

Begleitmaterial für den Unterricht



One, two, three

Spielfilm, USA 1961, 85 Min, schwarzweiß

Stab

Regie: Billy Wilder

Buch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond; nach dem Bühnenstück „Egy, kettő, három“ von Ferenc Molnár

Kamera: Daniel L. Fapp

Besetzung

C.R. MacNamara	James Cagney
Otto Ludwig Piffel	Horst Buchholz
Scarlett Hazeltine	Pamela Tiffin
Phyllis MacNamara	Arlene Francis
Ingeborg	Liselotte Pulver
Endell P. Hazeltine	Howard St. John
Schlemmer	Hanns Lothar
Borodenko	Ralf Wolter

Verleih: Neue Visionen Filmverleih GmbH

Fächer: Englisch, Geschichte, Politik, Deutsch

Themen: Mauerbau, Berlin, Nachkriegszeit, geteiltes Deutschland, Satire

Altersempfehlung: ab 12 Jahren, Klasse 7

Inhalt

1 Einleitung	3
2 Inhaltsangabe	3
3 Produktions- und Rezeptionsgeschichte	4
4 „One, two, three“ als politische Satire	6
5 Filmische Gestaltungsmittel	9
5.1 Die Eingangssequenz – Beispiel einer Szenenanalyse	10
5.1.1 Analyse des Visuellen	10
5.1.2 Analyse des Auditiven	14
5.1.2 Analyse des Narrativen	16
5.2 Erzähltempo	17
5.2.1 Die Screwballkomödie	17
5.2.2 Filmische Mittel zur Steigerung des Erzähltempos	18

1 Einleitung

Aus heutiger Sicht ist Billy Wilders schwungvolle Komödie „One, two, three“ aus dem Jahr 1961 zu einem Klassiker der Filme dieser Zeit geworden: das ungewöhnlich hohe Erzähltempo, das den Zuschauer fast atemlos zurücklässt, die charismatischen Schauspieler, wie James Cagney, Liselotte Pulver und der junge Horst Buchholz sowie der ironische Blick auf die Situation im geteilten Berlin, der weder Amerikaner, noch Russen, noch Deutsche verschont, werden immer wieder als Besonderheiten hervorgehoben. Bemerkenswert ist außerdem unter welchen Bedingungen der Film entstand und wie er vom Publikum aufgenommen wurde. Der Mauerbau fiel mitten in die Zeit der Dreharbeiten in Berlin und die Geschehnisse im Film wurden förmlich von der Realität überholt. Diese dramatische Verschärfung der politischen Situation, die Familien und Freunde auseinander riss und sogar Todesopfer forderte, ließ eine Satire über die politische Situation vor dem Mauerbau als geschmacklos erscheinen und rief im Publikum und in der Presse empörte Reaktionen hervor.

2 Inhaltsangabe

Der Chef der West-Berliner Coca-Cola Niederlassung MacNamara hat ehrgeizige Pläne. Er strebt danach, den Ost-Teil der Stadt und in seinen kühnsten Träumen sogar das ganze östliche Europa als Markt für Coca-Cola zu gewinnen. Schon jetzt befindet er sich mitten in den Verhandlungen mit russischen Vertretern. Als Lohn für seine Bemühungen rechnet MacNamara sich gute Chancen auf einen begehrten Posten bei der Coca-Cola Niederlassung in London aus. Der Erfolg scheint zum Greifen nah. Doch dann meldet sich Mac Namaras Chef aus den USA und bittet seinen treuen Mitarbeiter um einen Gefallen: Seine Tochter Scarlett soll während einer Europa-Reise einige Wochen in Berlin verbringen – als Gast bei den MacNamaras. Diese Bitte kann MacNamara seinem Chef nicht abschlagen, will er seine Chancen auf eine Beförderung nicht aufs Spiel setzen.

Alles läuft gut bis MacNamara dahinter kommt, dass Scarlett ihren Berlinaufenthalt heimlich dazu nutzt, das Nachtleben im West- und Ostteil der Stadt zu erkunden. Sein eigener Chauffeur hat sie jede Nacht zum Brandenburger Tor gefahren und sie dort am frühen Morgen wieder abgeholt - doch eines Morgens kehrt Scarlett nicht wie vereinbart zum Treffpunkt zurück. Die Aufregung bei den MacNamaras ist groß: Wie sollen sie Scarletts Eltern erklären, dass ihre Tochter verschwunden ist? Umso erleichterter sind die MacNamaras, als Scarlett noch am selben Tag wieder bei ihnen auftaucht; allerdings nur um zu eröffnen, dass sie sich Hals über Kopf verliebt und völlig überstürzt den jungen, überzeugten Kommunisten Otto Piffel geheiratet hat, mit dem sie nun nach Moskau ziehen will.

Die Katastrophe nimmt ihren Lauf: Schon am Mittag des nächsten Tages wollen Scarletts Eltern ihre Tochter persönlich in Berlin abholen. MacNamara bleibt nur wenig Zeit, um Piffel aus dem Weg zu schaffen, denn sein Chef wird wohl kaum einen Kommunisten als Schwiegersohn akzeptieren. MacNamara muss handeln. Kurzerhand lässt er einen Luftballon mit der Aufschrift „Ruski go home“ am Auspuff von Piffels Motorrad befestigen. Der fährt, ohne es zu bemerken, mit dem immer größer werdenden Ballon durch das Brandenburger Tor nach Ost-Berlin und wird natürlich sofort verhaftet. MacNamara will schon

erleichtert aufatmen, als er erfährt, dass Scarlett schwanger ist. Nun gilt es, Piffli um jeden Preis wieder aus dem Ost-Berliner Gefängnis zu befreien.

In einer Nacht-und-Nebel-Aktion, mit der Hilfe seiner russischen Kontakte und den Reizen seiner äußerst attraktiven Sekretärin gelingt MacNamara die Befreiung. Doch es wartet eine weitere Herausforderung auf ihn: In Kürze werden Scarletts Eltern eintreffen und es bleiben nur wenige Stunden, um aus dem überzeugten Kommunisten Piffli einen vorzeigbaren Kapitalisten zu machen, der Mr. und Mrs. Hazeltine als Schwiegersohn zufrieden stellt.

