

UNIVERSITÄT LEIPZIG
Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft
Bereich: Medienwissenschaften
Seminar: „Film- und Fernsehanalyse“
Wintersemester: 2004/05
Dozentin: Dr. Karin Wehn

Thema:

Elemente des Film *noir*

in

David Lynchs

„MULHOLLAND DRIVE“

Verfasserin:

Juliane Scholz
Anschrift: Emilienstraße 40a, 04107 Leipzig
E-Mail: JulianePrivat@gmx.de
Hauptfach: Kulturwissenschaften
Nebenfächer: KMW und Psychologie
3. Fachsemester
Abgabe: 1. April 2005

1. Einleitung

Im Amerika der vierziger und fünfziger Jahre waren Verbrechen, Korruption, aber auch Filmkarrieren und die Erfüllung des „American Dream“ vorherrschende Gesellschaftsausprägungen. Besonders die dunkle Seite von Großstädten wie Los Angeles, die „Stadt der Engel“, wurde und wird von vielen Buch- und Filmautoren gewürdigt.

Kurz nach dem zweiten Weltkrieg beherrschten die Wirtschaftskrise und desillusionierte Kriegsheimkehrer das Bild der USA. Regisseure wie Billy Wilder, Orson Welles, Robert Siodmak und Max Ophüls schufen die dunkle, gewalttätige Filmlandschaft des Wartime Cinema, die sich vom ursprünglichen Hollywoodkino stark abgrenzte.

Die düsteren Stoffe der Buchautoren Dashiell Hammett und Raymond Chandler aus den dreißiger Jahren, wurden zur Vorlage¹ einer der einflussreichsten und fruchtbarsten Filmbewegungen des 20. Jahrhunderts. Zwischen 1941 und 1958² wird die klassisch - historische Periode des Film noir eingeläutet. Die französischen Filmkritiker zeigten sich begeistert vom neuen amerikanischen Kino. Sie bewundern die größtenteils europäischen Regisseure, für ihren Mut zur offenen sexuellen, brutalen Darstellungen und der wegweisenden filmischen Ästhetik. Im pruden Amerika wurde man erst in den sechziger Jahren auf die Filmbewegung aufmerksam, die in Europa längst „Film noir“ oder die „Schwarze Serie“ getauft wurde.

In der vorliegenden Arbeit, sollen nun charakteristische Merkmale und Elemente des Film noir in seiner klassischen Periode aufgezeigt werden und in Verbindung mit dem Filmschaffen von David Lynch gesetzt werden. Da es den Umfang einer Hausarbeit sprengen würde, konzentriere ich mich auf das Werk „Mulholland Drive“³, welches zwar zeitlich nicht zur klassischen Film noir Bewegung gezählt werden kann, aber dennoch viele Charakteristika und Elemente der dunklen Bewegung vereint. Zur Verdeutlichung der Erzählstruktur findet sich im Anhang ein Sequenzprotokoll, welche das komplexe Werk Lynchs', ein wenig übersichtlicher macht.

Des Weiteren soll dies keine allumfassende Analyse des Films „M.D.“ werden, vielmehr interessieren hier filmische Feinheiten der Erzählstruktur, Figurenkonstellation, audiovisuellen Ebene sowie der Montage, die dem Film noir entlehnt sind oder ihn teilweise weitergehend aufgreifen und sogar ironisieren.

¹ Andere Autoren sehen neben Kriminalautoren, auch klassische Gangsterfilme, Werke des deutschen Expressionismus sowie Autoren wie Zola und Hemingway als Wurzeln des Film noir.

² 1941 erscheint mit „The Maltese Falcon“ von Billy Wilder einer der ersten Film noir. Orson Welles „Touch of Evil“ gilt als Spätwerk der Bewegung.

³ Im Folgenden wird „Mulholland Drive“ mit „M.D.“ abgekürzt.

Der Zusammenhang des „Lynch’schen Filmkosmos“ mit dem Film noir ist bereits in einigen Aufsätzen und Büchern⁴ erwähnt worden, aber wissenschaftliche Betrachtungen zu „M.D.“ sind rar gesät, was einerseits den hohen filmischen Anspruch des Films geschuldet ist und andererseits besondere Spannung bereithält. Mein Vorgehen ist hermeneutisch und somit qualitativ, da bei der Auseinandersetzung mit nur einem Werk das quantitative inhaltsanalytische Verfahren zu vernachlässigen ist. Der Fragestellung obliegt ein qualitativer Zugang, weil Zusammenhänge und Unterschiede von „M.D.“ im Verhältnis zur klassischen Periode des Film noir beschrieben und erklärt werden sollen.

2. Film noir- eine Annäherung

Über den Film noir existiert eine Menge Literatur, leider oft mit der Folge einer Beliebigkeit der Wortwahl und des Definitionsansatzes. Der Film noir ist kein spezifisches Genre, vielmehr vereint er verschiedene klassische Filmgenres und kreiert daraus einen düsteren Filmcocktail.

Paul Werner weist darauf hin, dass es sich um „die einzige wirkliche Stilrichtung oder künstlerische Bewegung, die Hollywood je hervorgebracht hat“⁵, handelt. Der klassische Film noir wird zwischen 1940 und 1960 angesiedelt, aber natürlich befindet sich der Film noir im ständigen Wandel und wird auch gegenwärtig immer wieder neu erschaffen. Werner sieht hier den Begriff „Neo-Noir“⁶ für jüngere Werke ab 1960 angebracht, wohingegen Röwekamp eine ganze „méthode noir“⁷ ausgemacht hat, die er in Filmen wie „Seven“ von David Fincher und der James Ellroy Verfilmung „L.A Confidential“ verwirklicht sieht. Schließlich endet der Autor mit David Lynchs „Lost Highway“ als Beispiel für die Vollendung der Methode.

Der Film noir soll in seiner „klassischen“ Periode eingegrenzt werden, um seine charakteristischen Merkmale besser herausfiltern zu können. Hierbei geht es um eine Annäherung an spezifische ästhetische Elemente, die im besonders im Vergleich zum klassischen Hollywood-Erzählkino auszumachen sind und inwieweit „M.D.“ diese Merkmale verwendet. Dazu bietet sich eine Untersuchung auf mehreren Ebenen an. Neben der der narrativen Ebene werde ich spezifische Figurenkonstellationen, audiovisuelle Besonderheiten der *Mis en Scène* und Montage herausarbeiten.

