

Standardsituationen im Film

Ein Handbuch

Herausgegeben
von Thomas Koebner
in Verbindung
mit Norbert Grob und Anette Kaufmann

SCHÜREN

Inhalt

7	Standardsituationen – Eine kurze Vorrede	190	Kabine
		198	Kampf
		203	Katastrophe
11	Abschied	210	Küche
18	Angst und Furcht	215	Kuss
22	Anklage/Verteidigung	220	Last second rescue/Rettung
26	Arzt / Beim Arzt	225	Liebesakt
37	Auftritt/Abgang	229	Liebeswerben/Liebeseklärung
41	Augenzeugen- und Lauschszenen	233	Mahlzeit
47	Badelust	239	Mord/Totschlag
51	Banküberfall	243	Mutprobe
57	Bar/Theke	249	Opferritual
62	Bedrohung	252	Panik
67	Beichte/Geständnis	255	Prüfung
72	Bett	258	Regen
74	Büro	262	Rennen
78	Duell/Zweikampf	267	Schlacht
82	Einbruch	272	Schock/Überraschung
85	Eingesperrt sein	275	Schule
91	Ekstase/Sucht	281	Schweigen/Verschweigen
98	Erpressung	284	Selbst-Tötung
101	Erste Begegnung	288	Showdown
107	Exekution	292	Spiegelblicke
110	Fahrt	295	Sterben/Tod
113	Familienzwist	300	Sturm
120	Fensterblicke	305	Tanz
126	Fest	308	Telefonieren
130	Flucht	314	Trauer
134	Folter	318	Treppe
138	Gaststätte	323	Unfall
142	Gebet	327	Verfolgungsjagd
146	Geburt	331	Vergewaltigung
149	Gefangen sein	335	Verhör
153	Geistererscheinungen	339	Versöhnung
157	Gerichtssitzung	342	Verstecken
160	Gesangseinlage	344	Verwandlung/Maskerade
163	Grenzüberschreitung	350	Warten/Erwarten/Wartehallen
166	Heimkehr	354	Wettkampf
171	Hochzeit	357	Wiedersehen
178	Hotel		
186	Jagd	361	Autoren und Themen

Standardsituationen?

Eine kurze Vorrede

Die elegante Frau auf dem Bahnhof trägt einen Tropenhelm. Sie schenkt einem schwarzen Einheimischen einen Kompass, wendet sich ab, um sich dem Zug zu nähern, dreht sich dann unschlüssig noch einmal um zu ihrem langjährigen Diener, bittet ihn, er soll sie bei ihrem Namen nennen. Sie sieht danach für einen Moment bekümmert aus, so, als könnte sie gleich weinen, strafft sich und geht auf den Waggon zu. In Großaufnahme verharrt die Kamera auf dem Gesicht des unbewegt ihr hinterher sehenden Dieners. Leise einsetzende «gefühlvolle» Musik.

Die junge Frau mit kurzen schwarzen Locken, nur irgendwie in Form gebracht, trägt eine weite Militärjacke über einem geblühten leichten Rock: eine praktische Person ohne Allüre, keine Lady, eine Krankenschwester. Ein Lastwagen, auf dessen Ladefläche schon andere Personen sitzen, nimmt sie mit – eine sandige Straße neben altem Gemäuer, ein romanischer Turm im Hintergrund, Zypressen. Sie blickt zurück, der Kopf scheint nach unten zu sinken, dann lächelt sie einem jungen Mädchen zu, das ihr gegenüber sitzt. Aber bald erstirbt ihr Lächeln, ihre Augen verdunkeln sich wie in einem Anflug von Schwermut. Durch die Bäume sieht man im Vorüberfahren eine sanft gehügelte Landschaft, über der sich ein strahlender Morgenhimmel wölbt.

