



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmfassungen: Der Director's Cut – Einflüsse auf
Figur und Dramaturgie“

Verfasserin

Doris Zipper

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 30. Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 295

Matrikelnummer:

0207456

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuerin:

Dr. Michaela Griesbeck

Vorwort

Ich bin schon seit langer Zeit ein großer Film-Fan und sehe mir Filme gerne immer wieder an, da es bei jeder Rezeption etwas Neues zu entdecken gibt. Ich freue mich über DVD Ausgaben der Filme mit ihren Extras und auch über so genannte ‚Special Editions‘ von Filmen.

Vor allem die Extras der DVDs finde ich immer sehr spannend. Als Zuseher bekommt man so einen kleinen Einblick hinter die Kulissen und in die Entstehung des Films und es sind auch meist entfallene Szenen zu sehen. Dabei stellte sich bei mir immer die Frage, warum diese Szenen weggelassen wurden, wobei ich manchmal auch froh bin, da diese Szenen recht eintönig sind.

Auch durch meine praktische Arbeit im Bereich des Jugendmedienschutzes musste ich feststellen, dass Filme verändert werden, obwohl hier auf die Beibehaltung der Dramaturgie großen Wert gelegt wird und der Schwerpunkt auf Veränderungen bzw. Elimination von Gewalt- und Sexdarstellungen liegt und somit vor allem moralische oder ideologische Veränderungen vorgenommen werden.

Im Wintersemester 2007/2008 wurde ich durch eine filmwissenschaftliche Vorlesung von Dr. Joseph Ganrcarz auf das Phänomen von Filmfassungen aufmerksam und beschloss, mich näher mit diesem Thema zu beschäftigen.

Ich hoffe, dass ich mit der vorliegenden Arbeit das spannende und interessante Feld von Filmfassungen, als Teil- und Spezialaspekt des Bereichs ‚Film‘, etwas näher bringen kann.

Mein Dank gilt Frau Dr. Michaela Griesbeck für Ihre Geduld, Unterstützung und die motivierenden Ratschläge bei der Betreuung der Diplomarbeit.

Dank gilt auch Frau Mag.^a Ulrike Vollmaier, die die Arbeit auf ihre grammatikalische Richtigkeit überprüft hat.

Ich möchte mich auch bei meiner Mutter, meiner Familie und Freunden bedanken, die mich über so manche Schwelle gestoßen, und auf meiner Reise begleitet haben.

"Hollywood's success was based on telling stories clearly, vividly, and entertainingly."¹

"The role of the director remains, however, as the one responsible for seeing the film as a whole and seeing it through to completion. In film studies the term more commonly used for director is film-maker since it refers very clearly to their function."²

"Films have always circulated in differing versions. [...] To this day, many Hollywood films are released in Europe in more erotic or violent versions that are screened in the United States"³

"Alle Geschichten bestehen im Grunde aus einer Handvoll stets wiederkehrender Bauelemente, die uns auch in Mythen, Märchen, Träumen und Filmen immer wieder begegnen."⁴

„Doch muss Autorenkino notwendigerweise schwer verständlich und für das breite Publikum eher abschreckend sein? Ist nicht Besson vielleicht die Balance zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino gelungen?“⁵

¹ Thompson 1999, S. 1.

² Hayward 2003, S. 97.

³ Thompson, Bordwell 2002, S. 4.

⁴ Vogler 2004, S. 35.

⁵ Mioc 2000, S. 253.

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die spezielle Filmfassungsart des Director's Cut und die damit einhergehenden Veränderungen in Bezug auf Figur und Dramaturgie.

Obwohl Filme in der Praxis häufig und aus unterschiedlichen Gründen variiert werden, hat sich die Literatur mit diesem Thema noch kaum beschäftigt.

Im ersten Kapitel werden Aspekte der Filmindustrie untersucht. Ein Verständnis der Entwicklung ist einerseits zentral, um die ökonomischen Aspekte der Filmlandschaft verstehen zu können, andererseits zeigt sich, dass, je nach vorherrschendem System, Personen aus unterschiedlichen Bereichen der Produktion die Führung übernehmen.

In einem weiteren Kapitel werden Aspekte des Regisseurs behandelt, der als zentraler Faktor bei der Entstehung eines Films angesehen wird. Dabei herrscht zwischen Drehbuchautoren und Regisseuren ein Kampf um die ‚originäre Urheberschaft‘ und seit der Entstehung der französischen Nouvelle Vague in den 1950er Jahren scheint der Kampf zugunsten des Regisseurs entschieden zu sein.

In den darauf folgenden Kapiteln werden wichtige theoretische Begriffe für die praktische Analyse erläutert.

Einerseits werden das Phänomen Filmfassung und dafür zentrale Begriffe beschrieben, andererseits eine Definition und Beschaffenheit der Figur, die in der Literatur zugunsten der Dramaturgie vernachlässigt wurde, gegeben. Weiters werden dramaturgische Modelle vorgestellt, mit besonderer Berücksichtigung des Modells ‚Der Reise des Helden‘ von Christopher Vogler, mit Hilfe dessen eine empirische Analyse durchgeführt wird.

Anhand eines Beispielfilms und seines Director's Cut wird eine empirische Untersuchung durchgeführt, die sich auf die Unterschiede und Veränderungen bezüglich Figur und Dramaturgie konzentriert, die entstehen, wenn Teile eines Films variiert werden.

Die Ergebnisse zeigen, dass die stattfindenden Variationen nicht nur aus ökonomischen Gründen des weiteren Profits durchgeführt werden, sondern auf rezeptionsästhetischen Gewohnheiten, moralischen Aspekten sowie auf einer erzählästhetischen Ebene basieren.

Abstract

The thesis deals with the phenomenon of film versions and the special version of the so called 'director's cut'. Resulting differences in character description and dramaturgy are reviewed.

Although neglected in literature on the subject films circulate in different versions for different markets. Important concepts relating to this have not been described.

Chapter one of the work at hand deals with aspects connected to the film industry. A basic knowledge of industry structures is necessary to understand the terms and mode of film production and going along with this, the factor considered responsible in the production process.

Not always was the filmmaker considered the factor most responsible in production and scriptwriters and directors repeatedly crusade to be named the respective films author. Not until the emergence of the French Nouvelle Vague in the 1950s was the crusade decided for the directors.

The other chapters deal with fundamental terms for the following analysis.

Terms according to the phenomenon of film versions, film characters and paradigms of practical dramaturgy are reviewed with a main focus on Christopher Vogler's 'The Hero's Journey' which serves as model for the analysis.

Using the example of a movie and its director's cut the resulting differences regarding character description and dramaturgy are to be analyzed and described.

The results show that variations are not accomplished merely for economic reasons but also for reasons concerning viewer habits with shorter and longer versions, moral purposes and narrative aspects.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	i
Abstract.....	iii
Abstract.....	iv
Inhaltsverzeichnis	v
Abbildungen.....	vii
1 Einleitung.....	1
A Theoretischer Teil.....	6
2 Die Entwicklung der Filmindustrie von 1895 bis 1955	6
2.1 Die Geburtsstunde des Films.....	6
2.2 Filmindustrie in Frankreich	7
2.3 Filmindustrie in Amerika.....	9
2.3.1 Classical Hollywood	10
2.3.1.1 Das ‚director system‘	10
2.3.1.2 Das ‚director unit system‘	11
2.3.1.3 Das ‚central producer system‘	11
2.3.1.4 Das ‚producer unit system‘	11
2.3.1.5 Das ‚package unit system‘	12
2.3.2 Postklassisches Hollywood	13
3 Der Regisseur und die französische Nouvelle Vague	15
3.1 Der Regisseur	15
3.1.1 Ursprünge des Regisseurs und nationale Unterschiede.....	15
3.1.2 Der Autor.....	17
3.2 Die Nouvelle Vague und ihre Auswirkungen.....	19
3.2.1 Vorläufer der Nouvelle Vague	19
3.2.2 Entstehung und Entwicklung der Nouvelle Vague	21
3.2.3 Kritik an der Autorentheorie und politique des auteurs	23
3.2.4 New Hollywood und der Regisseur als Star	24
4 Das Phänomen Filmfassungen	29
4.1 Was ist eine Filmfassung?	29
4.2 Erstellung und Ziele von Filmvariationen	30
4.2.1 Variationen hinsichtlich des Zwecks	31
Variationen hinsichtlich des Kontextes	32
4.3 Wer erstellt neue Filmfassungen?	32

4.4	Der Director's Cut	33
	Exkurs: Die DVD.....	35
5	Figur und Dramaturgie im Film	37
5.1	Die Figur im Film.....	37
5.1.1	Definition und Theorien der Figur.....	38
5.1.2	Beschaffenheit der Figur	39
5.1.3	Hauptfigur, Protagonist, Nebenfigur und Antagonist.....	41
5.1.4	Motivation und Ziele der Figur.....	41
5.1.5	Darstellung der Figuren und Figuren Information	43
5.2	Dramaturgie	44
5.2.1	Begriffsklärung	44
5.2.2	Entwicklung filmischer Konventionen.....	44
5.2.3	Dramaturgische Mittel	46
5.2.3.1	Kameraeinstellungen	47
5.2.3.2	Montage	49
5.2.4	Drehbuchratgeber und dramaturgische Modelle.....	50
5.2.4.1	Die Dreiteilung der Akte	52
5.2.4.2	Die ‚Reise des Helden‘	55
B	Empirischer Teil.....	64
6	Forschungsdesign	64
6.1	Forschungsfragen	64
6.2	Beschreibung der Methode.....	65
6.2.1	Filmanalyse	65
6.2.2	Filmprotokoll.....	65
6.2.3	Filmauswahl	67
6.3	Film und Regisseur	67
6.3.1	Kurzinhalt	67
6.3.2	Wichtige Informationen bezüglich der Filmentstehung	68
6.3.3	Der Regisseur Luc Besson	69
7	Beschreibung und Analyse.....	71
7.1	Beschreibung der Figurenhandlungen und Analyse	71
7.2	Zusammenfassung	90
8	Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen	91
8.1	Unterschiede der beiden Fassungen	91
8.1.1	Bedeutung der Variation für die Bildung eines Figurenmodells	91
8.1.2	Funktionen der Variationen	93

8.1.3 Vergleich der Fassungen	95
8.2 Beantwortung der Forschungsfragen.....	96
9 Zusammenfassung und Ausblick.....	98
Literaturverzeichnis.....	102
C Anhang.....	107
Filmprotokoll Léon – The Professeional Kinofassung	107
Filmprotokoll Léon – The Professional Director's Cut	107

Abbildungen

Abbildung 1: Shot/Reverse-Shot und Axis of Action.....	46
Abbildung 2: Three Point Lightning.....	47
Abbildung 3: Einstellungsgrößen.	48
Abbildung 4: Die formale Drehbuchstruktur.	52
Abbildung 5: Die Reise des Helden im Überblick.	55
Abbildung 6: Die Reise des Helden.	57
Abbildung 7: Die Entwicklung des Helden..	58

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen Filmfassungen, genauer genommen mit dem so genannten ‚Director’s Cut‘ (DC) und den daraus resultierenden Veränderungen in Bezug auf Figur und Dramaturgie.

Das Phänomen Filmfassung wurde in der Theorie bis jetzt noch kaum berücksichtigt, dennoch ist es weit verbreitet und wird häufig praktiziert.

Verschiedene Märkte, wie der amerikanische, europäische, asiatische, aber auch der Home-Video/DVD-Markt, werden mit unterschiedlichen (Sprach) Fassungen oder auch Spezialfassungen bedient.

Um Phänomene innerhalb des Themengebietes ‚Film‘ zu verstehen, ist es zentral, auch Kenntnisse über die Realisierung eines Filmprojektes zu haben, was nicht nur Wissen über Technik und Dramaturgie, sondern auch über ökonomische Aspekte und Strukturen impliziert.

Das erste Kapitel versucht daher zu klären, wie sich die Filmindustrie, zuerst in Europa und hier speziell in Deutschland und Frankreich, entwickelt hat. Auf die Entwicklung in Deutschland kann dabei aber nicht näher eingegangen werden. Auch die Entwicklung in Amerika soll kurz beschrieben werden, ebenso die Faktoren, die entscheidend für das Zustandekommen eines Projektes sind. Dabei soll das erste Kapitel einen historischen Abriss über die wichtigsten Merkmale und Veränderungen der Industrie geben.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit einem zentralen Faktor bei der Filmproduktion: dem Regisseur. Ihm wird häufig die wichtige Funktion des ‚Autors‘ zugeschrieben, obwohl im Diskurs Uneinigkeit darüber herrscht, ob man bei einem Kollektivprojekt, wie es das Medium ‚Film‘ ist, überhaupt von einem ‚originären Autor‘ sprechen kann und wenn ja, ob dies nun der Regisseur oder der Drehbuchautor ist.

Nicht zu jeder Zeit in der Filmgeschichte hatte der Regisseur eine zentrale Position inne. Zu Beginn wurde er als Handwerker angesehen, der eine Geschichte ‚in Szene‘ setzte, und erst nach einiger Zeit rückte der Regisseur ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Kritik, Rezeption und schlussendlich auch der Vermarktung.

Im Frankreich der 1950er und 1960er-Jahre wurde der Regisseur von der ‚Nouvelle Vague‘ und ihren Vertretern bei der französischen Filmzeitschrift ‚Cahiers du Cinéma‘ beinahe gottähnlich verehrt. Doch wurde nicht nur die Filmpraxis durch die ‚politique des auteurs‘ verändert, sondern auch der Diskurs innerhalb der Filmwissenschaft um den Film,

der nicht mehr nur als Unterhaltung angesehen wurde, sondern auch Kunststatus gewann und somit Einzug in den wissenschaftlichen Diskurs hielt.

Die Nouvelle Vague schwappte mit etwa zehnjähriger Verspätung auch auf England und Amerika über und das ‚New Hollywood‘ war geboren und mit ihm der Regisseur als Star, was gravierende Auswirkungen auf die Filmindustrie hatte.

Die jungen Regisseure, die zumeist von Filmhochschulen kamen, waren mit der ‚politique des auteurs‘ und ihren Wegbereitern vertraut und besaßen ein neues Verständnis für Film und ein neues Selbstbewusstsein als Autor/Regisseur.

Über den Bereich der Nouvelle Vague wurde viel diskutiert und publiziert. Die Arbeit kann nur überblicksartig auf die zentralen Aspekte eingehen und versuchen, die Relevanz der Bewegung für die weitere Entwicklung des Films darzulegen.

Die Marketingabteilungen der großen Filmstudios entdeckten den Regisseur neben den Schauspiel-Stars als zentralen Vermarktungsfaktor und versuchen nun bis heute, das Publikum über den Regisseur anzulocken, das an den Namen eines ‚großen‘/bekannten Regisseurs auch immer gewisse Erwartungen knüpft. So erwartet man sich als Cineast, aber auch als Laie etwas generell Verschiedenes, wenn man beispielsweise einen Film von Martin Scorsese oder von Woody Allen ansieht.

Auch wenn der ‚Autor‘ (des Films) nach Roland Barthes tot sein mag und die ‚politique des auteurs‘ heftige Kritik einstecken musste, so sind die Auswirkungen und der Einfluss der Nouvelle Vague bis heute nicht nur in der Filmkritik, sondern auch beim Filmpublikum spürbar und die Autorentheorie wird tatkräftig von allen Beteiligten (Studios, Marketingabteilungen, Regisseuren, Filmkritikern, aber auch –Rezipienten) am Leben erhalten.

Kapitel drei schließlich soll klären, was genau unter einer Filmfassung zu verstehen ist, wie und von wem sie erstellt wird und welchen Zweck eine Variation des Films erfüllt.

Die Theorie hat diesen Bereich bis jetzt stark vernachlässigt, obwohl das Phänomen eine gängige Praxis ist.

Da die DVD ein zentraler Faktor bei der Entstehung der Spezialfassung ‚Director’s Cut‘ (DC) ist, die sich nicht nur durch ihre hohe Speicherkapazität sowie Bild- und Tonqualität, sondern auch durch ihre niedrigen Herstellungs- und Transportkosten auszeichnet und sich mittlerweile zu einer zentralen Einnahmequelle der Filmindustrie entwickelt hat, soll auch dazu ein kurzer Exkurs gegeben werden.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit den Themen Figur und Dramaturgie und soll diese Begriffe erläutern.

Die Figur im Film wurde und wird in der Theorie häufig zu Gunsten der Dramaturgie vernachlässigt, dabei ist sie aber als wesentlicher Bestandteil der Rezeption, des Filmverstehens und der emotionalen Anteilnahme des Publikums zu sehen und in vielen dramaturgischen Modellen wird sie als zentraler Faktor bei der Handlungsmotivation und dem Handlungsverlauf angesehen.

Das Kapitel soll eine Definition von fiktiven Figuren geben und ihre Beschaffenheit, Motivation und Darstellung erläutern und die Bedeutung der Figur im Rezeptionsprozess hervorheben.

Aufbauend auf Aristoteles' Poetik aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert, orientieren sich Drehbuchratgeber noch heute an seinen Anweisungen zum Aufbau von Geschichten und am Prinzip von Ursache und Wirkung.

Durch die Zuwendung des Films zu fiktionalen Geschichten stellte sich für die Filmemacher des Stummfilms die Frage, welches spezifische Gestaltungsmittel es beim Film bedarf, um eine Geschichte verständlich zu erzählen. So wurden Konventionen eingeführt, wie beispielsweise das ‚continuity system‘, das bis heute Gültigkeit besitzt. Auch wenn diese Konventionen durch das postklassische Hollywood gebrochen, bzw. mit ihnen gespielt wird, ist es zentral, Kenntnisse über diese Konventionen zu haben, denn meines Erachtens können sie nur dann gekonnt gebrochen werden, wenn ein Bewusstsein über die Regelverletzung herrscht.

Es haben sich verschiedene dramaturgische Modelle entwickelt, die ich kurz skizzieren möchte, um dann näher auf Christopher Voglers Modell der ‚Reise des Helden‘ einzugehen, das mit seinen zwölf Stationen häufig in der Praxis angewandt und in der vorliegenden Arbeit als Analysemodell fungiert.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich der empirischen Analyse.

Um Unterschiede von Fassungen und Funktionen von Variationen festzustellen, habe ich einen Film ausgewählt, anhand dessen die entwickelten Forschungsfragen beantwortet werden sollen. Bei dem ausgewählten Film handelt es sich um **Léon – The Professional** des französischen Regisseurs Luc Besson aus dem Jahr 1994 und seinem DC aus dem Jahr 1996.

Es ist schwierig, das audiovisuelle Medium Film schriftlich festzuhalten. Um den Film festhalten zu können, wurde ein Filmprotokoll erstellt, bei dem ich Sinn- bzw. Handlungseinheiten zusammengefasst habe, wobei die Rezeption und auch die

schriftliche Fixierung der Sprache anhand der Original Version (OV) in englischer Sprache vorgenommen wurde, da ich der Ansicht bin, dass auch bei einer guten Übersetzung/Synchronisation eine erste Variation stattfindet, und dieser Faktor konnte in der Arbeit nicht untersucht werden.

Zusätzlich wurde ein Parallelscreening vorgenommen, da ich den Film in Bezug auf Sinneinheiten untersucht habe, und Unterschiede innerhalb einer Einstellung dadurch nicht ersichtlich sind.

Weiters sollen die Forschungsfragen vorgestellt und die Vorgehensweise zur Analyse zusammengefasst werden.

Auch möchte ich Informationen zum Regisseur und zur Entstehungsgeschichte des Films und seines DCs kurz skizzieren.

Im Anschluss daran erfolgt die Analyse des Films und des DCs mit besonderem Augenmerk auf die Unterschiede der beiden Fassungen und die daraus resultierenden Änderungen in Bezug auf die Figur und Dramaturgie. Wie verändert sich durch zugefügte Szenen und Sequenzen das Figurenmodell und gibt es Auswirkungen auf die Dramaturgie? Diese Fragen soll die Analyse klären.

Schlussendlich sollen die Forschungsfragen beantwortet und die Ergebnisse zusammengefasst werden.

Darauf folgt ein Ausblick auf eine Filmindustrie der Zukunft, die in der Gegenwart vor allem mit Filmpiraterie und größeren Ansprüchen der Filmschaffenden, seien es nun die Autoren, Regisseure oder Darsteller, zu kämpfen hat und von der Finanzkrise wenn schon nicht gebeutelt, so zumindest doch auch getroffen ist.

Abschließend möchte ich auf drei Punkte hinweisen:

Zum einen wurde in Zitaten die neue Rechtschreibung übernommen.

Zweitens wurde bewusst auf die Verwendung einer gender-spezifischen Sprache verzichtet.

Zwar decken sich die Aufgaben eines Regisseurs und einer Regisseurin, dennoch muss mit Bedauern festgestellt werden, dass abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, wie der ersten Filmregisseurin Alice Guy bei Gaumont, und in den letzten zwei Jahrzehnten beispielsweise Susan Seidelman mit **Desperately Seeking Susan** (1985), Amy Heckerling mit **Look Who's Talking** (1989) und Mira Nair mit **Monsoon Wedding** (2001) kaum kommerziell erfolgreichen Regisseurinnen vertreten sind oder diese zumindest nur über ‚Umwege‘ und Erfolge in anderen Sparten zur Regie gekommen sind, wie zum

Beispiel Jodie Foster mit **Little Man Tate** (1991) oder Sofia Coppola mit **Lost in Translation** (2003) und **Marie Antoinette** (2006) und auch Jennifer Chambers Lynch mit **Surveillance** (2008), wobei die zwei Letztgenannten vermutlich auch Unterstützung ihrer berühmten Väter Francis Ford Coppola und David Lynch erhalten haben, um ihre Projekte realisieren zu können.

Auch in Sammelwerken mit Interviews mit Regisseuren⁶ sind weibliche Regisseure nur spärlich repräsentiert und das Regiefach, wie die Filmindustrie generell (mit Ausnahme der Cutterin und Drehbuchautorin)⁷, ist auch heute noch eine männlich besetzte Domäne, ganz zu schweigen vom ‚Kanon‘ der ‚Cahiers du Cinéma‘, die nur von Regisseuren sprachen.

Drittens muss auch noch darauf hingewiesen werden, dass diese Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und die einzelnen Teilaspekte aufgrund des beschränkten Umfangs nicht erschöpfend behandelt werden konnten und daher gewisse Aspekte unberücksichtigt bleiben.

⁶ Vgl.: Siehe zum Beispiel Singer 1998 und Littger 2006.

⁷ Vgl.: Manthey 2006, S. 114f.

A Theoretischer Teil

2 Die Entwicklung der Filmindustrie von 1895 bis 1955

Im folgenden Kapitel soll die Entwicklung der Filmindustrie in Frankreich und Nordamerika bis zur Entstehung der Nouvelle Vague skizziert werden.

Grundlegende Kenntnisse darüber sind nötig, um die Filmproduktion und damit verbunden die Entwicklung des Regisseurs verstehen zu können, denn je nach Perspektive und filmhistorischer Epoche werden Produzent, Drehbuchschreiber, Star, Regisseur oder auch der Kameramann als wichtigster Faktor bei der Filmproduktion angesehen.

Wie sich der Film von einer technischen Neuheit zu einer abendfüllenden und fiktionalen Geschichte entwickelte und welche Rolle den einzelnen Mitwirkenden am Filmprojekt zugeschrieben wurde, sollen folgende Ausführungen skizzieren. Die Entwicklung von fiktionalen Geschichten spielt auch eine zentrale Rolle, um die Entwicklung der Dramaturgie und dramaturgischer Mittel verstehen zu können.

2.1 Die Geburtsstunde des Films

„Mit der ersten Filmvorführung vor zahlendem Publikum am 28. Dezember 1895 – sie stellt für die Filmhistoriker die Stunde Null dar – beginnt der Siegeszug des neuen Mediums.“⁸

Gezeigt wurde der Film im Variété als eine Nummer unter anderen. Es stand eher die Technik des Films im Zentrum des Publikumsinteresses als das Gezeigte an sich.

Die ersten Filme waren nicht-fiktional, so genannte ‚Aktualitäten‘, ‚tropicals‘ oder ‚scenies‘, die beispielsweise Menschen beim Verlassen einer Fabrik zeigten.

Im Zentrum stand zu dieser Zeit der Kameramann, der für fast alle Aspekte (‚Drehbuch‘, Kamera, Vertrieb und manchmal auch Projektion) des Films verantwortlich war.

Mit der steigenden Nachfrage standen die Filmemacher vor dem Problem, dass sie nicht bei jedem Ereignis zugegen sein konnten. Auch konnten gewisse Dinge nicht wiederholt werden und das Wetter spielte einen zentralen Faktor bei der Filmproduktion. Alternativen mussten gefunden werden. So wurden beispielsweise historische Schlachten im Studio unter kontrollierbaren Bedingungen nachgestellt.⁹

⁸ Junkersdorf 1996, S. 31.

⁹ Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 21 und Bordwell et al. 2002, S. 116f.

Mit der Weiterentwicklung der Technik wurde es möglich, ab 1909 auch abendfüllende Filme herzustellen und die gezeigten Berichte und vor allem Geschichten rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Um einen besseren Überblick über die Produktion zu bekommen, begann man, Drehbücher zu erstellen. Dabei herrschte eine Mischform zwischen in Drehbüchern festgelegten und improvisierten Szenen vor.¹⁰

2.2 Filmindustrie in Frankreich

In der frühen Periode des Films war nicht Amerika¹¹, sondern Europa und hier vor allem Frankreich Dreh- und Angelpunkt der Filmindustrie.

Erst durch den Ersten Weltkrieg war es Amerika möglich, die Führung innerhalb der Filmindustrie zu übernehmen und über Jahrzehnte auszubauen.

In Frankreich gab es zwei große Filmunternehmen. Dies waren ‚Pathé‘ unter der Leitung von Charles Pathé, der ab 1901 Filme produzierte und auch eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Kameratechnologie spielte, und ‚Gaumont‘, gegründet 1897 von Leon Gaumont, der auch Alice Guy, die erste weibliche Regisseurin, beschäftigte.¹²

Pathé war zu dieser Zeit eine der größten Filmfirmen und die erste, die vertikal integriert war.

“A vertically integrated firm is one controlling the production, distribution, and exhibition of film.”¹³

In der Zeit von 1905 bis 1912 war die französische Filmindustrie die größte, „[...] and its movies were the ones most frequently seen around the world.“¹⁴

Pathé stellte seine eigenen Kameras und Projektoren her und produzierte Filme. Ab 1906 begann er auch, Theater zu kaufen, um seine Filme dort vorführen zu können, und ab 1907 wurde auch ein Vertrieb aufgebaut. Pathé war ab dieser Zeit die weltweit größte Filmfirma.

Auch Gaumont expandierte relativ rasch. Er stellte unter Alice Guy den Filmemacher Louis Feuillade an, der zu einem der wichtigsten Künstler der Stummfilmzeit zählt und Gaumont zu großem Erfolg verhalf.¹⁵

¹⁰ Vgl.: Junkersdorf 1996, S. 33f. Zum ‚Wettkampf‘ über die originäre Urheberschaft zwischen Drehbuchschreiber und Regisseur siehe nächstes Kapitel.

¹¹ Vgl. dazu.: Addison 2003, S. 34 und Thompson, Bordwell 2002, S. Kapitel 1-3.

¹² Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 23f.

¹³ Thompson, Bordwell 2002, S. 33–34.

¹⁴ Thompson, Bordwell 2002, S. 33.

Ab 1913 kürzte Pathè seine Ausgaben für die Produktion und konzentrierte sich auf die kostengünstigeren, risikoärmeren und profitableren Bereiche der Distribution und Filmvorführung.

Gaumont hingegen expandierte in dieser Zeit und konnte Erfolge verzeichnen.

Neben den zwei großen Firmen existierten viele kleinere Firmen, die sich auf spezielle Genres konzentrierten.

Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde die Produktion größtenteils eingestellt und nur noch Wochenschauen und patriotische Filme hergestellt.

Pathè beschränkte sich in dieser Zeit darauf, Filme von unabhängigen Firmen aus Amerika zu vertreiben.

Dies wurde der französischen Filmindustrie zum Verhängnis, denn nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war der französische Markt mit amerikanischen Importen überschwemmt und die heimische Filmindustrie konnte nicht mehr Fuß fassen.

Der kleine französische Markt konnte nur Gewinne erzielen, indem auch ins Ausland vertrieben wurde, was sich schwierig gestaltete, da die Filme in Amerika kaum einen Platz im Programm fanden.

Ein weiterer zentraler Faktor war, dass Pathè und Gaumont ihre Produktion zurückfuhren und sich auf Vertrieb und Ausstellung konzentrierten. Zu dieser Zeit gab es einige wenige große Firmen und viele kleine, die häufig nur für einen Film bestanden. Stabilität und feste etablierte Strukturen waren in der französischen Filmindustrie nicht vorhanden.

Die Theaterbesitzer programmierten Filme, die beim Publikum großen Anklang fanden und am meisten Profit brachte, und das waren meist amerikanische Filme.

Produzenten forderten von der Regierung eine Quotenregelung, um die Überschwemmung mit amerikanischen Importen zu stoppen, was aber erst in den 1930er Jahren verwirklicht wurde.

Ein weiteres Problem der französischen Filmindustrie war, dass das Equipment veraltet und kein Geld vorhanden war, um auf die neueste Technik umzusatteln. Daraus resultierte unter anderem, dass französische Filmemacher wegen nicht vorhandener Lichttechnik, häufig nicht im Studio, sondern außen drehten, was zu besonderem Realismus der Filme führte.¹⁶

¹⁵ Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 34.

¹⁶ Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 62–87.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde im Jahre 1946 zwischen den USA und Frankreich das 'Blum-Byrnes-Abkommen' geschlossen, das der Filmförderung dienen sollte. Es wurde eine Quote eingeführt, die regelte, dass jede Kinoleinwand für 16 Wochen pro Jahr nur für den französischen Film reserviert war.

In den frühen 1950er Jahren wurden neue Kriterien zur Filmförderung ausgearbeitet. Zentral dabei war eine 'Qualitätsprämie'. Diese wurde unter folgenden Voraussetzungen vergeben: Der Film musste in Frankreich gedreht worden, fertig gestellt sein, brauchte aber noch keinen Verleih und musste einem der folgenden drei Kriterien entsprechen- den Interessen des Landes dienen, neue Perspektiven in der Filmkunst eröffnen oder große Themen Frankreichs behandeln.

1953 wurde auch eine Qualitätsprämie für Kurzfilme eingeführt, welche den Vertretern der Nouvelle Vague den Einstieg in die Filmpraxis ermöglichte.¹⁷

Frankreich konnte seine führende Position innerhalb der Filmindustrie dennoch nie wieder erreichen, trotzdem spielten Frankreich und die Bewegung der Nouvelle Vague eine zentrale Rolle bei der weiteren Entwicklung der Filmindustrie. Darauf geht das Kapitel rund um den Regisseur und die Nouvelle Vague ein.

2.3 Filmindustrie in Amerika

Zu Beginn der amerikanischen Filmgeschichte wurde der Film in Vaudevilles gezeigt und New York, New Jersey und Chicago waren die führenden Städte der Filmindustrie in Amerika. 1915 wurde das erste Filmstudio (Universal City)¹⁸ in Hollywood von Carl Laemmle gegründet und andere folgten, bis sich in den 1930er Jahren die Studioära etabliert hatte.¹⁹

Ab den 1930er-Jahren wurde Hollywood von einer vertikalen Integration dominiert, das bedeutet, dass die Crew mit Langzeitverträgen an das Studio gebunden war, das von der Beschaffung des Rohmaterials bis zur Ausstrahlung im eigenen Kino verantwortlich war.

¹⁷ Vgl.: Frisch 2007, S. 24–58.

¹⁸ Für die Verlagerung der Filmproduktion von der Ost- an die Westküste waren sechs Faktoren ausschlaggebend. Zum einen das gute, relativ konstante Wetter das ganze Jahr über, zweitens eine große Auswahl auch an externen Drehorten (Strand, Wüste, Wald, etc), drittens standen viele Arbeiter zur Verfügung, viertens und fünftens hatten sich schon einige Firmen in L.A. niedergelassen und so konnte sich alles im Westen konzentrieren und die Raten für Immobilien und auch die Löhne waren niedriger als in New York und sechstens gab es gute Verbindungen quer durchs Land. Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 121–127.

¹⁹ Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 68.

Die Angestellten mussten Projekte realisieren und Rollen annehmen, auch wenn sie das Projekt nicht befürworteten.²⁰

*"Similarly, directors were often at odds with their studios over creative matters and longed for freedom."*²¹

2.3.1 Classical Hollywood

Bordwell et.al. beschreiben fünf verschiedene Stufen der Entwicklung des klassischen Hollywoodsystems.

Von 1907-1909 dominierte das 'director system', das ab 1909 vom 'director-unit system' abgelöst wurde. Ab 1914 dominierte das 'central producer system' das in den frühen 1930er-Jahren vom 'producer unit system' abgelöst wurde und sich schließlich ab 1955 zum 'package unit system' entwickelte und zum Teil bis heute gültig ist.²²

2.3.1.1 Das 'director system'

1907 etablierte sich das 'director system'. Viele der frühen Filmregisseure kamen vom Theater. Zu dieser Zeit waren die Aufgaben des Regisseurs und des Kameramanns strikt getrennt, da der Regisseur von derameratechnik wenig bis nichts wusste. Auch gab es eine genaue Trennung von Schreiber und Regisseur.

Nutzten die Regisseure vor 1907 noch kleine Drehbücher, die die Handlung nur kurz skizzierten, wurden nun ausführlichere Anweisungen nötig, die die Geschichte erzählten und strukturierten. Diese wurden von Feischaffenden geschrieben und nur zum Teil vom Regisseur verändert.

1908 wurde die Motion Picture Patents Company (MPPC) von Edison und American Mutoscope & Biograph gegründet. Mitglieder waren Vitagraph, Selig, Essany, Lubin und Kalem.

Die MPPC kontrollierte den Import und hatte Kontrolle über Produktion, Vertrieb und Vorführung und dies führte im weiteren Verlauf durch die stabilen Strukturen zur Dominanz des Hollywoodkinos..

*"This arrangement set the stage for control over the entire U.S. film market by an oligopoly."*²³

²⁰ Vgl.: Blanchet 2000, S. 75.

²¹ Thompson, Bordwell 2002, S. 336.

²² Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 93.

²³ Thompson, Bordwell 2002, S. 39.

2.3.1.2 Das ‚director unit system‘

Nachdem eine immer größere Nachfrage nach Filmen entstand, musste das ganze Jahr produziert, mehr Regisseure engagiert und unter kontrollierbaren Bedingungen produziert werden. Dadurch wandte man sich auch der Studioproduktion zu.

In dieser Zeit wurden viele Bereiche der Arbeit aufgeteilt und auch das Drehbuch bekam aus ökonomischer Sicht einen neuen Stellenwert. Um effizient und kostengünstig produzieren zu können, wurde nicht mehr in chronologischer Reihenfolge gedreht, sondern alle Szenen an einem Ort und denselben Schauspielern wurden hintereinander aufgenommen, um so Kosten bei Umbauten, Gagen etc. zu sparen. Dadurch entwickelten sich auch neue Berufe wie der des ‚Script girl‘, die dafür sorgt(e), dass es eine Einheit beim Drehen bezüglich von Kostümen, Dekoration und Ähnlichem gibt. (Zum ‚continuity system‘ siehe Kapitel Dramaturgie)²⁴

2.3.1.3 Das ‚central producer system‘

Beim ‚central producer system‘ stand die gesamte Produktion unter der Kontrolle eines Produzenten, der sich vor allem auf das ‚shooting script‘ stützte. Anhand dessen wurden Drehpläne und Budgets erstellt, um effizient und günstig arbeiten zu können. In dieser Zeit entwickelten sich auch die ersten ‚Lichtspielhäuser‘, die ausschließlich Filme zeigten. Verfilmt wurden vor allem literarische Vorlagen, was auch zur Folge hatte, dass sich Urheberrechtsfragen stellten.

Geteilt wurden die Aufgaben des Produzenten und des Regisseurs, wobei letzterer dem Produzenten unterstellt war und nicht mehr die Spitze der Hierarchie anführte. Auch zu dieser Zeit war die Kontrolle über den Film schon Verhandlungssache im Vertrag und großer Einfluss konnte dort fixiert werden.²⁵

2.3.1.4 Das ‚producer unit system‘

Das ‚producer unit system‘ war von 1931 bis 1955 vorherrschend. Damit wurde eine größere Spezialisierung und Arbeitsteilung eingeführt.

Eine Gruppe von Männern überwachte pro Jahr etwa acht Filme, meist auf ein spezifisches Genre konzentriert. Das ‚producer unit system‘ war eine Wiederbelebung des ‚director unit system‘, mit dem Unterschied, dass nun der Produzent und nicht der

²⁴ Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 121–127.

²⁵ Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 128–141.

Regisseur die Fäden in der Hand hielt. In dieser Zeit wurde auch die Marktforschung immer wichtiger, um das Risiko und die Zielgruppe besser abschätzen zu können.²⁶

Durch dieses kalkulierende Vorgehen kann meines Erachtens auch wirklich von einer Industrie gesprochen werden, denn die Studiobosse und auch Produzenten stellten nicht mehr das Medium Film bzw. die Kunst des Filmschaffens ins Zentrum ihres Interesses, sondern den Profit, der sich damit erwirtschaften lässt.

2.3.1.5 Das ‚package unit system‘

Im ‚package unit system‘ organisierte der Produzent das Projekt und das Team wurde für ein Projekt zusammengestellt.

Unabhängige Firmen (Independents oder ‚Indies‘) produzieren die Filme, die dann von den großen Hollywood Majors finanziell unterstützt und vertrieben werden. Durch das ‚package unit system‘ wurde es auch immer wichtiger, das gesamte Packet zu schnüren - Geschichte, Stars und Regisseur spielten und spielen auch heute noch einen zentralen Faktor für die Studios, den Deal („pick-up“) anzunehmen oder nicht.²⁷

Seit den späten 40er Jahren der vorigen Jahrhunderts zeichneten sich große Veränderungen innerhalb Hollywoods ab.

Gomery beschreibt drei zentrale Faktoren für den Zusammenbruch des klassischen Hollywood Studiosystems:

*"[...] the Paramount antitrust decrees, the social transformation of the United States with suburbanization and the baby boom, and the emergence of a moving-image rival, television."*²⁸

Die Nachkriegszeit in Amerika war geprägt von einem Gesellschaftswandel, anti-kommunistischen Interventionen innerhalb der Filmindustrie²⁹ und vor allem vom 'Paramount-Urteil'.

Schon 1938 wurde gegen die Großen Fünf („Big Five“ Paramount, Loew's/MGM, 20th Century Fox, Warner Bros. und RKO) und die Kleinen Drei („Little Three“ Universal Pictures, Columbia Pictures und United Artists) ein Verfahren eingeleitet, da sie auf die Filmindustrie ein Monopol hatten.

²⁶ Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 320–329.

²⁷ Vgl.: Bordwell et al. 2002, S. 330–337.

²⁸ Gomery 1998, S. 247.

²⁹ Es gab eine ‚Blacklist‘, auf der Arbeiter innerhalb der Filmindustrie verzeichnet waren, die mit dem Kommunismus sympathisierten. Dadurch wurde es ihnen fast unmöglich, in dieser Zeit des Misstrauens innerhalb Hollywoods einen Job zu finden.

1948 ordnete ein Gericht an, dass sich die Studios von ihren Theatern trennen und das System des 'block booking'³⁰ beenden müssen.

2.3.2 Postklassisches Hollywood

Diese Entscheidung ebnete vor allem den Indies³¹ den Weg, da sie nun leichter ein Theater fanden, das ihre Filme spielte, und auch die Kinobetreiber hatten bei ihrer Programmgestaltung freiere Wahl.³²

*"Gone were the studios as factories turning regular product for their theatre chains. Instead, independent producers put together packages of stars, a story and production values which they turned into feature films that were distributed by a studio. In this formulation, the studio boss is seen to lose his former power, while that of the director as auteur is seen to increase."*³³

Damit war der Weg für den Regisseur geebnet, wieder mehr Einfluss auf seine Filme zu haben. Darauf wird im folgenden Kapitel noch ausführlicher eingegangen.

Zentral für die Realisierung eines Filmprojekts wurde und ist der Produzent (Producer), der für die finanziellen Aspekte des Films zuständig ist, Kontakte zwischen Studio und Ausführenden herstellt und auch häufig kreativen Einfluss hat.

Es gibt unterschiedliche Arten von Produzenten. Der 'Co-Producer' ist ein gleichberechtigter Finanzierungspartner des Producers. Der 'Executive Producer' spielt eine *"... entscheidende Rolle beim Zustandekommen eines Projekts [die er] in den Credits des Films festgehalten haben möchte,..."*³⁴ Der 'Associate Producer' ist im Finanzierungsbereich tätig und der 'Dealmaker'. Der 'Line Producer' ist verantwortlich für die Überwachung des täglichen Geschehens. Unter ihm arbeitet der 'Production Manager', der das technische Personal einstellt.

Die großen Studios produzieren heute nur noch einen kleinen Teil ihrer Filme selbst (in-house production') und finanzieren viele Filme von mehr oder weniger unabhängigen Firmen mit oder kaufen gar schon fertige Filme für den Vertrieb ein.³⁵

³⁰ 'Block booking' bedeutet, dass die großen Studios Filme, die die Theaterbesitzer vorher nicht gesehen haben, im Paket verkauft haben. Dieses Paket bestand aus einigen wenigen prestigeträchtigen, 'A-movies' mit großen Stars und Spektakel und vielen 'B' und 'C-movies', die beim Publikum häufig nicht so gut ankamen.

³¹ Bei den Indies unterscheidet man heute zwischen 'Mini-Majors' wie beispielsweise Miramax, den 'Klassischen Indies' wie Fox Searchlight und den 'Micro-Indies'. Die ersten beiden sind Satellitenfirmen der Majors, die 'Micro-Indies' sind die wirklich Unabhängigen und vor allem im Festivalbereich angesiedelt. Vgl. dazu: Dale 1997, S. 58ff.

³² Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 326f.

³³ Gomery 1998, S. 249.

³⁴ Blanchet 2000, S. 76.

³⁵ Für eine detailliertere Darstellung der Filmindustrie und ihren Verzweigungen siehe zum Beispiel Gomery 1998, Blanchet 2000 und Dale 1997.

Abschließend ist festzustellen, dass das Filmgeschäft und das Medium Film in Europa und Amerika von großen Unterschieden geprägt ist. Das Zustandekommen und die Realisierung gestalten sich auf beiden Kontinenten unterschiedlich und eine Filmförderung, die in vielen europäischen Ländern vorhanden ist, existiert in Amerika nicht. Der Produzent hat im amerikanischen Filmgeschäft nicht nur großen Einfluss auf ökonomische Aspekte, sondern durch ebendiesen auch großen Einfluss auf kreative Bereiche des Films.³⁶

Im Wandel der Zeit hatte der Regisseur mehr oder weniger großen Einfluss auf sein Werk, aber erst durch die französische Nouvelle Vague wurde der Regisseur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt und zu DER zentralen Instanz beim Film.

Heute kann der Regisseur, wie Stars, den zentralen Faktor für die Realisierung eines Projekts liefern und ist somit auch zu einem Star der Filmindustrie avanciert.

Mit der Nouvelle Vague und ihren Auswirkungen auch auf die amerikanische Filmindustrie (Stichwort ‚New Hollywood‘) beschäftigt sich das nächste Kapitel.

³⁶ Anm. d. Verf.: Auf diese Unterschiede kann in der Arbeit nicht eingegangen werden, da sie für die Untersuchung nicht relevant sind.

3 Der Regisseur und die französische Nouvelle Vague

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Regisseur, seiner geschichtlichen Entwicklung und der Frage, wer als ‚Autor‘ eines Films angesehen werden soll, und ob eine Festlegung bei einem kollektiven Projekt überhaupt möglich ist.

Weiters wird in kurzen Zügen die Entstehung der französischen Nouvelle Vague beschrieben, ebenso die Auswirkungen, die die Bewegung vor allem auf Hollywood in den 1960er und 1970er-Jahren hatte und die auch in den heutigen Marketingstrategien, aber auch in der Filmkritik und –Rezeption, erkennbar sind.

3.1 Der Regisseur

Der Regisseur ist heute neben dem Produzenten ein wesentlicher Faktor bei der Filmproduktion.

Je nachdem, wie der Vertrag des Regisseurs gestaltet ist, hat er kleineren oder größeren Einfluss auf die Geschehnisse am Set und auch während der Vor- und Nachproduktion. So kann er Einfluss auf die Gestaltung des Drehbuchs, die Auswahl des Casts und in der Postproduktion auf den Schnitt haben.

Häufig ist das Recht auf den ‚Final Cut‘, also das Erscheinungsbild des fertigen Films, vertraglich festgelegt und Regisseur und Produzent streiten sich, wem dieses Recht zugesprochen werden soll.³⁷ Dabei kann es zu solch großen Meinungsverschiedenheiten kommen, dass der Regisseur seinen Namen nicht unter sein Werk setzen möchte. Da von der DGA (Director’s Guild of America) gefordert wird, dass bei jedem Film ein Regisseur angeführt werden muss, entstand dafür das Pseudonym ‚Allen Smithee‘.³⁸

Weiters ist der Regisseur dafür verantwortlich, dass gewisse Szenen geprobt werden, für die Führung und Positionierung der Schauspieler, die Positionierung des Lichts und in welchen Einstellungen gedreht werden soll.³⁹

3.1.1 Ursprünge des Regisseurs und nationale Unterschiede

Das Konzept des Regisseurs wurde vom Theater für den Film und seine Besonderheiten übernommen.

³⁷ Vgl.: Monaco et al. 2006, S. 69.

³⁸ Sein ‚Debüt‘ hatte Allen Smithee 1969, als weder Robert Totten noch Don Siegel die Verantwortung für den Film **Death of a Gunfighter** übernehmen wollten. Vgl.: Rauscher 2002, S. 19f.

³⁹ Vgl: Bare 1971, S. 44.

*"... in the nineteenth century theater the directorial role emerged to fill the gap that was created when plays were no longer able to draw on a reliable store of common traditions to encode their meanings. In this absence, the unifying hand of a director could bring together the diverse elements of a stage production into a unique- and personel- statement."*⁴⁰

Generell lässt sich feststellen, dass der Regisseur in Europa einen größeren Stellenwert hat als in Amerika. Dies beruht einerseits auf Rechtsgrundlagen und Unterschieden im europäischen Urheberrecht bzw. amerikanischen ‚copyright-law‘ und andererseits auf der generellen Auffassung des Films als Kunst- bzw. als Massenprodukt.

*"Under U.S. law the persons creating the film are not granted any authorial rights at the legislative level and all rights are concentrated in the hand of the producer, whereas in the civil law countries the persons creating an audiovisual work are considered its authors."*⁴¹

*"In the civil law doctrine the subject of protection is the person creating the work, the author, and what is protected is the authors' specific relation to the work in its personal as well as its economic manifestations, whereas in the copyright system the work is protected as marketable merchandise having only economic relevance to its creators."*⁴²

In Amerika gehen die Rechte an einem Werk an Filmstudios oder Filmproduzenten, der geistige Schöpfer des Werkes hat danach keine Rechte mehr, außer er ist sehr einflussreich und führt auch noch andere Funktionen, wie beispielsweise Regie oder Produktion aus.

Dies wird vor allem daran deutlich, dass Drehbücher häufig von vielen Schreibern bearbeitet bzw. überarbeitet werden und Produzent und Regisseur darauf Einfluss nehmen, und das Endprodukt manches Mal nichts mehr mit der ursprünglichen Intention des Schreibers zu tun hat.

Auch ist es für einen einflussreichen Regisseur, der häufig auch Co-Producer ist, möglich, Drehbuchautoren auszubezahlen und dadurch auch für das Script verantwortlich zu zeichnen, um so den Mythos des ‚genialen‘ Regisseurs aufrecht zu erhalten.⁴³

Wie schon das Kapitel über die Entwicklung der Filmindustrie gezeigt hat, wandelte sich der Produktionsprozess im Laufe der Geschichte und damit auch der Einfluss des Regisseurs. War der Filmemacher zu Beginn ‚Drehbuchschreiber‘, Regisseur, Kameramann, Vertreiber und Vorführer in einer Person, diversifizierten und spezialisierten sich die Aufgaben mit der Entwicklung der Filmindustrie immer weiter.

In der Studioära der 1920er und 1930er-Jahre war der Regisseur, mit einigen wenigen Ausnahmen (wie beispielsweise Ernst Lubitsch oder Fritz Lang), ein Handwerker, der vom

⁴⁰ Wexman 2003a, S. 9.

⁴¹ Salokannel 2003, S. 169.

⁴² Salokannel 2003, S. 170.

⁴³ So geschehen bei Steven Spielberg, der die Schreiber für **Close Encounters of the third kind** (1977) auszubezahlen und aus den Credits streichen ließ. Vgl.: Felix 2003a, S. 15.

Studio angestellt wurde und wenig Freiheiten hatte, seinen eigenen Stil zu entwickeln und umzusetzen.

Um in der Studioära dennoch gewisse Rechte zu haben, entstand die DGA (Director's Guild of America)⁴⁴, um als Kollektiv weiterhin Einfluss auf Phasen des Entstehungsprozesses zu haben. Die DGA trug auch dazu bei, dass der Regisseur als Genie verehrt wird.

*"The DGA also promoted the ideal of directors as romantic artists by taking control of credit allocation, insisting in virtually every case that only the director could sign each film and thereby aligning directorial signatures with the mythology of the solitary genius."*⁴⁵

3.1.2 Der Autor

Seit langer Zeit stellt sich die Frage, wer als ‚Autor‘ des Films angesehen werden soll. Von vielen Seiten wird es als zentral angesehen, einen Autor aufweisen zu können, da dieser dem Film eine Signatur gibt und dadurch auch die Wahrnehmung des Films beeinflusst.⁴⁶

Auch der französische Philosoph Michel Foucault beschreibt vier zentrale Funktionen, die der Name eines Autor aufweist. So wird durch einen Namen immer eine Kennzeichnung vorgenommen, die eine Kategorisierung ermöglicht. Dadurch wird eine Abgrenzung zu anderen Texten/Autoren möglich. Und schlussendlich ermöglicht dies eine Etablierung im gesellschaftlichen/wissenschaftlichen Diskurs.⁴⁷

Viele verschiedene Personen arbeiten in zentralen Bereichen (Drehbuch, Kamera, Regisseur) an einem Filmprojekt mit und es ist schwierig, einen Urheber oder Hauptverantwortlichen zu finden.

Vor allem zwischen Drehbuchschreibern und Regisseuren herrscht ein Kampf um die Zuschreibung der ‚Autorenschaft‘. Dennoch ist der DGA und der WGA (Writers Guild of America)⁴⁸, dem gewerkschaftlichen ‚Gegenspieler‘ gemein, dass sie bis heute „[...] um eine angemessene Bezeichnung einer kreativen Leistung in den Credits“ kämpfen.⁴⁹

Trotz der unterschiedlichen Ansichten und Schwerpunktsetzungen im Laufe der Filmgeschichte und Produktionspraxis kann Wexman zugestimmt werden, denn:

⁴⁴ Dies ist die gewerkschaftliche Vereinigung der Regisseure. Gegründet wurde die DGA 1938 unter dem Namen ‚Screen Directors Guild‘ und 1960 in ‚Directors Guild of America‘ umbenannt. Siehe dazu: http://www.imdb.com/Sections/Awards/Directors_Guild_of_America_USA/ N.N.

⁴⁵ Wexman 2003a, S. 10.

⁴⁶ Vgl.: Felix 2003a, S. 15.

⁴⁷ Vgl.: Foucault 1993, S. 284.

⁴⁸ Die WGA wurde 1933 gegründet und besteht aus der WGA East und WGA West und repräsentiert Schreiber für Film, Fernsehen, Radio und die neuen Medien. Vgl.: http://www.imdb.com/Sections/Awards/Writers_Guild_of_America_USA/ N.N.

⁴⁹ Nitsche 2002, S. 67.

