

diskurs film

Münchner Beiträge zur Filmphilologie

Band 11
München 2010

ISSN 0931-1416
ISBN 978-3-926372-11-6



Michael Schaudig (Hg.)

Strategien der Filmanalyse – reloaded –

Festschrift für Klaus Kanzog

Sonderdruck

Filmanalyse für die Praxis in Unterricht, Lehre und Filmdramaturgie

am Beispiel von DER UNTERGANG (2004), THE MOTORCYCLE
DIARIES (2003) und NAPOLA (2004)

BERNHARD SPRINGER

Das hier vorzustellende Modell der Filmanalyse wurde vornehmlich für die praktische Anwendung in der Filmdramaturgie, für die Stärkung der Filmkompetenz im schulischen Unterricht und als universitäres Basiswissen entwickelt. Es beruht auf einer langjährigen Auseinandersetzung mit dem Medium Film sowohl aus wissenschaftstheoretischer wie aus anwendungsorientierter Perspektive.

Den Ausgangspunkt bildete für mich die Beschäftigung mit der Filmanalyse in den filmphilologischen Seminaren bei Klaus Kanzog an der Universität München. Unabdingbare Voraussetzung dabei war die detaillierte Filmprotokollierung, die in den 1970er Jahren noch am Schneidetisch mittels einer 16-mm-Filmkopie erfolgte; denn komfortabel zu benutzende Amateur-Videoformate (wie z. B. VHS oder heutzutage die DVD) standen damals noch nicht zur Verfügung. Protokolliert wurde der Film FALSCHER BEWEGUNG (BRD/1975) von Wim Wenders. Dass diese aufwendige Pionierarbeit außerdem noch eine exzellente Einführung und quasi praktische Einübung in den Filmschnitt war, wurde mir erst bei meiner späteren Tätigkeit als Trailer-Producer beim Fernsehsender Pro Sieben richtig bewusst.

In der abschließenden Dissertation¹ hatte ich nicht nur das Verfahren der Protokollierung meinem Untersuchungsgegenstand angepasst, sondern mich auch den – in einer textlastigen Philologie ›leicht‹ vernachlässigten – visuellen Strukturen gewidmet. Als ich dazu Anfang der 1980er Jahre die wissenschaftliche Literatur nach Möglichkeiten der Analyse und Interpretation visueller Strukturen auswertete, fand ich die einzigen wirklich interessanten Ansätze in mathematischen Abhandlungen über Anwendungen im Militärbereich. Dort wurden Verfahren und Algorithmen der mathematischen Teildisziplin ›Topologie‹ beschrieben, die beispielsweise in Marschflugkörpern zur Anwendung

¹ Bernhard Springer: *Narrative und optische Strukturen im Bedeutungsaufbau des Spielfilms. Methodologische Überlegungen am Film FALSCHER BEWEGUNG von Peter Handke und Wim Wenders*. Tübingen 1987.

kamen, um in Echtzeit aufgezeichnete Ausschnitte der überflogenen Landschaft auszuwerten und mit den Kartenausschnitten abgleichen konnten.

Die nächste Anpassung des Analysemodells ergab sich zwangsläufig aus der bald folgenden Tätigkeit als Dramaturg und Producer von Spielfilmen. Mit der Wiederentdeckung des Erzählkinos im deutschen Film und den boomenden Einschaltquoten von Genrefilmen und ›TV-Movies‹ (als ›kleinem Bruder‹ des Kinofilms) im Privatfernsehen hatte sich die Erkenntnis breitgemacht, dass das Land neue Autoren braucht und dass das Handwerk des filmischen Erzählens erlernt werden kann. So überzogen Anfang der 1990er Jahre amerikanische Drehbuch-Gurus mit ihren Seminaren das Land, an deren Ende sogar öffentlich-rechtliche Redakteure, die eben noch vehemente Rückzugsgefechte für das ›Fernsehspiel‹ gegen den Modebegriff ›TV-Movie‹ geführt hatten, fast unfallfrei das Wort ›plot point‹ über die Lippen brachten.

Trotz der Vorbehalte gegen die allzu simplifizierenden amerikanischen Modelle erwiesen sie sich in der Praxis der Entwicklung und dem *rewrite* von Drehbüchern als sehr effektiv und erfolgreich. Das Wissen um ein simples Paradigma, das vornehmlich in amerikanischen Blockbustern und Genrefilmen zur Anwendung gelangt, und von dem dann im jeweils konkreten Fall abgewichen werden kann, erwies sich in der konkreten Arbeit mit Drehbuch-Autoren als sehr fruchtbar, was auch in der Förderung dieser Drehbücher durch die verschiedenen nationalen und europäischen Filmförderanstalten zum Ausdruck kam. Mit dem Argument vom Paradigma ließen sich auch die Teilnehmer von Dramaturgieseminaren schnell von der Effektivität der Modelle der amerikanischen Drehbuch-Gurus überzeugen, auch wenn sie deren allzu absoluten Anspruch zunächst kritisiert hatten. So wurde das anfangs praktizierte Verfahren der Filmanalyse modifiziert: Die Anregungen dazu kamen von den populären amerikanischen ›Drehbuch-Ratgebern‹ von Syd Field über Robert McKee bis Frank Daniel².

Nichts hat die Kultur des 20. Jahrhunderts so nachhaltig geprägt wie die audiovisuellen Medien. Aus der einstigen Jahrmarktattraktion ›lebende Photographie‹ ist die populärste Kunstform entstanden, die nicht nur alle Bereiche der Kultur prägt, sondern mit ihren Botschaften inzwischen auch der Hauptträger in der Vermittlung von gesellschaftlichen Normen und Werten und deren Diskussion geworden ist. Der späten Anerkennung des Films als Kunstform folgt inzwischen die Erkenntnis, dass die ›Macht der Bilder‹ ein ›Verstehen der Bilder‹ notwendig macht und dass der klassische Bildungskanon einer Erweiterung bedarf. Auch Schule und Universität müssen reagieren und versuchen die Filmkunst verstärkt in Lehre und Unterricht einzubinden. Dabei wird das Einüben in das ›Verstehen des Films‹ nicht nur als späte Anerken-

2 Syd Field: *Screenplay. The Foundation of Screenwriting*. New York 1979; Robert McKee: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York 1997; Frank Daniel: *Frank Daniel on Screenwriting* [unveröff. Mitschrift Columbia University 1986; da Frank Daniel nie selbst ein Dramaturgie-Lehrbuch verfasst hat, muss auf Werke seiner Schüler zurückgegriffen werden, etwa auf David Howard u. Edward Mabley: *The Tools Of Screenwriting*. New York 1995.

nung für die gesellschaftliche Bedeutung gewertet, sondern auch als Schlüsselqualifikation für den Einstieg in die Medienerziehung und die Übertragung auf alle anderen neueren, bild- und zeitbasierten Medien angesehen.

Dies ist im positiven Sinne nicht ohne Folgen geblieben. Filmanalysen werden inzwischen in breiter Form und auf hohem Niveau in den Seminaren aller geisteswissenschaftlichen Teildisziplinen praktiziert³. Schulische Lehrpläne reflektieren gleichfalls diese Entwicklung, indem Lehrziele zur Medienerziehung, so u. a. auch zur Analyse von Filmen, formuliert wurden; engagierte Initiativen organisieren – meist regional, teilweise auch länderübergreifend – Begegnungen zwischen Schülern und Filmschaffenden oder Schulfilmwochen⁴ und stellen teilweise auch Materialien für die Vertiefung im Unterricht zur Verfügung⁵. Dennoch ist es noch ein weiter Weg, bis das Medium Film in Schule und Unterricht seinen angemessenen Platz neben dem Literaturunterricht findet. So fehlen noch weitgehend fundierte Unterrichtsmaterialien und Schulbücher, die die in den Lehrplänen festgeschriebenen Unterrichtsziele konkret umsetzen. In diese Lücke stieß beispielgebend der Constantin Filmverleih, als er Filmhefte für Lehrer zu *DER UNTERGANG*⁶, *THE MOTORCYCLE DIARIES – DIE REISE DES JUNGEN CHE*⁷ und *NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER*⁸ in Auftrag gab. Der dabei von den Autoren gewählte modulare Aufbau in Form von »Materialien für den Unterricht«⁹ sollte den Lehrern die Möglichkeit bieten, je nach Fach und Interessenschwerpunkt eigene Akzente zu setzen. Neben Modulen, die in Filmanalyse einführen, finden sich Unterrichtseinheiten mit fachspezifischen Anknüpfungspunkten, die Schlüsselthemen des Films mit fachrelevanten Hintergrundinformationen und methodisch-didaktischen Anregungen bereichern.

