

Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Das Versprechen“ und dessen zwei Verfilmungen „Es geschah am hellichten Tag“ (1997) von Nico Hofmann und „The Pledge“ (2001) von Sean Penn im Vergleich

Dodlek, Vlatko

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:680620>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-30**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij njemačkog jezika i književnosti, nastavničko usmjerenje

Vlatko Dodlek

**Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Das Versprechen“ und dessen zwei
Verfilmungen „Es geschah am hellichten Tag“ (1997) von Nico Hofmann und „The
Pledge“ (2001) von Sean Penn im Vergleich**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Željko Uvanović

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za njemački jezik i književnost

Diplomski studij njemačkog jezika i književnosti, nastavničko usmjerenje

Vlatko Dodlek

**Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Das Versprechen“ und dessen zwei
Verfilmungen „Es geschah am hellichten Tag“ (1997) von Nico Hofmann und „The
Pledge“ (2001) von Sean Penn im Vergleich**

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, polje filologija, grana germanistika / teorija i
povijest književnosti (za njemačku književnost)

Mentor: prof. dr. sc. Željko Uvanović

Osijek, 2016.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der literarischen Vorlage und den Elementen der Filmsprache in „*Es geschah am helllichten Tag*“ und „*The Pledge*“. Im direkten Vergleich wird dafür Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Das Versprechen“ mit Nico Hoffmans „*Es geschah am helllichten Tag*“(1997) und Sean Penns „*The Pledge*“(2001) verglichen. Das Ziel der Diplomarbeit ist es, einen Vergleich der Werke durchzuführen und die Werke als Hoch- bzw. Trivialwerke zu identifizieren. Die zwei Kategorien werden mit Schemas überprüft, die im theoretischen Teil „Trivilliteratur“ bearbeitet werden. Die Analyse dieser Arbeit wird in der Mikro- und Makroanalyse dargestellt. Im Ergebnis wird deutlich, dass durch den Vergleich der Werke in den Handlungssegmenten, erzählten Räumen und der Zeitgestaltung, sowie bei den Figuren und Figurenkonstellationen Unterschiede zu finden sind.

Schlüsselwörter:

Literaturverfilmung

Das Versprechen

The Pledge

Es geschah am helllichten Tag

Friederich Dürrenmatt

Erklärung über die eigenständige Erstellung der Arbeit – Vorlage

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

(Ort und Datum)

(Unterschrift)

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Einleitung | 6 |
| 2. Friederich Dürrenmatts Leben und Werk | 7 |
| 3. Nico Hofmanns Biografie | 10 |
| 4. Sean Penns Biografie | 11 |
| 5. Grundzüge der Filmsprache | 12 |
| 6. Der Begriff Literaturverfilmung/Adaptation | 12 |
| 7. Arten der Literaturverfilmung | Error! Bookmark not defined. 3 |
| 8. Erweiterung des Begriffes Medienkommunikation | 16 |
| 9. Filmproduktion | 16 |
| 10. Filmsprache | 17 |
| 10.1 Einstellungsgrößen | 18 |
| 10.2 Kameraperspektiven | 19 |
| 10.3 Kamerabewegungen | 20 |
| 10.4 Objektivbewegungen | 21 |
| 10.5 Beleuchtung | 21 |
| 10.6 Beziehung zwischen Wort und Bild | 22 |
| 10.7 Musik und Geräusche | 23 |
| 11. Zeichensysteme im Bild | 24 |
| 12. Konnotation und Denotation | 25 |
| 13. Die Montage | 26 |
| 14. Trivialliteratur | 28 |
| 15. Zum Werk "Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman" | 32 |
| 15.1 Die Handlung | 32 |
| 15.2 Romanfiguren | 45 |
| 15.3 Friederich Dürrenmatts "Das Versprechen" Fazit | 48 |

| | |
|--|----|
| <u>16. Die Verfilmung „Es geschah am hellichten Tag“ im Vergleich mit dem Buch „Das Versprechen“</u> | 48 |
| <u>17. „The Pledge“ im Vergleich mit dem Buch „Das Versprechen“</u> | 50 |
| <u>18. Schlussfolgerung</u> | 53 |
| <u>20. Zaključak</u> | 54 |
| <u>21.Literaturverzeichnis</u> | 56 |
| <u>21.Anhang</u> | 58 |
| <u>21.1 „Es geschah am hellichten Tag“ Filmographie</u> | 58 |
| <u>21.2 „The Pledge“ Filmographie</u> | 59 |
| <u>21.3 „Es geschah am hellichten Tag“ Sequenzprotokoll</u> | 61 |
| <u>21.4 „The Pledge“ Sequenzprotokoll</u> | 78 |

1. Einleitung

Bei einer Filmproduktion werden gerne mal die verschiedensten Arten von Büchern und andere Medien als eine Vorlage benutzt. Das nennt man dann eine Verfilmung. Als eine Adaptionsvorlage kommen meistens Bestseller in Frage. Meiner Meinung nach, werden Bestseller aus finanziellen Gründen verfilmt, denn was einmal Erfolg hatte und den Menschen schon bekannt ist, könnte in einer anderen Medienform genauso gut sein. Der Film kann so Aufmerksamkeit bekommen, auch wenn man als Regisseur nicht bekannt ist, aber das bedeutet nicht, dass die Arbeit eines Anderen kopiert wird. In dieser Arbeit wird gezeigt, dass eine Verfilmung zwar der Originalgeschichte treu bleiben kann, aber eben auch nicht. Wie wir in den zwei Verfilmungen von Nico Hofmann und Sean Penn sehen werden, kann es kleinere oder größere Oszillationen geben. Manchmal merkt man erst später, dass es eine Verfilmung ist, weil die Vorlage einen anderen Titel trägt. Die Vorlage und die zwei Verfilmungen werden in der Arbeit genau analysiert und dann im Vergleich gezeigt, um gegenseitige Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen. Weiterhin handelt es sich bei der Adaptionsvorlage um einen Kriminalroman. Ein sehr bekanntes Genre mit eingefahrenen Regeln. Der Autor des Buches Friedrich Dürrenmatt ist bekannt dafür, dass er gerne Konventionen bricht und so ist sein Schreibstil bei der Kategorisierung seines Werkes „Das Versprechen“ sehr hilfreich. Wir werden herausfinden, wie genau er schrieb, ob sein Buch „Das Versprechen“ diese typische Merkmale hat und ob die Verfilmungen gerade diese Brüche des Traditionellen auch übernahmen und in welcher Masse, oder sie nur ein Schema der Trivilliteratur benutzen. Dabei handelt es sich auch um eine Kollision von unseren Idealen und der Realität. Es geht auch um die Frage ob diese Werke nur zur Unterhaltung dienen, oder geht es dabei um mehr. Da es sich um Filme handelt, beinhaltet ein Teil der Arbeit auch Filmsprache als theoretische Unterlage. Die Diplomarbeit besteht aus drei Hauptteilen. Der erste Teil beinhaltet die Theorie der Filmsprache, der Trivilliteratur und ein näheres Bild der drei Autoren, insbesondere Dürrenmatt. Der Abschnitt mit der Trivilliteratur ist in diesem Teil am wichtigsten, da er als ein Argument für die Kategorisierung der drei Werke dient. Falls ein Werk das typische Schema der Trivilliteratur befolgt, wird es als trivial eingestuft. Falls ein Werk das typische Schema der Trivilliteratur nicht befolgt, wird es als Hochliteratur eingestuft. Der zweite konzentriert sich auf die Werke, ihre Handlung und Figuren. Dürrenmatts Werk wird detaillierter bearbeitet und durchläuft die Kategorisierung als Hoch- bzw. Trivilliteratur, da es als Basis für den Vergleich und Hilfsmittel für die Kategorisierung der Verfilmungen dient. Im letzten Teil werden Parallelen

zwischen den Werken gezogen und die Filme werden auch als Hoch- bzw. Trivalliteratur eingestuft. Als Kulmination werden genau die Teile hervorgehoben, die die Werke ausmachen, aber auch jene Stellen, an denen sie sich genau unterscheiden.

2. Friedrich Dürrenmatts Leben und Werk

Friederich Dürrenmatt ist der Autor des Buches „Das Versprechen“. Um das Werk besser zu verstehen und damit auch die Verfilmungen, sollte man den Mann kennen, der die Originalgeschichte geschrieben hat. Friederich Dürrenmatt schrieb sehr viele Werke und die bekanntesten unter ihnen sind Dramen. Wenn man sich die bekanntesten Werke von Dürrenmatt wie „Romulus der Große“, „Ein Engel kommt nach Babylon“, „Die Frist“ ansieht, fallen gewisse Dinge auf. Obwohl die Werke als Komödien deklariert sind, ist das nie der Fall. Es handelt sich dabei um eine Art Falle für die Leser oder Zuschauer im Theater. Der Grund dafür ist, dass Menschen nicht gerne belehrt werden, aber dafür lassen sie sich sehr gerne Unterhalten. Dürrenmatt nutzt das aus und macht beides, indem er Tragikomödien schreibt. Die Werke fangen deswegen oft witzig an, aber im Laufe der Zeit werden sie immer ernster und oft sogar grotesk. Diese Mischung soll auf diese Art so viele Menschen, wie nur möglich anziehen und zum Nachdenken bringen. Der zweite Punkt in Werken von Dürrenmatt, der auffällt, ist die Grotteske. Menschen merken sich ein Werk besser ein, wenn es sie überrascht. So erlebt man auch bei Dürrenmatt eine Art Schock und Überraschung, weil man diese schrecklichen Bilder nicht erwartet. Man könnte sagen, dass die Lektion so besser in unserer Erinnerung bleibt. Aber das Traurige dabei ist, dass, obwohl seine Grottesken eine Verzerrung der Realität sind, sie nicht weit von der Realität entfernt sind. Die Probleme, die dabei bearbeitet werden, sind Erscheinungen der modernen Gesellschaft, aber auch Probleme, die allzeitig sind. Gerade dieser Aspekt macht die Literatur von Dürrenmatt so wertvoll. Diese Elemente sind immer zumindest teilweise in allen Werken von Dürrenmatt anwesend und somit für den Kriminalroman „Das Versprechen“ relevant. Ein Beispiel der Grotteske und Komödie aus „Die Frist“ :

„ Gu, gu, gu. Komm kleine komm. Ich will einen Mann zwischen die Beine.“¹

¹Friederich Dürrenmatt, Die Frist, Diogenes Verlag AG Zürich 1980, S 22.

Diese Aussage stammt von einer sogenannten Unsterblichen. Es handelt sich dabei um mental und körperlich behinderte Personen, die im Hintergrund auftauchen und vulgäre, lustige Sätze aufsagen. Die Grotteske setzt aber ein, wenn man etwas gegen den Staat sagt. Die Unsterblichen verwandeln sich und werden zu Bestien die jeden töten, der gegen sie bzw. den Staat zu viel sagt. Da sie das Schlechte des Staates repräsentieren, tauchen sie sofort auf wenn man etwas gegen sie sagt und es entsteht ein unheimliches Bild, wie man hier sieht:

„Exzellenz: Und warum sind kosmologische Studien in unserem schönen Lande nicht zu betreiben. Student: In diesem Land treibt man keine Studien. Exzellenz: Des Staates wegen? – irgendwo lauert eine Unsterbliche. Student: Es ist ein verächtlicher Staat.“²

Dürrenmatt macht gerne historische Figuren zu seinen Protagonisten und die Ereignisse sind oft mit der Realität verbunden, wenn es um die dunkle Seite der Menschheit geht. Zum Beispiel ist die Frist im Werk ein Missbrauch der modernen Medizin, wo ein sterbender Mann gequält wird um politische Ziele zu erreichen.

Wenn man Kunst betreibt, lässt man ein Teil von sich in seinen Werken und Literatur ist da keine Ausnahme. Nach eigener Erfahrung merkte ich, dass es dabei nicht nur um Emotionen geht, sondern um viel mehr.

Friedrich Dürrenmatt wurde am 5. Januar 1921 in Konolfingen, einem Dorf im Kanton Bern, als Sohn des protestantischen Pfarrers Reinhold Dürrenmatt geboren. Er machte das Abitur in Bern. Danach studierte er Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften in Bern und Zürich (1941 - 1946). Am 11. Oktober 1946 heiratete Friedrich Dürrenmatt die Schauspielerin Lotti Geißler. Sie zogen mit ihrem Sohn Peter und ihren Töchtern Barbara und Ruth nach Neuchâtel. Dürrenmatt war unentschlossen, ob er lieber Maler oder Schriftsteller werden sollte. Friedrich Dürrenmatt versuchte es mit dem Schreiben und finanzierte seinen Lebensunterhalt als Theaterkritiker und durch Auftragsarbeiten und zwischendurch auch als Zeichner und Grafiker. 1945 veröffentlichte er seine erste Erzählung in einer Berner Tageszeitung ("Der Alte"), und am 19. April 1947 wurde sein erstes Theaterstück uraufgeführt ("Es

²Friederich Dürrenmatt, Die Frist, Diogenes Verlag AG Zürich 1980, S 26.

steht geschrieben"). Weltbekannt wurde Friedrich Dürrenmatt durch die Stücke "Der Besuch der alten Dame" (1956) und "Die Physiker" (1962). Nach dem Tod seiner Ehefrau Lotti heiratete Friedrich Dürrenmatt Charlotte Kerr, die Tochter des Literaturkritikers Alfred Kerr. Er vermachte seinen literarischen Nachlass der Schweizer Eidgenossenschaft, allerdings unter der Bedingung, dass man ein Literaturarchiv gründet. Friedrich Dürrenmatt starb in seinem Haus in Neuchâtel am 14. Dezember 1990.³

Leider geht es hier nur um kalte Fakten, aber was einen Menschen wirklich beeinflusst, sind seine Beziehungen zu Menschen und Erlebnisse in der Jugend, die nur schwer auszumachen sind. Interpretationen der Ereignisse sind auch sehr offen und müssen nicht unbedingt etwas mit der Schöpfung des Künstlers zu tun haben.

Friederich Dürrenmatt war der Sohn eines Pfarrers und wollte ein Maler werden, aber sein Vater war streng und wollte, dass er auch Theologie studiert, was Dürrenmatt ablehnte. Die Kinder im Dorf wollten ihn oft verprügeln, weil er anders war und die Malerei gab er erst auf, als er von Fachleuten entmutigt wurde, für die seine Kunst zu hoch war. Interessanterweise erzählte ihm sein Vater sehr viel über antiken Mythen und Dürrenmatt war ein dankbarer Zuhörer.⁴

Das sind alles Sachen die Dürrenmatts Schreibstil beeinflussten. Wir merken in seinen Werken, dass er immer sehr kritisch ist und am Allen zweifelt, was der genaue Gegenteil von kirchlichen Doktrinen ist. Als Einzelgänger macht er sich mehr Gedanken über Ungerechtigkeit und gerade die Figuren, von denen ihn sein Vater erzählte, tauchen so oft als Protagonisten in seinen Werken auf, obwohl oft nur der Name blieb, während der Rest gnadenlos verzehrt wurde.

Dürrenmatts Werke können in drei Schaffensphasen geteilt werden: 1. Schaffensphase(1941-1955), 2. Schaffensphase (1955-1966) und die 3. Schaffensphase (1966-1990). Für uns am interessantesten ist die zweite Schaffensphase in der seine berühmtesten Werke wie „der Besuch der alten Dame“ und „Die Physiker“ entstanden sind, aber auch der Kriminalroman „Das Versprechen“.

³ Vgl. http://www.dieterwunderlich.de/Friedrich_Duerrenmatt.htm , Zugriff am 3.1.2016.

⁴ Vgl. Heinrich Goertz, Friederich Dürrenmatt, 1987., Seite 5.ff.

Wie schon gesagt werden wir von unserer Umgebung, aber auch von Menschen geprägt. Dürrenmatt wurde als Schriftsteller von drei Menschen am meisten beeinflusst, oder man könnte sagen, er übernahm Grundgedanken von ihnen. Von Aristophanes übernahm er die Komödie als seine Hauptwaffe, die er nach seinen Vorstellungen formte. Dank Wedekind lernte er seine Protagonisten als symbolische Waffen einzusetzen und Bertolt Brecht war ein würdiger Gegner der ihn anspornte, da er ähnlich wie er schrieb und auch genauso gut darin war.⁵

3. Nico Hofmanns Biographie

Nico Hofmann ist Drehbuchautor, Regisseur und Filmproduzent, der in Berlin lebt. Hofmann wurde 1959 geboren, volontierte nach dem Abitur beim Mannheimer Morgen und studierte an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Sein Abschlussfilm „Land der Väter, Land der Söhne“ erhielt den Bayerischen Filmpreis und den Preis der internationalen Filmkritik FIPRESCI. In den folgenden Jahren wirkte Hofmann als Fernsehregisseur. Seine Serien „Neben dem Tatort“ und die RTL-Krimireihe „Balko“ und vor allem Produktionen wie „Der Sandmann“ (mit Götz George in der Hauptrolle) wurden mehrfach prämiert. Hofmann wurde mit dem Bayerischen Fernsehpreis, dem Goldenen Löwen und dem Adolf Grimme-Preis in Gold ausgezeichnet. 1998 gründet Hofmann gemeinsam mit Wolf Bauer unter dem Dach von UFA/Bertelsmann die Filmproduktionsfirma TeamWorx. Mit mehr als 300 Produktionen und 2,2 Milliarden Zuschauern wurde TeamWorx unter Hofmanns Führung zu einer der am meisten ausgezeichneten und profiliertesten deutschen Filmproduktionsgesellschaften.⁶

Wie wir sehen, ist Nico Hoffman ein Aktiver und erfolgreicher Filmemacher aus Deutschland, aber auch wenn er eine andere Form von Kunst betreibt, gibt es gravierende Unterschiede zu Dürrenmatt. Als Erstes fällt auf, dass Hoffmann vor Allem nur in Deutschland tätig ist, oder besser gesagt, er ist nicht so berühmt wie Dürrenmatt, aber vor allem ist das Wesen seiner Werke anders.

⁵ Vgl. Harmut Steinecke, Deutsche Dichter des 20. Jh., 1994, Seite 653.f

⁶ Vgl. http://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele-wAssets/docs/2015/Nibelungen-Festspiele_Biografie-Interview_Hofmann.pdf , am 7.1.2016.

Hoffman ist im Grunde ein Unterhalter und kein Lehrer wie D

Er arbeitet für die Massen und gibt ihnen das, was sie wollen. Diese Art von Kunst ist zwar auch wichtig, aber es fehlt die Tiefgründigkeit eines wahren Meisterwerkes.⁷

Seine Werke werden gerade deswegen oft als viel zu emotional kritisiert, die nur die Aufgabe haben, das Publikum zu verwöhnen.⁸

4. Sean Penns Biografie

Sean Penn wurde am 17. August 1960 in Santa Monica in Kalifornien geboren. Er ist ein preisgekrönter US-amerikanischer Schauspieler, Filmregisseur und Drehbuchautor. Er ist einer der herausragenden Charakterdarsteller des zeitgenössischen US-amerikanischen Films. Er wurde als Schauspieler bereits zweimal mit einem Oscar ausgezeichnet.⁹

Sean Penn unterscheidet sich am meisten von Dürrenmatt und Hoffman, weil er viel mehr als Schauspieler tätig war, bevor er sich als Regisseur versuchte. Als Schauspieler konnte er auf Erfahrungen zurückgreifen, die bei der Regie sehr hilfreich ist. Allerdings ist „The Pledge“ eines seiner ersten Werke als Filmemacher.¹⁰

Das schließt die Qualität der Filme zwar nicht zwingend aus, aber Penn war damals als Regisseur noch unerfahren, weswegen man auch mit Kritik milder sein sollte.

⁷ Vgl. http://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele-wAssets/docs/2015/Nibelungen-Festspiele_Biografie-Interview_Hofmann.pdf , am 7.1.2016.

⁸ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Nico_Hofmann , am 7.1.2016.

⁹ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sean_Penn , am 10.1.2016.

¹⁰ Vgl. <http://www.biography.com/people/sean-penn-9542280> , am 12.1. 2016.

5. Grundzüge der Filmsprache

Ein Laie kann sich in Fachgebieten meistens wegen der komplizierten Sprache und der Fachausdrücke nicht zurechtfinden. Damit die Analysen der Verfilmungen besser verstanden werden, werden jetzt die häufigsten Ausdrücke bearbeitet, die man in der Filmproduktion benutzt.

6. Der Begriff Literaturverfilmung/Adaptation

Am Anfang klingt es eigentlich ganz einfach. Ein Buch wird als Film wiedergegeben. Jedoch sollte man nicht außer Acht lassen, dass es sich hier um zwei verschiedene Medien handelt mit vollkommen verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten. Stellen sie sich vor, sie müssen mit Worten beschreiben wie eine Violine klingt und den Unterschied zwischen zwei Violinisten feststellen. Hierzu die Meinung der Fachleute:

Der Begriff Adaptation stammt schon aus der Antike und wurde vom Lateinischen „adaptare“ abgeleitet. Im Grunde bedeutet es Anpassung, aber vor der Literatur kam der Begriff in Physiologie oder elektronischer Technik vor. Der Grundgedanke des Begriffes geblieben und kann zu Missverständnissen in seiner Kunstform führen. Es geht dabei um die Implikation, dass die Vorlage geschätzt wird und viel mehr wert ist als die Adaptation. Der Film als ein neues Medium wurde sehr gering geschätzt und passte in dieses Schema. Erst später wollte sich der Film behaupten und versuchte Anerkennung durch das Wiederbeleben von literarischen Klassikern zu bekommen.¹¹

Meiner Meinung nach ist der Film ein Medium mit einem sehr breiten Spektrum und hat eigene Regeln. Nehmen wir als Beispiel eine parodistische Adaptation. Das Ziel solcher Werke ist es, sich über etwas lustig zu machen und zu kritisieren und das kann auch das Werk sein, das als Vorlage benutzt wurde. Folgendermaßen ist die Vorlage nicht immer mehr wert als die Adaptation.

¹¹Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 45.