3 Produktions- und Rezeptionsgeschichte

„Mit diesem Film brach Wilder gleich mehrere Geschwindigkeitsrekorde: schneller als James Cagney konnte niemand sprechen; schneller als Horst Buchholz konnte sich keiner vom Kommunisten in einen Kapitalisten verwandeln; und schneller wurde noch nie ein Film von der Wirklichkeit überholt.“¹

Mit dieser Einschätzung verweist Claudius Seidl nicht nur auf das wohl wichtigste Merkmal des Films, die Geschwindigkeit, sondern auch auf die problematische Produktions- und Rezeptionsgeschichte, die durch die Zuspitzung der politischen Situation nachhaltig geprägt wurden.

Wilder, der in seinen Filmen immer wieder die Komik in der Begegnung zweier Zivilisationen thematisiert, wollte mit „One, two, three“ eine Komödie über den Kalten Krieg machen und dabei die Komödienfiguren herausstellen, die sich hinter dem ideologischen Kräfte messen verbargen.² Ein ohnehin riskantes Unterfangen, das durch den Mauerbau am 13. August 1961, der mitten in die Dreharbeiten fiel, zum Scheitern verurteilt war. Angesichts der aktuellen politischen Lage und der dramatischen Ereignisse konnte keiner mehr der Situation Komik abgewinnen. Der Film wurde ein Misserfolg und die Empörung über die vermeintlich geschmacklose Satire spiegelt sich in zahlreichen Kritiken wieder:

„Vielleicht hat ihm [Wilder] ursprünglich die harmlos-gemütliche Wiener Komödie ‚Vier im Jeep‘ als Modell vorgeschwebt, die sicherlich niemandem wehgetan hat. Eine Berliner Parallele mußte jedoch daran scheitern, daß in dieser ideologisch und politisch ganz anders aufgeladenen Atmosphäre – auch schon vor dem 13. August! – ungleich mehr ernsthaftes Explosionsmaterial enthalten war.“³

Diese Kritik aus dem Jahr 1962 wirft Wilder nicht nur fehlende Ernsthaftigkeit in Bezug auf die neue politische Situation vor, sondern auch, dass der Ernst der Lage, der sich schon vor dem Mauerbau abgezeichnet hat, nicht erkannt worden ist. Weniger sachlich titelte die BZ, die die Meinung vertrat, der Film würde sich über das Leid der Berliner lustig machen.⁴ Wilder selbst erklärt das Scheitern des Films im Rückblick auf sehr bildhafte Weise:

„Ein Mann, der die Straße langläuft, hinfällt und wieder aufsteht, ist komisch. Einer, der hinfällt und nicht mehr aufsteht, ist nicht mehr

¹ Seidl, Claudius: Billy Wilder. Seine Filme – sein Leben. München 1988, S. 253.

² Vgl.: Wolff, Martin: Cola gegen Kommunisten.

http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2446/cola_gegen_kommunisten.html

³ Munzinger-Filmkritik: Eins, zwei, drei. Munzinger-Archiv GmbH, 03/1962.

⁴ Wolff, Martin [siehe Anmerkung 2].

*komisch. Sein Sturz wird ein tragischer Fall. Der Mauerbau war ein solcher tragischer Sturz.*⁵

Es braucht 25 Jahre bis eine Wiederaufnahme 1986/87 dem Film einen späten Erfolg beschert. Erst die Distanz zu den Ereignissen aus dem Sommer 1961 macht es möglich, über den Humor des Films zu lachen und die geschickte Herausarbeitung der Charaktere oder Besonderheiten wie das hohe Erzähltempo wahrzunehmen.

Aus heutiger Sicht, mehr als zwanzig Jahre nach dem Mauerfall, ist der Film längst zum Klassiker geworden, der nicht nur einen differenzierten Blick auf das politische Berlin seiner Zeit wirft, sondern auch noch interessante Perspektiven auf die weitere politische Entwicklung eröffnet. So fasst Karasek zusammen:

*„Ein turbulenter Film, der schlüssig zeigt, warum die Mauer gebaut werden mußte – und (prophetisch), warum sie dreißig Jahre später verschwand, als wäre nix gewesen. Und ein Film, der weiß, daß auch der Kapitalismus sein ‚Sibirien‘ hat: für Coca-Cola-Direktoren heißt es Atlanta.“*⁶

Vor allem die bei Karasek angesprochene Weitsichtigkeit und die Vielschichtigkeit in Bezug auf die Karikatur der beteiligten Figuren kommen immer wieder zur Sprache. „One, two, three“ richtet den satirischen Blick auf alle beteiligten Parteien gleichermaßen.

Vorschläge für den Unterricht

- Diskutieren Sie den Misserfolg und späteren Erfolg des Films:
 - Was waren die Hintergründe für die anfängliche Ablehnung des Films durch Presse und Publikum?
 - Ist die Kritik aus heutiger Sicht noch nachvollziehbar?
- Wilder wird vorgeworfen, er hätte die Zuspitzung der politischen Situation bereits vor Mauerbau erahnen können und der tatsächliche Bau der Mauer am 13. August, der erst während der Dreharbeiten erfolgte, sei keine Entschuldigung für seine scheinbar unpassende Komödie.
 - Wie lässt sich Wilders spätere Erklärung seines Misserfolgs mit diesem Vorwurf vereinbaren?

⁵ Karasek, Hellmuth: Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg 2006, S. 442.

⁶ Karasek, Hellmuth [siehe Anmerkung 5], S.534.

4 „One, two, three“ als politische Satire

“Ich möchte mit ‘Eins, zwei, drei’ mal wenigstens für meinen Teil die ideologischen Nebel vertreiben, die unsere Welt vergiften. Und ich möchte zeigen, was sie verbergen: Komödienfiguren.” Billy Wilder

So formuliert Wilder selbst die Zielsetzung seines Films. Tatsächlich zeichnet er mit seinen Figuren Karikaturen aller drei beteiligten Nationalitäten und dem Konflikt, der zwischen ihnen herrscht. Dies lässt sich anhand zahlreicher Filmsequenzen nachvollziehen.

