



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ende gut, alles gut!? –
Das Happy End und das Prinzip der poetischen
Gerechtigkeit im klassischen Hollywood-Kino“

Verfasser

Florian Peter Pesel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Prof. (in Vertr.) Dr. Mag. Britta Hartmann

Danksagung

Diese Diplomarbeit wäre nie zu einem „guten Ende“ gekommen, wenn ich nicht die moralische, fachliche und emotionale Unterstützung von Freunden und Familie gehabt hätte!

Hiermit möchte ich euch allen danken!

Ausdrücklicher Dank geht jedoch an meine Betreuerin Prof. Dr. Britta Hartmann, die mir, trotz der verkomplizierenden Distanz Wien - Bonn/Berlin, regelmäßig fachliche Tipps und Anregungen mit auf den Weg gab!

Ein ganz liebes Dankeschön gehört Janina Müller, die aus der Ferne stets ein offenes Ohr hatte und neben fachlichen vor allem emotionalen Beistand leistete sowie an meine einzigartige WG: Lio, Raf, Juli, ihr seid einfach die Besten! Außerdem möchte ich meinen „Bibliotheks-Leidensgenossen“ Amanda Brennan und Maxi Ratzkowski danken, ohne die ich wahrscheinlich heute noch bei Kapitel 1 hängen würde! Ein großes Danke geht auch an alle, die meine Arbeit Korrektur gelesen haben!

Ganz besonderer Dank gilt aber Mama, Papa und Steffie: Ohne eure verständnisvolle Unterstützung, aufmunternden Worte und eure unerschütterliche Geduld würde ich sicherlich nicht an der Stelle stehen, an der ich heute bin! DANKE für alles!

**Ende gut, alles gut!?
Happy End und das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im
klassischen Hollywood-Kino**

Danksagung

1. Einleitung	6
2. Poetische Gerechtigkeit: Definition, Begriffsgeschichte und Bedeutung in der Literaturgeschichte	10
2.1 Das poetologische Konzept und die damit verbundenen gesellschaftlichen Werte	11
2.2 Der Einfluss des Konzepts auf Muster des Erzählens	26
3. Verordnete moralische Erzählung - Hollywoods Production Code	39
4. „Classical Narration“ im Hollywood-Kino	48
4.1 Erzählstruktur	50
4.2 Das (geschlossene) Ende als Krönung der Erzählstruktur	64
4.3 Figuren als Handlungsträger und als Vermittler von Emotionen und Werten	80
5. Das Happy End als Erfüllung des Prinzips poetischer Gerechtigkeit	96
5.1 Nachweis dieser Erfüllung	97
5.2 Glückliche Verwicklungen: IT HAPPENED ONE NIGHT (1934)	106
6. Das ambivalente Happy End: Ende gut, alles gut?	113
6.1 Böse verliebt: STAGE FRIGHT (1949)	114
6.2 Mörder sei Dank: JEOPARDY (1953)	123
7. Resümée	131
Literaturverzeichnis	

Anmerkung:

**Diese Arbeit versucht soweit möglich geschlechtsneutral zu formulieren.
An Stellen, an welchen dies nicht möglich ist bzw. wegen besserer
Lesbarkeit darauf verzichtet wird, beziehen sich die Formulierungen
trotzdem auf alle Geschlechter!**

1. Einleitung

„[T]hese films,
declare that our lives are poems,
their actions and words the content of a dream,
working on webs of significance we cannot or will not survey
but merely spin further. In everyday life the poems often seem composed by demons
who curse us, wish us ill; in art by an angel who wishes us well, and blesses us.“¹

Das Leben ist kein Film. Wäre es das aber, würden wir in wichtigen Momenten unsere Lieblingsmusik hören, unser Alltag wäre von weniger Banalitäten belastet, die Geschichten, die man Freunden bei einer Tasse Kaffee erzählt, hätten mehr Biss und das Wetter würde sich nach der eigenen Gefühls- und Lebenslage richten. Letztendlich würden wir die Liebe unseres Lebens finden und für immer behalten, zugleich den besten Job der Welt ergattern und für immer darin arbeiten, die spannendsten Ereignisse erleben und für immer überleben. Natürlich würde das nur funktionieren, wenn man nach den Regeln spielt. Wer dachte es gäbe keine, der hat sich grundsätzlich getäuscht. Denn nur die Gutherzigen erreichen ihr Ziel unbeschadet, die Bösen müssen frühzeitig sterben, oder ihre Buße anderweitig abarbeiten. Die Menschheit wäre zufriedener, das eigene Dasein wäre spannender und die Welt in jeder Hinsicht gerechter. Für viele würden Träume wahr werden.

Da das Leben aber kein Traum ist und das eigene Dasein deswegen, wie Cavell es so schön gesagt hat, von den Dämonen des Alltags beeinflusst ist, muss sich der Mensch die Sehnsucht nach gelebter Perfektion, Gerechtigkeit und Zufriedenheit an anderer Stelle suchen. Der Hollywood-Film scheint all diese Bedürfnisse in 90 Minuten zu vereinen und lässt am Ende moralisch und gesellschaftlich vorbildlich die Guten siegen, so dass die hart für ihr Wohlergehen kämpfenden Figuren ihr Ziel erreichen und scheinbar in ewiger Glückseligkeit ihr weiteres Dasein fristen dürfen - das in aller Welt bekannte Happy End wurde geboren.

Doch stammt die Idee dazu grundsätzlich aus den Tiefen der amerikanischen Traumfabrik? Hollywood mag viel erfunden, ja die Welt der Unterhaltung revolutioniert haben, das Bedürfnis der Menschheit nach einem glücklichen, befriedigenden und gerechten Ende war allerdings schon weitaus früher

¹ Cavell, Stanley: Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge (Ma.)/London: Harvard University Press, 1981, S.24.

vorhanden. So kann man schon in antiken Schriften nachlesen, dass ein glückliches und vor allem gerechtes Ende eine Erzählung erfolgreich abschließt. Thomas Rymer erfindet im ausgehenden 17. Jahrhundert den Begriff ‚poetic justice‘, womit eine gerechte Bestrafung und Belohnung literarischer Figuren nach den damaligen Grundsätzen der Moral gemeint war. Die Belohnung moralischer und gutherziger Menschen soll dem Bürgertum als idealtypisches Vorbild zeigen, dass sich Verbrechen gegen das menschliche Gesetz und Verstöße gegen ethische und religiöse Regeln niemals auszahlen. Dies erinnert grundsätzlich an die Idee des Happy Ends. Daraus entstand die erste, dieser Arbeit zugrunde liegenden Thesen, die da lautet, dass sich das Happy End Hollywoods aus der literarischen Form der ‚poetic justice‘ entwickelt hat und ein Nachweis poetisch gerechter Tendenzen im Aufbau und in der Auflösung der modernen Erzählhandlung festzustellen ist. Daraus ergab sich meinerseits der Wunsch herauszufinden, wie sich ein Happy End eigentlich darstellen lässt, also durch welche Parameter ein Filmfinale als befriedigend, glücklich und gerecht angesehen wird und ob sich demnach ein Happy End mit den Vorgaben ‚poetischer Gerechtigkeit‘ beschreiben lässt. Da der glückliche Filmausgang im klassischen Hollywood-Kino der 20er bis 50er Jahre erstmalig auftauchte und einige Jahrzehnte fast doktrinär verwendet wurde, bezieht sich die vorliegende Arbeit ausschließlich auf diese Ära. Dieses Bedürfnis eines Nachweises einer Verwandtschaftsbeziehung zwischen ‚poetic justice‘ und Happy End ließ die weitere These zu, dass auch ambivalente Schlüsse in ihrem dramaturgischen Aufbau den normalen Konventionen Hollywoods folgend, allerdings das Publikum in moralische Bedrängnis stürzend, trotzdem den Vorschriften von ‚poetic justice‘ Folge leisten. Meiner Meinung nach können diese Enden dadurch ebenfalls mit einem Happy End schließen, da der Hollywood-Film grundsätzlich nach dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ funktioniert. Daher wird das Ziel dieser Arbeit sein, diesen Thesen Nachhaltigkeit zu verleihen.

Das erste Kapitel soll den Ursprung von ‚poetic justice‘ aufzeigen, die Entstehung und Idee hinter diesem literarischen Prinzip erklären. Dies wird durch ein Referat der wichtigsten Erkenntnisse Wolfgang Zachs erreicht. Dieser hat in seinem Werk *Poetic Justice* dieses stiefmütterlich vernachlässigte Thema sehr ausführlich untersucht und ist trotz der Uneindeutigkeit dieses Begriffs zu eindeutigen und vor allem verständlichen Ergebnissen gekommen. Um ein klares und grundsätzliches Verständnis für dieses literarische Prinzip ohne unnötig verkomplizierende Nebensächlichkeiten in dieser Arbeit vermitteln zu können, wird ausschließlich auf Zach verwiesen. Dadurch kann der Leser die Entstehung

im historischen und gesellschaftlichen Kontext verstehen und die ideologische Idee hinter diesem Prinzip erkennen. Weiterhin wird im folgenden Kapitel darauf hingewiesen, dass sich ‚poetische Gerechtigkeit‘ in einigen sehr bekannten literarischen Strömungen manifestierte. Genannt werden hier vor allem die Märchen und das Bürgerliche Trauerspiel. Dies veranschaulicht die literarische Verwendung ‚poetischer Gerechtigkeit‘ an konkreten Beispielen. Somit wird durch diese beiden Kapitel ein Verständnis für das Prinzip und seine Darstellungsweise geschaffen..

Der nächste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit dem klassischen Hollywood-Film. Essentiell hierfür erweist sich augenscheinlich die Beschäftigung mit dem Hollywood-Production-Code, der es sich zur Aufgabe machte, Filmhandlungen und Darstellungsformen zu kontrollieren und nach gewissen moralischen Maßstäben zu beeinflussen. Ein Zusammenhang zu den Grundsätzen der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ wird untersucht.

Weiterhin wird erläutert, inwiefern sich der dramaturgische Aufbau einer Hollywood-Erzählung darstellt und nach welchen Kriterien diese arbeitet. Es werden hauptsächlich dramaturgische Punkte, ohne einen Bezug zum Studiosystem, angesprochen. Dadurch soll deutlich gemacht werden, wie Filmhandlungen aufgebaut sind und dass poetisch gerechte Tendenzen einen wichtigen Punkt innerhalb der Hollywood-Dramaturgie einnehmen. Die eingehende Beschäftigung mit dem geschlossenen Ende des Films und dessen End-Konventionen des Mainstream-Films wird in 4.2 erläutert, um ein grundlegendes Verständnis für das Thema „Ende“ zu erhalten und die Regeln, wie sich ein Ende darstellt, kennen zu lernen. Damit kann das Happy End erstmals besser verstanden werden. Da die Bewertung eines Filmendes – nichts anderes passiert mit dem letztgültigen „Ergebnis“ einer Handlung – entscheidet, ob sich das Finale als glückliches/tragisches und befriedigendes Ende herausstellt, müssen die Figuren als Handlungsträger und Vermittler von Emotionen und Werten anerkannt werden. Dies wird in 4.3 ausführlich behandelt, so dass die Frage, wodurch ein glückliches Ende entsteht, völlig beantwortet werden kann.

In Kapitel 5 wird die Darstellungsweise des Happy Ends erläutert. In diesem Zusammenhang wird eine Klärung über die Verbindung von Happy End und dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ aus den zuvor gewonnenen Erkenntnissen und eines Filmbeispiels, das auf poetisch gerechte Tendenzen untersucht wird, vorgenommen. Somit können die ersten aufgestellten Thesen bewiesen werden.

Kapitel 6. beschäftigt sich mit den moralisch ambivalenten Filmbeispielen, die ebenfalls auf poetisch gerechte Tendenzen untersucht werden, um letztendlich die Frage danach beantworten zu können, ob Hollywood-Erzählungen, welche das Publikum in moralische Bedrängnis führen, auch ‚poetische Gerechtigkeit‘ fordern und somit in einem Happy End münden können. Abschließend werden die erreichten Ergebnisse aufgelistet, so dass wie beim Happy End keine offenen Fragen mehr zurück bleiben und sich der Leser, nach der Vorstellung des Verfassers, nicht folgenden Worten anschließen muss:

„Zum Schluss kommt ein Kuss
Das Böse stirbt, weil es sterben muss.
Doch was kommt nach dem Happy End?
Nach all den Dingen, die jeder kennt?
Alles ist gut - doch was wird dann?
Sind alle glücklich - ein Leben lang
- oder was kommt dann?“²

- Madsen, Happy End -

² Madsen: Happy End, Album: Goodbye Logik, Vertigo Berlin (Universal), 2006.

2. Poetische Gerechtigkeit: Definition, Begriffsgeschichte und Bedeutung in der Literaturgeschichte

„Nothing more or less than the balancing of justice
wherein retribution overtakes the guilty
and virtue and innocence are rewarded“³

Am Ende ihres Romans „The Murder of Roger Ackroyd“ offenbart Agatha Christie das wahre Gesicht des Ich-Erzählers und beherzten Assistenten Hercule Poirot, Dr. James Sheppard. Auf intime Weise vertraut er dem Leser durch sein Tagebuch ein reueloses Geständnis an. Der Held des Romans entpuppt sich plötzlich als der gesuchte Mörder und verliert dadurch die bis zu diesem Punkt bestehende Sympathie des Rezipienten. - Doch wie soll es nun enden? Kann der Mörder bestraft werden? Die Antwort gibt er zugleich selbst:

„And then - what shall it be? Veronal? There would be a kind of poetic justice. Not that I take any responsibility for Mrs Ferrars's death. It was the direct consequence of her own actions. I feel no pity for her. I have no pity for myself either. So let it be Veronal.“⁴

Das angesprochene Beruhigungsmittel soll demnach als letzter Ausweg dienen. Die kaltblütige Tat wird durch des Mörders Tod vergolten. Selten schafft es ein Autor, den Helden seiner Erzählung sterben zu lassen, ohne dass der Zuschauer das für ungerecht und tragisch hält. Der Selbstmord James Sheppards scheint hier aber wirklich die Situation zu lösen: Das Rätsel ist aufgeklärt, der Übeltäter bestraft und das Verbrechen gesühnt. Doch wie kann das sein? Die Antwort liegt bereits in den letzten Worten des Protagonisten: Es wird eine sogenannte ‚poetische Gerechtigkeit‘ herbeigeführt, die zufriedenstellt. Ein Prinzip, das den Tugendhaften wie den Lasterhaften ihren gerechten Lohn verspricht, so dass, umgangssprachlich ausgedrückt, die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Die Herkunft des Konzepts der poetischen Gerechtigkeit, seine Bedeutung und Funktion wird in den folgenden Kapiteln geklärt.

³ Palmer, Frederick: Palmer plan handbook. Hollywood: Palmer Photoplay Corp. 1921, S. 71.

⁴ <http://www.goodreads.com/reader/6640-the-murder-of-roger-ackroyd?percent=48.386132>

2.1 Das poetologische Konzept und die damit verbundenen gesellschaftlichen Werte⁵

„For if they had refused to succeed their Father,
and when they might have sat on the Throne,
have humbled themselves at *Aubrey's* feet;
then no *Poetical Justice* could have touch'd them:
guilty they were to be, in enjoying their Father's crime;“⁶

Dieses Kapitel verfolgt das Ziel, das Konzept der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ von seinem Ursprung in der Literatur zu erläutern und seine Bedeutungsentwicklung und –veränderung im Laufe der Zeit darzustellen. Ausgehend von dem Werk *Poetic Justice* von Wolfgang Zach, das sich als die ausführlichste und grundlegendste Schrift zu dieser Thematik herausstellte, wird im Folgenden das Konzept ‚poetische Gerechtigkeit‘ nach Zachs Forschungsstand erklärt.

Der Begriff der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ stammt aus der englischsprachigen Literatur. Die bedeutendste belegte Erwähnung von *poetical justice* findet sich in der Schrift „The Tragedies of the Last Age“ des Autors Thomas Rymer aus dem Jahr 1677.⁷ Weiterführende Literatur bestätigt jedoch, dass Rymers Werk durchaus nicht das Erste war, das sich mit dieser Thematik und vor allem mit einer derartigen Begriffsdefinition beschäftigte: Bereits Jules de la Mesnardières bezeichnet in „La Poétique“ aus dem Jahr 1639 ein gerechtes Ende einer Tragödie, Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen, als „justice du théâtre“ oder eben auch „justice du poëme“. ⁸ Die Vermutung liegt nahe, dass Rymer sich durch de la Mesnardières' Beitrag inspirieren ließ, da darüberhinaus keine andere Erwähnung eines gleichen oder ähnlichen Terminus bis zu diesem Zeitpunkt vorliegt.⁹

Zach erläutert, dass de la Mesnardières' Publikation in Frankreich keine bahnbrechende Errungenschaft darstellte, wohingegen die Schrift von Thomas Rymer im englischsprachigen Literatenkreis große Anerkennung fand, so dass der Begriff „poetical justice“ zum festen Bestandteil englischer literarischer Termini wurde. Nach Rymer beschäftigte sich vor allem John Dryden mit der

⁵ Die Fakten und Erkenntnisse in diesem Kapitel stammen von Wolfgang Zach. Eine verständliche Definition des Begriffs ‚poetische Gerechtigkeit‘ geht demnach auf ihn zurück! Vgl.: Wolfgang Zach : *Poetic Justice*, Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1986

⁶ Zimansky, Curt A.: *The Critical Works of Thomas Rymer*, New Haven: Yale University Press, 1956, S. 26.

⁷ Vgl.: Ebd., S. 26,27 et passim.

⁸ Vgl.: Mesnardières de la, Jules: *La Poétique*, Paris 1640, zit. nach : Wolfgang Zach : *Poetic Justice*, Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1986, S. 25.

⁹ Vgl.: Zach, S.25.

Thematik und prägte die Schreibweise „poetic justice“, die neben „poetical justice“ gleichbedeutend bis heute anerkannt wird. Anfangs nur für die Tragödie geltend, wurde die „poetic justice“ im 17. Jahrhundert auf die Komödie, das Epos und den Roman ausgeweitet.¹⁰ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Konzept, in dem am Ende die Guten belohnt und die Bösen ihre gerechte Strafe erhalten (im weiteren Verlauf genauer definiert) immer häufiger abgelehnt und dadurch in seiner Bedeutung stark gemindert.¹¹

Zach fand heraus, dass eine Rezeption der ‚poetic justice‘ in Frankreich trotz de la Mesnardière kaum vorhanden war, wohingegen in Deutschland Interesse an der Thematik bestand. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Georg Philip Harsdörffer 1650 in seinem Werk *Der poetische Trichter* „dafür plädierte, daß das Trauerspiel ‚gleichsam ein gerechter Richter‘ sein solle.“¹² Der Begriff ‚poetic justice‘ wurde 1742 durch die deutschsprachige Ausgabe des Magazins *The Spectator* mit dem Terminus der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ übersetzt.¹³ In dieser Arbeit wird demnach weiterhin die deutsche Definition ‚poetische Gerechtigkeit‘ verwendet. Zur Sprache kam das Konzept in Dramenkritiken von Goethe und Lessing im späten 18. und bei Schopenhauer und Engels im 19. Jahrhundert.¹⁴ Somit kann die Entstehung des Begriffs der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ in einen zeitlichen Rahmen eingeordnet werden, in welchem er im 17. Jahrhundert zu einem konkreten literarischen Konzept wurde. Ihre Blütezeit und damit größte Bedeutung erreichte die ‚poetische Gerechtigkeit‘ im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, worauf im Laufe dieses Kapitels genauer eingegangen wird.

Zunächst ist es wichtig, eine begriffliche Klärung vorzunehmen.

Thomas Rymer gilt als der Erste, der versuchte, das zuvor allgemeingültige Prinzip eines gerechten Endes zu definieren und begrifflich zu fassen. In seinem Werk *Tragedies of the Last Age* (1677) gebraucht er den Begriff ‚poetical justice‘ allerdings nur viermal.¹⁵ Folgt man seiner Erläuterung, so versteht er unter seinem eingeführten Terminus vor allem die Bestrafung einer lasterhaften Figur in der Tragödie, wobei tugendhafte Charaktere nicht sterben dürfen.¹⁶

¹⁰ Vgl.: Zach, S.26.

¹¹ Vgl.: Ebd., S.26.

¹² Zach, S. 26.

¹³ Vgl.: Der Zuschauer, Leipzig 1742, I 187ff., VII, 369., zit. nach: Zach, S. 26.

¹⁴ Vgl.: Zach, S. 26ff.

¹⁵ Vgl.: Zimansky, Carl A.: The Critical Works of Thomas Rymer, S. 26, 27,32,69.

¹⁶ Vgl.: Ebd., S.26.

Allerdings stellt man bei weiterer Lektüre von Rymers Werk fest, dass er sich anscheinend noch nicht für eine eindeutige Definition entschieden hat, da der Autor einmal davon spricht, dass der Übeltäter mehr leiden solle, als es seine Tat rechtfertigen würde, an anderer Stelle spricht er von einer angemessenen Bestrafung.¹⁷ Er knüpft jedoch auch eine Verbindung zwischen Sittsamkeit und ihrem Lohn sowie zwischen Verbrechen und Vergeltung, denn „whereby the causes and the effects, the vertues [sic!] and rewards, the vices and their punishments are proportion'd and link'd together; how deep and dark soever [sic!] are laid the Springs [sic!], and however intricate and involv'd are their operations.“¹⁸

Daher ist es nur allzu verständlich, dass aufgrund von Rymers unklaren, ja sogar fast widersprüchlichen Definitionsversuchen einige Literaten den von ihm eingeführten Begriff unterschiedlich verstanden, bewerteten und auch verwendeten. John Dryden, der selbst einiges zur Etablierung dieses Terminus beitrug, fasste ‚poetical justice‘ so, dass eine angemessene Strafe eine Untat sühne, „nicht aber die strenge Strafe eines ‚fatal flaw‘.“¹⁹ Außerdem verknüpfte Dryden einen weiteren Aspekt mit Rymers Konzept, und zwar, dass der Autor im Zuschauer ein positives Gefühl für die Sittsamkeit und ein stärkeres, Negatives für das Verbrechen erwecken sollte.²⁰ Diesen zusätzlichen Aspekt bezeichnet Wolfgang Zach als ‚gerechte Sympathieverteilung‘.²¹

Zach erkennt, dass die gängigste Interpretation der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ im 17. und 18. Jahrhundert eine angemessene und logische Verteilung von Belohnung und Bestrafung fordert. Nach diesem Verständnis ist es nicht nur wichtig, den Übeltätern ihre gerechte Strafe zukommen zu lassen, sondern auch den tugendhaft Handelnden das ihnen zustehende Glück. Zach bemerkt, dass dies in Elkanah Settles *Farther Defence of Dramatic Poetry* (1698) erkannt wird, der deutlich den Wert einer Belohnung des Guten in den Vordergrund rückt.²² In James Drakes *The Ancient and Modern Stages Survey'd* (1699) wird poetische Gerechtigkeit als angemessene Verteilung von Lohn und Strafe für sittsame bzw. lasterhafte Taten in der Literatur beschrieben. Nach Drake entspricht aber auch die Art der Auflösung einer Erzählung der poetischen Gerechtigkeit, in der der

¹⁷ Vgl.: Zimansky, S.27, 69, 32.

¹⁸ Ebd. S.75.

¹⁹ Vgl.: Zach, S. 31.

²⁰ Dryden: Of dramatic poesie I 213/215, zit. nach: Zach, S.31.

²¹ Vgl.: Zach, S. 32.

²² Settle, Elkanah: A Farther Defence of Dramatick, London, 1698, S.63, zit. nach: Zach, S.32.

Übeltäter an seiner eigenen Untat Schaden nimmt,²³ wie es auch Rymer als ‚ironisch angemessene Bestrafung‘ beschreibt. Zach erläutert, dass sich dieser Aspekt des Konzeptes vor allem im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Durch Joseph Addisons Erwähnung und Interpretation des Begriffs im damals sehr beliebten und viel gelesenen „*Spectator*“ als „equal distribution of reward and punishments“,²⁴ wird ‚poetic justice‘ seitdem fast ausschließlich auf diese Weise definiert und vor allem in Großbritannien und Deutschland im 18. Jahrhundert auf diese Weise verstanden.²⁵

Die Bedeutsamkeit dieses Begriffs für die damaligen Dramatiker belegt der Eintrag zur poetischen Gerechtigkeit in Ephraim Chambers Lexikon „*Cyclopaedia*“ (1738), denn da heißt es:

„POETICAL JUSTICE, is chiefly used in respect of the drama, to denote a distribution of rewards and punishments to the several persons, at the catastrophe or close of the piece, answerable to the several characters they have appeared (?) in. [...] Whatever difficulties and distresses the virtuous and innocent may labour under, and how prosperously soever [sic!] it may go with the wicked, in the course of the piece; the poet usually takes care to give each of them their due ere he parts with them.“²⁶

Dennoch verändern sich die verschiedenen Bedeutungen des Terminus im Lauf der Zeit. So wird das Verständnis einer poetischen Gerechtigkeit als harte Strafe eines Verbrechens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Großbritannien immer unbedeutender, wohingegen am Ende des 19. Jahrhunderts diese Interpretationsweise bei deutschen Literaturkritikern populärer wird.²⁷ Der Aspekt einer „übertrieben angemessenen“ Bestrafung hingegen ist bis in die Gegenwart erhalten geblieben und wird auch heute noch im englischsprachigen Raum von der Masse als Erklärung für ‚poetical justice‘ verwendet.²⁸

Dies macht deutlich, wie sich die Bedeutung des Begriffs im Laufe der Zeit verschob. Aus heutiger Sicht gibt es vor allem im Englischen immer noch viele unterschiedliche Aspekte, allerdings hebt sich ein gewisses Basisverständnis heraus. Wolfgang Zach stellte die verschiedenen Interpretationsaspekte des Begriffs sinnbringend zusammen:

²³ Drake James: *The Ancient and Modern Stages survey'd*, London, Printed for Abel Roper, 1699, S.207, 212,215 et passim., zit. nach: Zach, S.32.

²⁴ The *Spectator*, 16.April 1711, zit. nach: Zach, S.33.

²⁵ Vgl.: Zach,S.33.

²⁶ Chamber, Ephraim: *Cyclopaedia, or, an universal dictionary of arts and sciences*, London 1728., zit. nach: Zach, S. 33.

²⁷ Zach, S. 33.

²⁸ Vgl.: Zach, S.34

- “(1) The ideal justice in distribution of rewards and punishments supposed to befit a poem or other works of imagination.
- (2) The ideal justice which poets exercise in making the good happy and the bad unsuccessful.
- (3) An ideal distribution of rewards and punishments such as is common in some poetry and fiction.
- (4) Ideal administration of reward and punishment.
- (5) An outcome whereby a person receives his just deserts in a manner peculiarly or ironically appropriate.
- (6) An outcome of a fictitious or real situation, in which vice is punished and virtue rewarded usu. in a manner peculiarly or ironically appropriate to the particular situation.
- (7) Perfect justice, by which wrong-doers are punished or made to suffer in a way that seems particularly suitable or right.
- (8) Der in der Dichtung oft erscheinende, in der Wirklichkeit vermißte Kausalzusammenhang von Schuld und Strafe.“²⁹

Sehr gut verdeutlichen diese gewählten Beispiele die verschiedenen Nuancen der Begriffsbedeutung.

Das wahrscheinlich herausstechendste Charakteristikum mag jedoch die Betonung sein, die darauf gelegt wird, dass nur in einer fiktionalen Erzählung eine gerechte Bestrafung und Belohnung dargestellt werden kann. Dass dies auch in realen Geschehnissen vorkommen mag/kann, wird nur in einer Definition berücksichtigt (6).³⁰ Erwähnt wird auch der überzogene Gestus einer derartigen Gerechtigkeit (5, 6, 7).³¹ In den meisten Erläuterungen ist jedoch klar, dass es nur dann ‚poetisch gerecht‘ zugehen kann, wenn das Verbrechen angemessen gesühnt und die Tugendhaften belohnt werden, außer in den Beispielen (7) und (8), in welchen ausschließlich die Bestrafung erwähnt wird.³² Vor allem dieser letzte Punkt macht deutlich, dass der Zuschauer von der unrealistischen Gerechtigkeitsverteilung begeistert wird, weil die Fiktion dadurch den Wunsch nach gerechter Lohnverteilung, welche im realen Leben meist ausbleibt, erfüllt und das Publikum somit befriedigt wird.

Dadurch kann nun ein neuzeitliches Verständnis dieses Begriffs charakterisiert werden, welches unter poetischer Gerechtigkeit zuallererst eine gerechte Bestrafung des Verbrechens und Belohnung der Tugend versteht, die meistens

²⁹ Zach, S.28.

³⁰ Vgl.: Ebd., S. 28

³¹ Vgl.: Ebd.

³² Vgl.: Ebd.

in fiktionalen Erzählungen vorzufinden ist. Der Fokus liegt hierin meist auf der Bestrafung, oder aber auch auf der überzogenen Vergeltung einer Schuld oder dem Kausalzusammenhang von Laster und Sühne.

Jedoch präsentieren die oben angeführten Lexikaeinträge in ihrer Summe keine klare Bedeutungsdefinition, sondern bieten wiederum eher eine Basisdefinition, die nuancenartig und variabel ausdifferenziert werden kann.

Die wahrscheinlich essenziellste Beschreibung für den modernen Gebrauch dieses Terminus stellt das *Dictionary of Literary Terms* aus dem Jahr 1952 auf, in dem es heißt:

„1. The requirement that good and evil should be meted out their just deserts of reward and punishment. Thus, for his goodness Edgar ends happily and for his evil Edmund ends disastrously (*King Lear*, Shakespeare).

2. The term may also apply to the appropriateness of a character's reward or punishment: Beadle Bumble ends his days in the workhouse over which he so long tyrannized (*Oliver Twist*, Dickens).“³³

Nun ist anzunehmen, dass es in der Literaturwissenschaft eine Verwirrung oder Unsicherheit hinsichtlich dieses Konzepts geben müsste, da keine allgemeingültige Definition zu existiert. Allerdings ist dies nicht nötig, da Einigkeit über die Grundbedeutung vorzuliegen scheint, so dass die verschiedenen Begriffsnuancen vernachlässigbar sind. So meint Wolfgang Zach, „daß die heutige, auch in dieser Studie akzeptierte Hauptbedeutung von ‚poetic justice‘ in der Literaturwissenschaft – ‚die gerechte Bestrafung des Bösen und Belohnung des Guten in der Literatur‘ ist.“³⁴

Deutlich geworden ist, dass eine konkrete und allgemein akzeptierte Definition des Terminus ‚poetic justice‘ nicht vorliegt. Klar ist allerdings, dass der Versuch einer Erläuterung durch die Erfindung des Begriffs ‚poetic justice‘ von Rymer ein literaturhistorisch älteres, tradiertes Konzept greifbarer gemacht hat.

Dieses Konzept einer angemessenen Strafe des Lasters mit ausgleichendem Lohn für die Sittsamkeit, eben ein umgangssprachlich „gerechtes“ Ende einer Erzählung, wird in verschiedenen literarischen Epochen verwendet und diskutiert, aber zuweilen auch boykottiert.

³³ Charles Duffey and Henry Pettit, *A Dictionary of Literary Terms*, Denver, 1952. , zit. nach: Zach, S. 29.

³⁴ Zach, S. 30.

Durch Zachs Erkenntnissen zu der Entstehung des Begriffs ‚poetische Gerechtigkeit‘, wird schnell klar, dass weder Rymer noch de la Mesnardière die Ersten waren, die sich mit der Idee eines gerechten Handlungsausgangs einer Erzählung beschäftigten. Schon Platon erwähnte Ähnliches in seinen Schriften. In *Der Staat* wird folgender Dialog zwischen Sokrates, Glaucon und Thrasymachus beschrieben:

„Es muß also notwendig eine schlechte Seele schlecht regieren und sorgen, die gute aber in allen diesen Beziehungen gut verfahren.

Notwendig.

Nun haben wir aber zugegeben, daß Gerechtigkeit Tugend der Seele sei und Ungerechtigkeit ihre Schlechtigkeit?

Allerdings haben wir's zugegeben.

Die gerechte Seele und der gerechte Mensch wird also gut leben, und der ungerechte schlecht.

Es folgt dies offenbar aus deinen Worten, versetzte er.

Nun ist aber doch derjenige, welcher gut lebt, selig und glücklich, und wer nicht - das Gegenteil?

Wie wäre es anders möglich?

Der Gerechte ist also glücklich, der Ungerechte unglücklich.

Meinethalben, sagte er.“³⁵

Hier wird der Zusammenhang zwischen dem menschlichen Verhalten und den daraus entstehenden Folgen angesprochen. Durch die Feststellung, dass eine gute Seele belohnt werden soll und eine Schlechte hingegen bestraft, wird der Rückschluss gezogen, dass ungerechtes Handeln nie lohnender sei als Gerechtes, da Gerechtigkeit mit Glück belohnt wird, und dieses von allen Menschen als erstrebenswerter angesehen wird als Unglück. Kurz gesagt, die Guten leben glücklich, die Bösen unglücklich. Dies bezieht sich jedoch eher auf eine allgemeingültige Norm für gesellschaftliches Miteinander als auf Poesie.

Allerdings spricht er im weiteren Verlauf gerade diese explizit an:

„Weil ich glaube, daß wir sagen werden, daß die Dichter und Erzähler in bezug auf die Menschen die wichtigsten Behauptungen fälschlich aufstellen, daß nämlich viele zwar ungerecht, aber glücklich seien, und Gerechte unglücklich, und daß das Unrecht nütze, wenn es unentdeckt bleibe, und daß die Gerechtigkeit das Beste anderer und der eigene Nachteil sei; und ich glaube, wir werden verbieten, derartiges zu sagen, und werden vorschreiben, das Gegenteil davon zu singen und zu erzählen. Oder meinst du nicht?“³⁶

Hier macht Platon die Ablehnung einer Belohnung des sündigen Verhaltens unmissverständlich deutlich. Von Dichtern fiktiver Erzählungen wird verlangt, dass sie niemals eine ungerechte Lohnverteilung in ihren Dramaturgien gestalten dürften, wobei sie im Gegenzug dazu ermuntert werden, die Gerechtigkeit siegen zu lassen.

³⁵ <http://www.linke-buecher.de/texte/romane-etc/Platon--Der-Staat.pdf>, S.64.

³⁶ <http://www.linke-buecher.de/texte/romane-etc/Platon--Der-Staat.pdf>, S.140f.

In „Die Gesetze (II)“ beispielsweise rückt Platon die Sicht der Dramatik auf den religiösen Glauben in den Vordergrund, der durch das unmoralische Hervorheben des Sieges der Bösewichte und deren materielle Belohnung gemindert wird, da dadurch ein Vertrauen in göttliche Gerechtigkeit hinfällig wird.³⁷ Zach erkennt, dass Platon in seinem „Staat“ folgert, dass der Sittsame mit Glück belohnt wird und der Verbrecher für seine Taten büßen muss – egal, ob im Leben oder dem Jenseits. Diese Norm, die in der Poesie erkennbar sein soll, dass das Gute über das Böse triumphierend siegt, stellt die göttlichen Mächte des Universums dar – denn Platon war der Überzeugung, dass die Götter nur Gutes bewirken.³⁸ Zach bemerkt, dass dies auch später im christlich geprägten Mittelalter sowie die Zeit der Aufklärung Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts ähnlich gesehen wurde, in der das Konzept der poetischen Gerechtigkeit seinen Höhepunkt in der englischsprachigen Literatur hatte. Zach erkannte, dass das literarische Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ in der damaligen Poesie zu einer Doktrin überhöht wurde, da die Annahme bestand, nur auf diese Weise könne der Glaube an Gott gefördert werden, denn „(d)ie Darstellung von moralischer Ungerechtigkeit in der Literatur stellt die Gerechtigkeit Gottes in Frage und fördert den Unglauben, die Übung von poetic justice hingegen entspricht dem rational einsichtigen vollkommen gerechten Weltenplan Gottes.“³⁹ Zach bezeichnet diesen Bedeutungsaspekt als ‚weltanschaulich-religiös‘.⁴⁰ Dieser Aspekt hebt vor allem die Hinwendung zum christlichen Glauben hervor, die durch gerechte Erzählungen beim Leser evoziert werden sollte. So argumentiert beispielsweise Ralph Cudworth, dass im wahren Leben auch Gott die dramaturgische Gewalt über unser Schicksal inne hat, denn „God Almighty is that skilful dramatist, who always connecteth [sic!] that of ours, which went before with what of his follows after, into good coherent sense, and will at last make it appear, that a thread of exact justice did run through all, and that reward and punishments are measured out in geometrical proportion.“⁴¹

An anderer Stelle erklärt Henry More, dass der Leser ein regelrechtes Verlangen nach einem gerechten Ende hätte und dieses sogar erwarte: „It rightly pleases us in the reading of the most ingenious Plays [sic!] and Heroick Poems [sic!], that

³⁷ Vgl.: Platon: Die Gesetze (II) 432., zit. nach: Zach, S.40.

³⁸ Vgl.: Zach, S.40.

³⁹ Zach, S. 40.

⁴⁰ Zach, S. 40.

⁴¹ Cudworth, Ralph: The True Intellectual System of the Universe, 3.Band, London 1845, S. 477, zit. nach: Zach S.68.

long afflicted Vertue [sic!] at last comes to the Crown.“⁴² Weiterhin sei Gott einer planenden, vorausschauenden Ordnung, wie sie ein geschickter Dramatiker zu gestalten hätte, gleichzusetzen, die den Sittsamen ein glückliches Lebensende verspricht. Dies würde jedoch erst nach dem Tod bewusst werden, denn „we shall see the deep Plot of this great and wonderful *Drama* laid open and unravel'd.“⁴³ Thomas Rymer erwähnt ebenfalls diesen Aspekt. Er stellt die Anforderung an den Dichter, dass er eine Welt erschaffe, in der Lohn und Strafe eng verbunden seien, die sich nach göttlicher Harmonie richte.⁴⁴ Zach sagt, dass auch im deutschen Literatenkreis diese, ‚weltanschaulich-religiöse‘ Dimension der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ zu erkennen ist – beispielsweise in Sigmund von Birkens Aussage in „Teutsche Rede-, Bind und Dicht-Kunst“ (1669), wenn er davon spricht, „(W)ann die Tugend nicht belohnt/ und die Laster nicht gestrafft erscheinen/ so ist solches ärgerlich und eine Gotteslästerung/ weil es der Göttlichen Regierung zuwider lauffet.“⁴⁵ Völlig abgelehnt werden zu dieser Zeit die Stücke von Shakespeare, da diese der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ nicht entsprechen, da die tugendhaften Helden oft ihr jähes Ende darin finden.⁴⁶ Damit wird deutlich, dass zu dieser Zeit der Glaube an ein gerechtes Eingreifen Gottes ins Leben eines jeden Menschen sowie an ein von Gott vorherbestimmtes Leben vorherrschte und die Literatur diesen christlichen Glauben durch die ‚poetische Gerechtigkeit‘ fördern sollte.

Neben dem ‚weltanschaulich-religiösen‘ Aspekt, wie ihn Zach benennt, sind noch weitere zu erkennen. In Platons erstem hier aufgeführten Zitat wird ersichtlich, dass er die Vorstellung hatte, dass gute Menschen ein schönes Leben führen und Schlechten Unglück widerfährt. Nach Platons Standpunkt zur richtigen Erziehung eines Menschen sollen Kinder so früh wie möglich lernen, dass es einen Kausalzusammenhang zwischen gutem Verhalten und Lohn, sowie schlechtem Verhalten und Strafe gibt.⁴⁷ Weiterhin folgert Platon, dass Menschen sich schnell literarische Figuren zu Vorbildern nehmen und dadurch das Verhalten dieser kopieren wollen.⁴⁸ Daher fordert Platon von den Poeten, die Bürger nicht zu verführen und daher einen sittsamen Charakter sympathisch und

⁴² More, Henry: *Divine Dialogues*, 1679 London, S. 172, zit. nach: Zach, S.69.

⁴³ Norris, John: *Practical Discourses upon the Beatitudes*, London 1713, S.180, zit. nach: Zach, S.70.

⁴⁴ Rymer: *Critical works*, S.75.

⁴⁵ Von Birken, Sigmund: *Teutsche Rede-, Bind und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1669, Hildesheim, 1973, S.331, zit. nach: Zach, S.74.

⁴⁶ Vgl. Rymer: *A short view of tragedy*, in: *Critical Works*, S. 161.

⁴⁷ Platon, *Gesetze (II)*, S.86, 95., zit. nach: Zach, S.40.

⁴⁸ Vgl. Zach, S. 44.

einen Lasterhaften abscheulich zu gestalten.⁴⁹ Dies ähnelt sehr der sogenannten ‚gerechten Sympathieverteilung‘, die, wie weiter oben schon erwähnt, von John Dryden im 17. Jahrhundert in der Literatur verlangt wurde und einen Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ darstellt. Die Rückbeziehung der klassizistischen Epoche auf die Antike ist folglich klar zu erkennen. Platon überlässt, wie einige Jahrhunderte später Dryden und seine Zeitgenossen, dem Dichter eine große Verantwortung, da nach seiner Auffassung sich Leser von unsittlichen Figuren und ihren unmoralischen Handlungen beeinflussen lassen, sofern dieser Charakter die Sympathie der Rezipienten gewinnt. Dadurch würden die tugendhaften Normen einer Gesellschaft an Wert verlieren. Erstrebenswerter und sogar auf eine gewisse Art zum literarischen Gesetz erhoben, erhält ‚gerechte Sympathieverteilung‘ einen fundamentalen Stellenwert, da mit ihrer Hilfe die Moral einer Gesellschaft gestärkt werden würde. Zach nennt diese erzieherische Funktion der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ ‚moralisch-didaktisch‘.⁵⁰ Das heißt: Seit Platon wird Geschichten ein moralischer und erziehender Aspekt zugesprochen.

Zach merkt an, dass ein gutes Leben zu führen vor allem im Klassizismus ungemein wichtig war, da der christliche Glaube auf das Jenseits fokussiert war und jeder Mensch durch Tugend und Moral seinen Platz im Himmel sicherstellen wollte. Ein gottgefälliges Leben war der Schlüssel zum Paradies. Daher war die Aufgabe des Dichters essenziell, durch seine Erzählungen zur Sittsamkeit zu erziehen: Einerseits werde so eine Normgesellschaft erschaffen und andererseits könne jeder Bürger sein eigenes Seelenheil für die Ewigkeit sicherstellen. Durch die oben schon erwähnte ‚gerechte Sympathieverteilung‘, also der sympathischen Darstellung der Guten und die gleichzeitige Belohnung sowie eine unsympathische Darstellung und Bestrafung der Unmoralischen, wird eine gewisse Haltung hervorgerufen, die das persönliche Handeln der Rezipienten lenken soll. Die Rezipienten sollen in gewisser Weise konditioniert werden, indem ihnen die direkten Zusammenhänge von Verhalten und Lohn/Strafe vorgeführt wurden.

Auch John Locke legt dieses Denken seinem Erziehungsmodell zugrunde, so dass es erscheint, als sei der Mensch in seinen Taten außergewöhnlich beeinflussbar.⁵¹ Diese gesellschaftliche Erkenntnis aus der moralisch-erziehenden Dimension trägt dazu bei, dass ‚poetische Gerechtigkeit‘ auch nach

⁴⁹ Zach, S.44.

⁵⁰ Vgl. Zach, S.45.

⁵¹ Vgl.: Locke, John: An essay concerning Human Understanding, London, 1977, zit. nach: Zach, S.82.

der Abwendung von der religiös-moralischen Weltvorstellung in der Aufklärung immer noch einen hohen Stellenwert in der Literatur innehatte.⁵² So ist es keine Seltenheit, dass noch Ende des 18. Jahrhunderts die Verwendung von ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und die dadurch erhobenen moralischen Tendenzen als die höchste Kunst der Literatur angesehen wurden.⁵³

Diese Hervorhebung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ mit ihrem hohen Stellenwert liegt, wie schon erwähnt, einerseits darin begründet, dass eine Vorstellung eines allmächtigen, gerechten Gottes existiert, dessen Handeln im glücklichen Schicksal der Tugendhaften und dem Unglück der Lasterhaften erkannt wird, andererseits auch das Bild einer Gesellschaft, die aus moralisch instabilen, leicht zu beeinflussenden und daher zu strenger Disziplin genötigten Wesen besteht.

Allerdings kann noch ein weiterer Aspekt hinzugefügt werden, der das Bestehen der hohen Stellung dieses zur Doktrin erhobenen Konzepts sicherte: Zach nennt sie die ‚ästhetisch-kulinarische‘ Dimension.⁵⁴ Bereits in der Antike wird auf das Verlangen der Rezipienten nach einem gerechten Lohn- und Strafverteilungsmaß hingewiesen.⁵⁵ So erklärt Aristoteles:

„Da der Aufbau der Tragödie, wenn sie so schön als möglich sein soll, [...] so ist es zuerst klar, daß nicht anständige Leute beim Umschlag von Glück in Unglück gezeigt werden sollen (denn dies erzeugt nicht Furcht oder Mitleid, sondern Widerwillen) und auch nicht der Übergang schlechter Menschen von Unglück zu Glück (denn dies läuft der Tragödie völlig zuwider, da keine der geforderten Wirkungen sich einstellt: es ist weder menschenfreundlich noch mitleiderregend, noch erschreckend), noch darf der gar zu Schlechte von Glück in Unglück stürzen.“⁵⁶

Aristoteles spricht sich hier weder aus religiösen noch didaktischen Gründen für ein gerechtes Ende einer Erzählung aus – allein das Gefühl von Mitleid oder Furcht sei erwünscht, welches wiederum auf eine rein ästhetische Empfindung hindeutet. Der Rezipient steht hier im Vordergrund, als denkendes, fühlendes Wesen, das eine gewisse Erwartung an den Dichter stellt. Demnach hegen Rezipienten die Erwartungshaltung an literarische Werke, dass sie logisch strukturiert und ohne Lücken zu einem befriedigenden Ende kommen müssen. Außerdem sollte den Figuren am Ende ein klares Schicksal zuteil werden, so dass die Handlung völlig abschließen kann und keine weiteren Spekulationen möglich sind. Eine derartige Verwendung des Konzepts poetischer Gerechtigkeit

⁵² Vgl.: Zach, S.82

⁵³ Vgl.: Ebd.

⁵⁴ Vgl.: Zach, S.47., S.87.

⁵⁵ Vgl.: Ebd. S. 49ff.

⁵⁶ Aristoteles: Poetik, übersetzt v.: Olof Gigon, Philipp Reclam Verlag, Stuttgart, 1961, S.43f.

kann nicht nur in moderner Literatur gefunden werden,⁵⁷ sondern eben auch bei Autoren des Klassizismus, die dieses Prinzip zum Regelfall werden lassen⁵⁸ und es zum Ideal der Literatur erheben, oder wie Zach es beschreibt:

„Das unbefriedigte Verlangen des Zusehers nach vollkommener Auflösung, nach Rundung zum Ganzen wird dabei den Klassizisten zum künstlerischen Mangel, das Fragmentarische, Torsohafte zum ästhetischen Ärgernis. Dies ist auch nur zu verständlich, weil das Verlangen nach absoluter Totalität eben, wie schon Immanuel Kant bemerkt, ein Produkt des rationalistischen Denkens ist.“⁵⁹

Diese Passage verdeutlicht, welcher ästhetische und gesellschaftliche Stellenwert dem gerechten Ende zu dieser Zeit zukam. Das Weltbild dieser Epoche trug maßgeblich dazu bei, dass ‚poetic justice‘ mit seinen drei Dimensionen der ‚weltanschaulich-religiösen‘, ‚moralisch-didaktischen‘ und der ‚ästhetisch-kulinarischen‘ zum Dogma der Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts erklärt wurde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fiel der Stellenwert von ‚poetischer Gerechtigkeit‘. Sicherlich verlief dies nicht etwa abrupt, sondern allmählich und keineswegs flächendeckend, da auch noch im 19. Jahrhundert einige Kritiker und Literaten daran festhielten.

Hier muss allerdings angemerkt werden, dass die drei oben angeführten Aspekte der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ in unterschiedlicher Weise und zeitlichen Abständen an Bedeutung verloren.

