
BACHELORARBEIT

Herr
Guido Walbeck

**Wandel der Dramaturgie im
populären Film**

**- Eine Analyse der
erfolgreichsten Kinofilme des
Jahres 2016**

2017

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Wandel der Dramaturgie im populären Film

**- Eine Analyse der
erfolgreichsten Kinofilme des
Jahres 2016**

Autor:
Herr Guido Walbeck

Studiengang:
**Angewandte Medien
- TV Producing / Journalismus**

Seminargruppe:
AM11sT1-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Frau Constanze Hundt B.Eng./M.A.

Einreichung:
Köln, 07.03.2017

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

Change of dramaturgy in the popular film

**- An analysis of the most
successful movies in 2016**

author:

Mr. Guido Walbeck

course of studies:

Applied Media - TV Producing / Journalism

seminar group:

AM11sT1-B

first examiner:

Mr. Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Mrs. Constanze Hundt B.Eng./M.A.

submission:

Cologne, 7th March, 2017

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Walbeck, Guido

Wandel der Dramaturgie im populären Film - Eine Analyse der erfolgreichsten Kinofilme des Jahres 2016

Change of dramaturgy in the popular film - An analysis of the most successful movies in 2016

61 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Anhand dieser wissenschaftlichen Arbeit soll ein möglicher Wandel der Filmdramaturgie bestätigt und nachvollziehbar gemacht werden. Den Gegenstand dieser Untersuchung stellt dabei der *populäre Film* dar. Liegt dem Erfolg populärer Filme ein gemeinsames, strukturelles Schema zur Gestaltung des Handlungsaufbaus zugrunde? Und wenn ja, entwickelt sich dieses Schema im Zeitalter der Massenproduktion von Filmen weiter? Diese Fragen sollen anhand der Analyse von drei kommerziell erfolgreichen Filmen des Jahres 2016 beantwortet werden. Der besondere Fokus liegt dabei auf der verwendeten Erzählstruktur. Etwaige festzustellende Abweichungen werden abschließend als Anhaltspunkte für einen fortschreitenden Wandel der Dramaturgie präsentiert. Die Arbeit setzt sich theoretisch-analytisch mit der Beantwortung ihrer wissenschaftlichen Frage auseinander und erfolgt über empirische Datenerhebung auf qualitativer Ebene. Auf eine quantitative Datenerhebung ist im Prozess der Untersuchung vollständig verzichtet worden.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abbildungsverzeichnis	II
1 Einleitung	1
2 Was ist Dramaturgie?...	3
2.1 Filmdramaturgie	3
3 Idealtypische Merkmale der Mainstream-Dramaturgie...	6
3.1 Das Paradigma	7
3.1.1 Die Fabel und ihr Sujet.....	7
3.1.2 Die Drei-Akt-Struktur als kanonisches Erzählschema.....	9
3.1.3 Die Figuren für eine figurenzentrierte Kausalität.....	14
3.1.4 Mit einem Konflikt kommt Spannung auf	19
3.1.5 Unerwartete Wendungen mit Wendepunkten.....	20
3.1.6 Sub Plots für mehr Drama.....	22
3.1.7 Happy End mit psycho-hygienischer Funktion.....	22
4 Dramaturgische Ausdrucksformen im Produktionsprozess.....	24
4.1 Mise-en-Scène.....	24
4.1.1 Die bildhafte Darstellung des Schauplatzes	24
4.1.2 Beleuchtung zur Erzeugung von Stimmung	25
4.1.3 Die Farbgebung	26
4.1.4 Die Aufgabe der Schauspieler.....	26
4.1.5 Maske und Kostüm	26
4.2 Mise-en-Cadre	27
4.2.1 Das Bildformat	28
4.2.2 Kadrierung und Bildkomposition.....	29
4.2.3 Einstellungsperspektive	30
4.2.4 Die Bildffrequenz.....	32
4.3 Mise-en-Chaîne	32
4.3.1 Montage.....	33
4.3.2 Filmisches Interpunktionssystem.....	33
4.3.3 Die Parallelmontage.....	34
4.3.4 Die konvergierende Akzelerationsmontage	34
5 Filmanalyse.....	36
5.1 Deadpool	36
5.1.1 Der Vorspann als Versprechen an den Zuschauer.....	36
5.1.2 Exposition auf verschiedenen Zeitebenen.....	37

5.1.3	Der Konflikt eines Unsterblichen	40
5.1.4	Das Ende erfüllt keine zu hohen Erwartungen	42
5.2	Zoomania	45
5.2.1	Die Exposition	45
5.2.2	Exposition auf einer zweiten Ebene	46
5.2.3	Der Konflikt im zweiten Akt.....	48
5.2.4	Eine Auflösung ganz nach Erzählparadigma	49
5.3	Das Dschungelbuch (2016).....	50
5.3.1	Die Geschichte exponiert ihre eigene Logik	50
5.3.2	Den zweiten Akt dominiert die Bedrohung.....	52
5.3.3	Die Rückkehr und eine Menge Entscheidungen.....	54
6	Aberrationen.....	56
6.1	Nicht-Linearität des Handlungsaufbaus.....	56
6.2	Implizite Dramaturgie	56
6.3	Der "Hook"	57
6.4	Die Metalepse	57
6.5	Figurenbasierte Aberrationen	57
6.5.1	Die komische Figur	58
6.5.2	Der Antiheld	58
6.5.3	Held wider Willen	58
6	Fazit.....	60
	Literaturverzeichnis	III
	Eigenständigkeitserklärung	XV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aufbau des Drei-Akt-Schemas für den Film 5

Website: DRAMAWIKI

Name: John Truby

URL: <http://dramaqueen.info/wp-content/uploads/2012/06/Strukturmodelle-e1342135653106.png> (Abfrage: 06.03.2017)

Abbildung 2: Die Anordnung der einzelnen Ereignisse in Fabel und Sujet..... 8

Website: WORTWUCHS

Name: Tomaševskij, Boris Viktorovič

URL: <http://wortwuchs.net/sujet/> (Abfrage: 06.03.2017)

Abbildung 3: Das Drei-Akt-Schema mit seinen Kernelementen und Spannungsbogen10

Website: RAINDANCE

Name: John Truby

URL: <http://www.raindance.org/why-3-act-will-kill-your-writing/> (Abfrage: 03.07.2017)

1 Einleitung

Der Film hat sich im 20. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Massenmedien unserer Zeit etabliert. Er ist eines der prägendsten Elemente der heutigen Popkultur. Durch seine breite Massenkompabilität verfügt der Film auch über ein gewaltiges wirtschaftliches Potenzial. So spielte die globale Filmindustrie im Jahre 2015 über 100 Mrd. USD ein.¹ Die Nachfrage nach groß inszenierter Unterhaltung scheint unbegrenzt zu sein. Pro Jahr werden weltweit, geschätzt, bis zu 6500 Filme produziert.² Dafür müssen jedes Jahr große Mengen an Stoffen und Erzählstrukturen entwickelt werden.

Der Anwendungsbereich dieser Arbeit wird der *populäre Film* sein. Dabei beschränkt sich die Untersuchung bewusst auf fiktionale, narrative Filme, deren Handlungscores in der europäisch-amerikanischen Kultur begründet sind und deren Konzepte der Intention zugrunde liegen, ein breites Publikum anzusprechen.³ Der Gattungsbegriff *populärer Film* grenzt den gewählten Arbeitsbereich im Sinne seiner Definition durch den Autor und Filmtheoretiker, Jens Eder, so ein:

„Der populäre oder Mainstream-Film als Gattung umfasst alle Spielfilme, die durch die Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf kommerziellen Erfolg hin angelegt sind.“⁴

Aber wie lässt sich ein Film herstellen, der ein breites Publikum begeistern und kommerziellen Erfolg bringen soll? Die Menge an erfolgreichen Filmen zeigt, dass Erfolg planbar ist. Beim Film spielen viele Faktoren eine Rolle, die den Erfolg eines Films gewährleisten. Und in der Regel entscheidet nicht nur ein Faktor über den Erfolg, sondern eine Kombination aus mehreren Erfolgsfaktoren. Die Geschichte, die der Film erzählt und vor allem wie er sie erzählt spielt dabei auch eine herausragende Rolle. Liegt dem Erfolg *populärer Filme* ein gemeinsames, strukturelles Schema zur Gestaltung des Handlungsaufbaus zugrunde? Und wenn ja, entwickelt sich dieses Schema im Zeitalter der Massenproduktion von Filmen weiter?

¹ Statista: Umsätze der Filmindustrie 2015 (06.03.2017)

² Wikipedia: Film als Wirtschaftsfaktor (06.03.2017)

³ Vgl. Eder, 2007: S. 8

⁴ Eder, 2007: S. 9

Im Verlauf dieser Arbeit soll herausgefunden werden, ob dem Erfolg populärer Filme gemeinsame Prinzipien zur Gestaltung des Handlungsaufbaus zugrunde liegen. Hierzu werden im zweiten Kapitel dieser Arbeit narrative Strukturen als Gegenstand der Dramaturgie identifiziert. Die gewonnenen Erkenntnisse werden explizit im Kontext zum Film betrachtet. Daraus wird im dritten Kapitel ein möglicher Idealtypus der Erzählstruktur für den populären Film abgeleitet. Des Weiteren wird eine Sammlung seiner idealtypischen Merkmale zusammengestellt und ihre Funktion erläutert. Zusammen mit einer Reihe von Einflussfaktoren des Produktionsprozesses, die ebenfalls der Filmdramaturgie untergeordnet sind, bilden sie die Kenntnisgrundlage für die im fünften Kapitel folgenden Filmanalysen. Es werden drei bestimmte Spielfilme analysiert, die im Jahr 2016 Popularität und kommerziellen Erfolg erreicht haben. Bei den Filmen handelt es sich um *Deadpool*, *Zoomania* und *Das Dschungelbuch (2016)*. Die Analysen werden nicht nur den identifizierten Idealtypus als das gemeinsame Erzählschema für den Erfolg populärer Filme bestätigen, sondern auch Abweichungen von der Norm hervorbringen. Im sechsten Kapitel werden diese Aberrationen auf ihre Funktion untersucht und im abschließenden Fazit als Tendenzen der Modifikation des klassischen Erzählschemas präsentiert.

2 Was ist Dramaturgie?

Der Begriff der Dramaturgie lässt sich nicht eindeutig definieren und nur sehr schwer - hinreichend erläutern- nachschlagen. Der Begriff beschreibt eine Sammlung von Regeln, die je nach Anwendungsaspekt variieren. Die deutsche Autorin und Filmemacherin Kerstin Stutterheim hat eine Beschreibung formuliert, die die Leitfrage dieses Kapitels am besten beantwortet:

„Dramaturgie bedeutet sowohl die Kenntnis von Strukturen als auch den Umgang mit ihnen. Strukturen geben einer Erzählung, einem Drama oder einem Film seine jeweils spezifische Form, einen Rhythmus und so auch Atmosphäre.“⁵

Erweitert kann hinzugefügt werden, dass Dramaturgie selbst eine Struktur ist, die sich auf die dramatische Ordnung in einem Werk bezieht.⁶ Ihr Ziel ist es, eine Begebenheit so zu beschreiben, dass sie nicht nur inhaltlich nachvollzogen werden kann und das Interesse des Rezipienten weckt, sondern auch eine Wirkung bei ihm auslöst. Also beinhaltet Dramaturgie Kenntnisse von Prozessen, die die menschliche Wahrnehmung beeinflussen können.⁷

2.1 Filmdramaturgie

Aus den Erkenntnissen über Dramaturgie hat sich unter dem Aspekt der Filmdramaturgie ein Regelwerk abgeleitet, das narrative Prozesse zur Manipulation von menschlicher Wahrnehmung mittels Film enthält.⁸ Des Weiteren formuliert die Filmdramaturgie Regeln und strukturierende Elemente, die Filmen ihre Form, ihren Rhythmus und ihre Atmosphäre verleihen. Diese Regeln legen die Verwendung der strukturierenden Elemente fest. Genauer gesagt: Die Filmdramaturgie stellt ein Repertoire an Grundregeln und Elementen dar, da sie eine spannende Komposition einer erzählten Geschichte gewährleistet. Ihr vorrangiges Ziel ist es, Begebenheiten und Zustände des wirklichen

⁵ Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 13

⁶ Vgl. Klaus Weller, 2015: S. 28

⁷ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 278

⁸ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 279

Lebens auf ein Muster von Ursache und Wirkung zu abstrahieren und mithilfe von Handlung wieder zum Ausdruck zu geben.⁹ Die Mechanismen der Filmdramaturgie wirken bei ihrer narrativen Funktion akribisch ergebnisorientiert. Die Filmdramaturgie gliedert ihre Handlung in eine dramatische Ordnung und lenkt damit die Aufmerksamkeit und vor allem die Emotionen des Rezipienten.

„Die fiktionale Narration folgt dabei keinem außerfilmischen Realismus oder den Maßangaben von Logik, Naturalismus oder mathematischer Wahrscheinlichkeit. Das entscheidende Kriterium ist vielmehr die Glaubwürdigkeit innerhalb der filmischen Realität. Die Glaubwürdigkeit lässt sich wiederum an den Parametern ableiten, die in der Exposition der Handlung etabliert werden.“¹⁰

Die Filmdramaturgie nutzt dazu narrative Grundstrukturen, die der menschlichen Wahrnehmung ähneln. Die wichtigste narrative Struktur ist die *geschlossene Form*. Sie basiert auf der aristotelischen Dramaturgie und setzt eine geschlossene Handlung voraus, die keine Interpretationsleistung des Rezipienten erfordert.¹¹ Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die zu beschreibende Handlung einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat und einer klaren Linearität folgt.

Der Wirkungsbereich der Filmdramaturgie ist nicht kategorisch auf die Stoffentwicklung begrenzt, sondern erschließt alle kreativen Bereiche des Produktionsprozesses.

Drehbuchautor und Entwickler des Drei-Akt-Paradigmas, Syd Field, entwickelte 1984 ein Äquivalent zum klassischen Theaterdrama für den Film.¹² Sein Schema zur Gestaltung der Filmhandlung beinhaltete einen Konflikt, der über drei Akte abgehandelt wird. Sein Paradigma entspricht der aristotelischen Dramaturgie und ist heute noch die in den meisten Filmen angewandte Erzählstruktur.¹³

⁹ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 16

¹⁰ DramaQueen.info: Filmdramaturgie (06.03.2017)

¹¹ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 34 - 36

¹² Vgl. Beil / Kühne / Neuhaus, 2012: S. 212 ff.

¹³ Vgl. Syd Field, 2009: S.235 ff.

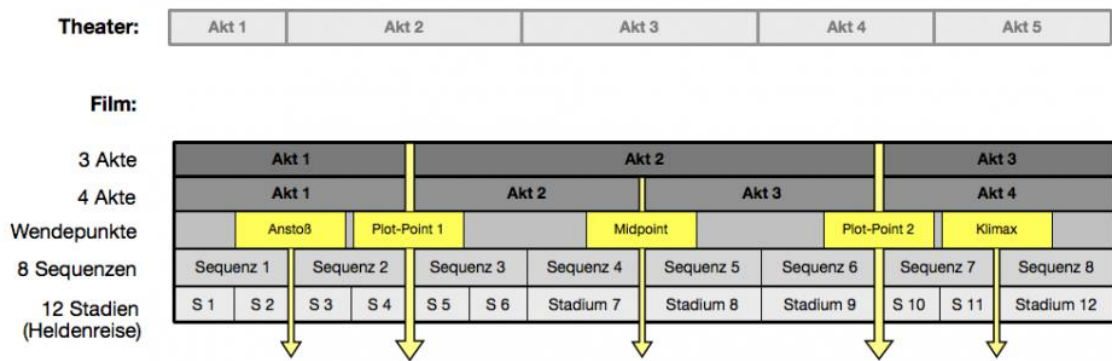


Abbildung 1: Aufbau des Drei-Akt-Schemas für den Film – John Truby

Es gibt neben der Form des Drei-Akt-Schemas noch weitere Schemata der geschlossenen Erzählstruktur für Filme. Diese Schemata bilden mehraktige Dramenaufbauten, die weitgehend als Modelle für das Theater entwickelt wurden. Diese Modelle sind in Mainstreamfilmen aus ökonomischen Gründen eher selten verwendet worden,¹⁴ und stellen für die wissenschaftliche Abhandlung von Erfolgsfaktoren für den *populären Film* keine Relevanz dar. Deshalb werden diese Erzählformen nicht weiter berücksichtigt.

Die folgenden Merkmale stellen den Idealtypus dar. Die gesammelten Merkmale sind in ihrer Einzelheit nicht bindend für den Erfolg eines Films. Jedoch ist die Gesamtheit dieser Merkmale in *populären Filmen* häufig vorzufinden.

¹⁴ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 109

3 Idealtypische Merkmale der Mainstream-Dramaturgie

Im Hinblick darauf, dass *populärer Film* als Gegenstand der Untersuchung festgelegt wurde, fällt die Entscheidung auf eine allgemein gebräuchliche Erzählform. Im Folgenden wird die Erzählstruktur der *geschlossenen Form* Grundlage für das zu untersuchende dramaturgische Konzept sein.

„Das Paradigma der populären Dramaturgie steht in enger historischer und inhaltlicher Verbindung zu einem Dramentypus, der in der Theaterwissenschaft schon Anfang des Jahrhunderts erfasst und beschrieben worden ist. Der geschlossenen Form des Dramas.“¹⁵

Die geschlossene Form oder auch das *geschlossene Drama* beschreibt die Strukturierung einer Geschichte, die keinerlei interpretatorische Deutung notwendig macht.¹⁶ Es ist kein aktives Verhalten des Rezipienten erforderlich. Die Geschichte ist schlüssig, weil alle Zuschauerfragen logisch geklärt und die in der Exposition erzeugten Erwartungen erfüllt werden. Es existiert ein eindeutiges Ende.

Die filmische Darstellung einer Geschichte wird von einer formgebenden Struktur bestimmt. Im *populären Film* ist die Verwendung eines Drei-Akt-Schemas gebräuchlich. Das Drei-Akt-Schema hat sich bei der Produktion populärer Kinofilmproduktionen als kanonische Struktur durchgesetzt, stellt aber keinen dogmatischen Anspruch für Filmschaffende dar.¹⁷ Im Grunde genommen obliegt es dem Umfang und der Beschaffenheit des Stoffes und auch der künstlerischen Kreativität des Filmschaffenden, in welcher Form er seine Geschichte erzählen möchte.

Im Folgenden werden die wesentlichen Elemente des Drei-Akt-Paradigmas vorgestellt, die den Idealtypus populärer Mainstream-Filme darstellen.

¹⁵ Klotz, 1975: S. 14 ff.

¹⁶ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 34 - 36

¹⁷ Vgl. Robert McKee, 2016: S. 235 - 237

3.1 Das Paradigma

Die zugrundeliegende Handlung der Geschichte bedarf einer Konzeption, die in ihrer Struktur so beschaffen ist, dass sie sich auf das Modell der Drei-Akt-Struktur anwenden lässt. Dafür wird die kausal-chronologisch verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren in eine formale Struktur, hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs der gewünschten Erzählung und Auswahl im Film, abstrahiert.¹⁸ Aus der Fabel muss ein Sujet abgeleitet werden.¹⁹

3.1.1 Die Fabel und ihr Sujet

Die Fabel, im heutigen Jargon der Filmbranche auch *Story* genannt, ist das Konzept aller kausal-chronologisch verknüpfter Ereignisse der Geschichte.²⁰ Sie kann als beschreibendes Schema der Geschichte verstanden werden und lässt sich über die Antworten auf die sich wiederholende Frage: „Was passiert als nächstes?“ formulieren. Die Fabel beschreibt den Inhalt einer Geschichte mit linear-kausaler Verkettung seiner Ereignisse von Anfang bis Ende.²¹

Das Sujet stellt ein von der Fabel abstrahiertes Handlungsschema dar und wird im Jargon der heutigen Filmbranche als *Plot* bezeichnet.²² Im Gegensatz zur Fabel, bildet das Sujet den strukturellen Aufbau der Abhandlung aller Ereignisse und Motive mit veränderter zeitlicher Reihenfolge im Film dar. Ein Beispiel zur Verdeutlichung:

Ein zu einer bestimmten Handlung motivierendes Ereignis im Film kann auf einer gedachten Zeitachse schon deutlich vor dem Anfang des Films liegen. Das Ereignis liegt laut Sujet in der Vergangenheit. Filmisch wird dieses Verhältnis durch eine Rückblende erklärt. Informationen zur Motivation einer Figur, die sich dem Rezipienten nicht auf Anhieb erschließen lassen, werden dadurch nachgeliefert. Das motivgebende Ereignis, das betreffend die Linearität des Films, in der Vergangenheit liegt, wird kurzfristig in die Gegenwart gerufen.