Da es keine allgemeingültige Definition des Film noir vorliegt, werden in diesem Aufsatz die Ansätze von Röwekamp⁸ und Place als eine „Bewegung“ oder „Movement“, die ein

⁴ Vgl. Röwekamp, Burkard, Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, Marburg 2003, S. 167 bis 201.

⁵ Werner, Paul, Film noir und Neo-Noir, München 2000, S. 9.

⁶ Ebd. S. 161 bis 163.

⁷ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.13f.

⁸ Vgl. Röwekamp, Burkard, S. 11-14.

Verdichtungsmodell charakteristische Elemente und diskursiven Zusammenhänge ausmacht und somit einem Film das Attribut „noir“ verleihen, verwendet. Eine Bewegung erscheint demnach nur in spezifischen historischen Perioden mit besonderem sozialem Stress⁹, wie es beim Krieg, Kriegsende und der darauf folgenden Depression der Fall war. Die Noir-Filme überwinden scheinbar mühelos die Genrekonventionen herkömmlicher Kriminal- und Detektivfilme und integrieren psychologische Verhaltensstudien der Antihelden, atmosphärisch - düstere Schauplätze sowie eine beinahe unübersichtliche Erzählstruktur zu einem Gegenentwurf des klassischen „Whodunit -Schemas“.¹⁰

Natürlich kann nicht jedes Merkmal genau betrachtet werden, sondern es sollen Elemente, die für die spätere Analyse von „M.D.“ wichtig sind, aufgezeigt werden.

2.1 Film noir – Kurze Entstehungsgeschichte des Begriffs

Der Begriff Film noir wurde in Frankreich bereits kurz vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges verwendet und hatte anfänglich eine negative Konnotation inne. Kritiker polemisierten und verrissen mit dem Attribut noir Werke, deren Inhalte geltende moralische Normen überschritten und als subversiv galten. Das Ende des 2. Weltkrieges brachte ein soziokulturelles Phänomen hervor, welches dem Film noir eine Umwertung als qualitativ hochwertige, neue Stilistik des amerikanischen Kinos zukommen ließ.¹¹

Die Franzosen hatten wieder die Möglichkeit amerikanische Kinofilme zu sehen, die eine ungewöhnliche Ästhetik und Struktur besaßen. Die Filmkritiker „Nino Frank und Jean-Pierre Chartier beschrieben diese Filme erstmal im Jahr 1946 [...], erst 1955 erschien die umfassende Studie ‚Panorama du Film noir du cinéma‘ [...]“¹², die sich mit den Werken des Film noir befasste. Die Filmemacher in den USA bekamen also erst Anfang der sechziger Jahre die Anerkennung und Bewunderung der französischen Kritiker zu spüren. Ihre kleinen Meisterwerke wurden davor als jugendgefährdende B - Movies minderer Qualität abgetan. Die Faszination für die Filme war jedoch auch bei den Zuschauern ungebrochen und somit etablierte sich ein Diskurs von beiden Seiten, der die neue filmische Qualität, aber auch die Wurzeln im deutschen Expressionismus und französischen, poetischen Realismus suchte.

Neben diesen Vorbildern, war der Film Noir ein Ausdruck des amerikanischen Zeitgeistes. Insbesondere in Los Angeles¹³, herrschten in Zeiten der Depression neben Verbrechen, Korruption und Armut auch Reichtum der Traumfabrik Hollywood. Diese veränderten sozialen Zustände

⁹ Place, Janey, Women in film noir, in: E. Ann Kaplan (Hg.), Women in Film Noir, London ²1980, S.36f.

¹⁰ Vgl. Röwekamp, Burkard, S. 17.

¹¹ Ebd., Burkard, S.15-17.

¹² Duncan, Paul (Hg.), Film Noir, Köln 2004, S.10f.

¹³ James Ellroy bezeichnet L.A. in seinem Roman „L.A. Confidential“ treffender als „Stadt der Teufel“.

wurden erstmals im Film noir abgebildet und mit neuen narrativen und visuellen Mitteln verknüpft. In Tradition der „hard-boiled“ Kriminalgeschichten, adaptierten die Regisseure zu Beginn vorwiegend Romanvorlagen. Zu den bekanntesten Noir- Werken zählen „The Maltese Falcon“¹⁴, „Gilda“¹⁵, „Sunset Boulevard“¹⁶ und „Touch of Evil“.

2.2 Film noir – Merkmale der Bildebene

Für den Film noir lassen sich charakteristische, visuelle Merkmale festschreiben, die zwar auch in vorhergehenden Filmepochen Verwendung fanden, aber erst durch ihre Verdichtung, Ausdifferenzierung und Zusammenführung zu einem regelrechten „visual style“¹⁷ avancierten.

Zur Beleuchtung verwendet man das „Low Key“ Verfahren, das kontrastreiche Hell-Dunkel Effekte erzeugt und teils kunstvolle Schatten hervorbringt, indem das dunklere Führungslicht weite Teile des Bildes eintönt¹⁸. Durch extremes Unterlicht, wirken Personen dann oft dämonisch, was die Verwendung von diffusem Streulicht verstärkt.

„Das Licht übernimmt diegetische Funktion, es verfolgt Handlungen und Figuren und tritt [...] selbst in den Bildraum“¹⁹, indem zum Beispiel die Lichtquellen als Lampen lokalisierbar werden.

Die spärliche Beleuchtung und partielle Dunkelheit im Bildraum, unterstützt ein wichtiges Moment des Film noir: Die subjektive Kamera und somit begrenzte, wahrnehmungssubjektive Informationsvergabe. Sie beschreibt Mittel der audiovisuellen Gestaltung die, die inneren Gefühle der Protagonisten nach außen hin, in der Bildebene sichtbar werden lassen. Psychische Zustände wie Alpträume, Halluzinationen und Angst, werden durch Unschärfen, perspektivische Verzerrung, Verdopplungen²⁰ und kippende Kamerapositionen versinnbildlicht. Die verkantete Kamera entzieht dem Betrachter die horizontalen Linien und schrägt zusätzlich die Vertikalen.²¹ Der Ausdruck der Verwirrtheit und des Verlierens jeglichen sozialen Halts wird so visuell adäquat umgesetzt.