Der Verfall der ‚weltanschaulich-religiösen‘ Argumentation macht den Anfang. Wie schon erwähnt erfreute sich das Weltbild eines von Gott erschaffenen Schicksals, das durch den Kausalzusammenhang von menschlicher Tat und göttlichem Lohn geprägt war, großer Beliebtheit. Ein gerechter Gott sei durch sein Eingreifen in das menschliche Leben zu erkennen, wodurch ein Zusammenhang zwischen Handeln und Lohn ersichtlich wird. Die Forderung an den Dichter, in seinen fiktionalen Welten ebenfalls so gerecht wie Gott zu walten, war im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in gewisser Weise eine Selbstverständlichkeit. Dieses Weltbild veränderte sich jedoch im Lauf der Zeit – nicht etwa nur durch eine Abwendung von Gott – sondern auch durch eine Hinwendung zur existenten, menschlichen Lebensrealität. Joseph Addison befindet ‚poetische Gerechtigkeit‘ als eine lächerliche Doktrin da „(W)e find that

⁵⁷ Vgl.: Eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Ende: Kermode, Frank: Sense of an ending., sowie rezeptionsästhetisch: Sebastian Donat et al.: Poetische Gerechtigkeit.

⁵⁸ Vgl.: Zach, S. 88.

⁵⁹ Zach, S. 89.

Good and Evil happen alike to all Men on this Side the Grave“⁶⁰ Diese Äußerung stammt schon aus dem Jahr 1711, als ‚poetische Gerechtigkeit‘ ihren Zenit erreicht hatte. Damals noch heftig umstritten und bekämpft, konnte sich Addisons realitätsbezogene Kritik behaupten und entwickelte sich „zum weitaus wichtigsten Argument gegen die Regel der poetischen Gerechtigkeit in allen literarischen Genres“. ⁶¹ Das Weltbild eines gerechten Schicksals und das damit verbundene rationalistisch-moralische Denken wird verdrängt durch eine realistische Sichtweise auf das Leben. Carl L. Becker erläutert diese Wandlung des menschlichen Weltbildes des 18. Jahrhunderts folgendermaßen:

„Man is but a foundling in the cosmos, abandoned by the forces that created him. Unparented, unassisted and undirected by omniscient or benevolent authority, he must fend for himself, and with the aid of his own limited intelligence find his way about in an indifferent universe. Such is the world pattern that determines the character and direction of modern thinking.“⁶²

Eine göttliche Führung oder gar gerechte Lohnverteilung ist daraus kaum mehr zu erkennen. Der Grund für diese Abwertung eines gerechten Gotteswerks wird von Wolfgang Zach in der allmählichen Abwendung der gebildeten Schicht vom orthodoxen Christentum angesehen.⁶³ So erkennt Zach, dass es in der Literaturwissenschaft heißt, dass eine poetische Schrift grundsätzlich das aktuelle Weltbild einer Zeit widerspiegele und vor allem der Ausgang einer Geschichte darauf rekurriert.⁶⁴ Demnach verschwand das Ansehen des ‚Weltanschaulich-religiösen‘ dadurch, dass der Glauben in den Menschen als grundständig moralisches Wesen und an einen gerechten Gott bröckelte, so dass letztendlich die ‚poetische Gerechtigkeit‘ ihres künstlerischen Anspruchs beraubt wurde.⁶⁵ Immer öfter sprechen sich Literaten und Philosophen gegen ‚poetische Gerechtigkeit‘ aus – zum Beispiel Schopenhauer. Ungerechtigkeit und Amoralität gehörten seiner Ansicht nach zum natürlichen und realen menschlichen Leben und daher habe die Dramatik es zur Aufgabe, die Wahrheit über die irdische Existenz zu verarbeiten, denn „der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen [wird] uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die

⁶⁰ Addison Joseph: The Spectator, No. 40. Monday, April 16, 1711 in: Project Gutenberg Title: The Spectator, Volume 1 Eighteenth-Century Periodical Essays; <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9334/pg9334.html>

⁶¹ Zach, S. 388.

⁶² Becker, Carl L.: The heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers, New Haven, Conn. : Yale Univ. Press, 1959, S. 15.

⁶³ Vgl.: Zach, S.392.

⁶⁴ Vgl.: Lotmann, Jurij: Die Struktur literarischer Texte, S.310, zit. nach: Zach, S.392.

⁶⁵ Vgl.: Köhler, Erich: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit, München: Fink, 1973, S. 16ff.

Beschaffenheit der Welt und des Daseyns.“⁶⁶ Demnach kann gefolgert werden, dass eine Erzählung mit gerechtem Ende nicht nur gegen die Realität verstoße, sondern eine völlig verkehrte Sicht auf die Wirklichkeit evoziere. Somit wird klar, weshalb der Aspekt des ‚Weltanschaulich-religiösen‘ im Laufe des Jahrhunderts an Attraktivität und Wichtigkeit abgenommen hatte.

Dadurch, dass ein gerechtes literarisches Ende im Laufe der Zeit immer mehr als unwahr angesehen und nicht auf das reale Leben eines durchschnittlichen Menschen bezogen werden konnte, verlor auch die ‚moralisch-didaktische‘ Dimension schleichend ihre Wertigkeit. Weiterhin verfestigte sich immer öfter die Meinung, dass das Publikum auch zwischen den fiktiven Ereignissen eines literarischen Werks und dem realen Leben differenzieren könne, wonach es von lasterhaften Taten nicht abgeschreckt, sondern angeregt werde, diese schlicht geschickter und unauffälliger geschehen zu lassen als ein erfundener Charakter in der Poesie.⁶⁷ Zach erkennt, dass die aufstrebende Psychologie wiederum Ende des 18. Jahrhunderts sogar erklärt, dass ein Schlussakt mit völlig ungerechter Lohn- und Strafverteilung eher noch „das natürliche Gerechtigkeitsgefühl des Menschen und damit die Moral stärke.“⁶⁸ In seinem Werk „Morality of Fiction“ geht Hugh Murray speziell darauf ein, dass der Mensch bei fiktiven Erzählungen grundsätzlich eine moralische Erwartung hegt, in der Realität jedoch nach seinen, zu eigenem Vorteil verhelfenden Regeln lebt.⁶⁹ Im Französischen urteilt Rousseau über diesen Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ ebenso. Nach Rousseau hat kein literarisches Werk einen derart permanenten, didaktischen Einfluss auf die Rezipienten, so dass ihr alltägliches Leben beeinflusst erscheint. Denn obwohl der Mensch ein moralisches Wesen sei, verwende er diese Eigenschaft jedoch nur dann, wenn das eigene Glück nicht involviert ist⁷⁰. Diese Argumentationen wurden schon laut, als ‚poetische Gerechtigkeit‘ ihren Höhepunkt erreichte - sie fanden jedoch einfach aufgrund des bestehenden Weltbildes kein Gehör. Als sich aber dieses wandelte und der literarisch-künstlerische Geschmack sich vom Spießig-Sittlichen allmählich ab- und zur romantischen, später naturalistischen Poetologie hinwandte, trafen die Kritiken den Nerv der Zeit, so dass besonders moralische Literatur regelrecht verachtet und die damit verknüpfte erzieherische Funktion als unkünstlerisch

⁶⁶ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1 aus: Sämtlichen Werken, 1819, S. 298f.

⁶⁷ vgl.: Zach, S. 397.

⁶⁸ Vgl.: Ebd, S. 398f.

⁶⁹ Murray, Hugh: Morality in Fiction, S. 16ff, zit. nach: Zach, S.400.

⁷⁰ Vgl.: Zach, S. 401f.

diffamiert wurde.⁷¹ Zach verweist darauf, dass anders als einige Jahrzehnte früher, dem Moralischen ein einengender Zwang zugeteilt wird, der der Kunst Freiheit raubt. Dadurch entstehe keinerlei ästhetische Wirkung, womit die Kunst jeglichen künstlerisch-ästhetischen Anspruch verliert und daher bestenfalls mittelmäßig erscheint.

Doch nicht nur die fehlende Freiheit in der Kunst sei als Teil des Niedergangs der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ zu erkennen. Der ästhetisch-kulinarische Aspekt der Doktrin ist der einzige, der sich über die Jahrhunderte halten konnte und dafür sorgte, dass das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ nicht gänzlich verschwand. Allerdings kam immer öfter der Kritikpunkt zur Sprache, dass bei einer Erzählung unter einer derartigen literarischen Doktrin wie dieser, ein vorhersehbares Ende der Regelfall sei. Das Vorhersehbare einer derartigen Erzähltheorie wird zu dieser Zeit als unkünstlerisch angesehen und auch heute noch werden zu schnell durchschaute Schlüsse als trivial abgetan.⁷² Jedoch hat das Publikum ein gewisses Verlangen nach einer gerechten Auflösung, so dass im 17. Jahrhundert und teilweise auch noch später harsche Proteste von Kritikern und Zuschauern erklangen, wenn am Ende der Held nicht belohnt wurde.⁷³ Literaten und Philosophen forderten eine Trennung von ästhetischem und moralischem Empfinden und argumentierten damit, dass die Realität ungerecht sei und dies demnach als höchste Form von Ästhetik anerkannt werden soll. Da die Masse der Rezipienten allerdings trotzdem ihre Befriedigung in einem gerechten Ende sahen, wurde dieses Verlangen als unkünstlerisch entwertet.⁷⁴ Sich als Literat und Künstler gegen den Willen der Masse zu stellen und sich unabhängig vom Publikum ästhetisch zu entfalten, gewinnt immer mehr an Bedeutung.⁷⁵ „Eigentlich ist das, was nicht gefällt, das Rechte“,⁷⁶ schreibt Goethe. Er war sogar der Meinung, die Vorlieben der Leser nicht zu berücksichtigen, denn „am gaffenden Publikum, (...) was liegt an dem?“⁷⁷

Dieses Kapitel hat die Entstehung und den Niedergang des literarischen Prinzips ‚poetischer Gerechtigkeit‘ vermittelt. Durch die Darstellung der verschiedenen Dimensionen und den dahinterstehenden Welt- und Gesellschaftsbildern konnte

⁷¹ Vgl.: Zach, S.403f.

⁷² Vgl.: Zach, S.415.

⁷³ Zach, S.93.

⁷⁴ Zach, S.416.

⁷⁵ Vgl.: Ebd., S.420

⁷⁶ Vgl.: Ebd., S.420.

⁷⁷ Zit. nach: Zach, S. 420.

das Verlangen danach und die folgende Ablehnung erkenntlich gemacht werden. Somit wurde ein grundlegendes Verständnis für ‚poetische Gerechtigkeit‘ hergestellt, was für die weitere Arbeit essentiell ist.

2.2 Der Einfluss des Konzepts auf Muster des Erzählens

„Poetische Gerechtigkeit ist der Standardfall literarischer Moral. Wenn sie befolgt wird, fällt sie so wenig auf wie Kausalität oder korrekte geographische Angaben.“⁷⁸

Im Folgenden wird ein Einblick in Erzählmuster gegeben, die sich an dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit orientieren. Angefangen beim allseits bekannten Märchen bis zu neueren literarischen Formen wird das vorliegende Kapitel untersuchen, inwiefern poetisch gerechte Tendenzen nachzuweisen sind. Das gemeine Volksmärchen, das seit vielen Jahrhunderten existiert, sich bis heute großer Beliebtheit erfreut und kaum etwas von seiner gesellschaftlichen Bedeutsamkeit eingebüßt hat, wird als eine der ersten und essenziellsten Erzähltraditionen Europas gesehen. An dieser Stelle wird untersucht, ob poetische gerechte Tendenzen im Märchen vorhanden sind. Weiterhin ist es wichtig, das bürgerliche Trauerspiel des deutschsprachigen Raums anzuführen, das sich an dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ orientiert. Hier werden einige literarische Beispiele veranschaulichen, wie stark die ‚poetische Gerechtigkeit‘ Einfluss auf das Erzählen ausübte.

„Und sie lebten glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage!“ So oder so ähnlich schließt der Großteil der Märchen. Blickt man nun auf die bekanntesten Märchen im deutschen Sprachraum, wird schnell klar, dass hier Geschichten erzählt werden, in denen die Protagonisten ihr gesuchtes Glück finden. Aschenputtel kann beispielsweise ihr tristes Dasein als gepeinigtes Hausmädchen abstreifen und dank eines gläsernen Schuhs in das Leben einer geachteten und geliebten Prinzessin schlüpfen, das Schwesterchen bekommt den Königssohn, das Brüderchen seine menschliche Gestalt zurück und sogar das dem Tode geweihte Schneewittchen kann dem komatösen Schlaf entfliehen. Hier werden drei thematisch unterschiedliche Geschichten erzählt, doch schaut man genauer hin, haben sie alle eins gemein: das glückliche und gerechte Ende. Aschenputtels hinterhältigen Schwestern werden für ihre eigennützigen Taten die

⁷⁸ Eibl, Karl: Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator, in: Sebastian Donat et al. (Hrsg.): Poetische Gerechtigkeit, Düsseldorf: düsseldorf university press, 2012, S.215-240.

Augen ausgekratzt, die Gegenspielerinnen von Brüderchen und Schwesterchen werden getötet und die Stiefmutter des Schneewittchens muss in glühenden Eisenpantoffeln tanzen, bis sie stirbt. Deutlich wird hierbei die gerechte Verteilung von Lohn und Strafe. Die zu Unrecht ins Unglück Gefallenen werden aus ihrer Situation erlöst und vor Schlimmerem bewahrt, wohingegen ihren Widersachern und Verursachern des Übels eine Bestrafung zuteil wird, die oft härter ausfällt als zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit notwendig wäre.

Der Kinderpsychologe Bruno Bettelheim hat schon früh eine Notwendigkeit des Märchens für die Jüngsten erkannt: „Kinder brauchen Märchen“. Vor allem kindliche Ängste vor dem Verlassenwerden und die unterschiedlichsten Facetten der Not werden in diesen Erzählungen thematisiert und im Gegensatz zu manch elterlicher Reaktion ernstgenommen und gelöst.⁷⁹ Die Welt und das Leben des Kindes hat sich in den letzten Jahrhunderten enorm verändert, doch die existentielle Sorge um den plötzlichen Verlust der Mutter, ebenso eine grundlegende Neugier auf den eigenen Körper und die äußere Welt, als auch wiederkehrende Ängste sind damals wie heute Thematiken, die das kindliche Dasein beherrschen.⁸⁰ Märchen handeln von diesen Problemen und lösen diese auf einfache und verständliche Weise. Schon früh erkannten vor allem Literaten den Mehrwert dieser Erzählungen, wie es beispielsweise Herder äußert:

„Welch reiche Ernte von Weisheit und Lehre in den Dichtungen voriger Zeiten, in den geglaubten Märchen der verschiedensten Völkern zu einer beßren Anwendung für unsre und die Nachzeit in Keimen schlummre, weiß der, der die Felder der menschlichen Einbildungskraft bereist hat.“⁸¹

Herder vermutete demnach in den Volkserzählungen die moralischen und gesellschaftlichen Normen einer Bevölkerungsgruppe ablesen zu können. Die wohl bekanntesten Vertreter des Märchens sind die Brüder Grimm, die durch ihre Sammlung von Erzählungen „ein eigentliches Erziehungsbuch“⁸² erschaffen wollten. Da viele Märchen in ihrer Urform grausame Sequenzen und sexuelle Anspielungen beinhalteten, kreierten die Väter der heutigen Märchenform kindgerechte Geschichten mit erzieherischem Wert.

„[...] der Dummling, von allen verlacht und hintangesetzt, aber reinen Herzens, gewinnt allein das Glück. In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart

⁷⁹ Vgl.: Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988, S.10ff.

⁸⁰ Vgl.: Bettelheim, S.10ff.

⁸¹ Herder: Adretea 1881, S.297, zit. nach: Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen, Tübingen: Narr, 2011, S. 125.

⁸² Grimm: Vorrede, 1815, 1881, S. 331., zit. nach: Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung, 2011, S. 126.

ergiebt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüthe ohne Zuthun der Menschen. Darin bewährt sich jede ächte Poesie, daß sie niemals ohne Beziehung auf das Leben seyn kann, denn sie ist aus ihm aufgestiegen und kehrt zu ihm zurück, wie die Wolken zu ihrer Geburtsstätte, nachdem sie die Erde getränkt haben“⁸³

Dieses Zitat verdeutlicht die Intention der Grimmschen Erzählweise. Es wird von den Autoren selbst dahingehen beschrieben, dass die Märchen in ihrer Urform nicht ausschließlich darauf ausgerichtet waren, moralisch-didaktischen Inhalt zu vermitteln. Dies wurde erst durch die Grimmsche Überarbeitung möglich, die sich an den damaligen gesellschaftlichen Moralvorstellungen orientierte. So erläutert beispielsweise Hermann Bausinger in seinem Werk *Formen der Volkspoesie*, dass man den didaktischen Mehrwert der Kinder- und Hausmärchen einzig auf die Grimmsche Bearbeitung zurückführen könne.⁸⁴ Deren Märchenversionen gewannen immer mehr an Popularität und erweisen sich auch heute noch, folgt man dem bereits erwähnten Kinderpsychologen Bruno Bettelheim, als eine psychologisch-pädagogisch relevante Erzählform – vor allem, aber nicht ausschließlich für Kinder. Da in dieser Arbeit jedoch nicht näher auf den Wert des Märchens für die psychische Entwicklung des Kindes eingegangen werden soll, sondern auf ihre Moralerziehung und die damit verbundene Belohnung der Helden und Bestrafung ihrer Widersacher, wird der Fokus auf eine mögliche Manifestation der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ gelegt, welche dem tiefen menschlichen Bedürfnis nach gerechter Lohnverteilung nachgeht.

In Pöge-Alders Werk „Märchenforschung – Theorien, Methoden, Interpretationen“ werden grundsätzliche Kennzeichen des Märchens als Erzählform aufgelistet, worunter das „Happy End“ als Merkmal verzeichnet wird. Erwähnenswert ist hierbei, dass laut Pöge-Alder ein glückliches Ende zu einem „typischen Märchenschluss“ gehöre und vom Rezipienten sogar erwartet und vorausgesetzt werde. Vor allem wird „[d]as glückliche Ende als Ziel des Geschehens für den Glücklichen und Begnadeten [...] durch die vorher bewältigten Konfliktsituationen deutlich akzentuiert.“⁸⁵ Eine grundsätzlich nach Gerechtigkeit ausgerichtete Handlung ist hier stets zu verzeichnen, da der Großteil der Geschichten von den zu Unrecht ins Unglück Gefallenen handelt, die ihren Leidensweg beschwerlich meistern. Ganz zum Schluss wird dann in einem letzten Satz zusammenfassend von einem für die Ewigkeit andauernden Glück der Helden und dem Tod oder

⁸³ Grimm: Kinder- und Hausmärchen, Berlin, 1812/1815, S.12-13, In: Uther, Hans-Jörg (Hrsg): Digitale Bibliothek 2003, Bd. 80: Deutsche Märchen und Sagen, S. 23659-23660.

⁸⁴ Vgl.: Bausinger, Hermann: Formen der Volkspoesie, , Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980, S.176.

⁸⁵ Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung, S, 31.

einer ähnlich harten, für die Ewigkeit andauernden Bestrafung der Bösewichte berichtet – demnach eine Art der kathartischen Lösung. Die Tatsache, dass die bekanntesten Märchen meistens mit einem „Happy End“ schließen, ist kaum von der Hand zu weisen. Natürlich existieren einige Ausnahmen, die sich vor allem in der Form der Schwänke manifestieren⁸⁶ - die Zaubermärchen, d.h. vor allem aber die Grimmschen Versionen ihrer Kinder- und Hausmärchen, weisen sich allerdings durch das zum Schluss gewonnene Lebensglück der Protagonisten und durch das ewige Unglück der Antagonisten aus.

Der Schriftsteller Charles Perrault, das französische Pendant zu den Brüdern Grimm, betitelte seine Märchen als „Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités“, wobei auch alle Geschichten mit einem Moralreim enden, denn laut Autor sollen seine Erzählungen so daherkommen, dass „[ü]berall [...] die Tugend belohnt, das Laster bestraft [wird]“. ⁸⁷ Dies erinnert sehr stark an die Begriffsbildung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘. ⁸⁸ Allerdings merkt André Jolles in seinem Werk *Einfache Formen* richtig an, dass einige Märchen nicht unbedingt auf die tugendhaften Taten ihrer Protagonisten eingehen, denn „[i]st Dornröschen sonderlich tugendhaft, oder der Prinz, der mir nichts dir nichts Küsse von schlafenden jungen Mädchen raubt? Auch Däumling und Rotkäppchen scheinen mir keine sonderlichen Tugendhelden zu sein.“ ⁸⁹

Die Frage nach tatsächlich vorhandenen tugendhaften Taten der Protagonisten ist demnach berechtigt. Rotkäppchen handelt danach, was ihm von höherer Instanz aufgetragen wurde und Dornröschens einzige Tat besteht in ihrem 100-jährigen Schlaf – so wäre hier keine besondere Sittsamkeit ihrer Handlungen zu verzeichnen. Allerdings empfinden wir als Leser ein befriedigendes Gefühl von Gerechtigkeit, wenn die Helden in ungetrübtem Glück für die Ewigkeit leben dürfen, während die Widersacher hart bestraft werden. Anscheinend greift hier der Aspekt der Bestrafung des Bösen und die gleichzeitige Wiederherstellung und oftmals Verbesserung des Ausgangszustandes für die Guten. Dies, betont Jolles, sei darauf zurückzuführen, dass in Märchen keine philosophische Ethik à la Kant, in der jede Handlung bewertet und ihre Auswirkungen betrachtet, generiert wird, sondern eine, die sich mit dem menschlichen Schicksal auf dieser Welt beschäftigt, wie sich Lebensumstände, Zufälle, oder schicksalhafte

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl.: Jolles, André: *Einfache Formen, Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 238.

⁸⁸ Vgl.: Kapitel 2.1

⁸⁹ Jolles, André: *Einfache Formen*, S.239.

Ereignisse im Zusammenhang auf jedes einzelne Dasein auswirken. Also stellt sich in Märchen nicht die Kantsche Frage nach der Handlungsethik des Einzelnen, sondern eher, wie die Welt eigentlich sein sollte, also der Wunsch nach einer perfekten Welt. Dies bezeichnet Jolles als ‚naive Moral‘.⁹⁰ Zusammenfassend argumentiert Jolles, dass das Märchen ein moralisches Bild erzeugt und Geschehnisse hervorbringt, wie sie sich ausschließlich in einer idealen Welt zutragen würden. Allerdings ist immer noch nicht geklärt, wodurch die Belohnung der Helden nach moralischen Vorstellungen gerechtfertigt wird – doch eine mögliche Antwort gibt Wilhelm Solms. Dieser sieht das gerechte Verhältnis von Lohn und Strafe im Märchen nicht primär in den Handlungen, sondern in den Charakterbeschaffenheiten der Protagonisten begründet.⁹¹ Aschenputtel & Co werden zu Beginn der Erzählungen als „gute und fromme“ Menschen dargestellt, die treu, fleißig und schön ihrer harten Realität begegnen.⁹² Nur durch ihre frommen Herzen, einem ausgeprägten Mitgefühl für Schwächere und der Befreiung von jeglicher Rachsucht, ergibt sich die Folge, dass zauberhafte und phantastische Wesen helfend die aktuelle Situation verbessern und zum letztendlichen Glück beitragen.⁹³ Das von den Rezipienten erwartete Happy End wird dadurch gerechtfertigt, dass die Märchenfiguren nicht unbedingt tugendhaft handeln müssen, allerdings reinen Herzens sein sollten und es dadurch verdient haben, am Ende über die Menschen zu triumphieren, die als hartherzig und gemein angesehen werden. Diese Charaktertugend weist auf einen Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ hin, und zwar auf den der ‚gerechten Sympathieverteilung‘.⁹⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Märchen, vor allem die des Franzosen Charles Perrault und der Gebrüder Grimm, von einer gewissen Moral handeln und erzieherischen Mehrwert aufweisen. Durch die gewollte Betonung der nahezu charakterlichen Perfektion der Helden ist das Happy End begründet und lässt den Trugschluss zu, dass ein Mensch mit reinem Herzen, treu, fleißig und schön, stets vom Leben belohnt wird. Die zeitliche Einbettung des Erfolgs der drei Autoren und die daraus folgende Märchenflut und das dazugehörige Interesse stimmt überein mit den Anfängen und der Hochzeit der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ im 17. und 18. Jahrhundert.⁹⁵ Perrault forderte, wie schon erwähnt,

⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 240.

⁹¹ Solms, Wilhelm: Die Moral von Grimms Märchen, Darmstadt: Primus Verlag, 1999, S. 13.

⁹² Vgl.: Ebd., S. 15ff., 30ff., 43ff.

⁹³ Vgl. Solms, S.15ff, 30ff, 43ff.

⁹⁴ Vgl. Kapitel 2.1

⁹⁵ Vgl.: Kapitel 2.1 und Märchen allgemein.

die Bestrafung des Lasters und die Belohnung der Sittsamkeit in seinen Erzählungen, so dass hier eindeutig ein gewisser Einfluss des Prinzips der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ ersichtlich wird. Auch bei den Gebrüdern Grimm wird dies deutlich. Schneewittchen wird beispielsweise Opfer eines Mordkomplotts, dem sie allein durch ihr reines Herz entgehen kann. Ihre Tugend besteht nicht darin, dass sie auf spezielle Weise handelt, sondern ihre sanfte Art und ihr fröhliches Gemüt verzaubert die Tiere des Waldes, gleichermaßen wie die Zwerge, weshalb sie dem jungen Mädchen aufopfernd zur Seite stehen. Nicht ein böses Wort verliert die vertriebene Prinzessin über ihre Stiefmutter, die ihr nach dem Leben trachtet und sie ihrer Heimat beraubt. Genau diese Art von Tugend ist in den Grimmschen Märchen allgegenwärtig. Jolles ‚naive Moral‘ genauso wie Solms Theorie über die tugendhaften Märchencharaktere werden hier offenbar. Es wird ersichtlich, dass ein Einfluss des Grundgedankens der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, der darin liegt, Geschichten zu generieren, in denen die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird, um somit die Rezipienten zu moralischen Wesen zu erziehen.

Weiterhin ist das bürgerliche Trauerspiel zu erwähnen. Diese deutsche Literaturgattung des 18. Jahrhunderts machte sich die Moral als grundlegendes Prinzip zu Eigen.⁹⁶ Im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ wird die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels definiert und angemerkt, dass die Konflikte „[...]meistens nach dem Muster der poetischen Gerechtigkeit“⁹⁷ gelöst werden, da „[...] Das Laster [...] eindeutig identifizierbar ist und [...] schließlich seiner Strafe zugeführt [wird] (irdische Gerichtsbarkeit, Wahnsinn, Ermordung durch einen anderen Lasterhaften oder Suizid)“⁹⁸. Somit stellt sich die Frage, inwieweit sich die Form des Erzählens des Bürgerlichen Trauerspiels an der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ orientierte.

Ähnlich den Intentionen der Gebrüder Grimm insistierten auch andere Autoren auf einer pädagogischen Grundlage in ihren Erzählungen. Ein wichtiger Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels, J.G.B. Pfeil, betont in seiner Schrift „Vom bürgerlichen Trauerspiel“, dass es „[d]ie Hauptabsicht des bürgerlichen Trauerspiels ist, Schrecken und Mitleiden zu erwecken, oder wenn man will, die Tugend auch ohngeachtet ihres Unglücks liebenswürdig und das Laster allezeit

⁹⁶ Vgl.: Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung&Carl Ernst Poeschel Verlag, 1972.

⁹⁷ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Hrsg. von Klaus Weimar, de Gruyter, Berlin/New York, 1997, S. 286-287.

⁹⁸ Ebd.

verabscheuungswürdig vorzustellen.“⁹⁹ Dies weist direkt auf eine moral-didaktische Bestrebung hin, so dass die Sittsamen stets durch einen sympathischen Gestus charakterisiert und die Widersacher mit einer garstigen Persönlichkeit ausgestattet werden. Hier wird ein Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ erkennbar, und zwar der der ‚gerechten Sympathieverteilung‘. Wenn die guten Helden im Trauerspiel auch vieles durchleiden müssen und am Ende nur manchmal ihr ewiges Glück, wie im Märchen, finden, ist trotzdem zu erkennen, dass die Autoren eine ähnliche Erziehungshaltung anstreben, wie sie das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ vorschreibt.

Ein weiterer Vertreter, oder sogar Begründer des bürgerlichen Trauerspiels, G. E. Lessing, legt diesem eine Mitleidstheorie zugrunde, die er folgendermaßen formuliert:

„[...] die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll uns unsre Fähigkeiten, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. [...] Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also richtig mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut dies auch[...].“¹⁰⁰

Die Aussage Lessings lässt die Vermutung zu, dass die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels die Moral der Rezipienten schulen sollte, so dass der Bürger auch im alltäglichen Leben von diesen Prinzipien verfolgt wird, um somit zu einem tugendhafteren Menschen geformt zu werden. Die große didaktische Intention des Mitleides im Lessingschen Trauerspiel ist hiermit klar zu erkennen und wird eindeutig postuliert. Jedoch ist die Mitleidsdramaturgie Lessings fast ausschließlich auf dessen Werke beschränkt. Auch seine Haltung zur ‚poetischen Gerechtigkeit‘ verhält sich anders als bei anderen Autoren dieser Zeit, wobei Literaturwissenschaftler erwähnen, Lessings Stücke seien nicht charakteristisch für diese Gattung.¹⁰¹

⁹⁹ Pfeil, Johann Gottlob Benjamin.: Vom bürgerlichen Trauerspiel, in: Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens, Bd. 6, 31, Leipzig 1755, S.1-25. Zit. nach: Karl Eibl: Gotthold Ephraim Lessing. Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in: (Hrsg.): Wolfgang Frühwald: Commentatio. Analysen und Kommentare zur deutschen Literatur, Bd.2, , Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1971, S. 173-189., §2., S.174.

¹⁰⁰ [Lessing an Nicolai] im Nov. 1756, in Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, Hrsg. u. kommentiert v. Jochen Schulte-Sasse, München, 1972, S. 55, zit. nach: Cornelia Mönch: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1993, S.2.

¹⁰¹ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart: Metzler, 1986.

Demnach scheint nicht jedes Trauerspiel auf gleiche Weise seine Moral zu vertreten. In der neueren Forschung über diese Literaturgattung werden stets die Werke von Lessing den Stücken anderer Autoren, wie zum Beispiel jenen von Pfeil, gegenüber gestellt. Kirsten Nicklaus verweist darauf, dass Lessings berühmte bürgerlichen Trauerspiele „Miß Sara Sampson“(1755) und „Emilia Galotti“(1772) eine ironisch-kritische Struktur aufweisen¹⁰², und Werke wie „Lucie Woodvil“ (1756; J.G.B. Pfeil) oder „Freigeist“ (1757; J.W. von Brawes) als Trivalliteratur mit Verweis auf eine göttliche Gerechtigkeit verstanden werden.¹⁰³

Die grundsätzliche Unterscheidung zweier verschiedener Dramenbauweisen wird unterteilt in ‚triviale Trauerspiele‘ und die kritischen Stücke Lessings, wobei jedoch beide Arten die Moral und ihre Handhabung in lebensnahen Situationen thematisieren.¹⁰⁴ Die triviale Literatur weist sich unter anderem dadurch aus, dass sie einen „naiv-unkritischen bis inflationären Gebrauch des zeitgenössischen empfindsamen und populär-moralphilosophischen Vokabulars“¹⁰⁵ gebraucht. Wörter wie „Tugend‘, Glückseligkeit‘ oder ‚Pflicht“¹⁰⁶ werden regelmäßig verwendet und kritiklos verstanden. Die Protagonisten können ebenso ihre lasterhaften Bedürfnisse durch das einfache Befolgen moralischer Tugendhaftigkeit zügeln, wie es Amalia, eine enge Freundin der Lucie Woodvil, beweist, die ein Verlangen nach dem Liebsten Lucies verspürt, dies jedoch schnell verwirft, in dem sie monologisiert: „[M]ein eigen Herz dringt mich, ihn [Karl] wiederzulieben. Boshafes Herz! Welch niedriger Gedanke für dich. Sieh auf die Tränen der armen Lucie und lerne deine Pflicht.“¹⁰⁷ Dies verdeutlicht den sachlichen Umgang mit moralischen Entscheidungen, die ohne Reflektion der eigenen, innigsten Bedürfnisse und ohne jeglichen Hader sittlich umgesetzt werden. Es erscheint, als müsste Amalia ihr eigenes Gewissen nicht dahingehend befragen, was sich ziemt und was als unschicklich erachtet wird. Sie orientiert sich schlicht und ergreifend an gesellschaftlichen Normen, so dass der Eindruck entsteht, sie müsse gar nicht weiter darüber nachdenken.

¹⁰² Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Hrsg. von Werner Besch/Norbert Oellers u.a., Berlin: Erich Schmidt Verlag Bd. 117/4 1998, S. 481-496, hier S. 495.

¹⁰³ Ebd., S.492ff.

¹⁰⁴ Ebd. S. 484.

¹⁰⁵ Ebd. S.485.

¹⁰⁶ Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, S.485.

¹⁰⁷ Pfeil, J.G.B.: Lucie Woodvil. Ein Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756, in: F. Brüggemann: Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren, Darmstadt, 1964, S.190-271., zit. nach: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik., hier S.489.

Kirsten Nicklaus erkennt, dass diese Literaturgattung ähnlich dem Märchen einen erzieherischen Mehrwert besitzt, der durch die Verwendung einer moralischen Schlusssetzung vollendet wird. Diese letzte Szenerie wird stets durch einen männlichen, väterlichen Charakter einer zumeist weiblichen Hörerschaft vermittelt und dient somit auch dem Rezipienten als moralische Belehrung.¹⁰⁸ Nicklaus stellt fest, dass ebenso wie im Märchen, im trivialen Trauerspiel die Charaktere in Gut und Böse, in tugend-, und lasterhaft eingeteilt werden, und so eine vereinfachende Schwarz-Weiß-Malerei für den Leser eine klare, leichte Form des Moralverständnisses ermöglicht.¹⁰⁹

Die Moralität dieser Dramengattung bezieht sich hauptsächlich darauf, dass das Laster bestraft wird, wobei die Sittsamen generell belohnt werden. Ersichtlich wird dies in der Tatsache, dass alle gottesfürchtigen Personen in den Stücken von Pfeil, genauso wie bei Brawe und anderen Autoren, am Ende physisch wie psychisch heil über diejenigen triumphieren, die sich ihren Begierden hingegen haben und dadurch dem Tod und ihrem gerechten Schicksal zum Opfer fielen. Kirsten Nicklaus macht somit deutlich, dass die konstruierte Gerechtigkeit auf eine göttliche Instanz rekurriert, die unfehlbar, und in jedem Falle gerecht urteilt.¹¹⁰ Vergleicht man diese Erkenntnisse mit den Prinzipien der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, wird sofort eine gewisse Kongruenz erkennbar, vor allem der Aspekt des ‚Weltanschaulich-Religiösen‘ ist in seiner Verwendung sehr deutlich.¹¹¹ Dass diese Sicht der bürgerlichen Trauerspielautoren und demnach auch das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ dem damaligen Weltbild entsprach, belegt folgendes Zitat aus der moralischen Wochenschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen“:

„Endlich sollte man billig bei einem jeden Schau=Spiele, entweder ein Laster, oder eine Tugend vorstellig machen: aber dergestalt, daß man jenem, allezeit das darauffolgende Verderben und Unglück, als eine Strafe desselben: bey dieser hingegen, die Belohnung bemercken könne. Geschieht dies nicht, so wird ein Schauspiel entweder unnützlich, oder gar schädlich.“¹¹²

Hier wird im Grunde der Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ wiedergegeben, welcher besagt, dass Literatur belehrend sein sollte, um den Rezipienten zu

¹⁰⁸ Vgl.: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, S. 490.

¹⁰⁹ Vgl.: Ebd. S. 491.

¹¹⁰ Vgl.: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich S. 493.

¹¹¹ Vgl.: Kaptiel 1.1

¹¹² Autor unbekannt: Die vernünftigen Tadlerinnen“, Nr.1, S.17, zit. nach: Wolfgang Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften, Stuttgart: Metzler, 1968, S.477.

leiten, und ihn in keinem Fall verführen dürfe. Der Glaube an eine göttliche Allmacht, die stets gerecht und richtig handelt, sollte laut ‚poetischer Gerechtigkeit‘ in der Literatur verarbeitet werden, da der Autor die literarische Welt erschafft - wie Gott. Da dieser unfehlbar und gerecht urteilt, ist der Literat in seinen erdachten Sphären ebenso dazu verpflichtet. Eine grundlegende Parallele zwischen ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und der damaligen Literatur wird somit ersichtlich. Die aufgelisteten Merkmale beziehen sich auf das triviale bürgerliche Trauerspiel, worunter nach Nicklaus jedes bürgerliche Trauerspiel fällt, außer diejenigen Lessings.¹¹³ Dieser widersetzt sich laut Nicklaus dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, indem er keine gottähnlichen und schicksalhaften Tugendbelohnungen und Lasterbestrafungen entwirft, sondern die Situationen auf die Katastrophe zuspitzend gestaltet und deren Abwenden bis zum Schluss möglich bleibt. Auch die grundsätzliche Schwarz-Weiß-Malerei der Charaktere ist nicht vorhanden.¹¹⁴ Lessings Protagonisten hinterfragen immer das aktuelle Sujet und wägen ihre Taten stets ab, ohne rein aus naiver Tugendlehre heraus zu handeln.¹¹⁵

Durch diese Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Trauerspiel wird das Konzept der poetischen Gerechtigkeit als Bezugsgröße ersichtlich.

Ausführlich wird diese Thematik in der Studie „Abschrecken oder Mitleiden“ Cornelia Mönchs behandelt, worin sie das Vorhandensein ‚poetischer Gerechtigkeit‘ im bürgerlichen Trauerspiel untersucht. Ihre Studie beweist, dass diese Literaturgattung geprägt ist von einer Moraldidaktik, wie sie das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ vorsieht. Es werden einige Werke genannt, die poetisch gerecht strukturiert sind – unter anderem das Stück „Emilie Blontville“ (1772) von E.T.J. Brückner, welches letztendlich die Lohnverteilung gerecht ausarbeitet und nach ‚weltanschaulich-religiösem‘ Aspekt argumentiert.¹¹⁶ Auch die schon erwähnte „Lucie Woodvill“ von J.G.B. Pfeil plädiert auf dem ‚moralisch-didaktischen‘ Weg der Abschreckung für eine poetisch gerechte Erzählweise, wobei er das Mitleid als nicht effektiv in der erzieherischen Wirkung ablehnt.¹¹⁷ Ähnlich wie Nicklaus erwähnt auch Mönch, dass Lessing in seinen Trauerspielen ausschließlich mit einer moralischen Mitleidsdramaturgie argumentiere, und

¹¹³ Vgl.: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, S. 481ff.

¹¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 483.

¹¹⁵ Vgl.: Ebd., S. 489ff.

¹¹⁶ Vgl.: Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1993, S.63.

¹¹⁷ Vgl.: Ebd. S.69.

stimmt mit Nicklaus überein, dass er sich gegen das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ wersetzt und dieses kritisiert.¹¹⁸ Nicklaus führt wie erwähnt auch an, dass die Forschung sich nicht einig ist, ob Lessings Stücke charakteristisch für diese Literaturgattung seien und demnach das bürgerliche Trauerspiel in seiner typischen Form repräsentiere.¹¹⁹ Mit Blick auf die referierten Studien kann, mit Ausnahme der Lessingschen Stücke, als gesichert gelten, dass ein Verhältnis zwischen ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und dem bürgerlichen Trauerspiel vorhanden ist.

Somit lässt sich das bürgerliche Trauerspiel in zwei Strukturen untergliedern, in (1) das ‚triviale bürgerliche Trauerspiel‘ und in (2) die Stücke G.E. Lessings. Den Formen der Gruppe (1) kann die Verwendung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ als Charakteristikum angerechnet werden, wobei hier eine klare Gegenüberstellung der moralischen und amoralischen Figuren vorhanden ist. Das Schicksal der Figuren wird als gottgesteuert angesehen, so dass Belohnung und Bestrafung von der Gesellschaft gerechtfertigt bleiben. Die sittlichen Charaktere handeln, ohne in persönlichen Zwiespalt zu geraten, stets tugendhaft und erhalten dafür ihren Lohn. Die schlechten, meist gottlos dargestellten Protagonisten stellen die Befriedigung ihrer Bedürfnisse an erste Stelle und geraten somit ins Unglück. Lessings Stücke hingegen stellen sich kritisch gegenüber einer zu blindem, sittlichem Gehorsam aufrufenden Poetik. Seine Charaktere besitzen eine mehrschichtige Persönlichkeit und werden im Gegensatz zu den Trivialprotagonisten nicht eindimensional gestaltet. Ebenso vermeidet Lessing eine göttliche Schicksalsdramaturgie, wodurch der ‚weltanschaulich-religiöse‘ Aspekt, der das Hauptargument des trivialen bürgerlichen Trauerspiels darstellt, verloren geht. Somit wird klar, dass das triviale bürgerliche Trauerspiel von dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ beeinflusst wird und dieses sogar doktrinär verwendet. Lessings Werke hingegen positionieren sich kritisch gegenüber diesem Prinzip und dem dahinterstehenden Weltbild.¹²⁰

Ein weiteres Beispiel, das den Einfluss der ‚poetischer Gerechtigkeit‘ auf Erzählmuster erkennbar werden lässt, stellt die Rezeptionsgeschichte von Johann Wolfgang Goethes Werk „Stella“ (1776) dar. In einem zeitlich ähnlichen

¹¹⁸ Vgl.: Ebd.: S. 151ff.

¹¹⁹ Vgl.: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, S. 482.

¹²⁰ Vgl.: Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich. und Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1993.

Rahmen erschienen, wie die zuvor besprochenen trivialen Trauerspiele, die sich wiederum der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ völlig verschrieben hatten, lässt Goethe einen zweiten literarischen Skandal nach „Die Leiden des jungen Werther“ in seiner Laufbahn zu, als er „Stella. Ein Schauspiel für Liebende“ veröffentlicht. Der Tumult um sein Werk erklärt sich aus dem Schluss des Stücks. Der Inhalt von „Stella“ ist schnell erzählt, der Stoff altbekannt: Ein verheirateter Mann verliebt sich in eine jüngere Frau und gerät in Versuchung, für sie seine Ehe zu beenden. Doch da sich ungewöhnlicherweise auch Ehefrau und junge Geliebte verstehen und eine gewisse Freundschaft pflegen, wird kurzerhand beschlossen, eine Ehe zu Dritt zu führen – eine Männerphantasie.¹²¹ So endet das Stück mit einem glücklichen Ende:

„Fernando, beide umarmend.
Mein! Mein!
Stella, seine Hand fassend an ihm hangend.
Ich bin dein!
Cecilie, seine Hand fassend, an seinem Hals.
Wir sind dein!“¹²²

Doch dieses glückliche Ende stellt keinen Grund zur Freude bei den Rezensenten dar – ganz im Gegenteil, wie folgendes Zitat aus dem „Altonaer Reichs-Postreuters“(Februar 1776) belegt:

„Von der Moral des Stückes wollen wir nichts sagen. Es ist schon bekannt genug, daß Herr Dr. Göthe sich über diese Kleinigkeiten fast immer wegsetzt. Sein Roman, die Leiden des jungen Werthers, ist eine Schule des Selbstmordes; seine Stella ist eine Schule der Entführungen und Vielweiberey. Treffliche Tugendschule!“¹²³

Dies macht die Empörung deutlich, da hier nicht nur beide Werke durch ihre fehlende moralische Form (‚poetische Gerechtigkeit‘), die zu dieser Zeit üblich war, ironisierend als Gegenentwurf zur Tugendschule abgekanzelt werden, sondern auch Goethes Dreistigkeit angeprangert wird, sich diesem ungeschriebenen moralischen Gesetz zu widersetzen. Für unfassbar ordinär wurde vor allem der Aspekt der Mehrehe gehandelt, denn „das Irritationsmoment des Dramenschlusses [Iag] vorzüglich darin, daß das Happy End sich der Lokalisierung in einer idyllischen oder exotischen Landschaft [...] entzog und auf

¹²¹ Goethe, Johann Wolfgang: Stella. Ein Schauspiel für Liebende, Freistatt, 1776.

¹²² Ebd. S. 75.

¹²³ Abgedruckt bei Braun, Julius (Hrsg.): Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, 2. Abt. Bd. 1, Berlin, 1883, S. 228-370, hier, S. 229. Zit. nach: Heinz-Dieter Weber: Stella oder die Negativität des Happy End, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S.142-167, hier S.148.

einem ‚Hier und Jetzt‘ zu insistieren schien.“¹²⁴ Die Tatsache, dass die Geschichte realistisch dargestellt ist und nicht in ein fremdes Land zu einer fremden Kultur verlegt wurde, ließ die zeitgenössischen Leser verständnislos zurück.

So wurden einige Versuche von verschiedenen, nicht überlieferten Moralisten, unternommen, das Ende zu modifizieren. Einige dieser Schlussvariationen sind bis heute überliefert geblieben und handeln einmal davon, dass Fernando verhaftet und zum lebenslangen Festungsbau verurteilt wird, während die Frauen in väterlicher Obhut bleiben,¹²⁵ ein andermal davon, dass Cäcilie den Ehemann freigibt und ihm treue Freundschaft anbietet, was in der Originalversion von Goethe angesprochen, jedoch verworfen wird¹²⁶. Die wohl absurdeste Version dieses Endes stellt wohl jenes dar, in welchem plötzlich Fernandos zwillingsähnlicher Bruder auftaucht, der zur Vereinfachung Fernando 2 genannt wird und sich in Stella verliebt, genau wie sie sich in ihn und fortan die beiden Paare Fernando 1 und Cäcilie und Fernando 2 und Stella ein glückliches Leben führen.¹²⁷ Letztendlich hatte Goethe sich 1806 selbst dazu entschlossen, ein anderes Ende für die Weimarer Uraufführung zu entwerfen. So tötet sich Fernando in der endgültigen Fassung mit einem Gewehr und Stella vergiftet sich, nur Cäcilie bleibt mit ihrer Tochter am Leben.¹²⁸ Der untreue Ehemann und die verführende Geliebte sterben durch eigene Hand, nachdem sie erkannt haben, welche Schande sie verübt hatten, die verständnisvolle Ehefrau überlebt – in gewisser Weise wird hier ‚poetisch gerecht‘ aufgelöst, wobei die Witwe unverschuldet ins Unglück stürzen muss. In der veränderten Version hat sich auch der Untertitel von „Ein Schauspiel für Liebende“ zu „Ein Trauerspiel“ verändert, was Rückschlüsse auf die Verwendung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ zulässt. Durch den Skandal wegen des glücklichen, nicht tugendhaften Endes wird bewiesen, dass die ‚poetische Gerechtigkeit‘ tief im Publikum verankert war, und dass abweichende Formen auf Ablehnung stießen.

¹²⁴ Weber, Heinz-Dieter: Stella oder die Negativität des Happy End, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung, Klett-Cotta, Stuttgart, 1978, S.142-167, hier S.149.

¹²⁵ Vgl.: Anonym (evtl. Joh. Georg Pfranger): Stella, ein Schauspiel für Liebende von J. W. Göthe. Sechster Akt (o.O., o.J) (1776), zit. nach: Weber, Heinz-Dieter: Stella oder die Negativität des Happy End, S.150-151.

¹²⁶ Vgl.: Goethes Werke, H.A., Bd. 4, S.344, zit. nach: Weber, Heinz-Dieter: Stella oder die Negativität des Happy End, S.151.

¹²⁷ Vgl.: Anonym: Stella Nummer Zwei. Oder Fortsetzung des göthe'schen Schauspiels Stella, in fünf Akten, Frankfurt/Leipzig, 1776. Zit. nach: Weber, Heinz-Dieter: Stella oder die Negativität des Happy End, S.155.

¹²⁸ Vgl.: Goethe, Johann Wolfgang: Stella. Ein Trauerspiel. In: Theodor Friedrich (Hrsg.): Goethes Werke in sechs Haupt- und vier Ergänzungsbänden, Bd.4, Philipp Reclam jun, Leipzig, (o.J.), S.83-121.

Der Einfluss der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ auf Erzählungen und ihre Moral lässt sich problemlos von den ersten Märchen bis in das 19. Jahrhundert hinein in der Literatur nachweisen. Nach dieser Epoche tritt jedoch in der Neuzeit eine Abkehr von diesem Erzählprinzip ein, die dazu führt, dass Geschichten, die poetisch gerecht aufgelöst werden, als unkünstlerisch und trivial abgekanzelt werden. Dieses Kapitel hatte die Aufgabe zu erklären, welche Formen des Erzählens nachweislich die Idee der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ in sich tragen. Im nachfolgenden Kapitel wird ersichtlich gemacht, dass ‚poetische Gerechtigkeit‘ in den Grundsätzen der Erzähltradition des klassischen Hollywood-Kinos vorhanden ist.

