



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„IM ANGESICHT DES VERBRECHENS Eine Dramaturgieanalyse“

Verfasser

Thore Schwemann

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer: a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 18.9.2012

(Thore Schwemann)

IM ANGESICHT DES VERBRECHENS

Eine Dramaturgieanalyse

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
1. Prolog	4
<i>1.1 Einführung</i>	5
2. Im Angesicht des Verbrechens	8
<i>2.1 Inhalt</i>	9
<i>2.2 Produktion</i>	11
<i>2.3 Uraufführung und TV-Ausstrahlung</i>	13
<i>2.4 Auszeichnungen</i>	14
3. Die Aufgabe der Erzählung	16
<i>3.1 Einführung ‚Erzählung‘</i>	17
<i>3.2 Warum wir erzählen</i>	18
<i>3.3 Struktur im Alltag</i>	19
<i>3.4 Der Sinn von Struktur</i>	21
<i>3.7 Christopher Voglers „Reise des Helden“</i>	25
<i>3.8 Filmmoment vs. Struktur: Grafts Dramaturgieansatz</i>	28
4. Strukturanalyse	32
<i>4.1 Der 1. Akt: Exposition</i>	33
<i>4.2 Der 2. Akt: Komplikationen</i>	40
<i>4.3 Die Krise</i>	49
<i>4.4 Der 3. Akt: Klimax</i>	56

5. Komposition	63
5.1 Definition „Komposition“	64
5.2 Motivation / Ziel / Thema	64
5.3 Die Katharsis im Entwicklungsbogen des Helden	71
5.4 Tempo und Rhythmus	77
5.5 Nebenhandlungen	80
5.6 Szenen-Struktur	84
6. Zusammenfassung	98
7. Abstract	101
8. Quellenverzeichnis	102
8.1 Literatur	102
8.2 Internet Quellen	103
8.3 Filmographie	105
9. Lebenslauf	106

Danksagung

Ich danke meinem Vater Nils Schwemann und Johanetta Warsberg fürs Lektorieren.

Johannes Müller für das Beisteuern der Grafiken.

Meinen Freunden Dustin Selke, Reymond Buckman und Friederike Hohenstein und meinen Kommilitonen Ann-Catrin Malessa und Matthias Kobia für den Erfahrungsaustausch.

Jonas Buddrus danke ich für das Fallen lassen seiner Maske und Julia Domann für die Nachbarschaft.

Ich danke Sonja Juszt Jungo für die Unterstützung meiner persönlichen Entwicklung.

Meinem Fachbereich der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, allen voran Olga Kessararis für die Betreuung der Studien Service Stelle.

Und schließlich meinem Professor Dr. Rainer Maria Köppl für die Betreuung meiner Diplomarbeit.

1.

Prolog

*„Das mit der Dramaturgie ist wie bei der Schauspielführung:
Entweder man hats begriffen, oder man hats nicht begriffen.
Darüber kannst du noch so viele Bücher lesen, es bringt letztlich
nichts, du bleibst sozusagen Dilettant. Die Sache mit den 3 Erzähl-
Akten eines Films, die hat man irgendwann im Blut. Und man lernt
beim Gut-Filme-anschauen auch, wann man alles Plotpoint-
Gefordere einfach in den Papierkorb zu werfen hat.“¹*

Dominik Graf

¹ Hg. Johannes Sievert, *Dominik Graf, Im Angesicht des Verbrechens*.
Alexander Verlag Berlin, Köln 2010, S. 44/45.

1.1 Einführung

Seit jeher erzählen sich die Menschen Geschichten. Sie sind ein großer Bestandteil unseres Lebens. Bereits vor über 2000 Jahren befasste sich Aristoteles in der *Poetik* mit der Frage, wie eine gute Geschichte aufgebaut ist. Seitdem haben sich viele Dramatiker² und Dramaturgen mit diesem Thema beschäftigt. Durch unseren täglichen Umgang mit Geschichten ist deren Struktur ein Teil unseres alltäglichen Lebens. Allerdings ist genau dieser regelmäßige Umgang ein Problem, der die Geschichten für den Zuschauer vorhersehbar und damit langweilig machen könnte. Im letzten Jahrhundert hat der Film die Spitzenposition unter den geschichtenerzählenden Medien eingenommen. Es werden ständig neue Geschichten erfunden, um den Zuschauer noch erreichen zu können. Da der Film sich dabei jedoch an alten Mustern und bekannten Strukturen orientiert, wird dies immer schwerer. Der Zuschauer hat mittlerweile bewusst oder unbewusst diese Struktur verinnerlicht und hat dementsprechend Erwartungen an die Erzählung. Wie oft weiß man schon im ersten Drittel eines *Tatorts*³, wer der Mörder ist?! Diese Entwicklung fordert von den Autoren immer neue Ideen und neue Ansätze, die die Struktur einer Erzählung aufregend und spannend halten.

So gab es im Bereich des Kinofilms in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Entwicklung, die die klassische Struktur von Filmen zu ignorieren scheint. Allen voran die nichtchronologische Erzählweise von *Pulp Fiction*, die zeitlich rückwärts verlaufenden Handlungsstränge in *Memento* oder der ebenfalls rückwärtserzählende *Irreversible*, der sogar mit dem Abspann beginnt, gefolgt von TV-Serien, die keine in sich abgeschlossenen

² Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird für die männliche sowie für die weibliche Form die männliche Form verwendet.

³ Dt. Krimi-Fernseh-Serie.

Episoden erzählen, sondern eine durchgehende Handlung präsentieren wie z.B. *24*, *Lost* oder *The Wire*.

In Deutschland wurde 2010 die TV-Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (im Folgenden: *IAdV*) produziert, die über 10 Folgen zwar eine durchgehende Handlung aber mit fast einem Dutzend Handlungssträngen präsentiert. Die Aussagen von Autor Rolf Basedow und Regisseur Dominik Graf, dass die Struktur von *IAdV* dem Zuschauer nicht offensichtlich vorgeführt werden soll⁴ und sie sich gegen die klassischen amerikanischen Filmstrukturen aussprechen, haben mich neugierig gemacht, ob *IAdV* sich wirklich nur lose an den klassischen dramaturgischen Strukturen orientiert. In der Folge stellte sich für mich die Frage, die ich mit meiner vorgelegten Diplomarbeit beantworten will:

Orientiert sich die TV-Serie *Im Angesicht des Verbrechens* an einem traditionellen oder einem alternativen dramaturgischen Strukturmodell?

Im ersten Teil meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, wieso der Mensch als Konsument in einem solchen Ausmaß nach Geschichten und Erzählungen verlangt und was genau der Sinn und Zweck einer Dramaturgie ist. Desweiteren verschaffe ich einen Überblick über die Theorie der Filmdramaturgie, um daran *IAdV* und seine dramaturgische Struktur auf meine Fragestellung hin analysieren zu können.

Der Gegenstand *IAdV* wird in Kapitel 2 näher vorgestellt. Ich werde einen Überblick über den Inhalt geben, die Umstände für eine in Deutschland ungewöhnliche Produktion darstellen und kurz auf die Aufführungen und Rezensionen eingehen.

In Kapitel 3 werde ich auf die Aussagen von Regisseur Dominik Graf zur Dramaturgie von *IAdV* näher eingehen und in dem

⁴ Vgl. Ebd.

Zusammenhang das Anliegen und den Ursprung dieser Arbeit näher erläutern.

In der Folge werde ich mich in Kapitel 4 mit dem Sinn und der Aufgabe der Erzählung bzw. der Dramaturgie beschäftigen. In Kapitel 5 werde ich in die Theorie der Filmdramaturgie einsteigen und diese auch gleich am Gegenstand *IAdV* anwenden. In Kapitel 6 werde ich auf einzelne Aspekte der Struktur näher eingehen, wie z.B. auf die Figurenentwicklung innerhalb der Struktur sowie auf die Struktur der einzelnen Handlungsstränge.

2.

Im Angesicht des Verbrechens

„Du hast nicht zu Anfang die übliche Tatort-Leiche und die Frage, ‚Wer ist der Mörder? [...] Bei IAdV läuft es anders, es sind Episoden einer langen Geschichte. Vielleicht ist es ein einziger langer Film, ein Roman, der es gut verträgt, in kleinen Happen zu sich genommen zu werden.“⁵

Dominik Graf

⁵ Ebd. S. 45/48.

2.1 Inhalt

Der Plot von *IAdV* besteht aus fast einem Dutzend ineinander verwobener Handlungsstränge.

In der Haupthandlung jagt der junge Berliner Polizist Marek Gorsky, Sohn jüdischer Einwanderer aus Riga, zuerst widerwillig den Mörder seines älteren Bruders Grischa, der 10 Jahre zuvor auf offener Straße erschossen wurde. Marek will sich anfangs nicht mit den Strukturen des organisierten Verbrechens befassen sondern möchte am liebsten ein einfacher Polizist sein. Durch einen Zufall kommt er zurück in das Milieu, aus dem er stammt und in dem sein Bruder umgekommen ist. Dabei kommt Marek zwangsläufig auf die Spur von Grischas Mörder.

Marek identifiziert Sokolov als den Mörder Grischas im Umfeld seiner Schwester Stella, die mit dem Mafiapaten Mischa liiert ist. Marek befindet sich im Loyalitätskonflikt und muss sich den Fragen seiner Identität stellen: Fragen nach Gerechtigkeit, Rache und seinem Platz in der Gesellschaft. Er wird gezwungen sich zwischen Familie und Recht zu entscheiden. Im Showdown in einer Fabrikhalle kann Marek den Mörder seines Bruders stellen: doch obwohl er die Chance hat Rache zu üben und den Mörder zu töten, entscheidet er sich für das Recht und das Dasein als Polizist und nimmt ihn fest.

IAdV baut sich als Familiensaga auf, in der es nicht nur um Rache geht. Auch Mareks Schwester Stella möchte die Vergangenheit um ihren toten Bruder ruhen lassen und im Hier und Jetzt leben. Sie hat ihr Dasein als legales Aushängeschild im Restaurant ihres kriminellen Mannes satt und wünscht sich ein Leben mit mehr Selbstständigkeit und einer intakten Ehe.

Ihr Mann Mischa verdient sein Geld mit illegalem Zigarettenhandel. Er muss geschäftlich sein Terrain gegen den aufstrebenden Gangster-Boss Andrej verteidigen und privat um

seine Ehe mit Stella kämpfen. Als Stella und Mischa wieder zueinander finden, scheitert Mischa an seiner eigenen Hybris: er unterschätzt Andrej und wird ermordet.

Stella entscheidet sich, Mischas Platz in der Hierarchie der kriminellen Organisation einzunehmen und gewinnt dadurch ihre Selbstständigkeit zurück.

Abseits der Familiengeschichte entwickelt sich ein Polizeithriller, indem Mareks Partner und Lebensmensch Sven Lottner alles daran setzt, um vom einfachen Polizisten ins Landeskriminalamt (im Folgenden: LKA) aufzusteigen. Als Marek und Lottner durch einen Zufall die Gelegenheit bekommen, sich im LKA zu beweisen, sieht Lottner seine große Chance. Durch seine Hartnäckigkeit kann die illegale Zigarettenfabrik von Mischa und dem Großindustriellen Lenz ausgehoben werden und Marek und Lottner werden Mitarbeiter des LKA.

Am untersten Ende der Hierarchie-Kette stehen die beiden Ukrainerinnen Jelena und Swetlana. Sie werden mit dem Versprechen auf ein besseres Leben aus ihrem Heimatdorf nach Berlin gelockt. Doch anstatt in der Küche eines Restaurants zu arbeiten, müssen die beiden Mädchen in einem Bordell anschaffen. Als Marek und Jelena aufeinander treffen verlieben sie sich. Marek kann die beiden aus den Fängen der Zuhälter befreien; Swetlana findet ihr Glück in ihrer Jugendliebe aus ihrem Dorf, in der Ukraine, während Jelena mit Marek zurück nach Berlin geht.

Das Bindeglied zwischen den Guten und der Unterwelt bildet der korrupte LKA-Beamte Hollmann. Sein Privatleben ist verkorkst, seine Ehe ist erkaltet, sein Sohn dealt auf dem Schulhof und seine Geliebte und Kollegin Sabine verlangt von ihm, dass er seine Familie verlässt. Als seine Ehefrau Schmiergeld im Keller findet, will sie nichts damit zu tun haben.

Hollmann eröffnet Sabine, dass er seine Frau noch liebt. Im anschließenden Gerangel löst sich ein Schuss, bei dem die Kugel

Sabines Bein durchbohrt. Als die beiden ins Krankenhaus fahren wollen, lenkt sie das Auto in einen Fluss und die beiden fliegen als Verräter in ihrer LKA-Einheit auf.

Joska Bodrovs ist ein Gangster mit großer Moral. Als einziger kann er entkommen, als seine Brigade verraten und bei einem Einbruch von der Polizei verhaftet wird. Als Bodrov die ihm zustehende finanzielle Unterstützung für Anwälte und die Familien seiner Männer bei Gangster-Boss Andrej einfordert, wird er nur vertröstet. Andrej nutzt die Situation zu seinem Vorteil, um seinen Konkurrenten Mischa auszuschalten. Er knüpft seine Unterstützung an die Bedingung, dass Bodrov sich an Mischa für den Verrat rächt und ihn umbringt. Bodrov fühlt sich verraten, aber durch Andrejs Appell an seine Ehre ordnet er sich unter und bringt Mischa schließlich um. Er beweist dadurch seine Aufrichtigkeit und Charakterstärke, woraufhin Andrej schließlich das Geld zahlt.

2.2 Produktion

In einem Interview mit dem Film- und Fernsehwissenschaftler Christian Junklewitz erzählt Drehbuchautor Rolf Basedow, dass die Idee zu *IAdV* vom ehemaligen RTL Programmdirektor und Produzenten der Serie Marc Conrad stammt. Ihm kam die Idee, als er für RTL die mit dem deutschen Fernsehpreis ausgezeichnete Polizeiserie „Abschnitt 40“ produzierte. Conrad gefiel die Figur eines russisch sprechenden und im Milieu ermittelnden Polizisten so gut, dass er beschloss, daraus eine Serie zu machen.⁶ Daraufhin beauftragte Conrad Basedow mit dem Schreiben des Drehbuchs.

Basedow recherchierte über zwei Jahre im Rotlichtmilieu. Durch seine Arbeit am Drehbuch zu dem TV-Film *Hotte im Paradies*, bei

⁶ Vgl. Christian Junklewitz, „Im Angesicht des Verbrechens: Interview mit Basedow und Graf.“ In: *Serien Junkies Online*, 2010.

dem ebenfalls Dominik Graf die Regie führte, hatte Basedow Kontakte ins Milieu.⁷

IAdV sollte zuerst von SAT.1 produziert werden. Doch nach den schlechten Quoten der Miniserie *Blackout*, die wie *IAdV* ebenfalls von der Produktionsfirma *Typhoon AG* produziert wurde, zog der Sender den Auftrag zurück und die ARD übernahm das Projekt.⁸

Der Regisseur Dominik Graf las die erste Fassung des Drehbuchs drei Jahre vor dem Beginn der Dreharbeiten.⁹ Graf beschreibt in dem Interviewbuch *Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, dass es schon zu Beginn der Produktion Probleme mit der Länge des Drehbuchs gab. Es bildeten sich zwei Lager, in denen Conrad und Basedow die Originalversion des Drehbuchs gegen die Redakteure und Grafs Kürzungen verteidigten. Graf macht diesen Konflikt mit verantwortlich für die folgende Fehlkalkulation des Projekts; durch die Diskussionen wurden die aufkommenden finanziellen und produktionellen Schwierigkeiten verkannt. Graf vermutet, dass die Kalkulationen für die einzelnen Szenen nur grob geschätzt und mit den Erfahrungen des Herstellungsleiters abgeglichen wurden.¹⁰ Eine Folge von *IAdV* hat in rund 48 Minuten Spielzeit im Schnitt 80 bis 90 Bilder, was einer Menge eines 90 minütigen TV-Films entspricht.¹¹ Auch die Producerin Kathrin Bullemer sieht hier den Fehler in der Kalkulation; trotz der Episodenlänge hätte man anhand der Figuren, Szenenzahl und

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Hg. Sievert, S. 256.

⁹ Vgl. Ebd. S. 52.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 59 u. 61.

¹¹ Vgl. Christian Buß, „Himmelspforte und Höllentor.“ In: *Spiegel Online*, 2010.

der Locations von einem Budget eines Neunzigminüters pro Folge ausgehen müssen.¹²

Durch Verzögerungen im Drehplan wurde die Kalkulation endgültig gesprengt und die Produktionsfirma *Typhoon AG* von Marc Conrad musste Insolvenz anmelden. Bullemer deutet in einem weiteren Interview an, dass die Insolvenz hätte verhindert werden können, hätte die ARD das Budget schneller aufgestockt.¹³ Hinzu kam, dass die Gewerbeaufsicht am Set auftauchte und weitere 16-bis-18-Stunden-Drehtage untersagte.¹⁴ Erst nach einer dreimonatigen Unterbrechung konnten die Dreharbeiten zu Ende geführt werden.¹⁵

Die zu Beginn für acht Folgen mit jeweils einer Länge von 48 Minuten geplante Serie wurde in der Postproduktion auf zehn Folgen erweitert. Im Schnittraum stellte sich heraus, dass acht Folgen nicht ausreichten, um die Geschichte gut zu erzählen, so dass *IAdV* um zwei Folgen zugunsten der Figurenentwicklung und des Erzählrhythmus erweitert wurde.¹⁶

2.3 Uraufführung und TV-Ausstrahlung

IAdV wurde im Rahmen der Berlinale 2010 in der Sektion *Internationales Forum des Jungen Films* in zwei Blöcken mit je fünf Episoden am 20. und am 21. Februar 2010 im Berliner *Delphi Filmpalast* uraufgeführt.¹⁷

¹² Vgl. Hg. Sievert, S. 257.

¹³ Vgl. Ralf Krämer, „Die Serie zum Gesetz.“ In: *Spex Online*, 2010.

¹⁴ Vgl. Buß: „Himmelspforte und Höllentor.“

¹⁵ Vgl. Hg. Sievert, S. 257.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 262.

¹⁷ Vgl. o.V.: „Im Angesicht des Verbrechens.“ In: *Berlinale Online*, 2010.

Die Erstausstrahlung auf ARTE erfolgte zwischen dem 27. April und dem 11. Mai 2010 in Blöcken von je zwei Episoden, ehe die ARD ab dem 22. Oktober die Folgen einzeln ausstrahlte. Aufgrund der niedrigen Einschaltquoten zeigte die ARD die letzten drei Folgen am 19. November 2010 in einem Block. Ursprünglich war es geplant, die Folgen acht und neun an diesem Termin zu zeigen und das Finale der Serie am 26. November auszustrahlen.¹⁸ Im Durchschnitt sahen ca. 2,11 Millionen Zuschauer pro Folge zu, was einem Marktanteil von 8,1 Prozent entspricht.

2.4 Auszeichnungen

Nach der Uraufführung auf der Berlinale und der Ausstrahlung im TV wurde in etlichen Tageszeitungen, Magazinen und Online Portalen ausführlich über *IAdV* berichtet. Die Kritiken waren fast ausnahmslos positiv.

IAdV hat im beim *Deutschen Fernsehpreis 2010* den Preis für den „Besten Mehrteiler“ und für das „Beste Schauspielensemble“ im Bereich Fiktion erhalten.¹⁹

Dominik Graf erhielt 2011 den Bayerischen Filmpreis für die Beste Regie. Die Jury begründete dies mit der „meisterhaften Verknüpfung von Polizeithriller und Familiensaga“ und die Schaffung einer „realistischen Milieustudie frei von Klischees.“²⁰

Zusätzlich erhielt *IAdV* den *Grimme Preis 2011* im Bereich Fiktion. Die Jury begründete dies mit der „glänzenden“ Regie, der „variablen Kameraarbeit“ in einem Zusammenspiel mit einem „kongenialen Schnitt“ und mit einer „großartigen“

¹⁸ Vgl. o.V.: „Finale im Nachtprogramm.“ In: *SpiegelOnline*, 2010.

¹⁹ Vgl. o.V.: „Die Preisträger 2010.“ In: *Deutscher Fernsehpreis Online*, 2010.

²⁰ Vgl. o.V.: „Bayerischer Fernsehpreis für drei WDR Produktionen.“ In: *WDR Online*, 2011.

schauspielerischen Darstellung. Die Jury kritisierte die ARD für die schlechte Platzierung im Programm.²¹

²¹ Vgl. o.V.: „Im Angesicht des Verbrechens: Begründung der Jury.“
In: *Grimme Preis Online*. 2011.

3.

Die Aufgabe der Erzählung

"Man ist dem Film in der Erinnerung völlig verfallen, er lässt einen nicht mehr los, so als fände man plötzlich ein Stück der eigenen Biografie heimlich in einem Dokumentarfilm mitgefilmt."²²

Dominik Graf

²² Sophie Albers, "Der Pate" von Berlin." In: *Stern Online* 2010.

3.1 Einführung ‚Erzählung‘

Zu Anfang gab es nicht einmal das Wort. Mit Händen und Füßen, mit Grunzen und Raunen informierten sich die Menschen über Gefahren und gute Jagdreviere. Das Überleben und Fortpflanzen war der Sinn des Lebens. Zehntausende Jahre alte Höhlenzeichnungen über die Jagd sind die ersten Spuren von festgehaltenen und überlieferten Erzählungen, die man sich nach Entwicklung der Sprache an Lagerfeuern erzählte. Seit jeher hat die Sprache und mit ihr die Erzählung ihren Weg über zahllose Generationen und eine Vielzahl verschiedener Medien gefunden. Seit circa vier Jahrtausenden gibt es das geschriebene Wort, seit 25 Jahrhunderten das Theater, seit über 500 Jahren den Buchdruck, seit einem Jahrhundert den Film, seit 80 Jahren das Radio und fast zeitgleich mit dem Radio entstand das Fernsehen.²³

Die Filmwissenschaftler David Bordwell und Kristin Thompson beschreiben in *Film Art* die ‚Erzählung‘ als einen Ablauf von Ereignissen, die unter der Berücksichtigung von Raum und Zeit in einer Aktion/Reaktions-Beziehung interagieren.²⁴ Die Aktion/Reaktions-Beziehung setzt zwei Parteien voraus, die entweder aus zwei oder mehreren Protagonisten mit gegenläufigen Interessen bestehen können oder auch aus einem inneren Konflikt mit verschiedenen Positionen. Im Allgemeinen ist eine Erzählung einfach ein strukturierter Ablauf von Ereignissen.

Das ‚Erzählen‘ beschreibt im weitesten Sinne, ein Ereignis oder ein Geschehen zu einer Darstellung zu bringen. In unserem filmwissenschaftlichen Zusammenhang definiert der Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz ‚Erzählen‘ als eine „kommunikative Übermittlung von realen oder erdachten,

²³ Vgl. Robert McKee, *Story*. Alexander Verlag Berlin 2008, S. 93.

²⁴ Vgl. David Bordwell und Kristin Thompson, *Film Art*, McGraw-Hill, New York 1986, S. 83.

imaginären Handlungsabläufen.“²⁵ Diese kommunikative Übermittlung setzt voraus, dass es einen Sender, einen Empfänger und eine Botschaft gibt. Der amerikanische Professor für Film an der Universität von Kalifornien Edward Branigan sieht jedoch die Erzählung als den Sender und den Zuschauer als den Empfänger, der aus der Erzählung die Botschaft kreiert. Das würde bedeuten, dass der Zuschauer die Erzählung selbst mit einer Botschaft auflädt. In jedem Fall ist die Botschaft ein existenzieller Teil der Erzählung. Branigan beschreibt in seinem Buch *Narrative Comprehension and Film* ‚Erzählen‘ als eine Regulierung und Verteilung von Wissen, mit der bestimmt wird, wann und wie der Zuschauer Zugang zu eben diesem Wissen erhält. Somit ist die Erzählung das Konstrukt für das Geschehen der Geschichte und das Erzählen das Ergebnis eines Prozesses, das sich nach den Aspekten des Ablaufs richtet: Wie werden Informationen über das Geschehen der Geschichte mitgeteilt?²⁶

3.2 Warum wir erzählen

Heutzutage konsumiert der Mensch Geschichten in riesigen Mengen; in Filmen, Romanen, Theater, in der Zeitung, im Internet und im Fernsehen. Es ist ein unversiegender Strom an erzählten, gedruckten und gesendeten Nachrichten und Geschichten; die Gutenachtgeschichten der Kinder, Prahlereien und Klatsch unter Freunden, Computerspiele oder der Austausch im Internet, sie alle zeigen das unstillbare Verlangen nach Erzählungen. Das Erzählen scheint alltäglich zu sein wie Essen, Arbeit oder Sport - sogar in unseren Träumen durchleben wir sie.²⁷

²⁵ Jörg Schweinitz, *Sachlexikon des Films*. Reclam, Stuttgart 2002, S. 145.

²⁶ Vgl. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London 1992, S. 65.

²⁷ Vgl. McKee, S. 18/19.