Die Gestaltung des Bildraumes wird durch geometrische Prinzipien verstärkt, die die Figuren in separate Bereiche sperren oder bewegte Diagonalen, statt der übersichtlichen Horizontalen, zeigen.²² Der Raum verschluckt die Personen regelrecht und limitiert somit die Wahrnehmung des Zuschauers. Im Gegensatz zum hell und satt ausgeleuchteten „High Key“ Stil Hollywoods, dominieren Schattenformationen, was sich auch in der thematischen Umsetzung niederschlägt.

Die meist ungewöhnlichen Kameraperspektiven sind entweder von einer extremen Übersicht oder

¹⁴ Humphrey Bogart als Privatdetektiv markiert die erste Verfilmung von Dashiell Hammets Roman.

¹⁵ In „Gilda“ avancierte Rita Hayworth zum Innbegriff der Femme Fatale.

¹⁶ Billy Wilder liefert die erste Abrechnung mit Hollywood.

¹⁷ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.77.

¹⁸ Borstnar, Nils (Hg.), Einführung in Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 109.

¹⁹ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.78.

²⁰ Vgl. Werner, Paul, S.95f.

²¹ Die verkantete Kamera findet sich z. B. in der Kirmes Szene im Film „Der dritte Mann“.

²² Vgl. Röwekamp, Burkard, S.78.

einer extremen Untersicht geprägt. Bei ersterem werden die Handelnden zu Schachfiguren, die hilflos den drohenden unheilvollem Schicksal ausgeliefert sind. Im zweiten Fall entsteht eine verzerrt - surreale Optik, die die Bedrohungssituation und Gefahr für den Helden verdeutlichen soll. Die Kamerasicht befindet sich des Weiteren häufig ein wenig unter- oder oberhalb der Normalachse.

Durch die Verwendung extremer Schärfentiefe durch Weitwinkelobjektive²³ und vorwiegend Nah- oder Grossaufnahmen von Gesichtern, statt der überblicksartigen Totalen, wird die subjektive Sicht der Kamera unterstützt und die Ambivalenz der Charaktere verstärkt. Trotz der verwirrenden Ereignisse im Bildraum, nähert sich die Kamera langsam und bestimmt den Figuren und trägt schicksalhafte Qualität, die durch lange Einstellungen verstärkt wird.²⁴

Seinen Namen verdankt die „Schwarze Bewegung“ größtenteils seiner kontrastreichen, düster - expressiven visuellen Bildgestaltung²⁵ und stellt damit einen Gegensatz zum klassischen Hollywoodkino dar. Der Film noir verwendet die klassischen Studiotekniken Hollywoods also lediglich anders, um durch die Konventionsbrüche gerade jene Standards ad absurdum zu führen, und dem Betrachter vollends die Realität stiftende Filmillusion raubt.²⁶

2.3 Film noir - Merkmale der Tonebene

Die Tonebene des Films war in den vierziger Jahren eher nachrangig, da man immer noch um Bild-Ton-Synchronisation bemüht war, versuchte man die Qualität der Aufnahmen zu verbessern, anstatt ihr große gestalterische Freiräume zu gewähren.

Die Offstimme ist das wichtigste Mittel des Film noir, um Rückblenden, Vorgriffe, innere Motivationen und Zusatzinformationen zu verdeutlichen und zu kommentieren.

Das Voice Over wird im Film noir aber nicht ausschließlich dazu genutzt, die Geschichten mit einer realistischen Instanz zu ordnen, sondern es deformiert und destruiert die Erzählperspektive im Verhältnis zum Dargestellten. Neben der konventionellen Ein- und Ausleitung von Rückblenden, wird das Voice Over eingesetzt, um den subjektiven Effekt zu verstärken und sich in das Geschehen einzumischen, statt es distanziert zu kommentieren. Teilweise sind den Offstimmen keine Personen zuzuordnen oder sie sind innerhalb des filmischen Erzählens bereits Tod wie zum Beispiel in Billy Wilders „Sunset Boulevard“.

Die musikalische Umsetzung der Handlung folgt der eher konventionellen Filmmusiktradition. Besonders wichtig sind die sphärischen, hallenden Klänge und die unscharfen musikalischen

²³ Orson Welles Werk „Citizen Kane“ setzte hier Maßstäbe mit Weitwinkelobjektiven und Plansequenzen.

²⁴ Vgl. Duncan, Paul (Hg.), S.19.

²⁵ Die Filme waren aus produktionstechnischen Gründen in schwarz-weiß gedreht, aber der Farbfilm stellt kein Verlust dar, sondern eher eine Befreiung vom Dogma, welches neue filmische Möglichkeiten eröffnet.

²⁶ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.79f.

Figuren, die oft Visionen, Halluzinationen oder Träume, musikalisch unterstreichen.²⁷

Die Dialoge des Film noir bestechen durch Ironie und sexuelle Anspielungen im Jargon. Auffällig sind häufige kryptisch - kurze Äußerungen und Anspielungen, die erst im weiteren Handlungsverlauf einen Sinn bekommen und meist die antisoziale Haltung der Protagonisten widerspiegeln.

2.4 Film noir – Merkmale der narrativen Ebene

Die Geschichten des Film noir sind größtenteils in Großstädten wie zum Beispiel Los Angeles angesiedelt, dabei werden aber die düsteren und dunklen Seiten des urbanen Lebens betont. Schauplätze wie Hafenkaschemmen, schäbige Hotels, karge Büros und dreckige Apartments²⁸, unterstützen die zweifelhaften Motive der Protagonisten.

Helden als solche gibt es nicht, Antihelden, wie korrupte Polizisten, brutale Gangsterbosse sowie hintertriebene Frauen bestimmen das Bild. Die bekannteste Figur im Film noir ist die Femme Fatale²⁹, die mit meist schwarzem Haar und aufreizenden Kleidern, die männliche Hauptfigur umgarnt, und den Tough Guy³⁰ schließlich ins Verderben führt. Der Femme Fatale wird die Nurtuing Woman gegenübergestellt. Sie wird als naive, nicht besonders aufreizende, potentielle Hausmutter, charakterisiert und verkörpert als Blondine das „Good Girl“.

