

MICHAELA KRÜTZEN

## Filmanfänge

### Was der Beginn eines Films über sein Ende verrät

„Heute hat mich jemand gefragt: Phil, wenn du an irgend einem Ort der Welt sein könntest, wo wärest Du gerne?“ Mit diesem Satz beginnt die us-amerikanische Komödie „Und täglich grüßt das Murmeltier“. Der Mann, der diesen Satz spricht, ist die Hauptfigur des Films, Phil Connor. Die erste Szene zeigt Phil in einem kleinen Fernsehstudio; die Kamera läuft. Er steht vor einer strahlend blauen Wand, der *blue screen*, und deutet mit der flachen Hand auf einen Punkt: „Und ich habe geantwortet, vermutlich hier.“ Phil scherzt, dass an dem Ort in Nevada, auf den er gerade zeigt, die Temperatur heute auf 45 Grad Celsius ansteigen soll. Er agiert, als könnte er die Wetterkarte sehen, die für die TV-Zuschauer eingeblendet wird; nur kurz streift sein Blick den Kontrollmonitor. Souverän verkündet Phil die Aussichten: Sonne im Westen der USA, eine Kaltfront im Osten. Die Polarluft werde aber an Pittsburgh, der Heimatstadt des Senders, vorbeiziehen: „Das war knapp, Freunde.“ Phils Späße sind professionell, sein Abgang ist routiniert. Mit einem Lächeln setzt er sich neben Nan, die Moderatorin der Nachrichtensendung. Dieser kleine Auftritt hat eine etablierende Funktion: In weniger als



Abb. 1: Phil moderiert im TV-Studio

zwei Minuten Filmzeit, bereits während des Vorspanns, hat Regisseur und Co-Autor Harold Ramis in Szene gesetzt, dass Phil Connor die Wettervorhersage für einen kleinen Provinzsender in Pittsburgh moderiert. Er ist ein Profi, der seine Zuschauer mit kleinen Scherzen unterhält. Noch immer laufen die Titel, da wird auch schon die Befindlichkeit des Protagonisten offenbart. Phils Lächeln gefriert nämlich, als Nan darauf hinweist, dass er gleich zu einer kleinen Reise aufbrechen wird: Morgen früh werde sich Phil aus dem kleinen Örtchen Punxsutawney melden, vom dortigen „Murmeltiertag“. Das Murmeltier soll, einer alten Bauernregel entsprechend, das Wetter vorhersagen: Wenn es am 2. Februar eines Jahres

seinen Schatten sehe, könne man sich auf weitere sechs Wochen Winter gefasst machen. Nan erklärt mit falscher Freundlichkeit, dass dieser Ausflug doch Spaß machen müsse: „Du fährst das dritte Jahr hintereinander hin, nicht wahr?“ Phil erwidert mit starrem Blick: „Das vierte, Nan, das vierte.“

Diese Antwort und der Gesichtsausdruck sind bezeichnend: Phil hasst seinen Job. Kaum ist die TV-Kamera aus, da behauptet er, dass ihm das Angebot eines nationalen Senders vorliege – eine Lüge, die er mehrfach wiederholen wird. Phil empfindet seinen aktuellen Auftrag als Demütigung. Von einem Mur-

meltier zu sprechen, ist unter seiner Würde. Daher will er die Reportage aus Punxsutawney so schnell wie möglich hinter sich bringen und plant, schon am nächsten Nachmittag nach Pittsburgh zurück zu kommen. Nicht nur in diesem Punkt unterscheidet er sich radikal von Rita, einer neuen Produktionsleiterin des Senders, die mit ihm auf die Reise gehen wird. Die fröhliche Rita freut sich auf das Dorf und seine Bewohner, für die der zynische Phil nur Verachtung empfindet. Auf der Autofahrt verkündet sie, es werde sicher ein tolles Volksfest geben: „Die Menschen mögen so etwas.“ Er erwidert: „Die Menschen sind Schwachköpfe.“ Dieses Urteil ist Phils Credo; es fasst seine Welt-sicht zusammen. Somit sind in der siebten Minute des Films alle für den weiteren Verlauf der Handlung wesentlichen Informationen geliefert worden. Die Titel enden, als der Übertragungswagen des Lokalsenders in Punxsutawney einparkt. Das Team ist angekommen, das *opening* des Films abgeschlossen.