Zwei Mal dieselbe Standardsituation, nämlich die Situation «Abschied», in zwei Melodramen, in *OUT OF AFRI-*

CA (*JENSEITS VON AFRIKA*, USA 1985, R: Sydney Pollack) und *THE ENGLISH PATIENT* (*DER ENGLISCHE PATIENT*, GB/USA 1996, R: Anthony Minghella). Wenn man sich den äußeren Dekor wegdenkt, kommt dieselbe Matrix zum Vorschein. Eine Person geht, hier jeweils eine Frau, eine andere Person, hier ein (toter) Mann, bleibt zurück. Die Trennung fällt schwer, sie wird dank der technischen Beförderungsmittel, Eisenbahn oder Lastauto, dann schnell vollzogen. Es handelt sich um einen Abschied von einem alten Leben, einer Liebe, die gestern war. Eine gewisse Trauer liegt über den Szene, als wären diese Frauen nicht darauf eingestimmt, ein «neues Leben» für sich zu erhoffen.

Ein anderes Beispiel:

Ein Herr mittleren Alters und von nobler Erscheinung tanzt mit einer jüngeren schönen Dame, auf einer Soirée, jedenfalls in einer vornehmen Gesellschaft, in der man scharf beobachtet wird – zur Zeit der Belle Époque. Die Dame ist verheiratet, aber nicht mit ihrem Tänzer. So aufrecht und formvollendet sie sich drehen, sie entdecken, dass sie sich lieben, und müssen dies vor der Außenwelt verbergen. Eine raffinierte Montage zeigt die Dame in wechselnder Robe, so häufig treffen sie sich zum immer gleichen Ritus, sie sprechen kaum, sie tanzen, selbst als der Saal leer ist und die Musiker die Instrumente einpacken. Noch wagen

sie es nicht, den vielfach fortgesetzten Tanz zu unterbrechen, um an anderem Ort ein anderes, von beiden begehrtcs Vergnügen zu suchen.

Ein Streuner, ein attraktiver junger Mann, den es in die Provinz verschlagen hat, begegnet während eines warmen Sommerabends auf einer von Lampions erhelltcn Tanzfläche einer jungen, attraktiven Frau, sozusagen der Dorfschönen. Im rosa Petticoat-Kleid kommt sie, sich verführerisch windend, die Treppe herab. Als sie sich an den Händen fassen, erstarren sie förmlich. Sie können kaum den Blick voneinander wenden, aus dem lockeren Tanz wird eine enge, innige Umarmung – Vorspiel einer erotischen Vereinigung. Liebe auf den ersten Blick hat sie gleichsam überfallen. Die junge Schwester der Protagonistin sieht wie andere zu und ahnt, was da vor sich geht.

Auch hier zwei Mal dieselbe Standardsituation: Tanz zweier Liebender als Offenbarung ihrer beidseitigen Gefühle und gewissermaßen Ersatzhandlung für den eigentlichen Akt des Begehrens – wobei von beiden Paaren nicht ganz vergessen wird, das sie immer noch gesellschaftlicher Kontrolle ausgesetzt sind. Die Stimmung dieser Liebesfilme könnte unterschiedlicher nicht sein: MADAME DE ... (F 1953) von Max Ophüls endet tragisch, mit dem Tod des Geliebten und der Verzweiflung der Zurückbleibenden, PICNIC (USA 1955) von Joshua Logan erlaubt den Liebenden ein Happy End, sie fliehen gemeinsam. Doch die Funktion beider Tanzsequenzen ist durchaus vergleichbar.

Standardsituationen im Film geben *Ablaufmuster* vor, die sich oft von Film

zu Film mit Variationen wiederholen. Standardsituationen entwickeln sich oft als Prozess, bei dem kleine oder große Hindernisse zu überwinden sind. Sie verändern oder klären oft das Verhältnis zwischen Figuren. Sie enthalten ein bestimmtes *Spannungspotenzial*, das den weiteren Verlauf des Konflikts steuert, da verschiedene Auswege und Lösungen denkbar sind. Standardsituationen können früher geprägte Exempel formelhaft wiederholen – und wirken dann klischeehaft oder stereotyp – oder riskieren eine *«originelle» Abweichung von der Schablone, eine Differenz,¹ eine Verfremdung*. Standardsituationen sind nicht allein der Tatsache zu verdanken, dass Film auch (aber nicht immer in erster Linie) ein industrielles Produkt ist, das bei seiner Herstellung eine nach Ort und Zeit variierende Konfektionierung ertragen muss – oder diesem Anpassungsdruck nach Kräften widersteht.