¹⁸ Vgl. Hartmann/Wulff, 1997: S. 80

¹⁹ Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 122

²⁰ Vgl. Ebd.

²¹ Vgl. Beil / Kühnel / Neuhaus, 2012: S. 197

²² Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 122

Genauso verhält es sich im Umkehrschluss mit der Vorwegnahme. Ein Ereignis, das sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Erzählung noch nicht eingestellt hat und sich hinsichtlich der Linearität des Films in der Zukunft befindet, wird in die Gegenwart geholt, um eine direkte und logische Verknüpfung von Ursache und Wirkung zu gewährleisten.



Abbildung 2: Die Anordnung der einzelnen Ereignisse in Fabel und Sujet - Tomaševskij, Boris Viktorovič

Das Sujet kann jedoch auch mehrere voneinander autonom verlaufende Geschichten enthalten, die sich auf unterschiedlichen Zeitebenen oder derselben abspielen und kausal durch ihre Ereignisse miteinander verknüpft sind. Ein sehr gutes Beispiel zur Verdeutlichung dieser Begebenheit ist der Film *CLOUD ATLAS*. In seiner Gesamtheit besteht der Film aus mehreren in sich geschlossenen Geschichten in unterschiedlichen Zeitebenen, deren Ereignisse untereinander thematisch und kausal verknüpft sind.²³

Insofern Fabel und Sujet denselben Gegenstand ihres Konzepts haben, kann die Reihenfolge der untereinander verknüpften Ereignisse, Motive und Geschichten in der jeweiligen Betrachtung differieren. In der klassischen Filmdramaturgie hat sich jedoch die lineare Handlungsabfolge etabliert.²⁴

²³ Vgl. Tykwer/Wachowski/Wachowski: *CLOUD ATLAS* (DE/USA/CHN/SGP 2012)

²⁴ Vgl. Eder, 2007: S. 48

3.1.2 Die Drei-Akt-Struktur als kanonisches Erzählschema

Basierend auf den Konventionen klassischer Dramentheorien wird für die Behandlung dieses Themas das Drei-Akt-Schema verwendet. Eine Geschichte, die dieser dreiteiligen Erzählstruktur folgt, setzt einen Verlauf in drei Akten voraus. Aristoteles benannte die einzelnen Teile seinerzeit mit den Begriffen Anfang, Mitte und Ende.²⁵ Syd Field entwickelte dieses Modell weiter und entwarf das heute gebräuchliche Drei-Akt-Modell und formulierte das entsprechende Paradigma, welches im Verlauf des Kapitels noch eingehender veranschaulicht wird.²⁶

Jeder Teil dieser Struktur ist ein in sich geschlossener Abschnitt, der den darauffolgenden Abschnitt bedingt und initiiert.²⁷ Syd Field spezifizierte die Bedeutungsbereiche der einzelnen Akte und wies ihnen spezielle Funktionen zu.²⁸



Er formulierte auch das Paradigma der schematischen Aufteilung der Gesamtspielfilmlänge auf die einzelnen Akte. Für seine Aufteilung lag ihm eine zugrundeliegende Spielfilmlänge von 120 Minuten vor, die er im Verhältnis 1:2(2x1):1 auf die einzelnen Akte aufgeteilte.²⁹ Somit ergibt sich eine Laufzeit von jeweils 30 Minuten für Akt I und Akt III und eine Laufzeit von 60 Minuten für Akt II. Bei heutzutage üblichen 90-minütigen Spielfilmen wird dasselbe Verhältnis angewandt.³⁰

²⁵ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 35

²⁶ Vgl. Syd Field, 2009: S. 236

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Vgl. Ebd.

²⁹ Vgl. Syd Field, 2000: S. 43

³⁰ Vgl. Syd Field, 2009: S. 283

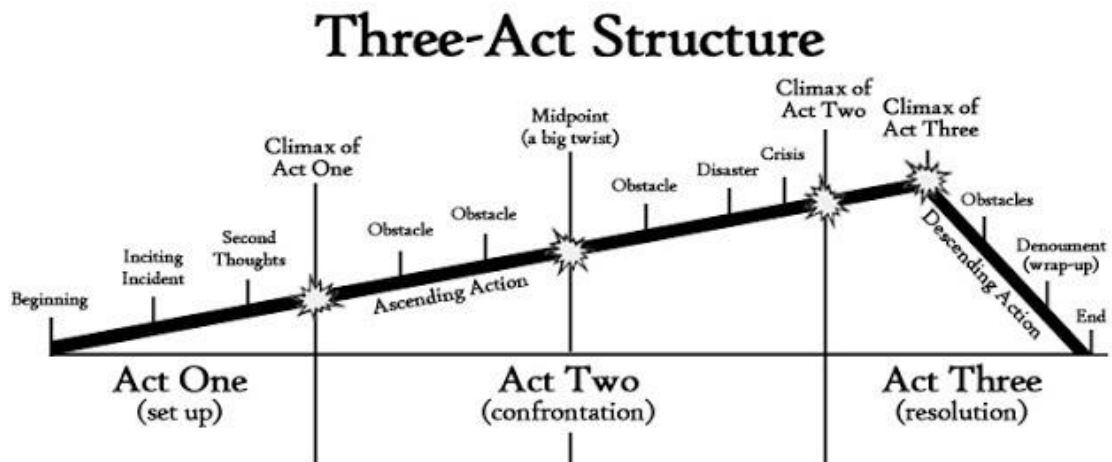


Abbildung 3: Das Drei-Akt-Schema mit seinen Kernelementen und Spannungsbogen – John Truby

Akt I

Der erste Akt stellt den Anfang des Films dar. Ihm kommt dabei eine besondere funktionelle Bedeutung zu. Ihm obliegt im Rahmen seiner Spiellänge die Aufgabe der Exposition. Der Begriff der Exposition bezieht sich hier auf die Vorstellung der Hauptfigur in ihrem Lebenskontext und dient dem Rezipienten zur Orientierung in Ort und Zeit.³¹ Der erste Akt vermittelt fortan einen umfangreichen Katalog struktureller Konventionen, die das Antizipieren des Geschehens ermöglichen. In den ersten Minuten des Films werden dem Rezipienten Orientierungspunkte angeboten, an die er mithilfe seines Alltagswissens und seines Erfahrungsschatzes anknüpfen kann. Das verschafft ihm einen Überblick über das Geschehen und die Möglichkeit an der Handlung teilzunehmen.

Das wichtigste Element in der Exposition ist der Protagonist. Der gesamte Handlungsverlauf im Rahmen der Drei-Akt-Erzählung wird an der Figurenexposition ausgerichtet.³² Im einleitenden Teil des Films offenbaren sich dem Rezipienten alle notwendigen soziodemografischen Informationen zur Hauptfigur und bieten erste Möglichkeiten zur Identifikation mit dieser. Anhand exemplarisch charakterisierender Aktionen lernt er die individuelle Persönlichkeit des Protagonisten kennen.³³ Dies bildet die Basis auf der

³¹ Vgl. Syd Field, 2000: S. 44 ff.

³² Vgl. Ebd.

³³ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 58

sich mit fortschreitender Handlung die Emotionen der Hauptfigur auf den Rezipienten übertragen lassen und die Suggestion erzeugen, alles selbst mitzerleben.

Über die charakterisierenden Handlungen der Hauptfigur in ihrem Lebensumfeld zeichnet sich ein konkreter Eindruck über den Ist-Zustand des Protagonisten und seiner Umwelt ab. Die Lebensumstände der Hauptfigur soll der Rezipient bewusst als Ausgangspunkt der sich aufbauenden Handlung wahrnehmen. Sie stellt den harmonischen Einklang dar, der zum Ende des ersten Aktes aus den Fugen gerät und den der Protagonist bis zum Schluss des Films versuchen wird, wiederherzustellen.³⁴

Für den Aufbau einer Geschichte und für den Aufbau von Spannung bedarf es eines Ereignisses, das als das zentrale Problem des Films etabliert wird.³⁵ Der sogenannte *Point of Attack* (s. *Abschnitt 3.1.5 Unerwartete Wendungen mit Wendepunkten*) leitet eine plötzliche Wendung der Ausgangssituation zu Ungunsten der Hauptfigur ein. Diese wird durch das entstandene Missverhältnis dazu motiviert, ihr gesamtes Handeln auf die Lösung des Problems auszurichten.³⁶ Anstatt des *Points of Attack* kann im ersten Akt aber auch ein *präliminäres Defizit*³⁷ als Status Quo etabliert werden. Die Beeinträchtigung der Ausgangssituation und die Handlungsmotivation der Hauptfigur sind obligatorischer Bestandteil der Exposition und des ersten Aktes. Aus dem Bewusstsein über das Vorhandensein einer antagonistischen Kraft (s. *Abschnitt 3.1.3 Der Antagonist oder die antagonistische Kraft*) und die Bereitschaft der Hauptfigur, sich den Hindernissen entgegenzustellen, kann in diesem Moment die Leitfrage des Films formuliert werden.³⁸ Der Zuschauer weiß nun ganz genau worum es geht und welche Ressourcen – Kraft der Beschaffenheit der Figuren – zum Erreichen des Ziels zur Verfügung stehen.

Sobald alle notwendigen Verhältnisse geklärt sind und das dramatische Ziel identifiziert ist, beginnt das Wechselspiel von Aktionen des Protagonisten und retardierender Reaktionen durch die antagonistische Kraft.³⁹ Die erste aktive Auseinandersetzung leitet

³⁴ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 107 ff.

³⁵ Vgl. Syd Field, 2000: S. 45

³⁶ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 209

³⁷ Vgl. Eder, 2007: S. 49 ff.

³⁸ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 264 f.

³⁹ Vgl. Keane, 2013: S. 120 f.

den ersten Wendepunkt ein, der wiederum die Voraussetzung für den zweiten Akt darstellt und einen lang anhaltenden Konflikt auslöst.⁴⁰

Gemäß dem Paradigma dieser Erzählform legt die Exposition schon zu Beginn fest, welche Art von Ende der Rezipient erwarten kann.

Akt II

Der zweite Teil dieses Erzählschemas behandelt die Zuspitzung des Konflikts zwischen den vorgestellten Parteien und ist zugleich der längste Akt. Er beginnt mit dem ersten Wendepunkt, der aus der direkten Konfrontation der Hauptfigur mit seinen Widersachern oder Hindernissen resultiert. Innerhalb dieses Aktes entfaltet sich die ganze Komplexität des Problemlösungsprozesses. Über 45 – 60 Minuten wird die Hauptfigur mit allen Mitteln versuchen, ihr Ziel zu erreichen.⁴¹ Dabei stellen sich ihr unentwegt neue oder wiederkehrende Hindernisse in den Weg für deren Überwindung die Hauptfigur neue Strategien entwickeln muss. Bei der Entwicklung der Lösungsansätze bedient sich die Figur aus dem Repertoire an Eigenschaften, die sich aus der vorangegangenen charakterlichen Disposition ergeben.⁴²

Durch den vorgegebenen dramatischen Rahmen des Films entsteht ein Gefüge aus Ereignissen, bedingt durch Aktionen, die konsequent und logisch auseinander hervorgehen müssen. Die Aktionen ergeben sich aus den Bedürfnissen der Konfliktparteien im Kontext zum Konflikt und lösen die nächste Reaktion aus. Die Intensität des Konfliktes nimmt zu und setzt die Hauptfigur unter zusätzlichen emotionalen Druck.⁴³ Zum Zeitpunkt des *Mid Points* (s. Abschnitt 3.1.4 *Unerwartete Wendungen mit Wendepunkten*), also der zeitlichen und inhaltlichen Mitte des Films, erreicht der Konflikt eine neue Qualität und weitet sich hinsichtlich des emotionalen Drucks auf einen mehrdimensionalen Konflikt aus.⁴⁴ Neben dem äußeren Konflikt führt die Hauptfigur auch einen inneren Konflikt, der zum Ende des zweiten Aktes zunehmend an Geltung gewinnt.

„[...] Der innere Konflikt tritt in den Vordergrund und die emotionale Integrität des Helden entscheidet über den weiteren Verlauf der Handlung. Erst wenn die

⁴⁰ Vgl. Syd Field, 2000: S. 46

⁴¹ Vgl. McKee, 2016: S. 159

⁴² Vgl. Jörg Schweinitz, 2006: S. 58 f.

⁴³ Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 152 ff.

⁴⁴ Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 89

*innere Ebene des Konflikts gelöst ist, wird es dem Helden gelingen, die äußere Ebene des Konfliktes zu lösen.*⁴⁵

Die Anzahl der Hindernisse häufen sich und die Herausforderungen des Protagonisten beginnen, seine Kompetenzen zu übersteigen. Im Sinne des Spannungsbogens und entgegen aller Bemühungen, verschlechtert sich die Situation für den Protagonisten. Zum Ende des zweiten Aktes hin erlebt die Hauptfigur einen herben Rückschlag und den *Darkest Moment*.⁴⁶ Dieser Zustand markiert den letzten Wendepunkt. In diesem Abschnitt tritt der absolute Tiefpunkt des Spannungsgefüges und der emotionalen Befindlichkeit der Hauptfigur ein. Der Protagonist scheint sich von seinem Ziel entfernt zu haben, anstatt ihm näher zu kommen. Eine Aussicht auf Erfolg erscheint zu diesem Zeitpunkt unwahrscheinlich. Der Rezipient bangt noch stärker um den guten Ausgang der Situation.

Akt III

Der zweite *Plot Point* in der Drei-Akt-Struktur leitet gleichzeitig den letzten Akt ein. Dieser Abschnitt behandelt den dramatischen Kontext der Handlungsauflösung.⁴⁷ Nachdem die Handlung eine ihrer größten Wendungen erfährt, führt sie in kurzer Zeit zur Klimax der Geschichte.

Der erste Akt und der dritte Akt sind unmittelbar miteinander verknüpft. Infolge der Auflösung des Konflikts werden alle Erwartungen und Wünsche des Rezipienten, die sich im ersten Akt eingestellt haben, erfüllt.⁴⁸ Der Mittelteil hat durch das Hin und Her des dargestellten Zerwürfnisses lange mit den Erwartungen und Hoffnungen gespielt. Im letzten Akt postuliert eine eindeutige Entscheidung.⁴⁹ Die Handlung wird hier so inszeniert, dass Erfolg und Niederlage ganz dicht beieinanderliegen. Dadurch steigt die Spannung auf ein bisher unerreichtes Ausmaß. Dieser Punkt wird *Klimax* genannt. Sie beschreibt den Punkt höchster Spannung im Film.⁵⁰

In populären Filmen wird im dritten Akt die Nebenhandlung des inneren Konflikts aufgelöst.⁵¹ Dadurch, dass der Protagonist seinen inneren Konflikt löst, kann er infolge-

⁴⁵ Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 92

⁴⁶ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 83

⁴⁷ Vgl. Syd Field, 2009: S.246

⁴⁸ Vgl. Syd Field, 2000: S. 339 f.

⁴⁹ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 92

⁵⁰ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 300

⁵¹ Vgl. Keane, 2013: S. 127

dessen mit neuer Erfahrung und Eigenschaften exponiert werden, die ihm bei der endgültigen Lösung des Problems helfen.⁵² Die Handlung und der Konflikt wirken vielschichtiger.

Kraft seiner neu gewonnenen Erkenntnis oder Fähigkeit, kann der Protagonist zum ultimativen Befreiungsschlag ausholen. In der *Klimax* entscheidet sich, ob der Protagonist sein Ziel erreicht. Das Paradigma des populären Films fordert meist ein Happy End, deshalb wird der Protagonist in der Regel sein Ziel erreichen und auch sein Problem lösen.⁵³

In den letzten Minuten des Films findet der Ausklang der Handlung statt. Die Hauptfigur kommt nach ihrem Reifeprozess auf einer qualitativ höheren Ebene wieder zur Ruhe und der Rezipient wird mit den Bildern belohnt, auf die er die ganze Zeit gehofft hat.⁵⁴

3.1.3 Die Figuren für eine figurenzentrierte Kausalität

Dreh- und Angelpunkt der dramatischen und mimetischen Narration ist es, das *Sujet* durch die Handlungen einer oder mehrerer Figuren sichtbar zu machen.⁵⁵ Jedes Drama braucht Figuren, deren Bedürfnisse im Widerspruch mit der filmischen Realität stehen, und deren Handlungen im Rahmen von Lösungsstrategien den Fortgang der Geschichte vorantreiben. Der Moment, in dem sich ein bestimmtes Ereignis einstellt, das einen direkten Widerspruch zur Lebensqualität der Figuren bedeutet, wird als *Inciting Incident* oder *Point of Attack* bezeichnet.⁵⁶ Eine Reaktion wird verlangt. Ab diesem Moment liegt es insbesondere in der Verantwortung des Protagonisten, im Rahmen seiner Disposition und den daraus resultierenden Entscheidungen zu handeln, um das Problem zu lösen.⁵⁷

Der Verlauf einer figurenzentrierten Kausalität der Handlung – wie sie oben kurz umrissen wurde – setzt die Auswahl mehrerer Figuren mit entsprechendem Charakterdesign voraus. In der filmischen Narration offenbaren die verwendeten Figuren ihre Persönlichkeit durch Handlungen.

⁵² Vgl. Syd Field 2000: S. 215 f.

⁵³ Vgl. Eder, 2007: S. 104 f.

⁵⁴ Vgl. Keane, 2013: S. 49 f.

⁵⁵ Vgl. Jörg Schweinitz, 2006: S. 46

⁵⁶ Vgl. Syd Field, 2000: S. 45

⁵⁷ Vgl. McKee, 2016: S. 159

„Da der Charakter einer Figur sich durch Handlungen offenbaren muss, kann die Figur auf einen Archetypus verweisen und in ihrer Gesamtheit schlüssig und nachvollziehbar werden, um eine Identifikation zu ermöglichen. Der Charakter muss individuelle Anknüpfungspunkte aus der Lebenswelt des Zuschauers bieten und dadurch eine Projektionsfläche für die eigenen Bedürfnisse, Ängste und Sehnsüchte schaffen. Auf diese Weise partizipiert der Zuschauer an der Rezeption emotional und wird so in den Problemlösungsprozess der Hauptfigur eingebunden.“⁵⁸

Regisseur und Autor Werner van Appeldorn fügt ergänzend hinzu:

„Identifikation ist zwar der stärkste Wirkungsfaktor des Films überhaupt, doch leider gibt es sie nicht zum Nulltarif. Dazu gehört eine sehr sorgfältig zusammengestellte Sammlung von Eigenschaften und Schwächen, von denen man annehmen kann, dass die Zuschauer sie auch bei sich selbst entdecken können, oder zumindest, dass die den eigenen Wunschvorstellungen von sich selbst entsprechen.“⁵⁹

Figuren werden demnach Charakterzüge zugewiesen, die sich aus ihrem soziodemografischen Profil ableiten lassen und ihr Handeln schlüssig erscheinen lässt.⁶⁰ Die Charaktere sind authentisch entwickelt. Das bedeutet, dass der Rezipient die handelnden Figuren mit authentischen Eigenschaften wahrnimmt, die dadurch Identifikationspotential erhalten. Den Charaktereigenschaften, die das grundlegende Repertoire für die Figur bilden, damit sie befähigt ist die anstehenden Aufgaben zu bewältigen, müssen also zusätzlich Wesenszüge hinzugefügt werden, die sie zu einem Individuum machen.⁶¹ Schematischer Aufbau, der ausschließlich auf den Anforderungen des Problemlöseprozesses ausgerichtet ist, wird als unglaubwürdig empfunden.⁶²

⁵⁸ Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S.69

⁵⁹ Werner v. Appeldorn, 2001: S. 64

⁶⁰ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S.123 f.