Warum verbringen wir soviel Zeit mit Geschichten? Schon vor Aristoteles gab es Überlegungen zur Kunst des Geschichtenerzählens. Ein alter Text aus dem Indischen weist darauf hin, dass ein gutes Schauspiel den Zuschauern Antworten auf ihre Sorgen und ihr Seelenleben geben muss, aber auch einem zufällig vorbeikommenden Betrunkenen „Trost spenden“ soll.²⁸ Dies gilt auch im Allgemeinen für die Erzählung, in der der Kommunikationstheoretiker Kenneth Burke das „Rüstzeug für das Leben“ sieht.²⁹ Durch unseren Drang, Ursache und Wirkung zu verstehen und strukturieren zu wollen erweitern wir unser praktisches Wissen über das Universum. Wir erzählen Geschichten, weil wir strukturieren, lehren und aus ihnen lernen wollen. Laut der Filmtheoretikerin Linda Seger dienen Protagonisten in einer Geschichte dem Zuschauer als Identifikationsanker. Durch sie können wir unsere Ängste und Hoffnungen emotional, logisch strukturiert und aus sicherer Distanz durchleben. Wir suchen Erfahrungen aus unserem eigenen Leben in der Geschichte. Wir versetzen uns in die Figur, weil wir unterbewusst erkennen, dass die Geschichte mit unserem eigenen Leben verbunden ist.³⁰

3.3 Struktur im Alltag

Der Mensch dürstet nicht nur nach Erzählungen, er sucht auch immer nach Struktur. Der Mensch hat ein Bedürfnis nach Ordnung und Richtlinien. Beispiele dieses Bedürfnisses aus dem Alltag sind Kalender, die Uhrzeit, Abgrenzungen von Tätigkeiten und Funktionen im Job oder Kinder, die ein und dasselbe Märchen

²⁸ Vgl. Jean-Claude Carrière und Pascal Bonitzer, *Praxis des Drehbuchschreibens*. Alexander Verlag Berlin 2002, S. 23/24.

²⁹ Vgl. McKee, S. 18.

³⁰ Vgl. Linda Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Alexander Verlag Berlin 2005, S. 165.

immer wieder hören wollen, ohne dass sich die Abfolge der Handlungen ändern darf. Die klassische Dramaturgie bedient diesen Hunger des Menschen nach Struktur und bringt Ordnung in die Grundprobleme des Lebens. Zusätzlich ist der Mensch auf der Suche nach Interpretationen und Bedeutungen und sucht nach einem tieferen Sinn.

Um diese Bedeutung innerhalb einer Erzählung zu erreichen, bedarf es einer Struktur. In dieser Bedeutung zielt der erzählende Film auf die Spiegelung des eigenen Lebens, sie löst die Identifikation und somit die Verbundenheit mit der Erzählung aus: Die Bedeutung lässt den Menschen sich selbst in der Geschichte wiedererkennen.

Das traditionelle, erzählende Hollywood Kino ist auf logischen Erzählfluss und eben diese Identifikation bedacht. Unter dem Druck der klassisch-mythischen-traditionellen Muster gerät die Struktur der allgegenwärtigen Alltagswahrnehmung in Vergessenheit: Chaotisch, langweilig, unkalkulierbar und bruchstückhaft.

Die Drehbuchautoren versuchen bewusst durch die Art der Erzählstruktur diese Identifikation zu fördern und dadurch die Menschen ins Kino zu locken. Durch die starke Identifikation mit dem eigenen Leben wird dem Aspekt der Erzählung und deren strenger Struktur wenig Beachtung geschenkt und sie daher als ‚natürlich‘ wahrgenommen. Vor mehreren tausend Jahren beruhten die Erzählungen auf den persönlichen Erfahrungen der Jäger. Auch heute spielt die eigene Wahrnehmung beim Erzähler eine entscheidende Rolle. Daher gibt das Leben der Fiktion ihre Form.³¹

³¹ Vgl. McKee, S. 19.

3.4 Der Sinn von Struktur

Ari Hiltunen schreibt in *Aristoteles in Hollywood*, dass die Handlungsstruktur von ihrer Wirkung auf das Publikum und über das Wecken von Emotionen verstanden werden muss.³²

Schon vor über zweitausend Jahren versuchte Aristoteles in der *Poetik* die Gesetzmäßigkeiten der Tragödie zu benennen und ist heute noch der Ausgangspunkt für Romanautoren und Drehbuchschreiber der modernen Dramenlehre.

Für Aristoteles besteht die emotionale Erfahrung aus Mitleid, Furcht und Katharsis. In ihr sieht Aristoteles den Zweck des Theaters; durch das Erkennen der Wahrheit, soll der Zuschauer eine Reinigung und Läuterung seiner Seele erleben. Das Publikum leidet mit der Hauptfigur und dies führt im besten Falle dazu, dass es eine starke Angst spürt, gepaart mit Hoffnung, Aristoteles beschreibt diese Emotionen mit ‚eleos‘ und ‚phobos‘.³³ Im letzten Augenblick findet der Umschwung durch einen Akt der Erkenntnis statt und der Zuschauer wird dadurch von diesen Emotionen erlöst.³⁴

Die Grundlage für eine solche Wirkung auf den Zuschauer liegt im „notwendigen“ Voranschreiten der Szenenfolge, die sich streng an die Gesetze der Kausalität hält und in sich abgeschlossen und vollständig ist. Das heißt, dass kein Teil einer Erzählung ohne den anderen auskommt und sich nicht ohne Qualitätsverlust aus

³² Vgl. Ari Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*. Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach 2001, S. 35.

³³ Vgl. Aristoteles, *Poetik*. Reclam, Stuttgart 2006, S. 25. Die Übersetzung ist nicht einwandfrei geklärt. Manfred Fuhrmann übersetzt ‚eleos‘ und ‚phobos‘ in seiner Version der *Poetik* mit ‚Jammern‘ und ‚Schaudern‘.

³⁴ Vgl. Ebd.

der Geschichte streichen lässt.³⁵ Diese Notwendigkeit macht die Erzählung logisch und glaubwürdig.³⁶

Der Dramatiker und Filmtheoretiker David Mamet sieht in der Geschichte die Möglichkeit, dass wir als Zuschauer unsere „Überlebensfertigkeiten“ ausüben, uns in andere Rollen hineinversetzen und stellvertretend für den Protagonisten Angst empfinden können, während wir selbst „uns in Sicherheit wissen“. In dieser emotionalen Erfahrung besteht die Kraft und Energie einer Erzählung. Im Idealfall ist in einer Erzählung, in der nichts zu finden ist, was außerhalb des Zusammenhangs liegt, in der jedes Ereignis den Helden behindert oder ihn unterstützt bei der Suche nach einem einzigen Ziel. Eine Erzählung, in der der Held nicht auf der Suche nach einem Ziel ist, bleibt nicht in unserem Gedächtnis. Die strukturierte Suche nach einem einzigen Ziel bietet daher auch in einem nichtdramatischen Rahmen, im alltäglichen Leben Unterhaltung.³⁷

Somit zielt die Struktur einer Erzählung, eines Liedes, eines Romans, einer Geschichte auf das Empfinden des Rezipienten, auf seine subjektive Wahrnehmung und seine Emotionen und lässt ihm schlussendlich eine Befriedigung erfahren. Der Zuschauer durchlebt durch die Identifikation mit dem Helden eine subjektive, individuelle eigene Geschichte. Er erfährt zusammen mit der Figur einen Lernprozess und damit etwas über sein eigenes Leben. Durch den Zuschauer wird eine Geschichte erst komplettiert, ohne ihn und seine mentale Interaktion mit dem Geschehen würde sie nicht entstehen.

Das Bilden einer Erzähl-Struktur ist der Versuch, die unbestimmten Parameter einer Erzählung einzugrenzen und durch diese Kontrolle den Erfolg der Geschichte durch

³⁵ Vgl. Hiltunen, S. 54.

³⁶ Vgl. Carrière/Bonitzer, S. 211.

³⁷ Vgl. David Mamet, *Vom dreifachen Gebrauch des Messers*. Alexander Verlag Berlin 2005, S. 41/42 u. 55.

Anerkennung beim Rezipienten oder auch in Zuschauerzahlen im Kino und den damit verbundenen Einnahmen berechenbar zu machen.

3.5 Die Akt-Struktur

Nach Syd Field bewegt sich die Geschichte durch ein „lineares Fortschreiten von aufeinander bezogenen Vorfällen, von Episoden und Ereignissen“³⁸ voran, die am Ende auf eine dramatische Auflösung zielen. Das Ziel der linearen Abfolge von Ereignissen ist, wie wir bereits festgestellt haben, die Auflösung, die nach Aristoteles in der Katharsis, durch Furcht und Mitleid hervorgerufen wird. Die strukturelle Voraussetzung für diese Auflösung und der aristotelischen Läuterung ist ein Anfang, eine Mitte und ein Ende der Geschichte.³⁹ Dieses einfache Schema stellt die 3-Akt-Struktur dar und dient als Grundgerüst für die dramatische Struktur.

Das weitverbreitete problemorientierte 4-Akt Modell nutzt den Midpoint des 2. Aktes als weitere Unterteilung. Schon bei Shakespeares Dramen kann man das von McKee vertretene 5-Akt-Modell erkennen, während Christopher Vogler in seiner „Reise des Helden“ 12 Stadien mit einem Vielfachen an Unterteilungen arbeitet, die eine genauere Aufschlüsselung der Handlung möglich macht. Alle drei Modelle sind, wie man der Grafik am Ende von Kapitel 3.7 entnehmen kann, eine Weiterentwicklung der 3-teiligen aristotelischen Grundstruktur und basieren auf der Idee eines Anfanges, einer Mitte und einem Ende.

³⁸ Syd Field, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. München, 1987, S. 43.

³⁹ Vgl. Aristoteles, S. 25.

3.6 Der Monomythos: die Heldenreise als universale Geschichte

Joseph Campbell erkannte in seinen Mythenforschungen, dass das Muster der Geschichten im Kern immer gleich bleibt und in zahllosen Varianten immer wieder neu erzählt wurde. In seinem Buch *Der Heros in tausend Gestalten* stellte Campbell fest, dass Geschichten dem Muster des Mythos folgen; sie eine Reise der Hauptfigur sind. Campbell bezeichnete diese Reise des Helden als den „Monomythos“.⁴⁰

Dieser Monomythos folgt einem Grundmuster, in dem der Held aus seiner Alltagswelt herausgerissen und in eine unbekannte Welt hineingestoßen wird, in der er außergewöhnlichen Kräften gegenübersteht. Der Monomythos handelt von einem Helden, der der Versuchung nicht nachgibt, von einem Menschen, der eine Prüfung machen muss, die er sich nicht ausgesucht hat⁴¹ und schlussendlich den Sieg davonträgt.

Die Heldenreise lässt sich nach Campbell in den Geschichten jeder Kultur entdecken. Es gibt sie in unzähligen Varianten und doch sind in den Strukturen nur marginale Abweichungen zu finden. Daher lässt sich darauf schließen, dass es ein allgemein gültiges Strukturkonzept für erfolgreiche Geschichten gibt.⁴²

Linda Seger sieht den Grund dafür darin, dass wir alle ähnliche Erfahrungen in unserem Leben machen. Die Stadien der Reise unseres eigenen Lebens gleichen denen der Heldenreise; Wachstum, Entwicklung und Transformation.⁴³ Wobei nahe liegt, dass die Geschichten sich an der Entwicklung des menschlichen Geistes von der Unwissenheit zur Erkenntnis orientieren und sie

⁴⁰ Vgl. Vgl. Christopher Vogler. *Odysee des Drehbuchschreibers*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2007, S. 50.

⁴¹ Vgl. Mamet, S. 29.

⁴² Vgl. Vogler, S. 50.

⁴³ Vgl. Seger, 2005, S. 165.

daher so ein hohes Identifikationspotenzial beim Publikum haben. Wir alle sind auf der Suche nach einem Partner, Streben nach Erfüllung, wollen unsere Träume realisieren und unserem Ideal nahe sein – diese Suche ist es, was alle Kulturen gleich haben, sozusagen eine universelle menschliche Eigenschaft und daher identifizieren wir uns mit dem Helden und verstehen, dass wir uns selbst in der Figur sehen und unser Leben in der Geschichte. Die Abenteuer solcher Reisen, die Identifikation mit unserem Leben und die damit verbundenen Emotionen machen eine Geschichte hörens Wert und erfolgreich.

3.7 Christopher Voglers „Reise des Helden“

Ich habe für die vorliegende Dramaturgieanalyse von *IAdV* einen Vergleich mit der klassisch amerikanischen Dramaturgietheorie der „Reise des Helden“ von Christopher Vogler gewählt. Sie repräsentiert ein sehr zugängliches, klar strukturiertes und bildlich beschriebenes analytisches Modell, das einen Kontrast zu den Aussagen von Dominik Graf und seinem Autor Rolf Basedow darstellt.

Christopher Vogler hat die tiefenpsychologischen Studien der „Archetypen“ von Carl Gustav Jung und die Mythenstudie „*Der Heros in 1000 Gestalten*“ von Joseph Campbell zu einem praktisch orientierten Leitfaden für Drehbuchautoren weiterentwickelt. Vogler sieht in der „Reise des Helden“ Parallelen zur Kunst und zu den Gesetzen des alltäglichen Lebens. Er beschreibt grundlegende Prinzipien für die Praxis des Geschichtenerzählens, die auch bei der Analyse als Werkzeug dienen können, um die Kunst des Geschichtenerzählens systematisch, gezielt und gründlich zu untersuchen.⁴⁴

⁴⁴ Vgl. Vogler, S. 9/10 u. 14.

Für Vogler ist die Form gerade für die Künstler von großer Bedeutung, die die Form ablehnen. Deren neuartige und aufregende Arbeiten zeichnen sich durch die Distanz zu bekannten Mustern aus, was die Kenntnis von Struktur und Form zumindest beim Rezipienten voraussetzt. Zugleich sieht Vogler das Risiko, dass unkonventionelle Werke nur ein begrenztes Publikum ansprechen, da sie keine gemeinsamen kulturellen Berührungspunkte mit dem Mainstream aufweisen. Vogler ist der Ansicht, dass um ein breites Publikum anzusprechen, ein gewisses Maß an traditioneller Form unabdingbar ist.⁴⁵

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 16/17.

Zusammenfassend gibt die folgende Grafik gibt noch einmal einen Überblick über die angesprochenen dramaturgischen Ansätze.



Abb. 1: Grafik nach „Structure Zoom.“ In: *Indie Screenwriting Online*, Bogwood Films, 2012.

3.8 Filmmoment vs. Struktur: Grafs Dramaturgieansatz

In der Presse wurde aufgrund der durchgehenden, komplexen Erzählung und der zahlreichen Nebenhandlungen viel über die Dramaturgie der Serie diskutiert. Regisseur Dominik Graf und Autor Rolf Basedow haben in einigen Interviews zu diesem Thema Stellung genommen und sich auch den Vergleichen zu US-Serien wie *The Wire* gestellt.

Christian Buß schreibt auf *SpiegelOnline*, dass Graf nicht an klassische Plot-Points interessiert sei, ebenso wenig an einer fernsehkompatiblen Figurenentwicklung. Er stellt die fernsehuntypische Ausführlichkeit der Darstellung von Macht- und Gesellschaftsgefüge in den Vordergrund.⁴⁶

Graf selbst beschreibt *IAdV* als ein Epos, welches wie ein Baum aufgebaut ist; In der Mitte ein dicker Stamm, der Erzählung von Gorsky und Lottner, von dem die vielen Verästelungen in alle möglichen Richtungen abgehen.⁴⁷ Graf beschreibt es als eine Art Turm zu Babel von Berlin.⁴⁸

Die Länge einer Serienfolge von fünfzig Minuten beschreibt Dominik Graf als eine „wunderbare Erzähllänge“. Im Vergleich der ‚horizontalen‘ und epischen Erzählweise moderner amerikanischer Serien wie *The Wire* oder *The Sopranos* in denen die Episoden in sich abgeschlossen oder mit einem starken Cliffhanger arbeiten, sieht Graf bei *IAdV* eine andere Struktur; *IAdV* ist eine lange Geschichte, ein einziger Film, den man in

⁴⁶ Vgl. Christian Buß, „Von Bullen und anderen Schweinen.“ In: *Spiegel Online*, 2010.

⁴⁷ Vgl. Katja Nicodemus und Christof Siemes: "Bei den Russen ist da dieser Stolz", In: *Zeit Online*, 2010.

⁴⁸ Vgl. Hg. Sievert, S. 49.

Episoden anschaut, wie einen Roman, den man nicht in einem Stück liest.⁴⁹

Graf spricht sich gegen eine Abarbeitung dramaturgischer Techniken aus und wehrt sich damit gegen die von Drehbuchtheoretikern vorgegebenen Abfolge von Wendepunkten. Er kritisiert die heutige Vorgehensweise der Fernsehproduktionen, bei denen es nur um das Große Ganze geht, um eine nachvollziehbare und logische Dramaturgie, um die Anpassungsfähigkeit und Sympathie der Charaktere, um Inhaltsangaben, Themen und Botschaften.⁵⁰ Abgesehen von den notwendigen drei Erzähl-Akten, ist Graf der Meinung, dass große Filme eine „fragile, zerbrechliche und lockere Dramaturgie“ haben müssen und sie dürfen auch von einer „kleinen Emotion“ erzählen; das geschieht laut Graf in der Bedeutung des einzelnen Filmmoments. Die Struktur soll dem Zuschauer nicht offensichtlich vorgeführt werden.⁵¹ Er hebt ein einzelnes Ereignis, ein Gefühl, eine Bewegung, einen Augenblick hervor, stellt dies als wichtiger dar als die Gesamtstruktur. Für Graf sind also die einzelnen Elemente des Plots relevant. In diesem Moment muss nicht viel passieren, um dem Zuschauer ein Gefühl zu vermitteln. Eine ‚kleine Emotion‘, wie Graf sie nennt, hat keine Form, keine bestimmte Länge oder einen bestimmten Platz in einem Raum. Eine ‚kleine Emotion‘ nimmt den Raum ein und genau das ist für Graf von Wichtigkeit.

Die Analyse einer filmischen Erzählung baut auf der Unterscheidung von „Plot“ und „Story“ auf. Der Plot wird die Handlung genannt, wie der Film sie darstellt – das, was der Zuschauer auf der Leinwand zu sehen bekommt. Story hingegen meint die „chronologische Ordnung unter Berücksichtigung von

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 45.

⁵⁰ Vgl. Nicodemus/Siemes.

⁵¹ Vgl. Ebd.

Ursache und Wirkung“⁵². Die chronologisch, logische Abfolge der Ereignisse soll laut Graf nicht in den Vordergrund gehoben werden. Graf's „einzelnen Momente“ bilden einen Zusammenhang, aus dem der Film und der Plot entstehen. Diese sollen nicht nach einem Rezept angefertigt werden, sondern von den „kleinen Emotionen“ in großen Bildern leben

Graf stellt hierbei die Ära des *New Hollywood* in den Vordergrund, in der die einfachen Geschichten vom Reichtum der extremen Charaktere lebte. Daher rechtfertigt Graf Szenen wie die lange Trauerfeier in der zehnten Folge von *IAdV*, die als Plot länger ist als ihre dramaturgische Story-Funktion es verlangen würde.⁵³ Auch Autor Rolf Basedow spricht sich gegen das Kopieren amerikanischer Dramaturgie aus. Basedow möchte sich nicht von der Form einengen lassen und geht nicht von einem dramaturgischen Überbau aus. Er beschreibt seine Arbeit als ein „freies Schreiben“, das sich „ganz automatisch strukturiert“.⁵⁴

Weder Graf noch Basedow sprechen sich gegen Dramaturgie aus. Allerdings beschreiben sie einen lockeren Umgang mit der Erzählstruktur ohne sich den Konventionen von Plot Points oder vorgeschriebenen Wendungen unterwerfen zu wollen. Stattdessen legen sie den Augenmerk auf den einzelnen Filmmoment.

Der Fokus auf den einzelnen Moment und seine Ablehnung der Struktur ist Dominks Graf's Ansatz bei der Erzählung von *IAdV*. In der Folge versuchen wir die Filmstruktur von *IAdV* zu analysieren, wofür wir den Monomythos zu Rate ziehen, der hilft zu verstehen,

⁵² Thomas Christen, „Scharf beobachtete Konstruktionen. Erzählen im Film – filmische Narration.“ *Filmbulletin* 6, Winterthur, 1996, S. 41.

⁵³ Vgl. Nicodemus/Siemes.

⁵⁴ Vgl. Junklewitz.

warum Filme einem bestimmten dramatischen Aufbau folgen und zeigen soll, ob Dominik Graf ohne ihn auskommt.

4.

Strukturanalyse

„Es geht nur noch ums große Ganze, um die Dramaturgie, die Anpassungsfähigkeit und Sympathie von Charakteren, die angebliche Nachvollziehbarkeit, die Logik.“⁵⁵

Dominik Graf

⁵⁵ Nicodemus/Siemes.

4.1 Der 1. Akt: Exposition

Der Anfang der Geschichte; wir steigen in die Erzählung ein. David Mamet sieht als erste Voraussetzung für die Identifikation mit der Hauptfigur, dass sie sich zu Beginn der Geschichte noch in keinem „Zustand“ befindet, daher sich nicht schon inmitten in der Geschichte befindet. Die Reise soll für den Zuschauer zur gleichen Zeit beginnen wie für den Helden.⁵⁶ Um mit dem Protagonisten auf die Reise zu gehen, wird ein Rätsel aufgegeben, das es erlaubt, die Figur auf ein Abenteuer zu schicken. Dieses Rätsel besteht nicht aus einer „plötzlichen Idee“ des Protagonisten sondern aus einem konkreten Problem, einem Anstoß, der die Handlung in Gang bringt und die Geschichte beginnen lässt.⁵⁷

Syd Field geht davon aus, dass der Zuschauer vor dem Ereignis, das die Geschichte ins Laufen bringt, über die Umstände der Geschichte informiert sein muss: Wo sind wir? Wer ist die Hauptfigur? Worum geht es?⁵⁸ Durch die Erfahrung des heutigen Rezipienten und der damit gestiegenen Erfahrung im regelmäßigen Umgang mit Geschichten werden diese notwendigen Informationen immer mehr reduziert. Daher kann die Vorgeschichte immer später im Verlauf der Geschichte eröffnet werden. Durch die Praxis im Umgang mit Erzählungen ist das kulturelle Wissen und das Verständnis für die strukturelle Organisation von Geschichten gestiegen. Der Hirnforscher Olaf Breidbach geht in seinem Essay „Wie kulturelles Wissen entsteht“ davon aus, dass Wissen, in unserem Zusammenhang das Wissen von Erzähl-Struktur, interpretierte Information ist. Das bedeutet, dass der Zuschauer gegebene Informationen nicht einfach addiert

⁵⁶ Vgl. Mamet, S. 111.

⁵⁷ Vgl. Seger, S. 42/43.

⁵⁸ Vgl. Field, S. 12/13.

sondern daraus ein Ganzes formt.⁵⁹ Daher brauchen wir nur wenige Informationen, um in eine Geschichte einsteigen zu können. „Es wird ein Problem benannt, der Held bietet sich als Protagonist an, der eine Lösung finden wird und das Publikum schenkt ihm seine Aufmerksamkeit“⁶⁰, fasst Mamet den Beginn einer Erzählung zusammen.

Christopher Vogler adaptierte für sein Buch *Die Odysse des Drehbuchschreibers* den Zyklus der Heldenreise Campbells und teilte seine „Reise des Helden“ in zwölf Stadien ein. Vogler beschreibt das erste Stadium als die „gewohnte Welt“. Dieses Stadium gibt dem Zuschauer, ähnlich wie Field in seiner Exposition, Informationen über den Hintergrund und Vergangenheit des Helden und stellt damit die Ausgangssituation dar. Die „gewohnte Welt“ beschreibt den Alltag und ist der Ausgangspunkt und der Hintergrund des Helden. Sie zeigt oft das Familienleben und die Arbeitswelt des Protagonisten. Die Welt mag friedlich und auch langweilig wirken, aber sie beschreibt die Grundlage für einen späteren, lebhaften Kontrast zur unbekanntem Welt, in die sich der Held begeben wird.⁶¹ Sein Ansatz besteht darin, dass die unbekanntem, fremde Welt nur als eine solche gesehen werden kann, wenn man sie mit der gewohnten vergleichen kann.

Auch Vogler stimmt damit überein, dass ein bestimmtes Ereignis nötig ist, die Geschichte in Gang zu bringen. Er teilt diesen Prozess in zwei Stadien ein; der „Ruf des Abenteurers“ konfrontiert den Helden mit einem Problem; er wird herausgefordert. Der Ruf offenbart das Ziel des Helden, den Preis um den es gehen wird. Er

⁵⁹ Vgl. Olaf Breidbach, „Evolution der Information. Wie kulturelles Wissen entsteht.“ In: *SpiegelOnline*, 2008.

⁶⁰ Mamet, S. 42.