"In most cases, [...] directors are taken to be the crucial creative force involved in the filmmaking process, even in Hollywood cinema, because directors manage a movie's production and thus exercise the most control over its overall style."⁵⁰

Manche sprechen dem Regisseur nur dann künstlerisches Können zu, wenn auch das Drehbuch von ihm stammt, daher wird häufig davon gesprochen, idealerweise einen ‚writer-director‘ zu haben, der somit auch größere Kontrolle über das Projekt hat. Um als Autor zu gelten, scheint es zentral zu sein, Einfluss und Kontrolle zu haben, und auch Peter Wollen erachtet es als richtig,

"... to link film authorship to issues of control - many recognized directors are writer-directors or producer-directors or are in a position to have their own way."⁵¹

Problematisch ist das Konzept des Autors aber vor allem, weil es aus der Literatur übernommen wurde, wo der Verfasser/Schriftsteller als Urheber angesehen wird und der Schöpfer ist. Filme entstehen aber unter der Hand des Drehbuchschreibers, Regisseurs, Kameramanns und Cutters und haben somit nicht einen Schöpfer, sondern ein kollektives Team, das das Projekt realisiert.⁵²

Obwohl es zum Teil große Überschneidungen gibt, werden das Konzept des Autorenfilms und die ‚politique des auteurs‘ voneinander unterschieden, wobei die Unterscheidung vor allem im Unterschied zwischen Theorie und Praxis zu sehen ist.

*"[...] die Autorentheorie zielt auf eine Erkenntnis über den Autor ab, denn sie sucht nach Bedingungen der Möglichkeit eines Autors in der Praxis des Kinos. Die **politique des auteurs** hingegen machte den **auteur** zum Ausgangspunkt und zielte darauf ab, über Kino zu reden und zu urteilen."⁵³*

Daraus lässt sich bereits ein erster Verdienst der Nouvelle Vague ableiten: die Etablierung einer Filmsprache bzw. einer Sprache über den Film, die ein anderes Vokabular anwandte und den Film somit als eigene Kunst und unabhängig von den anderen Künsten wie beispielsweise der Bildenden, etablierte.⁵⁴

Mit dem Zusammenbruch der Studioära wandelten sich die Strukturen und der Regisseur gewann mehr Einfluss, vor allem, als in den 1960ern durch Andrew Sarris die ‚politique des auteurs‘ auch in Amerika etabliert wurde.

Wie sich die Nouvelle Vague entwickelte, welches Programm sie hatte und wie sie international wirkte, sollen die folgenden Punkte kurz beschreiben.

⁵⁰ Wexman 2003a, S. 9.

⁵¹ Wollen 2003, S. 70.

⁵² Vgl.: Felix 2003a, S. 14.

⁵³ Frisch 2007, S. 178. Hervorhebung im Original.

⁵⁴ Vgl.: Frisch 2007, S. 161.

3.2 Die Nouvelle Vague und ihre Auswirkungen

Es gibt verschiedene Ansichten darüber, wann die Nouvelle Vague stattgefunden hat und was ihre Verdienste waren.

Fest steht, dass mit Hilfe der Nouvelle Vague Film als ernst zu nehmende Kunst etabliert wurde und dadurch die Grenzen zwischen Avantgardefilmen und Mainstream-Hollywoodfilmen durchlässiger wurden, und heute wird es als selbstverständlich erachtet, auch Hollywoodfilme als Kunst anzusehen; ein Verdienst, für den die Nouvelle Vague hart kämpfen musste.⁵⁵

Auch gab und gibt es Kritik an der Bewegung und ihrer Theorie, die, nicht wie andere Bewegungen (z.B.: Dogma95), durch ein Manifest oder Ähnliches festgehalten wurde, und von den eigenen Vertretern wurde die Existenz einer Bewegung lange geleugnet, was meines Erachtens auch dazu beitrug, den Mythos um die Nouvelle Vague weiter zu entfachen.

Dennoch haben die Nouvelle Vague und die Autorentheorie einen entscheidenden Einfluss in der Filmgeschichte und sind bis heute aktuell, wie auch Thompson zeigt:

*"[...] auteurism became the overwhelmingly dominant approach to study the history of the Hollywood cinema - a status it has never lost."*⁵⁶

3.2.1 Vorläufer der Nouvelle Vague

Erste Anzeichen einer ‚Autorentheorie‘ gab es schon relativ früh. Bereits ab 1914 gab es Bestrebungen verschiedener Filmemacher, sich gegen die Studios durchzusetzen und Anerkennung für ihre kreative Arbeit zu fordern. Zu dieser Zeit war der Regisseur aus Sicht des Studios für die Vermarktung des Films keineswegs relevant, wurde manchmal sogar unterdrückt, um weitere Ansprüche seinerseits zu unterbinden. Dies kann mit der Situation der frühen (Stummfilm) SchauspielerInnen verglichen werden, die erst von den Studios unterdrückt wurden, aus Angst davor, große Summen an die Darsteller abgeben zu müssen und dann als Mittel der Produktdifferenzierung eingesetzt wurden. Die Studios hatten mit ihren Befürchtungen allerdings nicht Unrecht, sieht man sich heute die Gagen der Schauspieler und Regisseure an, die die Kosten des Films gehörig in die Höhe treiben, allerdings sind die Namen der großen Stars (ob nun SchauspielerIn oder Regisseur), wahre Publikumsmagneten und rentieren sich daher für die Studios.

Wie schon erwähnt, stammte das ‚Autorenkonzept‘ und auch der Begriff des ‚Autorenfilms‘ aus der Literatur und bezog sich auf den Schriftsteller, dessen Vorlage verfilmt wurde.⁵⁷

⁵⁵ Vgl.: Dyer 1998, S. 5.

⁵⁶ Thompson, Bordwell 2002, S. 437.

Jean Epstein prägte 1921 den "auteur" Begriff und 1948 setzte Alexandre Astruc mit seiner Schrift "The Birth of a new Avant-Garde: The Camera-Pen" einen Meilenstein in der Filmgeschichte. Durch Astruc's 'Caméro stylo' rückte auch die ‚mise-en-scène‘ vor der Montage ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die im Gegensatz zueinander gesehen werden. Die mise-en-scène wird durch Entscheidungen direkt am Set bestimmt und betrifft Schauspielerführung, Lichtpositionierung und Kameraeinstellungen und ist nicht in einer nachträglichen Ordnung herstellbar, im Gegensatz zur Montage, die die Teile des Films im Schneiderraum ordnet.⁵⁸

Sarris plädiert für folgende weitgefasste Definition der mise-en-scène, der ich mich anschließe:

"...I would suggest a definition of mise-en-scène that includes all the means available to a director to express his attitude toward his subject. This takes in cutting, camera movement, pacing, the direction of players and their placement in the decor, the angle and distance of the camera, and even the content of the shot."⁵⁹

Astrucs Artikel spielt vor allem bei der Abgrenzung des Films von der Literatur eine zentrale Rolle, da Astruc dafür plädierte, Filme ‚filmischer‘ zu machen und als eigene Kunst anzusehen und ihre Mittel nicht von anderen Künsten (wie zum Beispiel die Lichtgestaltung der Darstellenden Kunst) abzuleiten.

In den 40er und 50ern bildete sich in Frankreich eine Subkultur, die als 'Cinèphilé' bezeichnet wurde. Diese ‚Filmliebhaber‘ kritisierten den französischen ‚Film der Qualität‘ und schätzten amerikanische und italienische Filme als 'filmischer' ein als das an die Literatur angelehnte französische Kino. Diese Cinèphilen hatten ihre Ausbildung nicht in einer Akademie oder bei einem Regisseur in der Praxis gelernt, wie es zu dieser Zeit üblich war, sondern sie lernten Film durch Film, im Kino durch das Sehen der Filme und in der Diskussion mit anderen und autodidaktisch. Dies war vor allem für die Filmemacher der Nouvelle Vague eine zentrale Erfahrung, aber auch Regisseure des New Hollywood lernten so, ihren eigenen Stil zu entwickeln.

Zu dieser Cinèphilen Bewegung zählen André Bazin⁶⁰, Roger Leonhardt, Alexandre Astruc und Jaques Doniol-Valcroze. Aus dieser Gruppierung ging 1951 die französische

⁵⁷ Vgl.: Frisch 2007, S. 154f.

⁵⁸ Vgl.: Stiglegger 2000a, S. 13.

⁵⁹ Sarris 2003, S. 27.

⁶⁰ Bazin war ein großer Filmtheoretiker und –Kritiker, der, ohne je selbst Filme gemacht zu haben, die Filmgeschichte und Filmkritik maßgeblich beeinflusst und verändert hat.

Filmzeitschrift 'Cahiers du Cinéma' hervor. Das erste Heft erschien im April 1951 unter der Leitung von Jaques Doniol-Valcroze, Joseph Maria Lo Duca und André Bazin.⁶¹

3.2.2 Entstehung und Entwicklung der Nouvelle Vague

Im Frankreich der 1950er-Jahre wurde durch den Debütroman von Françoise Sagan 'Bonjour tristesse' ein Jugendkult ausgelöst und die 'Jugendzeit' als ein eigener Lebensabschnitt angesehen. 1957 veröffentlichte die Journalistin Françoise Giroud einen Artikel zu einer Studie über den Lebensstil von Jugendlichen mit der Überschrift 'La Nouvelle Vague arrive!' Der Begriff der Nouvelle Vague, wenn auch noch nicht im Zusammenhang mit dem Kino, war geboren und wurde 1959 durch den Filmkritiker Pierre Billard mit einem Artikel in der Zeitschrift 'Cinema 58' zum jungen französischen Kino auf das Kino übertragen, indem er für die jungen Filmemacher den Begriff der 'Nouvelle Vague' verwendete.

Filmtheoretisch setzte Truffaut mit seinem 1954 erschienenen Artikel 'Une certaine tendance du cinéma français' Astruc's Überlegungen fort und der Artikel kann als Wegbereiter der Nouvelle Vague und einer neuen Filmkritik gesehen werden. Des Weiteren prägte Truffaut 1955 den zentralen Begriff der 'politique des auteurs'.⁶²

Truffaut nahm vor allem auf die Situation des französischen Kinos Bezug. Dabei ging es ihm aber nicht um die Diskreditierung des französischen Kinos, sondern er wollte die Tendenz kritisch aufzeigen, die das Kino zu dieser Zeit eingeschlagen hatte, nämlich Literaturadaptionen, um an deren Prestige teilhaben zu können, welche es aber nicht möglich machten, einen individuellen Stil des Regisseurs erkennen zu lassen. Truffaut versuchte dabei, das Erzählkino aufzuwerten und der Literatur ebenbürtig zu machen und zu zeigen, dass der Film in der Lage ist, Gegenstände darzustellen, die der Literatur vorbehalten erschienen.

Dafür müssen für Truffaut zwei Voraussetzungen gegeben sein: Zum einen muss der Autor 'filmisch' denken und zweitens darf der Regisseur nicht zu einem Assistenten des Szenaristen werden, also nicht nur der Ausführer des Drehbuchs sein. - Truffauts Autorenkino ist somit als eine Verschmelzung von Drehbuchautor und Filmregisseur zu sehen.⁶³

⁶¹ Vgl.: Frisch 2007, S. 62 und 150.

⁶² Gerstner 2003, S. 6.

⁶³ Vgl.: Felix 2003a, S. 22–25.

Die wichtigsten Vertreter der französischen Nouvelle Vague sind Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol. Sie hatten zuerst gemeinsam bei den Cahiers du Cinéma als Kritiker gearbeitet und schlussendlich selbst Filme gemacht.

Wie eingangs erwähnt, herrscht große Uneinigkeit über diese Bewegung und es ist schwierig, eine Dauer festzustellen. Als ‚Maximalversion‘ begann die Nouvelle Vague bereits in der Nachkriegszeit in Frankreich und existiert noch heute im internationalen Film, als ‚Minimalversion‘ wird die Nouvelle Vague als rein französisches Phänomen abgetan, das von 1959 bis 1962 gedauert hat.⁶⁴

Trotz Kritik, auf die später noch eingegangen wird, schließe ich mich der ‚Maximalversion‘ an, denn die Auswirkungen der Nouvelle Vague im internationalen Film sind immer noch zu spüren und nicht von der Hand zu weisen.

Uneinigkeit herrscht auch darüber, welche Charakteristiken Filme aufweisen oder aufweisen müssen, um als der Nouvelle Vague zugehörig zu gelten.

Viele der genannten Kriterien stehen in Zusammenhang mit den Produktionsbedingungen und die Forderungen der Nouvelle Vague ergaben sich somit aus den Gegebenheiten der französischen Filmindustrie. Diese Kriterien sind: Filmen auf der Straße, nicht im Studio; Arbeit mit Tageslicht, nicht mit Lichtdramaturgie und Geschichten aus dem Alltag oder persönlichem Leben, keine Verfilmung renommierter Stoffe; Arbeit mit einem unbekannten Team, auch mit Laien; Ausbildung nicht an Schulen, sondern im Kino (die Bewegung der Cinéphilien) und niedrige Budgets.⁶⁵

Im Dezember 1962 äußerten sich auch die Cahiers du cinéma mit einer Sondernummer zum Phänomen Nouvelle Vague. Diese Sondernummer enthielt Interviews, unter anderem mit Truffaut und Godard, aber auch eine Liste mit Namen junger Regisseure, die von den Cahiers in ein Pantheon der Regisseure erhoben wurden. Dazu zählten zum Beispiel Alfred Hitchcock, Samuel Fuller, Nicholas Ray, und John Ford.

Neben den oben erwähnten Kriterien, die die Produktionsbedingungen betrafen, wurde bald aber auch nach inhaltlichen, ästhetischen und personellen Kriterien unterschieden und bewertet und dadurch wurde es möglich,

⁶⁴ Vgl.: Frisch 2007, S. 11–27.

⁶⁵ Vgl.: Frisch 2007, S. 37f.

*"[...] sich der Inszenierung (**mise en scène**) als der spezifischen 'Schreibweise' (**écriture**) des Films zuzuwenden und im Regisseur (**metteur en scène**) wurde deren Urheber, der auteur markiert."*⁶⁶

Die Cahiers und die politique des auteurs hatten kein Programm, sondern gingen nach mehr oder weniger objektiven Kriterien bei der Beurteilung der Regisseure vor, was auch zu heftiger Kritik führte.

3.2.3 Kritik an der Autorentheorie und politique des auteurs

Den Cahiers du cinéma wurde vorgeworfen, dass soziologische und ökonomische Aspekte außer Acht gelassen wurden und durch den 'genieorientierten Ansatz' ein rein formalistisches Verständnis von Film geschaffen wurde und es ein durch und durch polemischer Ansatz war, dem es an Substanz und Objektivität fehlte. Dieser Kritik kann durchaus zugestimmt werden kann, denn es scheint so, als könnte ein Regisseur, einmal ins Pantheon der Regisseure aufgenommen, auch nie mehr seinen Status verlieren.

Widerspruch an der politique des auteurs kam aus verschiedenen Richtungen.

Zum einen war durch die Filmindustrie ein persönlicher, individueller künstlerischer Ausdruck schwer umzusetzen, und kritisiert wurde, dass jeder Film eines Auteurs als gelungen empfunden werden musste.

Von einer anderen Seite wurden die Cahiers vor allem dafür kritisiert, dass amerikanische Regisseure als Auteurs gehandelt wurden, die im Studiosystem verankert waren. Dieser Punkt ist vor allem darum erwähnenswert, da französische Regisseure dadurch unterschieden und klassifiziert wurden, ob sie innerhalb ('schlechter' Regisseur) oder außerhalb ('guter' Regisseur) des Studiosystems arbeiteten, bei amerikanischen Regisseuren hingegen wurde diese Unterscheidung vernachlässigt, mehr noch, wenn ein Regisseur den Cahiers entsprechend gute Filme machte und innerhalb des Systems arbeitete, war er ein noch größerer Auteur.

Im Jahre 1965 entstand eine neue Generation der Cahiers du cinéma (Jean-André Fisci, Jean-Louis Comolli, Michel Madore, André Téchiné, Gérard Guéan und Claude Ollier.), die die Arbeit der ersten Generation durchaus auch kritisch betrachteten. Sie waren sich zwar einig, dass der Film eine persönliche Ausdrucksform sei und das amerikanische Kino durchaus Kunstwert habe, dennoch war der Auteur Begriff für sie aus den Ufern gelaufen.

⁶⁶ Frisch 2007, S. 156. Hervorhebung im Original

Vor allem wurde aber der Personenkult kritisiert, der mit objektiver Kritik nichts mehr zu tun hatte.⁶⁷

1968 begann außerdem die Autoren-Theorie zu bröckeln. Bedingt durch die Studentenunruhen und den aufkommenden Strukturalismus, wurde der Autor obsolet, er verwandelte sich in eine Struktur und der Film wurde zum Text. Zentral war nicht mehr der Autor, sondern der Leser.⁶⁸

Dennoch spielt der Regisseur heute noch eine zentrale Rolle, wie das Kapitel über New Hollywood nun zeigen wird.

3.2.4 New Hollywood und der Regisseur als Star

Durch die gesellschaftlichen Veränderungen brach das Studiosystem in den 1950er und 60er-Jahren zusammen. Hollywood schaffte es nicht, Filme zu produzieren, die die Menschen ins Kino lockten und setzte mit seinen Musicalfilmen wie beispielsweise **Singin' in the Rain** (1952; Gene Kelly) und dem letzten Film des klassischen Hollywood **The Sound of Music** (1965; Robert Wise) auf große und kostenintensive Produktionen. Diese waren aber nicht mehr der Zeit entsprechend und konnten keine Gewinne mehr erzielen, es musste nach alternativen Methoden gesucht werden.

So war es für die Filmindustrie und auch die jungen Filmemacher gerade recht, dass zu dieser Zeit durch Andrew Sarris die Nouvelle Vague auch Einzug in Amerika hielt, denn er sah, was wenige andere Amerikaner sahen: Film als Kunst, auch innerhalb der Populär-Kultur und Massenproduktion.

Durch Sarris' Beschäftigung mit der Nouvelle Vague etablierte sich Film auch an Hochschulen und die Filmemacher der 1960er und 1970er hatten durch ihre Ausbildung von dieser Bewegung gehört und dadurch ein neues Verständnis für Film entwickelt und auch ein anderes Verständnis des Regisseurs und somit von sich selbst und ihrer Arbeit.

Durch Abschlussarbeiten für die Universität, aber auch durch das Gespür für aktuelle Themen und Gefühlslagen, konnten die ‚Movie Brats‘ oder auch ‚Whiz Kids‘ in der Filmindustrie Fuß fassen. Durch die Unterstützung bereits etablierter Filmemacher, wie beispielsweise Roger Corman, konnten Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas und Brian DePalma und viele andere, die hier nicht alle

⁶⁷ Vgl.: Frisch 2007, S. 172–177 .

⁶⁸ Vgl.: Felix 2003a, S. 37.

aufgelistet werden können, ihre Projekte realisieren, Kassenschlager landen und somit ihren Erfolg und dadurch Einfluss weiter ausbauen.⁶⁹

Das Studiosystem und der klassische Erzählfilm wurden von einem postmodernen Kino abgelöst, das von gemischten thematischen und visuellen Experimenten und vor allem durch das Wissen über andere Filme geprägt war. Es wurde mit Zitaten aus anderen Filmen gespielt, was dem Film eine zusätzliche Tiefe verlieh. Außerdem wurde der Film mehr von den Figuren als von der Handlung getragen.⁷⁰

Eine neue Generation von Schreibern, Produzenten und Regisseuren, alle von Filmschulen wie der USC (University of Southern California), UCLA (University of California Los Angeles) und NYU (New York University), die mit der Autorentheorie vertraut waren, wurden von den Studios rekrutiert und diese schufen ein amerikanisches Auteur-Kino auf Basis des europäischen.⁷¹ Das ‚New Hollywood‘ war geboren.

Dieser Begriff ist vielschichtig und umstritten. Meist wird die Dauer der Bewegung auf den Zeitraum von 1967 bis 1976 eingegrenzt, als in Amerika die ‚Neue Welle‘ einsetzt und das klassische Studiosystem endgültig zusammengebrochen ist, man von der Postmoderne spricht und den Regisseur als Hauptverantwortlichen für den Film ansieht. Somit kann New Hollywood als amerikanische Nouvelle Vague verstanden werden.⁷² Heute kann bereits von einem ‚New New Hollywood‘ gesprochen werden, das sich stilistisch und ästhetisch noch weiter vorwagt, aber dennoch der Tradition des Postklassizismus verhaftet ist (zum Beispiel Quentin Tarantino, dessen Filme fast von Zitaten aus anderen Filmen leben) und dem auch das französische ‚Cinéma du look‘ zugehörig ist.

Verschiedene Kriterien wurden von Sarris eingeführt, um einen Auteur zu erkennen. Wichtig waren für ihn die technische Kompetenz des Regisseurs, das Vorhandensein eines bestimmten visuellen Stils und etwas, das er ‚interior meaning‘ nannte, eine Beziehung zwischen Auteur und Produktionsbedingungen.⁷³

Dazu bildete Sarris drei Kategorien bzw. Kreise, in die er Regisseure einteilte. Dies war der äußere Kreis, der Regisseure beinhaltete, deren Können sich auf reine Technik beschränkte. Der Mittlere Kreis erfasste Regisseure, deren Arbeiten einen persönlichen Stil erkennen ließen. Im Inneren Kreis sah Sarris jene Regisseure, die ihre eigene Vision

⁶⁹ Vgl.: Christen 2008a, S. 51, der vor allem auf die cinéphile Veranlagung der Movie Brats eingeht.

⁷⁰ Vgl.: Grob 2002, S. 418

⁷¹ Vgl.: Cook 1998, S. 13.

⁷² Vgl.: Christen 2008a, S. 52ff.

⁷³ Vgl.: Gerstner 2003, S. 8.

auch innerhalb der Produktionsbedingungen entwickeln konnten und Kino als Kunst lebten.⁷⁴

Die Movie Brats Generation hatte einen signifikanten Einfluss auf Hollywood. Dies lässt sich anhand von zwei Aspekten festmachen. Zum einen überzeugte der Erfolg einiger dieser Filme die Studios, den Namen des Regisseurs als Produktdifferenzierung anzuwenden. Zum anderen erfolgte durch das Bewusstsein der jungen Filmemacher über die Filmgeschichte und bestimmte Genres ein Retrotrend. Sie konnten ihre Begeisterung für ältere Filme auf andere Menschen übertragen.⁷⁵ Corrigan⁷⁶ sieht in der Vermarktung über den Regisseur auch eine Etablierung einer Beziehung zwischen Publikum und Film, da der Name des Filmemachers bereits eine gewisse Erwartung etabliert.

Die Movie Brats setzten auf persönliche Themen und nahmen Bezug auf die gerade stattfindenden gesellschaftlichen Umbrüche und schafften es, mit niedrigen Budgets ihre Visionen umzusetzen und das X-fache der Produktionskosten wieder einzuspielen (beispielsweise Dennis Hopper mit **Easy Rider**; 1969).⁷⁷

Das neue Produktionssystem macht es den Regisseuren möglich, einen eigenen spezifischen Stil zu entwickeln, der sie aus der Masse anderer Regisseure hervorhebt und somit eine Differenzierung und Abgrenzung ermöglicht, was auch von Vorteil für die Studiobosse war.

Der Hype um den Autor, bzw. die Herausbildung eines Hype um den Autor/Regisseur wurde auch von Hollywood genutzt und in die Marketingstrategie eingebunden und schließt zum Teil an das 'Starsystem' der Stummfilmzeit an, um den Film von anderen Filmen abzugrenzen⁷⁸ und hatte in der Praxis manchmal noch größeren Einfluss, als in der Werbung dargestellt wird und dadurch wurde der Regisseur als kommerzielle Strategie etabliert und als ‚Star‘ gehandelt.⁷⁹

Natürlich konnten nicht alle Low-Budget Filme ein Kassenschlager werden, und auch durch den steigenden Erfolg und damit einhergehend den Einfluss änderten sich die Filme der Movie Brats. Die Filme wurden teurer, technischer und kommerzieller, sprachen also

⁷⁴ Vgl.: Staiger 2003, S. 36.

⁷⁵ Vgl.: Thompson 1999, S. 7f

⁷⁶ Vgl.: Corrigan 2003, S. 97.

⁷⁷ Der Film wird in den ‚low-budget‘ Bereich eingeordnet, das heißt, er hat weniger als \$400.000.- in der Produktion gekostet. Laut imdb.com hat der Film weltweit \$60.000.000.- eingespielt. Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0064276/business> N.N

⁷⁸ Vgl.: Thompson 1999, S. 7.

⁷⁹ Vgl.: Crofts 1998, S. 310ff.

nicht nur Filmfans, sondern die breite Masse an und wurden auch thematisch kommerzieller. Ihre Filme werden heute noch als ‚Kult‘ und ‚Klassiker‘ gesehen und viele der Regisseure, wie zum Beispiel Steven Spielberg, George Lucas und Martin Scorsese, sind heute noch tätig und sehr erfolgreich.

Die Produktionsbedingungen veränderten sich weiter, an der Marketingstrategie des Regisseurs hielt die Industrie aber fest und auch die Regisseure selbst arbeiten an ihrem Image bzw. an ihrem Stil, um somit den eigenen Marktwert zu steigern,⁸⁰ und dadurch auch Unabhängigkeit zu erlangen, denn viele der großen Regisseure der 70er haben heute ihre eigenen Produktionsfirmen (wie Spielberg ‚DreamWorks SKG‘⁸¹ und Lucas ‚THX‘), drehen und produzieren noch heute kommerziell erfolgreiche und qualitativ hochwertige Filme.

Auch in Frankreich setzte in den 1980ern eine ‚Neue Neue Welle‘ ein, das ‚Cinéma du look‘, das wie die Nouvelle Vague keine gemeinsame Ideologie oder ein Programm hat, sondern durch *„[...] a technical mastery of the medium, a cinephile tendency to cite from other films, and a spectacular visuelle style (le look)“*⁸² charakterisiert ist und somit auch als französische Version des postmodernen Kinos in der Tradition der Movie Brats verstanden werden kann.⁸³

Dieser Richtung werden vor allem Jean-Jacques Beineix, Léos Carax und Luc Besson zugeordnet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Regisseur ein, aber nicht der zentrale Faktor bei der Filmproduktion ist, da seine Arbeit auch von der Arbeit anderer abhängig ist. Ob er als wichtigster Faktor bei der Produktion angesehen wird, hängt von seinem Vertrag und damit Einfluss ab. Nur wenn der Einfluss gegeben ist, kann die eigene Handschrift verwirklicht werden.

Auch wenn man vielen Kritikpunkten an der Nouvelle Vague zustimmt, ist ihr Verdienst dennoch nicht von der Hand zu weisen, denn erst durch diese Bewegung wurde Film als eigenständige und ernst zu nehmende Kunst etabliert. Und nicht nur der Avantgardefilm, sondern auch das New Hollywood, das die Movie Brats hervorbrachte, die heute noch

⁸⁰ Vgl.: Buckland 2005, S. 168.

⁸¹ Gegründet von Spielberg, Jeffery Katzenberg und David Geffen, wobei Spielberg die Firma 2008 verlassen und eine andere Produktionsfirma gegründet hat. Vgl.: Rockenwagner, Sullivan 2008

⁸² Austin 1997, S. 119

⁸³ Vgl.: Christen 2008b, S. 167.

aktiv und erfolgreich sind, und weitere Star- und Kultregisseure, die sich in der jüngsten Vergangenheit etabliert haben, trugen zum Erfolg und Weiterbestehen dieses Mythos bei.

Vor allem im Marketing und in der Filmkritik, aber auch bei der Filmrezeption steht der Regisseur heute nach wie vor hoch im Kurs, und auch wenn sich Hollywood immer wieder neuen Herausforderungen stellen muss, wird die Industrie am Marketingtool des Regisseurs wohl noch eine ganze Weile festhalten.

4 Das Phänomen Filmfassungen

Im folgenden Kapitel soll das Phänomen Filmfassungen, das bislang in der Wissenschaft noch kaum Beachtung gefunden hat, näher betrachtet werden.

Die zentrale Frage dabei ist, wie, für wen, durch wen und warum Filme variiert werden.

Das einzige Werk, das sich bislang mit diesem Thema beschäftigt hat, stammt von Garncarz.⁸⁴ Allerdings beschäftigt er sich vor allem mit Fassungsvergleichen älterer Filme⁸⁵, was für diese Arbeit von geringem Interesse ist, jedoch liefert er grundlegende theoretische Erklärungen und Begriffsbestimmungen, die für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung sind.

4.1 Was ist eine Filmfassung?

Im Folgenden soll geklärt werden, was unter einer Filmfassung zu verstehen ist. Garncarz definiert wie folgt:

„Filmfassungen sind Ergebnisse von Variationsprozessen, in denen Filme signifikant variiert werden.“⁸⁶

„Signifikant“ meint dabei, dass eine sinnvolle und absichtliche Variation⁸⁷ des Films vorliegt. Eine nicht – signifikante Variation wären zum Beispiel Schäden an einer Filmkopie, ein Riss der Filmrolle, Zersetzung des Materials, unterschiedliche Vorführgeschwindigkeiten (PAL und NTSC)⁸⁸ etc..

Dabei ist zentral, dass jede Variation eines Films als Normierung zu sehen ist, eine Anpassung an einen von außen gesetzten Standard, wie eine politische, moralische oder ästhetische Norm.

⁸⁴ Garncarz 1992.

⁸⁵ Anm. d. Verf.: Garncarz beschäftigt sich vor allem mit ideologisch variierten Filmen, die einerseits versuchen, das Bild der ‚hässlichen Deutschen‘ zu eliminieren (z.B.: **Casablanca** 1942; Michael Curtiz , **Notorious**, 1946; Alfred Hitchcock), die andererseits Filme an die gängige Sexualmoral anpassen sollen (z.B.: **Les Amants**, 1958; Louis Malle, **Malèna**, 2000; Giuseppe Tomatore).

⁸⁶ Garncarz 1992, S. 13.

⁸⁷ Garncarz verwendet statt ‚Veränderung‘ das Wort ‚Variation‘, da ‚Variation‘ seines Erachtens weniger wertkonnotiert ist.

⁸⁸ Ein Frame bzw. ein Einzelbild eines Films wird bei einer Übertragung im Fernsehen bzw. auf Video/DVD weiter unterteilt und besteht aus zwei Halbbildern, oder auch ‚fields‘. Der TV-Monitor zeichnet erst alle ungeraden und dann alle geraden fields auf. Je nach verwendeter Farbfernsehnorm wird unterschieden zwischen PAL (Phase Alternative Line, z.B.: Österreich) und NTSC (National Television Standards Committee z.B.: In den USA und daher für die Arbeit nicht relevant). Ich möchte kurz die Funktionsweise von PAL erklären. PAL verwendet 25 frames bzw. 50 fields pro Sekunde, das bedeutet, dass ein Film im Fernsehen bzw. auf DVD um 4% schneller läuft als im Kino. Das hat zur Folge, dass die Laufzeit auf DVD um 4% kürzer ist als im Kino, dass die gezeigte körperliche Handlung um 4% schneller erscheint und der Ton auch um 4% schneller und somit in Folge um etwa einen Halbton höher ist. Vgl.: <http://www.michaeldvd.com.au/Articles/PALSpeedUp/PALSpeedUp.asp> Demtschyna 1999.

Als Fassung wird eine Variation aber nur dann bezeichnet, wenn es ein bestimmtes Konstanzverhältnis zwischen der Variation und dem Variierten gibt, wobei das Verhältnis weder zu groß noch zu klein sein darf.⁸⁹

*"Je größer das Konstanzverhältnis ist, desto weniger spricht man von zwei Fassungen eines Films und desto eher spricht man von **einem** Film. Je kleiner das Konstanzverhältnis jedoch wird, desto weniger spricht man von zwei Fassungen eines Films und desto eher spricht man von zwei Filmen. Zwischen diesen Polen liegen die Variationsmöglichkeiten, deren Ergebnisse als Fassungen bezeichnet werden."*⁹⁰

Ein großes Konstanzverhältnis wird erreicht, wenn die Variation eines Films aus ein - und demselben Negativ besteht. Die Praxis, eine Standardfassung zu produzieren, die dann sprachlich für unterschiedliche Märkte verwertet wird, hat sich seit den 1930er-Jahren international durchgesetzt.

Vor 1926 (in den USA) und 1928 (in Europa) war es üblich, mit mehreren Kameras gleichzeitig zu drehen, bzw. die Einstellungen mehrmals zu wiederholen. Dies führte im ersten Fall dazu, dass sich die Perspektive der Aufnahmen unterschied und im zweiten Fall, dass die Handlung vor der Kamera nie identisch sein konnte.

Erst nach 1926/1928 wurde es möglich, für die internationale Vermarktung viele Duplikate des Negatives ohne Qualitätsverlust anzufertigen, und somit konnte sich die Standardfassung, die dann sprachlich an den jeweiligen Markt durch Untertitelung oder Synchronisation angepasst wurde, international durchsetzen und löste damit die kostenintensiven Sprachfassungen ab.

Ein kleines Konstanzverhältnis beinhaltet das Remake eines Films oder auch das Remake eines literarischen Stoffes, dennoch ist es möglich, auch hier von einer neuen Fassung und nicht von einem neuen Film zu sprechen, vorausgesetzt, das Konstanzverhältnis ist nicht zu klein.⁹¹

4.2 Erstellung und Ziele von Filmvariationen

Es gibt verschiedene Verfahren, einen Film zu variieren und eine neue Fassung zu erstellen. Ebenso werden Filme aus unterschiedlichen Gründen variiert. Dabei lässt sich eine Variation hinsichtlich des Zwecks und hinsichtlich des Kontextes unterscheiden.

Bei den unterschiedlichen Verfahren kann etwas ausgelassen und/oder hinzugefügt werden. Eine *Kürzung* entsteht, wenn Material ausgelassen wird, eine *Ergänzung* entsteht bei der Zufügung von Material. Wird an einer Stelle etwas ausgelassen und an anderer

⁸⁹ Vgl.: Garncarz 1992, S. 10f.

⁹⁰ Garncarz 1992, S. 15.

⁹¹ Vgl.: Garncarz 1992, S. 15–17.

Stelle eingefügt, spricht man von einer *Umstellung*. Wird etwas ausgelassen und an derselben Stelle fremdes/neues Material eingefügt, spricht man von einer *Ersetzung*.⁹²

4.2.1 Variationen hinsichtlich des Zwecks

Der Zweck der Variation kann darin liegen,

1. den Film einem anderssprachigen Publikum verständlich zu machen. Dabei lassen sich eine *untertitelte*-, *kommentierte*⁹³- und *synchronisierte* Fassung (*Synchronfassung*)⁹⁴ unterscheiden.
2. den Film ideologisch, das heißt politisch, moralisch, religiös oder ästhetisch zu variieren.
3. einen früher ideologisch variierten Film wieder in seinen ursprünglich Zustand zu bringen, mit dem vorrangigen Ziel, den Film wieder ‚*authentisch*‘ zu machen. Hier lassen sich die *Restaurierung* (Herstellung der Bild/Tonqualität) und die *Rekonstruktion* (die versucht, DIE originale, vom Regisseur autorisierte Fassung wiederherzustellen) unterscheiden, die dem Publikum meist auch als solche angepriesen werden.

Für die ideologischen Variationen, die politisch, moralisch oder religiös motiviert sind, gibt es bis jetzt auf Grund der Tabuisierung dieses Vorganges kaum Bezeichnungen. Garncarz schlägt vor, von einer *Eliminierung*, *Substituierung* oder, im engeren Sinne, *Variation des Sinnpotentials* zu sprechen.

Im Gegensatz dazu gibt es für ästhetische Variationen seit einiger Zeit Begriffe, die diese Vorgänge beschreiben. Sie haben sich aus dem amerikanischen Fernsehen entwickelt und sich zum Teil auch in Europa durchgesetzt. Dies sind: *scanning* *lexiconning* und *colorization*⁹⁵, wobei Letzteres meistens als solches ausgewiesen wird.⁹⁶

⁹² Vgl.: Garncarz 1992, S. 19.

⁹³ Anm. d. Verf.: Häufig sind bei einer DVD als Extra ein Audiokommentar des Regisseurs enthalten oder weitere Informationen, die Produktion betreffend.

⁹⁴ Anm. d. Verf.: Ob ein fremdsprachiger Film untertitelt oder synchronisiert wird, ist von Land zu Land verschieden. So wird beispielsweise im deutschsprachigen Raum, aber auch in Italien fast immer synchronisiert, skandinavische Länder zeigen fast immer die Originalversion (OV) mit Untertiteln (OmU). Hier ist darauf hinzuweisen, dass bei einer Synchronisation nicht nur auf die Verständlichkeit Einfluss genommen wird, sondern meines Erachtens durch die Wahl eines anderen Sprechers (der die Lippen anders bewegt, was für andere Kulturen, die eine Synchronisation nicht zu einem Standard erhoben haben, befremdlich ist), und dessen eigener Stimme, die vor allem bei weniger prestigeträchtigen Filmen, Serien und Rollen, nicht der Klangfarbe des ursprünglichen Schauspielers entspricht, auch eine Veränderung hinsichtlich der Charakterisierung und damit einhergehend der Rezeption der Figur stattfindet.

⁹⁵ Anm. d. Verf.: ‚scanning‘ wandelt das Breitwandformat des Kinos für Fernsehen und Video/DVD um, indem nur ein Teil der Bildfläche einer Einstellung verwendet wird. Dadurch kann eine Variation hinsichtlich der Sexualmoral vorgenommen werden, wenn beispielsweise bei einem Schuss-Gegenschussverfahren eines Dialogs nur ‚anzügliche‘ Bildausschnitte verwendet werden. ‚Lexiconning‘ wird vor allem für das Fernsehen verwendet, um die Laufzeit zu strecken/kürzen, um flexibler mit Werbeblöcken umgehen zu können. Die

Variationen hinsichtlich des Kontextes

Filme können nicht nur hinsichtlich des Zwecks, sondern auch hinsichtlich des Kontextes, in dem sie stehen, variiert werden, wobei es hier Überschneidungen gibt. Fassungsarten lassen sich bezüglich des *Urhebers*, der *Kanäle*, dem *Verbreitungsgebiet* und des *Verbreitungszeitpunktes* unterscheiden.

- Ist der Kontext der *Urheber*, so kann man von einer *Autorenfassung* oder *Zensurfassung* sprechen.
- Im Kontext des *Distributionskanals* unterscheidet man eine *Kino-*, *Fernseh-* und *Video/DVD - Fassung*, wobei auch eine Kinofassung für die Verwertung im Fernsehen variiert werden kann und umgekehrt.
- Im Kontext des *Verbreitungsgebiets* spricht man von einer *Standardfassung*, einer *Inlands-* und *Auslandsfassung* oder von einer *deutschen*, *französischen etc. Fassung* eines ausländischen Films, was dem Zweck der Verständlichkeit dient.
- Ist der Kontext der *Zeitpunkt* der Aufführung, so spricht man von einer *pre-release* (Voraufführung), einer *release* (Erstaufführung) und einer *re-release* (Wiederaufführung) *version*. Der Bezugspunkt dabei ist immer der erste Kinostart.⁹⁷

4.3 Wer erstellt neue Filmfassungen?

Nachdem nun die Vorgehensweise und Ziele der Entstehung von Filmfassungen dargelegt wurden, stellt sich die Frage, wer für Variationen eines Films verantwortlich zeichnet.

Spezialisten, also Produktionsgesellschaft, Verleih, Regisseure, Zentralinstitutionen, Synchronstudio und Fernsehanstalten nehmen Variationen an Filmen vor.

Der Grund dafür ist die Anpassung an bestimmte (vermutete oder erwünschte) Standards unterschiedlicher Publikumsgruppen (demographisch differenziertes Massenpublikum, cineastisches Publikum) und Medien (Kino, Fernsehen, DVD/Video) und damit einhergehend auch Überlegungen, den Absatz betreffend, was in einem kurzen Exkurs am Ende dieses Kapitels noch näher erläutert werden soll.

Der Einfluss der verschiedenen Spezialistengruppen ist dabei unterschiedlich groß. So kann eine Kontrollinstanz einen Film zwar politisch, moralisch und/oder religiös variieren,

„colorization“ wird eingesetzt, um Schwarzweiß Filme anhand von Computertechnik mit Farbe zu versetzen. Vgl. dazu Garncarz 1992, S. 22–23.

⁹⁶ Vgl.: Garncarz 1992, S. 18ff.

⁹⁷ Vgl.: Garncarz 1992, S. 29–31.

eine ästhetische Variation bleibt aber dem Verleiher bzw. der Produktionsgesellschaft vorbehalten.

Das Publikum hingegen hat keinen direkten Einfluss auf eine Variation (und bemerkt häufig auch gar nicht, dass eine solche vorgenommen wurde). Indirekt entscheidet das Publikum aber, ob die Variation geglückt ist, indem der Film und die darin stattgefundenen Änderungen akzeptiert und damit rezipiert werden.⁹⁸

4.4 Der Director's Cut

Neben den bereits erwähnten Fassungsarten, bezogen auf ihren Zweck und ihren Kontext, haben sich vor allem seit der Entwicklung und Etablierung von VHS und DVD ab den späten 1980ern *Special Editions* auf dem Markt durchgesetzt.

Diese speziellen Fassungen sind häufig *Jubiläumsausgaben* älterer Filme, die restauriert oder rekonstruiert wurden, *Schnittfassungen* (mit unterschiedlichen Altersfreigaben), die durch Kotrollinstanzen wie die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) und FSF (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen) entstanden sind, *Extended Versions*, also verlängerte Fassungen mit Material, das in der Erstfassung nicht enthalten war, und Fassungen, die sich *Director's Cut* (DC) nennen.

Zwar gibt es Arbeiten über das Oeuvre einzelner Regisseure beziehungsweise Sammelbände mit Interviews diverser Regisseure, die Wissenschaft hat der speziellen Fassungsart DC allerdings noch kaum Beachtung geschenkt.

Monaco definiert wie folgt:

*"Director's Cut. Die – angeblich - vom Regisseur bevorzugte, von der Verleihfassung abweichende (zumeist längere) Schnittfassung eines Films. Der Begriff wird seit den 80er Jahren für die Vermarktung von Sondereditionen von Videos und Laserdiscs benutzt, dann auch für den Neustart bestimmter Kultfilme im Kino."*⁹⁹

Thompson¹⁰⁰ geht auf das Phänomen in einer Fußnote ein und bemerkt, dass

*"in some cases the same artist may rework a single narrative, as in the recent phenomenon of the 'director's cut.' [...] DVD's frequently offer alternative versions and deleted scenes that are not part of the original but not exactly not part of the video version. [...] Steven Spielberg not only released a 'Special Edition' of Close Encounters of the Third Kind (original 1977, 'Special Edition' 1980) in theatres but re-edited the film into a third version for the 2001 DVD release."*¹⁰¹

Es gibt aber auch Fälle, in denen der Regisseur mit dem DC nicht einverstanden ist. Dies war 2002 bei einem 2 DVD Box-Set von **The Lord of the Rings: The Fellowship of the**

⁹⁸ Vgl.: Garncarz 1992, S. 55ff.

⁹⁹ Monaco et al. 2006, S. 46. Hervorhebungen im Original.

¹⁰⁰ Thompson 2003.

¹⁰¹ Thompson 2003, S. 158.

Ring von Peter Jackson der Fall. Eine Fassung entsprach der im Kino gezeigten, die andere war eine *Special Extended Edition*, die etwa 30 Minuten länger war. Jackson lehnte es ab, die zweite Fassung als DC zu bezeichnen, da er mit der ursprünglichen Fassung zufrieden war. In diesem Fall muss allerdings auch angemerkt werden, dass der gezeigte Kinotrailer Filmmaterial enthielt, das nicht in der Kinofassung, aber in der *Special Extended Edition* gezeigt wurde.¹⁰²

Offensichtlich ist der Director's Cut vor allem in Zeiten der Etablierung der DVD für die Industrie ein neuer interessanter Markt geworden, um Filme nach einiger Zeit erneut zu veröffentlichen und damit weitere Gewinne zu erzielen und den Film im Gespräch zu halten.

Dies führte in der Folge auch dazu, dass der Produzent und/oder der Regisseur schon während der Produktion an eine weitere Verwertung gedacht hat, was auch Thompson so sieht:

„By this point we can assume that directors of potential blockbusters keep in mind the DVD 'director's cut' option even during the filming and editing stages for theatrical version.“¹⁰³

Gibt man beim Online-Anbieter *Amazon.com* den Suchbegriff ‚Director's Cut‘ ein, finden sich über 300 verschiedene Treffer.

Hier ein kurzer Auszug der gefundenen Director's Cuts:

- Oliver Stones **JFK (1991 und 2001)** und **Alexander** (2004, 2005 und 2007), wobei es von **Alexander** eine *Kinofassung*, einen *Director's Cut* und einen *Final Cut* gibt
- Luc Bessons **Léon- The Professional** (1994 und 1996)
- George Lucas' **Star Wars** Trilogie (die so häufig wiederaufgeführt und neu aufgelegt wurde, dass keine präzisen Jahreszahlen eruiert werden konnten.)
- Ridley Scotts **Blade Runner** (1982, 1992 und 2007 - auch hier ist ein *Director's Cut* und ein *Final Cut* vorhanden) und **Kingdom of Heaven** (2005 und 2006)
- Wolfgang Petersens **Das Boot** (1981 und 1997) und **Troy** (2004 und 2007)

Bei manchen Special Editions und so genannten DCs lässt sich aber feststellen, dass nur ganz geringe Veränderungen vorgenommen werden, welche auf den Film und seine enthaltenen Elemente keinen Einfluss nehmen. Diese Versionen dienen rein der Filmindustrie, die damit Fans des Films anzusprechen versucht und diese animiert, die neue Fassung zu kaufen, um weiteren Profit mit der Verwertung des Films zu erzielen.

¹⁰² Vgl.: Thompson 2003, S. 158.

¹⁰³ Thompson 2003, S. 158.

Exkurs: Die DVD

Wie häufig in der Mediengeschichte reagierte die Filmindustrie Mitte der 1970er-Jahre skeptisch auf die Einführung von VHS (Video Home System) und hatte Bedenken bezüglich Urheberrechtsverletzungen und Videopiraterie.¹⁰⁴ Es stellte sich aber heraus, dass VHS „[...] *the fastest growing revenue stream in the business.*“¹⁰⁵ war.

Anfang der 1990er-Jahre war der Videomarkt allerdings gesättigt und die Filmindustrie hatte den Wunsch, ein neues Speichermedium zu entwickeln, das Platz für verschiedene Tonspuren bietet und hohe Bild- und Tonqualität liefert.

So schlossen sich verschiedene Medienkonzerne, unter ihnen Columbia Pictures, Disney, Paramount und Warner Brothers zusammen und einigten sich auf die DVD (zuerst Digital Video Disc, dann Digitale Versatile Disc). Diese konnte sich nach ihrer Einführung 1995 relativ schnell auf dem Markt durchsetzen (ab 1999) und wird als „[...] *die treibende Kraft bei der Filmauswertung*“¹⁰⁶ angesehen und erzielte bereits 2002 für die Studios höhere Einnahmen als die Kinoauswertung.¹⁰⁷

Die großen Hollywoodstudios haben das Potential der DVD erkannt und beziehen bei der Produktion bereits Making-of's und Dokumentationen mit ein, um Filmfans mit Bonusmaterial zu bedienen und somit den Absatz anzukurbeln.

Auch Filmemachern eröffnen sich dadurch neue Möglichkeiten, um den Film in einer weiteren Verwertung zu verändern und zu bearbeiten, außerdem wird kleinen Filmen, die keinen Weg ins Kino finden, durch die DVD eine Plattform geboten.¹⁰⁸

Aktuell lassen sich zwei Dinge feststellen.

Zum einen haben sich die Befürchtungen der Filmindustrie bezüglich der Videopiraterie bestätigt. Trotz der vorhandenen 6 Ländercodes, die das Abspielen der DVD nur in der dafür vorgesehenen Region bzw. mit dem geeigneten DVD-Player erlauben, und trotz Verschlüsselungen ist es möglich, diese Codes und Verschlüsselungen zu umgehen und DVDs illegal zu verkaufen bzw. Inhalte online zu stellen, was der Filmindustrie große Verluste beschert.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Vgl.: Blanchet 2000, S. 92.

¹⁰⁵ Balio 2005, S. 60.

¹⁰⁶ Jacobshagen 2008, S. 327.

¹⁰⁷ Vgl.: Bordwell 2006, S. 238.

¹⁰⁸ Vgl.: Thompson, Bordwell 2002, S. 681 und 703.

¹⁰⁹ Vgl.dazu: Den Prozess und das Urteil gegen den schwedischen BitTorrent-Tracker ‚Pirate Bay‘ unter www.derstandard.at N.N. 25. Februar 2009 und die Aussage von Steven Soderbergh unter <http://www.dga.org/index2.php3> N.N April 2009.

Zweitens ist mittlerweile auch der DVD-Markt gesättigt. Neue Titel erscheinen nur noch auf DVD und den Studios geht das Material, mit dem sie das Publikum aus ihren Archiven beliefern können, aus. Die Taktik, Klassiker in Sondereditionen neu aufzulegen, findet bei Kunden keinen so großen Anklang mehr¹¹⁰ und daher ist die Filmindustrie dabei, ein neues Format zu entwickeln, das technisch eine noch höhere Qualität aufweist als die DVD.

Wie es auch schon bei der Entwicklung der DVD der Fall war, gab es auch jetzt einen ‚Formatkrieg‘. Bis 2008 waren zwei konkurrierende Formate auf dem Markt. Einerseits die HD-DVD und andererseits die Blu-ray Disc, die sich schlussendlich durchsetzen konnte¹¹¹. Ob die Blu-ray Disc die DVD in Zukunft ablösen oder ob ein anderes Format auf dem Markt auftauchen wird, ist noch nicht geklärt und wird sich erst herausstellen.

Ungewiss ist, ob durch ein neues Format, das zwar sicherlich Verbesserungen in Bild- und Tonqualität aufweist, der Markt wirklich wieder angekurbelt werden und durch neue Verschlüsselungen und Codes dem Problem der Piraterie entgegengewirkt werden kann.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Filmfassungen aus verschiedenen Gründen entstehen, meist aber einen ökonomischen Hintergrund aufweisen.

Variationen werden aber nur dann als solche ausgewiesen, wenn die Art der Variation gesellschaftlich nicht tabuisiert ist, wie zum Beispiel bei der Restauration oder auch der Kolorisation.

Durch das neue Medium ‚DVD‘ wurde es der Filmindustrie möglich, eine weitere Auswertungsplattform zu gewinnen, und auch die Filmemacher profitieren von der DVD, da es einerseits einfacher ist, einen Film überhaupt auf den Markt zu bringen und andererseits durch die DVD und die Möglichkeit der ‚Special Features‘ und des Director’s Cuts auch eine Variation des Films zu ermöglichen.

Abzuwarten bleibt, wie sich der DVD – Markt in Zukunft entwickeln wird.

¹¹⁰Vgl.: http://www.nytimes.com/2006/06/13/technology/13disc.html?_r=1&scp=25&sq=DVD&st=Search
Belson 2006.

¹¹¹Vgl.: <http://www.variety.com/article/VR1117963613.html?categoryid=2450&cs=1&query=DVD+development>
Frankel 2007.

5 Figur und Dramaturgie im Film

Dramaturgie und Figur sind eng miteinander verknüpft, dennoch wurde die Figur in der Theorie lange Zeit vernachlässigt. Handlung und Struktur haben seit Aristoteles' Poetik Vorrang vor der Figur.¹¹²

Auch in der Produktionsästhetik wird zumeist eine Position vertreten, die sich hauptsächlich auf die Handlung konzentriert.

*"Darin [Drehbuchratgeber] wird gefordert, alle Elemente der Erzählung zu streichen, die nicht der Fortentwicklung der Handlung dienen - z.B. Szenen, in denen Figuren nur charakterisiert werden, ohne den Plot voranzutreiben."*¹¹³

Idealerweise ist eine Geschichte durch Handlung und Figur gleichermaßen bestimmt und die beiden Bereiche sind interdependent. Die Ereigniskette von Ursache und Wirkung wird ausgelöst durch die Figuren, die Handlung ist das Ergebnis von Figurenaktionen.¹¹⁴

Ich möchte im folgenden Kapitel die Figur im Film thematisieren, die eine entscheidende Rolle beim Filmverstehen und bei der emotionalen Anteilnahme des Publikums spielt und aus der sich die Handlung ergeben sollte.