Darüber hinaus gibt es zunehmend auch im Internet reichhaltiges Material zur Filmanalyse¹⁰, schülerorientierte filmästhetische Einführungen und vereinzelt auch Unterrichtsentwürfe und Lehrproben. Auch bieten gleich mehrere

3 Z. B.: <http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/material/material00.htm>.

4 Z. B. die Münchner Projekte »Treffpunkt Filmkultur« oder die »Jugendkinotage« des Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds; länderübergreifend: »Lernort Kino«.

5 Z. B. »Kino macht Schule«.

6 *DER UNTERGANG* (D-I-A/2004): R: Oliver Hirschbiegel; DB: Bernd Eichinger, nach dem gleichnamigen Buch von Joachim Fest sowie den Aufzeichnungen *Bis zur letzten Stunde* von Traudl Junge und Melissa Müller; D: Bruno Ganz, Alexander Maria Lara, Corinna Harfouch u. a.; 155 min.

7 *DIARIOS DE MOTOCICLETA* bzw. *THE MOTORCYCLE DIARIES – DIE REISE DES JUNGEN CHE* (ARG-USA-CHILE-PERU-BRA-GB-D-F/2003): R: Walter Salles; DB: José Rivera, nach *Notas de viaje* von Ernesto Che Guevara u. *Con el Che por Sudamérica* von Alberto Granado; D: Gael Garcia Bernal, Rodrigo de la Serna, Mia Maestro u. a.; 121 min.

8 *NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER* (D/2004): R: Dennis Gansel; DB: Dennis Gansel, Maggie Peren; D: Max Riemelt, Tom Schilling, Devid Striesow u. a.; 115 min.

9 Die Downloads der Filmhefte *Materialien zum Unterricht* von Bernhard und Karin Springer zu den erwähnten Filmen befanden sich bei Kinostart auf den jeweiligen Websites der Filme – <http://www.untergang.film.de>, <http://www.che.film.de> und <http://www.napola.film.de> – und sind nun unter <http://www.bernhard-springer.de> herunterladbar.

10 Vgl. z. B.: <http://www.mediamanual.at>.

Institutionen ›Filmhefte‹ als pädagogisch orientierte Handreichungen an.¹¹ Lehrer jedoch bevorzugen im Allgemeinen Unterrichtsmaterialien mit ausgearbeiteten Anleitungen. In zahlreichen Rückmeldungen auf die »Materialien für den Unterricht« zu den o. gen. drei Filmen wurden von den Pädagogen deshalb die gelungene Kombination von didaktisch-methodischen Anregungen und praxisorientierter Einführung in die Filmanalyse in den Vordergrund gestellt. So ist es nicht verwunderlich, dass diese Filmhefte bereits zwei Wochen nach der Uraufführung trotz einer Auflage von bis zu 40.000 Exemplaren vergriffen waren, bis heute massiv nachgefragt werden und auf diversen Internetforen zum Download angeboten werden.

Nachfolgend werden modellhaft filmanalytische Vermittlungsformen und didaktische Zugangsweisen vorgestellt, die sich bereits als Unterrichtseinheiten im Schulunterricht und im Filmdramaturgie-Training bewährt haben. In der hier präsentierten Kurzform stellt es selektiv ausgewählte Aspekte der Filmanalyse¹² vor, die auf das Suchraster des Dramaturgiemodells hin ausgewertet werden: ›selektiv‹ auch deshalb, weil in Anbetracht der knappen Unterrichtszeit als Einstieg in die Filmanalyse jene Aspekte in den Vordergrund gestellt wurden, die für die Schüler bei den ausgewählten Filmen am offensichtlichsten aufscheinen. Das waren bei DER UNTERGANG die Innen/Außen-Opposition von Führerbunker und Berlin sowie die oppositären Figurenkonstellationen, bei dem Roadmovie THE MOTORCYCLE DIARIES das Motiv der Reise und bei NAPOLA die verschiedenen Merkmalszuordnungen und damit die Semantisierung der abgebildeten Räume.

Die Filmprotokollierung in der Praxis

Wie in der Filmwissenschaft, so ist auch in der mediendidaktischen Praxis bei der ›Rede über den Film‹ die verschriftete Fixierung des ›flüchtigen‹ Mediums Film Voraussetzung für die kognitive Rekonstruktion und damit für eine intersubjektive Argumentationsbasis. Allerdings kann man die Augen nicht davor verschließen, dass die verschiedenen Anwendungsgebiete nicht die gleichen Rahmenbedingungen aufweisen: Während sich im universitären Seminarbetrieb das Filmprotokoll als Standard durchgesetzt hat, kann es in der Schule aus naheliegenden Gründen – Zeitmangel, Rücksicht auf altersspezifischen Kenntnisstand etc. – nur ›in abgespeckter Version‹ Anwendung finden. Der Schwerpunkt des Filmdramaturgen wiederum liegt in der Drehbucharbeit im Vorfeld der Filmproduktion; dazu liegen ihm die schriftliche Fixierung des aktuellen Projektes als Exposé, Treatment oder Drehbuch vor, die aufgrund des unterschiedlichen Entwicklungsstands verschiedene Gestalt haben. Da Dreh-

11 Z. B. die Bundeszentrale für politische Bildung oder der Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds.
12 Die ausführliche Behandlung der ausgewählten Aspekte der Filmanalyse kann in den erwähnten *Filmheften* nachgelesen werden, wobei die drei Hefte als Ergänzungen und weiterführende Einführung funktionieren, indem von Heft zu Heft verschiedene Aspekte ausgewählt wurden.

bücher den unterschiedlichsten Anforderungen gerecht werden müssen, indem sie die verschiedenen Entscheidungsträgern wie TV-Anstalten, Fördergremien, Finanziern oder ›Talents‹ (wie Regisseure und Schauspieler) für das Projekt gewinnen sollen, sind ihre Daten nur bedingt für die Protokollierung verwendbar. Am ehesten können hier die Dialoge, wenn sie mit der Fassung des endgültigen Films abgeglichen werden, herangezogen werden. Obwohl sich Originaldrehbücher vermehrt im Internet finden, werden sie in der Schule vornehmlich nur bei der Behandlung von ›Klassikern‹ zur Verfügung stehen.

Textbeispiel:

Originaldrehbuch¹³ *Der Untergang* von Bernd Eichinger (Ausschnitt)

6D. WARTEZIMMER / »WOLFSSCHANZE« – INNEN – NACHT

Traudl tritt aus der hohen Doppeltür, die Linge hinter ihr schließt. Neugierig blicken ihr die anderen Frauen entgegen, die noch immer auf der Bank warten. Traudl bleibt einen Moment in der Mitte des Raumes stehen, als wäre sie benommen. Plötzlich hellt sich ihr Gesicht auf.

TRAUDL

Ich hab's geschafft! Er hat mich engagiert.

Nach einer ›Schrecksekunde‹ springen die anderen fünf Mädchen auf und umarmen Traudl jubelnd.

Für die wissenschaftliche Arbeit kommt als Textquelle nur das Filmprotokoll infrage, das auf der Basis des ›fertigen Films‹ in seiner autorisierten Fassung erstellt wird, weil es detailliert alle audiovisuellen Codes notiert. Für die Vorbereitung des Filmbesuchs der Schüler im Unterricht oder zur Einführung in die Filmanalyse empfiehlt es sich, die Protokollierung zumindest an kleinen Sequenzen oder einzelnen Szenen durchzuführen, um die Schüler in die Praxis und den Gebrauch der filmischen Grundelemente und -begriffe einzuüben¹⁴ und sie wenigstens ansatzweise mit diesem wissenschaftlichen Verfahren bekannt zu machen.

13 *Der Untergang*, Drehbuch von Bernd Eichinger, Constantin Film, 4th Draft 07. Juli 2003, S. 8–9, vgl. auch S. 242–243 des ›geglätteten‹ Drehbuchs in: Michael Töteberg (Hg.): *Joachim Fest, Bernd Eichinger: DER UNTERGANG. Das Filmbuch*. Reinbek 2004, S. 236–401.

14 Zur Einübung in die technischen Begriffe von Kameraperspektive, Kamerabewegung und Einstellungsgrößen ist wegen der Demonstration an Originalsequenzen auf DVD besonders geeignet: Rüdiger Steinmetz (u. a.): *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik*. Frankfurt/M. (Zweitausendeins) 2005. – Zur Einführung und als Gesamtüberblick für Schüler, Studenten und Interessierte ist immer noch vorbehaltlos zu empfehlen: James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia* [engl. Orig. u. d. T.: *How to Read a Film* (1977). 4. Aufl. London u. New York 2000]. 5. Aufl. Hamburg 2004.