⁶¹ Vgl. Jörg Schweinitz, 2006: S. 53

⁶² Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 123 f

Das Drei-Akt-Paradigma unterscheidet drei Gruppen von Figuren, denen bei der Gestaltung des Problemlöseprozesses individuelle Aufgaben zufallen. Ohne sie gäbe es keine erzählenswerte Geschichte.⁶³

- Protagonisten
- Antagonisten
- Nebenfiguren

Der Protagonist

Dem Protagonisten fällt bei filmischer Narration mit dramatisch kausalem Verlauf – wie er vom Struktur gebenden Schema oktroyiert ist – eine zentrale Aufgabe zu: Er ist die Identifikationsfigur für den Rezipienten und die initiierende Kraft aller kausalen Handlungen.⁶⁴ Die gesamte Handlung der Geschichte wird auf den Anlagen und Ausprägungen dieser Figur aufgebaut. Dafür wird sie mit Charakterzügen, Wertevorstellungen, Eigenschaften und Fähigkeiten ausgestattet, die ihr glaubhaft ermöglichen auf das anstehende Missverhältnis zwischen Bedürfnissen und der filmischen Realität reagieren zu können. Mit ihrem Willen und den entsprechenden Eigenschaften hat der Protagonist maßgeblichen Einfluss darauf, den Konflikt aufzubauen und Wendungen im Geschehen einzuleiten.⁶⁵ Jede Unternehmung ist folglich darauf ausgelegt, das Ziel zu erreichen. Das umfasst, laut Paradigma des dritten Aktes, die Auflösung des Konfliktes, die Beseitigung des Problems und die Wiederherstellung einer annehmbaren bzw. verbesserten Lebenssituation für sich und sein Umfeld. Auf Rezipienten-Ebene bedeutet das, dass der Protagonist dafür verantwortlich ist, die im ersten Akt veranlassten Erwartung des Rezipienten am Ende auf zufriedenstellende Weise zu erfüllen.⁶⁶

Im populären Film treibt die Handlung ihre(n) Protagonisten in der Regel an den Rand ihrer geistigen, psychischen und physischen Kräfte. Dies sind retardierende Ereignisse, die dafür sorgen, dass das Problem nicht sofort gelöst wird, sobald sich der Protagonist zum Handeln entschließt und der Film schon im zweiten Akt endet. Der Sinn dieser Erzählstruktur liegt ja darin, Spannung aufzubauen. Um den Protagonisten über eine Spielfilmlänge von mindestens 90 Minuten immer wieder neu fordern zu können, setzt es gezielt ein bestimmtes Grundprofil voraus:

⁶³ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 250 f.

⁶⁴ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 110

⁶⁵ Vgl. Keane, 2013: S. 120

⁶⁶ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S. 108 f.

1. Bei dem Protagonisten handelt es sich um eine willensstarke Persönlichkeit.⁶⁷
2. Er verfügt über einen bewussten Wunsch.⁶⁸
3. Er verfügt über einen sich selbst widersprechenden Wunsch, der ihm nicht bewusst ist.⁶⁹
4. Aus der Summe seiner Eigenschaften und Fähigkeiten muss zumindest der Eindruck entstehen, eine Chance zu haben.⁷⁰

Der Antagonist oder die antagonistische Kraft

Für den Aufbau von Spannung in einer Geschichte muss immer ein Differential vorhanden sein. Ein Differential zeichnet sich in einem Drama als ein Kräftegefüge aus, das in einem diametralen Verhältnis zueinandersteht.⁷¹ Die treibende Kraft dieses Verhältnisses, sind die Handlungen, die vom Protagonisten ausgehen. Die entgegenwirkenden Kräfte werden antagonistische Kräfte genannt.⁷²

Im Gegensatz zum Protagonisten muss der Antagonist nicht zwingend durch eine Person dargestellt werden. Dies stellt ein weiteres exklusives Merkmal der populären Dramaturgie dar. Die Ereignisse einer fiktionalen Geschichte können durch unterschiedliche Arten von Ursachen ausgelöst werden. Die Auslöser der mindernden oder geminderten Lebensumstände des Protagonisten lassen sich unter figurenzentrierter und nichtpersonaler Kausalität ausdifferenzieren.⁷³ Nichtpersonale Kausalität beschreibt auslösende Ereignisse, denen kein menschliches, intentionales Handeln als Ursache zugrunde liegt. Antagonistische Kräfte im Sinne der nichtpersonalen Kausalität lassen sich in vier Kategorien gliedern:

1. Natürliche Ursachen⁷⁴ können antagonistische Kräfte darstellen. Solche sind z.B. Naturkatastrophen, schadhaftes Erbgut, Krankheiten oder nicht menschliche Lebewesen. Dabei handelt es sich bei Naturkatastrophen, Krankheiten und Erbgutangelegenheiten faktisch nicht um Handlungen, sondern um nichtintentionale Ereignisse.

⁶⁷ Vgl. McKee, 2016: S. 156

⁶⁸ Vgl. McKee, 2016: S. 157

⁶⁹ Vgl. McKee, 2016: S. 158

⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁷¹ Vgl. Chion, 2001: S. 174

⁷² Vgl. Ebd.

⁷³ Vgl. Pierre Kandorfer, 2010: S. 212

⁷⁴ Vgl. Benke/Routh, 2006: S. 114

2. Sozialkollektive Ursachen.⁷⁵ Soziale Gruppen, Gesellschaften oder Institutionen haben die Möglichkeit, Lebensqualität mindernde Maßnahmen zu vollziehen, die den Protagonisten betreffen können. Soziale Gruppen bestehen zwar aus Menschen, womit sie als Ursache eine menschliche intentionale Handlung darstellen. Aber im Vordergrund der Beobachtung steht die Verfolgung eines gemeinsamen Interesses – eine einheitliche Gesinnung – oder eine vorgegebene Ordnung, die in abstrakter Form eine nichtintentionale Begebenheit darstellt.
3. Übernatürliche Ursachen.⁷⁶ Ihnen werden bspw. Götter, Dämonen und das Schicksal zugeordnet. Zwar werden Götter und Dämonen als Personen oder Lebewesen inszeniert, was ihr Agieren zu intentionalen Handlungen macht, aber nicht als menschliche.
4. Der Zufall⁷⁷ stellt eine besondere Form der antagonistischen Kräfte dar. Er ist nicht als permanente Bedrohung einsetzbar. Er tritt im klassischen Modell hauptsächlich in der Exposition als auslösendes Ereignis ein. Er setzt eine Kombination mit einer beständigeren Form der antagonistischen Kräfte oder mit einem Antagonisten voraus.⁷⁸

Der Antagonist stellt den direkten Gegenspieler des Protagonisten dar. Rein formal gehört er der Gruppe der Nebenfiguren im Film an, aber durch seine erweiterte strukturenbende Funktion in einem Drama und seinem besonderen Einfluss auf den Protagonisten, stellt er als wichtigste Nebenfigur eine eigene Figurengruppe dar.⁷⁹ Der Antagonist kann durchaus auch als Verkörperung des Konflikts exponiert werden. Ihm fällt zusätzlich eine beschreibende Funktion im Drama zu, weiß er doch die Schwächen seines Widersachers zu identifizieren und aufzudecken. Diese attackiert er gezielt und zwingt den Protagonisten dazu, über sich hinauswachsen zu müssen. Genau wie der Protagonist erklärt er sich über sein Handeln. Er verfügt selber über ein Ziel, das unvereinbar mit dem Ziel des Protagonisten ist.⁸⁰ Dadurch gestaltet sich die kausale Abfolge seiner Handlungen logisch und am Kontext motiviert. Ein Antagonist kann im Verlauf der Geschichte zum Widersacher werden, ohne als böses Individuum exponiert

⁷⁵ Vgl. Chion, 2001: S. 174

⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷ Vgl. Eder, 2007: S. 66

⁷⁸ Vgl. Bordwell, 1985: S. 13

⁷⁹ Vgl. Hant, 2000: S. 100

⁸⁰ Vgl. Keane, 2013: S. 54

worden zu sein. Er lässt sich oft anhand der Radikalität und Aggressivität seines Agierens identifizieren. Seine Handlungen retardieren die Bemühungen des Protagonisten, sein Ziel zu erreichen, oder fügen ihm zu Schaden zu.

Nebenfiguren als Zulieferer

Den Nebenfiguren eines Films kommt die elementare Aufgabe zu, verschiedene dramaturgische Funktionen zu erfüllen. Sie sind in erster Linie dazu da den Handlungsverlauf zu unterstützen.⁸¹ Darüber hinaus erzeugen sie das soziale Umfeld des Protagonisten und spiegeln einen Teil seiner Persönlichkeit.⁸² Sie steuern wichtige Informationen zur Handlung bei, die der Protagonist und folglich der Rezipient nicht wissen kann. Damit eröffnen sie weiterführende Aspekte der Handlung. Nebenfiguren können wiederum Projektionsfläche für die Emotionen des Protagonisten sein.⁸³ Dadurch, dass Nebenfiguren über Eigenschaften verfügen oder selbst Werte verkörpern, die auf den Protagonisten eine lenkende Wirkung ausüben, entlocken sie ihm Wesenszüge, die dem Rezipienten verborgen waren, aber für den Verlauf der Handlung und für die Nachvollziehbarkeit von großer Bedeutung sind.

3.1.4 Mit einem Konflikt kommt Spannung auf

Dramaturgie, im Rahmen der darstellenden Künste, hat immer einen Konflikt als Ausgangspunkt aller zielgerichteten Handlungen, durch Protagonisten und Antagonisten, bis zum Punkt der Auflösung oder Überwindung der Gründe für den Konflikt. Die Grundlage eines jeden Filmes ist das Bestreben einer Hauptfigur, sein Leben und seine Umwelt wieder in Einklang zu bringen, das im ersten Akt eine Erschütterung erfährt. Für den Konflikt braucht es ein Ziel, das der Protagonist erreichen muss.⁸⁴ Dem voran steht ein auslösendes Ereignis oder ein *präliminäres Defizit*, das den Protagonisten zum Handeln veranlasst. Seinem Ziel steht ein diametral ausgerichtetes Ziel durch die antagonistische Kraft entgegen. Beide Ziele sind miteinander unvereinbar und fordern eine Entscheidung. Dabei kann der Konflikt auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden.

⁸¹ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S.302

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. Benke/Routh, 2006: S. 116 f.

⁸⁴ Vgl. Ari Hiltunen, 2001: S.60

Abhängig von der Ausprägung der antagonistischen Kraft kann der Konflikt auf einer globalen, interpersonellen oder intrapersonellen Ebene ausgetragen werden.⁸⁵

Die Ebene des globalen Konflikts stellt sich ein, wenn es sich bei der antagonistischen Kraft um eine natürliche oder soziokollektive Ursache handelt. Bei der Ebene des interpersonellen Konflikts bilden Personen die Konfliktparteien. Die intrapersonelle Ebene stellte einen Sonderfall dar. Diesen Konflikt trägt der Protagonist mit sich selbst aus. Dies kann im Idealtypus in einem *Sub Plot* (s. *Abschnitt 3.1.6 Sub Plots für mehr Drama*), einer Nebenhandlung, geschehen als Teil des Reifeprozesses des Protagonisten und den Hauptstrang beeinflussen.⁸⁶ Der innere Kampf mit der eigenen Psyche kann aber auch Gegenstand der eigentlichen Geschichte sein.

3.1.5 Unerwartete Wendungen mit Wendepunkten

Wendepunkte markieren Stellen in der Handlung, an der sich der Handlungsverlauf spürbar verändert. Die Handlung schlägt eine neue Richtung ein mit der der Rezipient bestenfalls nicht rechnet. Die Auslöser dafür können durch Figuren oder sich ändernde Umständen motiviert sein. Sie schließen einen Handlungsabschnitt ab und leiten einen neuen Abschnitt mit veränderter Ausrichtung ein. Ihr dramaturgischer Sinn liegt im Abwechslungsbedürfnis des Rezipienten begründet.⁸⁷ Mit jedem Wendepunkt erreicht oder verfehlt der Protagonist ein Teilziel auf dem Weg zum großen übergeordneten Ziel. Das idealtypischen Drei-Akt-Schema klassifiziert fünf unterschiedliche Hauptwendepunkte, deren Funktionen und Positionen innerhalb der Erzählstruktur genau definiert sind.⁸⁸

Point of Attack

Der Moment, in dem sich ein bestimmtes Ereignis einstellt, das einen direkten Widerspruch zur Lebensqualität der Figuren bedeutet, wird als Point of Attack bezeichnet.⁸⁹ Ab diesem Moment liegt es in der Verantwortung des Protagonisten das

⁸⁵ Vgl. Werner v. Appeldorn, 2001: S. 69

⁸⁶ Vgl. Syd Field, 2009: S. 99

⁸⁷ Vgl. Eder, 2007: S. 88

⁸⁸ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2012: S. 75 ff.

⁸⁹ Vgl. Eder, 2007: S. 105

Problem zu lösen. Der Point of Attack ist dem ersten Wendepunkt vorgeschaltet und leitet diesen ein.⁹⁰

Wendepunkt I

Der erste Wendepunkt stellt das Scharnier zwischen dem ersten und dem zweiten Akt dar.⁹¹ Er bewirkt einen negativen Trend des Handlungsverlaufs. Mit ihm stellen sich die ersten retardierenden Ereignisse der antagonistischen Kraft ein, die erste aktive Auseinandersetzung des Protagonisten mit seinem Problem leitet den zweiten Akt ein.⁹²

Mid Point

Der Mid Point bildet die Mitte des zweiten Aktes und damit auch des gesamten Films.⁹³ Er trennt den zweiten Akt in zwei Hälften, wobei seine dramatische Funktion optionaler Natur ist. An diesem Punkt kann eine Wende der Handlung erfolgen, er stellt aber keine zwingende Notwendigkeit dar. Vielmehr liegt es in der Charakteristik der Geschichte und des Sujets begründet, ob sich an dieser Stelle der Handlungsverlauf ändert.⁹⁴

Wendepunkt II

Analog zum ersten Wendepunkt, bildet der zweite Wendepunkt das Scharnier zwischen dem zweiten Akt und dem dritten Akt. An diesem Punkt verschlechtert sich die Situation für den Protagonisten erheblich.⁹⁵ Zum dritten Akt hin erlebt die Hauptfigur einen herben Rückschlag, der sie von ihrem Ziel entfernt. Dieser Abschnitt wird auch als *Darkest Moment* bezeichnet.⁹⁶

⁹⁰ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2012: S. 274

⁹¹ Vgl. Michael Klant, 2012: S. 165

⁹² Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 213

⁹³ Vgl. Syd Field, 2000: S. 47 ff.

⁹⁴ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 213

⁹⁵ Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 152 ff.

⁹⁶ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2009: S. 83

Klimax

Die Handlung des Films gipfelt im dritten Akt in den Moment höchster Spannung. Dieser Moment ist die Klimax des Films. Sie erfüllt eine strukturelle und eine inhaltliche Funktion.⁹⁷ Dieser Moment ist direkt mit der Exposition des ersten Aktes verknüpft, denn hier werden alle Fragen, Erwartungen, Hoffnungen und Wünsche des Protagonisten und des Rezipienten aufgelöst, die im ersten Akt entwickelt wurden.⁹⁸

3.1.6 Sub Plots für mehr Drama

Zusätzlich zum Haupthandlungsstrang, in dem der Problemlöseprozess des Protagonisten stattfindet, ermöglicht das kanonische Erzählschema die Abhandlung einer oder mehrerer parallellaufender Nebenhandlungen – den Sub Plots.⁹⁹ Sub Plots sind genau wie die Haupthandlung nach dem kanonischen Erzählschema aufgebaut. Sie verfügen über einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Jedoch ist die Handlung kürzer als im Haupterzählstrang. Die Abhandlung der Nebenhandlung umfasst maximal ein Drittel der Gesamthandlung und ist visuell weniger präsent.¹⁰⁰ Die Haupthandlung ist schwerer gewichtet und sticht mit aufwendig inszenierter Handlung hervor. Der Sub Plot hingegen ist auf die Darstellung einer interpersonellen Beziehung ausgerichtet. Sie ist an Nebenfiguren gebunden und ihre Ereignisse dienen dazu, die Haupthandlung zu diversifizieren und anzutreiben.¹⁰¹ In der Regel müssen sich die Ereignisse der Haupthandlung und der Plots mindestens einmal kreuzen.

3.1.7 Happy End mit psycho-hygienischer Funktion

Das Happy End ist eine der bekanntesten Tendenzen des populären Films.¹⁰² Die Auflösung des Konflikts, das Wechselspiel aus Aktion und Reaktion der beiden Kräfte, gipfelt in der ultimativen Auseinandersetzung. Ein direkter Kampf der beiden Kräfte miteinander, in dem eine der beiden Kräfte eliminiert wird. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, dass es eine klare Auflösung des Spektakels gibt.¹⁰³ Die im ersten Akt geweckten Erwartungen werden erfüllt, das Problem wird gelöst und die Figur gewinnt,

⁹⁷ Vgl. Ulrich Herrmann, 2005: S. 300

⁹⁸ Vgl. Eder, 2007: S. 56 ff.

⁹⁹ Vgl. Eder, 2007: S. 43

¹⁰⁰ Vgl. Eder, 2007: S. 106

¹⁰¹ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2012: S. 298

¹⁰² Vgl. Driest, 2001: S. 144

¹⁰³ Vgl. McKee, 2016: S. 327

die beim Rezipienten die größte Sympathie genießt. Dies hinterlässt beim Rezipienten den Eindruck von inhaltlicher Geschlossenheit. Zusätzlich stellt sich bei ihm ein Gefühl kognitiver Kontrolle ein.¹⁰⁴ Er hat den ganzen Konflikt mit dem Protagonisten bestritten und mit ihm gelitten. Dadurch, dass der lange Prozess zu einem guten Ende geführt wird entsteht nicht das Gefühl, das weiteres Handeln notwendig ist. Der Rezipient hat es genau wie der Protagonist geschafft.

Ein weiteres wichtiges Kriterium ist die psycho-hygienische¹⁰⁵ Funktion des Happy Ends. Der Charakter einer Hauptfigur dient als Orientierungshilfe für das eigene Leben. Happy Ends haben auf kognitiver Ebene auch die Funktion, den Rezipienten vor einem moralischen Konflikt zu bewahren. Indem die Werte des Rezipienten gewinnen, die durch den Protagonisten in der Geschichte Gestalt bekommen, erhält er Gefühl der Bestätigung.¹⁰⁶ Der Protagonist gewinnt mit den Eigenschaften, die der Rezipient sich selbst zuschreibt, oder zumindest wünscht, und hat damit Erfolg. Das impliziert, dass der Rezipient in seinem Leben ebenfalls mit diesen Eigenschaften erfolgreich sein wird.

¹⁰⁴ Vgl. Lazarus, 2003: S. 133 ff.