Bei der Karikatur der einzelnen Nationalitäten arbeitet Wilder bewusst mit weit verbreiteten Klischees:



MacNamaras Assistent Schlemmer und der Chauffeur Fritz verkörpern den militärischen Drill, der den Deutschen nachgesagt wird. Schlemmer kommentiert jede Anweisung seines Chefs, indem er die Hacken zusammen schlägt. Der Chauffeur begegnet MacNamara stets mit militärischem Respekt und überschlägt sich fast in seiner Dienstfertigkeit (Abb. 1). Im weiteren Verlauf des Films erfährt der Zuschauer von Schlemmers Nazi-Vergangenheit, die ihn nicht daran gehindert hat, nun für die amerikanischen Besatzer zu arbeiten. Die deutschen Angestellten der Firma springen immer gehorsam auf, wenn ihr Chef den Raum betritt (Abb. 2).



Die russischen Vertreter, die MacNamara in seinem Büro empfängt, können ihre Augen nicht von der attraktiven Sekretärin Fräulein Ingeborg abwenden (Abb. 3). Sie ist im weiteren Verlauf des Films auch MacNamaras Geheimwaffe, um seine russischen Kontaktpersonen zu bestechen (Abb. 4). Für eine hübsche Frau lassen sich die russischen Geschäftsmänner auf alle Forderungen ein.



Abb.3 (09:10)



Abb.4 (54:31)

Besonders große politisch-satirische Aussagekraft hat die Szene, die zeigt, wie durch den wilden Tanz Ingeborgs ein Chruschtschow-Porträt von der Wand fällt und den Blick auf das dahinter hängende Stalin-Porträt freigibt (Abb. 5).

Dass die Verfolgungsjagd zwischen MacNamara und seinen russischen Geschäftspartnern für die Russen an einem Pfeiler des Brandenburger Tores endet, ist ein weiterer ironischer Hinweis auf die politischen Machtverhältnisse im kalten Krieg (Abb. 6).



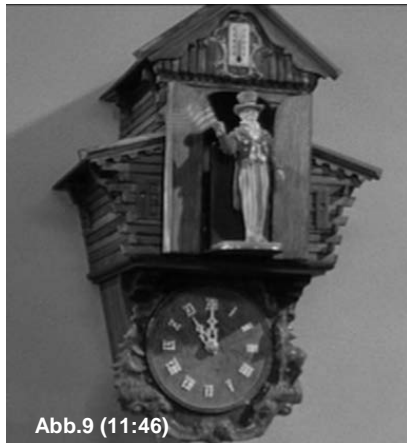
Abb.5 (56:13)



Abb.6 (01:04:06)

Doch auch seine eigenen Landsleute lässt Wilder nicht ungeschoren davonkommen. MacNamara ist der weltmännische Geschäftsmann in Person, der das amerikanische Selbstbewusstsein offen zur Schau trägt (Abb.7). Sein Büro ziert eine Weltkarte, die die Gebiete zeigt, die Coca-Cola bereits „erobert“ hat. Ein vielsagendes Sinnbild für die offensive Außenpolitik Amerikas (Abb.8). Die Kuckucksuhr, die zu jeder vollen Stunde den Yankee-Doodle spielt und dabei eine kleine Figur die amerikanische Flagge schwingen lässt, verkörpert den ausgeprägten Nationalstolz der Amerikaner (Abb.9).

Scarlett könnte in ihrer übertriebenen Naivität als Karikatur des amerikanischen Teenagers betrachtet werden (Abb. 10).



Vorschläge für den Unterricht

- Sammeln Sie in Gruppen Klischees, die häufig mit den drei in Wilders Film beteiligten Nationalitäten (Amerikaner, Russen, Deutsche) in Verbindung gebracht werden.
 - Welche dieser Klischees lassen sich im Film wiederfinden?
 - Auf welche Weise/ mit welchen Mittel werden die Klischees im Film dargestellt?
- Welche ironischen Anspielungen auf die politische Situation und die jüngere Geschichte aus dem Film sind Ihnen in Erinnerung geblieben?
 - In welchem Zusammenhang stehen diese Anspielungen?
 - Auf welche Weise bzw. mit welchen Mitteln werden sie dargestellt?

5 Filmische Gestaltungsmittel

Von der Textanalyse unterscheidet sich die Analyse einer Filmsequenz vor allem dadurch, dass auch das Bild (Aspekte des Visuellen) und der Ton (Aspekte des Auditiven) untersucht werden können. Es werden allerdings ebenso – und hier besteht eine deutliche Parallele zur Arbeit mit Texten – Fragen der Erzählweise (Aspekte des Narrativen) analysiert. In Bezug auf die Analyse des Visuellen ist vor allem eine genaue Untersuchung der verwendeten Einstellungsgrößen unverzichtbar.⁷ Diese geben wichtige Hinweise zum Verhältnis von Nähe und Distanz zum Zuschauer.⁸

Übersicht Einstellungsgrößen

Totale	Abbildung einer oder mehrerer Personen, Umgebung dominiert
Halbtotale	Abbildung von Umgebung und Personen in ausgewogenem Verhältnis
Amerikanische	nach häufiger Einstellungsgröße in Western benannt: Person vom Colt aufwärts
Halbnah	Personen sind nicht von Kopf bis Fuß im Bild, Gestik steht im Vordergrund
Nah	Brustbild einer Person, Mimik steht im Vordergrund
Groß	Gesicht einer Person
Detail	Ein Teil eines Gesichts oder Gegenstands füllt das gesamte Bild

Ein weiterer wichtiger Analyseaspekt ist die Art und Weise, wie mit der Kamera gearbeitet wurde: Welche Perspektiven nimmt die Kamera ein, wie bewegen sich Kamera und Objekt zueinander⁹ und welche Bewegungsräume werden durch Kamerafahrten geschaffen? In Bezug auf die Frage nach dem Bild der geteilten Stadt Berlin spielt auch der Einsatz von Architektur im Film eine große Rolle: „Der architektonische Umraum [...] ist im Film immer auch Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten. Durch ihn werden Situationen und Handlungsfelder angelegt.“¹⁰

