

7. Die “Dramaturgie des Films” von Semjon Freilich

Seiten: 197

Verlag: Henschelverlag Berlin, 1964 (DDR)

“Die Dramatik muß die Konflikte des Lebens darstellen, sonst ist sie keine Dramatik.”¹

Hintergrundinformation:

Auch in diesem Buch, das 1963 in Moskau und 1964 in der DDR erschien, liegt wie in Müllers “Dramaturgie des Theaters und des Films” eine starke ideologischen Zeitgeistprägung vor: die Beschreibungen zur “neuen dramatischen Form revolutionärer sowjetischer Filmkunst” strotzen vor Kraftausdrücken wie “sprengen, Kampf, Revolution”. Das Buch thematisiert die Filmdramaturgie und läßt die vorfilmischen Formen des Dramas außen vor. Inhaltlich gründet es sich hauptsächlich auf die Analyse der sowjetischen Filme “Panzerkreuzer Potemkin” (1917 - S. Eisenstein), “Die Mutter” (1919 - V. Pudovkin) sowie zahlreicher weiterer Beispiele des Sozialistischen Realismus im Film.

Die Gliederung des Buches erscheint zwar sorgfältig, doch enttäuscht ihre Ausführung. Die Definition von klassischen Begriffen wie “Schürzung” oder die mehrfache Interpretation von “Fabel” und “Sujet” bleiben vage.² Außerdem verärgert, daß bei der Verwendung von klassischen Schlüsselbegriffen selten auf die ursprüngliche Quelle verwiesen wird.

Der Autor versteht es jedoch überzeugend den Unterschied zwischen Handwerk und Kunst des Schreibens dramatischer Texte zu erläutern³ und auch einen interessanten Einblick in die Geschichte der russischen und sozialistischen Filmkunst zu geben, leider jedoch einseitig und ideologisch verkürzt. Lediglich die sowjetische Filmkunst steht im Vordergrund, Vergleiche zum amerikanischen Film geschehen zumeist in der

¹ vgl. S.101

² vgl.S. 69-73

³ vgl. S.125-129

Absicht, die ausländische Filmkunst ab- und die heimische aufzuwerten. Der bemerkenswerte Film "Panzerkreuzer Potemkin" gilt noch nach fünfundvierzig Jahren als Paradebeispiel.

Das Buch gewährt einen Einblick in die Geschichte der russischen Filmkunst, eine interessante theoretische Abhandlung über das Wesen des Künstlerischen. Vor allem aber bleibt es interessant wegen seinen zum Teil bemerkenswerten Blick eines Außenstehenden auf die Mechanismen der amerikanischen Filmfabeln, allerdings enttäuschen die vagen Erklärungsansätze zur Technik des Dramas und die ideologisch verkürzte Darstellung, doch trotz allem finden sich auch hier, wenn auch unter anderen Vorzeichen die Regeln des klassischen Dramenaufbaus wieder.

Definition des Dramas:

Den Inhalt des dramatischen Konflikts bilden die realen Widersprüche des Lebens. Die künstlerische Qualität hängt von dem Vermögen des Autors ab, "die realen Widersprüche des Lebens einzufangen und Möglichkeiten zu finden, um die neuen Formen des menschlichen Gemeinschaftslebens künstlerisch zu verkörpern."⁴

Unter Filmdramatik versteht Freilich dabei den Inhalt des jeweiligen Werkes, die realen Widersprüche, die ihre Widerspiegelung im dramatischen Konflikt finden. Jeder Künstler erarbeitet jedoch nicht nur seine Thematik, sondern auch seine Gestaltungsprinzipien demzufolge kann der dramatische Konflikt sowohl durch den Inhalt als auch durch seine Form charakterisiert werden. So beschreibt die Filmdramatik auch die dramaturgischen Prinzipien des Szenariums, nach denen ein bestimmter Inhalt dargestellt wird. Drittens erfaßt Freilich unter Filmdramatik auch die Zusammenarbeit des Szenarienauteurs und des Regisseurs zur Herstellung des Drehbuchs.⁵

⁴ S.99

⁵ vgl. S.113 ff

Aufbau des Dramas:

“Das Sujet jedes Szenariums baut sich auf der Enthüllung der dramatischen Situation, deren Schürzung, Entwicklung und Lösung des dramatischen Konflikts auf.”⁶