Diese aktiven Frauen können in einigen Filmen auch Veränderungen, vom „Bad Girl“ zum „Good Girl“ oder umgekehrt, durchmachen. Manchmal wird die Frau auch als „Good Bad Girl“ bezeichnet, sie offenbart ihre wahren Motive dann erst am Schluss.

Die Femme Fatale besitzt keine Familie und keine Vergangenheit. Sie stiftet den männlichen Helden meist zu Verbrechen an, die diesen in einen Strudel von schicksalhaften Ereignissen reißen und völlig aus der Bahn werfen.

Die Erzählperspektive in den meisten Filmen besteht aus einer männlichen Sicht des Tough Guy und seiner veränderten inneren Zustände, die durch Gewaltverbrechen wie Mord oder Überfall, ausgelöst werden. Die Femme Fetale stiftet das Mordkomplott und versucht ihre Liebhaber gegeneinander auszuspielen, um aus Habgier, Eifersucht oder Hass ihre Ziele zu erreichen. Die Liebe³¹ ist im Film noir nur eine Täuschung, eine „Amour fou“ und Fiktion. Sie wird benutzt, um den männlichen Protagonisten zu manipulieren. Die Femme Fatale findet meist ein tragisches Ende. Nur wenige Filme zeigen ein Happy End, in der die aus der Bahn geratene Welt, wieder

²⁷ Vgl. Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart – Weimar ³2001, S.100.

²⁸ Werner, Paul, S.12.

²⁹ Die Femme Fatale besitzt ein Übermaß an weiblicher Sexualität und manipuliert den männlichen Gegenpart und stellt somit seine visualisierten Ängste dar.

³⁰ Humphrey Bogart gilt in „The Maltese Falcon“ als Innbegriff des Tough Guy. Als Privatdetektiv und Frauenheld ist er Spielball der Femme Fatale und durchschaut erst am Schluss ihre Absichten.

³¹ Werner, Paul, S. 32.

zurechtgerückt erscheint.

Die Themen des Film noir reflektieren den Spuk der Vergangenheit, die traumatische Vorgeschichte des Helden oder Verbrechen aus Leidenschaft.³² Dies wird auch in den düsteren, zwielfichtigen Schauplätzen der Filme deutlich, die meist nur in der Nacht spielen und in denen brutale Verbrechen begangen werden.

Auch in der Erzählweise werden die objektivierbaren Ordnungsprinzipien der klassischen Erzählstrukturen in Frage gestellt und formen außerdem ein regelrechtes ästhetisches Prinzip,³³ in Opposition zum konventionellen Erzählkino.

Durch Flashbacks und Flashforwards ist die Erzählweise nichtlinear und achronologisch. Sie verkörpert somit die psychologischen Zustände des Protagonisten, der desillusioniert dem Verfall entgegenieht.³⁴

Das Prinzip von Ursache und Wirkung ist im Film noir nicht notwendigerweise gegeben, selbst augenscheinliche Kriminalfälle werden eher stümperhaft gelöst und die Motive offenbaren sich nicht selten als „McGuffins“³⁵, denn als wirklich sinnstiftende Ursache für Mord und Betrug.

„Der Zuschauer [...] wird, in den für den Noir-Film typischen Erzählweise, systematisch im Unklaren gelassen“³⁶, was einerseits dem subjektiven Point Of View geschuldet ist, aber auch ein Indiz für den Bruch mit der filmischen Realität. Trotz erkennbarer Rückblenden und Traumsequenzen, sind Orte, Motive und deren zeitliche Einordnung schwer nachzuvollziehen. Teilweise entwickelt sich die Rückblende selbst, als systematischer „fake“, die dem gestörten Ich des Protagonisten entspringt. Der Tod einer Hauptfigur wird oft an den Anfang des Films gesetzt, der dann rückwärts gerichtet die Gründe des Todes aufarbeitet.

Im Film noir gibt keine Realitätsgarantie oder auktoriale Erzählhaltung, denn selbst Rückblenden garantieren keine objektive Beweiskraft, somit werden die gängigen Klischees des Hollywoodfilms ausgenutzt, nur um am Schluss eine völlig andere Richtung einzuschlagen. Röwekamp sieht eine „narrative Dekonstruktion“³⁷, denn die Stadtbilder und Räume werden zu Bedeutungsträgern des urbanen Unheils und zeigt mindestens zwei Bedeutungsebenen. Erreicht wird der subjektive Blick durch die meist multiple Erzählstruktur und ihre visuellen Besonderheiten.

Selbst wenn die Handlung linear angeordnet ist, fordert der Film noir mit einer Vervielfachung von Handlungssträngen, mit Hilfe der Parallelmontage³⁸, die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Diese Unübersichtlichkeit und Ungewissheit der Handlung, zeigt auch die Verunsicherung und die

³² Vgl. Duncan, Paul (Hg.), S.15.

³³ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.113.

³⁴ In „Tough Evil“ bekommt der korrupte, alkoholabhängige Polizeichef von der Schreier Marlene Dietrich die Auskunft er hätte keine Zukunft, denn seine Zukunft wäre aufgebraucht.

³⁵ Leeres, bedeutungsloses filmisches Zeichen, welches zum auslösenden Moment der Handlung beiträgt. Zum Beispiel der begehrte Falke in „The Maltese Falcon“.

³⁶ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.104.

³⁷ Ebd., S.111.

³⁸ „The Killing“ von Kubrick besticht unübersichtlich viele, parallele Handlungsstränge.

Labilität der Protagonisten. Während in der Hollywood - Konvention Wert auf das genaue Einhalten der Anschlüsse im „Continuity -Prinzip“ gelegt werden, besticht der Film noir durch Jump Cuts sowie Zeitsprünge, die erst vom Zuschauer als solche gedeutet werden müssen.³⁹

Der Plot beginnt meist als Kriminal – oder Gangsterfilm und entwickelt sich Genretypisch, doch die eigentliche Aufklärung wird durchsetzt mit visuellen Besonderheiten, ständigen Handlungsfinen, und Rückblenden als Kennzeichen fragmentarischen Erinnerns.