Für die Analyse des Auditiven kann die Synchronität von Bild und Ton, der Einsatz von Musik und natürlich die Wort-Bild-Verbindung, die bei der Analyse der Eingangssequenz von „One, two, three“ eine besonders wichtige Rolle spielt, untersucht werden. Doch nicht nur die gesprochene Sprache, sondern ebenso die Schrift, können im Feld der Analyse des Auditiven zusammen gefasst werden.¹¹

Wie bereits erwähnt, lässt sich der Begriff des Narrativen auch auf die Filmanalyse anwenden: „Der Film erschöpft sich nicht im Zeigen, er organisiert auch das, was er zeigt, er bringt als ein zeitbasiertes Medium das Zeigen in eine zeitliche Dimension, schildert Abläufe, Ereignisse; bringt das zu Zeigende in

⁷ Vgl.: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007, S. 55f.

⁸ Vgl.: Hickethier, Knut [siehe Anmerkung 7], S. 57 ff.

⁹ Vgl.: Hickethier, Knut [siehe Anmerkung 7], S. 58 ff.

¹⁰ Hickethier, Knut [siehe Anmerkung 7], S. 71.

¹¹ Vgl.: Hickethier, Knut [siehe Anmerkung 7], S. 90 ff.

eine darstellende und erzählende Form.“¹² Viele narrative Analyseaspekte beziehen sich allerdings auf die gesamte Struktur eines Films. Somit ist eine Analyse des Narrativen bei der Analyse einzelner Sequenzen nur bedingt durchführbar. Es können nur einzelne narrative Analyseaspekte untersucht werden. Dazu gehören zum Beispiel die Funktion der ausgewählten Sequenz in der gesamten filmischen Erzählung und die Erzählsituation.

5.1 Die Eingangssequenz – Beispiel einer Szenenanalyse

Mit der nötigen Distanz ist es heute gerade der satirische Blick auf die Situation des geteilten Berlins kurz vor dem Mauerbau, der den Film zu einem ganz besonderen Zeugnis seiner Zeit macht. In keiner anderen Szene wird dieser Blick auf die Stadt so deutlich, wie in der Eingangssequenz des Films, in der Cagney als Protagonist mit einem Off-Kommentar auf ironische Art und Weise in die aktuellen politischen Verhältnisse einführt (00:00:30 – 00:03:55). Diese Szene, die man in Hinblick auf die Gesamthandlung als Exposition bezeichnen kann, soll im Folgenden beispielhaft analysiert werden: Welches Bild entwirft die Eingangssequenz von der Situation der geteilten Stadt? Welche filmischen Mittel kommen dabei zum Einsatz?

5.1.1 Analyse des Visuellen

Der erste Kameraschwenk nach dem Ende des Vorspanns führt den Blick des Zuschauers langsam vom wolkenbedeckten Himmel über die Quadriga des Brandenburger Tors (00:01:37 – 00:01:54). Diese Kamerabewegung setzt bewusst eines der wohl wichtigsten architektonischen Wahrzeichen der Stadt Berlin in Szene und gibt damit für den Zuschauer sofort den entscheidenden Hinweis zum Handlungsort. Der Schwenk endet in einer Totalen, die den Blick auf die Säulen des Tors, die Stacheldrahtrollen und die kontrollierenden Polizisten und Soldaten freigibt (Abb. 11). Mit diesem Bild wird auf die Funktion des Brandenburger Tors als Grenzübergang zwischen Ost- und West-Berlin hingewiesen. Der Schwenk über das Brandenburger Tor und die Totale auf das Geschehen am Grenzübergang machen es somit nicht nur möglich, Berlin als Handlungsort zu bestimmen, sondern geben auch erste Hinweise auf die politische Situation der geteilten Stadt. Durch die relativ große Distanz der Totale nimmt der Zuschauer scheinbar die Position eines etwas entfernt stehenden Beobachters ein, der seinen Blick über das Geschehen am Grenzübergang schweifen lässt. Die Blickrichtung verläuft dabei von West nach Ost. Durch das Brandenburger Tor hindurch sind die Ruinen in der Ostberliner Innenstadt und in der Ferne der Turm des Roten Rathauses zu erkennen.



Abb. 11 (00:01:53)

¹² Hickethier, Knut [siehe Anmerkung 7], S. 105.

Es folgt eine Überblendung auf eine dunkle Mercedes Limousine (00:01:59 – 00:02:10). Die Kamera begleitet den Wagen per Kamerafahrt ein kurzes Stück. Dadurch, dass die Kamera das Auto zunächst auf sich zufahren lässt und dann auf gleicher Höhe einen Augenblick mitfährt, ergibt sich in Bezug auf die Einstellungsgröße ein Übergang von der Halbtotalen (Abb. 12/13) zur Halbnahe (Abb. 14). Die Halbtotale gibt den Blick auf den Mercedesstern und die amerikanische Flagge frei, die an der Kühlerhaube befestigt ist – eindeutige Symbole für die westliche, kapitalistisch orientierte Welt. Im Hintergrund sind außerdem die Gedächtniskirche und die Geschäfte entlang des belebten Tauentzien zu erkennen. So erfolgt die Einordnung des Ortes erneut durch architektonische Merkmale.

Abb. 12 (00:02:01)



Abb. 13 (00:02:03)



Abb. 14 (00:02:08)

Gleichzeitig stellt die belebte City-West schon hier einen starken Kontrast zu den Ruinen im Ostteil der Stadt dar, der im weiteren Verlauf des Films noch stärker ausgebaut wird. Die halbnahe Aufnahme von MacNamara in seinem Dienstwagen (Abb.14) lässt vermuten, dass er der Off-Sprecher ist, dessen Kommentar durch die Eingangssequenz führt. Die Kamerafahrt endet mit einer Totalen auf das Brandenburger Tor. Das Bild zeigt mehrere VW-Käfer, einen typischen Mittelklasse Wagen aus westdeutscher Produktion, die auf das Tor zufahren (00:02:11 – 00:02:19). Auffällig ist die starke Ausleuchtung des Vorplatzes des Brandenburger Tors, der im hellen Sonnenlicht liegt. Die hell lackierten Autos leuchten förmlich und auch die eher untätig dabeistehenden Soldaten und Polizisten stören diesen freundlichen Eindruck nicht (Abb.15).