⁶¹ Vgl. Vogler, S. 167.

kann nicht länger in seiner bequemen gewohnten Welt verharren sondern merkt, dass es Zeit ist für Veränderungen.⁶²

Im darauffolgenden Stadium besteht die Reaktion des Helden auf den Ruf in der Regel in einer „Weigerung“; er zögert aus Angst vor der unbekanntem Welt sich auf das Abenteuer einzulassen. Dieses Zögern zeigt dem Zuschauer, wie gefährlich sein Unterfangen ist und mit welchen dramatischen Konsequenzen der Held rechnen muss, wenn er scheitert. Diese Angst-Reaktion ist ebenfalls eine ganz natürliche, die jeder Mensch kennt; in der Regel zögern wir, bevor wir eine große Entscheidung treffen. Nach Vogler wird an diesem Punkt noch ein weiteres Ereignis benötigt: das Eintreten neuer Umstände oder einer dritten Person, um dem Helden einen letzten Schubs zu geben, damit er seine Ängste überwindet.⁶³

Dieser letzte Anstoß geschieht nicht selten durch einen „Mentor“. Die Beziehung zwischen Held und Mentor ist eines der geläufigsten Themen in der Mythologie. Die Aufgabe des Mentors besteht darin, den Helden auf die unbekanntem Welt vorzubereiten, ihn mit Rat und/oder Waffen auszustatten. In diesem Stadium geht es darum, dass der Held mit genügend Wissen und Selbstvertrauen ausgestattet wird, um sich seiner Angst zu stellen und um in der anderen, neuen Welt zu bestehen.⁶⁴

⁶² Vgl. Ebd. S. 58 ff.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 60/61 u. 202.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 61 u. 215.

Aufgrund der Vielzahl an Charakteren und ihrer komplexen Beziehungen möchte ich die Beziehungen der Figuren für ein besseres Verständnis anhand der folgenden Grafik darstellen.

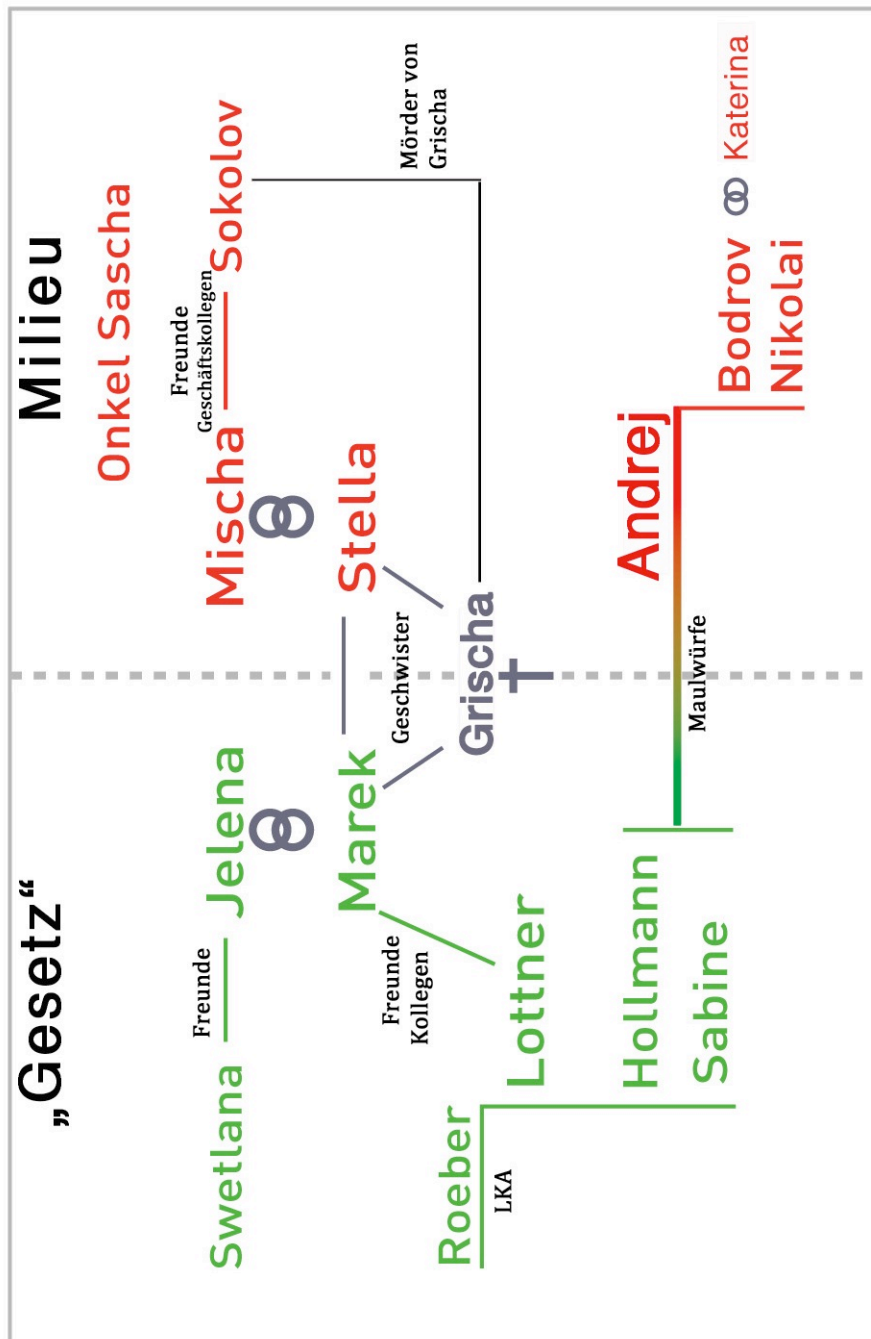


Abb. 2: Grafik Thore Schwemann

Die Exposition von *Im Angesicht des Verbrechens* beginnt anders als die Story, die vom Polizisten Marek Gorsky erzählt, der den Mörder seines vor 10 Jahren gestorbenen Bruders sucht, vermuten lässt. In der Eröffnungssequenz sehen wir in einsamer Natur ein nacktes Mädchen in einem See schwimmen. Es ist die „gewohnte Welt“ von Jelena. Sie taucht auf den Grund, um dort dem Rat ihrer Großmutter folgend in den Tiefen des Sees den Mann zu suchen, der sie lieben wird. Doch anstatt der Erfüllung ihrer Träume sieht sie unter Wasser nur einen alten Panzer aus vergangenen Kriegstagen.

Beim erneuten Abtauchen schwimmt sie in einer Art prophetischen Traum oder einer Vision an geistartigen, unkenntlichen Gesichtern vorbei bis sie bei dem Gesicht eines Mannes innehält. Der Tauchgang ist schon ein „Ruf des Abenteurers“: wir fragen uns, wer ist das Mädchen? Wer ist der Mann, den sie unter Wasser sieht und wie werden die beiden sich finden? An dieser Stelle bricht die Eröffnungssequenz ab. Die Sequenz stiftet Verwirrung. Die Erwartung an einen Thriller wird direkt unterlaufen und wir finden uns in einer märchenhaften Erzählung von der Suche nach einem Prinzen wieder, der das arme Mädchen aus ihrer Hoffnungslosigkeit rettet. Wir wissen nicht, ob Jelena die Hauptfigur unserer Geschichte sein wird oder – wie sich herausstellen wird – eine von vielen Nebenfiguren. Der Zuschauer wird über die Bedeutung des Einstiegs in die Geschichte im Unklaren gelassen⁶⁵ und somit wird das erste Rätsel unserer Reise gestellt.

Gleich darauf springen wir in den Großstadtmoloch des heutigen Berlins und sehen zum ersten Mal unsere zukünftigen Protagonisten Marek Gorsky und Sven Lottner. Der „Nullzustand“ oder die „gewohnte Welt“ der beiden Polizisten besteht darin, sich mit Straßendieben und Kleinkriminellen herumzuschlagen. Marek

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 436.

gibt sich selbst als zufriedenen Arbeiter, während sein Kollege Lottner vom LKA und vom Jagen von Schwermkriminellen, der „großen Welt“, träumt. In einer weiteren Prophezeiung erfahren wir, dass die beiden sich bald in Sphären des organisierten Verbrechens wieder finden werden - ein Verweis auf die zukünftige unbekannte, neue Welt. Aber vorher werden wir Zeuge der Banalität ihrer Alltagswelt, in der sie sich mit klemmenden Fahrstuhltüren herumschlagen, falsche Wohnungen stürmen und Haftbefehle vollstrecken.

Auf der Suche nach einem Handydieb stürmen Marek und Lottner mit ihrer Einheit die Wohnung einer russischen Familie, doch sie treffen den Gesuchten nicht an. Stattdessen wird Marek vom kleinen Bruder des Flüchtlings mit einer Pistole bedroht. Marek kann ihn entwaffnen; er sieht sich selbst in dem Jungen und zieht Parallelen zu seinem älteren, kriminellen Bruder Grischa, der 10 Jahre zuvor ermordet worden ist. Marek vermisst ihn. Hier erfahren wir etwas über die Vorgeschichte unserer Hauptfigur Marek Gorsky und über seine Motivation; es ist der erste „Ruf“ für Marek, den Mörder seines Bruders zu suchen. Der aber zunächst unerhört bleibt.

Die Eltern des Flüchtlings diskutieren lebhaft auf russisch, in dem Glauben, dass keiner der Polizisten sie versteht. Doch Marek, aufgewachsen im sowjetischen Riga, spricht russisch und kann sie verstehen. Er belauscht das Gespräch und erfährt, dass der Gesuchte am Abend in eine russische Disko geht.

Die Handlung springt zurück auf das ukrainische Land. Wir lernen die „gewohnte Welt“, das einfache Leben von Jelena und ihrer Freundin Swetlana in einem ärmlichen Dorf kennen. Jetzt wird, der in der See-Szene für Jelena noch unkenntliche „Ruf des Abenteurers“ durch einen Deutschtürken in Begleitung eines Ukrainers als Übersetzer überbracht: Der Deutschtürke will die Mädchen mit nach Deutschland nehmen, er verspricht ihnen Arbeit, Visum, Geld. Swetlana sieht ihre Träume in Erfüllung

gehen und ist gleich begeistert. Jelena aber zögert, sie ist den beiden Männern gegenüber misstrauisch; eine typische „Weigerung“. Doch mit Charme, Geschick und dem Versprechen einer besseren Zukunft schaffen es die beiden, auch Jelena zu gewinnen. Dabei übernehmen sie eine Art Mentoren-Funktion; sie bereiten die Mädchen zwar nicht auf die neue Welt vor, aber sie können ihnen die Zweifel nehmen.

Zurück in Berlin lernen wir Mareks jüdisch-baltische Familie beim Pessachfest kennen. Es ist der 10. Todestag seines Bruders Grischa; es werden alte Geschichten erzählt, es wird gesungen und gegessen. Da innerhalb der Familie die Arbeit als Polizist wenig angesehen ist, wird Marek als Außenseiter behandelt. Der milieuspezifische Kodex untersagt es, mit der Polizei zusammen zu arbeiten.

Zum Gedenken an ihren toten Bruder legen Stella und Marek, nach jüdischem Brauch, Steine am Tatort nieder. Marek ist zerrissen durch die Erinnerungen an die Todesnacht. Der Tod Grischas, die Ungewissheit über die Identität des Mörders und Mareks anschließende Entscheidung Polizist zu werden, haben einen Bruch in der Familie ausgelöst. Stella hat sich nach der Ermordung Grischas in die Beziehung mit ihrem jetzigen Mann Mischa gestürzt. Die Verdrängung der Vergangenheit steht für Stellas „Weigerung“, sich näher mit den Geschehnissen auseinander zu setzen.

Stellas „gewohnte Welt“ ist geprägt durch finanziellen Reichtum; sie fährt einen teuren Wagen und lebt in einem großen Haus auf einem großen Anwesen. Sie ist die Chefin des russischen Lokals Odessa, das ihrem Ehemann Mischa, einem im russischen Milieu angesehenen Mafia-Paten gehört. Die Beziehungsprobleme mit Mischa, ihr Dasein als Aushängeschild ihres Mannes und die falsche Fassade einer glücklichen Ehe zermürben Stella. Sie ist eine starke Frau, die sich allerdings in ihrem bisherigen Leben

immer führen lassen hat und sich nun ein Leben mit mehr Eigenständigkeit wünscht.

Als Mischa eine Lieferung geschmuggelter Zigaretten vom konkurrierenden Gangster Andrej und seiner Brigade geraubt wird, ist er in seiner Vormachtsstellung als Unterwelt-Pate herausgefordert, sein Terrain zu verteidigen. Es ist für ihn der „Ruf zum Abenteuer“.

Joska Bodrov ist der Kopf der Brigade, die für Andrej arbeitet. Der Überfall auf Mischas Zigarettentransport ist für ihn Alltag und daher seine „gewohnte Welt“. Joska und seine Brigade begießen ihren erfolgreichen Coup in der russischen Disko, in der auch Marek und sein Team nach dem Handydieb suchen. Nach einer Verfolgung können Lottner und Marek den Verdächtigen festnehmen; bei dem Verhör auf dem Revier gibt der Verdächtige ihnen einen Tipp, wo sie seinen Hehler finden können.

Der „Ruf zum Abenteuer“ geht an Marek und Lottner als sie zufällig dem LKA bei einer Verhaftung helfen. Bei der Observierung des Hehlers in einem Restaurant ist eine Einheit vom LKA ebenfalls vor Ort. Sie observieren Sokolov, einen großen Kopf des russischen Milieus. Sokolov kann dem LKA entkommen, doch Marek und Lottner können seine Verfolgung aufnehmen und ihn verhaften. Daraufhin werden die Beiden ins LKA bestellt.

4.2 Der 2. Akt: Komplikationen

Der Anstoß ist das Ereignis, das die Geschichte in Gang bringt. In der Exposition stellt der Anstoß den Wendepunkt zwischen dem ersten und zweiten Akt dar. Der Held hat sich entschieden die Herausforderung anzunehmen, er verschreibt sich seinem selbst gewählten Kampf. Robert McKee schreibt in *Story*, dass dieses „auslösende Ereignis“, welches die Geschichte in Gang bringt, durch Zufall oder durch die freie Entscheidung des Protagonisten geschieht. Dabei ist die aktive Handlung des Protagonisten dem

Zufall immer vorzuziehen, da sie den Willen und den Prozess der Figur aufzeigt.⁶⁶

Der zweite Akt ist der Mittelteil einer Geschichte und trägt den Hauptteil der Handlung. Mamet nennt diesen Part „Midlife Crisis“; der Schritt in den zweiten Akt bedeutet für die Hauptfigur eine radikale Veränderung seiner Lebenssituation, die in einer guten Geschichte in einer Befriedigung eines grundlegenden menschlichen Bedürfnisses münden sollte.⁶⁷ Die Bedürfnispyramide von Abraham Maslow hilft beim Verständnis der menschlichen Bedürfnisse. Die Pyramide teilt die Bedürfnisse des Menschen in hierarchische Stufen ein. Der Mensch befriedigt danach zunächst die unteren Stufen des „Überlebens“ bevor die höheren relevant werden.



Abb. 3: Interpretation der Bedürfnispyramide nach Seger. S. 154 ff.

Diese Hierarchie der menschlichen Bedürfnisse zeigt auf was uns antreibt und was auf dem Spiel steht, wenn wir es nicht bekommen. Die Berücksichtigung dieser universellen Bedürfnisse beim Erzählen einer Geschichte lassen den Menschen sich mit der Erzählung identifizieren. Eine gute Geschichte erzählt vom Suchen und Finden der Befriedigung eines dieser Bedürfnisse.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. McKee, S. 215.

⁶⁷ Vgl. Mamet, S. 62.

⁶⁸ Vgl. Seger, S. 154 ff.

Die Pyramide von Maslow zielt auf die persönliche Entwicklung des Menschen und der damit verbundene Drang drückt sich in den dargestellten Bedürfnissen aus. Der Protagonist einer Geschichte macht genau diese Entwicklung durch. Ihm ist zunächst seine Suche nach einer Bedürfnisbefriedigung nicht bewusst. Die Suche widmet sich zunächst einem äußeren Ziel wie z.B. „den Schatz finden“ oder „die Jagd nach dem Bösewicht“, ehe dem Protagonisten klar wird, wonach er wirklich sucht; nach der Befriedigung seines Bedürfnisses, nach Liebe, Wahrheit, Glück oder auch Gerechtigkeit. Das Bedürfnis ist die Idee der Geschichte, das höhere Ziel, dessen Interpretation in der Klimax die Botschaft und den Bedürfniswert der Erzählung definiert. Das anfänglich, äußere Ziel des Helden verwandelt sich im Verlauf in dieses höhere Ziel. Durch das Darstellen einer Wertauffassung fällt es dem Zuschauer leicht, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren. Die Darstellung des Wertes ist die Botschaft und daher das Ziel und damit die Seele der Geschichte.⁶⁹

Sobald das höhere, unbewusste Ziel, der innere Antrieb der Figur im 1. Akt und zu Beginn des 2. Aktes definiert ist, trifft der Held auf Hindernisse: Diese Hindernisse auf dem Weg, sein äußeres Ziel zu erreichen, zwingen ihm im Verlauf der Erzählung zu einem Bewusstsein für sein Bedürfnis. Durch die Hindernisse entsteht der Konflikt, das strukturelle Wesen des Geschichtenerzählens. Syd Field fasst dies knapp zusammen: „Drama ist Konflikt!“⁷⁰

McKee definiert den 2. Akt als den Kern der Geschichte. Die Aufgaben des 2. Aktes sind, den Willen des Protagonisten auf die Probe zu stellen und die Werte, die im späteren Verlauf die Botschaft der Geschichte ausmachen, festzulegen. Auf dem Weg zu seinem Ziel soll der Protagonist auf die Probe gestellt werden, sodass er an seine Grenzen gerät und sich wünscht, dass er die

⁶⁹ Vgl. McKee, S. 43

⁷⁰ Field, S. 105.

Reise nie begonnen hätte. In der wiederholten Konfrontation mit seinem Bedürfnis soll der Protagonist die wahre Natur des Konfliktes erkennen.⁷¹

Während es im 1. Akt um die Entscheidung des Helden geht, zu handeln, und im 3. Akt um die Konsequenzen seines Handelns, ist auch für Vogler der 2. Akt der Kern seiner „Reise“; er zeigt das „Handeln“ des Helden.⁷² Vogler hat den zweiten Akt detaillierter aufgeschlüsselt und ihn in mehrere Stadien unterteilt. Den Übergang vom 1. in den 2. Akt bezeichnet er als das „Überschreiten der Schwelle“. Ein Moment, der den Helden vor die Frage stellt, ob er sein Leben weiterhin so leben möchte wie bisher, oder ob er etwas an seiner Lebenssituation verändern möchte. Beim Übertreten der Schwelle trifft der Held auf das erste Hindernis; bei Vogler werden diese Hindernisse als „Schwellenhüter“ personifiziert. Die Aufgabe der Schwellenhüter ist es nach Vogler, die Schwellen und Türen vor dem Eintreten „Unwürdiger“ zu bewahren und die Bereitschaft des Helden auf die Probe zu stellen.⁷³ Sobald er die Schwelle überschritten hat, ist die Entscheidung endgültig – dann gibt es kein zurück mehr. Der Held ist bereit, sich mit allen Konsequenzen auf das Abenteuer einzulassen. In diesem Moment geht die Geschichte richtig los, der Zug der Erzählung setzt sich in Bewegung.⁷⁴

Im darauffolgenden Stadium geht es um die „Bewährungsproben“, die der Held in der neuen, unbekanntem Welt zu bestehen hat. Er lernt allmählich die Spielregeln der Welt jenseits der Schwelle kennen. Es entstehen zunehmend Konflikte und der Held muss den Unterschied zwischen Freund und Feind erkennen. Es ist der

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Vgl. Ebd. S. 63.

⁷³ Vgl. Vogler, S. 121/122.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 231 ff.

Verlauf, in dem sich der Charakter des Helden entwickelt und sich seine wahren Werte und sein höheres Ziel offenbart.

Sobald der Held sich an die neue Umgebung gewöhnt hat, gelangt er etwa in der Mitte des 2. Aktes an einen „gefährlichen Ort“, an dem er die Erkenntnis über sein wahres Bedürfnis finden wird. Dieser Ort ist oft das Hauptquartier seines Feindes. Es ist der gefährlichste Ort der neuen Welt und gleichzeitig dessen „tiefste Höhle“. Bevor er zu ihr vordringen kann, bereitet sich der Held noch auf seine wichtigste Prüfung vor, er bewaffnet sich neu, organisiert seine Freunde und Verbündete, raucht eine letzte Zigarette oder hat Zeit für eine Romanze.⁷⁵

Das Stadium des „Vordringens“ ist die Vorbereitung auf das Betreten der „tiefsten Höhle“ und der Konfrontation mit der größten Gefahr in der neuen Welt.⁷⁶

Jelena und Swetlana haben die Schwelle zum zweiten Akt von *IAdV* bereits überschritten, als sie im großen Berlin ankommen. Der Deutsch-Türke, der den „Ruf des Abenteurers“ überbracht und sie aus der Ukraine geholt hat, übergibt die beiden ihrem neuen Chef und zukünftigen Mentor Kolja. In ihrer ersten „Bewährungsprobe“ wird der Mut der beiden Mädchen auf die Probe gestellt. Kolja zeigt ihnen ihren neuen Arbeitsplatz. Anstatt in der Küche eines Restaurant zu arbeiten, werden die Beiden gezwungen in dem Bordell ‚King George‘ als Prostituierte zu arbeiten. „Mentor“ Kolja erklärt Jelena und Swetlana die Spielregeln der neuen Welt und macht ihnen klar, dass er nicht ihr Freund ist. Er droht ihnen und ihren Familien, falls sie sich nicht an die vorgegebenen Regeln halten sollten. Obwohl sie an Koljas guten Absichten zweifeln müssen Jelena und Swetlana Koljas Mentorenschaft annehmen, da er ihr einziger Kontakt in der neuen Welt ist. Es gibt kein Zurück mehr in ihre alte, gewohnte

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 253/254.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 65.

Welt. Jelena und Swetlana müssen weitere „Bewährungsproben“ der neuen Welt bestehen; gebucht als Unterhaltungsprogramm im Hotelzimmer von Lenz oder in der Auseinandersetzung mit Kolja offenbaren sich die zuvor noch verborgenen Charakterzüge der Mädchen. Während Jelena versucht sich herauszuhalten, lässt Swetlana sich auf die neue Welt ein.

Währenddessen überschreiten auch Marek und Lottner die „Schwelle“ in die „neue Welt“: sie kommen zur Elitetruppe des LKA. Dort herrscht ein riesiges Chaos, nachdem Sokolov während seiner Vernehmung fliehen konnte. Der Chef des LKA Nico Roeber tritt zugleich als Herold und Mentor auf. Er klärt Marek und Lottner über die Umstände in der neuen Welt auf und gibt ihnen die Aufgabe („Ruf“), das Haus des geflohenen Sokolov zu beschatten und ihn wiederzufinden. Dieser Ruf ist zugleich eine „Bewährungsprobe“; bei Bestehen der Aufgabe stellt er den beiden einen Folgeauftrag in Aussicht. Während Marek und Lottner im Auto vor Sokolovs Haus warten, erfährt der Zuschauer, dass Marek Polizist geworden ist, um aus dem Umfeld der Russen und dem Verbrechen herauszukommen; dieser Umstand ist der Grund, warum er es schwer hat, in seiner Familie akzeptiert zu werden. Marek will sich im Milieu umhören; er geht ins Odessa, in dem seine Schwester Stella arbeitet und welches ihrem Mann, dem Paten Mischa gehört. Dort begegnen ihm weitere „Bewährungsproben“: Er versucht über Stella herauszufinden, wo sich Sokolov versteckt hält, allerdings steht sie zwischen den Fronten und schweigt. Bei der anschließenden Party im Restaurant wird Marek von den Feiernden brüskiert als alle die Tanzfläche verlassen während Marek tanzt. Mareks Arbeit als Polizist ist auch hier allgegenwärtig.

Mischa, der Sokolov im Keller seines Restaurant versteckt hält, spinnt in der Zwischenzeit eine Intrige. Dass Marek sich in seinem Restaurant nach Sokolov umhört, ist auch für Mischa ein „Ruf zum Abenteuer“. Mit seinem Plan, Marek zu benutzen, um seine

Konkurrenz auszuschalten, übertritt Mischa die „Schwelle“ in die „neue Welt“. Die „neue Welt“ allerdings ändert sie sich nicht räumlich; sie besteht in der Dimension der Bedrohung seiner Macht und seinem Unterfangen, Polizei und Konkurrenz gegeneinander auszuspielen.

An Stella ergeht der „Ruf zum Abenteuer“ als sie herausfindet, dass Mischa ohne ihr Wissen Sokolov im Odessa versteckt hält. Dies führt ihr vor Augen, dass sie nicht weiß, was ihr Mann treibt und dass ihr eigenes Leben nur aus Schein und Lügen besteht.

Stella überschreitet ihre emotionale „Schwelle“, als Marek ihr ein Foto zeigt, auf dem ihr Bruder Grischa mit Sokolov und einem dritten Mann zu sehen ist, dessen Gesicht unkenntlich gemacht wurde. Stella erkennt aber sofort, dass es Mischa ist. Stella kann nicht weiter die Verbindung von Mischa und ihrem ermordeten Bruder leugnen. Trotzdem verrät sie Marek nichts.

