

8. The Art Of Dramatic Writing von Lajos Egri

Seiten: 305

Verlag: Simon & Schuster, INC., New York 1946

“Die Prämisse ist der Samen, der zu einer Pflanze wächst, die in ihm enthalten war, nicht mehr und nicht weniger.”¹

Hintergrundinformation:

Der gebürtige Ungar Lajos Egri schrieb und führte für über 35 Jahre erfolgreich in Europa und den USA Theaterstücke auf und gründete die “Egri School of Writing” in New York City, die er als Direktor leitete. Im Alter von 60 Jahren zog er nach Los Angeles, um dort zu lehren und mit der Film-Industrie zusammenzuarbeiten. Der große Erfolg seines 1946 erschienenen Werkes “The Art of Dramatic Writing” begründet sich auf einen völlig neuen Interpretationsansatz in der Dramaturgie und kann als Wegbereiter für McKee und Vogler gelten. Wie Lessing räumt Egri dem Charakter einen höheren Stellenwert ein als der Handlung und befindet sich damit im offenen Widerspruch zu Aristoteles. Er geht sogar einen Schritt weiter und bezeichnet Charakter und Umgebung als untrennbar miteinander verknüpft, ein Aspekt, den auch McKee anführt. Ein dreidimensionaler Charakter und eine klar formulierte Prämisse bilden für Egri die Voraussetzung für ein funktionierendes Drama. Sein Verlauf ergibt sich organisch aus diesen beiden Elementen. Zur Ausführung seiner Theorie führt Egri zahlreiche Beispiele aus den seinerzeit neuesten Erkenntnisse der Wissenschaften, Soziologie, Psychologie, Chemie und Physik an. In seiner nach der dialektischen Methode aufgeschlüsselten Struktur des Dramas entdeckt Egri die Gesetze des Universums und der Chemie. Den Charakter eines Menschen beschreibt er nach sozio-psychologischen Methoden als vollständig analysierbares

¹ S. 29

Wesen. Die in den 50er Jahren vorherrschende Euphorie in Hinblick auf eine erklärbare Welt spiegelt sich auch in dem gut gemeinten pädagogischen Ansatz eines Frage und Antwort- Musters von Schüler und Lehrer, so wie es schon in den Dialogen des Sokrates verzeichnet ist. Hier wird es allerdings bisweilen ad absurdum geführt, was dem Buch eine zuweilen unfreiwillige Komik beschert. Auch sind dem Reformwillen Egris Grenzen gesetzt. So leitet er zwar die Struktur des Dramas aus dem dialektischen Zustand, in der sich ein dreidimensionalen Charakter mit seiner Umwelt befindet, ab, doch geht eindeutig aus Anmerkungen hervor, daß der klassische Aufbau der Dreiaktigkeit auch für ihn eine unerschütterliche Gesetzmäßigkeit darstellt, obwohl er sie nirgends näher erläutert. Der Ansatz, den Zentralcharakter des Stücks als Protagonist zu erklären, führt bisweilen zu einem neuen Interpretationsansatz als den herkömmlichen für ein Stück. Das beispielreiche und in einem unkomplizierten Englisch verfaßte Buch liest sich leicht.

Definition des Dramas:

“Emotion oder die Elemente in oder von einer Emotion konstituieren die wesentlichen Elemente im Leben. Emotionen sind Leben. Daher ist Emotion Drama. Drama ist Emotion.”²

Aufbau des Dramas:

Aristoteles' Behauptung, daß die Struktur der Ereignisse und nicht die der Personen, eine Geschichte ausmachen, wird von Egri diametral kontrapunktiert:

“Wir glauben, daß die Pflichtszene, Spannung, die Atmosphäre und der Rest oberflächlich sind. Sie sind der Effekt von etwas anderem, etwas sehr viel wichtigerem. Es gibt eine Kraft, die all diese Teile miteinander verbindet, eine Kraft aus der sie natürlich wachsen wie Gliedmaßen aus dem Körper. Wir glauben, wir wissen, was diese Kraft ist: Menschlicher Charakter: in all seinen

² S. 6

unendlichen Ausweitungen und dialektischen Widersprüchen.”³

Auch Aristoteles’ Aussage, daß jede Geschichte einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben muß, bezeichnet Egri als nicht zutreffend.⁴ Ein Theaterstück beginnt zufolge Egri an dem Punkt, an dem ein entscheidendes Bedürfnis des Protagonisten auftritt, das die Geschichte in eine dramatische Richtung lenkt. Diesen Punkt bezeichnet Egri als “Angriffspunkt”.⁵ Er wird durch eine Krise oder eine folgenschwere Entscheidung aus der Vorgeschichte ausgelöst. Die Handlung beginnt somit mit dem Anfang des Stücks in der Mitte der Geschichte. Mit dem Verlauf wird dem Zuschauer anhand der Enthüllung des Charakters auch der Anfang der Geschichte offengelegt.⁶ Den Begriff “Angriffspunkt” empfindet Egri als adäquatere Darstellung des Handlungsbeginns als den üblichen der “Exposition”, der übersetzt Enthüllung/Ausstellung lautet.⁷ Die Enthüllung des Charakters findet nicht nur zum Anfang sondern während des gesamten Stückes bis zum Ende statt, da jede begangene oder unterlassene Handlung Aufschluß über den Charakter und seine Geschichte, sowie den weiteren Verlauf der Handlung gibt.⁸ Zwar besteht Drama maßgeblich aus Emotion, doch formte keine Emotion jemals ein gutes Stück, wenn die voraussetzende Motivation fehlt.⁹ In der Prämisse erschließt sich nicht nur die Voraussetzung für die Geschichte, sondern auch ihre Struktur, ihr Verlauf und ihre eigentliche Aussage. Die Prämisse ist eine vom Autor aufgestellte Behauptung, die er mit dem Verlauf der Geschichte beweisen will.¹⁰ Jede gute Prämisse ist aus drei Teilen zusammengesetzt. Der erste Teil der Prämisse deutet den Charakter, der zweite den Konflikt und der

³ S. XVI

⁴ vgl. S. 190

⁵ vgl. S. 182 ff

⁶ vgl. S. 191

⁷ vgl. S. 237

⁸ vgl. S. 235

⁹ vgl. S. 6

¹⁰ vgl. S.9

dritte das Ende des Stücks an.¹¹ Eine Handlung folgt den Regeln der Dialektik: Der These wird eine Antithese entgegengesetzt, aus dem Konflikt entsteht eine Synthese. In der Geschichte ergibt sich die These und Antithese aus dem Willen des Charakters und dem entgegengesetzten Willen der Umgebung. Im Moment des Konflikts findet die eigentliche Enthüllung statt.¹² Aus der daraus folgenden Synthese leitet sich die weitere Handlung des Charakters und die Reaktion darauf ab, die einen weiteren Konflikt hervorruft.¹³ Im Verlauf des Stücks steigert sich die Konfliktebene von These und Antithese bis zum Höhepunkt. Ein wachsender Konflikt ist das Resultat einer klar formulierten Prämisse, und gut aufeinander abgestimmten, dreidimensionalen Charakteren.¹⁴ Zwischen den Ebenen existieren Übergänge¹⁵, die anscheinend nicht zusammenhängende Elemente verbinden und Sprünge im Verlauf vermeiden.¹⁶ Eine Krise beschreibt ein Stadium, in der ein entscheidender Wechsel zugunsten der einen oder anderen Richtung eine Gefahr birgt.¹⁷ Die Krise wohnt dem Stück von Anfang an inne und basiert auf der Wahl der Charaktere. Auf die Krise folgt der Höhepunkt.

Dramatische Grundprinzipien

Der Protagonist ist derjenige, der den Konflikt provoziert und die Geschichte in Gang bringt. Ohne den Protagonisten gibt es keine Geschichte.¹⁸ „Aristoteles Annahme, daß der Charakter der Aktion untergeordnet ist, ist sein Grundfehler,¹⁹ (...denn) der Charakter motiviert die

¹¹ z.B.: Die Prämisse zu William Shakespeares *Romeo und Julia* lautet: „Große Liebe trotz dem Tod.“ Die „Große Liebe“ bezeichnet den Charakter des Stücks und der Protagonisten, „trotzt“ gibt Aufschluß über den Konflikt der Protagonisten gegenüber den Schranken der Gesellschaft, „Tod“ deutet den Ausgang der Geschichte, den Selbstmord der Liebenden, an; vgl. S.8

¹² vgl. S. 238

¹³ vgl. S. 57

¹⁴ vgl. S. 162

¹⁵ vgl. S. 206

¹⁶ vgl. S. 212

¹⁷ vgl. S. 224

¹⁸ vgl. S. 106

¹⁹ S. 90

Handlung und nicht anders herum.”²⁰ Der Hauptcharakter ist aggressiv (aktiv oder passiv) und hat ein starkes Bedürfnis. Egri bezeichnet ihn als Zentralcharakter, um den sich alles dreht (pivotal character). Ohne den zentralen Charakter würde der zugrundeliegende Konflikt der Geschichte und damit die Geschichte selbst nicht existieren. Der Zentralcharakter begehrt etwas so stark, daß er, um sein Ziel zu erreichen, zerstört oder in Folge dessen zerstört wird. Er ist aggressiv, kompromißlos, sogar ruchlos, egal ob es sich um einen positiven oder negativen Typ des Charakters handelt. Der Zentralcharakter ist, auch wenn er vordergründig passiv wirkt, die treibende Kraft, die das Resultat der äußeren auf ihn einwirkenden und seiner inneren Kräfte ist. Bei dem Zentralcharakter muß es sich nicht um den vordergründigen Helden handeln, es ist vielmehr der auf sein Ziel beharrende, so bezeichnet zum Beispiel Egri Iago als Zentralcharakter bei “Othello”, ebenso Krogstad bei “Das Puppenheim”.²¹ Der Antagonist ist der Gegner des Protagonisten. Die beiden Gegner sind gleich stark und von einem gleich starken entgegengesetzten Bedürfnis getrieben.²² Charaktere in einem Stück sollen wirkliche Menschen darstellen, deren Handlungen motiviert sind.²³ Eine realistische Darstellung wird durch eine dreidimensionale Zeichnung des Charakters erreicht, die seine physiologische, soziologische und psychologische Ebene umfaßt. Aufgrund seiner physischen Attribute nimmt der Charakter eine bestimmte Stellung in der Gesellschaft ein, und hat dadurch eine bestimmte Perspektive.²⁴ Die physische Erscheinung beeinflußt das Denken, Wertvorstellungen und Verhalten.²⁵ Die zweite prägende Dimension erschließt sich aus dem

²⁰ S. 95

²¹ vgl. S. 108ff

²² vgl. S. 113

²³ vgl. S. 18

²⁴ Z. B. sieht ein Lahmer die Gesellschaft anders und wird anders von ihr wahrgenommen als ein Gesunder; Anm. d. Verf.

²⁵ Physische Merkmale sind: Geschlecht, Alter, Größe und Gewicht, Haar-, Augen- und Hautfarbe, Gestalt, Defekte wie Verformungen, Narben, Krankheiten; vgl. S. 36

soziologischen Hintergrund des Charakters.²⁶ Die psychologische Zeichnung des Charakters ist die dritte Dimension und das Produkt der ersteren beiden.²⁷ Es beschreibt die Gefühle, das Temperament und die generelle Stimmung des Menschen als Reaktion auf seine Anlagen und seinem sozialen Umfeld. Die Entscheidungsfindung eines Charakters und die Reaktion auf Ereignisse leiten sich von den drei prägenden Dimensionen ab. "Ein Charakter wird durch Konflikt enthüllt, Konflikt wird durch einen Entschluß in Gang gesetzt, ein Entschluß wird aufgrund der Prämisse des Stücks gefaßt."²⁸ Ein Konflikt, der nicht im Zusammenhang mit einem Charakter steht, ist dramatisch unbedeutend.²⁹ Die Entscheidungen des Charakters bedingen den Verlauf der Handlung bis zu ihrem eigentlichen Ziel: der Beweisführung der Prämisse.³⁰ Die Situation nimmt durch den Charakter einen bestimmten Verlauf, doch auch der Charakter wird von dem Verlauf der Geschichte verändert. "Kein Mensch, der je gelebt hat, ist nach einer Serie von Konflikten, die sein Leben berührt haben, derselbe geblieben: sein Blickpunkt auf das Leben ändert sich."³¹ "Charakter und Umgebung sind so eng miteinander verknüpft, daß wir sie als eines ansehen. Sie reagieren aufeinander."³² Die Zusammensetzung aller Charaktere muß gut abgestimmt sein. Die Typen dürfen sich nicht zu sehr ähneln, sondern müssen in ihren charakterlichen Anlagen differieren, um eine Einheit der Gegensätze zu schaffen.³³ Die Bedürfnisse der Gegner müssen sich

²⁶ Soziologische Merkmale sind: Zugehörigkeit zur Ober-, Unter- oder Mittelschicht, Art der Beschäftigung, Einkommen, Erziehung, Schulausbildung, Familienstruktur, Religion, Rasse, Nationalität und Rolle in der Gesellschaft, Gruppenverhalten; vgl. S. 36f

²⁷ Psychologische Merkmale sind: Sexleben, moralische Einstellung, persönliche Prämisse, Ehrgeiz, Frustration, die tiefsten Enttäuschungen, Temperament (cholerisch, gelassen, pessimistisch, optimistisch), Einstellung gegenüber dem Leben (resigniert, militant), Komplexe (Obsessionen, Hemmungen), Ängste, extrovertiert, introvertiert, Fähigkeiten und Talente, Eigenschaften (Phantasie, Meinung, Geschmack), IQ; vgl. S. 37

²⁸ S. 60

²⁹ vgl. S. 186

³⁰ vgl. S. 61

³¹ S. 61

³² S. 92; z.B. wären Hamlet und Julia ein anderes Paar als Romeo und Julia, obwohl die dramatische Situation dieselbe wäre, andererseits hat die Liebe der beiden füreinander sie beide reifen lassen: von Jugendlichen zu Helden. Anm. d. Verf.

³³ vgl. S. 115

gegenseitig ausschließen.³⁴ Der Geschichtsverlauf muß aufgrund der unausweichbaren Kraft der Notwendigkeit erfolgen, denn dies motiviert die Charaktere zu Taten, die sie unter normalen Umständen nicht begangen hätten. Aktion ist immer das Resultat eines Impulses, es gibt keine unmotivierte Aktion.³⁵

Ein Konflikt beschreibt das Aufeinanderprallen von sich ausschließenden Gegensätzen. Ein realer Konflikt existiert nur, wenn beide Gegner oder Gegenargumente ausgewogen sind, ein vorhersehbares Ergebnis macht einen Kampf uninteressant. Egri unterscheidet vier Arten von Konflikt³⁶: den statischen, den springenden, den langsam wachsenden und das "foreshadowing". Wenn der Protagonist zu schwach ist und mit keiner Entscheidung das Stück vorwärtsbringt, ist der Konflikt statisch. In dieser Situation sollte man den Charakter noch ausreifen lassen. Bei einem springenden Konflikt handelt der Charakter unlogisch, weil die Handlungen nicht nachvollziehbar aufgebaut wurden. Hier sollten die Übergänge überprüft werden. Den wachsenden Konflikt bezeichnet Egri als einzig akzeptable Konfliktform. Sie wird immer durch ein "foreshadowing", also durch eine Aktion, die auf das Ende hindeutet, vorbereitet. Ein Stück besteht aus vielen Konflikten, die sich mit dem Verlauf des Stückes steigern, doch alle Konflikte innerhalb des großen Konflikts des Stückes bestätigen die Prämisse. Die kleinen Konflikte führen als Transformierungen den Charakter von einem Gemütszustand zum nächsten, bis er gezwungen ist, eine Entscheidung zu treffen, mit der wächst.³⁷ Dabei wächst der Zentralcharakter im allgemeinen weniger als die anderen Charaktere, weil er sich schon zu Beginn auf einer höheren Entwicklungsstufe befand, die die Motivation für sein Handeln bedingte.³⁸ Jedes gute Stück wächst von einem Pol zu dem anderen Extrem.³⁹ "Die Intensität des

³⁴ z.B. die Liebe für dieselbe Frau, Anm. d. Verf.

³⁵ vgl. S. 247

³⁶ vgl. S. 128 ff

³⁷ vgl. S. 129

³⁸ vgl. S. 109

³⁹ vgl. S. 75

Konflikts wird durch die Willensstärke des dreidimensionalen Individuums, das den Protagonisten darstellt, determiniert.“⁴⁰ Bevor es zur Krise kommt, muß jede andere Möglichkeit aus dem Weg geräumt sein. Eine Stück beschreibt im Grunde eine Krise vom Anfang bis zum Ende und ihrer notwendigen Auflösung.⁴¹

Erstellung eines Dramas

Egri betont, daß der kreative Vorgang bei der Erstellung eines Theaterstücks oder eines Films derselbe ist. Er fügt jedoch an, daß ein Ein-Akt-Stück im Theater nur eine Kulisse benötigt, ein einstündiger Film jedoch drei oder vier.⁴² Die Angabe von filmtechnischen Kriterien wie Einstellungswinkel und Kameraposition liegen nicht im Aufgabenbereich des Autors.⁴³ Die Erstellung eines Dramas kann, aber muß nicht mit der Formulierung der Prämisse beginnen. Oft fasziniert zunächst eine Situation, ein simpler Gedanke oder ein Charakter. Die eingehende Beschäftigung mit dem Protagonisten auf psychologischer, soziologischer und physiologischer Ebene führt zu den logischen Reaktionen auf seine Umwelt und die Handlung der Geschichte. Aus dieser groben Synopsis läßt sich die Prämisse ableiten.⁴⁴ Sobald jedoch die Vorarbeit beendet ist, muß die Prämisse formuliert sein, um die Stringenz der Geschichte und eine logische Auflösung bei der Szenengestaltung zu garantieren.⁴⁵ “The moment you decide on a premise, you and your characters become its slaves.”⁴⁶ Der Autor muß von der Wahrheit der Prämisse absolut überzeugt sein, da