Es soll eine Definition der Figur und ihrer Beschaffenheit gegeben und auf die Motivation und Ziele einer Figur eingegangen werden.

Im Anschluss soll der Begriff ‚Dramaturgie‘ geklärt werden, ebenso die wichtigsten dramaturgischen Mittel und dramaturgischen Modelle der Theorie und Praxis. Besondere Berücksichtigung soll die ‚Reise des Helden‘ von Christopher Vogler erhalten, die auch als Analysemodell fungieren wird.

5.1 Die Figur im Film

In einigen Werken findet man statt des Begriffs der Figur auch jenen des ‚Charakters‘ oder des ‚Darstellers‘.

Diese Begriffe erfassen meines Erachtens aber nicht das Wesentliche. Stellt der Darstellerbegriff mehr den Schauspieler und seine Interpretation der Figur ins Zentrum der Betrachtung, erscheint der Begriff des Charakters einerseits typisiert und ergibt sich

¹¹² Dennoch machte Aristoteles Vorschläge, wie Figuren beschaffen sein sollten. Figuren in Tragödie und Komödie werden unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben, generell verlangt Aristoteles von seinem Held, dass er nicht ‚überdurchschnittlich‘ ist und konsistent angelegt sein soll. Vgl.: Aristoteles, Fuhrmann 2006, S. 23 Hiltunen (Hiltunen 2001, S. 55) beschreibt im Rückgriff auf Aristoteles einen moralisch guten, aber nicht vollkommenen Helden als menschlich und verstehbar, der es dem Publikum ermöglicht, sich mit der Figur zu identifizieren.

¹¹³ Eder 2008, S. 18.

¹¹⁴ Vgl.: Bildhauer 2007, S. 26.

andererseits erst aus der Figur und ihren Handlungen. Daher wird in der Arbeit von der Figur gesprochen, wobei ich mich auf die Untersuchung von Eder¹¹⁵ stütze, der eine erstmalige und umfangreiche theoretische Arbeit über die Figur verfasst hat.

Wie im Alltag bilden wir auch bei fiktiven Figuren bestimmte Annahmen über die Figur in unserem Kopf. Wenn eine Figur im Film eingeführt wird, bilden wir aufgrund der äußeren Erscheinung und der Handlung der Figur ein Modell, schreiben ihr bestimmte Wesensmerkmale zu und entwickeln Erwartungshaltungen in Bezug auf ihr Verhalten in bestimmten Situationen. – Ein ‚Figurenmodell‘ entsteht, das häufig nach der Rezeption mit Freunden und Kollegen diskutiert wird.

Der Beginn des Films bzw. die Einführung der Figur stellt somit einen zentralen Faktor für das Publikum und die Modellbildung dar, denn wie im alltäglichen Leben zählt auch beim Film der erste Eindruck einer Figur. Auch wenn die Figur nicht sympathisch auftritt, muss sie doch so gestaltet sein, dass sich das Publikum in die Figur einfühlen bzw. hineindenken und das Handeln nachvollziehen kann und eine gewisse Empathie entsteht. Im Verlauf des Films kann mit dem Figurenmodell und damit verbunden den Erwartungshaltungen des Publikums gespielt werden, es kann und soll überraschende Wendungen geben und einige der etablierten Figurenvorstellungen sollen bestätigt, andere widerlegt werden (zum Beispiel über das Leben bzw. den Tod von Dr. Malcolm Crowe im Film **The sixth sense**).

Die Erwartungen des Publikums beziehen sich dabei immer auf die Vergangenheit (Was hat die Figur erlebt, warum handelt sie so?), die Gegenwart (Was sind ihre Ziele?) und die Zukunft (Wird das Ziel erreicht werden?).

5.1.1 Definition und Theorien der Figur

Das Wort ‚Figur‘ stammt vom Lateinischen ‚figura‘ und bedeutet ‚Gestalt‘ und ‚Gebilde‘.¹¹⁶

Eder definiert wie folgt:

„Es handelt sich um wiedererkennbare fiktive Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität, die als kulturelle Artefakte durch fiktionale Kommunikation konstituiert und in metafiktionaler Kommunikation thematisiert werden.“¹¹⁷

Eder unterscheidet vereinfacht gesehen drei verschiedene Theorien der Figur, die auch die drei Grundrichtungen der modernen Filmtheorie bilden. Dies sind zum einen

¹¹⁵ Eder 2008.

¹¹⁶ Wahrig-Burfeind 2004, S. 289.

¹¹⁷ Eder 2008, S. 77.

strukturalistisch-semiotische Ansätze, kognitive Theorien und psychoanalytische Ansätze, die sich in der Filmwissenschaft vor allem seit den 1970er-Jahren etabliert haben.

Im Zentrum der strukturalistisch-semiotischen Theorien steht die Figur als Textstruktur und Zeichenkomplex. Kognitive Theorien befassen sich mit Plot und Narration und wurden vor allem durch die ‚Wisconsin School‘ von David Bordwell und Kristin Thompson geprägt. Diese gehen von einem Schema im Kopf des Zusehers aus, anhand dessen die Figur erkannt, Erlebnisse verfolgt und emotionale Anteilnahme genommen wird. Diese Theorie bezieht auch den Wandel der Rezeption im Laufe der Geschichte mit ein.

Psychoanalytische Theorien stützen sich neben Sigmund Freud vor allem auf Jacques Lacan, allerdings sind

„[B]ei Drehbuchratgebern besonders beliebt [sind] C.G. Jungs Annahmen eines kollektiven Unbewussten und kulturübergreifender Archetypen. Der Unterscheidung verschiedener archetypischer Figuren folgen etwa die einflussreichen Hollywood-Dramaturgen Linda Seger und Christopher Vogler.“¹¹⁸

Das Modell von Vogler, die ‚Reise des Helden‘ wird weiter unten noch näher erläutert.

Eder unterscheidet zwischen Figuren als fiktivem Wesen, Symbol, Symptom und Artefakt, wobei diese Bereiche ineinander übergreifen und eine Untersuchung alle Aspekte einbeziehen sollte, je nach Erkenntnisinteresse mit unterschiedlichen Schwerpunkten.

Die Figur als fiktives Wesen bezieht sich auf ihre Eigenschaften, ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale und ihre Beziehungen zur Umwelt. Die Figur als Symbol versucht zu ergründen, für welche Metaphern die Figur steht. Als Symptom versteht Eder sie als ein Kulturphänomen, das untersucht, warum die Figur so ist und welche Wirkungen sie auf die Rezipienten hat. Wird die Figur als Artefakt betrachtet, steht vor allem die ästhetische Reflexion im Zentrum.

„Schauspielstil, Mise-en-scène, Kameraführung, Montage, Plotstruktur oder dramaturgische Funktionen beeinflussen uns auf dieser Ebene nicht nur vorbewusst wie auf der basalen Wahrnehmungsebene [Formen, Rythmus, etc.], sondern wir erkennen sie bewusst in ihren Funktionen und Wirkungen, bilden mentale Repräsentationen von ihnen und setzen sie mit dem Figurenmodell in Beziehung.“¹¹⁹

5.1.2 Beschaffenheit der Figur

Eder unterscheidet physische, psychische und soziale Eigenschaften der Figur. Physische Eigenschaften beinhalten das Äußere, wie Gesicht, Haare, Größe, Geschlecht, Alter und körperliche Fähigkeiten. Psychische Eigenschaften sind beispielsweise moralische Prinzipien, Lebenseinstellung, Komplexe, Ängste, Intelligenz und Gewohnheiten. Soziale Eigenschaften bestehen aus beiden genannten Aspekten, aber auch der Interaktion mit

¹¹⁸ Eder 2008, S. 54.

¹¹⁹ Eder 2008, S. 138.

anderen Figuren und stabilen sozialen Eigenschaften wie Herkunft, Religion und Ausbildung.¹²⁰

Wie schon angesprochen, bildet das Publikum mentale Repräsentationen über eine Figur und ruft dabei auch schon vorhandene Figurenmodelle ab. Es gibt zwei Möglichkeiten zur Bildung eines Figurenmodells. Dies ist zum einen die Typisierung, zum anderen die Individualisierung.

Typen sind verbunden mit Gedächtnisinhalten der Zuseher. Sie tauchen in Filmen immer wieder auf und sind zu unterscheiden in Stereotypen/Klischees wie zum Beispiel ‚der Mafiaboss‘, funktionale Typen, die für dramaturgische Zwecke eingeführt werden, zum Beispiel der ‚Narr‘, der für erlösendes Lachen nach angespannten Phasen sorgen soll, und Archetypen, die ich als Verbindung der ersten beiden sehe, da sie auf bestimmten, schon vorhandenen Repräsentationen beruhen, aber auch dramaturgische Funktionen erfüllen. Im Gegensatz zum Archetyp ist der Stereotyp meist negativ konnotiert.

Individualisierte Figuren sind im Gegensatz zu Typen schwerer zu erschließen und das Figurenmodell bleibt für längere Zeit unabgeschlossen, die Figuren erscheinen ‚mehrdimensional‘ und komplex. Am häufigsten kommen allerdings ‚individualisierte Typen‘ zum Einsatz, da sie leicht verständlich, durch einige spezifische Merkmale aber individualisiert sind und somit realistischer und interessanter erscheinen.

Figuren sollten durch plausible und genaue Darstellung realistisch, in ihren Eigenschaften kohärent, das heißt miteinander verknüpft und aufeinander bezogen sein und konsistent erscheinen.

Eine runde Figur ist komplex und besteht aus ungewöhnlichen, aber glaubhaften Eigenschaftskombinationen. Daraus ergeben sich auch Widersprüche, die die Figur erst mehrdimensional erscheinen lassen, indem diese auf unterschiedliche Situationen konsistent, aber dennoch verschieden reagiert.¹²¹

Eder beschreibt Figuren im Mainstreamfilm als „[...] *realistisch, individualisiert, psychologisch, mehrdimensional, geschlossen*“¹²², *dynamisch, (nicht zu) komplex* [...].“¹²³

Der Film hat nicht die Zeit, das komplexe menschliche Wesen darzustellen, daher werden Figuren geschaffen, die bereits vorhandene Modelle im Kopf des Publikums aktivieren.

¹²⁰ Vgl.: Eder 2008, S. 51–178.

¹²¹ Vgl.: Eder 2008, S. 229f und 393.

¹²² Anm. d. Verf.: ‚psychologisch‘ meint hier, dass sie keine klare Kenntnis von sich selbst haben und ‚geschlossen‘ bezieht sich darauf, dass das Figurenmodell abgeschlossen ist und keine Lücken bleiben. Das bedeutet nicht, dass es keine möglichen weiteren Fragen gibt, sondern, dass alle aufgeworfenen Fragen auch beantwortet wurden.

¹²³ Eder 2008, S. 399.

Diese Modelle werden variiert, indem der jeweiligen Figur individuelle Charakterzüge und Verhaltensweisen zugesprochen werden. Da es sehr schwierig ist, die Figuren darzustellen, kommt den dargestellten Figuren und ihren Handlungen besonders große Bedeutung zu.¹²⁴

5.1.3 Hauptfigur, Protagonist, Nebenfigur und Antagonist

Unterschiedenen werden Hauptfigur, Protagonist, Nebenfigur und Antagonist.

*"Eine Figur ist eine oder **die Hauptfigur**, wenn sie innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie eine wichtige oder dominante Stellung einnimmt. [...]. Der Protagonist ist dagegen durch seine Handlungsfunktion definiert, [...]. Er verfolgt das zentrale Ziel innerhalb des Films und ist der wesentliche Motor in der Kausalkette der Handlung."*¹²⁵

Hant definiert den Protagonisten als aktiv Handelnden, aus dessen Perspektive wir die Geschichte betrachten.

Zentral in der Entwicklung der Figur ist auch der Antagonist, der im Gegensatz zum Protagonisten nicht unbedingt eine Figur sein muss, sondern auch etwas Unpersönliches, wie eine Naturkatastrophe, sein¹²⁶ kann oder sogar der Protagonist selbst, der mit inneren Dämonen zu kämpfen hat. Der Gegenspieler sollte eine fassbare Kraft sein, daher gibt es in Filmen, die eine Naturkatastrophe ins Zentrum stellen (z.B.: **Twister**; 1996 R. Jan de Bont), auch immer einen menschlichen Gegenspieler.

In jedem Fall sollten sich Protagonist und Antagonist die Waage halten, der eine sollte nicht 'übermenschlich', der andere keine seelenlose Bestie sein, sondern immer noch menschliche Züge haben. Der Antagonist sollte aber auch nicht zu leicht zu besiegen sein, sondern für den Protagonisten eine Herausforderung darstellen, über seine eigenen Grenzen hinauszuwachsen, der Protagonist sollte somit zu einem würdigen Gegner des Antagonisten heranreifen.

Nebenfiguren spielen eine zentrale Rolle. Sie erweitern das Farbspektrum der Geschichte und erfüllen eine wichtige Funktion bei der Definition und Positionierung des Protagonisten und helfen, das Thema der Geschichte zu vermitteln und die Handlung voranzutreiben.¹²⁷

5.1.4 Motivation und Ziele der Figur

Für das Filmvergnügen des Publikums und auch die Identifikation mit der Figur ist das Verstehen der Figur zentral. Dazu ist es nötig, dass die Motivation im psychologischen

¹²⁴ Vgl.: Faulstich 2002, S. 95.

¹²⁵ Eder 2008, S. 470. Hervorhebung im Original.

¹²⁶ Vgl.: Hant 1992, S. 61.

¹²⁷ Vgl.: Seger 1999, S. 138f.

Sinn alle dauerhaften oder kurzfristigen, bewussten oder unbewussten inneren Beweggründe, die Verhalten auslösen und steuern, wie Ziele, Wünsche, Gefühle, Instinkte und Triebe bzw. das Ziel des Protagonisten bekannt sind.¹²⁸

Charakterpsychologie war zu Beginn des Films von geringer Bedeutung, erst ab 1907, durch die Hinwendung zum narrativen Film, wurden Motivation und Ziele des Protagonisten wichtig.

*"In particular, films increasingly set up a chain of narrative causes and effects. Moreover, an event was typically caused by a character's belief or desires. Character psychology had not been particularly important in early films.[...] Increasingly after 1907, however, character psychology motivated actions."*¹²⁹

Um den Bereich der Motivation der Figur beschreiben zu können, erachtet Eder Modelle aus der praktischen Drehbuchanalyse als fruchtbar.¹³⁰

Bei Hauptfiguren wird zwischen einem äußeren Ziel (want), einem inneren Bedürfnis (inner need) und einer zentralen Schwäche (key flaw) unterschieden.

Das äußere Ziel (z.B. das Finden eines Schatzes) beinhaltet die Lösung eines zentralen Problems, das sich über den gesamten Filmverlauf erstreckt und kleinere Ziele enthält. Im Gegensatz zum äußeren Ziel, das den Protagonisten bewusst ist, gibt es auch ein verborgenes inneres Bedürfnis (z.B. nach Liebe oder Anerkennung), das gestillt werden muss. Dieses Bedürfnis ist meist ein Mangel und lässt sich auf Erfahrungen und Geschehnisse aus der Vergangenheit zurückführen.

Dieses innere Bedürfnis wird meist vom Publikum, aber nicht von der Figur selber erkannt. Von diesem Mangel abgeleitet, lässt sich auch die zentrale Schwäche (z. B Angst vor Verletzungen oder dem eigenen Versagen) erklären, die überwunden werden muss. Zentral in der Entwicklung und im Wandel der Figur sind die Erfüllung des inneren Bedürfnisses und der Sieg über die zentrale Schwäche.¹³¹

Dadurch ergibt sich, dass der Protagonist eine ‚äußere‘ und ‚innere‘ Reise erlebt, wobei das äußere Ziel meist nur durch die Überwindung der zentralen Schwäche erreicht werden kann.

Wichtig für die zentrale Schwäche ist die ‚backstory wound‘. Diese wird als „unverarbeitetes Erlebnis in der Vorgeschichte“¹³² definiert und motiviert und erklärt das Verhalten der Figur.

¹²⁸ Vgl.: Eder 2008, S. 428.

¹²⁹ Thompson, Bordwell 2002, S. 43.

¹³⁰ Vgl.: Eder 2008, S. 148.

¹³¹ Vgl.: Eder 2008, S. 448ff.

¹³² Krützen 2006, S. 30.

Krützen beschreibt vier Typen von Backstorywounds, die im aktuellen Hollywoodkino häufig zu finden sind. Dies ist der Tod von geliebten Menschen, eine Trennung von geliebten Menschen, Gewalterfahrung und Versagen, wobei diese Typen meist kombiniert werden.¹³³

5.1.5 Darstellung der Figuren und Figuren Information

Figuren werden auf zwei Ebenen dargestellt: zum einen auf der Ebene der Darstellung durch Schauspiel und Montage, zum anderen auf der Ebene des Dargestellten, also allem Seh- und Hörbaren, wobei die beiden Ebenen bei der Rezeption ineinander übergreifen.

Eder beschreibt vier Bereiche, die die wesentlichen Gestaltungsmittel der Darstellungsebene beschreiben.

Dies sind a) mediale und dramaturgische Kontexte, die Vorinformationen über den Film und die Darsteller, über das Genre und die Einführung zu Beginn des Films beinhalten, b) die Namensgebung, c) die Besetzung, wobei hier mit dem Image des Stars gespielt werden kann, und die Rolle kann mit dem Image nur teilweise übereinstimmen, es kann auch Widersprüche geben und zu einem ironischen Bruch in der Rollenauswahl kommen und d) Schauspiel und filmische Umsetzung durch Mise-en-scène, Kamera, Sound und Montage.

Zentral bei der Figuren Information sind die Aspekte Dauer, Menge, Häufigkeit, Ordnung, Dichte, Informationskontext und Figurenkontext.

Bezogen auf Dauer und Menge lässt sich feststellen, dass der Protagonist jene Figur ist, die am meisten/längsten im Bild oder im Gespräch mit anderen Figuren thematisiert wird und über die der Zuseher viele verschiedene Informationen erhält. Zentral ist auch die Häufigkeit, mit der etwas erwähnt wird. Hier gilt im Film, dass zentrale Dinge dreimal wiederholt werden ('slow Joe in the back row'), dies schafft auch eine starke Erwartungshaltung beim Publikum. Zentral bei der Informationsvergabe und Charakterisierung der Figur, sowie der Modellbildung und Erwartungshaltung der Zuseher sind der Beginn und das Ende der Geschichte. – Die Ordnung, wann etwas über die Figuren enthüllt wird, ist ein zentraler Faktor.

Die Dichte beschreibt, ob Informationen über eine Figur in kurzer Abfolge oder über den ganzen Film in kleineren Portionen verteilt gegeben werden. Auch der Kontext spielt eine Rolle. Welche Informationen werden wann in Kombination mit anderen Informationen

¹³³ Vgl.: Krützen 2006, S. 41ff.

gegeben, in welchem Zusammenhang werden sie gegeben und welche Figur weiß was?¹³⁴

Aus platzökonomischen Gründen konnten nicht alle Bereiche der Figur berücksichtigt werden, viele Dinge mussten vereinfacht dargestellt und vor allem Aspekte der Zuschauerrezeption ausgeklammert werden. Auf einige Aspekte wird im Zusammenhang mit der Modellbeschreibung noch näher eingegangen.

5.2 Dramaturgie

Bereits Aristoteles beschäftigte sich mit dem Aufbau des Dramas und gab erste Anregungen zur Gliederung der Geschichte, die ein Ganzes ergeben solle.

Er teilte das Drama in drei Teile: in Anfang, Mitte und Ende, wobei ein Anfang *"nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt,"*¹³⁵ worauf allerdings etwas folgt und entsteht. Die Mitte definierte Aristoteles als auf etwas Folgendes, dem selbst etwas nachfolgt und ein Ende folgt auf etwas, dem Ende aber folgt nichts mehr.

5.2.1 Begriffsklärung

Dramaturgie bedeutet *„[...] Beschäftigung mit der Komposition des Dramas, seiner Zusammensetzung aus Teilen.“*¹³⁶

Konzept und Vokabular der Dramaturgie stammen aus dem Theater und wurden vom Film übernommen und an dessen spezifische Merkmale angepasst.

Zentral beim Aufbau und der Gliederung der Handlung ist das Drehbuch, das im Laufe der Filmgeschichte einen immer zentraleren Stellenwert eingenommen hat.

Durch die Weiterentwicklung der Kamera- und Filmtechnik und die Hinwendung zu Geschichten stellte sich für Filmemacher die Frage, wie sie Geschichten erzählen sollen.

5.2.2 Entwicklung filmischer Konventionen

Zu Beginn des Erzählkinos gab es noch keine etablierten Konventionen und Codes der Filmsprache, die Geschichte musste dem Publikum dennoch verständlich vermittelt werden.

¹³⁴ Vgl.: Eder 2008, S. 308–365.

¹³⁵ Aristoteles, Fuhrmann 2006, S. 25.

¹³⁶ Koebner 2002b, S. 130.

Das Publikum, das es vom Theater gewohnt war, Orts- und Szenenwechsel durch einen fallenden Vorhang angekündigt zu wissen, musste sich im Film, der theoretisch in Raum und Zeit springen kann, erst zurechtfinden.

In der Stummfilmzeit wurden häufig Romanvorlagen verfilmt und das Publikum war mit der Geschichte vertraut, andererseits griff man auf Zwischentitel zurück, um beispielsweise einen Ortswechsel oder geraffte Ereignisse schriftlich zusammenzufassen.

Die Filmpioniere, wie beispielsweise der Amerikaner David Wark Griffith, der als ‚Wegbereiter der Montage‘ und des ‚continuity styles‘ gilt und der Franzose Georges Méliès, der ‚Vater des Spielfilms‘¹³⁷, etablierten Konventionen und eine Filmsprache, die um 1917 ausgearbeitet waren und sich ‚klassisches Hollywoodkino‘ nannten und noch heute Gültigkeit besitzen.¹³⁸

Dies sind unter anderem eine kontinuierlich erscheinende und unsichtbar erzählte Handlung (‚continuity style‘); Crosscutting, das Hin- und Herschneiden zwischen mehreren Handlungssträngen um Spannung und Abwechslung und eine räumliche Relation zwischen zwei Einstellungen zu erzeugen; Point of View Shots (PoV), Einstellungen, die zum Beispiel zuerst das Gesicht einer Figur in einer Nah- oder Großaufnahme (Close-up) zeigen und anschließend auf etwas anderes, einen Gegenstand oder eine Person aus (etwa) der Perspektive der Figur schneiden, und das Shot/Reverse-Shot Verfahren (Schuss/Gegenschuss Verfahren) bei Dialogszenen. Dabei wird das Bild einer Figur, meist über die Schulter einer zweiten Figur (Over the shoulder shot oder OSS), abwechselnd mit dem Bild der zweiten Figur geschnitten, die der sprechenden Figur gegenüber sitzt/steht. (siehe Abb. 1) Dabei kann zum Beispiel die Reaktion der zuhörenden Figur auf das Gesagte gezeigt werden.

Dabei etabliert sich auch eine Handlungsachse (Axis of Action), die es dem Publikum möglich machen soll, sich räumlich in der Szene zurechtzufinden. Die Figuren behalten innerhalb der Einstellungen ihre Position im Bild bei, sehen und gehen in dieselbe Richtung.

In der Abbildung sieht und geht die Frau von links nach rechts. Wird die Handlungsachse nun übersprungen (die 180° Regel wird verletzt, markiert durch den grauen Bereich in der Abbildung), sieht die Frau nun plötzlich von rechts nach links, die Orientierung geht verloren. Die Achse kann nur mittels einer Kamerafahrt überquert, durch Bewegungen der Figuren oder durch Zwischenschnitte neu aufgebaut werden.¹³⁹

¹³⁷ Vgl.: Diederichs 2005, S. 11.

¹³⁸ Vgl.: Kolker 1998, S. 19 und Thompson, Bordwell 2002, S. 42f.

¹³⁹ Vgl.: Bordwell, Thompson 2008, S. 218–263.

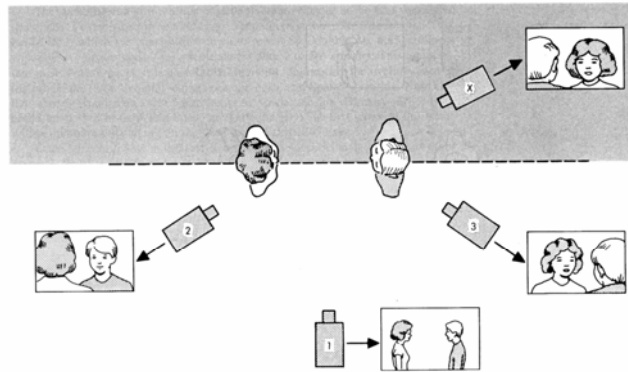


Abbildung 1: Shot/Reverse-Shot und Axis of Action. Entnommen aus: (Bordwell, Thompson 2008, S. 233)

5.2.3 Dramaturgische Mittel

Die Aufmerksamkeit der Zuseher wird durch gestalterische Mittel (wie Licht, Musik, Kameraeinstellungen und Montage) gesteuert, welche eine wichtige Funktion bei der Bedeutungsbildung im Kopf des Publikums übernehmen und auch der Spannungserzeugung dienen.¹⁴⁰

Da die Mittel Licht und Musik in der späteren Analyse eine untergeordnete Rolle spielen, wird an dieser Stelle nur kurz auf sie eingegangen.

Musik dient vor allem der Emotionalisierung. Dabei gibt es unterschiedliche Kategorien. Jene Musik, die eine Figur oder einen Handlungsort charakterisiert (Leitmotiv/underscoring) und jene, die eine gewisse Stimmung zum Ausdruck bringen soll (Stimmungstechnik/ mood technique).¹⁴¹

Mit Hilfe des Lichts können Akzente gesetzt und die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt werden. Dabei lassen sich vier verschiedenen Charakteristika unterscheiden:

einerseits die Qualität des Lichts (hart oder weich). Hartes Licht bringt klar definierte Schatten hervor, weiches Licht eine diffuse Beleuchtung. Zweitens die Richtung des Lichts, wobei hier frontal, seitlich, von hinten, von unten oder von oben beleuchtet werden kann und dadurch bestimmte Effekte erzielt werden können. Drittens können verschiedene Lichtquellen unterschieden werden. Es kann das Tageslicht genutzt werden, oder die Lichtquelle wird künstlich geschaffen, wobei sich das 'three-point lightning' (siehe Abb. 2.) etabliert hat.

¹⁴⁰ Vgl.: Mikos 2003, S. 181.

¹⁴¹ Vgl.: Faulstich 2002, S. 139.

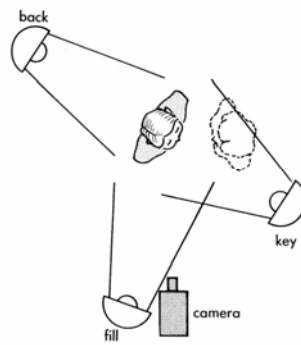


Abbildung 2: Three Point Lighting. Entnommen aus: (Bordwell, Thompson 2008, S. 129).

Hier gibt es drei Lichtquellen: einerseits das Fülllicht ('fill light'), das direkt neben der Kamera platziert wird, andererseits das Führungslicht ('key light') und drittens das Rückenlicht ('back light'), das etwas oberhalb und hinter der Figur aufgestellt wird. Und viertens ist die Farbe des Lichts wichtig. Meistens wird weißes Licht verwendet, das mittels eines Filters variiert werden kann.¹⁴²

Im Folgenden soll auf die Mittel der Einstellungen und der Montage und damit verbundene Begriffe, näher eingegangen werden, da sie für die Analyse eine wichtige Rolle spielen.

5.2.3.1 Kameraeinstellungen

Im Laufe der Filmgeschichte etablierten sich verschiedene Einstellungsgrößen, die meist in Relation zum menschlichen Körper definiert werden.

In der Literatur haben sich 7 – 8 verschiedenen Einstellungsgrößen ergeben, wobei es hier sehr häufig Überschneidungen der verschiedenen Definitionen gibt.

Für die Arbeit werden nun folgende sieben Einstellungsgrößen festgelegt (siehe Abb. 3.)

Detail (Extreme Close-up) das den Ausschnitt des Gesichts zeigt; die Großaufnahme (Close-up), die das Gesicht hervorhebt; Nah (Head and Shoulder Shot), Kopf und Schultern sind zu sehen; die amerikanische (Three Quarter), die den menschlichen Körper ab den Knien zeigt; die Halbtotale (Full Figure Shot), die den gesamten menschlichen Körper abbildet; die Totale (Long Shot), die auch Informationen über die Umgebung liefert und Weit/Panorama (Extreme Long Shot), die eine Landschaft darstellt und den menschlichen Körper im Verhältnis dazu klein erscheinen lässt.

¹⁴² Vgl.: Bordwell, Thompson 2008, S. 124–131.

Je nach Einstellungsgröße, werden unterschiedliche Schwerpunkte innerhalb des Bildes gesetzt und Nähe und Distanz wird nicht nur zur Kamera, sondern auch zum Publikum festgelegt.¹⁴³

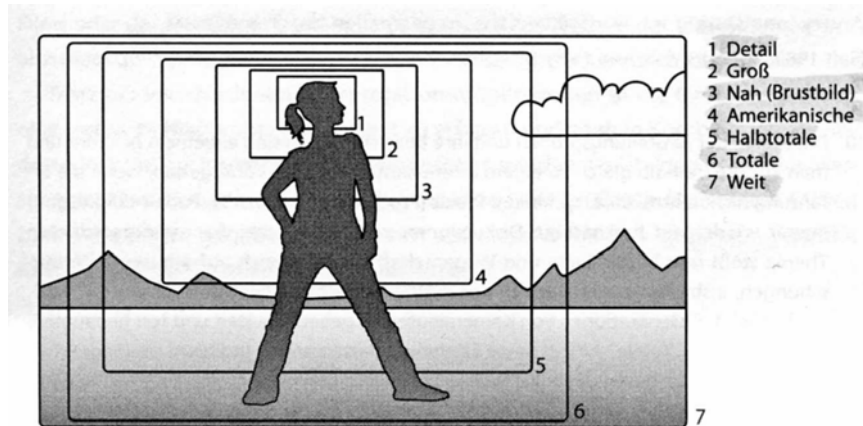


Abbildung 3: Einstellungsgrößen. Entnommen aus: (Kuchenbuch 2005, S. 44)

Doch nicht nur die Einstellungsgrößen, sondern auch die Kameraperspektive spielt eine wichtige Rolle.

"Ihre Bedeutung für den Plot¹⁴⁴ und die Geschichte im Kopf entfalten die Einstellungsgrößen in Kombination mit den Perspektiven auf die Figuren und Gegenstände, die von der Kamera angeboten werden."¹⁴⁵

Durch die Perspektive wird der Standpunkt deutlich gemacht. Der Standpunkt kann horizontal oder vertikal sein, wobei bei vertikalen Einstellungen zwischen Übersicht/Vogelperspektive (,high/extreme high shot'), Untersicht/Froschperspektive (,low/extreme low camera') und Normalsicht/auf Augenhöhe (,normal camera hight'), unterschieden wird.¹⁴⁶

Dadurch lassen sich auch Verhältnisse zwischen den Figuren und Änderungen darin darstellen. Wird eine Figur im Dialog mit einer anderen Figur immer aus einer Untersicht gezeigt, so kann das bedeuten, dass sie mächtiger und größer ist als die andere Figur, die dann auch von oben und somit kleiner dargestellt wird.

¹⁴³ Vgl.: Mikos 2003, S. 184f.

¹⁴⁴ Anm. d. Verf.: Es wird unterschieden zwischen dem ‚Plot‘, der ‚Story‘ und der ‚Diegese‘ eines Films. Der Plot beinhaltet alles, was im Film hör- und sehbar präsentiert wird. Die Story umfasst alle hör- und sehbaren Elemente und Folgerungen, die der Zuseher daraus für sich selbst zieht. Die Diegese beinhaltet die Gesamtheit der Geschichte und bezieht gezeigte Handlungen und Dinge, die nicht gezeigt wurden, aber zur Wirklichkeit des Films gehören, mit ein. Vgl.: Bordwell, Thompson 2008, S. 478, 480 und 481.

¹⁴⁵ Mikos 2003, S. 190.

¹⁴⁶ Vgl.: Faulstich 2002, S. 118–119 .

Die Kamera kann aber auch horizontal geneigt bzw. gekippt sein, die Figuren stehen dabei mehr oder weniger schief im Bild, was angewandt wird, um innere Gefühlslagen auszudrücken oder die Stimmung ‚kippen‘ zu lassen.

5.2.3.2 Montage

Die kleinste filmische Einheit ist die Einstellung (shot), die aus nur einem Einzelbild (frame) bestehen, aber auch mehrere Minuten dauern kann.¹⁴⁷

Eine weitere filmische Einheit stellt die Szene dar. Hier wird vor allem auf die Einheit von Ort und Zeit verwiesen.

Die größte Einheit ist eine Sequenz, unter der man eine Gruppe von miteinander verbundenen Szenen versteht, die eine Handlungseinheit bilden.¹⁴⁸

Im Film kommt es darauf an, wie einzelne Teile miteinander verbunden sind.

Die Montage, oder auch Schnitt, bezieht sich auf das Auswählen und, gegebenenfalls, Kürzen der verwendeten Filmszenen und das Anordnen in der gewünschten Reihenfolge mit verschiedenen Übergängen. Unterschieden werden ein 'harter' Schnitt (letztes Bild der Einstellung X folgt erstem Bild der Einstellung Y) oder Überblendungen/weicher Schnitt, (Bild der Einstellung X wird abgeblendet und Bild der Einstellung Y aufgeblendet, wodurch für kurze Zeit zwei Bildinformationen zu sehen sind).

Bei Überblendungen wird zwischen dem Aufblenden (Fade-In, von einem schwarzen Bild zum ersten Bild der Einstellung X) und dem Abblenden (Fade-out, vom letzten Bild der Einstellung X zu einem schwarzen Bild) unterschieden, wobei hier statt dem schwarzen Bild (fade to black) auch ein weißes (fade to white) verwendet werden kann.

Eine Abblende erfolgt meist, um das Ende einer Szene anzuzeigen und wird häufig mit einer Aufblende kombiniert, um den Beginn einer Szene anzuzeigen.

Weiters kann sich der Filmemacher bzw. Cutter verschiedener 'Trickblenden' bedienen, wie einer Wischblende (Wipe), in der ein Bild durch ein anderes Bild sozusagen aus dem Bild geschoben wird, oder einer Irisblende, bei der das Bild kreisförmig ein- oder ausgeblendet wird.

Beim Schnitt werden vier unterschiedliche Dimensionen unterschieden, die hier nur kurz beschrieben werden können. Es gibt bildliche, rhythmische, räumliche und zeitliche Relationen zwischen Einstellung X und Y. Dabei werden meist Bilder aneinander gefügt, die entweder eine Vereinheitlichung oder einen Kontrast darstellen sollen.

¹⁴⁷ Vgl.: Mitry, King 1997, S. 29.

¹⁴⁸ Mikos 2003, S. 83–84

Hierbei spielt bei Schnitten innerhalb einer Szene das schon erwähnte 'continuity system' eine zentrale Rolle, denn der Hollywoodfilm legt großen Wert darauf, eine Geschichte kohärent und klar zu erzählen und einen unsichtbaren Schnitt durchzuführen. Dafür haben sich verschiedene Regeln etabliert, um fließende Übergänge zu erzeugen. Alles soll vermieden werden, was den Schnitt offensichtlich werden lässt. Darum ist es wichtig, dass bei Schnitten innerhalb einer Dialogszene Figuren in dieselbe Richtung blicken, die Handlungsachse nicht überschritten wird und die Kameraposition, wenn sie ein und dasselbe Objekt oder eine Figur in zwei Einstellungen zeigt, nicht mehr als 30° verändert wird, um nicht einen abrupten Schnitt („Jump Cut“) zu erzeugen.¹⁴⁹

Des Weiteren gibt es formal dramaturgische Methoden um Spannung zu erzeugen, indem zum Beispiel Deadlines und ein Countdown gesetzt werden, die die Figuren unter Druck setzen, bestimmte Dinge bis zu einer gewissen Zeit erreicht zu haben, oder das Publikum hat einen Wissensvorsprung vor der Figur und weiß, dass sich diese nichts ahnend in Gefahr begibt.

Auch das ‚foreshadowing‘ spielt eine Rolle. Hier wird davon ausgegangen, dass alle gezeigten Elemente eine Funktion innerhalb des Films übernehmen und Dinge, die eine zentrale Rolle spielen, zuvor etabliert sein müssen, um die Handlung und Ereignisse plausibel erscheinen zu lassen.

5.2.4 Drehbuchratgeber und dramaturgische Modelle

Wie schon im Kapitel über die Entstehung der Filmindustrie erwähnt wurde, entwickelte sich der Film von der Darstellung einer Aktualität zum abendfüllenden, fiktionalen Film mit einer Geschichte und ein Drehbuch, das die Handlung skizzierte und half, die Produktion besser planen und budgetieren zu können, wurde immer wichtiger.

Alle diese Ratgeber beziehen sich auf Aristoteles' Poetik und seine Dreiteilung der Akte bzw. später auf Gustav Freytags Werk ‚Die Technik des Dramas‘.¹⁵⁰

Daraus entwickelten sich viele verschiedene Modelle, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Mit Hilfe dieser Ratgeber lassen sich fast alle Mainstreamfilme untersuchen, bei Avantgardefilmen stoßen die Modelle allerdings an ihre Grenzen.

Die Ratgeber setzen unterschiedliche Schwerpunkte und unterscheiden bei Filmen zwischen 'storydriven' oder 'characterdriven'. Bei Filmen, die 'storydriven' sind oder anhand eines solchen Modells analysiert werden, wird der Film in Akte eingeteilt. Voglers

¹⁴⁹ Vgl.: Bordwell, Thompson 2008, S. 218–263.

¹⁵⁰ Freytag, Plinke 2003

Konzept orientiert sich an der Figur, "[...] ist **characterdriven** und bestimmt die Erzählabschnitte von der Hauptfigur und ihrer Entwicklung ausgehend."¹⁵¹

Bordwell beschreibt, dass es schon seit 1910 Drehbuchratgeber gibt. Diese werden in drei Grundrichtungen aufgeteilt. Zum einen jene, die eine Teilung in drei Akte propagieren. Dies beruht auf Aristoteles' Poetik. Diese Aufteilung von 1:2:1 wurde zu einem Standard und gilt auch heute als ideales Modell für einen kommerziell erfolgreichen Film, obwohl viele Ratgeber nicht auf eine ganz exakte Seitenzahl bestehen.

Eine zweite Einteilung basiert auf der Charakterisierung. Dabei spielt vor allem die Konsistenz und Kohärenz des Charakters eine große Rolle. Die Figur sollte einen 'Charakterbogen' haben, das heißt, sie soll sich den ganzen Film über, Schritt für Schritt, 'ändern'. Das bedeutet in den meisten Fällen, sich ihres Problems bzw. Mangels und dessen Lösung bewusst zu werden.

Als dritte Richtung beschreibt Bordwell jene Ratgeber, die in engem Zusammenhang mit der Dreiteilung der Akte stehen. Im Zentrum steht dabei das Konzept von Joseph Campbell und seinem Exegeten Christopher Vogler, 'Die Reise des Helden'. Bordwell erachtet diese Richtung als nicht so verbreitet wie die ersten beiden, obwohl dieses Modell in Theorie und vor allem Praxis häufig Anwendung findet.¹⁵²

Meines Erachtens ist die dritte von Bordwell beschriebene Richtung eine Zusammenfassung der beiden ersten Modelle, die sich auf eine Dreiteilung der Akte (Trennung – Initiation – Rückkehr) festlegt und dabei dennoch die Figur und ihre Entwicklung ins Zentrum stellt.

Kritisiert werden diese Modelle häufig als zu unflexibel und formelhaft, obwohl die Verfasser der Manuale nicht auf genaue Einhaltung der Seitenzahlen bestehen und die einzelnen Elemente ihrer Modelle als flexibel erachten.

Um bestmögliche Ergebnisse in Theorie und Praxis zu erlangen, sollten verschiedene Modelle kombiniert und auf das jeweilige Erkenntnisinteresse bzw. Thema zugeschnitten werden.

¹⁵¹ Krützen 2006, S. 107.

¹⁵² Vgl.: Bordwell 2006, S. 28-24.

5.2.4.1 Die Dreiteilung der Akte

Die Dreiteilung der Akte wird von verschiedenen Drehbuchratgebern propagiert, wie beispielsweise auch von Peter Hant¹⁵³, der das Paradigma von Syd Field weiterentwickelte.

Im Folgenden kann nur kurz auf die zentralsten Aspekte und wiederkehrenden Begriffe eingegangen werden. Sofern nicht anders ausgewiesen, bezieht sich der folgende Teil auf Hant.

Hant geht in seiner Dreiteilung von einem Verhältnis von 1:2:1 aus und rechnet pro Filmminute eine Seite des Drehbuchs. Für einen 120 Minuten langen Film dauert der erste Akt (Exposition) somit bis Seite 30, der zweite Akt (Entwicklung, Konfrontation) umfasst 60 Seiten des Drehbuchs und der dritte Akt (Höhepunkt) findet ab Seite/Minute 90 statt.

Hant definiert seine Akte zuerst zeitlich, in einem zweiten Schritt aber auch inhaltlich, was darauf basiert, dass die Handlung im Zentrum steht.

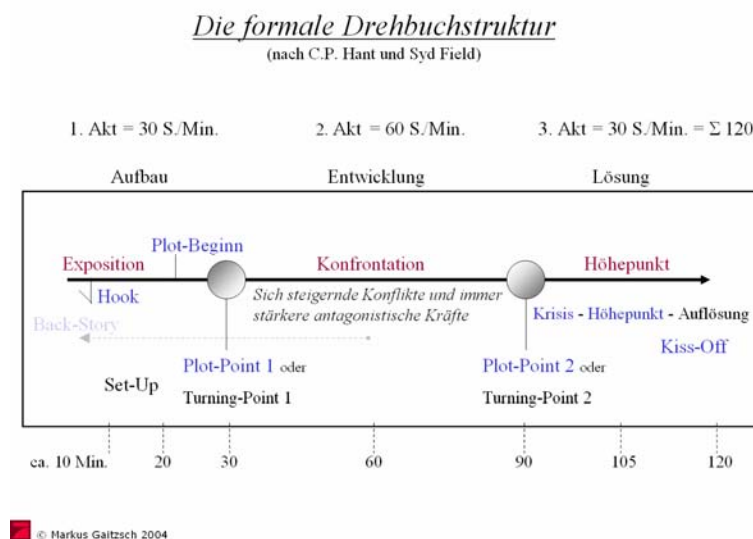


Abbildung 4: Die formale Drehbuchstruktur. Übernommen von: (Galtzsch 2004).

Der erste Akt besteht aus dem **Set-up**, in dem die Möglichkeiten der Geschichte festgelegt werden. Eine Science-Fiction-Welt ist anders beschaffen als die Welt einer romantischen Liebeskomödie. Einige Fragen werden geklärt: Wo spielt der Filme und in welcher Epoche? Wer ist der Protagonist, was will er und wer ist sein Gegenspieler?

Ein weiterer Teil ist der **Plot Beginn**, welcher so früh wie möglich gesetzt werden sollte. Der Plot kann beginnen, sobald der Zuseher in der Lage ist, emotional zu reagieren und

¹⁵³ Hant 1992.

der **zentrale Konflikt**, also das Problem oder der Mangel der Figur, aufgeworfen wird und die **zentrale Frage** des Films, das, worum es ‚wirklich‘ geht, gestellt wurde.

Diese zentrale Frage ist häufig eine ethische oder philosophische Frage und sollte dramaturgisch im Laufe des Films erörtert und schließlich beantwortet werden. Dabei sollte der Film diese Frage und seine Antwort auf bildlicher Ebene vermitteln und nicht durch Dialog erklären. Diese Frage gibt dem Film eine zusätzliche Tiefe, der Film ist aber auch unterhaltsam, wenn man sich nicht auf die Frage einlässt.

Eine Beispiel für eine zentrale Frage ist zum Beispiel: ‚Welche Aufgabe und welchen Sinn hat der Mensch in einer größeren kosmischen Ordnung?‘ Mit dieser Frage beschäftigt sich zum Beispiel die **Matrix Trilogie** (1999 und 2003; Andy und Larry Wachowski).

Zum ersten Akt zählt auch der **‘Hook’**, also der Aufhänger, um den Zuseher ins Geschehen zu ziehen und ihm einen ersten Vorgeschmack darauf zu geben, was im weiteren Verlauf des Films passieren wird.

Am Ende des ersten Aktes steht ein **‘Plot Point’**, der der Geschichte eine erste zentrale Wendung gibt. Der Begriff des ‚Plot Point‘ ist umstritten, vor allem, weil nicht immer ein Punkt ausgemacht werden kann, sondern auch eine Ereigniskette vorhanden sein kann, die der Geschichte eine Wendung gibt; fest steht aber, dass jede Geschichte mehrere dieser Wendepunkte, die kleiner und größer ausfallen können, aufweist.¹⁵⁴ Krützen sieht eine sinnvolle Bestimmung der Wendepunkte nur dann,

„[...] wenn sie figurenorientiert verstanden werden. [...] An Wendepunkten sind die Figuren also jeweils vor dem Übertritt in die andere Welt angelangt.“¹⁵⁵

Alles, was im ersten Akt eingeführt wurde (Plot, Subplot und Figuren), wird im zweiten Akt entwickelt und vertieft. Bezüglich der Entwicklung des Protagonisten ist im zweiten Akt vor allem zentral, dass er seine innere Schwäche entdeckt, die ihn von der Lösung des Konflikts abhält. Diese muss überwunden werden, um den Konflikt lösen zu können. Bis zur Mitte des zweiten Aktes sollte auch die **Backstory** etabliert und abgeschlossen sein, um den Film und seine Figuren nicht unglaubwürdig wirken zu lassen, wenn plötzlich Schwächen oder Fähigkeiten¹⁵⁶ aus dem Nichts auftauchen.

¹⁵⁴ Vgl.: Bildhauer 2007, S. 23.

¹⁵⁵ Krützen 2006, S. 111.

¹⁵⁶ Anm. d. Ver.: So werden zum Beispiel die Hilfsmittel und technischen Errungenschaften in den Bond-Filmen zu Beginn eingeführt und erläutert, es wundert daher nicht, wenn Bond in gefährlichen Situationen darauf zurückgreift und sich aus einer misslichen Lage befreit. Würden diese Hilfsmittel aber nie angesprochen werden, würde seine Rettung unglaubwürdig erscheinen.

Am Ende des zweiten Aktes ist die Lage des Protagonisten besonders trist und aussichtslos, durch den Wendepunkt am Ende des Aktes steuert die Geschichte mit rasantem Tempo auf den Höhepunkt zu.

Bis zum Beginn des dritten Aktes gibt es immer spannende Phasen und Phasen, in denen das Publikum wieder zu Atem kommen kann. Im dritten Akt jedoch steigert sich die Spannung rasch, die Erholungsphasen werden immer kürzer, das Publikum bangt mit dem Protagonisten mit. Im dritten Akt liegt die alles entscheidende **Krise**, in der der Protagonist die wichtigste Entscheidung treffen muss und es dem Publikum ermöglicht, tiefe Einblicke in sein Innenleben zu bekommen.

Die Krise kann dabei zentral sein, das heißt, sich schon im zweiten Akt befinden, und die Geschichte symmetrisch gliedern und Platz für die Darstellung der Konsequenzen lassen, oder sie kann verzögert sein und sich im dritten Akt befinden.¹⁵⁷ Darauf folgt der **Höhepunkt** den Hant als jene Stelle definiert,

„an der die Antwort auf die zentrale dramaturgische Frage erfolgt, [...] gleichzeitig löst sich der zentrale Konflikt zwischen dem Protagonisten und der antagonistischen Kraft.“¹⁵⁸

Da nicht nur der erste, sondern auch der letzte Eindruck zählt, ist es wichtig, dass die Bilder des Höhepunktes visuell attraktiv gestaltet sind.

Sind alle Fragen geklärt, gibt es häufig noch einen **„Kiss off“**, der zeigt, welche Auswirkungen der Höhepunkt hatte und wie es mit der Figur weiter geht. Dabei wird dem Publikum Gelegenheit gegeben, sich zu erholen und die Welt des Films wieder zu verlassen.

Am Ende soll der Film eine Aussage haben, das heißt, die eingangs gestellte Grundfrage beantworten. Um beim Beispiel Matrix zu bleiben, könnte die Antwort auf die zentrale Frage lauten: „Der Mensch muss sich aus seinem Traumzustand befreien und sein Leben aktiv gestalten.“

Eine Dreiaktstruktur wird auch von Eder beschrieben, der sie allerdings als Vereinfachung einer Fünfteilung ansieht. Diese Fünfteilung besteht aus einer Einführung von Figuren und Setting, Etablierung des Problems, Lösungsversuchen, Auflösung des Problems und dem Ausklang der Geschichte. Die Teile 1, 3 und 5 erstrecken sich über eine längere Zeit des

¹⁵⁷ Vgl.: Vogler 2004, S. 276f.

¹⁵⁸ Hant 1992, S. 98.

Films, die Teile 2 und 4 sind eher als Punkte anzusehen, die die anderen Teile verbinden.

*"Dies wird auch durch ihre Bezeichnung als **point of attack** bzw. **Höhepunkt** deutlich."*¹⁵⁹

5.2.4.2 Die ‚Reise des Helden‘

Voglers Modell der ‚Reise des Helden‘ basiert auf Joseph Campbells Überlegungen zu ‚The Hero with a thousand faces‘ aus dem Jahr 1948, die Geschichten und die in ihr auftauchenden Elemente untersucht, in Verbindung mit den Überlegungen des Psychologen Carl Gustav Jung zu den Archetypen.

Campbell beschreibt in seinem Buch drei Phasen der Reise, die der Held auf seinem Weg durchwandern muss. Das sind ‚Trennung‘, ‚Initiation‘ und ‚Rückkehr‘. Dies wird auch als ‚Monomythos‘ bezeichnet.

Diese Begriffe sind aber nicht unproblematisch und müssen hinterfragt werden. Krützen, die auch mit diesem Modell arbeitet, schlägt vor, den Begriff der ‚Initiation‘ durch ‚Selbsterkenntnis‘ und ‚Rückkehr‘ durch ‚Ankunft‘ zu ersetzen. Weiters schlägt Krützen vor, das Modell nicht als Kreis, sondern als Spirale anzulegen, weil die Figur selten wieder an ihrem Ausgangspunkt zurückkommt, da sie sich entwickelt. Außerdem ergänzt Krützen das Modell, indem sie die innere und äußere Reise des Helden im Modell veranschaulicht (siehe Abb. 5).¹⁶⁰



Abbildung 5: Die Reise des Helden im Überblick. Entnommen aus: (Krützen 2006, S. 270).

¹⁵⁹ Eder 2000, S. 27. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁰ Vgl.: Krützen 2006, S. 96ff.

Während Campbell vom 'Monomythos' spricht, der in allen Kulturen und Geschichten zu finden ist, beschreibt Jung den Archetyp als wiederkehrenden Charakter unserer Träume, die aus dem kollektiven Unbewussten entstammen.¹⁶¹

Unter ‚kollektiv‘ versteht Jung dabei Aspekte des Unbewussten, die nicht individuell, sondern allgemein sind und somit überall und in allen Individuen vorhanden sind.¹⁶²

Vogler beschreibt, dass alle Geschichten aus einigen, immer wiederkehrenden Elementen bestehen, die uns wieder begegnen und fasst diese 'Charaktere' unter dem Begriff der 'Archetypen' zusammen und beschreibt die Idee des Archetypus als unverzichtbar in der Bestimmung der Funktion eines Charakters.¹⁶³

*"Als Archetypen werden in der Drehbuchliteratur unter Berufung auf Jungs Archetypentheorie oft Figuren bezeichnet, die bestimmte Funktionen für die Handlung und die Steuerung der Anteilnahme erfüllen. [...]. Genau genommen handelt es sich aber nicht um spezifische Figurentypen mit bestimmten Eigenschaftskonstellationen, sondern um Funktionen, von denen sich mehrere in einer einzigen Figur vereinigen können."*¹⁶⁴

Vogler listet jene Archetypen auf, die in den Geschichten am häufigsten auftreten.