Der Konflikt besteht nicht zwischen klassischen Moralvorstellungen, sondern eher in „existentiellen Zwiespalt zwischen sozialer Anpassung und triebhafter Natur“ und führt zur Krise des männlichen Individuums und dessen Scheitern zwischen „Bewusstsein und Gesellschaft“. Die „Enttarnung des kriminellen ‚Weltenlenkers‘“ und die existentiellen Erfahrungen des Subjekts, getrennt vom Objekt, sind ebenfalls beliebte Darstellungen.⁴⁰

Die selbstbewusste und leidenschaftliche Femme Fatale setzt diese Konflikte in Gang und demontiert die männliche Natur und Ordnung, indem sie männliche Existenzängste und Triebhaftigkeit abbildet. Dieses neue undefinierte Frauenbild, ist die ultimative Bedrohung für den männlichen Antihelden, und der Grund des auftretenden aufretende Konflikt zwischen dem verwirrten, psychotischen Mann und der geheimnisvollen, unerreichbaren Femme Fatale.

Homosexualität ist im männlichen Helden des Film noir niemals direkt ablesbar. Eher fungieren homosexuelle Nebenfiguren, in Verbindung mit der Femme Fatale, als zusätzliche, subtile Bedrohung des männlichen Selbstverständnisses.

Ein weiteres beliebtes Motiv sind Paare, die in Gefahr geraten und sich auf der Flucht befinden. Das „kaum greifbare Traum- und Wunschbild“ und die unwirkliche gesteigerte Attraktivität der Femme Fatale⁴¹ wird auch ikonographisch im Film umgesetzt, in dem Bilder schöner Frauen oder besonders der Blick in den Spiegel die Idealisierung der Frau, ausdrückt. Die Obsession kann entweder durch den Tod der Femme Fatale und des Protagonisten oder das Überleben des Protagonisten, überwunden werden, um somit das Ideal der Frau zu demaskieren.⁴²

3. „Mulholland Drive“ als moderner Film noir

Es stellt sich nun die Frage inwiefern der 2001 erschiene Film „M.D.“ einen modernen Film noir darstellt und wie sich das in den verschiedenen Analyseebenen äußert.

David Lynch, selbst vom klassischen Film noir begeistert, äußerte im Interview, dass „Sunset Boulevard“ einer seiner Lieblingsfilme wäre⁴³ und diese Darstellung eines toten Hollywood wie die

³⁹ Vgl. Röwekamp, Burkard, S.106f.

⁴⁰ Ebd., S.121.

⁴¹ Kaufmann, Kai, Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir, Alfeld 1997, S. 94f.

⁴² Ebd., S.96.

⁴³ Vgl. Rodley, Chris (Hg.), Lynch über Lynch, Frankfurt am Main ²2002, S.96.

Straße in eine neue Welt sei. Diese offensichtliche Übereinstimmung des Symbols der Straße kehrt in „M. D.“ wieder. Auch hier geht es um eine Straße, die den Blick auf Los Angeles eröffnet und das Tor Welt der Traumfabrik Hollywood symbolisiert.

Billy Wilders „Sunset Boulevard“ kritisiert die Machtmaschinerie Hollywoods und zeigt eine ehemals erfolgreiche Stummfilmschauspielerin, die sich unaufhörlich an den früheren Erfolg klammert. „M.D.“ selbst nimmt diese negativen Seiten und gescheiterten Existenzen als Vorlage, zu einer konsequenten Abrechnung mit Hollywood. Die Produktionsgeschichte und Entstehung von „M.D.“ ist hier symptomatisch, denn eigentlich war der Film als eine Miniserie geplant, wurde von amerikanischen Produzenten der ABC abgelehnt, bis sich in Frankreich Förderer fanden, die es ermöglichten, wenigstens den Kinofilm zu vollenden.

Allgemein gesehen besitzt der Film zwei Handlungsteile, die aber erst am Schluss vom Zuschauer gänzlich erfasst werden können. Der erste Teil ist nur ein Traum über die Filmfabrik Hollywood. Diane träumt sich ihr erfolgloses Leben schön und integriert Personen, Dinge und Handlungen aus ihrem realen Filmleben in ihrer Illusion.

Die ersten zwei Drittel des Films bestehen also aus purer Fiktion, was der Zuschauer durch verschiedene Hinweise vermittelt bekommt. Dennoch fehlen hier die konventionellen, filmischen Mittel, um einen Traum einzuführen. Lediglich beim genauen Betrachten der zweiten Sequenz sinkt jemand in ein rotes Kissen, um dann wahrscheinlich seufzend einzuschlafen. Der erste Teil des Films bis zur Sequenz 35 wird chronologisch erzählt und enthält im Wesentlichen zwei Haupthandlungsstränge und einige nur kurz angerissene Nebenfiguren. Die blonde Betty Elms (Naomi Watts) und ihr schwarzhaariges Konterfei Rita (Laura Harring) begegnen sich und versuchen Ritas Identität zu enträtseln, da diese seit einem Autounfall an Amnesie leidet. Der Mordanschlag an Rita am Beginn und die Indizien Geld und ein blauer Schlüssel, werden zum Ausgangspunkt der Kriminalhandlung und ihrer investigativen Struktur. Wie im Film noir machen sich beide auf, um das Geheimnis zu lösen und das Geheimnis aufzuklären. Es ist kein Zufall, dass Betty als naive, angehende Filmschauspielerin, also als Good Girl charakterisiert wird, wohingegen Rita als geheimnisvolle Femme Fatale erscheint. Der direkte Bezug zum Film noir findet sich in der Sequenz 13, bei der Rita ein Poster von Viders Noir-Klassiker „Gilda“ erblickt und den

Abb1. Rita Hayworth als Femme Fatale „Gilda“.



Abb.2 Die Unbekannte entdeckt den Namen Rita auf dem „Gilda“ Poster



Namen der Hauptdarstellerin Rita Hayworth annimmt (Abb.1 und 2). Die äußeren Ähnlichkeiten der Frauen sind frappierend, was auch in der Bekleidung mit einem schwarzen Kleid und tiefrotem Lippenstift deutlich wird.

Auch das Vergewissern des eigenen Ichs durch den Blick in die Spiegel (Abb. 2) ist bei der Darstellung der Femme Fatale im Film noir ein beliebtes Mittel, die eigentlich unerreichbare Schönheit zu verdeutlichen und den Narzissmus der Hollywoodstars zu ironisieren. Schon in der fünften Sequenz sehen wir die schwarzhaarige Schönheit Rita, desorientiert durch L.A' „Sunset Boulevard“ streifen.