Eine etwas weniger konkrete Definition stammt von Kreuzer, die besagt:

„Verfilmung von fiktionalen Texten der Buchliteratur für Kino und Fernsehen, wobei der Begriff „Verfilmung“ den Übergang in ein vollkommen anderes Zeichensystem einschließt.“¹²

Nach der Definition eines Universallexikons ist eine Verfilmung:

„Umarbeitung eines literarischen Werkes (Erzählung, Roman, Drama) in einen Film. Dabei bleibt im Wesentlichen der inhaltlich-atmosphärische Bezug zum Vorbild erhalten, während die Form eine Umstrukturierung erfährt. Indem sich der Filmregisseur von den formalen Bedingungen und Möglichkeiten des Films leiten lässt, bringt er ein eigenständiges Filmkunstwerk hervor, wobei die filmische Gestaltung durchaus auf einer individuellen Interpretation beruhen und auch ein spezifischer, ein aktueller Bezug möglich sein kann.“¹³

Anscheinend gibt es einem gewissen Trend in Meinungen der Experten. So sagt auch Hickethier, dass Verfilmungen immer mit gewisser Skepsis zu beobachten sind, weil sie nie wirklich Adaptionen sind, sondern nur verfälschte Versionen des Originals.¹⁴

Nach „Sturgeons Gesetz“ ist neunzig Prozent von Allem in jeder Kunstart schlecht. Deswegen finde ich nicht, dass eine Kunstform mehr wert ist als die andere, oder ein Original mehr wert ist als die Adaptation. Nach dem Regeln der Kunst sollte jedes Werk getrennt und objektiv bewertet werden, unabhängig vom Ursprung oder Kunstform.

7. Arten der Literaturverfilmung

Der Film hat genau wie die Literatur sogenannte Werkzeuge, mit denen er eine gewisse Wirkung auf das Publikum ausübt (Musik, Gestik der Schauspieler, Montagetechniken, Farben usw.). Allerdings stößt die Adaptation dabei auf ein Problem. Nur weil etwas gut in einem Buch funktioniert, ist es nicht unbedingt auch im Film sinnvoll. Man stelle sich einfach

¹²Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 45.

¹³http://universal_lexikon.deacademic.com/267265/Literaturverfilmung, Am 12.1. 2016.

¹⁴ Vgl.Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 1989, Seite 183.

vor, wie ein Dolmetscher übersetzt, ohne dabei an den gemeinsamen Sinn der verwendeten Ausdrücke zu denken, sondern nur jedes einzelne Wort für ein übersetztes Wort austauscht. Es entsteht eine verzerrte Übersetzung. Das gleiche gilt für die Medienkommunikation, da es dabei auch um eine Art Übersetzung geht und so kann man dort auch nicht jeden inneren Monolog, jede Beschreibung, Narration, oder Detail im Film reproduzieren ohne ein Werk zu erschaffen, das von geringerer Qualität ist und verfälscht. Gerade im Rahmen dieser Probleme hat sich Helmut Kreuzer geäußert und eine Synchroner Unterteilung gemacht:

- a) Adaption als Aneignung von Literarischem Rohstoff: Solche Filme bedienen sich mit ausgewählten Handlungselementen oder Figuren aus der Vorlage. Die Literatur ist hier nur der Lieferant von Grundgedanken. Bei dieser Herangehensweise handelt es sich um die uneigentlichste Art der Adaption, da das Meiste verändert wird.
- b) Adaption als Illustration: diese Art der Adaption hält sich so weit wie möglich an Handlungsvorgänge und Figurenkonstellationen in der Vorlage, obwohl die Verfilmung dadurch negativ beeinflusst wird. Diese „bebilderte Literatur“ wird meistens gering geschätzt.
- c) Interpretierende Transformation: Unter Berücksichtigung der medienspezifischen Bedingungen wird nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form-Inhaltsbeziehung, der Sinn und die Wirkungsweise der Vorlage ins Bild übertragen. Der Geist des Originals wird beibehalten, obwohl die Gestalt radikal verändert wird.
- d) Adaption als Dokumentation: Aufzeichnungen von Theateraufführungen.¹⁵

Neben der Synchronen gibt es auch eine Unterteilung, die sich auf den Inhaltsgebrauch bezieht:

- a) Aktualisierende Adaptation: In solchen Adaptionen geht es um den Grundgedanken des Originals, der wiederbelebt werden sollte und deswegen übernehmen solche Adaptionen oft nur die Problematik und Profile der Protagonisten, während der Rest der Gegenwart und der neuen Generation angepasst wird. Die Adaptation kann manchmal sogar nicht erkannt werden, weil sie so sehr vom Original abweicht.
- b) Aktuell-politisierende Adaptation: Adaptionen können manchmal als ein Beitrag gesehen werden, der auf aktuelle politische Ereignisse Einfluss haben kann. Zum

¹⁵ Vgl. http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/49_filmabc_Literaturadaption.pdf. am 17.1. 2016.

Beispiel könnte man ein Buch verfilmen, das sich mit der größten Flüchtlingskrise des einundzwanzigsten Jahrhunderts in Europa beschäftigt.

c) Ideologisierende Adaptation: Diese Art von Verfilmung ist sehr beliebt in totalitären Staaten. Der Grund dafür ist, dass solche Werke stark die Massen der Menschen beeinflussen können. Der Grundgedanke liegt darin ein Werk bei der Adaptation so zu verändern, dass es der Ideologie der Herrscher zustimmt. So gab es auch in deutscher Geschichte solche Filme und zwar „Schimmelreiter“(1933) im „Dritten Reich“ und „Effi Briest“(1967)in der DDR.

d) Historisierende Adaptation: Ironischerweise, bedeutet es nicht, das der Geist der Geschichte in der Adaptation erfasst wird, sondern nur eine Maske von historischen Ereignissen und Personen trägt. Die Problematik ist dabei mehr der Gegenwart zugewandt.

e) Ästhetisierende Adaptation: Ästhetische und semantische Rezeption werden der Gestaltung dokumentiert.

f) Psychologische Adaptation: Dabei werden nicht Werke verfilmt, die sich mit der Psyche befassen. Im Mittelpunkt stehen psychologische Aspekte der Personen und wie sie Konflikte lösen, jedoch werden sie von der Vorlage übernommen.

g) Popularisierende Adaptation: Wie schon erwähnt, kann Fachsprache den Laien verwirren. Deswegen macht man eine Vorlage, die sehr Fachlich geschrieben wurde mehr Laienfreundlich. Im Prinzip ist die Verfilmung dann eine vereinfachte Version des Originals, die für den Massenkonsum tauglich ist.

h) Parodisierende Adaptation: Man nehme einen trivialen Teil der Vorlage über den man sich dann lustig machen könne. Genau das ist der Sinn einer Parodie wo Klischees durch die Elemente des Films sogar noch intensiver gemacht werden.¹⁶

Diese Unterteilung wird Hofmanns und Penns Werke im filmsprachlichen Sinne identifizieren. Sie ist kein Argument für die Kategorisierung der Werke als Hoch- oder Trivilliteratur, aber hat einen unterstützenden Charakter, da es sich um Literaturverfilmungen handelt.

8. Erweiterung des Begriffes Medienkommunikation

¹⁶ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 49.ff

Diese Erweiterung ist von Nöten, damit Filmanalysen besser verstanden werden können. Dabei bezieht sich Gast auf Helmut Kreuzer und sein Werk „Veränderung des Literaturbegriffs“, wonach es zwei Ebenen der Medienkommunikation gibt:

„a) Auf der quantitativen Ebene: Im engeren Sinne sind es unterhaltende, informierende und werbende Textgenres zum Forschungs- und Lehrbereich einer sich kommunikationswissenschaftlich erweiternden Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Neben Drucktexten wurden zunehmend auch audiovisuelle (Filme, Fernsehspiele, Werbespots, TV- Informationssendungen) und auditive Texte (Hörfunk-Nachrichten, Hörspiele) einbezogen.

b) Auf der qualitativen Ebene: Die Analyse der ästhetischen Struktur eines Textes wurde ergänzt durch literatursoziologische, sozialwissenschaftliche, kommunikationspsychologische und andere Methoden.“¹⁷

So gesehen, haben die neuen Medien eine Veränderung erzwungen, da sie quantitativ den Markt der Kunst geflutet haben, aber auch qualitativ neue Regeln der Bewertung verlangen.

9.Filmproduktion

Der größte Unterschied zwischen der Produktion eines Filmes und eines Buches ist die Zahl der Menschen, die man dafür braucht. Das Buch kann von einem Einzelnen geschrieben werden, aber der Film hat so viele verschiedene Aspekte der Produktion, bei denen man spezialisierte Besatzung braucht, dass man mehr von einem Produktionsteam sprechen kann. Jedoch ist der Regisseur der Kopf dieses Teams. Er ist der Künstler, der alle Besatzungsmitglieder dirigiert. Aber der Regisseur braucht, damit er die Übersicht behalten kann ein Drehbuch. Normalerweise bekommt der Regisseur kein fertiges Drehbuch. Der Grundstein(das Drehbuch) der Filmproduktion hat einen gewissen Zyklus den er abschließen muss, bevor er zum Regisseur kommt und der geht so:

1. Idee/Filmskizze: Oft lässt sich eine Idee in wenigen Sätzen zusammenfassen. Sie bildet die Keimzelle der späteren Filmstory und begründet die Wahl einer Literaturvorlage.

¹⁷Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 7.

2. Exposé: Kurze Skizze der Haupthandlung. Sie lässt die filmische Form noch unberücksichtigt.
3. Treatment/Script/Filmerzählung: Detaillierte Wiedergabe des Inhalts. Eine Aufteilung in szenische Komplexe und Spaltformen. Das Bild und die Tonspalte sind bereits getrennt.
4. Drehbuch: Detaillierte Verschriftung des Stoffes mit Angabe von Handlungsort, -zeit. Die Dialoge, einzelne Regieanweisungen und strenge Spaltformen sind fertig.¹⁸

Der Drehbuchautor kann der Regisseur sein, muss es aber nicht sein. Deswegen unterscheiden wir den klassischen Drehbuchautor und Autorenfilmer.

Der klassische Drehbuchautor ist derjenige, der nur das Drehbuch produziert, egal ob er sich dabei von einem anderen Werk leiten lässt oder sich von seiner Originalität leiten lässt, was ähnlich ist wie wenn ein Schriftsteller einen Theater Text schreibt, der dann vom Regisseur angenommen wird, oder auch nicht. Der Autorenfilmer ist der Drehbuchautor und Regisseur in einer Person. Man sollte den Einfluss des Regisseurs nicht unterschätzen, den genau wie ein Sporttrainer eine Mannschaft dirigiert und für Erfolg oder Misserfolg verantwortlich gemacht wird, ist auch der Regisseur die zentrale Figur bei der Filmproduktion, da er alle Entscheidungen trifft und seine Visionen mit der Hilfe der Schauspieler, Techniker, Kameralleute und der anderen Produktionsmitglieder verwirklicht. Er ist der Künstler und das Drehbuch und sein Team ist sein Werkzeug.¹⁹

Damit hat man einen Einblick in die Welt der Filmproduktion bekommen.

10. Filmsprache

Unter Filmsprache versteht man die technischen Produktionsausdrücke, die bei der späteren Analyse der Verfilmungen und auch dem Vergleich hilfreich sind. Dieser Abschnitt dient als eine kleine Einleitung für die bestimmten Felder der Filmsprache. Diese Felder beziehen sich

¹⁸ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 10.f.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 10.f.

auf die Grundelemente der Filmsprache, aber diese Elemente werden oft wie Grundfarben etwas verändert.

10.1 Einstellungsgrößen

Dieser Aspekt bezieht sich darauf, wie nah wir die Personen auf der Leinwand sehen können. Es handelt sich dabei um eine Übertragung, der uns gewohnten Realität in die Welt des Films. Das bedeutet, dass wir besser die Entfernung zwischen Objekten erkennen können, aber es geht auch um die Wirkung der Gestik und Mimik der Schauspieler, oder auch anderer Effekte, die in verschiedenen Einstellungsgrößen verschiedene Wirkungen auf den Zuschauer haben. Nach Gast unterscheiden wir acht solcher Einstellungsgrößen:

1. Weit: die weite Einstellungsgröße befasst sich nicht mit Details und dient oft als eine Einführung oder der Abschluss einer Sequenz. Im Bild steht eine Landschaft, ein Gebäude, oder sonstige große Objekte, die die Aufgabe haben eine gewisse Atmosphäre, oder symbolische Interpretationen zu erzeugen. In Westernfilmen fallen sie besonders auf, da dort oft große Landschaften anschaulich gezeigt werden.
2. Halbtotale: Wir sind immer noch entfernt von der Handlung. Wir sehen die Menschen vom Kopf bis zum Fuß und ihre Bewegungen, aber nicht die Mimik.
3. Total: Wir kommen ein Stück näher zur Handlung. Wir haben immer noch die Übersicht des Hintergrunds, aber wir erkennen auch die Aktionen und Mimik der Schauspieler, die dort passieren.
4. Halbnah: Die Personen werden von dem Knie aufwärts gezeigt. Die Kommunikationen der Personen sind im Mittelpunkt.
5. Amerikanisch: Die Person wird von der Hüfte aufwärts gesehen und meistens kommt diese Einstellung in Westernfilmen vor, oder in anderen Filmen wo ein Kampf läuft, damit man besser sehen kann, wie der Kämpfer reagiert.
6. Nah: Der Schauspieler kann von der Brust aufwärts gesehen werden und im Vordergrund sind jetzt die Mimik und Emotionen der Schauspieler.
7. Groß: Ähnlich wie bei Nah, aber vom Hals aufwärts und mit besserer Betonung auf kleinste Veränderungen der Mimik.

8. Detail: Ein Teil des Bildes wird extrem vergrößert, wie man es schon fast unter einem Vergrößerungsglas kennt.²⁰

10.2 Kameraperspektiven

Die Perspektive ändern ist in visuellen Kunstwerken von ziemlicher Bedeutung und obwohl der Film nicht der einzige Nutzer dieser Technik ist (Zum Beispiel: Malerei, oder andere graphischen Künste), ist sie im Film am wichtigsten. Der Film zieht uns in seine Realität ein und auch sehr subtile Veränderungen der Perspektive ändern, ähnlich wie die Musik, komplett unsere Wahrnehmung der Situation, der Personen im Bild und sogar unsere Stellung dazu. Die Perspektiven kann man in drei Grundperspektiven teilen, trotz der Tatsache, dass es sich dabei nur um Grundfarben handelt, die natürlich schattiert werden können:

1. Normalsicht: Diese Sicht ist objektiv. Das bedeutet, dass die Kamera so eingestellt wird um der Augenhöhe eines erwachsenen Menschen zu entsprechen, oder in Kinderfilmen die Augenhöhe eines Kindes. Das Kind spricht allerdings nicht mit jemand größeren. Es geht um Authentizität und eine treue Nachbildung des täglichen Lebens und der Wahrnehmungen, die dabei entstehen.
2. Froschperspektive: Der Winkel kann anders sein, aber das Hauptmerkmal dieser Perspektive ist der Blick nach oben. Die Funktion solcher Einstellungen ist es Personen, oder Objekte aus einer subjektiven Lage zu zeigen. Das bedeutet, dass eine Person als mächtig, bedrohend, oder auch karikierend gezeigt werden kann. Wenn wir zu jemanden herauf sehen fühlen wir uns im Nachteil und die Person wird als stärker oder wichtiger eingeschätzt, aber für ein Kind sehen alle Erwachsene so aus. Stellen sie sich vor sie sehen eine Frau aus der Froschperspektive die von einer Maus wegläuft. Die erste Reaktion wäre ein Lachanfall, doch was wäre ihre Reaktion auf die gleiche Frau, die gelassen eine Rolle Zeitungspapier nimmt und sich auf die Maus zubewegt. So oder so ist es eine Verzerrung der Realität, die sich der Regisseur zu Nutze macht.
3. Vogelperspektive: Sie hat eine ähnliche Funktion, wie die Froschperspektive, aber umgekehrt. Aus dieser Position sehen wir von oben nach herab und bekommen die dominantere Position. Das kann jeder sein. Vom Anführer der seine Untertanen sieht

²⁰ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 16.ff

bis zum Erzähler mit Überblick, oder sogar höhere Wesen wie Gott und Engel. Abgesehen von der dominanten Position ist es auch eine Position der Freiheit. Nicht um sonst wird gesagt: Frei wie ein Vogel sein.²¹

Eine andere Perspektive ändert viel, da die gleiche Situation andere Gefühle in uns hervorruft. Der Regisseur nutzt das aus.

10.3 Kamerabewegungen

Die Perspektiven und Einstellungen beeinflussen unsere Augen und wie wir die Handlung sehen. Im Gegenzug bringt die Kamera unseren ganzen Körper ins Spiel und simuliert Bewegungen. Nach Hickethier lautet die Aufteilung dieser Bewegungen wie folgt:

- a) Kamerabewegung Stand: Die Kamera nimmt ein Objekt in der gleichen Perspektive und Größe auf. Es gibt keine Bewegung.
- b) Kamerabewegung Schwenk: Eine Kamerabewegung, die der Bewegung mit dem Kopf ähnelt. Bei jedem Schwenk verändert sich der Ausschnitt, den die Kamera zeigt.
- c) Kamerabewegung Fahrt: Hier ist die Kamerafahrt mit einer Bewegung des ganzen Körpers vergleichbar. Manchmal erweckt sie den Eindruck, dass man mit einem Fahrzeug fährt. Dementsprechend gibt es verschiedene Fahrten: Zufahrt oder auch Ranfahrt, Rückfahrt, Parallelfahrt, Aufzugsfahrt, Verfolgungsfahrt.
- d) Zoom: Durch eine Veränderung der Brennweite des Objektivs bekommen wir den Eindruck, dass der gefilmte Gegenstand größer bzw. kleiner wird. Die Kamera verlässt dabei jedoch ihren Platz nicht.
- e) Die subjektive Kamera: Der Kameramann nimmt dabei keine Rücksichten auf Einstellungsgrößen oder Perspektiven. Er geht mit einer Kamera auf der Schulter genauso durch die Gegend, als habe er keine vor Augen. Dadurch entsteht ein hektischer Eindruck. Spannende Massenszenen, Demonstrationen etc. werden oft so gefilmt. Der Zuschauer soll den Eindruck gewinnen, er sei am Geschehen unmittelbar beteiligt.²²

Die Kamera simuliert mit ihren Bewegungen unsere Körperbewegungen.

²¹ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 24. ff

²² Vgl. Hickethier Knutt, Lexikonder Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, 1987, Seite 8.

10.4 Objektivbewegungen

Im Grunde ist die Objektivbewegung ein Zusammenspiel der Kameraachse und der Handlungsachse. Das ist nicht so sehr auffällig, aber es entscheidet über unsere emotionale Verbundenheit mit der Handlung und den Protagonisten. Nach Gast gibt es drei solcher Bewegungen.

1. Die Position des Beobachters. Wir befinden uns rechtwinklig von der Handlung und werden so viel wie möglich emotional distanziert. Ein typischer Beispiel wären Zeichentrickfilme wie „Tom und Jerry“, wo wir oft als Beobachter den Schmerz des verletzten Katers nicht nachempfinden, sondern für lustig halten.
2. Die gleiche Blickrichtung, wie die Kamera: Wir werden tiefer in die Handlung gezogen und emotional mehr gefördert. Die Handlung bewegt sich auf uns zu oder von uns weg. Typisch wären Nachrichtensprecher, die immer zu uns sehen.
3. Achsensprung: Die Interaktion ist hier am höchsten. Wir liegen parallel zu der Handlung und wechseln die Seite im Sinne als würden sie die Augen schließen, durch die Handlung hindurchgehen und sich dann an der Gegenseite wieder umdrehen. Diese Technik taucht oft bei Gesprächen auf, wo wir besser die Reaktion der Gesprächspartner beobachten können. Der Achsensprung kann auch für Spannung sorgen in dem er uns oft hin und her schickt und so als den Dritten zwischen zwei in eine unangenehme Position bringt.²³

Diese Bewegungen sind nur ein Element von vielen, die unsere Emotionen beeinflussen können.

10.5 Beleuchtung

Es gibt zwei Typen der Beleuchtung, die in Filmen Stimmung erzeugen, die nicht statisch sind und mit anderen Elementen eine Atmosphäre des Films erzeugen:

²³ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 28.ff

1. Low- Key: Bei der Darstellung einer Szene herrschen große Schattenpartei vor, starke Kontraste werden aber vermieden, das Gesicht der herausgehobenen Darsteller ist normal ausgeleuchtet. Es ist ein Beleuchtungsstil, der sich besonders für psychologische Studien eignet oder immer dann verwendet wird, wenn geheimnisvolle Vorgänge dargestellt werden.
2. High-Key: Das Gegenstück bildet der High-Key, der helle Tonwerte bevorzugt, sehr weiche Zeichnungen hervorbringt und eine freundliche Grundstimmung ausdrückt.²⁴

Eine schlaue Kombination dieser Beleuchtungen bildet die Grundatmosphäre des Films.

10.6 Beziehung zwischen Wort und Bild

Mit dieser Beziehung ist nicht nur das Wort gemeint, sondern jedes Geräusch im Film. Vor dieser Beziehung sollte man aber die grundlegende Unterscheidung von Tönen kennen:

1. Alles Hörbare ist im ON, wenn seine Ursache im Bild zu sehen ist. Der Zusammenhang zwischen Bild und Ton ist besonders wichtig, wenn im Text mit Verweisen gearbeitet wird. Dass man die Quelle von Geräuschen oder gesprochenen Texten sieht, ist wichtig zur Charakterisierung von Geräuschen. Große Worte werden oft viel kleiner, wenn man ihren Ursprung sieht, andererseits können Sympathie und Antipathie beim Anblick des Sprechers das Verständnis des Textes oder die Bereitschaft, sich der vorgetragenen Meinung anzuschließen oder sie abzulehnen, beeinflussen.
2. Im Gegenzug steht der Off, der zu hören ist aber die Quelle nicht.²⁵

Nach Gast, der Sigfried Kracauer zitiert, stehen diese zwei Töne in gewissen Beziehungen:

Der erste Typ ist die parallel-synchrone Beziehung: Der On-Ton und das Bild haben dieselbe Bedeutung und verstärken die Beziehung zum Off-Ton, der jetzt sympathisch, verhasst oder karikiert sein kann. Sie hören zum Beispiel eine amerikanische Rede

²⁴Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 32.

²⁵Hickethier Knutt, Lexikonder Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, 1987, Seite 17.