Dies sind: der Held, der Mentor, der Schwellenhüter, der Herold, der Gestaltwandler, der Schatten und der Trickster.

Jeder dieser Archetypen hat eine dramaturgische und eine psychologische Funktion, die weiter unten in diesem Kapitel noch eingehender beschrieben werden sollen.

Der Held durchlebt während seiner Reise zwölf verschiedene Stationen, wobei Vogler betont, dass nicht alle diese Stationen in jedem Film vorkommen und sie auch nicht notwendigerweise in der dargelegten Reihenfolge erfolgen müssen.

Auch Voglers Modell wurde als formelhaft beschrieben, Vogler selbst möchte aber nicht, dass sich die Grundstruktur ins Zentrum drängt und rät, die Stationen in der Reihenfolge zu variieren, etwas wegzulassen oder hinzuzufügen, was dem Modell nicht schaden wird.¹⁶⁵

Die zwölf von Vogler beschriebenen Stationen sind:

1. Die gewohnte Welt
2. Ruf des Abenteuers
3. Weigerung des Helden
4. Begegnung mit dem Mentor
5. Überschreiten der ersten Schwelle (Eintritt in die neue Welt)

¹⁶¹ Vgl.: Vogler 2004, S. 50ff.

¹⁶² Vgl.: Jung 1985c, S. 13.

¹⁶³ Vgl.: Vogler 2004, S. 80ff.

¹⁶⁴ Eder 2008, S. 378.

¹⁶⁵ Vgl.: Vogler 2004, S. 75–84.

6. Bewährungsproben, Verbündete, Feinde
7. Vordringen zur tiefsten Höhle
8. Entscheidende Prüfung
9. Belohnung
10. Rückweg (Rückkehr in die alte Welt, die der Held nun verändert betritt)
11. Auferstehung (Resurrection)
12. Rückkehr mit dem Elixier

Zu Beginn des Films wird der Held in seiner gewohnten Umgebung gezeigt, in der er ein begrenztes Bewusstsein von sich selbst hat und an einem Mangel leidet. Es geschieht etwas und der Held und seine Welt werden aus dem Gleichgewicht gebracht, der Helden wird aufmerksamer.

Ist der Ruf zum Abenteuer erfolgt, bedeutet das auch, dass das Gleichgewicht des Universums gestört ist. Der Held muss nun aktiv werden und dieses Gleichgewicht wieder herstellen. Gleichzeitig wird nun auch klar, um welchen Preis es für den Held gehen wird.¹⁶⁶

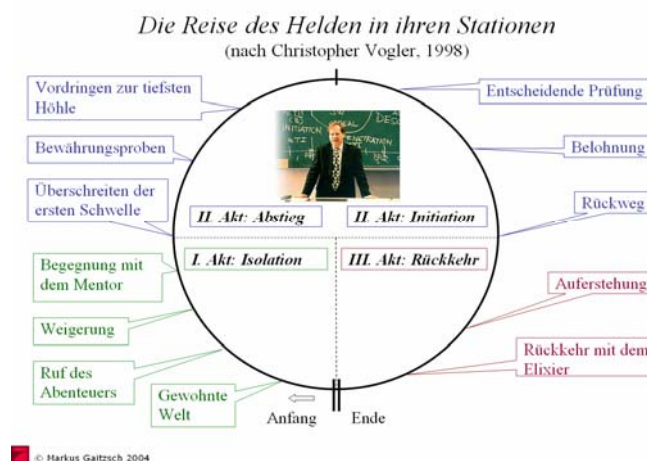


Abbildung 6: Die Reise des Helden. Entnommen von: (Galtzsch 2004).

Wie schon weiter oben erwähnt, beinhaltet jeder Film eine zentrale Frage. Neben der Frage, ob die Figur ihr äußeres Ziel erreichen wird, stellt sich auch die Frage, ob das innere Bedürfnis gestillt und die zentrale Schwäche überwunden werden kann.

Diese zentrale Frage wird für das Publikum gleichzeitig mit dem Problem der Figur auf der Handlungsebene aufgeworfen und erst beantwortet, wenn das Problem gelöst wurde.¹⁶⁷

Weiters stellt Eder fest, dass

¹⁶⁶ Vgl.: Vogler 2004, S. 56 – 59.

¹⁶⁷ Vgl.: Eder 2000, S. 41.

"[...] sich das Grundkonzept [ergibt], dass eine **einzelne, individuell gezeichnete und mit klar erkennbaren Zügen und Zielen ausgestatte Hauptfigur** den zentralen Problemlösungsprozess des Films unternimmt."¹⁶⁸

In den meisten Fällen zögert und weigert sich der Held zuerst, dem Ruf des Abenteurers zu folgen, da er Angst vor der neuen, unbekannten Welt hat, und es bedarf eines zusätzlichen Anstoßes, dass der Held das Abenteuer wagt.

Hat der Held seine Angst überwunden, meist mit Hilfe eines Mentors, kann er sich auf das Abenteuer einlassen und die erste Schwelle überschreiten und in die andere Welt eintreten. Der Kontrast von gewohnter und neuer Welt sollte dabei stark ausfallen. Von nun an muss er auch den Konsequenzen in die Augen sehen, die sich mit seiner Reise ergeben. Für Vogler startet die Geschichte zu diesem Zeitpunkt und das Abenteuer beginnt. Dieser Schwellenübertritt beschreibt häufig den Beginn des zweiten Aktes und lässt sich somit mit einem Plot Point gleichsetzen.

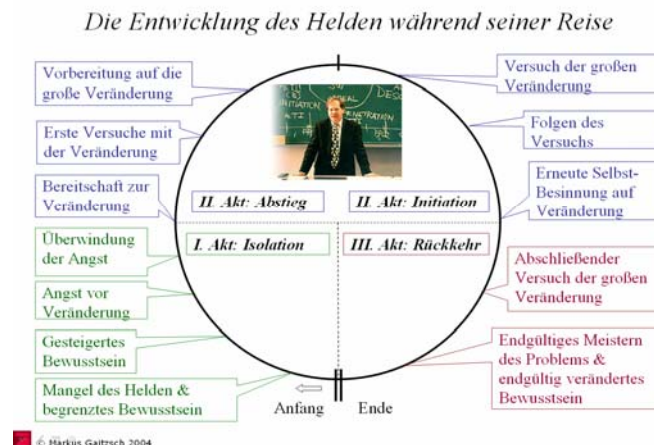


Abbildung 7: Die Entwicklung des Helden. Entnommen von: (Galtzsch 2004).

Sobald der Held die Schwelle überschritten hat, befindet er sich in der neuen Welt, deren Regeln er erst lernen muss. Dabei findet er Verbündete, Freunde, macht sich aber auch Feinde.¹⁶⁹

Auf seiner Reise muss der Held mehrere kleinere Prüfungen bestehen und auch Rückschläge hinnehmen, alles läuft auf die große Prüfung hinaus. Dabei ist es zentral, dass der Held einsieht, dass er etwas an seinem Leben verändern muss, um die Prüfung zu bestehen. Er lernt und wendet das neue Wissen an. Die Phasen fünf bis zehn bei der

¹⁶⁸ Eder 2000, S. 82.

¹⁶⁹ Vgl.: Vogler 2004, S. 61ff.

Entwicklung des Helden drehen sich um einen Lernprozess, in dem sich der Held weiterentwickelt und auf die entscheidende Prüfung vorbereitet.

Auf seinem Weg kommt der Held auch in die tiefste Höhle, die meist das Hauptquartier seines Feindes ist. Betritt der Held nun die Höhle seines Feindes, überschreitet er eine zweite wichtige Schwelle. Hier muss sich der Held seinem Schicksal stellen und eine direkte Konfrontation mit seiner größten Angst eingehen und es steht ihm ein Kampf um Leben und Tod mit der antagonistischen Kraft bevor, um die entscheidende Prüfung zu bestehen. Gewinnt er, erhält er seine Belohnung, meist wird dadurch sein äußeres Ziel erfüllt. Doch die alles entscheidende Prüfung steht ihm noch bevor.

Der Rückweg markiert den Beginn des dritten Aktes. Dabei werden die Mächte aufgeschreckt, die der Held störte, als er sich des Elixiers bemächtigte und diese wollen auf seinem Rückweg Rache an ihm nehmen, er muss sich erneut dem Antagonisten stellen und sein neu erworbenes Wissen anwenden. Er ist nun Herr beider Welten.¹⁷⁰

Drehbuchratgeber empfehlen, den Höhepunkt so weit wie möglich am Ende des Films zu platzieren, Voglers Modell scheint dem auf den ersten Blick zu widersprechen, da schon bei Station 8 und 9 von der entscheidenden Prüfung und Belohnung gesprochen wird. Doch der Held muss zuerst sterben (manches Mal im symbolischen, manches Mal im wörtlichen Sinn), um dann auferstehen zu können und seine Reise zu einem endgültigen Abschluss zu bringen.¹⁷¹

Jung unterscheidet fünf verschiedene Formen der Wiedergeburt, die hier wichtige ist jene der ‚Auferstehung‘ oder ‚Resurrection‘.

„Damit ist die Wiederaufrichtung der menschlichen Existenz nach dem Tode gemeint. Hier kommt eine andere Nuance hinein, nämlich die [...] Wesenverwandlung.“¹⁷²

Mit der Auferstehung geht auch die Klimax, das Ansteigen der Spannung, einher und diese sollte auch die Katharsis beinhalten, also die Reinigung, und die (emotionale) Läuterung des Helden, aber auch des Publikums, das an dieser Stelle durchatmen kann. Wenn der Held von seiner Reise zurückkehrt, hat er aus der anderen Welt auch etwas mitgebracht. Das können ein materieller Schatz sein, ein Elixier oder einfach Erfahrungen und Kenntnisse über sich selbst.¹⁷³

¹⁷⁰ Vgl.: Campbell 1968, S. 229

¹⁷¹ Vgl.: Eder 2000, S. 66f.

¹⁷² Jung 1985b, S. 128.

¹⁷³ Vgl.: Vogler 2004, S. 344ff und 65-73.

Vogler beschreibt, wie schon erwähnt, verschiedene Archetypen, auf die wichtigsten soll im Folgenden eingegangen werden. Dabei stellt sich immer die Frage, welche psychologische und dramaturgische Funktion er einnimmt.

Der Held

Das Wort Held stammt aus dem Griechischen, von 'Heros' und bedeutet 'schützen und dienen'. Dieser Archetyp steht für die Suche nach Identität und Ganzheit.

In dramaturgischer Hinsicht bietet der Held dem Zuseher einen Zugang zur Geschichte. Zwar muss sich das Publikum nicht immer mit dem Helden identifizieren, aber es sollte dennoch immer eine gewisse Empathie für den Helden/Protagonisten vorhanden sein. Manches Mal ist es nicht einfach, den Helden zu bestimmen. Dafür schlägt Vogler vor, jene Figur auszuwählen, die sich im Laufe der Geschichte am stärksten entwickelt und am meisten lernt. Der Held soll dadurch auch die Handlung vorantreiben und die aktivste Figur sein.¹⁷⁴

Der Held blickt im Laufe seiner Reise dem Tod ins Auge. Manchmal stirbt er einen symbolischen Tod und wird wiedergeboren.

*"Oder er stirbt tatsächlich und überwindet in seinem Sterben den Tod, weil er sein Leben bewusst für eine Sache, ein Ideal oder die Gemeinschaft aufgeopfert hat."*¹⁷⁵

Somit bedeutet der Tod des Helden nicht sein Versagen und schließt auch kein Happy Ending aus. Maximus in **Gladiator** (2000; Ridley Scott) stirbt in der Kampfarena, nachdem er seine Aufgabe, Rom vom Tyrannen Commodus zu befreien, erfüllt hat und kehrt im Tod zu seiner Familie zurück.

Der Held darf aber nicht 'perfekt' erscheinen, sondern braucht Fehler und Schwächen, denn diese lassen ihn erst interessant erscheinen und dadurch kann auch eine Entwicklung stattfinden.

Vogler unterscheidet den gesellschaftsorientierten Helden und den Einzelgänger. Der Einzelgänger steht schon zu Beginn außerhalb der Gesellschaft und muss sich folglich nicht von der Gemeinschaft (seiner Familie) trennen, sondern in die Gesellschaft eintreten, in ihr sein Abenteuer erleben und danach wieder in die Einsamkeit zurückkehren.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl.: Vogler 2004, S. 87–91.

¹⁷⁵ Vogler 2004, S. 93.

¹⁷⁶ Vgl.: Vogler 2004, S. 95–101.

Für Verwirrung sorgt der Begriff des ‚Antihelden‘, der eine besondere Form des Helden ist und auch als ‚Underdog‘ bezeichnet werden kann, der ein Außenseiter, aber auch ein Krimineller sein kann, „[...]mit dem das Publikum aber gleichwohl sympathisiert.“¹⁷⁷

Manchmal kann es auch vorkommen, dass der Held zwar im Mittelpunkt steht, aber die wenigsten Veränderungen im Laufe der Geschichte durchmacht. Dann dient der Held als Katalysator und ist vor allem Anstoß für die Veränderungen anderer Figuren.

Der Mentor

Die Figur des Mentors ist meist positiv besetzt und soll den Helden ausbilden und unterstützen. In der psychologischen Funktion steht der Mentor für das Selbst des Menschen und seine Gestalt verkörpert die höchsten Ziele des Helden.

Die zentrale dramaturgische Funktion des Mentors ist es, etwas zu lehren, bzw. dem Helden Gaben zu überreichen. Diese Gabe muss sich der Held aber erst durch Prüfungen verdienen. Der Mentor soll den Helden auch an einen Moralkodex erinnern und übernimmt somit die Funktion des Gewissens und soll ihm auch über seine Ängste hinweg helfen.

Der Schwellenhüter

Auf seinem Abenteuer begegnet der Held verschiedenen Hindernissen. Vor jeder Schwelle oder Pforte wartet ein Wesen, das prüft, ob er würdig ist, die Schwelle zu übertreten. Ein Schwellenhüter kann daher einen Angst einflößenden Eindruck hinterlassen, aber auch zu einem Verbündeten des Helden werden. Ist der Schwellenhüter negativ konnotiert, ist er aber selten die antagonistische Kraft, sondern nur ein Lakaie dessen.

Seine Aufgabe ist es, den Helden zu prüfen, ihn herauszufordern. Vogler sieht den richtigen Umgang des Helden mit Schwellenhütern als zentralen Punkt der Reise des Helden an.

Der Herold

Der Herold kann positiv, negativ oder neutral besetzt sein. Er übernimmt die wichtige psychologische Funktion, dem Held eine Notwendigkeit zur Veränderung anzuzeigen und ihn mit Herausforderungen zu konfrontieren und dramaturgisch die Geschichte in Gang zu bringen.¹⁷⁸

Der Gestaltwandler

¹⁷⁷ Vogler 2004, S. 97.

¹⁷⁸ Vgl.: Vogler 2004, S. 105–129.

Den Gestaltwandler innerhalb einer Geschichte auszumachen ist nicht immer einfach, da er immer wieder neue Züge annimmt. Die psychologische Funktion des Gestaltwandlers ist eine zentrale. Er verkörpert die Energien von ‚Anima‘ und ‚Animus‘, die von Jung geprägt wurden und von den göttlichen Syzgien (Szygos: gepaart, vereinigt), abgeleitet werden. Hier wird auf die Dualität bzw. Einheitlichkeit von ‚Gegenpolen‘ wie ‚ying‘ und ‚yang‘, ‚männlich‘, ‚weiblich‘, ‚jung‘ und ‚alt‘ etc. eingegangen. Gegensätze werden hier als Pole gegenübergestellt und müssen zu einer Einheit gebracht werden.¹⁷⁹

Dramaturgisch gesehen soll der Gestaltwandler durch seine Ambivalenz für Zweifel und Spannung beim Publikum sorgen.¹⁸⁰

Der Schatten

Der Schatten steht für die dunkle Seite, jene Aspekte, die unter normalen Umständen keinen Ausdruck finden und verachtet werden.

Dabei ist es wichtig, dass auch der Schatten oder Antagonist eine menschliche Seite hat und nicht durch und durch böse ist. Ein starker Antagonist ist wichtig, denn nur dann kann auch der Held herausragend sein und über sich hinauswachsen. Es wäre ja unfair, den Helden bereits als Goliath antreten zu lassen. Der Antagonist soll den Held herausfordern. Da der Schatten ein zentraler Faktor ist, sollte auch er einen Entwicklungsbogen aufweisen, der genau spiegelverkehrt zu jenem des Helden verläuft. Siegt der Held, scheitert der Antagonist. Es sollten aber auch Informationen über die Ziele und Motive des Schattens vermittelt werden.

Der Held selbst kann auch einen Schatten in sich tragen, in Form seiner Ängste, Schuldgefühle oder Zweifel.

Der Trickster

Der Trickster hat die psychologische Funktion, den Helden auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen und soll auch beim Publikum für ein befreiendes Lachen sorgen und erfüllt somit auch gleich seine dramaturgische Funktion.¹⁸¹

Ein Archetyp, den Vogler nicht anführt, der aber bei Jung zu finden ist und für die Analyse eine Rolle spielen wird, ist jener des Kindarchetyps, den ich nun noch gerne beschreiben möchte.

Das Kindmotiv

¹⁷⁹ Vgl.: Jung 1985a, S. 73ff.

¹⁸⁰ Vgl.: Krützen 2006, S. 138.

¹⁸¹ Vgl.: Vogler 2004, S. 143–152.

Für Jung stellt das Kindmotiv nicht nur etwas Vergangenes, sondern auch Gegenwärtiges dar, impliziert aber auch einen Zukunftsscharakter, in dem sich das Wesen noch entwickeln und Fehler korrigieren kann.¹⁸²

An dieser Stelle möchte ich die theoretischen Ausführungen bezüglich Figur und Dramaturgie noch einmal zusammenfassen.

Die Figur ist ein zentraler Aspekt beim Verstehen des Films und für die emotionale Anteilnahme des Publikums. Anhand der Informationen, die das Publikum erhält, wird ein Figurenmodell gebildet, mit dem bestimmte Erwartungshalten bezüglich der zukünftigen Handlungen der Figur entstehen. Wichtige Faktoren für die Bildung eines Figurenmodells und die Charakterisierung der Figur sind äußerliche Merkmale, die bereits vorhandene Figurenmodelle beim Zuseher aktivieren, und individuelle Verhaltensweisen der Figur, die sich aus der Motivation und der Backstory der Figur ergeben.

In Theorie und Praxis haben sich verschiedene dramaturgische Modelle zur Untersuchung von Filmen entwickelt, die sich einerseits auf Struktur und Aufbau, andererseits auf die Entwicklung der Figuren konzentrieren. Idealerweise werden diese beiden Ansätze kombiniert, da sich die Handlung aus Figurenaktionen ergibt und Figuren immer eine dramaturgische Funktion übernehmen.

Der nächste Teil der Arbeit beschreibt das Untersuchungsdesign und die Forschungsfragen. Darauf erfolgt eine empirische Analyse des Films **Léon – The Professional**. Die Analyse vergleicht die Kinofassung (KF) und den Director's Cut (DC) miteinander und untersucht Veränderungen bezüglich der Figur und Dramaturgie anhand des in diesem Kapitel beschriebenen Modells von Christopher Vogler.

¹⁸² Vgl.: Jung 1985d, S. 176ff.

B Empirischer Teil

Nachdem Teil A theoretische Aspekte behandelt hat, wird in den folgenden Kapiteln der Schwerpunkt auf einer empirischen Analyse liegen.

Zu Beginn werden das Forschungsdesign, die Forschungsfragen und die Methode zur Analyse erläutert, ebenso sollen der Film, seine beiden Fassungen und der Regisseur kurz beschrieben werden.

Im darauf folgenden Kapitel erfolgt die Analyse der beiden Fassungen hinsichtlich ihrer Unterschiede in Bezug auf Figur und Dramaturgie.

6 Forschungsdesign

Im folgenden sollen die Forschungsfrage, die Vorgehensweise zur Analyse und das Filmmaterial beschreiben werden.

6.1 Forschungsfragen

Die Analyse versucht, Antworten auf folgende Fragen zu finden.

Geleitet wurde ich bei meiner Untersuchung von folgender Frage:

Welche Veränderungen können bei der Fassungsart ‚Director’s Cut‘ im Vergleich zu der ursprünglichen Fassung entstehen?

Daraus ergaben sich meine Forschungsfragen:

Forschungsfrage 1: Was sind mögliche Gründe für die Entstehung einer neuen Fassung?

Forschungsfrage 2.1: Welche Veränderungen entstehen bei einem ‚Director’s Cut‘ in Bezug auf die Figur?

Forschungsfrage 2.2: Welche Veränderungen entstehen bei einem ‚Director’s Cut‘ in Bezug auf die Dramaturgie?

Forschungsfrage 3: Welche Funktion erfüllen die variierten Stellen?

Im Vergleich sollen vor allem Veränderungen hinsichtlich der Figur und des Aufbaus der Geschichte untersucht werden. Anhand des dramaturgischen Modells ‚Die Reise des Helden‘ von Christopher Vogler sollen die oben genannten Fragen beantwortet werden.

6.2 Beschreibung der Methode

Die Schritte zur Analyse beinhalten die Wahl eines Films, die Erstellung eines Protokolls zu jeder Fassung und die Auswahl eines Modells zur Analyse, das sich vor allem auf die Entwicklung der Figuren konzentriert.

6.2.1 Filmanalyse

Filmanalyse als Medienanalyse gestaltet sich komplex und bezieht Faktoren der Ästhetik, Geschichte, Produktion, Distribution und Rezeption mit ein.

Faulstich unterscheidet vier verschiedene Zugriffsmöglichkeiten, wobei anzumerken ist, dass die unterschiedlichen Zugriffe als interdependent anzusehen sind. Diese vier Schwerpunkte sind: Handlungsanalyse, Figurenanalyse, Analyse der Bauformen und Analyse der Werte, Normen und Ideologien.¹⁸³

Mikos unterscheidet die Ebenen Inhalt/Repräsentation, Narration/Dramaturgie, Figuren/Akteure, Ästhetik/Gestaltung und Kontexte, wobei auch diese immer in Bezug zueinander stehen.¹⁸⁴

Die vorliegende Analyse versteht sich als Medienanalyse, konzentriert sich vor allem auf den Schwerpunkt der Figurenanalyse und bezieht dabei wichtige Aspekte der Handlung und Dramaturgie mit ein.

6.2.2 Filmprotokoll

Um eine Analyse durchführen zu können, ist es nötig, das Untersuchungsobjekt zu beschreiben und zu kategorisieren, was sich bei dem audio-visuellen Medium Film schwierig gestaltet, da für visuelle Eindrücke Begriffe gefunden werden müssen.

Als Basis jeder Filmanalyse wird ein Sequenzprotokoll angesehen, das die wichtigsten Elemente des Films zu transkribieren versucht.

In der Filmwissenschaft gibt es verschiedene Vorschläge, welche Informationen das Sequenzprotokoll beinhalten sollte, welches immer an die jeweiligen Fragestellungen angepasst werden muss.

Um den Film schriftlich festzuhalten und zu dokumentieren, habe ich den Film in meinem Protokoll in Sinneinheiten geteilt, die Kapiteln in Büchern ähneln. Dazu habe ich Handlungsstränge zusammengefasst. Diese Sinneinheiten können größer oder kleiner

¹⁸³ Vgl.: Faulstich 2002, S. 9ff.

¹⁸⁴ Vgl.: Mikos 2003, S. 39.

ausfallen, je nachdem, wie viele Szenen zu der Sinneinheit gehören. Eine Sinneinheit ist z.B.: Ein Mann bespricht mit einem Klienten einen Auftrag - er soll einen Drogenboss aus der Stadt jagen. Der Mann führt den Auftrag aus.

Bei der Einteilung des Protokolls habe ich mich für folgende Kategorien entschieden:

1. Screenshot - einige Bilder sollen die wesentlichsten Momente der Sinneinheit abbilden
2. Laufende Nummer der Sinneinheit
3. Dauer der Sinneinheit
4. Orte, an dem die Sinneinheiten spielen
5. Handlung - die Handlungen der Figuren soll beschrieben werden
6. Dialog - die wichtigsten Dialogpassagen werden in Originalsprache angeführt
7. Figuren - welche Figur kommt in der Sinneinheit vor, wie sieht die Figurenkonstellation aus
8. Kamera - verwendete Einstellungsgrößen werden angeführt
9. Musik - da der Schwerpunkt nicht auf der Musik liegt, soll diese nur kurz beschrieben werden
10. Reise des Helden - die Stationen der ‚Reise des Helden‘ sollen festgelegt werden
11. Anmerkungen - hier finden sich Anmerkungen zu den Unterschieden der beiden Fassungen

Für jede Fassung wurde ein Protokoll erstellt. Da ich kein Einstellungsprotokoll vorgenommen habe, habe ich zusätzlich das von Garncarz vorgeschlagene Parallelscreening¹⁸⁵ durchgeführt, um auch kleinste Variationen im Film erkennen zu können.

Um die Fassungen hinsichtlich der Figur zu untersuchen, habe ich mich für das Modell der ‚Reise des Helden‘ von Christopher Vogler entschieden, da es sich vor allem auf die Entwicklung der Figur konzentriert und wichtige Aspekte hinsichtlich der Dramaturgie mit einbezieht.

Zwar wurde auch Kritik an dem Modell geübt und es als zu formelhaft angesehen, aber Vogler selbst verweist auf die Flexibilität des Modells und für die Untersuchung erscheint das Modell passend. Allerdings schließe ich mich Krützen¹⁸⁶ an und unterteile die Reise in eine innere und äußere, ersetze die Teile ‚Initiation‘ und ‚Rückkehr‘ aus den von Krützen genannten Gründen in ‚Selbsterkenntnis‘ und ‚Ankunft‘ (siehe Kapitel 5.2.4.2).

¹⁸⁵ Vgl.: Garncarz 1992, S. 38.

¹⁸⁶ Vgl.: Krützen 2006, S. 96ff.

Ausgehend von Voglers Modell soll die Reise des Helden in seinen Stationen beschrieben werden, wobei es möglich ist, dass einzelne Stationen nicht der Anordnung von Vogler entsprechen. Weiters sollen die vorhandenen Archetypen im Film untersucht werden.

Zusätzlich sollen Aspekte der Exposition einbezogen werden. Dies betrifft Fragen bezüglich der Einführung und Etablierung von Figuren, welche äußeren Merkmale sie aufweisen, wie sie sich beschreiben lassen, welche Informationen das Publikum wann und wodurch erhält und auch Fragen bezüglich der Backstory: Was erfährt man über die Vorgeschichte der einzelnen Figuren?

Dabei wird vor allem auf die Unterschiede der beiden Fassungen und die daraus resultierenden Folgen eingegangen, welche in der Arbeit durch kursiven Text angezeigt werden.

Wichtige theoretische Aspekte wurden bereits in Kapitel fünf beschrieben und sollen hier nicht weiter erörtert werden.

6.2.3 Filmauswahl

Wie schon im theoretischen Teil erwähnt, existieren viele DCs von unterschiedlichen Regisseuren. Da diese Arbeit nur beschränkt Raum bietet, war es nötig, sich auf einen Film und seine verschiedenen Fassungen zu konzentrieren.

Meine Wahl fiel auf **Léon – The Professional** (1994) des Regisseurs Luc Besson, der DC entstand 1996.

Die Auswahl lässt sich damit begründen, dass der Regisseur das Drehbuch selbst verfasst hat, aus Frankreich stammt, mit **Léon** aber seinen internationalen Durchbruch hatte.

Der Film erhielt Lob von der Kritik und vom Publikum¹⁸⁷ und ebnete Besson als Regisseur und Drehbuchautor den Weg für weitere größere (Hollywood-)Projekte wie zum Beispiel **The Transporter** (2002) und **Arthur et les Minimoys** (2006).

Um möglichst nahe am Original zu bleiben, wurden die beiden Fassungen in englischer Originalsprache angesehen.

6.3 Film und Regisseur

6.3.1 Kurzinhalt

Der einsame Profikiller Léon (Jean Reno) und die junge Mathilda (Natalie Portman) wohnen im selben Haus. Als Mathildas gewalttätige Familie von dem zwiespältigen DEA

¹⁸⁷ Auf der Internet Movie Data Base (imdb) wurde der Film von den Usern auf Platz 35 der Top 250 Filme gewählt.N.N. <http://www.imdb.com/title/tt0110413/>

(Drug Enforcement Administration) Agenten Norman Stansfield (Gary Oldman) ermordet wird, flüchtet Mathilda in Léons Wohnung, der ihr damit das Leben rettet.

Schnell entdeckt Mathilda Léons Beruf und versucht ihn zu überreden, den Mord an ihrer Familie bzw. ihrem kleinen Bruder zu rächen.

Léon, der als Underdog mit vielen Eigenheiten dargestellt wird (Analphabet, misstrauisch, verschlossen), erklärt Mathilda seine Prinzipien („*No women, no kids, that's the rules!*“) ¹⁸⁸ und will sie wegschicken, da er lieber alleine ist. Das einzige Lebewesen, das ihm nahe kommt, ist seine Pflanze. („*It's my best friend. Always happy. No questions. And it's like me, you see? No roots.*“) ¹⁸⁹

Mathilda kann Léon überreden, sie in sein Handwerk einzuführen. Obwohl Mathilda Léon häufig in Schwierigkeiten bringt, indem sie erzählt, Léon sei ihr „lover“ und Stansfield auf eigene Faust aufsucht und dabei fast mit ihrem Leben bezahlt, zeigt sie Léon auch andere, schöne Seiten des Lebens (in einem Bett schlafen, lachen, unbeschwert sein) und schafft es schlussendlich, Léons Herz zu öffnen.

Im großen Finale kann Stansfield die beiden ausfindig machen. Léon und Mathilda müssen sich trennen. Mathilda kann entkommen, doch Léon wird von Stansfield geschnappt und tötet sich und Stansfield mit einer Granate. Mathilda findet in ihrer alten Schule mit Léons Pflanze ein neues Zuhause.

6.3.2 Wichtige Informationen bezüglich der Filmentstehung ¹⁹⁰

Der Film entstand als Zwischenprojekt, da die Arbeiten zu Bessons Film **The fifth Element** (1997) stockten.

Bereits im Vorgängerfilm von **Léon, Le femme Nikita** (1990), hatte Reno eine kleine Rolle als Victor, der Cleaner. Diese Figur arbeitete Besson weiter aus und entwickelte Léon und gab Reno das Drehbuch als Geschenk. Im Gespräch für die Rolle des Léon war allerdings auch Robert De Niro. Für die Rolle der Mathilda sprach auch Liv Tyler vor, die mit 15 Jahren allerdings zu alt war. Der größte Star zur Produktionszeit war Gary Oldman, dessen Zusage auch grünes Licht des Studios zur Produktion brachte.

Probleme während der Produktion ergaben sich vor allem daraus, dass Natalie Portman zu dieser Zeit erst 12 Jahre alt war. Ihre Eltern hatten großes Mitspracherecht bezüglich ihrer Szenen und auch der Figur Mathilda.

¹⁸⁸ Besson 1996 TC: 00:36:11

¹⁸⁹ Besson 1996: TC: 00:53:27

¹⁹⁰ Sofern nicht anders ausgewiesen stammen, diese Informationen von Besson 1996 Fact Track und A ten year Retrospective.

So forderten sie, dass Mathilda das Rauchen aufgeben muss und ließen einige Szenen, die einen starken sexuellen Unterton hatten, aus dem Drehbuch streichen. Außerdem erhielt Portman eine Schulung im Umgang mit Schusswaffen, damit bei Szenen, in denen Mathilda mit Schusswaffen umgeht, keine Gefahr bestand.

Der Film wurde bei einem Testscreening verhalten aufgenommen, vor allem jene Szene, in der Léon und Mathilda in einem Restaurant sind und jene, in der Mathilda mit Léon über ihren Wunsch, mit ihm zu schlafen, spricht.

Für die Kinofassung wurden diese Szenen entfernt, da das Publikum peinlich berührt war und über diese Szenen lächelte, für den DC wurden sie allerdings wieder eingebaut und der DC entspricht der sensibleren und emotionaleren Version, die Besson eigentlich verwirklicht sehen wollte. Dabei nutzte Besson allerdings nicht die Gelegenheit, Anschlussfehler oder auch Logikfehler zu korrigieren.¹⁹¹

Der Produzent Patrice Ledoux führt die verhaltene Reaktion des Publikums vor allem darauf zurück, dass Sexualität in Amerika, wo das Testscreening stattfand, anders und konservativer aufgenommen und behandelt wird als in Frankreich, das diesbezüglich relativ freizügig agiert. Insgesamt wurden nach dem Testscreening 40 Minuten des Films gekürzt und der Film wurde daraufhin positiv aufgenommen.

6.3.3 Der Regisseur Luc Besson

Geboren wurde Luc Besson am 18. März 1959 in Paris. Seine Eltern waren Tauchlehrer, Besson selbst tauchte auch und wollte Delphinologe werden, durch einen Tauchunfall wurde dieser Traum aber zerstört und er entdeckte seine Liebe zum Film. Beeinflusst wurde Besson von Lucas und Spielberg.

Sein Handwerk hat Besson bei französischen Produktionen gelernt, wo er vor allem Werbefilme und Videoclips drehte. Bei diesen Arbeiten lernte er auch Erica Serra kennen, der häufig für die Musik in Bessons Filmen verantwortlich ist. Neben Serra setzt Besson auch auf Jean Reno, der in vielen Filmen von Besson mitwirkte, erstmals 1981 in **L'avant-dernier**, Bessons Filmdebüt.¹⁹²

Besson wurde zu einer Auteur Person, die weniger auf einer persönliche Vision, sondern „on high media profile, technical powers and an adress to a youth audience“¹⁹³ aufbaut.

¹⁹¹ Vgl.: Nesselson 1996.

¹⁹² Vgl.: Felix 1999, S. 69f.

¹⁹³ Hayward, Vincendeau 2000, S. 7.

Beeinflusst vom postklassischen Hollywood wird Besson der Richtung des ‚Cinéma du look‘ zugerechnet, das sich vor allem durch einen cinephilen Zugang und die Vorliebe, von anderen Filmen zu zitieren, und seinen spektakulären visuellen Stil (le look) auszeichnet.¹⁹⁴

Wurde Besson von französischer Seite beschimpft, den französisch produzierten Film **Le Grand Blue** (1988) in englischer Sprache zu drehen, ging Bessons Konzept auf und er erlangte internationale Anerkennung für seine Filme und konnte seine eigene Produktionsfirma EuropaCorp¹⁹⁵ gründen, mit der er erfolgreich Filme wie **Les rivières pourpres II - Les anges de l'apocalypse** (2004; Olivier Dahan) **The Transporter 1, 2 und 3** (2002; Corey Yuen; 2005; Louis Letterier; 2008; Olivier Megaton) und **Bandidas** (2006; Joachim Roenning, Espen Sandberg) schreibt und produziert.

Gemeinsam ist vielen Filmen von Besson, dass er einerseits auf eine altbewährte Crew setzt (für die Musik Eric Serra, als Schauspieler Jean Reno, den Kameramann Thierry Arbogast), seine Figuren Außenseiter mit kindlichen Zügen sind und er in seinen Filmen auf Gegenwelten setzt und ein Punkgirl mit einem Staatsagenten (**Le femme Nikita**), einen Killer mit einem kleinen Mädchen (**Léon**) und ein Allwesen mit einem Elitesoldaten (**The fifth Element**) vereint.

Zu einem Markenzeichen wurde auch Bessons Kameraflug in der Eingangssequenz, die in **Le Grand Blue** erstmals vorkam, und in **Nikita**, **Léon** und **The fifth Element** von Besson wiederholt und von ihm selbst parodiert wurde.¹⁹⁶

Im Folgenden sollen nun der Film und die beiden Fassungen genau beschrieben, Veränderungen innerhalb der Fassungen und ihre Auswirkungen aufgezeigt und analysiert werden.

¹⁹⁴ Vgl.: Austin 1997, S. 119.

¹⁹⁵ Vgl.: Keslassy 2009 und James 2007.

¹⁹⁶ Vgl.: Austin 1997, S. 129.

7 Beschreibung und Analyse

Im Folgenden sollen eine ausführliche Beschreibung des Films gegeben werden, wobei die Unterschiede des DCs zur KF kursiv gekennzeichnet sein werden. Außerdem erfolgt eine Analyse nach dem dramaturgischen Modell ‚Die Reise des Helden‘ von Christopher Vogler mit Berücksichtigung weiterer dramaturgische Begriffe und Konzepte.

7.1 Beschreibung der Figurenhandlungen und Analyse

Ein Kameraflug über das Wasser, ruhige Flötenmusik. Eine Panoramaaufnahme von New Yorks Central Park, danach eine Kamerafahrt durch New Yorks Straßen in den Stadtteil ‚Little Italy‘ von Manhattan. Die Kamera fährt auf ein Restaurant zu.

Der Ort der Geschichte ist in diesen **Set-up** etabliert, der Zuseher weiß, wo die Geschichte spielt, durch den Stadtteil ‚Little Italy‘ werden bereits Erwartungen geweckt und die Vermutung aufgestellt, dass es sich um eine Mafiageschichte handeln könnte.

Im Inneren des Restaurants sitzen sich zwei Männer an einem Tisch gegenüber, gezeigt in Detailaufnahmen, nur Augen und Mund sind zu sehen. Sie begrüßen sich auf Italienisch, einer der Männer wird als Léon vorgestellt. Sie besprechen einen geschäftlichen Auftrag. Léon bekommt das Foto von einem Mann zugeschoben, den er aufsuchen soll. Léon nimmt das Foto, trinkt seine Milch und verlässt das Restaurant. Trommel- bzw. Paukenschläge setzen ein.

In einem Hotel kommt der Mann vom Foto an, hinter ihm gehen weitere Männer, er wird vom Concierge als Mr. Jones begrüßt. Mr. Jones fährt mit dem Aufzug nach oben, alles ist streng überwacht. Das Gefolge von Mr. Jones zieht sich zurück, währenddessen vergnügt sich Mr. Jones mit einer Prostituierten.

In der Hotellobby fällt ein Schatten auf den Concierge, danach wird eine Waffe an den Kopf eines Wachmannes von Mr. Jones gehalten und Léon macht sich auf den Weg nach oben. Mr. Jones gerät in Panik, fordert seine Männer zum Aufbruch auf. Der **Hook** zeigt in einer Parallelmontage die Ereignisse im Flur, wo Léon einen Wachmann nach dem anderen ausschaltet und das Zimmer, in dem Mr. Jones schließlich alleine zurückbleibt. Die Musik wird immer hektischer, bis schließlich nur noch pulsierende Schläge zu hören sind, als Mr. Jones den Notruf wählt. In dem Moment, als er verbunden wird, taucht Léon scheinbar aus dem Nichts hinter ihm auf und hält ihm ein Messer an den Hals, es herrscht Stille. Léon gibt Mr. Jones eine Telefonnummer, die er wählen soll. Es meldet sich Mauricio, der Auftraggeber von Léon und Konkurrent von Mr. Jones. Er will dass Mr.

Jones die Stadt sofort verlässt. Léon versichert sich bei Mr. Jones, dass er sich an die Abmachung hält und nachdem alles geklärt ist, verschwindet Léon wieder in der Dunkelheit.

Léon ist auf dem Nachhauseweg in der U-Bahn, er steht mit dem Rücken zur Kamera. Danach kauft er im Supermarkt Milch ein und geht dann, nicht ohne sich umzusehen, in das Haus, in dem er wohnt.

Diese Szene zeigt Léon erstmals ganz im Bild, man sieht seine Kleidung, die dunkel und unauffällig ist. Er trägt eine Hose, die etwas zu kurz geraten ist, einen grauen Mantel, eine Mütze und Sonnenbrillen. Sein Gesicht ist markant, mit einer markanten Nase.

Die Szene im Hotel verdeutlicht seinen Alltag, seine **gewohnte Welt**. Er ist der **Protagonist**, jene Figur, um die sich die Geschichte dreht. Eigenschaften und Eigenheiten von Léon werden eingeführt. Er scheint körperlich sehr fit zu sein, ist misstrauisch und hat Angst vor Verfolgung.

Im Treppenhaus sitzt ein Mädchen, sie trägt Strümpfe, die mit Cartoonbildern bedruckt sind, derbe Schuhe und raucht. Als sie Léon bemerkt, versteckt sie die Zigarette, begrüßt ihn und lehnt sich lasziv zurück. Die beiden kommen ins Gespräch und Léon bemerkt, dass sie ein blaues Auge hat, was in einer Großaufnahme dargestellt wird. Das Mädchen sagt, dass dies von einem Radunfall stammte.

Das Mädchen Mathilda wirkt durch ihre bunten Strümpfe einerseits recht kindlich, durch die Zigarette, ihre Gestik und Ausdrucksweise gibt und erscheint sie aber ihrem Alter unentsprechend erwachsen. Aufgrund des ‚Veilchens‘ lassen sich Vermutungen anstellen, dass Mathilda aus einem gewalttätigen familiären Umfeld stammt.

Léon geht in seine Wohnung, aus einer anderen Wohnung sind Stimmen zu hören und drei Männer, Stan, Malky und Mr. Lando kommen heraus. Stan steht mit dem Rücken zur Kamera und hört Musik, die beiden Männer streiten. Weil sich die beiden nicht einigen können, muss Malky Stan stören.

Die Musik, zuerst noch ruhige Gitarrenmusik, wird hektischer.

Stan dreht sich zu Mr. Lando, beschnuppert ihn, kommt ihm ganz nahe, ebenso die Kamera, die ihn in einer Großaufnahme zeigt, und lässt ihn dann in Ruhe. Er möchte, dass Mr. Lando herausfindet, was mit den Drogen geschehen ist und zwar bis zum nächsten Tag zu Mittag.

Die drei zentralen Figuren Léon, Mathilda und Stan sind bei Minute 14 eingeführt und werden im Folgenden elaboriert.

Stan und Malky gehen, Mr. Lando beschimpft die beiden und geht dann auf seine Tochter los, gibt ihr eine Ohrfeige und schickt sie in die Wohnung.

Léon, der die Szene im Flur durch den Türspion beobachtet hat, stellt seine Pflanze von der Fensterbank auf den Tisch, zieht sich aus, verrichtet Hausarbeit, sitzt in der Küche und trinkt ein Glas Milch. Zum Schlafengehen legt er seine Waffe auf einen Tisch, setzt seine Sonnenbrille auf und schläft in einem Stuhl.

Am nächsten Morgen wird Familie Lando durch den Wecker geweckt, alle verrichten ihre morgendlichen Tätigkeiten, die Stiefmutter schminkt sich, die Halbschwester macht Aerobic und Mathilda kuschelt mit ihrem Bruder.

Währenddessen absolviert Léon in seiner Wohnung sein Fitnesstraining. Dieses liefert die Basis und Erklärung dafür, dass Léon bei seiner Arbeit außergewöhnliche körperliche Leistungen erbringen kann.

Die Analyse der Kameraeinstellungen hat gezeigt, dass Léon und Mathilda eher in Nah- und Großaufnahmen gezeigt werden als Mathildas Familienmitglieder.

Mathilda streitet sich mit ihrer Schwester wegen der Fernbedienung und will zu ihrem Vater flüchten, doch der ist im Badezimmer und hat Sex mit seiner Frau. Mathilda wird von ihrer Halbschwester geschlagen, es herrscht ein rauer und liebloser Umgangston innerhalb der Familie. Auch Mathildas Stiefmutter geht nicht liebevoll mit ihr um und schiebt mütterliche Verantwortung, wie Hausarbeit und Einkaufen, auf Mathilda.

Das Telefon klingelt. Am Apparat ist Mathildas Lehrerin. Mathildas Vater hat Mathilda an einer Schule für Problemkinder eingeschrieben, die sich rühmt, schwierige Mädchen in nette junge Damen zu verwandeln. Die Lehrerin möchte wissen, warum Mathilda seit zwei Wochen nicht mehr zur Schule gekommen ist. Mathilda gibt sich als ihre Mutter aus und teilt der Leiterin unter Tränen und in Großaufnahme mit, dass Mathilda tot sei.

Léon stellt seine Pflanze an die frische Luft, verlässt die Wohnung und hört einen Streit in der Wohnung von Familie Lando mit an.

Léon verlässt das Haus, geht ins Kino und sieht sich den Gene Kelly Film ***It's always fair weather*** an. Dabei ist er in einer Nahaufnahme zu sehen und sein Gesicht drückt kindliche Begeisterung aus. Zu hören ist das Lied 'I like myself' von Gene Kelly, der singt 'love has made me see things in a different way.' Diese Textzeile ist ein Verweis auf das weitere Geschehen des Films und bezieht sich auf die Wandlung und Entwicklung von Léon.

Durch diese Szene wird Léon als Profikiller mit Liebe zu alten Musicalfilmen und kindlicher Begeisterungsfähigkeit dargestellt und zeigt somit zwei sehr konträre Eigenschaften.

Als er wieder zurückkommt, steht Mathilda mit einer blutenden Nase im Treppenhaus, untermalt wird diese Szene durch ruhige Geigenmusik.

Léon reicht Mathilda ein Taschentuch. Mathilda ist in ihren jungen Jahren schon sehr erwachsen und findet ihre Kindheit selbst hart. Die beiden führen ein Gespräch über das Leben und Léon gibt ihr keine Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer Situation. Dies charakterisiert Mathilda, die sehr schnell erwachsen und auf eigenen Beinen stehen und Verantwortung übernehmen musste.

Mathilda hat Léon und seine Gewohnheiten beobachtet und fragt ihn, ob sie etwas für ihn einkaufen soll. Er nickt und Mathilda verlässt das Haus.

Léon geht in seine Wohnung, seine Wanduhr zeigt kurz vor 12 Uhr mittags, was eine Erinnerung an die von Stan gesetzte **Frist** für Mr. Lando ist. Basstöne setzen ein, um einen Stimmungsumschwung anzudeuten und Spannung zu erzeugen.

Malky, einige andere Männer und Stan betreten das Haus. Stan zieht aus seiner Hosentasche eine Pillendose, schüttelt sie und nimmt eine Pille. Dazu legt er den Kopf in den Nacken, schluckt die Pille, verzerrt sein Gesicht und knackt mit seinen Knochen. Durch die Einnahme der Pille wird die Verwandlung von Stan, dem D.E.A. Agenten, zu Stan, dem korrupten und brutalen Menschen verdeutlicht. Stan nimmt somit auch die Funktion eines **Gestaltwandlers** an, der sogar von seinen eigenen Leuten gefürchtet wird, weil er als unberechenbar gilt.

Dann greift er zu Malkys Gewehr und stürmt ohne weitere Vorwarnung die Wohnung der Landos und erschießt Mathildas Halbschwester und die Stiefmutter, die in der Badewanne liegt. Damit ist Stan endgültig als Bösewicht und **Antagonist** etabliert.

Der kleine Bruder hat ein Versteck unter dem Bett gefunden, die Kamera zeigt ihn in einer Großaufnahme.

Der Vater ist in eine Ecke gedrängt und Stans Lakaien durchsuchen die Wohnung, während Stan mit Mr. Lando über klassische Musik spricht. Mr. Lando tastet sich zu einer Waffe heran und schießt um sich, zur selben Zeit sticht einer von Stans Leuten auf die Matratze ein, unter der sich Mathildas Bruder versteckt hat. Vor Schreck springt dieser auf, läuft davon und wird dabei im Kugelhagel erschossen. Stan zieht seine Waffe und schießt auf Mr. Lando, der bereits tot am Boden liegt und ist wütend, da sein Anzug ruiniert ist.

In der Wohnung herrscht Chaos. Die Männer sind unorganisiert und wütend auf Blood, der den kleinen Jungen erschossen hat. Malky ist in dieser Situation derjenige, der die Kontrolle übernimmt und versucht, Stan zu beruhigen. Dadurch wirkt Stan unorganisiert und vor allem unbeherrscht und unberechenbar, was sich auch in der Angst seiner Mitarbeiter ausdrückt.

Mathilda kommt vom Einkaufen zurück und sieht, dass etwas geschehen ist. Es setzt das Hauptmusikthema des Films ein, das einerseits melancholisch klingt, andererseits aber auch eine Aufbruchsstimmung vermittelt.

Mathilda geht den Flur entlang, die Kamera zeigt dies in einer Slow-Motion und Großaufnahme. Als sie zu ihrer Wohnung kommt, sieht sie ihren Vater tot am Boden liegen und geht auf Léons Wohnung zu, der an der Tür steht und durch einen Spion alles beobachtet. Mathilda weint, klingelt und bittet ihn, die Türe zu öffnen. Léon zögert, wird auch in einer Großaufnahme gezeigt, öffnet schlussendlich doch und weißes Licht fällt auf Mathildas Gesicht, als Léon die Türe öffnet. Mathilda seufzt erleichtert auf.

Durch das Klingeln an der Tür erfolgt für Léon auch der **Ruf zum Abenteuer**, seine gewohnte ritualisierte Welt wird gestört, indem ein kleines Mädchen in sein Leben tritt. Durch sein Zögern wird auch die **Weigerung des Helden** vor dem Abenteuer und der Angst vor Veränderungen dargestellt.

Nachdem Stan und seine Leute das Haus verlassen haben, unterhalten sich Léon und Mathilda. Mathilda weint, weil ihr kleiner Bruder, der einzige, den sie in ihrer Familie wirklich mochte, tot ist. Mathilda beschimpft ihre Stiefmutter als ‚Schwein‘, doch das will Léon nicht hören, da er sehr viel von Schweinen hält. Er geht in seine Küche und holt ‚Piggy‘, einen Kochhandschuh mit dem Gesicht eines Schweins aufgedruckt. Er benutzt den Handschuh als Handpuppe und versucht, Mathilda aufzuheitern, die auch lächelt. Durch die Puppe wird es Léon möglich, sich auf Mathilda einzulassen.

Die beiden beginnen ein Gespräch, das in einem typischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren dargestellt wird. Dabei werden sie zuerst in Nahaufnahmen, dann in Großaufnahmen gezeigt. Mathilda fragt Léon nach seinem Namen und findet den Namen ‚cool‘, worauf Léon sich an seiner Milch verschluckt. Danach will Léon wissen, wohin Mathilda gehen wird, doch sie hat niemanden. Er geht in die Küche, holt Milch und in der Zwischenzeit entdeckt Mathilda Léons Koffer in der Ecke. Sie öffnet ihn und findet darin ein ganzes Waffenarsenal, das die Kamera in einer Großaufnahme zeigt. *Hier ist ein erster kleiner Unterschied der beiden Fassungen zu erkennen. Im DC ist die Großaufnahme des Koffers mit seinem Inhalt zwei Sekunden länger als in der KF.*

Mathilda weiß nun, dass Léon ein Profikiller, ein ‚Cleaner‘ ist und findet das ‚cool‘, woraufhin Léon sie ungläubig ansieht, sein Gesicht ist dabei in einer Großaufnahme zu sehen.

Léon erklärt Mathilda, dass es in seinem Geschäft auch Regeln gibt, er einen Moralkodex hat und er nicht jeden tötet, Frauen und Kinder sind tabu.

Mathilda schlägt Léon einen Deal vor: Sie putzt und erledigt Hausarbeiten für ihn, er soll im Gegenzug den Tod ihres Bruders rächen und Stan töten, doch Léon geht darauf nicht ein und will, dass Mathilda nun schlafen geht.

Dadurch wird auch das **äußere Ziel** des Films festgelegt, das beinhaltet, den Tod von Mathildas Bruder zu rächen. Dieses ist auf Mathilda bezogen, Léon hingegen verfolgt kein äußeres Ziel. Sein **inneres Ziel**, sein **need** ist Léon zu dieser Zeit erst schwach bewusst. Dieses Ziel ist es, sich auf andere Menschen einzulassen, sich zu öffnen und Spaß/Freude am Leben zu haben. Vor allem aber muss Léon Verletzungen aus seiner Backstory (**key flaw**) überwinden, die ihn an der Erreichung dieses inneren Ziels behindern.