Noch während des Vorspanns führt das Drehbuch zu „Und täglich grüßt das Murmeltier“ den Ort und die Zeit der Handlung ein. Es präsentiert die Hauptfiguren und deutet ihre Beziehung zueinander an, insbesondere das Konfliktpotenzial zwischen den beiden so unterschiedlichen Charakteren Phil und Rita – dargestellt von Bill Murray und Andie MacDowell. Thema und Genre, Stil und Stimmung des Films sind erkennbar. Damit folgt

die als unkonventionell geltende Komödie den für das Hollywoodkino üblichen Konventionen. Bezeichnenderweise fehlten gerade diese Szenen in der ersten Schnittfassung des Films; sie wurden nach einem *preview* neu gedreht, da die Testzuschauer monierten, sie würden zu wenig über Phil Connor erfahren. Die Sehgewohnheiten sind offenbar so stark, dass eine Abweichung als Defizit erfahren wird.

Die Zuschauer erwarten, dass sie gleich zu Beginn in die „Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Narration“<sup>1</sup>, eingeführt werden. Daher ist der Beginn eines Films ein „textueller Knotenpunkt“<sup>2</sup>. Wer diesen Knoten zu entwirren versteht, kann dem Anfang eines Film aber noch viel weiterreichende Informationen entnehmen. In den ersten Minuten der Erzählung werden die Zuschauer in besonderer Weise angeregt, Hypothesen über den weiteren Verlauf der Handlung zu bilden, wie Britta Hartmann in einer der wenigen Studien über Filmanfänge herausgestellt hat. Diese Hypothesen betreffen den gesamten Film, von seinem Anfang bis zu seinem Ende. Filmanfänge zu beschreiben und zu analysieren ist daher eine dramaturgische Grundübung, die mit den narrativen Regeln des Hollywoodkinos vertraut machen kann, mit den Mustern der Erzählung.

## 1. Der Anfang, das Ende und das Modell

Von der präzisen Beschreibung einer Hauptfigur kann eine dramaturgische Funktionsbestimmung ausgehen. Phil ist ganz offenbar unzufrieden mit seiner Situation. Er glaubt, dass ihn der Wechsel zu einem größeren Sender glücklich machen würde. Diese Annahme der Hauptfigur wird als *mode* bezeichnet. Im Verlauf des Films wird der stets übelgelaunte Phil lernen, dass es ihm nicht an beruflichem Erfolg mangelt; ihm fehlt die Liebe. Dieses vom Protagonisten nicht wahrgenommene Bedürfnis ist sein *need*. Die Differenz von *need* und *mode* wurde erstmals von dem Drehbuchautor Waldo Salt beschrieben. Wenn er an einem Drehbuch arbeitet, so Salt, notiert er die Wünsche seines Helden und die Art und Weise, wie er versucht, diese Wünsche zu befriedigen.<sup>3</sup> Die Dramaturgen Thomas Schlesinger und Keith Cunningham haben diese Idee aufgegriffen: Eine Figur des Hollywoodkinos verfolgt zu Beginn des Films – im ersten Akt – ein falsches Ziel.<sup>4</sup> Ihre Strategie der Lebensbewältigung, ihr *mode*, ist unangemessen. Während des zweiten Akts lernt die Figur, was ihre wahren Bedürfnisse sind, ihr *need*. Im dritten Akt findet sie schließlich einen Weg, diese Bedürfnisse zu befriedigen.

Phil Connor wird seine beruflichen Pläne aufgeben und mit seiner großen Liebe Rita nach Punxsutaw-

(1) Hartmann, Britta (1995): Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfanges. In: *montage/av* Jg. 4 (1995) Heft 2, S. 101–122; hier S. 102.

(2) ebd., S. 112.

(3) Schlesinger, Thomas (1990): The Myth Conception of Creativity. In: *Hollywood Scriptwriter* Nr. 117 (February 1990), 1–10; Nr. 118 (March 1990), 1–6.