3. Verordnete moralische Erzählung - Hollywoods Production Code

„I want to point out to you [...] that in a novel a hero can lay ten girls and marry a virgin for a finish. In a movie this is not allowed. The hero, as well as the heroine, has to be a virgin. The villain can lay anybody he wants, have as much fun as he wants cheating and stealing, getting rich and whipping the servants. But you have to shoot him in the end.“¹²⁹

Der berühmte Drehbuchautor Ben Hecht zitiert in seiner Autobiographie einen grundlegenden Hollywood-Autoren-Ratschlag, den ihm Herman Manciewicz mit auf den Weg gab, als ihn dieser 1925 in seine Dienste stellte. Dieses Zitat verdeutlicht die geforderte moralische und gesellschaftspolitische Einstellung der amerikanischen Filmschaffenden der zwanziger Jahre. Allerdings haben ‚The roaring Twenties‘ auch vor dem Filmgeschäft nicht halt gemacht: Regisseur William Desmond Taylor wurde ermordet aufgefunden. Der Grund dafür war angeblich sein ausschweifendes Leben, gespickt mit Drogen- und Sexeskapaden. Der Komiker Roscoe „Fatty“ Arbuckle hat laut damaliger Presse sogar Schuld am Tod der Schauspielerin Virginia Rappe. So soll diese dem Gewicht Arbuckels in Kombination mit einer ausgefallenen Sextechnik zum Opfer gefallen sein. Sogar Mary Pickford, Hollywoods Mädchen von nebenan, sorgte für empörtes Aufsehen, als sie sich in Windeseile scheiden ließ, um den Schauspieler-Beau Douglas Fairbanks zu ehelichen. Amerika war erschüttert.¹³⁰ Die Zunahme eines Verfalls der moralischen Grundsätze, der Anstieg von Jugendkriminalität und Scheidungsraten, sowie der übermäßige Genuss von Alkohol, Drogen und ein unorthodox häufiger Partnerwechsel konnte immer

¹²⁹ Hecht, Ben: A Child of the Century, New York: Simon&Schuster, Reprinted: A signet Book, The New American Library of World Literatur Inc., 1955, S.447.

¹³⁰ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies, Cambridge/New York/Melburne: Cambridge University Press, 1994, S.31.

häufiger verzeichnet werden, was die amerikanische Gesellschaft auf den Einfluss des neuesten und berühmtesten Mediums zurückführte: des Hollywood-Kinos. Die Welt betrachtete das lasterhafte Leben der Filmstars als anrühend und sprach ihnen den Vorbildcharakter für Kinder und Jugendliche nicht nur ab, sondern verteuflte die Künstler als gefährlich.¹³¹ Daher gab es 1922 bereits sechs den Film zensierende, staatliche Einrichtungen, die voneinander unabhängig und daher in ihren Entscheidungen nicht einheitlich waren. Mit Aufkommen des Tonfilms wurde das Schneiden des Filmmaterials allerdings teurer, so dass schon vor Drehbeginn die Szenen genau festgelegt werden mussten, um unnötiges Zensieren zu verhindern. Da diese Zensurstellen aber staatliche Einrichtungen waren, Filmmogule und Produzenten selten gegen die Entscheidung eines Staates angehen konnten und die Filmschaffenden somit um die Reputation des amerikanischen Main-Stream-Films bangten, gründeten diese 1922 die MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) mit Sitz in New York und Los Angeles.¹³² Diese Gruppierung sollte für die Sicherstellung moralisch einwandfreier Produkte sorgen. Das Ansehen, die Popularität und damit einhergehend, die Einnahmen Hollywoods sollten nicht zu Schaden kommen, aber trotzdem künstlerische und unterhaltende Filme entstehen. Als Vorsitzender wurde der protestantische Republikaner William Harrison Hays gewählt, der sich für Zensurmaßnahmen einsetzte, die klar strukturiert und allgemeingültig verständlich sein sollten.¹³³ Der Grundstein für diese Nomenklatur der Filmmoral wurde 1930 mit der Veröffentlichung der ersten Fassung des ‚Production Codes‘ gelegt, um die moralischen und ideologischen Werte der Gesellschaft nicht durch vulgäre Sprache, sexuelle Unanständigkeiten und moralisch falsche Entscheidungen der Protagonisten zu mindern. Dieser Code wurde durch die Gründung der MPPDA, sowie der AMPP (Association of Motion Picture Producers) erst möglich, da diese beiden Gruppierungen die Forderung nach einer PCA (Production Code Administration) vorwärts brachten – die Begründung lautete: „to foster the common interests of those engaged in the motion picture industry by establishing and maintaining the highest possible moral and artistic standards of motion picture production.“¹³⁴ Das zuerst als ‚Hays Code‘ bekannte Schriftstück - nach William Harrison Hays benannt - diente Filmschaffenden als Richtlinie dafür, was Produzenten und Moralisten gerne

¹³¹ Vaughn, Stephen: Morality and Entertainment. The Origins of the Motion Picture Production Code, in: Journal of American History, Juni 1990, S.39-65, hier: S. 41.

¹³² Vaughn, Stephen: Morality and Entertainment, S. 42.

¹³³ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies.,S.31.

¹³⁴ Doherty, Thomas: Hollywood's Censor. Joseph I. Breen&the Production Code Administration, New York: Columbia University Press, 2007, S.34.

sehen würden und welche Inhalte vermieden werden müssten. Allerdings nahm der ‚Production Code‘ als Grundlage der Selbstzensur zu diesem Zeitpunkt noch keine allgemeingültige institutionalisierende Stellung ein – er war eher unter dem Begriff ‚Don’ts and Be Carefuls‘ als Richtlinie bekannt¹³⁵. Hays rechtfertigte sich für die Einführung dieses Regelwerks, indem er die Wichtigkeit einer zensurierenden Einrichtung besonders betont: „[T]he chieftains of the motion picture now realize their responsibilities as custodians of not only one of the greatest industries in the world but of possibly the most potent instrument in the world for moral influence and education [...]“¹³⁶

Der ‚Production Code‘ wurde allerdings nicht ausschließlich durch Hays bestimmt, sondern vor allem durch den katholischen Priester Martin J. Quigley und den Jesuiten Rev. Daniel A. Lord. Quigley verurteilte den amerikanischen Film vor der Einführung des ‚Production Code‘: „there was ample will to do the right thing, adequate measures and procedure were not available.“ – daher war es in seinen Augen nötig, ein Regelwerk zu schaffen, welches sich die Sicherung von Moral und Anstand zur Aufgabe macht: „A document of guidance to the appreciation of American mores and American decency.“¹³⁷ Lord brachte seine Überzeugung auf den Punkt, indem er seine Vorstellung eines wirksamen zensurierenden Mittels öffentlich äußerte: „A true motion picture code ‚must make morality attractive, and the sense of responsibility of the movies to its public [must be] clear and unmistakable‘.“¹³⁸

Ein anfängliches Problem stellten jedoch die gesellschaftlichen Umstände dar. Ende der zwanziger Jahre brach die Weltwirtschaft völlig zusammen. Vor allem US-Amerikaner verloren ihr Geld und ihre Jobs und fanden sich in der großen Depression von 1930 wieder. Die Stimmung im Land war getrübt, die Menschen demoralisiert. Somit verspürten die Kinogänger ein vermehrtes Bedürfnis nach Ablenkung: vor allem Sex und Gewalt wurde gern gesehen. Diese Elemente dienten als Garant für einen erfolgreichen Film. Die Angst der Skeptiker unter den Filmproduzenten, dass sich durch den ‚Production Code‘ die Einnahmen mindern und die Nachfrage stagnieren würde, beschwichtigten Lord und Quigley damit, dass Sex und Gewalt immer noch thematisiert werden, allerdings in ihrer Darstellungsweise den moralischen Standards der christlichen Kirche

¹³⁵ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies, S.33.

¹³⁶ Doherty, Thomas: Hollywood’s Censor, S. 35.

¹³⁷ Ebd, S. 41.

¹³⁸ Ebd., S.44.

entsprechend. Viele Autoren und Produzenten waren sich über die Wichtigkeit dieser zensierenden Arbeit im klaren, denn „[t]hey all agreed that government censorship would not ensure ‘moral’ films. They believed that the only way to ensure that films were morally and politically correct was to intervene in their production.“¹³⁹ Der Trick, den Lord und Quigley anwandten, bestand einfach darin: „No film should be so constructed as to ,leave the question of right or wrong in doubt“¹⁴⁰. So macht sich der ‚Production Code‘ zur Aufgabe: „to eliminate any moral ambiguity in a movie’s narrative progression [...] ascribing every character a position on a fixed moral spectrum.“¹⁴¹ Dieser zugrundeliegende Konsens, der von Lord vereinfacht ausgedrückt wurde, indem er forderte, dem Publikum müsse klar gemacht werden, „that ,evil is wrong‘ and ,good is right‘.“¹⁴², sorgte dafür, dass (wie das Eingangszitat verdeutlicht) trotz des ‚Production Codes‘ Gewalt und Sex in Hollywood-Filmen thematisiert werden durfte, allerdings in einem, den moralischen Konventionen angemessenen Gestus. Die Grundsätze „evil and good are never to be confused“¹⁴³, also die Sünder bestraft werden müssen und das Publikum niemals mit den Gewalt- und Straftätern sympathisieren dürften, sicherten die Moral und die Vorstellung der Konservativen.¹⁴⁴ Zugleich verboten diese aber nicht die Thematisierung dieser Taten und Charaktere, wodurch das Sehbegehren des Publikums trotzdem befriedigt wurde.¹⁴⁵ Letztendlich angetrieben von Quigley, Lord und Hays wurde 1934 unter der Schirmherrschaft des neu ernannten Chefs der PCA Joseph I. Breen aus dem ‚Hays Code‘ eine neue, striktere Fassung des Codes entworfen, die in den Folgejahren immer wieder verfeinert und zumeist verschärft wurde, so dass ein Film ohne das Prüfzeichen des ‚Codes‘ nicht vermarktet werden durfte.¹⁴⁶ Vor allem Breen, der sich als Vertreter von Moral und Tugend sah, verfolgte die aufgestellten Regeln mit Argusaugen, so dass er Jahre später als

¹³⁹ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940, in: Film History, Vol. 3, 1989, S. 167-189., hier S. 171.

¹⁴⁰ Ebd., S. 172.

¹⁴¹ Maltby, Richard: „A Brief Romantic Interlude“: Dick and Jane go to 3^{1/2} Seconds of the Classical Hollywood Cinema, S. 434-459, in: (Hrsg. von): David Bordwell/ Noël Carroll: Post-Theory. Reconstructing Film Studies, The University of Wisconsin Press, Madison/London, 1996, hier S.447

¹⁴² Unterlagen von Lord: Suggested Code to govern the production of motion pictures, zit. nach: Black, Gregory D.: Hollywood Censored. The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940, S. 172.

¹⁴³ Doherty, Thomas: Hollywood’s Censor, S. S.360.

¹⁴⁴ Sklar, Robert: Movie-Made America. A Cultural History of American Movies, New York/ Toronto: Vintage Books Edition, 1994, S. 174.

¹⁴⁵ Ebd., S. 174

¹⁴⁶ Leff, Leonard J./ Simmons, Jerold L.: The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code, Lexington: The University Press of Kentucky 2001., S.54.

„The Hitler of Hollywood“ oder „The Dictator of Movie Morals“ bezeichnet wurde.¹⁴⁷ Der ‚Production Code‘ generierte grundlegende moralische und ideologische Wertennormen, an welche sich Hollywoods Drehbuchschreiber, Regisseure und Mitwirkende zu halten hatten, um mit ihrem Werk die Zensur zu passieren. Bei Verstoß gegen den Code mussten Szenen entschärft oder neu gedreht werden - manchmal wurden sie komplett aus der Filmhandlung herausgeschnitten. Verstieß das filmische Produkt in hohem Maße gegen den Code, wurde die Genehmigung für die Verwirklichung des vorgelegten Films in strittigen Fällen sogar im Voraus verweigert. Ein gutes Beispiel hierfür stellt die Adaption von Hemingways literarischem Werk *A Farewell to Arms* dar, das sich mit den Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges auseinandersetzt. Die Schwierigkeit in der Umsetzung dieses Buches, das als Kassenschlager die Welt berührte, bestand in seinem Inhalt: der aufgrund von Korruption innerhalb der italienischen Armee desertierte Soldat Frederic verliebt sich in die verwitwete Krankenschwester Catherine, mit der er ein uneheliches Kind zeugt. Wie durch ein Wunder überstehen beide die Widrigkeiten des Krieges, doch letztendlich stirbt Catherine vor der Hochzeit an den Folgen einer Totgeburt. Als Hays davon hört, dass dieser Stoff auf die Leinwand gebracht werden soll, wirft er ein, dass der italienische Markt wegen der verunglimpfenden Darstellung der italienischen Armee den Film boykottieren werde und das restliche Publikum die Tragik und Grausamkeiten nicht verbildlicht sehen will.¹⁴⁸ Allerdings entschied sich die Produktionsfirma Paramount letztendlich dafür die Adaption durchzuführen - in enger Zusammenarbeit mit dem italienischen Konsul, um eine Diffamierung des europäischen Staates zu verhindern. Letztendlich wurden in der Filmfassung, um religiöse Gemüter zu besänftigen, Frederic und Catherine vor der Zeugung des Kindes provisorisch verheiratet, um damit das Kind, den Sex und das kurze gemeinsame Leben in Frieden zu rechtfertigen. Die Geburtszene sowie die der Empfängnis wird ausdrücklich nicht bzw. nicht im Detail gezeigt. Außerdem wird eine Freundin Catherine als Moralapostel degradiert, die die Verbindung zwischen den beiden nicht gutheißt und anzweifelt, um somit das unmoralische Handeln der Verliebten hervorzuheben. Frederic desertiert außerdem nicht wegen der fraglichen Einstellung der italienischen Armee, sondern allein, weil er sich Sorgen um Catherine macht, die auf seine Briefe nicht mehr antwortet. Er verlässt seinen Posten demnach aus persönlichen Gründen. Zudem verzeichnet die Truppe einen glorreichen Sieg in der dargestellten Schlacht, im Gegensatz zu

¹⁴⁷ Vgl. Doherty, Thomas: *Hollywood's Censor*, S. 70ff.

¹⁴⁸ Black, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*, S.88.

ihrem wahren Vorbild. Das tragische Ende durch Catherines Tod wird relativiert, da der Regisseur Frank Borzage zwei finale Varianten drehen lässt: eine Version mit dem tödlichen Ausgang für Catherine und das Baby, eine in völliger Familienidylle.¹⁴⁹ Die Kinobetreiber konnten selbst entscheiden, welches Ende sie ausstrahlen möchten, wobei *Variety* das glückliche Ende empfahl, denn: „American audiences preferred ‚happy endings.‘“¹⁵⁰ Aus heutiger Sicht erscheint eine derartige Veränderung des Finales als Frevel an der Kunst. Die Handlung und die Geschehnisse bleiben in ihrem Grundcharakter unverändert, wodurch die dramaturgische Anlage der Erzählung beibehalten wird. Daher scheint es verwunderlich, wie flexibel ein Erzählstoff sein kann und ein völlig anderes Ende trotzdem angenommen wird. Dieses Beispiel der Visualisierung des Klassikers *A Farewell to Arms* macht deutlich, wie die Zensurbehörden sogar tragisch angelegte Erzählprozesse dermaßen verändert haben, dass letztendlich ein Happy End entstehen konnte.

Vorstehend wurde an einem Beispiel erläutert, in welchem Ausmaß sich der ‚Production Code‘ auf das letztgültige Erscheinungsbild eines filmischen Werks auswirkte. Im Folgenden wird auf den Grundsatz dieses Reglements, bestehend aus drei wesentlichen Aspekten, eingegangen:

- „1. No pictures shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.“¹⁵¹

Deutlich kommt hier zum Vorschein, dass die Moral des Publikums als wichtigstes zu beschützendes Element geachtet wird. So weist der ‚Production Code‘ explizit darauf hin, die Moral des Zuschauers würde gesenkt werden, indem das Böse verlockend dargestellt werde und im Gegensatz dazu das Gute als nicht erstrebenswert gelte.¹⁵² Vor allem die Sympathie für Figuren soll demzufolge auch nie für Verbrecher oder das Unmoralische erweckt werden, da der Betrachter sich an solchem Verhalten orientieren würde und dieses als begehrenswert ansehen könnte. Allerdings wird dem Publikum an dieser Stelle

¹⁴⁹ Vgl.: Black, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*, S.89-91.

¹⁵⁰ Ebd., S. 89.

¹⁵¹ Doherty, Thomas: *Hollywood’s Censor. Joseph I. Breen&the Production Code Administration*, Columbia University Press, New York, 2007, S. 352. In diesem Werk ist eine vollständige Version des ‘Production Codes’ aus dem Jahr 1956 enthalten (S.352- 363), auf welche im Folgenden Bezug genommen wird.

¹⁵² Ebd. S. 359.

zugestanden, Mitgefühl und Erbarmen mit dem sündigen Charakter zu haben, jedoch nicht mit der eigentlichen Verbrechenstat.¹⁵³

„The *presentation of evil* is often essential for the art or fiction or drama. [...] evil is [...] not to be allowed to appear attractive that the audience's emotions are drawn to desire or approve so strongly that later the condemnation is forgotten and only the apparent joy of the sin remembered. [...] That throughout, the audience feels sure that *evil is wrong and good is right*.“¹⁵⁴

Dies verdeutlicht den moralisch implementierten Grundsatz des ‚Codes‘, so dass der Rezipient durch den Film erlernen sollte, welches Verhalten erstrebenswert oder noch angemessen erscheint und welches als lasterhaft und gesellschaftswidrig erachtet werden muss. Die Autoren des ‚Codes‘ versicherten zusätzlich durch das Aufstellen korrekter Prinzipien und Ideale mit Hilfe von Figurengestaltung und Storyboard, werde das reale Leben der Zusehenden positiv beeinflusst, so dass der Hollywood-Film als „the most powerful natural force for the improvement of mankind“ angesehen wurde.¹⁵⁵ An dieser Stelle kann sehr gut die Verbindung zur ‚poetischen Gerechtigkeit‘ erkannt werden, da sich auch das literarische Prinzip vornehmlich zum Ziel gesetzt hatte, durch seinen moralisch-didaktischen Grundsatz die lesende Gesellschaft zur Tugend zu erziehen. (Vgl. Kapitel 2.1) Genauso wollte der ‚Production Code‘ die Masse erziehen, wodurch der Hollywood-Film zu einer Art moralischer Volkshochschule erwuchs. Diese enge Verbindung zwischen ‚Production Code‘ und ‚poetischer Gerechtigkeit‘ wird in Kapitel 5. näher erläutert. Unter dem Begriff *natural law*, welcher unter Punkt drei des Codes angesprochen wird, verstehen die Autoren das dem menschlichen Gewissen zu verdankende Verständnis von Recht und Gerechtigkeit, wohingegen mit *human law* das moderne Gesetzbuch gemeint ist.¹⁵⁶ Die Autoren des Codes waren davon überzeugt, Kunst und insbesondere der Film würde die Lebensideologie und vor allem die Moralvorstellung jedes einzelnen Betrachters zu lenken imstande sein: „Mankind has always recognized the importance of entertainment and its value in rebuilding the bodies and souls of human beings.“¹⁵⁷ Kunst wird demnach als ein das menschliche Handeln beeinflussender Faktor angesehen, da im ‚Code‘ die Meinung vertreten wird, Kunst könne sich im positiven wie negativen Sinne auf die Rezipienten auswirken. Die Autoren heben hervor, dass vor allem der Emotionen auslösende Effekt auf die Betrachter eine starke moralische Motivation aufweist und dadurch

¹⁵³ Ebd. S.360.

¹⁵⁴ Ebd. S.360.

¹⁵⁵ Ebd. S.360.

¹⁵⁶ Vgl.:Ebd. S.360.

¹⁵⁷ Ebd. S. 357.

gute sowie schlechte Wirkungen auf den Zuschauer ausübt. Es wird vor allem der moralische Einfluss, welchen besonders der Film auf das Wesen des Menschen hat, ausführlich beschrieben:

„[T]he MORAL IMPORTANCE of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives [...] So correct entertainment raises the whole standard of a nation.“¹⁵⁸

Der beeinflussende Faktor des Films ist nicht mit dem eines Buchs oder Theaterstücks zu vergleichen, da das moderne Medium eine „*art of the multitude*“ darstellt. Der Grund wird darin gesehen, dass Filme wegen günstiger Vervielfältigungsmöglichkeiten und einer unkomplizierten Aufführungsform mehr Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten erreichen kann. Auch die Darbietungsform vermag ein eindrücklicheres Bild für den Zuschauer zu kreieren, da in Büchern nur beschrieben und nichts gezeigt wird und der Film, im Gegensatz zum Theaterstück, einen unmittelbareren Eindruck vermitteln kann, wodurch sich der moralische Einfluss verstärkt.¹⁵⁹ Hierbei wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der Film die Menschen in ihrem Handeln und Denken beeinflusst, womit die Wichtigkeit des erziehenden Aspekts des ‚Production Codes‘ hervorgehoben und gerechtfertigt wird. Hervorgehoben wird auch, dass unterschiedliche Formen von Verbrechen jeweils verschiedene Bearbeitungen benötigen. So bräuchten laut Code Handlungen wie Mord, Betrug oder Grausamkeit aufgrund des natürlichen Abscheus des Menschen nicht derart bewusst negativ konnotiert zu werden, im Gegensatz zu von Natur aus attraktiven Schandtaten, wie Bandenkriminalität, das Anleiten einer unmoralischen Gruppe, sexuelle Ausschweifungen oder Rache.¹⁶⁰

Neben den gerade erwähnten, eher allgemeinen Konditionen des ‚Production Code‘, die als Grundsatz für alle Bereiche dienen, werden in der Schrift einige weitere Elemente erwähnt und ausführlich besprochen.¹⁶¹

¹⁵⁸ Ebd. S.357.

¹⁵⁹ Vgl.Ebd.S.359.

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd.S.360.

¹⁶¹ So wird die Darstellung von Mord,- Sex,- Vergewaltigungs- und Kidnappingszenen genau kontrolliert. Ebenso wird aufgeführt, welche Ausdrücke auf der Leinwand verboten waren (bspw.: Whore, Son-of-a, Nigger, damn, Yid), dass Kostüme nicht übermäßig freizügig oder anrühlich in Erscheinung treten durften und Tanzeinlagen keine erotischen Anzüglichkeiten enthalten können. Außerdem wird erwähnt, dass keine Religion diffamierend dargestellt werden darf, das Nationalgefühl jedes Staates geachtet werden muss und Szenen, die Hinrichtungen, Folter, Operationen, Mischehen, oder Alkoholkonsum visualisieren nicht gedreht werden dürfen. Obwohl für diese Zeit erstaunlich viel Wert darauf gelegt wurde, Menschen nicht auf Grund ihrer Staatszugehörigkeit, oder Religion zu diskriminieren, wird doch des Öfteren ein rassistischer Unterton

Zusammenfassend ist zu den Konventionen des ‚Production Codes‘ zu sagen, dass die Autoren mit diesem Schriftstück garantieren wollten, filmischen Produkten einen möglichst moralisch-erziehenden Vorbildcharakter zu verleihen. Der Hauptaspekt des ‚Codes‘ beinhaltet, dass unmoralische, kriminelle und verwerfliche Handlungen/Figuren stets negativ dargestellt werden und explizit darauf hingewiesen wird, solche zu bestrafen. Moralische, tugendhafte und selbstlose Taten/Charaktere sollen dagegen immer belohnt werden. Hiermit kann nun eine Relation und erstaunliche Übereinstimmung zu den Regeln der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ der Literatur des 17., 18. und 19. Jahrhunderts hergestellt werden. Der moral-didaktische Ansatz ist bei beiden Konventionen das oberste Prinzip, wodurch die Gesellschaft in ihrem moralischen Verhalten durch den nachweislich immensen Einfluss von Erzählungen erzogen werden soll. Vorbildfunktion und die Lehre, dass stets die Tugend über das Laster siegt, vermittelt dem Konsumenten einen gewissen Ansporn, das eigene Verhalten zu überdenken und moralisch einwandfrei zu handeln, um selbst dafür belohnt zu werden. Die gerechte Verteilung von Lohn und Strafe fordert der ‚Production Code‘ genauso doktrinär, wie das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘. Die Erfinder des Hollywood-Production-Codes wollten einerseits nicht nur den Erfolg des amerikanischen Films sichern, sondern aufgrund ihrer christlich-konservativen Einstellung der Masse Tugend lehren und das Laster und die gesellschaftliche Ungezwungenheit durch eine moralische Vorbildfunktion unterbinden. Die Herangehensweise von Quigley, Lord, Hays und Breen erinnert sehr stark an die Konventionen der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, obwohl weder im ausformulierten ‚Production Code‘ noch in der Literatur dazu ein direkter Verweis auf eine Anlehnung an dieses alte literarische Prinzip zu finden ist. Da der ‚Production Code‘ allerdings ausschließlich von gläubigen Christen entworfen wurde, erscheint es interessant anzumerken, dass amerikanische Katholiken die damalige aktuelle Literatur wegen ihres Realismus‘ verabscheuten und den Sinn hinter Erzählungen darin sahen, dass Moral gelehrt werde und explizit hervorgehoben werde müsste, dass das Gute über das Böse grundsätzlich siege, denn „the Catholic hierarchy longed for a return to Victorian constraints.“¹⁶² Allerdings hatten nicht nur die Katholiken ein derartiges konservatives Weltbild, sondern auch die Protestanten, so dass sich die Vertreter beider Glaubensrichtungen in den Grundsätzen einer moralischen Filmproduktion in einigen Punkten einig waren und zu dem Ergebnis kamen: „Films should be

spürbar. Vgl.: Doherty, Thomas: Hollywood’s Censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration 359ff.

¹⁶² Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies , S.35.

twentieth-century morality plays that illustrated proper behavior to the masses.“¹⁶³ Dies verweist auf die moralischen Stücke, die hauptsächlich zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert im Mode waren. Vertreter dieser Literaturgattung sind zum Beispiel die Stücke des deutschen bürgerlichen Trauerspiels. In Kapitel 2.2 wurde bereits eine enge Verbindung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ mit dem bürgerlichen Trauerspiel hergestellt. Damit kann die Intention der gläubigen Filmmoralisten, den Film zu einem moralischen Theaterstück werden zu lassen, als Anlehnung an jenes und somit gleichzeitig an das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ angesehen werden

Das ‚Happy End‘ als Konvention der Hollywood-Dramaturgie erhält zwar keine explizite Nennung im ‚Production Code‘, allerdings lässt sich durch die erwähnten Moralvorstellungen und durch die Aufgaben, die an den Film gestellt wurden, eine Verbindung zur ‚poetischen Gerechtigkeit‘ herstellen. Die Verwendung des ‚Happy Ends‘ scheint lediglich aus Sicht von Hollywood-Dramaturgen darin begründet, dass „[p]eople don’t want very tragic stories which depress them for the next twenty-four hours. Hence the necessity for a happy ending in most stories.“¹⁶⁴ Daher scheint der Wunsch nach einem glücklichen Ausgang beim Publikum des klassischen Hollywood-Films ganz oben zu stehen. Die Thematik des ‚Happy Ends‘ wird ausführlich in Kapitel 5. im Zusammenhang mit der Frage behandelt, inwiefern die Verwendung des ‚Happy Ends‘ im klassischen Hollywood-Film das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ aufnimmt.

4. „Classical Narration“ im Hollywood-Kino

„The very name Hollywood has colored the thought of this age.
It has given to the world a new synonym for happiness
because of all its products happiness is the one in which Hollywood
– the motion-picture Hollywood – chiefly interests itself.“¹⁶⁵

Erzählungen sind so alt wie die Menschheit selbst. Geschichten über bemerkenswerte Ereignisse, menschliche Heldentaten, besondere (Un)Glücksfälle, oder über phantastisch-magische Geschehnisse zogen die

¹⁶³ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies, S.39.

¹⁶⁴ Emerson, John/ Loos, Anita: How to write photoplays, G.W. Jacobs&Co, Philadelphia, 1920, S. 74-75, zit. nach: David Bordwell: Happily Ever After. Part Two, in: The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television, Nr. 19, 1982, S. 2-7, hier, S. 5.

¹⁶⁵ Milliken, Carl: überlieferte Rede April 1928, in: Lamar, Trotti: The Motion Picture as a Business, Motion Picture Association Archive, New York, zit. nach: Maltby, Richard: Hollywood Cinema, Oxford/Malden: Blackwell Publisher, 1995, S.6.

Menschen schon vor hunderten von Jahren in ihren Bann. Schon die alten Griechen setzten sich damit auseinander, was eine Erzählung braucht, um den menschlichen Geist zu nähren, zu formen und zu befriedigen. Der gesellschaftliche Wandel verlangt jedoch seinen Tribut, so dass jede Epoche eine andere Form des Erzählens hervorbringt. Die wohl populärste und einflussreichste Form des vergangenen Jahrhunderts stellt die der audiovisuellen Darbietung von Geschichten durch das Medium Film dar. Zur Perfektion scheint es der amerikanische Film seit den 1920er Jahren gebracht zu haben, da die Popularität und der gesellschaftliche Einfluss in der ganzen Welt zu spüren war und auch heute immer noch ist. Der Mythos Hollywood entstand natürlich aus dem Zeitgeist heraus, doch die Beliebtheit dieser Filme lässt sich nicht nur dadurch erklären, sondern auch vor allem durch ihre Darbietungsform des Erzählens. Der klassische Hollywood-Film perfektionierte die Technik, Geschichten so zu erzählen, dass möglichst viele Menschen verschiedener Länder angesprochen wurden und die Handlungen und Figuren lieben lernten. Einer der vielen Gründe, warum diese Art Filme zu produzieren so erfolgreich werden konnte, ist der Aufbau der Filmerzählung, welche grundsätzlich nach einem festen Schema konzipiert ist. In diesem Kapitel soll erläutert werden, wie ein Film im klassischen Hollywood-Paradigma aufgebaut ist und nach welchen Kriterien er entwickelt wurde. Ebenso ist es wichtig die Thematik des Endes zu behandeln, um hierbei bereits auf Hollywood-Konventionen eingehen zu können, so dass das gewonnene Verständnis hieraus dazu beitragen kann, die Verbindung der Prinzipien Hollywoods und die des literarischen Prinzips der poetischen Gerechtigkeit zu verstehen. Das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit beruht auf moralischen und gesellschaftlichen Gesetzen, welche sich aus dem Verhalten der Figuren und ihrem Charakter zusammensetzen. Daher ist es auch unerlässlich in diesem Kapitel aufzuzeigen, wie fiktive Personen wahrgenommen und empathisiert werden.

4.1 Erzählstruktur

„Der Verlust eines Beines mag im Allgemeinen
für ein ernstlicheres Unglück angesehen werden
als der Verlust einer Geliebten. Dennoch wäre eine Tragödie,
deren Katastrophe auf den Verlust eines Beines hinausläufe,
durchaus lächerlich.“¹⁶⁶

Im Folgenden wird das Augenmerk auf die Erzählstruktur im klassischen Hollywood-Kino (Anfang der 1920er bis Ende der 1950er Jahre) gelegt. Das Erzählen mithilfe bewegter Bilder oder, anders gesagt, die Dramaturgie Hollywoods folgte einigen regelhaften Vorgaben. Rückblickend können diese Konventionen, die sich aus der dramaturgischen Praxis ergeben - Bordwell bezeichnet diese als ‚rules of thumb‘,¹⁶⁷ zu einem Muster oder auch Regelwerk der Hollywood dramaturgie zusammengefasst werden. In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Merkmale dieser Erzählweise aufgelistet werden, so dass klar wird, wie eine Hollywood-Geschichte in ihren Grundzügen aufgebaut ist. Dadurch soll die Basis geschaffen werden, um im Weiteren zu klären, welche Rolle das „Happy End“ in der Dramaturgiekonzeption spielt. Das vielzitierte Werk *The Classical Hollywood Cinema* von Bordwell, Staiger und Thompson wird als grundlegende Referenzliteratur herangezogen, da dieses die Regelkonformität der Erzähltechnik Hollywoods ausführlich behandelt. Außerdem wird Jens Eders Werk *Dramaturgie des populären Films* verwendet, da sich dieses mit den Erzählkonventionen massentauglicher Filme beschäftigt, die sich an der klassischen Hollywood dramaturgie orientieren.

Der Begriff des „klassischen“ Hollywood-Kino wurde von André Bazin geprägt, der mit dem Beiwort „classical“ verdeutlichen wollte, dass sich die amerikanische Filmwelt mit „all the characteristics [...] of a classical art“¹⁶⁸ auszeichnen würde. Bordwell argumentiert, dass dieser Ausdruck gerade deswegen so passend erscheint, weil die Richtlinien des Hollywood-Kinos Merkmale ausprägen, die als „klassisch“ bezeichnet werden können. Klassische Kunst wird von Bordwell dadurch definiert, dass sowohl Parameter wie „Anstand, Harmonie,

¹⁶⁶ Smith, Adam: Theorie der ethischen Gefühle, übers. und hrsg. von: Walther Eckstein, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994, S. 36.

¹⁶⁷ Vgl.: Bordwell, David: Anatomy of the Action Picture, aus:
<http://www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php>

¹⁶⁸ Bazin, André: What is cinema?, Berkeley: University of California Press, 1967, S.29.

Traditionsbewusstsein, und Kunstfertigkeit“ als auch eine gewisse Ästhetik in den fertigen Produkten zu erkennen sind.¹⁶⁹

Im Folgenden wird der Fokus auf den Aufbau und die Konzeption einer klassischen Hollywood-Geschichte gelegt. Jens Eder beschreibt Dramaturgie als „eine strukturelle Eigenschaft von Erzählungen.“¹⁷⁰ Da sich diese Arbeit mit der Funktion des Happy Ends beschäftigt, wird die Erläuterung dramaturgischer Aspekte in diesem Kapitel hauptsächlich unter dem Blickwinkel des Handlungsaufbaus betrachtet. Da im weiteren Sinne Dramaturgie allerdings nicht nur in Bezug auf Aufbau und Fügung von inhaltlichen Zusammenhängen gesehen werden kann, sondern auch als zuschauerorientiert gilt, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit auf Emotionsentwicklung und Empathisierung des Publikums eingegangen. Der Stil des Films, wozu Parameter wie die Verwendung des Lichts, Bildkomposition, Farbgebrauch oder *mise-en-scène* gehören, wird hier bewusst vernachlässigt, da er für die Betrachtung der fokussierten Thematik irrelevant ist. Neben der strukturierenden Funktion regelt die Dramaturgie ebenso eine der grundlegendsten Eigenschaften einer Geschichte: was dem Rezipienten erzählt wird und in welcher Form (und wann) diese Informationen dargeboten werden. Bordwell macht diese Funktion der Dramaturgie greifbar, indem er die Begriffe *fabula* (Fabel, auch „story“) und *syuzhet* (*Sujet*, auch „plot“)¹⁷¹ einführt. Die *fabula* stellt den Handlungsverlauf mit seinen Geschehnissen in seiner kausalchronologischen Reihenfolge dar – also entspricht die *fabula* eines Films der Wiedergabe der Geschichte in ihrer chronologischen Ordnung. *Syuzhet* steht synonym für den ‚plot‘, der die Art und Weise, wie das Erzählte in seiner Gesamtheit präsentiert wird, beschreibt¹⁷². Das *Syuzhet* sollte einen möglichst logischen Aufbau/Struktur aufweisen, so dass der Zuschauer die aufeinanderfolgenden Szenen problemlos verstehen und die Konsequenzen, die sich aus den aneinandergereihten Ereignissen ergeben, ohne Verständnisprobleme nachvollziehen kann. Der Begriff ‚Narration‘ wird von Richard Maltby als Prozess definiert: „a plot is arranged to permit the telling of a story.“¹⁷³ Daher sollten Dramaturgen stets darauf achten, dass eine Erzählung immer auf ein bestimmtes Ziel gerichtet ist, das das Publikum eindeutig

¹⁶⁹ Bordwell, David/Staiger, Janet/ Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, London: Routledge, 1985, S.3-4.

¹⁷⁰ Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hrsg. von: Knut Hickethier: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Hamburg: Lit Verlag, 2007. S.11.

¹⁷¹ Vgl.: Ebd.

¹⁷² Maltby, Richard: Hollywood Cinema, Oxford/Malden: Blackwell Publisher, 1995, S.331.

¹⁷³ Ebd., S. 332.

nachvollziehen kann. Ein dramaturgisches Konzept hat immer die Aufgabe, ein Publikum zu unterhalten. Dies kann jedoch nur erfolgen, wenn das *syuzhet* logische Handlungsabfolgen aufweist, so dass sich der Zusammenhang von Aktion und Reaktion der handelnden Figuren nachvollziehen lässt und sich die Beweggründe klar erschließen.¹⁷⁴

Grundlegend für den dramaturgischen Aufbau des klassischen Hollywood-Films sieht Bordwell das kanonische Format der Erzählung an:

„Nearly all story- comprehension researchers agree that the most common template structure can be articulated as a ‚canonical‘ story format, something like this: introduction of setting and characters – explanation of a state of affairs – complicating action – ensuing events – outcome – ending.“¹⁷⁵

Diese Parameter stellen das Gerüst eines jeden Hollywood-Films dar.¹⁷⁶ Diese, von Bordwell aufgestellte Gliederung des *syuzhet* in fünf Teilen (siehe oben), wird jedoch im Allgemeinen durch eine Drei-Teilung vereinfacht, da hauptsächlich die Darstellung der Ausgangssituation des Handlungsverlaufs durch die Einführung von Zeit und Ort, sowie der Protagonisten, zweitens die Darstellung der Problemlösung und drittens der Höhepunkt mit dem Schluss, die essentiellen Eckpunkte des Filmsujets darstellen. Den Grund dafür sieht Eder darin, dass diese drei Etappen der Erzählung jeweils eine längere Spanne der Filmhandlung einnehmen.¹⁷⁷ Georg Seeßlen argumentiert, dass diese Drei-Akt-Strukturierung als sogenannte „Urdramaturgie“ angesehen werden kann, da sich Geschichten seit je her auf diese Weise aufbauten.¹⁷⁸

Bordwell bezeichnet diese kanonische Gliederung und ihre konsequente Einhaltung als ein Dramaturgieschema, das sich aufgrund seiner Einfachheit in der Erzählkultur etablieren konnte. So wurde es Menschen möglich, Geschichten schneller und besser zu verstehen, da sie sich an dieser Einteilung orientieren und somit die dargebotenen Informationen leichter verarbeiten und ihre Zusammenhänge einordnen konnten. Wird dieses Schema eingehalten, ist der Rezipient in der Lage, der Handlung stets einen Schritt voraus zu sein und

¹⁷⁴ Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 13.

¹⁷⁵ Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985. S. 35.

¹⁷⁶ Diese Form des Erzählens hat schon Aristoteles erkannt (Poetik, Olof Gigon, 1961, S.41-43); auch Gustav Freytag hat mit seiner Pyramide des Dramas diese klassische Form des Erzählens beschrieben (Vgl.: Stefan Neuhaus: Grundriss der Literaturwissenschaft, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2009, S.73f.) Der Hollywood-Film nutzt demnach dieses seit Jahrhunderten populäre Erzählschema.

¹⁷⁷ Vgl. Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, S. 26.

¹⁷⁸ Seeßlen, Georg: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino, Berlin, 1996. Zit. nach: Jens Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 27.

Ereignisse bereits zu erwarten, bevor sie dargestellt werden.¹⁷⁹ Genau diesem Gedanken scheint sich die Hollywood-Dramaturgie verschrieben zu haben.

Trotz der angestrebten Einfachheit des Erzählens besitzt der klassische Hollywood-Film mindestens zwei Handlungsstränge, wovon jedoch meist einer nur als Nebenhandlung angesehen wird. Bordwell hat klassische Hollywood-Filme auf ihre verschiedenen Handlungsstränge untersucht und kam zu dem Ergebnis, dass in der zweiten Handlungsebene fast immer eine heterosexuelle Liebesbeziehung im Zentrum steht, die sich zwischen den beiden Protagonisten entwickelt, die in der Haupthandlung beispielsweise einen Mord aufklären. Wichtig hierbei ist, dass die zweite Handlung das von ihr angestrebte Ziel erst im späteren Filmverlauf akzentuiert, und so die erste Handlung nicht in den Hintergrund rückt, da die beiden Geschichten miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig bedingen.¹⁸⁰ Da der Zuschauer dem sogenannten Subplot nicht mehr Aufmerksamkeit schenkt als der Haupthandlung, muss die Nebenhandlung bestimmten Kriterien entsprechen, die Jens Eder präzise zusammenfasst. Nach Eder sollte ein Subplot demnach, wie schon erwähnt, seine Zielsetzung später mitteilen, gleichzeitig den eigenen Höhepunkt jedoch früher erreichen als die Haupthandlung. Weiterhin nimmt die Nebenhandlung einen kleineren zeitlichen Rahmen ein und die Geschehnisse darin sind weniger eindrucksvoll als in der Haupthandlung. Die präsentierten Begebenheiten stellen sich als weniger wichtig für den eigentlichen Erzählstrang dar, da im Subplot meist nur Beziehungen zwischen Protagonisten und Nebenfiguren behandelt werden, wohingegen im Hauptstrang Protagonist und Antagonist miteinander agieren. An dieser Stelle muss allerdings klargestellt werden, dass auch die Nebenhandlung dem Dramaturgieschema der kanonischen Drei-Akt-Struktur unterworfen ist.¹⁸¹ Der Subplot bereichert das Filmgeschehen immens und wird in einem klassischen Hollywood-Film kaum weggelassen. Dadurch, dass im Subplot der Fokus darauf gelegt wird, wie Figuren (Haupt- sowie Nebenfiguren) miteinander agieren, in welchem Verhältnis sie stehen und welche Emotionen dabei im Spiel sind, ermöglicht die Nebenhandlung eine tiefer gehende Beschreibung, sowohl der Charaktere als auch des Inhalts. Durch die unterschiedlichen Thematiken der Handlungsstränge kann auch eine größere Variante von Emotionen beim Zuschauer ausgelöst werden, wodurch die Bandbreite an vermittelten Gefühlen im Laufe einer Filmerzählung erweitert wird. Außerdem können ruhigere Phasen

¹⁷⁹ Vgl.: Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, S. 34ff.

¹⁸⁰ Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.17.

¹⁸¹ Vgl.: Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films*, S.43.

des Haupthandlungsstranges durch ereignisreiche Szenen des Subplots kompensiert werden. Dies ermöglicht dem Dramaturgen einen facettenreicheren Spielraum, um Inhalte zu vermitteln, ohne dass das Publikum seine Aufmerksamkeit abwendet.¹⁸²

Wichtig ist hier jedoch, dass im klassischen Hollywood-Film keine zwei Haupthandlungsstränge vorhanden sein können, da die Einfachheit der Erzählform bei mehr als einem zu erzählenden Inhalt, der im Vordergrund stehen muss, nicht mehr greifen kann.¹⁸³

Anhand der bereits beschriebenen Gliederung einer Geschichte nach Bordwells kanonischer Form oder auch der vereinfachten Drei-Akt-Struktur (Anfang, Hauptteil, Schluss), entwickelt sich in jeder Filmerzählung zu Beginn, nachdem die Protagonisten und das Setting eingeführt und ausreichend beschrieben wurden, ein Problem für die Hauptfiguren, welches ihr gewohntes Leben bedroht und daher gelöst werden muss. Das Bestreben, diesen Konflikt zu beseitigen, wird als Zielsetzung der kompletten Filmhandlung etabliert.¹⁸⁴ Das heißt, in der Erzählhandlung entsteht ein Konflikt für den Protagonisten, der dazu führt, dass beim Zuschauer auf der Rezeptionsebene die allumfassende Frage ausgelöst wird, ob der Held sein Ziel erreichen kann. Kurz gesagt: Der Protagonist will das Problem lösen, das Publikum seine eigene Frage beantwortet sehen. Beides wird im klassischen Hollywood-Film am Ende erfüllt. Diese alles umfassende Frage des Publikums wird als sogenannte „Makro-Frage“ bezeichnet.¹⁸⁵ Durch die anfängliche Darstellung eines Problems des Protagonisten werden die Zuschauer an die Handlung gebunden, da sie wissen wollen, ob die Figur es schaffen kann, diese Situation zu ihren Gunsten zu verändern. Somit wird das Bestreben geweckt, den kompletten Film zu verfolgen, da man die Auflösung erfahren möchte.¹⁸⁶

Die einleitende Phase der Filmerzählung benötigt daher einen Aufbau, der das Publikum sofort in den Bann zieht, so dass dieses gewillt ist, sich auf die Geschichte einzulassen. Daher beginnt die Handlung des klassischen Hollywood-Films sehr oft *in medias res*¹⁸⁷, damit die Zuschauer sofort in das Geschehen eintauchen können, um augenblicklich emotional damit verbunden zu

¹⁸² Vgl.: Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, S.44ff.

¹⁸³ Vgl.: Ebd., S. 32.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebd., S. 33ff.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 36.

¹⁸⁶ Vgl.: Ebd., S.42.

¹⁸⁷ Vgl.: Zur Definition: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1449>

werden, damit die Gefahr des Desinteresses vermieden wird. Um innerhalb kürzester Zeit die essenziellsten Zusammenhänge kennenzulernen und zu verstehen, von welcher Ausgangssituation die Geschichte beginnt, ist es meist üblich, eine „Exposition“ an den Anfang des Films zu stellen, „[to] explain briefly but clearly the essential facts which the audience must know in order to understand the story,’ preferably in one scene.“¹⁸⁸ Britta Hartmann fasst die klassische Funktion der Exposition zusammen: „Im Zentrum des Anforderungskatalogs an Exposition steht so sowohl die Aufgabe der *Einleitung in die Handlung*, die über die Vermittlung von faktischen Informationen erfolgt, als auch die *Einführung des Zuschauers* in die *spezifische textuelle Form und seine Bindung an das Stück*.“¹⁸⁹ Bordwell argumentiert im Sinne Meir Sternbergs, dass der Anfang eines Films stets „concentrated and preliminary“ sein sollte, wodurch hier festgehalten werden kann, dass eine Verdichtung von Informationen in den einführenden ersten Momenten als Kennzeichen für den klassischen Hollywood-Film angesehen werden kann.¹⁹⁰ Da verschiedene Drehbuchmanuale oft uneindeutige Definitionen von der Funktion der Exposition verwenden und sich sogar David Bordwell in seiner Argumentation nicht ganz einig ist, was man darunter zu verstehen hat, wird an dieser Stelle Jens Eders funktionale Definition angeführt:

„Unter ‚Exposition‘ sind diejenigen Ereignisdarstellungen eines (filmischen) Textes zu verstehen, die vorwiegend die Funktion haben, den Zuschauer mit denjenigen Informationen über Ort, Zeit und Figuren sowie über die Art der Geschichte zu versehen, die die Basis für das Verständnis der Handlung und ihres Hauptkonfliktes bilden.“¹⁹¹

Diese Wirkungsweise der Exposition auf das Publikum wird auch als *primacy effect* oder *priming* bezeichnet.¹⁹²

Britta Hartmann, die sich im Rahmen ihrer eingehenden Beschäftigung mit der Thematik der Exposition auseinandersetzt, differenziert diese Sichtweise. Sie argumentiert, dass sich das „Expositorische [...] durch seinen erklärenden Charakter und damit durch einen erhöhten Grad an Reflexivität aus[zeichnet], verweist es doch zugleich auf eine diese Informationen offerierende narrative

¹⁸⁸ Emerson, John/Loos, Anita: How to write Photoplays (1920), abgedruckt in: George W. Jacobs&Co, Philadelphia, 1923, S.94, zit. nach: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 28.

¹⁸⁹ Vgl.: Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs, in: Montage AV, 4/2/1995, S. 101-122, hier: S. 107.

¹⁹⁰ Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 28.

¹⁹¹ Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, S. 47.

¹⁹² Bordwell/Staiger/Thompson: The classical Hollywood Cinema, S.37 /Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, S.38/ Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation, S.105 und S. 111 / Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, S. 50.