Mathilda legt sich in Léons Bett, bekommt eine Decke und als Léon vor ihr am Bett steht, greift sie nach seiner Hand. Léon distanziert sich und setzt sich in seinen Stuhl. In der Nacht steht Léon auf, nimmt seine Waffe, geht zu Mathilda ans Bett und hält ihr die Waffe an den Kopf, doch Mathilda schläft tief und fest. Léon zögert und geht danach resignierend zu seinem Stuhl zurück und schläft weiter.

Am nächsten Morgen absolviert Léon sein Fitnesstraining, als Mathilda aufsteht und sich ein Frühstück macht. Léon kommt zu ihr in die Küche, erkundigt sich nach ihrem Befinden und sagt ihr, dass sie nach dem Frühstück wieder gehen muss, wohin, ist ihm egal. – Léon weigert sich weiterhin, das Abenteuer einzugehen.

Mathilda sitzt in der Küche, schreibt etwas auf einen Zettel und geht zu Léon, der gerade seine Waffen reinigt. Auf dem Zettel steht, was Mathilda mit ihrem Leben machen will. Léon sieht zu ihr auf und Mathilda stellt fest, dass er nicht lesen kann. Mathilda sagt Léon, dass sie auch ein Cleaner werden möchte. Léon gibt ihr daraufhin als Abschiedsgeschenk einen Revolver, doch Mathilda lässt nicht locker und zählt erfolgreiche Gangsterpaare wie Bonnie und Clyde auf, doch Léon will weiterhin alleine arbeiten. Mathilda sagt Léon, dass es einen tieferen Sinn geben muss, dass er ihr am Vortag das Leben gerettet hat und wenn er sie jetzt wegschickt, dann ist sie so gut wie tot. Doch auch das erweicht Léon nicht. Hier wird die Weigerung des Helden ganz deutlich. Léon ist nicht bereit, sein isoliertes und einsames Leben aufzugeben und für einen anderen Menschen Verantwortung zu übernehmen und eine Bindung einzugehen.

Mathilda greift zum Revolver und schießt einige Male aus dem Fenster. Léon ist wie erstarrt. Diese Handlung überzeugt Léon und er lässt sich auf Mathilda ein und beschließt, mit ihr wegzugehen.

Zwar übernimmt Mathilda diese Funktion noch nicht, aber sie ist für Léon doch der Anstoß für Veränderungen und wird später noch die Rolle der **Mentorin** übernehmen. In diesem

Fall ist das sehr untypisch, denn meist ist ein Mentor männlich und älter als der Protagonist, hier ist es ein jüngerer Mädchen.

Die beiden packen ihre Habseligkeiten und verlassen das Appartement und ziehen durch die Straßen von New York. Die beiden sind in einer Totalen zu sehen und das Musikthema des Films setzt wieder ein.

Dadurch verlässt Léon seine gewohnte Welt und **überschreitet** eine erste **Schwelle**, indem er ein Leben in der Sozialisation mit anderen Menschen führt.

Auf der Suche nach einer neuen Bleibe rügt Léon Mathilda, weil sie aus dem Fenster geschossen hat und sagt ihr, dass sie so etwas nie wieder tun darf, und Mathilda stimmt zu. Hier wird Léon als Vaterfigur für Mathilda dargestellt, der bereits Verantwortung, wenn auch nur aufgrund seiner eigenen moralischen Prinzipien, übernimmt.

Die beiden sind in einem Hotel angekommen und checken an der Rezeption ein. Léon stellt seinen Geigenkoffer auf den Tisch, was Besorgnis beim Concierge wegen des Lärms auslöst, doch Mathilda kann die Situation entschärfen, indem sie sagt, dass sie üben muss, da sie in einiger Zeit auf einer Kunstschule ein Vorspielen hat.

Der Concierge willigt ein und gibt den beiden ein Zimmer. Dazu müssen sie allerdings das Gästebblatt ausfüllen, was für Léon aufgrund seines Analphabetismus ein Problem darstellt. Wieder kann Mathilda die Situation lösen, indem sie das Gästebblatt nimmt und Léon als ihren Vater anspricht und fragt, ob sie es ausfüllen darf, weil sie so gerne in Hotels eincheckt. Léon nickt und Mathilda läuft nach oben ins Zimmer.

Durch Mathildas Einfallsreichtum und Spontaneität kann ihr durchaus die Funktion des **Tricksters** zugeschrieben werden, der im Film für Pointen und Auflockerung sorgt. Diese Funktion wird Mathilda später noch einmal übernehmen.

Der Concierge ist begeistert von Mathilda, versucht Léon in ein Gespräch zu verwickeln, doch der will nur seine Pflanze beim Concierge lassen, während er sein Gepäck nach oben bringt, und geht auf den Concierge nicht weiter ein.

Während Mathilda das Gästebblatt ausfüllt, checkt Léon das Hotelzimmer, sieht, ob Fenster offen sind oder sich jemand versteckt. Sein Misstrauen gegenüber anderen hat Léon noch lange nicht abgelegt.

Nachdem er alles überprüft hat, setzt er sich in den Stuhl.

Er sieht Mathilda an und fragt sie nach ihrem Alter. Mathilda sagt, dass sie achtzehn sei und ihm auch ihren Führerschein zeigen kann. Léon, findet, dass sie jünger aussieht. Mathilda steht auf und kniet sich vor Léon hin. Sie bittet ihn, dass er sie die Theorie des Tötens lehrt, da sie eine Sache braucht, um ihren Kopf wieder klar zu bekommen. Léon

willigt ein und verlangt nach einem Dring (= Milch). Mathilda macht sich auf den Weg um eine zu besorgen.

Léon befindet sich in Tonys Restaurant. Die beiden stoßen an und Léon lächelt das erste Mal im Film. Léon wendet sich an Tony als **Verbündeten**. Tony ist die einzige Person, zu der Léon eine zwischenmenschliche Beziehung pflegt, wenn dies meist auch nur auf der geschäftlichen Ebene ist.

Einer von Tonys Mitarbeitern kommt aus einem Nebenraum und bringt den beiden einen Koffer. Darin befindet sich eine Waffe für Anfänger, worüber Tony sehr verwundert ist. Léon braucht die Waffe, um ‚in Form zu bleiben‘, doch Tony ist misstrauisch und sagt Léon, dass Veränderungen nicht gut sind. Hier fungiert Tony als **Schwellenhüter**. Obwohl Léon die Schwelle schon überschritten hat, stellt Tony seine Entscheidung in Frage und erinnert ihn an seine alte Welt und warnt Léon vor Veränderungen, die Tony als schlecht erachtet. Das Festhalten an bereits Bestehendes zeigt sich auch in Tonys Lokal, in dem viele Bilder an der Wand zu sehen sind und in einer Ecke sitzt immer derselbe alte Mann. Tony selbst prahlt damit, dass er sein Lokal nie verlässt, weil er hier alles hat und nirgendwo hingehen muss.

Léon überprüft den Inhalt des Koffers.

Der Inhalt des Koffers wird ausgepackt: Léon und Mathilda befinden sich am Dach eines Hauses, vor ihnen der Central Park. Léon gibt Mathilda Anweisungen, wie man die Waffe zusammensetzt, wie man sich als Heckenschütze kleidet und wie man die Waffe bedient. Hier übernimmt Léon die Rolle des **Mentors** für Mathilda in Bezug auf ihre ‚Ausbildung‘. Die beiden legen sich auf die Lauer, damit Mathilda üben kann. Sie sieht durch das Fadenkreuz, beobachtet zuerst spielende Kinder, doch diese sind tabu. Es laufen einige Jogger durch das Bild, Mathilda konzentriert sich auf einen Jogger, der zuvor aus einem Auto gestiegen ist und von einigen Männern bewacht wird.

Léon gibt ihr Tipps, wie sie den Schuss vorbereiten soll, und Mathilda drückt ab. Sie trifft – mit einer Farbkugel- den Mann, das Sicherheitspersonal gerät in Panik, Léon ist mit Mathildas Arbeit zufrieden.

Während dieser Szene rückt die Kamera Léon und Mathilda bildlich immer näher zusammen, sie kommt von einer Nahaufnahme zu einer Detailaufnahme, in der nur noch je die Hälfte von Léons und Mathildas Gesichtern zu sehen ist und symbolisiert dadurch auch, dass die beiden menschlich zusammenwachsen und die beiden voneinander lernen. Mathilda möchte nun gerne zu echten Kugeln wechseln, doch das lässt Léon nicht zu.

Die nächste Sequenz zeigt Léon und Mathilda in ihrem Alltag. Léon hat einen streng ritualisierten Tagesablauf. Er kümmert sich um seine Pflanze, trinkt Milch, absolviert sein Fitnesstraining und erledigt Hausarbeit. Auch Mathilda muss mitmachen. Sie erstellt sich ihr eigenes Fitnessprogramm und macht nun auch Aerobic wie ihre Schwester und sieht so, dass sie sich auch verändern kann. Auch Mathilda hat für Léon einen Trainingsplan erstellt: Sie diktiert ihm täglich einige Passagen aus einem Buch über Sokrates, damit Léon lesen und schreiben lernt.

Eines Morgens durchbricht Mathilda diese Routine und schlägt ein Spiel vor. Léon ist zuerst skeptisch, doch das Spiel fördert das Gedächtnis und Léon willigt ein.

Mathilda läuft ins Schlafzimmer, begleitet von beschwingter Akkordeonmusik, und verkleidet sich, zuerst als Madonna, die ‚Like a Virgin‘ singt, danach als Marilyn Monroe, die John F. Kennedy ein Geburtstagsständchen bringt, danach als Charlie Chaplin und schlussendlich als Gene Kelly in *Singin' in the Rain*. Léon ist peinlich von Mathildas freizügigen Darstellungen berührt und die Kamera kommt während dieser Szene immer näher an Léon heran und zeigt ihn schließlich in einer Großaufnahme. Léon kennt keine der dargestellten Figuren, bei Chaplin liegt ihm der Name auf der Zunge, aber erst Gene Kelly erkennt er. Als er den Namen errät, lächelt er das zweite Mal. Danach allerdings muss auch Léon eine bekannte Persönlichkeit darstellen. Seine Wahl fällt auf John Wayne, doch Mathilda errät es nicht.

Etwas später ist Léon wieder mit der Pflege seiner Pflanze beschäftigt und Mathilda sieht ihm dabei zu. In einem Gespräch erklärt Léon ihr, dass die Pflanze sein bester Freund ist, immer glücklich, keine Fragen stellt und sie keine Wurzeln hat, so wie er. Léon sieht seinen Mangel nicht als solchen.

Mathilda sieht das anders und findet, dass die Pflanze in einem Park gehört, um Wurzeln zu schlagen und Léon sich besser um ihr Wachstum kümmern sollte.

Léon sieht sie verschmitzt an, nimmt den Wassersprüher und bespritzt Mathilda mit Wasser. Die beiden toben durch die Wohnung, Mathilda holt einen Eimer mit Wasser und schüttet ihn über Léon, die beiden haben viel Spaß.

Dass Léon sich auf Mathilda einlässt und sogar etwas von ihr lernt (schreiben und lesen), zeigt seine Bereitschaft, etwas an seinem Leben zu ändern und nicht mehr isoliert zu sein. Dadurch, dass er sich auf Mathildas Spiel einlässt und später auch selbst Initiative ergreift, Spaß in sein Leben zu bringen, zeigt seine Fortschritte in seiner Entwicklung und erste Anzeichen einer Veränderung.

Léon ist wieder bei Tony im Restaurant, während Mathilda davor auf Léon wartet. Tony hat Léon vermisst und einige neue Aufträge für ihn. Léon erzählt Tony, dass er viel trainiert hat und fragt ihn nach seinem Geld, das Tony für ihn aufbewahrt, weil Tony wie eine Bank, nur besser ist und keine formellen Sachen ausgefüllt werden müssen, obwohl Léon nun schreiben kann, was eine weitere Veränderung signalisiert.

Tony wittert, dass eine Frau hinter dieser Frage steckt und erinnert Léon an seine Vergangenheit, denn als er in die Staaten kam, war er noch ganz jung, hatte aber schon großen Ärger aufgrund einer Frau.

Hier wird Léons **Backstory wound** angesprochen, aber nicht näher erläutert. Tony gibt Léon tausend Dollar, bestellt ihm ein Glas Milch und holt eine neue Akte. Während Tony weg ist, beobachtet Léon Mathilda auf der Straße, die mit einem Jungen spricht und eine Zigarette raucht. Léon verlässt das Restaurant, zieht Mathilda von dem Jungen weg, weist sie zurecht, dass sie nicht mit Fremdem sprechen soll, nicht mehr fluchen, sondern gewählt sprechen und endlich zu rauchen aufhören soll. Mathilda willigt in alles ein und wirft ihre Zigarette weg. Léon dient hier als Vaterfigur für Mathilda.

Léon geht wieder zurück ins Restaurant und Mathilda wartet auf ihn.

Nun ist Léon an die neue Welt gewöhnt, er findet sich zurecht und muss nun **Bewährungsproben** bestehen, die durch Mathilda ausgelöst werden.

Im Appartement zurück, lässt Mathilda sich auf das Bett fallen und sagt Léon, dass sie glaubt, sich in ihn verliebt zu haben, woraufhin er sich an seiner Milch verschluckt und wissen möchte, woher sie das weiß. Mathilda sagt, sie spürt es in ihrem Bauch, wo sie zuerst immer einen Knoten hatte, der jetzt verschwunden ist. Léon sagt, dass er froh ist, dass Mathilda keine Bauchschmerzen mehr hat, beendet das Gespräch und macht sich auf den Weg zur Arbeit.

Vor der Türe lehnt er sich an die Wand, setzt Mütze und Sonnenbrillen auf und geht die Straße entlang, was Mathilda aus dem Fenster beobachtet. Orchestermusik setzt ein, wobei höhere Geigentöne vorherrschend sind.

In der Hotellobby trifft Mathilda auf den Concierge, den Léon bei seinem Aufbruch ignoriert hat und spricht mit ihm. Sie sagt ihm, dass Léon Komponist ist, aber nicht ihr Vater, sondern ihr Liebhaber, winkt dem schockierten Concierge lasziv und verlässt das Hotel.

Mathilda übernimmt hier eine Art Katalysatorfunktion. Sie selbst verändert sich während des Films nur gering, doch sie ist der Auslöser für viele Veränderungen und Auslöser für Handlungsketten. Die von ihr getätigte Aussage wird für Léon und sie später nicht ohne Folgen bleiben.

Mathilda geht zu ihrer alten Wohnung und schummelt sich an einem Polizisten vorbei, der die Wohnung bewachen sollte, aber mehr mit dem Flirt mit einer Anrainerin beschäftigt ist. Mathilda geht in ihr altes Zimmer, steigt über Spielsachen hinweg, nimmt ihren Hasen, klopft den Staub ab, nimmt ihre Tasche und geht zu dem Geldversteck ihres Vaters. Auf dem Weg dorthin kommt sie zur Markierung der Spurensicherung, die die Leiche ihres Bruders markiert hat. Mathilda schreckt zurück, drängt sich in eine Ecke und schmiegt ihren Hasen an sich.

Mathilda geht zum Geldversteck, nimmt ein Bündel Scheine heraus und plötzlich sind Schritte und Stimmen zu hören. Stan und zwei Männer der Dienstaufsichtsbehörde kommen in die Wohnung; Mathilda versteckt sich im Nebenzimmer und kann dadurch das Gespräch zwischen den drei Männern mit anhören. Die Männer sind skeptisch, was die Vorgehensweise in diesem Fall betrifft. Stan ist wütend, weil er sich erklären muss und sagt den beiden, wenn sie weitere Fragen haben, sollen sie für eine weitere Kooperation in sein Büro Nummer 4602 kommen und verlässt wütend die Wohnung.

Auf der Straße nimmt er einem Jungen den Ball weg, sagt, er solle besser zur Schule gehen und steigt in ein Auto. Mathilda folgt ihm auf die Strasse, hält ein Taxi an und sagt dem Fahrer, er solle dem Wagen folgen.

Stans Wagen hält vor dem D.E.A (Drug Enforcement Administration) Gebäude, er wird beim Betreten von einigen Polizisten begrüßt. Mathilda steht vor dem Gebäude und beobachtet die Szene.

Stans Motivation für seine Handlungen bleiben völlig unklar, es wird nicht thematisiert, warum er ein korrupter und brutaler D.E.A. Agent ist.

Im Appartement zurück, wartet Mathilda auf Léon, kuschelt mit ihrem Hasen und sieht fern. Léon kehrt zurück, und als er die Türe aufsperrt, ist Blut an seiner Hand.

Dadurch, dass er sich geöffnet hat und für andere Menschen zugänglich geworden ist, ist er zugleich auch verwundbar geworden und muss mit den Konsequenzen der Veränderung leben.

Er stellt Mathilda eine Tüte auf den Tisch und sagt, sie soll das Geschenk auspacken, doch diese ist mürrisch und reagiert nicht darauf und Léon packt es selbst aus. Er zieht ein rosa Spitzenkleid heraus, dann klopft es an der Tür und der Concierge, in Begleitung von zwei jungen Männern, steht vor der Tür und will mit ihm sprechen.

Die beiden sind wieder mit ihrem Hab und Gut auf Wohnungssuche. Die ‚Gruppe‘ ist nun angewachsen und besteht aus Léon, Mathilda, Léons Pflanze, ‚Piggy‘ und Mathildas Stoffhasen. Im neuen Appartement angekommen, schlendert Mathilda durch die Räume, Léon steht unter der Dusche und versorgt seine Wunde.

Als Léon aus dem Bad kommt, sitzt Mathilda am Tisch, wartet auf ihn, er setzt sich zu ihr, trinkt ein Glas Milch und Mathilda legt ihm Geld auf den Tisch. Sie gibt ihm den Auftrag, den Tod ihres Bruders zu rächen, weil sie nun auch weiß, wer die Mörder und wie sie zu finden sind.

Léon aber lehnt den Auftrag ab und will Mathilda auch nicht seine Ausrüstung borgen, gibt ihr aber den Revolver, mit dem sie schon zuvor geübt hat. Mathilda beginnt zu weinen und ist böse auf Léon, der irgendwelche Menschen tötet, aber nicht den Tod ihres Bruders rächen möchte.

Léon versucht Mathilda zu vermitteln, dass Rache nicht gut ist und sich das Leben für immer verändert, wenn man einen Menschen getötet hat. Léon übernimmt hier nicht nur eine Vaterfunktion, sondern auch die Funktion des Mentors, der Mathilda eine wichtige Botschaft für das weitere Leben mitgibt.

Mathilda greift zum Revolver, legt Kugeln ein, lässt aber eine Kammer frei und hält sich die Waffe an den Kopf, was in einer Großaufnahme gezeigt wird.

Sie schlägt Léon einen Deal vor: wenn sie gewinnt, dann muss er sie für immer bei sich behalten, verliert er, ist er sie los und kann sein altes Leben weiter führen. Léon sagt Mathilda, dass sie verlieren wird, und Mathilda will, dass sich Léon überlegt, was es für ihn bedeuten würde, wenn sie weg wäre. Léon meint, es wäre ihm egal. Léon ist nicht bereit, sich seine Veränderung einzugestehen, doch in letzter Sekunde wendet Léon die Waffe von Mathildas Kopf und sie schießt auf eine Lampe in der Ecke, womit sie gewonnen hat und Léon sich nun weiter um sie kümmern muss.

Hier zeigt sich, dass Léon zwei Pole in sich vereint und seine Schattenseite, das Töten, nur im Beruf auslebt und auch dort noch einen Moralkodex hat, im Gegensatz zu Stan, für dessen Handlungen keine Motive erkennbar sind und der dadurch durch und durch böse und unberechenbar erscheint.

Die beiden sitzen bei Tony im Restaurant, im Hintergrund sitzt wieder der alte Mann aus der vorhergehenden Szene und sieht neugierig an den Tisch der drei. Tony ist verärgert darüber, dass Léon ein kleines Mädchen mitgebracht hat. Léon erklärt Tony, dass er verletzt ist und Hilfe braucht. Hier wendet er ebenfalls Wissen an, das er sich bei Mathilda abgeschaut hat, indem er durch eine Geschichte versucht, Tony auf seine Seite zu ziehen und die Situation aufzulockern, doch schlussendlich kann Mathilda die Situation entschärfen, indem sie Tonys Tätowierungen begutachtet und als ‚cool‘ empfindet. Tony lenkt ein und bestellt den beiden Milch und bespricht dann weitere Aufträge mit ihnen.

Die beiden gehen einen Hausflur entlang, Léon sieht sich um, Mathilda folgt ihm, in der Hand hat sie ein Köfferchen.

Léon zieht seine Mütze aus der Manteltasche und setzt sie auf. Mathilda will wissen, warum er das macht und er antwortet, es sich nicht leisten zu können, krank zu werden. Danach klebt Léon den Türspion mit einem Kaugummi zu, erklärt Mathilda, dass sie fühlen kann, wo die Kette innen an der Tür angebracht ist. Er klopft und Mathilda muss den Bewohner dazu bringen, die Tür zu öffnen. Léon durchtrennt die Kette mit einer Zange und stürmt ins Innere der Wohnung. Léon bedroht den Mann mit einer Waffe, sieht nach, ob in der Wohnung noch weitere Personen sind und lässt Mathilda an diesem Klienten üben. Sie packt aus ihrem Köfferchen eine Waffe aus und gibt dem Mann Anweisungen, wie er sich hinstellen soll. Der Drogendealer versucht, beruhigend auf die beiden einzureden und sich aus der Situation zu retten, während Mathilda weitere Anweisungen von Léon erhält, der ihr sagt, wohin sie schießen solle und dass sie niemals in das Gesicht des Klienten schießen dürfe. Mathilda feuert einen Schuss ab, der Mann schreit zuerst vor Schmerz, realisiert dann aber, dass es nur eine Farbkugel war und beginnt zu fluchen. Mathilda gibt einen Sicherheitsschuss ab und gibt ihre Waffe wieder in den kleinen Koffer, Léon tötet den Mann.

Auf dem Tisch, auf dem Mathilda ihr Köfferchen abgestellt hat, sind verschiedene chemische Substanzen zu sehen und Mathilda nimmt eine Flasche, übergießt die Substanzen und zündet alles an. Léon will wissen, was Mathilda da macht und sie erinnert ihn an seine Regel ‚No women, no kids!‘ und sagt ihm, dass die Drogen an Frauen und Kinder weitergegeben werden. Als alles brennt, ist Mathilda der Ansicht, dass der Auftrag nun erledigt ist. Léon sieht sie erstaunt an.

Léon und Mathilda sind in einem gehobenen Restaurant, stoßen mit Champagner an, die Hände in einer Großaufnahme gezeigt und feiern Mathildas ersten Klienten, obwohl sie sonst nicht trinken.

Mathilda möchte Léon küssen, doch Léon will das nicht und ist besorgt wegen der Leute, die ihnen zusehen und will, dass sie das Thema wechseln. Mathilda schenkt sich Champagner nach und fragt Léon nach seinem ersten Klienten, denn er mit neunzehn hatte. Hier wird wieder ein Teil von Léons **Backstory** angesprochen, wobei alles auf die große Offenbarung hinausläuft.

Mathilda hat Léon mit ihrem zarten Alter geschlagen, trinkt ihren Champagner aus und bekommt einen Lachkrampf. Léon ist die ganze Situation ziemlich unangenehm und er sieht sich besorgt um.

Die beiden sind in einem Flur, Mathilda setzt auch eine Mütze auf wie Léon. Die beiden klopfen an einige Türen und erledigen Aufträge. Die Zeit wird hier gerafft dargestellt.

Bei einem weiteren Auftrag klopft Mathilda an die Türe, der Mann will aber nicht öffnen und man hört, dass er im Inneren der Wohnung eine Waffe lädt. Léon zieht Mathilda in letzter Sekunde von der Tür weg, als eine Gewehrsalve losgeht. Der Mann in der Wohnung beschimpft die beiden und Léon sagt Mathilda, dass sie bei solchen Klienten nicht zögern darf und zu drastischeren Mitteln greifen muss, um den Auftrag ausführen zu können. Er zieht etwas aus seiner Jacke und ruft dem Mann zu: ‚What about the ring trick?‘, und wirft etwas in die Wohnung. Es folgt eine Explosion und Léon zeigt Mathilda, die weint und sich an ihn klammert, den Ring einer Granate und sagt ihr, dass das der Ringtrick ist (foreshadowing).

Léon ist in Tonys Restaurant, der gerade seinen Friseur bei sich hat, den er wegschickt, als er Léon erblickt.

Auf der Theke des Restaurants stehen Schweine aus Porzellan, deren Nasen Léon reibt und sagt, dass sie netter als Menschen sind.

Léon setzt sich zu Tony an den Tisch, der wissen will, ob schon alles erledigt ist.

Doch Léons Besuch hat mit Mathilda und seinem Geld zu tun. Léon fragt Tony, ob er sich noch an das kleine Mädchen vom letzten Mal erinnern kann. Dieser Dialog ist nur dann sinnvoll, wenn die Fassung jenen Teil enthält, in dem Léon und Mathilda gemeinsam bei Tony sitzen, denn sonst hat Tony Mathilda nie gesehen.

Léon will, dass Tony Mathilda sein Geld gibt, sollte ihm etwas zustoßen. Tony versucht Léon zu beruhigen und sagt ihm, dass er unverwundbar sei, versichert ihm aber, dass er sich um Mathilda kümmern würde, sollte etwas passieren. Léon übernimmt dadurch Verantwortung. Léon bereitet sich hier auf die entscheidende Prüfung vor. Er will Mathildas Wunsch nach Rache nachkommen und den Tod ihres Bruders rächen. Dabei ist ihm klar, mit welchen Gegnern er es zu tun hat und wie gefährlich diese Rache ist, darum holt er sich bei Tony eine Absicherung für Mathilda.

Léon ist im Appartement und macht sich für einen Auftrag fertig, zu dem er Mathilda nicht mitnimmt. Sie ist böse, weil sie glaubt, dass sie nur die leichten Fälle bekommt. Léon erklärt ihr, dass er Zeit für sich braucht und sich sein Leben grundlegend verändert hat, seit er Mathilda kennt. Die beiden führen ein Gespräch über das Erwachsenwerden und Mathilda sagt ihm, dass sie schon erwachsen ist und nur noch älter wird, Léon meint, dass er selbst noch nicht erwachsen ist und noch erwachsen werden muss und geht. Léon ist nun bewusst, dass sich sein Leben verändert hat. Als Léon das Appartement verlässt, setzt wieder das Hauptmusikthema des Films ein.

Mathilda ist verzweifelt, setzt sich ans Fenster, raucht, erledigt Hausarbeit und setzt sich dann in den Hof und raucht. Sie nimmt einen Zug und wirft die Zigarette dann weg. Hier

durchläuft Mathilda eine Veränderung, indem sie für sie schädliches Verhalten aufgibt. Einige Jungs kommen auf den Hof und auf Mathilda zu. Sie wollen, dass sie Geld bezahlt, damit sie sie in Ruhe lassen. Mathilda zückt einen Hundertdollar Schein und sagt, sie bezahlt für das gesamte Jahr, will aber von ihnen in Ruhe gelassen werden, da sie nachdenken muss.

Mathilda ist im Appartement, hat ihre Mütze auf und setzt sich ihre Sonnenbrillen auf. Danach ist sie vor dem D.E.A. Gebäude und wartet an einem Imbissstand auf Stan, der mit dem Auto ankommt, auf das Gebäude zugeht, dann aber noch einmal zum Auto zurückläuft und dabei bemerkt, dass er von jemandem (Mathilda) beobachtet wird. Mathilda hat einen Pizzakarton und eine Tüte und geht auch in das Gebäude, wo sie sich in eine Liste einträgt und sagt, eine Essenslieferung für Zimmer 4602 zu haben.

Damit begibt sich Mathilda in die **tiefste Höhle**. Sie beobachtet Stan und folgt ihm auf die Toilette. Mathilda sucht Stan, kann ihn aber nicht finden, weil er sich hinter der Tür versteckt hat. Stan stößt die Tür zu, kommt aus seinem Versteck hervor und geht auf Mathilda zu.

Er stellt sich ans Waschbecken, wäscht sich das Gesicht und nimmt eine seiner Pillen. Dann geht er auf Mathilda zu und will wissen, von wem die Speziallieferung stammt. Mathilda sagt ihm, dass sie alleine arbeitet. Stan schließt daraus, dass es etwas Persönliches ist und Mathilda sagt ihm, dass er ihren Bruder getötet hat. Stan fragt sie nach ihrem Namen und Mathilda antwortet. Weiters will er wissen, ob Mathilda an ihrem Leben hängt, was sie bejaht. Stan kommt immer näher an Mathilda heran und auch die Kamera kommt den beiden immer näher. Stan antwortet Mathilda, dass das gut ist, da er nicht gerne jemanden tötet, der das Leben nicht liebt. Er geht ein paar Schritte zurück, zieht eine Waffe und richtet sie auf Mathilda.

In diesem Moment kommt Blood herein, Stan erschrickt, wird wütend und will wissen, warum er ihn stört. Blood berichtet ihm, dass Malky tot ist.

Dieser Flashback findet zum Teil auf bildlicher Ebene, zum Teil nur durch mündliche Erzählung statt.

Malky war bei chinesischen Klienten, als plötzlich ein Mann kam, der alle umgebracht hat und Malky gesagt hat, dass es die Regel ‚No women, no kids!‘ gibt.

Diese Szene ist unlogisch, egal in welcher Fassung, da es nicht möglich ist, einen Bericht von etwas zu geben, wenn alle Augenzeugen getötet wurden.

Stan ist bestürzt und richtet die Waffe zuerst auf Mathilda, dann auf Blood, der dadurch sehr nervös wird und versucht, Stan zu beruhigen. Stan will, dass Blood Mathilda in sein Büro bringt.

Währenddessen kommt Léon von seinem Auftrag zurück und findet im Appartement einen Brief an ihn und wendet sein neu erworbenes Wissen an. Mathilda schreibt ihm, dass sie sich auf den Weg gemacht hat, um den Mörder ihres Bruders zu finden und sagt ihm, wo sie zu finden ist. Dies ist mit der folgenden Szene die entscheidende Prüfung für Léon.

Léon macht sich mit dem Taxi auf den Weg, um zu Mathilda zu kommen und begibt sich ebenfalls in die **tiefste Höhle**. Er geht in das Gebäude, schlägt das Sicherheitspersonal k.o. und fährt nach oben.

In Stans Büro wird Mathilda von zwei Männern bewacht, die Mathildas mitgebrachtes Waffenarsenal auspacken. Léon stürmt in das Büro, erschießt die beiden Männer und Mathilda läuft auf ihn zu und springt ihm weinend in die Arme. Léon lächelt glücklich. Dies ist eine kleine **Belohnung** für Léon und seine Aufopferung für Mathilda eine große Weiterentwicklung in seinem Verhalten. Dies schafft den beiden aber auch Feinde, denn nun will Stan Rache für Malkys Tod nehmen.

Die beiden sind zurück im Appartement. Léon kümmert sich um seine Pflanze, Mathilda kommt aus dem Nebenraum und trägt das rosa Kleid, das Léon ihr geschenkt hat.

Sie schenkt ihm Milch ein und setzt sich zu ihm. Sie spricht mit ihm über die ersten sexuellen Erfahrungen eines Mädchens und dass sie ihre mit jemandem machen möchte, den sie liebt. Léon ist das Gesprächsthema peinlich und er versucht abzulenken. Mathilda will wissen, ob es jemand anderen in seinem Leben gibt und Léon offenbart ihr, dass es jemanden gegeben hat. Der Vater seiner Freundin, die aus einer angesehenen Familie stammte, wollte nicht, dass seine Tochter sich mit Léon, der ungebildet und arm ist, trifft und als diese sich davon schlich, um sich mit Léon zu treffen, ließ er sie ermorden. Der Vater wurde nicht eingesperrt, weil es nach seinen Angaben ein Unfall war. Léon wollte den Tod seiner Freundin rächen und so hatte auch der Vater einen ‚Unfall‘. Daraufhin flüchtete er nach Amerika und fing an für Tony zu arbeiten und hat seitdem die Stadt nicht mehr verlassen. Léon wird in einer Großaufnahme gezeigt und weint, als er seine Geschichte erzählt und schließt, dass er kein guter Liebhaber wäre. An dieser Stelle ist Léons Backstory wound aufgeklärt und sein isoliertes Leben lässt sich mit dem Verlust und auch mit Schuldgefühlen, die er wie einen Schatten mit sich trägt, begründen. Léons Backstory wird nur im DC ausführlich angesprochen, Stückweise preisgegeben und die ‚große Offenbarung‘ findet vergleichsweise sehr spät statt.

Mathilda genügt diese Erklärung und sie lässt Léon in Ruhe, will aber einen Gefallen von ihm. Sie will, dass er endlich auch im Bett schläft. Léon zögert, willigt dann aber ein. Mathilda legt ihn ins Bett, zieht ihm die Schuhe aus, bettet seinen Kopf auf das Kissen und

schmiegt sich dann an ihn. Dies ist eine weitere Entwicklung und auch Belohnung für Léon, der durch diese Offenbarung wieder zur Ruhe gefunden hat. Dadurch kann auch der Rückweg bzw. die Ankunft in einem neuen Leben beginnen.

Diese Szene ist zentral für das Verständnis der Figuren und die folgenden Handlungen.

Außenaufnahmen von New York in der Dämmerung. Die Straße, in der sich Tonys Restaurant befindet. Es sind Kinderstimmen zu hören, die ‚Happy Birthday singen‘. Tony sitzt mit einigen Kindern um den Tisch und hilft ihnen, die Kerzen auszublasen. Ein Mann betritt das Restaurant und Tony schickt die Kinder in die Küche.

Stan kommt, gefolgt von weiteren Männern, in das Restaurant und setzt sich zu Tony. Er erzählt ihm von der Situation in seinem Büro und ist überzeugt, dass der Killer aus dem italienischen Milieu stammt und will wissen, wo er Léon finden kann. Tony ist auch ein **Verbündeter** von Léon, der nicht nur seine Finanzen regelt, sondern ihn auch zu schützen versucht. Daher gibt er die Informationen nur schweren Herzens und nicht freiwillig preis.

Am nächsten Morgen wachen Léon und Mathilda im Bett auf, was allerdings nur logisch ist, wenn gezeigt wird, wie und warum Léon im Bett liegt und seine alte Gewohnheit aufgegeben hat. Léon sagt, er habe nicht geschlafen, doch Mathilda sagt ihm, dass er geschnarcht hat und macht sich auf den Weg, um etwas für ein Frühstück zu besorgen. Léon erinnert sie an den vereinbarten Code als Klopfschlag und macht es sich im Bett gemütlich, er streckt sich aus und lächelt zufrieden.

Mathilda kommt vom Einkaufen zurück. Stan lauert hinter einer Ecke und beobachtet, wie Mathilda das Haus betritt. Als sie auf ihrer Etage ankommt, wird sie von einer S.W.A.T. (Special Weapons and Tactics) Einheit in einen Nebenflur gezogen.

Die Männer wollen wissen, ob sie Schlüssel zur Wohnung hat und ob es einen Code gibt. Mathilda gibt den Männern den Schlüssel, aber einen falschen Code. Sie nehmen den Schlüssel und gehen in die Wohnung. Als sich einige Männer in der Wohnung befinden, schließt sich die Türe durch eine Hand von oben und es fallen Schüsse. Danach öffnet sich die Türe und Léon schießt auf weitere S.W.A.T. Mitglieder, dabei wird er an der Schulter getroffen. Er kommt auf den Gang und hält einem der Männer eine Waffe an den Kopf und fordert Mathilda zurück. Sie lassen sie gehen und Mathilda spuckt einem der Männer ins Gesicht.

Léon ordnet an, dass Mathilda die Axt von der Wand holt, nimmt einen der Männer als Geisel und sie ziehen sich wieder in die Wohnung zurück.

Stan bekommt von einem der Männer Bericht erstattet und ist wütend, dass es nicht wie geplant läuft und fordert Verstärkung an, die sogleich eintrifft.

Zwischen dem S.W.A.T. Team und Léon gibt es ein Feuergefecht. Mathilda kauert in einer Ecke und weint. Léon stellt als Schutz einen Tisch vor Mathilda auf, rettet seine Pflanze vom Fenster, bevor Scharfschützen eine Salve losfeuern. Léon sagt Mathilda, sie müsse sich keine Sorgen machen, er checkt sie aus. Er packt seine Pflanze, wickelt sie in seinen Mantel und schlägt mit der Axt ein Loch in den Lüftungsschacht und wirft die Pflanze hinunter, packt Mathilda am Arm und will, dass sie auch hinunter geht. Mathilda realisiert, dass sie kaum durch den Schacht kommt und es für Léon unmöglich ist. Sie will sich nicht von ihm trennen, doch Léon verspricht ihr, dass er das alleine, und nur alleine schaffen kann und sie sich in einer Stunde bei Tony treffen, sein Geld nehmen und ein neues Leben in einer anderen Stadt anfangen, wo Léon in einem Bett schlafen und Wurzeln haben und glücklich sein will. Er schiebt sie nach unten, stößt einen Schrei aus und stürzt sich in den Kampf.

Dies ist Léons Auferstehung. Er muss die Situation mit den S.W.A.T.'s zu Ende bringen und opfert sich für Mathilda auf und erkennt schließlich seinen Mangel an Liebe, den er beheben und ein Leben unter Menschen führen möchte. Er stellt seine Bedürfnisse zurück um Mathilda vor negativen Konsequenzen zu schützen. Außerdem ermöglicht er Mathilda durch seine Aufopferung ein ‚normales‘ Leben zu führen und frei von der Schuld des Tötens und der Rache zu sein.

Das S.W.A.T. Team hat in der Zwischenzeit Raketen aufgestellt und feuert diese auf die Wohnung ab, die explodiert.

Stan erkundigt sich nach dem Fortschritt, aber die Männer haben weder Léon noch Mathilda gefunden. Stan macht sich auf den Weg nach oben, wo er die Dinge selbst in die Hand nehmen möchte.

Léon hat sich die Kleidung eines der toten S.W.A.T. Männer angezogen und hebt die Hand, als weitere Männer in die Wohnung kommen. Sie bringen Léon zu einem Arzt, der ihn untersucht. Dabei sieht Stan ihn und macht sich auf den Weg nach unten, wo er alle Männer wegschickt und auf Léon wartet.

Mathilda ist in der Zwischenzeit aus dem Schacht geklettert und macht sich mit ihrem Hasen und Léons Pflanze auf den Weg zu Tonys Restaurant.

Als der Arzt weg ist, macht Léon sich auf den Weg nach unten und geht Richtung Ausgang. Plötzlich taucht Stan hinter ihm auf, zieht eine Waffe und schießt auf ihn. Léon bricht zusammen, leise Klaviermusik ist zu hören, die ein Tonleiter nach unten spielt, als Léon auf den Boden fällt. Die Kamera kippt zur Seite und das Bild wird in weißes Licht

getaucht, als Léon fällt. Léon und Stan sind in einer Großaufnahme zu sehen. Dies ist die einzige Szene, in der Léon und Stan gemeinsam vor der Kamera zu sehen sind.

Stan geht auf ihn zu, dreht ihn vom Bauch auf den Rücken und will Léons Hand aus seiner Jackentasche ziehen. Léon fragt, ob er Stansfield sei, was Stan bejaht. Léon legt etwas in Stans Hand, gezeigt in einer Großaufnahme und sagt ihm, dass das von Mathilda ist. Stan öffnet seine Hand und findet darin einen Metallring.

Zuerst realisiert Stan nicht, was das bedeutet, dann öffnet er Léons Mantel und sieht, dass er am ganzen Körper Granaten trägt. Er kann noch ein leises ‚Shit‘ ausstoßen, dann zündet die Granate und reißt die beiden in den Tod.

Dadurch, dass das Publikum den Ringtrick des DCs kannte, ist es nicht überraschend, was Stan unter Léons Mantel findet. Die Erzählung zielt hier mehr auf Suspense, also einen Wissensvorsprung des Publikums vor einer Figur, als auf Surprise, in der Figur und oder Publikum überrascht werden. Für die Zuseher der KF ist die Explosion bzw. sind die Granaten unter Léons Mantel eine ebenso große Überraschung wie für Stan.

Mathilda sitzt mit Schrammen und blutigen Händen bei Tony, der selbst ein blaues Auge hat, trinkt Milch und wartet auf Léon, doch er kommt nicht. Tony weiß, dass etwas passiert ist und sagt Mathilda, dass sie Léons Geld haben kann, doch sie will das Geld nicht, sondern einen Job. Tony wird wütend und sagt ihr, dass sie wieder zur Schule gehen soll und das Spiel aus ist, weil Léon tot ist. Mathilda weint und Tony gibt ihr hundert Dollar und schickt sie dann weg.

Mathilda irrt durch die Straßen und begibt sich zu ihrer alten Schule. Hier übertritt Mathilda eine Schwelle. Sie kommt aus einer gewaltbereiten Familie und verbrachte die letzte Zeit mit einem Mann, dessen Job es war, Menschen zu töten. Die Schule bietet für sie einen Ort der Sicherheit und eines harmonischen Lebens mit einer Perspektive. Die Schulleiterin nimmt Mathilda auf und sagt ihr, dass sie ihr helfen werde, aber Mathilda müsse ihr erzählen, was passiert ist. Zuerst erzählt Mathilda, dass ihre Eltern bei einem Autounfall getötet wurden, doch das glaubt die Leiterin nicht und Mathilda erzählt ihr die Wahrheit und sagt ihr, dass sie am Abend tot sein wird, wenn ihr nicht geholfen wird. Die Schulleiterin ist geschockt, hilft Mathilda aber. Mathilda hat somit auch gelernt, sich zu öffnen und Hilfe anzunehmen, und ist dabei nicht mit Schuld behaftet. Als **Kindarchetyp** übernimmt Mathilda somit eine Art zweites Leben oder zweite Chance für Léon, der nach der Ermordung des Vaters seiner Freundin mit Schuld behaftet war.

Mathilda geht aus der Schule zu einem Park, wo sie von anderen Mädchen beobachtet wird, wie sie ein Loch gräbt und Léons Pflanze mit den Wort ‚I think we’ll be ok here, Léon‘, eingräbt.

Damit ist auch ‚Léon‘ **angekommen**, hat Wurzeln gefunden und lebt durch seine Pflanze weiter.

Die Kamera macht einen Flug über den kleinen Park und zeigt eine Panoramaaufnahme von New York, danach folgen die Schlusscredits, begleitet von dem Song ‚Shape of my heart‘ von Sting.

7.2 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass durch die Ergänzungen des DCs keine großen Veränderungen im Aufbau der Geschichte stattgefunden haben, dass aber zentrale Aspekte, jene der Backstory, nur im DC dargestellt und erläutert werden.

Verschiedene von Vogler beschriebene Archetypen kommen im Film vor, die zum Teil von verschiedenen Figuren besetzt werden, wobei eine Figur auch die Funktion mehrerer Archetypen übernehmen kann.

Der Film verwendet in beiden Fassungen die bereits im theoretischen Teil erwähnten dramaturgischen Mittel der Musik, des Lichts, der Kameraeinstellungen und – Perspektiven, um Beziehungen zwischen den Figuren herzustellen und Emotionen zwischen ihnen, aber auch beim Publikum aufzubauen und Gefühlszustände zu untermalen sowie Spannung zu erzeugen.

Wie schon im theoretischen Teil angesprochen, durchlebt der Held eine innere und äußere Reise. Léon selbst verfolgt kein äußeres Ziel, dieses wird erst durch Mathildas Wunsch nach Rache geweckt.

Léon muss seine innere Reise bestehen, um das Ziel von Mathilda verwirklichen zu können. Er muss den Schatten seiner Vergangenheit, seine Verletzungen und Schuldgefühle wegen des Todes seiner Freundin verarbeiten.

Welche konkreten Auswirkungen die Variationen im DC auf die Figur haben, soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

8 Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen

Im folgenden Teil sollen die Ergebnisse der Analyse dargestellt und zusammengefasst und die Forschungsfragen beantwortet werden.

8.1 Unterschiede der beiden Fassungen

Mit Hilfe des Filmprotokolls und der Parallelsichtung konnte ich Abweichungen und Unterschiede in den Fassungen feststellen.

Zu Beginn lässt sich feststellen, dass alle durchgeführten Variationen im DC, mit einer Ausnahme, eine Ergänzung der KF waren. Diese Ausnahme (Nr. 12 in der KF und Nr. 14 im DC) betrifft eine Ersetzung, in der andere Außenaufnahmen für die Überleitung zweier Szenen verwendet wurden.

Für die Ergänzungen lässt sich festhalten, dass einmal eine Einstellung im DC (Nr. 5) etwa zwei Sekunden länger als in der KF dauert, ein Dialog (Nr. 6) in einer Szene ergänzt wurde, drei Sequenzen mit der Dauer von 14 Minuten und 54 Sekunden (Nr. 11 im DC) bzw. 4 Minuten und 53 Sekunden (Nr. 13) und eine Szene in einer Sequenz (Nr. 12) hinzugefügt wurden.

8.1.1 Bedeutung der Variation für die Bildung eines Figurenmodells

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus den Unterschieden zwischen DC und KF?

Wie der theoretische Teil im Kapitel über die Figur und Dramaturgie gezeigt hat, ist die Figur ein zentraler Faktor für das Verstehen des Films und die emotionale Anteilnahme des Publikums.

Neben äußerlichen Merkmalen und individuellen Eigenschaften spielt vor allem die Backstory und die Backstory wound eine zentrale Rolle für die Motivation der Figur und ihre Handlungen und das Verstehen und die emotionale Einbindung des Publikums.

In beiden Fassungen werden die Figuren auf dieselbe Weise eingeführt. Obwohl Léon den Typ des Profikillers gibt und dadurch mentale Repräsentation im Kopf des Zusehers wachgerufen werden, werden die Figuren durch individuelle Wesensmerkmale und Fähigkeiten individualisiert dargestellt.

Dies geschieht unter anderem durch Léons körperliche Fitness, Mathildas Einfallsreichtum und Spontaneität, durch Léons Angewohnheiten, wie das ständige trinken von Milch, sein Umgang bzw. seine ‚Beziehung‘ mit seiner Pflanze und seine Vorliebe für Gene Kelly Filme.

Keine der beiden Fassungen spricht allerdings Ursachen und Motive für die Handlungen des korrupten Polizisten Stansfield an, nur die Rache an Malkys Tod, der ihm nahe gestanden hat, erscheint motiviert und ‚gerechtfertigt‘.

Diese einführende Charakterisierung ist in beiden Fassungen (Nummern 1- 3) enthalten, einen tieferen Einblick in die Motivation der Figuren erhält man aber nur im DC, der auch den zentralen Faktor der Backstory (Nr. 11 und 13 im DC) enthält. Dieser erklärt Léons isoliertes und verschlossenes Leben und seine Angst vor zwischenmenschlichen Beziehungen auf eine logische und plausibel erscheinende Weise und spricht den Zuseher dadurch auf einer emotionaleren Ebene an.

Interessant finde ich dabei allerdings den Aspekt, dass beim DC ein abgeschlossenes Figurenmodell vorherrscht.

Das heißt, alle im Film an die Figur gestellten Fragen werden beantwortet, was sich in diesem Fall vor allem auf die Backstory von Léon bezieht. Ein geschlossenes Figurenmodell liegt meist in Mainstreamfilmen vor, ein offenes Figurenmodell findet sich hingegen *eher* bei Kunst - und Avantgardefilmen. Die Spezialfassung erscheint unter diesem Aspekt betrachtet die kommerziellere der beiden Fassungen zu sein.

In beiden Fassungen erscheint Léon als in seiner Entwicklung zurückgeblieben und sein Entwicklungsstand entspricht eher einem Jungen als einem erwachsenen Mann.

Dadurch wirkt Léon vor allem in Bezug auf sexuelle Passagen unschuldiger als Mathilda, die bei diesem Thema offener ist und in ihrem Wesen weiter entwickelt zu sein scheint als Léon, da sie aufgrund ihrer familiären Verhältnisse und ihres Verlusts schnell erwachsen werden musste.

Nr. 11 und 13 im DC spielt somit eine zentrale Rolle beim Verstehen des Films und der emotionalen Anteilnahme, aber auch bei der logischen Entwicklung der Handlung. Nummer 11 zeigt den Ringtrick und greift damit auf den Höhepunkt des Films vor und Nummer 13 erläutert Léons Backstory und macht durch das Gespräch zwischen Léon und Mathilda und Mathildas Wunsch, dass Léon im Bett schläft, plausibel, dass der Mann, der immer in einem Sessel schläft, eines Morgens im Bett aufwacht.

Der Ergänzung der KF durch Nr. 11 im DC trägt vor allem dazu bei, die weiteren Handlungen bzw. das Ende des Films auf eine andere Art (Suspense gegen Surprise) zu erzählen, da Nr.11 die Anwendung des Ringtricks zeigt.

Diese Sequenz trägt auch zu einem besseren Verständnis der folgenden Handlungen bei, denn Léon fragt Tony bei einem Besuch, ob er sich noch an das kleine Mädchen erinnern

kann. Tony hat Mathilda aber nur in Nr. 11 des DC kennen gelernt und kann Mathilda in der KF eigentlich nicht kennen.

Die Sequenz trägt auch zu einer tieferen Charakterisierung von Mathilda bei, der es nicht genügt, nur den Auftrag auszuführen, sondern die auch andere schützen will, indem sie die Drogen in dem Drogenlabor vernichtet.

Alle im Film gezeigten Elemente sollen eine Funktion erfüllen, der Ring der Granate in Nr. 11 tut dies am Ende des Films, als Léon den Ring an Stan als Geschenk von Mathilda übergibt und sich und Stan in den Tod reißt.

Bezüglich der anderen Ergänzungen lässt sich feststellen, dass Nr. 6 und Nr. 12 im DC keine zentrale Rolle beim Filmverständnis und der emotionalen Anteilnahme spielen, dass Nr. 12 aber dennoch zur Charakterisierung und Entwicklung der Figur Mathilda beiträgt, die im Hof beschließt, das Rauchen aufzugeben. Durch den Wunsch, alleine zu sein und nachzudenken, wird ihr erwachsenes Wesen erneut in den Mittelpunkt gestellt.

Die Ersetzung, Nr. 14, in der andere Aufnahmen für die Überleitung von einer Szene zur anderen verwendet wurde, hat keine Bedeutung für die Bildung eines Figurenmodells und lässt sich nur durch eine mögliche persönliche Präferenz des Regisseurs oder Cutters erklären, da sie weder für Figur noch Dramaturgie oder Handlung eine Rolle spielt.

Somit lässt sich abschließend festhalten, dass die Kinofassung den Drehbuchratgebern folgt und all jene Elemente entfallen ließ, die nicht zur Vorantreibung der Handlung dienen, auch wenn diese Taktik im vorliegenden Fall zu Lasten der Figurenbeschreibung und der logischen und motivierten Fortentwicklung der Handlung führt.

8.1.2 Funktionen der Variationen

Signifikante Variationen erfüllen einen bestimmten Zweck und übernehmen damit eine Funktion.

Wie schon der theoretische Teil über Filmfassungen dargelegt hat, können diese Variationen unterschiedlichen Zwecken dienen, zum Beispiel zum besseren Verständnis für das Publikum, oder eine Anpassung an eine bestehende oder gewünschte ästhetische, moralische Norm darstellen.

Die im vorliegenden Fall durchgeführten Variationen erfüllen ideologische Funktionen auf der rezeptionsästhetischen, der erzähltechnischen und der moralischen Ebene.

Rezeptionsästhetische Ebene

Auf der rezeptionsästhetischen Ebene lassen sich zwei gegensätzliche Dinge feststellen.

Zum einen erfüllt die Kinofassung eine rezeptionsästhetische Funktion, indem sie als kürzere Fassung den Zuschauergewohnheiten der 1990er-Jahre entspricht. Heute ist es üblich, dass Filme eine Überlänge (ab 120 Minuten) haben, in den 1990ern waren Filme meist ohne Überlänge. Die Kinofassung bedient mit ihrer Länge von 106 Minuten somit die Sehgewohnheiten des Publikums.