Textbeispiel:

Filmprotokoll¹⁵ DER UNTERGANG (Ausriss)

TC	E Nr.	K bew	E Gr	Bildinhalt	Sprache	Geräusche Musik
0:06:17 0:06:20	75		gr	Ein Wasserglas, das von den Erschütterungen der Granateinschläge wackelt. Schärfenverlagerung auf Traudls Gesicht dahinter: Sie öffnet die Augen und schreckt hoch ...		Grollen, Einschlag
0:06:25	76		gr	Traudl schreckt hoch, schaut nach links.	<u>Traudl:</u> »Das ist ja Artillerie!«	
0:06:29	77		n	Traudl, rechts, sitzt aufrecht in ihrem Bett; Schärfenverlagerung: Hinter ihr richtet sich auch Gerda im Bett auf; nochmalige Schärfenverlagerung: Dahinter richtet sich auch Frl. Manziarly auf.	<u>Gerda:</u> »Du spinnst doch. Woher sollen die mit Artillerie schießen?« <u>Manziarly:</u> »Frau Junge, Sie ham Recht. Des sind keine Fliegerbomben, des is Artillerie. Des san die Russen. Des is ja a saubers Geburtstagsgeschenk.«	Grollen neuer Einschlag
0:06:36	78		gr	(= 76) Traudl schaut zur Decke		

Abkürzungen:

TC = Timecode, Gesamtzeit des Films bei Einstellungsbeginn; E Nr. = Einstellungsnummer, fortlaufende Zählung der Einstellungen des Films; K bew = Kamerabewegung; E Gr = Einstellungsgröße)

Für den Schulunterricht ist weder das Drehbuch noch eine derart detaillierte Protokollvariante praktikabel. Hier gilt es, eine Lösung zu finden, die als Kompromiss einerseits die gegebenen Beschränkungen berücksichtigt, andererseits dennoch eine möglichst informative Textbasis erstellt.

15 Das hier verwendete Filmprotokoll ist zum Zwecke der besseren Verwendung im Unterricht ein vereinfachtes und modifiziertes Modell aus Springer 1987 und der in der Münchner Filmphilologie entwickelten Modelle; vgl. dazu: Klaus Kanzog: »Protokollierungsprobleme und ausgewählte Protokollierungsmuster.« In: Ders.: *Einführung in die Filmphilologie* [1991]. 2. aktual. u. erw. Aufl. München 1997 (= diskurs film 4), S. 136–151.

Das Dramaturgiemodell

›Akt‹, ›Sequenz‹, ›Szene‹ und ›Einstellung‹ sind die allgemein gebräuchlichen Begriffe, mit denen sich einfach und effektiv die Erzählstruktur und die Handlung des Films darstellen und beschreiben lassen. Diese Begriffe greifen zum einen auf Klassifikationen aus der klassischen Dramentheorie¹⁶ zurück, zum anderen berücksichtigen sie die Eigenschaften des Mediums Film. Damit werden sie gleichermaßen auf den Ebenen der narrativen wie der (audio-)visuellen Strukturen des Films konstituiert:

- (1) Die kleinste erzählerische Einheit des Films ist die *Einstellung*. In der Definition als ›ungeschnittenes Stück Film‹ wird sie aus den Gegebenheiten des Aufnahmegeräts Kamera und der Montage des Filmmaterials im Schnitt abgeleitet.
- (2) Eine oder mehrere Einstellungen bilden eine *Szene*. Die ›Szene‹ ist bestimmt durch die dramatische Einheit von Ort und Zeit. In dieser Hinsicht korrespondiert die ›Szene‹ mit den Begriffen ›Motiv‹ und ›Bild‹ aus der filmischen Praxis. Mit ›Motiv‹ werden die verschiedenen Sets bezeichnet, an denen der Film gedreht wird. Das Drehbuch notiert qua Konvention immer dann ein neues ›Bild‹, sobald sich der Drehort bzw. Schauplatz ändert oder innerhalb dieser Location ein Zeitwechsel (beispielsweise von ›Tag‹ zu ›Nacht‹) stattfindet.
- (3) Eine oder mehrere Szenen bilden eine *Sequenz*. Die Sequenz fasst die Szenen zusammen, die bezogen auf die Handlung eine Einheit bilden.
- (4) Eine oder mehrere Sequenzen bilden einen *Akt*. Auch dieser Begriff ist vom Drama abgeleitet, allerdings hat sich in der Filmdramaturgie der Konsens herausgebildet, den Film als ›Dreiakter‹ anzusehen. Die Konstitution der einzelnen Akte erfolgt dabei aus dem Modell der dargestellten Handlung des Films. Sie kann z. B. (im Sinne des Modells von Syd Field) aus der Perspektive des Helden interpretiert werden und gibt dann dessen Hauptkonflikt in folgender Weise wieder:

Exposition:	1. Akt	Fixierung des Konflikts
Konfrontation:	2. Akt	Entwicklung des Konflikts
Auflösung:	3. Akt	Lösung des Konflikts

Mit den Einheiten der Handlung – Szene, Sequenz und Akt – arbeitet das *Dramaturgiemodell*, das den üblichen Anleitungen zur Drehbucharbeit zugrundeliegt. Auch für die Unterrichtspraxis erweist es sich als fruchtbares Modell, indem sich an ihm die einzelnen Ergebnisse, die im Verlauf der Filmanalyse im Unterricht erarbeitet werden, verorten lassen. Im Folgenden ist es als Schema dargestellt, in dem zusätzlich die gängigen Strukturbeschreibungen der unterschiedlichen Autoren integriert und mit Filmbeispielen erläutert sind:

16 Vgl. z. B. Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1977 (= UTB 580), S. 312 ff.

Die Drehbuchstruktur als Dramaturgiemodell:¹⁷

Struktur (+ Seitenangabe)	Charakterisierung	Filmbeispiele
BACKSTORY 0	Plot-Beginn	Die ›Geschichte vor der Geschichte‹: die Biographie der Figuren, ihre Beziehungen ...
1. Akt: EXPOSITION	FIXIERUNG des Konflikts	»Im ersten Akt lässt man einen Mann eine Palme hinaufklettern ...« (S. 1–30)
OPENING 1–10 ›Munition für die Geschichte‹	Setup: Wer ist die Hauptfigur? Was ist die Story? Wie ist die Situation?	TOOTSIE: Schauspieler Dorsey ist begabt, aber als ›schwierig‹ verschrien, niemand will ihn engagieren.
INCITING INCIDENT das die Geschichte auslösende Ereignis <i>Was ist das Schlimmste, das meinem Protagonisten passieren kann, und wie kann es sich als das Beste entpuppen, was ihm passieren konnte?</i>	oder: <i>Was ist das Beste, was meinem Protagonisten passieren kann, von dem sich herausstellt, dass es das Schlimmste für ihn ist?</i>	THREE DAYS OF THE CONDOR: Als Joseph Turner vom Essen holen in das Büro seiner CIA-Tarnorganisation zurückkehrt, sind alle Kollegen ermordet. CHINATOWN: Detektiv Gittes wird von einer gewissen Mrs. Mulwray angeheuert, um herauszufinden, mit wem ihr Gatte eine Affäre hat. BONNIE AND CLYDE: Bonnie und Clyde gründen eine Bande.
CRISIS 25–27 WENDEPUNKT 30	Plot Point Ende 1. Akt: = das Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt	TOOTSIE: Dorsey beschließt, sich als Frau zu verkleiden, und bekommt eine Rolle. CHINATOWN: Die richtige Mrs. Mulwray taucht auf und droht mit Klage. Wer hat statt ihrer Gittes engagiert? ROCKY: Rocky bekommt die Chance, gegen den Weltmeister Apollo Creed zu kämpfen.
2. Akt: KONFRONTATION	ENTWICKLUNG des Konflikts	»... im zweiten schmeißt man Steine nach ihm ...« (S. 30–90)
PROGRESSIVE COMPLICATIONS (= wachsende Schwierigkeiten)	Verstärkung des Konflikts	BONNIE AND CLYDE: Bonnie und Clyde rauben mehrere Banken aus.

17 Schema nach Syd Field, Robert McKee und Frank Daniel; Beispiel: 120-minütiger Spielfilm.

		CHINATOWN: Gittes gerät mit den Mächten in Konflikt, die kein Interesse an der Aufdeckung des Mordes und des Wasserskandals haben.
	Konfrontation	CHINATOWN: Gittes sucht Mr. Mulwray; dieser ist im Oak Reservoir ertrunken (Plot Point) THREE DAYS OF THE CONDOR: Turner flieht vor dem Auftragskiller.
CRISIS 85–90 WENDEPUNKT	Plot Point Ende 2. Akt: = das Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie erneut in eine andere Richtung lenkt	CHINATOWN: Gittes findet Mulwrays Brille im Swimmingpool von dessen Haus. THREE DAYS OF THE CONDOR: Joseph Turner wird vom Opfer zum Handelnden und entführt den Chef des ›Unternehmen Condor‹. ROCKY: Rocky ist in Topform.
		90
3. Akt: AUFLÖSUNG	LÖSUNG des Konflikts	»... und im dritten Akt holt man ihn wieder von der Palme herunter« (S. 90–120)
CRISIS KATASTROPHE (existentieller Druck auf den Protagonisten)	Hauptentscheidung des Protagonisten	TOOTSIE: Dorsey verliebt sich in seine Kollegin Julie; er möchte seine Frauenrolle aufgeben, doch er ist zu erfolgreich; niemand will ihn aus seinen Verträgen entlassen.
CLIMAX	Höhepunkt (= Climax) schließt unmittelbar an die Crisis an <i>»Give the audience what they want, but not in the way they expect it!«</i>	CHINATOWN: Gittes erfährt, dass das Mädchen die Tochter von Mrs. Mulwray ist und Noah Cross der Vater sowie verantwortlich für die drei Morde und die Manipulation an der Talssperre. TOOTSIE: In einer Live-Sendung enthüllt Michael seine wahre Identität.
RESOLUTION 115–120	Entspannung (<i>slow curtain</i>)	ROCKY: Rocky hat 15 Runden durchgehalten – ein persönlicher Sieg. BONNIE AND CLYDE: Bonnie und Clyde werden gestellt und getötet.
THE END OF THE LINE 120		

Die Seitenangaben beziehen sich auf die Konvention: 1 Seite Drehbuch = 1 Minute Spielfilm.

