

# Dramaturgie an der Schule

29.3.06 Erster Tag

Das Seminar richtet sich an Lehrer aller drei Schulformen in Bayern, mit oder ohne Filmerfahrung. Es beginnt als eintägige Veranstaltung, ein Schnupperkurs also, der Interesse wecken und gegenseitiges Kennenlernen ermöglichen soll.

Einige typische Fragen von Lehrern sind:

"Wie komme ich von der Idee zu einer Geschichte? Wie erreiche ich, dass die Geschichte schlüssig wirkt?"

"Wie bringe ich Schüler dazu, eigene Lebenswelten wiederzugeben (statt Klischees)?"

"Wie filtert und lenkt man Schüler-Ideen? Wie wird an der HFF in die Stoffentwicklung eingegriffen?"

"Ist Dramaturgie auch für 11 oder 12jährige vermittelbar?"

Viele Fragen zeigen, dass der Dramaturgie-Unterricht an das Alter und die Gegebenheiten der Schüler angepasst werden muss. Dazu einige Stichworte.

1. Klischees. Sie sind weder gut noch schlecht, sondern eine Realität, die die Schüler tagtäglich umgibt. Diese Klischees zu erfassen und mit ihnen zu spielen (also auch: sie zu verfilmen) ist nichts Schlechtes. Es ist ein Anfang. Ein anderer Anfang besteht darin, eine gute Drehbuchszene aus einem existierenden Film zu analysieren und neu zu verfilmen (nachzustellen).

2. Eigene Ideen. Es ist anfangs schwer, zwischen tragfähigen und schwachen Ideen zu unterscheiden, übrigens auch für Filmstudenten. Nichts macht Schülern mehr Spaß, als die Dinge in der Praxis auszuprobieren. Und nichts ist schwieriger, als Stoffideen zu diskutieren und zu verbessern. Erfahrungsgemäß lernen Schüler und Studenten am intensivsten bei den Dreharbeiten und in der Schnittphase. Durch das mehrfache Umschneiden des Materials versteht man die Funktion der Filmsprache und der Dramaturgie. Was ist überhaupt Dramaturgie? Wozu dient sie? Unterscheidet sich die Dramaturgie eines Kurzfilmes von einem langen Film? Mit diesen Fragen werden wir uns im Seminar eingehend beschäftigen.

## **Einführung.**

Es soll hier um narrative Kurzfilme gehen, Spiel- und Dokumentarfilme, und vielleicht muss ich zunächst zwei Vorurteile ausräumen.

1. Man könnte glauben, dass ein Dokumentarfilmer vor allem ein Arrangeur von nüchternen Fakten ist. Das trifft aber nur auf die allerwenigsten Dokumentarfilme zu. Auch der Dokumentarfilmer sucht nach einer emotional erlebbaren, verdichteten Filmhandlung. Erreichen kann er das nur, wenn er von der Abbildung der äußeren Realität zu einem Gedanken kommt. Ein Gedanke ist mit den Worten des Kinos der subjektive Kamera-Blick des Autors auf die Welt, und wenn wir das zu Ende denken, ist es eine Fiktion. Wir Zuschauer hoffen, dass diese Fiktion so wahrhaftig wie

möglich hergestellt wurde. Wir vertrauen darauf, dass der Dokumentarfilmer aufrichtig handelt. Das ist der Vertrauensvorschuss, mit ihm sollte man sorgfältig umgehen, sowohl im Dokumentar- als auch im Spielfilm.

2. Manche glauben, dass im Spielfilm Fantasien hergestellt werden dürfen, die keiner Realität verpflichtet sind. Im Spielfilm, so könnte man meinen, geht es um Unterhaltung, und da darf hemmungslos gelogen werden. „Die Zuschauer wollen das doch so“ hört man immer wieder. Dieses Argument verwechselt den Hunger auf Süßes mit dem Bedürfnis nach einer gut gekochten Mahlzeit. Pure Unterhaltung um ihrer selbst Willen ist Ablenkung. Das vergleiche ich mit dem Hunger auf Süßes. Eine gut erzählte Geschichte, der wir konzentriert folgen, ist etwas völlig anderes. Das vergleiche ich mit einer gut gekochten Mahlzeit.