Zum anderen erfüllt der Director's Cut durch seine Ergänzungen eine rezeptionsästhetische Funktion. Aufgrund der ausführlicheren Darstellung der Figuren motive und der Erklärung der Backstory wird es dem Publikum möglich, ein ausführliches Figurenmodell zu bilden und dadurch emotional involvierter zu sein.

Erzähltechnische Ebene

Durch die Ergänzungen werden zusätzliche Informationen vermittelt, die dem Publikum einen größeren Wissensstand über die Motivation der Figuren, aber auch bezüglich ihrer Vorgehensweise verschafft.

Durch die Szene in Sinneinheit Nr. 11 im DC, in der gezeigt wird, wie Léon den Ring-Trick anwendet und die Darstellung des Rings in seiner Hand durch eine Großaufnahme, wird dem (geübten) Zuseher schon angezeigt, dass dieser Ring noch eine Rolle spielen wird. Als Léon am Höhepunkt des Films Stans Hand nimmt und den Ring in seine Hand legt, ist für den Zuseher des DCs klar, was geschehen wird, noch bevor Stan Léons Mantel öffnet. Der Zuseher wartet in diesem Moment gespannt darauf, wann Stan entdecken wird, was geschehen wird und wie er darauf reagiert.

Im Gegensatz zur Kinofassung, die den Zuseher erst begreifen lässt was es mit dem Ring, der davor nie erwähnt oder gezeigt wurde, auf sich hat als Stan Léons Mantel zur Seite schiebt. Das Publikum ist somit gleichermaßen überrascht wie Stan.

Der DC erzählt das Zusammentreffen von Léon und Stan *eher* auf der Ebene des Suspense, also einem Wissensvorsprung des Publikums gegenüber einzelnen Figuren und dadurch erzeugte Spannung. Die Kinofassung dagegen *eher* auf Basis der Überraschung/Surprise.

Moralische Ebene

Die moralische Ebene steht in diesem Fall auch mit der Ebene der Rezeption in Zusammenhang.

Zwar ist der Film im Low-Budget-Bereich anzusiedeln, dennoch wird auch bei diesen Produktionen, um das Risiko zu senken, auf Testscreenings gesetzt, bei dem die Reaktionen des Publikums gemessen und analysiert werden, damit Veränderungen durchgeführt und eine Optimierung des Films erreicht werden kann, um ein möglichst

breites Publikum anzusprechen und positive Zuschauerreaktionen zu erhalten und den Gewinn zu maximieren.

Das Testscreening in den USA im vorliegenden Fall zeigte, dass das Publikum durch die intime und unterschwellig sexuell besetzte Beziehung zwischen Léon und Mathilda peinlich berührt war und diese als unpassend und pädophil betrachtete.¹⁹⁷

Die Kinofassung wurde schlussendlich an diese Normen angepasst und stellt somit die moralisch entschärfte Version dar.

Ich bin allerdings der Ansicht, dass der DC die Beziehung der beiden ganz klar definiert und Léon eine ganz offensichtliche Grenze setzt, indem er Mathilda über seine Vergangenheit erzählt und eine Beziehung mit ihr dadurch ausschließt.

Des Weiteren erscheint Léons Aufwachen im Bett (Nr. 13 im DC) durch seine Offenbarung und Mathildas Wunsch, ihn zur Ruhe kommen lassen, plausibler und logischer und lässt keinen Frage darüber offen, was die beiden gemeinsam im Bett gemacht haben.

Dies verdeutlicht, dass der Einfluss des Regisseurs nur begrenzt ist und er sich dem Druck der Studios und den Wünschen des Publikums beugen muss, wenn er erfolgreich sein will. Erst in einer späteren Version kann die Vision des Filmemachers umgesetzt werden.

8.1.3 Vergleich der Fassungen

Kinofassung (KF)	Director's Cut (DC)
Kürzere Version (ca. 106 Minuten)	Längere Version durch Ergänzungen (ca. 127 Minuten)
Eine moralisch auf den ersten Blick unbedenklichere Version des Films, da alle Gespräche und Handlungen der Figuren bezüglich Sexualität und der Beziehung zueinander entfernt oder abgeschwächt sind.	Die moralisch bedenklichere Variante, die vom Publikum als peinlich empfunden und als pädophil betrachtet wurde, obwohl in dieser Fassung ganz eindeutig zum Ausdruck kommt, dass Léon Grenzen setzt und sich auf eine Liebesbeziehung mit Mathilda nicht einlässt.
Obwohl beide Fassungen dieselbe Altersfreigabe von der FSK erhalten haben, wurden Gewaltszenen und der Umgang mit	Gewalt- und Waffendarstellungen werden gezeigt und dienen als Rahmenhandlung für eine weitere Beschreibung der Figur

¹⁹⁷ Vgl.: Besson 1996 Fact Track und A ten year Retrospective.

Waffen seitens Mathilda entfernt und auch jene Sequenz, in der die beiden mehrere Aufträge hintereinander ausführen, die implizit verdeutlicht, wie viele Menschen Léon getötet hat.	(z.B. genügt es Mathilda nicht, nur den Drogendealer zu töten, sie vernichtet auch die Drogen).
Einige Handlungen der Figuren erscheinen unlogisch, beispielsweise sieht man Léon immer in einem Sessel schlafen, plötzlich wacht er im Bett auf.	Der DC erklärt Handlungen und Motive der Figuren logisch.
Die Backstory des Protagonisten wird einmal kurz angedeutet, eine genaue Erklärung findet nicht statt und die Isolation und Einsamkeit von Léon wird nicht erklärt und wenig motiviert.	Durch Léons Offenbarung über seine Vergangenheit wird nicht nur ein wichtiger Schritt in der Entwicklung des Helden gezeigt, sondern auch seine Handlungen motiviert und plausibel dargestellt.
Die Kinofassung enthält die Stationen der Reise des Helden, ebenso einige der von Vogler beschriebenen Archetypen. Die Reise erscheint in der KF aber nicht so plausibel und motiviert, da Teile für das Verständnis der Figur fehlen.	Der DC enthält die selben Stationen wie die KF, allerdings werden durch Ergänzungen der KF die einzelnen Stationen detaillierter ausgearbeitet und dargestellt und führen dadurch zu einem besseren Verständnis der Figurenhandlungen.
Die Motive von Stan bleiben in beiden Fassungen ungeklärt.	Die Motive von Stan bleiben in beiden Fassungen ungeklärt.
Die Kinofassung setzt aufgrund der geringeren Informiertheit des Publikums <i>eher</i> auf die Erzählweise der Überraschung/Surprise.	Durch die detaillierte Darstellung des Alltags von Léon und Mathilda erhält das Publikum näheren Einblick in die Vorgehensweise von Léon. Das Ende des Films ist somit <i>eher</i> auf Basis des Suspense aufgebaut.

8.2 Beantwortung der Forschungsfragen

Anhand der Analyse und der Darstellung der Ergebnisse ist es nun möglich, die eingangs gestellten Forschungsfragen zu beantworten.

Forschungsfrage 1: Was sind mögliche Gründe für die Entstehung einer neuen Fassung?

Antwort: Es gibt verschiedene Gründe für die Entstehung einer neuen Fassung. Zum einen sind es Überlegungen den Absatz betreffend die sich darauf beziehen, mit einer neuen Fassung Liebhaber des Films anzusprechen, andererseits aber auch, wie im vorliegenden Fall, anhand eines Testscreenings die Präferenzen des Publikums zu testen und auf diese einzugehen. Den DC als Kinofassung auf den Markt zu bringen, hätte Léon vielleicht weniger Erfolg gebracht.

Der Regisseur selbst gab an, die Intention gehabt zu haben, im Director's Cut mehr Geheimnisse der Figuren preiszugeben.

Forschungsfrage 2.1: Welche Veränderungen entstehen bei einem ‚Director's Cut‘ in Bezug auf die Figur?

Antwort: Im vorliegenden Fallbeispiel zeigt sich, dass der Director's Cut intensiver auf die Figuren und ihre Beziehungen zueinander eingeht, ihre Handlungen durch eine Darlegung der Backstory plausibler und motivierter erscheinen lässt und dem Publikum einen tieferen Einblick in die Gefühlswelt der Figuren gibt und zu einem elaborierteren und geschlossenen Figurenmodell seitens der Zuseher führt.

Forschungsfrage 2.2: Welche Veränderungen entstehen bei einem ‚Director's Cut‘ in Bezug auf die Dramaturgie?

Antwort: Im vorliegenden Fall entstehen keine grundlegenden Veränderungen im Aufbau der Geschichte. Die Stationen der Reise des Helden werden absolviert, der Mittelteil/ zweiter Akt / Prüfungen erstreckt sich allerdings über einen längeren Zeitraum. Bezüglich der Erzählweise der Geschichte lässt sich feststellen, dass im DC *eher* auf Suspense als auf Surprise gesetzt wird.

Forschungsfrage 3: Welche Funktion erfüllen die variierten Stellen?

Antwort: Die Variationen erfüllen ideologische Funktionen auf der rezeptionsästhetischen, der moralischen und der erzähltechnischen Ebene. Der Director's Cut gibt dem Publikum mehr Informationen, wodurch das Figurenmodell geschlossen ist und die emotionale Anteilnahme und das Verstehen beim Publikum größer ist, allerdings läuft die Länge des Director's Cut den Zuschauergewohnheiten bezüglich der Länge zuwider.

Erzähltechnisch setzt der DC *eher* auf Suspense und auf moralischer Ebene ist der Director's Cut die vom Publikum abgelehnte Fassung, da in dieser Fassung ein latenter sexueller Unterton auszumachen ist.

9 Zusammenfassung und Ausblick

An dieser Stelle möchte ich die theoretischen und empirischen Erkenntnisse der Arbeit zusammenfassen und einen Ausblick auf die mögliche Weiterentwicklung der Filmindustrie geben.

Die theoretische Arbeit hat gezeigt, dass der Regisseur zwar nicht immer in der Filmgeschichte, aber in den letzten 30-40 Jahren ein wesentlicher Faktor nicht nur in der Filmproduktion, sondern auch in der Filmkritik und –Rezeption und vor allem im Bereich des Marketing war und ist.

Als entscheidender Faktor für diese Entwicklung ist, trotz Kritik und nicht vorhandenem einheitlichen Programm, die französische Nouvelle Vague anzusehen.

Ihre Vertreter und die erste Zeitschrift der französischen Filmzeitschrift Cahiers du cinéma haben maßgeblich dazu beigetragen, den Film vor allem mittels der Person des Regisseurs und seiner Vision zu betrachten. Dabei ist die Entwicklung eines persönlichen Stils des Regisseurs von entscheidender Bedeutung.

Dieser Auteurismus lässt sich auch heute noch in der Filmkritik und beim Publikum feststellen, wenn über Kultregisseure gesprochen und der neue Film eines Regisseurs mit Spannung erwartet wird.

Vor allem im Bereich des Marketings leistet der Regisseur einen wesentlichen Beitrag, da durch seinen Namen eine gewisse Erwartungshaltung bezüglich des Inhalts und der filmischen Umsetzung beim Publikum geweckt wird und dadurch eine Produktdifferenzierung und Abhebung vom Markt stattfindet.

Dennoch stößt der Regisseur an seine Grenzen, indem er sich dem Druck der Studios und der Sehgewohnheiten des Publikums beugen muss, wie die empirische Studie gezeigt hat. Die Möglichkeit ihre eigene Version bzw. Vision des Films umzusetzen und auf den Markt zu bringen, wird Filmemachern, auch wenn sie weniger einflussreich sind, durch die Etablierung des VHS-Marktes, aber vor allem durch die Entwicklung der DVD ermöglicht, die sich kostengünstig produzieren und transportieren lässt.

Das Projekt DVD hat viele Gewinner hervorgebracht. Sie bietet der Filmindustrie ein weiteres wichtiges und ertragreiches zusätzliches Standbein, den Filmemachern die Möglichkeit, ihre Version des Films umzusetzen und dem Publikum durch vorhandene Special Features und Spezialausgaben, einen Einblick hinter die Kulissen zu bekommen

und als Filmliebhaber, eine andere Version zu sehen und mehr über die Figuren zu erfahren.

Dabei entstehen aber auch Probleme.

Aktuell hat auch die amerikanische Filmindustrie mit der weltweiten Finanzkrise zu kämpfen. Es werden Einsparungen getätigt und Veränderungen innerhalb der Produktionsprozesse durchgeführt, die sich einerseits auf die Strukturen beziehen, andererseits aber auch Veränderungen bezüglich der Produktionsweise mit sich bringen. So werden aktuell vor allem bei der Fernsehproduktion andere Aufnahmeweisen erprobt (von einem Single-camera-setup zu einem Multicamera Set up), die helfen sollen, die Produktionskosten drastisch zu senken.

Aber auch Videopiraterie ist ein großes Problem für die Filmindustrie, das der Filmindustrie jährliche Verluste in Millionenhöhe beschert.

Durch die sich entwickelnden Möglichkeiten durch das Internet setzen viele Fernsehsender in Amerika darauf, ihre Angebote auch online zu Verfügung zu stellen und damit der Piraterie entgegenzuwirken. Dies bringt allerdings mit sich, dass die Filmschaffenden und Darsteller auch an dieser Einnahmequelle beteiligt werden wollen. Uneinigkeiten bezüglich dieser Beteiligung hatten für die Film- und Fernsehseason 2007/2008 fatale Auswirkungen, als die Drehbuchautoren in Amerika für mehrere Monate gestreikt haben. Die daraus resultierenden Konsequenzen wurden durch eine verzögerte Vermarktung und Ausstrahlung in Europa erst vor kurzen auch hier bemerkbar.

Weiters zeigt sich, dass der DVD-Markt mittlerweile gesättigt ist und nach einer Weiterentwicklung der Technik verlangt.

Welche Auswirkungen und Veränderungen die oben erwähnten Probleme und Ereignisse in Zukunft für die Strukturen und den Markt der Filmindustrie mit sich bringen werden, bleibt mit Spannung abzuwarten.

Die Industrie ist der zentrale und einflussreiche Faktor bei der Filmproduktion und versucht daher auch immer wieder neue Fassungen auf den Markt zu bringen. Dies geschieht aus unterschiedlichen Gründen und verfolgt vielschichtige Zwecke.

So kann eine Variation stattfinden, um den Film für ein anderssprachiges Publikum verständlich zu machen, um ideologische, ästhetische oder moralische Normen zu bedienen oder den Film für einen speziellen Markt (cinéphile) zu verändern und damit den Profit zu steigern.

Diese Variationen können Auswirkungen auf den Film haben, indem die Figuren und ihre Motive anders oder tiefgründiger beschrieben werden. Durch Spezialfassungen kann auch

das Ende eines Films variiert und Einfluss auf den Aufbau der Geschichte genommen werden.

Die Figur als fiktives Wesen im Film stellt einen zentralen Faktor bei der Filmrezeption dar. Anhand mentaler Repräsentationen im Kopf des Zusehers werden bestimmte Modelle von Figuren aktiviert und durch individuelle Züge der jeweiligen Figuren können diese Modelle ausgebaut werden.

Durch die Darstellung der Figuren, ihre äußere Merkmale, ihre Handlungen und Beziehungen zueinander entstehen gewisse Erwartungen seitens des Publikums über den weiteren Verlauf der Geschichte und die Entwicklung der Figuren.

Die gegebenen Informationen sind ein zentraler Faktor für die Modellbildung, wobei die Informationen auch dazu verwendet werden können, um mit konventionellen Modellen zu spielen und diese zu durchbrechen.

Neben der Figurendarstellung ist auch der Aufbau der Geschichte zentral und anhand dramaturgischer Mittel wie Licht, Kamera und Musik wird die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt und Emotionen, Einbindung in den Film und Spannung geschaffen.

Dabei haben sich in Theorie und Praxis unterschiedliche Modelle entwickelt, die Schwerpunkte auf den formalen Aufbau der Geschichte oder die Entwicklung der Figuren legen.

Die theoretische Reflexion hat gezeigt, dass diese Modelle nach einer kritischen Betrachtung und Veränderung gewisser Punkte durchaus für Theorie und Praxis des Films fruchtbar gemacht werden können.

Dabei ist es meines Erachtens zentral, verschiedene Modelle mit unterschiedlichen Schwerpunkten zu kombinieren, und den formalen Aufbau und die Figur auf eine Ebene zu bringen.

Der empirische Teil der Arbeit versuchte anhand eines Filmbeispiels die möglichen Veränderungen aufzuzeigen, die durch eine Variation der ursprünglichen Fassung entstehen können.

Dabei lässt sich feststellen, dass im vorliegenden Fall die Figuren durch die Variationen mehrdimensionaler und besser motiviert in ihren Handlungen dargestellt werden und die Hinzufügung einzelner Sequenzen nicht nur in Bezug auf ein besseres Verständnis der Figur als positiv zu bewerten ist, sondern dass sich durch die hinzugefügten Elemente Handlungen der Figuren plausibler und geschlossener erklären lassen.

Die Gründe für die stattfindenden Variationen stellten sich im vorliegenden Fall auf drei Ebenen dar. Zum einen auf der rezeptionsästhetischen Ebene, die die Präferenzen der Zuseher bezüglich der Sehgewohnheiten berücksichtigte (KF), zum anderen aber durch ein detailreicheres Figurenmodell die emotionale Einbindung steigerte (DC). Auf der moralischen Ebene wurde der Film aufgrund der Präferenzen des Publikums entschärft. Auf der erzähltechnischen Ebene setzt der Director's Cut bei der Darstellung des Höhepunktes auf die Erzählform des Suspense.

Anzumerken bleibt, dass sich diese Ergebnisse nicht ohne weiteres auf andere Filme und ihre Director's Cut übertragen lassen.

Ob ein Director's Cut die Figuren immer mehrdimensionaler und geschlossener und ihre Motive plausibler erscheinen lässt, müsste in einer breiter angelegten Studie untersucht werden.

Auch können die Funktionen der Variationen von Film zu Film unterschiedlich sein und sich nur durch eine breit angelegte Studie genau analysieren lassen.

Literaturverzeichnis

Addison, Heather (2003): *Hollywood and the rise of physical culture*. New York, NY: Routledge (American popular history and culture).

Aristoteles; Fuhrmann, Manfred (2006): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam.

Austin, Guy (1997): *Contemporary French cinema. An introduction*. Manchester: Manchester Univ. Press.

Balio, Tino (2005): 'A major presence in all of the world's most important markets'. The globalization of Hollywood in the 1990s. In: Neale, Steve; Smith, Murray (Hg.): *Contemporary Hollywood cinema*. London u. a.: Routledge, S. 58–73.

Bare, Richard L. (1971): *The film director. a practical guide to motion picture and television techniques*. New York NY: Macmillan.

Bildhauer, Katharina (2007): *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Blanchet, Robert (2000): *Hollywood 2.0: Ästhetische, ökonomische und historische Grundlagen des postklassischen Hollywoodkinos*. Diplomarbeit. Wien.

Bordwell, David (2006): *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (2002): *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2008): *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Buckland, Warren (2005): A close encounter with *Raiders of the Lost Ark*. Notes on narrative aspects of the New Hollywood blockbuster. In: Neale, Steve; Smith, Murray (Hg.): *Contemporary Hollywood cinema*. London u. a.: Routledge, S. 166–177.

Campbell, Joseph (1968): *The hero with a thousand faces*. New York: H. Wolff.

Caughie, John (Hg.) (1993): *Theories of authorship. A reader*. London: Routledge (British Film Institutereaders in film studies).

Christen, Thomas (2008a): *New Hollywood: Renaissance des amerikanischen Films*. In: Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.): *New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 51–74.

Christen, Thomas (2008b): *Junges französisches Kino*. In: Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.): *New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 166–180.

Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.) (2008): *New Hollywood bis Dogma 95..* Marburg: Schüren.

Cook, David A. (1998): *Auteur Cinema and the 'Film Generation' in 1970s Hollywood*. In: Lewis, Jon (Hg.): *The New American Cinema /// The new American cinema*. Durham: Duke Univ. Press, S. 11–37.

Corrigan, Timothy (2003): *The Commerce of Auteurism*. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): *Film and authorship*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, S. 96–111.

Crofts, Stephen (1998): *Authorship and Hollywood*. In: Hill, John; Gibson Church, Pamela (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 310–324.

Dale, Martin (1997): *The Movie Game. The film business in Britain, Europe and America*. London: Cassell.

Diederichs, Helmut H. (Hg.) (2005): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dyer, Richard (1998): Introduction to film studies. In: Hill, John; Gibson Church, Pamela (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 3–10.

Eder, Jens (2000): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit-Verl.

Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Ernst, Gustav; Becker, Jörg (Hg.) (1996): *Autorenfilm - Film Autoren*. Wien: Ed. Wespennest.

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.

Felix, Jürgen (1999): Luc Besson. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. 2., Stuttgart: Reclam, S. 69–72.

Felix, Jürgen (2003a): Autorenkino. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film-Theorie*. Mainz: Bender, S. 13–57.

Felix, Jürgen (Hg.) (2003b): *Moderne Film-Theorie*. Mainz: Bender.

Foucault, Michel (1993): What is an author. Extract. In: Caughie, John (Hg.): *Theories of authorship. A reader*. London: Routledge, S. 282–291.

Freytag, Gustav; Plinke, Manfred (2003): *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus-Verl.

Frisch, Simon (2007): *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren.

Garncarz, Joseph (1992): *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt am Main.

Gerstner, David A. (2003): The practices of Authorship. In: Gerstner, David A.; Staiger, Janet (Hg.): *Authorship and film*. New York, London: Routledge, S. 3–25.

Gerstner, David A.; Staiger, Janet (Hg.) (2003): *Authorship and film*. New York, London: Routledge.

Gomery, Douglas (1998): Hollywood as industry. In: Hill, John; Gibson Church, Pamela (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 245–254.

Grob, Norbert (2002): New Hollywood. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 418–423.

Hant, Peter (1992): *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*. Waldeck: Hübner.

Hayward, Susan (2003): *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge.

Hayward, Susan; Vincendeau, Ginette (Hg.) (2000): *French film. Texts and contexts*. London, New York: Routledge.

Hayward, Susan; Vincendeau, Ginette (2000): Introduction. In: Hayward, Susan; Vincendeau, Ginette (Hg.): *French film. Texts and contexts*. London, New York: Routledge, S. 1–8.

Hill, John; Gibson Church, Pamela (Hg.) (1998): *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Hiltunen, Ari (2001): *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*. Bergisch Gladbach: Bastei-Verl. Lübbe.

Jacobshagen, Patrick (2008): *Filmbusiness. Filme erfolgreich finanzieren, budgetieren und auswerten*; [mit über 30 Stellungnahmen von führenden Branchenprofis]. Bergkirchen: PPV Medien.

Jung, Carl Gustav (1985a): Über den Archetypus. Mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes. In: Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly (Hg.): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Zürich: Rascher, S. 67–87.

Jung, Carl Gustav (1985b): Über die Wiedergeburt. In: Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly (Hg.): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Zürich: Rascher, S. 125–162.

Jung, Carl Gustav (1985c): Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten. In: Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly (Hg.): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Zürich: Rascher, S. 11–52.

Jung, Carl Gustav (1985d): Zur Psychologie des Kindarchetypus. In: Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly (Hg.): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Zürich: Rascher, S. 163–196.

Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly (Hg.) (1985): *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Rascher.

Junkersdorf, Eberhard (1996): Braucht der Autorenfilmer einen Filmautor. In: Ernst, Gustav; Becker, Jörg (Hg.): *Autorenfilm - Filmautoren*. Wien: Ed. Wespennest, S. S. 30 - 39.

Koebner, Thomas (Hg.) (2002a): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam.

Koebner, Thomas (2002b): Dramaturgie. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 130–133.

Kolker, Robert P. (1998): The film text and the film form. In: Hill, John; Gibson Church, Pamela (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 11–23.

Krützen, Michaela (2006): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.

Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien - Methoden - Kritik*. Wien: Böhlau.

Lewis, Jon (Hg.) (1998): *The New American Cinema*. Durham: Duke Univ. Press.

Littger, Stephan (Hg.) (2006): *The director's cut. Picturing Hollywood in the 21st century*. New York: Continuum.

Manthey, Dirk (Hg.) (2006): *Making of Wie ein Film entsteht. Idee, Produktion, Drehbuch, Storyboard & Konzept, Regie, Kamera, Schauspieler, Kostüm & Design, Marketing, Kinos der Zukunft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Making of ..., Bd. 1).

Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verl.-Ges.

Mioc, Petra (2000): Jenseits der Normalität -. Reisen zum Planeten Luc Besson. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender, S. 253–263.

Mitry, Jean; King, Christopher (1963): *The aesthetics and psychology of the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2006): *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.

Nitsche, Lutz (2002): Hitchcock - Greenaway - Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Stuttgart: Metzler.

Rauscher, Andreas (2002): Alan Smithee. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam, S. 19–20.

Salokannel, Marjut (2003): Cinema in Search of Its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): Film and authorship. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, S. 152–178.

Sarris, Andrew (2003): The Auteur Theory Revisited. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): Film and authorship. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, S. 21–29.

Seeger, Linda (1999): Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen. Berlin: Alexander-Verl.

Singer, Michael (Hg.) (1998): A cut above. 50 film directors talk about their craft. Los Angeles CA: Lone Eagle.

Staiger, Janet (2003): Authorship approaches. In: Gerstner, David A.; Staiger, Janet (Hg.): Authorship and film. New York, London: Routledge, S. 27–57.

Stiglegger, Marcus (2000a): Splitter. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz: Bender, S. 11–26.

Stiglegger, Marcus (Hg.) (2000b): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz: Bender.

Thompson, Kristin (1999): Storytelling in the new Hollywood. Understanding classical narrative technique. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

Thompson, Kristin (2003): Storytelling in film and television. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

Thompson, Kristin; Bordwell, David (2002): Film history. An introduction. Boston, Mass.: McGraw-Hill.

Vogler, Christopher (2004): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) (2004): Fremdwörterlexikon. Köln: Bellavista.

Wexman, Virginia Wright (2003a): Introduction. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): Film and authorship. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, S. 1–18.

Wexman, Virginia Wright (Hg.) (2003b): Film and authorship. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press.

Wollen, Peter (2003): The auteur theory. Michael Curtiz and Casablanca. In: Gerstner, David A.; Staiger, Janet (Hg.): Authorship and film. New York, London: Routledge, S. 61–76.

Onlinequellen

Alle Quellen wurden am 01.06.2009 überprüft

Belson, Ken (2006): As DVD sales slow, Hollywood hunts for a new cash cow. Herausgegeben von New York Times. Online verfügbar unter http://www.nytimes.com/2006/06/13/technology/13disc.html?_r=1&scp=25&sq=DVD&st=Search

Demtschyna, Michael (1999): PAL's 4 % Speedup. Online verfügbar unter <http://www.michaeldvd.com.au/Articles/PALSpeedUp/PALSpeedUp.asp>

Frankel, Daniel (2007): DVD timeline. Looking back at the format's history. Herausgegeben von Variety. Online verfügbar unter <http://www.variety.com/article/VR1117963613.html?categoryid=2450&cs=1&query=DVD+development>

Gaitzsch, Markus (2004): Die formale Drehbuchstruktur. Online verfügbar unter www.prosiebensat1.com/downloadcenter/fotos/5/index.php?download=download_25_p01_s02m01_3

James, Alison (2007): Luc Besson's mogul makeover. Herausgegeben von Variety. Online verfügbar unter

<http://www.variety.com/article/VR1117966538.html?categoryid=1019&cs=1&query=Luc+Besson>

Keslassy, Elisa (2009): Audiences 'Taken' with French film. Herausgegeben von Variety. Online verfügbar unter

<http://www.variety.com/article/VR1118001229.html?categoryid=19&cs=1&query=Luc+Besson>

N.N: Box Office /business for Easy Rider. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0064276/business>

N.N: Writers Guild of America. Herausgegeben von imdb.com. Online verfügbar unter http://www.imdb.com/Sections/Awards/Writers_Guild_of_America_USA/

N.N (April 2009): DGA National Vice President Steven Soderbergh Testifies to Congress on the Problems of Film Piracy. Online verfügbar unter <http://www.dga.org/index2.php3>

N.N.: Director's Guild of America USA. Herausgegeben von imdb.com. Online verfügbar unter http://www.imdb.com/Sections/Awards/Directors_Guild_of_America_USA/

N.N. (25. Februar 2009): Unsicherer Staatsanwalt ändert Anklagepunkte. Herausgegeben von derstandard.at. Online verfügbar unter www.derstandard.at

Nesselson, Lisa (1996): Leon: Version Integrale. Herausgegeben von Variety. Online verfügbar unter

<http://www.variety.com/review/VE1117911012.html?categoryid=31&cs=1&query=Luc+Besson+Leon>

Rockenwagner, Patti; Sullivan, Chip (2008): Paramount and DreamWorks Principals Finalize Separation, Outline Terms for Future Projects Together. Online verfügbar unter <http://www.viacom.com/news/Pages/newstext.aspx?RID=120557>

Filme

Besson, Luc (1994): Léon. The Professional, Frankreich. Spielfilm, 106 Minuten.

Besson, Luc (1996): Léon. The Professional Director's Cut, Frankreich. Spielfilm, 127 Minuten.

C Anhang

Filmprotokoll Léon – The Professeional Kinofassung

Filmprotokoll Léon – The Professional Director's Cut

Bild	Nr.	Dauer	Ort	Handlung	Dialog	Figuren	Kamera	Musik/Ton	Reise	Anmerkungen
	0	21" 1'12"	New York				Kamerafahrt über das Wasser und Bäume, Panorama und Totale	Instrumental, Flötenmusik, ruhig.		Nicht-diegetischer Teil, Logo Gaumont. Eröffnungssequenz, Opening Credits.
	1	8'20"	Little Italy Restaurant	Zwei Männer sitzen sich am Tisch gegenüber, begrüßen sich und besprechen dann geschäftliches. Die Figur, die als Léon eingeführt wurde, trinkt ein Glas Milch, nimmt dann das Foto eines Mannes und steht auf.	Zwei Männer begrüßen sich auf italienisch. Danach besprechen sie einen geschäftlichen Auftrag.	Tony, Léon	Das Restaurant wird in einer Totalen von Außen gezeigt, die Kamera fährt darauf zu. Die Personen werden in Groß- und Detailaufnahmen gezeigt (Hände, Augen und Mund). Der Dialog ist in einem Schuss - Gegenschuss Verfahren geschossen.	Einsetzen von Trommel bzw. Paukenschlägen	Die gewohnte Welt	Set-up und Einführung des Ortes und der Figuren. Der Film spielt im New York der 1990er, in Manhattans Stadtteil 'Little Italy'.
			Hoteleingang	Der Mann vom Foto und sein Gefolge kommen in ein Hotel, werden begrüßt. Alles ist streng überwacht.	Der Concierge begrüßt den Mann als 'Mr. Jones'	Mr. Jones, Gefolge, Concierge	Close-up des Gesichtes von Mr. Jones, Concierge und Gefolge amerikanisch.	Trommel, Pauken, Glocken, dynamisch		
			Hotelzimmer Treppenhaus/	Sie haben Koffer voll mit Drogen bei sich. Die Dealer gönnen sich eine kleine Pause, Mr. Jones vergnügt sich mit einer Prostituierten. Ein Schatten fällt auf den Concierge, Léon spricht mit einem Wächter, man hört einen Schuss und sieht Blutspritzer am Boden. Léon geht nach oben, die Männer geraten in Panik und bereiten ihren Aufbruch vor. Léon tötet nacheinander alle Männer. Mr. Jones ist schwer bewaffnet, er ruft den Notruf. Aus dem Schatten taucht eine Hand mit einem Messer auf, das an den Hals von Mr. Jones gesetzt wird, als er mit der	Smalltalk und Anweisungen zwischen Mr. Jones und seinem Gefolge. 'You've got one half hour.' Es werden nur Anweisungen gegeben. Z.B.: 'Check the terrace!'	Mr. Jones, Gefolge, Prostituierte Mr. Jones, Gefolge, Concierge, Léon	Close-up des Gesichtes von Mr. Jones und der Prostituierten. Parallelmontage zwischen Lobby/Zimmer und Treppenhaus/Zimmer /Aufsicht auf den Concierge/Close-up Fahrstuhl Anzeige. Totale des Stiegenhauses mit Untersicht und Aufsicht. Groß: Sonnenbrille bzw. Auge, dass durch ein Schussloch von Außen in das Zimmer schauen.	Hintergrundgeräusche. Musik wirkt hektisch und wird lauter, bedrohlicher. Musik wird hektischer, elektronische Musik. In Momenten großer Spannung herrscht Stille Als Mr. Jones mit dem Rücken zur Wand steht, pulsiert die	Die gewohnte Welt	'Hook'

			Zimmer	Polizei verbunden wird. Die Prostituierte kommt aus dem Zimmer, beide Männer sehen sie an. Léon lässt ihn eine Nummer wählen, danach spricht er kurz mit dem Kunden, versichert sich, dass Mr. Jones die Stadt verlässt und verschwindet im Nichts.	Mr. Jones verspricht, die Stadt zu verlassen. Léon lässt ihn das laut sagen. „Do you understand? So say it.“	Mr. Jones, Léon, Prostituierte	Halbnah Léon und Mr. Jones, amerikanisch Prostituierte	Musik wie sein rasender Herzschlag. Danach Stille. Als Léon geht, setzt Sirenenlärm auf der Strasse ein. Vorgezogener Ton zur nächsten Szene: U-Bahngeräusche.		
	2	6'41"	U-Bahn, Supermarkt	U-Bahn Fahrt. Léon beim Einkaufen, danach geht er nach Hause, sieht sich hinter sich um.		Léon	In der U-Bahn amerikanisch von hinten, im Supermarkt amerikanisch im Profil.	U-Bahn, Strassenlärm, Passanten Gespräche. Ruhige Gitarrenmusik.		Einführung der Figuren: Man sieht erstmals Léons Gesicht, sieht wie er gekleidet ist – Strickkappe, Sonnenbrillen, Hochwasserhose, Mantel. Mathilda wird eingeführt. Ihre Kleidung ist einerseits noch kindlich, mit ihren Cartoonstrümpfen, aber sie gibt sich sehr erwachsen und aufreizend.
			Treppenhaus	Füße mit einer bunten Cartoonstrumpfhose werden durch das Treppengelände gesteckt, eine Hand hält eine Zigarette. Das Mädchen nimmt einen Zug. Léon kommt die Treppe hoch, sie versteckt die Zigarette, setzt sich unschuldig, lolitahaft hin und spricht ihn an. Léon geht auf sie ein, beugt sich zu ihr, sieht ihr Veilchen und geht dann in seine Wohnung wo er alles beobachtet. Ein Mann (Stan) kommt aus der Wohnung und stellt sich mit dem Rücken zur Kamera. Mathilda wirft ihre Zigarette weg, zwei Männer streiten miteinander. Malky stört Stan beim Musikhören, er dreht sich um, riecht an dem Vater und umarmt ihn. Schließlich setzt er dem Vater eine Deadline: Bis zum nächsten Tag muss er die Drogen gefunden haben. Stan geht und Mathildas Vater brüllt ihm wütend nach,	Lolitahaftes „Hi“. Von Mathilda. Léon will wissen warum, sie die Zigarette versteckt. „This building's full of rats. [...] Got enough problems.“ „What happened?“ „I fell off my bike.“ Mathildas Vater und Malky sprechen über gestreckte Drogen. „When he's into his music he hates to be disturbed.“ „Of course he didn't. Just do me a favor. Find out who did. By tomorrow.	Léon und Mathilda	Totale von Oben das Treppenhaus. Close-up Mathildas Augen. Shot/Reverse-Shot beim Dialog von Léon und Mathilda. Mathilda sitzt am Boden, daher auf unterschiedlicher Augenhöhe. Close-up von Mathildas Gesicht mit einem blauen Auge. Nah: Rücken von Stan. Nah und amerikanisch die Gesichter von Mathildas Vater und Stans Mann. Im Hintergrund ist Mathilda zu erkennen. Close-Up: Stan von vorne. Close-up der Gesichter von Stan	Es sind Stimmen aus einer Wohnung zu hören. Unruhige und beunruhigende, dramatische	Gewohnte Welt	Bei Minute 13' 12" sind alle drei zentralen Figuren eingeführt.

			Léons Wohnung	beschimpft Mathilda und gibt ihr eine Ohrfeige, sie läuft in die Wohnung. Léon hat die Szene am Flur durch den Türspion beobachtet, er geht ins Wohnzimmer, stellt seine Pflanze vom Fenster, zieht sich aus, duscht, sitzt in der Küche und trinkt Milch, bügelt und pflegt seine Pflanze. Er legt eine Waffe auf den Tisch, setzt sich hin, seine Sonnenbrillen auf und macht das Licht aus.	Noon.' 'Hey! I didn't cut your shit! Find out yourself!'	Léon	und Mathildas Vater. Close-up von Léons Pflanze. Amerikanisch in der Küche. Totale beim Bügeln. Close-up der Waffe und Nah Léons Gesicht. Fade to black.	Geigenmusik setzt ein. Geigenmusik, tragend, erscheint schwerfällig und traurig.		Ein wichtiger Begleiter Léons, seine Pflanze, wird eingeführt. Seine Wohnung wird etabliert und auch einige Gewohnheiten Léons (Milch trinken).
	3	5'44"	Mathildas bzw. Léons Wohnung Léons Wohnung Treppenhaus	Der nächste Morgen. Die Familie beim aufwachen. Jeder geht seinen Tätigkeiten nach. Die Mutter ist im Bad, Mathildas Schwester macht Aerobic, ihr kleiner Bruder kommt zum kuscheln. Léon absolviert sein Fitnesstraining. Während die Eltern im Bad Sex haben, streitet sich Mathilda mit ihrer Schwester, wer Fernsehen darf, die Situation eskaliert und die Schwester schlägt Mathilda. Mathildas Schulleiterin ruft an und erkundigt sich nach ihr. Mathilda gibt sich als ihre Mutter aus und sagt, dass Mathilda tot ist. Léon stellt seine Pflanze ans Fenster und verlässt dann das Haus und belauscht einen Streit der Familie. Danach geht er ins Kino und sieht sich einen Gene Kelly Film an. Léon trifft Mathilda im Treppenhaus. Sie hat eine blutige Nase, er gibt ihr ein	„She is dead!“ „Is life always that hard, or just when you're a kid?“	Mathilda, Mathildas Eltern, ihre Schwester, ihr Bruder. Léon Léon und Mathilda	Familienmitglieder werden in amerikanischen Einstellungen gezeigt. Mathilda und Léon in Nah und Close-up gezeigt. Crosscutting zwischen Mathilda und Léons Wohnung. Naheinstellungen von Léon	Orchestermusik mit Geige setzt ein. Keine Musik, nur Musik bzw. Pfeifen aus dem Gene Kelly Film, das anhält, bis Léon Mathilda im Treppenhaus trifft. Ruhige Geigenmusik setzt ein.	Gewohnte Welt	Film im Film

				Taschentuch. Mathilda muss Lebensmittel für ihre Familie besorgen und fragt Léon, ob sie für ihn zwei Liter Milch mitnehmen soll.	„Always like this.“			Bassteine setzen ein.		Erinnerung an die gesetzte Deadline.
   	4	12'	Treppenhaus, Mathildas Wohnung, Supermarkt, Léons Wohnung	Stans Leute kommen in das Haus. Stan nimmt eine Pille, stürzt die Wohnung und erschießt zuerst Mathildas große Schwester, dann die Mutter und wendet sich dann dem Vater zu. Stan spricht über Musik, vor allem über Beethoven und Mozart. Seine Leute durchsuchen die Wohnung. Mathildas kleiner Bruder hat sich unter dem Bett versteckt. Mathildas Vater greift zu einem Gewähr, gleichzeitig einer von Stans Männer zu einem Messer. Er sticht die Matratze auf und sucht nach Drogen, Mathildas Vater schießt und versucht zu flüchten, was ihm aber nicht gelingt. Stan schießt auf den am Boden liegenden Vater ein, weil er wütend darüber ist, dass sein Anzug ruiniert ist. Mathilda kommt vom Einkaufen zurück und als sie aus dem Aufzug steigt, sieht sie, dass ein Kampf stattgefunden hat. Sie geht an ihrer Wohnung vorbei und sieht ihren Vater tot am Boden liegen. Mathilda läutet an Léons Tür und bittet ihn, ihr zu öffnen, er ist unschlüssig, was er machen soll. Mathilda weint und läutet erneut, Léon öffnet ihr die Tür. Mathilda packt den Einkauf	„I love this calm moment before the storm.“ „But for this kind of work he's a little bit light.“ „Look what you did!“ „He ruined my suit!“ „You killed the four year old kid! Did you really have to do that?“ „We where doing our job!“	Stanfield, seine Untergebenen (Malky, Blood, Benny und zwei weitere), Mathildas Familie, Léon und Mathilda	Schnitt auf Close-up einer Uhr, die kurz vor 12 Uhr anzeigt. Totale des Flurs. Crosscutting mit den Tätigkeiten der Familie in der Wohnung und Close-ups von Léon, der das Geschehen durch den Türspion beobachtet. Alle werden in amerikanischen Einstellungen gezeigt, Mathildas kleiner Bruder in Großaufnahme. Detailaufnahmen des Messers und des Gewährabzugs. Slowmotion Aufnahmen von Mathilda, wie sie den Flur entlang auf Léons Wohnung zugeht. Close-up von Mathilda und Léon als sie an der Tür läutet. Als er öffnet, fällt weißes Licht auf Mathilda.	Als Mathilda den Supermarkt verlässt, setzt Musik ein, die melancholisch ist. Dieses Thema wiederholt sich später	Gewohnte Welt Ruf zum Abenteuer	Stan nimmt eine Pille und ist danach ‚verwandelt‘. Er ist der Gestaltwandler und der Schatten Mathilda übertritt eine Schwelle und ruft als Herold zum Abenteuer / Veränderung...

				aus, Léon beobachtet weiter die Szene am Flur. Stanfields Leute entdecken auf einem Foto, dass es drei Kinder gegeben hat, sie machen sich auf die Suche nach dem dritten Kind. Einer der Männer steht vor Léons Tür, Léon bereit, den Mann zu erschießen, als Mathilda den Fernseher einschaltet. Beide Männer erschrecken, der Mann geht davon. Stan und seine Leute verlassen die Wohnung.				im Film noch mal. Als Stan und seine Leute die Wohnung verlassen, sind auf der Strasse Polizeisirenen zu hören.		
   	5	8'42"	Léons Wohnung	Mathilda sitzt in Léons Küche. Mathilda weint und spricht über ihre Familie. Léon versucht sie aufzuheitern. Mathilda ist der Ansicht, dass sie sich mehr um ihren Bruder gekümmert hat als ihre Mutter und beschimpft sie als 'Schwein'. Léon erklärt ihr, dass Schweine viel netter sind als Menschen und gar nicht stinken, er hat sogar selbst ein Schwein in seiner Küche. Als Beweis steht er auf holt 'Piggy'. Mathilda fragt Léon nach seinem Namen und findet ihn toll, woraufhin Léon seine Milch verschüttet. Daraufhin wird Léon abweisend und will wissen, wann Mathilda wieder gehen wird und verlässt den Raum. Mathilda wendet sich Léons Koffer zu und findet all seine Waffen und findet heraus, dass Léon ein 'Cleaner' ist und findet das 'Cool'. Mathilda möchte wissen, ob Léon alle umbringt und wie viel das kosten würde. Mathilda schlägt Léon einen Deal vor. Sie putzt und arbeitet für ihn und dafür lernt er ihr,	Mathilda hält nicht viel von ihrem Vater, bzw. ihrer Stiefmutter oder Halbschwester. 'Because they killed my brother... What the hell did he do? He was four years old. He never used to cry. Just used to sit next to me and cuddle...' 'You mean you're a hitman?' 'Yeah.' 'Cool.' 'No women, no kids, that's the rules.'	Léon und Mathilda	Der Dialog der beiden ist in typischen Schuß-Gegenschußverfahren aufgenommen. Die beiden werden zunächst in Halbnah Einstellungen gezeigt... Danach in Close-ups. Close-up von Léons Waffen. Halbnah Aufnahmen der beiden.	Ruf zum Abenteuer Weigerung des Helden Begegnung mit dem Mentor	Hier ist ein erster kleiner Unterschied bei den beiden Fassungen zu erkennen. Als Mathilda Léons Koffer öffnet, wird der Koffer und seine Waffen in einem Close-up gezeigt. Dieser dauert in der KF etwa zwei Sekunden länger als im DC. Léon weigert sich, sein isoliertes Leben aufzugeben. Er gibt sich zufrieden mit seinem ritualisierten Leben.	

				wie man Menschen umbringt. Léon sagt, dass es eine harter Tag war und sie jetzt schlafen gehen sollten. Er bringt sie zu Bett, wo Mathilda nach seiner Hand greift und setzt sich danach wie gewohnt in seinen Stuhl. Léon wird in der Nacht wach, nimmt seine Pistole, steckt den Schalldämpfer an und stellt sich vor Mathildas Bett, kann aber nicht abdrücken.						
				Nächster Morgen: Léon absolviert sein Fitnesstraining, Mathilda frühstückt. Léon ist es egal, was ab jetzt mit Mathilda passiert und wohin sie geht, Hauptsache, sie geht weg von ihm.	'Sleep well? Good, because after breakfast you gotta take off. 'Where to?' 'Not my problem.'					
				Mathilda schreibt etwas auf einen Zettel, geht zu Léon, der seine Waffen reinigt und gibt ihm den Zettel. Sie stellt fest, dass er Analphabet ist und sagt, dass sie beschlossen hat, was sie mit ihrem Leben machen will: Sie will Cleaner werden wir Léon. Léon gibt ihr als Abschiedsgeschenk eine Waffe, aber Mathilda weigert sich zu gehen, sie weiß, dass sie niemanden hat und alleine kann sie nicht überleben. Sie versucht Léon zu überreden, als Paar aufzutreten, wie Bonnie und Clyde, aber er will nur alleine arbeiten. Léon macht Mathilda Vorwürfe, dass sie ihn quält, obwohl er so nett zu ihr war. Mathilda nimmt die Waffe die Léon ihr gegeben hat und schießt ein paar mal aus dem Fenster.	"I wanna be a cleaner" 'I've been nothing but nice to you! I even saved your life yesterday, right outside the door.' 'Right, so now you're responsible for it. If you saved my life, you must have saved it for a good reason.'					
		New Yorks Strassen		Das überzeugt Léon und sie packen ihre Sachen. Sie gehen auf New Yorks Strassen, Léon erklärt ihr,			Totale der beiden auf New Yorks Strassen, im Hintergrund sieht man verschiedene Wolkenkratzer.	Als die beiden auf der Strasse stehen, setzt wieder das Thema ein, das zuvor schon zu hören war.		