⁴⁰ S. 133

⁴¹ vgl. S. 113

⁴² Im Gegensatz zum Zeitgeist des 1960 verfaßten Buches können heute in einer Stunde mehr Kulissen gezeigt werden; Anm. d. Verf.

⁴³ vgl. S. 274

⁴⁴ Auf den Seiten 52 bis 59 ist ein ausführliches Beispiel von der Entwicklung eines bürgerlichen Mädchens aus einer Vorstadt zu einer Prostituierten in einer Großstadt aufgeführt, das aus den charakterlichen Anlagen des Mädchens wie hoher Ehrgeiz gepaart mit Stolz und dem unrealistischen Lebensziel, Tänzerin zu werden, den tragischen Handlungsverlauf und die Prämisse “Hochmut kommt vor dem Fall”, ableitet.

⁴⁵ vgl. S. 11

⁴⁶ S. 151

es sich sonst nur um eine blasse Wiedergabe einer oberflächlichen Überzeugung handelt.⁴⁷

Wenn sich die Prämisse als unpassend herausstellt, weil sich die Meinung im Verlauf des Schreibens geändert hat, muß man die Prämisse abwandeln oder eine neue formen⁴⁸, denn die Autorintention ist es, die Prämisse anhand der Geschichte zu beweisen. Eine Prämisse kann auf Emotion basieren⁴⁹, doch muß diese im Drama nachvollziehbar motiviert sein. Die Handlung und die Charaktere dürfen nicht zu Instrumenten der Prämisse werden, da das Stück sonst schulmeisterlich wirkt.

Handlung, Charakter und Prämisse bilden eine Einheit, bei der kein Teil bedeutsamer als das Ganze ist.⁵⁰

Die Umgebung der Charaktere bildet einen maßgebender Faktor, der in Wechselbeziehung mit ihnen fungiert. Die kleinste Störung eines wohlgeordneten Lebens zieht auch eine mental-emotionale Umwälzung des Charakters nach sich,⁵¹ genauso hat eine Entscheidung immer eine Wirkung auf das Umfeld. Das einzige, was man wirklich über die menschliche Natur weiß, ist, daß sie sich ändert.⁵²

Bevor die Szenengestaltung angegangen wird, müssen alle Dimensionen des Charakters ausgelotet sein und die Prämisse als Konflikt im Charakter angelegt sein.⁵³

Gegensätze in einem Charakter garantieren Konflikte. Ohne Gegensatz gibt es keinen Konflikt, ohne Konflikt existiert kein Stück. Ein Dramatiker benötigt Charaktere, die nicht nur willens sind, einen Kampf für ihre Überzeugungen zu führen, sondern die auch die Kraft haben, diesen Kampf zu seinem logischen Ende zu führen. Ein schwacher Charakter ist einer, der nicht die Kraft zu einem Kampf hat, der aus Furcht vor Konflikt,

⁴⁷ vgl. S. 152

⁴⁸ vgl. S. 22

⁴⁹ vgl. S. 23, z.B. Bei Shakespeares *Othello*: "Eifersucht führt zur Zerstörung des Objekts der Leidenschaft und sich selbst".

⁵⁰ vgl. S. 29f

⁵¹ vgl. S. 46

⁵² vgl. S. 59

⁵³ vgl. S. 262

keine Entscheidung zur Aktion fällen kann.⁵⁴ Nur Konflikt kann weiteren Konflikt hervorrufen. Der erste Konflikt wird durch einen zielgerichteten Willen ausgelöst, dessen Richtung durch die Prämisse des Stückes festgelegt wurde.⁵⁵ Auch ein vordergründig passiver Charakter kann sein Ziel verfolgen⁵⁶, oder im Verlauf des Stückes an den Widerständen wachsen.