Instanz und damit auf den Erzählprozeß und das kommunikative Gefüge zwischen Text und Rezipient.“¹⁹³ Hartmann erklärt weiterhin, dass das Expositorische nicht nur im Filmanfang zu finden ist (funktional), sondern sich auch in einer Initialphase manifestiert, die vom fortlaufenden Text bestimmt ist.¹⁹⁴ Daraus folgert sie, dass eine Initiation „alle Ebenen und Register des narrativen Diskurses umspanne“¹⁹⁵. Dadurch wird das Expositorische nicht nur auf die Handlungsebene, sondern auch auf Stil, Erzählhaltung etc. ausgeweitet. Der klassische Hollywood-Film versucht jedoch jegliche Selbstreferentialität zu vermeiden. Da sich diese Arbeit ausschließlich auf den dramaturgischen Handlungsaufbau des klassischen Hollywood-Films konzentriert, werden deswegen Hartmanns Erkenntnisse an dieser Stelle nicht weiter verfolgt und sollen nur als Vervollständigung des Aspekts der Exposition dienen.

Die Funktion der Exposition für den populären/klassischen Hollywood Film wurde somit durch das Eder-Zitat und den kurzen Exkurs von Britta Hartmanns Forschung bereits geklärt. Wie schon angemerkt, beginnt der klassische Hollywood-Film meist *in medias res*, was bedeutet, dass sofort mit dem die komplette Handlung auslösenden Problem, ohne jegliche Vorinformation zu Personen, Situation, Ort usw. begonnen wird. Dadurch werden Exposition und das Problem hervorrufende Ereignis gleichzeitig dargestellt. Anfänge, die jedoch nicht *in medias res* beginnen, verwenden einen sogenannten hook, der „einen besonders starken emotionalen und sinnlichen Eindruck beim Zuschauer machen soll.“¹⁹⁶ Dieser hook gilt als Art Prolog, um das Publikum mit einer besonders emotionalen oder außergewöhnlichen Situation an die eigentliche Geschichte heranzuführen und daran zu binden - wie ein Haken den Fisch.¹⁹⁷ In dem seltenen Falle, dass der klassische Hollywood-Film nicht *in medias res* beginnt, fällt die Exposition vor die Einführung des problemauslösenden Ereignisses.¹⁹⁸

Diese ersten Informationen, die der Zuschauer über die Protagonisten, deren Status und ihre sozialen Verhältnisse, die innerhalb der fiktiven Welt passieren, gewinnt, werden als grundsätzlich wahr angenommen, denn „[w]e tend to take the first appearance of a motif as the ‚true‘ one, which can withstand severe

¹⁹³ Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation, S.110.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebd., S.111ff.

¹⁹⁵ Ebd., S.113.

¹⁹⁶ Eder, Jens: Dramaturgie der populären Films, .S. 50.

¹⁹⁷ Vgl.: Ebd., S. 50.

¹⁹⁸ Vgl.: Ebd., S.49.

testing by contrary information.“¹⁹⁹ Dadurch kann Spannung und Verwirrung beim Publikum ausgelöst werden, falls gegen Ende des Films der erste Eindruck über eine Figur oder eine Situation grundsätzlich widerlegt wird. Dies wird ab Kapitel 6.1 behandelt.

Die Tatsache, dass in der klassischen Hollywood-Dramaturgie strikt darauf geachtet wird, dass die Protagonisten sofort zu Beginn des Films eingeführt und charakterisiert werden, stellt ein weiteres Merkmal dieses Dramaturgiekonzepts dar: ihre Figurenzentriertheit. Bordwell bezeichnet dies als „character-centered causality“²⁰⁰. Die Figuren werden allerdings meist stereotypisiert und ihre individuellen Eigenschaften danach festgelegt, je nachdem welche Funktion sie in der Geschichte haben.²⁰¹ Alle wichtigen Charakterbeschaffenheiten müssen gleich anfangs dargelegt werden, damit bereits zu Beginn des Films klar ist, mit wem man es zu tun und was man von dieser Figur zu erwarten hat. Nicht nur das äußere Auftreten der Protagonisten oder die Beschreibung ihres beruflichen und gesellschaftlichen Status werden eingeschätzt, sondern auch ihre innere Befindlichkeit, die sich durch Gesten, Mimik, Sprache und weitere filmstilistische Mittel definiert.²⁰² Eine ausführliche Beschäftigung mit der Figurengestaltung und -darstellung erfolgt in Kapitel 4.3.

Für den dramaturgischen Aspekt ist es wichtig, dass vor allem die Geschichte motivierende Ursachen in den Figuren liegen. Das bedeutet, dass Ereignisse nicht einfach durch Zufall oder höhere Mächte eintreten, sondern auf Grund menschlicher Taten entstehen.²⁰³

Diese angesprochenen Punkte stellen grundlegende Konventionen dar, wie durch den dramaturgischen Aufbau der Einstieg in die Handlung einer Hollywood-Geschichte erfolgt. Anfänge einer Filmerzählung haben demnach die Aufgabe, neben der Einführung der Protagonisten und des Settings auch das alles umfassende Problem des Protagonisten, welches dem Film seine Motivation gibt, adäquat und zur richtigen Zeit darzustellen. Dieser Punkt, an dem die Einführung der Hauptfigur beendet ist und die Darstellung des Konflikts zum ersten Mal akzentuiert wird, wird in der Theorie mit verschiedenen Begriffen

¹⁹⁹ Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, S. 94., zit. nach: Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 37.

²⁰⁰ Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.13.

²⁰¹ Vgl.: Ebd., S. 14.

²⁰² Vgl.: Ebd., S.15.

²⁰³ Vgl.: Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films*, S.68.

definiert, allerdings stellt meiner Meinung nach die Bezeichnung *point of attack* die Aussagekräftigste dar.²⁰⁴ So wird eben ein „Ereignis, welches das zentrale Problem der Hauptfigur aufwirft [und dadurch] beim Zuschauer auch die zentrale Frage des Films hervor[ruft]“²⁰⁵ als *point of attack* bezeichnet. Denn „die zentrale Frage des Zuschauers hat das zentrale Problem des Protagonisten zum Inhalt.“²⁰⁶ Diese zentrale Frage wird auch Makro-Frage genannt²⁰⁷. Der Grund dafür, dass der *point of attack* in den ersten Minuten des Films stattfinden muss, beantwortet sich aus den zuvor bereits erläuterten Konventionen, die besagen, dass das Publikum sofort in den Bann der Geschichte gezogen werden soll, damit eine Beziehung zu den Protagonisten aufgebaut werden kann und sich durch den *point of attack* die alles umfassende Frage des Filminhalts ergibt.²⁰⁸ Dadurch wird klar, dass mit dem *point of attack* das grundlegende problematische Ereignis der Erzählung gesetzt wird, das beim Publikum die Makro-Frage evoziert.

Durch die angesprochenen Merkmale einer Hollywood-Erzählung wird deutlich, dass Linearität, Logik und Spannungsaufbau im Fokus der dramaturgischen Konzeption stehen. Vor allem der Fortgang der Handlung muss leicht verständlich sein, so dass die einzelnen Szenen aufeinander aufbauen und sich kausalchronologisch auseinander ergeben.

Ein zentrales Mittel, wodurch Linearität hergestellt wird, ist die zeitliche Ordnung der Geschehnisse. Der klassische Hollywood-Film zeichnet sich vor allem durch seinen leicht verständlichen, stringenten Handlungsverlauf aus, der ohne große Zeitsprünge auskommt. Visuelle Rückblenden (flashback) oder gar zeitliche Vorwegnahme von zukünftigen Ereignissen (flashforward) sollten laut Bordwell grundsätzlich vermieden werden, da sich Hollywood-Drehbuchautoren einig waren, eine Rückblende Sorge für eine Verlangsamung der Handlung und könne das Verständnis des Zuschauers trüben.²⁰⁹ Allerdings wird der ‚flashback‘ auch im klassischen Hollywood-Film des Öfteren verwendet; er gilt als einzig adäquates Mittel, Erinnerungen eines Protagonisten darzustellen. Somit kommt der visuellen Rückblende die Aufgabe zu, das Publikum über (traumatische) Erinnerungen eines Protagonisten zu informieren. Ausnahmen, die das Element

²⁰⁴ Vgl.: Ebd., S.54.

²⁰⁵ Ebd., S.54.

²⁰⁶ Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, S.54.

²⁰⁷ Vgl.: Ebd., S.36f.

²⁰⁸ Vgl.: Ebd., S.53ff.

²⁰⁹ Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 42.

des ‚flashbacks‘ häufiger verwenden, sind Genres wie der *Film Noir*, der sich gegen einige Konventionen des klassischen Hollywood-Films stellt.²¹⁰ Natürlich findet sich auch im klassischen Hollywood-Film das Bedürfnis danach, zeitgleiche Ereignisse an unterschiedlichen Orten darzustellen, wodurch die Linearität ins Wanken geraten kann. Dieses heikle Problem wird durch eine raffinierte Schnittfolge gelöst, die Parallelmontage (crosscutting).²¹¹ Hierbei wird eine Handlungslinie regelmäßig von der jeweils anderen zeitgleich unterbrochen, wodurch eine zeitliche, aber meist keine räumliche Einheit für den Zuschauer entsteht. Die Ausnahme besteht jedoch im *last minute rescue*, bei dem sich eine räumliche Orientierung für das Publikum herstellen lässt.²¹² Das Publikum ist dennoch in der Lage, eine Verknüpfung zwischen den an unterschiedlichen Orten simultan geschehenen Ereignissen herzustellen. Dadurch, dass die einzelnen Handlungslinien in sich linear bleiben und der Wechsel der Linien in einer gewissen Regelmäßigkeit erfolgt, kann der Rezipient ohne größere Probleme der Gesamthandlung folgen.²¹³

Linearität im klassischen Hollywood-Film stellt sich auch durch die sogenannte ‚Deadline‘ dar. Diese, grob übersetzt mit ‚Frist‘, markiert eine zeitliche Geschlossenheit. Das Ziel einer Erzählung wird demnach oft stark von einer solchen ‚Deadline‘ bestimmt – das fehlende Geld muss bis zu einem bestimmten Zeitpunkt zusammengerafft sein, das entführte Opfer innerhalb weniger Tage gefunden und die Bombe in allerletzter Sekunde entschärft werden.²¹⁴ Das Ende des Films kann erst dann erfolgen, wenn die zu Anfang gesetzte Frist abgelaufen ist. Es bleibt für den Zuschauer bis zum Schluss die Frage offen, ob das Ziel bis zum Ende der Frist erreicht wird oder nicht. So wirkt es, als ob die Erzählzeit nicht von den Gedanken des Erzählers abhängt, sondern als würde die Geschichte selbst entscheiden, an welchem Punkt alles zu enden hat. Dennoch wird dadurch eine gewisse Kontinuität festgesetzt und dem Zuschauer Sicherheit gegeben, welches Ziel die Erzählung verfolgt.

Somit arbeitet, die gesamte Geschichte auf die Lösung des Problems hin, das meist auch noch von einer ‚Deadline‘ verkompliziert wird. Die Ereignisse steigern

²¹⁰ Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.74ff.

²¹¹ Vgl.: Eder, S.63; Bordwell/Staiger/Thompson, S.48f.

²¹² Vgl.: „Die meisten derartigen Szenen werden bis heute als Parallelmontagen zweier Situationen ausgeführt; die eine zeigt die Situation des bedrohten Helden resp. der in höchster Not befindlichen Heldin, die andere die Annäherung der Retter, die Schwierigkeiten, die sich ihnen in den Weg stellen usw.; am Ende kulminieren die beiden Handlungsstränge, die Rettung kann doch noch erfolgen“, aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4463>

²¹³ Vgl.: Eder, S.62ff.

²¹⁴ Vgl.: Eder, S. 45.

sich demnach linear in „kognitiver, emotionaler und sinnlicher Hinsicht“²¹⁵, bis kurz vor dem Ende der Höhepunkt erreicht wird, an dem die Fragen des Publikums gelöst und die Erwartungen möglichst befriedigt werden. Dadurch wird Spannung aufgebaut und die Motivation, den Film zu Ende zu sehen, gefördert. Allerdings soll sich die Auflösung, wie schon erwähnt, nicht nur möglichst schnell ergeben, sondern sie soll auch keine Ungewissheit entstehen lassen – offene Enden werden von daher aus dem Kanon der klassischen Regeldramaturgie Hollywoods verbannt.²¹⁶ Ausführlich wird die Thematik des Endes in 4.2 erläutert.

Die Linearität und Geschlossenheit der klassischen Hollywood-Erzählung wird auch dadurch deutlich, dass kaum Lücken in der Handlung entstehen, die nicht gegen Ende des Films ausgefüllt werden. Somit sind dauerhafte Lücken sehr selten in der klassischen Hollywood-Dramaturgie; es gilt, sie zu vermeiden.²¹⁷ Natürlich werden nicht alle Informationen sofort verraten; diese werden allerdings schlichtweg aufgeschoben. Durch diese fehlenden Bausteine im sonst stringenten Geschehen werden beim Publikum gewisse Erwartungen geweckt, so dass sie eigene Hypothesen über diese, meist sporadische Unwissenheit aufstellen. Bordwell nennt drei Hypothesen-Typen, die das Publikum gebraucht: die ‚wahrscheinlichste‘, die ‚simultane‘ und die ‚einzige‘²¹⁸. Bei der ‚wahrscheinlichsten Hypothese‘ berechnen die Zuschauer, wie der Terminus schon aussagt, die wahrscheinlichste Auflösung für eine Lücke. Bei der ‚simultanen Hypothese‘ werden mehrere Varianten in petto gehalten, wobei immer wieder einige verworfen werden, und die ‚einzige Hypothese‘ stellt eine Hypothese über die andere, da die präsentierte Situation nur eine Möglichkeit zwischen zweien zulässt. Hierbei muss allerdings angemerkt werden, dass das klassische Hollywood-Kino eine Vielzahl von Hypothesen vermeidet, um die Handlung stringent und leicht nachvollziehbar zu halten. Daher werden zu viele, für Überraschung sorgende Wendungen vermieden, um die Glaubwürdigkeit der Erzählung zu behalten.²¹⁹ Damit der Zuschauer nicht überfordert wird, oder Gefahr läuft, wichtige Informationen durch bewusst gesetzte Lücken zu verpassen, gilt in der klassischen Hollywood-Dramaturgie „the rule of three“, die besagt, dass Angaben über Personen, Verhältnisse oder Zustände, welche für die nachfolgende Erzählung grundlegend sind, am besten dreimal wiederholt

²¹⁵ Vgl.: Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films S.78.

²¹⁶ Vgl.: Ebd., S.78.

²¹⁷ Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema S. 39.

²¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 38.

²¹⁹ Ebd., S.39.

werden – „once for the smart viewer, once for the average viewer and once for slow Joe in the back row.“²²⁰

Dies verdeutlicht das grundlegendste Merkmal der klassischen Hollywood-Dramaturgie – eine enge Verknüpfung von Ursache und Wirkung, welche durch lineare Handlungslinien und kausalchronologische Ereignisse ermöglicht wird. Der Zuschauer fokussiert seine/ihre Gedanken auf die Nachvollziehbarkeit der Handlungen und auf die Hypothesenbildung. Somit bleibt das Publikum nahe am Filmgeschehen und ist in der Lage, dargestellte Emotionen zu spiegeln und eigene zu bilden, wobei die analytische Distanz verloren geht, so dass das Filmenerlebnis zum eigenen Gefühlsabenteuer wird. Durch diesen dramaturgischen Kniff rückt das Erzählen gegenüber dem Erzählten in den Hintergrund, damit dem Publikum bestimmte stilistische Konventionen, beispielsweise die 180-Grad-Regel oder die Schuss-Gegenschuss-Schnittfolge in Dialog-Szenen, gar nicht gewahr werden.²²¹

Dadurch wird schnell ersichtlich, dass die Hollywood-Erzählung einem klaren Aufbau folgt, der vom ersten Moment an Spannung aufbaut und das Publikum fesselt. Linearität und Zielorientiertheit stellen eine der wichtigsten Grundsätze der Hollywood-Narration dar. Daraus erklärt sich die strikte Vermeidung von Willkür und Zufällen im dramaturgischen Aufbau. So wird die logische Struktur nicht geschwächt und der Zuschauer nicht verwirrt.²²²

Es kann gefolgert werden, dass eine Hollywood-Geschichte besonders Geschlossenheit und Einheit in Handlung und Aufbau fordert. Um jedoch eine Erzählung in sich geschlossen und einheitlich gestalten zu können, muss im Voraus klar sein, welche Informationen sich als essenziell für die Handlung und das Verständnis erweisen bzw. um gegebenen Informationen und Erzählverfahren zu bestätigen, müssen die Funktionen dieser Elemente im dramaturgischen Aufbau adäquat motiviert werden. Bordwell unterscheidet vier dieser unterschiedlichen Funktionstypen: *compositional motivation*, *realistic motivation*, *intertextual motivation* und *artistic motivation*.²²³

²²⁰ Marion, Frances: How to write and sell film stories, Covici/Friede, New York, 1937, S.144, zit. nach: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 31.

²²¹ Vgl.: Eder, S. 70f.

²²² Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S.18.

²²³ Vgl.: Ebd., S.18.

Nach Eder stellt die *compositional motivation*, die „Handlungsfunktion“²²⁴ von bestimmten Elementen dar. Das bedeutet, dass ein solches Element oder Verfahren bedeutend für die „Entwicklung und zum Verständnis der Handlung“²²⁵ ist und erwähnte Handlungsstränge somit ganzheitlich begründet werden. Beispielsweise muss der Grund für ein tödliches Duell im Western logisch, klar und nachvollziehbar dargestellt werden. Die *Realistic motivation* oder auch „Realitätsfunktion“ setzt voraus, dass das Publikum der Einsatz bestimmter Elemente nicht überrascht und diese wahrscheinlich sogar erwartet, da solche in der dargestellten fiktiven Welt für eine adäquate Beschreibung unabdingbar sind.²²⁶ So müssen wirklichkeitsgetreu nachgeahmte Kostüme und Requisiten dem zeithistorischen Kontext einer Geschichte entsprechen. Außerdem sollten Figuren stets durch bestimmte Aktionen, die in logischem Bezug zu ihren charakterlichen Eigenschaften stehen, beschrieben werden – daher wundert sich im Historienfilm niemand über veraltete Weltbilder und Rollenklischees und im Fantasy-, oder Science-Fiction-Film sind utopische Gesellschaften, unnatürliche Wesen oder Magie, völlig legitim. *Intertextual motivation* bzw. die „intertextuelle Funktion“ bedient die Erwartungen des Zuschauers in Bezug auf genretypische Elemente²²⁷. So ist das Publikum nicht verwirrt, wenn im Western ein Streit unter Cowboys nicht durch klärende Zwiegespräche gelöst oder vor Gericht ausgetragen, sondern mit dem Colt auf Leben und Tod beigelegt wird, oder in einem Musical gesungen und getanzt wird. Die *Artistic motivation* oder auch „ästhetische Funktion“ bezeichnet Filmelemente, die darauf verweisen, dass eine fiktionale Geschichte dargestellt wird, und dadurch dem Publikum auf gewisse Weise einen Eigenanspruch an Ästhetik vermitteln.²²⁸

Es sollte deutlich geworden sein, dass der Gebrauch dieser Funktionselemente für den verständlichen Fortgang der Haupthandlung sorgt. Diese genaue gedankliche vorhergehende Auseinandersetzung mit dem Filminhalt und seiner Darstellung, so argumentieren Bordwell und Eder, ist dafür verantwortlich, dass der klassischen Hollywood-Dramaturgie nachgesagt wird, sie sei ‚unsichtbar‘.

²²⁴ Die im Folgenden deutschen Entsprechungen der englischen Termini Bordwells und deren Verständnis entstammen aus Jens Eders Werk *Dramaturgie des populären Films*, S.73.

²²⁵ Eder, S. 73.

²²⁶ Vgl.: Eder, S.73.

²²⁷ Vgl.:Ebd.

²²⁸ Vgl.: Eder, S.73; Bordwell/Staiger/Thompson, S.18.

Alles erscheine als „carefully motivated“²²⁹ und auf eine „ästhetisierte Selbstreferentialität des Erzählens“ wird verzichtet.²³⁰

Neben der klaren linearen Struktur und dem kausalchronologischen Aufbau der Handlungslinien wird auch die Allwissenheit der Narration als markantes Merkmal angesehen - vor allem Kamera und Musik werden zum Mittel der Allmacht erkoren. Die Kamera lenkt den Blick des Publikums und scheint, schon bevor etwas passiert, zu wissen, wo es geschehen wird. Deutlich wird dies, wenn eine geschlossene Tür gefilmt wird, durch die wenige Sekunden später eine Person eintritt, die den weiteren Handlungsverlauf antreibt. Die Musik nimmt eine gewisse Sonderstellung in der Erzähltechnik des klassischen Hollywood-Films ein. Ähnlich der Kamera hat sie überall Einfluss, kann etwa durch Leitmotive Personen oder Situationen charakterisieren und dem Publikum, vergleichbar der Kamera, eine Allwissenheit vermitteln: „[t]he characters in a film drama never know what is going to happen to them, but the music always knows.“²³¹ Sie kann Emotionen aus vorhergehenden Szenen wieder aufleben lassen und die aktuelle Situation in den Gesamtzusammenhang einbetten, wodurch Gefühle besser verständlich und die Bedeutungen von Aktionen, Mimik und Gestik unterstrichen werden.

Den für diese Arbeit wichtigsten Aspekt der Hollywood-Dramaturgie stellt die ungeschriebene Regel des ‚Happy Ends‘ dar. Die Drehbuchautorin Frances Marion erklärt, dass ein klassischer Hollywood-Film dann endet, wenn der Höhepunkt erreicht und die zielgerichtete Handlung erledigt sei - allerdings „not before the expected rewards and penalties are meted out. [...] The final sequence should show the reaction of the protagonist when he has achieved his desires. Let the audience be satisfied that the future of the principals is settled.“²³² Der Zuschauer sehnt sich nach einer Auflösung ohne offene Fragen oder lose Enden, vor allem, wenn sich der Endzustand zum Wohle der Protagonisten wandelt. Den Wunsch des Publikums, den Helden des Films am Ende zufrieden und glücklich über seine erreichten Ziele zu sehen, bezeichnen die Hollywood-Schreiber John Emerson und Anita Loos als ein Grundbedürfnis des Publikums und meinen, dass sich dies als Äquivalent zum typischen

²²⁹ Vgl.: Bordwell/Staiger/Thompson, S. 24.

²³⁰ Vgl.: Eder, S. 75.

²³¹ Morton, Lawrence: An Interview with George Antheil, in: Film Music Notes, 10, Nr. 1, Sept/Okt. 1950, S. 5, zit. nach: Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema, S. 34.

²³² Marion, Frances: How to write and sell film stories, Covici Friede, New York, 1937, S. 85-86. zit. nach: David Bordwell: The Classical Hollywood Cinema, S. 36.

Märchenende verstehen lässt.²³³ Ausdrücklich wird in den Regelwerken der Hollywood-Dramaturgie nicht erwähnt, dass das Ende grundsätzlich glücklich sein sollte, allerdings weist die Studie von Bordwell/ Staiger/ Thompson darauf hin, dass 60 Prozent der von ihnen begutachteten Filme tatsächlich mit einem glücklichen Schluss enden²³⁴.

Wie wir im Vorhergehenden bereits erfahren haben, wird das klassische Hollywood-Kino durch dramaturgische Regeln und Konventionen bestimmt, durch die eine logische, kausalchronologische Handlung mit nachvollziehbaren Ursachen- und Wirkungszusammenhängen entstehen soll. Das Ende soll die Krönung der Erzählstruktur und ihrer penibel beachteten Geschlossenheit darstellen - demnach die konsequente Konklusion aus der gesamten Erzählung sein und im Rückblick auf die vergangenen Ereignisse die Handlungskette so beenden, dass das Publikum durch die Auflösung zufriedengestellt wird und keinen Zweifel an der Folgerichtigkeit des Geschehens hegt.

Mit diesem Kapitel wurde der Aufbau der klassischen Hollywood-Erzählung anhand der entsprechenden Literatur erläutert und eingehend behandelt. Dadurch wird ein Grundverständnis für das Hollywood-Kino ermöglicht, so dass im weiteren Verlauf dieser Arbeit nachfolgende Argumentationen verknüpft und verstanden werden können. Im direkten Anschluss wird die Thematik des Endes im Film behandelt.

4.2. Das (geschlossene) Ende: die Krönung der Erzählstruktur

„Schlüsse sind die Schwachstellen der meisten Autoren’,
bemerkte George Eliot,
„aber die Schuld liegt zum Teil gerade in der Natur des Schlusses,
der im besten Falle eine Verneigung ist“²³⁵

Das Ende einer (Film-)Erzählung ist für die Rezeption oft das Zünglein an der Waage. Es kann die komplette Handlung zu einem zufriedenstellenden Abschluss führen oder so enttäuschen, dass man mit dem Vorsatz aus dem Kino geht, den soeben konsumierten Film nie wieder sehen zu wollen. Der Schluss kann eine große Bandbreite an Emotionen auslösen – so fließen die Tränen im

²³³ Emerson, John/ Loos, Anita: How to write photoplays, George W. Jacobs&Co, 1923, S. 104-105. zit. nach: David Bordwell: The Classical Hollywood Cinema: S. 36.

²³⁴ Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985, S.159

²³⁵ Lodge, David: Die Kunst des Erzählens. Illustriert anhand von Beispielen aus klassischen und modernen Texten. Übersetzt von Daniel Ammann, Zürich: Haffmanns Verlag AG, 1993, S.265.

Publikum meist in den letzten Minuten des Films und die Gemüter können erst während des Abspanns ihr ganzes Ausmaß an Frust, Unverständnis oder Rage über das unerhoffte Ende entfalten. Damit die negativen Gefühle beim Zuschauer weitgehend vermieden werden können und der Film Erfolg erzielt, empfehlen Drehbuchratgeber, das Ende schon im Voraus genau zu kennen. So wurde der Spruch „[k]nowing your ending before you begin“²³⁶ zu einem wichtigen Ratschlag in der Drehbuchpraxis.

In diesem Teil der Arbeit soll das geschlossene Ende aus dramaturgischer Sicht betrachtet und grundlegende Strukturen des Endes innerhalb der klassischen Erzählkonvention erläutert werden. Es werden einige Theorien thematisiert, die das Ende im Film zu kategorisieren versuchen. Die Fragen danach, wie ein geschlossener Abschluss einer filmischen Erzählung in Erscheinung tritt, welche Richtlinien in seinem Aufbau beachtet werden müssen, so dass der Rezipient die Geschichte annimmt und mit positiven Emotionen in Verbindung bringt, soll hier geklärt werden. Grundlegend sind die Erkenntnisse von Thomas Christen, der in seinem Werk *Das Ende im Spielfilm*²³⁷ ausführlich die Thematik des Finales behandelt. Ebenfalls relevant erscheint Richard Neuperts *The End*²³⁸, das sich ebenfalls mit einer Kontextualisierung der Thematik befasst.

Die Frage danach, was ein Ende eigentlich ist, stellt sich hier als grundlegend dar. Das menschliche Leben kennt geschlossene Enden eigentlich nur durch den Tod, da Lebensabschnitte zwar abgeschlossen werden, jedoch sofort in neue Episoden übergehen. Mythen und Religionen versprechen sogar „ein Leben nach dem Tod“, so dass auch für manch gläubigen Menschen nicht einmal der Tod ein völliges Ende darstellt. Das Finale eines Films verhält sich ähnlich. Vergleichbar mit einem Lebensabschnitt werden durch Filme Geschichten erzählt, die in einem letzten Bild enden. Dieses letzte Bild stellt lediglich den Abschluss einer Erzählung dar. Natürlich kann auch hier das Leben der Protagonisten weitergesponnen werden, sofern sie nicht sterben. Daher wird festgehalten, dass trotz des Terminus „geschlossenes Ende“ jede Filmerzählung auch nach dem letzten Bild fortgesetzt werden könnte – genau wie das menschliche Leben seine Lebensabschnitte aneinander reiht. So kann die Geschichte einen Abschluss finden, die Diegese hingegen besteht weiter.

²³⁶ Horton, Andrew: *Writing the Character-Centered Screenplay*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994, S. 111.

²³⁷ Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*, Hrsg. von: Christine N. Brinckmann, Marburg: Schüren, 2002.

²³⁸ Neupert, Richard: *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Der wichtige Aspekt des geschlossenen Endes ist der einer zu Ende erzählten Geschichte. Allerdings kann auch nach diesem scheinbar letztgültigen Finale das weitere Schicksal der Protagonisten gedanklich forgeföhrt werden. Demnach gilt hier das geschlossene Filmende nicht durch einen ganzheitlichen, unfortsetzbaren Abschluss zu definieren, sondern dadurch, dass es einen fiktiven Lebensabschnitt komplett und ohne offene Fragen abrundet.

Unter filmnarratologischer Betrachtung ebnet das Ende einer filmischen Erzählung den Weg für „einen Zustand (relativer) Stabilität“.²³⁹ Tzvetan Todorov hat in seinem Erzählmodell bereits darauf hingewiesen, dass eine Geschichte stets in einem gewissen Gleichgewichtszustand beginnt. Diese Stabilität war entweder vor Beginn der Geschichte schon vorhanden und wurde durch ein Ereignis zerstört, oder wurde bereits gleich anfangs von den Protagonisten herbeigeseht. Die Handlung der Erzählung beschäftigt sich nun mit der Wiederherstellung dieses ausgeglichenen Anfangszustandes, welcher am Ende oft erreicht wird.²⁴⁰ Demnach ist anzunehmen, dass sich das Filmende nicht erst in den letzten Minuten der Erzählung manifestiert, sondern schon in den ersten Minuten eingeleitet wird – durch das Aufwerfen der Frage: Kann die gewollte Stabilität tatsächlich erreicht werden? Das Erreichen dieser (neuen) Stabilität schließt die Erzählung ab. Nach Noël Carrolls Ansicht verführt der Autor einer Geschichte das Publikum regelrecht mit dem Wunsch nach einem auflösenden Ende, so dass es sich die Klarheit des Finales herbeiseht.

„Closure then transpires when all of the questions that have been saliently posed by the narrative get answered. It is the point after which the audience may assume, for example, that the couple lived happily ever after and leave it at that.“²⁴¹

Carroll sieht die Funktion eines geschlossenen Filmendes vorwiegend darin, dass die aufgeworfenen Fragen vollständig beantwortet werden, wobei der Rezipient den nachfolgenden Lebensabschnitt der Protagonisten in eigener Regie weiterspinnen kann. Dieser zeichnet sich allerdings ausschließlich durch Stabilität und Kontinuität aus. Carroll argumentiert weiter, indem er erklärt: „[w]ere the play to go past the point where it had answered all its salient questions [...] the closure of the story would be destabilized.“²⁴² Somit wird klar: Sobald der Punkt, an welchem alle wichtigen Fragen aufgelöst wurden, erreicht

²³⁹ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.17.

²⁴⁰ Todorov, Tzvetan: The 2 Principles of Narrative, in: Diacritics, Vol.1,Nr.1, 1971, S.37-44.

²⁴¹ Carroll, Noël: Narrative Closure, in: Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, Vol. 135, No. 1, 2007, S. 1-15, hier S.4.

²⁴² Ebd., S.5.

ist, darf die Geschichte nicht mehr fortgesetzt werden, da sonst die herbeigesehnte Stabilität nicht mehr erhalten bleibt. Demnach wird deutlich, dass dieser Gleichgewichtszustand sehr fragil ist und allein durch weiterführende Gedanken des einzelnen Betrachters zerstört werden kann. So bietet nach Carrolls Ansicht das Ende einer Erzählung nur einen kurzen Moment der Zufriedenheit der Figuren, ehe eine weitere Episode folgt.

Thomas Christen befürwortet hingegen die Ansicht, dass das Ende einer filmischen Erzählung eine Art „magnetischen Anziehungspunkt“ darstellt, auf welchen sich die gesamte Handlung konzentriert und geradewegs darauf zusteuert.²⁴³ Das heißt, das Ziel der Erzählung ist, wie bereits dargelegt, das Ende, zu welchem sich alle Fäden des dramaturgischen Konzepts bündeln und ein Großes Ganzes ergeben sollten. Dadurch entsteht die Annahme, dass ein Zusammenhang zwischen dem Ende eines Filmes und seinem Anfang besteht. Hier werden noch einmal Britta Hartmanns Erkenntnisse herangezogen. Hartmann hat zwei Hauptfunktionen des Anfangs herausgearbeitet, eine Expositorische und eine Initiatorische.²⁴⁴ Die expositorische Funktion sorgt dafür, dass Charaktere, das Setting und der Ausgangszustand mit eventuellen Hintergrundinformationen vermittelt werden. Der initiatorischen Funktion wird die Aufgabe zuteil, das Publikum in die Geschichte einzuführen, um somit eine Hilfestellung für die Zuschauer zu leisten, damit sie von der realen Welt in die Fiktive leicht hinüber gleiten können. Außerdem soll die vorherrschende Erzählweise eingeführt und der Zuschauer damit vertraut gemacht werden. Eine gewisse Korrelation ist zwischen Anfang und Ende festzustellen, denn laut Christen scheint die initiatorische Funktion des Anfangs mit der Funktion des Endes, das Publikum aus der Geschichte zu entlassen und wieder in die reale Welt zu führen, verwandt. Auch die expositorische Funktion des Anfangs kann im Ende auf umgekehrte Weise wiederentdeckt werden, da das Publikum den wahren Charakter der Figuren kennenlernen durfte und durch den Abschluss des Plots erfahren hat, wodurch sich die anfänglichen Fragen lösten. Somit werden spannungsinduzierende Lücken gefüllt, was die Folge einer nachträglichen Informationsgabe darstellt und dadurch expositorische Anteile beinhaltet.²⁴⁵ Dem Ende werden, genau wie dem Anfang, essenzielle dramaturgische Aufgaben

²⁴³ Vgl. Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.17f.

²⁴⁴ Hartmann, Britta: Anfang, Exposition und Initiation, Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs, in: Montage AV, 4/2/1995, S.101-122.

²⁴⁵ Vgl. Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.31f.; Hartmann, Britta: Anfang, Exposition und Initiation.

zugesprochen: die Narration nachvollziehbar für den Zuschauer zu machen und, im besten Falle, zu einer befriedigenden Auflösung zu bringen. Die Verbindung von Anfang und Ende skizziert Joseph Hillis Miller derart eng, dass nach seiner Auffassung eine Geschichte nie enden könnte.

“The whole drama is ending and beginning at once, a beginning/ending which must always pre-suppose something outside of itself, something anterior or ulterior, in order either to begin or to end, in order to begin ending.[...] This is another way of saying that no narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends still in medias res, presupposing as a future anterior some part of itself outside itself.”²⁴⁶

Anfang und Ende besitzen laut Miller immer eine Vorgeschichte und über das Finale hinausführende, imaginäre Gedanken. Dadurch erscheinen die die Geschichte bestimmenden Punkte, Anfang und Ende, willkürlich gesetzt, so dass es eigentlich keinen Anfang und kein Ende geben könne und diese somit für Miller stets *in medias res* in Erscheinung treten.

Diese Annahme von Miller über das Ende im Drama entspricht in dem Sinne der Konvention des klassischen Hollywood-Kinos, da es sich dadurch auszeichnet, dass Anfang und Ende eng miteinander verknüpft sind, weil das Ende als Anziehungspunkt der gesamten Handlung zu definieren ist und die Dramaturgie somit auf die Auflösung der Story von Anfang an hinarbeitet, um keinesfalls in *medias res* zu schließen. Aus dramaturgischer Sicht muss das Schließen in *medias res* für die klassische Erzählung jedoch negiert werden; allein der Anfang öffnet die Geschichte auf diese Weise (Vgl. Kapitel 4.1). Aus philosophischer Warte betrachtet kann allerdings jede Geschichte imaginär fortgesetzt werden, wodurch das gezeigte Ende einer erzählten Episode auf gewisse Art und Weise auch plötzlich und abrupt erscheint. Da hier allerdings das Hauptaugenmerk auf dramaturgische Aspekte gelegt wird, muss darauf nicht weiter eingegangen werden.

Hans J. Wulff hingegen sieht die Verbindung zwischen Anfang und Ende darin, dass an diesen beiden Punkten „das Normale“, das Alltägliche in Erscheinung tritt.²⁴⁷ Eine Erzählung handelt selten von Situationen oder Lebensumständen, die sich im Alltag ereignen. Nur der Ausgangszustand und das Ende thematisieren Normales, Alltägliches. Diese Erkenntnis Wulffs definiert, was eine Geschichte zu einer solchen macht: Das Einerlei des Lebens wird durch ein

²⁴⁶ Miller, Joseph Hillis: The Problem of Ending in Narrative, in: Nineteenth-Century Fiction, Vol. 33, Nr. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun., 1978), S. 3-7, hier S.4.

²⁴⁷ Wulff, Hans J.: Problematisches Recht: Bemerkungen zur narrativen Form eines populären Erzählmotivs. in: Kinoschriften: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 3, 1992, S. 139-150. Hier verwendet: URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-37>, S.1-7. hier: S.1.

besonderes Ereignis durchbrochen, weshalb am Ende ein lebenswerterer Zustand bzw. die Ruhe der Ausgangssituation erreicht wird. Das überhöhte Happy End thematisiert zwar oft grundlegend utopische Ziele, doch diese setzen sich dann im Alltagsleben der Protagonisten fort. Dies kann mit der schon angesprochenen Stabilität verglichen werden, die meist am Anfang der Geschichte durch gewisse Veränderungen und Vorgänge zerstört wird und erst am Ende durch das Erreichen des Ziels wieder hergestellt werden kann.

Auf einen nicht zu unterschätzenden Aspekt in Bezug auf das Verhältnis von Anfang und Ende verweist jedoch Thomas Christen. Dieser merkt an, dass ein großer Unterschied zwischen den beiden Filmpunkten darin besteht, dass ein Anfang keine signalisierenden Elemente benötigt, wie es das Ende allerdings oft braucht, da ein Anfang nicht plötzlich und überraschend eintreten kann. Den Beginn eines Films kann man höchstens verpassen.²⁴⁸ Welche Elemente üblicherweise verwendet werden, um den Zuschauer auf das nahende Ende vorzubereiten, wird in diesem Kapitel noch genauer erläutert.

Wenn man nun die letzten Filmminuten eines klassischen Hollywood-Films betrachtet, so wird einem schnell klar, dass das thematische Ende, oder besser gesagt, das Ende der Story, schon einige Minuten vor dem Erreichen des letzten Bildes eintritt, wie Christen betont²⁴⁹. Dieses Muster ist nicht unüblich. Eine erläuternde Erwähnung zu der Tatsache, dass oft die Lösungen der Makro-Fragen vor dem letzten Bildkader präsentiert werden, findet man sowohl in David Bordwells Text *Happily Ever After Part Two*, als auch in Aristoteles *Poetik*. Aristoteles beschreibt in seiner Schrift *Poetik* genau diesen Aspekt der Zweigliedrigkeit des Endes einer Erzählung, die sich auch im Hollywood-Film wiedererkennen lässt. So erklärt er: „Bei jeder Tragödie gibt es eine Knüpfung und eine Lösung. [...] Ich nenne Knüpfung jenen Teil vom Anfang bis zu dem letzten Stück unmittelbar vor dem Übergang ins Glück oder ins Unglück, Lösung den Teil vom Beginn des Übergangs bis zum Ende.“²⁵⁰ So existieren nach Aristoteles Definition zwei End-Momente in einer Geschichte: Einmal die Knüpfung, die den Teil der Erzählung beschreibt, bis zu dem Punkt an welchem die Makro-Fragen aufgelöst werden. Den zweiten Teil nennt er Lösung, der nach der Knüpfung bis zum tatsächlich letzten Wort reicht. Bordwell überträgt diese Argumentation auf den klassischen Hollywood-Film und erläutert, dass dieser

²⁴⁸ Vgl. Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S. 54.

²⁴⁹ Vgl.: Ebd., S.19.

²⁵⁰ Aristoteles: Poetik, übersetzt von: Olof Gigon, Stuttgart: Reclam Verlag, 1964, S.53.

zwei abschließende Momente in sich trägt. Der erste Moment beinhaltet die Auflösung der Makro-Fragen und somit das Erreichen der Ziele der Protagonisten. Der zweite abschließende Moment stellt sich deutlich später, also tatsächlich in den letzten Atemzügen des Filmgeschehens ein; diesen bezeichnet Bordwell als Epilog. Zu diesem Zeitpunkt sind bereits alle Ziele erreicht und die übrige Filmzeit wird dazu verwendet, die wiederhergestellte Stabilität auszukosten. Diese beiden Momente ergeben zusammen das geschlossene Ende der Erzählung und dürfen keinesfalls unmotiviert in Erscheinung treten.²⁵¹ Vor allem das Merkmal des geschlossenen Endes ist maßgebend für den Hollywood-Film. Auch Christen greift diese Thematik auf und kommt zu dem Ergebnis, dass

„Filme, die diesem Erzählmuster [dem Klassischen] folgen [...], eine große Geschlossenheit aufweisen, sie sind am Ende wirklich zu Ende, alle offenen Fragen werden beantwortet, alle Probleme gelöst. Ihre Handlungszentriertheit bewirkt, dass sie uns im Griff haben – solange sie dauern. Sind sie vorbei, verlieren sie in der Regel diese Macht sogleich.“²⁵²

So mündet der klassische Hollywood-Film definitiv in einem geschlossenen Ende, das nicht abrupt in Erscheinung tritt, sondern schon in den ersten Erzählminuten beginnt, da die Konventionen von Einheit, Linearität und Spannungsorientiertheit maßgebend sind. Das Ende fungiert somit als bündelnder Punkt, der alle Handlungslinien auflösend vereint und die ersehnte Stabilität wiederherstellt. Der Epilog verdeutlicht diese neugewonnene Stabilität und hilft dem Zuschauer, aus der fiktiven Welt herauszutreten.

Nicht nur Bordwell und Christen schreiben der klassischen Narration ein geplantes und genau konstruiertes Ende zu, das sich nach bestimmten Konventionen richtet. Auch Andrew Horton argumentiert in seinem Werk *Writing the Character-Centered Screenplay*, dass das Ende einer Erzählung bereits zu Beginn klar sein sollte.²⁵³ Er stellt zusätzlich eine Kategorisierung der stereotypen Enden auf, die allerdings auf Grund ihrer Klischeehaftigkeit ausschließlich auf die Phase des klassischen Hollywood-Films zutrifft. Horton erwähnt, dass sich bei klassischen Drehbüchern eine Regel herauslesen lässt, die besagt, Enden sollten vornehmlich positiv schließen, denn: „[g]enerally Hollywood pushes for the upbeat ending with an embrace. It seems to be part of the fabric of our culture: no matter how bad things get, there is always some hope. But upbeat

²⁵¹ Bordwell, David: Happily Ever After Part Two, in: *The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television*, Nr. 19, 1982, S. 2-7, hier S. 4.

²⁵² Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*, S.23.

²⁵³ Vgl.: Horton, Andrew: *Writing the Character-Centered Screenplay*, S.111.

does not necessarily mean simplistic, unrealistic, sugar-coated.“²⁵⁴ Dieses zur dramaturgischen Regel gewordene glückliche Ende des klassischen amerikanischen Films – auf der ganzen Welt als „Happy End“ bekannt – wird in Kapitel 5 ausführlich behandelt.

Die Kategorienbildung von Horton bezieht sich hauptsächlich auf den visuellen bzw. formalen Aspekt des Filmendes. Bei Horton ist zu allererst anzumerken, dass er in seiner Typisierung der Enden von einer Figurenzentriertheit ausgeht, die gewissermaßen ein grundsätzliches Charakteristikum eines jeden klassischen Hollywood-Films darstellt, so wie auch Bordwell die klassische Hollywood-Erzählung als „character-centered“²⁵⁵ bezeichnet. Horton unterscheidet demnach zwischen Schlüssen, die einen Menschen allein zeigen und jene, in welchen die Hauptfigur eine weitere Person umarmt oder wahlweise küsst. Nach Hortons Ausführung können diese Kategorisierungen so verstanden werden, dass Schlüsse, in welchen die Protagonisten allein zu sehen sind, ein unglückliches Ende darstellen. Ein glückliches Ende liegt vor, wenn zwei Personen das Bildkader einnehmen. Er selbst relativiert seine These nichtsdestotrotz damit, dass er das Vorhandensein einer Zwischenform einräumt, welche als „bittersweet“ bezeichnet wird. Unter dem zuletzt genannten Terminus versteht er ein prinzipiell positives Ende, das jedoch einen bitteren Beigeschmack hinterlässt. Hortons End-Kategorisierungen begründen sich jedoch viel mehr durch eine visuelle Darstellung (wie bei den ersten zwei Genannten schon zu erkennen ist) als durch eine Inhaltliche. Somit können einige weitere End-Typen von Horton abgeleitet werden, wie beispielsweise das *Circular Ending*. Hier wiederholt sich das Anfangsbild in leicht veränderter Form im Finale, so dass eine gewisse Rahmung stattfindet. Bei dieser Form der narrativen Schließung wird das Ende durch die Rückkehr zur Anfangseinstellung quasi überdeutlich akzentuiert.²⁵⁶ Horton führt hier als klassisches Beispiel den Western *THE SEARCHERS* (1956) von John Ford an. Sowohl in der Anfangs- als auch in der Endszene tritt John Wayne aus einer Tür hinaus in den Sonnenuntergang.²⁵⁷ Zusätzlich erwähnt Horton das *Layered Ending*. Dieses dramaturgische Konzept hat den Sinn, mehrere Versionen eines möglichen Endes vorzustellen. Der Zuschauer kann dadurch selbst bestimmen, welcher Schluss für ihn am

²⁵⁴ Vgl.: Horton, Andrew: *Writing the Character-Centered Screenplay*, S. 173.

²⁵⁵ Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.13.

²⁵⁶ Vgl.: Ebd.S. 173f.

²⁵⁷ Vgl: Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, New York: Routledge, 2010, S.35.; Vgl.: Wilson, George M.: *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press., 1986, S.49ff

geeignetsten erscheint. Das *Freeze Frame Ending* lässt die letzte Bildeinstellung erstarren.²⁵⁸ Diese Typisierung nimmt bei Christens Typologie des inneren Endes eine besondere Stellung ein. Dazu wird weiter unten eingegangen. Hortons letzte Typisierung, der *Extreme Long Shot*, findet im Hollywood-Film sehr häufig Verwendung. Dieser End-Typus verdeutlicht die finale Phase durch ein visuelles Hinausgleiten aus der fiktiven Welt, indem eine Totale ihren Fokus immer weiter öffnet.²⁵⁹

Richard Neupert hat eine weitere Kategorisierung bezüglich des Endes vorgenommen. Sein Fokus liegt, anders als bei Horton, im Vergleich von Inhalt und Form. Neupert legt seine Aufmerksamkeit auf die beiden Erzähleinheiten *Story* und *Discourse*²⁶⁰, welche, laut seiner These, in ihrer jeweiligen Geschlossenheit/Offenheit nicht übereinstimmen müssen. Diese beiden Elemente werden daher genauer unter die Lupe genommen: die *Story* auf das Maß des auflösenden Charakters und der *Discourse* auf Geschlossenheit/Offenheit. Neupert hat hierfür ein Modell angefertigt:

	<u>Closed Narrative Discourse</u>	<u>Open Narrative Discourse</u>
Resolved Story	1) Closed Text	3) Open Discourse
Unresolved Story	2) Open Story	4) Open Text ²⁶¹

Das Ergebnis dieser Studie lässt ihn zu der Annahme kommen, dass sich vier verschiedene Filmtextarten, die sich allein durch ihr Ende ergeben, unterscheiden lassen. Das erste Teilergebnis davon stellt der *closed text* dar. Dieser entsteht durch eine *resolved story* in Kombination mit einem *closed narrative discourse*. Das heißt, in einem *closed text* sind die Makro-Fragen beantwortet, die Ziele klar erreicht oder nicht, wodurch eine Geschlossenheit der ganzen Erzählung festgestellt wird und demnach nur ein positives oder negatives Ende in Erscheinung treten kann. Es ist hier deutlich zu erkennen, dass der *closed text* die Merkmale des klassischen Hollywood-Films aufweist, wobei die Ausprägung des Happy Ends vorherrscht. Neupert führt weiterhin die *open story* an, die sich aus der Verbindung einer geschlossenen Erzählung (*closed narrative*

²⁵⁸ Vgl.: Horton, Andrew: Writing the Character-Centered Screenplay, S. 174.