¹⁰⁵ Vgl. Werner van Appeldorn, 2001: S. 33

¹⁰⁶ Vgl. Eder, 2007: S. 59 ff.

4 Dramaturgische Ausdrucksformen im Produktionsprozess

Mit der Erstellung einer Erzählstruktur, in der ihre Figuren, Ereignisse und Wendungen minutiös einem vorgegebenen Abhandlungsmuster entwickelt werden, ist der Wirkungsbereich der Dramaturgie noch nicht abgeschlossen. Nicht direkt dem Begriff *Dramaturgie* im wissenschaftlichen Sinne hinzugefügt, aber als wesentlicher Aspekt der Dramaturgie untergeordnet sind ihre Ausdrucksformen im Produktionsprozess.

4.1 Mise-en-Scène

Zu den Ausdrucksformen der Mise-en-Scène gehören die Setgestaltung, die Gestaltung und Ausstattung der Schauspieler, die Schauspieler selbst, Farbgebung und Beleuchtung. Mise-en-Scène ordnet den Raum und umfasst alle Maßnahmen, die dem eigentlichen Vorgang der Aufzeichnung vorausgeht.¹⁰⁷ Die Setgestaltung befasst sich mit der Raumdekoration und den Requisiten. Unter Gestaltung und Ausstattung der Schauspieler sind die Resorts der Maske und des Kostüms zu verstehen.

4.1.1 Die bildhafte Darstellung des Schauplatzes

Bei der Darstellung des Handlungsplatzes in einem Film unterscheidet man zwischen Sets im Studio und Sets an Originalschauplätzen.¹⁰⁸ Studiosets haben ökonomische Vorteile: Unabhängigkeit von Licht- und Witterungsverhältnissen, optimale Erreichbarkeit, zusätzlicher Ausstattung des Sets sind keine natürlichen Hindernisse gesetzt.

„Ein zweiter Gegensatz zwischen Realismus und Traumfabrik betrifft die bildliche Darstellung der Szene im engeren Sinne – er bezieht sich auf die Kulissenwelt des Studios. Hier gibt es auf der einen Seite die Orientierung an der außersichtlichen Realität – die fiktive Welt des Films möglichst exakte Nachahmung außersichtlicher Wirklichkeit -, auf der anderen Seite gibt es seit jeher die Möglichkeit, die Künstlichkeit der fiktiven Wirklichkeit des Films besonders

¹⁰⁷ Vgl. Michael Klant, 2012: S.280

¹⁰⁸ Vgl. Andreas Schmid, 2004: S. 41 f.

*zu betonen, die fiktive Wirklichkeit des Films nicht als Abbild einer realen Welt, sondern als künstlerische Welt darzustellen[...]*¹⁰⁹

Studioaufnahmen werden seit der 80er Jahren mit CGI ergänzt, die mittels *Digital Compositing* mit realen Bildelementen verbunden werden.¹¹⁰ Hierzu agieren die Schauspieler vor gleichmäßig ausgeleuchteten grünen Wänden, die im späteren Teil der Produktion (s. *Abschnitt 3.3: Mise-en-Chaine*) mittels *Chroma Keying*¹¹¹ aus dem Bild herausgelöst und gegen einen neuen Hintergrund ausgetauscht werden.¹¹²

Der Schauplatz einer Handlung und seine filmische Inszenierung haben einen großen Einfluss auf die Dramaturgie. Die Inszenierung der Schauplätze bewirkt eine Verdichtung der Atmosphäre und kann einen symbolischen Charakter einnehmen.¹¹³ Schauplätze und ihre Inszenierung spiegeln die Psyche ihrer Protagonisten. Mit ihrer Hilfe lassen sich auf abstrakte Weise die Befindlichkeiten der Figuren im Film unterstreichen, wodurch sie mehr an Gestalt gewinnen.

4.1.2 Beleuchtung zur Erzeugung von Stimmung

Die Beleuchtung im Film übernimmt drei Funktionen, die auch auf dramaturgischer Ebene relevant sind:

Beleuchtung ist das Mittel der Bildkomposition und der räumlichen Gestaltung.¹¹⁴ Sie kann charakterisierendes Stilmittel sein, um bestimmte Objekte des Filmbildes hervorzuheben. Somit dient die Beleuchtung auch der Rezeptionsführung.¹¹⁵ Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten gezielt durch die Bilder und die kausalen Verknüpfungen. Genau wie die Inszenierung des Schauplatzes verfügt auch die Beleuchtung über einen dramatischen Charakter. Das gezielte setzen von Licht und Schatten wird

¹⁰⁹ Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 28

¹¹⁰ Vgl. Andreas Schmid, 2004: S. 87

¹¹¹ Vgl. Michael Klant, 2012: S. 228

¹¹² Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 28

¹¹³ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 129 ff.

¹¹⁴ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 35

¹¹⁵ Vgl. Pierre Kandorfer, 2010: S. 180

dazu verwendet, eine Stimmung im jeweiligen Handlungsraum zu erzeugen.¹¹⁶ Das führt zwar zu einer unnatürlichen Ausleuchtung, die der Rezipient jedoch hinnimmt.

4.1.3 Die Farbgebung

Farbsignale: Unterschiedlichen Farben und Farbtönen werden unterschiedlichen Stimmungen zugeordnet.¹¹⁷ Somit bildet die Farbdramaturgie eines Filmes auch eine Abstraktion der dramatischen Stimmungserzeugung. Etwa lassen sich Eigenschaften bestimmter dramaturgischer Figuren durch Zuordnung bestimmter Farben deutlicher hervorheben.¹¹⁸

1. Wechsel von Schwarz-Weiß und Farbe. In der Regel ist mit dem Wechsel zwischen Schwarz-Weiß und Farbe ein Wechsel zwischen Handlungspassagen unterschiedlicher Chronologie verbunden.¹¹⁹
2. Reduktion oder Dominanz bestimmter Farbtöne über die Gesamtlauflänge eines Films erzeugt eine Grundstimmung, die im Kontext zur Dramaturgie steht und der Handlung eine symbolische Bedeutung verleiht.¹²⁰

4.1.4 Die Aufgabe der Schauspieler

Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, sich mit der von ihm dargestellten Figur zu identifizieren. Er soll sich die psychischen, emotionalen und intellektuellen Eigenschaften der Figur aneignen und sie zum Ausdruck bringen.¹²¹

4.1.5 Maske und Kostüm

Es gibt zwei unterschiedliche Formen der Maske, die jede auf ihre Weise realistisch wirkt. Die unsichtbare Maske hat die Aufgabe die natürliche Physiognomie des Schauspielers kamera- und lichtgerecht herauszuheben.¹²² Die Maske bildet ebenfalls ein

¹¹⁶ Vgl. Pierre Kandorfer, 2010: S. 59 f.

¹¹⁷ Vgl. Jeremy Vineyard, 2010: S. 113

¹¹⁸ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann, 2014: S. 72

¹¹⁹ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann, 2014: S. 73

¹²⁰ Vgl. Jeremy Vineyard, 2010: S. 107

¹²¹ Vgl. Pierre Kandorfer, 2010: S. 275 f.

¹²² Vgl. Andreas Schmid, 2004: S. 87

dramaturgisches Ausdrucksmittel, denn mit ihrer Hilfe lässt sich fortschreitende Handlung durch Veränderungen der Physiognomie der Figuren sichtbar darstellen. Z.B. Verletzungen oder die jüngere bzw. ältere Erscheinung einer Figur.

Die Verwandlungsmaske verleiht dem Schauspieler hingegen eine vollkommen neue Physiognomie.¹²³ So kann derselbe Schauspieler mehrere Figuren im selben Film darstellen. Oder der Schauspieler ist dazu befähigt andere Wesen oder Figuren zu verkörpern, die im weitesten Sinne über eine ähnliche Anatomie verfügen.

Das Kostüm spiegelt die Situation der Figuren wider. In ihr befindet sich eine Masse an Informationen über die Figur. An ihr lassen sich nicht nur sozialer Status ablesen, sondern die gesamte Handlung lässt sich anhand der gewählten Kleidung auch in einen zeitgeschichtlichen Kontext setzen.¹²⁴ Über das Kostüm lässt sich abbilden in welcher Zeit eine Handlung spielt.

Seit 2000 werden aufwändige Masken und Kostüme von computergenerierten 3D-Modellen abgelöst.¹²⁵ In einem Verfahren, das *Motion Capturing*¹²⁶ genannt wird, werden Bewegungen und Mimik der Schauspieler am realen Handlungsort aufgezeichnet und im späteren Produktionsprozess auf das generierte 3D-Modell übertragen.¹²⁷

4.2 Mise-en-Cadre

Mise-en-Cadre umfasst alle filmografischen und kinematografischen Arbeitsschritte zusammen, die sich direkt auf den Aufzeichnungsvorgang von Bild und Ton beziehen.¹²⁸ Dabei wird das Filmbild als optisches System betrachtet. Im Rahmen dieser Betrachtung bedeutet Kadrierung, den dreidimensionalen Raum der fiktionalen Wirklichkeit im Film in einem zweidimensionalen Format abzubilden. Die Abbildung erfolgt unter Berücksichtigung folgender drei Aspekte: die räumliche Wirkung, die Bildkomposition und der gesamte dramaturgische Aspekt. Der dramaturgische Aspekt beinhaltet die in den vorangegangene Abschnitten Erörterung der kausalen Entfaltung der Hand-

¹²³ Vgl. Ebd.

¹²⁴ Vgl. Andreas Schmid, 2004: S. 85 f.

¹²⁵ Vgl. James Monaco, 2009: S. 139 ff.

¹²⁶ Vgl. Michael Klant, 2012: S. 280

¹²⁷ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 51

¹²⁸ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 53

lung. Somit stellt auch dieser Arbeitsschritt einen für dramaturgische Ausdrucksformen relevanten Bereich dar.

4.2.1 Das Bildformat

Heutiger konstituierter Standard ist das Breitwandformat 16:9. Dieses Breitwandformat vereint drei filmästhetische Wirkungen¹²⁹:

1. Die panoramatische Wirkung. Das Breitwandformat eignet sich insbesondere zur „Monumentalisierung von Umräumen“¹³⁰ und zur Darstellung weitläufiger Landschaftspanoramen. Damit lassen sich unter dem Aspekt der dramaturgischen Inszenierung die Stimmungen und Eindrücke schaffen, die die psychische Befindlichkeit der Figuren spiegeln und sich auf den Rezipienten übertragen.¹³¹
2. Das Einbeziehen des Rezipienten in das Filmbild. Dieses Phänomen ist abhängig von der Projektionsfläche. Das heute gängige Breitwandformat imitiert und übersteigt den visuellen Gesichtskreis des Menschen.¹³² Der Blick des Rezipienten muss über das Bild wandern. Damit stellt sich der Anwesenheitseffekt ein. Der Eindruck sich räumlich im Handlungsgeschehen zu befinden und damit Teil der Handlung zu sein wird hierdurch ermöglicht.¹³³
3. Das Mittel der inneren Montage. Mithilfe des Breitwandformates lassen sich bspw. In einem einzigen Bild Elemente kombinieren oder konfrontieren, die sonst in mehreren aufeinanderfolgenden Bildern hätten gezeigt werden müssen.¹³⁴ Durch das Format lassen sich Räume abbilden, die es wiederum erlauben mehrere voneinander unabhängige Handlungsstränge simultan verlaufen zu lassen.¹³⁵ Das Szenario im Bild lässt sich in Vordergrund und Hintergrund,

¹²⁹ Vgl. James Monaco, 2009: S. 110

¹³⁰ Hickethier, 2001: S. 48

¹³¹ Vgl. Ebd.

¹³² Vgl. Pierre Kadorfer, 2010: S. 139

¹³³ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S.59

¹³⁴ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, 2008: S. 115

¹³⁵ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 138 f.

sowie rechte und linke Bildhälfte aufteilen. In jedem dieser Teile können sich unterschiedliche Handlungen desselben dramaturgischen Kontextes abspielen.

4.2.2 Kadrierung und Bildkomposition

Die Kadrierung beschreibt den Vorgang, in dem der dreidimensionale Raum vor der Kamera, mitsamt seiner Ausstattung, Dekoration und der Handlung, durch die Schauspieler in einem zweidimensionalen Bild abgebildet wird.¹³⁶ Durch die Strukturierung des Bildes mit entsprechender Anordnung der im Bild befindlichen Elemente lässt sich die Illusion von räumlicher Tiefe erzeugen. Dies verstärkt die Wirkung des Einbeziehens des Rezipienten in das Filmbild. Bildkompositionen können als gesättigt¹³⁷ gelten, wenn die in ihnen dargestellte Handlung einen Gesamteindruck vom dramaturgischen Geschehen bietet. Im Gegenzug dazu können Bildkompositionen als verknappt¹³⁸ gelten, wenn sie ausschließlich einzelne Elemente des Geschehens beinhalten und damit bestimmte Stimmungen herausheben.

Die Kadrierung unter dem Aspekt der Dramaturgie hat immer zur Aufgabe, die Handlung des Filmes zu tragen und voranzutreiben. Sie ist jedoch auch dafür verantwortlich, in der Summe ihrer Bilder einen dreidimensionalen Raum zu simulieren durch den sie den Rezipienten, mittels der Handlung, lenkt.¹³⁹ Dafür werden Bewegungs- und Blickrichtungen der Schauspieler aufgegriffen und in den darauffolgenden Bildern verfolgt. Dies lässt sich anhand von drei Perspektiven realisieren:¹⁴⁰

1. Die objektive Perspektive.¹⁴¹ Durch sie betrachtet der Rezipient das Geschehen aus einer abseitigen Position und wird durch diesen Umstand befähigt, einen Gesamteindruck von der Situation aber auch von den emotionalen Affekten zu erhalten mit denen die Figuren auf die die Handlung reagieren. Bilder der objektiven Perspektive werden als Affektbilder bezeichnet.

¹³⁶ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann, 2014: S. 84 f.

¹³⁷ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 62

¹³⁸ Vgl. Ebd.

¹³⁹ Vgl. Stefan Munaretto, 2014: S. 63

¹⁴⁰ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 70

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

2. Die Subjektive Perspektive.¹⁴² Sie erzeugt dem Rezipienten die Illusion, durch die Augen der handelnden Figur zu sehen. Bilder der subjektiven Perspektive werden als Wahrnehmungsbilder bezeichnet, weil sie dem Rezipienten ermöglichen, das wahrzunehmen, was die Figur in diesem Moment sieht.
3. Die halbsubjektive Perspektive.¹⁴³ Sie stellt einen besonderen Fall dar. Sie vereinigt beide zuvor genannten Perspektiven und deren Wirkungen in einem Bild. Der Rezipient verfolgt die handelnde Figur in einem Abstand, in dem er weder ihre Perspektive, noch eine abseitige, alles überschauende Position einnimmt. Bilder der halbsubjektiven Perspektive gelten als Aktionsbilder. Der Rezipient kann aus einer Position nahe der handelnden Figur die Aktionen und die Handlungsrichtung der Figur wahrnehmen, sowie die Affekte einer sich gegenüber befindlichen Figur.¹⁴⁴

4.2.3 Einstellungsperspektive

Neben der Bildkomposition haben auch bestimmte Kamerabewegungen einen dramaturgischen Effekt. Die sogenannte Einstellungsperspektiven beschreiben fünf Winkel mit denen die Kamera ein Objekt oder einen Schauspieler erfassen kann. Der Winkel wird über die horizontale Neigungsachse der Kamera erreicht, indem sie vertikal geschwenkt wird und am entsprechenden Objekt ausgerichtet wird. Diese fünf Perspektiven sind:¹⁴⁵

1. Die Vogelperspektive.¹⁴⁶ Die Kamera ist aus erhöhter Position auf das Objekt oder den Schauspieler ausgerichtet und erfasst es/ihn von oben im senkrechten Winkel. Dies ist eine extreme Perspektive, die in Kombination mit einer Totalen und großem Abstand zur räumlichen Orientierung dient oder zur sog. Epischen Distanzierung.¹⁴⁷ Sie ist ein beliebtes dramaturgisches Mittel, um in einer Einstellung den Schluss eines Filmes einzuleiten. Dabei entfernt sich die Kamera rückläufig vom Objekt oder Schauspieler und bewegt sich gleichzeitig nach oben. Dabei wird das Objekt oder der

¹⁴² Jeremy Vineyard, 2010: S. 52

¹⁴³ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 70 f.

¹⁴⁴ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S.69

¹⁴⁵ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 118 f.

¹⁴⁶ Klaus Weller, 2015: S. 99

¹⁴⁷ Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 200

Schauspieler immer kleiner und verschwindet langsam im entstandenen Panorama.¹⁴⁸ Unter dem Aspekt der subjektiven Wahrnehmung werden mit dieser Perspektive bspw. Schwindel erregende Höhen dargestellt und die damit einhergehende Angst erzeugt.

2. Die Aufsicht.¹⁴⁹ Ähnlich wie bei der Vogelperspektive befindet sich die Kamera in erhöhter Position zum Schauspieler oder Objekt. In diesem Falle ist die Kamera in einem Neigungswinkel von 45° auf das Filmobjekt ausgerichtet. Unter dem Aspekt der subjektiven Wahrnehmung suggeriert diese Perspektive die Interaktion mit einer kleineren Person oder einem kleineren Objekt. Die erhöhte Wahrnehmung bewirkt darüber hinaus auch eine dramaturgische Symbolik: Unterlegenheit der Figur und Zugehörigkeit zur sozialen unteren Schicht.¹⁵⁰
3. Die Augenhöhe.¹⁵¹ Dabei steht die Kamera dem Objekt oder Schauspieler gegenüber und ist auf Augenhöhe auf dieses/diesen ausgerichtet. Das ist die normale und natürliche Ausrichtung der Kamera auf einen Schauspieler oder ein Objekt.
4. Die Untersicht.¹⁵² Bei dieser Perspektive ist die Kamera wie bei der Aufsicht in einem 45° Winkel auf das Filmobjekt ausgerichtet. Diesmal aber aus einer niedrigeren Position als das Filmobjekt selbst. Die Untersicht ist das dramaturgische Gegenteil der Aufsicht. Sie suggeriert die Interaktion mit einer größeren Person und stellt die Figur, in symbolischer Hinsicht, überlegen dar, als Verkörperung der Obrigkeit oder einer höheren sozialen und gesellschaftlichen Schicht zugehörig.¹⁵³
5. Die Froschperspektive.¹⁵⁴ Sie stellt das direkte Gegenteil zur Vogelperspektive dar. Diese Perspektive erfasst ihr Filmobjekt aus extremer Untersicht. Sie stellt hauptsächlich ein Mittel zur subjektiven Wahrnehmung dar und erzeugt eine von einem riesigen Objekt ausgehende Bedrohlichkeit.¹⁵⁵ Im Kontext zur objektiven Wahrnehmung, bei der die Position der Kamera

¹⁴⁸ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S.88

¹⁴⁹ Vgl. Lothar Mikos, 2008: S. 200

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Stefan Munaretto, 2014: S. 61

¹⁵² Helmut Korte, 2010: S. 49

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Pierre Kandorfer, 2010: S. 49

¹⁵⁵ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 121

selbst Gegenstand der Einstellung ist, lassen sich extreme Geschwindigkeiten suggerieren, indem Fahrzeuge mit scheinbar hoher Geschwindigkeit über die Kamera hinweg fahren.

