schlechtem Gewissen geplagt gegenüber Little Dear One die Tat gesteht, versuchen sie den im Zug sitzenden **Gouverneur** einzuholen. Er soll das Todesurteil aufheben. In letzter Minute wird The Boy vor seiner Hinrichtung gerettet, und ist endlich wieder mit seiner Frau vereint.

Es ist eine sehr komplexe Geschichte, die auch als Einzelstück bestehen kann. Tatsächlich schnitt Griffith später einen Film, der nur auf dieser Geschichte beruht.

→ Analyse Episode I

- Prämisse

Was wäre, wenn sich zu Zeiten des moralischen Puratismus in Amerika die Tochter eines aufrechten Arbeiters nach dessen Tod in einen ehemaligen Verbrecher verlieben und dadurch die Wut von dessen Boss und die Aufmerksamkeit selbst ernannter Moralwächter auf sich ziehen würde?

- Struktur

Beschrieben ist nur ein Teil der Geschichte. Es ist unmöglich, die komplette Geschichte als eindeutige Prämisse wiederzugeben. Zu ziellos läuft die Handlung ab.

Dramatisch ist die Existenz einer Heldin, die sympathisch gezeichnet ist. Trotzdem haben wir es nicht mit einer Ein-Held-ein-Ziel-drei-Akte Konstruktion zu tun. Die Handlungsstränge werden von keiner strikt gebauten formalen Leitlinie zusammengehalten. Die Heldin verfolgt erst relativ spät ein Ziel. Sie will The Boy retten. Davor ist sie ein Opfer des Schicksals, auf das sie keinen Einfluss hat.

Nicht der Held ist seines Glückes Schmied, sondern er ist ein Produkt der Verhältnisse. Es ist das Kennzeichen für eine epische Erzählung.

- Konflikt

Es gibt Gegenspieler und mit ihnen viele Konflikte.

Little Dear One hat einen Persönlichen Konflikt mit den Uplifters, zumindest am Anfang auch mit The Boy, später auch mit dem Gangsterboss. The Boy hat einen Persönlichen Konflikt mit dem Gangsterboss.

Die Fehde der Arbeiter mit den Uplifters entspricht einer Mischung aus Persönlichem und Außerpersönlichem Konflikt, der sich schließlich im Streik entlädt. Die Unmöglichkeit, mit noch weniger Geld auszukommen, entspricht dem Außerpersönlichen Konflikt, ebenso wie der Versuch, The Boy in einer bestimmten Zeit vor dem Galgen zu retten.

Wenn The Friendless One schließlich zugibt, den Mord verübt zu haben, tut sie das aus reiflicher Überlegung, was dem Inneren Konflikt entspricht. Auch Little Dear One hat einen Inneren Konflikt, wenn sie The Boy zu Beginn eher misstrauisch begegnet.

- Spannung

Der Gang des geläuterten Verbrechers zum Schafott löst beim Zuschauer Hoffen und Bangen aus. Er empfindet

Sympathie mit dem Verurteilten, von dem er weiß, dass er unschuldig ist. Durch das Spannungsmittel der Dramatischen Ironie weiß der Zuschauer außerdem, dass Rettung naht, er weiß aber nicht, ob sie noch rechtzeitig eintreffen wird.

Montiert sind die Handlungsstränge (Vorbereitung der Hinrichtung) und (Versuche der Rettung) mit dem erzählerischen Mittel des Cross-Cutting, das bis heute bei der „Rettung in letzter Minute“ angewendet wird. Beide Handlungsstränge laufen gleichzeitig ab. Es bringt Spannung und rhythmisiert die Geschichte. Indem die Schnitte immer schneller folgen, haben wir es mit Spannungssteigerung zu tun.

Schon vorher wird in verschiedenen Szenen auf das Spannungsmittel der Dramatischen Ironie zurückgegriffen: Als der Verbrecherboss die Frau vergewaltigen will, steht die Geliebte des Vergewaltigers vor der Tür. Sie schleicht sich unbemerkt an.

Wenn es ein zeitliches Limit gibt, entspricht es dem Spannungsmittel der Tickenden Uhr. Hier ist es sehr effektiv in Szene gesetzt, indem der Zeitpunkt der Hinrichtung feststeht und Little Dear One versuchen muss, The Boy rechtzeitig zu retten.

- **Stilmittel**

Geschicht elliptisch erzählt ist, wenn auf den Mord in der darauffolgenden Szene bereits die Gerichtsverhandlung folgt.

→ **Handlung Episode II**

Diese Episode, die in der Antike spielt, hat den Fall Babylons im Jahr 539 v. Chr. zum Thema.

Mountain Girl lehnt die Avancen aller Männer ab. Deswegen schleppt ihr **Bruder** sie zum Heiratsmarkt. Als

der junge **Herrscher Belsazar** zufällig vorbeikommt, stellt er sich auf Mountain Girls Seite. Sie selbst könne entscheiden, ob sie heiraten wolle oder nicht, verkündet Belsazar. In tiefer Liebe und Dankbarkeit verehrt das Mountain Girl fortan Belsazar.

Belsazar, Sohn von **König Nabonid**, und seine Geliebte **The Princess Beloved**, handeln auch in anderer Hinsicht unkonventionell. Sie beten Göttin Ischtar an und brechen damit mit alten Traditionen. Als Ischtars Statuen in der Stadt aufgestellt werden, verärgert das die religiös intoleranten **Priester** des bisher verehrten Gottes Bel. Die Priester fürchten um ihren Einfluss und intrigieren gegen den Herrscher Belsazar. Sie unterstützen die Eroberung Babylons durch den gefährlichen **Perserkönig Cyrus**.

Ein erster Angriff von Cyrus misslingt, nicht zuletzt aufgrund des heldenhaften Kampfeinsatzes des Mountain Girl. Als Babylon nach der Schlacht im Übermut seinen Sieg feiert, beobachtet das Mountain Girl das Treffen der Priester mit Cyrus. Sie berichtet Belsazar vor dem Verrat, jedoch zu spät. Das Heer des Perserkönigs Cyrus überrennt Babylon. Das Mountain Girl stirbt im Kampf. Belsazar und The Princess Beloved begehen Selbstmord.

Wenn ich sage, dass dieser Film der teuerste Film seiner Zeit ist, so liegt es an diesem Part. Die Bauten, die errichtet werden müssen, sind bis heute legendär. Das vom Setdesigner und Baumeister Frank Wortman entworfene Babylon ist über 50 Meter hoch und 600 Meter lang. Inspiriert von den italienischen Monumentalfilmen *Quo Vadis?* (1913) und *Cabiria* (1914), ist es das mit Abstand größte Filmset aller Zeiten. Dazu gibt es ein Heer von Statisten, dressierten Tauben, Elefanten und Tiger.

—► **Analyse Episode II**