Wenn der Protagonist ausformuliert ist, wird die Zusammensetzung der weiteren Mitspieler gestaltet. Die Einheit der Gegensätze muß durch die diametrale Opposition von Protagonist und Antagonist gewährleistet sein: beide erreichen ihr Ziel nur, wenn sie den anderen von seinem abhalten.⁵⁷ Kompromißlosigkeit ist Voraussetzung für den Konflikt.⁵⁸ Die Einführung in die dramatische Situation und die Figuren, sollte so schnell wie möglich stattfinden.⁵⁹ Es gibt diverse Möglichkeiten für den Angriffspunkt eines Stückes: Ein Stück kann bei dem Punkt anfangen, an dem ein Konflikt zu einer Krise führt, oder an dem zumindest ein Charakter einen Wendepunkt in seinem Leben erreicht hat. Ebenso kann das Stück bei einem Entschluß ansetzen, der einen Konflikt heraufbeschwört oder einer Situation, in der etwas sehr wichtiges auf dem Spiel steht.⁶⁰ Der Konflikt sollte schon zu Beginn durch ein geschicktes foreshadowing vorbereitet werden, um alle weiteren Schritte logisch aufzubauen.⁶¹ In jedem Stück gibt es eine große Bewegung von einem Zustand zu einem anderen, wie z.B. von Liebe zu Haß.⁶² Um das plötzliche Springen eines

⁵⁴ vgl. S. 81f

⁵⁵ vgl. S. 137

⁵⁶ z.B. ist es das Blanches Ziel in *Endstation Sehnsucht*, der Wirklichkeit zu entfliehen, um die Prämisse des Stückes "Flucht vor der Wirklichkeit führt zu ihrer Zerstörung" zu erfüllen; Anm. d. Verf.

⁵⁷ vgl. S. 120

⁵⁸ vgl. S. 122

⁵⁹ vgl. S. 182

⁶⁰ vgl. S. 183

⁶¹ So tadelt Helmer z.B. in *Das Puppenheim* Nora schon in der ersten Szene eingehend für ihre kleine Sünden. Der Zuschauer weiß nun, daß ihr "wirkliches Verbrechen" der Unterschriftenfälschung, die Beziehung erschüttern wird; Anm. d. Verf.

⁶² vgl. S. 116

Konfliktes zu vermeiden, muß die Reise des Charakters vom Anfangsstadium bis zur Krise in Etappen verlaufen.⁶³ Der Dialog wächst aus dem Charakter und dem Konflikt. Seine Funktion ist es, den Charakter zu enthüllen und die Handlung weiter fortzusetzen.⁶⁴ Dazu sollte jede Rede das Produkt der drei Dimensionen des Redners darstellen.⁶⁵ Der Dialog im Drama spiegelt nicht das Leben sondern die Essenz des Lebens. Zuviel inhaltslose Worte langweilen. "Kunst ist selektiv, nicht photographisch."⁶⁶ Der Sprachduktus muß dem sozialen Milieu und den charakterlichen Anlagen des Charakters entsprechen.⁶⁷ "Guter Dialog ist das Produkt von sorgfältig ausgewählten Charakteren, der in dialektischer Form anwächst, bis der langsam ansteigende Konflikt die Prämisse bewiesen hat."⁶⁸

Chinatown und die Regeln von Egri

Die dem Film zugrundeliegende Prämisse, die die Struktur, den Konflikt und das Ende der Geschichte zusammenfaßt, lautet: "Gier macht blind und zerstört Leben." Gier läßt sich als ein übersteigertes Verlangen definieren, das auf einen tatsächlichen oder eingebildeten Mangel beruht und kann sich in einer übertriebenen Form von Verlangen, Drängen, Begehren, Lust, Leidenschaft, Unersättlichkeit, Bestreben oder Sehnsucht äußern.⁶⁹ Einer alten Binsenweisheit zufolge wird der Gierige niemals satt. Der Mangel an Wasser, der eigentlich ein manipulierter ist, beschreibt auf der übergeordneten Ebene den Mangelzustand, von dem jeder der

⁶³ z.B. von Freundschaft-Enttäuschung, Enttäuschung-Verärgerung, Verärgerung-Gereiztheit, Gereiztheit-Wut, Wut-Beleidigung, Beleidigung-Dohung, Drohung-Warnung, zu Warnung-Mord; vgl. S.194

⁶⁴ vgl. S. 240

⁶⁵ An dem Beispiel: "Mein ganzes Leben lang träumte ich von einem Paar schwarzer und einem Paar weißer Schuhe und ich kann sie einfach nicht bekommen. Es ist verrückt.", zeigt sich sowohl der ökonomische Hintergrund des Charakters als auch seine Einstellung dazu; vgl. S. 239