(4) Cunningham, Keith (1992): Myths, Dreams and Movies: Exploring the Archetypal Roots of Cinema. In: *The Quest* (Spring 1992), 30–40.

ney ziehen. „Lass uns hier leben. Zuerst mieten wir uns was,“ lauten sein Schlussworte. Diese Absichtserklärung korrespondiert mit seinem ersten Satz, ganz zu Beginn des Films: „Heute hat mich jemand gefragt: Phil, wenn du an irgend einem Ort der Welt sein könntest, wo wärest Du gerne?“ Phil hat zu diesem Zeitpunkt der Erzählung tatsächlich nicht gewusst, wo und wie er leben will. Nicht von ungefähr weist seine Hand in ein undefinierbares Blau; er deutet auf einen Ort, den er gar nicht sehen kann. Offenbar ist er ohne Orientierung, auch wenn er selber glaubt, eine genaue Vorstellung zu haben, einen Plan. Doch erst jetzt, 94 Filmminuten später, hat Phil eine Vorstellung von seiner Zukunft, die tatsächlich Glück verheißt.<sup>5</sup> Insofern steckt bereits in den ersten Bildern dieses Films die Verheißung seines Schlussbildes. Dieses Muster, die Verknüpfung von Anfang und Ende, kann in einer Fülle von Hollywoodfilmen wiedergefunden werden. So bietet es sich an, direkt im Anschluss an „Und täglich grüßt das Murmeltier“ die romantische Komödie „Pretty Woman“ in den DVD-Spieler einzulegen: Edward befindet sich auf einer mondänen Party, verbringt seine Zeit aber mit hektischen Telefonaten. Er ruft Kurse ab, trennt sich mit wenigen Worten von seiner derzeitigen Geliebten. Der Multi-Millionär wird als rücksichtsloser Spekulant eingeführt, den der Erhalt von Arbeitsplätzen nicht interessiert. Seine Freundinnen hat er nie geliebt

und dementsprechend schlecht behandelt, seine Geschäftspartner systematisch ruiniert. In der neunten Minute des Films trifft er auf die Prostituierte Vivian, die seine Einstellung zum Leben radikal ändern wird. Diese Änderung seines Wesens ist Gegenstand des zweiten Akts. Im dritten Akt wird Edward entgegen seiner ursprünglichen Absicht eine bankrotte Firma nicht aufkaufen, sondern sanieren. Er wird kein finanzielles Arrangement mit Vivian treffen, wie er das mit seinen bisherigen Freundinnen getan hat. Statt dessen macht er ihr einen romantischen Heiratsantrag. Ähnlich entwickeln sich die Protagonisten in „Mondsüchtig“ oder „Schlaflos in Seattle“. Die resignierte Steuerberaterin, die eine Vernunfteheliche eingehen will, heiratet am Ende des Films ihre große Liebe; der verzweifelte Witwer, der den Glauben an die Liebe verloren hat, findet in der letzten Szene die ideale Partnerin. Derartige Veränderungen der Hauptfigur sind nicht nur in Komödien, sondern in nahezu allen Genre des *classical cinema* zu beobachten: Zur Analyse bieten sich „Krieg der Sterne“, „Das Schweigen der Lämmer“, „Basic Instinct“, „Der mit dem Wolf tanzt“ oder „Thelma und Louise“ an. Luke Skywalker wird zum Jedi-Ritter, Clarice Starling stellt sich ihren Ängsten, Nick Curran findet zu seinem wahren Ich zurück, John Dunbar entscheidet sich für ein Leben mit den Indianern, Thelma und Louise befreien sich von ihrem alten Ich – auch wenn sie dafür mit ihrem Leben bezahlen müssen.