Zum Beispiel: Eine Bar oder ein amerikanischer Diner, als Gebäude oft versehen mit großen Glasfenstern, Schauplatz an der Landstraße oder in der Stadt,² stellen ein Motiv dar. Dieser Ort wird Teil einer typischen Standardsituation *«Bar oder Diner»*, sobald handelnde Figuren die Szene bevölkern. Jemand betritt die volle/leere Bar, tagsüber, nachts, setzt sich an den Tresen der Barkeeper fragt, schenkt ein, Blicke auf die Straße oder in die Runde, eine dritte Person mischt sich ein, ironisch oder aggressiv, dreht die Situati-

1 s. die vorzügliche Untersuchung von Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

2 s. STADT IN ANGST, USA 1954, R: John Sturges; THE CRYING GAME, IRL/GB 1992, R: Neil Jordan; A PRAIRIE HOME COMPANION, USA 2006, R: Robert Altman.

on unter Umständen vom Friedlichen ins Unfriedliche um, die gleichgültige Begegnung gerät zur interessierten oder angriffslustigen Konfrontation, ein handgreiflicher Konflikt bricht aus oder der Streit wird beigelegt, das Gespräch verebbt, einer oder zwei verlassen die Bar, zuvor sind sie vielleicht noch zur Gewalt bereit – oder es bleibt ihm/ihr/ihnen ein friedlicher Abgang vergönnt.³

Standardsituationen bieten *Ausdrucksmuster* an, die aussparender oder ausführlicher konkretisiert werden können – sie setzen zudem eine gewisse Realitäts- und Medienkompetenz voraus, damit man sie überhaupt «wiedererkennt». Standardsituationen spiegeln vorwiegend *Riten oder Routinen* des Alltags in spezifischen Erfahrungsbereichen und Lebenswelten. Zum Beispiel: Bei einer Besichtigung (die einige Jahre zurückliegt) der Erstlingsproduktionen von Filmstudenten bemerkten die Zuschauer, dass das morgendliche Erwachen bei allen vier, von verschiedenen Teams aufgenommenen Filmen in derselben Weise vor sich geht: Wer auch immer auf der Matratze liegt, ein sirrendes Geräusch zwingt ihn oder sie schlaftrunken den nackten Arm auszustrecken, um (kleiner Schwenk der Kamera) den aufdringlichen Wecker abzustellen. Die Standardsituation des «morgendlichen Erwachens» schien den betreffenden jungen Regisseuren nicht anders vorstellbar – im Film wie im Leben?

Standardsituationen unterwerfen sich auch *kulturellen Mustern*, die Lizenzen und Verbote der Darstellung festlegen – etwa Filmküsse und Umarmungen nur jene Dauer und Deutlichkeit erlauben, die von den (jedenfalls zeitweilig) autorisierten Instanzen für «Sitte, Anstand, moralische Normen und öffentliche Ärgernisse» toleriert werden.⁴ Standardsituationen sind geschichtlichen und gesellschaftlichen *Veränderungen* ausgesetzt, Akzentverschiebungen in der Denkungsart und den Begriffen von Wirklichkeit: Das Erscheinungsbild der inspizierten Standardsituationen kann Aufschluss über die Epoche und die Generation geben, aus und von der sie stammen.