über die Grausamkeit des Feindes im Hintergrund, obwohl sie die Zündung der ersten Atombombe in Japan sehen und hören. Die Rede verliert damit schlagartig ihr Gewicht. Danach kommt die kontrapunktisch-synchrone Beziehung. Diese Beziehung beruht auf Gegensätzen von Bild und Ton. Sagen wir sie sehen einen Mann, wie er ein Gelübde sagt und dabei hinter seinem Rücken die Finger kreuzt. Die Semantik besagt das der Mann eines sagt, aber etwas Anderes machen wird. Dies macht die kontrapunktisch-synchrone Beziehung zu einer beliebten Waffe der Regisseure um unsere Emotionen zu erwecken. Der dritte Typ stützt sich auf dem Off-Ton, der sich auf das sichtbare im Bild bezieht. Wir unterscheiden zwei Unterarten dieser Beziehung und lauten wie folgt: Der Off-Ton hat direkten Einfluss auf das Geschehen im Bild. Sagen wir sie sehen sich einen Horrorfilm an und sehen die Reaktion des verfolgten Opfers nachdem er den Schrei eines Monsters aus der Ferne hört. Die zweite Unterart des dritten Typs ist die kommentierende Stimme, die zum Beispiel in Dokumentationen nur das beschreibt was wir sehen können. Der vierte Typ hat eine ähnliche Aufteilung, wie der dritte, aber etwas verzwickter. Eine Möglichkeit ist, dass der Off-Ton nicht hörbar ist in der Handlung, ähnlich wie die kommentierende Stimme in Dokumentationen, aber sie bezieht sich nicht nur auf das was wir sehen, sondern kann vom Thema völlig abweichen. Die zweite Möglichkeit weicht ebenfalls vom sichtbaren Bild ab, aber es ist etwas, das erzählt wurde, oder erzählt wird und zwar von Protagonisten des Films und dieser Off-Ton bezieht sich direkt auf das momentane Geschehen.²⁶

10.7 Musik und Geräusche

Meiner Meinung nach ist die Musik für den Film das Gleiche wie Salz für die Küche. Es ist nicht nur ein Hilfsmittel, sondern fast unverzichtbar. Das bedeutet nicht, dass nicht ohne Musik gedreht werden kann, aber man braucht ein großes Geschick, um ohne sie ein Meisterwerk zu machen. Man stelle sich einen Horrorfilm ohne Gruselmusik an. Persönlich bekomme ich fast nicht mal mehr einen Schrecken. Wie oft erkannte man das Werk am Tonstreifen? Die Musik ist eins der Filmelemente, die über den einzelnen Film hinausgehen. Damit ist der Nostalgie- und Erkennungswert gemeint, der oft in Fortsetzungen, oder

²⁶ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 34. ff

Bearbeitungen vorkommt und nicht nur die Musik als ein Ausdrucksmittel. Nach Bröbke hat die Musik sehr viele Funktionen:

„Musik illustriert bzw. kommentiert den Handlungsablauf des Films und die Gefühle seiner Hauptfiguren.

Musik etabliert Raum und Zeit des Films.

Musik emotionalisiert die Rezipienten des Films.

Musik strukturiert den Film, verdeutlicht Zäsuren bzw. Kontinuität des Films.

Musik dient- insbesondere als Titellied- der Filmwerbung und Kanonisierung.²⁷

Die Geräusche haben eigentlich eine ganz einfache Funktion der Authentizität, die uns die Realität so nah wie möglich bringen soll. Nach Gast können diese Geräusche direkt am Drehort aufgenommen werden, oder später hinzugefügt werden.²⁸

11. Zeichensysteme im Bild

Damit ist eigentlich der Schauspieler gemeint und was er auf der Leinwand macht, wie er es macht und wie er dabei aussieht. Vielleicht erklärt es sich von selbst, dass obwohl der Regisseur der Kopf und das Team die Adern und Muskeln sind, so ist der Schauspieler das Herz in der Produktion. Hickethier nannte diese Aufgaben des Schauspielers:

1. Mimik: Es geht um die Gesichtsausdrücke, die Art des Sprechens etc. Sie bestimmen ganz wesentlich die Interpretation dessen, was gesagt wird. Sie werden in Film und Fernsehen immer dann quasi automatisch mitgeliefert, wenn der Sprechende selbst im Bild zu sehen ist. Aber auch wenn er nicht im Bild ist, können die mimischen Reaktionen des Angesprochenen die Aussage interpretieren. Besonders häufig wird die "Sprache" der Mimik eingesetzt, um Emotionen auszudrücken: Angst, Entsetzen, Freude, Zufriedenheit usf.

2. Gestik: Hier werden die Gesten interpretiert. Es gibt eine Reihe von Gesten und Handlungen, die relativ feste Bedeutungen haben: etwa zivile Grußgesten (Handkuss,

²⁷Wolfgang Gast zitiert nach Gabriele Bröbke, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 36.

²⁸ Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 36.

Shake-hands, Kniefall, Arbeiterfaust), militärische oder paramilitärische Ehren bezeugen und Befehlsformen, aber auch Verständigungsgesten (Kopfnicken als Zustimmung, Kopfschütteln als Ablehnung). Eine weitere Gruppe visueller Kodierungen bilden die Zustände (Sein, Bleiben, Liegen), die Vorgänge (Fallen, Wachsen) und die Tätigkeiten (Hauen, Laufen, Werfen). Sinn und Bedeutung fixieren Situation und Kontext (so impliziert der Wurf ein Ziel, das von Situation zu Situation verschieden präzisiert werden kann).

3. Zeigebilder:

– (Blicke, Gesten, Aktionen), die auf dem Fernseh-oder Kinobild selbst präzisiert werden. Es ist aus dem Bild selbst zu erkennen, wer gemeint ist, wer wen anblickt, wer was zeigt.

– Zeigebilder, die erst im Zuschauerbereich eingelöst werden. Erst der Zuschauer kann feststellen, auf wen die Fernsehansagerin blickt, worauf sie unter Umständen verweist. Z.B. der Pop-Finger, der direkt aus dem Bild auf den Betrachter verweist.

– Zeigebilder, die durch Stimmen, Geräusche oder Musik, im OFF präzisiert werden. Eine Reaktion einer Figur, ein visueller Verweis im Bild wird erst durch ein Geräusch erklärt.

– Die visuellen Verweise können auch durch die nachfolgenden Einstellungen präzisiert werden, oder durch eine innere Veränderung der Einstellung durch Zoom oder Schwenk usf.

– Zeigebilder können aber auch in einem Phantasieraum, der durch Bild und Ton errichtet wird, präzisiert werden. Hier muss der Zuschauer durch Wissen, Erinnerung und Erfahrung die visuelle Aktion präzisieren.

4. Weitere visuelle Kodierung: Neben der Mimik und der Gestik wird im Bild noch mit einer Reihe weiterer Mitteilungsebenen gearbeitet: Kodierung durch die Kostümierung, durch Requisiten, Dekoration bis hin zur Architektur und Natur.²⁹

12. Konnotation und Denotation

Eigentlich kennen wir diese Begriffe schon aus der Literatur:

„Unter Denotation versteht man die Bedeutung eines Wortes im engeren Sinn, also die

²⁹ Vgl. Hickethier Knut, Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, 1987, Seite 14ff

Hauptbedeutung. Die Konnotation hingegen ist die zusätzliche Nebenbedeutung eines Wortes. Hierzu zählen Vorstellungen, Einstellungen und Werte, die damit verbunden werden.³⁰

Der Film benutzt die Konnotation und Denotation genauso gerne wie jedes andere Medium, aber mit einem großen Unterschied. Der Film kann fast in jeder Szene eine konnotative Bedeutung haben, weil diese aus so vielen Elementen bestehen (Musik, Bild, Gesten etc.) und sogar die Beziehung zu anderen Szenen hat eine Rolle.

13. Die Montage

Die Sequenz ist das Werkzeug der Filme und der Montage und wird folgendermaßen definiert:

„...mit der Filmkamera aufgenommene Abfolge von bewegten Bildern, Szenen, Handlungsabläufen o. Ä., die zur Vorführung im Kino oder zur Ausstrahlung im Fernsehen bestimmt ist.“³¹

Die Montage ist ein beliebtes und unverzichtbares Mittel in der Filmproduktion. Ursprünglich ist mit Montage der Zusammenbau von Teilen gemeint und wenn man das in den Film einsetzen will, sind diese Teile einzelne Filmszenen. Wenn ein Film gedreht wird, kann man einfach mit einer Kamera vom Anfang bis zum Ende des Films drehen, aber das resultiert oft in schlechten Filmen, weil die Fehler des Produktionsteams auch aufgenommen werden. Deswegen werden Filme aus einzelnen Szenen wie die Teile eines Puzzles zusammengesetzt. Die Unterbrechung einer Szene wird durch das Ausrufen eines Schnitts gemacht. Nach Gast sollte man aber das „Cutting“ und Montage unterscheiden.

Der Cut (nicht der Schnitt als Mittel der Unterbrechung) entledigt sich nur des Überflüssigen oder Unerwünschten in der Szene, während die Montage nicht nur Szenen, sondern auch Sequenzen organisiert und zusammenfügt. Die Montage bedient sich mit Schnitttechniken und Blendungen, um das zu erreichen. Die Blende ist meistens ein Mittel um die Szenen zu eröffnen, oder sie zu schließen. Ein Beispiel wäre der Tod eines Protagonisten wo wir aus seiner Perspektive sehen, wie sich die Welt verdunkelt, bevor er stirbt. Der Schnitt als solcher kann hart, oder weich sein. Ein

³⁰<http://www.deutschunddeutlich.de/contentLD/GD/GSt47wKonnotation.pdf>, am 15.2.2016.

³¹<http://www.duden.de/rechtschreibung/Film#b2-Bedeutung-3a>, am 19.2.2016.

weicher, oder auch unsichtbarer Schnitt, wird vom Zuschauer nicht wahrgenommen, weil der Inhalt der Szene und die meisten Elemente der Filmsprache nicht verändert werden. Im Gegenzug ist der Harte, oder sichtbarer Schnitt leicht zu bemerken, da der Ort, Inhalt, die Kameraeinstellung, Beleuchtung usw. sich ändern.³²

Die Montage hat viele Formen und wurde von vielen Wissenschaftlern auf unterschiedliche Weisen beschrieben. Dies sind die häufigsten Arten:

- a) Erzählende Montage: Diese Montage verknüpft die Handlungen. Vorgänge werden ausgelassen, die der Betrachter dann mit eigenen Erfahrungen ergänzen muss. Dadurch wird die Filmzeit gegenüber der Realzeit verkürzt.
- b) Parallelmontage: In der Parallelmontage werden zwei oder mehr Handlungsebenen miteinander montiert, damit das Publikum sie in Verbindung bringt. Sie wird häufig zur Erzeugung von Spannung eingesetzt.
- c) Assoziationsmontage: Die Erkenntnis des Regisseurs Lew Kuleschow, dass ein Bild A und ein Bild B in der direkten Konfrontation zu einer neuen Assoziation C führen, ist die Grundlage für diese Form.
- d) Metaphorische Montage: Die metaphorische Montage stützt sich auf die Symbolkraft der Bilder-Kombination. Die symbolische Bedeutung der Bilder soll eine Erkenntnis beim Zuschauer hervorrufen.
- e) Rhythmische Montage: Schnitte tragen zum Rhythmus der Montage bei. Ruhe wird durch wenige Schnitte, Zeitlupe von Bewegungen oder Schnitte in Dialogpausen erzeugt. Tempo erzeugt man in dem man viele, schnelle und kurze Schnitte hintereinander reiht.
- f) Intellektuelle Montage: Bei der intellektuellen Montage werden einzelne Einstellungen, die alleine keine Bedeutung haben, aneinander geschnitten. Im fertigen Film erhalten sie dadurch eine Bedeutung, die durch Nachdenken erfasst werden kann.
- g) Montage der Aktion: Bei dieser Form der Montage schaffen nicht einzelne Elemente eine Form, die den Sinn artikulieren, sondern ihre Verknüpfung. Die Aktionsmontage basiert auf dem Wechselprinzip von Reiz und Reaktion. Details können so in den Köpfen der Zuschauer durch Assoziationen auf uns wirken und so entsteht der Schockeffekt.

³² Vgl. Wolfgang Gast, Grundbuch Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993, Seite 40.f

h) Montage als Kollision: Durch Montage kann Filmmaterial in einen kontinuierlichen Zusammenhang gebracht werden oder durch Brüche und Kontraste können Bedeutungen hervorgerufen werden. Man kann es mit den Gliedern einer Kette vergleichen. Das Material ordnet sich der Erzählung unter. Die Bilder einer Sequenz sind wie Teile einer Kette. Das erste Bild wirft eine Frage auf, die vom zweiten beantwortet wird und in eine weitere Frage übergeleitet wird.³³

14. Trivialliteratur

Schon wegen der Bezeichnung erkennen wir eine gewisse Wertevorstellung in der Buchproduktion. Was genau diese Einstufung bedeutet, ist für die spätere Analyse wichtig, weil der Begriff Trivialität in jeder Kunstform anwesend ist und viel über den Wert des Werkes aussagt. Die Fragen, die sich dabei stellen, sind: Was ist Trivialliteratur und wie erkenne ich solche Literatur? Ein Hinweis darauf wäre die Tatsache, dass viele Schriftsteller Werke, die als trivial eingestuft worden sind, schon vorher mit einem Pseudonym unterschrieben haben und ihre Namen geheim hielten. Das lässt darauf schließen, dass solche Werke vom geringeren Wert sind oder zumindest so von der Gesellschaft bewertet werden. Jeder Schriftsteller möchte an seinen Werken auch etwas verdienen, aber die Einstufung seiner Bücher als Trivialliteratur kann die spätere Karriere eines Autors stark beeinträchtigen. Hinzu kommt die finanzielle Notlage vieler Schriftsteller, die auf ihren großen Durchbruch warten. Trivialliteratur ist ein Mittel zum Zweck, da sie wegen der vielen Leser zumindest als ein kleines Einkommen für den Schriftsteller wichtig sind. Oft kann man im Kiosk kleine und relativ billige Bücher finden, die als trivial eingestuft sind. Diese „Groschenhefte, oder Heftromane“³⁴ sind jedem verfügbar und ein Massenprodukt. Wir haben also festgestellt, dass Trivialliteratur eigentlich Bücher sind, die sehr billig und massenhaft produziert werden und als Literatur für wertlos gehalten werden. Die genaue Definition wäre:

„Trivialliteratur (von lat. *trivialis*= am Kreuzweg, leicht zugänglich, gewöhnlich): lyrische, epische und dramatische Texte, die von der öffentlichen Kritik trivial genannt werden.“³⁵

³³ Vgl. http://www.durchblick-filme.de/illegal/IB7_Montage.htm, am 18.2.2016.

³⁴<https://de.wikipedia.org/wiki/Heftroman>, am 19.2.2016.

³⁵<http://www.pangloss.de/cms/uploads/Dokumente/Germanistik/Allgemeines/Trivialliteratur.pdf>, am 19.2.2016.

Ob etwas trivial ist, können wir anhand von typischen Merkmalen selbst erkennen. Zoltán Szendi zitiert aus Hans-Otto Hügels Werk „Handbuch Populäre Kultur“ typische Merkmale der trivialen Literatur:

- a) Eindimensionale Stilisierung auf Wunscherfüllung und Gegenwelten. Zum Beispiel: Ein gerechter Ritter, der die Schwachen schützt und immer das Böse bekämpft.
- b) Lineare Verknüpfung märchenhafter Figuren mit realgemeinter sozialer Umwelt: Elfen, Zwerge, Götter und andere Figuren, die in der Geschichte auftauchen.
- c) Lückenlose Illusion der Realitätstüchtigkeit: Ein ideal wird als allmächtig gezeigt. Man nehme die Liebe. In einer Liebesgeschichte bekommt der Held immer das Mädchen, obwohl er in einer ausweglosen Situation ist.
- d) Zwangs Harmonisierung und postaktive Spurenlosigkeit der Akteure: Die Protagonisten bleiben in ihrer Rolle und ändern sich nicht, obwohl sie Dinge erlebt haben, die Menschen grundlegend verändern.
- e) Beförderung von Scheinproblematik: Der Held bekommt ein Problem, aber er kann es immer lösen.
- f) Häufung und Akkumulation: Viele Metaphern, Beschreibungen und Prädikate.
- g) Schematisierung und Klischees: Etwas Typisches für ein Genre. Im Western zb. ist am Schluss immer ein Zweikampf mit Revolvern.
- h) Vermengung unkritischer Naivität mit Ernsthaftigkeit. Zum Beispiel: In „Science Fiction“ Werken überlistet die Menschheit immer die Außerirdischen, obwohl sie uns technologisch weit überlegen sind. Die Außerirdischen sind statisch und werden naiv dargestellt. Es ist unmöglich, dass jemand so mächtig mit einer kleinen List bezwungen wird. Solche unmöglichen Triumphe werden als selbstverständlich betrachtet.
- i) Meidung kritischer oder ironischer Distanz: Die Werke dienen nur der Unterhaltung.
- j) Platte Nachahmung vorgegebener Muster: Die Geschichte eines Genres verläuft immer sehr ähnlich.³⁶

Die Nachahmung vorgegebener Muster ist ein universales Merkmal für alles Triviale, da es von der Originalität, oder in diesem Fall der Abwesenheit der Gleichen bezeugt. Der Laie

³⁶ Vgl. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Germanisztika/95Szendi/Trivialliteratur.pdf>, am 19.2.2016.

kann diese Merkmale oft nicht erkennen. Deswegen ist eine Eingrenzung mit konkreten Beispielen nötig:

- „1. Sprachlich-stilistischer Bereich: Primitivität, Banalität in Wortwahl und Satzbau; Häufung von Adjektiven, Superlativen und Diminutiven, stereotype Wendungen, Klischees, geringere Variation bei Inhaltswörtern.
2. Erzählhaltung: allwissender, mimetischer Erzähler.
3. Darstellung der Personen und ihrer Beziehungen: Typisierung und Standardisierung, Zeichnung flacher Charaktere, Schwarz-Weiß-Malerei(Gut-Böse-Schema), konstante Rollenverteilung.
4. Handlungsaufbau: Austauschbarkeit oder Funktionslosigkeit von Handlungselementen, Verwendung von Handlungsschablonen (Happy-end), Kumulation dramatischer Momente, Determiniertheit der Handlung(Belohnung der Guten, Bestrafung der Schlechten).
5. Vermutete Wesenszüge oder Intentionen des Autors: Naivität oder Verlogenheit, Berechnung auf Erwartungen des Lesers und deren Bestätigung, Nachahmung historischer Vorbilder, bloße Unterhaltungsabsicht und deshalb Reduktion des Interesses auf das Stoffliche oder Dominanz einer „ungestalteten“, d. h. nicht integrierende Weltsicht , Darstellung einer Scheinproblematik, Verharmlosung von Krankheit , Tod, menschlichem Leid, sozialen Konflikten, Harmonisierung und Idealisierung, Vermittlung einer konservativer Ideologie.
6. Rezeptionsweisen des Lesers: mangelnde Distanzierung, sentimentales Einfühlen, Selbstbestätigung im Klischee, geistige Trägheit und Kritiklosigkeit.“³⁷

Triviale Kunst und Literatur werden als wertlos eingestuft, jedoch ist triviales überall anwesend und hat viele, leidenschaftliche Fans. Es ist eine Kontradiktion, die sehr leicht mit nur einem Wort zu erklären ist und das ist Unterhaltung. Wie wir anhand der Merkmale sehen, hat der Rezipient eine genaue Vorstellung und Ansprüche für die Werke. Wir begeben

³⁷<http://www.pangloss.de/cms/uploads/Dokumente/Germanistik/Allgemeines/Trivialliteratur.pdf>, am 19.2.2016.

uns in eine Traumwelt, wo unsere Weltanschauung und Ideale bestätigt werden und möchten uns nicht mit der harschen Realität auseinandersetzen. Diese Ideale und Ansprüche unterscheiden sich vom Publikum zum Publikum. Deswegen gibt es viele Gattungen der Trivilliteratur, die ihre Hauptmerkmale teilen, aber ansonsten nicht viel gemeinsam haben. Die häufigsten Genres sind:

„Der Abenteuer- und Reiseroman, die Räuber-, Ritter- und Schauerromane. Die Horror- und Vampirliteratur, der historische Roman, phantastische Literatur- Science Fiction, Familien- und Liebesromane, Heimatromane und der Kriminalroman.“³⁸

Für uns am relevantesten ist der Kriminalroman. „Schuld und Sühne“ ist ein weltbekanntes Buch von Dostojewski, gehört zu dem Klassikern der Literatur und ist ein Kriminalroman, woraus wir schließen, dass Kriminalromane nicht unbedingt trivial sind. Triviale Kriminalromane haben jedoch Merkmale, die sie von normalen Kriminalromanen trennen. Wir werden diese trivialen Werke als Detektivgeschichten bezeichnen, der Differenz wegen. Die Werke von Dürrenmatt, Hofmann und Penn sind Kriminalgeschichten, die wir im letzten Teil der Arbeit als wertvolle Kriminalwerke, oder als triviale Detektivgeschichten, entlarven werden.

Die Detektivgeschichte(oder Detektivstory) kann als eine Erzählung definiert werden, deren eigentliches Interesse in der methodischen, durch rationale Mittel herbeigeführten Aufdeckung der genauen Umstände eines rätselhaften Ereignisses oder einer Reihe solcher Ereignisse liegt. Die Erzählung will die Neugier des Lesers durch ein verwirrendes Problem fesseln, das sich in der Regel nicht auf nur ein Verbrechen bezieht.³⁹

Logischerweise haben wir einen Detektiv in Detektivgeschichten, aber er kann uns auf eine falsche Spur bringen, da Kriminalwerke ebenfalls Detektive zu Protagonisten machen können, oder die Detektivgeschichte kann ein ganzes Team an der Aufdeckung beteiligen, wie zum Beispiel die Fernsehserie „CSI“. Ausschlaggebend ist die Präsentation des Helden. In Detektivgeschichten ist der Held eine Personifikation des menschlichen überlegenen Verstandes, der Unfehlbarkeit des Ermittlers und der allmächtigen Gerechtigkeit. So wird in

³⁸<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Germanisztika/95Szendi/Trivilliteratur.pdf>, am 19.2.2016.

³⁹ Vgl. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Germanisztika/95Szendi/Trivilliteratur.pdf>, am 20.2.2016.