Abb. 15 (00:02:10)

Es folgt ein Schnitt auf die andere Seite des Brandenburger Tors (00:02:19 – 00:02:28). Durch die geringere Distanz zum Geschehen wird ein Einblick in die genauen Kontrollen der Ostberliner Polizei ermöglicht. Dass dieses Vorgehen negativ gewertet wird, macht nicht nur der Kommentar des Off-Sprechers deutlich, sondern auch die Kontrolle eines Messerschmitt Kabinenrollers. Der winzige Wagen wird gleich von drei Polizisten angehalten und kontrolliert (Abb. 16).



Der folgende Abschnitt zeigt einen Demonstrationszug in Ostberlin. Dieser Szene wird im Verhältnis zum bisherigen, schnellen Szenenwechsel außergewöhnlich viel Zeit eingeräumt (00:02:27 – 00:03:12). Es ist ein schrittweiser Wechsel der Einstellungsgrößen zu beobachten: von der Halbtotalen (Abb. 17), die den Blick auf die Ruinen im Hintergrund freigibt, zur Amerikanischen (Abb. 18) und schließlich zur Halbnahen (Abb. 19). Dabei ergibt sich ein wichtiger Wechsel der Beobachterposition. Liegt der Beobachtungsstandpunkt zunächst noch hinter der Reihe der Soldaten, die den Demonstrationszug säumt, befindet er sich mit schwindender Distanz schließlich mitten unter den Demonstrierenden. Dabei liegt die Handlungsachse schräg zur Blickachse (Abb. 19). Durch dieses Verhältnis von Handlungs- und Blickachse und durch die Tatsache, dass es sich nicht um eine Kamerafahrt handelt, sondern die Kamera stehen bleibt und die Demonstranten an sich vorbei ziehen lässt, wird nicht die Illusion des Mitmarschierens erzeugt. Trotz der geringen Distanz zu den handelnden Figuren soll der Zuschauer hier scheinbar seinen Standpunkt als unbeteiligter Beobachter beibehalten.





Das Ziel des allmählichen Wechsels der Einstellungsgrößen, der immer weiter in die Reihen der Demonstrierenden hinein führt, wird deutlich, als das Bild mehrere junge Frauen im Demonstrationszug erfasst, die gleichzeitig Luftballons mit der Aufschrift „Yankee go home“ in den Himmel steigen lassen. Das Aufsteigen der Ballons, das die Kamera verfolgt, bietet den Anlass zur nächsten Überblendung auf den Turm der Gedächtniskirche (Abb. 20). Der langsame Abwärtsschwenk über das Wahrzeichen der City-West (00:03:20 – 00:03:31) erinnert an den Abwärtsschwenk über das Brandenburger Tor zu Beginn der Eingangssequenz.



Es folgt ein Querschwenk in der Totalen, der einen Überblick über die belebten Straßen der City-West ermöglicht. Auffällig sind hier die Vielzahl der flanierenden oder geschäftig eilenden Passanten und die stark befahrenen Straßen (00:03:31 – 00:03:42). Dieses muntere Treiben steht im Kontrast zu den marschierenden Demonstranten in der vorhergehenden Szene. Ein weiteres kontrastierendes Motiv sind die mehrstöckigen modernen Geschäftshäuser der City-West (Abb. 21) im Vergleich zu den Ruinen auf Ostberliner Seite.



Der Querschwenk endet mit der Aufnahme einer großen Coca-Cola-Werbung. Dieses Plakat bietet den Anlass für einen erneuten Szenenwechsel. Die folgende Szene zeigt in der Halbtotale die Einfahrt der Coca-Cola-Fabrik, aus der eine Reihe von Lieferwagen abfährt (00:03:45). Die Einstellung betont die Produktivität der Fabrik. Zeitgleich mit der Ankunft des schwarzen Mercedes schwenkt die Kamera schließlich zum Haupteingang des Fabrikgebäudes.

5.1.2 Analyse des Auditiven

Mit der Einblendung des Titels beginnt auch das musikalische Hauptthema des Films. Es handelt sich dabei um Chatschaturjans Säbeltanz. Dieser ist vor allem während des Vorspanns sehr präsent, erklingt aber auch im weiteren Verlauf des Films immer wieder. Man könnte sagen, dass das hohe Tempo des Musikstücks, das vor allem durch die durchgehenden, schnellen Paukenschläge vorangetrieben wird, das Tempo des Films vorgibt.¹³

Wichtige Merkmale bei der Analyse des Auditiven sind das Zusammenspiel von Schrift und gesprochener Sprache sowie die Wort-Bild-Verbindung. In der Eingangssequenz verlaufen Bild und Sprechertext asynchron. Das heißt, der Off-Sprecher ist zum großen Teil nicht im Bild. Einzige Ausnahme bildet diesbezüglich die Szene, die MacNamara in seinem Dienstwagen zeigt (00:01:59 – 00:02:10). Doch auch hier ist MacNamara nicht als Sprecher zu erkennen.

Immer wieder ergänzen Schrifttafeln und Schilder den Sprechertext. So kommt gleich zu Beginn der Eingangssequenz nach dem langsamen Schwenk über das Brandenburger Tor das Schild mit der Aufschrift „Achtung Sie verlassen jetzt West-Berlin“ ins Bild, das noch einmal die Funktion des Brandenburger Tors als Grenzübergang betont, zugleich aber auch die Blickrichtung dieser Szene von West nach Ost verdeutlicht. Diese Blickrichtung stimmt im übertragenen Sinne auch mit der des Off-Sprechers überein, der die politischen Ereignisse auf ironische Weise von einem eindeutig westlich, amerikanischen Standpunkt aus schildert, indem er ein Baseballspiel als entscheidendes Ereignis des 13. Augusts 1961 nennt und den Mauerbau erst an zweiter Stelle erwähnt: „On that same day, without any warning, the East German communists sale off the border between East and West Berlin.“ Bei der Überblendung zum Dienstwagen McNamaras (00:02:00) fällt auch im Sprechertext zum ersten Mal das „Ich“. Auf diese Weise liegt es nahe, die Person in dem schwarzen Mercedes mit dem Off-Sprecher zu identifizieren.