²⁵⁹ Vgl.: Horton, Andrew: Writing the Character-Centered Screenplay, S. 173-175.; Vgl.: Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.26.

²⁶⁰ Die Unterscheidung Story und Discourse wird nach Seymour Chatmann: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press, 1978. vorgenommen; Story bedeutet in diesem Zusammenhang, was erzählt wird, wobei mit Discourse gemeint ist, wie erzählt wird.

²⁶¹ Vgl.: Neupert, Richard: The End, S.33.

discourse) mit einer offen Handlung (*unresolved story*) ergibt. Mit seinen Worten beschreibt er diese Filmtextart als „the *told* is not resolved but the *telling* is concluded.“²⁶² Formal scheint sich diese Art von Filmende in das Genre der klassischen Hollywood-Konventionen einzugliedern – allein die ungelösten Makro-Fragen weichen von diesem Konzept ab. Eine weitere End-Typisierung bezeichnet Neupert als *open text*. Diese ergibt sich aus einer nicht aufgelösten Handlung (*unresolved story*) und einem ganzheitlich offenen Diskurs (*open narrative discourse*). Hier entsteht eine komplett unzusammenhängende Erzählweise, wobei der Fokus auf Haupt- oder Nebenhandlungen derart verschwimmt bzw. nicht vorhanden ist, dass nicht klar erkannt werden kann, was in den Vorder- und was in den Hintergrund treten soll. Neupert zieht als Erklärungsbeispiel Godards WEEK-END (1967) heran und erklärt anhand diesem:

„One of the related traits of narrative discourse in an Open Text is the ‚plurivocal‘ quality created by the competition between narrative voices. By using a sort of collage style, which is never tied together or unified by a primary narrator, the Open Text film presents itself as a network of narrative voices (...).“²⁶³

Christen fügt dem ein hohes Maß an Selbstreflexivität hinzu, welche ausschließlich in dieser Art von Erzählweise vorkommen kann.²⁶⁴ Als letztes Ergebnis Neuperts Forschung wird der *open discourse* angesehen, welches aus einem gelösten Handlungsverlauf (*resolved story*) und einem offenen Diskurs (*open narrative discourse*) hervortritt.

Dieses Element sorgt allerdings aufgrund seiner schwierigen Anwendbarkeit bzw. Nachweisbarkeit für große Kritik. Thomas Christen bemängelt, dass die Teilthese des *open discourse* Neuperts komplette Herangehensweise schwächt und die Annahme aufkommen lässt, er habe auf „(zu) einfache Unterscheidungskriterien zurück[gegriffen]“, da der *open discourse* stets zu einem *closed text* oder *open text* werden würde.²⁶⁵ Neupert erkennt die Widersprüchlichkeit in seiner Theorie selbst jedoch nicht ganz, sondern bezeichnet die open discourse-Kategorie als „abstraction“²⁶⁶. Christine N. Brinckmann geht in ihrem Text *Ein blinder Fleck und weitere Probleme* hart mit Neuperts Erkenntnissen ins Gericht. Sie vermutet, er habe das Wort „open“ mit „empty“ verwechselt, da der offene Diskurs nur entstehen kann, wenn die Handlung zu Ende erzählt wurde. Brinckmann verweist darauf, dass die Kategorienbildung Neuperts im Falle des open discourse ihre

²⁶² Neupert, Richard: The End, S.104.

²⁶³ Ebd., S. 159.

²⁶⁴ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S. 35.

²⁶⁵ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.36.

²⁶⁶ Neupert, Richard: The End, S.131.

Wirkung verliert, da eine völlige Trennung und Gegenüberstellung von Story und Discourse auf diese Weise bei Kategorie 3) nicht haltbar erscheint.²⁶⁷ Auch Christens Bemerkung, der Discourse könne niemals ganz von der Story getrennt werden, da beide Elemente eng miteinander verbunden sind und Hand in Hand wirken, unterstützt Brinckmanns Kritik und bemängelt die fehlende Erklärung seitens Neupert für seine Kategorienbildung. Somit ist laut Christen eine derartige Trennung von Story und Discourse nur theoretisch möglich, aber praktisch nicht eindeutig umsetzbar.²⁶⁸ Brinckmann kommt allerdings zu dem Schluss, dass, wie oben schon erwähnt, oft ein Unterschied zwischen der Lösung und der Knüpfung einer Erzählung besteht. In geschlossenen sowie in offenen Filmen werden die Makro-Fragen vor dem tatsächlich letzten Bildkader gelöst, womit (nach Bordwell) eine Art Epilog entsteht, der die wiederhergestellte Stabilität verdeutlicht. Doch dies würde Neuperts Definition eines *open discourse* nicht entsprechen, womit Brinckmann zu der Erkenntnis kommt, dass dieser heikle Punkt in Neuperts Theorie nicht geklärt werden kann und, laut ihrer Aussage, „ein blinder Fleck“ bleiben wird. Sie fügt hinzu, dass Neuperts Ansatz ungenau erscheint, da seine Unterscheidung von Story und Discourse auf diese Weise verschwommen und unklar bleiben wird und sich die Beschäftigung mit Geschlossenheit/Offenheit nicht ausschließlich auf der Basis des Vergleichs von Inhalt und Form erkennen lasse. Brinckmann fordert daher eine publikumsfokussierte Betrachtung des Filmendes, damit der Grad an Befriedigung des Zuschauers genauer analysiert werden kann.²⁶⁹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Neuperts Theorie über das Filmende unter dem Fokus der Geschlossenheit/Offenheit von Story und Discourse im gegenseitig bedingenden Vergleich als interessante Herangehensweise anerkannt wird, jedoch nicht durchgehend haltbar erscheint, sondern ausschließlich partiell greifen kann.

Da sich diese Arbeit vor allem mit dem Happy End und seiner Bedeutung auseinander setzt, kann allerdings Neuperts Beitrag für den *closed text* als grundlegender Beitrag zur Modellierung des Happy Ends verwendet werden. Daher wird sein Ansatz hier erwähnt, obwohl er im Gesamtzusammenhang nicht

²⁶⁷ Brinckmann, Christine N.: Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts „virtueller“ Kategorie filmischer Enden, in: montage/av 12/2/2003. S.149-154, hier S.150.

²⁶⁸ Vgl.: Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.35f.

²⁶⁹ Brinckmann, Christine N.: Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts „virtueller“ Kategorie filmischer Enden, in: montage/av 12/2/2003. S.149-154.

haltbar erscheint, was durch Christens und Brinckmanns kritische Einwürfe untermauert wird.

Neben Neupert hat sich auch Thomas Christen eingängig mit einer Theoriebildung in Bezug auf das Filmende beschäftigt. Er entwickelt ein kognitiv-orientiertes Modell, welches die Narration und Rezeption des Filmendes definiert. Diesem Modell legt er zwei Faktoren zugrunde. Einerseits die textuellen Elemente eines Films, andererseits die kognitiven Fähigkeiten des Publikums, einen Film auf eine bestimmte Weise zu verstehen, welche von den textuellen Elementen beeinflusst werden und von den Zuschauern erlernt wurden. Dieses Modell erweckt den Eindruck, als würde es sich gut dazu eignen, die Thematik des Endes von der Zuschauerdisposition her analysieren zu können, was für den weiteren Verlauf dieser Arbeit von Bedeutung sein kann. In Christens Modell liegt die Annahme vor, dass der Filmtext beim Zuschauer innere Vorgänge auslöst, welche zu einer Art Dialog zwischen Mensch und Film führen. Dieser Dialog sorgt unter anderem dafür, dass das Publikum weiß, wann das Ende einer filmischen Erzählung gekommen ist, ohne dabei zeitliche Messungen vorzunehmen.²⁷⁰

Im Folgenden werden die von Christen herausgearbeiteten Strukturelemente vorgestellt, welche dem Publikum klarmachen sollen, dass sich der Ausgang der Erzählung bereits anbahnt, oder die Filmstory vorbei ist. Christen betont das Vorhandensein eines inneren und äußeren Endes. Das äußere Ende stellt sich aus dem End-Titel und den nachfolgenden Credits zusammen und befindet sich zeitlich nach dem inneren Ende und außerhalb der diegetischen Welt. Das innere Ende hingegen entsteht allein durch Story und Plot innerhalb der Diegese und hat dadurch eine größere Bandbreite an Variationsmöglichkeiten bezüglich der vorbereitenden Strukturelemente.²⁷¹

Zuerst wird hier das Augenmerk auf das äußere Ende gelegt. Dieses wird vorzugsweise in klassischen Filmerzählungen verwendet. Christen teilt dem End-Titel inklusive der Credits Funktionen zu, welche sich zusammenfassend darauf beziehen, dass sie durch ihren nicht-diegetischen Charakter auf eine Art von Künstlichkeit hinweisen, wodurch Selbstreferentialität hergestellt wird, um eine eindeutige Grenze zwischen der fiktiven Erzählwelt und der Realität ziehen zu können. Im klassischen Hollywood-Film erfolgt dieser Teil des Films meistens auf einheitlichem Hintergrund (schwarz mit weißer Schrift), oder als Insert in ein Bild eingefügt, welches nicht Teil der Diegese, oder wahlweise ein Freeze-Frame ist.

²⁷⁰ Vgl. Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S. 51.

²⁷¹ Vgl.: Ebd., S.61.

Es besteht auch die Möglichkeit, über die Totale des letzten Bildes den End-Titel und die Credits als Insert zu legen. Diese Formen stellen die häufigste Darstellung dieses End-Elements dar.²⁷² Seit einigen Jahrzehnten scheint es aber obsolet, solche End-Titel zu verwenden, weswegen diese weitgehend aus der Filmlandschaft verschwunden sind. Allerdings werden an dieser Stelle Schaudigs Erkenntnisse über die Hintergründe des schleichenden Sterbens des End-Titels nicht verfolgt, da der Fokus auf dem klassischen Film liegt, in welchem der End-Titel gang und gäbe ist. Michael Schaudig erläutert in seinem Artikel *Das Ende vom ‚Ende‘* unter anderem die Funktionen dieses End-Titels und erwähnt auch die von Christen angesprochene Aufgabe dieses Elements, die Grenze zwischen „Intra- und Extradiegetischem“ klar zu ziehen und fügt hinzu, der End-Titel „setz[e] [...] zugleich einen intensiven affektiven Impuls, der den Rezipienten auf die ‚emotionale Rückkehr‘ in die nichtfilmische Welt vorbereitet.“²⁷³

Um ein noch klareres Bild über die Darstellungsform des Endes im Film zu geben, wird an dieser Stelle auf Christens Typisierung des inneren Endes eingegangen. Hierbei unterscheidet er drei Ordnungen: „das ikonographische Verfahren, die Reduktion der Diegese und die Selbstreflexivität.“²⁷⁴ Zunächst wird das ikonographische Verfahren betrachtet, welches sich aus den Elementen Distanzierung, Verbildlichung und Rahmung zusammensetzt.²⁷⁵ Diese Kategorisierung findet hauptsächlich Verwendung im klassischen Film. Eine Distanzierung erfolgt vor allem durch eine Öffnung des Kamerawinkels in eine Totale bzw. durch ein Aus-dem-Bild-laufen des Protagonisten. Beide Möglichkeiten sorgen dafür, dass sich das Publikum durch die größer werdende Entfernung zu der Figur und der gezeigten Situation gezwungen sieht, eine Distanz zum Geschehen aufzubauen. Diese technischen Tricks hat der Zuschauer bereits erlernt und kann jene als Zeichen wahrnehmen, sich auf das Ende des Films vorzubereiten. In manchen Fällen werden beide Techniken miteinander kombiniert, wobei in diesem Fall allein die Richtung ausschlaggebend ist – Person und Kameraeinstellung müssen sich entgegengesetzt bewegen. So entsteht die Situation, dass die Person mit dem Rücken zum Publikum aus dem Bild läuft, während die Kameraeinstellung den Fokus öffnet und sich selbst von der Figur entfernt, sich verabschiedet und allein

²⁷² Vgl.: Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*, S.62.

²⁷³ Schaudig, Michael: *Das Ende vom ‚Ende‘: Nachruf auf eine filmische Konvention*. In: *montage/av*:12/2/2003, S. 182-194. Hier S. 186.

²⁷⁴ Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*, S.64.

²⁷⁵ Vgl.: Ebd. S.64.

lässt. Ein typisches Beispiel für diese abschließende Bewegungsdistanz ist das Westernende. In diesem Genre schließt die Erzählung sehr oft damit, dass der Held auf seinem Pferd gen Sonnenuntergang reitet, während sich sogar manchmal auch die Kamera von ihm entfernt und die theatralisch düstere, blutrote Wüstenlandschaft zeigt.²⁷⁶ Das ikonographische Verfahren des Schlusses im Film nach Christen beinhaltet außerdem die Verbildlichung des Endes. Dieses kann sich durch zufallende Türen, schließende Fenster/Fensterläden, Vorhänge, das Zuklappen eines Buches, oder schlicht und ergreifend durch das Ausschalten des Lichts manifestieren. Ein weiterer Hinweis, dass das Ende eines Films naht, ist der, dass die Anfangssituation bzw. das Anfangsbild am Ende wiederholend aufgegriffen wird und so eine Art Kreislauf bzw. Rahmung klar ersichtlich wird.²⁷⁷

Ein besonderes Element der visuellen End-Vorbereitung im Film stellt das Freeze-Frame dar, das nach Christen eine Mischform des ikonographischen Verfahrens und der Reduktion von Diegese darstellt. Das Freeze-Frame verdeutlicht nämlich, wie kaum eine andere Variante, das Nicht-mehr-weiter-Erzählen. Durch das Erstarren des letzten Bildes wird die Erzählung eingefroren, womit ein meist offenes Ende klar signalisieren kann, dass an diesem Punkt die Handlung stoppt und die Geschichte endet. Ein hohes Maß an Selbstreflexivität, Überraschung und die indirekte Andeutung auf einen Erzähler sind Folgen dieses filmischen Mittels.²⁷⁸ Inhaltlich kann dieses gestoppte Bild eine Bandbreite an Interpretationen beim Zuschauer hervorrufen, wie beispielsweise eine auswegslose Situation, eine Mystifizierung, oder Ironisierung der zuletzt gezeigten Situation. Das Freeze-Frame erinnert auch stark an ein starres photographisches Bild, welches (manchmal deutlich hörbar durch eine weiterlaufende Tonspur) eine Verbindung mit dem Tod der Figur herstellen lässt, ohne dass dieser explizit visuell dargestellt werden muss. Im klassischen Film wird dies kaum verwendet.²⁷⁹

Das zweite Element des inneren Endes wird nach Christen als Reduktion der Diegese bezeichnet. Christen zählt einige Merkmale auf, welche die Diegese zum Versiegen bringen. Allerdings sind davon nur einige für diese Arbeit

²⁷⁶ Vgl.: Ebd., S.66ff.

²⁷⁷ Vgl.: Ebd. S. 66-74.

²⁷⁸ Vgl.: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster: Nodus Publ, 1997.

²⁷⁹ Vgl.: Christen Thomas: Das Ende im Spielfilm, S. 75-80.

essenziell.²⁸⁰ Daher werden im Folgenden ausschließlich Elemente erwähnt, die für das Thema relevant sind. In der Reduktion der Diegese wird die fiktive Erzählwelt durchbrochen, wodurch das Publikum aufgrund der signalisierenden Merkmale versteht, dass das Ende der Geschichte nahe ist und der Übergang aus der fiktiven in die reale Welt kurz bevorsteht. Zunächst kann das bereits besprochene Merkmal des End-Titels und der Credits als Zeichen für die Beendigung der Diegese angesehen werden, da diese nondiegetisch sind.

Ein weiteres Element der Reduktion der Diegese stellt das Fade-Out dar, das sich auf zwei unterschiedliche Arten manifestieren kann. Zum einen ist es oft üblich, das letzte Bild durch die Verringerung der Helligkeit auszublenden und vom Schwarz verschlingen zu lassen. Andererseits ist es auch möglich, die Helligkeit zu erhöhen bis ein weißes Bildkader entsteht. Christen deutet an, dass durch ihre Seltenheit die Weißblende auf Zuschauer angsteinflößend wirkt, da dadurch völlige Dekonstruktion der fiktiven Welt oder einfach das unheimliche Nichts bzw. der Tod imaginiert wird. Auch die Veränderung der Schärfentiefe zählt als Einheit des Fade-Outs. Das Verschwimmen des letzten Bildes verdeutlicht dem Publikum, dass es selbst genug gesehen hat und auch wenn es selbst wollte, es keine Möglichkeit gibt, das Gesehene weiter zu verfolgen. Beide Ausprägungen haben gemein, dass sie mit dem Tod der Figur in Verbindung gebracht werden.²⁸¹ Die weiteren Merkmale dieser Kategorisierung stellen ausschließlich Endtypen dar, die im klassischen Kontext keine bzw. kaum Verwendung finden. Daher wird auf die Ausführung der restlichen Elemente verzichtet. Auch die angesprochene Typisierung der Selbstreflexion erhält im klassischen Hollywood-Film, wie bereits erläutert wurde, keine Aufmerksamkeit und wird in den meisten Fällen sogar strikt vermieden. Aufgrund dessen wird auch diese Kategorie hier nicht erwähnt.

In den bisherigen Ausführungen wurden ausschließlich visuelle Elemente genannt, die eine Einleitung des Endes vorzunehmen verstehen. An dieser Stelle soll allerdings noch kurz auf das Thema Filmmusik eingegangen werden, um damit klarzustellen, ob diese einen Beitrag zum Filmende beisteuert. Zofia Lissa argumentiert in ihrem Werk *Ästhetik der Filmmusik*, dass der Musik im Film viele Funktionen zugestanden werden, vor allem die Betonung und Verstärkung von Gefühlen und Emotionszuständen in bestimmten Szenen.²⁸² Was wäre ein

²⁸⁰ An dieser Stelle werden nur einige Merkmale genannt, da sonst der Rahmen dieser Arbeit gesprengt werden würde. Ausführlich in: Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*, S. 62-99.

²⁸¹ Vgl.: Ebd., S.81f.

²⁸² Vgl.: Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschelverlag 1965, 173ff.

Horrorfilm ohne Musik? Musik im Film wird im besten Falle kaum oder nur am Rande bewusst wahrgenommen, da sie nicht im Vordergrund stehen, sondern die Szene untermalen und verstärken soll. Vor allem am Anfang und Ende eines Filmes kommt Musik eine vordergründige Stellung zu, so dass nur an diesen Punkten Musik als eigenständig angesehen werden kann. Anfang und Ende können durch Verwendung ähnlicher Melodien bzw. wieder aufgegriffener Leit motive eine Rahmung herstellen. Helga de la Motte-Haber und Hans Emons erläutern:

„Zwar korrespondieren oft, zumindest im Hollywoodfilm, Ein- und Ausleitung unter harmonischem, klangfarblichem und gestischem Aspekt, ersetzt in etwa also die Funktion des Vorhangs, der sich vor dem Bühnenspektakel öffnet und nach ihm wieder schließt. Das Finale selbst aber ist zu sehr logisches Produkt der Filmhandlung, als daß es der Musik sich öffnen oder gar seinen Ablauf von ihr vorzeichnen ließe.“²⁸³

Damit wird deutlich, dass die Filmmusik zwar eine unterstützende Wirkung für das Ende darstellt (Verstärkung der Emotionen, Signalisieren des Endes etc.), es allerdings kaum beeinflusst. Als außerdiegetisches Element kann Musik ein akustisches Zeichen für das nahende Finale sein. Indem die Musik zu Ende hin lauter wird oder über das Ende der Bilder hinausgeht, wird sie zu einer Brücke zwischen Diegese und Realität.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Ende vielerlei Ausprägungsformen hat und durch dramaturgische sowie rein visuelle und auch akustische Elemente in Erscheinung tritt, oder zumindest von ihnen eingeleitet und dadurch in seinen Aufgaben unterstützt wird.

²⁸³ de la Motte-Haber, Helga/ Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1980, S. 159.

4.3. Figuren als Handlungsträger und Vermittler von Emotionen und Werten

„It is an incontestable fact that
in a motion picture no live human being is up there.
But a human something is,
and something unlike anything else we know.“²⁸⁴

Stanley Cavell reüssiert in seinem Werk *The World Viewed* über die vertrackte Differenz zwischen einer Leinwand-Figur und einem real existenten Menschen. Natürlich ist den meisten Zuschauern das Faktum bewusst, dass uns Filmhelden in all ihrer charakterlichen Eigenheit nicht auf der Straße begegnen können. Angela Keppler hat die Publikumswahrnehmung in Bezug auf Soap-Opera-Figuren untersucht und herausgefunden, dass Zuschauer sehr wohl wissen, dass es sich um fiktive Charaktere handelt. Da die Figuren durch ihr konstruiertes, dennoch real erscheinendes Verhalten Wirklichkeit vorgaukeln, werden sie vom Publikum in einer Art realen Parallelwelt imaginiert. Sie sorgen für Gesprächsstoff, wodurch die Anteilnahme an ihrem Schicksal, das scheinbar auch der besten Freundin passieren könnte, enorm erhöht wird.²⁸⁵ Daher fühlen wir uns ihnen manchmal emotional verbundener, als so manch realem Mitmenschen, allein aus der Tatsache heraus, dass artifizielle Charaktere unsere Gefühlswelt mit ihren meist mitreißenden Geschichten beeinflussen und uns auf einzigartige Weise an ihrem Schicksal teilhaben lassen. Wir bangen, weinen und lachen mit ihnen und hoffen letztendlich darauf, dass die Protagonisten, mit welchen wir einige Zeit mitfiebern durften, ihr Ziel erreichen können. Mit der gleichen Intensität, mit welcher wir uns über den Erfolg „unserer“ Figuren freuen, empfinden wir Abscheu und Gram im Falle eines Sieges der Antagonisten. Wie diese Sympathieverteilung aufgrund von Emotions- und Wertevermittlung zustande kommen kann und welche dramaturgische Rolle der Filmfigur im klassischen Hollywood-Film zugeordnet wurde, wird im folgenden Kapitel erörtert.

Es muss klar gestellt werden, dass Filmfiguren nicht ausschließlich menschliches Aussehen benötigen. So kann das äußere Erscheinungsbild von Genre zu Genre variieren und beispielsweise auch Tiere, Pflanzen, mythische Wesen wie Feen, Kobolde, Monster und Gegenstände wie Möbel oder Maschinen als Protagonisten und Antagonist eines Films fungieren. Allerdings beschränkt sich das klassische Hollywood-Kino meist auf das menschliche Wesen.²⁸⁶

²⁸⁴ Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, S.26.

²⁸⁵ Vgl.: Keppler, Angela: Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien, in: *Montage AV* 4/2/1995, S.85-100.

²⁸⁶ Vgl.: Eder, Jens: *Die Figur im Film*, S. 244f.

Ausnahmen wie Lassie oder animierte Filmhelden des Disney-Films bestehen natürlich.

Vor allem das klassische Hollywood-Kino zeichnet sich durch eine figurenbezogene Handlung aus: „Character-centered – i.e., personal or psychological – causality is the armature of the classical story.“²⁸⁷ Diese These von Bordwell beschreibt sehr gut die zentrale Stellung der Figur im erzähltheoretischen Kontext des amerikanischen Kinos. Der Eindruck, die fiktiven Persönlichkeiten wären nicht für die Handlung erschaffen worden, sondern die Handlung für sie, bestärkt die Wichtigkeit der Charakterbeschaffenheit einer Figur innerhalb der klassischen Film-Erzählung. Schon Aristoteles rät in seiner Schrift *Poetik*, „daß solche, die zu dichten beginnen, zuerst fähig sind, es in Sprache und Charakterzeichnung richtig zu treffen; erst später können sie Handlungen aufbauen.“²⁸⁸ Allerdings erklärt Aristoteles in Bezug auf den Tragödienaufbau auch, dass „[D]as wichtigste davon [...] der Aufbau der Handlungen [ist]. [...] Denn die Tragödie ist nicht die Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen und Lebensweisen.“²⁸⁹ Damit wird klar, dass Aristoteles der Erzählung keine Figurenzentriertheit zukommen lässt. Er kommt zu dem Schluss: „Ursprung und gewissermaßen Seele der Tragödie ist also der Mythos. Das zweite sind aber die Charaktere.“²⁹⁰ Auch in der antiken Literatur kommt demnach der Figurenkonzeption eine wichtige Funktion innerhalb des Erzählaufbaus zu, wobei diese hier nur an zweiter Stelle steht.

Bordwell argumentiert weiter: „If the character must act as the prime causal agent, he or she must be defined as a bundle of qualities, or traits. Screenplay manuals demand that a character’s traits be clearly identified and consistent with one another.“²⁹¹ Der fiktive Charakter muss demnach genau in seinen hervorstechenden Charakterzügen, in seinen Stärken und Schwächen, mit seinen Talenten, seinem Wissen, seinen persönlichen Eigenschaften, sowie mit seiner psychischen Verfassung definiert sein. Dies ist jedoch keine Erfindung Hollywoods, sondern fand wiederum seine erste Erwähnung in Aristoteles’ Schrift. Dieser argumentiert, dass sich fiktive Personen einer Erzählung durch vier Elemente auszeichnen sollten:

²⁸⁷ Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.13.

²⁸⁸ Aristoteles: *Poetik*, übersetzt von: Olof Gigon, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1964, S.35.

²⁸⁹ Ebd., S.34.

²⁹⁰ Ebd. S. 35.

²⁹¹ Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S.13.

„Das erste und wichtigste ist, daß sie edel seien. [...] ist die Entscheidung edel, so wird der Charakter edel sein. [...] Das zweite ist, daß der Charakter angemessen sei. [...] Das dritte ist, daß der Charakter der Überlieferung ähnlich sei. [...] Das vierte ist, daß er in sich regelmäßig sei. Und wenn der Charakter, der nachgeahmt werden soll, ungleichmäßig ist und ein ebensolcher Charakter vorausgesetzt wird, so muß er eben in einer gleichmäßigen Weise ungleichmäßig sein.“²⁹²

Darin lässt sich ohne Probleme eine Verbindung zu Bordwells erwähnter Charakterkonzeption erkennen. Auch Aristoteles fordert eine Figurenzeichnung, in der die Figur eindeutig erscheint und einzelne Charaktereigenschaften klar hervorhebt und wohl definiert. Die perfekte Figur ist nach antiker Vorstellung also edel in ihren Taten, ihre Handlungen müssen ihrer Charakterisierung entsprechen, die Übereinstimmung mit zugrunde liegenden Figurenvorlagen (falls bestehend) sollte vorhanden sein, außerdem sollte sie eine logische und nachvollziehbare Charakterwandlung durchleben. Damit wird deutlich, dass die Figurenkonzeption, schon seit es Erzählungen gibt, als ein wichtiges, narratives Element angesehen wird.

In diesem Zusammenhang erscheint die Figurenzentriertheit des klassischen Hollywood-Kinos als hervorzuhebendes Merkmal. Die Beschäftigung mit Figurendarstellung lässt schnell erkennen, dass fiktive Persönlichkeiten vor allem auch Handlung tragen, oder wie Jens Eder es bezeichnet, als „Informationsvermittlung“ fungieren²⁹³. Diese Informationen müssen auf bestimmte Weise bzw. durch gewisse Mittel übertragen werden, so dass sie auch richtig verstanden werden können. Eder merkt an, dass Figuren allein durch ihr visuelles Auftreten, ihre körperliche, psychische und soziale Verfassung und allgemeine Handlungen Informationen vermitteln.²⁹⁴ So tritt hier einerseits die evolutionäre psycho-biologische Reizwahrnehmung zutage, wodurch Körper anhand von sexuellen Reizen, Kindchenschema, oder imponierenden Körperformen verstanden und danach als (un)attraktiv, (nicht)beschützenswert, oder (un)gefährlich charakterisiert werden.²⁹⁵ Die Körper stehen in einer Relation zu ihrer Umwelt; sie nehmen bestimmte Maße an (Größe, Gewicht, besondere Attribute), die sich im Verlauf der Filmhandlung verändern können und dadurch die Handlung unterstützen. So können Figuren ihren Lebensumständen gemäß an Gewicht, Attraktivität, Agilität etc. zu- oder abnehmen; auch der Faktor Zeit kann durch körperliche Veränderungen dargestellt werden. Modische Attribute

²⁹² Aristoteles: Poetik, übersetzt von: Olof Gigon, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1964, S.48.

²⁹³ Eder, Jens: Die Figur im Film, S. 327.

²⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 346ff.

²⁹⁵ Vgl.: Eibl-Eibesfeld, Irenäus: Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethologie, München: Piper 1999, S.727-742.

wie Frisur und Kleider, oder soziales Verhalten spielen eine gleichwertige Rolle in der Figurenwahrnehmung.²⁹⁶ Sicherlich haben animierte/nicht menschliche Figuren eine weit größere Spannweite an äußeren Merkmalen und Besonderheiten. Da diese aber in diesem Kontext nicht von weiterem Belang sind, wird in dieser Arbeit darauf nicht weiter eingegangen. Eder bemerkt, dass empirische Studien nachweisen konnten, eine körperliche Beschaffenheit würde nichts oder nur wenig über die persönlichen Charaktereigenschaften einer realen Person aussagen. Dennoch orientieren sich Menschen auch im Alltag an den äußeren Merkmalen einer Person, um dadurch sofort das Körperliche auf das Charakterliche zu übertragen. Vor allem spielt der erste Eindruck eine wichtige Rolle, der aus dem Gesamtbild von äußerem Erscheinen und oberflächlich wahrgenommenen inneren Werten (persönlich, sozial, fachlich) entsteht. Hier greift der sogenannte Halo-Effekt, bei dem hervorstechende Merkmale einer Person zu einer meist stereotypisierten Charaktereinschätzung führen (z.B. die eitle Schönheit)²⁹⁷. Doch auch der *primacy effect* (vgl. Kapitel 4.1) trägt seinen Teil zur Persönlichkeitseinschätzung bei. Somit wird deutlich, dass Filmschauende alltägliche Verhaltensmuster auch auf fiktive Personen übertragen. Die klassische Dramaturgie bestätigt allerdings ihr Publikum in diesem Verhalten, da Figuren fast immer so gezeichnet werden, dass das Äußere das Innere widerspiegelt.²⁹⁸ Dadurch wird beim Zuschauer eine stereotypisierte Figurenwahrnehmung ausgelöst. Natürlich gibt es dramaturgische Konzepte, die genau diesen Punkt ausnutzen und den ersten Eindruck gegensätzlich zu den wahren Charaktereigenschaften einer Figur zeichnen. Dies findet im klassischen Hollywood-Film allerdings kaum in dem Sinne Verwendung, dass bspw. körperlich starke Männer als Memmen dargestellt werden.

Neben der körperlichen Beschaffenheit werden Figuren auch noch durch ihre psychische und soziale Disposition wahrgenommen.²⁹⁹ Die psychische Verfassung wird dadurch rezipiert, in welchem Ausmaß Kategorien wie „moralische Prinzipien, Enttäuschungen, Temperament [...], Lebenseinstellung [...], Komplexe, Obsessionen, Ängste, [...] Fähigkeiten [...], Intelligenz und

²⁹⁶ Eder, Jens: Die Figur im Film, S. 252.

²⁹⁷ Für nähere Informationen vgl.: Greve, Werner/Ventura, Dirk: Wissenschaftliche Beobachtungen in der Psychologie. Eine Einführung, München: Quintessenz-Verlag, 1991, Kapitel 3.

²⁹⁸ Vgl.: Eder, Jens: Die Figur im Film. S.253.

²⁹⁹ An dieser Stelle wird bewusst kein vollständiges Figurenmodell wiedergegeben, da dies für diese Arbeit irrelevant erscheint. Ausführliche Figurenmodelle werden in Jens Eder: *Die Figur im Film* und Linda Seger: *Von der Figur zum Charakter* erarbeitet.

Gewohnheiten“³⁰⁰ in der fiktiven Person vorhanden sind und je nachdem stark oder schwach ausgeprägt und mehr oder weniger veranschaulicht dargestellt werden. Genauso verhält es sich mit der sozialen Disposition, welche hauptsächlich durch Geschlecht, Alter, Herkunft, Arbeitsverhältnis, Familiensituation, Zugehörigkeit zu einer Nation oder Gruppe, Freizeitverhalten und Sexualleben einer Figur bewertet wird.³⁰¹

Grundsätzlich ist sich das Publikum allerdings bewusst, dass es sich bei den gezeigten Personen im Film nicht um reale Menschen handelt. Dennoch stützen wir uns alle beim Betrachten eines Films auf unsere instinktive, klischeebehaftete Personenwahrnehmung. Die klassische Hollywood-Dramaturgie spielt mit der stereotypgeleiteten Figurenwahrnehmung. Das heißt, wir nehmen Charaktere wahr, benützen unser erlerntes/vorhandenes Einschätzungsmuster auf gleiche Weise, aber rezipieren die Personen trotzdem nicht im gleichen Kontext wie reale Existenzen. Dennoch trägt der fassbare, abbildbare Körper des Schauspielers dazu bei, in Versuchung zu geraten, die dargestellte Figur als reale Person wahrzunehmen und daher auf ähnliche Weise zu rezipieren, wie Menschen im alltäglichen Leben. Mit diesem Phänomen spielt in erster Linie das klassische Hollywood-Kino, welches ein gezieltes Star- und Imagesystem seiner Akteure aufbaut. Hollywood generierte Rollentypen, die zumeist klischeebehaftet waren. Das suggerierte Bild der Figuren lässt das Publikum vermuten, dass der reale Schauspieler im wahren Leben exakt diesem Filmbild entsprechen würde, „bis der wiederholte Einsatz eines bestimmten Schauspielers schließlich selbst eine Figur erzeugt und letztere nur mehr durch das Prisma des ersteren beurteilt wird“.³⁰² Genau diesen Aspekt beleuchtet auch Stanley Cavell, wie das Eingangszitat belegt. Es wird demnach deutlich, dass die Figurenwahrnehmung keinesfalls ein einfaches textbezogenes Verständnis seitens des Publikums fordert, sondern dass subjektive, kognitive, unbewusste, evolutionsbiologische und psychologische, erfahrungsorientierte und lebenssituative Elemente die Rezeption beeinflussen und formen. Figuren werden stets im Vergleich, oder in Bezug zu anderen fiktiven Personen betrachtet und bewertet, so dass deutlich wird wie der Protagonist auf weitere Charaktere innerhalb der diegetischen Welt wirkt, wie diese anderen auf ihn reagieren und ihn wiederum einschätzen und bewerten. So werden Charaktere immer in einem gewissen Figuresystem

³⁰⁰ Eder, Jens: Die Figur im Film, S. 176f.

³⁰¹ Vgl.: Eder, Jens: Die Figur im Film, S.177.

³⁰² Vernet, Marc: Die Figur im Film, in: Montage AV 15/2/2006, S.11-44, hier S.11. Vgl. auch: Cavell, Stanley: The World Viewed.

wahrgenommen³⁰³; um es mit Marc Vernets Worten zu verdeutlichen:

„Eine Figur zu analysieren bedeutet also, ihrem narrativen Schicksal auf dem Weg durch die anderen Figuren zu folgen. Wollte man sich einer bildlichen Metapher bedienen, um die Plastizität des gesamten Systems zu veranschaulichen, so könnte man sagen, die Erzählung zeige zunächst, in Form von Hilfsfiguren samt ihren Lebenswegen, nur ungewisse, bewusst verzerrte Anamorphosen der Hauptfigur, bevor sie diese als ‚aufrechte‘ Figur (*figure*) (wieder)herstelle.“³⁰⁴

Das verdeutlicht die Komplexität der Wahrnehmungsprozesse, die ein Zuschauer vollbringen muss, um einen fiktiven Charakter richtig verstehen zu können.

Durch die Figurenzentriertheit steht stets die Frage, wessen Geschichte eigentlich erzählt wird, primär im Vordergrund.³⁰⁵ Die Verknüpfung von Handlung und Figur erscheint demnach evident, so dass Cleanth Brooks und Robert Penn Warren erklären: „plot and character interpenetrate each other.“³⁰⁶ Figuren und Handlung sind deswegen so fest ineinander verzahnt, da sich die fiktiven Personen durch ihre Taten charakterisieren und somit die Handlung vorantreiben und gleichzeitig Aussagen über sich selbst machen. Edward Branigan stellt fest, dass in diesem Verständnis Figuren als Handlungsträger wahrgenommen werden und sie sich dadurch beschreiben und verstehen lassen.³⁰⁷

„Figur und Handlung bestimmen – und begrenzen – einander in ihrer folgerichtigen Entwicklung. Der Zuschauer hat ein intrinsisches Interesse an den Figuren als Handlungsträgern, denn ein erzähltes Ereignis verstehen verlangt zumindest, dass wir erfassen, wie diese Figuren innerhalb eines *kausal*en Gerüsts interagieren.“³⁰⁸

Branigan verdeutlicht an dieser Stelle, dass die Figur, vor allem für die Einbindung des Zuschauers, von Bedeutung ist.

Britta Hartmann erklärt in diesem Zusammenhang, dass Figuren einen zentralen Teilaspekt, vor allem im Filmverständnis ausmachen,

„[d]enn das Interesse des Zuschauers und seine Suche nach Orientierung und Information, aber auch sein Wunsch nach imaginativer Nähe und emotionaler Beteiligung richtet sich zuallererst auf die Figuren; er strebt danach, schnell zu einem kohärenten Entwurf der zentralen Charaktere, ihrer situativen Einbettung und ihrer Konstellation zu gelangen und dabei vor allem die Hauptfigur

³⁰³ Vgl.: Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1], in: Montage AV 12/1/2003, S.136-161, hier: S.8.

³⁰⁴ Vernet, Marc: Die Figur im Film, in: Montage AV 15/2/2006, S.11-44, hier: S. 19.

³⁰⁵ Brooks, Cleanth/ Warren, Robert Penn: Understanding Fiction, New York: Appleton-Century-Crofts, 1959, S.171.

³⁰⁶ Ebd.: S.168.

³⁰⁷ Vgl.: Branigan, Edward: Fokalisierung, in: Montage AV, 16/1/2007, S. 71-82 (übersetzt von: Christine N. Brinckmann), hier: S. 71f. Ursprünglich aus: Narrative Comprehension and Film. London / New York: Routledge 1992, S. 100–107.

³⁰⁸ Ebd: S.72.

charakterlich und psychologisch auszuloten.“³⁰⁹

Hier wird deutlich, dass Zuschauer von Anfang an bestrebt sind, die gezeigten Charaktere kennenzulernen, um ihre Handlungen im Laufe des Films verstehen zu können und eine Beziehung zu ihnen aufzubauen. Doch wie werden Filmfiguren verstanden und wahrgenommen? Hans J. Wulff stellt fest, dass „[a]bgebildete Personen [...] ein Gegenstand sozialer Wahrnehmung [sind]“³¹⁰, so dass der Rezipient eigene Erfahrungen und individuelle, reale Begebenheiten nutzt, um fiktive Charaktere einzuschätzen.

Die Figurencharakterisierung, welche einen wichtigen Aspekt zur Figurenwahrnehmung beiträgt, wird aus dramaturgischer Sicht durch sogenannte *traits* beschrieben. *Traits* sind Wesenszüge der dargestellten Figuren. So werden Nebenfiguren meist ‚flach‘ dargestellt und besitzen nur einen *trait*, der geradlinig und klar strukturiert erscheint und die Figur daher als durchschaubar gilt - ihre Handlungen als vorhersehbar; Protagonisten dagegen sind eher ‚tief‘ Charaktere, die durch verästelte, teilweise widersprüchliche *traits* gekennzeichnet sind, wodurch ihre Handlungen oft charakterliches Grundwissen seitens des Publikums benötigen und selten vorhersehbar dargestellt werden.³¹¹ Das erforderliche Verständnis der *traits* der Figuren kann ausschließlich dadurch erfolgen, dass das Publikum den Protagonisten auf irgendeine Weise in seinen Taten verstehen kann bzw. sein Handeln aus dessen Perspektive nachzuvollziehen in der Lage ist. Die dramaturgische Charakterzeichnung allein kann dafür sorgen, dass der Betrachter an der Gefühlswelt und somit an der Situation der Figur und ihrer Problemstellung Anteil nehmen kann.

Eine essenzielle Grundlage der Figurenrezeption ist, ganz abgesehen von der heiklen Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität einer Figur, die emotionale Anteilnahme des Rezipienten, die sogenannte Empathie. Ed S. Tan definiert dies folgendermaßen: „By an empathetic emotion we mean an emotion which is characterized by the fact that the situational meaning structure of the situation for a character is part of the meaning for the viewer.“³¹² Wobei Empathie nicht nur bei Charakteren entsteht, die auch Sympathie erwecken, sondern auch bei jenen,

³⁰⁹ Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren, 2009, S.151.

³¹⁰ Wulff, Hans J.: *Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen*, in: *Montage AV* 15/2/2006, S. 45-62, hier: S.47.

³¹¹ Vgl. Ebd. S.53f.

³¹² Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film, Film as an Emotion Machine*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1996, S. 174.

welche in uns negative Gefühle auslösen.³¹³ Dadurch erscheint es evident, dass die Figur ausschließlich durch eine emotionale Wahrnehmung in ihrer vollständigen charakterlichen Beschaffenheit und ihrer situativen Begebenheit erfasst werden kann, denn: „[i]n order to respond emotionally [...], the perceiver must first understand the narrative situation, including the interests, traits, and states of the characters.“³¹⁴ Allerdings sorgen die Termina im Fokus der Emotionsunterscheidung für Verwirrung. Hans J. Wulff differenziert auf gleiche Weise, bezeichnet diese aber anders, nämlich mit *Gefühlsübernahme* und *Gefühlsverständnis*.³¹⁵ Dies erscheint klarer formuliert und unmissverständlicher artikuliert. Eine landläufige Annahme besteht allerdings darin, dass sich das Publikum mit den fiktiven Personen identifiziere und daher ihre Gefühle, Bedürfnisse und angestrebten Ziele so intensiv miterleben könnten. Berys Gaut eröffnet uns die Sichtweise, dass man sich nicht mit der Figur identifiziere, sondern sich vorstellt, diese Person zu sein. Würde man sich tatsächlich körperlich und psychisch mit dem fiktiven Charakter identifizieren, so müssten Horrorfilmbesucher an spannenden Stellen den Kinosaal verlassen, um ihre eigene Haut retten zu können.³¹⁶ Tan widerspricht ebenfalls der auf diese Weise verstandenen Identifikationstheorie und argumentiert ähnlich wie Gaut, dass sich das Publikum in die Situation der fiktiven Figur hineinversetzt.³¹⁷ Einleuchtend bringt es Alex Neill auf den Punkt, indem er eine Unterscheidung zwischen *sympathetic responses* und *empathetic responses* aufstellt. Erstes definiert sich dadurch, dass das Publikum mit einer Figur mitfühlt („feel for you“), zweites, dass man nachempfindet welche Gefühle vorgeführt werden („feel with you“).³¹⁸ Demnach lösen sympathisierende Emotionen im Zuschauer Gefühle aus, die aber nicht identisch mit jenen der Figur sein müssen. Empathisieren bedeutet nach Alex Neill, die Gefühlsregungen der fiktiven Person zu teilen, also dieselben Emotionen zu haben wie diese.³¹⁹ Gault stimmt mit Neills Überlegungen überein, wenn er erklärt, dass sich der Zuschauer beim Sympathisieren in erster Linie um den Protagonisten sorgt, also Mitgefühl zeigt, aber nicht die selben Emotionen in

³¹³ Vgl.: Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1], S.4.

³¹⁴ Smith Murray: *Engaging Character. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press, 1995. S. 85.

³¹⁵ Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1], S.1.

³¹⁶ Vgl.: Gaut, Berys: *Identification and Emotion in Narrative Film*, S. 200- 216. in: Carl Plantinga/ Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999, hier, S.202.

³¹⁷ Vgl.: Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.S. 154.

³¹⁸ Neill, Alex: *Empathy and Film Fiction*, S. 175-194. in: (Hrsg. von): David Bordwell/ Noël Carroll: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison/London: The University of Wisconsin Press, 1996, hier S. 175.

³¹⁹ Vgl.: Ebd. S.176.

sich trägt. Diese Klarstellung der Identifikationstheorie verdeutlicht, dass Figuren keine Projektionsfläche des Zuschauers darstellen, sondern Publikumsgefühle und Figurengefühle miteinander verbunden werden, so dass dadurch eine erhöhte Anteilnahme am Geschehen entstehen kann und Charakterhandlungen schneller und eindeutiger verstanden werden.

In diesem Zusammenhang muss Jens Eders Aufsatz *Imaginative Nähe* erwähnt werden. Darin erkennt er, dass das Gefühl des „Naheseins“ ausschlaggebend dafür ist, dass das Publikum die emotionale Welt der Charaktere begreifen, nachvollziehen und mitfühlen kann:

„sie [die Filme] können Informationen über eine Figur und ihr Inneres vermitteln, wie sie uns in Art und Ausmaß bei realen Personen niemals zugänglich wären; sie können uns Charaktere nahe bringen, die wir in der Realität nie treffen oder denen wir aus dem Weg gehen würden.“³²⁰

Figuren, welche wir in diesem Sinne wahrnehmen, setzen allerdings voraus, dass sie mehreren Parametern der Dramaturgie standhalten. So müssen Charaktere, die wir lieben, hassen, oder beweinen uns als Zuschauer in ihrer Darstellung logisch und klar erscheinen; ihre Stellung innerhalb der Figurenkonstellation muss deutlich gekennzeichnet sein, die fiktive Welt, in welcher sich die Figuren bewegen, sollte in sich ebenfalls logisch und realistisch sein, so dass wir uns in die fiktive Filmwelt hindenken können.³²¹

Murray Smith weist darauf hin, dass die Bildung eigener Emotionen mit oder für fiktive Figuren, vor allem durch das Kennenlernen des inneren emotionalen Zustandes, notwendig ist. Dieser innere, emotionale Zustand wird einerseits durch *spatio-temporal-attachment* andererseits durch den *subjective access* gewonnen. *Spatio-temporal-attachement* wird hauptsächlich durch filmisch-technische Mittel ermöglicht, wie zum Beispiel durch den Point-of View-Shot. Der Zugang zum Charakter (*subjective-access*) wird, je nachdem wie das dramaturgische Konzept es zulässt, durch innere Monologe, Dialoge etc. hergestellt.³²² Ein sehr wichtiger Aspekt in der Darstellung und Verdeutlichung der inneren Gefühle des Protagonisten stellt vor allem die verwendete Mimik dar. Gesichtsausdrücke werden weltweit kulturunabhängig verstanden und entsprechen somit einem der essenziellsten Emotionsvermittler.³²³ Auch Carl Plantinga argumentiert, dass in einer ‚*scene of empathy*‘ vor allem Mimik eine

³²⁰ Eder, Jens: *Imaginative Nähe*, in: *Montage AV*, 15/2/2006, S.135-160, hier S. 138.

³²¹ Vgl.: Ebd. S.138f.

³²² Vgl.: Smith, Murray: *Engaging Characters*, S. 83. Ausführlich zum POV: S.156-165.

³²³ Vgl.: Tan, Ed S.: *Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film*, S.265-287, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, 2005.

tragende Emotionsvermittlerfunktion einnimmt.³²⁴ So wird die Aufmerksamkeit in diesen Szenen vorwiegend auf das Gesicht gelenkt (Close-Up), um die innere Befindlichkeit des Charakters deutlich hervorzuheben.³²⁵ Damit solche ‚scenes of empathy‘ nicht sentimental erscheinen, müssen dafür bereits ausreichend Informationen über die empathisierte Figur beim Publikum vorhanden sein, weswegen Szenen dieser Art vermehrt am Ende der Filmerzählung auftauchen.³²⁶

Auf welche Weise die genannten Parameter Anteilnahme beim Publikum auslösen, versuchte Ed S. Tan zu untersuchen und kam zu dem Ergebnis, dass die empathische Wahrnehmung von Figuren einerseits auf angeborenen Schemata beruht: „characterization makes use of innate releasers or stimuli, that, through process of conditioning, are related to innate releasers. Such stimuli can be realized both by typecasting and by staging.“³²⁷ Andererseits wird am Leben der Figur durch Sympathisieren, wodurch man sich als Zuschauer in die Situation und Gefühlswelt des Protagonisten hineinversetzt, anhand der oben genannten Parametern teilgenommen. Diese Parameter werden durch „*Urteile die auf gesellschaftlichen Normen und Werten beruhen*“, sowie durch „*Wünsche, Ängste und Begehren, die aus der individuellen Sozialisation entstanden sind*“, bewertet.³²⁸ Allerdings vermutet Tan, dass sich die Wahrnehmungsprozesse vermischen und sowohl innerhalb einer Erzählung, als auch bei einer einzigen Figur abwechseln können.³²⁹ Tan eröffnet auch den Blickwinkel auf die von ihm definierten *artefact emotions* und *fiction emotions*. Die *artefact emotions* werden laut Tan durch meist außerdiegetische Aspekte ausgelöst, wie bspw. ein bestimmter Regisseur oder Schauspieler, oder die Weise wie der Film oder auch Figuren dramaturgisch präsentiert werden. So kann ein „runder“ ausgeklügelter Charakter besser Emotionen vermitteln, als ein hölzerner. Auch ein logisches, verständliches Filmgeschehen bzw. logische Figurendarstellung führt zu dieser Art von Emotion, da der Film als Produkt bzw. Artefakt wahrgenommen wird. Die *fiction emotions* stellen Gefühle dar, die beim Publikum durch die fiktiven

³²⁴ Vgl.: Plantinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face on Film, S. 239-255, in Carl Plantinga/ Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

³²⁵ Vgl.:Ebd. S.249.