Lynch zitiert in Sequenz 29 ein weiteres Mal den Noir- Klassiker, indem Betty freudestrahlend das Paramount Studiotor bewundert. Dahinter steht eine Limousine aus den dreißiger Jahren, die dem bekannte Vehikel von Norma Desmonds Butler Max in Sunset Boulevard zum verwechseln ähnlich sieht.

3.1 Die Erzählstruktur – Nichtlinearität als Methode

Lynch stellt den Zuschauer vor ein fast unlösbares Rätsel. Da „M.D.“ als Serienpilotfilm konzipiert wurde beinhaltet der Film mehr lose Enden, als geschlossene Erzählstränge. Dazu kommt, dass der Film eine achronologische Sequenzanordnung enthält, die sich erst am Schluss ein wenig entschlüsseln lässt. Folgt man der Idee, dass der Plot eigentlich von Diane Selwyn (wieder Naomi Watts), einer einsamen und erfolglosen Schauspielerin, erzählt wird, dann ergibt sich eine neue Sequenzanordnung. Die ersten zwei Drittel des Films wären eine Ausgeburt ihrer Phantasie. Die Story um die verlorene Identität der rätselhaften Rita, die mit Hilfe der begabten, hoffungsvollen Betty das Geheimnis ihrer Person lösen möchte, ist nur ein Traum. Alles ist schöner Schein, genau wie die Illusion des American Dream, der angeblich Stars kreierte, solange sie sich nur genügend an sich glauben. Die düstere Seite von Hollywood zeigt aber auch in Dianes Traum, der zwischen Sequenz 1 und 35 einzuordnen ist. Diane schläft und erwacht aus einem Traum, der sich am Schluss als schieres Abbild ihrer Realität entpuppt. Diane projiziert ihre Wünsche und Träume auf ihr Alter-Ego Betty, dass im ersten Teil des Films eine Art Lichtgestalt als Good Girl darstellt. Rita hingegen ist hilflos und wird von Betty geführt. In Dianes Traum haben dunkle Mächte und die Mafiosi – Brüder das Filmgeschäft in ihrer Hand. Sie zwingen den Regisseur Adam Kesher zur Neubesetzung der Hauptrolle (Sequenz 14). Des Weiteren werden noch der dümmliche Killer Joe und zwei unbegabte Polizisten eingeführt, deren Charaktere aber nur oberflächlich umrissen werden.

Im zweiten Teil des Films befinden wir uns in der filmischen Realität von Diane, die von ihrer Geliebten Camilla Rhodes (Laura Harring), einer aufstrebenden Schauspielerin, wegen Regisseur Adam Kesher verlassen wurde. Sie heuert den Killer Joe an um Camilla umzubringen, wird von

Selbstzweifeln verfolgt und erschießt sich schließlich in ihrem heruntergekommenen Apartment (Sequenz 44). Ein Mordauftrag an der ehemaligen Geliebten führt also zu ihrer Flucht in den Traum, der den ersten Teil des Filmes ausmacht. Der Zuschauer ahnt natürlich nicht, dass alles nur dem subjektiven Blickwinkel Dianas geschuldet ist, obwohl er mehrmals daran erinnert wird, dass alles nur eine Illusion sein könnte. Im „Theater del Silencio“ in Sequenz 33 und schließlich in Sequenz 35, als der Cowboy bittet: „It’s time to wake up!“ Bis zur Sequenz 35 sind die Sequenzen chronologisch angeordnet. Danach werden durch Jump Cuts Halluzinationen Dianas und Flashbacks eingeleitet, die filmisch gekonnt verschleiert werden. Der Übergang zwischen Sequenz 36 und 37 markiert so ein verschleierten Flashback. Diane kocht sich nach dem Aufwachen Kaffee und geht mit einem Bademantel bekleidet auf ihre Couch zu. Die Kamera zeigt die Kaffeetasse und Dianas Hüfte in einer Nahaufnahme, der Gegenschuss aber zeigt Diane mit einer Jeans bekleidet auf die Couch hüpfend und ein Cocktailglas haltend. Ein Erinnerung an die glücklichen Zeiten mit ihrer Ex- Liebhaberin Camilla Rhodes, die aber bereits hier andeutet, dass sie die Beziehung zu Diane beenden möchte. Diese Form der unsichtbaren Flashbacks markiert die nichtlineare Erzählstruktur des zweiten Teils. Nur bestimmte Hinweise im Filmbild auf die Anwesenheit oder das Fehlen bestimmter Gegenstände, lassen eine grobe zeitliche Einteilung zu, die aber durch Nahaufnahmen zusätzlich verschleiert wird. Dem Zuschauer ist es nur durch die Veränderung des seelischen Zustandes von Diane und durch bestimmte Kleidungsstücke möglich, eine etwaige Zeitabfolge der Sequenzen zu rekonstruieren, wobei dies durch das Fehlen von Totalaufnahmen erschwert wird. Lynch geht also viel weiter als der klassische Film noir, der seine Traumsequenzen und Flashbacks durch wellenartige Blenden oder zusätzliche Off-Stimmen verdeutlicht hat. „M.D.“ verleugnet bis kurz vor Ende den tatsächlichen Point of View und die subjektive Kamera. Die Verdopplung der Charaktere und das Verwirrspiel um die eigene Identität werden hier viel weiter getrieben.

Eine chronologische Sequenzabfolge könnte folgendermaßen lauten: 38, 37, 39, 40, 41, 42, 1 bis 35 (Dianas Traum) und 36, 43, 44, 45, 46. Dies beschreibt die fast zirkuläre Struktur des Films, der gänzlich anders ist als die chronologische, geschlossene Erzählung des typischen Hollywoodkinos. Seeßlen merkt an, „dass es das lineare Erzählen, die lineare Entwicklung eines Charakters nicht mehr gibt, sondern nur diesen erstaunlichen Einbruch in die eigene Traumwelt [...]“⁴⁴. Dies steht stellvertretend für Erzählung der Noir-Filme, welche versuchten das Innenleben der Charaktere im Filmbild deutlich zu machen. Schon für die Regisseure des Film noir ging von dem spärlich, beleuchteten Mulholland Drive, über der Stadt der Träume, Faszination aus.

⁴⁴ Seeßlen, Georg, David Lynch und seine Filme, Marburg ⁵2003, S. 207.