Nach der Einführung der Handlungsgrundlagen erfolgt die Schürzung, die als Handlungssteigerung zum Höhepunkt des Dramas führt. Hier wird die Vorgeschichte des dramatischen Geschehens dargelegt. Der Hauptteil eines Dramas wird von Aristoteles als Etappe der “Peripetien und Erkennen” zusammengefaßt. Das Erkennen ist mit dem Erkennen des Charakters gleichzusetzen, mit dem der Zuschauer die Geschichte durchlebt: er nimmt Anteil. Die Auflösung beantwortet die Frage, die sich aus der Schürzung des Konflikts ergibt. Die Form der Auflösung ergibt sich aus der Konzeption des Werkes. Dies trifft jedoch nach Freilich nicht auf die amerikanische Filmproduktion zu: “Die Ausrichtung auf ein Happy End resultiert in den meisten Hollywood-Filmen nicht aus formalen Gründen, sondern aus der ideologischen Ausrichtung, die auf eine Aussöhnung mit der bürgerlichen Welt hinzielt”⁷; so daß bisweilen bei Verfilmungen das Finale selbst bei Klassikern verändert wird, um den gesamten Verlauf der dramatischen Handlung entscheidend “zu verbessern”, wodurch die eigentliche Aussage verfälscht wird. Die Kunst der Auflösung sieht Freilich jedoch in der Beantwortung der Fragen in denen der Handlung eigenen Grenzen.⁸ Die materialistische Dialektik sieht aber in der Auflösung nicht einen Zustand der Ruhe, sondern den Anfang einer neuen Bewegung: das Ende eines Dramas ist der Anfang eines neuen.

Eine neue dramatische Form in der revolutionären Kunst ist die “optimistische Tragödie”: Der antagonistische Konflikt, der der Tragödie zugrunde liegt, gipfelt in der Revolution, die der Höhepunkt und zugleich Ausweg aus der Krisis, die Überwindung der Leiden der Massen und der tiefen Widersprüche der Gesellschaft ist.⁹

⁶ S.99

⁷ S. 137

⁸ vgl. S. 141

⁹ vgl. S.143

Dramatische Grundprinzipien:

Freilich umreißt die Funktion der Tragödie in der sozialistischen Kunst mit den Worten Marx': "Das wahre Thema für die Tragödie ist die Revolution".¹⁰ Die formierende Grundlage dazu bezeichnet der Dramaturg Nicolai Sarchi¹¹ als "das einheitliche Streben des Helden (...), das auf ein entgegengesetztes Streben trifft. Die Subjekte dieses entgegengesetzten Strebens können ein anderer Held oder eine Gruppe von Helden sein, (...) eine bestimmte (soziale) elementare Erscheinung und anderes mehr."¹² Dabei wird der dramatische Zusammenstoß nicht durch die Form des Szenariums selbst bedingt, sondern durch ein Ereignis das sozusagen von ausserhalb in die dramatische Handlung eingebracht wird, und von allgemeiner Bedeutung sein muß, wie der Streik, der Krieg oder die Revolution".¹³ Der Widerspruch wird als dramatischer Knoten zum Grundkonflikt des Dramas: Das zielgerichtete Streben des Helden wird teilweise vorangetrieben, teilweise gehemmt, bis es zum Höhepunkt, dem Duell kommt. Dieses kann sich offen oder verborgen in physischer dialektischer, dialogischer Form abspielen. Im Film wird es als darstellende Kunstform vorwiegend in einer Reihe äußerer Handlungen sichtbar gemacht, die ein System von Schlag und Gegenschlag bildet. Im höheren Sinn können die entgegengesetzten Bewegungen als zwei aufeinandertreffende Momente gesehen werden: des Traumes und der Zielgerichtetheit einerseits und der Mittel zu seiner Verwirklichung andererseits. Diese zwei Momente bilden in seiner Charakterisierung die Grundeigenschaften der dramatischen Charakterisierung und zugleich die Aufgabe der jungen sowjetischen Filmkunst des sozialistischen Realismus: die neue Wirklichkeit in ihrer historischen Konkretheit und Entwicklung zu erfassen und adäquat auszudrücken.¹⁴ Bisher

¹⁰ S. 143

¹¹ vgl. S.92ff, Dem Dramaturg Sarchi gelang es, den ideologisch-künstlerischen Gehalt von Gorkis Roman "Die Mutter" auch bei der Verfilmung zu wahren. Sowohl Szenarium als auch Film schufen einen "neuen psychologischen Typ" adäquat dem Roman Gorkis.