 	6	2'46"	Hoteleingang/-Lobby Hotelzimmer	Aufnahmen eines New Yorker Hotels von Außen. Léon und Mathilda gehen darauf zu. Sie checken beim Concierge ein, der hinter seinem Tisch sitzt. Léon stellt seinen Koffer und Tasche auf dem Dresen ab. Der Concierge ist besorgt wegen des Geigenkoffers, da die Musik die anderen Gäste stören könnte, aber Mathilda erklärt ihm, dass sie dringend üben muss. Die beiden bekommen ein Zimmer im 4. Stock ganz hinten. Der Concierge gibt Léon das Gästebrett um seine Daten aufzunehmen. Da er aber nicht schreiben kann, ist er wie erstarrt. Mathilda übernimmt die Führung und lässt sich kreativ auf alles etwas einfallen. Léon ist erstaunt. Sie geht mit dem Gästebrett nach oben. Der Concierge ist entzückt über Mathilda und versucht, Léon in ein Gespräch über Kinder zu verwickeln, doch Léon geht nicht darauf ein. Er lässt seine Pflanze beim Concierge stehen und bringt seine Sachen nach oben. Während Mathilda das Gästebrett ausfüllt, checkt Léon das gesamte Hotelzimmer durch. (Auf versteckte Personen, Fluchtwege). Danach nimmt er in einem Stuhl Platz. Mathilda hat alles ausgefüllt. Mathilda steht auf, geht zu Léon und kniet sich ihn. Sie flieht Léon an, sie zu unterrichten, will auch nur die Theorie lernen, da sie eine Sache braucht, an der sie sich festhalten kann, bis ihr Kopf	'Mister. I have to use it because I have an audition at Julliard next month and I have to practice.' 'Daddy, can I please fill them out, you know how I like to check in to hotels!' 'Léon, I want you to teach me how to be like you. I wanna be strong like	Léon, Mathilda und Concierge	Aufnahmen von Wolkenkratzen in Untersicht. Die Kamera neigt sich nach unten und zeigt das Schild des Hotels und danach Léon und Mathilda in einer Totalen. Nahaufnahmen beim Check-In und Schuss/Gegenschuss des Dialogs. Totale von Léon, als er das Hotelzimmer checkt. Close-up von Mathilda und Léons Gesicht, als Mathilda vor ihm kniet.	Das Thema von vorher wird beendet, bis sich die beiden im Hotelzimmer befinden. Als Léon das Hotelzimmer checkt, gibt es Orchestermusik mit Paukenschlägen und Streichern, die ein Staccato spielen.	Überschreiten der ersten Schwelle.	Léon ist aber auch als Vaterfigur für Mathilda zu sehen. Mathilda übernimmt mit ihrem Einfallsreichtum die Funktion des Tricksters und sorgt damit auch für lustige Momente.

				wieder klar ist Léon gibt sich geschlagen und will einen Drink (= Milch). Mathilda macht sich auf den Weg um eine zu besorgen.	you, smart like you. ¹					
	7	4'45"	Tonys Restaurant	Léon ist in Tonys Restaurant. Die beiden Männer stoßen an, im Hintergrund ist ein Gast, ein älterer Herr zu sehen, an der Wand hängen viele Bilder.		Tony und Léon, Angestellte Tonys, ein Gast	Close-up: 2 Hände, die jeweils ein Glas in der Hand halten. Schnitt auf den Gast in der Ecke.			Tony ist der Schwellenhüter, er warnt Léon vor Veränderungen. Tony ist aber auch ein Verbündeter Léons.
				Ein Junge öffnet eine Tür, ein Mann kommt heraus und geht mit einem Koffer auf den Tisch von Tony und Léon zu und stellt den Koffer ab.	'I like to stay in shape.'					
			Am Dach eines New Yorker Wolkenkratzer	Die beiden reden über das Geschäft und Tony wundert sich, wozu Léon eine Waffe für Anfänger braucht, da er doch ein 'Pro' ist. Während des Dialoges lächelt Léon das erste Mal. Léon nimmt den Koffer, will zuerst nicht überprüfen, was darin ist, aber Tony ermahnt ihn, zu überprüfen, ob es das ist, was er will.	'Change ain't good, Léon. You know?' 'Check it.' 'I trust you.' One thing's got nothing to do with the other. Remember that, Léon.'	Léon, Mathilda, Passanten im Park	Aufnahmen von Léon und Mathilda auf dem Dach in Naheinstellungen. Als sie sich auf die Lauer legen, sind sie in einer Totalen zusehen, im Vordergrund New Yorks Wolkenkratzer und der Central Park. Zwei Autos fahren auf die Kamera zu. Der Jogger, gezeigt in amerikanisch, leicht von unten aufgenommen. Es laufen Jogger von links nach rechts ins Bild, von der anderen Seite kommt der Mann mit seinen Bewachern auf die Kamera in einer Totalen zu.	Musik setzt ein, als Léon die Waffe auspackt. Orchestermusik mit einer Oboe (?)		
			s/Central Park	Hände packen eine Waffe aus einem Koffer aus und setzen sie zusammen. Léon gibt Mathilda noch Tipps zu der Waffe.						
				Danach legen sie sich auf dem Dach auf die Lauer, damit Mathilda üben kann.						
				Autos kommen auf einer Strasse angebraust, Männer springen heraus, im Hintergrund sind Reporter zu sehen. Ein Mann (wahrscheinlich ein Politiker), im gelb-orangen Jogginganzug steigt aus einem Auto, umringt von Sicherheitsleuten auch im Trainingsgewand.	'Keep calm. Don't take your eyes off him. Breathe easy, watch his movement. Pretend you're running					
				Mathilda sieht durch das Fadenkreuz ihres Gewehrs, hat zuerst Kinder und Mütter im Visier, erinnert sich aber an Léons Regel.			Während Léon Mathilda Tipps gibt, fährt die Kamera immer näher auf die beiden zu und endet			

Bewährungsproben, Feinde und Verbündete;

				Léon gibt Mathilda Tipps, wie sie sich auf den Schuss vorbereiten soll. Mathilda schießt und trifft den Jogger (mit einer Farbkapsel). Die Männer des Joggers stürzen sich auf ihn um ihn zu beschützen und versuchen herauszufinden, woher der Schuss gekommen sein könnte. Léon ist beeindruckt und Mathilda möchte nun wirklich auf jemanden schießen. Die beiden packen ihre Ausrüstung zusammen und verlassen das Dach.	with him.' 'One shot! Not bad, huh? Can we try with real bullets now?'		bei einer Detailaufnahme der beiden Gesichter.			
   	8	5'30"	Léon und Mathildas Appartement	Es wird der Alltag von Léon und Mathilda gezeigt. Léon hat einen streng ritualisierten Ablauf. Morgens stellt er zuerst seine Pflanze aus dem Fenster, dann absolviert er sein Sportprogramm, es gibt Frühstück (immer mit einem Glas Milch). Léon zeigt Mathilda, wie man Waffen zusammen baut und reinigt, sie muss auch am Fitnessprogramm teilnehmen, sie wäscht, kaut ein, putzt. Mathilda muss überall mithalten. Mathilda entwickelt ihr eigenes Trainingsprogramm: Sie macht jetzt Aerobic wie ihre Halbschwester, Léon kann darüber nur den Kopf schütteln. Doch auch Léon muss mit Mathildas Plan mithalten: Er muss jeden Tag schreiben üben. Dazu diktiert ihm Mathilda verschiedene Geschichten (Sokrates). Eines morgens durchbricht Mathilda diese Routine, sie braucht Abwechslung und schlägt ein Spiel vor, das gut fürs Denken ist, genau das,	'No discussion!'	Léon und Mathilda	Meist Nah-Einstellungen der beiden. Als Mathilda vorschlägt ein Spiel zu spielen, befindet sich die Kamera auf ihrer Höhe, Léon	Während der Putzszene läuft der Song 'Venus as a boy' von Björk. his wicked sense of humour suggests exciting sex his fingers focus on her touches, he's venus as a boy he believes in beauty he's venus as a boy he's exploring the taste of her arousal so accurate he sets off the beauty in her he's venus as a boy he believes in beauty	Bewährungsproben Erste Versuche einer Veränderung	Die Zeit wird gerafft dargestellt. Erste Versuche einer Veränderung. Durch die Darstellung von bekannten Figuren wird mit Verweisen und Zitaten anderer Filme gespielt, wie es für das postklassische Kino üblich ist. Ausbruch aus den Ritualen.

			was Léon braucht. Léon willigt ein und Mathilda hüpfte überglücklich ins Schlafzimmer, wo sie sich verschiedene Kostüme zusammen sucht und Léon muss die von ihr dargestellten Figuren erraten.			blickt zu ihr hinab.	he's venus as a boy		
			Mathilda verkleidet sich zuerst als Madonna und singt „Like a Virgin“. Léon erkennt die Figur nicht, ist aber sprachlos über die freizügige Darbietung.			Bei Mathildas Vorführungen kommt die Kamera immer näher an Léon heran und endet schließlich in einem Close-up bei Marilyn Monroe.			
			Danach verkleidet sich Mathilda als Marilyn Monroe, die J.F. Kennedy ein Geburtstagsständchen singt. Léon ist peinlich berührt und kann Mathilda fast nicht ansehen.				Als Mathilda sich zu verkleiden beginnt, setzt Musik, gespielt von einem Akkordeon ein.		
			Als nächstes imitiert Mathilda Charlie Chaplin, Léon ist knapp davor, die Figur zu erraten, weiß es schlussendlich aber doch nicht.						
			Mathilda singt und tanzt vor Léon ein Stück aus dem Film „I'm singing in the rain“ mit Gene Kelly. – Léon landet einen Treffer, Mathilda ist erleichtert und Léon freut sich und lächelt.						
			Danach muss Léon eine Figur darstellen. Léon verkleidet sich als John Wayne in einer seiner vielen Westernrollen.						
			Mathilda tippt zuerst auf Clint Eastwood und muss dann aufgeben.						
			Mathilda stellt Léons Pflanze raus.	It's my best friend. Always happy. No questions. And it's like me, you see? No roots. If you really love it, you should plant it					
			An einem Tag sitzen die beiden zusammen, Léon pflegt seine Pflanze, Mathilda sitzt im Sessel und sieht ihm dabei zu. Léon sagt, wie wichtig ihm die Pflanze ist und lächelt wieder. Mathilda findet, die Pflanze gehört ins Grüne und nicht in						

				die Wohnung. Mathilda meint, dass Léon sich um sie kümmern soll, damit sie wachsen kann. Léon wird übermütig und nimmt den Wassersprüher und bespritzt Mathilda, die beiden laufen durch die ganze Wohnung und haben Spaß. Mathilda überschüttet Léon mit einem Eimer Wasser und Léon lacht das erste und einzige Mal aus vollem Herzen.	in the middle of a park so that it can have roots.... I'm the one you should be watering if you want me to grow.'					
	9	7'06"	Tonys Restaurant	Tony steht mit zwei Köchen in seiner Küche und bereitet ein Gericht zu, er gibt ihnen Anweisungen, wie gekocht werden soll. Mathilda steht vor dem Restaurant, wartet auf Léon und winkt ihm zu. Léon sitzt am Tisch, neben ihm der ältere Gast, der immer bei Tony ist. Tony gibt den Herren etwas zu essen und setzt sich dann zu Léon. Léon erklärt Tony, dass er viel trainiert hat und fragt nach, wie es mit dem Geld aussieht, das er verdient und das Tony für ihn verwahrt. Tony weiß sofort, dass es um eine Frau geht und erinnert Léon an seine Vergangenheit. Tony sagt, dass Léon sein Geld jederzeit haben kann, dass er es besser verwahrt als eine Bank, da er alles im Kopf hat und es keinen Papierkram gibt. Tony gibt Léon \$ 1000.- und holt eine Akte, mit Léons nächstem Fall und bestellt für ihn ein Glas Milch. Während Tony weg ist, sieht Léon, wie Mathilda auf der Strasse von einem Jungen eine Zigarette bekommt und mit ihm redet. Er steht auf und geht vor das	'I missed you and you missed some nice jobs, too.' 'Léon, you gotta be careful with women. Remember when you arrived in this country, Léon? When I took you in, you were still wet behind the fucking ears, and already you were in deep shit because of a woman...'	Tony, Léon und Mathilda		Die Szene wird von Musik mit Akkordeon und Schellen begleitet.	Erste Veränderung	Backstory und Backstorywound von Léon werden das erste Mal angesprochen, jedoch nicht näher erläutert. Tony ist weiter der Schwellenhüter, der sich gegen Veränderungen ausspricht, Léon hat seine alte Welt aber schon verlassen und neue Fähigkeiten erworben (lesen und schreiben). Der Held erleidet auf seiner Reise aber auch Rückschläge und wird verletzt. Léon bricht das Gespräch mit Mathilda ab und wird verwundbar.

			Léon und Mathildas Appartement	Restaurant, zieht Mathilda von dem Jungen weg und rügt sie, dass sie nicht vorsichtig ist, zuviel flucht und endlich mit dem Rauchen aufhören soll. Mathilda schnippt die Zigarette weg und willigt in alles ein. Léon geht wieder zurück ins Restaurant.						
			Léon und Mathildas Appartement	Die beiden sind zurück im Appartement. Mathilda lässt sich auf das Bett fallen. Sie sagt Léon, dass sie sich in ihn verliebt, Léon verschluckt sich erneut an seiner Milch und fragt genauer nach. Mathilda kann das Gefühl in ihrem Bauch spüren und ist endlich ihren Knoten los. Léon blockt das Gespräch ab und macht sich auf den Weg zur Arbeit.	'Léon, I think I'm kind of falling in love with you.'		Mathilda wird am Bett liegend aus der Vogelperspektive aufgenommen. Während des Dialogs kommt ihr die Kamera immer näher. Close-up von Mathilda, als sie Léon auf der Strasse nachsieht. Léon wird aus der Vogelperspektive in einer Totalen gezeigt.			
			Léon und Mathildas Appartement	Er zieht sich an, packt seinen Koffer und verlässt das Appartement. Vor dem Appartement lehnt er sich an die Wand, setzt seine Mütze und Sonnenbrillen auf, läuft die Treppe hinunter, am Concierge vorbei, der versucht mit ihm ins Gespräch zu kommen und tritt auf die Strasse, die er dann entlang geht.						
			Léon und Mathildas Appartement	Mathilda beobachtet ihn vom Fenster aus.				Als Léon das Appartement verlässt, setzt Orchestermusik ein, die dramatisch und schwer ist, mit hohen Tönen von einer Geige gespielt.		

  	10	7'58'	Hotelloobby	Mathilda ist in der Hotelloobby und unterhält sich mit dem Concierge, der sich über ihr Befinden erkundet und Small Talk führt. Er will wissen was ihr Vater für einen Beruf hat. Der Concierge ist entsetzt. Mathilda winkt ihm verführerisch zu und verlässt das Hotel.	'Well, he's a composer. Except he's not really my father. He's my lover.'	Concierge und Mathilda.	Der Dialog ist aus Mathildas Perspektive aufgenommen, der Concierge in leichter Untersicht.	Als Mathilda sagt, dass Léon ihr Lover ist, gibt es Donnergeräusche.	Bewährungsproben	Mathilda als Katalysator bringt Dinge in Gang.
			Mathildas altes Appartement	Vor dem Supermarkt bzw. Mathildas altem Appartement. Sie geht an einem Officer vorbei, der den Tatort bewachen soll, aber mehr damit beschäftigt ist, mit einer Bewohnerin des Hauses zu flirten. Mathilda schmuggelt sich an dem Officer vorbei, steigt durch die Polizeiabsperrung hindurch in ihre alte Wohnung. Mathilda geht in ihr altes Zimmer, holt eine Tasche und ihren Stoffhasen. Sie geht durch das Appartement und steht dann auf der Bodenmarkierung, die die Leiche ihrer Schwester anzeigt. Mathilda schreckt zurück und drückt ihren Hasen an sich. Sie geht weiter, kennt das Geldversteck ihres Vaters und holt einen großen Packen Geldscheine heraus. Es sind Schritte und Stimmen von draußen zu hören, Mathilda schreckt zurück, packt ihre Sachen und versteckt sich im Nebenzimmer, wo sie das Gespräch der Männer mithört. Herein kommt Stan mit zwei Beamten, die den Vorfall untersuchen. Er schildert den Tathergang, die Ermittler sind aber skeptisch und bitten um mehr Kooperation.		Mathilda, Officer, Stan und zwei Ermittler.	Nah vor ihrem alten Appartement. Close-up Füße, die über Spielsachen steigen. Die Szene wird untermalt von klassischer Musik mit Klavier und Geige. Stan in amerikanisch, als er den Ermittlern die Situation schildert, tritt dann näher an sie heran			Die Motivation für Stans Handeln bleibt völlig unklar.

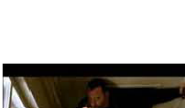
			D.E.A. Gebäude Léon und Mathildas Appartement	Stan wird wütend und sagt, sie sollen in sein Büro kommen, geht Richtung Wohnungstür, reißt das Absperrband herunter und tritt auf die Straße, wo er einem kleinen Jungen den Basketball wegnimmt. Er steigt in ein Auto, das mit Sirenen ton weg fährt. Mathilda ist ihm gefolgt, hält ein Taxi an, das Stans Auto folgen soll. Der Fahrer ist etwas ungläubig und fühlt sich wohl an eine Filmverfolgungsjagd erinnert. Stans Wagen hält vor einem Gebäude (Departement of Justice, D.E.A.), wird von einem Officer beim Vorbeigehen begrüßt und geht hinein. Mathilda steht bei einer Säule und beobachtet Stan. Mathilda ist zurück im Appartement, kuschelt mit ihrem Hasen und sieht fern. Léon kommt zurück. Léon ist offensichtlich verletzt, an seiner Hand ist Blut, sperrt die Türe auf, Mathilda wechselt den Fernsehkanal und knabbert Chips. Léon stellt Mathilda eine Tüte hin und gibt es ihr als Geschenk. Mathilda öffnet es nicht, darum packt Léon das Geschenk aus. Es ist ein rosa Spitzenkleid. Es klopft an der Tür. Der Concierge und zwei weitere Männer stehen vor der Tür und stellen Léon zur Rede. Léon und Mathilda sind mit ihren Sachen auf der Straße und wieder auf Wohnungssuche. Die beiden sind in einem neuen Appartement	you? 4602' 'Follow the blue car! And I suppose you mean to blast the music and go through lights, eh?' 'Can I have a word with you?'	Léon, Mathilda und Concierge.	und ist in halbnah. Die Kamera fährt auf Mathilda zu. Close-up. Türknauf mit Schlüssel, eine Blutverschmierte Hand dreht den Schlüssel um. Der Dialog ist aus Mathildas Perspektive aufgenommen, Léon erscheint in leichter Untersicht. Totale der beiden auf der Straße, sie kommen auf die	Paukenschläge, als Stan in das Auto steigt und wegfährt. Trommeln sind zu hören, als der Concierge Léon zur Rede stellt. Danach setzt wieder das Filmthema ein.		
---	--	--	---	---	--	--------------------------------------	---	---	--	--

			Tony's Restaurant	angekommen, Mathilda schlendert durch die Wohnung. Léon steht unter der Dusche und näht seine Wunde.	'Nicer than people, eh?' 'I was thinking. If something happens to me some day.' Hey, Léon, nothing's gonna happen to you. You're indestructible.' 'Tony. I thought about my money. You remember the girl who came here the other day?' 'eah.' Her name is... Mathilda.. If anything happens to me, I... I'd like you to give her...my money.' 'You can count on me, Léon.' 'hank you, Tony.'	Tony und Léon.	Kamera zu. Close-up: Füße in der Badewanne, Blut läuft den Abfluss hinunter; Dialog in Halbnah geschossen.		Diese Szene macht in der KF wenig Sinn, da Tony und Mathilda hier nie aufeinander getroffen sind.
				Mathilda steht vor dem Spiegel und setzt sich eine Mütze und Sonnenbrillen auf. Mathilda steht vor einem Imbissstand vor dem D.E.A. Gebäude.		Mathilda, Stan, Sicherheitspersonal, Stans Kollegen, Léon.	Close-up Mathildas Gesicht.	Vordringen zur tiefsten Höhle.	Léon checkt immer die Tür. Hier ist ein Logikfehler des Films: In der Szene beim Chinesen war nur Malky vor Ort, alle Augenzeugen

			Gebäude Innen China-restaurant	Stan steigt aus dem Auto,, geht Richtung Eingang, dann noch einmal zum Auto zurück und dann hinein. Mathilda folgt ihm, in der Hand hat sie ein Essenspaket. Sicherheitspersonal und verschiedene Angestellte. Stan geht durch die Sicherheitskontrolle, gefolgt von Blood. Stan weist einen Officer zurecht, er solle Haltung annehmen. Mathilda geht auch durch den Sicherheitscheck, trägt sich in eine Liste ein und beobachtet Stan. Das Sicherheitspersonal ist mehr damit beschäftigt, mit jungen Kolleginnen zu flirten, als Mathilda Beachtung zu schenken. Mathilda sucht Stan in den Toilettenkabinen. Die Tür knallt zu. Man sieht Stan in einer Ecke stehen. Er geht auf Mathilda zu, bleibt vor dem Spiegel stehen. Er holt seine Pillendose aus der Hosentasche und nimmt eine Pille. Stan wäscht sich das Gesicht und geht auf Mathilda zu und lächelt sie an. Stan glaubt, dass die Essensspeziallieferung von einer Mafia kommt (Chinesisch, Thai, Italienisch). Mathilda muss das Paket auf den Boden stellen. Stan zieht eine Waffe und will alles über das Essen wissen. Mathilda sagt Stan, dass sie hier ist um den Tod ihres Bruders zu rächen. Stan philosophiert über Leben und Tod. Blood kommt in den Raum, Stan wird wütend, da er beschäftigt ist. Blood teilt Stan mit, dass Malky tot ist.	"What's your name, angel?" "And now I want you to tell me everything you know about Italian food. And don't forget the name of the chef who fixed for me!" "Nobody sent me. I do business for myself." "So this is something personal, is it?" It's when you start to become really afraid of death, that you learn to appreciate	Totale: Mathilda folgt Stan, der auf die Toilette geht. Close-up Mathildas Gesicht, mit Tränen. Close-up Stan und Mathilda ganz nah. Aufnahmen aus der Untersicht. Flashback Close-up Malky an einem Tisch. Close-up Füße und Koffer. Flashback beendet. Close-up Blood. Flashback: Detail: Léons linke Gesichtshälfte und	Orientalisch angehauchte Musik mit Rasseln beginnt. Während Mathildas Suche wird die Musik immer schneller, als die Tür zufällt, endet die Musik. Vorgezogener Ton: Man hört Blood in den Toilettenraum kommen.	Entscheidende Prüfung Belohnung	wurden erschossen, wie ist es also möglich, dass Blood davon erzählen kann? Der Antagonist wird als unberechenbar in seinem Verhalten dargestellt, das von den eigenen Kollegen gefürchtet wird.
---	--	--	---	--	--	---	--	---	---

			D.E.A. Gebäude Léons Appartement D.E.A. Gebäude	Er beginnt zu erzählen, danach sieht man die Geschehnisse mittels eines Flashbacks. Malky ist bei Chinesen, ein Mann kommt herein und tötet alle Chinesen, richtet dann seine Waffe auf Malky und erschießt ihn. Blood denkt an persönliche Rache. Stan entfernt sich von Mathilda, befindet sich auf selber Höhe wie Blood. Er richtet Waffe auf Mathilda, kann aber nicht abdrücken, richtet sie dann auf Blood, der dadurch sehr beunruhigt ist und versucht, Stan zu beruhigen. Stan will, dass Blood Mathilda in sein Büro bringt. Stan verlässt die Toilette, Blood ist erleichtert. Eine Tür öffnet sich und Léon geht einen Flur entlang. Zu hören ist Mathildas Stimme, die einen Brief an Léon vorliest. Durch den Brief erfährt Léon, wo Mathilda ist. Ein Taxi fährt auf die Kamera zu, bleibt stehen. Léon gibt dem Taxifahrer Anweisung zu warten, steigt aus und geht in das D.E.A.-Gebäude. Er schlägt die Sicherheitsleute zusammen. Blood packt aus Mathildas Tüte verschiedene Waffen aus und unterhält sich mit seinem Kollegen, der beim Schreibtisch sitzt. Mathilda sitzt beim Tisch und weint. Eine Überwachungskamera zeigt an, dass ein Fahrstuhl auf dem Weg zu Stans Büro	life. Do you like life, sweetheart?' 'Yes.' 'That's good. Because I take no pleasure in taking life if it's from a person who doesn't care about it.' 'No women, no kids.'		Sonnenbrillen. Close-up: Eine Hand die eine Waffe hält. Close-up: Mathildas tränenüberlaufenes Gesicht. Totale: Ein Flur, eine Tür geht auf, Léon sieht durch ein Bullauge der Tür (Close-up). Close-Up Hase, der auf dem Tisch liegt und einen Brief hält. Close-Up: Waffen und Hand. Close-up: Überwachungskamera-bildschirm. Totale Léon, als er das Büro betritt. Close-up der beiden, als sie sich umarmen.	Schuss. Klaviermusik setzt ein, als Stan Blood Befehle gibt. Voice-over: Mathilda liest ihren Brief an Léon vor. Musik setzt ein. Schlagwerk und dazu Rasseln.		
---	--	--	--	---	--	--	---	---	--	--

				ist. Blood isst etwas von der Pizza, die Mathilda mitgebracht hat. Die Bürotür öffnet sich, Léon kommt herein und richtet seine Waffe zuerst auf den einen Mann, danach auf Blood. Mathilda springt von ihrem Stuhl auf und läuft auf Léon zu, springt hoch und umarmt ihn. Léon lächelt glücklich. Die beiden gehen nach unten, steigen ins Taxi und fahren ab.			Close-up der Beine. Taxi aus Untersicht.			
	12	18'17"	Tonys Restaurant Léon und Mathildas Appartement, Supermarkt.	Abenddämmerung. Tony und einige Kinder feiern Geburtstag und blasen Kerzen auf einer Geburtstagstorte aus. Ein Mann kommt zur Tür herein, Tony schickt die Kinder in die Küche. Stan kommt ins Restaurant, gefolgt von einigen Männern, die mit Schlagstöcken ausgerüstet sind. Stan schlägt ein paar Luftballons zur Seite und setzt sich zu Tony. In der Küche treffen die Kinder auf einen Mann, der zur Hintertür rein ist und kreischen auf, Tony dreht sich besorgt um. Stan zieht eine Pistole und legt sie auf den Tisch. Er spricht mit Tony übers Geschäft und es wird klar, dass Tony zum Teil Aufträge für Stan erledigt hat. Er zeigt ihm ein Tatortfoto, auf dem die Leiche von Malky zu sehen ist und erzählt ihm, dass ein italienischer Profikiller Malky getötet hat, dass danach ein kleines Mädchen in sein Büro gekommen ist und vom selben Profikiller befreit wurde. Léon schreckt aus dem Bett hoch. Mathilda geht noch für ein Frühstück einkaufen.	'I'm dying to meet him.' 'Sleep well?' 'I never really sleep. Got one eye open always.'	Tony und Kinder. Stan und seine Kollegen Léon und Mathilda. Mathilda, Léon, das SWAT Team und Stan.	Totale: Straße aus Froschperspektive. Totale auf Eingangstür des Restaurants. Totale: Stan betritt gefolgt von seinen Kollegen das Restaurant.	Vorgezogener Ton: Kinder singen Happy Birthday. Flötenmusik setzt ein,	Rückweg Feinde die auf der Reise gestört wurden, nehmen jetzt ihre Rache	Hier wurde eine andere Überleitung von der vorhergehenden Szene gewählt.

			Léon erinnert sie an den Code, den sie vereinbart haben. Mathilda geht weg, Léon sieht ihr nach und macht es sich dann im Bett gemütlich.	'Oh, I forgot. You know, I never saw someone with one eye open snore so much.'		Totale von Mathilda auf der Straße, Close-up von Stan.	als Léon am Bett liegt.		
			Mathilda macht im Supermarkt Besorgungen und ist dann wieder am Heimweg. Sie hüpfelt fröhlich durch die Strasse. Hinter einem Mauervorsprung ist Stan zu sehen, der Mathilda beobachtet.	'I snore?' 'Like a baby.'		Totale des Hausflurs.	Paukenschläge sind zu hören, als Stan zu sehen ist.		
			Mathilda geht den Flur entlang, wird plötzlich von hinten von SWAT Männern gepackt und in einen kleinen Nebenflur gezerrt. Sie befragen sie über Léon. Mathilda belügt den Mann über den vereinbarten Code und gibt ihm einen falschen.	'Is he alone? Does he expect you? Do you have keys to the apartment? Is there a code, a way of knocking so he knows it's you?'					
			Die Männer umstellen das Appartement, es kommen weitere SWAT ins Haus und Stan wartet auf Rückmeldung des Leiters.					Auferstehung von Léon und Wesensveränderung	
			Ein Mann klopft mit falschem Code an die Tür. Stan bekommt die Information, dass die Männer bereit zum Stürmen sind.			Close-up: Hand, die von oben die Türe schließt.	Als das SWAT Team die Wohnung betritt setzt Orchestermusik mit Geigen und Pauken ein.		
			Das SWAT Team geht in die Wohnung, sie sehen sich um. Einige Männer befinden sich innerhalb der Wohnung, eine Hand greift von der Decke, schließt die Tür und Schüsse fallen.				Als sich die Türe wieder öffnet, ertönen Basstöne.		
			Mathilda ruft nach Léon. Die Tür öffnet sich wieder, tote Männer liegen am Boden.			Totale Straße mit ankommenden	Die Musik wird leiser, als Léon erneut zu schießen beginnt.		
			Der SWAT Leiter funkt an Stan, und teilt ihm mit, dass es Tote gibt.						
			Stan ordert Benny, dass er alle verfügbaren Einheiten hierher schicken soll.						
			Auf der Straße sind weitere Polizeiautos und Einsatzwagen zu sehen, die						

				das Haus umstellen. Léon hängt über der Tür, lässt sich herunter und feuert auf die Männer vor dem Appartement, dabei wird er an der linken Schulter getroffen.			Polizeiautos.		
				Das SWAT Team ist überfordert, es herrscht Chaos. Der Leiter schickt einen Mann nach vor, der nachsehen soll, was los ist. Als er um die Ecke schaut, steht Léon vor ihm und hält ihm eine Waffe an den Kopf. Léon will Mathilda haben. Das SWAT Team lässt Mathilda los, sie spuckt dem Mann ins Gesicht, der sich zuvor festgehalten hat, läuft dann zu Léon und fällt ihm in die Arme.	'Let the girl go.'		Close-up, als Léon dem SWAT eine Waffe an den Kopf hält.		
				Léon weist Mathilda an, die Axt mitzunehmen. Er packt den SWAT von hinten und geht mit ihm Richtung Appartement. Léon schießt auf den Wassersprengler an der Decke, Wasser spritzt von der Decke und feuert danach ein paar Mal in Richtung der anderen SWATs und schließt danach die Türe.			Untersicht, als Léon mit SWAT in Richtung Appartement geht.		
				Das SWAT Team denkt, dass Léon den Mann erschossen hat und feuern wie wild darauf los und entdecken zu spät, dass der Mann noch lebend vor der Tür stand. Léon schießt aus der Wohnung heraus auf das nahende SWAT Team.					
				Mathilda versteckt sich in der Wohnung und entschuldigt sich weinend bei Léon.					
				Léon steht vor dem Fenster und wirft die Axt durch das Zimmer, um zu sehen, ob vor dem Haus schon Scharfschützen stehen. Léon kann seine Pflanze gerade noch retten, bevor	'I don't know what happened, I didn't see them coming, I swear. I just				

				durch das Fenster viele Schüsse fallen. Rote Punkte von den Gewehren sind überall in der Wohnung zu sehen, Mathilda kriecht nah am Boden zu Léon in seine Arme.	went shopping and I came back and they were everywhere. How we gonna get outta here now?' 'Leave it to me, we're checking out.'					
				Léon verbankatiert die Wohnung, Mathilda hat schreckliche Angst und weiß nicht, wie es weitergehen soll.						
				Léon schlägt mit der Axt ein Loch durch den Luftschaft frei, wickelt seine Pflanze in eine Decke ein und wirft sie den Schacht hinunter.			Slow Motion, als weitere SWAT Männer vor dem Appartement Stellung beziehen.			
				Vor dem Appartement beziehen weitere SWAT Männer die Stellung.						
				Léon möchte, dass Mathilda den Luftschaft hinunter geht, doch sie will nicht ohne ihn gehen.	'Listen to me. Listen to me, we have no chance together, but if I'm alone I can do it, trust me.'		Close-up der Abschiedsszene von Mathilda und Léon. Gesicht und Hände. Danach Detailaufnahme von Léons Gesicht aus Untersicht.			
				Schlussendlich kann Léon Mathilda überreden, zu gehen und verabredet, dass sie sich in einer Stunde bei Tony treffen. Eine Rakete wird abgefeuert und das Appartement explodiert. Stan erkundigt sich, über den Fortschritt und ist wütend, dass alles so lange dauert und die Männer alles in die Luft jagen. Das SWAT Team stürmt das Appartement. Sie finden einen Mann, der die Hand hebt. Es ist Léon in der Verkleidung eines SWAT Mitgliedes. Léon wird nach draußen in den Gang, bzw. in ein anderes Stockwerk gebracht. Stan will wissen, ob das SWAT Team das Mädchen gefunden hat. Mathilda klettert aus dem Luftschaft, nimmt ihre Sachen und Léons Pflanze	'No! You just say that so I won't worry. I don't wanna lose you, Léon.' 'You're not going to lose me, Mathilda. You've given me a taste for life. I want to be happy, sleep in a bed, have roots. You'll never be alone again, Mathilda.'		Nah Léons Hand, zum Zeichen, dass er verletzt ist. POV Léon durch die Maske, wie er Treppe hinunter geht.			

			und geht Richtung Ausgang. Léon wird von einem Arzt versorgt. Stan kommt nach oben, um sich selbst ein Bild zu machen, und sieht Léon mit dem Arzt sprechen.			Close-up von Stan, als er Léon bei Arzt sitzen sieht.		Das ist die einzige Szene, in der Léon und Stan gemeinsam vor der Kamera zu sehen sind.
			Mathilda verlässt das Haus, geht an Polizisten vorbei und läuft die Straße entlang. Léon setzt seine Atemmaske wieder auf, da er Angst hat, erkannt zu werden.	'Let me put the mask back on. I breathe better with it.'			Leise Musik, als Léon nach unten gebracht wird, es ist fast nur sein lautes Atmen zu hören.	
			Stan ist nach unten gegangen, schickt alle Polizisten und SWATs aus dem Eingangsbereich weg und versteckt sich. Léon steht auf und geht nach unten, dabei klopfen ihm einige 'Kollegen' auf die Schulter.					
			Léon geht nach draußen, ganz in den Keller, um der Polizei und Rettungskräften auszuweichen. Léon reißt sich die Maske vom Kopf und lächelt zufrieden.					
			Stan taucht hinter Léon auf, zieht eine Waffe und schießt Léon liegt am Boden, Stan stößt ihn mit seiner Pistole an, dreht ihn auf den Rücken und greift nach seiner Hand. Léon behält seine Hand fest am Körper, spricht mit Stan, nimmt seine Hand und legt etwas hinein.	'Stansfield?' 'At your service.' 'This is... from... Mathilda.' 'Shit.'	Léon und Stan.	Slow Motion, als Léon auf den Hausausgang zugeht. Close-up seines Gesichtes. Helles Licht, als Léon kurz vor dem Ausgang ist. Die Kamera kippt zur Seite.		
			Als Stan seine Faust öffnet, sieht er den Ring einer Granate. Er öffnet Léons Jacke und sieht, dass er einen Gürtel aus Granaten um den Körper trägt. Es folgen mehrere Explosionen, die vor allem vor dem Haus zu sehen sind.			Close-up Stans Gesicht	Klaviermusik, als Léon aufsteht und nach unten geht.	
							Trommel, wenn Léon das Licht sieht. Klaviertöne, ganz	

								leise, sie „fallen“ nach unten, so wie Léon fällt.		
										
    	15	5'32"	Tonys Restaurant. In der Stadt, Mathildas alte Schule	Mathilda ist bei Tony im Restaurant und weint. Man sieht, dass Tony im Gesicht blaue Flecken hat. Er erzählt Mathilda von seinem Deal mit Léon, dass er ihr Léons Geld geben wird, sollte Léon etwas zustoßen. Tony erklärt auch Mathilda die Vorzüge, die sie hat, wenn sie das Geld bei Tony verwahrt. Tony gibt ihr \$ 100 - und meint, dass sollte für die nächste Zeit reichen. Mathilda möchte nicht das Geld, sondern einen Job. Tony wird ziemlich wütend, liest ihr die Leviten und schmeißt sie aus dem Restaurant und sagt ihr, dass sie wieder zur Schule gehen soll. Mathilda irrt in der Nacht durch die Stadt und geht morgens zu ihrer alten Schule. Sie klingelt und spricht mit der Direktorin, erzählt ihr zuerst irgendeine Lügengeschichte, doch die Direktorin bemerkt ihre Unaufrichtigkeit und will, dass Mathilda ihr vertraut und die Wahrheit sagt, nur so kann sie ihr helfen. Mathilda berichtet über die Geschehnisse der letzten vier Wochen und bittet um die Hilfe der Direktorin. Mathilda tritt vor die Schule. Einige Mädchen sitzen dort und sehen sie an. Mathilda geht auf einen	'Léon asked me to help you out if...if something happened and I think something happened, right?' 'Can't take any job instead?' 'What the hell can you do?' 'I can clean.' 'It's over, the game's over, Léon's dead! You hear me?' 'If you don't help me, I'll be dead by	Mathilda und Tony. Mathilda und die Direktorin der Schule	Close-up: Blutverschmierte Hände, die ein Milchglas halten. Close-up von Tony. Die Kamera fährt nach oben, sieht Mathilda aus der Vogelperspektive und	Gitarrenmusik setzt ein, als Tony Mathilda sagt, dass Léon tot ist. Mathilda wird aus der Vogelperspektive betrachtet, als sie auf ihre alte Schule zu geht. Als sie die Direktorin um Hilfe bittet, beginnt der Song „Shape of my heart“ von Sting mit leisen Gitarrenklängen.	Ankunft von Léon: Er hat Wurzeln geschlagen	Mathilda hat Vertrauen und Ehrlichkeit gelernt. Ihre Reise beginnt jetzt, frei von Schuld – Kindarchetyp.

Bild	Nr.	Dauer	Ort	Handlung	Dialog	Figuren	Kamera	Musik/Ton	Reise	Anmerkungen
	0	21" 1'12"	New York				Kamerafahrt über das Wasser und Bäume, Panorama und Totale	Instrumental, Flötenmusik, ruhig.		Nicht-diegetischer Teil, Logo Gaumont. Eröffnungssequenz, Opening Credits.
	1	8'20"	Little Italy Restaurant	Zwei Männer sitzen sich am Tisch gegenüber, begrüßen sich und besprechen dann geschäftliches. Die Figur, die als Léon eingeführt wurde, trinkt ein Glas Milch, nimmt dann das Foto eines Mannes und steht auf.	Zwei Männer begrüßen sich auf italienisch. Danach besprechen sie einen geschäftlichen Auftrag.	Tony, Léon	Das Restaurant wird in einer Totalen von Außen gezeigt, die Kamera fährt darauf zu. Die Personen werden in Groß- und Detailaufnahmen gezeigt (Hände, Augen und Mund). Der Dialog ist in einem Schuss - Gegenschuss Verfahren geschossen.	Einsetzen von Trommel bzw. Pauekenschlägen	Die gewohnte Welt	Set-up und Einführung des Ortes und der Figuren. Der Film spielt im New York der 1990er, in Manhattans Stadtteil 'Little Italy'.
			Hoteleingang	Der Mann vom Foto und sein Gefolge kommen in ein Hotel, werden begrüßt. Alles ist streng überwacht.	Der Concierge begrüßt den Mann als 'Mr. Jones'	Mr. Jones, Gefolge, Concierge	Close-up des Gesichtes von Mr. Jones, Concierge und Gefolge amerikanisch.	Trommel, Pauken, Glocken, dynamisch		
			Hotelzimmer Treppenhaus/	Sie haben Koffer voll mit Drogen bei sich. Die Dealer gönnen sich eine kleine Pause, Mr. Jones vergnügt sich mit einer Prostituierten. Ein Schatten fällt auf den Concierge, Léon spricht mit einem Wächter, man hört einen Schuss und sieht Blutspritzer am Boden. Léon geht nach oben, die Männer geraten in Panik und bereiten ihren Aufbruch vor. Léon tötet nacheinander alle Männer. Mr. Jones ist schwer bewaffnet, er ruft den Notruf. Aus dem Schatten taucht eine Hand mit einem Messer auf, das an den Hals von Mr. Jones gesetzt wird, als er mit der	Smalltalk und Anweisungen zwischen Mr. Jones und seinem Gefolge. 'You've got one half hour.'	Mr. Jones, Gefolge, Prostituierte	Close-up des Gesichtes von Mr. Jones und der Prostituierten. Parallelmontage zwischen Lobby/Zimmer und Treppenhaus/Zimmer /Aufsicht auf den Concierge/Close-up Fahrstuhl Anzeige. Totale des Stiegenhauses mit Untersicht und Aufsicht. Groß: Sonnenbrille bzw. Auge, dass durch ein Schussloch von Außen in das Zimmer schauen.	Hintergrundgeräusche. Musik wirkt hektisch und wird lauter, bedrohlicher. Als Mr. Jones mit dem Rücken zur Wand steht, pulsiert die	Die gewohnte Welt	'Hook'

			Zimmer	Polizei verbunden wird. Die Prostituierte kommt aus dem Zimmer, beide Männer sehen sie an. Léon lässt ihn eine Nummer wählen, danach spricht er kurz mit dem Kunden, versichert sich, dass Mr. Jones die Stadt verlässt und verschwindet im Nichts.	Mr. Jones verspricht, die Stadt zu verlassen. Léon lässt ihn das laut sagen. „Do you understand? So say it.“	Mr. Jones, Léon, Prostituierte	Halbnah Léon und Mr. Jones, amerikanisch Prostituierte	Musik wie sein rasender Herzschlag. Danach Stille. Als Léon geht, setzt Sirenenlärm auf der Strasse ein. Vorgezogener Ton zur nächsten Szene: U-Bahngeräusche.		
	2	6'41"	U-Bahn, Supermarkt	U-Bahn Fahrt. Léon beim Einkaufen, danach geht er nach Hause, sieht sich hinter sich um.		Léon	In der U-Bahn amerikanisch von hinten, im Supermarkt amerikanisch im Profil.	U-Bahn, Strassenlärm, Passanten Gespräche. Ruhige Gitarrenmusik.		Einführung der Figuren: Man sieht erstmals Léons Gesicht, sieht wie er gekleidet ist – Strickkappe, Sonnenbrillen, Hochwasserhose, Mantel. Mathilda wird eingeführt. Ihre Kleidung ist einerseits noch kindlich, mit ihren Cartoonstrümpfen, aber sie gibt sich sehr erwachsen und aufreizend.
			Treppenhaus	Füße mit einer bunten Cartoonstrumpfhose werden durch das Treppengelände gesteckt, eine Hand hält eine Zigarette. Das Mädchen nimmt einen Zug. Léon kommt die Treppe hoch, sie versteckt die Zigarette, setzt sich unschuldig, lolitahaft hin und spricht ihn an. Léon geht auf sie ein, beugt sich zu ihr, sieht ihr Veilchen und geht dann in seine Wohnung wo er alles beobachtet. Ein Mann (Stan) kommt aus der Wohnung und stellt sich mit dem Rücken zur Kamera. Mathilda wirft ihre Zigarette weg, zwei Männer streiten miteinander. Malky stört Stan beim Musikhören, er dreht sich um, riecht an dem Vater und umarmt ihn. Schließlich setzt er dem Vater eine Deadline: Bis zum nächsten Tag muss er die Drogen gefunden haben. Stan geht und Mathildas Vater brüllt ihm wütend nach,	Lolitahaftes „Hi“. Von Mathilda. Léon will wissen warum, sie die Zigarette versteckt. „This building's full of rats. [...] Got enough problems.“ „What happened?“ „I fell off my bike.“ Mathildas Vater und Malky sprechen über gestreckte Drogen. „When he's into his music he hates to be disturbed.“ „Of course he didn't. Just do me a favor. Find out who did. By tomorrow.	Léon und Mathilda	Totale von Oben das Treppenhaus. Close-up Mathildas Augen. Shot/Reverse-Shot beim Dialog von Léon und Mathilda. Mathilda sitzt am Boden, daher auf unterschiedlicher Augenhöhe. Close-up von Mathildas Gesicht mit einem blauen Auge. Nah: Rücken von Stan. Nah und amerikanisch die Gesichter von Mathildas Vater und Stans Mann. Im Hintergrund ist Mathilda zu erkennen. Close-Up: Stan von vorne. Close-up der Gesichter von Stan	Es sind Stimmen aus einer Wohnung zu hören. Unruhige und beunruhigende, dramatische	Gewohnte Welt	Bei Minute 13' 12" sind alle drei zentralen Figuren eingeführt.

 			Léons Wohnung	beschimpft Mathilda und gibt ihr eine Ohrfeige, sie läuft in die Wohnung. Léon hat die Szene am Flur durch den Türspion beobachtet, er geht ins Wohnzimmer, stellt seine Pflanze vom Fenster, zieht sich aus, duscht, sitzt in der Küche und trinkt Milch, bügelt und pflegt seine Pflanze. Er legt eine Waffe auf den Tisch, setzt sich hin, seine Sonnenbrillen auf und macht das Licht aus.	Noon.' 'Hey! I didn't cut your shit! Find out yourself!'	Léon	und Mathildas Vater. Close-up von Léons Pflanze. Amerikanisch in der Küche. Totale beim Bügeln. Close-up der Waffe und Nah Léons Gesicht. Fade to black.	Geigenmusik setzt ein. Geigenmusik, tragend, erscheint schwerfällig und traurig.		Ein wichtiger Begleiter Léons, seine Pflanze, wird eingeführt. Seine Wohnung wird etabliert und auch einige Gewohnheiten Léons (Milch trinken).
   	3	5'44"	Mathildas bzw. Léons Wohnung Léons Wohnung Treppenhaus	Der nächste Morgen. Die Familie beim aufwachen. Jeder geht seinen Tätigkeiten nach. Die Mutter ist im Bad, Mathildas Schwester macht Aerobic, ihr kleiner Bruder kommt zum kuscheln. Léon absolviert sein Fitnesstraining. Während die Eltern im Bad Sex haben, streitet sich Mathilda mit ihrer Schwester, wer Fernsehen darf, die Situation eskaliert und die Schwester schlägt Mathilda. Mathildas Schulleiterin ruft an und erkundigt sich nach ihr. Mathilda gibt sich als ihre Mutter aus und sagt, dass Mathilda tot ist. Léon stellt seine Pflanze ans Fenster und verlässt dann das Haus und belauscht einen Streit der Familie. Danach geht er ins Kino und sieht sich einen Gene Kelly Film an. Léon trifft Mathilda im Treppenhaus. Sie hat eine blutige Nase, er gibt ihr ein	„She is dead!“ „Is life always that hard, or just when you're a kid?“	Mathilda, Mathildas Eltern, ihre Schwester, ihr Bruder. Léon Léon und Mathilda	Familienmitglieder werden in amerikanischen Einstellungen gezeigt. Mathilda und Léon in Nah und Close-up gezeigt. Crosscutting zwischen Mathilda und Léons Wohnung. Naheinstellungen von Léon	Orchestermusik mit Geige setzt ein. Keine Musik, nur Musik bzw. Pfeifen aus dem Gene Kelly Film, das anhält, bis Léon Mathilda im Treppenhaus trifft. Ruhige Geigenmusik setzt ein.	Gewohnte Welt	Film im Film

				Taschentuch. Mathilda muss Lebensmittel für ihre Familie besorgen und fragt Léon, ob sie für ihn zwei Liter Milch mitnehmen soll.	„Always like this.“			Bassteine setzen ein.		
							Schnitt auf Close-up einer Uhr, die kurz vor 12 Uhr anzeigt.			Erinnerung an die gesetzte Deadline.
   	4	12'	Treppenhaus, Mathildas Wohnung, Supermarkt, Léons Wohnung	Stans Leute kommen in das Haus. Stan nimmt eine Pille, stürzt die Wohnung und erschießt zuerst Mathildas große Schwester, dann die Mutter und wendet sich dann dem Vater zu. Stan spricht über Musik, vor allem über Beethoven und Mozart. Seine Leute durchsuchen die Wohnung. Mathildas kleiner Bruder hat sich unter dem Bett versteckt. Mathildas Vater greift zu einem Gewähr, gleichzeitig einer von Stans Männer zu einem Messer. Er sticht die Matratze auf und sucht nach Drogen, Mathildas Vater schießt und versucht zu flüchten, was ihm aber nicht gelingt. Stan schießt auf den am Boden liegenden Vater ein, weil er wütend darüber ist, dass sein Anzug ruiniert ist. Mathilda kommt vom Einkaufen zurück und als sie aus dem Aufzug steigt, sieht sie, dass ein Kampf stattgefunden hat. Sie geht an ihrer Wohnung vorbei und sieht ihren Vater tot am Boden liegen. Mathilda läutet an Léons Tür und bittet ihn, ihr zu öffnen, er ist unschlüssig, was er machen soll. Mathilda weint und läutet erneut, Léon öffnet ihr die Tür. Mathilda packt den Einkauf	„I love this calm moment before the storm.“ „But for this kind of work he's a little bit light.“ „Look what you did!“ „He ruined my suit!“ „You killed the four year old kid! Did you really have to do that?“ „We where doing our job!“	Stanfield, seine Untergebenen (Malky, Blood, Benny und zwei weitere), Mathildas Familie, Léon und Mathilda	Totale des Flurs. Crosscutting mit den Tätigkeiten der Familie in der Wohnung und Close-ups von Léon, der das Geschehen durch den Lürspion beobachtet. Alle werden in amerikanischen Einstellungen gezeigt, Mathildas kleiner Bruder in Großaufnahme. Detailaufnahmen des Messers und des Gewährabzugs. Slowmotion Aufnahmen von Mathilda, wie sie den Flur entlang auf Léons Wohnung zugeht. Close-up von Mathilda und Léon als sie an der Tür läutet. Als er öffnet, fällt weißes Licht auf Mathilda.	Als Mathilda den Supermarkt verlässt, setzt Musik ein, die melancholisch ist. Dieses Thema wiederholt sich später	Gewohnte Welt Ruf zum Abenteuer	Stan nimmt eine Pille und ist danach ‚verwandelt‘. Er ist der Gestaltwandler und der Schatten Mathilda übertritt eine Schwelle und ruft als Herold zum Abenteuer / Veränderung...

				aus, Léon beobachtet weiter die Szene am Flur. Stanfields Leute entdecken auf einem Foto, dass es drei Kinder gegeben hat, sie machen sich auf die Suche nach dem dritten Kind. Einer der Männer steht vor Léons Tür, Léon bereit, den Mann zu erschießen, als Mathilda den Fernseher einschaltet. Beide Männer erschrecken, der Mann geht davon. Stan und seine Leute verlassen die Wohnung.				im Film noch mal. Als Stan und seine Leute die Wohnung verlassen, sind auf der Strasse Polizeisirenen zu hören.		
   	5	8'44"	Léons Wohnung.	Mathilda sitzt in Léons Küche. Mathilda weint und spricht über ihre Familie. Léon versucht sie aufzuheitern. Mathilda ist der Ansicht, dass sie sich mehr um ihren Bruder gekümmert hat als ihre Mutter und beschimpft sie als 'Schwein'. Léon erklärt ihr, dass Schweine viel netter sind als Menschen und gar nicht stinken, er hat sogar selbst ein Schwein in seiner Küche. Als Beweis steht er auf holt 'Piggy'. Mathilda fragt Léon nach seinem Namen und findet ihn toll, woraufhin Léon seine Milch verschüttet. Daraufhin wird Léon abweisend und will wissen, wann Mathilda wieder gehen wird und verlässt den Raum. Mathilda wendet sich Léons Koffer zu und findet all seine Waffen und findet heraus, dass Léon ein 'Cleaner' ist und findet das 'Cool'. Mathilda möchte wissen, ob Léon alle umbringt und wie viel das kosten würde. Mathilda schlägt Léon einen Deal vor. Sie putzt und arbeitet für ihn und dafür lernt er ihr,	Mathilda hält nicht viel von ihrem Vater, bzw. ihrer Stiefmutter oder Halbschwester. "Because they killed my brother... What the hell did he do? He was four years old. He never used to cry. Just used to sit next to me and cuddle..." "You mean you're a hitman?" "Yeah." "Cool." "No women, no kids, that's the rules."	Léon und Mathilda	Der Dialog der beiden ist in typischen Schuß-Gegenschußverfahren aufgenommen. Die beiden werden zunächst in Halbnah Einstellungen gezeigt... Danach in Close-ups. Close-up von Léons Waffen. Halbnah Aufnahmen der beiden.	Ruf zum Abenteuer Weigerung des Helden Begegnung mit dem Mentor	Hier ist ein erster kleiner Unterschied bei den beiden Fassungen zu erkennen. Als Mathilda Léons Koffer öffnet, wird der Koffer und seine Waffen in einem Close-up gezeigt. Dieser dauert in der KF etwa zwei Sekunden länger als im DC. Léon weigert sich, sein isoliertes Leben aufzugeben. Er gibt sich zufrieden mit seinem ritualisierten Leben.	