Das Szenenprotokoll

In der Unterrichtspraxis hat sich die Protokollierung des Films in Form eines sog. ›Szenenprotokolls‹ als sinnvoll und hinreichend erwiesen. Die ›Szene‹ wird dabei entsprechend der traditionellen Dramentheorie als Ort/Zeit-Kontinuum definiert und als Teil des Dramaturgiemodells begriffen, wie es oben vorgestellt wurde. Als Grundlage für den Kompromiss in der Filmprotokollierung wurde im Gegensatz zu den üblichen Verfahren ganz bewusst der Begriff der ›Szene‹ gewählt. Denn während sich ›Szene‹ noch problemlos vorab definieren lässt, setzt der üblicherweise zugrundegelegte Begriff der ›Sequenz‹ einen größeren Prozess der Abstraktion aus den Daten voraus, die mit seiner Hilfe eigentlich erst gewonnen werden sollen. Deswegen eignet er sich viel weniger für das Verfahren als der Begriff der ›Szene‹.

Entsprechend der obigen Definition der ›Szene‹ protokollieren die Schüler während des Kinobesuchs oder anhand der Filmsichtung mittels Videoplayer (VHS; oder besser: DVD) arbeitsteilig in einem ersten Schritt die Szenen und ihre wichtigsten Informationen. Der Film THE MOTORCYCLE DIARIES hat (abzüglich des Rolltitels am Ende) eine Dauer von ca. 120 min. Bei 30 Schülern hat jeder Schüler ca. 4 min. – also etwa vier Szenen – zu protokollieren.

Das Szenenprotokoll (siehe Textbeispiel auf der nächsten Seite) notiert Szene um Szene folgende obligatorischen Informationen:

- (1) In der linken Spalte ist an erster Stelle die Dauer der Szene vermerkt, und wenn möglich auch der Timecode (TC) des Szenenbeginns angegeben (der korrekte Timecode innerhalb des Filmverlaufs wird sich evtl. erst im Nachhinein genau festlegen lassen). Darauf folgen die wesentlichen visuellen Informationen, die nach obiger Definition die ›Szene‹ konstituieren und von der nächsten Szene abgrenzen: der Schauplatz, mit Kennzeichnung von Außenraum (AUSSEN) oder Innenraum (INNEN), sowie die Lichtverhältnisse hinsichtlich der Tageszeit (TAG, NACHT, MORGEN-/ABENDDÄMMERUNG). Hinzu kommen weitere visuelle Gestaltungsmittel wie auffallende Einstellungsgrößen (z. B. Detailaufnahme oder Totale) oder andere signifikante Merkmale (z. B. s/w-Partie innerhalb eines Farbfilms).
- (2) In der mittleren Spalte erfolgt zunächst die Notierung der in der betreffenden Szene vorzufindenden Figuren, unterschieden nach Einzelfiguren oder Figurengruppen (soweit sie in einer derartigen Konstellation auftreten). Darunter werden die wichtigsten Ereignisse der Szene zusammengefasst und bei Bedarf noch eine signifikante Replik vermerkt, insbesondere wenn sie für die Handlung des Films von Bedeutung ist.
- (3) In der rechten Spalte wird eine knappe Handlungsabstraktion notiert, die den Bedeutungsgehalt der Szene für die Handlung stichwortartig zusammenfasst; aber auch besonders zeichenhafte Phänomene sind hier aufzuführen, die für die Interpretation relevant sind, wie z. B. im ausgewählten Fall die ›Handschuhe‹ als Symbol für die Trennung zwischen der Welt der Gesunden und der Leprakranken.

Textbeispiel:

Szenenprotokoll THE MOTORCYCLE DIARIES (Ausschnitt)

60 sec. (TC 1:20:00)	Ernesto + Alberto Bresciani	
AMAZONAS AUSSEN TAG	Sie setzen mit dem Boot zur Leprakolonie über; Bresciani rät ihnen, die Gummihandschuhe anzuziehen. Ernesto lehnt diese symbolische Geste ab. BRESCIANI: »... mit den Ordensschwwestern [ist] in diesem Punkt nicht zu spaßen.«	Konflikt: Handschuhe ›Symbol‹
50 sec. (TC 1:21:00)	Ernesto + Alberto Bresciani Papa Carlito + Nemisio Reyna	werden willkommen geheißt
LEPRAKOLONIE AUSSEN TAG	Bresciani stellt sie dem Dorfältesten vor. Papa Carlito ist erstaunt über Ernestos Regelverstoß, akzeptiert ihn aber. PAPA CARLITO: »Das sind gute Menschen.«	
40 sec. (TC 1:21:50)	Ernesto + Alberto Bresciani Schwester Oberin	Missfallen der Schwester Oberin
LEPRAKOLONIE AUSSEN TAG	Die Schwester Oberin stellt Ernesto, Alberto und Bresciani wegen der Regelverletzung zur Rede. Sie ignorieren die Oberin. BRESCIANI: »Gestatten Sie, dass wir das zu einem späteren Zeitpunkt klären?«	
60 sec. (TC 1:22:30)	Ernesto + Alberto Bresciani Lepraarzt	
LEPRAKOLONIE AUSSEN TAG	Bresciani zeigt Ernesto und Alberto das Lepradorf. Er erfährt von einem Lepraarzt, dass sich die junge Patientin Silvia nicht operieren lassen will. BRESCIANI: »Sie ist eine schwierige Patientin.«	

Diese ersten Notierungen der Schüler werden zusammengeführt und formatiert. Die Szenen erhalten eine durchgehende Nummerierung, und der fortlaufende Timecode wird ermittelt. In der konkreten Anwendung hatte die Klasse das folgende Szenenprotokoll von NAPOLA an der Wand aufgehängt, um den Film jederzeit vergegenwärtigen und das Protokoll als Textbasis benutzen zu können:

Textbeispiel:

Szenenprotokoll NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER
(Handlungsinhalt, Ausriss)¹⁸

TC	Szene	Beschreibung	Dialog
0:00:00	0	TITELVORSPANN	
0:00:17	1	FRIEDRICH ¹⁹ schippt Kohlen im KELLER der KOHLENHANDLUNG	ANGESTELLTER: Friedrich! Feierabend!
0:00:25	2	Friedrich wäscht sich die Hände	
0:00:32	3	Friedrich radelt zur BOXHALLE	OMA: Friedrich! Pass doch auf!
0:01:09	4	Friedrich kommt zu spät	FRIEDRICH: Sind sie das?
0:01:36	5	UMKLEIDE	NILS OTTO: Willste eine aufs Maul?
0:02:19	6	BOXKAMPF: Friedrich kann nicht zuschlagen – Niederlage	TRAINER: Schlag doch endlich zu!
0:03:31	7	UMKLEIDE (2) – Das Angebot von VOGLER	VOGLER: Hast du schon mal was von den Schulen des Führers gehört?
0:04:46	8	Friedrich geht zur Aufnahmeprüfung für die Napola	VOGLER: Schön, dass du gekommen bist
0:05:41	9	Friedrich absolviert in der TURNHALLE die Prüfungen und ist tauglich	SS-ARZT: Nordisch, Klasse 1B
0:06:51	10	Friedrich radelt nach Hause	
0:07:13	11	Sein VATER verbietet ihm beim Abendessen den Besuch der Napola	VATER: Mit diesen Leuten haben wir nichts zu schaffen.
0:40:27	42	SZENEN MONTAGE: Segelflug	
0:41:29	43	Die Burg hinterm SEE (Einzelbild)	
0:41:35	44	Mil. Grundausbildung im Gelände	PEINIGER: Verdammte Scheiße, ich will, dass ihr über das Teil springt.
0:41:44	45	Deutschunterricht	VOGLER: Na, na, na. Das ist deutsche Dichtkunst, meine Herren!
	46	Albrecht verfasst Schülerzeitung	
	47	Boxtraining	VOGLER: Niemals entschuldigen!
	48	EINZELBILD: Burg im HERBSTNEBEL	
	48	Friedrich bei Albrecht in der Redaktion	FRIEDRICH: Es ist gut. Ziemlich gut.
1:06:25	69	EINZELBILD: Die Burg, drohend in der Nacht	
1:06:29	70	Ankunft von Gauleiter Stein	CHRISTOPH: Dein Vater.