4.2.4 Die Bildfrequenz

Der letzte Teil dieses Kapitels beschreibt drei Phänomene der Bildbewegung und der Bildfrequenz, die zwar selten eingesetzt werden, aber auch dramaturgische Mittel für abstrakte Formen der Wahrnehmung darstellen: *Reverse Action*, Zeitraffer und Zeitlupe. *Reverse Action* beschreibt die Laufrichtung des Films in rückläufiger Richtung.¹⁵⁶ Die Handlung läuft rückwärts. Unter dem Aspekt der Dramaturgie handelt es sich dabei um einen Effekt, der die Umkehrung der Zeit suggeriert. Zeitlupe und Zeitraffer sind Phänomene, die durch extreme Veränderung der Bildfrequenz entstehen.¹⁵⁷ Bei der Zeitlupe wird die Frequenz der Bilder bei der Aufnahme stark erhöht, jedoch bei der Wiedergabe mit niedriger Frequenz abgespielt. Das bewirkt eine Dehnung des zeitlichen Ablaufs einer Handlung. Sie wird in actionreichen Filmen eingesetzt, um komplexe oder sehr schnelle Bewegungsabläufe sichtbar zu machen.¹⁵⁸ Der Zeitraffer funktioniert nach dem gegensätzlichen Prinzip der Zeitlupe. Die Bildfrequenz der Aufnahme ist stark verlangsamt, dafür erfolgt die Wiedergabe mit einer höheren Frequenz. Das hat eine Reduktion des zeitlichen Ablaufs einer Handlung zur Folge. Mit dieser Technik lassen sich langsame Bewegungsabläufe schneller darstellen und sichtbar machen.¹⁵⁹

4.3 Mise-en-Chaîne

Alle strukturierenden und dramaturgisch relevanten Maßnahmen, die bei der Bearbeitung des Materials, bei Spezialeffekten, Schnitt und der Montage des gedrehten Materials, Anwendung finden. *Mise-en-Chaîne* ist eine Zusammenfassung aller Arbeitsschritte und Arbeitstechniken, die sich auf die Bearbeitung des gedrehten Materials beziehen.¹⁶⁰ Korrektur des Materials, Schnitt, Montage und auch Spezialeffekte gehören diesem Arbeitsbereich an. Im letzten Abschnitt des Produktionsprozesses gibt

¹⁵⁶ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 109

¹⁵⁷ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 105 f.

¹⁵⁸ Vgl. Jeremy Vineyard, 2010: S. 104

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Bateman/Schmidt, 2012: S. 166

es noch eine kleine Anzahl von Arbeitsschritten, die über dramaturgisches Gestaltungspotential verfügen.

4.3.1 Montage

Der kreative Teil dieses Prozesses umfasst die ästhetische Verkettung von Einstellungen unter Berücksichtigung des dramaturgischen Konzepts.¹⁶¹ Hierbei werden Einstellungen, die die einzelnen Elemente einer Handlung darstellen zu Sequenzen und Szenen zusammengefügt. Sequenzen und Szenen sind wiederum die Bestandteile ihrer linear-kausalen Handlungsstränge auf sukzessiver und simultaner Ebene.¹⁶² Diese lassen sich weiter kombinieren und ergeben im Ganzen den Film. Montage gilt durch ihre Arbeit mit den elementaren Bestandteilen des Films als das zentrale Darstellungs- und Ausdrucksmittel.¹⁶³ Für die Verbindung der einzelnen Einstellungen miteinander wurde ein entsprechendes Interpunktionssystem erschaffen, das ebenfalls Gegenstand der Montage ist.

4.3.2 Filmisches Interpunktionssystem

Das filmische Interpunktionssystem umfasst Einstellungskonjunktionen mit denen Einstellungen aneinandergesetzt werden. Eine klassische Konjunktion stellt der *unsichtbare Schnitt* oder auch harter Schnitt dar.¹⁶⁴ Dabei werden einzelne Einstellungen Übergangslos miteinander verbunden. Weitere Schnittkonjunktionen sind Blenden. Sie stellen Formen des *fließenden Schnitts* dar.¹⁶⁵ Fließend bedeutet im Kontext der Montage, dass ein Ende eines Handlungsverlaufs als Unterbrechung in der Handlung wahrgenommen werden soll, aber nicht den Erzählrhythmus des Films ins Stocken bringt. Die letzte Einstellung einer Handlungskette wird mit einem fließenden, wahrnehmbaren Übergang in die erste Einstellung der nächsten Handlungskette beendet.

¹⁶¹ Vgl. Jeremy Vineyard, 2010: S. 9

¹⁶² Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, 2008: S. 152 f.

¹⁶³ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 111

¹⁶⁴ Vgl. Stefan Munaretto, 2014: S. 45

¹⁶⁵ Vgl. Stefan Munaretto, 2014: S. 46

1. Eine *Abblende*¹⁶⁶ beendet eine Einstellung, in dem sie das Bild immer dunkler werden lässt bis es komplett schwarz ist. Diese Form der Einstellungskonjunktion ist vergleichbar mit dem Punkt, als Satzzeichen, der einen Satz beendet.
2. Eine *Aufblende*¹⁶⁷ leitet eine Einstellung ein. Hierbei wird aus dem Schwarz aufgehellt, bis das Bild die richtige Belichtung erreicht hat.

Mit diesem System lassen sich Einstellungen zu Handlungsabschnitten verbinden. Haupthandlungslinie und Nebenhandlungen bestehen aus mehreren Handlungsabschnitten, die unterschiedlich angeordnet und montiert werden können. Dabei erzeugt das jeweilige Montageschema eine individuelle Charakteristik im Handlungsverlauf.

4.3.3 Die Parallelmontage

Die Parallelmontage beschreibt den Verlauf mehrerer Handlungsabschnitte, deren Abfolge durch ein zeitliches Nebeneinander bestimmt ist.¹⁶⁸ Die Parallelität der Handlungsabfolgen wird über sequentielle Alternation dargestellt. Sequentielle Alternation bedeutet, dass eine Handlungslinie aufgegriffen und verfolgt wird bis zu einem Moment, an dem sie sich unterbrechen lässt. Eine weitere Handlungslinie, die sich an demnorts zuträgt wird mit der nächsten Einstellung aufgegriffen und solange verfolgt bis sie einen Punkt erreicht, an dem sie sich ihrerseits unterbrechen lässt. Mit der nächsten Einstellung wird die erste Handlungslinie fortgeführt. Allerdings wird die Handlung nicht an dem Punkt fortgeführt an dem sie zuvor unterbrochen wurde, sondern um die Laufzeit der zweiten Handlung in die Zukunft versetzt. Dieser Wechsel vollzieht sich so oft, bis sich die Handlungslinien zu einer fortführenden Handlungslinie verbinden.¹⁶⁹

4.3.4 Die konvergierende Akzelerationsmontage

Eine Mehrzahl parallellaufender Handlungslinien, die untereinander kausal verknüpft sind, bauen wechselweise aufeinander auf und nähern sich einander an.¹⁷⁰ Dadurch entsteht der sog. *Last Minute`s Rescue-Effekt*.¹⁷¹ Kurz vor der dramaturgischen Katastrophe im Film wird die verbliebene Zeit gedehnt, in dem alternierend zwischen den

¹⁶⁶ Vgl. Stefan Munaretto, 2014: S. 46

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann, 2014: S. 162

¹⁶⁹ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012: S. 118 f.

¹⁷⁰ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann, 2014: S. 162

¹⁷¹ Vgl. Ebd.

einzelnen Handlungssträngen gewechselt wird. Je näher die Katastrophe rückt, desto kürzer werden die Zeitabstände zwischen den Wechseln, um die Dynamik der Handlung zu verdeutlichen. Es entsteht ein Rhythmus, der solange beschleunigt wird bis die verschiedenen Handlungsstränge sich zu einem Haupthandlungsstrang vereinen.

5 Filmanalyse

Das folgende Kapitel behandelt die Analyse von drei wirtschaftlich sehr erfolgreichen Filmen des Jahres 2016. Bei den Filmen handelt es sich um „Deadpool“, „Zoomania“ und „Das Dschungelbuch (2016)“. An diesen Filmen sollen einerseits die klassischen Paradigmen der populären Dramaturgie konkret veranschaulicht werden, andererseits sollen Abweichungen vom Idealtypus erkannt werden. Die identifizierten Abweichungen werden im darauffolgenden Kapitel auf ihre rezeptionspsychologischen Wirkungen untersucht und als Weiterentwicklungen des Erzählschemas klassifiziert.

5.1 Deadpool

5.1.1 Der Vorspann als Versprechen an den Zuschauer

Der Film beginnt mit einem vollständig computeranimierten *Time Slice*¹⁷² von einem Fahrzeug, das sich seitlich in der Luft befindet und einen Überschlag vermuten lässt. Die Kamera führt durch das stillstehende Szenario und lenkt den Blick des Rezipienten auf die einzelnen Elemente des Handlungsraums. In diesem kurzen Abschnitt, in dem die Zeit und die in ihr stattfindende Handlung eingefroren scheint, werden schon alle notwendigen Informationen zum Film geliefert.¹⁷³ Der Rezipient wird an dieser Stelle auf die geforderte Rezeptionsweise des Films vorbereitet. Es wird schnell klar, dass dieser Film und ein Teil der in ihm handelnden Figuren sich nicht besonders ernst nehmen. Allem voran wird die Titelfigur als Motivator für die Selbstironie identifiziert. Die im Vorspann vorzustellenden Personen und Figuren werden keinesfalls mit Namen genannt, sondern mit beschreibenden Eigenschaften subjektiver Wahrnehmung und Einstellung referenziert, wie: „Douchebag“, „Idiots“, „Hot Chicks“ oder „A british Villain“. Im Verlauf der Kamerafahrt durch das zeitlich eingefrorene Szenario wird schnell deutlich, welches martialische Ausmaß die aktuelle Handlung darstellen wird. Sie bietet einen Vorgeschmack und ein Versprechen auf die zu erwartende Handlung und das

¹⁷² Vgl. Katrin Schmid, 2003: S. 23

¹⁷³ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:00:43 – 00:02:27

Genre des Filmes. Zeitweilige Einblendungen von Personen und Superhelden mit Hilfe von Zeitungen und Sammelkarten, die scheinbar durch die Erschütterung des Fahrzeugs durch die Luft geschleudert werden machen deutlich, dass für das Verständnis des Films oder zumindest für diverse Zusammenhänge ein Vorwissen über Hauptdarsteller und Superheldenfilme notwendig ist. Der Film scheint in weiten Teilen mit implizierter Dramaturgie zu funktionieren. Des Weiteren lässt sich über die teils komisch inszenierte Kampfhandlung, deren Ablauf sich bereits deutlich in der Vorstellung des Rezipienten abzeichnet erkennen, dass trotz der unnatürlichen Haltung des Fahrzeugs, die auf hohes Tempo der Aktion schließen lässt, die Titelfigur in keiner Weise in Gefahr schwebt und sogar die Muße hat während dieses „Unfalls“ die Insassen des Fahrzeugs auszuschalten. Die Hauptfigur wird demzufolge selbst über übernatürliche Fähigkeiten verfügen. Umrahmt wird dieses Szenario von Explosionen und weiteren Zeugnissen der Verwüstung, während Juice Newtons „Angel of the Morning“ die Situation auf beruhigend melodische Weise akustisch begleitet. Die Handlung und die langsame, melodisch heitere Untermalung durch die Musik erzeugen eine kontroverse Wirkung des Ganzen. In diesen wenigen Minuten offenbart sich der Charakter der Hauptfigur und des ganzen Films. Nachdem sich die Kamera in rückläufiger Bewegung vom Fahrzeug entfernt und den äußeren Gesamteindruck ermöglicht, weisen die letzten Zeilen des Vorspanns darauf hin, dass die Regie von einem überbezahlten Handlanger geführt wurde. Ein ins Bild fliegendes Stück Papier, auf dem eine Zeichnung nach Kindermanier eine Enthauptung einer Figur durch Deadpool portraitiert, entlässt den Rezipienten mit der Gewissheit, dass die folgenden expliziten Gewaltdarstellungen mit nahezu kindlicher Unbedarftheit verharmlost und entschärft werden, ins Geschehen.

5.1.2 Exposition auf verschiedenen Zeitebenen

Der erste Akt beginnt über die Nebenhandlung einer Taxifahrt.¹⁷⁴ Die Hauptfigur wird über eine Alltagssituation als Kindskopf charakterisiert, die sich durch zeitweilig affektiertes, infantiles Verhalten äußert.

Der Protagonist - Deadpool - gibt anhand von Dopinders geschilderter Situation einen Einblick auf die eigene Moral und seine Motivation. Hintergrundgeschichte wird durch metaphorische Bemerkungen umrissen. Die Hauptfigur bemächtigt sich dabei im hohen Maße der Vulgärsprache, um seinen Ausführungen Ausdruck zu verleihen. Die Motivation äußert Deadpool ganz klar als Rache und zeigt dem Rezipienten, stellver-

¹⁷⁴ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:02:28 – 00:04:42

treten durch Dopinder, den Grund seines Rachefeldzuges. Er hebt die Kapuze seines Anzugs und entblößt sein Gesicht, das vollständig entstellt und mit Geschwüren überzogen ist.¹⁷⁵ Diese Entstellung wird als auslösendes Ereignis dargestellt, das die Hauptfigur dazu antreibt, ihren Widersacher ausfindig zu machen und ihn dazu zu zwingen, die Entstellung wieder rückgängig zu machen. Dadurch offenbart sich der Wunsch des Protagonisten und sein Ziel.

Die Entstellung wird als vorherrschender Zustand impliziert. Das bedeutet, dass dieser Film sich eines *präliminären Defizits* bemächtigt, um die zielgerichteten Handlungen des Protagonisten zu entfalten. Die Zuschauerfrage, die sich nach kurzer Laufzeit des Films, dem Rezipienten aufdrängt lautet: Wird der Protagonist seinen Widersacher stellen und sein ursprüngliches Aussehen wiedererlangen? Damit schürt der Film die erste Erwartung des Rezipienten an den Film.

In der folgenden Nebenhandlung offenbart sich direkt der Antagonist, durch seine zweifelhaften Machenschaften mit zwielichtigen Geschäftspartnern und einem äußerst aggressiven Vorgehen.¹⁷⁶ Er wird dabei mit distanzierten, empathielosen, jedoch selbstgefälligen Charakterzügen versehen. Seine anmutende Ausgeglichenheit ist nicht unerschütterlich, zeigt er sich doch schon bei profanen, widerstrebend akzentuierten Handlungen von Nebenfiguren äußerst gewaltbereit und zur Demonstration seiner übermenschlichen Kräfte genötigt. Dies wirkt noch bedrohlicher durch seinen Habitus, auch bei gewaltsamen Handlungen um die Wahrung der Etikette bemüht zu sein. Im Gegensatz zum Protagonisten lässt er sich nicht zu verbalen Ausbrüchen hinreißen. Im kurzen Handlungsverlauf dieses Sub Plots wird der Antagonist als Geschäftsmann etabliert, der Waffen in höheren Kreisen und an Kriegstreiber veräußert. In der Auflösung der Nebenhandlung stigmatisiert die angegriffene Nebenfigur in einer verächtlichen Bemerkung die genetische Veränderung des Antagonisten und beschimpft ihn als „Mutanten“. Diese Begebenheit kann sich der Rezipient zu diesem Zeitpunkt bereits denken, jedoch erschließt sich nun auch, dass in der filmisch dargestellten fiktionalen Wirklichkeit von Deadpool übernatürliche Kräfte nur einer exklusiven Anzahl von Menschen vorenthalten sind.

In der darauffolgenden Haupthandlung macht sich der Protagonist das erste Mal das dramaturgische Mittel der *Metalepse* (s. Kapitel 6: Aberrationen, Die Metalepse) zu

¹⁷⁵ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:04:38 – 00:04:42

¹⁷⁶ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:04:43 – 00:05:46

Nutze.¹⁷⁷ Sie wird fortan als Erzählmodus eingesetzt. Deadpool wendet sich bei laufender Handlung direkt an den Rezipienten und klärt ihn über Hintergründe zum Film auf, die wie bereits erwähnt schon ein eigenes Wissen über den X-Men-Kosmos und Superhelden an sich voraussetzen. Darüber hinaus informiert Deadpool den Rezipienten über sein weiteres Vorgehen. Aus dem vermittelten Hintergrundwissen erfährt der Rezipient, dass der Protagonist darüber Bescheid weiß, dass er eine Figur in einem Film ist. Dies verursacht normalerweise einen Bruch mit der Illusion des Films. Allerdings ist dieses dramaturgische Mittel von den Deadpool Comics motiviert, in denen Deadpool auch schon wusste, dass er eine fiktive Figur darstellt.

Der Protagonist unterbricht das Gespräch und leitet den ursprünglichen Handlungsverlauf wieder ein, als ein Konvoi seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. In folgendem Verlauf wird die Time Slice Situation vom Anfang des Filmes in Echtzeit aufgelöst.¹⁷⁸ Dabei wird der Rezipient Zeuge von Deadpools Fähigkeiten. Die aufwändig inszenierte Auseinandersetzung mit den Handlangern des Widersachers werden begleitet von Slapstick-Einlagen und komischen, meist anzüglichen Sprüchen, die die gezeigte Gewalt in einen komischen Kontext ziehen und das radikale Vorgehen des Protagonisten entschuldbar machen. Der morbide Humor des Protagonisten sichert ihm die Sympathie des Rezipienten, auch wenn seine Reputation als Protagonist durch die Brutalität seines Handelns gefährdet wird. Darauf reagiert die Handlung des Filmes prompt, in dem sie wieder einfriert und Deadpool das Wort an den Rezipienten richtet.¹⁷⁹ Dieser Abschnitt stellt einen inneren Wendepunkt dar. Er unterbricht die innere Handlung und lässt eine Neuausrichtung der Handlung folgen. In seinem nach Plädoyer klingenden Monolog beschwichtigt er nicht nur damit, dass er sich über die Bedeutung seines Handelns bewusst ist und er kein Held ist, sondern konstatiert auch, dass es sich bei der Geschichte des Films um eine Liebesgeschichte handelt. Die Behauptung impliziert das Vorhandensein eines Sub Plots, der die interpersonelle Beziehung zu einer weiteren noch unbekanntem Nebenfigur als Gegenstand der Handlung hat. Mit seinem Monolog lässt der Protagonist durchblicken, dass die Handlung des Sub Plots kausal dicht mit der Haupthandlung verstrickt ist und diese womöglich bedingt.

In der, durch den Wendepunkt initiierte, *Rückblende* (s. Kapitel 6: Aberrationen, Non-Linearität in der Erzählstruktur) holt die Handlung weiter aus und beleuchtet das Leben

¹⁷⁷ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:06:44 – 00:07:08

¹⁷⁸ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:07:20 – 00:13:58

¹⁷⁹ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:13:59 – 00:14:25

von Deadpool als er noch Wade Wilson war, der sich seinen Lebensunterhalt als Söldner verdient.¹⁸⁰ In diesem Sub Plot wird das soziale Umfeld des Protagonisten über die neuen Nebenfiguren Weasel und Vanessa abgebildet. Weasel stellt im Sinne der amerikanischen Figurenkonstellation Wades Vertrauten¹⁸¹ dar. Vanessa verkörpert Wades Geliebte¹⁸², die er in einer kurzen Sequenz erobert und eine Beziehung mit ihr führt. Die verstreichende Zeit von einem Jahr wird dramaturgisch am sexuellen Akt dargestellt, den die Beiden in mehreren aufeinanderfolgenden Abschnitten führen. Jeder Abschnitt widmet ihrem Koitus einen bestimmten Feiertag, der als Motto in der jeweiligen Handlung aufgegriffen wird. Kurz vor Weihnachten macht Wade Vanessa einen Antrag, den sie annimmt. Die darauffolgende Glückseligkeit ihrer Zweisamkeit wird dadurch erschüttert, dass Wade in Ohnmacht fällt und Krebs im Endstadium diagnostiziert bekommt. Dies markiert den ersten Plot Point und leitet einerseits den zweiten Akt ein und die Handlung in eine neue Richtung.¹⁸³

5.1.3 Der Konflikt eines Unsterblichen

Das Ende des ersten Aktes und der Beginn des zweiten Aktes ist durch die häufige Verwendung der Diagonalmontage durchzogen. Die Handlung erklärt sich durch die Alternation zwischen den beiden zeitlich voneinander getrennten Handlungslinien. Die Handlung des Haupthandlungsstrangs wird in kurzen Sequenzen fortgeführt. Dort stellt Deadpool seinen Antagonisten. Bevor er jedoch sein Ziel erreicht, durchkreuzt ein retardierendes Ereignis sein Vorhaben.¹⁸⁴ Zwei Nebenfiguren, die die Moral und das uneigennützig Handeln des Superheldentums verkörpern, hindern ihn daran seine Rache zu üben. Parallel dazu greift die Handlung des Sub Plots wieder ein.¹⁸⁵ Um Vanessa den Anblick seines Verfalls zu ersparen verlässt er sie. Vereinzelte Aktionen von Wade lassen generell Warmherzigkeit und Verantwortungsbewusstsein gegenüber Vanessa erkennen, wodurch der Rezipient antizipiert, dass Deadpool doch den unbewussten Wunsch hegt, ein Held zu sein oder zumindest *das Richtige* zu tun. Somit ist die Grundlage für den inneren Konflikt geschaffen.