Diese Entwicklung der Hauptfigur wird in der Filmpraxis als die ‚Reise des Helden‘ bezeichnet. Das Modell der ‚Reise‘ basiert auf einem Text des amerikanischen Psychologen Joseph Campbell, der vor mehr als 50 Jahren eine Untersuchung über die Struktur von Sagen und Legenden veröffentlicht hat: „Der Heros in tausend Gestalten“. Seine umfangreiche Beispielsammlung umfasst Mythen aus aller Welt – inklusive Bibel und Koran. Campbell hat diese Erzählungen verglichen und kommt zu dem Ergebnis, dass alle Texte einem gemeinsamen Grundmuster folgen: Ein Held (sei es Aeneas, Buddha oder Moses) begibt sich auf eine Reise, die nach festen Regeln abläuft: „Mag der Heros lächerlich sein oder erhaben, Grieche oder Barbar, Heide oder Jude, der wesentliche Umriss seiner Abenteuer variiert kaum.“<sup>6</sup> Im Grunde erleben alle Helden und Heldinnen eine Geschichte, die Campbell als den Monomythos bezeichnet.

Campbells Konzept geht von Mythen aus, kann aber zur Analyse aller narrativen Strukturen herangezogen werden. Insbesondere bei Spielfilmen des Hollywoodgenrenkinos ist nachzuweisen, dass es eine narrative Struktur gibt, die so unterschiedliche Filme wie „Das Schweigen der Lämmer“ und „Pretty Woman“, „Basic Instinct“ und „Schlaflos in Seattle“, „Krieg der Sterne“ und „Und täglich grüßt das Murmeltier“ verbindet. Die Protagonisten durchlaufen in all diesen Beispielfilmen die Erzählphasen

(5) Thompson, Kristin (1997): Wiederholte Zeit und narrative Motivation in „Grundhog Day“. In: Zeit, Schnitt, Raum/hg. von Andreas Röst. München: Verlag der Autoren, S. 59–94.

(6) Campbell, Joseph (1978): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 43.

Trennung, Prüfungen und Ankunft. Diese drei Phasen können detailliert beschrieben werden.<sup>7</sup> Die nun folgende, stark vereinfachende Einführung beschränkt sich darauf, anhand des Beispielfilms „Und täglich grüßt das Murmeltier“ aufzuzeigen, welche Stationen diese Phasen umfassen und wie diese mit dem Anfang eines Films verknüpft sind.

## 2. Die drei Phasen der Erzählung

In der Phase der Trennung, dem ersten Akt, wird die Hauptfigur von der Umgebung getrennt, in der sie sich bislang selbstverständlich bewegt hat, und kommt in eine ihr unbekannte Welt. Diese Phase beginnt mit der Beschreibung des Status quo: Die Hauptfigur wird vorgestellt. Dieser Erzählschritt ist im Falle von „Und täglich grüßt das Murmeltier“ mit der eingangs beschriebenen Szenenfolge gleichzusetzen, mit den einleitenden sieben Minuten des Vorspanns. Hinzu kommen eine Reihe von Wiederholungen, die die zu Anfang etablierten Eigenschaften der Hauptfigur bestätigen und verdichten: Phil behandelt die freundliche Pensionswirtin arrogant, verweigert einem Bettler das Almosen, fertigt einen ehemaligen Schulkameraden rüde ab, ignoriert den Kameramann, verärgert Rita mit dummen Sprüchen. Nach diesen Auftritten wird jeder auch noch so abgelenkte Zuschauer begriffen haben, was für ein unangenehmer Zeitgenosse Phil Connors ist.