18 Das komplette Szenenprotokoll findet sich im *Filmheft* zu NAPOLA, S. 20–22.

19 Figuren des Films werden in Analogie zu der Konvention beim Drehbuchschreiben bei ihrem ersten Auftreten in Großbuchstaben angeführt.

1:06:41	71	Appell: Verpflichtung zum Einsatz	HEINRICH STEIN: Wollt ihr an dieser gefährlichen, aufregenden Aktion teilnehmen (...)?
1:07:58	72	Verteilung von scharfer Munition & Abmarsch	ALBRECHT: Scharfe Munition?
1:08:40	73	Instruktion des Gauleiters	HEINRICH STEIN: Die fleißigste Gruppe wird von mir persönlich für das Kriegsverdienstkreuz vorgeschlagen.
1:09:30	74	FRIEDRICH'S GRUPPE erschießt die Flüchtlinge, Gauleiter Stein gibt dem letzten Überlebenden den Fangschuss	ALBRECHT: Das sind ja Kinder!
1:15:13	75	Prügelei der Jungs	SS- SOLDAT: Sofort auseinander!
1:16:03	76	Rückfahrt der Jungs & Exekution der Gefangenen durch die SS	
1:25:46	83	Wecken	PEINIGER: In zehn Minuten vollständig am See angetreten!
1:26:08	84	Beim Tauchen unter dem Eis des gefrorenen See begeht Albrecht Selbstmord	
1:31:22	85	Der verzweifelte Friedrich wütet in der Stube	
1:32:38	86	Die Benachrichtigung der Eltern	HEINRICH STEIN: Zu schwach. Einfach zu schwach!
1:33:12	87	Friedrich schreibt einen Nachruf	
1:34:08	88	Der Anstaltsleiter lehnt die Veröffentlichung des Nachrufes ab	KARL DER GROSSE: Ich glaube nicht, dass zwischen den [...] gefallenen Helden Platz für einen Selbstmörder ist.
1:35:25	89	Aufmunterung des Trainers vor dem Boxkampf gegen Potsdam	VOGLER: Aber jetzt geht es um dich, um dein Leben, um deine Zukunft!
1:36:11	90	Friedrich verweigert sich im Boxkampf	VOGLER: Schlag doch zu!
1:40:16	91	Auskleidung Friedrichs	KARL DER GROSSE: Die Unterhose gehört auch uns!
1:41:11	92	Friedrich muss nackt durch die Schule laufen	
1:41:16	93	Das Schweigen der Stubenkameraden	PEINIGER: Beeilung, Weimer! Los! Los!
1:42:07	94	Friedrich schaut zurück und geht	
1:43:19	95	Weißer Eisblumen auf blauem Grund mit Texttafeln	
1:43:39		Abspann	
1:49:49		Ende	

Diese Konzeption eines Szenenprotokolls stellt als schriftliche Fixierung des Filmhalts und seiner distinkten Handlungselemente einen Kompromiss der Filmprotokollierung für die Praxis dar, die mit seiner Paraphrasierung der Handlung und der Unterscheidung in Szenen einen hinnehmbaren und nachvollziehbaren geringen Grad der Abstraktion voraussetzt und dabei gleichzeitig als hinreichende Textbasis für die weiteren Analyseschritte eingesetzt werden kann.

Die Sequenzen

Während die filmischen Segmentierungseinheiten ›Einstellung‹ und ›Szene‹ technisch-formal bestimmbar sind, ist die Unterscheidung der ›Sequenz‹ im Film nicht in gleicher Weise offensichtlich, weil sie sich auf die Handlung bezieht und somit bereits einen gewissen Grad an Abstraktion voraussetzt. Doch kann man auch hier bereits mit einigen offensichtlichen Merkmalen arbeiten, die erste Hinweise auf die Abgrenzung von Sequenzen untereinander erlauben. Hierzu gehören die räumlich-zeitliche Organisation des Films, aber auch Musikeinsätze oder Blendentechnik (wobei letztere dem Dramaturgen bei seiner Arbeit vor Produktionsbeginn des Films noch nicht zur Verfügung stehen). Genauso tragen auch für den jeweiligen Film auffällige visuelle Gestaltungsmittel – wie etwa der besonders ausgeprägte Einsatz bestimmter Einstellungsgrößen – dazu bei, eine Segmentierung des Films in Sequenzen vorzunehmen. Die Interpretation der Sequenzen aber wird zum Schluss über die Analyse der Handlung zur Einteilung in Akte führen, wie z. B. über die Betrachtung der Entwicklung des Konflikts der Hauptfigur(en).

Figur und Raum

Die räumliche und zeitliche Organisation der dargestellten Welt des Films bietet sich im Unterricht als vorzüglicher Einstieg in die Filmanalyse an. So können in NAPOLA zuerst die topographischen Räume ›Berlin‹, ›Anreise‹, ›Burg Allenstein‹, ›Villa Stein‹ und ›Wald‹ in ihrer zeitlichen Abfolge isoliert werden. Im nächsten Schritt führt die Berücksichtigung der handlungskonstitutiven Bedeutungen der Figurenkonstellationen sowie der einzelnen Figurencharakterisierungen aus den Szenenbeschreibungen des Szenenprotokolls dann recht einfach und für die Schüler offensichtlich zur Bildung erster Sub-Sequenzen. Zu diesem Zwecke erarbeitet man mit den Schülern das Repertoire der Räume, der auftretenden Figuren, der angeführten Erziehungsinstitutionen und der in der Figurenrede diskursivierten gesellschaftlichen Normen und Werte. Abschließend erhalten die Schüler den Arbeitsauftrag, den Räumen mit den entsprechenden Erziehungsinstitutionen die dazugehörigen Figuren und Normen aus den beiden angebotenen Pools ›Figuren‹ bzw. ›Normen und Werte‹ zuzuordnen:

Arbeitsauftrag: Merkmalszuordnung der Raumstruktur von NAPOLA

Das oppositäre Raumschema von NAPOLA.²⁰

›Berlin‹ Zivilgesellschaft					›Allenstein‹ NS-Staat				
Familie	Schule	(Kirche)	Sport	HJ	Kirche	Napola	Partei	Sport	SS

Pool 1: Figuren

Friedrich, Friedrichs Mutter, Friedrichs Vater, Friedrichs Bruder, Boxtrainer (Wedding); Albert Stein, Gauleiter Stein, Mutter Stein; Napola-Anstaltsleiter, Napola-Lehrer, Napola-Stubenkameraden; Vogler, Katharina; SS-Mitglieder; Pastor

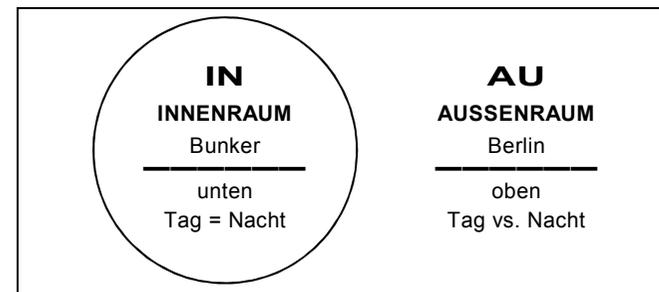
Pool 2: Normen und Werte

Abhärtung, Arbeit, Befehl u. Gehorsam, Erfolg, Fairness, Freiheit, Freundschaft, Grausamkeit, Kameradschaft, Mitgefühl, Mitleid, Mut, Recht u. Unrecht, Scham, Zärtlichkeit

Während die topographische Raumorganisation bei NAPOLA also eindeutige semantische Zuordnungen erkennen lässt, muss man bei Filmen, die in ihrer Raumorganisation nicht so offensichtlich mit semantisch oppositären Räumen operieren, eine andere Analysestrategie wählen. So bietet sich bei der THE MOTORCYCLE DIARIES, einem Film aus dem Genre des Roadmovies, der Einstieg über die räumlich-zeitliche Organisation der ›Reise‹ an. Dabei ist der Fluss in dem Raum ›Leprastation‹ schnell als bedeutsame Grenze zu erkennen: Der Fluss fungiert als ›semantische Grenze‹ im Sinne des Modells von Jurij M. Lotman.