¹² S. 93

¹³ S. 98, zitiert nach Sarchi: "Wie wir am Szenarium arbeiten", Kinofotoisdat, Moskau 1963

¹⁴ vgl. S.102-106

fürhte die Trennung des Seins in Idee und Handlung und die Überbetonung eines der beiden zu einer verzerrten Wirklichkeit. Bei Filmen nach dem Muster des "inneren Realismus" wurde die Idee zu stark gewichtet: Der Held ist von der Gesellschaft isoliert, seine Handlungsmotive werden rein psychologisch begründet. Beim "direkten Film" wird zwar das Milieu naturgetreu, die Akteure aber nur äußerlich als Elemente der Handlung wiedergegeben.¹⁵

Mit der Oktoberrevolution wurde in der russischen Kunst der sozialistische Realismus ausgerufen, mit dem Anspruch, den Widerspruch von Denken und Realität, dem intellektuellen Leben und der praktische Tätigkeit in der Kunst zu lösen. Nicht ein Einzelner, kein Individuum, sondern eine ganze gesellschaftliche Klasse, ‚Das Proletariat‘, steht nun wie beim "Panzerkreuzer Potemkin" als neuer "Held" im Mittelpunkt und zum erstenmal als denkend, handelnd und leidend gezeigt. Das Neue des sowjetischen Films zeichnet sich durch den neuen Inhalt aus, der das Neue der gesellschaftlichen Verhältnisse spiegeln soll. Anstatt wie in der zeitgenössischen bürgerlichen Filmkunst, besonders im Schaffen Hollywoods, das Leiden, den Erfolg oder das Scheitern des Einzelnen in der Gesellschaft in den Mittelpunkt zu stellen und gesellschaftliche Umwälzungen lediglich als Kulisse, Rahmenhandlung oder Färbung der einzelnen Geschichte zu verwenden, bemühen sich sowjetische Filmschaffende um die historische Wahrheit, um einen Blick auf die Hauptkräfte geschichtlicher Ereignisse: das Leben und die Lebensweise der Völker, die Lebensbedingungen, deren Verantwortliche und die Methoden diese zu ändern und jene zur Verantwortung zu ziehen, sind die Sujets der Filmemacher in der UdSSR. Wenn eine Liebe gezeigt wird, soll sie achtungsgebietend sein, die Frau nicht als verführerische Kokotte ohne geistiges Profil gezeigt werden, sondern als Menschen mit Intellekt. Da es die Aufgabe des neuen sowjetischen Films ist, "das Typische im Leben auf dem Wege zum Kommunismus"¹⁶ festzuhalten, ist ein neues Thema der sowjetischen Kunst der Bezug von Mensch und Arbeit, der sich nun in der Übergangsform der gesellschaftlichen Beziehungen

¹⁵ vgl. S. 7

¹⁶ S. 107

als Selbstverwirklichung des Individuums entwickelt. Arbeit wird nicht mehr äußerlich als Zwang aufgefaßt, die Selbstverwirklichung des Menschen durch freie Arbeit ist seine höchste Aufgabe, seine intensivste Anstrengung. Bei einer Verfilmung muß sowohl die Darstellung der Wirklichkeit als auch das Verhältnis des Künstlers zu dieser Wirklichkeit sichtbar sein. Das Filmische ist die "Kunst der sich bewegenden und akustischen Darstellung"¹⁷, nach Villegas López "die Kunst der Zeit in den Formen des Raumes"¹⁸. Der Film ist eine synthetische Kunst: er bedient sich des optischen Bildes wie die Malerei und Skulptur, der Harmonie und des Rhythmus' wie die Musik, der erzählenden Handlung wie die Literatur und der Kunst des Schauspielens wie das Theater. Er ersetzt jedoch nicht die anderen Künste und ist daher kein Gesamtkunstwerk. Während im Theater durch die räumliche und zeitliche Begrenzung eine gewisse Künstlichkeit maßgeblich ist, charakterisiert den Film eine realitätsnahe Darstellung: in der dokumentarischen Darstellung des Films werden Schauspieler und Milieu als eine Einheit aufgefaßt, der Schauspieler wird viel stärker mit der dargestellten Rolle identifiziert. Diese Realitätsdarstellung erfolgt jedoch nach filmischen Regeln: ein anfahrender Zug muß nicht als solcher gezeigt werden, es genügt die Andeutung fahrender Räder, das Geräusch und ein lachendes Gesicht zu zeigen. Die Erschaffung dieser Wirklichkeit sowie der Fokus auf das zentrale Geschehen wird vor allem durch die Montage bedingt. Durch die Montage werden überflüssige Elemente beseitigt, um das Verhältnis von Wesentlichem und Unwesentlichem zu gestalten, das in Übereinstimmung mit dem entsprechenden Handlungstempo die rhythmische Entwicklung des Films gibt. "Der Bildausschnitt (das einzelne Bild) ist die Zelle der Montage und Element der Teil- bzw. Einzelbilder (eine Einstellung), die sich im Montagesatz zu einer höheren Einstellung zusammenschließen." Die Montage ist somit das Hinüberwachsen eines Konfliktes innerhalb eines Bildausschnittes in einen Konflikt zweier nebeneinanderstehender Teilbilder, der bei der