³²⁶ Vgl.:Ebd., S.252f.

³²⁷ Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah(New Jersey), 1996, S. 163.

³²⁸ Eder, Jens: Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren S. 225-242, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et all.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Schüren Verlag, Marburg, 2005, hier: S. 235.

³²⁹ Vgl.: Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.S. 182-189.

Handlungen und Emotionen der Figuren entstehen und sich daher auf diegetische Gefühle rückbeziehen.³³⁰ Dies verdeutlicht, dass sich die Beschäftigung mit der Entstehung von Zuschaueremotionen als eine sehr diffizile Angelegenheit herausstellt. Doch für diese Arbeit ist es notwendig zu verstehen, wie das Publikum entscheidet, welche Figur gut und welche böse ist und welche Aspekte vorhanden sein müssen, damit das dramaturgische Konzept aufgeht.

Nicht nur durch dramaturgische Kniffe und genau konzipierte Figurencharakterisierungen können Empfindungen ausgelöst werden, sondern auch durch die äußeren Zusammenhänge, die von Mensch zu Mensch anders wahrgenommen werden (auch aufgrund von kultureller Erziehung, erfahrungsorientierter Wiedererkennung von Figuren oder Situationen, oder (un)bewusster Wahrnehmung), da jedes Individuum auf seine eigene Art und Weise fühlt und unter unterschiedlichen Voraussetzungen Filme konsumiert. Tans Gedanken zur Figurenrezeption muss an dieser Stelle das Konzept von Murray Smith angefügt werden. Dieser stellte die These auf, dass Zuschauer, bis sie sich ein vollständiges, emotionales Bild eines fiktiven Charakters machen können, drei Stadien durchlaufen. Zuerst nehmen sie grundlegende Charakterzüge, auch die äußere Erscheinung wahr und erkennen die wesentlichen Merkmale einer Figur. Smith bezeichnet diesen Prozess als *recognition*. Weiterhin werden die ersten Eindrücke, die sich der Zuschauer über diese Person gemacht hat, mit der filmischen Darstellung verglichen; Übereinstimmungen und Abweichungen werden ausgewertet und zu weitaus umfassenderen Wesenszügen vervollständigt – der Punkt des *alignment* wurde erreicht. Abschließend werden die Handlungen und Haltungen der Figur auf moralische und wertorientierte Aspekte untersucht und bewertet, wodurch die aus den vorangegangenen Stadien entstandenen Sympathien/Antipathien und ersten Eindrücke mit in die Bewertung einfließen, um somit im letzten Stadium, der *allegiance*, der Figur ihren meist schwer widerruflichen Status als Sympathieträger oder Bösewicht der Erzählung zu verleihen.³³¹ Durch diese drei Stadien der Figurenrezeption entstehen beim Zuschauer einerseits Gefühle der kurzfristigen Zustimmung oder Ablehnung, andererseits auch „*situationsübergreifende Sympathie oder Antipathie*.“³³²

Dadurch wird deutlich, dass „Empathie verstehen und fühlen können“ eine

³³⁰ Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 65, 81, 83, 154 passim.

³³¹ Vgl.: Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press, 1995, S. 75. Im Detail: *recognition*: S.82, 110-141; *alignment*: S.83, 142-186; *allegiance*: 84, 187-227.

³³² Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren* S.236.

grundlegende Voraussetzung des Filmverständnisses darstellt. Nur Charaktere, deren innere Welt und die daraus entstehenden Handlungen und Reaktionen durch das dramaturgische Konzept nachvollziehbar gezeichnet werden, können geliebt oder gehasst werden. Durch eine vollständige Wahrnehmung aller *traits* und die leichte Nachvollziehbarkeit des emotionalen Zustandes abgebildeter Figuren, kann der Zuschauer die Handlungen und Reaktionen der Figuren richtig verstehen, mit ihnen sympathisieren und sie in einen moralischen Kontext setzen.

Somit wurde klar formuliert, wie Emotionen durch die Figuren vermittelt und wahrgenommen werden. Hans J. Wulff fasst die wichtigsten Erkenntnisse passend zusammen:

„Empathie ist – in populären Mainstream-Dramaturgien – strikt gekoppelt an die Kontexte des Handelns, an die Sozialwelten der Erzählung, an das Personengefüge. Sie ist zurückbezogen auf dramaturgische Grundkonstrukte – die Ziele der Figuren sollen klar sein, der Konflikt sei scharf formuliert und deutlich an das Gefüge angebunden, der Fortgang der Ereignisse kausal eng verzahnt.“³³³

Wulff spricht diesbezüglich einen sehr interessanten Punkt an, und zwar, dass „Sympathie [...] aber viel enger mit den Rollen zusammen[hängt] und [...] vermutlich eine Funktion der *relativen Information* [ist].“³³⁴ Dadurch haben Figuren, welche aufgrund ihres Charakters weniger sympathisch erscheinen und daher oft auf geminderte Weise empathisiert werden, manchmal trotzdem die Chance, wegen ihrer integeren Haltung und Ziele, das Publikum auf seine Seite zu ziehen – ganz besonders, wenn ihnen amoralische und „böse“ Figuren gegenüberstehen.³³⁵ Allerdings ist die moralische Bewertung der fiktiven Personen von der persönlichen Einstellung des Zuschauers abhängig. So, meint Wulff, würden Rezipienten, die stärker empathisieren können, eher Mitleid und Trauer für ungerecht behandelte Figuren empfinden.³³⁶ Murray Smith erklärt, die Funktion des Moralischen bezüglich der Charakterwahrnehmung könne, im genauen Gegenteil zu dem, was Wulff anmerkt, erkannt werden. So erklärt er, in Bezug auf das emotionale Verständnis einer Figur zähle nicht die Tatsache, dass wir sie emotional wahrnehmen und auf sie reagieren, sondern welche Charakterzüge und Ziele uns dargeboten werden, denn „what counts in how we evaluate and respond emotionally to a character with whom we have been aligned is not merely *that* we have been aligned with him, but *what* we discover

³³³ Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1], S.146.

³³⁴ Ebd.S.146.

³³⁵ Vgl.: Ebd. S.146.

³³⁶ Vgl.: Ebd. S. 141.

about him through that alignment.“³³⁷ So können Charaktere, welche bspw. eine besonders unmoralische Tat vollbracht haben, allein durch ihre Wesenszüge überzeugen – bestes Beispiel hierfür wäre Hannibal Lecter. Smith merkt zu diesem Beispiel an, dass wir als Publikum am Ende, als klar wird, dass Lecter sich in Sicherheit bringen konnte, damit völlig zufrieden sind, denn „there is no sense of a denial of poetic justice here – in spite of his sadism and cannibalism, we want things to go well for Lecter“. ³³⁸ Allerdings stellt dies eine Ausnahme dar, welche im klassischen Hollywood-Kino selten Bestand hat.

Smith stellt für das Moralsystem des klassischen Hollywood-Kinos eine Verbindung zum Manichäismus her.³³⁹ Der wichtigste Aspekt besteht darin, dass sich die Welt im Manichäismus aus zwei strikt voneinander zu trennenden Ebenen zusammensetzt: eine helle, reine und gute Seite, in Opposition zu einer Dunklen, Bösen. Dies wurde laut Smith im Hollywood-Wertesystem übernommen, so dass Hollywood-Protagonisten fast immer als Verfechter des Guten fungieren und es sich zum Ziel gemacht haben, eine moralische Gerechtigkeit herzustellen, wohingegen ihre Antagonisten ausschließlich ihr eigenes Ziel erreichen wollen und dieses egoistische Vorhaben oft durch unmoralische Mittel in die Tat umsetzen.³⁴⁰ Wulff fügt dieser Erkenntnis hinzu, dass Happy-End-Protagonisten sehr oft sozial dargestellt sind.³⁴¹ Dies zeigt, dass der klassische Hollywood-Film großen Wert auf Gerechtigkeit legt. Figuren werden durch stereotype Attribute ausgezeichnet, so dass eine klare und schnelle Zuweisung dieser in „gut und böse“ durch den Zuschauer erfolgen kann. Die Schwarz-Weiß-Malung der manichäischen Weltsicht, welche im Hollywood-Film nach Smith evident ist, lässt dadurch keinen Zweifel in der Wahrnehmung der fiktiven Persönlichkeiten zu, wodurch auch simple Gemüter ohne große Anstrengung die positiven von den negativen Figuren unterscheiden können. Dadurch wird auch die Verwendung von ‚poetischer Gerechtigkeit‘ sichtbar. Eine klare Trennung von tugendhaften und schlechten Charakteren, die sich gegenüber stehen und unterschiedliche Ziele verfolgen, wobei die helle, gute Seite in Hollywood laut ‚Production Code‘ (siehe Kapitel 3) stets gewinnen soll, verbindet das Konzept ‚poetischer Gerechtigkeit‘ mit der klassischen Hollywood-

³³⁷ Smith, Murray: Gangsters, Cannibals, Aesthete, or Apparently Perverse Allegiances, S. 217-238, in: Carl Plantinga/ Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1999, hier: S.220f.

³³⁸ Ebd.: S.226f.

³³⁹ Zusammengefasste Begriffsdefinition nach Smith:
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4766>

³⁴⁰ Vgl.: Smith Murray: *Engaging Characters*, S.207-214.

³⁴¹ Vgl.: Wulff, Hans J.: *Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier* [1], S.9.

Dramaturgie und deren Werte- und Moralsystem.

Wie wir bei Wulff schon gehört haben, bringt das Publikum neben dem Emotionsverständnis auch die eigene moralische Urteilsfähigkeit ein, denn „[E]s ist deutlich, daß die moralischen Dimensionen der empathischen Prozesse stärker von den Einstellungen und Haltungen her beeinflußt sind, die Zuschauer in die Rezeption einbringen, als allein durch die textuelle Organisation des Werteraums.“³⁴²

Noël Carroll argumentiert, dass wir als Rezipienten stets unseren Gerechtigkeitssinn und das eigene Urteilsvermögen in fiktiven Geschichten anwenden und dadurch sogar schärfen können. „When reading a novel or watching film, our moral understanding is engaged already [...] typically involves us in a continuous process of moral judgement, which continuous exercise of moral judgement itself can contribute to the expansion of our moral understanding.“³⁴³ Dies deutet an, dass jede fiktive Erzählform den Gebrauch des individuellen Urteilsvermögens beansprucht. Hans J. Wulff erklärt, dass vor allem in Situationen, in welchen das Publikum bereits durch Gefühle eine Figur besonders empathisch wahrgenommen hat, es ausschließlich Partei für diesen speziellen Charakter ergreift und eine Rettung seines Lebens dem Schutz von zehn anderen vorziehen würde. Er folgert weiter, dass der Zuschauer sich allerdings in einer passiven Rolle befindet und nicht gezwungen ist, aktiv über Leinwandschicksale zu entscheiden, wodurch er „*handlungsentlastet*“ ist und auf das „*Gerechtigkeitsversprechen*“ der Narration vertraut, so dass „niemand tatsächlich geschädigt und dass der Mörder zudem gestellt und bestraft wird (oder einzeln in den Tod geht).“³⁴⁴ Dadurch ist hier festzuhalten, dass die moralischen Implikationen von fiktiven Erzählungen nicht objektiv funktionieren, sondern stets durch Empathie und Sympathie der Charaktere beeinflusst werden und sich der Zuschauer darauf verlässt, dass Protagonisten ihr zu Beginn klar definiertes Ziel erreichen und ihr Recht einfordern dürfen, auch wenn das Leben Anderer kostet. Dies spiegelt die Erwartungshaltung vor allem an Happy End-Filme wieder, in welchen sich das Publikum auf das dramaturgische Konzept verlässt, so dass die Helden schlussendlich ihr Ziel erreichen und Gerechtigkeit hergestellt werden kann. Eine moralische Wahrnehmung des Filmtextes scheint

³⁴² Wulff, Hans J.: Das empathische Feld, in: Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?, Hrsg. von: Jan Sellmer/Hans J. Wulff, Marburg, Schüren, 2002, S.109-121, hier: S.111.

³⁴³ Carroll, Noël: Philosophy of Mass Art, Clarendon Press, Oxford, 1998, S. 331.

³⁴⁴ Vgl.: Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, S. 377-395, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren, 2005, hier: S. 379.

nach Wulff evident, denn: „Prozessen des Moralisierens korrespondiert eine Dramaturgie des Moralischen, weil der Text jene Prozesse der Rezeption steuert und mit Material versorgt.“³⁴⁵ An Smiths Theorie des *alignment* und *allegiance* knüpft Wulff an und stellt das dramaturgische Moralverständnis innerhalb eines narrativen Textes auf zwei verschiedene Ebenen: Moral wird hauptsächlich durch die Charaktere, ihre Taten und ihr Verhalten gegenüber Mitmenschen wahrnehmbar gemacht, so dass dadurch vornehmlich der dramaturgische Text den Grundstein einer moralischen Wahrnehmung legt. Dieser wird vom Publikum gelesen und durch eigene moralische Vorstellungen bewertet und dieses wiederum auf die Figuren projiziert. Somit entsteht ein allumfassendes Verständnis des Erzählten mit der „Moral von der Geschichte“ und die Wahrnehmung in speziellen Szenen, in welchen Charaktere bewertet und Situationen eingeschätzt werden.³⁴⁶ Dieses Vorhandensein von Moral ist vor allem für den Hollywood-Film wichtig, der sich durch den ‚Production Code‘ als moderne Tugendanstalt der Masse sieht und durch einen abschließenden Moralsatz vermitteln möchte, dass sich Tugend auszahlt und das Laster stets bestraft wird – dies korrespondiert mit dem Konzept der ‚poetischen Gerechtigkeit‘. Das Vorhandensein einer moralisch integren Figur, die zudem noch Sympathieträger ist, wird demnach als Grundvoraussetzung für den klassischen Hollywood-Film erkannt. Durch diese tugendhafte, sympathische Figur empathisieren die Zuschauer die Situation dieses Charakters und binden ihre Erwartungshaltung an dessen Schicksal. Somit wird einerseits das Publikum moralisch erzogen, da es selbst für das Gute, Moralische mitfiebert und das Böse ins Verderben stürzen sehen will. Andererseits werden durch diese moralische Dramaturgie Helden, ja sogar Vorbilder erschaffen, die durch ihre integre Haltung das Alltagsleben des Publikums beeinflussen können. Smith selbst erläutert, dass jeder Rezipient nach eigenem Moralverständnis bewertet, denn „it is [...] obvious that our reactions to these clusters of believe and values will depend entirely upon our own moral, political, and religious beliefs.“³⁴⁷ Daher wird jede Erzählung stets individuell wahrgenommen und verstanden. Dies wurde bereits bei den Ausführungen zu Tans Charakterwahrnehmung angesprochen und somit untermauert. Allerdings wird hier die von Carroll zitierte allgemeingültige Annahme vertreten, dass die gezeigten moralischen Vorkommnisse innerhalb einer fiktiven Geschichte das Publikum darauf

³⁴⁵ Ebd., S.380.

³⁴⁶ Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino, S.384f.

³⁴⁷ Smith, Murray: Engaging Characters, S. 189.

hinweisen können, wie Gerechtigkeit auszusehen hat. Dieses könne dadurch in seinen alltäglichen Entscheidungen beeinflusst und möglicherweise sogar erzogen werden. Diesen Aspekt haben wir bereits bei der Beschäftigung mit dem Production Code kennengelernt. Federführend bleibt jedoch immer noch das von Wulff erwähnte „Gerechtigkeitsversprechen“, dessen sich jeder Zuschauer sicher wähnt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Figurenwahrnehmung durch verschiedene diffizile Aspekte beeinflusst wird. Vor allem stereotype Charakterisierung und (un-)sympathische Darstellung der Figuren ist ausschlaggebend, welcher fiktiven Person am Ende der Filmerzählung das Erreichen ihrer Ziele gegönnt wird. Es wurde ersichtlich, dass vor allem das Spiel mit der Moral für das klassische Hollywood-Kino zentral war und dadurch (a-)moralische Charaktere nach manichäistischer Art beschrieben werden, so dass sich die Zuschauer eindeutig für oder gegen eine Figur entscheiden können. Da das eigene moralische Verständnis in diese Rezeption hineinspielt, versucht die „Moralanstalt Hollywood“ integere Figuren so sympathisch wie möglich und lasterhafte Charaktere möglichst unangenehm zu gestalten. Rezipienten fühlen sich von dieser schlichten Art der moralischen Schwarz-Weiß-Malung allerdings nicht schlecht unterhalten, da sie sich auf das „Gerechtigkeitsversprechen“ einlassen und sich durch ihre „handlungsentlastete“ Stellung als Zuschauer völlig an den moralischen Handlungen und Vorkommnissen der Charaktere orientieren, um letztendlich die Gerechtigkeit siegen zu sehen. Genau nach diesem Schema waren Erzählungen und Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts aufgebaut, welche nach dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ konzipiert waren. Daher ist für diese Arbeit der Nachweis von Moral und vermittelter Tugend durch Figuren und die Erläuterung, wie diese aufgenommen werden, essenziell, was hiermit bestätigt wurde.

Im folgenden Kapitel wird die Thematik des Happy Ends behandelt, wobei Emotions- und Moralwahrnehmung bei der Rezeption berücksichtigt wird und der Bezug zum Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ hergestellt werden kann.

5. Das „Happy End“ als Erfüllung des Prinzips poetischer Gerechtigkeit

„[...] the whole time you run for this Hemingway guy to survive the war and to be with the woman that he loves, Catherine Barkley [...] and he does - he survives the war; after getting blown up he survives it and he escapes to Switzerland with Catherine. But now Catherine is pregnant. Isn't that wonderful?! [...] And they escape up into the mountains and they gonna be happy and they gonna be drinking wine and they dance [...] the scenes of them dancing which were boring but I liked them, cause they were happy. You think he answered there? NO - he writes another ending! She dies Dad! I mean the world is hard enough as it is guys; it's fucking hard enough as it is. Can't somebody say: Hey let's be positive, let's have a good ending to the story.“³⁴⁸

Patrick Solitano echauffiert sich in dem Film *SILVER LININGS PLAYBOOK* (2012, David O. Russell) so über das tragische Ende des Hemingway-Klassikers *A Farewell to Arms*, dass er das Buch aus seinem Fenster wirft und seinen Eltern mitten in der Nacht einen Vortrag darüber hält, dass ein derartiges Finale keine adäquate Lösung sei. Er fordert ein glückliches Ende, da das reale Leben schon genug Tücken und Misèren über den Menschen hereinbrechen lässt, so dass wenigstens imaginäre Figuren ihr Glück finden sollten. Denn auch der fiktive Charakter Patrick Solitano hat mit einigen Querelen des Lebens zu kämpfen, doch am Ende seiner Geschichte findet er das Glück, so dass die Märchenformel „...und sie lebten glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage!“ auch in dieser Hollywood-Produktion des Jahres 2012 dem Publikum suggeriert: Alles wird gut!

Das Happy End, eine allseits bekannte Hollywood-Konvention, hat sicherlich jedem von uns schon einmal ein Lächeln auf die Lippen gezaubert und die Hoffnungen auf ein eigenes, reales Happy End geschürt. Von vielen verpönt, dem Urteil der Banalität und Trivialität ausgesetzt, ist der glückliche Filmausgang aus einem Hollywood-Film kaum wegzudenken. In diesem Kapitel soll geklärt werden, was ein Happy End eigentlich ist, wie es in Erscheinung tritt und auf welche Art und Weise dieses mit dem literarischen Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ in Verbindung steht und ob das Happy End dieser Doktrin aus dem 17. Jahrhundert entspricht. Außerdem wird anhand eines Filmbeispiels geklärt, wie sich ‚poetische Gerechtigkeit‘ darstellt.

³⁴⁸ Szene aus: *Silver Linings Playbook*, Regie: David O. Russell, USA 2012.

5.1 Nachweis dieser Erfüllung

„Wieviel ungelöste Probleme die Erhaltung des Weltfriedens und die gleichmäßige Verteilung der Schätze dieser Erde uns auch stellen – wir glauben daran, daß sie letzten Ende gelöst werden, weil wir bereits die Lösung so vieler anderer Probleme erlebt haben. Wir glauben an eine unbegrenzte Zukunft, an eine geeinte Welt, an Reisen zum Mond und zu Milchstraßen jenseits unseres Sonnensystems. Wie können wir behaupten, wir seien dem Schicksal ausgeliefert, wenn wir von der Macht des Menschen überzeugt sind?“³⁴⁹

Grundsätzlich ist das Interesse für die Beschäftigung mit dem glücklichen Ende von wissenschaftlicher Seite gering. Kaum ein Fachlexikon legt große Aufmerksamkeit auf die scheinbar unbedeutende Filmkonvention. Es scheint, als würde sich niemand für ein so offensichtliches Filmmerkmal interessieren, da die allgemeingültige Annahme besteht, ein Happy End sei klar und deutlich zu erkennen, und auch offensichtlich, was darunter zu verstehen sei.

Um das Happy End zu definieren, muss zuerst festgehalten werden, dass dieser glückliche Handlungsausgang die Erzählung ohne offene Fragen abschließt. Diese Abgeschlossenheit stellt einen sehr wichtigen Aspekt des Happy Ends dar. Dadurch, dass die klassische Hollywood-Dramaturgie primär darauf aufgebaut ist, ihren Zuschauern zu zeigen, ob die Protagonisten ihr angestrebtes Ziel erreichen und damit die thematisierten Probleme lösen können, befriedigt die Handlung und vor allem das stereotype Happy End das Publikum durch seine positive Auflösung. So spüren die Rezipienten kaum mehr ein Verlangen nach Fortsetzung dieses Plots. Jacqueline Nacache kommt demnach passend zu dem Schluss, dass „les gens heureux n'ont plus d'histoire“³⁵⁰. Sobald mitgeteilt wurde, dass sich alle Sorgen der Figuren, mit denen mitgefiebert wurde, in Luft aufgelöst haben und sie ihr Leben glücklich und zufrieden fortsetzen können, sieht das Publikum keine Notwendigkeit mehr, weiter informiert zu werden. Obwohl, nachdem sich das junge Paar unter bestimmten Widrigkeiten ihre Liebe gestanden hat und es sich letztlich küssend in den Armen liegt, nach den ersten Monaten erneut Probleme auftauchen könnten – doch dies wäre wiederum eine neue, andere Geschichte. Diese völlige Geschlossenheit ist vor allem ein hervorstechendes Merkmal der klassischen Hollywood-Dramaturgie (Vgl. Kapitel 4.1). Somit wird klar, dass die Konsequenz einer strikt nach Vollkommenheit und Ganzheit strukturierten Kunstform nur die Art von Auflösung sein kann, welche keine Fortsetzungswünsche erweckt und die Geschichte als eigenständige, völlig

³⁴⁹ Lang, Fritz: Und wenn sie nicht gestorben sind..., in: Montage AV, 12/2/2003, S.141-148, hier: S.144f.

³⁵⁰ Nacache, Jacqueline: Le Film Hollywoodien Classique, Paris: Éditions Nathan, 1995, S.104.

abgeschlossene Erzählhandlung ausweist. Dies schenkt dem Publikum wiederum eine Gewissheit, dass es befriedigt aus dem Saal gehen und sich mit großer Wahrscheinlichkeit ein angenehmes Glücksgefühl einstellen wird, welches sich von den erfolgreichen Happy-End-Protagonisten als positiver Nebeneffekt auf das Publikum überträgt. Diese Sicherheit wird primär als einer der wichtigsten Punkte angesehen, weshalb sich das Happy End, auch heute noch, einer derartigen Beliebtheit erfreut. Diese Gefahrlosigkeit vereinfacht es dem Zuschauer sich auf das Gezeigte emotional einzulassen und sich der Geschichte hinzugeben, da sichergestellt wird, dass die investierten Emotionen eine Belohnung nach sich ziehen – die des Glücks und der Zufriedenheit.³⁵¹ So wird dem Zuschauer in gewisser Weise versprochen, dass er mit positiven Gefühlen aus diesem Film gehen wird.

Um ein Filmende als Happy End charakterisieren zu können, muss nach Thomas Christen zwischen zwei Dimensionen unterschieden werden: der *narrativen* und der *Zuschauerdimension*. Dies bedeutet, dass ein Ende, um ein Happy End zu werden, einerseits in seinem dramaturgischen Aufbau in einer positiven Endsituation für die fiktiven Figuren münden muss (*narrative Dimension*) und andererseits auch der Zuschauer den Ausgang der Filmhandlung aufgrund von subjektiv moralischen und objektiv logischen Schlussfolgerungen als glücklich bewerten muss (*Zuschauerdimension*). Allein wenn beide Dimensionen greifen, entsteht ein echtes Happy End.³⁵² Demnach kann gefolgert werden, dass Zuschauer die Filmhandlung kognitiv und emotional wahrnehmen und dieses letztendlich bewerten. Dies stellt sich als zentral für die Zuschauerdimension dar.

Allerdings weist Christen darauf hin, dass die Zuschauerdimension weiter unterteilt werden müsse, da eine Handlung trotz tragischem Finale als positiv aufgefasst werde (Bsp. Romeo & Julia) und im Gegenzug eine glückliche Auflösung negativ bewertet werden kann (im Falle eines *deus ex machina*)³⁵³. Er unterscheidet zwei Aspekte der Bewertung eines Endes: die logische und nachvollziehbare Wahrscheinlichkeit, sowie die auftretende Moral. Sind beide Aspekte erfüllt, kann der Zuschauer ein Ende als wahres Happy End

³⁵¹ Vgl.: Christen, Thomas: Happy Endings, S.187-203, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren, 2005, hier: S.195f.

³⁵² Vgl.: Christen, Thomas: Happy Endings, S.192.

³⁵³ Zur näheren Erläuterung: „der *deus ex machina* eine sprichwörtlich-dramaturgische Bezeichnung für jede durch plötzliche, ganz unmotiviert eintretende Ereignisse, Personen oder außenstehende Mächte bewirkte Lösung eines Konflikts im Drama wie im Alltagsleben“ aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=453>

anerkennen.³⁵⁴ Um eine Filmhandlung, oder im engeren Sinne, das Ende moralisch bewerten und verstehen zu können, muss ein gemeinsames Moralverständnis der Dramaturgen und des Publikums vorhanden sein, welches allgemeingültigen Werte-, Moral- und Normenvorstellungen entspricht, so dass der Film dem Zuschauer klar und deutlich vermitteln kann, welche Figur böse und welche gut ist und das Publikum dies ohne Bemühungen verstehen kann.³⁵⁵

David Bordwell weist darauf hin, dass Happy-End-Konventionen auch vom Genre abhängen: Ein schicksalhafter Zufall mag daher in einem Thriller als unbefriedigend angesehen werden, in einer Liebeskomödie dagegen nicht, wobei auch hier eine „causal motivation“ unabdingbar sei, denn „the most common chain of narrative cause and effect is that of a dynamic protagonist who seeks to achieve some goal, the achievement of the goal is a logical conclusion of the action; it is also a ‚happy ending‘“³⁵⁶. Fritz Lang hat schon festgestellt, dass „jeder Film so enden müsse, wie es zu ihm paßt, und daß dieses Ende, wenn es nur plausibel sei, auch akzeptiert würde.“³⁵⁷

Noël Carroll untersucht nicht speziell das Phänomen des Happy Ends, sondern die Spannungsinduzierung und -wahrnehmung im Film und kommt zu der Erkenntnis, dass Spannung nicht primär auf einem Wissensunterschied zwischen Zuschauer und Protagonisten bezüglich der zukünftigen Filmhandlungen beruht, sondern außerdem darauf, dass das Publikum entsprechend aktuellen Moral- und Wertvorstellungen sich um die eigenen subjektiven Wünsche für die Filmfigur sorgt, in welchem Ausmaß diese Wirklichkeit werden und ob dies innerhalb eines logischen Gesamtzusammenhangs geschehe. Die nötige Spannung entsteht nach Carroll also dadurch, dass die beiden Elemente des Moralischen und der Wahrscheinlichkeit miteinander in Verbindung gesetzt werden, so dass die Unklarheit besteht, ob die Guten ihr Ziel erreichen werden, oder doch die Bösen. Um es mit den Worten Noël Carrolls zu sagen:

„Specifically, suspense in the film generally results when the possible outcomes of the situation set down by the film are such that the outcome which is morally correct in terms of the values inherent in the film is the less likely outcome (or at least, only as likely as the evil outcome)“³⁵⁸

³⁵⁴ Christen, Thomas: Happy Endings, S.193.

³⁵⁵ Vgl.: Christen Thomas: Das Ende im Film. S. 38.

³⁵⁶ Bordwell, David: Happily Ever After Part Two, in: The Velvet Light Trap, 19, 1982., S.1.

³⁵⁷ Lang, Fritz: Und wenn sie nicht gestorben sind..., in: Montage AV, 12/2/2003, S.141-148, hier: S. 141.

³⁵⁸ Carroll, Noël: Theorizing the Movie Image, Madison: Cambridge University Press, 1996, S. 101.

Daran angelehnt, stellt Carroll die These auf, dass die größte Spannung dann entstehe, wenn die Konstruktion eines wahrscheinlichen Ausgangs für das Böse, oder die Konstruktion eines unwahrscheinlichen Ausgangs für das Gute thematisiert wird: „in general, film suspense is constructed by contrasting morality ratings with improbability ratings and immorality ratings with probability ratings.“³⁵⁹ Dieser Ansatz in Carrolls Spannungstheorie deutet darauf hin, dass eine moralische Bewertung seitens des Publikums der Figuren, ihren Handlungen und Schicksalen, einen grundlegenden und wesentlichen Anteil an der Filmwahrnehmung und vor allem an der Bewertung des Filmendes hat. Allerdings würde bei objektiver Betrachtung das Interesse eines Happy-End-Films stetig abnehmen, da sich der Zuschauer sicher sein kann, dass die positiv besetzten Hauptfiguren wahrscheinlich überleben und ihr Ziel erreichen werden. Somit dürfte kaum mehr Spannung während des Films vorhanden sein, da sich der Rezipient keinesfalls um die Protagonisten sorgen muss. Weshalb empfinden wir trotz dieser besonderen Sicherheit eine enorme Spannung, so dass unser Verlangen nach Happy-End-Filmen dennoch nicht versiegt?

Peter Wuss hat einen plausiblen psychologischen Lösungsansatz dafür. Er weist darauf hin, dass der Zuschauer trotz des von vornherein wahrscheinlichen Ausgangs mit Vergnügen und Anspannung das Geschehen verfolgt, da er „sich lediglich einem Spiel, das die Lösungen aufschiebt und ihn in die lustvolle Erwartung eines sicheren Triumphes seiner Favoriten versetzt“,³⁶⁰ aussetzt. So scheint es, als würde der Zuschauer sich zwar der Sicherheit gewahr sein, wie der Film endet, dennoch dieses Wissen temporär suspendieren, um sich somit auf dieses „Spiel“ einlassen zu können und durch Empathie und Sympathie gesteuert, dem jeweiligen Figureschicksal entgegen zu fiebern. Der Grund, warum nach glücklichen Enden tatsächlich vermehrte Nachfrage besteht, stellt Wuss auch deutlich hervor:

„Der populäre Film induziert beim Zuschauer das Gefühl, seine Lebenswelt ziemlich mühelos beherrschen zu können, weil die Figuren im Film dies vermögen. Er macht Problemsituationen einsichtig, vereinfacht sie absichtsvoll und zeigt ihre Lösbarkeit, oft in einem voraussehbaren Happy-End.“³⁶¹

Die Probleme der fiktiven Charaktere werden vereinfacht, wodurch auch die ausweglosesten Situationen positiv gelöst werden können. So möchte das Publikum vor allem den kompletten Weg bis zur finalen Auflösung miterleben,

³⁵⁹ Ebd., S.112.

³⁶⁰ Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin: Edition Sigma Rainer Bohn Verlag, 1993, S.419.

³⁶¹ Ebd.: S.418.

damit es seine eigenen Hypothesen bestätigt sieht. Dadurch entstehen erneut positive Emotionen. Zusätzlich erfährt das Publikum Lösungsansätze, die zwar im realen Leben oftmals unvorstellbar wären, doch gerade deswegen ein alternatives Lebensgefühl vermitteln, was dem Zuschauer Hoffnung gibt, das eigene Schicksal ähnlich leicht und befriedigend zum Positiven verändern zu können.

Fritz Lang hat sich schon Ende der 40er Jahre des letzten Jahrhunderts darüber Gedanken gemacht, warum die Menschen in Amerika und Europa das glückliche Finale einem klassischen, tragischen Ende vorziehen: „Wollen die Menschen in ihrer elenden Lage der Wirklichkeit entfliehen?“³⁶² Trotz der grauenhaften Vorkommnisse im Zweiten Weltkrieg hat die Menschheit, laut Lang, die Hoffnung an das Gute im Leben nicht verloren und sucht vielleicht in den Geschichten Hollywoods Bestätigung ihres Weltbildes, denn

„[d]ie landläufige Happy End-Handlung ist die Geschichte des unbesiegbaren Helden, der spielend alle Probleme löst und alles erreicht, was sein Herz begehrt. Es ist die Geschichte vom Kampf des Guten gegen das Böse, über dessen Ausgang kein Zweifel besteht. Der junge Mann bekommt sein Mädchen, der Schurke die gerechte Strafe, und alle Träume werden wahr, wie unter einem Zauberstab.“³⁶³

Diesem Zitat fügt Lang hinzu, dass er der Überzeugung ist, die Menschheit habe ein kulturelles Bedürfnis, sich ein derartiges Weltbild zu generieren.³⁶⁴

Melvin J. Lerner hat sich diesem Phänomen angenommen. Nachdem er einige wissenschaftliche Studien durchgeführt hatte, konnte er die Theorie des ‚Belief in a Just World‘ (Gerechte-Welt-Glaube) entwickeln. Diese Theorie besagt, dass viele Menschen davon ausgehen, jedem Menschen stehe das zu, was er verdiene, basierend auf seinen Charaktereigenschaften und seinen Handlungen.³⁶⁵ Die Ursprünge dieser Lebenseinstellung werden im natürlichen moralischen Glauben, in der kulturellen Prägung des westlichen, jüdisch-christlichen Weltbildes und psychologischen Aspekten gesehen.³⁶⁶ Piaget hat nachgewiesen, dass vor allem westlich erzogene Kinder diesem ‚Gerechte-Welt-Glauben‘ unterliegen, und sogar an einem Konzept der ‚immanent justice‘ festhalten, so dass gute sowie schlechte Taten augenblicklich ihren verdienten

³⁶² Lang, Fritz: Und wenn sie nicht gestorben sind..., in: Montage AV 12/2/2003, S.141-148, hier: S. 143

³⁶³ Ebd.: S.145.

³⁶⁴ Vgl.: Ebd.

³⁶⁵ Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World. A Fundamental Delusion, New York: Plenum Press, 1980, S.11.

³⁶⁶ <http://homepage.univie.ac.at/Andreas.Olbrich/montadalerner.htm>

Lohn erhalten.³⁶⁷ Mit fortschreitender Entwicklung und Lebenserfahrung merkt allerdings jeder Mensch, dass diese Art von Gerechtigkeit in der realen Erwachsenenwelt selten existiert und so der Ausspruch „nicht mehr an Märchen glauben“ hier genau dem Verlust dieses Gerechtigkeitssinns entspricht. Lerner interpretierte diesen Glauben als eine Art der Vergewisserung von Sicherheit, da nach dieser Vorstellung jeder Person das zusteht, was sie verdient, wodurch die Angst vor ungerechtfertigtem Unglück unnötig erscheint und die Menschheit ihr eigenes Schicksal durch individuelle Taten und das alltägliche Verhalten beeinflussen könnte.³⁶⁸ Da jedem Menschen jedoch schon einmal in seinem Leben Ungerechtigkeit widerfahren ist, würden erwachsene Menschen in der Öffentlichkeit nie zugeben, an diesem ‚Gerechte-Welt-Glauben‘ festzuhalten, um nicht als naiv oder „minderbemittelt“ zu gelten – Lerner argumentiert, dass man trotzdem heimlich daran glaube – und somit ein adäquater Nachweis der Verbreitung des ‚Gerechte-Welt-Glaubens‘ nicht möglich sei.³⁶⁹

Vergleicht man nun diesen ‚Gerechte-Welt-Glauben‘ mit den Prinzipien der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, fallen sofort Gemeinsamkeiten auf (Vgl. Kapitel 2.1). Das Verlangen nach idealer Gerechtigkeit, dass die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, findet sich sowohl in dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ als auch im ‚Gerechte-Welt-Glauben‘ und wiederum im Regelwerk des Hollywood Production Codes. Diese Grundthese Lernalers, dass viele Menschen des westlichen Kulturkreises still und heimlich immer noch an der kindlichen Vorstellung eines ‚Gerechte-Welt-Glaubens‘ festhalten, ist eine mögliche Antwort auf die Frage, warum ein Happy End im Film seit Jahrzehnten ein Garant für einen Kassenschlager ist. Die Theorie des ‚Gerechte-Welt-Glaubens‘ unterstützt die These, dass sich das Happy End als Erfüllung des Prinzips der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ äußert. ‚Poetische Gerechtigkeit‘ umfasst, wie wir in Kapitel 2.1 schon gesehen haben, die Vorstellung, dass die gerechte Verteilung von Lohn und Strafe in literarischen Werken stets eingehalten werden soll, so dass die Leser in ihrer moralischen Entscheidungskraft gestärkt und auf den Weg der Tugend geführt werden können.

³⁶⁷ Vgl.: Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World, S.15.

³⁶⁸ Schmitt, Manfred et al.: Verteilung des Glaubens an eine gerechte Welt in der Allgemeinbevölkerung: Normwerte für die Skala Allgemeiner Gerechte-Welt-Glaube, in: Diagnostica, Vol 54, Nr. 3, 2008, S.150-163, hier: S.150.

³⁶⁹ Vgl.: Ebd., S.152.

Im Folgenden werden die bisherigen Erkenntnisse zusammengefasst.

Die Vertreter des späteren doktrinen Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ bezogen sich darauf, dass der Dichter in seiner eigenen erschaffenen Welt wie Gott in der realen Welt handeln und richten müsse. So hält Wolfgang Zach fest, dass von Literaten der damaligen Zeit erwartet wurde, die Gerechtigkeit Gottes auch in ihren Werken erscheinen zu lassen, denn „auch die künstlerische Meisterschaft Gottes [lässt] die Dinge sich schließlich wie von selbst entwirren und zu einem befriedigenden, vollkommen gerechten Ende kommen.“³⁷⁰ Ein bereits eingeführter, wichtiger Aspekt der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ ist der moralisch-didaktische. Das gerechte Richten Gottes innerhalb der poetisch gerechten Geschichten, sollte das Volk nicht nur zur Gottesfürchtigkeit erziehen, sondern gleichzeitig zu einer Moral, die der damaligen Tugendlehre entsprach. Somit hatte der Literat und Dichter nach dieser Vorstellung die Aufgabe, die Masse zu erziehen, so dass jeder einzelne Mensch „zu einer idealen Moral“³⁷¹ angehalten werde. Auch Hollywoods ‚Production Code‘ wurde zu dem Zweck ins Leben gerufen, das Publikum vor unmoralischen Handlungen und falschen Vorbildern zu schützen. Die erste Grundregel des Codes gebietet Filmschaffenden, ihre Werke so zu gestalten, dass der moralische Standard des Publikums in keinsten Weise gemindert werden darf.³⁷² Dies soll, genau wie es die ‚poetische Gerechtigkeit‘ vorschreibt, dadurch erreicht werden, dass des Publikums Sympathie nie für die schlechten, sündigen Charaktere erweckt werden darf.³⁷³ Ein enger Zusammenhang zwischen ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und dem ‚Production Code‘ wurde daher schon in der ersten Grundregel des Codes deutlich. Dass der Film als eine Erziehungsanstalt angesehen wurde, macht ein Absatz des Abdrucks des ‚Production Codes‘ offensichtlich, wenn es dort heißt: „[t]he motion picture [...] has special MORAL OBLIGATIONS“³⁷⁴. Hans J. Wulff unterstützt aus moderner Perspektive den möglichen „Lerneffekt“ durch moralische Rezeption von Handlungen, denn „Narrativisierung und Dramatisierung verbessern die Möglichkeiten, die moralische Dimensioniertheit von Handlungen auszuloten, weil sie die Kontexte präzisieren, essentialisieren und so zuspitzen, daß im Konflikt nicht allein Figuren, sondern vor allem

³⁷⁰ Zach, Wolfgang: Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff- Idee- Komödienkonzeption, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986, S. 68f.

³⁷¹ Zach, Wolfgang: Poetic Justice, S. 81.

³⁷² Vgl.: Doherty, Thomas: Hollywood’s Censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration, New York: Columbia University Press, 2007, S. 352.

³⁷³ Vgl.: Ebd, S. 359.

³⁷⁴ Vgl.: Ebd, S. 358.

moralische Positionen organisiert werden.“³⁷⁵ Durch die klare Formulierung von moralischen Misèren in einem dramaturgischen Konzept könnten somit leichter eindeutige Haltungen gefördert werden.

Genau dies erkannten die Autoren der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, sowie die Macher des ‚Production Codes‘. Gelehrte des 18. Jahrhunderts teilten dem Schriftsteller eine wichtige moralische Verpflichtung zu. Dieser kann den damaligen Vorstellungen ausschließlich durch die strikte Einhaltung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ seiner Pflicht nachkommen, wodurch sich dieses Prinzip „zum Signum der Moralkonformität“³⁷⁶ erhob. Der ‚Production Code‘ spricht zusätzlich davon, dass es allseits bekannt sei, dass Unterhaltung einen enormen moralischen Einfluss auf die Menschen ausübe, welcher sich sofort im realen Leben eines jeden Individuums bemerkbar macht und seine Taten beeinflusst.³⁷⁷ Diese ideelle Übereinstimmung zwischen dem Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ und dem ‚Production Code‘ weist nach, dass beide Konzepte gleiche Ziele verfolgen. Da allerdings im ‚Production Code‘ keine ausdrückliche Erwähnung zur Verpflichtung eines Happy Ends zu finden ist, die Verbindung jedoch unausweichlich erscheint, muss genauer hingesehen werden. Wie gesagt, verweist der ‚Production Code‘ nicht explizit auf ein glückliches Ende, leitet jedoch Hollywood-Dramaturgen an, ihre Filmhandlungen nach einer gerechten Verteilung von Lohn und Strafe auszurichten. Wird nun eine derartige Forderung verwirklicht, bleibt als einzige logische Konsequenz, das Ende des Films glücklich zu gestalten, da Sympathien niemals für unmoralische oder schlechte Charaktere erweckt werden dürfen und die Gewinner am Ende demnach die Guten sein müssen, was sich in dem Ausdruck des Happy Ends manifestiert hat. Zusätzlich muss eine Erzählhandlung, welche sich nach diesen Kriterien richten soll, von Anfang bis Ende so konzipiert sein, dass positive Figuren bereits in den ersten Minuten Sympathien gewinnen. Ihre Handlungen und Entscheidungen müssen von vornherein tugendhaft, aufrichtig und moralisch sein, wohingegen schlechte Charaktere durch ihre unsympathische Art und ihr gesellschaftlich verpönte Verhalten ausnahmslos Antipathien sammeln. Damit dieses Konzept nicht willkürlich erscheint, wird die Basis für eine poetisch gerechte Dramaturgie vor allem in den Charakter*traits*, Figurenhandlungen und ihren Entscheidungen offensichtlich. Gut und Böse stehen sich gegenüber, so dass das gerechte Ende schlussendlich befriedigend wirkt. Würde das glückliche Ende stets als eine völlig

³⁷⁵ Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, S.383.

³⁷⁶ Zach, Wolfgang: Poetic Justice, S.83.

³⁷⁷ Vgl.: Doherty, Thomas: Hollywood’s Censor, S.357.

zusammenhangslose „göttliche Rettung“ erscheinen, würde sich jedes Happy End als *deus ex machina* manifestieren und wäre niemals vom Publikum angenommen worden. Daher muss das Bedürfnis des Publikums nach einem glücklichen Finale für die sympathischen Charaktere stetig durch poetisch gerechte Tendenzen innerhalb des dramaturgischen Aufbaus angefacht werden, damit das eintretende Elysium akzeptiert werden kann. So meint auch Thomas Christen: „Das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ beginnt jedoch nicht erst am Ende einer Erzählung zu spielen, sondern beeinflusst ihr gesamtes Struktur- und Bauprinzip.“³⁷⁸ Die dieser Arbeit zugrunde liegende These, dass das Happy End aus der Verwendung ‚poetischer Gerechtigkeit‘ im klassischen Hollywood-Film entsteht, wird hierdurch untermauert. Vor allem in den Vorschriften des Production Codes werden die Grundregeln der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ exemplarisch verwendet. Der Hollywood-Film wird demnach zur Moralanstalt der Neuzeit, was sich auch die Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts zur Aufgabe gemacht hat. Als logisches Ergebnis daraus ergibt sich das Happy End, das sich dadurch kennzeichnet, dass die Figuren, welche durch positive Emotionen besetzt wurden, ihr von Anbeginn thematisiertes Problem lösen konnten und die negativ Besetzten leer ausgehen und gar für eventuell begangene Schandtaten bestraft werden. Zusätzlich fördert der ‚Gerechte-Welt-Glaube‘ die Akzeptanz eines derart lebensfernen Erzählausgangs. Die einfache Konstruktion der Welt und eine Schwarz-Weiß-Malung der Hollywood-Dramaturgie repräsentiert diese vielleicht naive, aber für das Publikum zutiefst angenehme Einstellung. So meint auch Richard Dyer in seinem Artikel „Entertainment and Utopia“, dass Hollywood-Unterhaltung im engsten Sinne dem Zuschauer etwas gibt, was er in seinem Alltag vermisst:

„Entertainment offers the image of ‚something better‘ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realised.“³⁷⁹

Wie schon erwähnt, würden die meisten Menschen nie öffentlich zugeben, ihr reales Leben nach dem ‚Gerechte-Welt-Glauben‘ auszurichten, doch die fiktive Welt der bewegten Bilder bietet eine gute Alternative, dieses Bedürfnis zu stillen.

„Menschen haben das Bedürfnis, an eine gerechte Welt zu glauben, weil ihnen so die Welt als stabil und geordnet erscheint, und dies erfüllt viele nützliche Funktionen. Daher sind sie geneigt, diesen Glauben zu verteidigen, wenn er bedroht wird. Gerade in Zeiten wirtschaftlicher Krisen können solche kognitive

³⁷⁸ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm, S.40.

³⁷⁹ Dyer, Richard: Entertainment and Utopia, in: Movies and Methods Vol. II, Hrsg. von: Bill Nichols, Berkely/Los Angeles: University of California Press, 1985, S.220-232, hier: S.222.

Schemata bedroht sein, so daß Menschen in der Folge größere Anstrengungen unternehmen, um ihren Glauben an eine gerechte Welt aufrechtzuerhalten bzw. zu verteidigen.“³⁸⁰

Für den Film bedeutet das, dass sich dieser als Paradebeispiel des ‚Gerechte-Welt-Glaubens‘ manifestiert, da der Zuschauer keine großen Anstrengungen auf sich nehmen muss, um in den Genuss dieses Gefühls der Stabilität und Sicherheit zu kommen. Menschen können dadurch ihr Bedürfnis nach einer gerechten Welt befriedigen und nehmen dadurch in Kauf, dass sich die Filmhandlung schnell vorhersagen lässt und stets ähnlich aufgelöst wird. Doch bereits dies vermittelt eine Sicherheit, die sich zusätzlich einstellt, da selbstaufgestellte Hypothesen bestätigt werden und das gezeigte Glück der Protagonisten auf das Publikum überspringen kann, da sich jedes Individuum insgeheim selbst ein persönliches Happy End wünscht.