¹⁸⁰ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:14:26 – 00:23:20

¹⁸¹ Vgl. Keane, 2013: S. 56

¹⁸² Vgl. Ebd.

¹⁸³ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:23:22 – 00:27:51

¹⁸⁴ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:29:50 – 00:30:08

¹⁸⁵ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:30:09 – 00:36:32

Wades Liebe zu Vanessa veranlasst ihn auf das Heilungsangebot eines zwielichtigen Rekrutier einzugehen. In der Anlage in der er operiert werden soll, trifft er das erste Mal auf seinen Antagonisten, der mittels Folter die Mutantengene in Wades Körper aktivieren will.¹⁸⁶ Unter endlosen und unvorstellbaren Qualen gelingt die Mutation. Wade ist nun geheilt, aber vollkommen entstellt. Den ersten Kampf gegen seinen Antagonisten verliert Wade, der darüber hinaus nun auch unsterblich ist. Die Umstände bedeuten ein großes Dilemma für ihn, das Weasel folgerichtig noch damit beschreiben wird, dass Wade mit seinem Aussehen einsam sterben wird, wenn er sterben könnte. Mit diesem Aussehen traut Wade sich nicht zu Vanessa zurückzukehren, weil er ihre Ablehnung fürchtet. Dieser Teil der Handlung beschreibt die *Kollision* und gleichzeitig den *Mid Point* der Geschichte.¹⁸⁷

Seinem Vertrauten – Weasel – offenbart Wade seinen Plan und dem Rezipienten die Form seiner zielgerichteten Handlungen. Wade wird zu Deadpool und arbeitet sich durch die Massen von Handlangern, die sich zwischen ihn und seinen Antagonisten stellen. Dabei erweisen sich seine Kräfte als sehr hilfreich.¹⁸⁸ Der Rekrutier wird Deadpools letztes Opfer im Sub Plot und verrät ihm wo sein Boss ist. Mittels einer angedeuteten Fast-Forward-Funktion mit typischer Schlierenbildung im Bild wird die erlebte Handlung vorgespult und knüpft in der Gegenwart der Haupthandlung wieder an.¹⁸⁹ Seit Wade zum Mutanten wurde hat er nicht nur Antagonisten ausgeschaltet, sondern ist mit einer alten blinden Frau zusammengezogen und führt eine WG mit ihr. Diese Information liefert Deadpool wieder mit Hilfe der Metalepse. Die WG mit „Blind Al“ wird im Film für einen situationskomödiantischen Aspekt thematisiert.¹⁹⁰ Jedoch wird der Rezipient in einem Dialog zwischen den Beiden darüber informiert, dass Deadpools Ziel um eine Motivation mit altruistischem Ansatz ergänzt wurde. Im Fokus steht nach wie vor die Lösung seines Problems und die Beseitigung seines Antagonisten, nun jedoch mit der Prämisse, es anderen dadurch ersparen zu können. Währenddessen schmiedet sein Widersacher, in einem neuen Sub Plot, einen Gegenplan, da er nun über Wades Mutation Bescheid weiß. Der Konflikt entfaltet sich und die Handlung spitzt sich zu.¹⁹¹

¹⁸⁶ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:41:05 – 00:55:31

¹⁸⁷ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:55:34 – 00:58:03

¹⁸⁸ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 00:58:33 – 01:03:39

¹⁸⁹ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:03:48 – 01:03:57

¹⁹⁰ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:04:29 – 01:07:06

¹⁹¹ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:07:20 – 01:08:00

Zu ungefähr gleicher Zeit in der Haupthandlung heizt „Blind Al“ den inneren Konflikt Deadpools an, indem sie ihm rät, sich Vanessa zu erkennen zu geben und ihr zu beichten was er für sie empfindet. Deadpool lehnt es jedoch ab. Die Furcht ist zu groß. Die Qualität des Konfliktes erreicht eine neue Ebene dadurch, dass der Antagonist Deadpools Schwäche identifiziert hat.¹⁹² Er plant Vanessa zu entführen und sie als Druckmittel gegen Deadpool einzusetzen. Weasel warnt Deadpool vor diesem Vorhaben. Es scheint als sei Deadpool zu einer Konfrontation mit Vanessa gezwungen. Bei ihrem Anblick verlässt ihn kurzfristig der Mut, was dem Antagonisten genug Zeit einräumt, um Vanessa vor seiner Nase zu entführen. Der Moment in dem Deadpool realisiert, dass sein Antagonist Vanessa entführt hat, stößt Deadpool in den *Darkest Moment*.¹⁹³ Der innere Konflikt und die Auseinandersetzung mit der eigenen Angst geht in der Handlung etwas unter. Sie reicht für eine Steigerung der Motivation nicht aus. Doch die Entführung scheint Deadpool als weiteren persönlichen Angriff zu werten. Das und auch die Sorge um Vanessa treiben ihn zum Äußersten. Er wappnet sich für das große, alles entscheidende Gefecht. Die Handlung erfährt eine neue Wende. Der dritte Akt beginnt.¹⁹⁴

5.1.4 Das Ende erfüllt keine zu hohen Erwartungen

Zu Beginn des dritten Akts endet die Nebenhandlung der Taxifahrt, in der die Beziehung zwischen Dopinder und Deadpool thematisiert wird.¹⁹⁵ Der Handlungsbogen dieses Sub Plots ähnelt dem des Haupthandlungsstrangs, obwohl er nur einen Bruchteil der Lauflänge einnimmt. Bei der ersten Taxifahrt wurden die Charaktere Deadpool und Dopinder exponiert. Dopinder berichtet von einem zwischenmenschlichen Problem, bei dem es um eine Frau geht, die er verehrt. Diese und auch seinen Widersacher lernt der Rezipient nicht kennen, aber er erfährt von ihnen. Zu dem Zeitpunkt empfahl Deadpool ihm, genauso rücksichtslos und egoistisch sein Ziel zu verfolgen wie er. In der letzten Taxifahrt stellt sich heraus, dass Dopinder seinen Widersacher entführt hat. Das stellt den Höhepunkt der Nebenhandlung dar. In Anwesenheit der Moralapostel – dargestellt von den beiden X-Men – gibt Deadpool vor, Dopinder für sein Vorgehen zu tadeln, flüstert ihm aber gleichzeitig zu, stolz über Dopinders Handeln zu sein und empfiehlt ihm seinen Widersacher umzubringen. Damit wird dieser Sub Plot aufgelöst. Nach analytischer Betrachtung ist dieser Sub Plot nur durch die Fahrt selbst kausal mit

¹⁹² *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:09:30 – 01:10:44

¹⁹³ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:10:53 – 01:14:34

¹⁹⁴ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:14:35 – 01:16:46

¹⁹⁵ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:18:26 – 01:20:09

der Haupthandlung verknüpft. Jedoch sind sie insofern thematisch miteinander verknüpft, dass sie ungehindert einen Rachefeldzug gegen ihren Antagonisten führen, den sie töten müssen, um ihre Geliebte (zurück) zu erhalten. Der Einfluss dieses Sub Plots auf die Haupthandlung ist verschwindend gering.

Angesichts der Tatsache, dass der Protagonist dieser Geschichte unsterblich ist, fällt es dem Film schwer Spannung zu erzeugen. Für das letzte Gefecht holt sich Deadpool noch die Hilfe zweier X-Men, die darauf hoffen ihn zu einem Superhelden bekehren zu können. Zwar spitzt sich die Handlung auf den ultimativen Befreiungsschlag des Protagonisten zu, aber in dieser Konstellation bildet die *gute Seite* anhand ihrer Fähigkeiten eine Übermacht im Gegensatz zur antagonistischen Seite. Mit Vanessa als Druckmittel und der Tatsache, dass Deadpool seine komplette Bewaffnung im Taxi vergessen hat, soll eine Wende der Handlung das Kräfteverhältnis noch einmal ausgleichend darstellen.¹⁹⁶

Die Komplizin des Antagonisten und eine Handvoll Handlanger stellen die letzte Bastion vor der direkten Konfrontation mit dem Antagonisten dar. Die Spannung wird damit neu entfacht, dass die antagonistische Komplizin über ungeahnte Kräfte verfügt, die keiner der X-Men und Deadpool auf Anhieb aufhalten kann. Die Kampfhandlungen des Protagonisten und seinen Gehilfen wird in drei parallele Handlungsstränge aufgeteilt. Mithilfe der konvergierenden Akzelerationsmontage können drei Helden zeitgleich ihre Gefechte austragen.¹⁹⁷ Es entsteht der Eindruck als liefere die Zeit gegen sie. Um die Gefechtshandlungen aufzulockern, werden sie jeweils noch mit Slapstick-Einlagen angereichert und entspannt oder um der Handlung die Möglichkeit für eine Wende zu geben.

Deadpool ist von den Handlangern des Antagonisten nicht zu stoppen und fordert den Zweikampf auf Leben und Tod.¹⁹⁸ Vanessa fungiert in diesem Kontext als Katalysator. Auch wenn Deadpool nicht sterben kann, so besteht noch die Gefahr sein Ziel zu verfehlen, das auch die Rettung von Vanessa beinhaltet. Damit gipfelt die Handlung in ihrer Klimax. Hier entscheidet sich endgültig, ob die im ersten Akt aufgebauten Erwartungen nun erfüllt werden oder nicht. Es entbrennt ein heftiger Schlagabtausch. Der

¹⁹⁶ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:20:27 – 01:21:42

¹⁹⁷ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:21:44 – 01:26:02

¹⁹⁸ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:27:13 – 01:32:22

hohe Schnittrhythmus suggeriert hohes Tempo der Handlung.¹⁹⁹ Der Rezipient kann seine ganzen Emotionen, die er zuvor über den Protagonisten angestaut hat, in den *Show Down* entladen.

Auf dem Gipfel der Handlung hat der Protagonist die Möglichkeit den Antagonisten zu töten und die Bedrohung zu beenden. Wieder wird das Bemühen durch Intervention der X-Men retardiert. In diesem Teil der Handlung bekommt der Protagonist die Möglichkeit geboten einen persönlichen Reifeprozess abzuschließen.²⁰⁰ Die Entscheidung wird dem Rezipienten noch eine Weile verwehrt. Die Spannung klingt damit noch nicht ab, da noch alles möglich ist. Entgegen der allgemeinen Erwartung entschließt sich der Protagonist gegen die Entwicklung seiner Persönlichkeit auf eine neue Qualität. Die Entscheidung ist unkonventionell und stellt eine kleine Überraschung dar. Deadpool tötet seinen Antagonisten, Vanessa ist gerettet. Er hat sein Ziel erreicht. Die Erwartungen des Rezipienten, dass Deadpool wieder ein normales Aussehen zurückerlangen wird, bleiben unerfüllt. Den Ausklang der Geschichte bildet die Konfrontation mit Vanessa.²⁰¹

Das Ende erzielt eine größere Wirkung durch Symbolik. Vanessa lehnt Deadpool nicht ab. Sie will versuchen darüber hinwegzusehen, weil sie ihn liebt. Somit erhält der Film ein doch sehr konventionelles Happy End.

Im Ausklang erfolgt die letzte Metalepse, die doch noch die höhere Erkenntnis der Handlung nachliefert. Der Film endet mit der epischen Distanzierung.²⁰²

¹⁹⁹ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:33:09 – 01:33:39

²⁰⁰ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:34:41 – 01:35:52

²⁰¹ *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:36:14 – 01:40:10

²⁰² *Deadpool*. Tim Miller. USA/CAN 2015: TC 01:40:17 – 01:41:00

5.2 Zoomania

5.2.1 Die Exposition

Einleitung der Handlung durch einen Prolog. Der Protagonist klärt den Rezipienten in einer Theateraufführung über seine Lebensumstände auf und baut den Status Quo auf. Gleichzeitig lernt der Rezipient ein paar Wesenszüge des Protagonisten kennen. Der Film verzichtet auf den Point of Attack und thematisiert im Prolog ein präliminäres Defizit des Protagonisten.²⁰³ In einem Gespräch mit ihren Eltern offenbaren diese, dass sie ein glückliches Leben führen, weil sie ihre Träume nicht verfolgen, sondern sich den gesellschaftlichen Zwängen unterwerfen. Dem Rezipienten erschließt sich schon sehr früh im Film Judys Wunsch und ihr Ziel. Die Eltern postulieren, dass man nicht enttäuscht werden kann, wenn man nichts Neues ausprobiert und bei alten Gewohnheiten bleibt.²⁰⁴ Sie leiten damit einen Anstoß an die höhere Erkenntnis des Films ein, die der Rezipient nun erwartet. Das Ziel, Polizistin zu werden und die Welt zu einem besseren Ort zu machen, formuliert Judy, zur offensichtlichen Verwunderung der Eltern selbst. Es wird klar, dass mit diesem Wunsch scheinbar unüberwindbare Hindernisse verbunden sind. Die Hindernisse liegen in Judys Natur begründet. Weil sie als Hase der Gattung der „Beutetiere“ angehört, kann sie keine Polizistin werden. Der Rezipient lernt die Ausprägungen von Judys Umwelt kennen und die kollektive Denkweise. Ihr zufolge sind die Möglichkeiten der freien Entfaltung in Zootopia restriktiv.

In der darauffolgenden Situation wird dieses Verhältnis erneut zur Deutlichkeit gebracht. Gideon, ein Fuchskind drangsaliert Judys Freunde und klaut ihnen Karten. Gideon bildet in dieser Situation exemplarisch den Stereotypen einer gesamten gesellschaftlichen Gruppe ab. Die Gruppe der Raubtiere. Sie werden als groß, ungebildet und mit Kräften dargestellt, die die eines Beutetieres bei Weitem übersteigen. Über ihre Aktion, sich dem „Räuber“ entgegenzustellen, werden Judy nun genau die Eigenschaften zugeschrieben, die sie als Polizistin braucht.²⁰⁵ Sie zeichnet sich durch einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn, Mut, selbstloses Handeln und List aus. Dies sind Eigenschaften, die der Rezipient zu schätzen weiß und die einen ausgleichenden Cha-

²⁰³ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:01:02 – 00:03:11

²⁰⁴ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:03:12 – 00:04:16

²⁰⁵ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:04:26 – 00:05:24

rakter zur Stärke der Raubtiere bezeichnen. Der Protagonist dieses Films und der Rezipient sind in moralischer Gesinnung und Sympathie verbunden. Alles was Judy nun widerfährt projiziert sich nun auch auf den Rezipienten.

Judy verliert die Konfrontation mit Gideon. Sie hat damit ihr Problem nicht gelöst, aber ihr Ziel erreicht. Denn sie konnte im Moment, in dem Gideon die Kraft der Raubtiere demonstrierte, ihm die Karten wieder abluchsen.²⁰⁶ Damit ist der Prolog beendet. Der folgende Schnitt lässt erkennen, dass es sich um einen Sub Plot gehandelt hat, der die Exposition in zwei zeitlich voneinander getrennte Zeitebenen trennt. Der Sub Plot wies dieselben Eigenschaften auf, wie eine Haupthandlung nach Syd Fields Drei-Akt-Schema. Eine kleine Exposition, einen Konflikt und ein Ende bei dem Judy zwar nicht als Siegerin hervorging, aber einen Erfolg verbuchen konnte. Ein Reißschwenk leitet eine Wende ein.²⁰⁷ Neuer Ort und andere Tageszeit verdeutlichen, dass Zeit vergangen ist. Unterstützt wird diese Annahme durch einen Schriftzug, der bestätigt, dass 15 Jahre vergangen sind. Der nächste Handlungsstrang stellt den gegenwärtigen Haupt Handlungsstrang dar. Der Sub Plot ist abgeschlossen.

5.2.2 Exposition auf einer zweiten Ebene

Der zweite Teil der Exposition stellt neue Nebenfiguren, neue Umgebung und neue Situation dar. Nur die gesellschaftlichen Strukturen scheinen dieselben zu sein. Dennoch hat Judy ihren Traum verfolgt und beginnt eine Ausbildung bei der Polizei. Eine sequenzielle Montage mehrerer aufeinanderfolgender Situationen suggerieren nicht nur, dass viel Zeit vergangen ist, sondern dass Judys Anlagen eines Beutetieres ihre Bemühungen in der Ausbildung beeinträchtigen.²⁰⁸ Ihre Kollegen, bei denen es sich ausschließlich um Raubtiere handelt, scheinen dank ihrer Physis keine Mühe zu haben, die Aufgaben zu bewältigen. Judy versucht die Aufgaben auch über die Physis zu lösen, ist aber als Beutetier benachteiligt. Eine Tonmontage, die Teile bereits vergangener Dialoge im Kollektiv abspielt, lassen erkennen, dass in Judy Zweifel über ihre Entscheidung aufkommen. Die Gesprächsfetzen enthalten Passagen, in denen sich Nebenfiguren abfällig über ihr Vorhaben äußern oder konstatieren was sie nicht kann. Eine kleine Wende, aber kein Hindernis, dass sie nicht überwinden könnte. Sie trainiert härter als ihre Kollegen. Die Arbeit zahlt sich aus. In einer weiteren sequenziellen Mon-

²⁰⁶ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:05:27 – 00:05:50

²⁰⁷ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:05:51 – 00:06:08

²⁰⁸ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:06:10 – 00:06:51

tage löst sie die Herausforderungen mithilfe ihrer natürlich gegebenen Fähigkeiten.²⁰⁹ Judy besteht die Polizeiausbildung und wird Officer. Bei der Ernennung werden zwei weitere Nebenfiguren etabliert: Bürgermeister Lionheart, ein Löwe und zweite Bürgermeisterin Bellwether, ein Schaf.²¹⁰ Die Rangfolge und eine unsanfte Art der Behandlung Bellwethers durch Lionheart stellt klar, dass Raubtiere trotz der Gleichschaltung von Raubtier und Beutetier mehr Privilegien genießen als Beutetiere. Die Physis unterstreicht ihre Dominanz.

Die Vorahnung über ein angespanntes Verhältnis in der eigentlich zivilisierten Welt von Judy wird in einem erneuten Gespräch mit ihren Eltern bestätigt.²¹¹ Raubtiere und Beutetiere koexistieren zwar in einer harmonischen Mischgesellschaft, aber es wird klar, dass eine milde Form des Rassismus in den Köpfen ihrer Einwohner eingepägt ist. An verschiedenen Stellen wird darauf hingewiesen, dass Raubtiere ihr Naturell nicht verleugnen können und deshalb unberechenbar, gefährlich und böse sind. Judys Enthusiasmus lässt sich davon nicht bremsen, doch dass von Raubtieren eine Gefahr ausgeht ist ihr seit dem Vorfall mit Gideon im Gedächtnis geblieben. In ihrem neuen Job stößt sie als einziges Beutetier auf Ablehnung, ihre Erscheinung wird belächelt und man traut ihr den Job nicht zu. Zu beachten ist, dass eher beiläufig 14 Fälle von entführten Säugetieren exponiert wird.²¹² Ein Umstand dem noch viel Bedeutung zufließen wird.