¹⁷ S. 19

¹⁸ S. 20

Handlungsführung in ein ganzes System von Einstellungen zerfällt und mit Hilfe der Teilbilder des Ereignisses wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeführt wird.¹⁹

Die Parallelmontage, entwickelt von Griffith, ist die geradlinige Beschleunigung und Zunahme des Tempos. Eisenstein bemängelt an Griffiths Montagetechnik die innewohnende dualistische Gesellschaftssicht, die nach bürgerlichen Kriterien eine Zäsur von arm und reich, gut und böse hinnimmt. Ihm fehle das sozialistische Verständnis, daß es sich dabei nicht um parallele Erscheinungen, sondern um die zwei Seiten derselben Erscheinung handelt: einer Gesellschaft, die auf Ausbeutung fußt.²⁰ Die sowjetische Filmkunst sieht hingegen in der Montage ein künstlerisches Mittel zur Enthüllung des dramatischen Konfliktes. Somit befinden sich Montage und Dramaturgie in einem dialektischen Wechselverhältnis: In den Fällen, in denen die Montagebindungen nicht handlungsmotiviert sind, wirken sie mechanisch, werden sie jedoch vom inneren Sinn der Handlung gelenkt, sind sie selbst in ihrem Wesen dramatisch. Die Kreativität des Regisseurs beruht darauf, die im Szenarium beschriebene Montage plastisch umzusetzen.

Die Synthese von Bild und Wort zeichnet das Wesen der modernen Filmkunst aus. Der Dialog gilt in Wechselwirkung mit Bild, Komposition und Montage als Hauptelement der Dramaturgie. Die dramatischen Formen des Films sind: die Filmnovelle, das Filmdrama, das Filmepos, die Filmerszählung oder die Filmtragödie.

Erstellung eines Drehbuchs

Das Sujet ist die künstlerische Idee, die sich aus der Beobachtung der Wirklichkeit ergibt und mittels derer die Einstellung des Künstlers zur Wirklichkeit manifestiert wird. Die Fabel ist der Stoff, durch den die übergreifende Idee, die Intention, also das Sujet, vermittelt wird. Die Geschichte des Stoffes, die Fabel, zeigt den Konflikt (das Sujet) auf.²¹

¹⁹ vgl. S. 44

²⁰ vgl. S.40 ff

²¹ Als Beispiel führt der Autor Gogols "Revisor" an, die auf eine Anekdote Puschkins beruht, in einer Kleinstadt für einen Generalgouverneur gehalten zu werden. Gogol verarbeitet diese Fabel zu seinem Sujet:

Fabel als auch Sujet sind in verschiedenen Etappen der Realisierung einer schöpferischen Idee bald Inhalt, bald Form. Das Wechselverhältnis von Fabel und Sujet sind dialektisch zu verstehen: Die Fabel ist "das Vorhandensein von Widersprüchen im Faktum selbst, die gewissermaßen die Möglichkeit seiner Erforschung durch die künstlerische Erzählung geben. Unter Faktum ist hier das Ergebnis zu verstehen, die wahre Begebenheit, die der Skizze zugrunde liegt." Das Sujet gilt als "Mittel, um das Wesen und die Erscheinungen in der Wirklichkeit zu erkennen und zu entdecken." Das Künstlerische entsteht im Wechselverhältnis von Sujet und Fabel: Das Wahrhaftige ist als Lebenswahrheit die Quelle des Künstlerischen, daher ist der Grad des Künstlerischen das beste Kriterium für die Wahrheit des Werkes. Eine Verfilmung mißlingt, wenn Sujet oder Fabel im dramaturgischen Sinn vernachlässigt werden.