Noch direkter ist der strukturelle Zugang zur topographischen und semantischen Raumorganisation im UNTERGANG. Durch die einfache topographische Raumstruktur sind sofort die oppositären Merkmale und das semantische Raummodell von ›Innenraum‹ und ›Außenraum‹ erkennbar:

Semantisches Raummodell: ›Innenraum‹ vs. ›Außenraum‹ in DER UNTERGANG



20 Der Hinweis auf die oppositäre Semantisierung der beiden Räume in Bezug auf die Erziehung wird gleich zu Anfang des Films gegeben, wenn der Vater Friedrich den Besuch der Napola verbietet: »Da gehst Du nicht hin. [...] Es ist schon schlimm genug, was die in der HJ aus Euch machen. [...] Mit diesen Leuten haben wir nichts zu schaffen« (Szene 11).

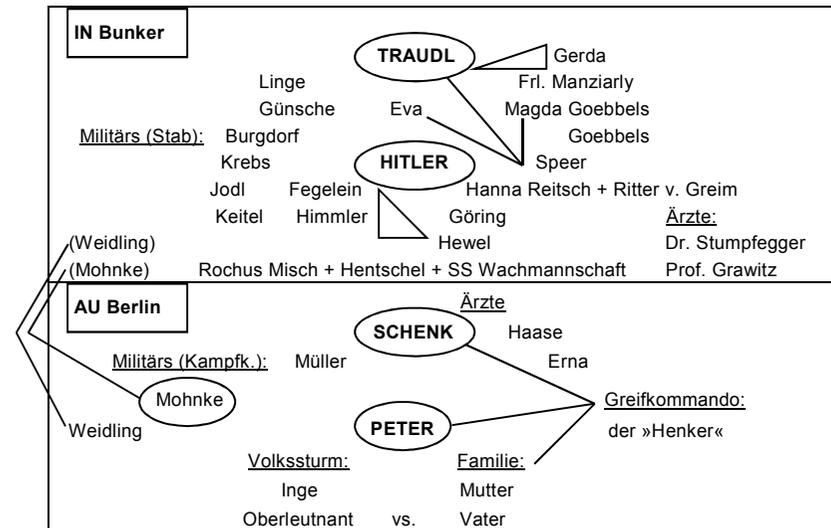
Diese Raumordnung ist prägnant und erlaubt im Anschluss die exakte Figurenzuzuordnung zum ›Außenraum Berlin‹ bzw. ›Innenraum Bunker‹. In einem weiteren Schritt können dann die jeweiligen Figurenensembles auf die ihnen zugeordneten Merkmale hin untersucht werden. Auf dieser Basis ist eine Klassifikation der Figuren nach ihrer Funktion in der dargestellten Welt möglich:

Figurenensemble: Die Figuren nach ihren Funktionen in DER UNTERGANG

NS-Führung	Hitlers Assistenten	Die Militärs:	Die Mediziner
Adolf Hitler	Eva Braun	General Burgdorf	General Weidling
Joseph Goebbels	Traudl Junge	General Krebs	General Mohnke
Albert Speer	Otto Günsche	General Keitel	O.stb.fhr Stehr
Heinrich Himmler	Gerda Christian	General Jodl	Gen. Koller
Hermann Fegelein	Heinz Linge	<u>Bunkerbesatzung: außerdem:</u>	
Walter Hewel	Frl. Manziarly	Funkoffz. R. Misch	Wilhelm Kranz
Hermann Göring	Martin Bormann	Maschinist J. Hentschel	
<u>außerdem:</u>	Erich Kempka	<u>Flak:</u>	<u>sowj. Kommando:</u>
Ritter v. Greim		Peter Kranz	Gen. Tschuikow
Hannah Reitsch		Oberlt. Flak	

Wird dieses Figurenensemble in Korrelation zur Semantisierung der Raumordnung ›Außenraum Berlin‹ und ›Innenraum Bunker‹ sowie den Merkmalssemantisierungen der einzelnen Figuren gesetzt, ergibt sich ein umfangreiches Beziehungsgeflecht innerhalb dieser Raumordnung:

Figurenkonstellation: DER UNTERGANG, bezogen auf das Raumschema



Die Figurenaufstellung in diesem Raumschema macht deutlich: Jede zuvor bereits erkannte Klassifikation von Figuren findet ihre Entsprechung in dem jeweils anderen Raum. So stehen den Militärs des Generalstabs im ›Innenraum Bunker‹ die Militärs der Kampfkommandanten im ›Außenraum Berlin‹ gegenüber und werden dementsprechend unterschiedlich charakterisiert. Dasselbe gilt für die Gruppe der Mediziner, wobei die einen mit Gift und medizinischen Versuchen das Regime stützen, während die anderen altruistisch bis zur Aufopferung Leben retten. Aber auch innerhalb der jeweiligen Räume finden semantischen Spiegelungen statt: So steht der Hitlerjunge Peter zwischen seiner natürlichen Familie (Mutter und Vater) und der neu gewählten Ersatzfamilie ›Volkssturm‹ (Inge und Oberleutnant). Andere Figuren wiederum haben ihre Gegenspieler: Goebbels propagiert den »totalen Krieg«, während Speer die Zivilbevölkerung schonen möchte. Die ›Musterschüler‹ Ritter v. Greim und Hanna Reitsch werden belohnt, der ›Verräter‹ Fegelein bestraft und hingerichtet. Weitere Aufschlüsse geben die diversen Begegnungen. So kommen sowohl Schenk als auch Peter und seine Eltern mit dem Greifkommando des ›Henkers‹ in Berührung, das vermeintliche Saboteure aufknüpft. Schenk scheitert dabei, Peter dagegen kann die gefangenen Männer retten, während seine Eltern dem Kommando zum Opfer fallen. Mit dieser Analyse topographischer und figuraler Funktionen lässt sich also auch vorzüglich die dramaturgische Konzeption erkennen.

Der Held

Während die vereinfachte Raumstruktur von DER UNTERGANG den schnellen Übergang zur Untersuchung der Figuren und ihrer Semantisierungen erlaubt, lassen die vielen Hauptfiguren ein Problem entstehen, das sich so bei den beiden anderen untersuchten Filmen nicht stellt, nämlich die Frage: Wer ist eigentlich die Hauptfigur, der ›Held‹ (im Sinne Lotmans)? Um nicht für die Schüler in komplizierte theoretische Diskurse abzugleiten oder gleich in die Falle der Bewertung zu tappen, die auch diverse Filmkritiker in den Raum stellten, ob nämlich dem ›Monster‹ Hitler nicht eine allzu große Bühne eingeräumt würde, gilt es, zwei wesentliche Aspekte der Filmanalyse zu berücksichtigen: zum einen den ›Konflikt‹ einer Figur und zum anderen den ›Handlungsstrang‹. Beide Fragen spielen in der Drehbucharbeit eine wichtige Rolle.

Eine gute Einführung für den Begriff des ›Konflikts‹ ist die Feststellung des amerikanischen Mythenforschers Joseph Campbell²¹, dass allen Mythen der Welt als Anfangsvoraussetzung des Erzählens eines gemeinsam ist: eine spezifische Mangelsituation des Helden. Diese ist für den Helden der Anlass, sich auf seine ›mythische Reise‹ zu begeben. In NAPOLA beispielsweise können für die beiden Hauptfiguren Friedrich und Albrecht sowie Albrechts Vater,

21 Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten* [engl. Orig. u. d. T.: *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1949]. Frankfurt/M. 1999.

Gauleiter Stein, als einem der Gegenspieler folgende Mangelsituationen als Ausgangspunkt ihres Handelns herausgearbeitet werden. Mit der Feststellung der jeweiligen Mangelsituation der Figuren werden nun unter dramaturgischen Gesichtspunkten die Strategien und Ziele erkennbar, mit denen die Figuren im Verlauf der Handlung versuchen, ihre anfängliche Mangelsituation zu beheben.

Dreistufiges Aktionsschema: NAPOLA

Figur	Mangelsituation	Ziel	Strategie
Albrecht	findet keine Beachtung durch seine Eltern	Anerkennung und Liebe	Freundschaft zu Friedrich
Friedrich	kann beim Boxen nicht siegen; muss Kohlen schippen	Erfolg beim Boxen (= sorgenfreies Leben)	Besuch der Napola
Gauleiter Stein	ist unzufrieden mit seinem Sohn Albrecht	starker Sohn	Verschickung seines Sohnes auf die Napola

Die Verquickung dieser unterschiedlichen Intentionen als Handlungsstränge der Figuren in der Story geben den eingeschlagenen Wegen (= Strategien) nun andere Wendungen und sind ausschlaggebend für das Gelingen oder Nichtgelingen der anvisierten Ziele:

- (1) *Albrecht* begeht wegen des Verhaltens seines Vaters am Ende Selbstmord;
- (2) *Friedrich* wird der Napola verwiesen, weil er infolge von Albrechts Selbstmord den Sieg im Wettkampf verweigert;
- (3) *Gauleiter Stein*, Albrechts Vater, nimmt das Versagen und den Suizid seines Sohns als unausweichliches Schicksal hin (»Einfach zu schwach«).