Als Stella Mischa mit ihrer Unzufriedenheit konfrontiert, öffnet er sich ihr gegenüber und erzählt ihr alles über seine illegalen Zigaretengeschäfte. Mischa überschreitet eine zweite „Schwelle“; ihm wird bewusst, dass er um die Liebe seiner Frau kämpfen muss, wenn er mit ihr zusammenbleiben möchte. Stella besteht in der Konfrontation mit Mischa ihre erste „Prüfung“. Ihre Belohnung besteht in einer geistigen und körperlichen Annäherung mit ihrem Mann.

Marek tastet sich langsam in der neuen und unbekanntem Welt vor. Seine Charakterstärke wird auf die Probe gestellt, als er im Odessa mit einem Handlanger von Mischa bei einem Billardspiel wettet. Der Handlanger hält Marek eine Waffe an den Kopf und droht abzurücken, falls er seine Kugel einlocht. Marek locht trotzdem ein und der Handlanger drückt ab - aber die Waffe ist nicht geladen. Marek beweist Stärke und zeigt, dass er bereit ist die Herausforderung anzunehmen. Als Lohn für die bestandene Prüfung gibt der Handlanger Marek einen Tipp von einem geplanten Überfall in einer Lagerhalle.

Nicht nur der Hauptprotagonist Marek, sondern auch die Figuren der Nebenhandlungen durchleben eine Heldenreise. Die „gewöhnliche Welt“ von Nikolai besteht im Leben als Bandenmitglied in Brigade von Bodrov. Sein Alltag wird bestimmt von Überfällen, Schutzgelderpressung und durch seine Liebe zur Bartenderin Larissa. Als er und die Brigade beim Überfall auf die Lagerhalle von Marek und dem LKA festgenommen werden, übertritt er gezwungenermaßen die „Schwelle“ in die andere Welt; ins Gefängnis.

Auf der Reise von Joska Bodrov verlässt dieser nach dem Überfall auf die Lagerhalle ebenfalls seine „gewohnte Welt“. Obwohl er von Marek verfolgt wurde, kann er, im Gegensatz zu Nikolai und dem Rest seiner Brigade entkommen. Bodrovs erste „Bewährungsprobe“ besteht darin, sich für die Tatnacht ein Alibi zu verschaffen. Als Bodrov nach Hause kommt, liegt seine Freundin Katerina auf dem Sofa vor dem Fernseher. Er verlangt von ihr, ihm ein Alibi zu geben. Als sie sich weigert, zwingt er sie, die von ihm bezahlte Kleidung auszuziehen. Als Bodrov aus der Dusche kommt, liegt sie wieder angezogen vor dem Fernseher. Sie beugt sich ihm und Bodrov bekommt sein Alibi.⁷⁷

Durch das Alibi kann die Polizei Bodrov nicht lange festhalten. Seine Belohnung für die bestandene Prüfung besteht somit in der Freiheit. Durch den Umstand, dass seine Brigade festgenommen wurde, wird Bodrov gleich eine Folgeprüfung gestellt; seine Ehre verlangt von ihm, dass er sich um sie kümmern und alles ihm mögliche tun muss, um sie aus dem Gefängnis zu bekommen. Bei Gangster-Boss Andrej stößt er nur auf Desinteresse, daher versucht er auf eigene Faust das Geld für einen guten Anwalt zusammenzubekommen. Er überfällt einen Juwelier und verkauft die Beute. Um Stärke zu demonstrieren, damit Andrej sich für seine Brigade einsetzt, will sich Bodrov an Mischa rächen.

⁷⁷ Vgl. Nicodemus/Siemes.

Auch der LKA-Beamte Hollmann durchlebt das Prinzip der Heldenreise. In seiner „gewohnten Welt“ führt Hollmann eine erkaltete Ehe, schlägt sich mit seinem pubertierenden Sohn herum und hat gleichzeitig eine Affäre mit seiner Kollegin Sabine. Hollmann und Sabine verdienen sich etwas dazu, indem sie Gangster-Boss Andrej mit LKA-Insider-Informationen versorgen. Hollmanns Welt gerät ins Wanken, als Marek und Lottner zu seiner Einheit dazu stoßen. Als das LKA Bodrovs Brigade bei dem Lagerhalleneinbruch verhaftet, verpasst es Hollmann, Andrej rechtzeitig zu warnen. Als Andrej ihm daraufhin droht, verliert Hollmann die Kontrolle über sein doppeltes Spiel zwischen Polizistendasein und der Unterwelt und findet den Weg über die „Schwelle“: Andrej zwingt ihn, eine Intrige gegen Marek und Lottner einzufäden.

Marek kommt bei seinen Ermittlungen einen Schritt weiter, als ihm bei der Festnahme von Bodrov auffällt, dass Bodrov seinen Kampfhund weggeschafft hat, bevor die Polizei seine Wohnung gestürmt hat, vermutlich aus Angst davor, dass der Hund von der Polizei erschossen wird. Marek schlussfolgert logisch, dass Bodrov im Vorfeld von seiner Verhaftung gewusst haben muss. Durch seine Aufmerksamkeit beweist Marek Stärke. Sein Lohn für eine weitere bestandene Prüfung ist die Motivation, den Fall noch einmal durchzuarbeiten. Bei der Sichtung der Fotos auf den Handys der Brigademitglieder können Lottner und Marek die Männer der Brigade eindeutig mit Bodrov beim Feiern in der Disco erkennen und somit zweifelsfrei zwischen der Brigade und Bodrov eine Verbindung herstellen. Den Fund belohnt der Mentor LKA-Chef Roeber mit dem Auftrag, den Industriellen Lenz zu observieren, der mit in Mischas illegalen Zigarettengeschäften verwickelt ist. Marek sieht Jelena bei der Observierung von Lenz wieder, der sie als Begleitung gebucht hat. Als Lenz hinter dem Steuer seines Wagens eine Herzattacke erleidet und gegen eine

Leitplanke fährt, läuft Jelena weg. Für Marek und Jelenas Liebesgeschichte ist dies der wiederholte „Ruf des Abenteuers“. Marek fängt sie ab. Um ihr Vertrauen zu gewinnen, verleugnet er seinen Job als Polizist. Auch hier wird die Distanz Mareks zu seiner Arbeit thematisiert. Die „Schwelle“ überschreitet er allerdings erst, als er sich im späteren Verlauf der Erzählung, bei einem weiteren Mentor, Onkel Sascha, Rat holt. Überraschender Weise trifft er Jelena bei Onkel Sascha wieder. Onkel Sascha wird seinem Part als Mentor gerecht; er spürt die Chemie zwischen den beiden und fordert Marek auf, Jelena zur Arbeit zu fahren und gibt damit den Anstoß, durch den Marek und Jelena zusammenfinden.

4.3 Die Krise

Die Krise ist das Zentrum der Handlung, sie teilt die Geschichte in zwei Hälften und trennt den ersten Teil, die Schürzung des Knotens vom zweiten Teil, der Auflösung. Aristoteles sah hierin den entscheidenden Schicksalswechsel in Tragödien, den Punkt, an dem das Glück in Unglück umschlägt. Auch in den modernen Dramentheorien wird die Krise als das Kernstück des Dramas angesehen.⁷⁸ Der Weg des Protagonisten hat ihn zahllose Hindernisse überwinden lassen, er hat alle Möglichkeiten ausgeschöpft, um sein Ziel zu erreichen. Nun steht er vor der entscheidenden Aufgabe, vor dem letzten Hindernis, das übermächtig scheint. Die Krise stellt ein Dilemma dar, es ist die Wahl zwischen unvereinbaren Gütern. Der Held muss sich zwischen zwei Übeln entscheiden, wobei er sich hoffentlich für das kleinere entscheidet. Der Protagonist muss seine letzten Kräfte aktivieren, um sein Ziel zu erreichen. McKee weist darauf hin, dass das chinesische Schriftzeichen für Krise aus den

⁷⁸ Vgl. Käthe Rüllicke-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*. Verlag das Europäische Buch, Westberlin 1966, S. 75.

Schriftzeichen von ‚Gefahr‘ und ‚Chance‘ zusammengesetzt wird. Im Moment der Krise ist der Protagonist den größten antagonistischen Kräften ausgesetzt, der Gefahr. Er wird gezwungen, eine Entscheidung zu treffen. Diese „entscheidende Prüfung“, wie Vogler dieses Stadium nennt, ermöglicht einen Einblick in die Tiefe des Charakters. Die „entscheidende Prüfung“ ist der Moment der Wende des unbewussten Bedürfnisses in ein bewusstes. Es ist die Enthüllung des Wertes der Geschichte und das wahre Bedürfnis des Protagonisten kommt zum Vorschein.⁷⁹

An diesem Punkt der „Reise des Helden“ muss der Held in einer direkten Konfrontation seine größte Angst bezwingen, in einem Kampf auf Leben und Tod mit dem Feind. Es ist der Moment, an dem der Held am Abgrund des tatsächlichen oder metaphorischen Todes steht und wenn er diese Prüfung besteht, seine Wiedergeburt erfahren darf. Vogler sieht in dieser Todeserfahrung das Geheimnis der entscheidenden Prüfung. Der Held überlebt meist auf magische Weise den Tod, er wird symbolisch wiedergeboren und lernt aus dieser „Nahtoderfahrung“ die entscheidende Lektion, die im Finale den Unterschied zwischen Erfolg und Scheitern ausmacht. Die „entscheidende Prüfung“ ist der wichtigste Knotenpunkt einer Geschichte, bei dem viele Fäden der Handlungsstränge zusammenlaufen. Sie ist das wichtigste Ereignis des zweiten Aktes.⁸⁰ Allerdings darf die Krise nicht mit dem Höhepunkt, der Klimax, verwechselt werden, dem Moment, in dem das Problem gelöst wird und die Geschichte zu Ende ist.⁸¹

Nach der Wiedergeburt kann der Held seine „Belohnung“ in Besitz nehmen; einen Schatz, eine Wunderwaffe, einen bedeutungsvollen

⁷⁹ Vgl. McKee, S. 326/327.

⁸⁰ Vgl. Vogler, S. 276/277.

⁸¹ Vgl. Seger, S. 51.

Gegenstand, Akzeptanz in der Gesellschaft oder ein Elixier.⁸² Das Elixier kann aus Wissen, Erkenntnis oder Erfahrung bestehen.

Brigade-Mitglied Nikolai befindet sich in Haft und damit in der „Krise“. Er wird von Marek und Lottner mit den Fotos aus der Disconacht konfrontiert, die die beiden auf den Handys gefunden haben. Auf ihnen ist Nikolai mit seiner Liebe Larissa zu sehen. Marek und Lottner bieten ihm ein Treffen mit seiner Liebsten an, wenn er gegen seine Kollegen der Brigade aussagt. Nikolai steht vor einem Dilemma; unsterblich in Larissa verliebt, möchte er sie sehen, allerdings spricht der Verrat gegen seinen Ehrenkodex. Die Liebe zu Larissa ist zu groß; Nikolai stimmt dem Deal zu, wenn er seine Angebetete in einem Hotel treffen darf.

Nikolais Entscheidung Verrat, zu begehen, löst bei seinem Brigade-Chef Bodrov ebenfalls die Krise aus. Seine Glaubenswelt, in der die Ehre über alles steht, kommt ins Wanken. Während Nikolai sich unter Polizeibegleitung mit Larissa trifft, dreht Bodrov durch. In seinem Wahn glaubt er, dass die Polizei seine Wohnung stürmen will; er dreht das Gas auf und will sich in die Luft sprengen. Am Tiefpunkt seiner Krise findet ihn seine Freundin bewusstlos in der Wohnung. Bodrov wird ins Krankenhaus gebracht.

Als Bodrov im Krankenhaus erwacht, stellt sich heraus, dass Nikolai stark geblieben ist und bei der Polizei nicht geredet hat. Bodrov gesteht sich seine eigene Schwäche ein, seine Zweifel an Nikolais Aufrichtigkeit und besteht somit seine „entscheidende Prüfung“. Er reißt sich die Schläuche vom Körper und verlässt das Krankenhaus.

Die Heldenreisen der verschiedenen Figuren spiegeln sich und laufen Parallel ab. Während Nikolai und Bodrov in einer Krise stecken, kommen auch Marek und Lottner bei ihren Ermittlungen

⁸² Vgl. Ebd. S. 69.

an einem Tiefpunkt an, der das Erreichen ihrer Ziele bedroht. Nachdem die beiden ohne Erfolg versuchen, etwas über Bodrovs Gesundheitszustand herauszufinden, stehen sie in ihren Ermittlungen in einer Sackgasse; Sokolov ist ins Ausland geflüchtet, Bodrov unansprechbar im Krankenhaus und wie sich herausgestellt hat, hat auch Nikolai geschwiegen. Lottner sieht seinen Traum, beim LKA zu arbeiten in Gefahr, nachdem er zum Greifen nah war.

Bei der Fortsetzung der Observierung des wieder genesenen Lenz bestätigt sich die Krise: Marek und Lottner folgen Lenz im Zug durch Polen, allerdings müssen sie an der EU-Grenze zur Ukraine ohne Ergebnisse den Zug verlassen. Auch Mareks Beziehung zu seiner Schwester kommt an einem Tiefpunkt an. Als er sie aus dem Zug anruft, um ihr zu ihrem Geburtstag zu gratulieren, wechselt er das Thema, als sie ihn fragt, wo er ist – er vertraut ihr nicht.

Während die Ermittlungen ins Stocken geraten, bekommt Mareks Suche nach Grischas Mörder einen neuen Anstoß. Er findet ein altes Foto, auf dem Mischa mit Sokolov und der damaligen Freundin von Grischa zu erkennen ist. Marek sucht die Freundin auf und konfrontiert sie mit den Geschehnissen aus der Vergangenheit. Zuerst möchte sie mit der Vergangenheit nichts zu tun haben, sie hat mittlerweile eine Familie und ist zufrieden mit ihrem gutbürgerlichen Leben. Doch Marek bleibt hartnäckig und wird schließlich belohnt: sie erzählt ihm, dass sie beobachtet hat, wie Sokolov Grischa erschossen hat. Das Wissen um die Identität des Mörders seines Bruders gibt Marek ein klares Ziel; er verspricht, den Tod Grischas zu rächen.

Nicht nur dass Marek und Lottner keine heiße Spur mehr haben, bekommen sie jetzt auch noch vom Bösewicht Andrej Gegenwehr. Hollmann und Andrej schalten die Beiden mit einer Intrige aus. Andrej und Hollmann fädeln eine Razzia im Restaurant von Mischa ein, ohne dass Marek und Lottner vorher informiert

werden. Bei der Razzia findet die Polizei wie geplant keinerlei Beweise. Da Mareks Schwester im Odessa arbeitet und sein Schwager der Besitzer des Ladens ist, stehen Marek und Lottner als Maulwürfe da. LKA-Chef Roeber wirft Marek und Lottner aus der Einheit. Die „entscheidende Prüfung“ fordert ihren Tribut – die feindlichen Kräfte scheinen übermächtig und räumen die beiden vorläufig aus dem Weg.

Lottner und Marek machen trotzdem weiter Nachforschungen. Sie finden heraus, dass die gefälschten Zigaretten in einer Fabrik von Lenz am Rand von Berlin produziert werden. Durch Ausdauer und Hartnäckigkeit überstehen die beiden die „entscheidende Prüfung“. Nachdem LKA-Chef Roeber herausgefunden hat, dass Hollmann und Sabine die Maulwürfe seiner Einheit waren, schenkt er Marek und Lottner wieder das Vertrauen und nimmt sie wieder im LKA auf.

Mareks und Stellas Beziehung bekommt einen entscheidenden Riss als Marek, der eigene Bruder, bei der Razzia im Odessa Stellas Personalien überprüft. Sie fühlt sie sich gedemütigt. Stella wendet sich in ihrem Dilemma von Marek ab und als Mischa für sie an ihrem Geburtstag Rosen regnen lässt und ihr und ihren gemeinsamen Kindern absolute Treue und Priorität versichert, wird Stella in ihrer Entscheidung noch bestärkt.

Nicht nur Marek hat Schwierigkeiten mit seiner Familie, auch der korrupte LKA-Beamte Hollmann hat private Probleme. Er steckt in der Krise, als seine Frau das Bestechungsgeld im Keller findet. Hollmann versucht sich vor seiner Frau zu rechtfertigen, doch sie will nichts von dem Geld wissen und verlangt von ihm, es wegzuschaffen.

Jelena droht endgültig als Zwangsprostituierte zu enden, als der Industrielle Lenz sie fallen lässt. Gebucht von Lenz reist Jelena mit

ihm im Zug Richtung Ukraine. Da sie sich Lenz verweigert als der mit ihr schlafen will, schmeißt er sie aus dem Zug. Kolja nimmt sie in Empfang. Jelena hatte bis dahin durch Lenz Schutz vor anderen Freiern; doch als er sich von ihr abwendet, prophezeit Kolja Jelena, dass ihre Schonzeit vorbei ist.

Die Krise wird noch verschärft als Jelena und Swetlana getrennt werden: Onkel Sascha beobachtet von einem Nebentisch, wie Jelena sich weigert, mit Andrej Wodka zu trinken. Als Kolja sie schlägt, nimmt Onkel Sascha Jelena mit zu sich an den Tisch. Weder Andrej noch Kolja unternehmen etwas dagegen. Swetlana bleibt zurück und wird von Kolja an weißrussische Zuhälter verkauft.

Die Trennung ist Jelenas Glück: Unter dem Schutz von Onkel Sascha braucht sie keine Angst vor ihren Peinigern haben und lernt durch ihn auch Marek näher kennen. Onkel Sascha bringt Jelena bei sich zu Hause unter und besorgt ihr eine Arbeit in einem Café. Obwohl Jelena scheinbar an ihrem Ziel angekommen ist, mit Marek, dem Mann ihrer Träume, ein normales Leben zu führen, ist es nur eine kurze Phase der Erholung. Bevor sie dieses Leben genießen kann, muss sie in ihrer „entscheidenden Prüfung“, die auch gleichzeitig die Klimax im Handlungsstrang von Jelena und Swetlana ist, ihre Loyalität beweisen und ihre Freundin aus den Fängen der Zuhälter befreien.

Bevor Jelena und Marek sich in die „tiefste Höhle“ des Feindes begeben, verbringen die beiden eine intensive gemeinsame Nacht miteinander, die die beiden noch enger aneinander bindet. Am Morgen ihrer ersten Nacht bekommt Jelena einen Anruf von Swetlana aus einem Bordell in Weißrussland; sie fleht um Hilfe. Was für den Handlungsstrang von Jelena und Swetlana die Klimax ist, ist für Marek seine „entscheidende Prüfung“.

Marek muss sich auf die „entscheidende Prüfung“ vorbereiten, bevor er mit Jelena in die „tiefste Höhle“ vordringt. Sein „Vordringen“ ist ein tatsächliches Vordringen in Form einer langen Autofahrt von Deutschland nach Weißrussland. Auf der Fahrt kann Marek seine Kräfte sammeln, um sich seiner bisher größten Herausforderung stellen zu können; er will Swetlana aus der „Höhle“ befreien. Dies ist der magische Punkt, an dem die Wendung stattfindet, die große innere Verwandlung Mareks. Am Bordell in Weißrussland angekommen, befindet sich Marek in eben dieser klassischen Situation der „entscheidenden Prüfung“. In der „fremden Welt“ marschiert er auf sich alleine gestellt, ohne Schutz oder Deckung von dritten, kühn in die „tiefste Höhle“ des Feindes hinein. Beobachtet von den Besuchern des Etablissements geht Marek mit Swetlana auf ein Zimmer und hilft ihr, durch ein Toilettenfenster zu fliehen. Sie werden von wild um sich schießenden Widersachern verfolgt. Marek und die beiden Mädchen flüchten in einen Wald. In einem Fluß kommt es zu einem Kampf zwischen Marek und einem ihrer Verfolger. Als der Widersacher Marek unter Wasser drückt, schaut Marek dem Tod ins Auge. Für Vogler besteht das Geheimnis der „entscheidenden Prüfung“ im Tod und in der Wiedergeburt des Helden. Marek wird durch einen Widersacher fast umgebracht; doch im letzten Moment kann er die Oberhand gewinnen und seinen Gegner in einem Fluss ertränken und sich und die Mädchen retten. Aufgewachsen in kriminellen Strukturen, tritt Marek das erste Mal der organisierten Kriminalität mit individueller Gewalt entgegen. Bisher hatte Marek sich gescheut, Position gegen seine Familie und das Milieu zu beziehen, doch diesmal stellt er sich seinem Loyalitätskonflikt. Er gewinnt den Kampf mit dem Widersacher und setzt damit symbolisch ein Zeichen für seine Loyalität für Recht und Ordnung. Durch das Bestehen im Kampf gegen die Dämonen seines Loyalitätskonflikts wird Marek „wiedergeboren“. Marek schafft es, Swetlana aus den Fängen der Zuhälter zu befreien und besteht damit seine „entscheidende Prüfung“ aus der

er gestärkt hervor geht. Er erkennt seinen Platz in der Gesellschaft und lernt, für diesen einzustehen. Dies beweist er direkt im Anschluss, als er zurück ins Dorf geht, um bei der Polizei, die offensichtlich mit den Bordellbetreibern unter einer Decke steckt, den Pass von Swetlana einfordert. Der Polizeichef gibt Marek den Pass und lässt ihn ungehindert gehen.

4.4 Der 3. Akt: Klimax

Der Held macht sich auf den schwierigsten Teil seines Weges. Die Einsätze werden noch einmal erhöht, es gibt kein Zurück und der Protagonist muss sich einem letzten Hindernis stellen. Der 3. Akt bringt die Auflösung der Geschichte, beantwortet die Frage, ob der Held sein Ziel erreicht, und macht die Erzählung dadurch begreiflich und vollständig.

Vogler nennt die Schwelle zwischen dem zweiten und dritten Akt den „Rückweg“. Nachdem der Held seine Lehren aus der „entscheidenden Prüfung“ gezogen und seine Belohnung bekommen hat, steht er vor dem Rückweg in seine gewohnte Welt. Es sind noch nicht alle Gefahren überstanden, der Feind mobilisiert noch einmal alle seine Kräfte. Dieser Übergang kann in eine neue Krise führen und wird den Helden vor eine letzte Prüfung stellen, bei der er das Gelernte beweisen muss.⁸³

Am Höhepunkt der Geschichte findet eine Auflösung statt, die alle aufgeworfenen Fragen beantwortet. Die Klimax ist das große Finale und das Ende der Geschichte. Es ist der Moment, in dem der Protagonist sein Problem löst und sein Ziel erreicht. In der Klimax findet ein letzter bedeutender Umschwung statt, es ist der Höhepunkt im Entwicklungsbogen des Protagonisten. Die Entwicklung bezeichnet die allmähliche Veränderung des

⁸³ Vgl. Ebd., S. 71.

Charakters. Dieser Umschwung muss nicht zwingend von Lärm und Gewalt begleitet sein, für McKee ist es viel wichtiger, dass er von Bedeutung erfüllt sein muss. Bedeutung ist in seinem Sinne eine Veränderung der Werte von Positiv zu Negativ oder von Negativ zu Positiv.⁸⁴ Wichtig ist ein Werteumschwung mit höchster Aufladung, der absolut und irreversibel ist. Eine solche Bedeutung erzeugt beim Publikum die Emotionen und Befriedigung, nach der es sucht.⁸⁵

Laut Hiltunen stellt dieser Umschwung in Aristoteles *Poetik* die Katharsis da und bildet damit den Höhepunkt einer Erzählung.⁸⁶ Er bemerkt, dass die Katharsis nur stattfinden kann, wenn Mitleid und Furcht durchlebt werden. Er übersetzt dies zeitgemäßer mit den Begriffen Identifikation/Empathie und Spannung. Für das Einfühlen des Zuschauers in den Protagonisten ist es essentiell, dass der Figur unverdient Leid oder etwas Böses zustößt. Dieses Ereignis muss etwas sein, das uns selbst ebenfalls widerfahren könnte. Entscheidend für das Mitfühlen mit dem Protagonisten ist, dass dieser als moralisch gut empfunden wird.⁸⁷ Das bedeutet, dass zwischen Mitleid und Furcht oder zwischen Identifikation und Spannung als Voraussetzung für die Katharsis ein Zusammenhang besteht.

Das Ziel der Heldenreise ist nach Vogler, nach einem weiteren Erlebnis von Tod und Wiedergeburt, im Finale eine angemessene Befriedigung des Publikums zu erlangen. Das wiederholte Erlebnis von Tod und Wiedergeburt ähnelt dem Stadium der „entscheidenden Prüfung“, nur dass es diesmal in der Klimax mündet – dem Höhepunkt in der Entwicklung des Helden und

⁸⁴ Vgl. McKee, *Story*. S. 332/333.

⁸⁵ Vgl. Ebd.