Die Auswahl von Standardsituationen im jeweiligen Film passt sich jedoch den Sujets und Darstellungsformen der *Genres* an. Zum Beispiel: In der Romantic Comedy versammeln sich vorzugsweise folgende Standardsituationen.⁵ Zu Beginn: Partnersuche, erste Begegnung und Wiedersehen. Beim Kennenlernen: «Ein schöner Tag» zu zweit, Übergabe der falschen/richtigen Geschenke, Verführung und erste Berührung, Tanz, erster Kuss, Liebesszene (Enthüllung, Vorspiel, Akt, das «Erwachen» danach). Beim ersten Zerwürfnis: Streit und Missverständnis, sich verfehlen, Trennung auf Zeit. Gegen Schluss: Versöhnung, Liebeserklärung, Hochzeit von Mr. oder Ms. Right / Mr. oder Ms. Wrong, Weihnachten und Neujahr als Rahmenfeste.⁶ Es liegt auf der Hand, dass Verfolgungsjagden, Wettkämpfe, Showdowns, oder horrorphantastische Identitätswandlungen in der Romantic Comedy nichts zu suchen haben, sie treten eher in den Codes des Abenteuer- oder Science Fiction-Films auf.

3 Konzept von Norbert Grob.

4 s. NUOVO CINEMA PARADISO, I 1988, R: Giuseppe Tornatore.

5 s. WHEN HARRY MET SALLY ..., USA 1989, R: Rob Reiner.

6 Konzept von Anette Kaufmann.

Standardsituationen sind nicht zu verwechseln mit Motiven (zum Beispiel Heimkehr, das einsame Kind, Invasion der Feinde), obwohl es verschiedentlich fließende Übergänge geben mag. Ebenso wenig sind sie identisch mit Bildformeln (zum Beispiel: die rollenden Räder einer Lokomotive, Schwenk über eine Stadtsilhouette, das Verschwinden der Hauptfiguren in der Ferne). Denn es kommt bei Standardsituationen sowohl auf die Situation an, in der Personen und Dinge sich zu einem Schema ordnen, als auch auf bestimmte Handlungs-Optionen oder Interessen, die nach Aktion verlangen.

Im Bühnenstück findet sich dergleichen Formalisierung, etwa als Lauschszene; Annäherung zwischen zwei Personen, die sich lieben werden; Rede vor einer Versammlung; Traum-Intermezzo; Wettstreit; Geständnis oder Beichte; Lever und andere Empfänge usw. Typische, also mehrmals ähnlich strukturierte Szenen (um noch weiter zurück zu greifen) finden sich übrigens schon bei Homer, häufig in Form von Prozeduren: Besuche von Bittflehenden, Botenauftritte, Schwurszenen, Kampfszenen, Götteranrufungen, Opferhandlungen, Baderiten, Ankleideszenen, Mahlzeiten bei Ankunft, Abfahrt eines Schiffes (Besatzung wird ausgewählt, Schiff ins Meer gezogen,

Ladung mit Vorräten, das Schiff wird bestiegen, das Haltetau gelöst, ein Gott sendet günstigen Wind) usw.⁷

Die Texte dieses Handbuchs, in dem viele, aber weitem nicht alle Standardsituationen des Films verzeichnet sind, entstanden in einem Zeitraum von etlichen Jahren. Beteiligt waren von Beginn an viele fortgeschrittene Studenten aus der Mainzer Filmwissenschaft, die inzwischen längst im Berufsleben stehen. Nun ist das Projekt, wirklich ein «work in progress», endlich zum Abschluss gekommen. Gelegentlich sind verschiedene früh entstandene Texte – auf Grund später erworbener Einsichten – gekürzt und ergänzt worden. In diesen Fällen ist neben dem Verfasser-namen auch die Redaktion verzeichnet. Einige wenige Überschneidungen in den Artikeln sind billigend in Kauf genommen worden.

Ich möchte den Autoren für ihre Mühe und für ihre Engelsgeduld danken, vor allem aber meinen Mitstreitern Norbert Grob und Anette Kaufmann, ohne deren tatkräftige Hilfe das Ganze nicht zustande gekommen wäre.

München, im April 2016
Thomas Koebner

7 Walter Arend: *Die typischen Szenen bei Homer*. Diss. Marburg 1933.