3.2 Der Traum als Ausdruck des gestörten Innenlebens

Die Verschränkung von Außenwelt und dem Innenleben von Diane wird auch in den Bildern der Traumsequenzen klar. Diane verarbeitet in ihrem Traum die gescheiterte Beziehung zu Camilla, ihre mäßige Filmkarriere und ihre tief sitzende Kränkung die ihr auf der Party in Sequenz 41 widerfährt. Deswegen schafft sich Diane in ihrem Traum eine andere Identität, ein Alter-Ego namens Betty. Für sie scheint die Filmkarriere und die Beziehung zu Rita respektive Camilla, äußerst erfolgreich. Außerdem gibt sie die Schuld des Mordanschlags nicht sich selbst, sondern einer dunklen Verschwörung (Sequenz 9). Eben diese Mafia Brüder sind auch für die weibliche Hauptrolle in Adam Keshers Film verantwortlich (Abb 4.), eine Rolle die Diane in der Realität nie bekam, sondern ihre Geliebte Camilla. Im Traum wirkt Betty wie der Innbegriff der Blondine vom Lande, wie sie in vielen fünfziger Jahre Komödien auftritt: gutherzig, talentiert und verträumt. Rita respektive Camilla als die Femme Fatale, wirkt rätselhaft und hat etwas zu verbergen. Sie zieht die Fäden in Dianes Leben, aber im Traum ist sie nur Bettys Marionette, ohne Identität.

Die filmischen Mittel geben dem Zuschauer mehrmals Hinweise, auf eine mögliche Desillusionierung Dianes und das Traumgeschehen. In den ersten Sequenzen schläft Rita dreimal und hofft sich somit Abhilfe von ihrer Amnesie. Eine weitere Warnung ist das ältere Pärchen, das Betty am Flughafen verabschiedet, sie lachen hämisch als sie davonfahren. Die Bilder in den Sequenzen von Bettys Ankunft in L.A. sind von einer extremen Untersicht und einer übermäßig satten Ausleuchtung gekennzeichnet, was die Wirkung der Filmbilder als Illusion nur verstärkt. Betty bemerkt in Sequenz 10, 12 und 13 treffend: „I can’t believe it. / Unbelievable. / I’m in this dreamplace!“. Ein weiterer Hinweis auf den Traum ist die Sequenz 7 im Restaurant „Winkie’s“, in der Wahrnehmung zwischen Traum und Wirklichkeit gänzlich zu verwischen scheint. Durch den Einsatz extremer Übersicht mittels Weitwinkelobjektiven in Sequenz 15 erhält Mr. Roque, der Verursacher der Verschwörung, ein dämonisches – surreales Äußeres. Hier zeigt sich auch die für den Noir-Film typische Bildgestaltung.



übernimmt Adam Keshers Film.

Abb. 4 Mr. Roque dirigiert die Verschwörung.



Abb.

3 Die Mafia

Als Lichtquelle dient eine Lampe, der Raum ist von Vorhängen umgeben, in denen Mr. Roque zu verschwinden scheint. Es herrschen Schattenmuster vor, die den Raum zusätzlich ein beängstigendes Ausmaß geben (Abb.5).

Durch die häufigen Unschärfen und Verwacklungen in Sequenzen 32 bis 35, wird das Ende des Traumes von Diane deutlich. Ihre wahre Existenz wird bis dahin gekonnt hinter ihrem Alter Ego Betty versteckt. Dies wird jedoch im Club del Silencio in Sequenz 34 offenbart, indem sie sich zu schütteln beginnt, als der Moderator auf der Bühne verkündet, es sei alles eine Illusion. Danach gibt es nur noch ein erwachen aus einem Traum, zurück in der Realität mit der Gewissheit, die eigene Geliebte ermordet zu haben.

In der Sequenz 31 finden Rita und Betty, optisch vereint durch blondes Haar, die Leiche von Diane. Ein Ausdruck von Dianes gestörtem Ich, die selbst bereits emotional Tod ist, nachdem sie von ihrer großen Liebe doppelt betrogen wurde.

Dieser Verrat wird aber erst am Ende des Films in Sequenz 41 offensichtlich, die gesamte Selbsttäuschung durch den Traum wird hier offenbart. Diane erzählt sie sei nur durch Camilla an kleine Nebenrollen gekommen und sie wären dann Freunde geworden. Dabei muss sie zusehen wie Camilla ihre Verlobung mit Adam Keshner preisgibt und gleichzeitig mit einer anderen blonden Schönen anbändelt. Außerdem sieht sie nun viele Figuren, die sie später in ihrem Traum verarbeitet. Diese inneren Verletzungen geben den Ausschlag, dass Diane den Mordauftrag an Joe weitergibt. Im diesem Winkie's sieht Diane das Namensschild der Kellnerin auf dem „Betty“ prangt, und erfährt, dass sie bei ausgeführtem Mord einen blauen Schlüssel finden wird. Nur durch diesen Vermerk ist es dem Zuschauer möglich, die vorhergehenden Sequenzen 36 bis 40 in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, da der Schlüssel als das Zeichen von Camillas Tod nicht in jeder Szene zu sehen ist und optische Anhaltspunkte von der Kamera nicht gezeigt werden.

Camilla als Femme Fatale findet also wie in fast allen Noir- Filmen ein tragisches Ende im Tod, da ihr Konterfei Diane mit diesem selbstverschuldeten Verlust nicht umgehen kann, entscheidet sie sich zu Ende des Films für den Selbstmord. Nach ihrem nächtlichen Traum, wird sie schier verrückt und erschießt sich mit einer Pistole in ihrem Apartment (Sequenz 44). Es dürfte kein Zufall sein,



dass viele ehemalige und Möchtegern - Stars in Hollywood den Suizid wählen, da sie den American Dream nicht leben konnten.

Abb.5 Verschmelzung von Rita und Betty und der Blick Spiegel als Vergewisserung der geträumten Identität, die im Begriff ist sich aufzulösen.

Dianes Traum spiegelt also ihre labile Persönlichkeit wieder, die schließlich die Erlösung im Tod sucht, um dort mit Rita eins zu

werden. Ihr Wunsch nach der Verschmelzung mit Rita wird durch die optische Ähnlichkeit mittels der blonden Perücke und (Abb. 6) einer Liebesnacht beiden im Traum offenbart.