Werken wie „CSI“, „Sherlock Holmes“ der Täter immer durch den Einfallsreichtum des Detektivs erwischt und bestraft. In klassischen Detektivgeschichten ist das Opfer immer ein erwachsener Mensch und der Mord die Tat. Der Detektiv klärt den Fall auf wie ein perfektes Schachspiel. Leider ist das nur ein Ideal der Menschheit weit entfernt von der Realität. Im Gegenzug porträtiert das Kriminalwerk Verbrecher, die nie erwischt werden, Detektive die völlig falsch liegen und den Zufall nutzen, der nichts mit Logik zu tun hat, aber meistens die Ermittlungen beeinflusst. Der Protagonist ist kein Mittel zum Zweck, hat eine richtige Psyche, die sich in Folge der Geschichte entsprechend ändert. Im Gegenzug ist der Detektiv in Detektivgeschichten ein Genie und Gentleman mit Grundcharakterzügen, die sich nie ändern. Typisch sind Fortsetzungen mit dem immer gleichen Ablauf und Protagonisten.

15. Zum Werk „Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman“

Der Filmproduzent Lazar Wechsler bestellte 1957 bei Dürrenmatt eine Filmerzählung zum Thema Sexualverbrechen an Kindern. Der Spielfilm sollte Kinder und Eltern vor der zunehmenden Gefahr warnen. Dürrenmatt schrieb ein Treatment und der Regisseur Ladislao Vajda das Drehbuch.⁴⁰

Dieses erste Werk war eine typische Detektivgeschichte. Später befasste sich Dürrenmatt wieder mit dem Stoff und erschuf sein eigenes Werk „das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman“. Goertz zitiert dabei Dürrenmatt:

„Ich griff die Fabel aufs Neue auf und dachte sie weiter, jenseits des Pädagogischen.“⁴¹

Dürrenmatt ist bekannt für seine satirischen Werke. Dieses Werk wurde oft verfilmt. Man möchte wissen in welche Kategorie sein Kriminalwerk gehört, bevor wir den Vergleich mit den Verfilmungen machen.

15.1 Die Handlung

„Das Versprechen“ besteht aus dreißig Kapiteln, die wir einzeln analysieren werden.

⁴⁰ Vgl. Heinrich Goertz, Friederich Dürrenmatt, 1987., Seite 76.

⁴¹ Heinrich Goertz, Friederich Dürrenmatt, 1987., Seite 76.

Kapitel 1: Vom ersten bis zum dritten Teil sehen wir einen Paratext, der sich an die eigentliche Handlung schließt. Der Paratext fängt mit einer namenlosen Figur an. Die Figur ist ein Autor von trivialen Kriminalromanen, der einen Vortrag darüber halten soll. Die Gegend ist kalt, mit Schnee bedeckt und das Publikum ist auch nicht wärmer.

„Einheimische verließen den Saal, bevor ich den Vortrag beendet hatte.“⁴²

Die Stimme von Dürrenmatt finden wir in der Figur von Dr. H., des ehemaligen Kommandanten der Kantonspolizei in Zürich. Der Autor traf Dr. H. nach seinem Vortrag und fuhr mit ihm zu einer Tankstelle auf der steht:

„Burrus Tabake auch in Modernen Pfeifen, trinkt Canada dry, Sport mint, Vitamine, Lindt Milkschokolade usw.“⁴³

Man sieht Werbung, die an den Leser gerichtet ist. Ein typisches Merkmal der trivialen Literatur, da solche Werke oft von Sponsoren bezahlt wurden. Dürrenmatt nutzt das aus und macht sich lustig darüber. H. und der Autor begegnen einem Arbeiter auf der Tankstelle, den Dr. H. offensichtlich kennt. Die beiden gehen gemeinsam trinken und der Teil endet mit den Worten des Tanksäulenarbeiters:

„Ich warte, ich warte, er wird kommen, er wird kommen.“⁴⁴

Zu erklären ist, dass diese Person ein seelisches Wrack ist und auch eine Referenz an den Krimi, wie wir später erfahren.

Kapitel 2: Am Anfang des zweiten Teiles kommen der Autor und Dr. H. ins Gespräch, oder vielmehr kommt es zum Monolog des H., der kategorisch alle Mängel des typischen Krimis, oder auch der Detektivgeschichte aufdeckt und der Autor hört nur zu:

⁴² Friederich Dürrenmatt, das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman, Seite 11.

⁴³Ebda, Seite 14.

⁴⁴Ebda, Seite 16.

„Ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten und bedaure, dass auch Sie sich damit abgeben. Was Sie gestern in ihrem Vortrag ausführten, lässt sich zwar hören, seit die Politiker auf eine so sträfliche Art versagen..., hoffen die Leute eben, dass wenigstens die Polizei die Welt zu ordnen verstehe, wenn ich mir auch keine lausigere Hoffnung vorstellen kann.“⁴⁵

Sofort deckt H. den Krimi als eine Lüge und Zeitverschwendung auf. Er macht damit weiter, dass manche unwahren Elemente nicht so schlimm sind, wie die Unbesiegbarkeit der Gerechtigkeit und dass sich Verbrechen nicht lohnt. Am meisten stören ihn der logische Aufbau der Aufklärung von Verbrechen und eine Anleitung mit Regeln, die jeden Fall lösbar macht. Das ist schon deswegen nicht möglich, weil wir nie alle Regeln des Spiels kennen und sie sind nicht konstant und oft zufällig:

„Hier wird der Schwindel zu toll und unverschämt. Ihr Baut eure Handlung logisch auf... es genügt, dass der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt und schon hat er den Verbrechern gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen... Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen. Unsere Gesetze fassen nur auf Wahrscheinlichkeit, auf Statistik, nicht auf Kausalität, treffen nur im Allgemeinen zu, nicht im Besonderen.“⁴⁶

H. widmet sich danach der traurigen Gestalt von der Tankstelle. Wir erfahren, dass er Matthäi heißt und der fähigste Kriminalist war, den H. jemals hatte und ihn nach seiner Pensionierung ersetzen sollte, aber er gehörte keiner Partei, was ein Problem war. Deswegen sollte seine Beförderung eine Versetzung nach Jordanien sein, wo er als Fachmann die Polizei reorganisieren soll. Der zweite Teil endet mit einem Telefonanruf, der alles ändern wird.

Kapitel 3: Im dritten Teil erzählt H., wie Matthäi seinen Fall bekommen hat, der alles änderte und wieder spielte der Zufall eine große Rolle:

„Matthäi hatte eigentlich keine Lust, sich noch an seinem letzten Nachmittag in der Kasernenstraße mit dem Fall zu befassen, war doch das Flugticket schon gelöst und

⁴⁵ Friederich Dürrenmatt, das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman, Seite 17.

⁴⁶Ebda. Seite 18.

der Abflug in drei Tagen fällig. Aber ich war abwesend, auf einer Konferenz der Polizeikommandanten⁴⁷

Wir erfahren, dass die Tat in Mägendorf im April geschah an einem Tag mit viel Regen und, dass der Verdächtige ein Hausierer namens von Gunten ist. Am Ende des dritten Teils endet fürs erste auch der Paratext und die Geschichte nimmt seinen Lauf. Matthäi mobilisiert seine Männer und macht sich auf dem Weg nach Mägendorf. Wir erfahren, dass von Gunten wegen eines Sittlichkeitsdelikts vorbestraft ist.

Die ersten drei Teile dienen als eine Einführung zur eigentlichen Geschichte, aber auch als eine Vorahnung des Ablaufs. Dürrenmatt nutzt diese Teile auch um seine Standpunkte zum Krimi zu offenbaren, die durchaus negativ sind.

Kapitel 4: Typisch für kleine Dörfer ist, dass jeder jeden kennt. Wie wir erfahren, hat Mägendorf eine Vorgeschichte mit der Stadt und trotz ihr aus Prinzip. Deswegen wurde ein Polizeiposten im Dorf eröffnet, aber der Polizist dort hatte Ferien, sein Stellvertreter Riesen fühlte sich überfordert und rief die Zentrale an. Von Gunten und Riesen befinden sich in einer erdrückenden, Atmosphäre einer Bar. Die Dorfbewohner fangen schon an Fragen zu stellen. Als Matthäi Gunten abholt, stellt es sich heraus, dass von Gunten sich an die Polizei gewendet hat und etwas im Wald gefunden hat.

Kapitel 5: Bis jetzt kritisierte Dürrenmatt in seinem Para-text die Detektivgeschichte, aber die Handlung fing wie ein typisches Werk dieser Gattung an. Im fünften Teil kommt es zu den ersten zwei großen Verstößen. Im Wald finden sie das Opfer. a) Normalerweise sind Mordopfer in Detektivgeschichten keine Kinder und sie tauchen nie als Schaulustige am Tatort auf. Die Realität sieht natürlich anders aus:

„Ein Polizeibeamter blickt nie Weg, Henzi..., Führt die Kinder Weg⁴⁸

Matthäi und sein Team fangen an Indizien zu suchen, ganz nach dem Buch:

⁴⁷Ebda. Seite 22.

⁴⁸Ebda. Seite 27.

„Matthäi wartete. Spuren? Nichts. Alles verschlammt. Bei den Knöpfen nachgesehen? Fingerabdrücke? Aussichtlos nach diesem Wolkenbruch.“⁴⁹

b) Wegen des Regens bekommen wir so gut wie keine Indizien, die für den Detektiv am wichtigsten sind. Wir erfahren nur den Namen des Opfers (Gritli Moser) und was die Mordwaffe ist (ein Rasiermesser). Luginbuhl, der Lehrer der das Opfer identifiziert hat, gibt Matthäi Informationen über das Mädchen. Matthäi macht den Entschluss sich nach Moosbach aufzumachen und dort den Eltern des Mädchens die schlechte Nachricht zu überbringen.

Kapitel 6: Matthäi macht den schmutzigen Teil seiner Arbeit. Er kommt zu den Eltern des Opfers um sie zu benachrichtigen, dass ihre Tochter tot ist. Wir erleben einen Teil der Detektivarbeit, der sehr unangenehm ist. Matthäi wird Angesichts der emotionalen Lage dazu gebracht ein Versprechen zu geben. Er verspricht, dass er den Mörder fangen wird. Dieses Versprechen ist aus meiner Sicht ein unmögliches Versprechen, da es nicht in Matthäis Macht liegt zu garantieren, dass der Täter erwischt wird. Dieses Versprechen wird als ein Grundelement bestimmen, ob es sich bei diesem Werk um Trivialliteratur handelt. Die Szene endet mit dem Abgang von Matthäi und einem furchtbaren Geräusch:

„Dann hörte er plötzlich vom Hause her, hinter sich, einen Schrei wie von einem Tier. Er beschleunigte seinen Schritt und wusste nicht, ob es der Mann oder die Frau war, das so weinte.“⁵⁰

Kapitel 7: Matthäi kommt nach Magendorf zurück. Der Tatort wurde abgesichert und weitere Maßnahmen zur Aufklärung eingeleitet. Bald kommt es zu einem neuen Problem. Die Dorfbewohner sind wieder ein Element, der nicht logisch ist:

„Eine dumpfe Wut, die keinen Plan hatte rottete die Bauern zusammen. Sie wollten Rache, Gerechtigkeit.“⁵¹

Wir haben eine hitzige Atmosphäre, komplementiert mit heißen Wetter. Die Bewohner haben die Polizei eingekreist und lassen sie nicht ziehen. Sie glauben Gunten ist schuldig und zeigen

⁴⁹Ebda. Seite 28.

⁵⁰Ebda. Seite 33.

⁵¹Ebda Seite 35.

Anzeichen von Lynchjustiz. Der Gemeindepräsident ist der gleichen Meinung und will nicht helfen:

„Dem Hausierer geht es eben an dem Kragen, brummte er“⁵²

Die Situation droht immer mehr zu eskalieren, bis Matthäi sich an die Menge wendet und ihnen die Auslieferung Guntens anbietet. Dürrenmatt baut in seinen Geschichten gerne Richter ein, jedoch ist der Richter hier die Masse. Die Masse als Richter ist ein groteskes Bild, da ein Richter objektiv sein soll. Die Masse hingegen ist weder objektiv noch gerecht und lässt sich nur von Emotionen leiten:

„Seit alters her werden in unserem Lande die Verbrecher durch Gerichte abgeurteilt, wenn sie schuldig sind, und freigesprochen, wenn sie unschuldig sind, fuhr Matthäi fort. Ihr habt nun beschlossen, dieses Gericht selbst zu bilden. Ob ihr das Recht dazu habt, wollen wir hier nicht untersuchen, ihr habt euch das Recht genommen“⁵³

Matthäi verlangt gerade das Unmögliche als Bedingung. Die Masse soll gerecht sein. Das Verfahren fängt an und Matthäi überführt mit Logik die Menge als untaugliche Richter. Dabei stellt er sich geschickt an, lässt die Menge selbst zum Schluss kommen und es entsteht sogar eine kleine Komödie durch Aussagen der unglaubwürdigen Zeugen aus der Menge. Ironischerweise gab er hier ein Versprechen, dass er nicht halten wollte.

Kapitel 8: Von Gunten ist in der Polizeistation und soll befragt werden. Er ist überzeugt, keiner glaubt ihn. Matthäi versucht ihn zu beruhigen, ist jedoch selbst nicht ganz von seiner Unschuld überzeugt.

Kapitel 9: Dr. H. taucht im Fall auf und beschreibt die Aussage Guntens. Höchst wahrscheinlich ist es ein Serienmörder gewesen und der Hausierer ist wegen seiner Vorbestrafung verdächtig. Er hört seine Geschichte, die so geht: Er ist im Wald eingeschlafen, wurde von einem Schrei geweckt, ignorierte ihn und später, vom Sturm verscheucht, fand er die Leiche. Aus Angst man würde ihn verdächtigen sagte er nichts, bis er zur Polizei kam. Der

⁵²Ebda. Seite 36.

⁵³ Friederich Dürrenmatt, das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman, Seite 38.

Fall wird als Lustmord eingeführt. Solche Fälle sind der größte Feind des Detektivs, weil bei solchen Fällen, wie Dr. H. sagte, alles möglich ist. Erst fehlen konkrete Indizien, dann ist der Verdächtigen Kreis die ganze Schweiz. Die Ermittlungen werden immer schwieriger und die Logik immer unwichtiger. Der Detektiv weiß nicht mehr als die Menge im Mägendorf. Der Polizist Henzi, den Matthäi den Fall überreichte, möchte ein Kreuzverhör machen. Die Menschlichkeit wird als der größte Störfaktor entlarvt.

„Ich glaube nicht, dass der Mann etwas mit dem Mord zu tun hat. Er ist nur unsympathisch, und da kommt ein Verdacht gleich auf. Aber das ist ein subjektiver Grund, meine Herren, kein kriminalistischer, und dem wollen wir nicht so ohne weiteres nachgeben.“⁵⁴

Dr. H ist die einzige objektive Stimme.

Kapitel 10: Dr. H. und sein Team mobilisieren alle möglichen Kräfte, um den Täter zu finden. Wieder ist die Hilflosigkeit der Polizei zu erkennen. Sie machen alles Mögliche, benutzen Technik, Tiere, Zeugenbefragung, logisch aufgebaute Polizeiarbeit, aber zu keinem Erfolg. Wir sehen die Realitätstreue Suche nach der Nadel im Heuhaufen. Die Polizei tappt im Dunkeln und so geht Dr. H. zur Schule des Opfers. Die Lehrerin Krumm und die Kinder üben ein Lied für die Beerdigung von Gritli. Der Druck steigt und so werden Kinder als Erwachsene behandelt und befragt. Wir sehen im Laufe der bisherigen Geschichte, wie Kinder immer wieder in die Handlung eingezogen werden, jedoch ist ihre Rolle viel realer. Auch ein Kind ist keine Ausnahme bei Verbrechen und jede Aktion ruft eine Reaktion vor, sei es direkt oder nicht. Ursula Fehlmann, die beste Freundin des Opfers, hat die einzigen Informationen für Dr. H.

„Gritli hat niemanden getroffen? Schon jemand, antwortete das Mädchen. Ich wunderte mich über diese Antwort. Was willst du damit sagen, Ursula? Es hat einen Riesen getroffen, sagte das Mädchen leise. Einen Riesen? Ja, sagte das Mädchen. Du willst sagen es sei einem großen Mann begegnet? Nein, mein Vater ist ein großer Mann, aber kein Riese. Wie groß war er denn? Fragte ich. Wie ein Berg, antwortete

⁵⁴ Ebda. Seite 40.

das Mädchen, und ganz schwarz Und hat dieser Riese dem Gritli etwas geschenkt?
Fragte ich. Ja, sagte das Mädchen. Was denn? Kleine Igel. Igel?“⁵⁵

Diese obskuren Informationen sind fast irrelevant, aber die Polizei bekommt nur solche nebensächlichen Indizien. Ich würde sogar sagen, es sind keine Indizien, sondern Fragmente von Indizien. Die Szene endet mit dem Gesang der Kinder.

Kapitel 11: Erfolglos fahren Dr. H. und sein Team nach Zürich. Matthäi fängt an eine Theorie zum Fall zu entwickeln:

„Ich glaube nicht, sagte er, dass der Mörder ein Mägendörfer ist. Es muss sich um den gleichen Täter wie im Kanton Schwyz handeln; der Mord hat sich auf die gleiche Weise abgespielt. Ich halte es für wahrscheinlich, dass der Mann von Zürich aus operiert.“⁵⁶

Matthäi ist vom Fall etwas angefallen und möchte eigentlich noch nicht versetzt werden.

Kapitel 12: Die Polizei ist nicht immer unbedingt für. Dr. H. trifft auf Henzi in der Station, der etwas macht, was gesetzlich nicht erlaubt ist.

„Der Kerl will immer noch nicht gestehen, sagte er. Wer will nicht gestehen? Von Gunten. Ich stutzte. Dauerverhör? Schon den ganzen Nachmittag, sagte Henzi, und diese Nacht machen wir durch, wenn es sein muss. Nun behandelt ihn Treuler.“⁵⁷

Kapitel 13: Von Gunten wird auf der Station in die Mangel genommen. Sachen wie geschlossene Fenster, grelles Licht in einem dunkeln Raum, ein unangenehmer Sitzplatz werden methodisch benutzt um Von Gunten zum Geständnis zu bringen. Er ist der einzige Verdächtige, obwohl ihm gesagt wird, er sei ein Zeuge. Er war in der Nähe, verkaufte die gleichen Sachen, wie sie auf dem Tatort gefunden worden sind und hinzu kommt das Blut an seinem Kleidern und die Schokolade im Magen des Mädchens(Er hatte die gleiche Art bei

⁵⁵ Friederich Dürrenmatt, das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman, Seite 54.f.

⁵⁶Ebda. Seite 56.

⁵⁷Ebda. Seite 58.

sich). Die zwei Polizisten finden, nach ihrer Meinung, Lücken in seiner Geschichte und fangen an ihn direkt zu beschuldigen. Er erscheint immer mehr als der Verdächtige.

„Nun war auch ich von der Schuld des Hausierers überzeugt. Sein Geständnis war nur noch eine Frage der Zeit. Ich nickte Henzi zu und verließ den Raum“⁵⁸

Kapitel 14: Von Gunten gestand die Tat und der Teil endet mit seinem Selbstmord. Dazwischen ist aber auch Matthäi, der seine Sachen abholt und nicht wirklich von der Schuld Guntens überzeugt ist. Der Rest der Station möchte eigentlich nur noch den Bürokratischen Teil richtig wissen.

„Ich will nur hoffen, dass korrekt vorgegangen wurde, brummte ich. Das Verhör hatte über zwanzig Stunden gedauert. Das war natürlich nicht erlaubt, aber wir von der Polizei können uns schließlich nicht immer nach dem Vorschriften richten.“⁵⁹

Kapitel 15 bis 17: Der Fall scheint abgeschlossen und Matthäi soll abreisen. Er entscheidet sich zu bleiben und verpasst seinen Flug. Er trifft diese Entscheidung, als er die Kinder am Flughaffen sah und auch weil er glaubt, dass er sein Versprechen nicht gehalten hat.

Kapitel 18: Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Realismus in der Station Zürichs. Matthäi als Idealist glaubt nicht an von Guntens Schuld und möchte den Fall wieder übernehmen. Seine Begründung:

„Wenn diese Möglichkeit der Gefahr besteht, fuhr Matthäi eindringlich fort, ist es Pflicht der Polizei, die Kinder zu schützen und ein neues Verbrechen zu verhüten.“⁶⁰

Dr. H. als Realist ist wütend, weil sie jetzt wegen des Abbruchs eines Vertrags ärger haben und lehnt auch deswegen Matthäi ab. Diese Aussage kann man als Kritik des Detektivromans oder auch der Realitätsdarstellung verstehen:

⁵⁸Ebda. Seite 66.

⁵⁹Ebda. Seite 67.

⁶⁰Ebda. Seite 76.

„Zwar sei alles möglich, auch das Unwahrscheinliche, doch wir müssen von dem ausgehen, was wahrscheinlich sei..... Dass der gesunde Menschenverstand sich irren könne, dass wir menschlich seien, sei unser Risiko. Das müssten wir auf uns nehmen..... Wir könnten uns den Luxus einer weiteren Untersuchung schon rein technisch gar nicht mehr leisten.“⁶¹

Matthäi gibt nicht auf und macht privat weiter, ohne sich bei der Polizei einzumischen.

Objektiv gesehen ist Matthäi nicht im Unrecht, aber in der echten Welt müssen wir manchmal in den sauren Apfel beißen. Matthäi tut das nicht und riskiert wegen eines Mörders sein Privatleben, auch wenn er den Täter erwischt.

Kapitel 19: Matthäi kommt nach Mägendorf und findet Ursula bei Versteckspielen. Sie versteckt sich hinter ihn und erzählt von einem Bild des Täters, das das Gritli gemalt hat. Endlich ein brauchbarer Hinweis.

Kapitel 20: Die Untersuchungen von Matthäi stören die Mägendorfer und auch seine ehemaligen Kollegen beschwerten sich über sein Verhalten. Er fing an zu trinken, zu rauchen und aggressiver zu werden. Er beschimpft Feller als Justizmörder, wird fast aus dem Dorf gejagt, nachdem er sich Gritlis Bild nahm....

Dr. H. sieht das als eine Gelegenheit Matthäi den Job zu retten. Er meldet ihn krank und möchte ihn zum Psychiater schicken. Interessanterweise hat er sich schon selbst angemeldet.