⁸⁶ Vgl. Hiltunen, S. 51/52.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 40/42.

damit der Erzählung. Im Stadium der „Auferstehung“ muss sich der Held in einer weiteren Prüfung beweisen, in der die bösen Mächte zu einem letzten Schlag ausholen, ehe der Held sie vollends besiegen kann. An diesem Punkt muss der Held zeigen, was er aus der „entscheidenden Prüfung“ im zweiten Akt gelernt hat, um seine Entwicklung endgültig abschließen zu können.⁸⁸

Nach überstandener Prüfung kehrt der Held in seine „gewohnte Welt“ zurück. Bei seiner „Rückkehr“ bringt er ein Elixier mit, das aus neuerworbenem Wissen oder aus einer Erkenntnis besteht. Diesen Schatz bringt der Held der Gemeinschaft der gewohnten Welt mit und teilt ihn mit ihr. Der Knoten ist gelöst und der Held kehrt zum Ursprung der Geschichte zurück. Der Kreis schließt sich und die Geschichte findet zu ihrer geschlossenen Form.⁸⁹

Nachdem Bodrov sein Vertrauen in Nikolai wiedergefunden hat und damit seine „entscheidende Prüfung“ bestanden hat, macht er sich mit neu gewonnener Kraft auf den „Rückweg“. Mit dem vorher beschafften Geld organisiert Bodrov eine neue Brigade, die Mischa auf einer Schnellstraße ermordet. Bodrov beweist in seiner letzten Prüfung, dass er seine Lektion gelernt hat; er stellt sich Andrej entschieden gegenüber und fordert von ihm Unterstützung für seine Brigade ein. Bodrov beweist in seiner „Auferstehung“ Charakterstärke und Moral und wird dafür von Andrej belohnt. Er zahlt ihm seinen Anteil aus, mit dem er gute Anwälte für seine Brigade engagieren kann.

Durch die Erfüllung seiner eigenen moralischen Ansprüche in Bezug auf seine Ehre und Loyalität seinen eigenen Männern gegenüber, kehrt Bodrov mit dem „Elixier“ des reinen Gewissens in seine „gewohnte Welt“ zurück und kann mit seiner Freundin seine Freiheit genießen.

⁸⁸ Vgl. Vogler, S. 71/72 u. 335.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 73 u. 361.

Kehren wir zurück zu dem korrupten Spitzel Hollmann und seinen Beziehungsproblemen. Nach dem Streit mit seiner Frau trifft Hollmann sich mit Sabine. Sie möchte mit Hollmann ein neues Leben anfangen, doch er ist zu der Erkenntnis gelangt, dass er seine Frau liebt. In dieser Erkenntnis besteht Hollmann seine „entscheidende Prüfung“. Er findet den Platz, an den er gehört. Trotzdem kommt er nicht dazu seine Belohnung zu genießen; in einem anschließenden Gerangel mit Sabine löst sich ein Schuss, der ihr Bein durchbohrt. Hollmann will ihr helfen, doch in Rage schießt sie ihm in die Schulter. Auf dem anschließenden „Rückweg“, der Fahrt ins Krankenhaus, steuert Sabine den Wagen in einen Fluß. Hollmann und Sabine bekommen nicht die Gelegenheit, ihr Elixier, die Erkenntnis, dass Geld nicht glücklich macht, sondern die Liebe, zu genießen. Weder Hollmann kann seinen Platz an der Seite seiner Frau einnehmen noch Sabine ihren an Hollmans Seite: Die Klimax endet tragisch, da keiner der beiden in die „gewohnte Welt“ zurückkehren wird, nachdem aufgefliegen ist, dass die beiden die Maulwürfe im LKA sind.

Auf der Ebene der Mafia finden wir ebenfalls eine Geschichte, die sich um die Liebe dreht, mit dem Unterschied, dass Nikolai im Gefängnis sitzt. Da er damit rechnet, länger im Gefängnis zu sein ist es Nikolais Ziel, Larissa langfristig an sich zu binden. In seiner „entscheidenden Prüfung“ handelt hat er einen Deal mit der Polizei aus, bei dem er sich unter Aufsicht in einem Hotelzimmer mit seiner Herzensdame treffen darf. Im Gegenzug soll er gegen die Kollegen seiner Brigade aussagen. Doch bevor Nikolai seine Aussage macht, besteht er darauf, mit Larissa verlobt zu werden. Die Polizei geht auf seine Forderung ein. Nikolai besteht seine „entscheidende Prüfung“; Nikolai und Larissa verloben sich und sie verspricht ihm, dass sie auf ihn warten wird. Mit ihrem Versprechen gelangt Nikolai an sein Ziel: Ihr Gelöbnis. Als Nikolai seine Aussage gegen seine Brigade machen soll, weigert er sich.

Sein Ziel schon erreicht, wahrt Nikolai sich seine Loyalität seinen Kollegen gegenüber und verrät sie nicht. Nikolai tritt im Gefangenentransporter seinen „Rückweg“ ins Gefängnis an.

Nach der geglückten Befreiung von Swetlana und Mareks bestandener „entscheidenden Prüfung“, fahren Marek, Jelena und Swetlana in das ukrainische Heimatdorf der Mädchen. Für Swetlana und Jelena ist es die „Rückkehr“ in ihre „gewohnte Welt“. Swetlanas „Elixier“ ist die Erkenntnis, dass Geld und Luxus sie nicht glücklich machen und sie es vorzieht, in Geborgenheit und Zufriedenheit zu leben, auch wenn sie dafür auf Reichtum und Abenteuer verzichten muss. Swetlana nimmt den Heiratsantrag ihrer Jugendliebe an und findet in ihrer alten, „gewohnten Welt“ ihren Platz.

Auch für Jelena ist es die „Rückkehr“ in ihre „gewohnte Welt“. Bei ihr gibt es in der Klimax keinen Werteumschwung; sie hat nach dem Mann ihres Herzens gesucht und ihn in Marek gefunden. Die Prophezeiung aus der Eröffnungssequenz ist wahr geworden; Sie geht mit Marek zurück nach Berlin und so geht ihr Wunsch, aus ihrer alten „gewohnten Welt“ auszubrechen, in Erfüllung. Jelenas „Elixier“ ist es, dass sie trotz aller Hindernisse ihre Unschuld bewahren konnte und somit sich selbst treu geblieben ist.

Mischas „entscheidende Prüfung“ und seine Klimax fallen zusammen. Die Entwöhnung von seiner Frau Stella macht ihm zu schaffen. In der Stärkung seiner Machposition findet er nicht seine Erfüllung, sondern in der Liebe zu Stella. Dafür ist Mischa bereit, sein bisheriges Leben, seinen finanziellen Reichtum und seine Macht aufzugeben und Stella ihren Freiraum zu geben. In dieser Erkenntnis besteht Mischa seine „entscheidende Prüfung“. Auf seinem Weg, die Belohnung („Stellas Liebe“) entgegenzunehmen, wird Mischa jedoch ermordet und seine Heldenreise findet so eine abrupte und tragische Klimax. Mischa scheitert an seiner eigenen Hybris. Stella hat ihn vor Andrej gewarnt, doch Mischa hat ihre

Warnung nur belächelt. Sein Hochmut, Andrej zu unterschätzen, wird bestraft.

Nachdem Stella mit Marek gebrochen hat, steht sie, als Mischa ermordet wird, vor ihrer „entscheidenden Prüfung“. Sie schaut dem Tod und dem Verlust ihrer Existenz ins Auge. Auf der Trauerfeier wird ihr von Mischas Partnern eine großzügige Abfindung angeboten. Sie schlägt das Angebot aus und wählt stattdessen als Belohnung Mischas Position in der Organisation. Sie will seine Geschäfte weiterführen. Auf ihrem „Rückweg“ in ihre „gewohnte Welt“ muss Stella ihren neuen Platz in der Gesellschaft bestätigen und das fordert von ihr, dass sie sich ihrem Bruder entgegenstellt. Als er bei Mischas Beerdigung Sokolov unter den Gästen ausfindig macht, hindert sie Marek daran, etwas zu unternehmen und verbannt ihn aus dem Odessa. Stella bezieht Marek gegenüber Position. Stellas Entscheidung für die Mafia fordert ein großes Opfer: Stella und Marek gehen getrennte Wege. Stella feiert ihre „Auferstehung“ in der Akzeptanz ihrer Autorität im Kreise der großen Köpfe der Unterwelt und kehrt mit dem „Elixier“ der Macht zurück in ihre „gewohnte Welt“. Stella hat ihr Ziel, dem Dasein als Aushängeschild zu entkommen und die Selbstbestimmung zu erlangen, erreicht und opfert dafür nicht nur ihren Bruder sondern auch ihren Mann.

Nachdem Marek seine „entscheidende Prüfung“ bestanden hat und nach Berlin zurückgekehrt ist, steht er kurz vor der Konfrontation mit seinem größten Feind. Mittlerweile weiß er, dass Sokolov derjenige ist, der vor 10 Jahren seinen Bruder Grisha erschossen hat. Durch die Observierung Lottners können sie Lenz und Sokolov zu einem entlegenen Fabrikgelände folgen. Marek steuert direkt auf seine letzte Prüfung und auf die Klimax zu. Als Lenz und Sokolov gestellt werden sollen, kann Sokolov wieder fliehen. Bei der Verfolgung stürzt Sokolov in ein dunkles Loch. Alleine mit Sokolov und ohne Zeugen hat Marek seine

Chance, sich für die Ermordung seines Bruders zu rächen; doch Marek beweist, dass er sich endgültig für die Seite der Polizei entschieden hat und lässt Sokolov am Leben. Er nimmt ihn fest. Mareks und Lottners „Rückkehr“ wird mit dem „Elixier“ der Festanstellung beim LKA belohnt. Doch Mareks wahres „Elixier“ ist die Liebe zu Jelena, die es ihm ermöglicht, seinen Platz innerhalb der Gesellschaft zu finden.

5.

Komposition

„Das ist im Grunde Kulturterror, immer nur bits and pieces, als hätte man kurze Handy-Melodien zu verkaufen. Ich gucke alle Serien nur auf DVD, absolut garantiert ohne Werbung.“⁹⁰

Dominik Graf

⁹⁰ Nicodemus/Siemes.

5.1 Definition „Komposition“

„Komposition“ bezeichnet im filmischen Zusammenhang die Anordnungen und Verknüpfungen von Szenen unter der Berücksichtigung von Tempo, Rhythmus, Entwicklung von Figur und Geschichte und die Einbindung der Nebenhandlungen.⁹¹

Unter Komposition fallen auch die Entscheidungen, was in die Erzählung einbezogen wird, wie eine Szene aufgebaut ist, wie lang sie ist und an welcher Stelle sie platziert wird.

5.2 Motivation / Ziel / Thema

Die Kognitionswissenschaftlerin Jean Mandler geht davon aus, dass der Mensch durch seinen regelmäßigen Umgang mit Geschichten eine Erwartungshaltung an die Form der Erzählungen entwickelt. Er lernt, dass zu einer Geschichte Protagonisten gehören, die Ziele verfolgen und alles versuchen, um diese Ziele zu erreichen und sie lernen, dass Ziele und Ereignisse auf „vorhersehbare Weise weitere Geschehnisse und Ziele verursachen.“⁹²

Der Charakter des Protagonisten definiert sich über diese Ziele und über seine Handlungen auf dem Weg zum Ziel. Die Motivation für ein Ziel treibt die Figur hinein in die Geschichte. Sie ist der Katalysator für den Beginn der Handlung und in ihr steckt der Antrieb einer jeden Figur. Die Motivation ist das Streben der Figur nach einem lohnenswerten Ziel und steigert daher ihre Handlungsbereitschaft.⁹³ Durch die Existenz eines Motivs wird den Handlungen ein Ziel gesetzt. Durch diese Motivation wird die Figur zu Aktionen gezwungen, die sie in die Richtung des Ziels

⁹¹ Vgl. McKee, S. 309.

⁹² Jean Matter Mandler zitiert von Hiltunen, S. 82.

⁹³ Vgl. Seger, S. 181 ff.

treiben, das die Figur in der Klimax finden wird. Für Linda Seger ist das Ziel ein unverzichtbarer Bestandteil einer Geschichte; ohne klar formuliertes Ziel, ohne Fokus wird die Geschichte sich verlieren. Das Ziel kettet die Figur an den Höhepunkt der Geschichte. In der Klimax entscheidet sich, ob sie das Ziel erreichen wird oder eben nicht.⁹⁴ Nach Seger muss ein Ziel mehrere Anforderungen erfüllen, um zu funktionieren. Zu allererst muss in der Geschichte etwas Wesentliches auf dem Spiel stehen; durch die Wesentlichkeit des Ziels identifiziert sich der Zuschauer mit dem Protagonisten. Zusätzlich bringt ein funktionierendes Ziel den Protagonisten in direkten Konflikt mit den Zielen des Antagonisten. Dieser Konflikt treibt die gesamte Geschichte voran und gibt dem Protagonisten einen würdigen Gegenspieler. Außerdem soll das Ziel so schwer zu erreichen sein, dass die Figur sich verändern muss, um es zu erreichen.⁹⁵ Diese Transformation offenbart das wahre Ziel des Protagonisten, welches nicht selten stark vom ursprünglichen Ziel abweicht. Das wahre Ziel ist das Bedürfnis des Protagonisten und ist schon von Beginn der Geschichte an vorhanden, nur war es dem Protagonisten nicht bewusst. Am 1. Höhepunkt der Geschichte, dem Midpoint in der Mitte des 2. Aktes, gelangt der Protagonist scheinbar an sein Ziel, allerdings folgt an diesem emotionalen Höhepunkt eine Wandlung, in der die Figur verdrängte Bereiche seiner Persönlichkeit freilegt und damit sein wahres Bedürfnis offenbart.⁹⁶ Diese und andere Bedürfnisse sind es, die Handlungen der Figuren bestimmen, ohne dass sie sich dessen bewusst sind. Hinter dem Bedürfnis steht ein Mangel, der ausgeglichen werden muss. Jede Handlung steht von Anfang an als Motiv im Dienst dieses Bedürfnisses, das zu Beginn noch unbewusst ist und dessen Befriedigung es zu erreichen gilt.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 189.

⁹⁵ Vgl. Ebd.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 154 ff.

Das Bedürfnis ist das Thema des Filmes. Das Thema ist ein universelles menschliches Anliegen, das sich durch die gesamte Geschichte zieht und ihr einen inneren Zusammenhalt gibt. Robert McKee bezeichnet das „Thema“ als die ‚beherrschende Idee‘, die das zentrale Motiv einer Geschichte beschreibt. Diese Idee soll sich in einem Satz ausdrücken lassen und begründen, warum sich das Leben von den Anfangsbedingungen zum Ende hin verändert.⁹⁷ Die beherrschende Idee oder das Thema spricht den Zuschauer unabhängig von kultureller oder sozialer Zugehörigkeit emotional an.⁹⁸ Das entspricht dem von Campbell entworfenen „Monomythos“ und ist der Grund des Zuschauers für seine Identifikation mit dem Protagonisten.

Die folgende Grafik soll der Veranschaulichung der Zusammenhänge von Motivation, Bedürfnis und Thema dienen.

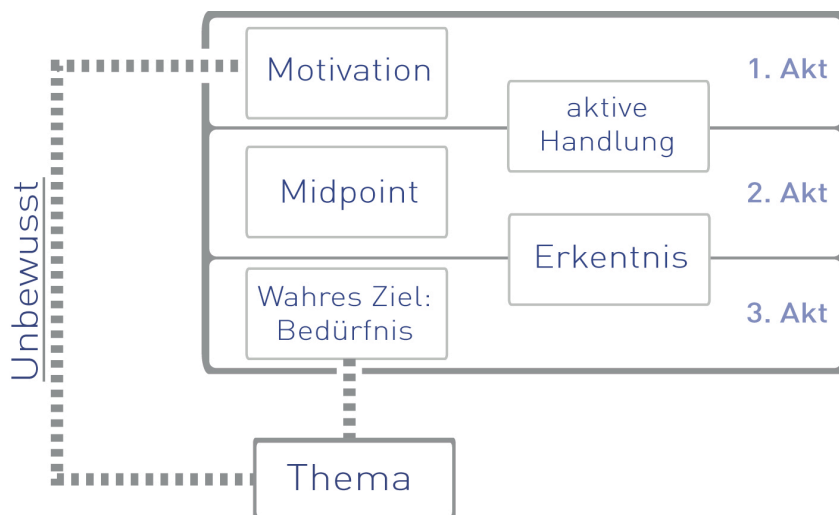


Abb. 4: Grafik Thore Schwemann

⁹⁷ Vgl. McKee, S. 133.

⁹⁸ Vgl. Hiltunen, S. 31 ff.

Der erste Akt zeigt das gewöhnliche Umfeld des Hauptprotagonisten, aus dem auch hervor geht, was der Figur fehlt, wonach sie sich sehnt – kurz gesagt ihr Ziel. Die dramatische Zuspitzung im ersten Akt gibt dem Protagonisten den Anstoß, die Motivation. Diese Motivation ist der Ausgangspunkt für die Handlung, der Start in die Geschichte, der Moment, an dem das Publikum das Ausgangsproblem der Geschichte realisiert. Die Motivation definiert die Thematik in der ersten Hälfte des Filmes und ist daher der Ausgangspunkt der Grafik. Wenn der Protagonist genügend motiviert ist, wird er aktiv handeln, um sein Problem zu bewältigen; seine aktive Handlung markiert den Übergang in den 2. Akt, in dem er sich mit den Hindernissen auf dem Weg zu seinem Ziel konfrontieren muss. Nachdem alle Hindernisse überstanden sind, gelangt der Protagonist in der Mitte des 2. Aktes an den Midpoint der Geschichte. Dort realisiert er, dass das Erreichen seines Zieles ihn nicht befriedigen wird und er erkennt, was sein eigentlicher Wunsch ist und auch schon immer war. Mit dieser Erkenntnis macht er sich auf in den dritten Akt. Die Geschichte endet in der Klimax, dem Höhepunkt der Erzählung. Dort ringt der Protagonist um das Erreichen seines eigentlichen Ziels und die Befriedigung seines Bedürfnisses. Das Bedürfnis ist schon zu Beginn der Geschichte Antrieb des Hauptprotagonisten und die ganze Zeit über seine wahre Motivation. Nur war ihm dies nicht bewusst und das Erkennen seines Bedürfnisses ist Teil seiner Entwicklung. Das Bedürfnis und das Anliegen seiner Befriedigung ist das wahre Thema, die beherrschende Idee, und zieht sich durch die gesamte Geschichte. Die Aufgabe einer Erzählung ist es, die Wandlung vom Unbewussten in Bewusstsein darzustellen.

Im ersten Akt treibt Marek der Wunsch nach Rache an, ohne dass er bisher die Möglichkeit bekommen hätte, den Mörder zu identifizieren. Auch zum Zeitpunkt des Übertretens der Schwelle

zum 2. Akt hat Marek noch nicht die notwendige Bereitschaft, sich seinen Dämonen zu stellen.

Das ‚auslösende Ereignis‘, der Anstoß für das Überschreiten der Schwelle findet statt, als Marek und Lottner einen Kleinkriminellen observieren. Vor Ort kommen sie einer Einheit des LKA in die Quere, die im selben Lokal den Gangster Sokolov beschattet. Sokolov kann dem LKA entkommen, allerdings können Marek und Lottner ihn verfolgen und festnehmen. Aufgrund der Festnahme ergeht an Marek und Lottner der „Ruf des Abenteuers“ durch den LKA Chef Roeber. Die Annahme des Rufs ist die aktive Handlung, die die beiden die Schwelle zum 2. Akt überschreiten lässt. Marek weiß noch nicht, dass er durch diese Entscheidung dem Mörder seines Bruders auf die Spur kommen wird.

Marek fängt an, in seinem familiären Umfeld nach Hinweisen auf das Versteck Sokolovs zu suchen. Hier weist die Struktur von *IAdV* eine Besonderheit auf: Durch Mareks Kontakte ins Milieu durch seine Familie und seinen Schwager liegt schnell die Vermutung nahe, dass der Mörder Grischas sich in Mareks näherem Umfeld befindet. Im Umfeld des Milieus laufen parallele Handlungsstränge; der Hauptstrang konzentriert sich auf die Ermittlungen des LKA und die Suche nach dem entflohenen Sokolov. Parallel zum Hauptstrang läuft Mareks Suche nach Grischas Mörder. Für die Zuschauer ist die Suche nach Grischas Mörder die ganze Zeit präsent, auch wenn dieser Strang zunächst nur im Subtext läuft. Erst im späteren Verlauf findet Marek im Zuge seiner Ermittlungen einen Hinweis auf die Identität des Mörders, um ab diesem Zeitpunkt auch diesem Strang aktiv zu folgen.

Als Marek mit Jelena in Weißrussland Swetlana aus den Fängen der Zuhälter befreit, findet Marek seine Rolle in der Gesellschaft. Er stellt sich erstmals als Vertreter von Recht und Ordnung dem organisiertem Verbrechen direkt in den Weg. Dies gibt ihm Kraft, sich auch seiner Schwester entgegenzustellen, anstatt für den Frieden in der Familie die Augen vor den Machenschaften ihres

Mannes zu verschließen. Als Marek auf der Trauerfeier für Mischa Sokolov entdeckt, den er mittlerweile als Mörder seines Bruders identifiziert hat, bricht er mit seiner Schwester Stella. Sie verhindert, dass Marek etwas gegen Sokolov unternimmt und stellt somit die Gesetze des Milieus über die des Staates und über die Vergeltung für den Tod ihres Bruders.

Marek bekommt die Chance Rache zu üben als er schließlich Sokolov gegenübersteht. Marek stärkt seine neu gewonnene Identität und seinen Platz in der Gesellschaft als Polizist, indem er das Gesetz über sein persönliches Verlangen nach Vergeltung stellt. Er lässt Sokolov am Leben und verhaftet ihn. Marek war schon zu Beginn der Geschichte auf der Suche nach seiner Identität und seinem Platz in der Gesellschaft. In der Klimax muss er die neue Erkenntnis, die gewonnene Haltung, beweisen, um seine persönliche Entwicklung abzuschließen.

Die „beherrschende Idee“ von *IAdV* könnte wie folgt aussehen: Marek Gorsky findet zu sich selber, als er dem Mörder seines Bruders auf die Spur kommt.

Um die „beherrschende Idee“ von *IAdV* besser darzustellen, wende ich die Abbildung 3 auf der folgenden Seite an Marek Gorskys Heldenreise an.

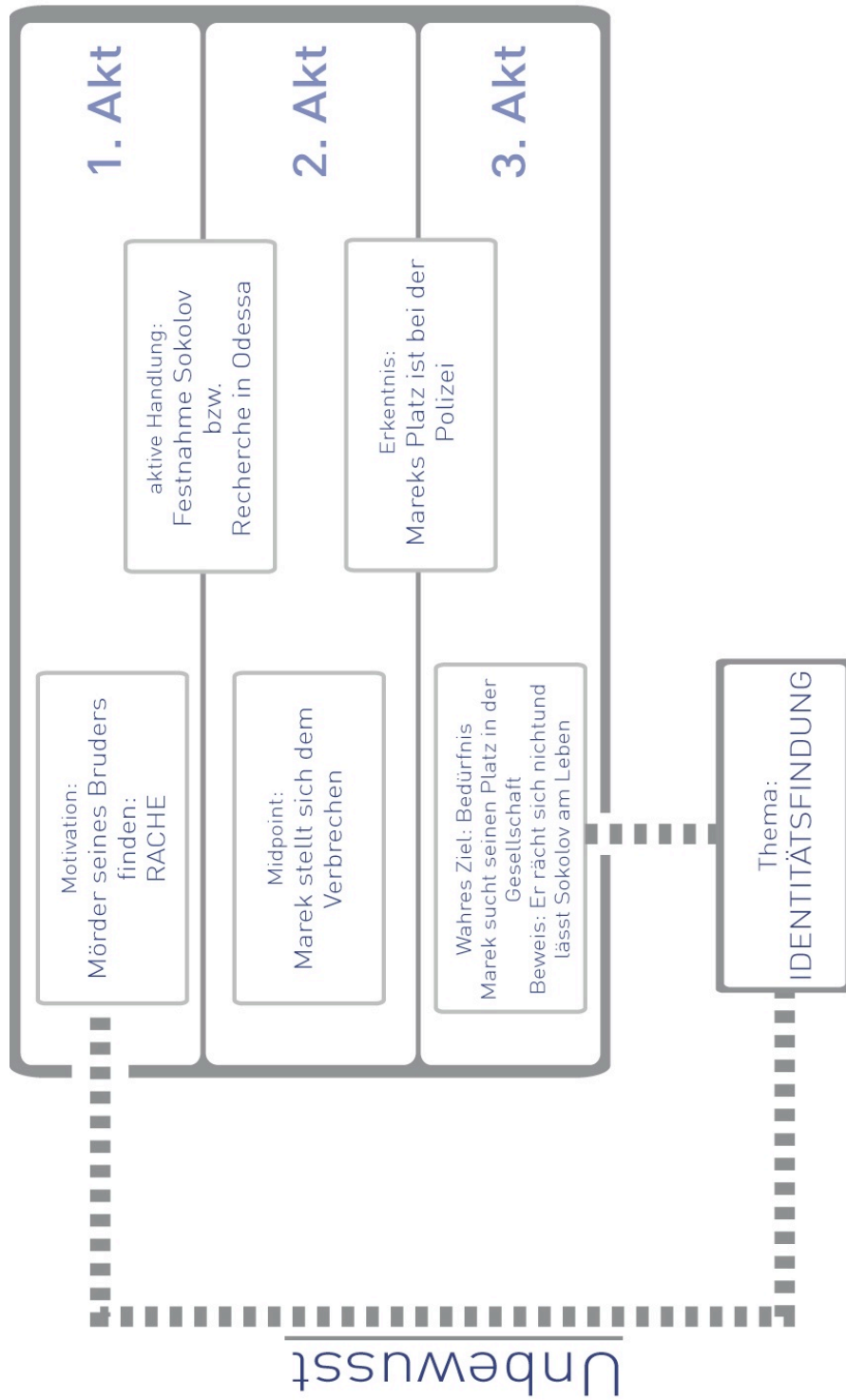


Abb. 5: Grafik Thore Schwemann

Das Thema der Identität ist auch in den Nebenhandlungen vorherrschend: Nach der Entfremdung von seiner Frau findet Mischa in der Liebe zu ihr wieder zu sich selbst und Stella in der Liebe zu Mischa ihren Platz im Milieu. Jelenas Aufgabe ist es nicht, ihre Identität zu suchen, sondern sie zu beschützen und Hollmann findet durch das Auffliegen seines Verrates wieder zu seiner Frau. Bodrov hat seine Identität in seiner Identifikation und Loyalität seiner Brigade gegenüber; Nikolai findet seine Identität ebenfalls in seiner Loyalität und findet sie nicht zuletzt auch in der Liebe zu Larissa.