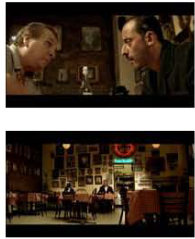
										New Yorks Strassen	wie man Menschen umbringt. Léon sagt, dass es eine harter Tag war und sie jetzt schlafen gehen sollten. Er bringt sie zu Bett, wo Mathilda nach seiner Hand greift und setzt sich danach wie gewohnt in seinen Stuhl. Léon wird in der Nacht wach, nimmt seine Pistole, steckt den Schalldämpfer an und stellt sich vor Mathildas Bett, kann aber nicht abdrücken. Nächster Morgen: Léon absolviert sein Fitnessstraining, Mathilda frühstückt. Léon ist es egal, was ab jetzt mit Mathilda passiert und wohin sie geht, Hauptsache, sie geht weg von ihm. Mathilda schreibt etwas auf einen Zettel, geht zu Léon, der seine Waffen reinigt und gibt ihm den Zettel. Sie stellt fest, dass er Analphabet ist und sagt, dass sie beschlossen hat, was sie mit ihrem Leben machen will: Sie will Cleaner werden wie Léon. Léon gibt ihr als Abschiedsgeschenk eine Waffe, aber Mathilda weigert sich zu gehen, sie weiß, dass sie niemanden hat und alleine kann sie nicht überleben. Sie versucht Léon zu überreden, als Paar aufzutreten, wie Bonnie und Clyde, aber er will nur alleine arbeiten. Léon macht Mathilda Vorwürfe, dass sie ihn quält, obwohl er so nett zu ihr war. Mathilda nimmt die Waffe die Léon ihr gegeben hat und schießt ein paar mal aus dem Fenster. Das überzeugt Léon und sie packen ihre Sachen. Sie gehen auf New Yorks Strassen, Léon erklärt ihr,	'Sleep well? Good, because after breakfast you gotta take off.' 'Where to?' 'Not my problem.' "I wanna be a cleaner" 'I've been nothing but nice to you! I even saved your life yesterday, right outside the door.' 'Right, so now you're responsible for it. If you saved my life, you must have saved it for a good reason.'		Paukenschläge und Orchestermusik.		Totale der beiden auf New Yorks Strassen, im Hintergrund sieht man verschiedene Wolkenkratzer. Als die beiden auf der Strasse stehen, setzt wieder das Thema ein, das zuvor schon zu hören war.
---	--	---	--	--	--	--	--	---	--	---------------------------	---	---	--	--	--	---

				dass sie nie wieder einfach so aus dem Fenster schießen darf, da es Regeln gibt.						
  	6	3'06"	Hoteleingang/-Lobby Hotelzimmer	Aufnahmen eines New Yorker Hotels von Außen. Léon und Mathilda gehen darauf zu. Sie checken beim Concierge ein, der hinter seinem Tisch sitzt. Léon stellt seinen Koffer und Tasche auf dem Dresen ab. Der Concierge ist besorgt wegen des Geigenkoffers, da die Musik die anderen Gäste stören könnte, aber Mathilda erklärt ihm, dass sie dringend üben muss. Die beiden bekommen ein Zimmer im 4. Stock ganz hinten. Der Concierge gibt Léon das Gästebrett um seine Daten aufzunehmen. Da er aber nicht schreiben kann, ist er wie erstarrt. Mathilda übernimmt die Führung und lässt sich kreativ auf alles etwas einfallen. Léon ist erstaunt. Sie geht mit dem Gästebrett nach oben. Der Concierge ist entzückt über Mathilda und versucht, Léon in ein Gespräch über Kinder zu verwickeln, doch Léon geht nicht darauf ein. Er lässt seine Pflanze beim Concierge stehen und bringt seine Sachen nach oben. Während Mathilda das Gästebrett ausfüllt, checkt Léon das gesamte Hotelzimmer durch. (Auf versteckte Personen, Fluchtwege). Danach nimmt er in einem Stuhl Platz. Mathilda hat alles ausgefüllt. Léon fragt sie nach ihrem Alter. Sie sagt, sie ist 18. Léon sieht unglaublich, aber er fragt nicht weiter nach. Mathilda steht auf, geht zu Léon und kniet sich ihn. Sie fleht Léon an, sie zu	'Mister. I have to use it because I have an audition at Julliard next month and I have to practice.' 'Daddy, can I please fill them out, you know how I like to check in to hotels!' 'How old are you?' 'Eighteen.' 'Eighteen?' 'Wanna see my license?' 'No. You just	Léon, Mathilda und Concierge	Aufnahmen von Wolkenkratzern in Untersicht. Die Kamera neigt sich nach unten und zeigt das Schild des Hotels und danach Léon und Mathilda in einer Totalen. Nahaufnahmen beim Check-In und Schuss/Gegenschuss des Dialogs. Totale von Léon, als er das Hotelzimmer checkt. Close-up von Mathilda und Léons Gesicht, als Mathilda vor ihm kniet.	Das Thema von vorhin wird beendet, bis sich die beiden im Hotelzimmer befinden. Als Léon das Hotelzimmer checkt, gibt es Orchestermusik mit Paukenschlägen und Streichern, die ein Staccato spielen.	Überschreiten der ersten Schwelle.	Léon ist aber auch als Vaterfigur für Mathilda zu sehen. Mathilda übernimmt mit ihrem Einfallsreichtum die Funktion des Tricksters und sorgt damit auch für lustige Momente. Der Dialog zwischen Léon und Mathilda, in der Léon Mathilda nach ihrem Alter fragt, existiert nur im DC und dauert 20 Sekunden.

				unterrichten, will auch nur die Theorie lernen, da sie eine Sache braucht, an der sie sich festhalten kann, bis ihr Kopf wieder klar ist. Léon gibt sich geschlagen und will einen Drink (= Milch). Mathilda macht sich auf den Weg um eine zu besorgen.	look a little younger.' 'Thanks. 'Léon, I want you to teach me how to be like you. I wanna be strong like you, smart like you.'				
   	7	4'45"	Tonys Restaurant Am Dach eines New Yorker Wolkenkratzer s/Central Park	Léon ist in Tonys Restaurant. Die beiden Männer stoßen an, im Hintergrund ist ein Gast, ein älterer Herr zu sehen, an der Wand hängen viele Bilder. Ein Junge öffnet eine Tür, ein Mann kommt heraus und geht mit einem Koffer auf den Tisch von Tony und Léon zu und stellt den Koffer ab. Die beiden reden über das Geschäft und Tony wundert sich, wozu Léon eine Waffe für Anfänger braucht, da er doch ein ‚Pro‘ ist. Während des Dialoges lächelt Léon das erste Mal. Léon nimmt den Koffer, will zuerst nicht überprüfen, was dann ist, aber Tony ermahnt ihn, zu überprüfen, ob es das ist, was er will. Hände packen eine Waffe aus einem Koffer aus und setzen sie zusammen. Léon gibt Mathilda noch Tipps zu der Waffe. Danach legen sie sich auf dem Dach auf die Lauer, damit Mathilda üben kann. Autos kommen auf einer Strasse angebraust, Männer springen heraus, im Hintergrund sind Reporter zu sehen. Ein Mann (wahrscheinlich ein Politiker), im gelb-orangen Jogginganzug steigt aus einem	'I like to stay in shape.' 'Change ain't good, Léon. You know?' 'Check it.' 'I trust you.' One thing's got nothing to do with the other. Remember that, Léon.' 'Keep calm. Don't take	Tony und Léon, Angestellte Tonys, ein Gast Léon, Mathilda, Passanten im Park	Close-up: 2 Hände, die jeweils ein Glas in der Hand halten. Schnitt auf den Gast in der Ecke. Aufnahmen von Léon und Mathilda auf dem Dach in Naheinstellungen. Als sie sich auf die Lauer legen, sind sie in einer Totalen zusehen, im Vordergrund New Yorks Wolkenkratzer und der Central Park. Zwei Autos fahren auf die Kamera zu. Der Jogger, gezeigt in amerikanisch, leicht von unten aufgenommen. Es laufen Jogger von links nach rechts ins Bild, von der anderen Seite kommt der Mann mit seinen Bewachern auf die Kamera in einer	Musik setzt ein, als Léon die Waffe auspackt. Orchestermusik mit einer Oboe (?)	Bewährungsproben, Feinde und Verbündete; Tony ist der Schwellenhüter, er warnt Léon vor Veränderungen, Tony ist aber auch ein Verbündeter Léons.

 				Auto, umringt von Sicherheitsleuten auch im Trainingsgewand. Mathilda sieht durch das Fadenkreuz ihres Gewehrs, hat zuerst Kinder und Mütter im Visier, erinnert sich aber an Léons Regel. Léon gibt Mathilda Tipps, wie sie sich auf den Schuss vorbereiten soll. Mathilda schießt und trifft den Jogger (mit einer Farbkapsel). Die Männer des Joggers stürzen sich auf ihn um ihn zu beschützen und versuchen herauszufinden, woher der Schuss gekommen sein könnte. Léon ist beeindruckt und Mathilda möchte nun wirklich auf jemanden schießen. Die beiden packen ihre Ausrüstung zusammen und verlassen das Dach.	your eyes off him. Breathe easy, watch his movement. Pretend you're running with him.' 'One shot! Not bad, huh? Can we try with real bullets now?'		Totale zu: Während Léon Mathilda Tipps gibt, fährt die Kamera immer näher auf die beiden zu und endet bei einer Detailaufnahme der beiden Gesichter.			
  	8	5'30"	Léon und Mathildas Appartement	Es wird der Alltag von Léon und Mathilda gezeigt. Léon hat einen streng ritualisierten Ablauf: Morgens stellt er zuerst seine Pflanze aus dem Fenster, dann absolviert er sein Sportprogramm, es gibt Frühstück (immer mit einem Glas Milch). Léon zeigt Mathilda, wie man Waffen zusammen baut und reinigt, sie muss auch am Fitnessprogramm teilnehmen, sie wäscht, kauft ein, putzt. Mathilda muss überall mithalten. Mathilda entwickelt ihr eigenes Trainingsprogramm: Sie macht jetzt Aerobic wie ihre Halbschwester, Léon kann darüber nur den Kopf schütteln. Doch auch Léon muss mit Mathildas Plan mithalten: Er muss jeden Tag schreiben üben. Dazu diktiert ihm	'No discussion!'	Léon und Mathilda	Meist Nah-Einstellungen der beiden.	Während der Putzszenen läuft der Song „Venus as a boy“ von Björk. his wicked sense of humour suggests exciting sex his fingers focus on her touches, he's venus as a boy he believes in beauty he's venus as a boy he's exploring the taste of her arousal so accurate he sets off the beauty in her he's venus as a boy he believes in beauty	Bewährungsproben Erste Versuche einer Veränderung.	Die Zeit wird gerafft dargestellt. Erste Versuche einer Veränderung. Durch die Darstellung von bekannten Figuren wird mit Verweisen und Zitaten anderer Filme gespielt, wie es für das postklassische Kino üblich ist. Ausbruch aus den Ritualen.

			Mathilda verschiedene Geschichten (Sokrates). Eines morgens durchbricht Mathilda diese Routine, sie braucht Abwechslung und schlägt ein Spiel vor, das gut fürs Denken ist, genau das, was Léon braucht. Léon willigt ein und Mathilda hüpfte überglücklich ins Schlafzimmer, wo sie sich verschiedene Kostüme zusammen sucht und Léon muss die von ihr dargestellten Figuren erraten. Mathilda verkleidet sich zuerst als Madonna und singt „Like a Virgin“. Léon erkennt die Figur nicht, ist aber sprachlos über die freizügige Darbietung. Danach verkleidet sich Mathilda als Marilyn Monroe, die J.F. Kennedy ein Geburtstagsständchen singt. Léon ist peinlich berührt und kann Mathilda fast nicht ansehen. Als nächstes imitiert Mathilda Charlie Chaplin, Léon ist knapp davor, die Figur zu erraten, weiß es schlussendlich aber doch nicht. Mathilda singt und tanzt vor Léon ein Stück aus dem Film „I’m singing in the rain“ mit Gene Kelly. – Léon landet einen Treffer, Mathilda ist erleichtert und Léon freut sich und lächelt. Danach muss Léon eine Figur darstellen. Léon verkleidet sich als John Wayne in einer seiner vielen Westernrollen. Mathilda tippt zuerst auf Clint Eastwood und muss dann aufgeben. Mathilda stellt Léons Pflanze raus.	It's my best friend. Always happy. No		Als Mathilda vorschlägt ein Spiel zu spielen, befindet sich die Kamera auf ihrer Höhe, Léon blickt zu ihr hinab. Bei Mathildas Vorführungen kommt die Kamera immer näher an Léon heran und endet schließlich in einem Close-up bei Marilyn Monroe.	he's venus as a boy Als Mathilda sich zu verkleiden beginnt, setzt Musik, gespielt von einem Akkordeon ein.		
---	--	--	---	--	--	--	---	--	--

				An einem Tag sitzen die beiden zusammen, Léon pflegt seine Pflanze, Mathilda sitzt im Sessel und sieht ihm dabei zu. Léon sagt, wie wichtig ihm die Pflanze ist und lacht wieder. Mathilda findet, die Pflanze gehört ins Grüne und nicht in die Wohnung. Mathilda meint, dass Léon sich um sie kümmern soll, damit sie wachsen kann. Léon wird übermütig und nimmt den Wassersprüher und bespritzt Mathilda, die beiden laufen durch die ganze Wohnung und haben Spaß. Mathilda überschüttet Léon mit einem Eimer Wasser und Léon lacht das erste und einzige Mal aus vollem Herzen.	questions. And it's like me, you see? No roots.' If you really love it, you should plant it in the middle of a park so that it can have roots... I'm the one you should be watering if you want me to grow.'					
	9	7'06"	Tonys Restaurant	Tony steht mit zwei Köchen in seiner Küche und bereitet ein Gericht zu, er gibt ihnen Anweisungen, wie gekocht werden soll. Mathilda steht vor dem Restaurant, wartet auf Léon und winkt ihm zu. Léon sitzt am Tisch, neben ihm der ältere Gast, der immer bei Tony ist. Tony gibt den Herren etwas zu essen und setzt sich dann zu Léon. Léon erklärt Tony, dass er viel trainiert hat und fragt nach, wie es mit dem Geld aussieht, das er verdient und das Tony für ihn verwahrt. Tony weiß sofort, dass es um eine Frau geht und erinnert Léon an seine Vergangenheit. Tony sagt, dass Léon sein Geld jederzeit haben kann, dass er es besser verwahrt als eine Bank, da er alles im Kopf hat und es keinen Papierkram gibt. Tony gibt Léon \$ 1000 - und holt eine Akte, mit Léons nächstem Fall und bestellt für	'I missed you and you missed some nice jobs, too.' 'Léon, you gotta be careful with women. Remember when you arrived in this country, Léon? When I took you in, you were still wet behind the fucking ears, and already you were in deep shit because of a woman...'	Tony, Léon und Mathilda		Die Szene wird von Musik mit Akkordeon und Schellen begleitet.	Erste Veränderung	Backstory und Backstorywound von Léon werden das erste Mal angesprochen, jedoch nicht näher erläutert. Tony ist weiter der Schwellenhüter, der sich gegen Veränderungen ausspricht, Léon hat seine alte Welt aber schon verlassen und neue Fähigkeiten erworben (lesen und schreiben). Der Held erleidet auf seiner Reise aber auch Rückschläge und wird verletzt. Léon bricht das Gespräch mit Mathilda ab und wird verwundbar.

    			ihn ein Glas Milch. Während Tony weg ist, sieht Léon, wie Mathilda auf der Strasse von einem Jungen eine Zigarette bekommt und mit ihm redet. Er steht auf und geht vor das Restaurant, zieht Mathilda von dem Jungen weg und rügt sie, dass sie nicht vorsichtig ist, zuviel flucht und endlich mit dem Rauchen aufhören soll. Mathilda schnippt die Zigarette weg und willigt in alles ein. Léon geht wieder zurück ins Restaurant. Léon und Mathildas Appartement Die beiden sind zurück im Appartement. Mathilda lässt sich auf das Bett fallen. Sie sagt Léon, dass sie sich in ihn verliebt, Léon verschluckt sich erneut an seiner Milch und fragt genauer nach. Mathilda kann das Gefühl in ihrem Bauch spüren und ist endlich ihren Knoten los. Léon blockt das Gespräch ab und macht sich auf den Weg zur Arbeit. Er zieht sich an, packt seinen Koffer und verlässt das Appartement. Vor dem Appartement lehnt er sich an die Wand, setzt seine Mütze und Sonnenbrillen auf, läuft die Treppe hinunter, am Concierge vorbei, der versucht mit ihm ins Gespräch zu kommen und tritt auf die Strasse, die er dann entlang geht. Mathilda beobachtet ihn vom Fenster aus.	'Léon, I think I'm kind of falling in love with you.'	Mathilda wird am Bett liegend aus der Vogelperspektive aufgenommen. Während des Dialogs kommt ihr die Kamera immer näher. Close-up von Mathilda, als sie Léon auf der Strasse nachsieht. Léon wird aus der Vogelperspektive in einer Totalen gezeigt. Als Léon das Appartement verlässt, setzt Orchestermusik ein, die dramatisch und schwer ist, mit hohen Tönen von einer Geige gespielt.				
---	--	--	---	--	---	--	--	--	--

  	10	7'03'	Hotelloobby	Mathilda ist in der Hotelloobby und unterhält sich mit dem Concierge, der sich über ihr Befinden erkundet und Small Talk führt. Er will wissen was ihr Vater für einen Beruf hat. Der Concierge ist entsetzt. Mathilda winkt ihm verführerisch zu und verlässt das Hotel.	'Well, he's a composer. Except he's not really my father. He's my lover.'	Concierge und Mathilda.	Der Dialog ist aus Mathildas Perspektive aufgenommen, der Concierge in leichter Untersicht.	Als Mathilda sagt, dass Léon ihr Lover ist, gibt es Donnergeräusche.	Bewährungsproben	Mathilda als Katalysator bringt Dinge in Gang.
			Mathildas altes Appartement	Vor dem Supermarkt bzw. Mathildas altem Appartement. Sie geht an einem Officer vorbei, der den Tatort bewachen soll, aber mehr damit beschäftigt ist, mit einer Bewohnerin des Hauses zu flirten. Mathilda schmuggelt sich an dem Officer vorbei, steigt durch die Polizeiabsperrung hindurch in ihre alte Wohnung. Mathilda geht in ihr altes Zimmer, holt eine Tasche und ihren Stoffhasen. Sie geht durch das Appartement und steht dann auf der Bodenmarkierung, die die Leiche ihrer Schwester anzeigt. Mathilda schreckt zurück und drückt ihren Hasen an sich. Sie geht weiter, kennt das Geldversteck ihres Vaters und holt einen großen Packen Geldscheine heraus. Es sind Schritte und Stimmen von draußen zu hören, Mathilda schreckt zurück, packt ihre Sachen und versteckt sich im Nebenzimmer, wo sie das Gespräch der Männer mithört. Herein kommt Stan mit zwei Beamten, die den Vorfall untersuchen. Er schildert den Tathergang, die Ermittler sind aber skeptisch und bitten um		Mathilda, Officer, Stan und zwei Ermittler.	Nah vor ihrem alten Appartement. Close-up Füße, die über Spielsachen steigen.			Die Motivation für Stans Handeln bleibt völlig unklar.

			D.E.A. Gebäude Léon und Mathildas Appartement	mehr Kooperation. Stan wird wütend und sagt, sie sollen in sein Büro kommen, geht Richtung Wohnungstür, reißt das Absperband herunter und tritt auf die Straße, wo er einem kleinen Jungen den Basketball wegnimmt. Er steigt in ein Auto, das mit Sirenen ton weg fährt. Mathilda ist ihm gefolgt, hält ein Taxi an, das Stans Auto folgen soll. Der Fahrer ist etwas ungläubig und fühlt sich wohl an eine Filmverfolgungsjagd erinnert. Stans Wagen hält vor einem Gebäude (Departement of Justice, D.E.A.), wird von einem Officer beim Vorbeigehen begrüßt und geht hinein. Mathilda steht bei einer Säule und beobachtet Stan. Mathilda ist zurück im Appartement, kuschelt mit ihrem Hasen und sieht fern. Léon kommt zurück. Léon ist offensichtlich verletzt, an seiner Hand ist Blut, sperrt die Türe auf, Mathilda wechselt den Fernsehkanal und knabbert Chips. Léon stellt Mathilda eine Tüte hin und gibt es ihr als Geschenk. Mathilda öffnet es nicht, darum packt Léon das Geschenk aus. Es ist ein rosa Spitzenkleid. Es klopft an der Tür. Der Concierge und zwei weitere Männer stehen vor der Tür und stellen Léon zur Rede. Léon und Mathilda sind mit ihren Sachen auf der Straße und wieder auf Wohnungssuche.	you? 4602' 'Follow the blue car! And I suppose you mean to blast the music and go through lights, eh?' 'Can I have a word with you?'	Léon, Mathilda und Concierge.	und ist in halbnah. Die Kamera fährt auf Mathilda zu. Close-up: Türknopf mit Schlüssel, eine Blutverschmierte Hand dreht den Schlüssel um. Der Dialog ist aus Mathildas Perspektive aufgenommen, Léon erscheint in leichter Untersicht. Totale der beiden auf der Straße, sie kommen auf die	Paukenschläge, als Stan in das Auto steigt und wegfährt. Trommeln sind zu hören, als der Concierge Léon zur Rede stellt. Danach setzt wieder das Filmthema ein.		
---	--	--	---	---	--	--------------------------------------	---	---	--	--

				Die beiden sind in einem neuen Appartement angekommen, Mathilda schlendert durch die Wohnung. Léon steht unter der Dusche und näht seine Wunde.			Kamera zu. Close-up: Füße in der Badewanne, Blut läuft den Abfluss hinunter.			
   	11	14:54	Mathilda und Léons Appartement.	Mathilda sitzt im Appartement beim Tisch. Léon kommt aus dem Badezimmer, sieht sich im Zimmer um. Mathilda schenkt ihm ein Glas Milch ein, er setzt sich. Mathilda legt ihm ein Bündel Geld auf den Tisch und gibt ihm den Auftrag, die Mörder ihres Bruders zu töten. Léon lehnt den Auftrag ab. Daraufhin will Mathilda sich seine Ausrüstung ausleihen, doch Léon borgt sie niemals her, gibt ihr aber ihren Revolver, den er ihr davor schon als Abschiedsgeschenk gegeben hat. Mathilda beginnt zu weinen und beschimpft Léon. Léon versucht Mathilda zu erklären, dass Rache nicht gut ist und das Leben nicht mehr dasselbe, wenn man einen Menschen getötet hat. Mathilda sagt Léon, dass es um Liebe oder Tod geht. Sie greift zu ihrem Revolver und legt Kugeln ein, lässt eine Kammer frei und schließt das Fach. Sie spielt mit Léon ein Spiel. Wenn sie gewinnt, muss Léon sie bei sich behalten, verliert sie, ist er sie los. Sie hält sich die Waffe an den Kopf. Léon hört, dass eine Kugel in der Kammer ist und sagt Mathilda, dass sie verlieren wird. Mathilda sagt Léon, dass sie ihn liebt und er sich gut	'You're out there killing people you don't give a shit about, but you won't get the bastards who killed my whole family.' 'Revenge is not good, Mathilda. Nothing's the same after you've killed someone. Your life is changed forever.' 'What's it to you if I end up with a bullet in the head, huh?' 'Nothing.'	Mathilda und Léon	Close-up von Mathildas Hand, die die Waffe lädt. Close up von Mathildas Gesicht, als sie sich die Waffe an den Kopf hält.	Flötenmusik und Paukenschläge untermalen die Szene. Die Musik wird schneller und lauter, als Mathilda die Waffe an ihren Kopf hält, als sie feuert, ist nur der Schuss zu hören.	Bewährungsproben	Diese gesamte Sequenz ist in der Kinofassung nicht enthalten, enthält aber wichtige Informationen, um einerseits Léons Vergangenheit besser verstehen zu können, aber auch, um die spätere Handlung logischer erscheinen zu lassen. Léon ist hier Mentor für Mathilda, in dem er ihr die negativen Seiten der Rache darstellt und Rache als schlecht empfindet. Vorbereitung zur großen Prüfung. Diese Sequenz ist für die Charakterisierung der Figuren zentral. Informationen zu Léons Backstory werden immer wieder in kleinen Dosen gegeben. Dabei läuft alles auf die große Offenbarung über seine Vergangenheit hinaus.

   			überlegen soll, ob er auch Gefühle für sie hat, denn wenn sie verliert, wird er es bereuen, nie etwas gesagt zu haben. Mathilda drückt ab. In letzter Sekunde reißt ihr Léon die Waffe vom Kopf und Mathilda trifft die Stehlampe in der Ecke. Sie drückt ihren Hasen an sich und weint.	'I win.' 'I took a hit, I need a hand now.' 'Nice tattoo.'	Tony, Léon und Mathilda.	Tony Halbnah.		
	Tonys Restaurant.		Tonys Restaurant. Tony sitzt beim Tisch, im Hintergrund sind der ältere Herr und zwei Küchenangestellte zu sehen, die neugierig zu dem Tisch hersehen. Ihm gegenüber sitzen Léon und Mathilda, Tony sieht verärgert aus. Léon versucht seine Lage zu erklären und stellt Mathilda als seine zweite Hand vor. Tony findet Mathilda viel zu jung und spendiert Léon ein Glas Milch. Mathilda kann ihn mit ihrer kecken Art auf ihre Seite ziehen und auch sie bekommt einen Drink.					
	Ein Haus.		Ein Flur. Léon kommt die Treppen hoch, sieht sich um. Mathilda folgt ihm, sie hat einen kleinen Koffer in der Hand. Léon holt seine Mütze heraus und setzt sie auf. Danach klebt er mit seinem Kaugummi das Guckloch einer Tür zu und erklärt Mathilda seine Vorgehensweise. Er sucht zuerst die Türkette, klingelt dann und sobald jemand öffnet, sprengt er die Kette mit einer großen Zange auf und überwältigt die Person im Inneren. Mathildas Aufgabe ist es, die Person dazu zu bringen, die Türe zu öffnen. Als die Türe geöffnet wird, entfernt Mathilda den	'What's that for?' 'Can't afford to catch cold.'	Mathilda, Léon und Klienten.	Totale: Flur		

     			Kaugummi vom Guckloch und folgt Léon in die Wohnung. Léon bedroht den Mann mit einer Waffe und sieht sich in der Wohnung um, ob weitere Personen anwesend sind. Mathilda entdeckt das Drogenlabor des Mannes. Léon befiehlt dem Dealer, in eine Ecke zu gehen und übergibt an Mathilda. Sie packt aus ihrem kleinen Koffer eine Waffe aus und baut sie zusammen, danach richtet sie sie auf den Dealer und gibt ihm Anweisungen, wohin er sich stellen soll. Mathilda drückt ab und eine Farbkugel trifft den Mann, der zuerst vor Schmerz zu schreien beginnt, dann aber realisiert, dass er gar nicht verletzt ist und zu fluchen beginnt. Léon gibt ihr weitere Tipps. Mathilda gibt einen zweiten Schuss ab. Léon ist zufrieden und sie kann zusammen packen. In der Zwischenzeit erschießt Léon den Dealer. Mathilda greift zu einer Plastiktasche, die am Tisch steht und überschüttet die Drogen damit und zündet sie dann an. Restaurant. Léon und Mathilda feiern Mathildas ersten Klienten. Mathilda will von Léon einen Kuss haben, ihm ist das sehr unangenehm, er sieht sich um. Mathilda lehnt sich zu Léon vor, doch er wehrt ab und sie setzt sich wieder und schenkt sie mehr Sekt nach. Léon stellt die Flasche auf den Boden. Sie sagt Léon, dass sie ihn liebt, er bittet sie das Thema zu wechseln. Mathilda will wissen, wann Léon seinen ersten Auftrag	'Never in the face. If they can't recognize the client, you don't get paid.' 'What are you doing?' 'We said no women, no kids. Who do you think this is gonna kill? Donkeys and monkeys? Now. It's clean.' 'Stop, everyone is watching us.' 'So how old were you when you made your		Close-up: Hände die eine Sektflöte halten Close-up Mathilda, als sie einen Kuss als Belohnung fordert.	Während Mathilda ihre Waffe einpackt setzt Gitarrenmusik ein.		
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

			hatte. Mathilda trinkt ein ganzes Glas Sekt auf einen Zug aus, rülpsst und bekommt dann einen Lachkrampf, Léon sieht sich peinlich berührt um.	first hit?' 'Nineteen.' 'Beat ya!'					
		Mehrere Häuser	Flur: Léon kommt um die Ecke, Mathilda folgt ihm. Mathilda setzt ihre Mütze auf und sagt Léon, dass sie sich keine Erkältung leisten kann. Man sieht, wie die beiden ihr Vorgehen von vorher wiederholen. Sie verkleben die Gucklöcher, läuten an einigen Türen. Diese Sequenz dauert etwa eine Minute. Ein weiterer Auftrag: Mathilda klopft an die Tür, der Mann will nicht aufmachen, es ist zu hören, dass er in der Wohnung eine Waffe lädt. Léon zieht Mathilda in der letzten Sekunde weg, bevor ein Kugelhagel knapp an ihnen vorbei zieht. Der Mann in der Wohnung flucht. Léon erklärt Mathilda, dass sie in so einem Fall nicht zimperlich sein darf, sonst dauert der Auftrag ewig.	'Come on, "gum trick!"' 'Hey. What about the "ring trick"?' Do you know that one?'		Close up von Händen, die Türglocke betätigen, bzw. mit Kaugummi die Gucklöcher verkleben.	E-Gitarre, als die beiden auf 'Tour' gehen.	Die Musik klingt aus.	
			Er wendet den Ringtrick an und wirft eine Granate in die Wohnung. Es gibt eine Explosion und Mathilda klammert sich an Léon fest.			Close-up Léons Hand und der Ring der Granate und Mathildas Gesicht.			

	12	14'32"	Tonys Restaurant	Tony hat gerade seinen Friseur bei sich. Als er Léon vor der Tür sieht, schickt er den Friseur weg. Léon betritt das Restaurant, auf einer Theke stehen viele (Spar)Schweine aus Porzellan. Léon reibt einem Schwein die Nase. Tony erkundigt sich, ob schon alles erledigt ist. Danach setzt Léon sich zu ihm an den Tisch. Léon macht sich Sorgen, dass ihm etwas passieren könnte und bietet Tony, in diesem Fall, sein Geld an Mathilda weiter zugeben. Tony versucht Léon zu beruhigen.	'Nicer than people, eh?' 'I was thinking. If something happens to me some day' Hey, Léon, nothing's gonna happen to you. You're indestructible.' 'Tony. I thought about my money. You remember the girl who came here the other day?' 'eah.' Her name is... Mathilda. If anything happens to me, I... I'd like you to give her...my money.' 'You can count on me, Léon.' 'hank you, Tony.'	Tony und Léon.	Dialog in Halbnah geschossen.	Die Kamera fährt auf Das Musikthema des Films setzt ein, als Léon das Appartement verlässt.	Vorbereit ung auf die große Veränd erung.	Diese Szene macht in der KF wenig Sinn, da Tony und Mathilda hier nie aufeinander getroffen sind. Diese Sequenz ist nur im DC enthalten.
			Mathilda und Léons Appartement.	Léon macht sie fertig, um einen Auftrag zu erledigen, zu dem er Mathilda nicht mitnimmt. Sie beschwert sich, dass sie nur kleine Aufträge bekommt. Léon sagt ihr, dass sich sein Leben grundlegend verändert hat, seit er Mathilda kennt und will Zeit für sich haben. Die beiden führen ein Gespräch über das Erwachsen werden. Léon geht und Mathilda bleibt alleine zurück.	'I've finished growing up, Léon. I just get older.' 'And for me, it's the opposite. I'm old enough, I need time to grow up.'	Mathilda, Léon und einige Jungs.				
										

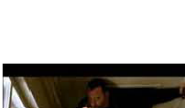
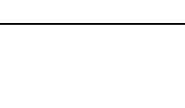
				Léon geht den Flur entlang, auf die Straße. Mathilda setzt sich auf die Fensterbank, raucht, sie räumt den Einkauf in den Kühlschrank, putzt die Blätter von Léons Pflanze und sieht fern. Danach sitzt in einem Hinterhof des Hauses und hält eine Zigarette in der Hand, die sie dann wegschnippt. Einige Jungs kommen auf den Hof gelaufen, sie spielen Basketball und der Anführer der Bande geht auf Mathilda zu. Er will, dass sie Geld bezahlt, damit sie hier sitzen kann. Zuerst erwidert Mathilda trotzig, dass sie das bestimmt nicht macht, doch dann gibt sie ihm \$ 100 - und bezahlt für das ganze Jahr. Die Jungs sehen sich überrascht an. Mathilda will ihre Ruhe haben und die Jungs gehen weg.	'Does paying rent here mean I have to put up with you guys?' 'Uh... no.' 'So go play somewhere else. I need to think.'		Mathilda zu, als sie auf der Fensterbank sitzt und raucht. Close-up von Mathildas Gesicht.			
	12	14'32"	Appartement D.E.A. Gebäude Innen	Mathilda steht vor dem Spiegel und setzt sich eine Mütze und Sonnenbrillen auf. Mathilda steht vor einem Imbissstand vor dem D.E.A. Gebäude. Stan steigt aus dem Auto., geht Richtung Eingang, dann noch einmal zum Auto zurück und dann hinein. Mathilda folgt ihm, in der Hand hat sie ein Essenspaket. Sicherheitspersonal und verschiedene Angestellte. Stan geht durch die Sicherheitskontrolle, gefolgt von Blood. Stan weist einen Officer zurecht, er solle Haltung annehmen.		Mathilda, Stan, Sicherheitspersonal, Stans Kollegen, Léon.	Close-up Mathildas Gesicht. Totale: Mathilda folgt Stan, der auf die	Orientalisch angehauchte Musik mit Rasseln beginnt.	Vordringen zur tiefsten Höhle. Entscheidende Prüfung Belohnung	Léon checkt immer die Tür. Hier ist ein Logikfehler des Films: In der Szene beim Chinesen war nur Malky vor Ort, alle Augenzeugen wurden erschossen, wie ist es also möglich, dass Blood davon erzählen kann? Der Antagonist wird als unberechenbar in seinem Verhalten dargestellt, das von den eigenen Kollegen geführt wird.

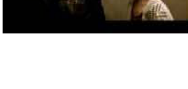
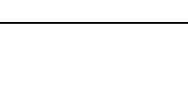
				Mathilda geht auch durch den Sicherheitscheck, trägt sich in eine Liste ein und beobachtet Stan. Das Sicherheitspersonal ist mehr damit beschäftigt, mit jungen Kolleginnen zu flirten, als Mathilda Beachtung zu schenken.			Toilette geht.			
				Mathilda sucht Stan in den Toilettenkabinen. Die Tür knallt zu. Man sieht Stan in einer Ecke stehen. Er geht auf Mathilda zu, bleibt vor dem Spiegel stehen. Er holt seine Pillendose aus der Hosentasche und nimmt eine Pille. Stan wäscht sich das Gesicht und geht auf Mathilda zu und lacht sie an. Stan glaubt, dass die Essensspeziallieferung von einer Mafia kommt (Chinesisch, Thai, Italienisch). Mathilda muss das Paket auf den Boden stellen. Stan zieht eine Waffe und will alles über das Essen wissen. Mathilda sagt Stan, dass sie hier ist um den Tod ihres Bruders zu rächen. Stan philosophiert über Leben und Tod.	'What's your name, angel?'			Während Mathildas Suche wird die Musik immer schneller, als die Tür zufällt, endet die Musik.		
				Blood kommt in den Raum, Stan wird wütend, da er beschäftigt ist. Blood teilt Stan mit, dass Malky tot ist. Er beginnt zu erzählen, danach sieht man die Geschehnisse mittels eines Flashbacks.	'And now I want you to tell me everything you know about Italian food. And don't forget the name of the chef who fixed for me!' 'Nobody sent me. I do business for myself.' 'So this is something personal, is it?'		Close-up Mathildas Gesicht, mit Tränen. Close-up Stan und Mathilda ganz nah. Aufnahmen aus der Untersicht.	Vorgezogener Ton: Man hört Blood in den Toilettenraum kommen.		
			China-restaurant	Blood kommt in den Raum, Stan wird wütend, da er beschäftigt ist. Blood teilt Stan mit, dass Malky tot ist. Er beginnt zu erzählen, danach sieht man die Geschehnisse mittels eines Flashbacks.	It's when you start to become really afraid of death, that you learn to appreciate life. Do you like life, sweetheart?' 'Yes.'		Flashback Close-up Malky an einem Tisch. Close-up Füße und Koffer. Flashback beendet..	Schuss.		
			D.E.A. Gebäude	Malky ist bei Chinesen, ein Mann kommt herein und tötet alle Chinesen, richtet dann seine Waffe auf Malky und erschießt ihn. Blood denkt an persönliche Rache. Stan entfernt sich von Mathilda, befindet sich auf	'That's good. Because I take no pleasure in taking life if it's from a person who doesn't care about it.'		Close-up Blood. Flashback: Detail: Léons linke Gesichtshälfte und Sonnenbrillen. Close-up: Eine Hand			

			Léons Appartement D.E.A. Gebäude	selber Höhe wie Blood. Er richtet Waffe auf Mathilda, kann aber nicht abdrücken, richtet sie dann auf Blood, der dadurch sehr beunruhigt ist und versucht, Stan zu beruhigen. Stan will, dass Blood Mathilda in sein Büro bringt. Stan verlässt die Toilette, Blood ist erleichtert. Eine Tür öffnet sich und Léon geht einen Flur entlang. Zu hören ist Mathildas Stimme, die einen Brief an Léon vorliest. Durch den Brief erfährt Léon, wo Mathilda ist. Ein Taxi fährt auf die Kamera zu, bleibt stehen. Léon gibt dem Taxifahrer Anweisung zu warten, steigt aus und geht in das D.E.A. Gebäude. Er schlägt die Sicherheitsleute zusammen. Blood packt aus Mathildas Tüte verschiedene Waffen aus und unterhält sich mit seinem Kollegen, der beim Schreibtisch sitzt. Mathilda sitzt beim Tisch und weint. Eine Überwachungskamera zeigt an, dass ein Fahrstuhl auf dem Weg zu Stans Büro ist. Blood isst etwas von der Pizza, die Mathilda mitgebracht hat. Die Bürotür öffnet sich, Léon kommt herein und richtet seine Waffe zuerst auf den einen Mann, danach auf Blood. Mathilda springt von ihrem Stuhl auf und läuft auf Léon zu, springt hoch und umarmt ihn. Léon lächelt glücklich. Die beiden gehen nach unten, steigen ins Taxi und fahren ab.	no kids.'		die eine Waffe hält. Close-up: Mathildas tranenüberlaufenes Gesicht. Totale: Ein Flur, eine Tür geht auf, Léon sieht durch ein Bullauge der Tür (Close-up). Close-Up Hase, der auf dem Tisch liegt und einen Brief hält. Close-Up: Waffen und Hand. Close-up: Überwachungskamer a-bildschirm. Totale Léon, als er das Büro betritt. Close-up der beiden, als sie sich umarmen.	Klaviermusik setzt ein, als Stan Blood Befehle gibt. Voice-over: Mathilda liest ihren Brief an Léon vor. Musik setzt ein. Schlagwerk und dazu Rasseln.		
---	--	--	--	--	------------------	--	---	--	--	--

							Close-up der Beine. Taxi aus Untersicht.			
	13	4'53"	Léon und Mathildas Appartement Léon holt seine Pflanze rein und setzt sich zum Tisch. Mathilda kommt aus dem Nebenzimmer herein und trägt das Kleid, dass Léon ihr geschenkt hat. Léon bemerkt zuerst nicht, dass Mathilda in den Raum gekommen ist und sieht sie danach an. Mathilda geht auf ihn zu, fragt ihn, ob er das Kleid mag, er nickt. Sie schenkt ihm Milch ein, fordert ihn auf zu trinken. Léon leerte das volle Milchglas in einem Zug. Mathilda setzt sich neben ihn und beugt sich ganz dicht zu ihm hin. Sie beginnt mit ihm ein Gespräch über das erste Mal eines Mädchens, und dass viele es nicht besonders schön finden. Léon ist dieses Gespräch sehr unangenehm, aber Mathilda lässt nicht nach und spricht weiter. Mathilda möchte, dass ihr erstes Mal etwas besonders wird, mit jemandem den sie liebt. Léon wehrt ab und erzählt von seiner Vergangenheit, wie und warum er in die USA gekommen ist. Er weint, als er seine Geschichte erzählt. Er schließt, dass er kein guter Liebhaber sein würde. Mathilda akzeptiert das und will dennoch einen Gefallen.	"You know, a girl's first time is very important. I wanna like it, the first time." "Mathilda, no." "You love someone else?" "No. I mean there was someone a long time ago. Before I came to the States. Her father didn't want her to see me. He killed her. One shot to the head. They kept him in jail for two days, then they let him go free. They said it was an accident. So, one night I waited for him feet with a lens. He also had an accident. The same night I	Mathilda und Léon	Close -up von Mathildas bzw. Léons Gesicht. Totale der beiden im	Geigenmusik setzt ein, als Léon von seiner Vergangenheit zu erzählen beginnt.	Belohnung 9	Diese Sequenz fehlt in der Kinofassung ganz. Wegen eines Testscreenings wurde beschlossen die Szene entfallen zu lassen, weil das Publikum bei dem Gespräch der beiden über Sex zu kichern anfing. Diese Szene ist aber zentral zum einen für das Figurenmodell zu Léon bezüglich seiner Vergangenheit und Backstorywound, aber auch für folgende Handlungen – das Aufwachen im Bett	

				Sie will, dass Léon im Bett schläft. Er halt das für keine gute Idee, aber Mathilda kann sich durchsetzen. Sie gibt Léon Anweisungen, wie er sich ins Bett legen soll und zieht ihm die Schuhe aus. Sie deckt ihn zu, legt seinen Arm zur Seite und legt sich zu ihm.	took a boat and came here. I was nineteen. Since then I've never left the city. And... I've never had another girlfriend.'		Bett.			
    	14	18'17"	Tonys Restaurant Léon und Mathildas Appartement, Supermarkt.	Abenddämmerung. Tony und einige Kinder feiern Geburtstag und blasen Kerzen auf einer Geburtstagstorte aus. Ein Mann kommt zur Tür herein, Tony schickt die Kinder in die Küche. Stan kommt ins Restaurant, gefolgt von einigen Männern, die mit Schlagstöcken ausgerüstet sind. Stan schlägt ein paar Luftballons zur Seite und setzt sich zu Tony. In der Küche treffen die Kinder auf einen Mann, der zur Hintertür rein ist und kreischen auf, Tony dreht sich besorgt um. Stan zieht eine Pistole und legt sie auf den Tisch. Er spricht mit Tony übers Geschäft und es wird klar, dass Tony zum Teil Aufträge für Stan erledigt hat. Er zeigt ihm ein Tatortfoto, auf dem die Leiche von Malky zu sehen ist und erzählt ihm, dass ein italienischer Profikiller Malky getötet hat, dass danach ein kleines Mädchen in sein Büro gekommen ist und vom selben Profikiller befreit wurde. Léon schreckt aus dem Bett hoch. Mathilda geht noch für ein Frühstück einkaufen. Léon erinnert sie an den Code, den sie vereinbart haben. Mathilda geht weg, Léon sieht ihr nach und macht es sich	'I'm dying to meet him.' 'Sleep well?' 'I never really sleep. Got one eye open always.' 'Oh, I forgot. You know, I never saw someone	Tony und Kinder. Stan und seine Kollegen Léon und Mathilda. Mathilda, Léon, das SWAT Team und Stan.	Totale: Straße aus Froschperspektive. Totale auf Eingangstür des Restaurants. Totale: Stan betritt gefolgt von seinen Kollegen das Restaurant.	Vorgezogener Ton: Kinder singen Happy Birthday. Flötenmusik setzt ein,	Rückweg Feinde die auf der Reise gestört wurden, nehmen jetzt ihre Rache	Hier wurde eine andere Überleitung von der vorhergehenden Szene gewählt.

			dann im Bett gemütlich. Mathilda macht im Supermarkt Besorgungen und ist dann wieder am Heimweg. Sie hüpfert fröhlich durch die Straße. Hinter einem Mauervorsprung ist Stan zu sehen, der Mathilda beobachtet.	with one eye open shore so much. 'I snore?' 'Like a baby.'		Totale von Mathilda auf der Straße, Close-up von Stan.	als Léon am Bett liegt.		
			Mathilda geht den Flur entlang, wird plötzlich von hinten von SWAT Männern gepackt und in einen kleinen Nebenflur gezerrt. Sie befragen sie über Léon. Mathilda belügt den Mann über den vereinbarten Code und gibt ihm einen falschen.	Is he alone? Does he expect you? Do you have keys to the apartment? Is there a code, a way of knocking so he knows it's you?		Totale des Hausflurs.	Paukenschläge sind zu hören, als Stan zu sehen ist.		
			Die Männer umstellen das Appartement, es kommen weitere SWAT ins Haus und Stan wartet auf Rückmeldung des Leiters.						
			Ein Mann klopft mit falschem Code an die Tür. Stan bekommt die Information, dass die Männer bereit zum Stürmen sind.						
			Das SWAT Team geht in die Wohnung, sie sehen sich um. Einige Männer befinden sich innerhalb der Wohnung, eine Hand greift von der Decke, schließt die Tür und Schüsse fallen.			Close-up: Hand, die von oben die Türe schließt.	Als das SWAT Team die Wohnung betritt setzt Orchestermusik mit Geigen und Pauken ein. Als sich die Türe wieder öffnet, ertönen Basstöne.	Auferstehung von Léon und Wesensveränderung	
			Mathilda ruft nach Léon. Die Tür öffnet sich wieder, tote Männer liegen am Boden.						
			Der SWAT Leiter funkelt an Stan, und teilt ihm mit, dass es Tote gibt. Stan ordert Benny, dass er alle verfügbaren Einheiten hierher schicken soll.			Totale Straße mit ankommenden			
			Auf der Straße sind weitere Polizeiautos und Einsatzwagen zu sehen, die das Haus umstellen.				Die Musik wird leiser, als Léon erneut zu schießen beginnt.		
			Léon hängt über der Tür, lässt sich herunter und feuert auf die Männer vor dem	'Let the girl					

				go.'		Polizeiautos.			
			Appartement, dabei wird er an der linken Schulter getroffen. Das SWAT Team ist überfordert, es herrscht Chaos. Der Leiter schickt einen Mann nach vor, der nachsehen soll, was los ist. Als er um die Ecke schaut, steht Léon vor ihm und hält ihm eine Waffe an den Kopf. Léon will Mathilda haben. Das SWAT Team lässt Mathilda los, sie spuckt dem Mann ins Gesicht, der sich zuvor festgehalten hat, läuft dann zu Léon und fällt ihm in die Arme. Léon weist Mathilda an, die Axt mitzunehmen. Er packt den SWAT von hinten und geht mit ihm Richtung Appartement. Léon schießt auf den Wassersprengler an der Decke, Wasser spritzt von der Decke und feuert danach ein paar Mal in Richtung der anderen SWATs und schließt danach die Türe. Das SWAT Team denkt, dass Léon den Mann erschossen hat und feuern wie wild darauf los und entdecken zu spät, dass der Mann noch lebend vor der Tür stand. Léon schießt aus der Wohnung heraus auf das nahende SWAT Team. Mathilda versteckt sich in der Wohnung und entschuldigt sich weinend bei Léon. Léon steht vor dem Fenster und wirft die Axt durch das Zimmer, um zu sehen, ob vor dem Haus schon Scharfschützen stehen. Léon kann seine Pflanze gerade noch retten, bevor durch das Fenster viele Schüsse fallen. Rote Punkte von den Gewehren sind überall in der Wohnung zu sehen, Mathilda			Close-up, als Léon dem SWAT eine Waffe an den Kopf hält.			
						Untersicht, als Léon mit SWAT in Richtung Appartement geht.			
									
									
									
									
									
									
									
									

				kriecht nah am Boden zu Léon in seine Arme. Léon verbarikiert die Wohnung, Mathilda hat schreckliche Angst und weiß nicht, wie es weitergehen soll.	checking out."					
				Léon schlägt mit der Axt ein Loch durch den Luftschacht frei, wickelt seine Pflanze in eine Decke ein und wirft sie den Schacht hinunter.						
				Vor dem Appartement beziehen weitere SWAT Männer die Stellung Léon möchte, dass Mathilda den Luftschacht hinunter geht, doch sie will nicht ohne ihn gehen. Schlussendlich kann Léon Mathilda überreden, zu gehen und verabredet, dass sie sich in einer Stunde bei Tony treffen.	"Listen to me, Listen to me, we have no chance together, but if I'm alone I can do it, trust me." "No! You just say that so I won't worry. I don't wanna lose you, Léon."		Slow Motion, als weitere SWAT Männer vor dem Appartement Stellung beziehen.			
				Eine Rakete wird abgefeuert und das Appartement explodiert. Stan erkundigt sich, über den Fortschritt und ist wütend, dass alles so lange dauert und die Männer alles in die Luft jagen.	"You're not going to lose me, Mathilda. You've given me a taste for life. I want to be happy, sleep in a bed, have roots. You'll never be alone again, Mathilda."		Close-up der Abschiedsszene von Mathilda und Léon. Gesicht und Hände. Danach Detailaufnahme von Léons Gesicht aus Untersicht.			
				Das SWAT Team stürmt das Appartement. Sie finden einen Mann, der die Hand hebt. Es ist Léon in der Verkleidung eines SWAT Mitgliedes. Léon wird nach draußen in den Gang, bzw. in ein anderes Stockwerk gebracht. Stan will wissen, ob das SWAT Team das Mädchen gefunden hat.						
				Mathilda klettert aus dem Luftschacht, nimmt ihre Sachen und Léons Pflanze und geht Richtung Ausgang.			Nah Léons Hand, zum Zeichen, dass er verletzt ist. POV Léon durch die Maske, wie er Treppe hinunter geht.			
				Léon wird von einem Arzt versorgt. Stan kommt nach oben, um sich selbst ein Bild zu machen,	"Let me put the mask back on. I breathe better"					

			sieht Léon mit dem Arzt sprechen.	with it.'		Close-up von Stan, als er Léon bei Arzt sitzen sieht.		
			Mathilda verlässt das Haus, geht an Polizisten vorbei und läuft die Straße entlang.					
			Léon setzt seine Atemmaske wieder auf, da er Angst hat, erkannt zu werden.					
			Stan ist nach unten gegangen, schickt alle Polizisten und SWATs aus dem Eingangsbereich weg und versteckt sich.					
			Léon steht auf und geht nach unten, dabei klopfen ihm einige 'Kollegen' auf die Schulter.	'Stansfield?' 'At your service.' 'This is... from...' Mathilda.' 'Shit.'			Leise Musik, als Léon nach unten gebracht wird, es ist fast nur sein lautes Atmen zu hören.	Das ist die einzige Szene, in der Léon und Stan gemeinsam vor der Kamera zu sehen sind.
			Léon geht nach draußen, ganz in den Keller, um der Polizei und Rettungskräften auszuweichen.					
			Léon reißt sich die Maske vom Kopf und lächelt zufrieden.					
			Stan taucht hinter Léon auf, zieht eine Waffe und schießt Léon liegt am Boden, Stan stößt ihn mit seiner Pistole an, dreht ihn auf den Rücken und greift nach seiner Hand.					
			Léon behält seine Hand fest am Körper, spricht mit Stan, nimmt seine Hand und legt etwas hinein.					
			Als Stan seine Faust öffnet, sieht er den Ring einer Granate. Er öffnet Léons Jacke und sieht, dass er einen Gürtel aus Granaten um den Körper trägt.					
			Es folgen mehrere Explosionen, die vor allem vor dem Haus zu sehen sind.					
						Close-up Stans Gesicht		
							Trommel, wenn Léon das Licht sieht. Klaviertöne, ganz	

								leise, sie „fallen“ nach unten, so wie Léon fällt.		
										
    	15	5'32"	Tonys Restaurant. In der Stadt, Mathildas alte Schule	Mathilda ist bei Tony im Restaurant und weint. Man sieht, dass Tony im Gesicht blaue Flecken hat. Er erzählt Mathilda von seinem Deal mit Léon, dass er ihr Léons Geld geben wird, sollte Léon etwas zustoßen. Tony erklärt auch Mathilda die Vorzüge, die sie hat, wenn sie das Geld bei Tony verwahrt. Tony gibt ihr \$ 100 - und meint, dass sollte für die nächste Zeit reichen. Mathilda möchte nicht das Geld, sondern einen Job. Tony wird ziemlich wütend, liest ihr die Leviten und schmeißt sie aus dem Restaurant und sagt ihr, dass sie wieder zur Schule gehen soll. Mathilda irrt in der Nacht durch die Stadt und geht morgens zu ihrer alten Schule. Sie klingelt und spricht mit der Direktorin, erzählt ihr zuerst irgendeine Lügengeschichte, doch die Direktorin bemerkt ihre Unaufrichtigkeit und will, dass Mathilda ihr vertraut und die Wahrheit sagt, nur so kann sie ihr helfen. Mathilda berichtet über die Geschehnisse der letzten vier Wochen und bittet um die Hilfe der Direktorin. Mathilda tritt vor die Schule. Einige Mädchen sitzen dort und sehen sie an. Mathilda geht auf einen	'Léon asked me to help you out if...if something happened and I think something happened, right?' 'Can't take any job instead?' 'What the hell can you do?' 'I can clean.' 'It's over, the game's over, Léon's dead! You hear me?' 'If you don't help me, I'll be dead by	Mathilda und Tony. Mathilda und die Direktorin der Schule	Close-up: Blutverschmierte Hände, die ein Milchglas halten. Close-up von Tony. Gitarrenmusik setzt ein, als Tony Mathilda sagt, dass Léon tot ist. Mathilda wird aus der Vogelperspektive betrachtet, als sie auf ihre alte Schule zu geht. Als sie die Direktorin um Hilfe bittet, beginnt der Song „Shape of my heart“ von Sting mit leisen Gitarrenklängen. Die Kamera fährt nach oben, sieht Mathilda aus der Vogelperspektive und		Ankunft von Léon: Er hat Wurzeln geschlagen.	Mathilda hat Vertrauen und Ehrlichkeit gelernt. Ihre Reise beginnt jetzt, frei von Schuld – Kindarchetyp.

Lebenslauf

Name: ZIPPER Doris

Geburtsdatum: 12.08. 1983, Leoben, Steiermark

Eltern: Anneliese und Norbert Zipper

Schulischer Werdegang:

1989 - 1990: Besuch der Vorschule Bruck an der Mur

1990 - 1994: Besuch der Volksschule Berndorf in Bruck an der Mur

1994 – 2002: Besuch des BG/BRG Bruck / Mur mit Matura am 13. Juni 2002

Ab 2002: Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit einer Fächerkombination aus Theater-, Politikwissenschaftswissenschaft und Philosophie.

Bisherige Berufliche Tätigkeiten:

Sommer 1999: Einwöchiges Schnupperpraktikum bei „Antenne - Steiermark“

Winter 1999/2000 und Sommer 2000: Praktikum bei „89,6“ Lokalradio Bruck/Mur **Sommer**

2001: Bürotätigkeit Kläranlage Leoben

Sommer 2002, 2003 und 2004: Zustellerin beim Postamt 8700 Leoben

Sommer 2004: Bürotätigkeit bei „PANALPINA Welttransports“

Februar- Mai 2005: Mitarbeiterin im „International Theatre“ Wien 1090, an den Produktionen
„Alice in Wonderland“ Februar/März 2005
„The Complete Works of William Shakespeare (abridged)“ März –
Mai 2005.

01. Juli - 11. August 2006: Praktikum bei ProSiebenSat1 Media AG in der Abteilung
„Jugendschutz und Programmberatung“ bei Markus Gaitzsch

01. Juni – 30. Juni 2007: Praktikum bei ATV im Sendeband-und Drehmaterialarchiv.

Seit Februar 2005: Rezeptionistin bei „Appartements Riemergasse“; Wien 1010