Die letzte Exposition des ersten Aktes bildet Nick Wilde, ein Fuchs. Judy ist skeptisch als sie ihn kennenlernt, weil Füchse die natürlichen Feinde von Hasen sind und sie eine Vorprägung durch Gideon erlebt hat. Nick ist ein zwielichtiger, gerissener aber charismatischer und äußerst manipulativer Charakter. Er nutzt Judy unter Vortäuschung falscher Tatsachen für seine Machenschaften aus.²¹³ Als sie herausbekommt, dass sie hintergangen wurde und aufdeckt, dass sein Geschäftsmodell darauf beruht, sich an der Gutmütigkeit von Beutetieren zu bereichern, erfährt ihre Integrität einen harten Dämpfer. Der erste Wendepunkt leitet eine deprimierende Stimmung und den

²⁰⁹ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:06:52 – 00:07:17

²¹⁰ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:07:18 – 00:08:10

²¹¹ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:08:14 – 00:10:04

²¹² *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:14:34 – 00:16:41

²¹³ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:17:58 – 00:21:45

zweiten Akt ein.²¹⁴ Judys Ziel die Welt zu einem besseren Ort zu machen scheint in weite Ferne gerückt zu sein.

5.2.3 Der Konflikt im zweiten Akt

Judy nimmt die erste sich bietende Chance wahr, um Verbrecher zu fassen und ist erfolgreich. Aber ihre Taten erhalten keine Würdigung. Sie scheint nur Kleinkriminelle von geringem Interesse zu fassen und dabei ihren Auftrag zu vernachlässigen. Niemand schenkt den Indizien Beachtung, die in Banalität zwar untergehen, aber in ihrer Gesamtheit ein Konstrukt für ein riesiges Verbrechen ergeben. Auch Judy nicht, obwohl sie die kleinen Details offenbar ausdifferenzieren kann. Es fehlt noch der Kontext. Aus Mitleid entscheidet sie sich den vermissten Mann einer Otterdame zu finden und bekommt den Auftrag, unter der Bedingung einer zeitlichen Auflage.²¹⁵ Sollte Judy es nicht schaffen, muss sie ihren Job aufgeben.

In ihrem Bestreben den vermissten Otter zu finden, verstrickt sie sich unbemerkt immer tiefer ins Netz des riesigen Verbrechens, von dessen Existenz zu diesem Zeitpunkt niemand weiß. Dabei erhält sie widerwillige Unterstützung von Nick, den sie mit einer List fügsam gemacht hat. Zuerst löst seine Mithilfe zahlreiche retardierende Ereignisse aus, doch zum Mid Point der Geschichte geraten Judy und Nick in Gefahr und sind voneinander abhängig.²¹⁶ Die Ereignisse im Film legen zunehmend nahe, dass Dinge nicht immer so sind wie sie zu sein scheinen. Das gilt für charakterisierende Eigenschaften der Figuren, als auch für scheinbar offensichtliche Zusammenhänge. Der Film gewährt dem Rezipienten kleine Einblicke auf die Struktur der Handlung, die für sich schlüssig erscheint, aber in der Menge ihrer Teile eine ganz andere Handlung beschreiben.

Judy beginnt die Zusammenhänge in ein neues Verhältnis zu setzen. Der Fall entpuppt sich größer als angenommen. Sie fällt beim Chief in Ungnade und soll suspendiert werden. Sie bekommt unerwartet Schützenhilfe von Nick.²¹⁷ Damit darf sie ihren Auftrag weiter ausführen. Nicks Tat leitet die Handlung zwischen Judy und Nick auf eine zwischenmenschlichen Ebene. In einem kurzen Sub Plot auf einer anderen Zeitebene

²¹⁴ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:22:03 – 00:27:56

²¹⁵ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:30:58 – 00:34:00

²¹⁶ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:46:07 – 00:50:35

²¹⁷ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:55:37 – 00:57:42

werden Gründe für Nicks Charakter nachgeliefert. Er stellt das Negativbeispiel zu Judys Entwicklung dar. Er hatte den Traum jemand zu sein, der er nicht vorbestimmt war zu sein. Er wurde ebenfalls wegen dem was er ist schikaniert und gedemütigt, weshalb er seine Ideologie aufgab und emotional verwahrloste.²¹⁸ Dieses Geständnis beeinflusst die Haupthandlung. Von nun an ergänzen sich Judy und Nick. Sie finden die vermissten Tiere und bringen Bürgermeister Lionheart in eine kompromittierende Situation. Auf der anstehenden Pressemitteilung konstatiert Judy, dass nur Raubtiere den Verstand verloren haben und wieder zu unzivilisierten Bestien wurden, weil sie hinsichtlich ihrer Biologie immer schon Bestien waren. Judy begeht einen Fehler und schürt den Rassismus der Bevölkerung. Nick fühlt sich verraten und wendet sich von ihr ab. Dieser Wendepunkt leitet den letzten Akt ein.²¹⁹ Das soziale Gefüge zerbricht, die Welt wird ein schlimmer Ort.

5.2.4 Eine Auflösung ganz nach Erzählparadigma

Die Ereignisse spitzen sich zu und Judy fühlt sich schuldig, weil auch Nebenfiguren, die ihr wohlgesonnen waren, jetzt Opfer des Pogroms werden. Sie ist überzeugt versagt zu haben und gibt ihre Marke ab. Sie arbeitet nun doch als Karottenfarmerin und scheint ihre Träume aufgegeben zu haben. Doch ein weiterer Wendepunkt liefert das dramaturgische Mittel der Erkennung.²²⁰ Eine Nebenfigur liefert das fehlende Teil für das Gesamtkonstrukt der Intrige. Ein kleiner Hoffnungsschimmer belebt Judys Ideologie wieder. Sie glaubt wieder an ihren Traum.

Die Wendung baut sich aus. Judy entschuldigt sich bei Nick und gewinnt ihn als Partner zurück. Sie will ihren Fehler rückgängig machen und den Fall aufklären. Bisher haben die antagonistischen Kräfte im Verborgenen agiert. Nur die Wirkungen ihrer Handlungen waren bisher in sehr gemilderter Form wahrnehmbar. Kurze *Flash Back*-Sequenzen visualisieren wie sich die Vorfälle ereignet haben.²²¹ Die Handlung legt an Dynamik zu. Doch ein retardierendes Ereignis macht die Hoffnungen auf eine Auflösung des Falls vorerst zunichte.²²² Judy identifiziert Bellwether als die Drahtzieherin der Intrige und als ihren Antagonisten. Bellwether begründet die Motivation für ihr antagonistisches Handeln argumentativ. Sie hat dasselbe durchlebt wie Judy und Nick. Sie

²¹⁸ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 00:58:00 – 01:00:29

²¹⁹ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:02:50 – 01:13:40

²²⁰ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:17:52 – 01:19:40

²²¹ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:24:46 – 01:25:07

²²² *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:27:25 – 01:28:06

wurde nie gewürdigt und für ihre Spezies gedemütigt. Zwar ist ihre Motivation nachvollziehbar und glaubwürdig, doch durch geringe *On Screen*-Präsenz fehlt ihr Sympathie, die ihr Handeln vor dem Rezipienten rechtfertigen würde. Darüber hinaus treibt sie die Handlung mit radikaler Rücksichtslosigkeit auf die Spitze.²²³ Das entscheidende Gefecht entfaltet sich.

Die Auflösung des Falls und damit die Lösung ihres Problems löst Judy durch eine List. Die normalen Verhältnisse werden wiederhergestellt und die Welt scheint ein wenig besser geworden zu sein. Judy hat ihr Ziel erreicht. Der Film endet mit einem Happy End.²²⁴ Der Ausklang findet über Judys Abschlussrede vor den neuen Rekruten statt, die die höhere Bedeutung der Handlung erklärt, die sie im Reifeprozess ihres Handelns gelernt hat. Nick ist einer der neuen Rekruten.

5.3 Das Dschungelbuch (2016)

5.3.1 Die Geschichte exponiert ihre eigene Logik

Der Anfang wird von actionreicher Handlung geprägt. Eine Erzählstimme stellt den Hauptakteur der Handlung vor. Es ist ein Junge namens Mogli. Um ihn wird sich diese Geschichte drehen. Der Rezipient verfolgt Mogli bei seiner Jagd durch den Dschungel und wird Zeuge seiner athletischen Fähigkeiten, obwohl er noch ein Kind ist.²²⁵ Währenddessen wird die Welt in der Mogli lebt an idyllischen Landschaftsaufnahmen abgebildet. Der Grund für die Dynamik der Handlung offenbart sich durch lautes Knurren, Bersten von Geäst und Wedeln von Laub. Bei dieser Jagd ist Mogli der Gejagte. Eine Rudel Wölfe flieht an ihm vorbei in dieselbe Richtung. Der Rezipient ahnt, dass es sich beim Verfolger um etwas Gefährlicheres handeln muss als ein Rudel Wölfe. Ein Missgeschick bringt Mogli zu Fall. Ein Panther springt hervor und drückt ihn zu Boden. Die

²²³ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:28:30 – 01:32:43

²²⁴ *Zoomania*. Byron Howard/Rich Moore. USA 2015: TC 01:32:44 – 01:36:36

²²⁵ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:01:05 – 00:02:25

Spannung dieser Situation entweicht, als er beginnt zu sprechen und als Moglis Mentor etabliert wird.²²⁶

Der Film grenzt sich in seiner Exposition deutlich vom Realismus der Wirklichkeit ab. Abgesehen von Mogli werden alle weiteren Figuren von Tieren dargestellt. Sie bilden hinsichtlich ihres Charakterdesigns hybride Figuren. Ihre natürlich zugeschriebenen Eigenschaften werden durch menschliche Eigenschaften ergänzt. Dadurch wächst die Grundlage ihres Aktionsspektrums. Ein wichtiges Kriterium, das die Exposition allem voran klarstellt, ist die Tatsache, dass die Tiere in Menschensprache mit Mogli kommunizieren. Darüber hinaus verfügen sie über menschliche Mimik und besitzen Kenntnisse diese Mimik zu lesen. Das stellt eine sehr wichtige Rezeptionsbasis dar. Dadurch, dass die Tiere über menschliche Eigenschaften verfügen, kann das System der figurenzentrierten Kausalität funktionieren. Die Motive und Reaktionen sind durchweg menschlich.

Im Gespräch mit Bagheera lässt sich erkennen, dass es sich bei dieser Situation um eine Alltagssituation handelt. Die Tiere können immer sprechen und Mogli trainiert jeden Tag dafür ein Wolf zu sein, es handelt sich nicht um eine Traumsequenz. Genauso erfährt der Rezipient in dem Gespräch, dass es sich um Bagheera handelt, der diese Geschichte erzählt. Er liefert aus dem *Off* die Hintergrundinformationen zu Moglis Lebensraum im Dschungel unter den Tieren. Weiter lernt der Rezipient, dass die Tiere des Dschungels sich Arten übergreifend und individuell akzeptieren und respektieren. Ihr Leben funktioniert nach gesellschaftlichen Strukturen und sie folgen einem Codex aber sie verfügen über kein zivilisiertes Gefüge. Ihr Lebensstil wird immer noch durch ihre Spezies bestimmt.²²⁷

Moglis Wunsch wird über den Verlauf der Jagd und über das Gespräch mit seiner Ziehmutter offenkundig, in dem er bedauert nicht wie seine Geschwister dem Panther entkommen zu sein. Er möchte ein richtiger Wolf sein und seinen artfremden Geschwistern in nichts nachstehen. Die langsamere Entwicklung des Menschen vom Kind zum Erwachsenen wird hier als präliminäres Defizit etabliert. Eine Kamerafahrt durch ein animiertes Gebiet des Dschungels, das in sich Zeitraffergeschwindigkeit zu einer trostlosen Steppe verändert, verdeutlicht, dass viel Zeit vergeht und dass sich plötzlich

²²⁶ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:02:26 – 00:04:02

²²⁷ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:04:29 – 00:05:14

lebensfeindliche Bedingungen einstellen.²²⁸ Das veranlasst alle Tiere dazu sich am Friedensfelsen zu versammeln. Dort tritt auch der Antagonist in Erscheinung. Seine Handlungsdisposition wird über einen Tiger abgebildet, der durch seine Unberechenbarkeit und durch die Furcht der übrigen Tiere als äußerst bedrohlich dargestellt wird.²²⁹ Dialoge erweitern seine Charakterisierung als ruchlosen, Macht besessenen Killer. Er weist eindeutige Eigenschaften eines Jägers auf und bringt seinen Hass gegen Menschen in Wort und Handlung zum Ausdruck. Den Grund dafür liefert er umgehend, indem er den vernarbten Teil seines Gesichtes zeigt und enthüllt, dass Menschen dafür die Schuld tragen.²³⁰ Er versucht die Natur des Menschen, stellvertretend durch Mogli, zu diffamieren und Moglis Duldung zu stigmatisieren. Mit seiner Prophezeiung legt er den Determinismus der Konfliktentfaltung auf ein bestimmtes zukünftiges Ereignis. Das Ereignis tritt ein und die veränderte Handlung von Moglis Rudel lässt die anstehende Bedrohung für den Rezipienten spürbar werden.²³¹ Bagheera beschließt zum Schutze der Wölfe und Mogli, ihn zu den Menschen zu bringen. Sein Ziel formuliert Mogli infolgedessen selbst: Er möchte mit den anderen Tieren im Dschungel leben. Seinem Wunsch steht die Absicht Shir Kahns (Antagonist) entgegen, der Mogli töten will und jeden, der ihn in seine Obhut nimmt. Beide Ziele sind diametral ausgerichtet und unvereinbar. Alle folgenden Handlungen sind kausal an den Zielen ausgerichtet und durch die Figurendisposition autorisiert.

5.3.2 Den zweiten Akt dominiert die Bedrohung

Mogli entkommt Shir Khan knapp und ist auf sich allein gestellt. Die Handlung des darauffolgenden Sub Plots beinhaltet die Konfrontation des Antagonisten mit Moglis Rudel.²³² Shir Khan tötet den Leitwolf, um Mogli zurück zu locken. Die Handlung erfährt eine deutliche Wende. Die Ereignisse spitzen sich zu.

Auf seiner Flucht muss Mogli zahlreichen Gefahren trotzen, die er mit den, in seiner Menschlichkeit begründeten, Fähigkeiten zu lösen lernt.²³³ Gleichzeitig offenbart sich Mogli und dem Rezipienten am Verlauf der Handlung, dass im Dschungel nicht alle Tiere anderen Spezies wohlgesinnt sind. Die durch Kaas Hypnose eingeleitete und

²²⁸ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:05:18 – 00:06:44

²²⁹ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:08:56 – 00:10:50

²³⁰ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:10:51 – 00:11:12

²³¹ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:11:40 – 00:14:44

²³² *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:19:09 – 00:24:21

²³³ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:27:44 – 00:31:47

mittels eines *Match Cuts* realisierte Nebenhandlung visualisiert die Hintergründe wie Mogli in den Dschungel kam und wie kam und Shir Khan die Narben zugefügt wurden.²³⁴ Zwei Zuschauerfragen werden durch diesen Sub Plot, der auf einer anderen Zeitebene stattfindet, geklärt. Im weiteren Verlauf der Haupthandlung wird eine neue Nebenfigur eingeführt, die den verlorenen Schutz durch das Rudel kompensiert und die Tristesse von Moglis Einsamkeit durch eine komische Komponente aufheitert. Balu wird Moglis neuer Begleiter. Er trägt zum Verständnis bei und klärt auf, warum Menschen gefürchtet und verhasst sind: Ihr Wissen wie Feuer entzündet wird und die Nutzung dieser zerstörerischen Macht gegen Tiere, weist ihnen eine Außenseiterposition zu.²³⁵

Unter Zuspruch von Balu entdeckt Mogli seinen Menschenfähigkeiten und wie man sie einsetzt. Bagheera fürchtet, dass sich Mogli vom Codex der Wölfe entfremdet und auch die gefährlichen Eigenschaften der Menschen annimmt.²³⁶ Zum Mid Point des Films wendet sich die Stimmung wieder. Bagheera sieht Mogli nun als Bedrohung an und handelt vorerst im Sinne der Tiere. Mogli soll zu den Menschen geschickt werden. Doch Mogli nutzt seine menschlichen Fähigkeiten, um ein Elefantenjunges zu retten. Bagheera, und über ihn der Rezipient, erkennt, dass menschliche Attribute auch zur Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit befähigen.²³⁷ Der Rezipient fühlt sich in seinem Menschsein bestätigt und identifiziert sich stärker mit Mogli, der entsprechend seines Handelns die Werte des Rezipienten vertritt. Die lobenden Worte von Bagheera und Balu bezieht der Rezipient auf sich. Dennoch überredet Bagheera Balu ihm bei seinem Vorhaben zu unterstützen. Balu enttäuscht Mogli, in dem er vorgibt nie Moglis Freund gewesen zu sein. Moglis darauffolgende Entführung von King Louies Handlangern bieten Balu die Möglichkeit Mogli zu retten und Wiedergutmachung zu leisten.²³⁸ Der Handlungsverlauf der Entführung und Rettung liefert Mogli die Erkenntnis über den Tod seines Leitwolfs. Die Erkenntnis stellt den zweiten Plot Point dar.²³⁹

²³⁴ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:32:00 – 00:34:14

²³⁵ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:35:07 – 00:45:52

²³⁶ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:48:19 – 00:53:28

²³⁷ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 00:54:10 – 00:57:08

²³⁸ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:02:50 – 01:15:56

²³⁹ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:16:21 – 01:17:03

5.3.3 Die Rückkehr und eine Menge Entscheidungen

Shir Kahns Plan geht auf, denn seine gewünschte Konfrontation ist unausweichlich. Moglis Handeln ist darauf ausgelegt sein Problem endgültig aus der Welt zu schaffen. Er bemächtigt sich, entgegen aller Befürchtungen, der Macht des Feuers, um sich einen Vorteil zu verschaffen. Mogli hat die Macht des Feuers unterschätzt und den Dschungel in Brand gesteckt.²⁴⁰ Er hat damit seine Freunde in Gefahr gebracht. Die übrigen Tiere bringen zum Ausdruck, dass sie Mogli mehr fürchten als Shir Khan. Der wiederum wird seiner antagonistischen Rolle gerecht, indem er Mogli zur Nutzung des Feuers provoziert. Damit würde Mogli vollständig in Ungnade fallen und die Tiere würden sich von ihm abwenden. Dies ist der Moment an dem die Handlung suggeriert, dass Mogli sich mit der Entscheidung von seinem Ziel entfernt hat.²⁴¹

Moglis nächste Entscheidung wendet die Handlung in eine neue Richtung. Er löscht das Feuer im Sinne der Tiere, aber muss sich Shir Khan unbewaffnet stellen.²⁴² Die Nebenfiguren springen für Mogli in die Bresche und die Auseinandersetzung erhält eine neue Qualität. Das *Wir* dominiert den Tenor. Es ist nicht mehr nur Moglis Kampf, sondern der Kampf aller unterdrückten Tiere. Im Eifer des Geschehens überwindet Bagheera als Nebenfigur den inneren Konflikt, er ermutigt Mogli seine Natur anzuerkennen und als Mensch zu kämpfen.²⁴³ Die Tiere sind auch in der Gemeinschaft nicht stark genug, um gegen Shir Khan bestehen zu können. Die Kontrahenten wechseln mehrfach durch, um die Spannung zu steigern.²⁴⁴ Diese gipfelt in der Auseinandersetzung eins gegen eins, Shir Khan gegen Mogli. Durch seine Fähigkeiten Werkzeug zu bauen, gelingt es Mogli den Kampf für sich zu entscheiden. Dabei ist die Auflösung des Kampfes so inszeniert, dass Mogli nicht aktiv den Tod Shir Khans einleitet.²⁴⁵ Der Verlauf zeichnet sich durch passives Handeln aus. Dadurch bleibt Moglis Moral und seine Reputation über den Ausgang der Situation erhaben.