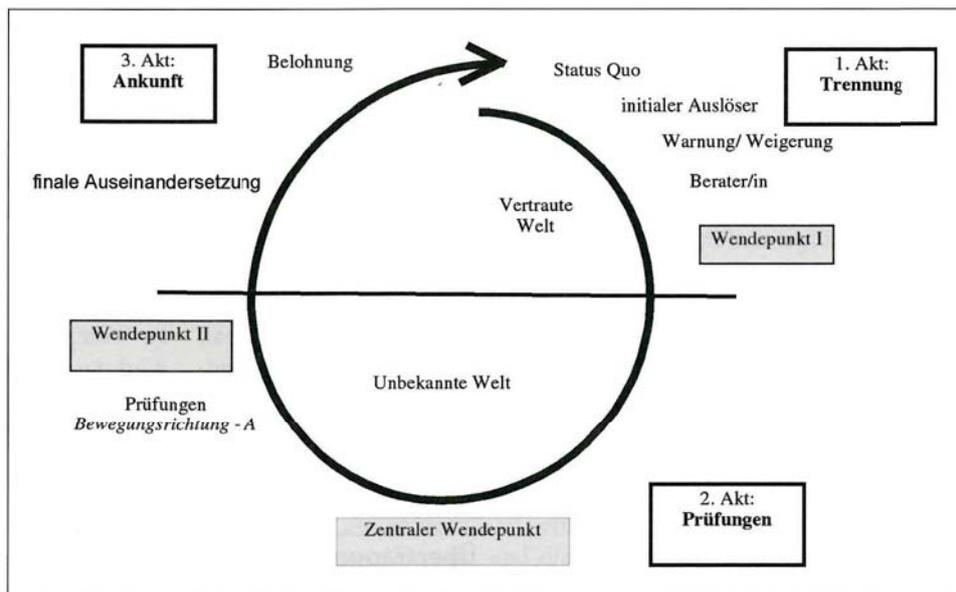
Viele Filme des Hollywoodkinos – nicht alle – motivieren den Status Quo der Hauptfigur durch eine sogenannte *backstorywound*, eine Verletzung, die in der Vorgeschichte stattgefunden hat. Die Steuerberaterin in „Mondsüchtig“ ist gegen die Liebesheirat, da ihr erster Ehemann bei einem Unfall ums Leben kam; der Polizist in „Basic Instinct“ ist in Therapie, weil er bei einem Einsatz im Drogenrausch zwei harmlose Touristen erschossen hat. „Und täglich grüßt das Murmeltier“ verzichtet auf eine solche Motivation: Phil ist ein Spötter, dessen Sarkasmus keiner Begründung zu bedürfen scheint. Auch wenn sein Status Quo ohne *backstorywound* präsentiert wird, entspricht er dem Modell der ‚Reise‘: Die Figur befindet sich in einem Zustand des nur scheinbaren *Equilibrium*, da ihr *need* und ihr *mode* nicht vereinbar sind. Der Status Quo beinhaltet einen Anhaltspunkt, der auf einen baldigen Wandel hindeutet: Die Figur wünscht sich eine Veränderung oder braucht sie, ohne es zu wissen. Diese Entwicklung wird durch einen initialen Auslöser in Gang gesetzt: Phil erhält den Auftrag, nach Punxsutawney zu reisen. Seine ‚Reise des Helden‘ ist also Konsequenz einer tatsächlich stattfindenden Reise. Diese Reise tritt Phil nur widerwillig an. Auch das ist geradezu musterhaft: Die Figuren des Hollywoodkinos reagieren oft abwehrend auf den initialen Auslöser; dieses Erzählelement erscheint in der Form einer Weigerung oder einer Warnung. Phil gehört zu den Figuren, die sich sperren; er will auf keinen Fall in die Provinz fahren.

Dementsprechend unwillig reagiert er auf die Pension, in der er untergebracht ist, und auf das Fest, von dem er berichten soll. Seine Abmoderation ist so sarkastisch, dass Rita ihn um eine neue Fassung bittet – was er verweigert. Phil will sich nicht wiederholen. Und so erscheint das, was ihm in der 18. Minute des Films wiederfährt, wie eine grausame Replik auf seine Weigerung: Ein Schneesturm verhindert die Abreise aus Punxsutawney. Als Phil am nächsten Morgen erwacht, wird er damit konfrontiert, dass er erneut den 2. Februar durchleben muss. Der Tag, den er so verabscheute, wiederholt sich. Irritiert stellt er seinen Radiowecker aus, verwirrt stolpert er in den Frühstücksraum seiner Pension, verstört kommentiert er das Erscheinen des Murmeltiers, an seinem Verstand zweifelnd legt er sich ins Bett – einen zerbrochenen Bleistift auf den Nachttisch legend. Am nächsten Morgen erwacht er und der Bleistift ist wieder hergestellt, so als habe Phil ihn nie zerbrochen.