Kapitel 21 und 22: Matthäi kommt zum Psychiater Locher wegen seiner Untersuchung. Was er nicht weiß ist, dass Locher auch ihn erwartet um ihn eine psychiatrische Diagnose zu erstellen und auch eine Therapie zu verschreiben:

„Sie haben den Auftrag erhalten, mich zu untersuchen, stellte Matthäi fest und drückte seine Zigarette aus. Weil ich der Kantonspolizei nicht ganz „normal“ erscheine.“⁶²

Locher analysiert ihn und warnt vor einem bevorstehenden seelischen Zusammenbruch. Der Arzt ist Matthäi sehr freundlich gesinnt, da sie beide Sonderlinge sind und so trinken sie

⁶¹Ebda. Seite 76.f.

⁶² Ebda. Seite 89.

danach zusammen Kognak und Matthäi bespricht mit ihm seinen Fall. Dürrenmatt führt sein Werk jetzt in das typische Schema eines Detektivromans ein. Locher wird zum typischen Watson und hilft den Scherlock beim Fall. Sie versuchen mit der Hilfe ihres Verstandes den Fall zu lösen und schaffen es sofort eine Hypothese aufzustellen. Nach der Psychoanalyse und der Analyse des Bildes kommen die Beiden zum Schluss: Der Mörder ist noch frei, ist sehr groß, primitiv, fährt einen Schwarzen amerikanischen Wagen, er hat Frauenkomplexe und greift deswegen kleine Mädchen an, begeht seine Morde in immer kleineren Intervallen und das Mädchen hat nichts gesagt, weil er sie davon überzeugete nichts zu sagen. Locher merkt am Ende, dass er zum „Watson“ gemacht wurde und warnt Matthäi, dass jeder Wahnsinn logisch begründbar ist und wenn er weiter den Wahnsinn als Methode benutzt, wird er am Ende selbst wahnsinnig. Die Atmosphäre komplementiert wieder mit der Stimmung(Nebel für Geistige Verwirrung, Schwarz für schlechte Nachrichten....)

Kapitel 23: Matthäi hat etwas vor. Die Station erhält Informationen über seine Untersuchungen von allen Seiten und fängt an auch am Fall zu zweifeln. Drei seiner Unterfangen werden sogar gemeldet: Er hat eine Tankstelle übernommen, wohnt dort, ist sogar erfolgreich und möchte trotzdem keinen Gehilfen. Er wollte aus irgendeinem Grund ein Mädchen aus dem Waisenhaus adoptieren. Er wohnt auf der Tankstelle mit Frau Heller, einer Prostituierten.

Dieser Teil schwenkt über ins Komische, als wir eine ganze Reihe von Verbrechern an der Tankstelle sehen, die sich vom Ex-Kommissar bedienen lassen wollen und die Polizei fassungslos seine Eskapaden miterlebt.

Kapitel 24: Dr. H. kommt zu der Tankstelle und sieht dort Matthäi, Frau Heller und Annemarie, ihr Kind. Matthäi hat den Fall noch lange nicht aufgegeben und hat eine Art Falle gemacht, oder, wie er sagte, er fischt. Was er damit meint offenbart er durch eine Angelgeschichte. Ein rothaariger Junge hat ihm gesagt, wie man richtige Fische fängt. Dafür ist der Ort und der Köder wichtig. Matthäi hat das in seine Version umgewandelt. Die Tankstelle ist der Ort. Da er herausgefunden hat aus welchem Kanton der Mörder ist, hat er die Tankstelle an der Straße übernommen wo am meisten gefahren wird zwischen Zürich und den anderen Kanton. Es handelt sich um den Kanton Graubünden, eine Information die er in Gritlis Zeichnung fand(Die Hörner sind ein Wappen). Das groteske daran ist der Köder:

„Hier bei dieser Tankstelle ist der günstige Ort, und diese Straße ist der Fluss, nicht wahr? Matthäi verzog keine Miene. Wer von Graubünden nach Zürich will, muss sie benutzen, will er nicht den Umweg über den Oberalppass machen, antwortete er ruhig. Und das Mädchen ist der Köder, sagte ich und erschrak. Es heißt Annemarie, antwortete Matthäi. Und jetzt weiß ich auch, wem es gleicht, stellte ich fest. Dem ermordeten Gritli Moser.“⁶³

Wir können langsam die Besessenheit des Matthäi erkennen. Er möchte den Täter schnappen und dabei ist jedes Mittel recht. Frau Heller und Annemarie glauben sie sind dort, weil Matthäi eine Haushälterin braucht. Es ist ein Paradox, wie er ein Mädchen der Gefahr ausübt, obwohl er den Fall übernehmen wollte um Kinder zu schützen. Rückblickend können wir eine Transformation der Psyche des Detektivs erkennen, die wahrscheinlich immer noch nicht abgeschlossen ist, wenn wir den Anfang des Buches in Betracht nehmen.

Kapitel 25: Der einzige Sinn seines Lebens wurde das Wartespiel. Mit der Zeit verliert Matthäi die Hoffnung und zerfällt innerlich. Er verbringt jede Minute in der Nähe des Mädchens und fischt weiter; so sehr, dass Frau Heller mistrausch wird. Als er schon aufgeben will, kommt das Mädchen auf einmal mit der gleichen Schokolade zurück, die Gritli gezeichnet hat. Er lebt wieder auf. Der Fisch hat angebissen. Nach einer kurzen Befragung bestätigt er seinen Verdacht und lässt das Mädchen gehen.

Kapitel 26: Matthäi informiert die Polizei und seine Kollegen Dr. H, Henzi, Feller und andere kommen um mit ihm im Wald auf der Lauer zu warten. Mit der Zeit kippt die Stimmung immer mehr. Der Täter taucht nicht auf. Polizisten gehen langsam zurück und nach einer Woche werden die Polizisten sogar auf das Mädchen wütend. Das ganze eskaliert in einem grotesken Wutanfall der Polizisten und Matthäis, die das Mädchen sogar verprügeln. Das Mädchen nennt sie Lügner in einer schrecklichen Stimme und Frau Heller beobachtet alles. Sie hat von der Lehrerin den Plan erfahren und kommt förmlich zu Matthäi, nimmt ihr Kind und geht zur Tankstelle. Objektiv gesehen ist es ein Wendepunkt, der über die geistliche Gesundheit von Matthäi bestimmt. Die Groteske hier ist für Detektivgeschichten nicht nur ungewöhnlich, sondern ein Tabu, angefangen vom Mädchen als Köder bis zur Eskalation im Wald; und der Täter wird immer noch nicht gefunden.

⁶³Ebda. Seite 115.

Kapitel 27: Dr. H. versucht Matthäi ein letztes Mal zum Sinne zu bringen, aber er bleibt innerhalb seiner Vorstellung und weigert sich aufzugeben. Seine Theorie wird als Hirngespinnst bezeichnet, aber er gibt nicht auf. Am Ende geben ihn alle auf, fahren weg und er wird an der Tankstelle zu der verkommenen, traurigen Figur, die wir schon am Anfang des Buches sahen.

Kapitel 28: Dieser Teil ist besonders interessant. Wir kommen zurück zum Autor und Dr. H., der wieder einen Paratext von Dürrenmatt ausspricht. Er sieht voraus, wie sein Werk kurzer Hand trivial gemacht wird. Er bezieht sich auf das Ende, aber auch an viele Milderungen des Stoffes, oder Hinzufügungen (Der Täter taucht auf, eine Puppe als Köder, ein Unschuldiger stirbt...), damit der Stoff in das typische Schema der Detektivgeschichte gehört. Er bezieht sich auf Max Frischs Werke und kombiniert auf einmal, wie ein Detektiv:

„Sie sehen, ich bin Ihnen auf die Schliche gekommen“⁶⁴

Dürrenmatt macht sich wieder lustig über die Detektivgeschichte und kommt mit einer Pointe:

„Nichts ist grausamer als ein Genie, das über etwas Idiotisches stolpert. Doch hängt bei einem solche Vorkommnis alles davon ab, wie sich nun das Genie zum Lächerlichen stellt“⁶⁵

Er meint, es ist in Ordnung idealistisch zu sein, wenn man seinen Idealismus mit Realität nicht zu sehr verbindet. Etwas aus dem Geist kann nicht vollkommen und unverändert in der Realität eingesetzt werden, ähnlich wie eine Adaptation in der Kunst.

Kapitel 29 und 30: Die zwei letzten Teile bringen endlich Licht ins Dunkle. Die Wahrheit ist so absurd und der Täter so unberechenbar, dass man bei diesen grotesken Szenen einfach nur schreien möchte. Dr. H. erfährt alles von der Mutter des Täters, Frau Schrott, an ihrem Sterbebett. Persönlich konnte ich nicht ausmachen, ob die Mutter oder ihr Sohn Albert der verrücktere ist. Sie erzählt munter über die Grauentaten ihres Sohnes, als ob sie ein Märchen erzählt. Der Sohn hört eine Stimme vom Himmel und tötet danach. Die Mutter macht sich

⁶⁴Ebda. Seite 144.

⁶⁵Ebda. Seite 145.

mehr Sorgen um den Hoff, wird auf ihren mit Blut bedeckten Sohn „fast“ böse, und ihre größte Sorge ist ihre Schwester, die sie belächeln könnte. Die sterbende Oma verhöhnt die Polizei geradezu und stiftet ihr Geld. Der Täter Albert ist bei einem Autounfall gestorben, gerade auf dem Weg in Matthäis Falle. Matthäi ist nicht mehr zu retten und verkommt an der Tankstelle. Als Gipfel gibt das Mädchen der Frau von Dr. H die gleiche Schokolade, die als ein Hinweis gedeutet wurde.

15.2 Romanfiguren

Dr. H.: Als Dürrenmatts Stimme, Kritiker und Realist ist Dr. H. eine der wichtigsten Figuren im Roman. Er ist ein richtiger Pragmatiker, akzeptiert die Dinge wie sie sind und ist immer noch ein Humanist, den die Ungerechtigkeit stört, aber er hat seine Gefühle unter Kontrolle. Sein einziger Moment der Schwäche ist am Schluss bei Frau Schrotts Geschichte. Dieser Teil lässt ihn noch Menschlicher erscheinen, da kein normaler Mensch bei so etwas ruhig bleiben könnte, oder sollte. Er ist ein Protagonist, Erzähler und Medium für Dürrenmatts philosophische Gedankengänge zu gleich.

Matthäi: Als Detektiv der Geschichte ist Matthäi alles, aber kein Stereotypischer Detektiv. Er erfüllt Teile des Schemas, doch weicht davon in vielen kritischen Punkten ab. Der Detektiv ist ein Genie, Gentleman, löst alle Fälle durch Logik, hat immer Recht, verkörpert unseren Glauben an die Gerechtigkeit. Den ersten Punkt erfüllt er, doch das ist auch schon alles. Er ist ein pedanter, fähiger Kommissar. Ein Gentleman ist Matthäi vom Anfang bis zum Ende nicht, doch mit der Zeit wird er immer schlimmer. Beispiele für solches Verhalten wären: Seine unhöfliche Art zu seinen Kollegen, das Ausnutzen von Menschen wie Frau Heller und Annemarie.... Die Logik ist eine Waffe, die Matthäi ausgezeichnet führt, gut in der Szene zu sehen als die Mägendörfer von Gunten lynchen wollen und Matthäi sie mit Logik vom Gegenteil überzeugt. Diese Logik hilft leider beim Fall nur wenig und wird immer mehr mit Wahnsinn ersetzt. Matthäi hatte am Ende Recht, aber die Gerechtigkeit wurde nie erfüllt. Der Kommissar ist ein Idealist, der von der Realität besiegt wurde. Ich möchte hinzufügen, dass ein Detektiv unpersönlich, mehr ein Symbol ist. Matthäi hingegen, hat eine Psyche und ist nicht statisch. Seine Persönlichkeit, Methoden und Verhalten ändern sich im Laufe der Geschichte.

Von Gunten: Von Gunten ist ein Zeuge, Verdächtiger und Opfer zu gleich. Es klingt bizarr, doch im Grunde war von Gunten nur am falschen Ort in der falschen Zeit. Seine Position in der Ermittlung ändert sich im Laufe der Geschichte, ausgelöst von vielen Zufällen in Kombination mit seiner Persönlichkeit, die ihn als Täter aussehen lassen. Gunten als Zeuge erscheint unsympathisch, nervös und mit seiner Vorgeschichte als Sexualverbrecher wird er schnell von jedem als Hauptverdächtiger gesehen. Als Verdächtiger wirkt er panisch, emotional instabil und, vor allem mit dem Indizien, schuldig. Als Opfer wird von Gunten nur viel später erkannt, lange nach seinem Selbstmord. Ähnlich wie Matthäi und Dr. H. hat von Gunten eine Psyche und eine potentiell reale Verhaltensweise eines Menschen in einer solchen Situation. Wir sehen oft in Detektivgeschichten nur den Detektiv und den Verbrecher als relevante Faktoren, die logisch vorgehen. In von Gunten sehe ich den menschlichen Faktor.

Menschen sind durchaus Tiere im Kern und finden in der richtigen Situation öfter zum instinktiven Verhalten als man glaubt. Dieses Verhalten ist ein Störfaktor einer jeden Ermittlung, die auf Logik basiert, da jeder unbeteiligte Mensch schnell durch impulsives Verhalten eine wasserdichte Theorie zu Nichte machen kann. Von Gunten ist ein Märtyrer und Symbol für Ungerechtigkeit.

Locher: Als Psychiater und Menschenkenner ist Locher der ideale Gehilfe des Detektivs. Wir sehen zwei Seiten dieser Figur: Locher als Mensch und Locher als „Watson“. Locher als Mensch hat Grundcharakterzüge, Bedenken, Gedankengänge und Sorgen, die ihm etwas Philosophisches und Akademisches verleihen. Er und Matthäi sind der typische schlaue Sonderling und ebenwürdig. Seine aufgedrängte Rolle als „Watson“ lässt ihn unpersönlich werden. Er erfüllt das Schema des typischen kleinen Gehilfen des großen Detektivs.

Henzi: Einer der Polizisten, der auch symbolisch für die reale Polizei steht. Damit meine ich seine Handlungen, die nicht immer den Regeln folgen, jedoch die Arbeit erledigen. Er wird von anderen Kollegen und Vorgesetzten in seiner Handlungsart bestätigt, was zum Schluss führt, dass er nicht die Ausnahme, sondern die Regel ist. Seine Charakterisierung ist flach mit einfachen Grundzügen.

Frau Heller: Man kann sie als Symbol der brutalen Realität sehen. Ähnlich wie Henzi, ist ihre Charakterisierung flach, doch ihre Handlungen haben eine Problematik. Damit ist die Not gemeint. Als Idealist würde man meinen, dass Heller, nach dem sie erfahren hat was Matthäi

gemacht hat(er machte ihre Tochter zum Köder für einen Serienmörder), mit ihrer Tochter sofort gehen würde. In der Realität fehlen der Ex-prostituierten Optionen uns so bleibt sie mit ihrer Tochter lieber ein Hausmädchen an der Tankstelle von Matthäi, als zu ihren alten Leben zurückzukehren. Ihre Tochter wird weiter als Köder missbraucht.

Annemarie: Sie ähnelt dem Opfer, wird als Köder von Matthäi und von Dürrenmatt als groteskes Element missbraucht. Am sonsten ist sie ein typisches Kind.

Ursula Fehlman: Die beste Freundin des Opfers. Ein Kind in der Rolle des Zeugen.

Gritli Moser: Ein Kind in der Rolle des Opfers.

Frau Schrott: Frau Schrott redet und denkt, wie ihr Name schon suggeriert, viel Schrott. Sie und ihr Sohn sind das Symbol des Chaos und Zufalls. Als ein Psychopath merkt sie gar nicht, dass sie von grausamen Verbrechen spricht und erzählt, als ob sie Kindern ein kleines Märchen erzählt. Ihre Prioritäten haben nichts mit gesunden Menschenverstand zu tun, oder würden man über das Kichern seiner Schwester nachdenken, nachdem ihr Sohn blutig nach Hause zurückkommt und den Mord gesteht? Sie ist Dürrenmatts Mittel um die Geschichte zu erläutern, aber auch ein Mittel der Verhöhnung. Sie ist das Salz, das Dürrenmatt in die Wunde des Detektivgenre Konzepts Schüttet.

Albert Schrott: Der Sohn und Ehemann von Frau Schrott, der Täter, ein psychopatischer und gewalttätiger Mensch. Seine unberechenbaren Aktionen machen ihn so gut wie undurchschaubar für Detektive. Sogar sein zufälliger Tod im Verkehr lässt nicht auf höhere Gerechtigkeit schließen, sondern lässt nur einem faden Geschmack im Mund liegen. Das Versprechen wurde nicht gehalten

Andere:(Eltern von Gritli, rothaariger Fischerjunge, Staatsanwalt, Riesen, Mägendörfer, Feller....)

15.3 Friederich Dürrenmatt „Das Versprechen“ Fazit

Einfach gesagt ist „Das Versprechen“ von Friederich Dürrenmatt kein triviales Werk. Es ist ein Kriminalwerk, maskiert als eine Detektivgeschichte. Dürrenmatt hat seine Indizien gut versteckt, aber wenn wir wie Detektive nach der Wahrheit suchen, bringen wir Licht ins Dunkle. Die Argumente für diese These sind:

1. Die Handlung gehorcht nicht den Gesetzen des Krimis (Aufbau, Ausgang, Erfüllung von Idealen in der Realität,) und fügt neue hinzu (Zufall, Wahnsinn, Menschlichkeit und Unmenschlichkeit als Schlüsselfaktoren in der Geschichte).
2. Die Figuren handeln nicht nach ihrer Rolle. Alle wichtigen Protagonisten entsprechen nur teilweise ihrer zugeteilten Rolle und dem Ideal des trivialen Genres. Sie haben eine Psyche und eine Persönlichkeit, die sich jenseits des Typischen ändern können.
3. Satirische, groteske, kritische und andere Stilmerkmale des Schriftstellers Friederich Dürrenmatt die in trivialen Werken nicht auftauchen sollten, sind anwesend. Oft werden triviale Schemas benutzt, damit die Originalität von Dürrenmatt besser zum Ausdruck kommt.
4. Man befasst sich mit der Problematik der Realität.

16. Die Verfilmung „Es geschah am helllichten Tag“ im Vergleich mit dem Buch „Das Versprechen“

Die Unterschiede zwischen den Werken sind in zwei Kategorien geteilt. Unter dem groben Unterschieden verstehe ich die Elemente und Szenen, die Dürrenmatts Werk von der Trivialität abheben und ob Nico Hofmann sie in seinem filmischen Werk in einer gleichen, ähnlichen oder einer neuen Art umgesetzt hat. Es sind Unterschiede, die das Schema der trivialen Literatur bestätigen oder widerlegen sollen und das Werk in die entsprechende Kategorie bringen (Hoch- oder Trivilliteratur). Die feinen Unterschiede sind Details in der sich manche Szenen unterscheiden, aber für die erwähnte Kategorisierung nicht wichtig sind. Diese Unterscheide werden gemacht, damit ein Vergleich zwischen den Werken entstehen kann. Die groben und feinen Unterschiede sind beide für die Ziele der Arbeit von Bedeutung.

Grober Vergleich:

1. Dr. H. wurde zu einer Nebenfigur degradiert. Seine Szenen und Gedanken vom Buch tauchen im Film nicht auf. Er besteht nur als Vorgesetzter von Matthäus in zwei Szenen. Einmal um ihn zu suspendieren und einmal, damit er ihm seine Marke zurückgibt. Dr. H. und seine Szenen im Buch sind vor allem wegen der Kritik an die Detektivgeschichte und der Problematik Befassung wichtig. Keine Figur hat diese Funktion ersetzt.
2. Matthäus und der Täter werden im Film typisch trivial porträtiert. Die schwarz/Weiße Technik mit Protagonisten, die sich nicht ändern.
3. Die Gerechtigkeit siegt, der Täter wird bestraft, der Held mit einer Beförderung belohnt und die Logik führte den Detektiv direkt zum Ziel. Die Mittel des Helden waren zwielichtig, aber durch den Erfolg gerechtfertigt.
4. Alle grotesken, oder unangenehmen Elemente des Buches wurden entfernt, oder gemildert, manche sogar nach Dürrenmatts Vorschlägen aus dem Buch. (Beispiele: Die Gewalt bei der Befragung von Hans wird nicht von jedem unterstützt, die Puppe und nicht das Mädchen als Köder, Frau Heller ist keine Prostituierte, die Polizisten schlagen nicht aus Wut ein Kind, der Psychiater wird nicht zum „Watson“ gemacht, sondern ist nur eine Informationsquelle, Frau Heller ist nicht in einer Notlage, Matthäus wird nicht aus politischen Gründen versetzt...).
5. Der Zufall ist kein Faktor, obwohl Matthäus ihn einmal erwähnt. Harald kommt nicht zufällig bei einem Autounfall um.
6. Die Polizei tappt nicht im Dunklen herum. Harald wird schnell identifiziert, lange bevor er in die Falle tappt. Im Buch ist er unsichtbar. Nur seine Leichen sind der Beweis, dass es ihn überhaupt gibt.
7. Der Detektiv hat am Ende Recht und es gibt keine Veränderungen in seiner Psyche. Er bleibt ein Gentleman.
8. Die Figur und Szene von Frau Schrott am Ende wurden weggelassen. Sie war im Buch ein Symbol des Chaos und der Verhöhnung der Detektivgeschichte, aber auch eine Kritik an die Scheinheiligkeit der christlichen Gesellschaft. In Hofmanns Film wurde sie damit unnötig.

Feiner Vergleich:

1. Die Geschichte wird nicht von einem Erzähler erzählt.
2. Der Kriminalautor ist nicht anwesend.
3. Die Geschichte fängt am Mordplatz mit Von Gunten/Hans neben der Leiche von Gritli Moser an. Er wird vor dem Wald gesehen und im Buch nicht.

4. Matthäus soll nicht wie im Buch nach Jordanien versetzt werden.
5. Hans wird schon von der Menge gelyncht als Matthäus kommt(Sie wollen Hans ertränken) und er schafft es nur knapp ihn zu retten.
6. Das Verhör von Hans leitet Steiner, nicht Henze. Hans gesteht nicht, sondern er wird mit Drohungen gezwungen ein Geständnis zu unterschreiben. Hans erhängt sich nicht, sondern er wird von Herr Moser erschossen.
7. Das Bild des Opfers vom Täter ist etwas anders als im Buch. Der Täter fährt kein Auto, sondern ein Motorrad.
8. Matthäus wird nur Gast bei Frau Hellers Restaurant und übernimmt nicht gleich eine ganze Tankstelle. Er wird nicht verrückt.
9. Die Szene mit dem rothaarigen Fischerjungen wurde entfernt.
10. Matthäus geht am Ende nach der Lösung des Falls zu Frau Moser und hilft ihr am Hof.
11. Als am Anfang Matthäus Herr und Frau Moser vom Tod ihrer Tochter erzählt, erwürgt der Bauer aus Wut eine Gans und hackt kein Holz wie im Buch. Der schreckliche Schrei als Matthäus ging wurde weggelassen.
12. Matthäus hat sein Versprechen, den Täter zu fangen, erfüllt.