Der Ausklang verabschiedet den Rezipienten mit dem guten Gefühl, dass der friedliche Alltag zurück in das Leben der Tiere gefunden hat und Mogli seinen Reifeprozess ab-

²⁴⁰ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:17:43 – 01:21:06

²⁴¹ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:21:10 – 01:21:46

²⁴² *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:22:05 – 01:22:33

²⁴³ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:23:26 – 01:23:49

²⁴⁴ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:23:45 – 01:29:24

²⁴⁵ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:29:30 – 01:30:32

geschlossen hat. Er ist zwar kein Wolf aber mit seinen natürlichen Fähigkeiten ist er ihnen sogar ein bisschen überlegen.²⁴⁶

²⁴⁶ *Das Dschungelbuch*. Jon Favreau. USA 2014: TC 01:33:25 – 01:35:46

6 Aberrationen

Bei der vorangegangenen Analyse der exemplarischen Filmbeispiele für *populären Film* im Jahr 2016 konnten eine Reihe von dramaturgischen Mitteln festgestellt werden, die dem Paradigma des kanonischen Erzählsystems widersprüchlich verwendet wurden. Dieses Kapitel widmet sich der Vorstellung dieser dramaturgischen Mittel und der Untersuchung ihrer Funktion.

6.1 Nicht-Linearität des Handlungsaufbaus

Ein Merkmal, das sich in allen analysierten Filmen wiederfinden lässt ist die Tatsache, dass ihr Handlungsaufbau keiner stringenten Linearität folgt wie es das klassische Erzählmodell vorgibt.²⁴⁷ In allen drei Filmen wird die Linearität mindesten einmal gebrochen, um mithilfe einer Nebenhandlung ein vergangenes Ereignis in die Gegenwart zu holen und die Haupthandlungen mit Informationen zu ergänzen. Diese Abweichung vom Paradigma der Drei-Akt-Struktur folgt dem Pragmatismus der modernen Filmdramaturgie: ökonomische Reduktion bei höchstmöglicher Wirkung.²⁴⁸

6.2 Implizite Dramaturgie

Die implizite Dramaturgie stellt ein Referenzsystem dar, das Verweise auf Allgemeinwissen, soziokulturelle Codes oder andere künstlerische Werke beinhaltet.²⁴⁹ Sie ist Teil des Rezeptionsprozesses eines Films und kann bewusst bei der Handlungsentfaltung eingesetzt werden. Der Film bedient sich bei seiner Handlungsentfaltung an dem Wissen des Rezipienten.

Im Film *Deadpool* wird die implizite Dramaturgie häufig für Gags und die Nachvollziehbarkeit der Handlung und Figuren eingesetzt. Ohne hinreichendes Wissen über Hintergründe zum Film, ihrer Titelfigur und anderen Superhelden-Verfilmungen würden die meisten Gags nicht funktionieren.

²⁴⁷ Vgl. Arnold Heinrich Müller, 2003: S. 166

²⁴⁸ Vgl. DramaQueen.info: Filmdramaturgie (06.03.2017)

²⁴⁹ Vgl. Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser, 2012: S. 32 f.

6.3 Der „Hook“

Der sog. Hook ist ein kurzer Teil der Exposition eines Films und beschreibt ein Verfahren bei dem die Darstellung des Hauptkonflikts einer Geschichte der Handlungseinleitung vorangestellt wird. Der Film beginnt in der Action des Problemlöseprozesses.²⁵⁰ Das erzeugt den Effekt, dass der Rezipient von der ersten Sekunde an in die Handlung gezogen wird. Er verbindet die Erzeugung von Spannung und die Präsentation der handelnden Figuren. Sobald das Interesse des Rezipienten geweckt ist, erfolgt die klassische Exposition

Die Filme, *Zoomania* und *Deadpool*, verwenden beide einen Hook zur Einleitung der Handlung. Die Charakteristik der Hooks differieren deutlich und beruhen auf der zugrundeliegenden Diegese.

6.4 Die „Metalepse“

Die Metalepse ist eine Erzählform des Films, in der die erzählende Figur aus der Handlung des Films ausbricht und den Rezipienten direkt anspricht. Sie ist ein dramaturgisches Mittel, das den Ebenenwechsel einer fiktionalen Figur zwischen der fiktionalen Wirklichkeit des Films und der rezipierten Wirklichkeit bezeichnet.²⁵¹ Dieses Phänomen dient in Filmen, um dem Rezipienten den Eindruck zu verschaffen, er sei gegenwärtiger Zeuge der Geschehnisse.

6.5 Figurenbasierte Aberrationen

In den Analysen fielen besonders die scharf konturierten Charakterzüge der Haupt- und wichtigeren Nebenfiguren auf. Sie bilden einen klaren Bruch mit den klassischen Stereotypen, die sich über die Zeit im Film entwickelt haben und nur die Funktion hatten, ihre Figuren mit einem Handlungsrepertoire auszustatten, das sie zur Konfliktlösung befähigte. Insbesondere *Deadpools* Figurenzeichnung wirft einen starken Kontrast zur klassischen Charakterentwicklung auf. Die folgenden Figuren stellen neue Typisierungen dar, die nicht nur vielschichtiger, sondern teilweise innerlich kontrovers gestaltet sind

²⁵⁰ Vgl. Lazarus, 2003: S. 165

²⁵¹ Vgl. Birr/Reinerth/Thon, 2009: S. 85 ff.

6.5.1 Die komische Figur

Die komische Figur lässt sich anhand ihrer eigenwilligen Art identifizieren. Dabei entsteht die Komik aus der Widersprüchlichkeit ihrer Selbstwahrnehmung und ihrer Wahrnehmung durch den Rezipienten.²⁵² Spezifische Charaktereigenschaften und eine konsequente ideologische Ausrichtung ermöglichen dieser Figur ihre Umwelt und Situationen ganz anders zu interpretieren, als der Rezipient.²⁵³ Der entstehende Kontrast zur Situation wird vom Rezipienten als lustig empfunden. Sie ist flexibel gestaltet und kann als Basis unterschiedlicher Rollen Verwendung finden. Ihre Hauptaufgabe besteht darin die Handlung der Geschichte durch ihre humoristisch akzentuierten Eigenschaften aufzulockern.

6.5.2 Der Antiheld

Der Antiheld ist ein Protagonist, der mit unterdurchschnittlichen Fähigkeiten und Tugenden ausgestattet ist und als Außenseiter etabliert wird. Er verbindet häufig Merkmale der tragischen und der komischen Figur.²⁵⁴ Es sind gerade die Schwächen, die ihm Sympathien einbringen. Sie machen ihn menschlicher und glaubwürdiger. Antihelden erhalten vielschichtigere und präzisere Charaktertypisierungen als gewöhnliche Heldenprotagonisten, weil sie in der Regel nicht über die herausragenden Eigenschaften verfügen, um sich zu zielgerichteten Handlungen für einen Konflikt zu motivieren. Dies hat zur Folge, dass ihr Reifeprozess signifikant darstellbar ist. Antihelden entwickeln sich bis zum Ende des Films zu Helden.

6.5.3 Held wider Willen

Der Held wider Willen ist eine Kombination aus der Figurenzeichnung des normalen Helden und der komischen Figur. Er profiliert sich meist durch Egozentrik, Unbeirrbarkeit und Unbelehrbarkeit. Er ist der Mittelpunkt seines Lebens und am Schicksal seiner Nebenfiguren nur minimal interessiert. Obwohl er selten über die Anlagen und die moralische Gesinnung eines Helden verfügt, schafft er es doch irgendwie immer gegen die Hindernisse des Problemlöseprozesses zu bestehen. Mit maßloser Selbstüberschätzung und mit vollem Einsatz verfolgt er sein persönliches Ziel, das objektiv gese-

²⁵² Vgl. McKee, 2016: S. 410 f.

²⁵³ Vgl. Ebd.

²⁵⁴ Wikipedia: Antiheld (06.03.2017)

hen, entweder total profan oder zum Scheitern verurteilt ist. Indem diese Figur ihr subjektives Ziel, entgegen aller Widrigkeiten behauptet, wird sie zum Held wider Willen.

7 Fazit

Abschließend lässt sich feststellen, dass die erwartete Popularität und der kommerzielle Erfolg populärer Filme tatsächlich planbar sind. Das beginnt schon bei der Entwicklung der Geschichten. Es gibt dieses gemeinsame Konzept für den Erfolg populärer Filme. Es wurde zu Beginn dieser Arbeit als das Drei-Akt-Schema identifiziert, dessen dramaturgisches Paradigma alle Merkmale erfolgreicher populärer Filme enthält. Diese Erzählstruktur ist über eine lange Zeit und über den Erfolg vieler Filme zur vorläufigen Perfektion gebracht worden. Perfektion meint in diesem Sinne, dass dieses Schema im Rahmen seiner derzeitigen technischen Möglichkeiten dazu in der Lage ist eine Geschichte und die Komplexität ihres kausalen Handlungsablaufs einem Publikum auf leicht verständliche Weise präsentieren zu können.

Doch Dramaturgie ist abhängig vom Entwicklungsstand der Technik. Immer wieder wurde sie durch neue Möglichkeiten technischer Darstellbarkeit ergänzt. Und das wird gerade in der heutigen Zeit zu einem großen Umbruch führen. Die technischen Entwicklungen schreiten mit rasantem Tempo voran. Es werden neue technische Standards entwickelt, aus denen sich dramaturgische Darstellungsformen ableiten, um den Rezeptionsprozess von Filmen immer realistischer zu gestalten. Für 3D, UHD und Virtual Reality müssen neue Konzepte der Gestaltungsmöglichkeiten entwickelt werden. Dadurch entsteht eine neue Dramaturgie mit erweitertem Potential visueller Darstellbarkeit. Dies wird die gegenwärtig geltenden Regeln und Elemente jedoch nicht überflüssig machen.

Die gegenwärtige Massenproduktion von Filmen sorgt dafür, dass sich Stoffe und Erzählstrukturen ähneln. Dabei überwerfen sie sich mit aufwendig und teuer inszenierter Handlung, die es schon mal an anderer Stelle in ähnlicher Form gegeben hat. Sie werden nach wie vor gern rezipiert, weil sie leichte Unterhaltung versprechen und über eine psycho-hygienische Wirkung verfügen, die das Publikum mit einem guten Gefühl nach Hause gehen lässt. Doch am Beispiel von *Deadpool* lässt sich klar erkennen, dass Filme Erfolg haben können, obwohl sie mit geradezu bescheidenen Produktionsmitteln hergestellt wurden. Das Erfolgsrezept in diesem Beispiel besteht eindeutig darin begründet, dass der Film Mut beweist, mit konventionalisierten Strukturen der Dramagestaltung zu brechen. Die Geschichte von *Deadpool* bedient sich zwar auch der klassischen Drei-Akt-Struktur, aber sie bricht direkt mit einer Reihe von ihren Paradigmen und hebt sich dadurch bedeutend von der Masse ab. Das Einspielergebnis bestätigt, dass das Publikum den Mut zu Veränderung begrüßt. Sie erleben vielschichtige und

kontroverse Charaktere und Handlungsabläufe, die sich gerade durch die Widersprüchlichkeit – und vielleicht auch durch die Banalität - ihrer dramaturgischen Charakteristik so glaubwürdig und so sympathisch erscheinen.

Dem Film *Deadpool* sind zwei Disneyfilme gegenübergestellt. Disney Filme sind immer auf Popularität ausgelegt und machen ihren Traditionsanspruch geltend. Deswegen sind sie häufig erfolgreich. Das Publikum ist Zeit seines Lebens mit der Einstellung geprägt, dass Disney einen hohen Qualitätsanspruch an die produzierten Filme stellt und gewährleistet. Dabei hält sich die Filmschmiede akribisch an die klassischen Strukturen der Dramaturgie. Das Publikum schätzt besonders die Gradlinigkeit der Charaktere und der vorgeführten Handlung, sowie den pädagogisch wertvollen Gehalt von Disneyfilmen. Ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal bildet dabei die penible Ausarbeitung der höheren Erkenntnis, welche in jedem ihrer Filme das besonders wertvolle, pädagogische Leitmotiv darstellt.

Anhand der Analysen von *Das Dschungelbuch* und *Zoomania* kann festgestellt werden, dass diese Leitmotive Film übergreifend sogar gegensätzliche Aussagen haben können. Während *Das Dschungelbuch* konstatiert, dass man nur Erfolg haben kann, wenn man sein Naturell akzeptiert und für seine Zwecke nutzt, fordert *Zoomania* dazu auf, seine Träume und Wünsche zu verfolgen, auch wenn sie dem jeweiligen Naturell widersprechen.

Anhand der gewonnenen Erkenntnisse lassen sich Entwicklungen der Dramaturgie bestätigen. Alle untersuchten Filme verfügen über die klassische Erzählstruktur, deren Struktur gebende Mechanismen eingehalten werden und die Ereignisse und Wendungen in den Filmen wie ein Uhrwerk ablaufen lassen. Der Film *Deadpool* ist das bezeichnende Beispiel für große Veränderungen. Er beinhaltet Aberrationen der nichtlinearen Erzählweise, unkonventionelle Methoden der Erzählform, wie die Metalepse und die implizite Dramaturgie. Die Charakteristik *unkonventionell* findet sich in allen Bereichen des Films wieder und vermag es dadurch dem Publikum etwas darzubieten, das es so noch nicht kennt. Der Erfolg dieses Films bildet sich aus seiner narrativen Diversifikation.

Die in den Analysen identifizierten Aberrationen kann man als Modifikationen der Normalform bezeichnen. Dahingehend kann ein Wandel der Dramaturgie bestätigt werden.

Literaturverzeichnis

1. BÜCHER

BATEMAN, JOHN / SCHMIDT, KARL-HEINRICH: Multimodal Film Analysis – How-Films Mean. New York 2012

BEIL, BENJAMIN / KÜHNEL, JÜRGEN / NEUHAUS, CHRISTIAN: Studienhandbuch der Filmanalyse. München 2012

BENKE, DAGMAR: Freistil – Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige. Bergisch Gladbach 2002

BENKE, DAGMAR / ROUTH, CHRISTIAN: Script Development – Im Team zum guten Drehbuch. Konstanz 2006

BIRR, HANNAH / REINERTH, MAIKE S. / THON, JAN-NOEL: Probleme filmischen Erzählens. Berlin 2009

BORSTNAR, NILS / PABST, ECKHARD / WULFF, HANS J.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2008

CHION, MICHEL: Techniken des Drehbuchs Schreibens. Berlin 2001

DRIEST, BURKHARD: Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren. Frankfurt a. M. 2001

EDER, JENS: Dramaturgie des Populären Films. Hamburg 2007

ESSER, MICHAEL W.: Dramaworks – Vorschule der Stoffentwicklung

FELIX, JÜRGEN: Moderne Film Theorie. Mainz 2003

FIELD, SYD: Screenwriter´s Problem Solver. Hamburg/Wien 2000

FIELD, SYD: Grundkurs Film – Going to the Movies. Berlin 2009

HACKENBERG, ACHIM: Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Berlin 2004

HANT, CLAUS PETER: Das Drehbuch. Frankfurt a. M. 2000

HARTMANN, BRITTA / WULFF, HANS J.: Vom Spezifischen des Films – Neoformalismus – Kognitivismus – historische Poetik.

HERRMANN, ULRICH: STOFF – Von der Idee zum Drehbuch. Frankfurt a. M. 2005

HICKETHIER, KNUT: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart Weimar 2001

HILTUNEN, ARI: Aristoteles in Hollywood. Bergisch Gladbach 2001

KANDORFER, PIERRE: Lehrbuch der Filmgestaltung. Berlin 2010

-
- KEANE, CHRISTOPHER: Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch. Berlin 2013
- KEUTZER, OLIVER / LAURITZ, SEBASTIAN / MEHLINGER, CLAUDIA / MOORMANN, PETER: Filmanalyse. Wiesbaden 2014
- KLANT, MICHAEL: GRUNDKURS FILM 3. Braunschweig 2012
- KLOTZ, VOLKER: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1975
- KORTE, HELMUT: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 2010
- KRÜTZEN, MICHAELA: Dramaturgie des Films. Frankfurt a. M. 2011
- LAZARUS, TOM: PROFESSIONELLE DREHBÜCHER SCHREIBEN – Erfolgsmethoden für Film & TV. Berlin 2003
- MCKEE, ROBERT: STORY – Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin 2016
- MIKOS, LOTHAR: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz 2008
- MONACO, JAMES: FILM VERSTEHEN. Hamburg 2009
- MÜLLER, ARNOLD H.: GEHEIMNISSE DER FILMGESTALTUNG. Berlin 2003
- OTTERSBUCH, BEATRICE / SCHADT, THOMAS: Regiebekenntnisse: Konstanz 2006
- SCHMID, ANDREAS: Glamour, Geld und gute Nerven! Köln 2004
- SCHMID, KATRIN: Animation mit bildbasierter Szenendarstellung. Hamburg 2003
- SCHWEINITZ, JÖRG: FILM UND STEREOTYP. Berlin 2006
- STUTTERHEIM, KERSTIN / KAISER, SILKE: Handbuch der Filmdramaturgie. Frankfurt am Main 2009
- VAN APPELDORN, WERNER: Erfolgsfilme mit der richtigen Dramaturgie. Wesseling 2001
- VINEYARD, JEREMY: CRASHKURS FILMAUFLÖSUNG. Frankfurt a. M. 2010
- WELLER, KLAUS: FILM SCHOOL. Konstanz und München 2015
- WENDELING, ECKHARDT: Filmproduktion. Konstanz 2008

2. INTERNET

Website: STATISTA - Umsätze der Filmindustrie 2015

URL: <https://de.statista.com/statistik/faktenbuch/77/a/branche-industrie-markt/filmindustrie/filmindustrie-umsatz/>

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

Website: WIKIPEDIA - Film als Wirtschaftsfaktor

URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Film#Film_als_Wirtschaftsfaktor

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

Website: WIKIPEDIA – Antiheld

URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Antiheld>

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

LEXIKON DER FILMBEGRIFFE;

Name: James zu Hünigen

URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

DRAMAWIKI

URL: <http://dramaqueen.info/wiki/was-ist-dramawiki/>

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

MEDIAMANUAL ARCHIV

URL:

https://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/index.php

(Letzte Abfrage: 06.03.2017)

3. FILME

CLOUD ATLAS – Alles ist verbunden

Regie: Tom Tykwer / Andrew Wachowski / Lana Wachowski. Drehbuch: Tom Tykwer / Andrew Wachowski / Lana Wachowski. Produktionsland: DE / USA / CHN / SGP. 2012

Fassung: Blu-ray

DEADPOOL

Regie: Tim Miller. Drehbuch: Rhett Reese / Paul Wernick. Produktionsland: USA 2015

Fassung: Blu-ray (ca. 108 Minuten)

ZOOMANIA (ZOOTOPIA)

Regie: Byron Howard / Rich Moore. Drehbuch: Jared Bush / Phil Johnston. Produktionsland: USA 2015 Fassung: Blu-ray (ca. 108 Minuten)

DAS DSCHUNDELBUCH (THE JUNGLE BOOK 2016)

Regie: Jon Favreau. Drehbuch: Justin Marks. Produktionsland: USA 2014 Fassung:
Blu-ray (ca. 106 Minuten)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname