

# 1 Wesen und Gestalt

## 1.1 Filmwissenschaft

### Begriffsbestimmung

„Die Filmtheorie hat es ... nicht mit einem schon historisch fertigen, sondern mit einem im Zustand der historischen Realisierung seiner Gattungseigenschaften begriffenen Gegenstand zu tun“ (*Walter Dadek*). Es ist daher selbstverständlich, dass jede ernst gemeinte Untersuchung darüber den Rahmen historisch-empirischer Befunde sprengen muss.

„Film“ ist ein außerordentlich komplexer Sachverhalt. Eine zufrieden stellende Begriffsbestimmung ist nur nach näherer Betrachtung folgender gattungsspezifischer Merkmale möglich:

- Faktor Kommunikation
- Faktor Wirtschaftsgut
- Faktor Kunst

### Faktor Kommunikation

Film ist zunächst ein Faktor der Kommunikation. Eines jener „Instrumente“, die dank ihrer Eigenschaften befähigt sind, „Kommunikation“ zu bewirken, d.h. jenen Mechanismus oder Prozess, „durch den menschliche Beziehungen zustande kommen und sich entwickeln“, und zwar durch Übermittlung von „Informationen“ aller Art (*Charles M. Coley*). Damit steht der Film in einer Reihe mit anderen, von der Funktionsweise her ähnlich gerichteten Medien wie Presse, Rundfunk und Fernsehen. Von den Kommunikationsmedien Presse und Rundfunk unterscheidet sich der Film durch das Merkmal der Bildkomponente. Das Fernsehen stellt hingegen im Wesentlichen (von einigen technischen Unterschieden und dadurch bedingten substantiellen Abweichungen abgesehen) eine Derivatform des Films dar.

„Wir verstehen den Film ferner als ausgezeichnetes Beispiel jener Massenkommunikationsmittel, die dank ihrer technischen Eigenschaften und dank der entsprechenden Disponiertheit der heutigen Kulturgesellschaft die soziale Kommunikation in einem vordem nicht gekannten Umfang erweitern und verstärken“ (*Dadek*).

### Faktor Wirtschaftsgut

Ein weiteres Merkmal des Massenkommunikationsmittels Film ist sein Status als Wirtschaftsgut. Damit ist der auffälligste und gewichtigste Unterschied zum Fernsehen europäischer (öffentlich-rechtlicher, nichtkommerzieller) Prägung gegeben. Gleichzeitig besteht hier eine gewisse Verwandtschaft zur Presse, die ebenfalls durch eine enge Verbindung zwischen rationalökonomischer Disposition und publizistisch-geistigem Engagement auffällt.

## Faktor Kunst

Die Zugehörigkeit des Lichtspiels zum Bereich der Kunst ist ebenso oft und mit der gleichen, dem theoretischen Urteil wenig förderlichen Leidenschaft behauptet wie bestritten worden. Dem technisch erzeugten Filmbild sollte von vornherein die Entfaltung zur Höhe manueller Bildkünste versagt bleiben. Für *Joseph Gregor* war es klar, dass der Film „vor der unendlichen Variation und Beseelung einiger nebeneinander gesetzter Pinselstriche kaum bestehen kann“. Zahlreiche Ästhetiker untersuchen immer noch, ob es sich beim Film überhaupt um eine eigenständige Kunstgattung oder lediglich um para-literarische oder para-malerische Subkultur handelt.

Ob ein Mittel oder Umgang mit ihm „Kunst“ ist, entscheidet sich nach *Dadek* nicht bereits aus der natürlichen Beschaffenheit des Mittels und der Art des Umgangs mit ihm. Die Kategorien und Maßstäbe der historischen (klassischen) Künste können demnach keine zeitlich und sachlich unbegrenzte Allgemeingültigkeit beanspruchen. Ob Film ein Ästhetikum im Kunstsinn ist, entscheidet allein das Ausmaß bestimmter Wertigkeiten und Qualitäten, die das Resultat eines „kunstschöpferischen Prozesses“ darstellen.

Kunstsoziologisch gibt es solche Zweifel nicht. Die Kunstsoziologie untersucht vor allem die gesellschaftliche Rolle und Wirksamkeit der Kunstgattung und versteht sie als „elementares Ausdrucks- und Kommunikationsmittel“. Deshalb ist die Qualifikation des Films als Kunst soziologisch am überzeugendsten vertretbar.

„Was schließlich den im speziell ästhetischen Sinn geforderten Aufweis einer gewissen verhältnismäßig hohen Wertigkeit betrifft, so bedarf es heute kaum noch besonderen Bekennermutes, dem Lichtspiel unter Berufung auf das ästhetische Empfinden und auf eine nun schon ansehnliche historische Formerfahrung die Eigenschaft einer Kunst von hohen Graden zu bescheinigen“ (*Dadek*).

Film ist ein Massenkommunikationsmittel im Status eines Wirtschaftsgutes und mit der Potenz einer Kunst.

## Filmästhetik

1923 schrieb *Béla Balázs* die erste Ästhetik- und Kunstphilosophie des Films: Damals war der Film noch in seinem „Urzustand“, eine „Jahrmarktnummer“. Ohne Hemmungen der Bildungstradition und des Geschmacks, ein genialer Schund, der täglich Neues wagt. Obwohl er sich willkürlich auch der verfeinerten Mittel der alten, vornehmen Künste bediente, kannte und bekannte er sich selbst nicht als Kunst. Dieser akademische Grad gebührte ihm nicht, und er übernahm auch nicht die dementsprechenden Ansprüche. Er besaß keine anerkannte Nobilität, die ihn verpflichtet hätte. Er hatte keine Ästhetik, niemand forschte nach seinen Gesetzen, keine eigenständige Kultur lenkte sein Publikum (und damit seine Entwicklung). Die Weltpresse, deren Spalten für Theater-, Literatur-, Kunst- und Musikkritik vornehme Rubriken mit jahrhundertealter Tradition waren, kannte keine ernste Filmkritik. Bezahlte Annoncen lobten die Produkte der neuen Schaustellerindustrie (*Balázs*).

## Visuelle Kultur

Die Kinematografie bescherte uns nicht nur neue, andersartige Kunstwerke, sondern kündigte zugleich eine neue „Kulturepoche“ an. Die Menschen mussten lernen, „filmisch“ zu sehen, und daraus entstand eine neue, visuell orientierte Kultur: „Filmkultur“.

„Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalische Ohr die schönste Musik keinen Sinn hat, weil mein Gegenstand nur die Bestätigung einer meiner Wesenskräfte sein kann, also nur für mich sein kann, wie meine Wesenskraft als subjektive Fähigkeit für sich ist, weil der Sinn eines Gegenstandes für mich gerade so weit geht, als mein Sinn geht, darum sind die Sinne des gesellschaftlichen Menschen andere Sinne als die des ungesellschaftlichen; erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskraft sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt.“ *Marx* will in dieser Aussage verständlich machen, dass Schönheit ein „aufnahmefähiges Subjekt“ verlangt, um Erlebnis zu werden. Den Film kann man demnach nur dann voll erfassen, wenn man also auch „filmisch“ sehen kann.

Die Schönheit existiert bekanntlich nicht nur objektiv. Wenn sie den Menschen anspricht, ist sie unweigerlich auch ein menschliches Erlebnis, „eine physische Funktion, die sich je nach Menschenrasse, Epoche und Kultur verändert“. Sie ist ein durch die objektive Wirklichkeit ausgelöstes „subjektives Erlebnis menschlichen Bewusstseins“. *Balázs* hat es sich z. B. zur Aufgabe gemacht, jenen Teil in der Entwicklung der menschlichen Empfindungsfähigkeit zu untersuchen, der in Wechselwirkung mit der Filmkunst steht.

In der Literatur gibt es zahlreiche Beispiele dafür, dass die Gesetze der kinematografischen Formsprache erlernt werden müssen: Während des ersten Weltkriegs befand sich ein englischer Kolonialbeamter jahrelang in Zentralafrika. Als gebildeter Mensch las er ständig Bücher und Zeitungen, die ihn u. a. auch über den Film informierten. Er las regelmäßig Filmkritiken, war aber selbst noch nie im Kino. Eines Tages hatte er Gelegenheit, sich einen Film anzuschauen. Es muss ein simpler Film gewesen sein, denn ringsherum sitzende Kinder verfolgten ihn mit sichtbarer Anteilnahme. Der Kolonialbeamte aber startete angestrengt auf die Leinwand, und nach der Vorstellung war er völlig erschöpft. Er fand den Film zwar „außerordentlich interessant“, von der Handlung verstand er allerdings nichts, denn er verstand die „Formsprache des Films“ nicht. Ein wesentliches Charakteristikum des Mediums Film besteht in seiner Eigenschaft, dass er die Geschehnisse nicht chronologisch wiedergeben muss. „Wir haben sehen gelernt“ (*Balázs*).

Ein zweites Beispiel aus einem Chaplin-Film: Ein Mann eilt zum Bahnhof, um seine Liebste noch ein letztes Mal vor dem Abschied zu sehen. Die Kamera zeigt ihn auf dem Bahnsteig, und seinem suchenden Blick entnehmen wir, dass die Frau be-

reits im Zug sitzen muss. Zu sehen ist nur die Großaufnahme seines Gesichtes, ein erschrecktes Zucken seiner Mundwinkel. Dann laufen Licht und Schatten in einem immer schnelleren Tempo über sein Antlitz. Eine Träne, dann ist die Szene zu Ende. Heute wissen wir: Die Phantasie und die Stimmung des Zuschauers werden gerade durch den absichtlichen Verzicht auf weitere Einzelheiten angeregt. Die Filmkultur hat sich außerordentlich schnell entwickelt. *Balázs* meint, dass wir in ihren primitiven Urformen noch uns selbst erkennen können. Darin mag die Bedeutung der visuellen Kultur liegen, die heutzutage Millionen von Menschen zugänglich ist.

## 1.5 Filmstil

In den ersten Jahren nach seiner Entdeckung glich der Film einem bloßen Registrieremittel. Die Väter des Mediums versuchten, die Realität als solche möglichst naturgetreu wiederzugeben. In der Euphorie der ersten Jahre vergaßen sie, dass sogar die Standbildfotografie weit über dieses Stadium hinausgekommen ist. Das absolut beherrschende Element der ersten Stunde war die Bewegung. Sie faszinierte alle und bot mehr, als viele zu hoffen gewagt hätten. Sie selbst war Attraktion, eine geniale Entdeckung, die angesichts der sich überschlagenden Bilder den Beitrag der Fotografie in den Hintergrund treten ließ.

Die spezifischen Möglichkeiten des Films erkannte nicht einmal *Méliès*, der die Bewegungsfotografie wenigstens durch ein stilbildendes Element bereicherte: Dekor. Dennoch war der Film um die Jahrhundertwende nichts anderes als fotografiertes Theater (siehe Filmgattungen). Die Kamera verharrte in der starren Position des Theaterzuschauers, und der ganze Film bestand aus einer einzigen Einstellung, deren Länge meist dem Filmvorrat der Kamera entsprach.

Als erste gab sich die englische Brighton-Schule damit nicht mehr zufrieden. *Williamson* drehte den Film „Der große Schluck“, der die Geburtsstunde der filmspezifischen Ausdrucksmöglichkeiten ankündigte. In diesem historischen Streifen wandte *Williamson* alle heute selbstverständlichen Einstellungsarten – von der Totale bis zur Detailaufnahme – an und wagte auch als Erster den Filmschnitt. Dieser Film war damals zu Recht eine Sensation, denn damit hat sich der Film von seiner Eigenschaft als fotografiertes Theater gelöst. Bis andere Regisseure es verstanden, diese Erkenntnisse in ihre eigene Praxis umzusetzen, vergingen aber noch viele Jahre.

In Amerika trat inzwischen *Edwin S. Porter* hervor. In seinem filmhistorisch bedeutsamen Film „Der Überfall auf den Postzug“ teilte er die Handlung in mehrere Schauplätze ein, wozu verschiedene Kameraeinstellungen notwendig waren. Damit brachte er zusätzliche Bewegung und Dynamik in den Ablauf, der die Basis für die Erzählweise des Films darstellte. Darauf baute *Griffith* auf, der in seinem filmhistorisch einmaligen Streifen „Die Geburt einer Nation“ alle bis dahin bekannten filmischen Darstellungsarten der Kinematografie kombinierte. Dadurch war um 1910 die gestalterische Grundlage des modernen Films gelegt.

Als weiteres Mittel zur Stilisierung und Akzentuierung bot sich die Irisblende an. Mit ihrer Hilfe wurden Auf- und Abblenden möglich. Sie wurden durch bloßes Öffnen oder Schließen einer vor dem Objektiv angebrachten „Zusatzblende“ vorgenommen. *Griffith* benutzte die Irisblende vor allem zur Hervorhebung wichtiger Bildausschnitte, indem er den Rest des Bildes dunkel erscheinen ließ. Dieser Effekt ist in der modernen Kinematografie kaum noch zu finden.

## Stilbildende Elemente

Auf der Suche nach neuen Bildtechniken und Formideen entdeckten die Regisseure der Stummfilmzeit, dass die Filmkunst faszinierende Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Bereits nach der ersten Entwicklungsphase der filmischen Formsprache (Anfang der Zwanziger Jahre) begann sich der Film in Stilarten zu differenzieren.

Da alle gestalterischen Elemente der Kinematografie prinzipiell auch stilbildend eingesetzt werden können, setzt der Umgang mit dem Filmstil auch die Beherrschung sämtlicher technisch-gestalterischer Ausdrucksmöglichkeiten voraus. Es sind dies neben „Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera“ noch Faktoren wie Dekor, Montage, Beleuchtung, Ton, Musik u.a. (Ich werde auf diese stilbildenden Elemente in den entsprechenden Kapiteln näher eingehen. Hier will ich zunächst auf einige allgemeine Stilprobleme hinweisen.)

## Monumentalität

Das Problem des Filmstils zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des sowjetischen Films, der sich (seinem sozialistischen Geist entsprechend) nicht mit der Darstellung intimer Privatangelegenheiten beschäftigen (also keinen Kammerspielcharakter haben) durfte, sondern „das ganze Volk darstellen, die gesamte Gesellschaft betreffen“ sollte. Solche Filme müssen monumental wirken. Die nach Ansicht von *Balázs* „berechtigten Forderungen an den sowjetischen Film“ hatten zur Folge, dass in den sowjetischen Drehbüchern „für individuelle Psychologie und für die Darstellung innerer Menschlichkeit wenig Raum übrig blieb“, *Balázs* selbst gibt jedoch zu, dass diese Filme „manchmal den Charakter allgemein gehaltener, mit soziologischer Schulmeisterlichkeit vorgetragener historischer Revuen“ enthielten.

Dennoch sind Monumentalität und Kammerstil nicht in jedem Fall Gegensätze. Auch für *Balázs* gibt es die „Entweder-Oder“-Alternative nicht. Die antiken Künste kennen den Unterschied zwischen „monumental“ und „individuell“ nicht in dem Maße wie wir. Sie unterscheiden nicht zwischen Groß und Klein, Allgemeingültigkeit und Privatsache. Es ist ein Charakteristikum der bürgerlichen und insbesondere politisch-totalitären Kunstbetrachtung, zwischen persönlichen Erlebnissen und „Ereignissen von gesellschaftlicher Bedeutung“ klar zu unterscheiden.

Tatsächlich ist Monumentalität kein Mengenproblem. „Filme können niemals durch Massenszenen oder durch Größe der Bauten monumental“ gemacht werden, nur durch die Bedeutung der Themen und der Persönlichkeit ihrer Helden. Auch

# 3 Theorie der Filmgestaltung

## 3.1 Die Story

„Fast alle Manuskripte, die den Produktionsfirmen unterbreitet werden, haben den Charakter irgendeiner primitiv abgefassten Erzählung, wobei sich die Autoren damit zu begnügen scheinen, die Begebenheit, meist dazu noch in literarischer Form, wiederzugeben, ohne sich zu fragen, ob sich das von ihnen vorgeschlagene Material für die filmische Bearbeitung eignet oder nicht. Diese Frage ist aber sehr wichtig: Jede Kunst hat ihr eigenes Verfahren, den ihr zur Verfügung stehenden Stoff zu gestalten. Das gilt natürlich auch für den Film. An einem Manuskript zu arbeiten, ohne die Regiemethoden, die Aufnahme- und die Montagetechnik zu kennen, ist ebenso unsinnig, wie einem Franzosen ein russisches Gedicht in wörtlicher Übersetzung verständlich machen zu wollen. Soll der Franzose einen richtigen Eindruck von dem Gedicht erhalten, so muss es unter Berücksichtigung der Eigenheiten französischer Versnormen neu geschrieben werden.

Mitunter wird die Ansicht vertreten, der Autor habe nur einen ganz allgemeinen, rohen Umriss der Handlung zu geben; die Arbeit filmischer Umwandlung sei Sache des Regisseurs. Diese Ansicht ist völlig falsch. Es darf nicht vergessen werden, dass sich in keiner Kunstform die Gestaltung (gemeint ist damit der Schöpfungsprozess, *Anm. d. A.*) in einzelne, voneinander unabhängige Etappen zergliedern lässt. Schon ganz allgemeine Überlegungen über die Form, die das geplante Werk annehmen soll, bedingen, dass gewissen Einzelheiten und Eigentümlichkeiten Rechnung getragen wird; auch beginnen sich beim Durchdenken eines Themas bereits die Umrisse einer Handlung abzuzeichnen. Daraus folgt, dass eine gewisse Kenntnis der Aufgaben und Eigenarten der Regiearbeit es dem Autor ermöglicht, einen Stoff vorzuschlagen, den der Regisseur wirkungsvoll gestalten kann, auch wenn das Manuskript keine genauen Anweisungen über die Art und Weise der Aufnahmen gibt. Tatsächlich verhält es sich meistens umgekehrt – die erste Fassung des Manuskriptes ist bestenfalls uninteressant und schlimmstenfalls ein unüberwindliches Hindernis im Weg filmischer Gestaltung“ (*W. I. Pudowkin*).

Die Story unterliegt prinzipiell keiner Begrenzung und steht als solche jenseits aller Kunstkriterien. Jeder menschliche Gedanke kann grundsätzlich Filmstoff darstellen. Man könne sich laut *Pudowkin* allenfalls fragen, ob ein bestimmter Stoff wertvoll oder wertlos sei. Es gibt jedoch eine ganze Reihe formaler Gesichtspunkte, von der die Stoffwahl abhängig gemacht werden sollte.

In den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte fiel die Vorliebe für Sujets auf, die große Zeitspannen und Räume umfassten („Intolerance“). Die Fülle des Materials erschlug den Zuschauer, ermüdete ihn und stellte die geplante Wirkung stark in Frage. Der Stoffreichtum zwang den Regisseur, völlig allgemein und oberflächlich zu bleiben. Die wertvollen Einzelheiten fielen der Quantität der Ereignisse zum Opfer, und zwischen der Tiefe in der Idee und der Oberflächlichkeit der Gestaltung tat sich

eine grundlegende Diskrepanz auf. Die meisten guten Filme zeichnen sich durch die Einfachheit ihres Themas und durch die relative Unkompliziertheit ihrer Handlung aus.

Bereits *Balázs* bemerkte, dass viele Literaturverfilmungen deshalb scheitern, weil die Autoren eine Überfülle an Stoff in den engen filmischen Rahmen zu zwingen versuchen. Diese Beobachtung trifft in ähnlicher Weise für die modernen Monumentalfilme zu.

*Pudowkin* spricht sich auch für eine Längebegrenzung aus: Er denkt vor allem an den Ermüdungsfaktor. „Der Faktor der Begrenzung durch die Länge gewinnt dadurch noch an Bedeutung, dass der Filmschaffende zur klaren Darstellung einer Idee wesentlich mehr Raum beansprucht als etwa ein Dichter oder ein Dramatiker. Ein einziges Wort kann oft einen ganzen Komplex von Gedanken enthalten, Bildmaterial aber, das fähig wäre, einen solchen Gedankengang zu veranschaulichen, ist selten, und der Filmregisseur sieht sich deshalb gezwungen, ihn in einer ausführlichen Bildersprache auszudrücken.“

Eine durch den Charakter der filmischen Darstellungsmöglichkeiten bedingte Anforderung an die Story liegt in der Notwendigkeit einer klar umrissenen Form. *Pudowkinsche* Regel: Das Thema muss klar und deutlich formuliert sein, wenn das Werk die wesentliche Bedeutung und Einheit bekommen soll, deren jedes Kunstwerk bedarf.

## Originalstoff

Die begehrteste Storyform ist der Originalstoff. Er wird von Schriftstellern oder Filmautoren geschrieben, die entweder selbst über reiche Erfahrungen über Entwicklung literarischer Grundlagen (unter Berücksichtigung künstlerisch-ökonomisch-produktionstechnischer Gesichtspunkte) verfügen oder in enger Zusammenarbeit mit Filmdramaturgen schreiben. Er fungiert häufig als Bindeglied zwischen Autor und Regisseur, manchmal ist der Dramaturg zugleich Co-Autor.

## Fremdvorlage

Häufig ergibt sich die Notwendigkeit, auf bestehende literarische Werke zurückzugreifen. Sie sind nicht selten „völlig unfilmisch“ und bedürfen immer einer einschneidenden Bearbeitung. Diese Aufgabe fällt Szenaristen zu, auch Filmautoren genannt. Gelegentlich bearbeitet auch der Regisseur selbst die Literaturvorlage. Das sollte allerdings nur geschehen, wenn der Regisseur über die notwendige literarisch-dramaturgische Gestaltungskraft und Erfahrung verfügt. (Naturgemäß setzt jede Fremdvorlagenverfilmung den Erwerb entsprechender Filmrechte voraus.)

## 3.2 Der Entstehungsprozess

Wenn ein Schriftsteller auf eine gute Buchidee kommt, hat er es verhältnismäßig einfach, seine Gedanken zu realisieren. Ein Computer ist – außer Zeit – ziemlich das einzige, was er dazu benötigt. Ein Buch zu schreiben, ist für den Schriftsteller ohne nennenswerten technischen oder finanziellen Aufwand möglich.

Anders beim Film: Will jemand eine Spielfilmidee in die Tat umsetzen, so hat er es ungleich schwerer, denn zur Realisierung eines Films sind erhebliche Mittel erforderlich. Um an diese Mittel zu kommen, muss der Filmautor zunächst seine Idee zu Papier bringen. Der Entstehungsprozess einer Drehgrundlage ist nahezu grundsätzlich in verschiedene Phasen unterteilt. Sie sind von vielen Wechselbeziehungen zwischen Sujet und Gestaltung, Produktionstechnik und Finanzmitteln, Publikumserwartung und persönlicher Geschmacksempfindung der Beteiligten gekennzeichnet:

- Idee – Filmskizze
- Exposé
- Treatment
- Drehbuch
- Dramaturgische Überlegungen

## 3.3 Idee – Filmskizze

Am Anfang eines Entstehungsprozesses steht immer eine bestimmte Idee. Sie kann lediglich einen einzigen Gedanken umfassen – oder aber auch bereits sehr konkrete Vorstellungen. Meist lässt sie sich in wenigen Sätzen zusammenfassen, der Keimzelle der späteren Filmstory: Aber in der Regel kommt es nicht soweit. Der Großteil aller Filmideen wird wieder fallen gelassen: Sie sind entweder schlecht, zu kostspielig – oder es fehlt an Produzenten, die sie zu realisieren bereit sind.

Die allererste (und in der Praxis ziemlich seltene) schriftliche Form eines Filmthemas ist die Filmskizze. *Wilkening*, *Baumert* und *Lippert* beschrieben die Idee zum DEFA-Spielfilm „Fünf Patronenhülsen“ so: „Ein Kommissar der Internationalen Brigaden gerät während des spanischen Bürgerkriegs mit einer Gruppe revolutionärer Kämpfer in das faschistisch beherrschte Hinterland. Tödlich verwundet, gibt er seinen fünf Genossen einen strategischen wichtigen Plan und befiehlt, diesen unbedingt dem eigenen Stab zu überbringen. Der Plan wird in fünf Stücke geteilt und in ebenso vielen leeren Patronenhülsen verwahrt. Der Kommissar stirbt. Unter Überwindung fast übermenschlicher Schwierigkeiten werden die eigenen Linien erreicht. Im Stab legt man die fünf Papierfetzen zusammen – es ergibt sich kein strategischer Plan. Der Kommissar hat, auf ihre revolutionäre Kampfkraft und Disziplin bauend, diesen Vorwand erfunden, um seinen Genossen das Leben zu retten.“

Natürlich kann man die Filmskizze weiter vertiefen, die Ausführungen um Angaben zum Stil, zum Genre oder zur publizistischen Aussage des Films ergänzen. Aber damit wäre fast die nächste Bearbeitungsstufe erreicht: das Exposé.