Im Fazit hat Hofmanns Film nur teilweise die Namen und Szenen von Dürrenmatts Buch übernommen. Manche Szenen und Figuren gleichen sehr denen aus dem Buch, aber viele wurden neu erfunden, weggelassen, hinzugefügt, oder leicht verändert. Die Grundgedanken, die das Buch prägen, wurden im Film nicht in einer ähnlichen, oder einer neuen Fassung realisiert. Der Film wurde nach dem Regeln der Trivialliteratur gemacht und popularisiert. Demnach ist „Es geschah am helllichten Tag“ eine popularisierende Adaptation und eine Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff. Damit wäre der zweite Verdächtige der Trivialität überführt. Trotzdem ist es, meiner Meinung nach, ein guter Film seiner Branche.

17. „The Pledge“ im Vergleich mit dem Buch „Das Versprechen“

Der grobe Vergleich wird genau wie mit Hofmanns Film gemacht. Ein feiner Vergleich wäre in diesem Fall sinnlos, da „The Pledge“ in einer anderen Realität spielt und bis auf wenige Grundmotive kaum etwas mit dem Original gemeinsam hat. Die Protagonisten und Handlungsorte tragen andere Namen und sind im besten Fall nur manchen aus dem Buch ähnlich.

Grober Vergleich:

1. Dr. H. und seine Szenen sind alle weg. Der Film wurde allerdings auf eine andere Art umrahmt. Die Szenen am Anfang und am Ende sind fast gleich und bringen zum Nachdenken. Die Szenen von Jerry sind Matthäis Schicksal im Buch sehr ähnlich. Wir erfahren am Ende was zu diesen einem Punkt geführt hat, was den emotionalen Schlag noch verstärkt. Penn wird den Satz von Dürrenmatt "Es gibt nichts traurigeres, als ein Genie, das auf etwas dummes stößt."⁶⁶ mit dieser Szene gerecht. Und Jerry ist in der Tat ein trauriges Bild des mal großen Polizisten, der nun allein an einer Tankstelle vor sich hinbrabbelt.
2. Der Erzähler und die Problematikbefassung mit der Detektivgeschichte sind mit Dr. H. auch weg, aber der Film beruft sich auch nicht auf einem Lehrer, oder Philosophen, um die Lehre deutlich zu machen. Der Zuschauer wird durch das Schicksal und Handlungen der Figuren dazu gebracht, selbst die Realität zu erkennen und vom Ideal zu trennen.
3. Die unangenehmen Szenen wurden nicht verschönert. Gewalt ist in Hollywood und der USA nicht unbekannt.
4. Die Vertreter der Gerechtigkeit und der Detektiv sind wie im Buch nicht allmächtig, der Täter wird nicht gefasst, stirbt zufällig und Logik führt, wie im Buch, wegen des Zufalls nicht zum Ziel. Penn geht sogar einen Schritt weiter. Jerry verdächtigt viele Männer, wie den Pastor Jackson, die nichts mit den Fall zu tun haben und muss am Ende wie Matthäi nach dem Täter „fischen“. Ironischerweise übersieht er den Täter, der bis zum Schluss gesichtslos bleibt. Wir erfahren nur den Namen, wer seine Frau ist und, dass er tot ist. In einem visuellen Medium ist das weniger als nichts, da der Täter nicht ein einziges Mal direkt gezeigt wird und wenn, dann ohne Handlungen, die ihm eine Persönlichkeit geben könnten. Bei Dürrenmatt erfahren wir alles über den Täter, aber im Film bekommt der Zuschauer nur Fragmente der Antwort.
5. In der Befragungsszene des ersten Verdächtigen macht sich Penn sogar etwas über die Polizei lustig. Der Verdächtige Toby, der im Film für von Gunten steht, ist ein geistig behinderter Mann und die Befragung läuft andersherum als bei Dürrenmatt. Von Gunten wurde richtig in die Mangel genommen und Toby wird beim Verhör von Korlak wie ein Kleinkind von der Mutter behandelt. Die Gewalt der Polizei ist spurlos verschwunden.
6. Die Protagonisten wurden, wie im Buch, nicht typisch schwarz/weiß mit Grundcharakterzügen porträtiert. Der Held ist zwielfichtig und, wie im Buch, wird das nicht ignoriert, da seine Methoden nicht zum Ziel führen, während sich die Psyche des Helden

⁶⁶ Friederich Dürrenmatt, das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman, Seite 145.

verändert und verkommt. Penn hat sogar den Antagonisten eine neue Farbe gegeben. Er ist weder schwarz, noch weiß, sondern einfach nur leer und gesichtslos.

7. Die Szene von Frau Schrott wurde weggelassen, aber das falsche Christentum erscheint in Margaret Larsen. Margaret zwingt im Grunde mit einem Kreuz Jerry sein Versprechen zu geben.

8. Die erzählte Zeit streckt sich über mehrere Jahre und die Jahreszeiten verstärken dieses Erlebnis, dass sehr gut die Realität widerspiegelt.

Im Fazit hat sich „The Pledge“ als kein Werk der Trivialität erwiesen. Der Film hat nur Grundgedanken des Buches übernommen, aber es sind alles Motive, die Dürrenmatts Buch originell machen. Penn hat keines falls nur das Literarische ins Filmische übersetzt, sondern er hat ein eigenständiges Meisterwerk produziert.

Einige Kerne von Dürrenmatts Werken wurden besonders gut übernommen. Einer dieser Punkte ist der fatalistische Gedanke, dass eine Geschichte erst zu Ende gedacht ist, wenn sie am schlimmstmöglichen Punkt angelangt ist. Dieser Punkt ist in der Regel unvorhersehbar.⁶⁷

Weiterhin hat es Penn genau wie Dürrenmatt geschafft unangenehme Fragen zu stellen, die für einen Zuschauer, der nur Unterhaltung sucht nur schwer verdaulich sind.⁶⁸

Man muss sagen, dass Sean Penn mit seinem Werk die Grundmotive von Dürrenmatt auf eine souveräne Art gemeistert und sogar ergänzt hat. Penn tut es nicht so direkt, wie Dürrenmatt. Er zeigt uns einfach eine Welt, die von der Norm Abweicht. Der Rest wird den Zuschauern überlassen. „The Pledge“ ist eine aktualisierende Adaptation und transformierende Interpretation. Das Versprechen des Detektivs, dass er den Täter erwischte wurde auch hier nicht gehalten.

⁶⁷ Vgl. The new Republic, Stanley Kaufmann on Films, The Detective in search of himself, Seite 28.

⁶⁸ Vgl. The 10 greatest crime novels of all time, World Literature Today, 2006, Seite 7.

18. Schlussfolgerung

Im Zentrum der Arbeit befinden sich die Werke von Friederich Dürrenmatt, Nico Hofmann und Sean Penn. Die Werke sind „Das Versprechen“, „Es geschah am helllichten Tag“ und „The Pledge“. Die Arbeit beinhaltet Ziele, theoretische Unterlagen und Schlussfolgerungen der Arbeit. Es gab zwei Ziele und die Theorie besteht aus drei Teilen. Diese Teile sind: Die Filmsprache, Biographie der Autoren und Trivilliteratur. Im Rahmen der Ziele kommen dann noch die Schlussfolgerungen. Das erste Ziel dieser Arbeit war es die Werke „Das Versprechen“, „Es geschah am helllichten Tag“ und „The Pledge“ auf einer intermedialen Ebene zu vergleichen. Die Werke gehören zu verschiedenen Medien, also war es nötig eine theoretische Grundlage der Filmsprache zu erforschen, die besonders im Anhang bedeutend ist, und insbesondere, da bei transmedialen Vergleichen schon wegen der Rezeptionsart Unterschiede entstehen müssen. Der Begriff der Literaturverfilmung hatte eine unterstützende Rolle. Er bezog sich auf die Arten der Literaturverfilmungen und identifizierte die Art der Verfilmung von Penns und Hofmanns Filmen. Beim Vergleich diente das Buch von Dürrenmatt als Basis für die Analyse der Verfilmungen und bezog sich auf die Personen, Handlungen, den Ort und die Zeit. Diese Unterschiede wurden in den feinen Unterschieden festgestellt und analysiert. Die feinen Unterschiede waren für das erste Ziel am wichtigsten. Die groben Unterschiede waren für das zweite Ziel der Arbeit wichtig. Sie bezogen sich auf das typische Schema der Trivilliteratur. Das zweite Ziel dieser Arbeit war es die Werke als Hoch- oder Trivialwerke zu identifizieren. Deswegen wurden die triviale Literatur und ihre Merkmale analysiert, insbesondere der Kriminalromane, da sich in diesem spezifischen Genre, unter trivialen auch wertvolle Werke verstecken können. Als Basis für diese Bewertung wurde das Schema der trivialen Werke genommen und ob das Werk diese erfüllt. Die groben Unterschiede beziehen sich bei den Verfilmungen auf diese Schemas und sind für die Kategorisierung wichtig. Demnach gehört Friederich Dürrenmatts Werk „Das Versprechen“ zur Hochliteratur, da es die meisten trivialen Schemas bricht und auf eine subtile Art durch Satire vor Originalität nur so strotzt. Sean Penns Werk „The Pledge“ bricht diese Schemas ebenfalls, allerdings in einem neuen Rahmen. Penn hat eine gute Arbeit geleistet und eine Verfilmung erschaffen, die sich vor ihren Vorgänger nicht verstecken muss und ebenfalls zur wertvollen Kunst gehört. Die Leistung von Penn ist sogar noch höher, da er mit einem viel schwierigeren Medium gearbeitet hat und in diesem Feld noch unerfahren war. Etwas wurde von Dürrenmatt übernommen und etwas hat Penn neu erfunden, aber sein Film ist, ähnlich wie Dürrenmatts Buch, verkannt, da er eine Perle im Sand ist. Nico Hofmanns

Werk „Es geschah am helllichten Tag“ ist ein typisches triviales Werk, nur mit Unterhaltungswert, da es das Schema des Trivialen im ganzen erfüllt. Damit wäre der Täter überführt, seine Vorgehensweise und Motiv entlarvt und der Fall damit abgeschlossen. Die Erforschung der Grundbegriffe der Filmsprache wurde zu einer sekundären Aufgabe, die im Anhang zur Geltung kommt. Es ist jedoch zu erwähnen, dass diese Begriffe die Arbeit unterstützt haben. Beim lesen eines Buches wissen wir oft nicht, welche sprachlichen Begriffe benutzt werden und wir brauchen für ein tieferes Verständnis eine theoretische Einführung in die Grundbegriffe der Schriftsprache. Eine ähnliche Situation haben wir mit dem Film. Wir sehen den Film, aber wir verstehen nicht die Elemente des Films. Deswegen wurden alle Segmente der Filmsprache behandelt. Diese Segmente liefern uns einen Eindruck in die Welt der Filmproduktion. Es ist zu beachten, dass die einfachsten Szenen des Films ein Zusammenspiel von vielen Segmenten der Filmsprache sind und die bearbeiteten filmischen Grundbegriffe sind nur die Spitze des Eisbergs. Das Was konnten wir selbst erkennen, aber das Wie wurde uns durch die Filmsprache klarer. Der Begriff der Literaturverfilmung hatte am Ende auch eine kleine Rolle. Er identifizierte „The Pledge“ als eine aktualisierende Adaptation und transformierende Interpretation und „Es geschah am helllichten Tag“ als eine popularisierende Adaptation und eine Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff im filmsprachlichen Sinne. Die Biographie der Autoren im theoretischen Teil lieferte Hinweise zu dieser Schlussfolgerung

19. Zaključak

U središtu ovog rada se nalaze radovi Friederich Dürrenmatta, Nico Hofmanna i Sean Penna. Ta djela su „Das Versprechen“, „Es geschah am helllichten Tag“ i „The Pledge“. Rad se sastoji od ciljeva rada, teoretske podloge i zaključaka rada. Postoje dva cilja, a teoretski dio sadrži tri djela: filmski jezik, biografija autora i trivijalna literatura. U okviru ciljeva dolaze još zaključci rada. Prvi zadatak ovog rada je bio da na transmedijalnoj razini usporedi djela „Das Versprechen“, „Es geschah am helllichten Tag“ i „The Pledge“. Djela spadaju u različite medije, pa je bilo potrebno proučiti osnove filmskog jezika, koji je bitan u privitku, i pogotovo pošto u transmedijalnoj analizi već zbog različite recepcije moraju nastati razlike. Pojam filmske adaptacije je pri tome imao ulogu potpore. Ticao se vrsta filmskih adaptacija te je identificirao vrstu adaptacija Pennovog i Hofmannovog Filma. Pri analizi je Dürrenmattova knjiga korištena kao osnova za analizu Filmova i odnosila se na likove, radnju, vrijeme i

mjesto radnje. Te razlike su primijećene i analizirane u sitnim razlikama. Te razlike su bile bitne za prvi zadatak rada. Za drugi cilj rada su bitne bile grube razlike. One su se ticale tipične sheme trivijalne literature. Drugi zadatak ovog rada je bio identificirati sva tri djela kao visoka ili trivijalna djela. Upravo zato je analizirana trivijalna literatura i njezina obilježja, a najviše obilježja kriminalnog romana, pošto se u ovom specifičnom žanru, između trivijalnih, skrivaju i vrijedna djela. Kao osnova identifikacije je korištena tipična shema trivijalne literature i da li djelo ispunjava tu šemu ili ne. Grube razlike se poglavito odnose na te sheme u adaptacijama i imaju važnu ulogu pri ocjeni. Friederich Dürrenmattovo djelo „Das Versprechen“ spada u visoku literaturu, jer krši gotovo sve šeme trivijalne literature i na suptilan način kroz satiričnost pršti originalnošću. Sean Pennovo djelo „The Pledge“ također krši te sheme ali na drugi način. Penn se dokazao i stvorio djelo, koje se svog prethodnika ne mora sramiti i također spade u umjetnički vrijedna djela. Pennovo postignuće je još veće, pošto je radio sa težim medijem u kojem je još bio neiskusni. Pri tome je ponešto preuzeo od Dürrenmatta, a ponešto je sam dodao, ali njegovo djelo je baš kao i Dürrenmattovo dragulj među ugljem, koji većina ne cijeni. Nico Hofmannovo djelo „Es geschah am helllichten Tag“ je tipično trivijalno djelo s zabavnom vrijednošću pošto u potpunosti ispunjava shemu trivijalnih radova. I tako je počinitelj otkriven, njegov motiv i tok radnje je jasan, a slučaj zaključen. Istraživanje filmskog jezika je postalo sekundarni zadatak, koji dolazi do izražaja u privitku. Ali treba napomenuti, da su ti izrazi podupirali rad. Pri čitanju knjige često ne znamo kakvim se pomagalicama književnost koristi i trebamo uvod u osnove radi dubljeg razumijevanja. Slična je situacija kod filma. Film možda vidimo, ali ne razumijemo njegove elemente. Zbog toga su obrađeni svi dijelovi filmskog jezika. Ti dijelovi nam daju uvid u svijet proizvodnje filmova. Možemo primijetiti da su i najjednostavnije scene suigra brojnih dijelova filmskog jezika, a da su obrađeni dijelovi samo vrh sante leda. Sam film možemo sami procijeniti, ali način nastajanja nam je tako postao jasniji. Izraz filmska adaptacija je na kraju također imao malu ulogu. On je identificirao „The Pledge“ kao aktualizirajuću adaptaciju i transformiranu interpretaciju, a „Es geschah am helllichten Tag“ kao popularizirajuću adaptaciju i preuzimanje književne sirovine u duhu filmskog jezika. Biografija autora u teoriji je davala naznake prema ovim zaključcima.

20. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Friederich Dürrenmatt, Die Frist, Diogenes Verlag AG Zürich 1980.

Friederich Dürrenmatt, „Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman“, Diogenes Verlag AG Zürich 1986

Sekundärliteratur:

-Bienk, Alice, Einführung in die interaktive Filmanalyse, Schüren. 2008 Gmbh

-Gast, Wolfgang, Grundbuch- Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, 1993.
Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg Verlag.

-Goertz, Heinrich, Friederich Dürrenmatt, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumentationen dargestellt von Heinrich Goertz, 1987. Rowohlt Verlag GmbH bei Hamburg

-Hickethier, Knut (1987): Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache, Verlag Moritz Diesterweg in Frankfurt, 45-57

- Kreuzer, Helmut (1981): Arten der Literaturadaption. Literaturverfilmung. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Themen. Texte. Interpretationen. Bamberg 1993: C.C. Buchners-Verlag, 27-31.

- Madison, Davis J. The 10 greatest crime novels of all time, World Literature Today, 2006

-Steincke, Hartmut, Herausgegeben vom Hartmut Steincke, Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, 1994., Berlin Erich Schmidt Verlag

-Spedicato, Eugenio, F. Dürrenmatts Kriminalroman "Das Versprechen(1958) und Sean Penns Thriller „The Pledge“ (2001), eine transmediale Analyse, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 143(2006)

- Kaufmann, Stanley, The new Republic Stanley Kaufmann on Films, The Detective in search of himself, In: The new republic 19.2. 2001.

Filmographie:

Nico Hofmann, „Es geschach am hellichten Tag“ (Verfilmung 1997)

Sean Penn, „The Pledge“(Verfilmung 2001)

Internetquellen:

Festspiele_Biografie-Interview_Hofmann.pdf

<http://www.biography.com/people/sean-penn-95422>

<http://www.deutschunddeutlich.de/contentLD/GD/GSt47wKonnotation.pdf>

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Film#b2-Bedeutung-3a>

http://www.durchblick-filme.de/illegal/IB7_Montage.htm

http://www.dieterwunderlich.de/Friedrich_Duerrenmatt.htm

<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Germanisztika/95Szendi/Trivialliteratur.pdf>

http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/49_filmabc_Literaturadaption.pdf.

<http://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele-wAssets/docs/2015/Nibelungen->

<http://www.pangloss.de/cms/uploads/Dokumente/Germanistik/Allgemeines/Trivialliteratur.pdf>

http://universal_lexikon.deacademic.com/267265/Literaturverfilmung

<https://de.wikipedia.org/wiki/Heftroman>

https://de.wikipedia.org/wiki/Nico_Hofmann

https://de.wikipedia.org/wiki/Sean_Penn

21. Anhang

21.1 „Es geschah am hellichten Tag“ Filmographie

Originaltitel: Es geschah am hellichten Tag

Deutscher Titel: Es geschah am hellichten Tag

Originalsprache: Deutsch

Produktionsland: D

Erscheinungsjahr: 1997.