⁶⁶ S. 240

⁶⁷ vgl. S. 240

⁶⁸ S. 245

⁶⁹ vgl. Herder-Lexikon der Psychologie, S. 74

teilhabenden Charaktere betroffen ist. Dieser Mangelzustand schaltet die rationale Ebene aus und macht blind für alles, das der geradlinigen Bedürfnisbefriedigung im Wege steht. So plädieren die Farmer für den Bau des Staudammes, um ihr verdörendes Land zu retten, ohne die zukünftigen Nachteile zu beachten. Der Wassermangel wurde künstlich von Noah Cross erzeugt, um sein Bedürfnis, den Bau eines Staudammes, der ihm erträgliche Gewinne einbringen würde, zu verwirklichen. Seinem Bedürfnis stellt sich jedoch Hollis Mulwray in den Weg, der als rechtschaffender Mann den zu riskanten Bau eines Staudammes ablehnt. Mit dem Auftrag, den Noah Cross indirekt über die vermeintliche Mrs. Mulwray an Gittes weiterleitet, um Hollis Mulwray auszuschalten, wird die Geschichte in Gang gesetzt. Somit hält Noah Cross die Rolle des Zentralcharakters und damit des eigentlichen Protagonisten inne, denn er ist Dreh- und Angelpunkt der gesamten Geschichte, ohne ihn würde es sie nicht geben. Gier ist nicht nur Cross' wesentlicher Charakterzug, er personifiziert die Gier, die eindringlich durch das Schauspiel von John Houston über eine speichelnde, vollmundige Aussprache bis zu dem immer vorgeneigten, wie zum Sprung ansetzenden, Oberkörper des alten Mannes in Szene gesetzt wird. Obwohl Noah Cross erst spät und nicht häufig selbst auf der Leinwand zu sehen ist, wird ständig seine Entdeckung vorangetrieben. Der Zuschauer erfährt nicht nur über den Nachforschungen des Privatdetektivs Gittes' von den korrupten Bodenspekulationen Cross', sondern erfährt auch über die Enthüllung seiner Tochter Evelyn gegenüber Gittes von seinem inzestuösen Trieb. Bei Noah Cross' großer Gier handelt es sich um einen abnormalen Lebenshunger des alten Mannes, der sich im Laufe des Stücks als der aggressivste, ruchloseste Charakter von allen entpuppt. Auf Gittes' Frage an Cross, was ihm, dem übermäßig Reichen, der Bau eines Staudammes bringen würde, antwortet Cross: "The future!" Ewiges Leben ist Cross' eigentliches Ziel. In seiner Vergangenheit mußte Cross

lernen, daß man Wasser nicht besitzen kann: Hollis vermachte die Stadtwerke, deren Besitzer sie einst waren, an die Stadt Los Angeles, doch Cross kann an Boden und damit an Sicherheit gewinnen, daher die gewaltigen Bodenspekulationen. Auch dies kann als Metapher gelten, daß man zwar nicht endlos leben, aber sich doch maßlos bereichern kann. Der Drang, die Zukunft sich einzuverleiben, äußert sich auch in seinem inzestuösen Verlangen, seinen "Samen" in seine Tochter/Enkelin zu pflanzen. Cross Gier, alles zu besitzen, allmächtig zu sein, läßt ihn walten wie ein Gott. Er verleibt sich mit seinen Bodenspekulation das Valley ein, er läßt Hollis und die falsche Mrs. Mulwray töten, zerstört das Leben seiner beiden Töchter und entscheidet über das Wasser, das in der christlichen Religion als das Symbol des Lebens gilt. Ein weiteres Schlüsselsymbol der christlichen Religion wird genutzt, als Cross den Fisch, den er mit Gittes verzehrt, mit seiner Tochter vergleicht, der damit die Rolle des Opfers zugesprochen wird. Die Augen des toten Fisches sind blind. So sind es auch Evelyns, deren ganzes Leben aus der Flucht vor ihrem Vater bestand: als junges Mädchen ist sie vor ihm nach Mexiko geflohen. Ihr Kind, das sie dort zur Welt brachte, konnte sie nach ihrer Rückkehr nach Amerika erst jahrelang nicht besuchen, um nicht an die Tat ihres Vaters erinnert zu werden. Ihre Heirat mit Hollis half ihr, eine Scheinwelt aufzubauen. Ihre zahlreichen Affären während ihrer Ehe und ihre Lügen gegenüber Gittes enthüllen sie als jemand, der eine große Lebenslüge lebt und den Tatsachen nicht ins Gesicht sehen will. Erst Gittes zwingt sie zur Wahrheit, und klärt sie darüber auf, daß ihr Vater ihren Mann getötet hat. Doch sie sieht aus Angst vor der Gier ihres Vaters keinen anderen Ausweg als die Flucht, gerade weil sie nun die "Allmacht" ihres Vaters erkennt und mit ihren letzten Worten an Gittes: "He owns the police", auf die Zwecklosigkeit seines Tuns verweist. Da sie es nicht vermag, ihren Vater zu töten, ihr Schuß streift ihn nur, wird ihre letzte Flucht mit ihrer Tochter, um sie zu schützen, ihre endgültige in den Tod. Während Cross die ausufernde