Laut C. G. Jung erkennt man seinen eigenen Charakter in der Spiegelung seines Partners. Der Andere hilft uns dabei, unsere Schattenseiten zu erkennen. Somit ist die Liebe ein großer Teil der Identität und ein weiteres stark ausgeprägtes Thema in *IAdV*. Marek findet sich in seiner Beziehung zu Jelena. Er stellt sich seinem Schatten und findet bei ihr die bedingungslose Zuneigung, die Marek in seiner Familie nicht bekommen hat. Stella spiegelt sich in ihrem Mann Mischa, die beide nach Macht und Kontrolle dürsten. Bodrov findet in Katerina die Loyalität, die ihn ausmacht.

5.3 Die Katharsis im Entwicklungsbogen des Helden

Die Entwicklung einer Figur ist ein Prozess. Die „Reise des Helden“ ist ein in Stadien eingeteilter Entwicklungsprozess einer Figur. Vogler hat den Stadien der Reise die psychologische Entwicklung der Figur gegenübergestellt. Der Begriff ‚Entwicklungsbogen‘ bezeichnet die allmähliche Veränderung des Charakters über die Zeit der Erzählung.⁹⁹ Der Bogen beschreibt die besprochene Wandlung vom Unbewussten in Bewusstsein.

⁹⁹ Vgl. Vogler, S. 348.

Vogler sieht den Höhepunkt in der Entwicklung des Helden in der Katharsis. Der Diskurs der Katharsis ist umstritten. Die „Reinigung von derartigen Leidenschaften“ könnte angewendet auf das Fernsehen oder Kino bedeuten, dass die Betrachtung von Gewalt zu einer Verminderung von Aggression und Gewaltbereitschaft führt.¹⁰⁰

Schon Goethe spricht in seiner „Nachlese zu Aristoteles *Poetik*“ von einem Übersetzungsfehler. Nach seiner Definition sprach Aristoteles von der ‚Aussöhnung der Leidenschaften‘ im Theater und beschränkt die Reinigung auf die Figuren der Tragödie und nicht auf das Publikum.¹⁰¹

Die Katharsis ist nach Aristoteles die Antwort auf die Frage, welches Vergnügen die Tragödie dem Zuschauer liefern soll. Dabei dient eine strukturierte Handlung als Werkzeug, um eine Wirkung beim Zuschauer hervorzurufen.¹⁰² Aristoteles sieht in der Katharsis das Ziel einer Tragödie und die Aufgabe der Erzählung ist es, sie so effizient wie möglich herbeizuführen.¹⁰³

Vogler zieht den Prozess der Katharsis aus der Psychoanalyse zu Rate. Dort beschreibt die Katharsis den Prozess des Patienten, in dem er von Angstzuständen und Depressionen befreit wird und in dem man ihn dazu bringt, Unterbewusstes an die Oberfläche zu befördern. Vogler bezieht den Begriff ebenfalls wie Goethe auf den Prozess der Veränderung des Charakters, erhofft sich aber, dass der Zuschauer mit dem Helden in der Katharsis zu einer schlagartigen Steigerung von Wahrnehmung und Bewusstsein kommt. Vogler beschreibt den „körperlichen Ausdruck“ von

¹⁰⁰ Vgl. *Vorsicht Bildschirm*. S. 274.

¹⁰¹ Vgl. Rüllicke-Weiler, S. 78.

¹⁰² Vgl. Hiltunen, S. 35.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 33.

Emotionen wie Weinen oder Lachen als Zeichen einer möglichen Katharsis beim Zuschauer.¹⁰⁴

Der Ursprung der Katharsis ist in archaischen Riten zu finden, die eine Reinigung erleichtern bzw. herbeiführen sollen, um die sozialen Beziehungen zu entlasten. Reinigungsriten fanden schon in sogenannten „primitiven“ Gesellschaften ihre Anwendung. Bei der Heimkehr der Krieger oder der Jäger werden die Helden von Blut und Tod gereinigt, bevor sie wieder in die friedliche Gesellschaft eingegliedert werden können. Die Reinigungsrituale werden von Schamanen durchgeführt; dabei wird der Tod nochmals nachgeahmt oder der Held nochmals an die „Schwelle des Todes“ geführt. Als Beispiel führt Vogler die Gefahren einer ausbleibenden Katharsis bei Vietnamveteranen an, die nach ihren schrecklichen Erfahrungen im Krieg oft große Probleme hatten, sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern.¹⁰⁵ Diesen Prozess beschreibt Vogler im Stadium des „Rückweges“ und der „Auferstehung“, in denen sich der Held abermals nach der „entscheidenden Prüfung“ seinen Dämonen stellen muss.

In *IAdV* sind die Stadien dieser Entwicklung Marek Gorskys auf der Suche nach Grischas Mörder und im Subplot der Liebesgeschichte von Marek und Jelena aufgeteilt. Die folgende Übersicht stellt die Stadien der „Reise des Helden“ und deren Entwicklungsbogen nach Vogler mit Marek Gorskys Entwicklung in *IAdV* gegenüber.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 346/347.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 337.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 349.

<i>Stadien der Reise</i>	<i>Entwicklungsbogen</i>	<i>Entwicklung Mareks</i>
1. Gewohnte Welt	Begrenztes Bewusstsein	Leben als „einfacher Polizist“
2. Verweigerung	Widerwille gegen Veränderung	Mangel an Mut, den Mörder zu suchen
3. Ruf des Abenteurers	Gesteigertes Bewusstsein	Auftrag vom LKA-Chef Roeber
4. Begegnung mit dem Mentor	Überwinden des Widerwillens	Nimmt LKA Auftrag an
5. Überschreiten der ersten Schwelle	Bereitschaft zur Veränderung	Marek forscht im Odessa
6. Bewährungsproben	Erste Versuche/Proben mit der Veränderung	z.B. „russisches Roulette“ beim Billard
7. Vordringen	Vorbereiten auf die große Veränderung	checkt die Lage im Bordell, bevor er Swetlana befreit
8. Entscheidende Prüfung	Versuch der „großen Veränderung“	Marek tötet weißrussischen Zuhälter
9. Belohnung	Folgen des Versuchs	Marek & Jelena werden ein Paar
10. Rückweg	Selbstbestimmung der Veränderung	Stellt sich seiner Schwester und opfert ihre Beziehung für seine Identität
11. Auferstehung	Abschließender Versuch der großen Veränderung	Showdown mit Sokolov; Marek beweist seine neue Persönlichkeit
12. Rückkehr mit dem Elixier	Endgültiges meistern des Problems	Marek hat seinen Platz beim LKA und die Liebe in Jelena gefunden

Im 1. Stadium der „gewohnten Welt“ scheint Marek Gorsky nichts zu fehlen – sein Loyalitätskonflikt ist ihm noch nicht bewusst. Das 2. Stadium ist im Falle von *IAdV* nicht wie in Voglers Stadien Reihenfolge der „Ruf“ sondern schon das Stadium der „Weigerung“. Marek ist sich bewusst, dass ihm der ungeklärte Mord an seinem Bruder keine Ruhe lässt, allerdings unternimmt er nichts, um daran etwas zu ändern. Dieses Nichtstun ist eine „Weigerung“ und zeigt Mareks Angst, die Schwelle zu überschreiten. Diese Angst ist eine Schutzreaktion und zeigt die Gefahren auf, die mit dem Schritt über die Schwelle auf Marek zukommen können. Bei diesem Schritt könnte Marek von seiner

Familie endgültig ausgeschlossen werden und es könnte ihm womöglich sogar sein Leben kosten.¹⁰⁷

Im 3. Stadium des „Rufs“ und im 4. Stadium bei der „Begegnung mit dem Mentor“ wird Marek in die Ermittlung gestoßen. Marek braucht einen Anstoß von Außen, um sich seiner Unsicherheit zu stellen und Verantwortung zu übernehmen. Als LKA-Chef Roeber Marek und Lottner den „Ruf“ überbringt, an der Suche nach dem wieder entflohenen Sokolov teilzunehmen, ist das der Anstoß, den Marek gebraucht hat. Im 5. und 6. Stadium zeigt Marek erstmals Bereitschaft zur Veränderung, indem er im Kreise seiner Familie Nachforschungen anstellt. Es ist das erste Mal, dass sich Marek freiwillig entscheidet, sich auf die Reise einzulassen und markiert den Eintritt in die andere, „neue Welt“. In der „neuen Welt“ wird Marek gleich vor Herausforderungen in Form von „Bewährungsproben“ gestellt. Diese Proben helfen dem Helden dabei, sich in der neuen Welt zu orientieren und sich an die in der unbekanntem Umgebung herrschenden Regeln zu gewöhnen.¹⁰⁸

Für Vogler ist die „entscheidende Prüfung“ der Kern einer Geschichte. Er beschreibt sie als eine der „tiefsten Depressionen“ innerhalb der Geschichte; nach dem Durchleben der Depression, von „Todesängsten“ geht der Held und das Publikum „erleichtert und mit erhobenen“ Häuptern aus der Prüfung hervor.¹⁰⁹ Für Marek bestand die „entscheidende Prüfung“ aus der in Kapitel 4.3 ausführlich besprochenen Befreiung Swetlanas aus dem Bordell in Weißrussland, bei dem Marek sich seinem Loyalitätskonflikt stellt. Nach der überstandenen Prüfung kommt der Held in das verdiente Stadium der Belohnung. Der Held und das Publikum bekommen Zeit, sich von dem anstrengenden Stadium der

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 201.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 243.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 282.

„entscheidenden Prüfung“ zu erholen. In *IAdV* wird dieses Stadium durch eine tatsächliche Erholung Mareks gezeigt. Er ist nach seiner Prüfung geschwächt und muss seine Fieberschübe auskurieren. Die Phase der „Belohnung“ dient dazu, das gelernte Revue passieren zu lassen, zu verinnerlichen und Kraft zu sammeln bevor es auf den „Rückweg“ geht.¹¹⁰

Auf dem „Rückweg“ muss sich der Held abermals seiner Angst stellen; ob seine Lehren auch seiner „gewohnten Welt“ standhalten und wie die Antagonisten mit seinem neuen Verhalten umgehen. Dieser Moment markiert den Übergang in den dritten Akt. Bisher standen physische Gefahren im Mittelpunkt aber nun geht es um die emotionalen. Mareks „neuer Charakter“ ist noch nicht gefestigt; der Charakter kann sich nur festigen, wenn er nach seiner Lehre in der „entscheidenden Prüfung“ sein Verhalten ändert. Die Wandlung Mareks kann erst abgeschlossen werden, wenn seine neue, noch wacklige Position nochmals geprüft wurde. Mit seinen neuen Erfahrungen kann Marek durch das wiederholte Durchleben seines Loyalitätskonfliktes seine neue Haltung festigen. Bei der darauffolgenden Begegnung mit seiner Schwester beweist er seine neue Haltung; er tritt ihr entschieden gegenüber in dem Bewusstsein, dass er sie dadurch verlieren wird. Dadurch, dass Marek die Beziehung zu seiner Schwester opfert, kommt er in das Stadium der „Auferstehung“. Er zeigt seine Wandlung und ist bereit für den Showdown mit Sokolov. Bei der finalen Begegnung mit Sokolov steht er vor der Entscheidung, ob er Rache für seinen toten Bruder übt und damit seinen Dämonen widerstehen kann. In dieser Klimax wird der Held nochmals Tod und Wiedergeburt durchleben und damit endgültig seine Entwicklung abschließen.¹¹¹ Bei der Verfolgung von Sokolov, dem Mörder seines Bruders, hat dieser scheinbar die Überhand. Als Marek ihn

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 307/318.

¹¹¹ Vgl. Ebd. S. 339.

stellt, scheint er ihm zunächst unterlegen, dem Tod nahe. Durch eine List legt er Sokolov rein und bekommt die Chance auf seine Rache. Sokolovs ausweglose Situation, gefangen in einem Erdloch, beschwört Mareks Dämonen herbei. Es ist die letzte Konfrontation mit sich selbst. Obwohl er die Chance hat Sokolov zu töten, widersteht er der Versuchung der Rache und nimmt ihn stattdessen in Gewahrsam. Marek beweist seine neue Charakterstärke und opfert dadurch einen Teil seiner aus dem Milieu stammenden Herkunft. Dies zeigt, dass er sich wirklich geändert hat. Vogler erwartet dies von einem Helden, der einen Teil von sich selbst opfert und damit die Geschichte „heiligt“.¹¹² Für dieses Opfer wird er mit seinem Elixier belohnt, dass Marek in seiner Identität, seinen Platz in der Gesellschaft und in Jelena gefunden hat.

5.4 Tempo und Rhythmus

Um der Metapher für das Leben in einer Erzählung gerecht zu werden, spricht McKee sich dagegen aus, die Spannung von Szene zu Szene zu erhöhen. Er vergleicht das Tempo mit dem Rhythmus des Lebens, in dem wir uns Spannung, Herausforderungen und Überraschungen wünschen, aber auch nach Gelassenheit, Frieden und Ruhe sehnen. Das Leben bewegt sich zwischen diesen Polen um das Publikum nicht mit Spannung zu erschöpfen, sollte eine Erzählung auch Ruhephasen beinhalten.¹¹³ Tempo und Rhythmus sind unweigerlich miteinander verbunden; sie werden durch die Länge und den Inhalt einer Szene bestimmt.

Vogler baut in seinem Dramaturgiemodell der „Reise des Helden“ nach großen Prüfungen und Höhepunkten wie der „entscheidenden Prüfung“ Ruhephasen ein, um der Metapher des

¹¹² Vgl. Ebd. S. 355.

¹¹³ Vgl. McKee, S. 310.

Lebens und dem Anspruch des Zuschauers nach Erholung gerecht zu werden. So baut Vogler im Stadium des „Vordringens“ einen Moment der Ruhe ein, um Kraft zu schöpfen. Das Ziel der Erzählung ist es, das Publikum emotional zu fordern, allerdings ist dafür immer wieder ein Lockern der Spannung nötig, damit der Zuschauer nicht schon vor der Klimax völlig erschöpft ist. Im Stadium der „Belohnung“ kann der Held und auch der Zuschauer sich daher nach der Kräftezehrenden „entscheidenden Prüfung“ erholen, wie es Marek im *IAdV* in Jelenas ukrainischen Dorf tut, bevor er sich in der Klimax nochmals stellen muss.

Die folgende Timeline von *IAdV* soll die Struktur der verschiedenen Handlungsstränge verdeutlichen.

Der Timeline ist deutlich zu entnehmen, dass der Großteil der Handlung die Geschichte von Marek Gorsky einnimmt. Marek taucht in jeder Folge auf und ist durchgehend präsent. Obwohl in den einzelnen Episoden der Fokus auf andere Figuren gelegt wird, liegt das Hauptaugenmerk zumeist auf dem Handlungsstrang von ‚Marek & Lottner‘. Er bildet den ‚roten Faden‘ durch die gesamte Erzählung und den Kern der einzelnen Episoden. Jede Episode legt ihren Fokus auf eine der Figuren der Nebenhandlungen und rahmt die Haupthandlung. Mit der Ausnahme von Episode 9 und 10 beginnen und enden alle Episoden mit Nebenhandlungen, während zumeist in der Mitte einer Episode die Haupthandlung von ‚Marek & Lottner‘ erzählt wird. In den einzelnen Folgen liegt der Schwerpunkt neben dem Hauptstrang zumeist nur auf einer der Nebenhandlungen. In den ersten beiden Folgen wird die Geschichte von Jelena und Swetlana und auch die von Mareks Schwester Stella etabliert. Im weiteren Verlauf werden diese Stränge stellenweise soweit zurückgenommen, dass sie fast in Vergessenheit geraten, bevor sie in den letzten beiden Folgen wieder voll zum Tragen kommen. So rückt z.B. die Handlung um Joska Bodrov in den Folgen 3, 4 und 5 stark in den Vordergrund, ist jedoch in den Folgen 9 und 10 kaum noch Teil der Erzählung. Der LKA-Beamte Hollmann taucht erst am Ende der 3. Folge das erste Mal auf und spielt die ganze Zeit nur eine untergeordnete Rolle, bevor in Folge 8 der Fokus auf ihn schwenkt und er danach gar nicht mehr auftaucht.

Deutlich zu erkennen ist das Anziehen des Tempos mit dem Fortlauf durch die Stadien der „Reise des Helden“. Nachdem Marek in Folge 3 in die neue Welt eingedrungen ist, erhöht sich die Zahl der parallel laufenden Handlungsstränge. Die Handlung wird aufgefächert und zeigt die neuen Eindrücke sowie die Komplexität der neuen Welt. Nach fast jeder Szene wechselt der Handlungsstrang. Das stiftet Verwirrung und fordert nicht nur von der Figur Marek sondern auch vom Publikum Neuordnung.

Sobald sich Marek ab Folge 6 orientiert hat, kehrt ein wenig Ruhe ein, der Erzählfluss verlangsamt sich und die einzelnen Handlungsstränge werden genauer beleuchtet.

Zum Ende der Erzählung verdichtet sich die Handlung immer mehr. Ab Folge 9 konzentriert sie sich fast ausschließlich auf Mareks Entwicklung und seine Beziehung zu Stella.

5.5 Nebenhandlungen

Die klassische Geschichte hat in der Regel einen Protagonisten, auf den sich die Erzählung fokussiert. Für Hiltunen ist es notwendig, im Roman neben der Hauptfigur mehrere Figuren zu etablieren, um den Fokus auf jene Figur lenken zu können, für die in der jeweiligen Szene emotional am meisten auf dem Spiel steht. Diese Nebenhandlungen, im Film „Subplot“ genannt, ermöglichen dem Autor eine Vielzahl an Perspektiven auf das Geschehen¹¹⁴, erweitern die Dimensionen der Erzählung und lassen sie vielschichtiger werden. Durch das Aufteilen in mehrere kleine Geschichtsteile entsteht eine Multiplot-Variante, die Dynamik und Spannung erhöht.¹¹⁵ Die Nebenhandlungen haben ihre eigene Aktstruktur, die wie die Haupthandlung Anfang, Mitte und ein Ende hat; eine Exposition, eine Entwicklung und eine Auflösung.¹¹⁶ Jeder Handlungsstrang hat seine eigenen Wendepunkte und Umschwünge und mitunter auch seine eigenen Protagonisten, mit denen das Publikum Empathie empfinden kann. Eine eigene dramatische Hauptfrage etabliert ein eigenes Nebenhandlungs-Thema, welches optional das Thema des Hauptstranges widerspiegelt oder dem widerspricht.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl. Hiltunen, S. 155.

¹¹⁵ Vgl. McKee, S. 60.

¹¹⁶ Vgl. Seger, S. 60.

¹¹⁷ Vgl. McKee, S. 239/240.

Da die Hauptfigur damit beschäftigt ist, die Haupthandlung ‚voranzutreiben‘, bleibt dem Zuschauer oft ein Blick auf die Träume und Wünsche, auf die emotionale Seite der Figur verborgen.¹¹⁸ Eine ständige Bewegung zwischen Haupt- und Nebenhandlung¹¹⁹ ermöglicht der Figur, sich vom Hauptplot zu lösen und zeigt mehr über ihr Befinden. Die Figur kann anderen Interessen nachgehen und sich z.B. verlieben. Der Subplot zeigt oft die Entwicklung von Identität und hilft dadurch dem Zuschauer, die Wandlung der Figur nachzuvollziehen.¹²⁰ Eine gute Nebenhandlung funktioniert als eine Art Symbiose; sie kreuzt, beeinflusst und treibt die Haupthandlung voran.

Die folgende Tabelle, angelehnt an Linda Seger, soll die Wendepunkte der Haupt- und Nebenhandlungen von *IAdV* gegenüberstellen. Jedem Erzählstrang wird ein Buchstabe zugeordnet. Die Angabe der Filmminuten soll die Nachvollziehbarkeit der Wendepunkte vereinfachen.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Seger, S. 59.

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S. 74.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 59.

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 62.

Die Aufschlüsselung der Wendepunkte der verschiedenen Handlungsstränge zeigt, dass Folge 1 als Exposition fungiert und die verschiedenen Stränge etabliert. Mareks Geschichte stellt aufgrund ihrer Länge die Haupthandlung dar. Wegen ihrer Komplexität wird Mareks Erzählung in mehrere parallel laufende Handlungsstränge aufgeteilt. Mareks und Lottners Arbeit bei der Polizei zeigt seine Alltagswelt, während ab Folge 4 Marek anfängt aktiv nach Grischas Mörder zu suchen und sich mit seiner Vergangenheit und seinem ‚Bedürfnis‘ auseinander zusetzen. Gleichzeitig entsteht die Beziehung zu Jelena, in der er sich selbst finden wird. Jeder Handlungsstrang setzt sich mit einem anderen Aspekt von Mareks Persönlichkeit auseinander. Mareks Handlungsstränge geben der Erzählung von *IAdV* ihren Rahmen. Für die Bewertung der Nebenhandlungen setzt Linda Seger voraus, dass sie die Haupthandlungen vorantreiben und sich „kreuzen“, daher miteinander verbunden sind.¹²² An Mareks drei Handlungssträngen kann man diese ‚Symbiose‘ gut erkennen: als er bei seiner Arbeit als Polizist (Strang A) Sokolov festnimmt (Exposition A) kommt er auf die Fährte von Mischas Mörder (B). Bei seinen Ermittlungen in Strang A lernt er Jelena kennen (Exposition C). Die Handlungen sind so miteinander verknüpft, dass sie ohne einander nicht funktionieren würden. Einzelne Momente können so eine Art Kettenreaktion auslösen, die mehrere Handlungsstränge gleichzeitig beeinflussen. Der Überfall auf die Lagerhalle ist so ein Moment. Zwar stellt der Überfall in Strang A keinen der großen Wendepunkte dar und doch ist es ein entscheidender Moment für die meisten Nebenhandlungen. Nachdem Marek den Tipp vom Überfall (Exposition H) bekommen hat, kann das LKA Bodrovs Brigade festnehmen (Schwelle I). Nur Bodrov kann entkommen (Schwelle H). Hollmann hat verpasst, Andrej über die LKA-Aktion zu informieren (Exposition J) und

¹²² Vgl. Seger, S. 58 ff.

wird daraufhin von Andrej bedroht (Schwelle J), da Andrejs Existenz durch die Aussage Nikolais bei der Polizei bedroht wird (Schwelle K). Dieser Überfall beeinflusst so fast jeden der 11 Stränge von *IAdV*.

Die Ermordung Mischas ist ebenfalls so ein Moment mit großem Einfluss. Gleich in drei Strängen ist er die Klimax (E, F und K) und in den Strängen F und G ist Mischas Tod die ‚Auflösung‘. Die Welt von *IAdV* ist ein kleiner Kosmos, wobei die Serie versucht, möglichst viele Blickwinkel darzustellen und damit die Dimension erweitert. Aufgrund der verzweigten Beziehungen innerhalb dieser Welt, beeinflussen sich die Stränge fast zwangsweise gegenseitig.

Obwohl Regisseur Dominik Graf und Autor Rolf Basedow sich gegen die klassische Dramaturgie aussprechen, sind in jedem Handlungsstrang eben diese klassischen Strukturen zu finden. Dabei werden die wichtigen Wendepunkte berücksichtigt und die Handlungsstränge besitzen auch alle eine Klimax. Zusätzlich enden die Stränge fast ausnahmslos mit einer „Auflösung“, nur die Stränge F und J enden durch ihr abruptes Finale mit der Klimax.

Die Wendepunkte werden geradezu einer nach dem anderen abgearbeitet. Beispielweise wird Strang ‚E‘ in der 31. Minute etabliert, gefolgt von der Etablierung von Strang ‚K‘ in der 32. Minute. In der 35. Minute begeben sich Jelena und Swetlana über die Schwelle (D), worauf die Etablierung von Strang ‚I‘ in Minute 38. folgt. Die Erzählung ist durch die ständige Bewegung zwischen den Handlungen und der raschen Abfolge von Wendepunkten eng gestaffelt.