Die dramaturgische Konstruktion der »Mangelsituation« liegt auch dem Modell der drei Akte um das Motiv »Konflikt« zugrunde. Um dieses dreiteilige Modell auf kleinere Handlungseinheiten als den Gesamtplot eines Films anwenden zu können, muss es abstrahiert und vom analytischen Konzept »Mangelsituation« befreit werden. Nach dieser Abstraktion lässt sich eine figurengebundene Handlungseinheit als eine Ausgangssituation (S_A), die durch eine Transformation (T) in eine Endsituation (S_E) überführt wird, definieren. Diese Handlungseinheit kann in Bezug auf ihren Verlauf in der Geschichte als »Handlungsstrang«, in Bezug auf ihre Funktion für die Geschichte als »Ereignis« bezeichnet werden. Mit diesem Modell lassen sich nun ganze Verschränkungen von Handlungssträngen oder Hierarchien von Ereignissen darstellen.

Als Beispiel kann der Handlungsstrang von Oberst SS-Arzt Prof. Dr. Schenk vom SS-Hauptamt, eine der Hauptfiguren aus DER UNTERGANG, angeführt werden. In diese Handlungseinheit sind nun die aus dem Dramaturgiemodell bekannten Elemente der Handlungsstrukturierung integrierbar; der Handlungsstrang stellt sich wie folgt dar:

Handlungsstrang »Schenk«:²² DER UNTERGANG

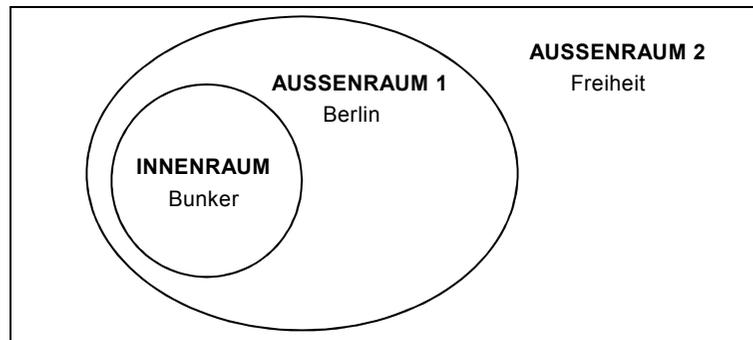
Ausgangssituation S_A	Schenk entschließt sich zu bleiben und will helfen, weiß aber nicht, wie.
<i>Mangelsituation</i>	<i>Schenk sitzt in der Nacht mit seinem Adjutanten Müller ratlos um das Feuer im Innenhof des SS-Hauptamtes.</i>
<i>Wendepunkt</i>	<i>Kampfkommandant Mohnke fordert Schenk auf, Medikamente zu organisieren.</i>
Transformation T	Schenk organisiert mit Müller Medikamente.
<i>Überraschende Wendung</i>	<i>Im Lazarettbunker fordert der Chirurg Haase den Internisten Schenk auf zu operieren.</i>
Endsituation S_E	Schenk operiert mit Haase bis zur Erschöpfung.

Jetzt können wir noch einmal zu der Ausgangsfrage zurückkehren, wer der eigentliche »Held« im UNTERGANG ist. Im Sinne Lotmans wäre das die Figur, die die Grenzüberschreitung von einem »Raum A« in einen »Raum B« erfolgreich vollziehen kann. Im zuvor erarbeiteten Raummodell sind das der »Innenraum Bunker« (= Todesraum) und der »Außenraum Berlin« (= Überlebensraum). Die Flucht aus dem Bunker gelingt aber mehreren Figuren. So gelangt etwa auch Botschafter Hewel unbeschadet bis zur Brauerei; jedoch nimmt er die Eigenschaften des semantischen Raums »Bunker« mit in den Außenraum »Berlin«, vollführt beim Anrücken der Russen den Führerbefehl und tötet sich selbst. Zur wirklichen Grenzüberschreitung gehört also auch das Merkmal »Überleben«. Das gelingt nur den Militärs Schenk und Mohnke sowie Hitlers Sekretärin Traudl und dem HJ-Jungen Peter: mit dem Unterschied, dass Schenk und Mohnke in Gefangenschaft geraten und nur Traudl und Peter auch aus der von den Russen umstellten Brauerei fliehen können. Sie radeln in die »Freiheit«, die sich damit als semantischer »Außenraum 2« konstituiert. Erst die erfolgreiche Überschreitung dieser zweiten Grenze macht sie zu »Helden«. Hitler ist in diesem Sinne also keineswegs der »Held«, denn er scheiterte bereits an der ersten Grenzüberschreitung²³. Traudl und Peter aber werden vor allem deshalb zu Helden, weil sie als einzige der Figuren eine Entwicklung durchmachen. Dies ist der wesentliche Unterschied zu den gleichfalls »Überlebenden« Schenk und Mohnke. Bereits bei der obigen Darstellung des Handlungsstrangs Schenk wird deutlich, wie wenig aktiv er ist. Sein Ziel zu helfen erreicht er nur, weil andere Figuren (Mohnke und Haase) aktiv eingreifen. Schenk passt sich nur an und eignet sich damit nicht zum Helden.

22 Mit dieser Konkretisierung lassen sich auch die eher deskriptiv verwendeten Handlungsbegriffe aus den Anleitungen zum Drehbuchschreiben zum ersten Mal klar definieren.

23 Damit kann zumindest der Vorwurf der »großen Bühne« entkräftet werden; denn eine dominante visuelle Präsenz im Figureninventar liefert noch lange kein Kriterium für die Bestimmung des »Helden«.

Semantisches Raummodell: ›Innenraum‹ vs. ›Außenräume‹ in DER UNTERGANG



Die visuellen Gestaltungsmittel des Films

Als Einstieg in die visuellen Gestaltungsmittel bietet sich das Aufsuchen von auffälligen visuellen Elementen an. Sie sollen die bereits bis zu diesem Punkt erarbeitete Segmentierung der Filme in Sequenzen weiterführen und können damit innerhalb des Dramaturgiemodells verortet werden. So lässt sich auch praxisnah die systematische Einführung in die visuellen Gestaltungsmittel des Mediums Film verbinden.²⁴ Die Einübung in die Begriffe der Kameraperspektiven, Kamerabewegungen und Einstellungsgrößen, die alle das Verhältnis der abgebildeten Objekte zum technischen Aufnahmegerät Kamera beschreiben, sollten im Idealfall bereits vor der Analyse eines bestimmten Films als allgemeines Vorwissen erarbeitet und eingeübt worden sein. Dafür bieten sich je nach Unterrichtsgestaltung unterschiedliche Möglichkeiten: entweder in der methodisch-didaktischen Unterrichtseinheit ›Vor dem Filmbesuch‹ anhand der zitierten Medien auf DVD mit Beispielen aus der Filmgeschichte oder bei der auszugsweisen Erstellung des – wie hier eingangs ausgeführten – wissenschaftlichen Verfahrens der Filmprotokollierung.

Als offensichtliche visuelle Gestaltungsmittel fallen beim UNTERGANG sogleich die gezielte und häufige Verwendung von Detail- und Großaufnahmen²⁵ auf, während es im Gegensatz dazu in der THE MOTORCYCLE DIARIES die ungewöhnlich häufige Verwendung von Weitaufnahmen ist. Hinzu kommt bei letztgenanntem Film die stilistische Besonderheit von Passagen mit Schwarzweiß-Aufnahmen. In NAPOLA dagegen sind es Einzelbilder der Burg Allenstein, die immer wieder ins Auge springen. Allein diese erste Aufzählung der bereits bei der ersten Sichtung erkennbaren visuellen Elemente lässt sogleich die ganze Bandbreite der unterschiedlichen Bedeutungsebenen erahnen, auf

²⁴ Siehe Steinmetz 2005 und Monaco 2004.

²⁵ Abzüglich der Großaufnahmen, die nur die Dialogszenen im Schuss/Gegenschuss-Verfahren bebildern.

denen filmästhetische Strukturen wirksam werden. Spätestens an dieser Stelle wird es notwendig, das ›Bild‹ als kleinste Einheit im visuellen Bedeutungssystem des Films einzuführen.

Ein ›Bild‹ ist eine visuelle Konstellation, die über eine gewisse Dauer konstant bleibt und die im Zeichensystem des Films bedeutungstragend ist. Diese Definition des Bildes muss weniger scharf erscheinen als die des Begriffs der ›Einstellung‹, ist aber in der Anwendung nicht weniger praktikabel. Dies liegt in den Eigenheiten der visuellen Strukturen begründet: Wird innerhalb einer Einstellung beispielsweise die Konstellation zweier Figuren A und B durch bestimmte Gegebenheiten im Bildaufbau abgebildet – so etwa, indem Figur A zu Füßen der Figur B kniet – und korrespondiert diese Konstellation bedeutungstragend mit der Relation, die diesen beiden Figuren A und B im Film zugeordnet ist, dann ist diese Konstellation zeichenhaft und kann als ›Bild‹ erkannt werden.