All diese filmischen Symbole zeigen die Gestörtheit Dianes, die sich nicht einmal im eigenen Traum eine gesicherte Identität verschaffen kann. Ihre Unfähigkeit der sozialen Anpassung, das Abrutschen in die Kriminalität und schließlich der Verlust der eigenen Identität in der gestörten Psyche, bilden gleichzeitig die Hauptthemen des Film noir ab.

3.3 Die audiovisuellen Merkmale von „Mulholland Drive“ als Film noir

„M.D.“ versteht sich neben den typischen Großstadtschauplätzen wie dem Restaurant „Winkie’s“, Dianes abgewracktem Apartment und Hinterzimmern der Filmstudios, auch in ästhetischer Hinsicht als moderner Film noir.

Die *Mis en Scène*, insbesondere in den Sequenzen 4, 9 und 14 entsprechen den stilistischen Vorbildern des Noir - Kinos. Die durch „Low Key“ beleuchteten Szenen bestechen durch ausgeprägte Schattenformationen, starrer geometrischer Anordnungen und expressiv eingesetzte Lichtquellen. Ob nun ein Autoscheinwerfer, eine Tischlampe oder Sonnenlicht spärlich durch die Jalousien scheint. Immer erscheinen die Räume düster und suggerieren Gefahr und Bedrohung. Die extreme Übersicht der Kamera ist selbst bei den hell ausgeleuchteten Traumsequenzen sichtbar und wird in Verbindung mit der spärlichen, orchestralen Musik und das ständige Rauschen im Hintergrund, zu einer fast surrealen Optik.

Seeßlen beschreibt die „Gewalt der Tonspur“ und das „katatonische Rauschen“ in Lynchs Filmen, als Bild für „das nach außen gewendete Innere des menschlichen Körpers“.⁴⁵

Die teils starren geometrischen Formen im Bildraum (Abb. 4) unterstützen die Beziehung der in ihnen handelnden Personen. Als der Regisseur Adam Keshner sich weigert, die weibliche Hauptrolle neu zu besetzen ist er durch einen massiven Holztisch von seinem Gegenüber getrennt. Die Holztäfelung der Wände unterstützt den Eindruck, dass der Raum die Menschen gefangen hält und kein Ausbrechen aus dieser Situation möglich ist. Die drei Lichter im Hintergrund liefern ein weiteres Beispiel für das Beleuchtungskonzept im Film noir. Auch in Sequenz 27 wird das flackernde Licht einer Lampe in Verbindung mit einem verlassenem Canyon zum Symbol für die Bedrohung des Protagonisten. Neben dem Einsatz der Farbe blau, für die surrealen und bedrohlichen Objekte (Schlüssel und Kästchen), fungieren hastige Schwarzblenden und Nebelschwaden im Filmbild als Versinnbildlichung der Traumillusion. Die Kamera, ansonsten meist starr, wird in das blaue Kästchen und somit in die filmische Realität hineingezogen (Sequenz 34) und deutet so an, dass es sich um eine subjektiven Point Of View handelt. Das Auslassen bestimmter Zeitangaben und die sprunghaft aneinander gereihten Sequenzen im zweiten Filmteil unterstützen die Wahrnehmung des Films als subjektive Sicht Dianes, in der Erinnerungen beliebig

⁴⁵ Vgl. Seeßlen, Georg, S. 237 bis 239.

ein- und ausgeblendet werden können. Die Musik vom Komponisten Angelo Badalamenti unterstützt den Aufbau von Suspense, indem er neben elektronischen Sphären auch orchestrale Stücke, bis hin zum Swing verwendet.

Die Gespräche der Protagonisten werden häufig in Groß- und Nahaufnahmen gezeigt, was den Effekt der subjektiven Erzählperspektive verstärkt. Die Totalen sind eher rar und werden als Ausblick über die Skyline von Los Angeles benutzt, die aber meist im Dunklen gezeigt wird.

4. Zusammenfassung

Die Dunkelheit ist das filmische Symbol für die dunkle Seite Hollywoods, in der Armut, Arbeitslosigkeit und Desorientierung an der Tagesordnung sind und es für viele Schauspieler wie auch Filmregisseure keine Traumkarriere gibt. Angesichts ihrer realen Situation bleibt Diane nur die kurze Flucht in den Traum, der aber die Realität nicht ausblenden kann, sondern die Schattenseiten ihrer eigenen Persönlichkeit und ihrer Außenwelt als Traumsymbole hervorbringt. Dieses Thema wird schon in Billy Wilders „Sunset Boulevard“ angeschnitten, bei dem die alternde Stummfilmschauspielerin Norma Desmonds jeglichen Bezug zur Realität verliert, weil sie das Ende ihrer Karriere nicht wahrhaben will. Diese direkten und indirekten Anspielungen auf Film-Noir Klassiker lassen Lynchs „M.D.“ als eine moderne Variante des Film noir erscheinen, der zusätzlich die Machtmaschine Hollywood ironisiert, kritisiert und deren negative Seiten aufzeigt. Lynch entwickelt mit „M.D.“ natürlich auch seinen eigenen Kosmos der Erzählung weiter und verhaftet nicht starr an seinen Vorbildern.

-

5. Literaturverzeichnis

BORSTNAR, Nils (Hg.), Einführung in Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002.

DUNCAN, Paul (Hg.), Film Noir, Köln 2004.

HICKETHIER, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart – Weimar ³2001.

KAUFMANN, Kai, Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film Noir, Alfeld 1997.

PLACE, Janey, Women in film noir, in: E. Ann Kaplan (Hg.), Women in Film Noir, London ²1980.

RODLEY, Chris (Hg.), Lynch über Lynch, Frankfurt am Main ²2002.

RÖWEKAMP, Burkard, Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, Marburg 2003.

SEESSLEN, Georg, David Lynch und seine Filme, Marburg ⁵2003.

WERNER, Paul, Film noir und Neo-Noir, München ²2000.

Sequenzprotokoll für den Film „Mulholland Drive“

Sequenz wird hier nach Hickethier als „[...] eine Handlungseinheit verstanden, die zumeist mehrere Einstellungen umfasst und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheidet.“⁴⁶

Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf bereits erwähnte Sequenzen in der Tabelle und dienen als Querverweise.

⁴⁶ Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart – Weimar ³2001, S.38 f.