Gier und seine Tochter das Opfer personifiziert, steht Gittes in der Mitte zwischen den beiden: er repräsentiert die Gerechtigkeit, die Balance. Er trägt sowohl etwas von der Gier, als auch von der Opferbereitschaft in sich. Seine Neugier bringt ihn schon zum Anfang des Films eine Verletzung in Form einer aufgeschlitzten Nase ein. Seine eigentliche Begierde zeigt sich jedoch in seinem idealistischen Hunger nach Gerechtigkeit, der ihn blind für Gefahren macht: warum sonst hat er Cross alleine in dem Haus erwartet, um ihn des Mordes zu überführen? Hätte er nicht ahnen können, daß ein so skrupelloser Mann wie Cross sich nicht schutzlos zu einem Mann begibt, von dem er schon indirekt bedroht wurde? Das Gerechtigkeitsbestreben machte Gittes schon einmal blind und führte zu der Zerstörung eines anderen Lebens: die Frau, die er in Chinatown liebte und beschützen wollte, mußte sterben. Evelyn ist die zweite Frau, die er opfern muß. Gittes ist der Held, mit dem das Publikum fiebert, die erwünschte Ordnung herzustellen., die es jedoch laut der Prämisse nicht geben wird. Gittes erliegt seinem alten Fehler und wird aus seiner Gier nach Gerechtigkeit, die ihn mit Mächten kämpfen läßt, die zu groß für ihn sind, nicht nur blind, sondern selbst zum Handlanger des Zerstörers, wie das gemeinsame Essen des Fisches schon andeutet: es ist Gittes, der gezwungen wird, Noah zu seiner Tochter und seiner Enkelin zu führen und damit für weitere Zerstörung zu sorgen. Auch der Ausweg, mit Escobar zu kooperieren, wäre fehlgeschlagen: Escobar erliegt wie alle teilnehmenden Charaktere der Prämisse, die die innere Notwendigkeit aller Handlungen der Geschichte ist. Anstatt den wirklichen Problemen ins Gesicht zu sehen, verfolgt er verbissen Gittes, dem er endlich das Handwerk legen möchte. Seine eigene Karriere als Lieutenant ist ihm wichtiger als die Wahrheit. Die Verhaftungsszene Gittes', die zugleich die Konfrontation Noahs mit seiner Tochter und Enkelin darstellt, aus der der Tod Evelyns resultiert, stellt für die drei Hauptcharaktere die große Krise dar. Gittes' Streben nach Gerechtigkeit steht auf dem Spiel, Noahs Gier nach

seiner Tochter und der Bau des Staudamms stehen durchs Gittes' Anklage auf dem Spiel, Evelyns Zukunft mit ihrer Tochter und ihr Leben stehen durch die Bedrohung ihres Vaters und der Polizei auf dem Spiel. Als Sieger geht Noah hervor, der durch den Tod seiner Tochter freien Zugriff auf seine Enkelin hat und ihr als erstes die Augen zuhält, während er sie "beschützend" in den Arm nimmt und der zudem nach Gittes' Niederlage seinen Staudambau unbehelligt in Angriff nehmen kann. Gittes kommt mit einer großen Verletzung davon, während Evelyn als größtes Opfer der Gier die vollständige Zerstörung zuteil wird. Übertragen lässt sich diese Prämisse sogar auf die Stadt Los Angeles als gieriges Wesen in der Wüste, das alles Wasser, alles Leben aufsaugt und sogar das fruchtbare Tal in sich aufnimmt, wie Cross in einem Satz andeutet: "If the water doesn't come to Los Angeles, Los Angeles must come to the water".