Das autonome Einzelbild

Im Normalfall umfasst eine Szene mehrere Einstellungen. In NAPOLA aber gibt es immer wieder Szenen, die nur eine einzige Einstellung beinhalten. Darüber hinaus zeichnen sich diese Einstellungen durch ›Nicht-Bewegung‹ sowohl seitens der Kamera als auch seitens der abgebildeten Welt aus. Da der Film als Medium besonders stark durch das Merkmal ›Bewegung‹ charakterisiert ist, sind diese Szenen besonders auffällig. In NAPOLA zeigen diese Einzelbilder entweder die Silhouette der Ordensburg Allenstein in den Einstellungsgrößen ›weit‹ und ›total‹ oder deren Frontansicht in der Einstellungsgröße ›halbtotal‹. Sie unterscheiden sich untereinander vor allem durch die jeweiligen Lichtverhältnisse (Tag vs. Nacht) und durch die unterschiedlichen Wetterverhältnisse (Sonne, Nebel, Schnee). Damit werden sie zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen und übernehmen eine herausragende, ordnende Funktion im Verlauf des Films. Dieses visuelle Gestaltungsmittel soll deshalb als ›autonomes Einzelbild‹ bezeichnet werden.²⁶

Vom Offensichtlichen zum Verborgenen

Die Bedeutungsanalyse der offensichtlichen visuellen Strukturen – wie der festgestellten Detail- und Großaufnahmen im UNTERGANG oder der Einzelbilder in NAPOLA – beginnt mit der Betrachtung ihrer Funktion für die Segmen-

²⁶ Damit wird dem Begriff ›Einzelbild‹ der Vorzug vor dem häufiger verwendeten Begriff der ›Plansequenz‹ (vgl. Steinmetz 2005, S. 38: »Plansequenz: in einer langen Einstellung gedrehte [ungeschnittene] Sequenz«) gegeben, der eher den technischen Aspekt betont, und dem dem ›Einzelbild‹ näher liegenden Begriff der ›Autonomen Einstellung‹ von Metz, der den narrativen Aspekt in den Vordergrund stellt; vgl.: Christian Metz: *Semiotologie des Films*. München 1972, S. 198.

tierung der Sequenzen. So lässt sich feststellen, dass im *UNTERGANG* Detailaufnahmen einzelne Sequenzen rahmen oder voneinander trennen: Rahmung findet bei den Detailaufnahmen der Telefonhörer statt, die an den Anfang und das Ende des Telefongesprächs von Eva Braun und ihrem Schwager Fegelein gesetzt sind. Dagegen stellt die Großaufnahme der Sturmlampe von Peters Vater eine Verbindung zur vorherigen Szene her, indem sie den Widerschein des brennenden Berlins aufnimmt, in dem Speer zuvor verschwunden ist. In *NAPOLA* wiederum verbinden und unterbrechen die Einzelbilder ›Allenstein‹ die Sequenzen vom Unterrichtsalldag der Jungmänner.

Wenn jetzt die verbliebenen Großeinstellungen im *UNTERGANG* betrachtet werden, können sie nach dem Grad ihrer Abstraktheit geordnet werden. An dem einen Ende der Skala steht die ›inhaltliche Funktion‹, wenn – wie bei der Großaufnahme des aufknallenden Telefonhörers bei Hitlers Wutausbruch – damit ›nur‹ Inhalte der Handlung abgebildet oder diese begleitet werden. Dem bloßen Abbildungscharakter steht am anderen Ende der Skala die ›symbolische Funktion‹ gegenüber, wenn – wie bei den zwischengeschnittenen Detailaufnahmen von den Ziffernblättern der Tischwecker – die eigenständige Bedeutung etabliert wird, dass die Zeit für die Figuren Grawitz und Fegelein abgelaufen ist. Am gleichen Ende der Skala ist die zusätzliche Bedeutung angesiedelt, die die Einzelbilder ›Allenstein‹ in *NAPOLA* über die Funktion der Segmentierung hinaus innehaben: Mit ihren unterschiedlichen Licht- und Wetterverhältnissen kündigen sie die sich anbahnende Katastrophe an. Interessant an dieser mehr intuitiven Zuordnung ist, wie das ›Bild‹ eine symbolische Funktion konstituiert.

Bildende Kunst und Musik haben gemeinsam, dass sie im Gegensatz zur Sprache keine eindeutige Bedeutung aufweisen. Beide müssen entweder auf textexterne Bedeutungsrelationen verweisen oder innerhalb ihrer ›Texte‹ eigene aufbauen. Dies macht auch das Medium Film innerhalb seiner visuellen Strukturen. Der stärkste Bezug ist dabei die Visualisierung bzw. Inszenierung von ›Sprachbildern‹: ein Vorgang, den man ›emblematisch‹ nennen kann: Wenn z. B. in *NAPOLA* die Figur Albrecht den Tod im See sucht, dann korrespondiert der Bildinhalt mit dem sprachlichen Ausdruck des ›Ins-Wasser-Gehens‹. Wenn die Figur Friedrich am Ende des Films von der Schulleitung gezwungen wird, nackt durchs Schulgebäude zu gehen, dann verweist der Bildinhalt auf die Redewendung ›Sich-eine-Blöße-geben‹. Weniger eng sind dagegen die Bezüge, wenn auf komplexe Zusammenhänge verwiesen wird: Die Krähen, die in *NAPOLA* über die Burg ziehen, kündigen z. B. den Winter an. Diese Korrelation kann aber selbst wieder nur über einen sekundären Bedeutungszusammenhang erklärt werden. Dieser Bezug kann ›ikonisch‹ genannt werden. Wenn der Film aber selbst verschiedene Bezüge im Bild vereinigt – wie der Flug der Schneeflocke in das Auge des toten Russen –, dann kann diese Operation ›symbolisch‹ genannt werden.

Die komplexeste Relation von Bildinhalt und Bedeutung aber besteht in dem Fall, dass der Film diese im Verlauf selbst etabliert. Das lässt sich vorzüglich an dem Einsatz der Weitaufnahmen sowie der Schwarzweiß-Aufnah-

men in *THE MOTORCYCLE DIARIES* aufzeigen: Die häufige Verwendung der Weitaufnahme – insbesondere auch noch unter Einbeziehung der Hauptfigur Ernesto – ist insofern auffällig, als diese Einstellungsgröße ein für die Gattung Spielfilm vollkommen ungewöhnliches Mittel ist; denn konventionellerweise werden gerade im Zusammenhang mit der Hauptfigur als Mittel der Emotionalisierung eher Nah- und Großaufnahmen bevorzugt. Ähnliches gilt für die Schwarzweiß-Aufnahmen innerhalb eines Farbfilms; dort posieren bereits zuvor in der Handlung aufgetretene Figuren des Films wie zu Porträtaufnahmen, ohne dass dies in der Handlung verankert ist; zudem sind diese Aufnahmen keine Foto-Stills. Zusammen mit weiteren entsprechenden Merkmalen, zu denen auch die Weitaufnahmen gehören, können sie als bedeutsames Stilmittel des Films auf einer übergeordneten Bedeutungsebene angesehen werden. Sie suggerieren dokumentarische Authentizität und unterlaufen damit den fiktionalen Charakter dieses Spielfilms. In *THE MOTORCYCLE DIARIES* bauen die visuellen Strukturen ganz eindeutig und in Opposition zu den narrativen Strukturen ein unabhängiges Bedeutungssystem auf. Sie setzen der fiktionalen Allwissenheit des Spielfilms die authentische Unvollkommenheit des Dokumentarischen gegenüber und ziehen damit der Geschlossenheit der sekundären künstlerischen Welt das Chaos der Wirklichkeit vor.

Resümee

Das vorgestellte Modell der Filmanalyse ist eine Verfahrensweise, die nur ausgewählte Aspekte der Filmanalyse berücksichtigt. Es benutzt ein modifiziertes Dramaturgiemodell als Folie, das zum einen auf den Anleitungen zum Drehbuchschreiben, zum anderen auf Erzähltheorien aus der Literaturwissenschaft basiert. Dafür hat sich dieses Modell in der Praxis bei der Drehbuchentwicklung und – mit unterschiedlichen Abstraktionsgraden – im Unterricht von Schule und Universität bewährt. Es ist in sich schlüssig, an spezifische Anforderungsprofile und Leistungsstandards anpassbar und insofern leicht vermittelbar. Zudem bietet es den Vorteil, dass die notwendigen Begriffe sowohl filmtechnischer als auch methodischer Art (wie in den erwähnten Filmheften »Materialien für den Unterricht« praktiziert) im Unterricht an der Stelle der Filmanalyse ohne großen theoretischen Aufwand eingeführt werden können, an der sie jeweils gebraucht werden.