Der Blick auf den Stift, Phils Erkenntnis, dass er in eine Zeitschleife geraten ist, eröffnet den zweiten Akt. Dramaturgischen Erfahrungswerten entsprechend, beginnt die Phase der Prüfungen nach rund einem Viertel der Erzählzeit; im Beispielfall fängt sie sogar exakt nach 24 von insgesamt 96 Filmminuten an. Der Wendepunkt in den zweiten Akt wird in den Ratgebern zur Dramaturgie in der Regel als *plot point* bezeichnet, ein Begriff, den Drehbuchguru Syd Field in den achtziger

(7) Eine ausführliche Darstellung dieses Musters ist zu finden in: Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt/M.: Fischer.

Abb. 2:  
Die Stationen  
der Erzählung



Jahren populär machte.<sup>8</sup> In der Terminologie Campbells ausgedrückt, steigt der Held jetzt von der ihm vertrauten Welt, der Tagwelt, hinab in eine andere Wirklichkeit, die Nachtwelt. In dieser unbekanntem Welt muss sich die Hauptfigur bewähren. Sie muss lernen, sich zurechtzufinden. Auf dem Höhepunkt dieser Phase erlebt die Hauptfigur einen Moment der Selbsterkenntnis.

Im konkreten Beispiel ist die Phase der Prüfungen eine Phase der Zeitschleifen. Jeder Tag ist für Phil ein „Murmeltiertag“. Doch nur er allein realisiert die Wiederholung. Diese Erfahrung verändert den Moderator. Zunächst genießt er die Folgenlosigkeit, dann verzweifelt er daran. Seine Entwicklung lässt sich somit in zwei Abschnitte unterteilen. In der ersten Hälfte des zweiten Akts nutzt er die neue Freiheit: Er raucht und isst unmäßig. Phil fährt betrunken Auto, schläft mit einer Dorfschönheit und begeht einen Raub. Nachdem diese Abenteuer

er schal geworden sind, setzt er seinen Ehrgeiz in die Verführung der Redakteurin Rita. Sie nimmt in diesem Film die Funktion der Beraterfigur ein, eine fest stehende Größe des Hollywoodkinos. Als Beraterin verkörpert die junge Frau alle Tugenden, die Phil fehlen; er könnte von ihr lernen. Doch noch kann Phil diese Qualitäten nicht erkennen: Er sieht Rita nur als Herausforderung für seine Verführungskünste. Phil spielt ihr vor, der perfekte Mann für sie zu sein. Er horcht Rita aus und weiß an jedem der sich wiederholenden Tage mehr über sie. So heuchelt er Interesse für französische Lyrik, nachdem er am Vortag erfahren hat, dass das ihr Studienfach war. Durch sein Wissen verblüfft er die junge Frau, ohne sie jedoch völlig zu überzeugen. Sie durchschaut, dass er seine Zuneigung nur spielt, und ohrfeigt ihn. Jeder erneute Versuch Phils, Rita zu gewinnen, schlägt fehl. Immer früher trifft ihn eine ihrer Ohrfeigen.

Sein Scheitern führt zu einem Zusammenbruch, der in der 55. Minute platziert wurde – nach der Hälfte der Erzählzeit, dem klassischen Erzählschema entsprechend. Diese Krise ist der Auftakt für die zweite Hälfte des zweiten Akts, die der ersten entgegengesetzt sein wird. Phil fühlt sich nicht länger frei, sondern gefangen. Er verzweifelt und begeht Selbstmord. Dennoch erwacht er am nächsten Morgen wieder unversehrt in seinem Hotelbett. Nach mehreren gescheiterten Versuchen, sein Leben zu beenden, ändert Phil seine Lebensweise. Er offenbart sich Rita, diesmal ohne jeglichen Hintergedanken. Überraschenderweise glaubt sie ihm diesmal. Sie gibt ihm zu denken: Vielleicht sei es ja gar kein Fluch, in der Zeitschleife festzustecken. Vielleicht sei es eine Chance. Nun findet ein bemerkenswerter Wandel statt. Ein erstes Indiz ist, dass Phil der schlafenden Rita eine Liebeserklärung macht.