5.2 Glückliche Verwicklungen: IT HAPPENED ONE NIGHT (1934)

Im weiteren Verlauf wird zur Veranschaulichung des Nachweises der Erfüllung ‚poetischer Gerechtigkeit‘ im Hollywood-Happy End ein Filmbeispiel herangezogen, an dem das Vorhandensein poetisch gerechter Tendenzen aufgezeigt wird. Der Film IT HAPPENED ONE NIGHT (1934) ist eine klassische Komödie, welche in einem Happy End mündet. Die Beschäftigung mit diesem Film wird verdeutlichen, inwiefern sich das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, die Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen, in einem klassischen Hollywood-Film darstellt.

Gerhard Jens Lüdeker stellt die These auf, dass eine Erzählung nur dann in ihrem gesamten Sinnzusammenhang verstanden werden kann, wenn sich der Zuschauer folgende Fragen ins Bewusstsein ruft: „In was für einer erzählten Welt (*Diegese*) findet welche Geschichte (*Narration* [sic!] /*Story*) statt, von wem wird diese Geschichte wie erlebt (*Figur*), wie wird sie vermittelt (*Perspektive, Erzählinstanz und Autor*) und wer kann sie aufgrund dieser Elemente in welcher Weise verstehen?“³⁸¹ Vor allem aber die Handlungen der Figuren spielen für Lüdeker als Spiegel der Moral eine entscheidende Rolle, denn „die handelnde Figur ist ein zentrales Objekt der Narration, ihre Aktionen können moralische

³⁸⁰ Dalbert, Claudia/Zick, Andreas/Krause, Daniela: Die Leute bekommen, was ihnen zusteht. Der Glaube an eine gerechte Welt und die Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit, in: W. Heitmeyer (Hrsg.): Deutsche Zustände, Folge 8, S.87-106, hier: S.87.

³⁸¹ Lüdeker, Gerhard Jens: Grundlagen für eine ethische Filmanalyse. Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER, in: Rabbit-Eye Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 001, S.41-59., hier: S.43.

Qualitäten besitzen und sie ist Träger moralischer Überzeugungen, diese Qualitäten machen sie zu einem tragenden Element der ethischen Rezeption und Reflexion.³⁸² Damit wird deutlich, dass eine an ethischen Fragen orientierte Filmanalyse besonders auf die Figurenhandlungen eingehen muss, damit Absichten und Tendenzen deutlich erkannt werden können und sich somit gute, tugendhafte und moralisch vertretbare Taten von schlechten, amoralischen unterscheiden lassen. Wie in Kapitel 4.3 ersichtlich wurde, trägt die Figurengestaltung und -wahrnehmung einen großen Teil zur Emotionsverteilung des Publikums bei. Positiv beladene Charaktere handeln meist moralisch und werden als Held der Geschichte gehandelt, dessen Ziel erreicht werden muss. Lüdeker betont in seinem Aufsatz, „dass die Anteilnahme des Zuschauers durch die moralische Attribuierung der Figur gesteuert wird.“³⁸³

Hans J. Wulff fügt dem klärend hinzu, dass Moral in einer Filmerzählung ausschließlich durch Textaneignung und -verständnis rezipiert werden kann:

„Weil die Evaluation der moralischen Dimensionen des Handelns strikt darauf angewiesen ist, die einzelne Handlung im (diegetischen, narrativen, sozialen, szenischen etc.) Kontext zu verstehen, zu legitimieren und zu problematisieren, ist die Untersuchung moralischen Urteilens eine textwissenschaftliche Disziplin. Wenn das Moralische nicht außerhalb der Realisierung von Handlungen in einem narrativen und dramatischen Horizont vollzogen werden kann, und wenn die Untersuchung der moralischen Qualitäten von Handlungen ihre Situierung in entsprechende Kontexte voraussetzt, dann ist das Moralisieren eine primäre Dimension der Rezeption von Texten.“³⁸⁴

Lüdekers, Wulffs und den aus Kapitel 4.3 gewonnen Erkenntnissen entsprechend, wird im Folgenden das Filmbeispiel ausschließlich hinsichtlich Figurenhandlung und der daraus resultierenden Rezeption analysiert. Die Tatsache, dass sich der Film an Konventionen des Hollywood-Kinos hält und die damals gängigen dramaturgischen Konzepte verfolgt, wird anerkannt, jedoch an diesem Beispiel nicht explizit herausgearbeitet, da das Hauptaugenmerk auf poetisch gerechte Tendenzen gelegt wird, welche durch die Vorschriften des Production Codes in der bekannten Konvention des Happy Ends erfüllt werden.

IT HAPPENED ONE NIGHT (1934) handelt von der verzogenen Millionärstochter Ellen Andrews (Claudette Colbert), die aus Trotz und Rebellion gegen ihren fürsorglichen und verständnisvollen Vater den windigen Flieger King Westley

³⁸² Lüdeker, Gerhard Jens: Grundlagen für eine ethische Filmanalyse, S.44.

³⁸³ Ebd., S.44.

³⁸⁴ Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, S. 383f.

heiraten möchte. Da Ellens Vater diese Verbindung nicht gut heißt, reißt sie aus, um sich zu ihrem Geliebten Westley nach New York durchzuschlagen. Der Vater lässt Suchmeldungen nach ihr in sämtlichen Zeitungen drucken. Auf der Busreise nach New York, die sie inkognito antritt, trifft sie auf den galanten, selbstsicheren Reporter Peter Warne (Clark Gable), der sich ihrer annimmt und frühzeitig ihre wahre Identität erkennt, woraufhin er mit ihr die Vereinbarung eingeht, sie sicher nach New York zu bringen, wenn sie ihm im Gegenzug erlaube, dass er eine exklusive Story über ihre Flucht veröffentlichen dürfe. Auf ihrer weiteren Reise stellen die beiden jedoch fest, dass sie sich ineinander verliebt haben, woraufhin sie ihm ihre Liebe gesteht. Bevor er jedoch das gleiche erwidern kann, wird das Glück durch ein Missverständnis vorerst verhindert. Erst Ellens Vater kann die Situation auflösen und die beiden mit seinem Einverständnis den Bund der Ehe eingehen lassen.

Dieser Film stellt eine klassische Hollywood-Produktion unter den Bedingungen des Production Codes dar. Die Hauptfiguren werden in den ersten acht Minuten eingeführt und charakterisiert. Ellen nimmt die Rolle des verzogenen Görs ein, die ihr Leben selbst bestimmen möchte, um sich dadurch von ihrem Vater, aber nicht von seinem Reichtum distanzieren zu können. Ellen wird in die Geschichte als energische, toughe, junge Frau eingeführt, die gegen ihren Vater rebelliert, um aus dem goldenen Käfig, in den sie gesperrt scheint, ausbrechen zu können. Ihre Trotzigkeit und Arroganz, aber auch ihr starker Wille werden schon an dieser Stelle deutlich herausgestellt. Ab Minute vier erscheint Peter Warne als selbstsicherer, gutaussehender Reporter, der scheinbar in jeder Lebenslage sein Gesicht durch Humor, Witz und Charme behält und sich letztendlich nicht durch große und kleine Widrigkeiten, wie die Kündigung des Jobs, entmutigen lässt. Er gibt dem Publikum deutlich zu spüren, dass er ein Mann ist, der sich nimmt, was ihm zusteht. Damit sind die Hauptfiguren schon innerhalb der ersten acht Minuten eingeführt, ihr Charakter adäquat beschrieben. Beide Figuren (Peter und Ellen) verändern sich jedoch im Laufe der Filmhandlung, da sie gemeinsam erkennen, was wahre Liebe ist und am Ende, gewachsen an den Ereignissen, aus der Geschichte gehen können. Peter legt sein dandyhaftes Verhalten ab und steht zu seinen wahren Gefühlen. Ellen durchbricht die eigene Naivität, indem auch sie sich durch ihre wahren Gefühle leiten lässt und den, nur aus Trotz eingebildeten Emotionen für Westley, entsagt.

Peters erste Intention bezüglich Ellen (Zeitungsstory) scheint in keinsten Weise moralisch, da er ausschließlich zu seinen Gunsten arbeitet und das naive Kind in

seiner misslichen Lage ausnutzt. Allerdings wird Peter im Laufe der Geschichte immer wieder auf die Probe gestellt: in seinem Alltag verhält er sich stets fürsorglich, zuvorkommend und anständig, woraus sich ein moralischer Charakter zu erkennen gibt. Das erste Beispiel seiner Anständigkeit stellt die Szene dar, in welcher Ellens Koffer gestohlen wird und Peter, ohne zu zögern, den Dieb erfolglos zu fassen versucht.³⁸⁵ Dies lässt erstmals vermuten, dass er ein guter Mensch ist, da er keine Sekunde gezögert hat, als der Kofferdieb zuschlug.

Peter erweckt, nachdem er alles für Ellens Weiterreise organisiert, den Eindruck, als kümmere er sich liebevoll um sie - wie ein Vater um seine Tochter. Das formt das Bild eines ehrlichen Mannes, der aus reiner Menschlichkeit handelt. Doch den wahren Beweggrund für seine Fürsorge und Verschwiegenheit stellt nicht primär sein guter Charakter dar, sondern das egoistische Ziel, seinen Journalistenjob durch die Sensationsstory über die flüchtende Ellen Andrews wieder zu erlangen. Peter Warne wird von Clark Gable verkörpert, der zu dieser Zeit bereits als männliches Sex-Symbol gehandelt wird. Dies verstärkt den Eindruck einer unabhängigen, unzähmbaren Figur, die sich eigentlich nicht als Vaterfigur eignet.

An diesem Punkt kann die Figur Peter Warne einerseits als warmherziger, fürsorglicher Charakter wahrgenommen werden, der selbstsicher durch seinen Charme und Witz immer an sein Ziel gekommen zu sein scheint. Er vermittelt das Bild eines Mannes, der durch seine Art und sein Auftreten Frauenherzen höher schlagen lässt und Männern den Wunsch abverlangt, wie er sein zu wollen. Andererseits lässt Peters Plan, Ellens Situation für seine Zwecke auszunutzen, den Zuschauer an seiner moralischen Haltung zweifeln. Daher muss seine Moral weiterhin auf die Probe gestellt werden. Ellen wird als verzogene Tochter aus reichem Haus wahrgenommen, die einen starken Willen hat, aber bisher kaum Lebenserfahrung sammeln konnte. Daher wirkt sie sehr unbeholfen und schutzlos, so dass die Fürsorglichkeit Peters genau das ist, was sie braucht. Daher rutscht Peter, trotz seiner nicht ganz integeren Absichten, in die Beschützerrolle, welche er ohne Unterlass in Perfektion ausübt, so dass von ihm aufdringliche Fahrgäste erfolgreich vertrieben werden und die Zwangsunterbrechung der Reise in einem komfortablen Zimmer überstanden werden kann.

In der Motelzimmer-Szene gesteht Peter Ellen seine Absichten, aus ihrer Flucht eine exklusive Zeitungsstory zu machen. Um es mit seinen Worten zu sagen: „A day-to-day account. All about your mad fight to happiness.“ Durch seine ehrliche Offenbarung gewinnt die Figur wieder an Sympathie und kann nun gestärkt in der Rolle als ehrlicher und fürsorglicher Charakter die Reise fortsetzen. Ellen scheint dies jedoch nicht sonderlich zu stören – sie sorgt sich angesichts des gemeinsamen Schlafzimmers um andere Absichten Peters. Doch dieser kann erneut durch Charme und Witz die Situation auflockern, spannt ein Laken über ein Seil zwischen den getrennten Betten und vergleicht dieses Konstrukt mit den Mauern von Jericho, mit dem Zusatz, dass dieses hier allerdings sicherer sei, denn er habe keine Trompete wie Josua.³⁸⁶ Ellen steigt skeptisch in ihr Bett. Die Unbehaglichkeit und Angst vor der Nacht steht ihr förmlich ins Gesicht geschrieben. Peter verhält sich jedoch wie ein Gentleman und respektiert die von ihm gezogene Trennwand.

Spätestens jetzt ist dem Zuschauer bewusst, dass Peter wirklich integere Absichten hegt: durch die Ellen-Andrews-Story will er sich nicht profilieren, sondern nur seinen alten Job wieder erlangen und nebenbei vollbringt er eine gute Tat. Daher kann Peter an dieser Stelle als eine Art „ritterlicher Charakter“ angesehen werden, da er sich aufopfernd um das Wohlergehen seines Schützlings sorgt, sich aber gleichzeitig als begehrenswerter, galanter Gentleman charakterisiert, der dem besorgten Mädchen seine Anständigkeit beweist, was eindeutig durch die Metapher über die Mauern von Jericho erkannt werden kann. Dies bringt ihm weitere Sympathiepunkte ein. Natürlich kann an dieser Stelle auch deutlich der Einfluss des Production Codes gesehen werden, der explizite Bettszenen, Nacktszenen etc. vor allem von Unverheirateten strengstens verbietet. Clark Gable, das männliche Sex-Idol der 30er Jahre, trägt im Unterhemd rauchend allein schon zu einer Sexualisierung dieser Szene bei. Der Vorhang dient somit abseits des Textes als ironische Anspielung auf die zensierende Konvention des Codes.

Da Ellen und Peter allerdings nur formal das gleiche Ziel vor Augen haben, muss der männliche Protagonist stets sich und seine Absichten unter Beweis stellen. Im Laufe der Handlung bewährt er sich jedoch als ausgezeichnete Reisebegleitung, spielt den vermeintlichen Ehemann, so dass die Tarnung nicht

³⁸⁶ Vgl.: Der Verweis auf den Vergleich mit den Mauern von Jericho stammt aus der Bibelgeschichte, in welcher Josua Jericho einnimmt, indem er Posaunen und Trompeten ertönen lässt, welche die Mauern von Jericho einstürzen lassen; Altes Testament: Buch Josua, Kapitel 6 http://bibel-online.net/buch/luther_1912/josua/6/#1

auffällt und prügelt sich sogar mit einem Trickbetrüger, um die Odyssee nach New York fortsetzen zu können.

Dies unterstützt die Darstellung Peters als der beschützende Held, der sich ritterlich den Widrigkeiten in den Weg stellt und sich für das Erreichen des Ziels mit Verstand, Witz und einer starken Hand einsetzt.

Im letzten Drittel des Films offenbart Ellen Peter ihre Liebe zu ihm, doch der Anstand Peters verwehrt ihm, ihre Liebe zu erwidern, da sie bereits an Westley vergeben ist. Auch dies charakterisiert ihn als moralisch-integren Charakter, da er es vorzieht, sein eigenes Glück aufs Spiel zu setzen, statt einem anderen Mann die Frau zu nehmen.

Die letzte Prüfung Peters findet in dem Gespräch mit Ellens Vater statt. In dieser Szene wird deutlich, dass Peter enttäuscht von Ellen ist und an ihrer aufrichtigen Liebe zweifelt. Ellen hingegen vertritt die Meinung, Peter würde sie aufgrund ihrer Erziehung und Herkunft nicht lieben. In dieser, von Emotionen überladenen Situation, bewahrt Ellens Vater einen kühlen Kopf und kann somit Peters tatsächliche Absichten bezüglich Ellen herausfinden. So lotet Mr. Andrews aus, ob Peter allein auf die 10.000 Dollar Belohnung, die auf Ellen ausgesetzt war, aus ist. Doch der zu Unrecht Beschuldigte verweist darauf, er wolle ausschließlich seine Spesen erstattet haben, die er auf der Reise für Ellen ausgegeben hatte. Er verdeutlicht, dass die hohe Geldsumme der Belohnung nie sein Bestreben gewesen war. Der Vater ist positiv überrascht, meint: „The average man would go after the reward!“ Peter rechtfertigt sich damit, dass er von Ellen nur ausgenutzt wurde und er dafür nicht auch noch materiell bezahlen wolle. Auf die Nachfrage, ob er sie liebe, entgegnet er widerwillig „Yes, but don't hold that against me!“

Diese Szene macht nun endgültig die letzten Bedenken bezüglich Peters Absichten wett. Die Figur Peter Warne hält der moralischen Prüfung des Vaters stand, denn er lässt sich nicht mit Geld abspeisen. Dies erinnert sehr stark an die Prüfung des reinen Herzens des Helden in Märchen und Sagen. Der Charakter Peter Warne wollte zwar anfangs Ellens Situation als Karrierekick ausnutzen. Doch während der Reise hat er Gefühle für seinen Schützling entwickelt, die ihn umdenken ließen. Nachdem Ellen aber Peters Herz gebrochen hatte, in dem sie sich scheinbar doch für Westley entschied, wollte er, anstatt Rache zu nehmen, ausschließlich seine Spesen erstattet haben. Er signalisierte stets, dass er ein Mann ist, der immer bekommt was er will. Seine dandyhafte Attitüde hat er durch

das Zusammensein mit Ellen ablegen können und wahre Gefühle an die Oberfläche dringen lassen, so dass er sich somit als wahrer Ehemann für die Millionärstochter verdient gemacht hat - das Sex-Symbol Clark Gable wurde gezähmt.

In der Hochzeitsszene mit King Westley macht Mr. Andrews seiner Tochter auf dem Weg zum Traualtar verständlich, dass Peter sie liebt, in keinsten Weise an der Belohnung interessiert war, ein guter Kerl ist und der momentane Zukünftige mit einer hohen Geldsumme als Entschädigung die Hochzeit annullieren lasse. Er fügt pathetisch hinzu: "You don't want to be married to a mug like Westley. I can buy him off for a pot of gold. And you can make an old man happy. And you won't do so bad for yourself!" Ellen folgt ihrem Herz und lässt King am Altar stehen. Wie der Vater es vorhergesagt hatte, stellt sich Westley mit einer Entschädigung von 100.000 Dollar zufrieden. Dies zeugt in diesem Zusammenhang davon, dass dieser unmoralisch handelt, da Liebe nicht mit Geld aufzuwiegen ist und beweist daher auch, dass er Ellen nie wirklich geliebt hat und daher sowieso nicht die richtige Wahl gewesen wäre. Der Film endet mit der glücklichen Vereinigung des mittlerweile verheirateten Paares Ellen und Peter.

Der Schluss macht deutlich, dass hier die wahre Liebe gesiegt hat. Ellen und Peter sind durch die Reise aneinander gewachsen. Er erweist sich als „der wahre Ehemann“, was er durch sein integeres Verhalten während der Filmhandlung und durch den Verzicht auf die Belohnung beweisen kann.

Durch dieses Filmbeispiel wurde ersichtlich, dass das Konzept der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ befolgt wurde und sich im Aufbau der Handlung von Anfang bis Ende des Films manifestiert.

Es wird deutlich, dass aus den Konventionen der klassischen Hollywood-Dramaturgie (vgl. Kapitel 4.1) und aus den Vorschriften des ‚Production Codes‘ (vgl. Kapitel 3), das befriedigende Happy End resultiert. Da vor allem der ‚Production Code‘ und die Regeln der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ miteinander übereinstimmen, kann das Happy End als logisches Resultat des ‚Production Codes‘ und gleichzeitig als Erfüllung der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ anerkannt werden. Das auf poetisch gerechte Tendenzen untersuchte Filmbeispiel beweist, dass die Dramaturgie des Hollywood-Films von einem poetisch gerechten Faden durchzogen wird, der nach den Konventionen der Hollywood-Dramaturgie mit ihrer strikten Regel der Geschlossenheit, Kausalität und Logik übereinstimmt.

Das Happy End fasst demnach alle Bedürfnisse des Publikums und die Ansprüche des ‚Production Codes‘ in einem Produkt zusammen.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird demgegenüber nun das Augenmerk auf Filme gelegt, deren Dramaturgien zwar den Konventionen Hollywoods folgen, die allerdings den Zuschauer in moralische Bedrängnis stürzen, da negativ besetzte Figuren positiv bzw. positiv besetzte Figuren negativ handeln. Wie sich ein Ende mit solchen Voraussetzungen manifestiert und ob dieser dramaturgische Aufbau in einem befriedigenden Happy End münden kann und dadurch immer noch die Regeln des Production Codes bzw. der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ greifen, sollen die nachfolgenden Filmbeispiele zeigen.

6. Das ambivalente Happy End: Ende gut, alles gut?

„Audiences, elite and popular, are drawn to questions of virtue and vice perhaps because so much of our welfare depends on our own character and because we prosper and suffer at the hands of other people on account of their moral traits.“³⁸⁷

Das Ende einer Erzählung wird nicht nur durch dramaturgische Konventionen und Regeln bestimmt, sondern auch die Wahrnehmung des Publikums spielt eine immense Rolle. Bei einer Untersuchung von Tugendhaftigkeit muss das Augenmerk auf die Protagonisten gelenkt werden, um dadurch im Vergleich zu der Realität entscheiden zu können, welche Figur integer und welche amoralisch handelt. Wie im vorausgegangenen Kapitel bereits erörtert wurde (Vgl. Kapitel 4.3), orientiert sich der Zuschauer an den Charaktereigenschaften und Taten der Figuren, bewertet diese nach subjektivem Empfinden und fällt das letzte Urteil über ihre Tugendhaftigkeit genau auf die gleiche Weise, wie reale Personen beurteilt werden würden. Da die Zuschauer sich der Konventionen des klassischen Hollywoodfilms bewusst sind, erwarten sie ebenso, dass die Figuren in ihrer dramaturgischen Funktion und in ihren Charaktereigenschaften diesen Konventionen entsprechen. Dadurch fällt es den Zuschauern auch leichter, die dargestellten Personen in das eigene Wertesystem einzuordnen. Zudem wurde nachgewiesen, dass sich ‚poetische Gerechtigkeit‘ in klassischen Hollywood-Filmen durch die Grundsätze des ‚Production Codes‘ und durch die Dramaturgiekonventionen im stereotypen Happy End manifestiert.

Es bleibt die Frage, was ein Happy End eigentlich zu einem Happy End macht. Carter Coldwell definiert ein Happy End lapidar so: „[...] the [happy] ending is

³⁸⁷ Kupfer, Joseph H.: Visions of Virtue in Popular Film, Westview Press, Colorado/Oxford, 1999, S.25.

better than what has gone before.“³⁸⁸ Allerdings klärt er nicht, inwiefern der Ausgang eine bessere Situation darstellen soll und vor allem für wen. Daher drängt sich die Frage auf, ob ein Happy End nur dann eines sein kann, wenn die empathisierten Protagonisten am Ende des Films ihr Ziel und damit vermutlich ihr Glück erreicht haben. In dem Filmbeispiel *It Happened One Night* (1934) gönnt das Publikum den Protagonisten ihr jeweiliges Glück. Ausgehend vom Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ haben Ellen und Peter dieses Glück auch verdient, da sie tugendhafte Charaktere sind und durch ihre Weiterentwicklung im Handlungsverlauf am Ende moralisch korrekt gehandelt haben, so dass ihnen dafür die Belohnung der ewigen Freude ermöglicht wird.

Doch wie werden Filme wahrgenommen, in welchen die Protagonisten nicht so tugendhaft sind, wie sie vorgeben, oder in denen schlechte Charaktere Gutes tun? Gegenstand der folgenden Beschäftigung soll eine Klärung sein, ob auch solche Filme, die sich der grundlegenden Regel des Production Codes, keine Sympathie für Verbrecher zu erwecken, widersetzen, trotzdem den Konventionen der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ entsprechen und am Ende in ein „Happy End“ münden.

Im Folgenden werden zwei exemplarische Beispiele untersucht, an denen ich verdeutlichen werde, wie eine Filmdramaturgie den Zuschauer einerseits in seiner Urteilskraft lenkt und andererseits, trotz eines ambivalenten Happy Ends, die Regeln der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ einzuhalten vermag. Dadurch soll die These, dass sich das Happy End des klassischen Hollywood-Films als Erfüllung ‚poetischer Gerechtigkeit‘ darstellt, weiter untermauert werden.

6.1 Böse verliebt: STAGE FRIGHT (1949)

Der Film beginnt mit dem Tänzer Johnny Cooper, der sich hilfesuchend an seine Freundin, die Schauspielschülerin Eve Gill, wendet, weil er des Mordes am Ehemann der Theaterdiva Charlotte Inwood beschuldigt wird. In einer Rückblende wird der Tathergang aus Coopers Sicht erzählt: Demnach habe Charlotte ihren Mann selbst umgebracht, Cooper aber dazu genötigt, die Spuren zu verwischen, wobei er gesehen und der Verdacht auf ihn gelenkt wurde. Er beteuert, aus Liebe gehandelt zu haben, um mit dem gefeierten Star ein neues Leben beginnen zu können. Eve hegt ihrerseits romantische Gefühle für Johnny

³⁸⁸ Coldwell, C. Carter: Where is Happiness? A Study in Film Closure, in: Journal of the University Film Association, Vol. 33, Nr. 1, 1981, S.39-48, hier S.41.

und verspricht ihm, seine Unschuld zu beweisen und ihn bis dahin vor der Polizei zu verstecken. Ihr Vater sorgt für ein temporäres Versteck und die nötige Unterstützung. Um die Wahrheit ans Licht zu bringen, schleust sich Eve als Vertretung der persönlichen Assistentin Inwoods bei dieser ein. Während der Ermittlungen verliebt sie sich in den jungen Detektiv Smith und vergisst die Gefühle für Johnny. Inwood erweckt bereits zu Beginn durch ihre kühle Art den Eindruck, ihren Mann tatsächlich selbst ermordet zu haben. Johnnys angebliche Wahrheit über den Tathergang verdichtet sich im Laufe der Erzählhandlung immer mehr zu einem handfesten Verdacht gegen Charlotte. Doch im letzten Moment kommen die wahren Begebenheiten ans Licht: Johnny hat auf Bitten Charlottes deren Ehemann ermordet. Sie hatte Cooper damit geködert, mit ihm durchzubrennen. Doch die Inwood hatte Johnny nur benutzt, um ihren Ehemann loszuwerden. Johnny gesteht Eve den Mord und versucht, nunmehr auch sie zu töten, woraufhin sie ihn an die Polizei verrät. Er versucht zu flüchten, dabei wird er jedoch auf der Bühne vom fallenden Eisernen Vorhang getötet.

Schon anhand dieser Inhaltszusammenfassung wird ersichtlich, dass Hitchcock hier untypisch für das klassische Hollywood-Kino erzählt.

Die Handlung beginnt *in medias res* und geht nach wenigen Minuten in eine Rückblende über, welche sich am Ende des Films als unwahr herausstellt.³⁸⁹ Dieser „lying flashback“³⁹⁰ widersetzt sich grundsätzlichen Prinzipien Hollywoods. Normalerweise werden in Rückblenden wichtige Ereignisse wiedergegeben, die in der Vergangenheit tatsächlich stattgefunden haben. Darauf verlässt sich das Publikum. Zuschauer glauben vor allem den ersten Geschehnissen eines Films, da zu Beginn die Ausgangssituation beschrieben wird, um die fortlaufenden Handlungen verstehen zu können. Es wird Vertrauen vorausgesetzt, dass das Gezeigte auch tatsächlich der ‚Wahrheit‘ der fiktiven Welt entspricht. Typischerweise dient in einem klassischen Hollywood-Film der Filmanfang dazu, die gegebene Situation einzuführen und verständlich darzulegen, so dass der bereits mehrfach erwähnte *primacy effect* beim Publikum greifen kann. Dadurch werden die ersten Eindrücke über die Charakterbeschaffenheiten der Figuren

³⁸⁹ Diese Rückblende suggeriert, dass Charlotte Inwood in einem blutbefleckten Kleid in Johnnys Wohnung auftaucht. Sie berichtet ihm, sie habe ihren Mann in ihrem Haus im Streit ermordet. Da Johnny und Charlotte scheinbar amourös verbunden sind, opfert sich Johnny, um zum Tatort zurückzukehren und ihr ein sauberes Kleid zu besorgen, wodurch ihr Alibi gestärkt würde. Johnny wird allerdings im Inwood-Haus vom Dienstmädchen erkannt, was zu seiner Mordverdächtigung führt - er kann aber flüchten. Wieder in seiner Wohnung angekommen erkundigt er sich nach Eve und erfährt ihren Aufenthaltsort in der Schauspielschule, in welche er fährt, nachdem ihn die Polizei aus seiner Wohnung jagt - was zu der im Filmgeschehen gegenwärtigen Autofahrt mit Eve führt.

³⁹⁰ Truffaut, François: Hitchcock, Simon&Schuster, New York, 1967, S.139

ermöglicht und es können erste Hypothesen aufgestellt werden, welche durch den weiteren Filmverlauf meist bestätigt werden. Dieses Vertrauen in die Erzählkonvention wird in *STAGE FRIGHT* unterwandert. Britta Hartmann merkt dazu an, dass in einem solchen Falle „gegen das Aufrichtigkeitsgebot [verstoßen] und das Vertrauen des Zuschauers in die textübergreifende Gültigkeit der anfangs ausgeloteten pragmatisch - kommunikativen Rahmenbedingungen [untergraben]“³⁹¹ wird. Doch sieht man von dieser *Schlussvolte*³⁹² bzw finalen *plot twist*³⁹³ ab, folgt *STAGE FRIGHT* der bekannten Hollywood-Dramaturgie. Ausschlaggebend für die Betrachtung einer Rückblende ist allerdings der Aspekt des Erinnerns und in diesem Falle vor allem des Erzählens. Das Publikum glaubt, Johnny erzähle eine wahre Erinnerung, stattdessen wird uns eine Lüge aufgetischt. „However, this ‚lie‘ is not one told by the film directly [...] for the lying images are not claimed by an omniscient narration, but rather by a single character“³⁹⁴ Da wir als Zuschauer aber gewohnt sind, Figuren Lügen zuzugestehen, aber nicht den laufenden Bildern, lässt sich das Publikum in diesem Falle leicht hinters Licht führen. Der Flashback beginnt mit Johnnys Voice-Over, der dann aber schnell in eine, scheinbar vergangene, verbildlichte Szene mit zugehörigem Ton übergeht, so dass ein gewisser Realitätsanspruch generiert wird, denn der Zuschauer spricht Bildern mehr Wahrheitsgehalt zu als den verbalen Ausführungen eines Charakters.³⁹⁵ Die Tatsache, dass das Publikum auf diese falsche Fährte hereingefallen ist, mag vornehmlich darin begründet liegen: „Hitchcock has simply let the camera represent the lie of a narrator-character.“³⁹⁶ Doch nicht nur allein die Verbildlichung der angeblichen Handlung ist ausschlaggebend für die naive Akzeptanz dieses lügenden Flashbacks seitens des Publikums. Johnnys vermeintlich erinnerte Erzählung weist eine große Detailtreue auf, wodurch eine infame Erfindung des Gezeigten nicht vermutet wird. Zusätzlich wird in diesem Flashback nicht ausschließlich Johnnys Point-Of-View- Kameraeinstellung verwendet, sondern es werden in mehreren Situationen Szenen aus einer

³⁹¹ Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren, 2009, S.342.

³⁹² Definition: Eher abfällige Bezeichnung für plötzliche, höchst unwahrscheinliche und unerwartbare Wendungen am Schluss einer Geschichte, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7279>

³⁹³ Vgl.: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5436>

³⁹⁴ Turim, Maureen: *Flashbacks in Film*, New York/London: Routledge, 1989, S.165.

³⁹⁵ Vgl. hier: Casetti, Francesco: *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1998, S.106-114.; Turim, Maureen: *Flashbacks in Film*, New York/London: Routledge, 1989, S.165-168.;

³⁹⁶ Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction Film*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1978, S.237.

Sichtweise gefilmt, die in keinsten Weise Johnnys' sein können.³⁹⁷ Außerdem wird Johnny in diesem Flashback als naiver, unsterblich verliebter junger Mann charakterisiert, was sein Handeln logisch begründet und Sympathie für ihn schafft. Dadurch, dass die Geschichte ausschließlich aus seiner Sicht erzählt wird (konträr zur Kamerapäsentation), empfinden wir sehr stark mit ihm und seinem Schicksal.³⁹⁸ Die Informationen, welche die Grundlage des gesamten Films bilden, stammen aus dieser Szene, sowohl die Charaktarisierung Johnnys als auch die des Tathergangs. Diese Erzählung gilt vornehmlich Eve, welche im weiteren Verlauf der Filmhandlung die Informationsquelle der Zuschauer einnimmt. Dadurch nehmen wir als Publikum Eves Meinung über die Wahrheit und die Art des Tathergangs an und sind uns so sicher wie sie, dass Johnny uns nicht belügt. Eves Sichtweise auf diesen Kriminalfall übernehmen wir ungefragt - ihre Hypothesenbildung ist unsere. Eve wird zur Hauptfigur, sie holt die weiteren Informationen ein und bestimmt durch ihr Handeln den Filmverlauf. Dass sie durch ihre anfänglichen Gefühle für Johnny voreingenommen ist, fällt uns nicht auf bzw. stört uns nicht, da wir gemäß den Sehgewohnheiten eines klassischen Hollywood-Films nicht mit gut versteckten Unwahrheiten am Anfang rechnen. Das Motiv des unschuldig Beschuldigten ruft beim Zuschauer das Verlangen hervor, ihn vor Ungerechtigkeit bewahrt zu sehen, wofür sich Eve einsetzt und dadurch zu unserer Heldin wird. Das Ziel des Films lautet augenscheinlich Gerechtigkeit herzustellen, um den integeren Mann vor einer ungerechten Strafe zu retten und gleichzeitig eine kaltblütige Mörderin, die sich kalkulierend und herzlos ihrer Strafe entziehen möchte, zu enttarnen. Eve wandelt sich im Laufe des Films von einer unsicheren Schauspielschülerin zu einer bravourösen Ermittlerin, die ihr schauspielerisches Talent und starke Nerven beweist und einsetzt. Ausschlaggebend für ihre Wandlung scheint die entstehende Liebe zu dem Detektiv Smith zu sein. Über ihn vergisst sie die Gefühle für Johnny, der sein Herz sowieso an Charlotte Inwood verloren zu haben scheint. Die Figur Johnny rückt jedoch parallel dazu in den Hintergrund, wodurch eine steigende Identifikation mit ihm unmöglich wird.³⁹⁹ Gleichzeitig erscheint er in der weiteren Filmhandlung immer öfter cholerisch, leicht erregbar und psychisch verwirrt. Dies wird beispielsweise in der Szene deutlich, als er mit Charlotte in deren Umkleidekammer über die aktuelle Situation diskutiert: hier gerät er schnell in Rage und seine Vorstellungen über die gemeinsame Zukunft mit seiner

³⁹⁷ Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press, 1988, S.146f.

³⁹⁸ Vgl.: Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, New York: Columbia University Press, 1989, S.81.

³⁹⁹ Vgl.: Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, S.82.

Angebeteten scheinen einer Utopie ähnlich. Dies stellt, rückblickend betrachtet, einen Beweis für seine psychische Störung dar. Der Unterschied der Personenkonstellation Johnny-Charlotte zum anfänglichen Flashback wird auch hier überdeutlich: Johnny im Flashback als „ruhiger Mann der Tat“, hilfsbereit und aufopferungsvoll, wird hier zum nervös schwitzenden Erpresser, der Charlotte besinnungslos verfallen ist und ihre „Beziehung“ in utopische Maßstäbe setzt. Dass sie ihn nicht liebt, wird dem Publikum im Flashback schon bewusst, da sie auf seine Äußerung „Then we'll start again, won't we?! You and I!“ während er ihren Hals dabei küsst und sie ungehindert weiter Puder aufträgt, so kühl wie ihre funkelnden Diamanten antwortet: „I must hurry, darling.“ und sich von ihm wendet. Dies wird als Teil der intendierten Hypothesenbildung erkannt: Johnny wird als naiver Verliebter dargestellt, wohingegen sie die eiskalt berechnende Frau ist, die seine Güte ausnutzt – die Sympathien scheinen dadurch klar verteilt.

Diese Divergenz zwischen den beiden Szenen kann als Indiz für den „lying flashback“ angesehen werden, da in der Rückblende Johnny sich und die Situation so darstellt, wie er es sieht, bzw. es gern hätte und die Umkleieraum-Szene der Wahrheit entspricht. Neben den bereits erwähnten, nicht einheitlich verwendeten POV-shots aus Johnnys Sicht und dem Fakt, dass Charlotte auch im Flashback keine idealisierte Partnerin darstellt, vertraut der Zuschauer auf eine objektive, demnach wahrheitsgetreue Erzählung.

Die Sympathien für Johnny schwinden beim Publikum, womit gleichzeitig eine Abkehr Eves von Johnny und die Zuwendung zu Smith ersichtlich wird. Dies kann sowohl als Hinwendung zum Glück als auch zur Findung der Wahrheit angesehen werden. Da wir als Zuschauer sämtliche Informationen durch Eve und auch durch ihre Sichtweise erlangen, bilden sich unsere und Eves Hypothesen parallel. Durch ihre verschiedenen Identitäten kommt Eve bald in Bedrängnis – die anfänglichen Bemühungen ihre eigenen Vermutungen zu bestätigen, weichen dem Wunsch nach wirklichen Fakten. Die Figur Charlotte Inwood erscheint, außer in der Rückblende, als emotionslose, kalkulierende Diva, die die unschuldige Hilfsbereitschaft Johnnys ausgenutzt hatte. Die Figur der Inwood wird von dem damaligen Superstar Marlene Dietrich verkörpert, wodurch das Star-Image des Filmcharakters erhöht wird. Die Dietrich trägt demnach zum Filmkonzept maßgeblich dadurch bei, dass sie ihre eigene divenhafte Laszivität und das glamouröse Starleben auf die Figur Charlotte Inwood überträgt. Bereits in der Rückblende, als Johnny Charlotte berichtet, dass er von dem Dienstmädchen Nelly entdeckt worden sei und die Inwood nur: „Oh yes, she was

going to the house to pick up some shoes I need for the show!“ entgegnet, macht sie sich verdächtig: Hat sie Nelly absichtlich zum Haus geschickt, um ihr Alibi zu stärken und den Verdacht auf Johnny zu lenken? Eve findet in ihrer Rolle als assistierende Gehilfin in Charlottes Verhalten Beweise für ihre Schuld: ihr pietätloses Verhalten bei der Anprobe ihres Trauerkleides: „Now get me out of these weeds. I’m beginning to feel sad and I shouldn’t feel sad. It’s so depressing!“, gepaart mit einem stets lakonisch-ironischen Unterton: „This [das Trauerkleid] is very nice, if you can call mourning nice, but isn’t there some way we could let it plunge a little in front? I suppose not. [...] If we could only work in a little color somewhere.“ Auch ihre offensichtlich geschauspielerte Betroffenheit vor den ermittelnden Polizisten bringt der Figur keine Sympathie ein. Ihre latente Fröhlichkeit und pietätlos ironischen Aussagen angesichts des Verlustes ihres Ehemannes tragen dazu bei, dass die Figur Charlotte von der Figur Eve verdächtigt wird, den Mord selbst begangen zu haben. Durch geschickte Erpressung mit dem vermeintlichen Indiz – Charlottes blutbeflecktes Kleid – überlistet Eve die Inwood und kann ihr ein Bekenntnis entlocken. Sie bestätigt beim Mord anwesend gewesen zu sein, ihr einziges Verschulden sei jedoch, Johnny in seiner Rage gegen Mr. Inwood unterstützt zu haben. Dies sorgt für Unklarheit – nicht nur bei Eve, sondern auch beim Publikum. Charlottes Aussage wirkt echt. Im Gegensatz zu ihrer ruhigen, hochnäsigen und emotionslosen Art verwandelt sich Charlotte in eine Frau deren Angst und Besorgnis durch ihre Mimik deutlich wird. Johnnys Unschuld wird dadurch direkt in Frage gestellt. Eve und das Publikum misstrauen der Inwood immer noch, da sie den ganzen Film hindurch Antipathie durch ihr Handeln auf sich gezogen hat und offensichtlich eine lügende Person ist. An dieser Stelle des Films ändern sich die zu Anfang aufgestellten Fragen: War doch durch Johnnys Berichterstattung klar, dass Charlotte den Mord begangen hatte, wollte man nur wissen, wie Eve Johnnys Unschuld beweisen kann und die Inwood dafür büßen lässt. Doch jetzt stellt sich die Frage: Hat Johnny den Mord begangen und erzählt Charlotte die Wahrheit? Die Antwort lässt jedoch nicht lange auf sich warten, da Agent Smith erklärt, Johnny hatte schon einmal einen Menschen umgebracht, wofür er jedoch nie bezahlen musste. Smith hatte dies vermutlich schon länger gewusst, doch da unsere Sichtweise die von Eve ist, hatten wir davon keine Ahnung. Hier wird wieder die einseitige Informationsgabe deutlich: Eves Wissen war unser Wissen. Smith, als die einzige Figur im Film, die wirklich aufrichtig erscheint und keine seine Identität verschleiernde Rolle einnimmt, wird vom Zuschauer ernst

genommen und seine Aussage dadurch sofort akzeptiert, denn „Johnny is guilty because it is Smith who tells us so.“⁴⁰⁰.

Das Ende von STAGE FRIGHT spielt sich in den dunklen Theaterkulissen ab, worin sich Johnny und Eve vor der Polizei verstecken. Im Folgenden wird dies genauer analysiert.

Als Eve aus ihrem Versteck heraus ihren Vater rufen hört, Johnny sei gefährlich, wird durch ein Close-Up Johnnys Gesicht in einer diabolisch verzogenen Grimasse sichtbar, während dieser flüsternd zugibt: „He is right you know. Charlotte was telling the truth!“ Dem folgt ein Geständnis der wahren Begebenheit, so dass deutlich wird, dass Charlotte ihn und seine, wie er zugibt, cholerische Art, tatsächlich benutzt hat, um ihren Ehemann loszuwerden. Das Close-Up zeigt Johnnys und Eves Gesichter im Schuss/Gegenschuss-Prinzip. Allein die Augenpartien werden beleuchtet, was beiden Gesichtern mehr Ausdrucksfähigkeit und somit Dramatik verleiht. Johnny hat hier deutlich eine unheimliche, verrückte Art an sich. Er gesteht den früheren Mord und die Lügengeschichte, die als Flashback die Erzählung etablierte. Eves Augen zeigen Angst und auch gleichzeitig Mitleid. Sie versichert ihm, dass aufgrund seiner psychischen Disposition jeder Richter auf Schuldunfähigkeit plädieren wird. Doch er widerspricht ihr: „No, they’re going to hang me. They’ll hang Charlotte too, for planning it. They have never forgiven me for getting away with it the first time. There is nothing wrong with my mind!“ Sein Wahn und seine Boshaftigkeit erreichen ihren Höhepunkt, als er kurzzeitig überlegt einen dritten, sinnlosen Mord an Eve zu begehen, um dem Bild eines geistig kranken Mannes zu entsprechen. Eine Nahaufnahme zeigt seine Hände, die sich zitternd erheben, doch Eve legt ihre über seine und lenkt damit ab, dass jetzt ein guter Zeitpunkt wäre zu fliehen, da es ruhig erscheint. Sie geleitet ihn zur Tür, lässt ihn durch, schließt nach ihm jedoch ab und lässt die Polizei wissen, wo sich Johnny befindet. Dieser versucht verzweifelt aus dem Theatersaal zu fliehen. Herbeiströmende Polizisten umzingeln ihn und versperren ihm somit den Ausgang. In seiner Not springt er auf die Bühne und versucht die Chance zu ergreifen, durch den Publikumsraum zu entkommen, woraufhin der Befehl gegeben wird den „safety curtain“ herabzulassen. Der schwere Eiserne Vorhang fällt mit einem Rauschen herab, Johnny versucht sich unter ihm hindurch ins Freie zu retten, wird aber von ihm zerquetscht. Sofort stürzt Eve auf die Bühne, um zu sehen was passiert ist und stößt beim Anblick des Toten einen Schrei aus,

⁴⁰⁰ Thompson, Kristin: Breaking the Glass Armor, S.154.

woraufhin Smith an ihre Seite tritt und sie langsam an seiner Schulter lehnend von der Bühne geleitet.

Diese letzten Szenen verändern den kompletten Film. Die Figur Johnny entpuppt sich plötzlich als der wahre Mörder. Er wurde durch den anfänglichen Flashback vom Publikum empathisiert, seine Geschichte wirkte echt, weil sie auch auf Eve echt gewirkt hatte. Sein anfängliches Verhalten spielte Eve, und somit auch uns, das eines integeren jungen Mannes vor. Doch Johnny veränderte sich im Laufe der Filmhandlung, so dass die Sympathien für ihn stetig sanken, was natürlich auch an seiner fehlenden Präsenz liegt. Deutlich wird, wie bereits erwähnt, Johnnys charakterliche Veränderung im Vergleich der beiden Szenen im Flashback und im Umkleideraum von Charlotte. Eves Reaktion auf die Beschuldigung Johnnys kann ähnlich der des Publikums eingestuft werden. Zuerst ist sie ungläubig, will es nicht wahr haben, doch nach seinem Geständnis stellt er fest: „You don’t care what happens to me!“, was Eve nicht kommentiert. Diese Feststellung Johnnys gilt nicht nur für Eve, sondern auch für das Publikum. Denn nachdem die Wahrheit preisgegeben wurde, sieht nicht nur Eve das wahre Gesicht Johnnys – das eines kaltblütigen Killers – sondern auch der Zuschauer erkennt die vorher gesetzten Anzeichen einer psychischen Störung als evident an. Das Bild des Unschuldigen ist an dieser Stelle vollkommen verschwunden, so dass sein späterer Tod gerecht erscheint: Johnny ist ein zweifacher Mörder, der hinterlistig Eves Gutherzigkeit ausgenutzt hatte, um sich seiner Strafe zu entziehen. Allein durch die gelegte falsche Fährte des „lying flashback“ am Anfang der Erzählung glaubte das Publikum Johnnys erdachter Realität, genauso wie Eve, deren Hypothesen wir stets teilten. Schlussendlich wird in der letzten Unterhaltung zwischen Eve und Johnny der final plot twist deutlich: die Überraschung, dass Johnny doch der wahre Mörder ist und Eve, somit auch wir, den ganzen Film hindurch einer Lügengeschichte glaubten, lässt Unzufriedenheit entstehen. Wir haben Johnny vertraut und für ihn durch Eve für das Ziel mitgekämpft und mitgefiebert. Eine Rückbezüglichkeit des filmischen Anfangs – das Heben des „safety curtain“- auf das filmische Ende, das sich durch das Fallen des Vorhangs und den gleichzeitigen Tod des Mörders darstellt, kann somit als symbolischer Hinweis angesehen werden. Der Anfang scheint erst am Ende seine wahre Bedeutung gefunden zu haben. Die Enttäuschung durch die veränderte Erzählkonvention des Anfangs und der damit einhergehende Vertrauensbruch des Publikums wird am Ende allerdings durch die Herstellung ‚poetischer Gerechtigkeit‘ entlohnt: der Böse stirbt, die Gute gewinnt das Liebesglück!