Länge: 85 Minuten

Regie: Nico Hofmann

Drehbuch: Bernd Eichinger, Uwe Wilhelm

Produktion: Bernd Eichinger, Uschi Reich

Kamera: Tom Fährmann

Schnitt: Inge Behrens

Musik: Nikolaus Glowna

Besetzung:

Joachim Król: Kommissar Matthäus

Barbara Rudnik: Elisabeth Heller

Axel Milberg: Harald Schrott

Judith Thayenthal: Annemarie Heller

Heino Ferch: Hans 'Der Bock' Lederer

Hans Werner Meyer: Steiner

Arnd Klawitter: Henze

Martin Lüttge: Held

Monika Baumgartner: Mutter der ermordeten Hanne

Michael Mendl: Bauer Moser

Monica Bleibtreu: Frau Moser

Dieter Mann: März

Udo Thomer: Bauer Benz

Heinz-Josef Braun: Dorfpolizist

Steffen Schroeder: Jugendlicher

Ursula Buschhorn: Lehrerin

Heribert Czerniak: 1. Jungbauer

Alexander Held: 2. Jungbauer

Michael Z. Hoffmann: Bauer

Wolfgang Thon: Wirt

Helmut Wechsler: Stammtischgast

Dietmar Mössmer: Stammtischgast

Josef Hanneschläger: Stammtischgast

Patrick Patient: Schwarze Mamba

Friederike Rupprecht: Ursula Feldmann
Holger Schwiers: Doktor
Karina Thayenthal: Tante Brigitte
Sven Thiemann: BKA-Polizist
Alexander Kalouti: Assistent
Pascal Meier: Junge

21.2 „The Pledge“ Filmographie

Originaltitel: The Pledge
Deutscher Titel: Das Versprechen
Originalsprache: Englisch
Produktionsland: USA
Erscheinungsjahr: 2001
Länge: 118 Minuten
Regie: Sean Penn
Drehbuch: Jerzy Kromolowski, Mary Olson-Kromolowski
Produktion: Michael Fitzgerald, Elie Samaha
Kamera: Chris Menges
Schnitt: Jay Lash Cassidy
Musik: Klaus Badelt, Hans Zimmer

Besetzung:

| | |
|------------------------------------|-----------------------------|
| Jack Nicholson: Jerry Black | Taryn Knowles: Ginny Larsen |
| Patricia Clarkson: Margaret Larsen | Nels Lennarson: Hank |
| Benicio Del Toro: Toby Jay Wadenah | Beau Daniels: Rudy Karin |
| Aaron Eckhart: Stan Krolak | Pauline Roberts: Chrissy |
| Tom Noonan: Gary Jackson | Adrien Dorval: der Scheriff |
| Robin Wright Penn: Lori | |
| Vanessa Redgrave: Annalise Hansen | |
| Mickey Rourke: Jim Olstad | |

Brittany Tiplady: Becky Fiske

Harry Dean Stanton: Floyd Cage




Helen Mirren: Psychologin


Dale Dickey: Strom

21.3“Es geschah am hellichten Tag” Sequenzprotokoll



| Sequenz/ Szene | Zeit | Screenshot | Kameraeinstellungen und Perspektiven | Bildinhalt und Personen | Handlungsinhalt | Beleuchtung und Farbe | Musik und Geräusche |
|-------------------|----------|---|--|--|---|---|---|
| 1 | 00:00:00 |  | Groß, - | Logo, - | Vorspann | Schwarzer Hintergrund mit roten Buchstaben | Erkennungsmusik von „Konstantin Film“ |
| 2 | 00:00:17 |  | Nah, Total, Detail, Groß, Normal- und Vogelperspektive | Ein Wald, Filmographie Buchstaben, Hans Lederer und die Leiche eines Mädchens | Ein Mann ist im Wald neben der blutigen Leiche eines Mädchens. Seine Hände sind mit Blut beschmiert. Er fasst das Mädchen an, fängt an zu schreien, weint und rennt aus dem Wald hinaus. | Low-Key, rote Farbe | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Vogellaute, ein Schrei des Mannes |
| 3 | 00:01:45 |  | Weit, Nah, Normalperspektive | Ein Feld, Hans “Der Bock“ Lederer, mehrere Bauer | Hans rennt durch das Feld. Die Bauer arbeiten auf dem Feld und bemerken sein eigenartiges Verhalten | Normalstil, gelbe Farbe | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Kommentar eines Bauer |



| | | | | | | | |
|---|----------|---|--|---|--|-------------------------------------|--|
| 4 | 00:02:08 |  | Amerikanisch, Halbnah, Normalperspektive | Ein Dorf, Hans, ein Priester und Dorfbewohner | Hans rennt durch eine Menge von singenden Menschen, die sich um einen Priester gesammelt haben | Normalstil, neutrale Farben | Das Leuten einer Kirchenglocke, Gesang von Dorfbewohnern, Krächzten eines Hahnes |
| 5 | 00:02:22 |  | Halbtotale, Amerikanisch, Groß, Nah, Normalperspektive | Eine Bar, die Gäste und Hans | Hans kommt in die Bar, spricht gebrochene Sätze und verlangt nach einem Telefon und der Polizei. Er geht in die Toilette sich die Hände vom Blut zu waschen | Low-Key, helle und dunkle Farben | Die Glocke und Tierlaute von Draußen, rauschen des Wasserhahns |
| 6 | 00:03:11 |  | Nah, Halbnah, Normalperspektive | Kommissar Matthäus zu Hause | Matthäus macht sich zu Hause ein Frühstück und bekommt einen Telefonanruf | Normalstil, neutrale Farben | Fernseherlaute, Telefonklingeln und Bratgeräusche |
| 7 | 00:03:52 |  | Total, Nah, Groß, Normalperspektive | Eine Straße im Wald und ein Auto in dem Kommissar Matthäus und seine Kollegen sind. | Die Drei Männer fahren im Auto und sprechen über Hans und bilden sich schon Vorurteile. | Low-Key, dunkle Farben | Der Regen und Donner, Dialoge. |





| | | | | | | | |
|----|----------|---|--|--|---|---|--|
| 8 | 00:04:18 |  | Halbtotale, Nah, Groß, Normalperspektive | Der Mordplatz, Schaulustige, Matthäus und seine Kollegen | Die drei Polizisten fangen an mit ihrer Untersuchung und finden heraus wer das Opfer ist und die Mordwaffe | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden |
| 9 | 00:05:05 |  | Total, Nah, Halbnah, Halbtotale, Groß, Normalperspektive | Ein Bauernhof, ein Auto, Tiere, Matthäus, Frau und Herr Moser(Die Eltern des Opfers) | Der Kommissar kommt mit dem Auto um den Eltern die schlechte Nachricht zu überbringen. Ein Hund kommt zu ihm. Der Bauer schlachtet seine Gänse. Er erwürgt eins nachdem er vom Tod seiner Tochter erfährt und weint. Frau Moser bringt Matthäus zu versprechen, dass er den Mörder findet. | Normalstil, Low-Key, neutrale und dunkle Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Tiergeräusche, Handyanruf |
| 10 | 00:07:23 |  | Halbtotale, Halbnah, Amerikanisch, Nah, Groß, Normalperspektive | Ein Dorf, ein Bagger Matthäus und seine Kollegen, Eine Wütende Meute, Hans "Der | Hans wird von der Meute gelyncht. Matthäus kommt, lenkt die Meute kurz mit Logik ab und bringt | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), |



| | | | | | | | |
|----|----------|---|--|---|---|-----------------------------------|---|
| | | | | Bock“ | Hans in sein Auto. | | Dialoge der Anwesenden, Tiergeräusche |
| 11 | 00:11:00 |  | Halbtotale, Nah, Groß, Normalperspektive | Der Tatort, die Polizei | Die Polizei untersucht mit Hunden und einem Forensik Team | Low-Key, neutrale Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden |
| 12 | 00:12:03 |  | Halbtotale, Nah, Halbnahe, Groß, Normalperspektive | Die Polizeistation, Matthäus, Steiner, Henze, Polizisten, die Meute | Vor der Polizeistation ist die wütende Menge. Steiner kommt in die Station und geht Hans befragen | Low-Key, dunkle Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Laute der Menge |
| 13 | 00:14:24 |  | Groß, Nah, Normalperspektive | Vernehmungsraum, Hans, Steiner und Matthäus | Steiner befragt Hans und fängt an ihn direkt zu beschuldigen. Hans gibt es nicht zu. | High-Key, helle und dunkle Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden |




| | | | | | | | |
|----|-----------|---|--|--|---|--|--|
| 14 | 00:18: 25 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normalperspektive | Ein Restaurant, Matthäus und andere Gäste | Matthäus isst und die Gäste besprechen den Fall. Er bekommt einen Anruf | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden |
| 15 | 00:19: 17 |  | Amerikanisch, Nah, Halbnah, Groß, Normalperspektive | Vor und in der Station, Matthäus, Steiner, Hans, die Meute, Polizisten. | Matthäus kommt in die Station und redet mit Hans. Er bittet M. um Hilfe. M. teilt seine Bedenken mit Steiner, der nicht an die Unschuld von Hans glaubt. | Low-Key, High-Key, helle und dunkle Farben, Normalstil | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Laute der Menge |
| 16 | 00:22: 15 |  | Total, Halbtotale, Nah, Groß, Normalperspektive | Draußen, Matthäus und zwei junge Männer auf Motorrädern | Matthäus hält die zwei Männer an und bittet sie um eine Zigarette. Er ist Nichtraucher. | Low-Key, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, |
| 17 | 00:23: 11 |  | Nah, Halbnah, Halbtotale Groß, Zoom, Detail, Normalperspektive | Station, Hans, Steiner, Polizisten, die Meute | Steiner hat Hans verprügelt, verhört ihn immer noch und droht | Low-Key, neutrale Farben | Dialoge der Anwesenden, Laute der |

| | | | | | | | |
|----|-----------|---|---|---|--|------------------------------------|--|
| | | | | | ihn der Menge zu überlassen. Hans unterschreibt aus Angst ein Geständnis | | Menge, Uhrklingeln |
| 18 | 00:24: 38 |  | Halbtotale, Nah | Busstation, Matthäus und Herr Moser | Die zwei Männer treffen sich und Moser möchte wissen, ob Hans gestanden hat | Low-Key, neutrale Farben | Dialoge der Anwesenden, |
| 19 | 00:25: 22 |  | Nah, Halbnahe, Groß, Detail, Froschperspektive, Normalperspektive | Vor der Polizeistation, Matthäus, Hans, Steiner, Herr Moser, Polizisten und die Menge | Hans wird aus der Station zum Polizeiwagen gebracht. Die Menge tobt und Steiner schoss in die Luft. Hans wird im Auto von Herr Moser mit einem Gewehr getötet. | Low-Key, dunkle Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Laute der Menge, Pistolenschuss und Gewehrschuss |
| 20 | 00:27: 04 |  | Weit, Groß, Normalperspektive | Bauernhof der Moser Familie, Frau Moser und Matthäus | Matthäus und Frau Moser reden auf einer Bank | Normalstil, grüne und blaue Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der |

| | | | | | | | |
|----|-----------|--|--|--|---|--|---|
| | | | | | | | Anwesenden |
| 21 | 00:27: 30 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normalperspektive | Polizeistation, Matthäus und Held, sein Vorgesetzter | Matthäus möchte den Fall wieder aufnehmen. Das wird ihn nicht erlaubt, er macht es privat und wird suspendiert | Normalstil, neutrale Farben | Dialoge der Anwesenden, Geräusche der Angestellten. |
| 22 | 00:29: 24 |  | Halbnah, Halbtotal, Nah, Groß, Normalperspektive, Kinderperspektive | Eine Schule, Kinder, die Lehrerin, Ursula Feldmann, Matthäus | Matthäus befragt die Kinder und findet von Ursula heraus, dass das Opfer ihren Mörder gezeichnet hat | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Kindergeräusch e und Gelächter |
| 23 | 00:31: 30 |  | Halbtotal, Nah, Groß, Detail, Halbnah, Normalperspektive | Psychiatrisches Krankenhaus, Der Psychiater in seinem Büro, Matthäus, Patienten und Angestellte | Matthäus befragt den Psychiater über das Bild des Opfers. | Normalstil, neutrale Farben, High- Key, helle Farben, Low- Key, dunkle Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden, Geräusche der Patienten |



| | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--|---|---|--|
| 24 | 00:34:40 |  | Groß, Nah, Halbnah, Halbtotale, Normalperspektive, Vogelperspektive, Zoom | Harald Schrott, vor und im seinem Laden für Wein und Öl | Harald geht in sein Zimmer voll mit Bildern von kleinen Mädchen und belustigt sich daran. | Low-Key, Normalstil, neutrale, dunkle Farben, | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel) |
| 25 | 00:37:45 |  | Groß, Total, Detail, Halbtotale, Normalperspektive, Froschperspektive, Vogelperspektive | Matthäus auf einer Straße im Auto und vor dem Grab eines Serienmörders | Matthäus fährt zu einem Grab | Normalstil, grüne und blaue Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Tiergeräusche |
| 26 | 00:38:39 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normalperspektive, Vogelperspektive | Matthäus im Haus einer Mutter des Opfers | Matthäus befragt die Frau | High-Key, Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge der Anwesenden |
| 27 | 00:39:43 |  | Halbnah, Zoom, Nah, Detail, Groß, Halbtotale, Normalperspektive, Froschperspektive | Matthäus vor einer Schule mit Kindern | Matthäus beobachtet die Kinder am Schulhof | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Laute der Kinder |





| | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|---|---------------------------------------|--|
| 28 | 00:41:10 |  | Total, Nah, Halbnah, Groß, Normalperspektive | Eine Straße, Annemaries Haus, Ein Wagen und Matthäus Auto, Matthäus, Annemarie und Elisabeth Heller | Matthäus folgt Annemarie und fragt nach ihrer Mutter | Normalstil, grüne und warme Farben | Musik(Deutsche Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialog von M. mit Annemarie |
| 29 | 00:42:46 |  | Halbtal, Nah, Groß, Normalperspektive, Kinderperspektive | Frau Heller, Annemarie und Matthäus im Haus | Matthäus ist und plaudert mit Elisabeth und hilft Annemarie mit Mathe. Er mietet ein Zimmer | Normalstil, grüne und warme Farben | Dialoge der Anwesenden, klassische Musik |
| 30 | 00:44:22 |  | Total, Groß, Halbtal, Normalperspektive | Straße neben dem Wald, Auto, Motorrad, Matthäus, Harald | Matthäus und der Mörder umgehen sich auf der Straße | Normalstil, grüne und schwarze Farben | Musik(Deutsche Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Motorgeräusche |
| 31 | 00:44:44 |  | Groß, Halbnah, Nah, Halbtal, Normalperspektive, Froschperspektive | Sandkasten, Frau Hellers Haus/Restaurant, Matthäus, Annemarie, Elisabeth Heller, Gäste | M. baut einen Sandkasten und spielt mit Annemarie | Normalstil, grüne und warme Farben | Musik(Deutsche Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |

| | | | | | | | |
|----|----------|--|--|---|---|---------------------------------------|---|
| 32 | 00:46:10 |  | Halbnah, Nah, Normal | Im Haus, Elisabeth, M. und Annemarie | Sie essen | Normalstil und neutrale Farben | Dialoge |
| 33 | 00:46:41 |  | Halbtotale, Nah, Halbnah, Normalperspektive | Sandkasten, Annemarie und Matthäus | A. spielt und M kommt mit Koffern | Normalstil und neutrale Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 34 | 00:47:25 |  | Halbnah, Groß, Nah, Normalperspektive, Froschperspektive, Vogelperspektive | Im Haus, Matthäus, Annemarie, Elisabeth Heller, | M macht im Geheimen mit seinen Ermittlungen weiter und liest A. ein Buch vor. E. kommt vorbei | Normalstil, neutrale und warme Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 35 | 00:49:00 |  | Halbtotale, Halbnah, Groß, Normalperspektive, Vogelperspektive | Draußen, Eine Schaukel, Matthäus, Annemarie, Harald Schrott | M. spielt mit A. und A. wird von Harald aus dem Wald beobachtet | Normalstil, grüne, schwarze Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |




| | | | | | | | |
|----|----------|---|---------------------------------------|---|---|---------------------------------------|---|
| 36 | 00:50:08 |  | Halbnah, Amerikanisch, Normal | Im Haus, M. und E. | Sie reden | Normalstil, helle und warme Farben | Dialoge |
| 37 | 00:50:27 |  | Groß, Normal- und Vogelperspektive | Im Wald, Annemarie und Harald | Harald beobachtet Annemarie | Normalstil, Grüne Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel) |
| 38 | 00:51:00 |  | Halbnah, Halbtotal, Nah, Normal | Im Haus, M. und E. | M. macht sich um A. sorgen | Normalstil, neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 39 | 00:51:30 |  | Halbtotal, Nah, Vogelperspektive | Im Wald, M., A .und Harald | Harald beobachtet vom Baum das Mädchen. Matthäus kommt und bringt sie weg | Normalstil, grüne Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 40 | 00:52:07 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normal | In der Stadt und im Haus, M., A. und E. | M hat in der Stadt ein Geschenk gekauft und schenkt zu Hause A ein rotes Kleid | Normalstil, rote Farben | Dialoge, Menschenmeng e und Marktmusik |




| | | | | | | | |
|----|----------|---|--|--|---|--|---|
| 41 | 00:53:00 |  | Halbtotale, Nah, Normal | Vor dem Haus, Brennstoff, M. und E. | M. hilft E. bei der Arbeit | Normal, neutral | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 42 | 00:53:53 |  | Halbnah, Nah, Groß, Halbtotale, Normal | Im Haus, M., E. und A. | M. und E. gehen nacheinander duschen, M. liest A. etwas zur guten Nacht, wünscht auch Frau Heller eine gute Nacht und geht schlafen | Normal, Low-Key, neutral | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 43 | 00:56:34 |  | Halbnah, Nah, Normal | Im Haus, A., M., und E., | Sie frühstücken und A. geht nach Draußen | High-Key, normal, rote und warme Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge, Vogelzwitschern, Autohupen von Draußen |
| 44 | 00:57:46 |  | Halbnah, Nah, Total, Groß, normal | Draußen, Annemarie, ihre Tante, ein Auto, Harald auf dem | Annemarie geht zu ihrer Tante. Harald beobachtet sie während er vorbeifährt und hat | normal, rote und warme, schwarze, grüne Farben | Musik(Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank |

| | | | | | | | |
|----|----------|---|--|---|--|-----------------|---|
| | | | | Motorrad, eine Straße, Matthäus und Elisabeth | fast einen Unfall und fährt weg. Matthäus und Elisabeth kommen raus und Annemarie fährt mit ihrer Tante weg. Elisabeth redet mit Matthäus und wird etwas misstrauisch. Sie glaubt nicht, dass er ein Journalist ist. | | Strobel), Dialoge, Vogelzwitschern, Auto Geräusche |
| 45 | 01:00:21 |  | Halbtotale, Halbnah, Nah Groß, normal | Im und vor dem Haus, Matthäus, Annemarie, Elisabeth | Matthäus findet bei Annemarie das gleiche Bild, wie das des ermordeten Mädchens. Er sagt Elisabeth, sie soll auf Annemarie aufpassen und fährt weg. | Normal, neutral | Musik (Deutsches Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge, Auto Geräusch |
| 46 | 01:01:42 |  | Halbnah, Groß, Detail, Normalperspektive, Vogelperspektive | Polizeistation, Matthäus und seine Kollegen | Matthäus warnt die Polizisten. Sie finden heraus, wer das ist, aber sie machen nichts, weil die Zentrale alles entscheidet. Matthäus geht wütend hinaus | Normal, neutral | Dialoge, Hintergrundgeräusche |

| | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--|---|--|---|
| 47 | 01:03:12 |  | Groß, Halbnah, Nah, Amerikanisch, Halbtotal, Total, Normalperspektive, Vogelperspektive | Im Wald, Annemarie und Harald Schrott, eine Handpuppe | Harald geht zum Mädchen und zeigt ihr seine Puppe und Taschenspielertricks. Er gibt sich als Zauberer, schenkt ihr Schokolade und möchte sich mit ihr wieder treffen. Er geht | Low-Key, schwarze und neutrale Farben | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 48 | 01:06:24 |  | Total, Amerikanisch, Groß, Normalperspektive, Vogelperspektive | Vor dem Wald, Annemarie und Matthäus | Matthäus findet alles heraus, obwohl das Mädchen alles leugnet. | Normal, grüne Farbe | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 49 | 01:08:10 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normalperspektive | Im Haus, Matthäus, Annemarie und Elisabeth. | Annemarie geht in ihr Zimmer und Matthäus gesteht alles Elisabeth | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 50 | 01:11:00 |  | Nah, Halbnah, Normalperspektive, Froschperspektive | Henze im Einsatz und Matthäus zu Hause | Henze ist Draußen und Verhaftet jemanden. Matthäus ruft ihn an und bittet um Hilfe | Normal, neutral | Dialoge, Getobe der verdächtigen Vandale |

| | | | | | | | |
|----|----------|---|--|---|---|-----------------|---|
| 51 | 01:12:00 |  | Nah, Groß, Normalperspektive | Elisabeth und Annemarie im Schlafzimmer | Annemarie schläft. Elisabeth ist mit ihr im Bett und wach | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel) |
| 52 | 01:12:31 |  | Halbnah, Nah, Halbtot, Groß, Normalperspektive | Henze im Auto und Kinder auf der Straße | Henze ist müde und schluckt Tabletten im Auto | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Geräusche der Kinder |
| 53 | 01:12:52 |  | Halbnah Nah, Groß, Normalperspektive | Matthäus, Elisabeth zu Hause | Matthäus sieht nach dem rechten und geht | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 54 | 01:13:56 |  | Groß, total, Normalperspektive | Henze im Auto, die Kinder | Henze ruft einen Kollegen an | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Geräusche der Kinder |




| | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--|--|--|---|
| 55 | 01:14:12 |  | Total, Normalperspektive | Harald auf der Straße | Harald fährt mit seinem Motorrad zum Treffpunkt | Normal, gelbe Farbe | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Motorgeräusche |
| 56 | 01:14:33 |  | Nah, Halbnah, Groß, Normalperspektive | Elisabeth im Haus | Elisabeth findet das lehere Zimmer ihrer Tochter | Normal, neutral | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel) |
| 57 | 01:14:56 |  | Total, Halbtotale, Nah, Groß, Amerikanisch, Halbnah, Normalperspektive, Vogelperspektive und Froschperspektive | Im Wald, Annemarie, Matthäus, Harald Schrott, Henze, Elisabeth | Annemarie ist im Wald. Harald sucht sie, findet eine Puppe, die Matthäus aufgestellt hat. Er greift die Puppe an und zerfetzt sie. Matthäus will ihn verhaften, aber er wehrt sich. Henze erschießt Harald. Matthäus geht mit der Puppe um Annemarie von der Leiche abzulenken. Ihre Mutter kommt auch | Normal, neutral, Low- Key, dunkle und rote Farbe | Musik(Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge, Kampfgeräusch e, Schussgeräusch |

| | | | | | | | |
|----|----------|--|--|--|---|----------------------------------|--|
| | | | | | und holt sie ab. | | |
| 58 | 01:20:16 |  | Halbtotale, Halbnahe, Groß, Detail, Normal- und Vogelperspektive | Vor dem Wald, Matthäus, Henze und die Polizei | Die Polizei kommt. Matthäus bekommt seine Dienstmarke zurück und bekommt eine Beförderung | Normal, neutral | Musik (Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge, Geräusche der Fahrzeuge und Einsatzkomman- dos |
| 59 | 01:21:53 |  | Weit, Groß | Am Hof von Frau Moser, Matthäus und Frau Moser | Matthäus möchte am Hof bleiben und Frau Moser helfen. | Normal, blaue und grüne Farbe | Musik (Deutsche s Filmorchester Babelsberg, Dirigent: Frank Strobel), Dialoge |
| 60 | 01:22:43 |  | - | - | Nachspann | | Schwarzer Hintergrund, weiße Buchstaben und Musik |