Das Pendant zum Hinweisschild auf der Westseite markiert den Wechsel auf die Ostseite des Brandenburger Tors: „Sie verlassen jetzt Ost Berlin“. Auch hier ist der Sprechertext ein ironischer Kommentar zum Bild. Während der kleine Messerschmitt Kabinenroller von drei Polizisten kontrolliert wird, heißt es: „Some East German police were rude and suspicious, others suspicious and rude.“ In

¹³ Vgl.: Sinyard, Nil; Turner, Adrian: Billy Wilder Filme. Berlin 1980, S. 164.

Bezug auf die Bilder der Demonstration setzen sich die ironischen Kommentare des Sprechers fort: „The Eastern Sector, under communist domination, was still in rubble, but the people went about their daily business – parading.“ Durch die recht schnellen Szenenwechsel und die zahlreichen Schnitte zeichnet sich der Sprechertext außerdem durch ein hohes Sprechtempo aus.

Wie bereits in Bezug auf die Analyse des Visuellen erwähnt, hat die Demonstrationsszene im Rahmen der Eingangssequenz einen besonderen Stellenwert. Dies gilt auch für die auditive Gestaltung der Szene. Hintergrundmusik und Kommentare des Off-Sprechers pausieren, um den Gesang der Demonstranten durchzulassen. Auch Schriftzüge sind in dieser Szene von besonderer Bedeutung. Auf den Schrifftafeln der Demonstranten sind folgende Aufschriften zu lesen:



NIKITA ÜBER ALLES!



NIE WIEDER U2!



KENNEDY NEIN!
CASTRO JA!



YANKEE
GO HOME



Was ist los in little Rock?

Indem Demonstranten mit diesen gut lesbaren Schrifftafeln durchs Bild laufen, wird auf zahlreiche aktuelle politische und militärische Ereignisse, zum größten Teil aus der amerikanischen Innen- und Außenpolitik, verwiesen. Der Schriftzug „Yankee go home“ verweist nicht nur auf einen für Berlin besonders zentralen politischen Aspekt, er wird auch im weiteren Filmgeschehen noch eine wichtige Rolle spielen.

War die Musik bisher in der Eingangssequenz eher nebensächlich, ist das gemeinsame Singen der „Internationale“ durch die Ostberliner Demonstranten besonders präsent. Der Gesang erklingt synchron, das heißt, dass die Quelle des Gesangs sichtbar ist, und steht völlig allein. Entgegengesetzt zum sonstigen Tempo wird ihm sehr viel Raum gelassen. Man könnte sagen, die „Internationale“ steht hier als akustisches Wahrzeichen der sozialistischen Arbeiterbewegung.

Die vielen Reklametafeln der Geschäftshäuser unterstützen den Eindruck des florierenden Geschäftslebens in der City-West. Eine Reklametafel ist es auch, die, wie bereits erwähnt, den Übergang zur eigentlichen Handlung einleitet. Der Schriftzug „Mach mal Pause...Trink Coca Cola!“ spiegelt nicht nur die lässige amerikanische Lebensweise wieder, er bietet der Sprecherstimme auch Anlass, von den allgemeinen Bemerkungen ganz beiläufig zur eigenen Person zurück zu kommen: „Just by coincidence, this happens to be the company I work for.“ Ein Schriftzug auf dem Dach der Coca-Cola-Zentrale ermöglicht es in der folgenden Szene sofort, den neuen Handlungsort richtig einzuordnen: „Trink Coca Cola eiskalt“.

5.1.3 Analyse des Narrativen

Der wohl wichtigste Punkt in Bezug auf die Erzählweise des gesamten Films ist die Funktion der Eingangssequenz als Exposition. Diese Funktion wird auf verschiedene Weise deutlich. In der Eingangssequenz werden einige der wichtigsten Handlungsorte des Films vorgestellt: zum einen die Ost- und Westberliner Innenstadt mit ihrem jeweiligen charakteristischen Erscheinungsbild und zum anderen die Coca-Cola-Zentrale als Dreh- und Angelpunkt der Handlungen des Protagonisten MacNamara. In MacNamara, dem schnell die Off-Stimme zugeordnet werden kann, lernt der Zuschauer bereits in der Eingangssequenz den Protagonisten des Films und die ihm eigene forsche, redegewandte Art kennen.

Gleichzeitig werden schon in der Eingangssequenz die Gruppen vorgeführt, die im weiteren Filmverlauf auf unterschiedliche Weise karikiert werden. In MacNamaras Kommentaren spiegelt sich die lässige amerikanische Art wieder. In der City-West wird das geschäftige Treiben der Westberliner sichtbar, die bemüht sind, der amerikanischen Lebensweise nachzueifern. Die Bilder des Demonstrationszuges spiegeln die Regimeverbundenheit der Kommunisten wider, die später in der Figur Piffels weiter überspitzt wird. In der Präsentation dieser Gruppen, doch natürlich auch in den ironischen Sprecherkommentaren der Eingangssequenz, wird schon in den ersten Minuten die augenzwinkernde Perspektive des Films deutlich.

Im Hinblick auf die Erzählsituation in der Eingangssequenz kann man sagen, dass scheinbar eine Kombination einer objektiven, Distanz bewahrenden Kameraführung und dem subjektiven Kommentar des Ich-Erzählers aus dem Off vorliegt. Die Objektivität der Kamera ist allerdings fraglich. So verstärkt sie teilweise den ironischen Kommentar des Sprechers.

Vorschläge für den Unterricht

- Nehmen Sie selbst eine Sequenzanalyse vor. Wählen Sie, wenn möglich, eine kurze Filmsequenz aus und achten Sie auf Besonderheiten in Bild und Ton. Welche Perspektiven nimmt die Kamera ein? Welche Musik wird verwendet? Versuchen Sie bei Ihrer Analyse die Analysekriterien aus der Beispielanalyse zu verwenden.
- Recherchieren Sie in Gruppen, auf welche politischen Ereignisse sich die Aufschriften der Demonstrationsschilder aus der Eingangssequenz beziehen.
- Diskutieren Sie, inwiefern die Bilder der Eingangssequenz den Off-Kommentar bzw. der Off-Kommentar die Wahrnehmung der Bilder beeinflusst.

5.2 Erzähltempo

„Das Stück muss molto furioso gespielt werden – auf heißer Flamme, in halbsbrecherischem Tempo. Empfohlene Geschwindigkeit: 100 Meilen pro Stunde in den Kurven, 140 auf gerader Strecke.“

So notiert Billy Wilder zu Beginn des Drehbuchs zu „One, two, three“ und legt damit schon an dieser Stelle den Grundstein für die atemlose Komposition einer komödiantischen Sinfonie auf die Stadt Berlin. Das hohe Erzähltempo ist das wohl wichtigste Merkmal von „One, two, three“. Doch wie gelingt es Wilder, diesen Effekt zu erreichen? Welche Mittel setzt er ein, um das hohe Tempo über nahezu den gesamten Film aufrecht zu erhalten? Einige dieser Mittel sollen hier kurz vorgestellt werden.

5.2.1 Die Screwballkomödie

„One, two, three“ gilt als besonders gutes Beispiel für die Form der Screwballkomödie.¹⁴

„Unter Screwball Comedy versteht man eine Komödiengattung, deren wichtigste Elemente (1) respektloser Humor, (2) schneller Rhythmus, (3) Dialogorientiertheit, (4) exzentrische Charaktere und (5) der battle of sexes sind.“¹⁴

Ihren Ursprung hat die Screwballkomödie in den Broadway-Komödien der späten zwanziger Jahre, die für den Film mit Slapstick-Elementen angereichert wurden. Für die Herkunft des Begriffs gibt es zwei unterschiedliche Ansätze: zum einen könnte der Begriff der Baseball-Sprache entlehnt sein, in der ein screwball ein verschlagener Ball ist, der mit so viel Schwung getroffen wurde, dass er nur schwer angenommen werden kann und droht über das Spielfeld hinauszufliegen. Die zweite Möglichkeit ist, dass es sich bei dem Begriff screwball um „[...] eine Slang-Bezeichnung für eine schrullige, launische und ungewöhnliche Figur[...]“¹⁴ handelt.

Ins Leben gerufen wurde das Genre der Screwballkomödie in den dreißiger Jahren mit den drei Filmen „The Twentieth Century“ (Hawks), „The Thin Man“ (Van Dyke) und „It Happened One Night“ (Capra). Bis in die Mitte der 40er Jahre hinein war das Genre sehr erfolgreich, dann ebte die Erfolgswelle langsam wieder ab. Erst in den 60er Jahren wurde die Tradition der Screwballkomödie wieder aufgenommen und seither bis heute fortgeführt.

„Grundsätzlich gilt für die Filme der Screwball-Komödie ein parodistischer Grundzug.“¹⁴ Häufig stehen deutliche Oppositionen im Zentrum der Handlung: reich gegen arm, gebildet gegen ungebildet und nicht zuletzt männlich gegen weiblich.

„Die Frauenfiguren sind selbstbewußt und energisch, auch eigensinnig bis zum Exzentrischen [...] Entsprechend sind auch die Männerfiguren auffallend - es handelt sich durchwegs um leichtfertige, leichtlebige Figuren, um Gauner, Betrüger, halbseidene Gestalten, die oft in den Tag hineinleben; oder es handelt sich um Figuren, die so in ihrer Arbeit aufgehen, dass sie vom Leben

¹⁴ Die folgenden Informationen zur Screwballkomödie stammen aus: Wulff, Hans J.: Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel. Medienwissenschaft/ Hamburg: Berichte und Papiere 3, 2003.

*abgeschnitten scheinen. Das screwy trifft auf die männlichen Rollen eher zu als auf die weiblichen.*¹⁴

Häufig spielen Screwballkomödien in einem urbanen, modernen Milieu.

Vorschläge für den Unterricht

- Informieren Sie sich über die Form der Screwballkomödie
 - Nennen Sie Beispiele für typische Merkmale der Screwballkomödie in Billy Wilders „One, two, three“

5.2.2 Filmische Mittel zur Steigerung des Erzähltempo

Musik

Bereits während des Vorspanns erklingt Chatschaturjans Säbeltanz. Dieses Musikstück wird zu einem zentralen Thema des Films, das durch sein rasantes Tempo das Erzähltempo des Films unterstützt. Die nächtliche Fahrt nach Ost-Berlin und die abenteuerlichen Flucht nach der Befreiung Piffles wird von Richard Wagners „Walkürenritt“ begleitet – ebenfalls ein Musikstück, das sich durch sein hohes Tempo auszeichnet.

Slapstickeinlagen

Zahlreiche Slapstickeinlagen prägen Billy Wilders „One, two, three“. Besonders die Verfolgungsjagd durch Ost-Berlin ist von Slapstickeinlagen geprägt, die zeigen, wie das Auto der Russischen Verfolger in seine Einzelteile zerfällt, während MacNamaras Wagen die abenteuerliche Fahrt unbeschadet übersteht:



Dialogwechsel

Die Definition der Screwballkomödie nennt die Dialogorientiertheit als zentrales Merkmal dieser Gattung. Schnelle Dialoge, die häufig durch rasante Sprecher- und Themenwechsel gekennzeichnet sind, prägen viele Szenen in Billy Wilders „One, two, three“. Besonders deutlich wird der Dialog als Mittel zur Temposteigerung, als die Nachricht von Scarletts Verschwinden bei Mac Namara eintrifft. Getrieben von dem verzweifelten Versuch die Kontrolle zu behalten, führt MacNamara drei Dialoge zur gleichen Zeit:

MacNamara (am Telefon): Hello? Hello, yes?