Diese Liebeserklärung, die in der 70. Filmminute stattfindet, ent-

(8) Field, Syd (1991): Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, S. 42.

spricht dem zweiten *plot point*, der in den dritten Akt führt. Die *Phase der Ankunft* beginnt mit einer Reihe von neuen Aufgaben für den Helden. Phil nutzt seine Zeit: Er liest, nimmt Klavierunterricht, formt Eisskulpturen und arbeitet an seiner Moderation. Phil beginnt, den Einwohnern von Punxsutawney zu helfen. Schließlich weiß er schon im Vorhinein, wer eine Reifenpanne haben wird oder wer zu ersticken droht. Er erfreut alte Damen, hilft dem Bettler, rettet Menschenleben. Als er beim abendlichen Murmeltier-Fest auf Rita trifft, beginnt die finale Auseinandersetzung des dritten Akts, der *showdown*. Dieser führt zum *happy end*: Rita verliebt sich in Phil, ohne dass er es darauf angelegt hätte. Ihre unerwartete Liebe ist seine Belohnung für die Mühen der ‚Reise‘. Sie bedeutet zugleich die Erlösung; wie in einem Märchen befreit ihn ihr Kuss aus der Gefangenschaft. Als Phil am nächsten Morgen erwacht, liegt Rita an seiner Seite. Es ist der 3. Februar; der Bann ist gebrochen. Die letzte Szene des Films zeigt, dass Phil in Punxsutawney glück-

lich werden kann. Er hat seinen Platz im Leben gefunden; der Konflikt zwischen *need* und *mode* ist aufgelöst. Ausgelassen läuft er mit Rita durch den strahlend weißen Schnee. Phil hat sich auf eine ‚Reise‘ begeben, die ihn verändert hat. Dass diese Veränderung notwendig ist, haben die Anfangsbilder erzählt; welcher Art sie ist, zeigen die Schlussbilder.

### Übertragungen

Das Schema der Erzählung auf andere Filme zu übertragen, ist eine Übung, die das dramaturgische Verständnis schult. Insbesondere die Abweichungen vom Muster können nach der Analyse einiger ‚musterhafter‘ Filme besser erkannt werden. Wer „Und täglich grüßt das Murmeltier“ untersucht hat, sieht „Mulholland Drive“ mit anderen Augen – David Lynchs Film wird zum Alptraum einer gescheiterten Schauspielerin, die in der 111. Minute des Films erwacht und am Ende ihrer ‚Reise‘ angelangt ist. Wer „Thelma und Louise“ analysiert hat, wird einschätzen können, wie

ungewöhnliche die Erzählform von „The Hours“ ist – hier wird parallel von drei ‚Reisen‘ erzählt, bei denen der Erkenntnisgewinn für die Hauptfiguren schmerzlich ist. Wer das Schema der ‚Reise‘ in „Pretty Woman“ wiedergefunden hat, wird das spöttische Spiel mit dem Muster in „Being John Malkovich“ erst durchschauen – in diesem Film werden nur scheinbar alle Vorgaben der ‚Reise‘ bedient. Somit ist die Beschäftigung mit den narrativen Schemata des Hollywoodkinos zugleich eine Chance, deren Grenzen zu erkennen. ■

### Literatur

- Campbell, Joseph (1978): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hartmann, Britta (1995): Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Film-anfangs. In: montage/av Jg. 4 (1995) Heft 2, S. 101–122.
- Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt/M.: Fischer.
- Vogler, Christoph (1998): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.

### Das FORUM im Überblick

Das **FORUM** besteht aus einer Reihe von Rubriken, von denen jeweils zwei bis fünf pro Heft vertreten sind. Folgende Rubriken gehören dazu:

- Alte Texte – neu gelesen
- Computer und Internet
- Deutsch in Europa
- Dialekt
- Dokumentation
- Empfehlung
- Fachsprachen
- Filmische Sehschule
- Forschungsberichte
- Geschlechterperspektive
- Interview
- Kinder- und Jugendliteratur
- Literarische Gesellschaften
- Medienkommunikation
- Neue Literatur
- Rezension
- Sprachkritische Beobachtungen
- Tagungsbericht
- Theater
- Unterrichts-anregung
- Zur Diskussion