Die vielen und sich überschneidenden Nebenhandlungen machen die Handlung komplex und fügen den Themen „Identität“, „Liebe“ und auch dem Blick auf die kriminelle Welt von *IAdV* neue Dimensionen hinzu. Dadurch wird die Geschichte

mehrdimensional und der Zuschauer blickt in ein Kaleidoskop einer kleinen Welt.

5.6 Szenen-Struktur

Die Szene ist das wichtigste Einzelmoment in einer Erzählung, sie soll, wie die ganze Erzählung, aus einem Anfang, einer Mitte und einem Schluss aufgebaut sein. Ihr Zweck besteht darin, die Handlung voranzutreiben, indem sie mindestens eine wesentliche Information für den Fortlauf der Handlung liefert.¹²³

In jeder Szene soll es sich um Wunsch, Handlung, Konflikt und Veränderung drehen; in jeder Szene soll eine Figur ein Ziel verfolgen, diese Figur muss nicht zwingend der Hauptprotagonist sein.¹²⁴ Dieses Szenenziel ist unmittelbar mit Zeit und Ort der Szene verbunden, soll aber immer auch dem übergeordneten Ziel der Figur dienen. Durch das Verfolgen des Ziels entsteht innerhalb der Szene ein Konflikt, der eine Handlung zur Folge hat, welche die wertgeladenen Umstände der Figur verändert. Eine gute Szene ist eine komplette Erzählung in einer kleinen Form. Innerhalb gut komponierter Szenen gibt es jeweils einen Wendepunkt, der einen Werteumschwung markiert. Das Ideal ist hier, den Wert der Figuren durch den Austausch von Aktion/Reaktionen vom positiven zum negativen oder vom negativen ins positive zu wenden. Findet dieser Wandel nicht statt, ist die Szene ein Nicht-Ereignis, wie McKee es nennt, das die Handlung nicht vorantreibt.¹²⁵

¹²³ Vgl. Field, S. 85/87.

¹²⁴ Vgl. McKee, S. 253.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 282

Robert McKee hat ein Verfahren entwickelt, um eine Szene zu analysieren, bei der in fünf Schritten die Verhaltensmuster auf der Text- und Subtextebene analysiert werden.¹²⁶

Als Beispielszene habe ich die schon besprochene Szene zwischen Joska Bodrov und seiner Freundin Katerina ausgewählt. Dominik Graf, der einzelne Momente und Szenen über die Struktur stellt, bezeichnet diese Szene als einen der „bedeutenden Filmmomente“ in *IAdV*.¹²⁷ Anhand McKees Szenenanalyse möchte ich, entgegen der Aussage von Regisseur Dominik Graf, dass die Struktur eine untergeordnete Rolle spielt, die wohl vorhandene Dramaturgie der Szene darstellen.

Schritt 1: Definition des Konflikts.

Bei der Definition des Konflikts wird zuerst festgestellt, welche Figur oder ganz allgemein welche Kraft die Szene motiviert und vorantreibt. Dieser Konflikt ist der Grund für die Szene. Dabei wird die Frage beantwortet, wonach die Figur strebt, was ihr Wunsch in der Szene ist; dieser Wunsch ist das Szenenziel, welches die Figur ihrem endgültigen Ziel näher bringen soll und dem untergeordnet ist. Im Gegensatz zum Ziel der Figur stehen antagonistischen Kräfte, die diesem Ziel entgegenstehen.¹²⁸

Joska Bodrov initiiert die Szene und treibt sie voran. Nachdem seine Männer bei dem Einbruch in die Lagerhalle von der Polizei festgenommen wurden, ist Bodrovs Ziel, sich ein Alibi für die Nacht zu verschaffen. Die Antagonistin in dieser Szene ist Bodrovs Freundin Katerina. Sie hat genug von Joskas kriminellen Machenschaften. Tief in ihr wünscht sie sich ein normales und ruhiges Leben. Sie liebt Joska und deshalb sind ihre Gefühle von der Angst um ihren Freund bestimmt. Sie findet keine Möglichkeit,

¹²⁶ Vgl. McKee, S. 280 ff.

¹²⁷ "Bei den Russen ist da dieser Stolz", Zeit Online.

¹²⁸ Vgl. McKee, S. 280.

ihn auf einen legalen, ungefährlichen Weg zu bringen. Aufgrund ihres Wunsches nach einem sicheren und sorgenfreien Leben, gepaart mit dem Gefühl der Machtlosigkeit wehrt sich Katerina gegen Joskas Wunsch, dass sie für ihn lügt und ihn somit bei seinen Eskapaden sogar unterstützt. Ihr innerer Konflikt steht im direkten Gegensatz zu Joskas Wunsch.

Schritt 2: Bestimmen des Anfangswerts.

Die Bestimmung des Anfangswerts dient dazu, den Werteumschwung in der Szene festzustellen. Es wird der Wert festgelegt, der zu Beginn der Szene auf dem Spiel steht und bestimmt, ob dieser Wert positiv oder negativ aufgeladen ist.

Die Szene mit Bodrov und seiner Freundin Katerina ist bestimmt vom Thema Freiheit. Die Festnahme seiner Männer und die Gefahr der eigenen Festnahme hat Bodrovs Wert ins Negative gewendet. Durch Katerinas Unterstützung sieht Bodrov die Hoffnung auf eine positive Wendung.

Schritt 3: Zerlegen der Szene in Beats.

Ein „Beat“ ist nach McKees Definition ein Austausch der Figuren von „Aktion/Reaktion“. Bei der Analyse der einzelnen Handlungen der Figuren ist es wichtig, diese auf zwei Ebenen zu prüfen: Einmal die äußere Handlung und zum anderen den Subtext unter der Oberfläche; was die Figur wirklich tut. Der Subtext zeigt keine Handlungen im wörtlichen Sinne sondern die Intention einer Figur und klärt die wahre Bedeutung ihres Handelns.¹²⁹

¹²⁹ McKee, S. 281.

WOHNUNG BODROV

Katarina liegt auf dem Sofa und schaut Fernsehen.

-BEAT*1

Aufgedreht betritt Bodrov die Wohnung.

Subtext Bodrov: IST NERVÖS.

Katerina steht vom Sofa auf, sie sieht Bodrov an, dass etwas nicht stimmt.

KATERINA: Was ist passiert?

Subtext Katerina: IST BESORGT.

--BEAT*2

Bodrov spricht russisch mit ihr.

Subtext Bodrov: IST BESORGT.

KATERINA: Sprich nicht russisch mit mir.

Ich verstehe nicht, ich kann nicht,
ich will nicht.

*Subtext Katerina: WILL NICHTS MEHR VON BODROVS
GESCHICHTEN WISSEN.*

---BEAT*3

Bodrov verlangt von ihr, dass sie den Fernseher aus macht.

BODROV: Mach das Ding aus.

Subtext Bodrov: ZEIGT IHR, WER DIE MACHT HAT.

Katerina macht nach kurzem Zögern aus.

Subtext Katerina: AKZEPTIERT SEINE MACHT.

----BEAT*4

BODROV: Ich brauche dich als Zeugin. Pass auf
jetzt: ich war heute hier bis
Mitternacht, dann bin ich in Disco
gefahren und jetzt wieder gekommen.
Wie spät ist es?

KATERINA: Drei.

BODROV: Ja, drei Uhr war ich wieder hier.
Genauso! Hast du das verstanden?

Subtext Bodrov: BESTIMMT ÜBER SIE.

Katerina: Ich habe es satt. Es macht mich
krank, diese Geschichten Joshka. Das
hört nicht auf.

Subtext Katerina: VERSUCHT SICH ZU WEHREN.

-----BEAT*5

Bodrov: Nicht umsonst gibt es Käse nur in der
Mausefalle. Du musst immer was tun.

Subtext Bodrov: WIRBT UM VERSTÄNDNIS.

Katerina zieht sich ihre Schuhe an und geht aus dem Raum.

Katerina: Jetzt ist Basta! Ich war heute Abend
nicht hier! Hast du das verstanden?!

Subtext Katerina: WEIGERT SICH.

-----BEAT*6

Bodrov ruft sie zurück.

Bodrov: Komm her! Schmuck, Klamotten, Cartier
Uhr - alles auf den Tisch!

Subtext Bodrov: DEMONSTRIERT ABERMALS SEINE MACHT.

Katerina bleibt stehen.

Subtext Katerina: HAT ANGST.

-----BEAT*7

Er geht zu ihr rüber, zieht an ihrem Kleid.

BODROV: Was ist das? Cavalli? Zieh dein Kleid aus! Wie du gekommen bist, so gehst du!

Subtext Bodrov: STELLT SIE VOR DIE WAHL.

Katerina zieht ihr Kleid aus, legt ihre Uhr ab. Sie steht nur mit einem Höschen bekleidet vor Bodrov.

Subtext Katerina: GIBT NICHT NACH.

BODROV: Was ist das? Prada Schuhe? Zieh sie aus.

Subtext Bodrov: STELLT SIE VOR DIE WAHL.

Sie zieht die Schuhe aus.

Subtext Katerina: ENTSCHIEDET SICH GEGEN BODROV.

-----BEAT*8

Bodrov wirft ihr den Anzug und die Schuhe vor die Füße.

BODROV: Zieh dir deinen Sportanzug und deine polnischen Schuhe an und jetzt verpiss dich!

Subtext Bodrov: WENDET SICH VON IHR AB.

Bodrov duscht.

Subtext Bodrov: REAGIERT SICH AB.

Bodrov kommt aus der Dusche. Katerina liegt auf der Couch und hat ihr Kleid und ihr Schuhe an.

Subtext Katerina: ENTSCHIEDET SICH FÜR BODROV.

Schritt 4: Vergleich Anfang- und Endwert der Szene.

Am Ende der Szene wird erneut die Aufladung des Wertes überprüft und mit positiv oder negativ benannt. Nun wird dieser Wert mit dem Wert aus Schritt 2 verglichen. Ist dieser immer noch derselbe, gab es keine Wendung und die Szene stellt sich als ein „Nicht-Ereignis“ heraus. Aber wenn der Wert sich verändert hat, gab es innerhalb der Szene einen Werteumschwung und die Szene treibt die gesamte Erzählung voran.¹³⁰

Zu Beginn der Szene ist die Freiheit Bodrovs bedroht, aber am Ende der Szene hat sich die negative Bedrohung in eine positive Hoffnung gewandelt. Dadurch, dass Katerina Bodrov ein Alibi geben wird, sinkt das Risiko, dass Bodrov verurteilt werden kann und ins Gefängnis kommt.

Schritt 5: Überprüfung der Beats und Bestimmung des Wendepunkts.

Bei der Überprüfung der einzelnen Beats und der Aktion/Reaktionen sollte ein Muster im Verhalten der Figuren zu erkennen sein. Innerhalb dieses Verhaltensbogens sollte ein Moment erkennbar sein, in dem zwischen Erwartung und dem Ergebnis eine Kluft bzw. Diskrepanz festzustellen ist. Dieser Moment ist der Wendepunkt innerhalb der Szene, an dem der Werteumschwung stattfindet.¹³¹

1. *Er ist nervös/Sie ist besorgt.*
2. *Er will erklären/Sie will nichts von seinen Geschichten wissen.*
3. *Er zeigt ihr, dass er die Macht hat/Sie akzeptiert seine Macht.*
4. *Er bestimmt über sie/Sie versucht sich zu wehren.*
5. *Er wirbt um ihr Verständnis/Sie weigert sich.*
6. *Er demonstriert abermals seine Macht/Sie hat Angst.*

¹³⁰ Vgl. McKee, S. 282.

¹³¹ Vgl. Ebd.

7. *Stellt sie vor die Wahl/Sie entscheidet sich gegen Bodrov.*

8. *Er wendet sich von ihr ab/Sie entscheidet sich für ihn.*

Die Szene beginnt stark negativ aufgeladen. Im ersten Beat spiegelt Katerina noch die Sorge Bodrovs. Ein folgender schneller Austausch von Aktion und Reaktion baut eine rasche Abfolge von Beats auf. Bodrovs Freiheit wird durch Katerinas Ärger und ihre Weigerung immer stärker bedroht. Als die Drohungen und das vor die Wahl stellen in Beat 6 und 7 nur eine Ablehnung ihrerseits hervorrufen, wendet sich Bodrov in Beat 8 enttäuscht von ihr ab. Als er sich von ihr abwendet und duschen geht, hat Katerina Zeit nachzudenken. Dies löst die Wende im Verhalten Katerinas aus und sie entscheidet sich für ihn. Durch diese Entscheidung wendet sich die Wertaufladung der Szene ins positive und Bodrovs Freiheit wird gesichert.

Anhand der Analyse der Beats lässt sich deutlich die Struktur der Szene erkennen. Sie beginnt in der Einleitung der Szene mit dem Ziel Bodrovs, dass er ein Alibi braucht. Der Übergang in den Konflikt und den Mittelteil, den 2. Akt der Szene, wird markiert von Katerinas Ärger. Mit seinen Handlungen versucht er in verschiedenster Weise Katerina für sich zu gewinnen; erklären, drohen und das Stellen vor die Wahl zeigen zunächst keine Wirkung. Erst als er sich von ihr abwendet, löst dies bei Katerina eine Veränderung aus und markiert den Wendepunkt in den 3. Akt der Szene, in dem sie sich doch für ihn entscheidet.

Die Sicherung seines Alibis und damit seiner Freiheit macht es im weiteren Verlauf der Handlung der Polizei unmöglich, Bodrov festzuhalten. Bodrov kann somit weiterhin sein Ziel verfolgen, seinen Männern die Unterstützung zu besorgen, die ihnen zusteht.

Bis hierhin konnte ich aufzeigen, dass in *IAdV* viele Figuren eine „Heldenreise“ durchmachen. Wir haben gesehen, dass die Dramaturgie der 3 Akte der „Heldenreise“ folgt und auch bei der

Szenenanalyse konnten wir eine klare Struktur feststellen. Das bedeutet, dass *IAdV* entgegen den Behauptungen von Regisseur Dominik Graf, klassischen Dramaturgiemodellen folgt.

Auch Graf muss sich auf erprobten Strukturen stützen, um einen Film oder eine Serie massenkompatibel zu machen. Durch seine jahrzehntelange Erfahrung in der Spielfilmregie hat er, wie er selber sagt, gewisse Aspekte der Dramaturgie, wie z.B. „die drei Erzähl-Akte eines Filmes (...) im Blut“.¹³² Daraus schließe ich, dass er seinem dramaturgischen Gefühl folgt, ohne die Wendepunkte nach den Vorgaben der ‚Drehbuch-Gurus‘ zu setzen.

Trotz der großen, logischen und aufeinander aufbauenden Struktur von *IAdV* gibt es auch Szenen, die, wie Graf es beschreibt „lockerer“ aufgebaut sind, in denen der Fokus auf den Moment gelegt wird, ohne dass dieser eine Notwendigkeit für den Fortlauf der Handlung darstellt.

In der Folge möchte ich zwei dieser Szenen analysieren, die nicht nach dem Beat-Schema von McKee funktionieren.

Als Beispiel für eine Szene, die nicht mit ihrem „dramaturgischen Ertrag“ übereinstimmt, erwähnt Graf selbst die Trauerfeier in Folge 10. Die gesamte Unterwelt ist für Mischas Trauerfeier im Restaurant Odessa zusammen gekommen. Alle sitzen gemeinsam an einer Tafel: Stella, Marek, Onkel Sascha, Sokolov und sogar Mischas Konkurrent Andrej sind unter den Gästen. Es wird gemeinsam ein russisches Trauerlied angestimmt. Graf nutzt diesen Moment, um die Beziehungen der Figuren genau zu beobachten: Während Andrej sich teilnahmslos eine Zigarette ansteckt, singt Marek alibihalber mit und beobachtet seine Schwester und Mischas Schergen, die mit voller Inbrunst das Lied mit anstimmen. Auch Kinder und Frauen sind unter den Trauergästen. Es werden Häppchen gegessen und ein Wodka nach

¹³² Hg. Sievert, S. 44/45.

dem anderen getrunken, bis es zu einem Gespräch zwischen einem Geschäftspartner von Mischa und Stella kommt, in dem ein klarer Beatwechsel zu erkennen ist.

Schritt 1: Definition des Konflikts.

Nach dem Tod Mischas muss ein Nachfolger bestimmt werden. Stella hätte das Recht diese Aufgabe zu übernehmen. Der Geschäftspartner von Mischa, Victor, möchte Stella aus allem heraushalten und sie mit einer Abfindung „abspeisen“.

Schritt 2: Bestimmen des Anfangswerts.

Die Szene ist bestimmt von der Abhängigkeit Stellas vom Milieu und den Geschäftspartnern von Mischa. Sie scheint von ihrem Schutz und von ihrer finanziellen Unterstützung abhängig.

Schritt 3: Zerlegen der Szene in Beats.

TRAUERFEIER IM ODESSA

-BEAT*1

Stella sitzt mit Victor und einem weiterem Geschäftspartner von Mischa am Tisch.

VICTOR: Stella, Lass uns besprechen wie es weiter geht. Auch wenn deine Gedanken jetzt woanders sind. Aber es ist wichtig das gleich anzusprechen damit alles sofort und zu aller Nutzen gewährleistet ist: Du bekommst eine Abfindung von 5 Mio. Euro, ein Haus am Mittelmeer und 10.000 Euro im Monat. Für dich und deine Kinder ist gesorgt. Für ihre Erziehung und ihr

gutes Leben. Du bist von allem raus.
Du kannst machen was du willst.

Subtext Victor: WILL STELLA UND IHRE KINDER BESCHÜTZEN.

Stella: Ich danke dir. Ich danke dir für das Angebot und für deine warmen Worte, die du am Grab für Mischa gefunden hast. Aber ich sage dir, ich will gar nichts von dem was du mir angeboten hast. Ich werde weiter machen. Für Mischa. Das ist mein Wille. Du weißt, dass ich das Anrecht habe.

Subtext Stella: ÜBERNIMMT VERANTWORTUNG.

--BEAT*2

VICTOR: Aber du hast wenig Ahnung von den Geschäften.

Subtext Victor: TRAUT IHR DIE AUFGABE NICHT ZU.

GESCHÄFTSPARTNER 2: Wer sagt das, Victor?

Subtext Geschäftspartner: SCHLÄGT SICH AUF STELLAS SEITE.

STELLA: Ich weiß alles, was dazu nötig ist.
Mischa hat mich in alles eingeweiht.

Subtext Stella: QUALIFIZIERT SICH FÜR DEN JOB.

---BEAT*3

Victor drückt seine Zigarette aus.

Subtext Victor: GIBT NACH/HAT VERLOREN.

Schritt 4: Vergleich Anfang- und Endwert der Szene.

Zu Beginn der Szene ist Stella abhängig von den Geschäftspartnern Mischas. Als sie sich aber entscheidet, die Geschäfte Mischas zu übernehmen, übernimmt sie die Verantwortung für sich selbst und löst sich aus ihrer Abhängigkeit.

Schritt 5: Überprüfung der Beats und Bestimmung des Wendepunkts.

Stella ist von Mischa abhängig gewesen und diese Abhängigkeit von den kriminellen Strukturen lässt auch nicht nach Mischas Tod nach. Stella geht mit dieser Abhängigkeit negativ aufgeladen in diese Szene. Als Victor sie mit einer großzügigen Abfindung aus den Geschäften raushalten will, droht Stella in ihrer Abhängigkeit zu bleiben. Allerdings entscheidet sie sich, Verantwortung zu übernehmen und die Geschäfte Mischas weiterzuführen. Da sie die Entscheidung schon vor dem Gespräch mit Victor getroffen hat, ist nur ein kurzer Wechsel von 3 Beats nötig, um die negative Aufladung vom Beginn der Szene in eine positive zu wenden. Durch ihre klare Stellungnahme und die Unterstützung durch den zweiten Geschäftspartner löst sich Stella mit ihrer Entscheidung aus der Abhängigkeit und übernimmt Verantwortung für sich selbst.

- 1. Victor will Stella schützen / Stella übernimmt Verantwortung.*
- 2. Victor traut ihr die Aufgabe nicht zu / Stella qualifiziert sich.*
- 3. Victor gibt sich geschlagen.*

Obwohl es einen klaren Wendepunkt in der Szene gibt, an dem sich Stella von ihrer Abhängigkeit löst, folgt die Szene nicht der klassischen Strukturvorstellung eines Aristoteles, bei dem nichts herausgenommen werden kann aus einer guten Erzählung, da sonst die Geschichte zusammen fallen würde. Dominik Graf nimmt sich hier viel Zeit um die Trauerfeier, die Beziehungen der

Figuren, sowie Details, die für den Fortlauf der Handlung nicht zwingend nötig sind, zu zeigen. Die ersten 4 Min. der Szene werden zur Darstellung der Feier genutzt, bevor die Handlung einsetzt, die den Fortlauf der Handlung entscheidend beeinflusst: Stella übernimmt die Rolle des Paten von Mischa und entscheidet sich für ein Leben in der kriminellen Geschäftswelt. Nach diesem Wendepunkt der aristotelischen Notwendigkeit setzt abermals Gesang ein. Die Szene ist knapp 8 Min. lang, wovon nur circa 3 Min. dem Fortlauf der Szene dienen. Die restlichen 5 Min. könnten nach Aristoteles aus der Erzählung gestrichen werden, da sie die Geschichte nicht voranbringen. Die folgende Grafik versucht dies zu visualisieren.



Abb. 6: Grafik Thore Schwemann

In dieser Szene nimmt Graf sich ausführlich Zeit für die von ihm geforderten „kleinen Momente“ und „Emotionen“. Er zeigt Emotionen, die nicht zwingend den Fortlauf der Handlung fördern; Graf ist beobachtend, zeigt fast dokumentarisch die Trauerfeier und sprengt damit für eine dichte und genaue Darstellung des Momentes den ‚dramaturgischen Ertrag‘ der Szene.¹³³

Trotz des epischen Ansatzes der Trauerfeierszene sind Beats und ein Wendepunkt erkennbar – die Szene trägt ihren Teil zum Fortlauf der Handlung bei. Ganz anders die schon angesprochene Eröffnungssequenz, in der Jelena in einem See schwimmt, um dort den Mann ihrer Träume zu suchen.

¹³³ Vgl. Nicodemus/Siemes.

Die Eröffnungssequenz ähnelt einem Märchen. Jelena schwimmt nackt, nymphengleich, wie eine Meerjungfrau durch die Tiefen des Sees. Die Prophezeiung der Großmutter, dass sie dort den „Mann, den sie lieben wird“ findet, ist für Jelena ein „Ruf zum Abenteuer“. Allerdings gibt es außer diesem Ruf keinen Konflikt oder gar einen Werteumschwung. Es ist ein fabelhaftes Gleichnis, welches auf ein Ziel verweist, Jelena aber in keiner Weise diesem näher bringt. Wenn die Szene wegfallen würde, würde der Liebesgeschichte zwischen Jelena und Marek kein Element fehlen, damit die beiden sich finden können.

Für Regisseur Graf ist die Eröffnungssequenz ein Mittel, um den Zuschauer in den Film reinzuziehen, ihm mitzuteilen, dass in der Folge kein Thriller zu erwarten ist, sondern ein episches Drama mit ungewohnter Erzählstruktur. Er nutzt diese Szene als Prophezeiung für die Liebesgeschichte seiner Hauptfigur und als Vorschau auf sein temporäres Abweichen von klassischen dramaturgischen Strukturen.

6.

Zusammenfassung

„Es sind vollkommen andere Erzählstrukturen. [...] Eines der Hauptargumente dafür war, daß es sich bei IAdV ja nicht um einen lupenreinen Thriller handelt, sondern um ein episches Drama verschiedener Familien und Zugehörigkeiten. Das heißt, du mußt mit anderen Mitteln arbeiten, um den Zuschauer in den Film zu locken.“¹³⁴

Dominik Graf

¹³⁴ Sievert, S. 48.

Mit der dieser Diplomarbeit habe ich das Ziel verfolgt, die Funktion einer klassischen Filmdramaturgie herauszuarbeiten und daraufhin die Serie *IAdV* auf ein möglicherweise alternatives dramaturgisches Modell hin zu überprüfen.

Sinn und Zweck einer Erzählung sind Wissen und Erfahrungen weiterzugeben, Interpretation von ‚Welt‘ Ausdruck zu verleihen und zu kommunizieren. Durch die Verknüpfung von Kognition und Emotion lässt sich die Frage erklären, warum eine Struktur benötigt wird: die Struktur ist erforderlich, um diese Verknüpfung zu leiten und dadurch Denkprozesse und Gefühle gleichermaßen anzusprechen.

Um die Verknüpfung zwischen den Emotionen des Zuschauers und der Struktur zu verstehen, habe ich einen Überblick über die klassischen filmischen Strukturen gegeben. Dabei ließ sich feststellen, dass alle Aspekte und Handlungen der Struktur des amerikanischen Hollywoodfilms, der als Sinnbild für klassische Filmerzählungen dient, in einem Ziel münden. Dieses Ziel drückt sich in einer kulturellen und universellen Wertigkeit aus. Die angestrebte Wertevermittlung, der Monomythos, zieht den Zuschauer in seinen Bann.