An diesem Filmbeispiel ist demnach sehr gut zu erkennen, wie ‚poetische Gerechtigkeit‘ hergestellt wird. Johnny wird in der ersten Minute als moralischer Mann gezeigt. Auch Eve wird als integere junge Frau mit viel Mut und Einsatzbereitschaft für Gerechtigkeit beschrieben. Beide handeln scheinbar aus Freundschaft/Liebe, was eines der höchsten Tugenden ist. Das Ziel der Handlung ist es Gerechtigkeit walten zu lassen, den unschuldig Beschuldigten aus seiner misslichen Lage zu befreien und die wahre Mörderin für ihre Tat zu bestrafen. Die Gegenspielerin der beiden, Charlotte Inwood, wird frühzeitig als unaufrichtig, emotionslos und kalkulierend dargestellt. Ihr Handeln scheint nicht nur gegen das gesellschaftliche Gesetz verstoßen zu haben, ihren Ehemann zu töten, sondern sie benutzt den integren Johnny für ihre bösen Pläne, spielt ihm ihre Zuneigung vor und beschuldigt ihn jedoch hinterlistig bei der Polizei, den Mord begangen zu haben. Sie bricht nicht nur das Gesetz „Du sollst nicht töten“, sondern verletzt Johnnys Gefühle und missbraucht seine Loyalität. Daher wird im Publikum das Verlangen laut, Charlotte hinter Gittern zu sehen, Johnny dadurch von seiner Last zu befreien und von seiner naiven Liebe zu heilen. Das Ende überrascht mit einer derartigen Auflösung, dennoch schafft es das letzte Gespräch zwischen Johnny und Eve, dass doch ‚poetische Gerechtigkeit‘ walten kann: der wahre Mörder erhält seine gerechte Strafe – den Tod. Die Tatsache, dass Johnny sterben muss, wird durch sein Bekenntnis und sein letztgültiges wahres Verhalten relativiert. Dadurch akzeptiert das Publikum seine Bestrafung, da kaum mehr Sympathie vorhanden ist. Da das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ einen grundbedürftigen Aspekt des menschlichen Miteinanders anspricht (Vgl. Kap. 5: gerechter Welt-Glaube) befriedigt das Ende von STAGE FRIGHT immerhin diesen. Der lügende, hinterhältige und mordende Psychopath Johnny wird für seine begangenen Sünden bestraft. Auch die Inwood wird für ihre Schuld büßen müssen, was von Johnny, ihr selbst und den Polizisten bestätigt wird. Obwohl das Publikum den kompletten Film hindurch gehofft hat, Johnnys Unschuld könne bewiesen werden und daher am Ende maßlos enttäuscht war, kann jedoch aus Sicht der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ gesagt werden, dass dieses Ende ein befriedigendes ist, da schlussendlich dennoch Gerechtigkeit gesiegt hat und die Lohnverteilung nach poetisch rechtem Prinzip verteilt wurden: Johnny erhält für seine kaltblütige Tat und sein unehrenhaftes Verhalten seine Strafe – den Tod. Da nach heutiger Sicht diese Art der Bestrafung nicht angemessen ist und in keinsten Weise der heutigen Moral gerecht entspricht, muss berücksichtigt werden, dass in den 30er Jahren die Todesstrafe für Mord in den USA noch häufiger war als heute. Charlotte wird von der Polizei abgeführt und muss

vermutlich eine Gefängnisstrafe ableisten. Eve, die einzig integere Figur, verschwindet in den Armen des ebenso integeren Polizisten Smith – beide finden dadurch ihr Glück. Somit kann das Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ Fuß fassen, da die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden. Dieses Ende kann trotz des finalen plot twist als Happy End angesehen werden. Der Grund liegt darin, dass Johnny nur anfänglich vollwertiger Sympathieträger war und schon nach kürzester Zeit klar wurde, dass er nicht der Mann ist, welcher uns in dem lügenden Flashback vorgestellt wurde. Das Ziel, seine Unschuld zu beweisen, konnte nicht erreicht werden, dafür wurde die Wahrheit ans Licht gebracht, der wahre Schuldige gefunden und die des Mordes unschuldige Charlotte rehabilitiert. Allerdings werden alle anderen Ziele erreicht: Eve findet die Wahrheit über den Hergang des gewaltsamen Todes von Mr. Inwood heraus, die Diva Charlotte wird für die hinterlistige Anstiftung zum Mord ebenfalls bestraft und Eve konnte die unerwiderten Gefühle für den ohnehin verrückten Killer Johnny gegen die erwiderten zu Smith eintauschen, was dazu führt, dass Eve voraussichtlich ihr Glück finden wird.

Mit diesem Kapitel wurde somit nachgewiesen, dass ‚poetische Gerechtigkeit‘ auch in einem ambivalenten Happy End nachzuweisen ist. Das Ende von STAGE FRIGHT wird demnach nicht als klassisches Happy End bezeichnet werden können, weist aber dennoch alle nötigen poetisch gerechten Tendenzen auf.

6.2 Mörder sei Dank: JEOPARDY (1953)

Der Film JEOPARDY (1953) von John Sturges handelt von der Urlaubsfahrt der amerikanischen Kleinfamilie Stilwin an die Küste Mexikos. Als sie ihr gemietetes Ferienhaus an einer einsamen, beschaulichen Bucht beziehen wollen, passiert ein Unglück: Sohn Bobbie spielt auf einem alten, morschen Landungssteg und klemmt sich seinen Fuß zwischen zwei Planken ein. Als Vater Doug seinem Kind zu Hilfe eilt, kann er seinen Sohn zwar befreien, bricht jedoch mit einem Teil des Steges ein, woraufhin sein Bein unter einem schweren Stützpfeiler begraben wird. Obwohl die Mutter Helen und Sohn Bobbie unter großen Mühen versuchen, Dougs Bein zu befreien, schaffen sie es nicht. Zusätzlich setzt die nahende Flut die Situation unter Druck: es bleiben vier Stunden, Doug zu retten, andernfalls wird er ertrinken. Daher fährt Mutter Helen los, um Hilfe zu organisieren. Ihre fehlenden Spanischkenntnisse erschweren ihr Vorhaben jedoch erheblich. Als sie auf der Ranch, an der die Familie Stilwin vorher Wasser aufgefüllt hat, einen scheinbar netten und hilfsbereiten jungen Amerikaner findet, wähnt sie das

Leben ihres Mannes gerettet, doch sobald der Unbekannte in ihr Auto gestiegen ist, muss sie mit Erschrecken feststellen, dass der vermeintlich gute Samariter ein flüchtiger Mörder ist. Er bedroht sie und fordert von ihr, ihm ein Alibi zu geben. Helen spielt für das Wohl ihres Mannes mit und täuscht dem Verbrecher eine Affinität für ihn vor und lockt ihn mit einem Trick zum eigenen Ziel: er bekomme Pass und Kleidung von Doug, sogar das Auto mit Papieren und ihre Begleitung, wenn er helfe, ihn zu befreien. Er erklärt sich bereit, auf Helens Forderungen einzugehen. Am Unfallort angekommen, scheitert allerdings der erste Rettungsversuch. Die steigende Flut reicht Doug sprichwörtlich bis zum Hals – sein Tod scheint besiegelt. Doch Helens verzweifelter, flehendes Bitten überzeugt den gesuchten Verbrecher, es ein weiteres Mal mit aller Kraft zu versuchen, Dougs Leben zu retten. In letzter Sekunde können sie ihn in Sicherheit bringen. Nachdem er seine Pflicht erfüllt hat, händigt Helen ihm, wie versprochen alles aus. Allerdings erfüllt sie die Abmachung nicht völlig: Am Ende weigert sie sich mit ihm zu gehen. Der Kriminelle akzeptiert dies jedoch und flieht augenblicklich vor der nahenden Polizei.

Helens Voice-over begleitet den Zuschauer von Anfang an und beschreibt dadurch die Urlaubssituation eingehend und vor allem die persönlichen Emotionen über die Reise durch Mexiko. Helen betont immer wieder, wie fremd ihr das Land, seine Menschen und ihre Kultur sind. Die Familienmitglieder werden zu Beginn des Films als durchschnittliche, glückliche Amerikaner charakterisiert. Die Eltern Doug und Helen wirken trotz einer langjährigen Ehe, diese wird am Alter des ca. 7 jährigen Sohnes ersichtlich, frisch verliebt und pflegen einen respektvollen, liebenden und harmonischen Umgang miteinander. Der Sohn Bobbie scheint ein neugieriger Junge zu sein, der sich in Begleitung seiner Eltern sichtlich wohl fühlt und die gemeinsam verbrachten Urlaubstage sehr genießt. Als Zuschauer bekommt man in den ersten Minuten der Erzählung den Eindruck einer idyllischen Familienkonstellation, welche durch die urlaubsähnlichen Panoramabilder der mexikanischen Landschaft und Helens misstrauischer, aber dennoch positiv kommentierender Voice-Overs unterstrichen wird. Die Familie erfreut sich bester Laune während ihres Weges zum Ferienhaus. Dort angekommen, fährt die Kamera in einem Panoramaskwenk über die Küste, die Bucht und das Meer, was den Ausflug und die Idee des Idylls perfektioniert.

An dieser Stelle wird allerdings zum ersten Mal durch den Voice-Over von Helen angesprochen, dass etwas Grauenhaftes geschehen wird: „I was happy that we

had finally arrived at Doug's beach, but there was something about that jetty I didn't know why [...] I hated that jetty the moment I saw!" Diese Anspielung darauf, dass dieser Landungssteg das Leben ihres Mannes gefährden wird, wird in der Dramaturgie als "foreshadowing"⁴⁰¹ bezeichnet. Auch als Bobbie auf den Steg klettert und das in spanisch geschriebene Warnschild „Gefahr“, das auf einem Schild prangt, buchstabiert, es aber aufgrund seiner fehlenden Sprachkenntnisse ignoriert, wird die drohende Gefahr überdeutlich. Der Zuschauer weiß spätestens an diesem Punkt, dass der morsche Steg noch für Unheil sorgen wird.

Als Dougs Bein unter einem schweren Pfeiler des zusammengebrochenen Steges begraben wird, versuchen Helen und Bobbie sofort ihn zu befreien. Doch die Rettung scheint erschwerender als gedacht: der Holzpfosten stellt sich als massiver heraus als anfangs angenommen und hat sich zudem noch verkeilt. Zu Dougs Pech ist der Untergrund auch noch aus Stein, so dass man sein Bein nicht einfach ausgraben könnte – und die beginnende Flut macht sich bemerkbar. Somit ist Dougs Leben plötzlich ernsthaft in Gefahr. Die Bemühungen bleiben fruchtlos, steigern jedoch die Spannung: letztendlich scheitern mehrere Lösungsversuche Doug zu retten, die Nerven liegen blank und die Zeit angesichts der nahenden Flut wird knapp. Dadurch wird die Situation dramatisiert und die tödlichen, stetig steigenden Wassermassen setzen eine klare *deadline*, was als ein typisches Merkmal der Hollywood-Dramaturgie angesehen wird. Die Situation steht dadurch enorm unter Zeitdruck und fordert von Helen schnelles Handeln.

Deshalb macht sie sich sofort auf die Suche nach Hilfe. Helen findet auf der Ranch, bei welcher die Familie auf ihrer Anfahrt Wasser getankt hatte, den vermeintlichen Retter, der sofort in ihren Wagen steigt. Als der Wagen von der Ranch wegfährt, folgt ihm die Kamera eine Weile und schwenkt dann überraschend von der Straße weg in den Seitengraben, wo ein blutender, offensichtlich gewaltsam getöteter Mann zu sehen ist. Dies lässt einen ersten handfesten Hinweis erkennen: hat der mysteriöse, gutaussehende Mann etwas mit dem Mord zu tun? Auf der Autofahrt stellt Helen fest, dass der Mann in keinsten Weise an ihrem Anliegen interessiert ist und nicht einmal emotionale Anteilnahme an Dougs Schicksal nehmen kann. Dadurch wird klar, dass diese Person anscheinend eine gestörte psychische Disposition aufweist und dadurch

⁴⁰¹ Vgl.: Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction Film*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1978, S.60.

eine mangelnde Empathiefähigkeit an den Tag legt. Er nimmt sie nicht ernst und schlägt sie aufgrund des Befehls den Wagen zu verlassen. Die Person, die den ganzen Film hindurch keinen Namen bekommt, wird in wenigen Minuten gut charakterisiert, was typisch für das klassische Hollywood-Kino ist: er benimmt sich flegelhaft und er ist emotional scheinbar unfähig sich Helens Situation anzunehmen. Er zeichnet sich durch ein stets diabolisches Grinsen aus, was seiner Mimik etwas Unheimliches und Unberechenbares gibt. Schnell wird klar, dass er Helens Wagen als Fluchthilfe und sie als Alibi verwenden möchte. Seine Skrupellosigkeit paart sich mit einer großen Portion Überheblichkeit: er wirkt, als würde es ihm Spaß machen Helen leiden zu sehen! Somit erhält er keinerlei Sympathie und durch seine stereotypen Verhaltensweisen kann er eindeutig als negativer Gegenspieler charakterisiert werden. Das Publikum ist durch seine grobe und scheinbar emotionslose Art abgeschreckt, was Helens Reaktion auf diesen Mann bestätigt. Die Figur entspricht dem Bild eines hartgesottenen, emotionslosen Kriminellen, der, in egoistischer Weise, die notleidende Helen und das Auto für seine Zwecke benutzt und vermutlich gefährlich ist. Auch die Tatsache, dass er die im Handschuhfach gelagerte Pistole an sich nimmt, macht ihn zusätzlich unkalkulierbar und zu einer tickenden Zeitbombe.

Als die beiden von der Polizei angehalten werden und Helen nun eine Alibi-Geschichte erfindet, raten die Beamten: „Don't pick up anyone. There is a dangerous criminal who is down here – an american. If you see anybody of here, of course you will call the police!?“ Dadurch wird die Vermutung bestätigt: der unbekannte Mann in Helens Auto ist ein gesuchter Verbrecher. Mögliche Sympathien des Publikums für diese Figur werden somit strikt unterbunden, da diese nicht nur eine boshafte Ader zu haben scheint, sondern auch noch durch ihre egoistische, kaltherzige Art verhindert, das Ziel Helens zu erreichen. Die Spannung liegt hierbei darin, ob Helen den üblen Mann doch noch überreden kann, Doug zu retten, was angesichts seines unehrenhaften Charakters schwer wird. Die Brisanz der Situation wird durch immer wiederkehrende Sequenzen mit dem gefangenen Doug und dem verzweifelten Bobbie klar gemacht, welche zeigen, dass die Flut Doug immer mehr bedrängt.

Der weitere Filmverlauf zeichnet sich dadurch aus, dass Helen versucht den Kriminellen davon zu überzeugen, ihren Ehemann vor dem Ertrinken zu retten. Dieser lässt sich allerdings nicht beirren und rechtfertigt sich damit, „I can save your husband or I can save myself. I can't do both!“ Auch als Helen schließlich wütend wird und ihm prophezeit: „If he (Doug) dies I'll promise you one thing: I'll

kill you!" was er nur lapidar erwidert: „That puts you in a glass with 10.000 cops. They all got the same idea!“ Dies macht deutlich, dass er sich in der Rolle des Verbrechers scheinbar selbst gefällt und er allein sein Wohl bevorzugt. Es wird auch immer evidenter, dass er Helen attraktiv findet, was diese letztendlich ausnutzt und ihn dadurch ködert. Sie schlägt ihm vor, seine Flucht mit Dougs Kleidung, seinem Pass und den Papieren für das Auto zu erleichtern, woraufhin er auch noch Helen als Begleitung einfordert. Sie willigt ein: „I do anything to save my husband. Anything!“ Dadurch wird die Rollenverteilung klar: Helen versucht mit jedem Mittel ihren Mann zu retten, wohingegen sich der Kriminelle nur zu einer Rettung überreden lässt, weil er sich dadurch einen Vorteil durch das Auto, neue Kleidung und Dougs Pass verschaffen kann.

Als die beiden am Strand ankommen, scheint Doug am Ende seiner Kräfte zu sein. Helen und der Unbekannte zögern keine Sekunde und beginnen mit der Rettung. Als sich allerdings nach einigen Versuchen der schwere Stützpfeiler, welcher Dougs Bein einklemmt, nicht bewegen lässt, gibt der Gesetzlose auf, schnappt sich den Pass aus Dougs Hemdtasche und will davon. Helen hält ihn fest, beginnt einen Kampf mit ihm und versucht zusätzlich mit Worten zu überzeugen, dass es noch eine weitere Möglichkeit geben muss, Doug zu befreien. Der unfreiwillige Retter lässt sich tatsächlich überreden einen zweiten Versuch zu starten. Er entwickelt überraschender Weise eine raffinierte Problemlösung und erweist sich dadurch plötzlich als erfindungsreich und aufopferungsvoll, da er kostbare Zeit seiner Flucht und Muskelkraft in das Unterfangen steckt: dafür klettert er hoch auf das instabile Gerüst und beschafft einen losen Balken, welcher als Hebel gegen das Gewicht auf Dougs Bein wirken soll. Die steigende Flut und die peitschende Gischt und der entkräftete Doug verstärken die Brisanz der Situation. Es scheint jedoch ausweglos, da sich der Holzpfeiler keinen Zentimeter bewegen lässt. Helen versucht mit all ihrer Kraft die Hebelwirkung zu verstärken. Es folgen schnelle Schnittfolgen zwischen dem Verbrecher im ziehenden Auto mit quietschenden, rauchenden Reifen und der verzweifelten Helen mit dem fast leblosen Doug im Wasser. In dem Moment, als das Seil, welches den Balken anheben soll, reißt, lockert sich das verhängnisvolle Stück Holz und Helen kann ihren Ehemann aus der tödlichen Falle befreien – einen weiteren Rettungsversuch hätte es demnach nicht geben können. Somit kam die sprichwörtliche „Rettung in letzter Sekunde“ zum Tragen.

Helen bringt Doug sofort ins Trockene, während der Retter zufrieden grinst. Hier wird zum ersten Mal eine freundliche Seite des Mannes gezeigt, der den Großteil

der Filmhandlung als egoistischer, herzloser und unehrenhafter Kerl dargestellt wurde. Mit der Waffe im Hosenbund lehnt er selbstsicher lächelnd an der Brüstung des Gerüsts und blickt auf die Doug emsig umsorgende Helen herab. Um schließlich einzufordern was ihm laut Abmachung zusteht, begibt er sich zu ihr und eröffnet ihr: „His clothes I got. How about you?“ Sichtlich erleichtert antwortet Helen energisch: „I hated you every minute of our time. But I said I would go with you and I will!“ Er erweckt den Eindruck ziemlich verblüfft über ihre Antwort zu sein. Die Tatsache, dass sie allerdings trotz ihrer unverkennbaren Abneigung zu ihrem Wort steht, imponiert ihm, so dass er mit seinem gewohnt hämischen Grinsen fortfährt: „I thought I had a woman figured from every ankle. I thought you would begging. You are sure with that husband. He is a lucky guy. A little of that kind of luck I could use myself. Better put up some more blankets around him! Goodbye!“ Mit diesen, für ihn untypischen Worten reicht der Unbekannte Helen zum Abschied die Hand. Durch diese Rettungsaktion wird plötzlich die Figur des widerwärtigen Kriminellen mit positiven Charakterzügen ausgestattet: er arbeitet mit vollem Einsatz dafür, gemeinsam mit Helen, ihren Mann zu retten. Diesen Wesenszug hätte man während der ersten Minuten, in denen im Film eingeführt wurde, nicht erwartet. Anstatt als Reaktion auf Helens harte Worte handgreiflich zu werden und sie gewaltsam ins Auto zu zerren, gibt er seine Verwunderung zu und lässt erkennen, dass er Doug beneidet eine derart starke Frau zu haben. Zum Abschied reicht er ihr die Hand mit einem ehrlichen und netten Grinsen und blickt sie dabei fordernd an. Dieses Angebot des verabschiedenden Handschlags symbolisiert einerseits eine Entschuldigung für sein Verhalten und auch die ehrliche Freude über die erfolgreiche Rettung, andererseits ein Zug des Respekts vor einer so starken und zu ihrem Wort stehenden Frau. Helen ihrerseits ist zunächst überrascht, über sein Handeln – genau wie das Publikum. Nachdem klar wird, dass Helen seinen Handschlag nicht erwidern wird, lässt er schulterzuckend den Arm sinken. Dies macht ihren Standpunkt überdeutlich: sie verabscheut diesen Mann, verweigert ihm den Handschlag, obwohl er gerade ihren Ehemann vor dem Ertrinken gerettet hat. Für ihn hat das eine demütigende Wirkung, was auch in seiner enttäuscht wirkenden Reaktion zu erkennen ist. Die Szene wird von der nahenden Polizei unterbrochen: der Unbekannte will ins Auto, da fällt der Blick auf den bei dem Rettungsversuch zerplatzten Hinterreifen. Seine Mimik verrät seine Enttäuschung, doch es bleibt keine Zeit dafür. Schnell lässt er das Auto hinter einem Busch verschwinden, kehrt dennoch ein letztes Mal zu Helen zurück, die vor ihm zurückweicht. Panisch blickt er auf die Klippe, wo die nahende Polizei zu

sehen war, und dann zu Helen. Diese reicht ihm in diesem Moment doch die Hand zum Abschied, welche er ergreift und sofort die Flucht antritt. Sie hat in seinem Gesicht echt Bestürzung und Panik gesehen, nun doch der Polizei in die Falle zu gehen. Helen erkennt, dass er, abgesehen von seinem unakzeptablen Verhalten vor der Rettung, sich danach sehr tugendhaft verhalten hat. Dieser Handschlag lässt erkennen, dass Helen ihm dankt, ihn vielleicht sogar ein wenig bemitleidet, weil er nun ganz auf sich selbst gestellt, sein eigenes Leben retten muss. Daher, um die gute Tat des Verbrechers zu entlohnen, verrät sie ihn nicht an die Polizei und gibt ihm die Chance eines Vorsprungs. Zum Abschluss ertönt Helens Voice-Over: „He killed and he deserves to be killed. And yet, how would we feel when we read in the papers that he has been trapped, shot down!? Yes, yes I wonder what I would do if it ever came to something like this.“ Diese letzten Sätze sind genau wie die anderen Voice-Overs mehr an das Publikum gerichtet, als an sich selbst. Hiermit eröffnet sie eine moralische Frage an das Publikum. Hätte sie den gesuchten Mörder festhalten sollen, um ihn an seiner Flucht zu hindern? Am Ende wird klar, dass auch hier poetische Gerechtigkeit walten durfte: die unschuldige, glückliche Familie wird vor dem verfrühten Unfalltod des Vaters und Ehemannes verschont und kann weiterhin getrost in Ruhe und Frieden weiterleben. Der Mörder bleibt auf der Flucht. Zwar hat er Dougs Pass, doch ohne Auto wird er sich nicht lange vor der bereits alarmierten Polizei verstecken können. Helens Befürchtung, er könne erschossen werden, leitet die reflektierte moralische Frage weiter an das Publikum: Wäre man enttäuscht, wenn der unbekannte Retter sein schicksalhaftes Ende finden würde, oder wäre dies gerechtfertigt, da er schließlich gemordet hat? Sein Verhalten vor der Rettungsaktion war uneingeschränkt falsch, unmoralisch und zeichnete keine Gutherzigkeit an seiner Person ab. Da er sich bemühte, Doug zu retten, und sich, als es geschafft war, über seine Tat freute, erkennt man einen guten Wesenszug in ihm. Es bleibt hier jedoch die Frage offen, ob eine gute Tat eine Schlechte aufwiegen kann. Hätte Helen den Mann decken dürfen, oder wäre absolute Gerechtigkeit erst entstanden, wenn der Mörder seine gerechte Strafe erhalten hat? Dieser Fall stellt sich auch nach den Prinzipien der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ als schwierig heraus: einerseits ist der Mann ein gesuchter Verbrecher, der bereits wegen einer Straftat im Gefängnis saß. Zusätzlich hat er mit Sicherheit den Toten im Straßengraben zu verantworten. Die Tatsache, dass die Polizei nach ihm fahndet und ihn einen gefährlichen Verbrecher nennt, beweist, dass der Mann kein tugendhafter Mensch ist. Auch sein Verhalten, welches stets einen egoistischen und unangenehmen Zeitgenossen

charakterisiert, führt dem Publikum vor Augen, dass dieser Mann nicht der Held einer Hollywood-Geschichte sein kann. Andererseits half er Helen ihren Mann zu retten. Er konnte zwar nur durch die Chance auf eine erleichterte Flucht und die Begleitung Helens geködert werden, setzte sich letztendlich doch mit all seiner Kraft ein, um Doug zu befreien. Auch sein Verständnis und erstmalige Gutmütigkeit nach der Rettung geben den Blick frei auf eine Person, die vielleicht doch einen Funken Anstand und Ehre in sich trägt. Vielleicht ist dies ein letzter menschlicher Rest, der von seiner Verrohung verschont geblieben war. Der Production Code verweist ausdrücklich darauf, dass in einem Hollywood-Film Kriminelle und andere Sünder niemals ohne Bestrafung davon kommen dürfen. JEOPARDY ist im Jahr 1953 entstanden, zu einer Zeit in der bereits eine erste Abkehr vom Code stattfand. Zusätzlich stellt der Film eher ein B-Movie⁴⁰² dar, in welchen moralische Ambivalenzen eher gestatten waren als im A-Movie. Außerdem besitzt JEOPARDY Züge des film noir, in welchem häufig lasterhafte Charaktere gezeigt werden, die nicht eindeutig gezeichnet sind und teilweise psychopathische Züge tragen. Auch die, im film noir typisch, starke Frauenrolle ist hier vorhanden.⁴⁰³ Allerdings bleibt immer noch die Frage, ob hier nun ein Happy End nach ‚poetischer Gerechtigkeit‘ vorliegt. Nach ‚poetischer Gerechtigkeit‘ müssen verwerflich handelnde Personen bestraft werden. In Jeopardy wird der Kriminelle zwar als Verbrecher eingeführt, doch abgesehen von seiner Art und seiner scheinbar gestörten Emotionswahrnehmung wird nicht ausdrücklich gezeigt, dass er tötet. Sein Verbrechen besteht einzig in seinem Verhalten, woraus der Zuschauer schließen kann, dass diese Figur keine tugendhafte und somit belohnenswerte Figur ist. Der Held des Films ist eindeutig Helen, welche letztendlich belohnt wird und ihr eigenes Ziel erreichen kann. Somit ist formal gesehen ein Happy End vorhanden – jedenfalls einseitig. Doug ist durch einen Unfall in diese bedrohliche Lage gekommen, demnach muss hierfür niemand bestraft werden. Der namenlose Kriminelle hingegen trägt einen großen Teil zur Rettung und damit zum Erreichen des Ziels und des guten Ausgangs bei. Würde nun explizit dargestellt werden, dass bzw. wie er bestraft wird, würde dies keine Gerechtigkeit für speziell diese Geschichte darstellen, da er innerhalb der Erzählung zwar die Rolle des negativ besetzten Charakters inne hat, aber keine bestrafenswerte Tat vollbringt – er wird durch seine abstoßende Art als typischer film noir Charakter mit psychischer Disposition beschrieben, welcher eine dunkle Vergangenheit besitzt.

⁴⁰² <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1040>

⁴⁰³ Vgl.: Naremore, James: *More than Night. Film Noir in Its Context*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.

Dieses Ende stellt damit insofern ein ambivalentes Ende dar, da ein moralischer Problemfall skizziert wurde, der nicht so einfach wie bei STAGE FRIGHT entschieden werden kann.

Da am Ende des Films nicht ausdrücklich gezeigt wird, wie der unbekannte Verbrecher gestellt oder erschossen wird, nur Helens Voice-Over sein wahrscheinlichstes Schicksal anspricht, entsteht hier ‚poetische Gerechtigkeit‘. Der schlechte Charakter vollbringt eine gute Tat und wird daher durch die loyale Art der ehrlichen und rechtschaffenen Helen vor einer unmittelbaren Verhaftung bewahrt. Doch seine gesetzlosen Handlungen und sein schlechter Charakter müssen bestraft werden, was Helen voraussieht. Hiermit wird das ambivalente Happy End einerseits durch die Befreiung Dougs erreicht, andererseits wird Dougs Retter zur Flucht verholfen, welche sich dennoch als ausweglos herausstellt und seine gerechte Strafe bereits auf ihn wartet. Letztendlich wird die Moral-Frage an das Publikum gerichtet: Soll diese Figur bestraft werden, oder wären wir nicht enttäuscht und in unserem Gerechtigkeitsgefühl verletzt, wenn der ambivalente Verbrecher kaltblütig erschossen worden wäre und im schlimmsten Falle auch noch Helen bzw. die Familie Stilwin dafür verantwortlich wäre, obwohl sie ihm zu Dank verpflichtet sind? Das Böse darf zwar laut ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und ‚Production Code‘ nicht in der Welt bleiben, aber dadurch, dass Helen anspricht, was das vermeintliche Schicksal für den Verbrecher sein wird, kann das Publikum in gewisser Weise aufatmen. Helen hat sich nicht durch den Verrat an ihm schuldig gemacht und hat sich somit großzügig bei dem Retter ihres Mannes bedankt. Andererseits wird dieser ohne Auto, in einem fremden Land, vermutlich nicht lange die Gelegenheit haben sich zu verstecken und dadurch früher oder später seiner gerechten Strafe nicht entfliehen wird.

7. Resümée

Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, das literarische Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ mit dem klassischen Hollywood-Merkmal des Happy Ends zu verbinden. Von diesem Gedanken ausgehend, sollte erstmals herausgefunden werden, ob ein Zusammenhang zwischen ‚poetischer Gerechtigkeit‘ und dem klassischen Hollywood-Happy End hergestellt werden kann, um daraus rückbezüglich schließen zu können, dass das Happy End auf der literarischen Idee der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ beruht. Zusätzlich sollten

durch spezielle Filme mit ambivalenten Enden, in welchen die Guten letztlich böse sind oder die Bösen doch eine gute Tat vollbringen, untersucht werden, ob auch in diesen dramaturgisch versierten Erzählungen ‚poetische Gerechtigkeit‘ existiert und dadurch ein Happy End generiert wird.

Das erste Kapitel erschloss die historische Entstehung und Bedeutung des literarischen Prinzips der ‚poetischen Gerechtigkeit‘. Dadurch wurde ein Grundwissen geschaffen, so dass die Grundsätze der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ verständlich gemacht werden und ihre weitreichende Bedeutung auf weitere literarische Bereiche klar gemacht werden konnte. Das heutzutage weitgehend unbekannte literarische Konzept wurde eingeführt und gleichzeitig konnte herausgestellt werden, welchen essenziellen Einfluss dieses einnahm.

Die Beschäftigung mit den Konventionen des Production Codes lässt erkennen, warum das Happy End typisch für den klassischen Hollywood-Film war. Durch die strengen Vorsätze des Codes, die sich nachweislich auf die gleichen Grundsätze, wie sich das literarische Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ beruft, formte sich das Happy End zu der einzig möglichen Endkonstruktion, die den Vorschriften gerecht wird.

Um diese erste Erkenntnis zu untermauern, wurden im Anschluss die dramaturgischen Konventionen des klassischen Hollywood-Kinos erläutert: Aufbau der Handlung und Aufzeigen von End-Konventionen des populären Films, die Darstellungsweise der Figuren, sowie deren Wahrnehmung durch das Publikum. Diese Auseinandersetzung versucht dem Leser klarzumachen, an welchen Regeln sich der klassische Hollywood-Film orientiert. So wurde ein Grundverständnis für die End-Thematik geformt. Somit wurden die grundlegenden Informationen zum Aufbau des Hollywood-Films und der Konstruktion des Spielfilms behandelt, wodurch die Definition eines Happy Ends erleichtert wurde.

Im Folgenden wurde das Happy End definiert und erklärt sowie anhand eines Filmbeispiels erläutert, wie sich poetisch gerechte Tendenzen, vornehmlich durch Figurenhandlung, manifestieren. Dadurch konnte nachgewiesen werden, dass sich das Happy End durch den ‚Production Code‘ entwickelt hat, welcher sich an den Grundsätzen der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ orientiert, womit der Nachweis erbracht wurde, dass sich das Happy End aus dem literarischen Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ ableiten lässt.

Im Anschluss daran wurden zwei Filme behandelt, die eine klassische Hollywood-Dramaturgie aufweisen, den Zuschauer jedoch vor eine moralische Zwickmühle stellen, da negativ besetzte Figuren positiv bzw. positiv besetzte Figuren negativ handeln. Die Beispiele ergeben jedoch, dass trotz dieser moralischen Bedrängnis ‚poetische Gerechtigkeit‘ evoziert wird, da am Ende tatsächlich jeder Charakter das verdient hat, was ihm zusteht. Der Unschuld heischende Mörder wird durch einen schrecklichen Zufall ermordet und der unsympathische Kriminelle kann, getragen von seiner Heldentat, in letzter Sekunde entweichen. Ob dies für die Mehrheit des Publikums ein befriedigendes Finale darstellt, könnte an dieser Stelle durch empirische Studien belegt/widerlegt werden, was sich diese Arbeit allerdings nicht zur Aufgabe gemacht hat. Dennoch kann gesagt werden, dass sich aufgrund der Tatsache, dass hier positiv besetzte Figuren einem glücklichen Schicksal entgegen treten, der Zuschauer sich für/mit diesen Charakteren freut. Somit kann sich ein klassisches Happy End manifestieren. Damit wurde belegt, dass sich das Happy End aus der Hollywood-Konvention des ‚Production Codes‘ entwickelte, welcher wiederum auf ‚poetischer Gerechtigkeit‘ basiert. Das letzte Kapitel hat nachweisen können, dass ein Happy End allein durch poetisch gerechte Tendenzen entsteht, da gute und schlechte Figuren der gesellschaftlich anerkannten Moral entsprechend genau nach ihren Handlungen belohnt werden. Dadurch kann die These bestätigt werden, dass das Happy End auf den Konventionen ‚poetischer Gerechtigkeit‘ beruht und sich auch Filmschlüsse, die das Publikum in moralische Bedrängnis stürzen, als Happy End wahrgenommen werden, solange sie den Regeln der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ folgen und letztendlich das Gute siegen konnte, denn: „Am Ende wird alles gut – sollte es jedoch nicht gut sein, so ist es noch nicht das Ende!“⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Allgemein bekanntes Sprichwort. Nicht nachweisbaren Quellen zu urteilen von Oscar Wilde stammend.

Literaturverzeichnis:

- Aristoteles: Poetik, übersetzt v.: Olof Gigon, Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1961.
- Bausinger, Hermann: Formen der Volkspoesie, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980.
- Bazin, André: What is cinema?, Berkeley: University of California Press, 1967.
- Becker, Carl L.: The heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers, New Haven: Yale Univ. Press, 1959.
- Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- Black, Gregory D.: Hollywood Censored. The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940, in: Film History, Vol. 3, 1989, S. 167-189.
- Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies, Cambridge/New York/Melburne: Cambridge University Press, 1994.
- Bordwell, David: Happily Ever After. Part Two, in: The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television, Nr. 19, 1982, S. 2-7.
- Bordwell, David/ Staiger, Janet/ Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David/ Carroll Noël: Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison/London, The University of Wisconsin Press 1996.
- Branigan, Edward: Fokalisierung, in: Montage AV, 16/1/2007, S. 71-82 (übersetzt von: Christine N. Brinckmann), Ursprünglich aus: Narrative Comprehension and Film, London / New York: Routledge, 1992, S. 100–107.

- Brinckmann, Christine N.: Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts „virtueller“ Kategorie filmischer Enden, in: Montage AV 12/2/2003. S.149-154.
- Brooks, Cleanth/ Warren, Robert Penn: Understanding Fiction, New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.
- Brütsch, Matthias et al.: Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren, 2005.
- Casetti, Francesco: Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- Carroll, Noël: Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison/London: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Carroll, Noël: Theorizing the Movie Image, Madison: Cambridge University Press, 1996.
- Carroll, Noël: Philosophy of Mass Art, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Carroll, Noël: Narrative Closure, in: Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, Vol. 135, No. 1, 2007, S. 1-15.
- Cavell, Stanley: The World viewed. Reflections on the Ontology of Film, Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Cavell, Stanley: Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge (Ma.)/London: Harvard University Press, 1981.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press, 1978.
- Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen, Hrsg. von: Christine N. Brinckmann, Marburg: Schüren Verlag, 2002
- Christen, Thomas: Happy Endings, S.187-203, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren Verlag, 2005.
- Coldwell, C. Carter: Where is Happiness? A Study in Film Closure, in: Journal of the University Film Association, Vol. 33, Nr. 1, 1981.

- Dalbert, Claudia/Zick, Andreas/Krause, Daniela: Die Leute bekommen, was ihnen zusteht. Der Glaube an eine gerechte Welt und die Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit, in: Hrsg. von: W. Heitmeyer: Deutsche Zustände, Folge 8, S.87-106, hier: S.87
- Donat, Sebastian et al.: Poetische Gerechtigkeit, Düsseldorf: düsseldorf university press, 2012.
- Doherty, Thomas: Hollywood's Censor. Joseph I. Breen&the Production Code Admininstration, New York: Columbia University Press, 2007.
- Dyer, Richard: Entertainment and Utopia, in: Hrsg. von: Bill Nichols Movies and Methods, Vol. II, Berkely/Los Angeles: University of California Press, 1985, S.220-232.
- Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hrsg. von: Knut Hickethier: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Hamburg: Lit Verlag, 2007.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg: Schüren, 2008.
- Eder, Jens: Imaginative Nähe, in: Montage AV, 15/2/2006, S.135-160.
- Eder, Jens: Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren S. 225-242, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren, 2005.
- Eibl, Karl: Gotthold Ephraim Lessing. Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in: Hrsg. von: Wolfgang Frühwald: Commentatio. Analysen und Kommentare zur deutschen Literatur, Bd.2, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1971.
- Eibl, Karl: Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator, in Hrsg. von: Sebastian Donat et al.: Poetische Gerechtigkeit, Düsseldorf: düsseldorf university press, 2012, S.215-240
- Eibl-Eibesfeld, Irenäus: Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethologie, München: Piper, 1999.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Film Theory. An Introduction Through the Senses, New York: Routledge, 2010.

- Gaut, Berys: Identification and Emotion in Narrative Film, S. 200- 216. in: Carl Plantinga/ Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende*, (o.O.): Freistatt, 1776.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Stella. Ein Trauerspiel*. In: Theodor Friedrich (Hrsg.): *Goethes Werke in sechs Haupt- und vier Ergänzungsbänden*, Bd.4, Leipzig: Philipp Reclam jun, (o.J.), S.83-121.
- Greve, Werner/Ventura, Dirk: *Wissenschaftliche Beobachtungen in der Psychologie. Eine Einführung*, München: Quintessenz-Verlag, 1991.
- Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung&Carl Ernst Poeschel Verlag, 1972.
- Hartmann, Britta: *Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs*, in: *Montage AV*, 4/2/1995, S. 101-122.
- Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren, 2009.
- Hecht, Ben: *A Child of the Century*, New York: Simon&Schuster, Reprinted: A signet Book, The New American Library of World Literatur Inc., 1955.
- Horton, Andrew: *Writing the Character-Centered Screenplay*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Keppler, Angela: *Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien*, in: *Montage AV* 4/2/1995, S.85-100.
- Kermode, Frank: *Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1967.
- Köhler, Erich: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München: Fink, 1973.
- Kupfer, Joseph H.: *Visions of Virtue in Popular Film*, Westview Press, Colorado/Oxford, 1999

- Lang, Fritz: Und wenn sie nicht gestorben sind..., in: Montage AV, 12/2/2003, S.141-148.
- Leff, Leonard J./ Simmons, Jerold L.: The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code, Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.
- Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World. A Fundamental Delusion, New York: Plenum Press, 1980.
- Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin: Henschelverlag, 1965.
- Lodge, David: Die Kunst des Erzählens. Illustriert anhand von Beispielen aus klassischen und modernen Texten. Übersetzt von Daniel Ammann, Zürich: Haffmanns Verlag AG, 1993.
- Lüdeker, Gerhard Jens: Grundlagen für eine ethische Filmanalyse. Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER, in: Rabbit-Eye Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 001, S.41-59.
- Madsen: Happy End, Album: Goodbye Logik, Vertigo Berlin (Universal), 2006.
- Maltby, Richard: Hollywood Cinema, Oxford/Malden: Blackwell Publisher, 1995.
- Maltby, Richard: "A Brief Romantic Interlude": Dick and Jane go to 3^{1/2} Seconds of the Classical Hollywood Cinema, S. 434-459, in: Hrsg. von: David Bordwell/ Noël Carroll: Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison/London: University of Wisconsin Press, 1996.
- Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften, Stuttgart: Metzler, 1968.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster: Nodus Publ., 1997.
- Miller, Joseph Hillis: The Problem of Ending in Narrative, in: Nineteenth-Century Fiction, Vol. 33, Nr. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun.,1978), S. 3-7.

- Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1993.
- de la Motte-Haber, Helga/ Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.
- Nacache, Jacqueline: Le Film Hollywoodien Classique, Paris: Éditions Nathan, 1995.
- Naremore, James: More than Night. Film Noir in Its Context, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.
- Neill, Alex: Empathy and Film Fiction, S. 175-194. in: Hrsg. von: David Bordwell/ Noël Carroll: Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison/London, The University of Wisconsin Press 1996.
- Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2009.
- Neupert, Richard: The End. Narration and Closure in the Cinema, Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Nicklaus, Kirsten: Die ‚poetische Moral‘ in Lessings bürgerlichen Trauerspielen und der zeitgenössischen Trivialdramatik. Ein Strukturvergleich, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Hrsg. von Werner Besch/Norbert Oellers u.a., Berlin: Erich Schmidt Verlag, Bd. 117/4 1998, S. 481-496.
- Palmer, Frederick: Palmer plan handbook. Hollywood: Palmer Photoplay Corp. 1921, aus:
http://archive.org/stream/palmerplanhandbo00palmrich/palmerplanhandbo00palmrich_djvu.txt (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen, Tübingen: Narr, 2011.
- Plantinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face on Film, S. 239-255, in Carl Plantinga/ Greg M. Smith: Passionate Views. Film, Cognition and Emotion, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

- Plantinga, Carl/ Smith, Greg M.: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Schaudig, Michael: Das Ende vom ‚Ende‘: Nachruf auf eine filmische Konvention. In: *Montage AV*: 12/2/2003, S. 182-194.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 aus: *Sämtlichen Werken*, 1819.
- Sklar, Robert: *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York/ Toronto: Vintage Books Edition, 1994.
- Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle*, übers. und hrsg. von: Walther Eckstein, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.
- Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Smith, Murray: *Gangsters, Cannibals, Aesthets, or Apparently Perverse Allegiances*, S. 217-238, in: Carl Plantinga/ Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Schmitt, Manfred et al.: *Verteilung des Glaubens an eine gerechte Welt in der Allgemeinbevölkerung: Normwerte für die Skala Allgemeiner Gerechte-Welt-Glaube*, in: *Diagnostica*, Vol 54, Nr. 3, 2008, S.150-163.
- Seger, Linda: *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere schaffen*, Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2001.
- Solms, Wilhelm: *Die Moral von Grimms Märchen*, Darmstadt: Primus Verlag, 1999.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- Tan, Ed S.: *Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film*, S.265-287, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: *Kinogeühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, 2005.
- Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart: Metzler, 1986.

- Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Todorov, Tzvetan: *The 2 Principles of Narrative*, in: *Diacritics*, Vol.1,Nr.1, 1971, S.34-44.
- Truffaut, François: *Hitchcock*, Simon&Schuster, New York, 1967.
- Turim, Maureen: *Flashbacks in Film*, New York/London: Routledge, 1989
- Uther, Hans-Jörg (Hrsg.): *Digitale Bibliothek 2003*, Bd. 80: *Deutsche Märchen und Sagen*, S. 23659-23660.
- Vaughn, Stephen: *Morality and Entertainment. The Origins of the Motion Picture Production Code*, in: *Journal of American History*, Juni 1990, S.39-65.
- Vernet, Marc: *Die Figur im Film*, in: *Montage AV* 15/2/2006, S.11-44.
- Weber, Heinz-Dieter: *Stella oder die Negativität des Happy End*, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S.142-167.
- Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York: de Gruyter, 1997.
- Wilson, George M.: *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, New York: Columbia University Press, 1989.
- Wulff, Hans J.: *Das empathische Feld*, in: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Hrsg. von: Jan Sellmer/Hans J. Wulff, Marburg, Schüren, 2002, S.109-121.
- Wulff, Hans J.: *Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier [1]*, in: *Montage AV* 12/1/2003, S.136-161.
- Wulff, Hans J.: *Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption*, S. 377-395, in: Hrsg. von: Matthias Brütsch et al.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, 2005.

- Wulff, Hans J.: Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen, in: Montage AV 15/2/2006, S. 45-62.
- Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin: Edition Sigma Rainer Bohn Verlag, 1993.
- Zach, Wolfgang: Poetic Justice, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1986.
- Zimansky, Curt A.: The Critical Works of Thomas Rymer, New Haven: Yale University Press, 1956.

Internetquellen:

- Addison Joseph: The Spectator, No. 40. Monday, April 16, 1711 in: Project Gutenberg Title: The Spectator, Volume 1 Eighteenth-Century Periodical Essays;
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/9334/pg9334.html> (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Bordwell, David: Anatomy of the Action Picture, aus:
<http://www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php> (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Bibel: Buch Josua, Kapitel 6, aus: http://bibel-online.net/buch/luther_1912/josua/6/#1 (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Christie, Agatha: The Murder of Roger Ackroyd, aus:
<http://www.goodreads.com/reader/6640-the-murder-of-roger-ackroyd?percent=48.386132> (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Platon: Der Staat, aus: <http://www.linke-buecher.de/texte/romane-etc/Platon--Der-Staat.pdf> (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- Wulff, Hans J.: Problematisches Recht: Bemerkungen zur narrativen Form eines populären Erzählmotivs. in: Kinoschriften: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 3, 1992, S. 139-150. Hier verwendet: URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-37>, S.1-7. (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)

- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1449>
(zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4463>
(zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4766>
(zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=453>
(zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- <http://homepage.univie.ac.at/Andreas.Olbrich/montadaler.htm> (zuletzt gesichtet: 05.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7279>
(zuletzt gesichtet: 25.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5436>
(zuletzt gesichtet: 25.05.2013)
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1040>
(zuletzt gesichtet: 25.05.2013)

Filme:

- SILVER LININGS PLAYBOOK, Regie: David O. Russell, USA 2012
- IT HAPPENED ONE NIGHT, Regie: Frank Capra, USA 1934
- STAGE FRIGHT, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1949
- JEOPARDY, Regie: John Sturges, USA 1953.

Abstract

Die weltberühmte Hollywood-Konvention ‚Happy End‘ musste sich seit jeher dem Urteil der Banalität und Trivialität aussetzen. Die Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts hingegen sah in einem solchen glücklichen und gerechten Ende die Perfektion des Erzählaufbaus, so dass ein eigenständiger Begriff hierfür erfunden wurde: ‚poetische Gerechtigkeit‘. Das Ziel dieses Prinzips nahm sich zur Aufgabe das Bürgertum moralisch zu erziehen. In dieser Arbeit wird eine Verbindung zwischen der Hollywood-Konvention und dem literarischen Prinzip hergestellt, so dass letztendlich gesagt werden kann, dass sich ‚poetische Gerechtigkeit‘ im ‚Happy End‘ manifestiert. Vor allem trägt die Untersuchung des dramaturgischen Handlungsaufbaus ambivalenter ‚Happy Ends‘ einen wichtigen Teil dazu bei, ob die Hollywood-Dramaturgie auch in moralisch zwiespältigen Situationen ‚poetische Gerechtigkeit‘ erfolgreich walten lassen kann. Für ein grundsätzliches Verständnis dieser Thematik wird das Konzept der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ erklärt. Ebenso wird die Dramaturgie des klassischen Hollywood-Films erläutert, um durch Handlungsaufbau, Figurengestaltung und die Konvention des geschlossenen Endes die Erscheinungsform des Hollywood-Films nachvollziehen zu können. Ein wichtiger Punkt stellt die Vorstellung des Production Codes dar, welcher als modernes Pendant zum Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ angesehen werden kann. Demnach trägt diese Arbeit zu einer Auseinandersetzung der bisher wissenschaftlich unbeachteten Konvention ‚Happy End‘ bei und kann diese durch die nachgewiesene Verwandtschaft zur ‚poetischen Gerechtigkeit‘ von ihrer Trivialität befreien.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Florian Peter Pesel
Geboren am	10.10.1987
Geburtsort	Nürnberg, Deutschland

Ausbildung

1994 – 1998	Grundschule Happurg, bei Nürnberg
1998 – 2007	Paul-Pfinzing-Gymnasium Hersbruck, bei Nürnberg

Abitur im Juni 2007

Seit WS 2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien
--------------	--

Praxis

2006, März	Öffentliche Aufführung der eigenen Bühnenadaptation von E.T.A Hoffmanns „Der Goldene Topf“ im Rahmen des Deutschunterrichts
2007, Juli	4-wöchiges Praktikum am Staatstheater Nürnberg, Bereiche: Regie, Öffentlichkeitsarbeit, Theaterpädagogik
2008, Mai-Juli	Produktionshospitanz des internationalen Zeitzeugenprojekts „Schattenort – Du bist so jung und sollst schon sterben“, Staatstheater Nürnberg
2009 - 2010 Okt-Juni	Theaterpädagogische Assistenz „Impro-Theater“ für Jugendliche (15-18), Leitung: Claudia Bühlmann, Musisches Zentrum Wien
2010, Jan-Juni	Regieassistenz „Cut – Eine bewegte Zeit“, DSCHUNGEL Wien, Regie: Claudia Bühlmann
2011, Jul/Aug	Theaterpädagogische Assistenz „Theater für Kinder (5-10)“ Dehnberger Hof Theater