Das "emotionale Szenarium" der Filmkunst der dreißiger Jahre liest sich wie ein expressionistisches Gedicht, ermangelt jedoch den konkreten und technischen Grundlagen, die im "technologischen Szenarium" vorhanden sind. Hier fehlen jedoch Poesie und das Verhältnis des Autors zu Wirklichkeit. Beide Szenarien sind nicht imstande, die reale Wirklichkeit widerzuspiegeln. "Der poetische Verlauf des Filmsujet muß in der Konkretheit der Fabel gegeben sein."²²

Der Dialog ist ausdrucksvoll, wenn er Aufschluß über den Charakter gibt. Das Wort ist die Handlung und gleichzeitig die Färbung des Charakters. Da das Sein das Bewußtsein bestimmt, daß die Wahl der Worte vornimmt, enthüllt sich mit objektiver Notwendigkeit über das Wort der Charakter der redenden Person.

Der beschreibende Teil im Szenarium gibt nicht nur Auskunft über die Charaktere und ihre Milieus, sondern entwickelt die Handlung. Autorentexte sollten nicht auf Wortebene das Gezeigte wiederholen. Ein gutes Szenarium ermöglicht den Einblick in die Wahrheit des Lebens und unterscheidet den Handwerker vom Künstler: "Der Handwerker bessert die

der Revisor in seinem Stück, der unfreiwillige Betrüger, profitiert von den gesellschaftlichen Gesetzeswidrigkeiten der Beamten - den eigentlichen Betrügern der Gesellschaft, die zu den Betrogenen werden.

²² S. 80

Wirklichkeit immer aus, der Künstler bringt sie zum Ausdruck. Der Handwerker kann nur ein flaches Stückchen Wahrheit zeigen, der Künstler hingegen erfaßt die Wahrheit der Epoche(...), hilft ihr, sich auf dem von ihr eingeschlagenen Wege zu bestätigen und zu vervollkommen.“²³ Der Künstler zeigt die allgemeinen Gesetze des Lebens anhand des individuellen Schicksals des Helden. “Wir gehen nicht ins Kino um eine Lektion über die Entwicklung der Gesellschaft zu hören, sondern um das Schicksal der Gesellschaft durch das Schicksal der Menschen zu erkennen.“²⁴ Indem wir den Helden erkennen, erkennen wir auch die Zeit, die ihn hervorgebracht hat. An Panzerkreuzer Potemkin, der die Idee des dialektischen Klassenkampfes nicht von außen heranträgt, sondern aus den Verhältnissen wachsen läßt, hat “die Filmkunst erstmals anschaulich gelernt (...), die Handlung abhängig vom Jahrhundert zu gestalten.“²⁵ In diesem Film, monumental und doch einfach wie ein Volksmärchen, “haben wir ganz unmittelbar das alltägliche Leben, ohne daß der Quell der Revolution und ihre Ideen ungreifbar sind.“²⁶

Chinatown nach den Regeln von Semjon Freilich

Freilichs Verständnis vom Wesen des Dramas als Widerspiegelung der realen Widersprüche des Lebens findet in dem Film Chinatown seine Entsprechung. Zwei Jahre vor der Filmpremiere erregte der Watergate-Skandal in der Öffentlichkeit großes Aufsehen. Die Enthüllung politischer Korruption und unsozialen Machtstrebens auf Kosten des unantastbaren Gutes der Demokratie, führten zu einer desillusionierenden Perspektive von sozialer Gerechtigkeit, wie Drehbuchautor Robert Towne sie von Privatdetektiv Gittes zynisch kommentieren läßt: “the rich even get away with murder”. Die Enthüllung der verdeckten Korruption und

²³ S. 125

²⁴ S. 129

²⁵ S. 69

²⁶ S. 82

der Verbrechen im Verborgenen durch den Privatdetektiv werden auch formal umgesetzt, so daß hier die Forderung Freilichs erfüllt wird, den dramatischen Konflikt auch auf formaler Ebene zu kommunizieren. Gittes benötigt sprichwörtlich einige Sehhilfen, um die Zusammenhänge zu erkennen: zunächst ist es das Fernglas, mehrmals wird die Kamera eingesetzt, Photos liefern eine Schlüsselrolle bei der Lieferung von Information, und eine Brille fungiert schließlich als Beweisstück bei der Überführung des Tatverdächtigen. Freilichs Vorwürfe an die amerikanische Filmindustrie entlarven seine Interpretationsansätze jedoch als veraltet. Daß Hollywood sich einem Happy End verpflichtet, um eine ideologische Versöhnung mit der bürgerlichen Welt anzustreben, bestätigt sich nicht am Filmbeispiel Chinatown. Wie an Segers Chinatown Analyse aufgezeigt wird, wurde als Drehfassung die tragischste und die unversöhnlichste der drei vom Autor vorgeschlagenen Varianten gewählt. Auch kann Freilichs Anklage nicht nachvollzogen werden, daß soziale Konflikte lediglich eine Kulisse für eine Liebesintrige darstellen. In Chinatown bildet die Affäre von Gittes und Evelyn Mulwray eine Nebenhandlung zur eigentlichen Haupthandlung, die die Enthüllung von Noah Cross' Korruption und Perversion zum Thema hat. Im Gegensatz zu Freilichs Interpretation von Hollywoodfilmen handelt es sich bei Chinatown eher um ein sozialistisches Drama: Der Künstler stellt anhand des Wasserskandals eine Wahrheit über seine Epoche dar: Korruption und Unehrllichkeit untergraben die Basis auf der Amerika ruht: den Glauben an gleiche Chancen für jeden, an den „american way of life“. Sicherlich würde jedoch Freilich den willkürlichen Umgang mit einem realen Ereignis kritisieren. Der Wasserskandal, den Los Angeles 1905 erlebte, wurde aus ökonomischen - weil von diesem Zeitpunkt an, das Straßenbild mit dem heutigen ungefähr übereinstimmt -, aber auch – wie oben gezeigt – inhaltlichen Gründen in die dreißiger Jahre verlegt,. Es wird also eine historische Realität dargestellt, die in diesem Rahmen nicht stattfand. Allerdings wird Freilichs Forderung entsprochen, daß die allgemeinen Gesetze des Lebens anhand des individuellen Schicksal des Helden

aufgezeigt werden. Gittes' Bemühen um die Herstellung des Gleichgewichts und sein Scheitern, offenbaren jedoch das "bürgerliche" Weltbild des Autors: Zynisch kommuniziert er dem Publikum die Ausweglosigkeit aus der Misere mit der Botschaft: "Die Welt ist schlecht, wir können sie nicht ändern". Dieses Ende entspricht der inneren Notwendigkeit, die sich aus der dramatischen Situation und den daraus entstandenen Problemen ergaben. Ein „sozialistischeres“ Ende, in dem die Helden der Geschichte, Gittes und Miss Mulwray beispielsweise den Wasserskandal nutzen, um die Regierung zu stürzen und ein „gerechteres“ Regime des Volkes einzusetzen, hätte nicht nur nicht in das Weltbild der dargestellten Figuren gepaßt, die trotz ihrer Probleme in dieser Welt, deren Lebensstandard zu schätzen wissen, es hätte auch den Akzent der Geschichte vom psychologischen Konflikt zwischen einem Detektiv Gittes, der trotz seinem alltäglichen Zynismus immer noch fest an Grundwerte wie Liebe, Würde und Respekt glaubt und einem Noah Cross, der sich in seiner Gier von jeder Menschlichkeit abgewandt hat, auf den weniger dramatischen Konflikt der Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen verschoben. Allerdings findet sich Freilichs Empfehlung, die er als Grundsatz einer materialistischen Dialektik umschreibt, wieder: die Auflösung des Dramas bildet zugleich den Anfang eines neuen Dramas. Als sich am Schluß von Chinatown Noah Cross "fürsorglich" seiner Enkelin annimmt, indem er sie umarmend und die Augen verdeckend von der Leiche ihrer Mutter wegzieht, wird deutlich, daß der Kampf gegen das Böse seine Fortsetzung finden wird. Freilichs Aufbau der Tragödie mit Schürzung, Entwicklung und Lösung des dramatischen Konflikts entspricht den drei Teilen einer Handlung bei Aristoteles und kann im Interpretationsansatz von Chinatown nach den Regeln des Aristoteles nachgelesen werden.