Dazu steht im Gegensatz der eigentliche Verlauf des Lebens. An diesem Punkt setzt Regisseur Dominik Graf mit seiner Kritik ein, die sich gegen eine Struktur wehrt, die sich sklavisch am „großen Ganzen“ orientiert, in der es nur um Logik, um das Thema und die Botschaft geht. Graf zielt in seiner Erzählung auf eine lockere Dramaturgie bei der es um die einzelnen Momente geht und nicht um „dramaturgische Erträge“.

Bei Analyse von *IAdV* wird deutlich, wie beobachtend, intensiv und mit viel Realität die Beziehungen der Figuren dargestellt werden. In der Szenenanalyse haben wir zuerst eine Szene gewählt, die Graf als einen der „Filmmomente“ bezeichnet, nach

denen er strebt. Bei dieser Szene zwischen Bodrov und seiner Freundin Katerina wird der Zuschauer Zeuge eines Moments, der charakteristisch die Beziehung der beiden widerspiegelt. Obwohl wir bei der Szenenanalyse in Kapitel 6.1 aufzeigen konnten, dass diese Szene einer ganz klar strukturierten Dramaturgie folgt, konnten wir in weiteren Szenen, die von Graf geforderten „Momente“ und „kleine Emotionen“ herausarbeiten. Die Beispiele der Eröffnungssequenz und die Szene der Trauerfeier folgen der von Graf viel zitierten „lockeren Struktur“. Dadurch, dass Graf sich über den „dramaturgischen Ertrag“ der Szene hinaus sehr viel Zeit lässt, wird die ‚kleine Welt‘ von *IAdV* detailliert dargestellt und entwickelt sich zu einer dichten Milieustudie. Die fragilen Szenen binden sich in die gesamte Struktur ein und verbinden damit die klassische Dramaturgie mit Grafts beobachtenden, epischen Ansatz.

Die Länge und die Komplexität der Erzählung macht *IAdV* zu einer außergewöhnlichen und anspruchsvollen Erzählung. Durch die große Anzahl der Nebenhandlungen und die damit verbundenen Blickwinkel, wird *IAdV* zu einem Kaleidoskop dieser „kleinen Welt“.

Die Aufschlüsselung der Serie wird hauptsächlich anhand der verschiedenen Stadien der „Reise des Helden“ von Christopher Vogler vorgenommen. Die Untersuchung der Haupt- und Nebenhandlungen und deren Wendepunkten zeigt jedoch, dass *IAdV* klar strukturiert ist und klassischen Konzepten folgt. Trotz dieser Feststellung nimmt *IAdV* sich einige Freiheiten, um sich zeitweise von der traditionellen Dramaturgie zu lösen.

7. Abstract

Diese Diplomarbeit verfolgt das Ziel, die Funktion einer klassischen Filmdramaturgie herauszuarbeiten und daraufhin die Serie *Im Angesicht des Verbrechens (IAdV)* auf ein möglicherweise alternatives dramaturgisches Modell hin zu überprüfen.

Eine Erzählung eines Filmes gibt Wissen und Erfahrungen weiter. Die Dramaturgie ist erforderlich, um die Verknüpfung von Kognition und Emotion des Zuschauers zu leiten und dadurch Denkprozesse und Gefühle gleichermaßen anzusprechen.

Im Gegensatz zur Struktur des amerikanischen Hollywoodfilms, bei dem alle Aspekte und Handlungen in einem Ziel münden, steht der Regisseur von *IAdV*, Dominik Graf, dem es um die einzelnen Momente geht und nicht um „dramaturgische Erträge“ einer vorgegebenen Struktur.

Die Aufschlüsselung der Serie wird hauptsächlich anhand der verschiedenen Stadien der „Reise des Helden“ von Christopher Vogler vorgenommen. Die Untersuchung der Haupt- und Nebenhandlungen und deren Wendepunkten zeigt jedoch, dass *IAdV* klar strukturiert ist und klassischen Konzepten folgt. Trotz dieser Feststellung nimmt *IAdV* sich einige Freiheiten, um sich zeitweise von der traditionellen Dramaturgie zu lösen.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

Althen, Michael: *Dominik Graf, „Schläft ein Lied in allen Dingen.“ Texte zum Film.* Berlin 2009.

Aristoteles: *Poetik.* Stuttgart 2006.

Benke, Dagmar: *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige.* Köln 2002.

Branigan, Edward: Fokalisierung. In: *montage/av: Figur und Perspektive (2).* Berlin 16.1.2007, S. 71 – 82.

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film.* London 1992.

Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film Art.* New York 1986.

Bordwell, David: Principles of narration. In: Philip Simpson: *Film theory: critical concepts in media and cultural studies.* London 2004, S. 245 – 267.

Carrière, Jean-Claude und Pascal Bonitzer: *Praxis des Drehbuchschreibens. Über das Geschichtenerzählen.* Berlin 2002.

Christen, Thomas: Scharf beobachtete Konstruktionen. Erzählen im Film – filmische Narration. In: *Filmbulletin 6,* Winterthur 1996.

Eder, Jens: Filmfiguren: Rezeption und Analyse. In: Thomas Schick und Tobias Ebbrecht: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung.* Berlin 2008, S. 131 – 149.

Field, Syd: *Drehbuchscheiden für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis.* München 1987.

Hiltunen, Ari: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie.* Bergisch Gladbach 2001.

Mamet, David: *Die Kunst der Filmregie.* Berlin 2009.

Mamet, David: *Vom dreifachen Gebrauch des Messers.* Berlin 2005.

McKee, Robert: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin 2008.

Phillips, William H.: Writing Short Scripts. In: *Syracuse University Press,* Syracuse 1999, S. 3 – 17.

Rülicke-Weiler, Käthe: *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*. Westberlin 1966.

Schweinitz, Jörg: *Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002.

Schweinitz, Jörg: Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: Eberhard Lämmert: *Die Erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin 1999, S. 73 – 87.

Schütte, Oliver: „Schau mir in die Augen, Kleines.“ *Die Kunst der Dialoggestaltung*. Bergisch Gladbach 2002.

Seger, Linda: *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Berlin 2005,

Sievert, Johannes F.: *Dominik Graf, „Im Angesicht des Verbrechens.“ Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*. Köln 2010.

Snyder, Blake: *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Los Angeles 2005.

Vogler, Christopher: *Die Odysse des Drehbuchschreibers*. Frankfurt am Main 2007.

8.2 Internet Quellen

Albers, Sophie: „„Der Pate“ von Berlin.“ In: *Stern Online*, Stand: 22.10.2010, <http://www.stern.de/kultur/tv/2-ard-epos-im-angesicht-des-verbrechens-der-pate-von-berlin-1561814.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Breidbach, Olaf: „Evolution der Information. Wie kulturelles Wissen entsteht.“ In: *Spiegel Online*, Stand: 1.10.2008. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,581603,00.html>, (zuletzt abgerufen am 9.1.2012.)

Buß, Christian: „Himmelspforte und Höllentor.“ In: *Spiegel Online*, Stand: 22.10.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,724635,00.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Buß, Christian: „Von Bullen und anderen Schweinen.“ In: *Spiegel Online*, Stand: 27.4.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,691483,00.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Compart, Martin: „Im Angesicht des Verbrechens (Schwachsinn) – Dominik Grafs neuer Geniestreich.“ In: *Blog Martin Compart*, Stand: 11.5.2010, <http://martincompart.wordpress.com/2010/05/11/stammtischg>

egroleim-angesicht-des-verbrechens-dominik-grafs-neuer-geniestreich/ (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Denk, David: „Krasse statt Masse.“ In: *Die Tageszeitung Online*, Stand: 27.4.2010, <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F04%2F27%2Fa0010&cHash=ea825f90a2> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Krämer, Ralf: „Die Serie zum Gesetz.“ In: *Spex Online*, Stand: 16.4.2010, <http://www.spex.de/2010/04/27/die-serie-zum-gesetz-tv-im-angesicht-des-verbrechens-ab-heute-auf-arte/> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Kreitling, Holger: „Nie war die Russenmafia so cool wie auf Arte.“ In: *Welt Online*, Stand: 27.4.2010, <http://www.welt.de/fernsehen/article7343538/Nie-war-die-Russenmafia-so-cool-wie-auf-Arte.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Frenk, Kira: „Das nächste Mal ohne Ton.“ In: *Frankfurter Rundschau Online*, Stand: 28.4.2010, <http://www.fr-online.de/fr-fernsehkritik/tv-kritik--neue-graf-serie--das-naechste-mal-ohne-ton,1473344,2700448.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.1012).

Junklewitz, Christian: „Im Angesicht des Verbrechens: Interview mit Basedow und Graf.“ In: *Serien Junkies Online*, Stand: 22.10.2010, <http://www.serienjunkies.de/news/angesicht-des-29032.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

Lueken, Verena: „Berlin, das ist das Paradies.“ In: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung Online*, Stand: 19.2.2010, <http://www.faz.net/themenarchiv/2.1180/dominik-grafs-im-angesicht-des-verbrechens-berlin-das-ist-das-paradies-1942066.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

Nicodemus, Katja und Christof Siemes: „Interview mit Dominik Graf: TV-Serie „Im Angesicht des Verbrechens“: Bei den Russen ist da dieser Stolz“, In: *Zeit Online*, Stand: 28.4.2010, <http://www.zeit.de/2010/16/Dominik-Graf> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

o.V.: „Die Preisträger 2010.“ In: *Deutscher Fernsehpreis Online*, Stand:2010, <http://www.deutscherfernsehpreis.de/content/view/881/237/> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

o.V.: „Finale im Nachtprogramm. ARD verklappt "Im Angesicht des Verbrechens".“ In: *Spiegel Online*, Stand: 11.11.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,728541,00.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

o.V.: „Im Angesicht des Verbrechens.“ Berlinale Katalog 2010.“ In: *Berlinale Online*, Stand: Februar 2010, http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20105843.pdf (zuletzt abgerufen am 6.3.2012.)

o.V.: „Im Angesicht des Verbrechens: Begründung der Jury.“ In: Grimme Preis Online, Stand: März 2011, <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=1269> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

o.V.: „Pressemitteilung Preise/Auszeichnungen: Bayerischer Fernsehpreis 2011 für drei WDR Produktionen/Auszeichnungen Lebenswerk für Iris Berben.“ In: *WDR Online*, Stand 10.6.2011, http://www.wdr.de/unternehmen/presselounge/pressemitteilungen/2011/06/20110610_bayerischer_filmpreis.phtml (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

o.V.: „Structure Zoom.“ In: Indiescreenwriting Online, Stand: Juni 2012, <http://www.indiescreenwriting.com> (zuletzt abgerufen am 2.6.2012).

Schweizerhof, Barbara: „Was von Berlin nicht zu sehen ist.“ *Der Freitag Online*, Stand: 26.4.2010, <http://www.freitag.de/kultur/1016-medientagebuch> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

Suchsland, Rüdiger: „Russen, Juden, Mafia und die Gewalt in Berlin.“ In: *Telepolis Online*, Stand: 27.4.2010, <http://www.heise.de/tp/blogs/6/147512> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

Willander, Arne: „Deutschland Intim.“ In: *Welt am Sonntag Online*, Stand: 18.4.2010, <http://www.welt.de/die-welt/kultur/literatur/article7230127/Deutschland-intim.html> (zuletzt abgerufen am 10.4.2012).

8.3 Filmographie

Im Angesicht des Verbrechens. Regie: Dominik Graf, Arte/ARD, 2010.

9. Lebenslauf

Thore Schwemann

Geboren am 16.08.1986 in Henstedt-Ulzburg, Deutschland

Ausbildung:

2007-2012: Universität Wien, Österreich

- Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2010/2011: Manchester Metropolitan University, UK

- Film & Media Studies
- Einjähriges Erasmus-Stipendium

2006/2007: Universität Hamburg, Deutschland

- Kunstgeschichte

Bis 2006: Gymnasium Corveystraße, Hamburg, Deutschland

- Abitur

Im Angesicht des Verbrechens

TIMELINE

Marek & Lottner

Mischa

Lenz

Nikolai

Andrej

Jelena & Swetlana

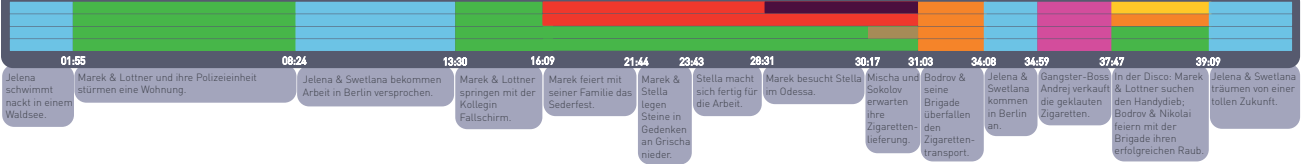
Stella

Hollmann

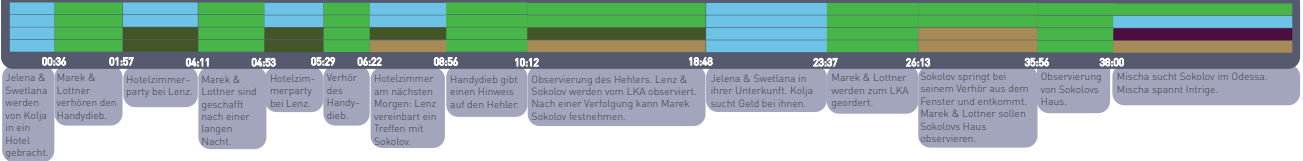
Bodrov

Sokolov

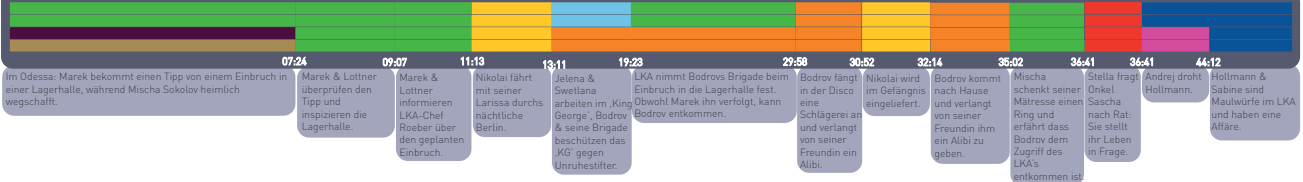
Folge 1: Berlin ist das Paradies



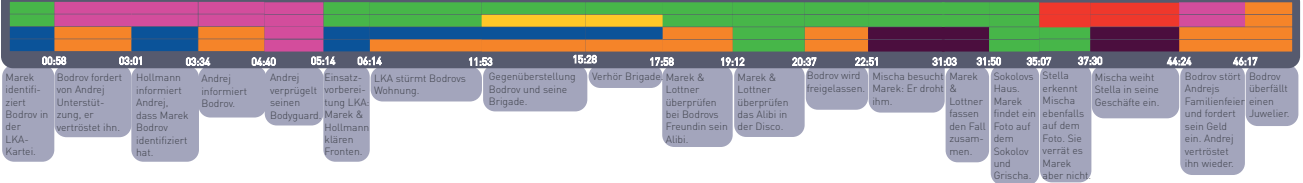
Folge 2: Wo wir sind, ist vorn



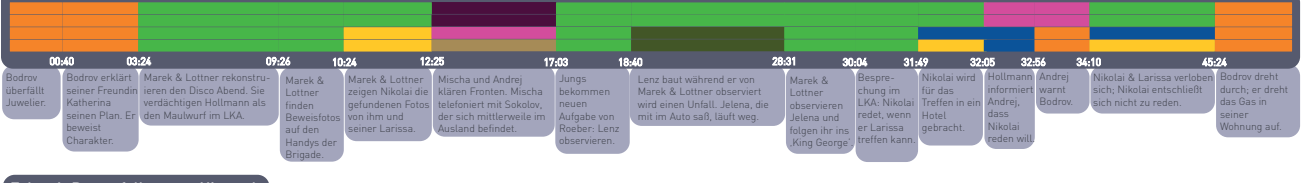
Folge 3: Der Überfall



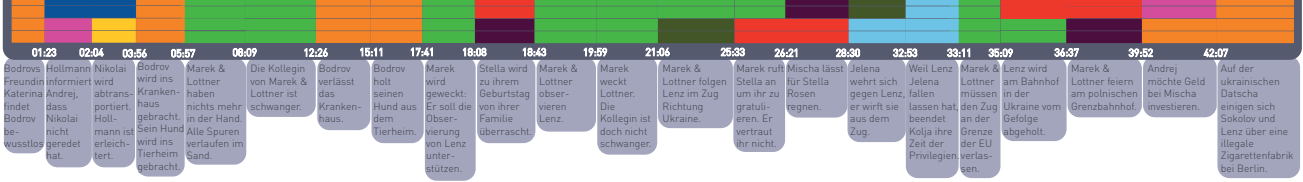
Folge 4: Der Verrat



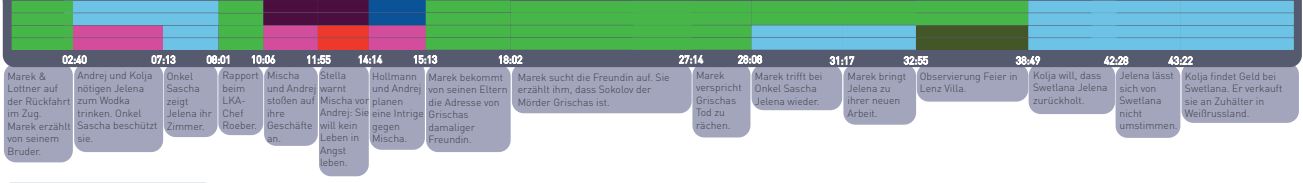
Folge 5: Nur ehrliche Liebe ist gute Liebe



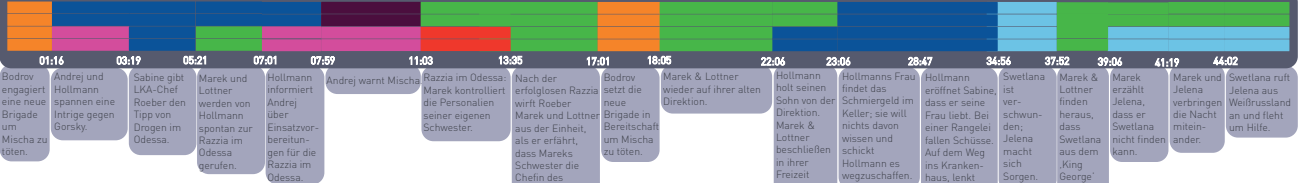
Folge 6: Rosen fallen vom Himmel



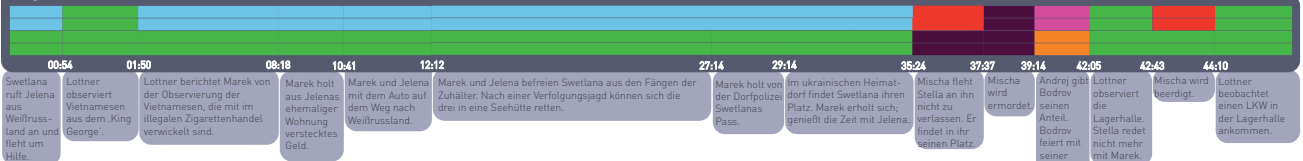
Folge 7: Wer Angst hat, verliert!



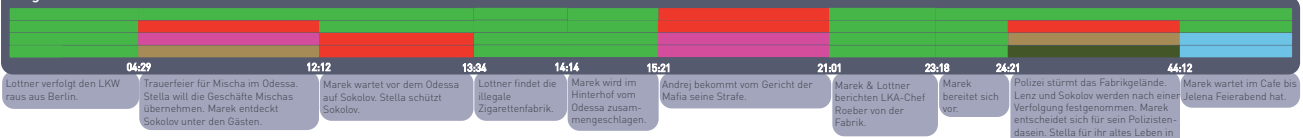
Folge 8: Was kostet Berlin?



Folge 9: Du bekommst, was dir zusteht



Folge 10: Alles hat seine Zeit



Handlungsstränge:

(A) Marek & Lottner beim LKA (C) Marek & Jelena (E) Stella (G) Mischa & Andrej (I) Nikolai (K) Andrej
 (B) Mareks Suche nach Grischas Mörder (D) Jelena & Swetlana (F) Mischa & Stella (H) Bodrov (J) Bruno Hollmann

F. = Folge; Min. = Minutenangabe vom Beginn der Szene

Exposition (gewohnte Welt)	Erster Wendepunkt (Schwelle)	Zweiter Wendepunkt (Prüfung)	Klimax (Auferstehung)	Auflösung (Rückkehr)
(A) Marek & Lottner nehmen Sokolov fest (2. F.: 11 Min.)	(A) Gorsky forscht im Odessa nach (2. F.: 38 Min.)	(A) Lottner findet die Zigarettenfabrik (10. F.: 14 Min)	(A) Gorsky nimmt Sokolov fest (10. F.: 25 Min.)	(A) Alle Hintermänner werden festgenommen (10. F.: 25 Min.)
(B) Marek findet heraus, dass Mischa & Grischa sich kannten (4. F.: 32 Min.)	(B) Marek findet heraus, dass Sokolov der Mörder ist (7. F.: 19 Min.)	(B) Gorsky befreit Swetlana (9. F.: 13 Min.)	(B) Gorsky nimmt Sokolov fest (10. F.: 25 Min.)	(B) Gorsky übergibt Sokolov seinen Kollegen (10. F.: 25 Min.)
(C) Marek sieht Jelena im Auto vor der Disco (1. F.: 40 Min.)	(C) Marek folgt Jelena zu ihrer Wohnung (5. F.: 19 Min)	(C) Marek trifft Jelena bei Sascha (7. F.: 29 Min.)	(C) Jelena & Marek schlafen miteinander (8. F.: 42 Min.)	(C) Gorsky wartet im Cafe bis Jelena Feierabend hat (10. F.: 45 Min.)
(D) Jelena & Swetlana bekommen Besuch vom Deutsch-Türken (1. F.: 9 Min.)	(D) Jelena & Swetlana kommen nach Berlin (1. F.: 35 Min.)	(D) Swetlana wird nach Weißruss. verkauft (7. F.: 44 Min)	(D) Befreiung von Swetlana (9. F.: 13 Min.)	(D) Swetlana verlobt sich mit ihrer Dorfliebe (9. F.: 30 Min.)
(E) Stella beobachtet das kriminelle Treiben ihres Mannes (1. F.: 31 Min.)	(E) Marek zeigt ihr das Foto von Mischa und Grischa (4. F.: 32 Min.)	(E) Stella konfrontiert Mischa (4. F.: 38 Min.)	(E) Mischa wird ermordet (9. F.: 38 Min.)	(E) Stella nimmt Mischas Platz als Pate ein (10. F.: 5 Min.)
(F) Mischa besucht Marek (4. F.: 23 Min.)	(F) Mischa erzählt Stella alles über seine Geschäfte (4. F.: 38 Min)	(F) Stella konfrontiert Mischa (4. F.: 38 Min.)	(F) Mischa will alles für Stella aufgeben (9. F.: 36 Min.)	(F) Mischa wird ermordet (9. F.: 38 Min.)
(G) Überfall auf seine Zigarettenlieferung (1. F.: 32 Min.)	(G) Mischa spannt Intrige (2. F.: 39 Min.)	(G) Mischa & Andrej machen Geschäfte (7. F.: 11 Min)	(G) Mischa wird ermordet (9. F.: 38 Min.)	(G) Mischa wird beerdigt (9. F.: 43 Min.)
(H) Einbruch in die Lagerhalle (3. F.: 20 Min.)	(H) Entkommt nach dem Einbruch (3. F.: 20 Min.)	(H) Bodrov wird ins Krankenhaus eingeliefert (6. F.: 4 Min.)	(H) Bodrov lässt Mischa ermorden (9. F.: 38 Min.)	(H) Bodrov bekommt das Geld von Andrej (9. F.: 40 Min.)
(I) Liebeswerben um Larissa (1. F.: 38 Min.)	(I) Festnahme nach dem Einbruch in die Lagerhalle (3. F.: 20 Min.)	(I) Nikolai macht einen Deal mit der Polizei (5. F.: 32 Min.)	(I) Verlobt sich mit Larissa (5. F.: 35 Min.)	(I) Nikolai verrät seine Brigade nicht und geht zurück ins Gefängnis (5. F.: 32 Min.)
(J) Verpasst den Zugriff auf Bodrovs Brigade an Andrej weiterzugeben (3. F.: 40 Min.)	(J) Andrej droht Hollmann (3. F.: 40 Min.)	(J) Hollmanns Frau findet das Bestechungsgeld (8. F.: 24 Min.)	(J) Im Gerangel wird Sabine ins Bein geschossen (8. F.: 29 Min.)	(J) Hollmann & Sabine fahren mit dem Auto in einen Fluss (8. F.: 29 Min.)
(K) Raub von Mischas Zigaretten (1. F.: 32 Min.)	(K) Nikolai will bei der Polizei reden (5. F.: 31 Min.)	(K) Spannt Intrige gegen Gorsky (8. F.: 2 Min.)	(K) lässt Mischa ermorden (9. F.: 38 Min.)	(K) Andrej fällt im Milieu in Ungnade (10. F.: 16 Min.)