21.4 “The Pledge” Sequenzprotokoll

| Sequenz/Szene | Zeit | Screenshot | Kameraeinstellungen und Perspektiven | Bildinhalt und Personen | Handlungsinhalt | Farbe und Beleuchtung | Musik und Geräusche | Dauer |
|---------------|----------|--|--|--|--|------------------------|--|----------|
| 1 | 00:00:00 |  | Groß, Halbtotal, Nah, Total, Normalperspektive, Froschperspektive und Vogelperspektive | Vögel, ein Mann, ein leerer Ort | Der Mann spricht mit sich selbst und macht eigenartige Bewegungen. Mit Blendungen wird er mit Vögeln im Himmel vermischt | High-Key, helle Farben | Musik und Gesang im Off, Vogellaute | 00:01:00 |
| 2 | 00:01:00 |  | Weit, Total, Halbtotal, Halbnah, Nah, Normal | Eine mit Schnee bedeckte Landschaft, eine Fischerhütte, Filmographie Informationen | Wir nähern uns langsam der Hütte | High-Key, weiße Farben | Musik und Gesang im Off | 00:02:30 |
| 3 | 00:02:30 |  | Groß, Detail, Normal, Frosch und Vogel | Ein Eisloch für Fischer, ein Fischer, ein Fisch, eine Uhr und eine Alkoholflasche | Wir sehen nur die Hände des Fischers und seine Handlungen in der Hütte | Normal, neutral | Musik und Geräusche des Fischers | 00:03:00 |
| 4 | 00:03:00 |  | Weit, Total, Normal | Eine mit Schnee bedeckte Landschaft, ein Auto, eine Straße und Pferde | Wir nähern uns einem Auto und beobachten ihn auf der Straße. Mit einer Blende werden die Pferde eingeführt | High-Key, weiße Farben | Musik und Gesang, Geräusche der Pferde | 00:04:12 |

| | | | | | | | | |
|---|----------|---|--|---|--|----------------------|--|----------|
| 5 | 00:04:12 |  | Groß, Detail, Weit, Normal, Frosch, Vogel | Ein Tunnel, das Auto und der Mann darin | Der Mann(Jerry Black) fährt und hört Radio | Normal, neutral | Musik und Radiogeräusche | 00:04:46 |
| 6 | 00:04:46 |  | Groß, Nah, Halbnah, Normal | Eine Polizeistation, Jerry Black, ein Häftling und Polizisten | Jerry geht mit dem Häftling und den Polizisten in einen Fahrstuhl | Normal, neutral | Gespräche und Fahrstuhlgeräusche | 00:05:05 |
| 7 | 00:05:05 |  | Groß, Nah, Total, Detail, Normal, Vogel | Ein Büro, Jerry Black, Jane, andere Angestellten. | Jerry packt seine Sachen, sieht aus dem Fenster und beobachtet seine Sachen. Jane erinnert Jerry an seine Pflichten, die er schon kennt. | Normal, neutral | Musik, Dialoge und Geräusche der Angestellten. | 00:06:50 |
| 8 | 00:06:50 |  | Weit, Groß, Nah, Detail, Halbtotale, Normal | Ein Junge auf einem Schneefahrzeug | Ein Junge fährt durch die Landschaft und hält an | Normal, weiße Farben | Geräusche des Fahrzeugs | 00:07:25 |
| 9 | 00:07:25 |  | Nah, Groß, Halbtotale, Normal, Vogel, Frosch | Jerry auf einer Party | Jerry hat eine Überraschungsparty | Normal, neutral | Geräusche der Menge, Musik der Party | 00:08:45 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|---|------------------------|--|----------|
| 10 | 00:08:45 |  | Groß, Nah, Halbnah, Total, Normal | Der Junge und Toby Jay Wadenah | Der Junge bleibt mit seinem Fahrzeug wegen eines Schaden stehen und sieht einen Mann weglaufen | Normal,weiße Farben | Musik | 00:10:12 |
| 11 | 00:10:12 |  | Groß, Nah, Halbtotale, Vogel, Normal | Jerry und die Menge | Jerry feiert eine Abschiedsparty für seine bevorstehende Pensionierung. Die Szene endet mit einer Blende | Normal, neutral | Geräusche der Menge | 00:11:18 |
| 12 | 00:11:18 |  | Groß, Nah, Halbtotale, Normal | Der Junge im Wald | Der Junge findet etwas und läuft weg. Die Szene endet mit einer Blende. | Normal, neutral | Musik | 00:11:53 |
| 13 | 00:11:53 |  | Groß, Nah, Halbnah, Halbtotale, Normal | Die Party | Jerry sieht seine Kollegen weggehen | Normal, neutral | Musik gemischt mit falschen Tönen, Geräusche der Menge | 00:13:00 |
| 14 | 00:13:00 |  | Nah, Groß, Normal | Die Party, Jerry, Krolak, Strom und Jim Olstad | Jerry möchte einen Fall übernehmen, obwohl er in sechs Stunden pensioniert ist | Normal, neutral | Dialoge, Musik der Party | 00:13:23 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|---|-----------------------------|--------------------------------|----------|
| 15 | 00:13:23 |  | Halbtotale, Total, Nah, Halbnah, Halbtotale, Groß, Detail, Normal, Frosch | Der Tatort, Jerry, Strom, Krolak, der Junge, Scheriff, die Leiche von Ginny Larsen, Reporterin, Untersuchungsteam | Der Tatort wird untersucht. Der Scheriff stellt sich ungeschickt an und jemand soll die Familie der Toten benachrichtigen | Low-Key, neutral | Dialoge der Anwesenden | 00:16:50 |
| 16 | 00:16:50 |  | Total, Groß, Nah, Normal, Perspektive der Truthähne | Jerry, Duane und Margaret Larsen, eine Truthahnfarm | Jerry verkündet die schlechte Nachricht und Margaret fängt an zu weinen | Normal, neutral | Musik, Geräusche der Truthähne | 00:18:05 |
| 17 | 00:18:05 |  | Halbnah, Groß, Nah, Halbtotale, Normal, Frosch, Vogel | Im Haus, Jerry, Duane und Margaret Larsen, ein Polizist | Jerry befragt die Eltern und schwört beim Kreuz, dass er den Täter findet | Low-Key, neutral | Musik, Dialoge der Anwesenden | 00:21:40 |
| 18 | 00:21:40 |  | Groß, Normal | Der Tatort, Jerry, ein Polizist | Jerry untersucht und wird von einem Polizisten gerufen | Low-Key, dunkle Farben | Musik, Geräusche des Windes | 00:22:04 |
| 19 | 00:22:04 |  | Groß, Nah, Halbnah, Halbtotale, Detail, Normal, Frosch, Vogel | Befragungsraum und Beobachtungsraum, Toby, Jerry, Strom, Krolak, Polizisten | Krolak befragt Toby und bekommt ein Geständnis. Die Anderen sehen aus einem anderen Raum zu. Toby wird abgeführt, entzieht einem Polizisten die | Normal, neutral, rote Farbe | Musik, Dialoge, Schüsse | 00:30:46 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--|--|------------------------|--|----------|
| | | | | | Waffe und begeht Selbstmord. | | | |
| 20 | 00:30:46 |  | Groß, Nah, Detail, Normal, Frosch | Flughafen, Jerry, andere Menschen | Jerry wartet auf dem Flughafen auf sein Flugzeug und sieht die Nachrichten des Falls. Er geht nicht ins Flugzeug | Normal, neutral | Musik, Das ticken einer Uhr, Glücksspielmaschine | 00:32:45 |
| 21 | 00:32:45 |  | Halbtotal, Groß, Total, Amerikanisch, Nah, Total, Normal, Frosch, Vogel | Eine Kleinstadt, Jerry, eine Verkäuferin | Jerry fragt nach einer Annalise Hansen | Normal, neutral | Musik | 00:34:33 |
| 22 | 00:34:33 |  | Nah, Groß, Normal | Im Haus von Annalise Hansen, Jerry | Jerry befragt Annalise | Normal, neutral | Musik, Dialoge | 00:38:00 |
| 23 | 00:38:00 |  | Total, Nah, Halbnah, Groß, Normal | Spielplatz, Becky Fiske, Kinder, Jerry | Jerry erfährt von Becky, dass Ginny ihren Mörder gezeichnet hat | Normal, weiße Farben | Dialoge, Kinder | 00:39:35 |
| 24 | 00:39:35 |  | Groß, Nah, Detail, Normal | Schulhalle, Jerry | Jerry findet das Bild | Low-Key, dunkle Farben | Musik | 00:40:30 |
| 25 | 00:40:30 |  | Groß, Nah, Detail, Normal | Polizeistation, Jean, Krolak, Jerry | Jerry bittet Krolak den Fall noch einmal zu überprüfen. Er tut es. | Normal, neutral | Dialoge der Anwesenden | 00:42:44 |
| 26 | 00:42:44 |  | Total, Nah, Groß, Normal | Straße, Jerry | Jerry geht nach Monash County | Low-Key, dunkle und | Autogeräusche | 00:43:17 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--|---|--------------------|---|----------|
| | | | | | | weiße Farben | | |
| 27 | 00:43:17 |  | Halbnah, Nah, Groß, Detail, Normal | Jerry, Hans | Jerry möchte ein Bild des Tatorts von seinem Kollegen. Er macht ihn eine Kopie | Normal, neutral | Dialoge der Anwesenden | 00:45:30 |
| 28 | 00:45:30 |  | Groß, Nah, Normal | Straße, Jerry, Passanten | Jerry fragt die Passanten nach James Olstad | Normal, neutral | Dialoge der Anwesenden | 00:46:00 |
| 29 | 00:46:00 |  | Detail, Groß, Nah, Amerikanisch | Krankenhaus, Jerry, Olstad | Jerry befragt O. Er ist ein Opfer des Serienmörders | Normal, neutral | Dialog zwischen J. Und Olstad | 00:48:22 |
| 30 | 00:48:22 |  | Nah, Groß, Normal | Jerry, Hans, Krolak in der Polizeistation | Jerry teilt seine Theorie mit seinen Ex-kollegen. Sie machen sich sorgen um ihn und möchten, dass auf seine Psyche aufpasst | Normal, neutral | Dialog | 00:52:00 |
| 31 | 00:52:00 |  | Weit, Total, Nah, Groß, Detail, Normal, Vogel | Jerry auf der Straße und im Urlaub | Jerry geht zum Angelausflug | Normal, neutral | Musik, Gesang im Off | 00:53:51 |
| 32 | 00:53:51 |  | Total, Detail, Groß, Normal | Ein Teich, Jerry | Jerry angelt im Boot | Normal, neutral | Musik, Gesang im Off | 00:54:20 |
| 33 | 00:54:20 |  | Groß, Total, Detail, Normal, Nah Vogel, Frosch | Straße, Jerry im Auto, eine Tankstelle, ihr | Jerry untersucht den Fall und möchte die | Normal, neutral | Musik, Gesang im Off, Dialoge der Anwesenden | 00:57:12 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|--|---------------------------------------|--|--------------------------------|---|----------|
| | | | | Besitzer Floyd Cage und seine Tochter | Tankstelle kaufen. | | | |
| 34 | 00:57:12 |  | Weit, Halbnah, Groß, Vogel, Normal, Frosch | Teich, Jerry, eine alte Frau | Jerry kommt vom Angeln zurück | Normal, neutral | Musik, Dialog | 00:58:00 |
| 35 | 00:58:00 |  | Weit, Groß, Nah, Halbnah, Normal, Vogel | Tankstelle, Jerry, Floyd | Floyd verkauft Jerry die Tankstelle | Normal, neutral | Musik, Dialog | 00:58:55 |
| 36 | 00:58:55 |  | Detail, Groß, Nah, Total, Normal | Tankstelle, Jerry | Jerry richtet sich ein | Normal, neutral | Musik, Donner, Regen | 00:59:36 |
| 37 | 00:59:36 |  | Groß, Nah, Detail, Normal | Eine Bar, Jerry, Gäste, Lori | Jerry kommt in die Bar, wird von Lori bedient und vertreibt sich die Zeit. | Normal, neutral | Musik im On, Dialoge, Geräusche der Gäste | 01:01:10 |
| 38 | 01:01:10 |  | Detail, Groß, Nah, Normal | Tankstelle, Jerry, Kunden | Jerry bedient seine Kunden und jemand erscheint ihm verdächtig | Normal, neutral | Musik, Dialoge | 01:03:00 |
| 39 | 01:03:00 |  | Detail, Halbnah, Halbtotal, Nah, Weit, Normal, Vogel | Jerry, Wald | Jerry ist im Wald und erinnert sich an die Worte von Annelise. Mit Blende sehen wir die ganze Landschaft | Normal, grüne und warme Farben | Musik, Monolog von Annelise im Off | 01:03:50 |
| 40 | 01:03:50 |  | Groß, Nah, Halbtotal, Normal, Vogel | Jerry bei einer Psychiaterin | Jerry befragt die Psychiaterin über sein Bild. Die Psychiaterin | Normal, neutral | Musik, Dialog, Stimmen und Schuss im Off | 01:08:20 |




| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|--|------------------------|------------------|----------|
| | | | | | befragt Jerry über Veränderungen, die mit seiner Psyche zu tun haben könnten. Er bekommt einen Schweißanfall, hört Stimmen und einen Schuss im Kopf | | | |
| 41 | 01:08:20 |  | Weit, Groß, Nah, Halbnah | Der Teich und Jerris Ferienhaus, Jerry | Jerry sieht fern | Low-Key, dunkle Farben | Musik, Fernseher | 01:09:21 |
| 42 | 01:09:21 |  | Total, Groß, Nah, Halbnah, Normal | Die Bar, Jerry, Lori, Chrissy, ihre Tochter | Jerry redet mit Lori und Chrissy. Chrissy geht in die Schule. Jerry fällt wieder jemand auf. Er fragt Lori nach günstigen Sesseln und ähnlichen. Sie schickt ihn auf einen Floomarkt | Normal, neutral | Musik, Dialog | 01:12:00 |
| 43 | 01:12:00 |  | Detail, Halbtotale, Nah, Groß, Normal und Kinderperspektive | Floohmarkt, Lori, Jerry und Chrissy | Sie gehen gemeinsam hin. Chrissy verschwindet in der Menge. Lori und | Normal, neutral | Musik, die Menge | 01:14:00 |




| | | | | | | | | |
|----|----------|---|--|---|---|---------------------------------------|--|----------|
| | | | | | Jerry finden sie auf einer Schaukel mit einem Kunstigel | | | |
| 44 | 01:14:00 |  | Groß, Nah, Halbtotale Normal, Frosch | Im und vor dem Haus Jackson, Gary Jackson und seine Mutter Helen Jackson, Jerry | Jerry redet mit Frau Jackson, die von ihrem guten Sohn erzählt. Jerry sieht den Sohn im Auto bei vorbeigehen. | Normal, neutral | Verstörende Musik, Dialog von J. Und Frau J., Stimme von Frau Jackson im Off, Radio im Auto von Gary | 01:15:35 |
| 45 | 01:15:35 |  | Weit, Groß, Detail, Nah, Normal | Jerry an der Tankstelle, Lori | Lory kommt ziemlich verstört zu Jerry mit Chrissy, weil sie ihr Exmann angegriffen hat | Low-Key, dunkle Farben | Musik, Klopfen an der Tür | 01:17:30 |
| 46 | 01:17:30 |  | Halbnah, Nah, Groß, Normal | Im Haus, Jerry, Lory, Chrissy | Chrissy schläft. Jerry pflegt Loris Wunden und bietet ihr an mit ihrer Tochter für eine Weile bei ihm an der Tankstelle zu bleiben. | Low-Key, dunkle Farben | Musik. Dialog zwischen J. und Lori | 01:19:25 |
| 47 | 01:19:25 |  | Halbnah, Groß, Normal | Draußen, Jerry, Lori, Chrissy | Sie braten Fische am Feuer. Blende mit Vögeln im Himmel. | Low-Key, dunkle Farben | Musik | 01:20:00 |
| 48 | 01:20:00 |  | Nah, Groß, Halbtotale, Halbnah, Normal | Draußen und in der Tankstelle, Chrissy, Jerry, Lori, Rudy | Die zwei Orte werden abwechselnd gezeigt. Crissy spielt mit | Normal, weiße Farben, Low-Key, dunkle | Musik, Dialog zwischen C. Und einen Mann(Rudy), Stimmen | 01:22:50 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|--|--|---|------------------------|---|----------|
| | | | | | Schnee und ein Mann fängt an mit ihr zu sprechen. Jerry sieht fern und bemerkt den Mann. Er sieht Bilder im Kopf, die mit dem Mord verbunden sind | Farben | und Geräusche aus der Vergangenheit in Jerris Kopf | |
| 49 | 01:22:50 |  | Total, Halbnah, Normal | Draußen, Ein Bus, Jerry, Chrissy | Chrissy kommt mit den Bus von der Schule und Jerry wartet auf sie | Neutral, dunkle Farben | Musik | 01:23:22 |
| 50 | 01:23:22 |  | Halbnah, Nah, Groß, Detail, Normal, Frosch | Im Haus, Jerry, Lori, Chrissy | Jerry liest Chrissy ein Märchen zum Einschlafen. Er Tröstet danach Lori. Sie küsst ihn, schläft mit ihm und dann eine Blende mit den Vögeln im Himmel | Low- Key, neutral | Musik | 01:27:15 |
| 51 | 01:27:15 |  | Total, Groß, Halbtotale, Normal, Frosch, Vogel | Draußen, Jerry, Lori | Jerry baut eine Schaukel. Blende | Normal, neutral | Musik | 01:28:25 |
| 52 | 01:28:25 |  | Total, Groß, Halbtotale, Halbnah, Nah, Detail, Normal, Vogel | Eine Parade, Die Stadt, Jerry, Lori, Chrissy | Sie sind auf der Parade und Jerry sieht den Jungen vom letzten Fall. | Normal, bunte Farben | Musik, Musik der Parade und die Menge, Stimme von Jerry aus der nächsten Szene im Off | 01:30:47 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|--------------------------------------|--|---------------------------------------|-------------------------------|----------|
| 53 | 01:30:47 |  | Groß, Nah, Normal | Im Haus, Jerry, Lori, Chrissy | Jerry liest C. Ein Märchen. Lori ist im Bett | Low-Key, neutral | Musik, Stimme von Jerry im On | 01:31:05 |
| 54 | 01:31:05 |  | Halbtotale, Total, Halbnah, Groß, Nah, Normal, Vogel | Die Tankstelle, Jerry, Chrissy, Gary | Gary sieht aus dem Haus Gary neben Chrissy. Er macht sich sorgen und sagt Chrissy, sie soll sofort sagen, wenn so etwas passiert | Normal, neutral | Musik, Dialog | 01:33:18 |
| 55 | 01:33:18 |  | Weit, Normal | Der Teich, Jerry | Jerry angelt | Normal, helle, dunkle und grüne Farbe | Wind | 01:33:25 |
| 56 | 01:33:25 |  | Nah, Groß, Halbnah, Halbtotale, Normal, Vogel | Tankstelle, Jerry, Lori | Jerry erfährt von Lori, dass Chrissy bei Gary in der Kirche ist, nimmt sich seine Pistole und fährt schnell weg. | Normal, neutral | Radio Musik, spannende Musik | 01:34:50 |
| 57 | 01:34:50 |  | Weit, Groß, Nah, Halbnah, Total, Detail, Normal, Perspektive der Kühe | Straße, Jerry, eine Herde Kühe | Jerry wird auf der Straße von Kühen behindert und rast durch das Feld zur Kirche | Normal, graue und grüne Farben | Musik, Auto, Kühe | 01:36:15 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|--|------------------------------|--|----------|
| 58 | 01:36:15 |  | Nah, Halbnah, Groß, Normal | Kirche, Jerry, Gary, Menschen | Jerry stürmt in die Kirche mit Bildern vom Toten Mädchen im Kopf mit der Waffe bereit. In der Kirche ist nichts los | Normal, neutral, rote Farben | Schuss, Musik | 01:36:50 |
| 59 | 01:36:50 |  | Nah, Groß, Total, Halbnah, Normal | Teich, Jerry, Schaukel, Ein Auto | Jerry angelt. Verblendungen und Verlangsamungen mit Chrissy an der Schaukel. Jemand bleibt vor der Schaukel stehen | Normal, neutral | Musik, Schaukel, Auto | 01:38:54 |
| 60 | 01:38:54 |  | Nah, Groß, Halbnah, Detail, Normal | Im Haus, Jerry, Chrissy | Chrissy redet mit Jerry über den Zauberer, der ihr Schokoladenigel geschenkt hat. Jerry sagt ihr, sie soll sich mit den Zauberer, wie verabredet, treffen. | Low-Key, dunkle Farben | Musik, Dialog | 01:41:08 |
| 61 | 01:41:08 |  | Nah, Groß, Detail, Halbnah, Halbtotal, Normal | Im Wald, Chrissy, Jerry, Korlak, Strom, Stan und Polizisten | Jerry und die Polizei warten. Chrissy spielt. Kurze Einblicke zum Täter. Jerry verliert die Nerven und fängt | Normal, grüne Farben | Musik, Dialog, Geräusche des Waldes, Mosquitos | 01:47:49 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|----------------------------------|--|---|-------------------------------|--|----------|
| | | | | | an sich merkwürdig zu benehmen. Die Polizei geht | | | |
| 62 | 01:47:49 |  | Total, Normal, trübe Sicht | Straße, Auto, Truck | Der Unbekannte scheint mit dem Truck zu kollidieren | Normal, neutral | Truckhuppe | 01:47:53 |
| 63 | 01:47:53 |  | Nah, Halbtotal, Normal | Wald, Jerry, Chrissy | Jerry lauert im Wald. Chrissy spielt | Normal, grüne und rote Farben | Wasserfließen | 01:48:10 |
| 64 | 01:48:10 |  | Halbnah, Normal | Tankstelle, Korlak, Strom und andere | Sie benachrichtigen Lori | Normal, neutral | Auto | 01:48:21 |
| 65 | 01:48:21 |  | Nah, Groß, Normal | Im Auto, Korlak | Er redet über Jerry und ist enttäusch darüber, was aus Jerry geworden ist | Normal, neutral | Musik, Monolog | 01:48:53 |
| 66 | 01:48:53 |  | Halbnah, Groß, Nah, Halbnah | Wald, Jerry, Chrissy, Auto, Lori | Lori kommt schnell und besorgt mit dem Auto, schickt ihre Tochter weg, wird auf Jerry wütend, nennt ihn verrückt und geht. Jerry scheint verwirrt und taumelt weg | Normal, grüne und rote Farben | Musik, Auto, Wasserrauschen | 01:51:20 |
| 67 | 01:51:20 |  | Total, Groß, Nah, Detail, Normal | Ein Verkehrsunfall, Korlak und sein Team | Die Polizisten sehen den Unfallsort. | Normal, schwarze und | Musik, Feuerraspeln, unangenehme Musik | 01:52:11 |

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|---|---|--------------------------------------|---|----------|
| | | | | im Auto, ein brennendes Auto und die Leiche des Täters darin. | Niemand weiß, dass der Mörder überhaupt existiert, oder dass Jerry Recht hatte. Wir sehen den Igel im brennenden Auto und dann kommt eine Blende. | heiße Farben | | |
| 68 | 01:52:11 |  | Halbnah, Groß, Normal | Wald, Jerry, die Leiche des Täters | Jerry spricht mit sich selbst und gleichzeitig werden Blenden mit der Leiche gemacht | Normal, schwarze und neutrale Farben | Unangenehme Musik, Jerris Stimme | 01:52:35 |
| 69 | 01:52:35 |  | Groß, Nah, Halbnah, Halbtot, Total, Weit, Normal, Vogel | Die Tankstelle, Jerry | Jerry ist verrückt geworden und spricht auf der Tankstelle vor sich hin und eine Schwarzblende beendet den Film | Normal, graue und düstere Farben | Musik, Jerris Gebrabbel | 01:54:45 |
| 70 | 01:54:45 |  | - | - | Nachspann | - | Schwarzer Hintergrund, weiße Buchstaben und Musik | 01:57:45 |