Atlanta, Georgia? Put it through.

Mr Hazeltine: What's going on there in Berlin? I have a letter here form Scarlett. Says she's been going to operas, concerts, museums. That doesn't sound like my little girl.

MacNamara: Oh, she's a different person now. We were a little worried when she first arrived, but she turned out just fine.

Mr Hazeltine: Well, I'll be damned!

Anyway, Mrs Hazeltine and I are leaving for Europe today and we'll take her off your hands.

MacNamara: We'll be sorry to lose her. Two weeks, two months. What's the difference?

Mr Hazeltine: Well, I want you to know we're mighty grateful to you. Actually, there's going to be a shift in personnel. We're naming a new head of European operations – and you won't be forgotten.

MacNamara: The London job? Well, I don't know what to say. I never expected anything like that. Just to be considered is a great honour. Of course, I've been with the company for 15 years. I know the European market...

Schlemmer (kommt herein): It's your wife at the other phone.

MacNamara: Not now.

Schlemmer: I told her that, but she insists.

MacNamara: Hold on, Mr. Hazeltine. There's a little emergency in the accounting department.

MacNamara (in ein zweites Telefon): What is it? What's so important?

Mrs MacNamara: If you put it that way, nothing really. I thought you might be interested in what's going on around the house.

MacNamara: I'm talking to Mr. Hazeltine about the London job. And you want to chitchat?

Mrs MacNamara: I'm sorry. It's just that Miss Hazeltine is missing. But we can disuss it some other time. Bye.

MacNamara: Bye. Missing? Wait a minute. Phyllis! What do you mean missing?

Mrs MacNamara: Bertha took her breakfast up and her bed hasn't been slept in.

MacNamara: We got back from the movie round eleven and Scarlett went right upstairs. What could have happened?

Mrs MacNamara: Who knows? Gone with the wind. Maybe she was kidnapped by a white slave ring.

MacNamara: Oh, swell. Hold on.

Schlemmer: Trouble?

MacNamara: I wish I were in hell with a broken back.

MacNamara (in das andere Telefon): Sorry, Mr. Hazeltine. They come running to me with all their little problems.

[...]

Während der gesamten Szene erhöht sich das Sprechtempo von MacNamara. Durch die zwei Telefonhörer, die er abwechselnd ans Ohr hält und durch Schlemmer, der am Schreibtisch seines Chefs stehen bleibt, wird der dreifache Dialog sogar optisch umgesetzt.

Schlusssequenz

Das ohnehin schon schnelle Erzähltempo des gesamten Films findet seinen Höhepunkt in dem Ausstattungsmarathon, der Piffel in kürzester Zeit von einem überzeugten Kommunisten, der wenig Wert auf sein Äußeres legt, in einen gepflegten Geschäftsmann mit guten Manieren verwandeln soll. Der immer schneller werdende Rhythmus dieser Sequenz wird von MacNamaras auffälliger Kuckucksuhr bestimmt. Die Melodie der Uhr ertönt in sehr kurzen Abständen (01:12:00; 01:16:00; 01:20:00; 01:23:00; 01:30:00; 01:35:00). Auf diese Weise wird besonders deutlich, wie MacNamara die verbleibende Zeit bis zur Ankunft der Hazeltines förmlich durch die Finger rinnt. Die Melodie der Uhr bestimmt den Rhythmus der einzelnen Szenen. MacNamaras Sprechtempo hat sich, während er Schlemmer Anweisungen gibt, noch einmal deutlich gesteigert. Jeden neuen Punkt auf der Aufgabenliste, die er Schlemmer diktiert, unterstreicht er mit einem Fingerschnipsen. Auch die schnelle Choreographie der Auf- und Abtritte der beteiligten Personen lässt den Zuschauer atemlos zurück.

Die Autofahrt zum Flughafen ist schließlich der Höhepunkt in der Temposteigerung des „Ausstattungsmarathons“: Piffel muss sich während der Fahrt umkleiden. Dies sorgt für zahlreiche Slapstickeinlagen, wie aus dem Fenster fliegende und über die Straße rollende Hutschachteln. Der Wechsel zwischen Nahaufnahmen aus dem Innenraum des Wagens (Abb. 25) und Totalen (Abb. 26), die den über die Straßen rasenden Wagen zeigen, betonen die hohe Geschwindigkeit der Szene. Musikalisch wird das Geschehen erneut vom Säbeltanz untermalt.



Abb. 25 (01:37:41)



Abb. 26 (01:38:07)

Literatur

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.

Karasek, Hellmuth: Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg ²2006.

Munzinger-Filmkritik: Eins, zwei, drei. Munzinger-Archiv GmbH, 03/1962.

Seidl, Claudius: Billy Wilder. Seine Filme – sein Leben. München 1988.

Sinyard, Nil; Turner, Adrian: Billy Wilder Filme. Berlin 1980.

Wolff, Martin: Cola gegen Kommunisten.

http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2446/cola_gegen_kommunisten.html

Wulff, Hans J.: Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel.
Medienwissenschaft/ Hamburg: Berichte und Papiere 3, 2003.

Impressum

Herausgeber: JugendKulturService gGmbH und Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz

Autorin: Michaela Götze

Redaktion: Michael Jahn (VISION KINO), Sabine Genz (JugendKulturService)

Bildnachweis: Neue Visionen Filmverleih GmbH

Das vorliegende Heft entstand im Rahmen der SchulKinoWochen Berlin 2011

SchulKinoWochen ist ein Projekt von VISION KINO in Kooperation mit zahlreichen Partnern unter Beteiligung der Bildungs- und Kultusministerien der Länder und der Filmwirtschaft.

www.schulkinowochen.de

www.schulkinowochen-berlin.de

www.jugendkulturservice.de

www.visionkino.de

Kontakt:

SchulKinoWochen Berlin

c/o JugendKulturService gGmbH

Obentrautstr. 55

10963 Berlin

Tel: 030-2355 62 18

Fax: 030-2355 6233

berlin@schulkinowochen.de