Eine gut erzählte Geschichte ist mehr als nur eine Kette von Ereignissen. Es ist vor allem etwas, was die Zuschauer uns abnehmen, weil es sie innerlich beschäftigt. Es bewegt ihre Gedanken und ihre Gefühle.

Dazu zwei Beispiele aus Abteilung IV der HFF, also zwei Dokumentarfilme:

Ein Ausschnitt aus dem Kurzfilm "**Tarkowski und ich**". Eine alte Frau betrachtet Fotos von früher und erzählt aus ihrem Leben. Eine Serie fester Einstellungen in schwarzweiß, kein einziger Schwenk. Die Kamera verlässt kein einziges Mal den Raum, in dem die Großmutter lebt. Außer ihr ist kein Mensch zu sehen. Hin und wieder blicken wir aus dem einzigen Fenster des Raumes. Es bietet sich ein gleichförmiger Ausblick, nur Details wechseln. Der Zuschauer hat den Eindruck, die unmittelbare Lebenswelt der alten Frau kennenzulernen. Was die alte Frau sagt, ist größtenteils im OFF. Das betont den fotografischen Charakter der Filmbilder. Aber es ist auch ein Stilmittel, das aus ökonomischem Zwang entstanden ist: Der Filmstudent hatte nur drei Rollen Filmmaterial (16mm schwarz-weiß) zur Verfügung. Tonmaterial konnte er verwenden soviel er wollte. Not macht erfinderisch.

Schauen wir uns anschließend das Streitgespräch zwischen dem jungen Punkmusiker und seiner Großmutter in „**Kinder der Schlafviertel**“ an. Eine lebhaft farbige Kameraführung, Video. Immer wieder Impressionen eines Hochhausviertels am Rande von St.Petersburg. Dazwischen Interviewpassagen und Gespräche. Das Gespräch zwischen Oma und Enkel ist schonungslos und berührend. Man könnte es abtippen und in einem Spielfilm verwenden. Dann hätte man eine dramatische Szene mit einer *Kollision zweier Charaktere*. Das ist typisch für dramatische Geschichten: Der Aufeinanderprall oder die Reibung zweier Menschen mit gegensätzlichen Ansichten von einer Sache. Zwei Blickwinkel auf den selben Gesprächsgegenstand. *Unvereinbare Wertesysteme*. Ist dieser Dialog zwischen Oma und Enkel bereits eine die Zuschauer bewegende Geschichte? Es ist zumindest ein wichtiger Baustein. Und mit Hilfe dieses Bausteines könnte man sich nun das Ganze erarbeiten. Indem man die Machart dieser einen Szene erkennt und für weitere, noch zu drehende Szenen beibehält. Statt „Machart der Szene“ könnte ich auch sagen „das Wesen der Szene“, ihre Form und ihr Inhalt.

Nicht nur eine einzelne Szene, sondern die gesamte filmische Erzählung benötigt eine deutlich erkennbare *Form* und einen schlüssigen *Inhalt*. Beides ist die Botschaft an den Zuschauer. Wäre da nur die Form, dann wäre es ein Spiel. Und wäre da nur der Inhalt, dann wäre der Film wie herabregnende Schnipsel. Ein Zufallsprodukt.

Jeder noch so kleine erzählende Film, sei er nun Spiel- oder Dokumentarfilm, geht eine Verabredung mit dem Zuschauer ein. Was ist diese Verabredung mit dem Zuschauer? Es ist die Entscheidung, welche Mittel ich wie zum Einsatz bringe.

Vergleichen Sie die Machart der beiden Filme „**Kinder der Schlafviertel**“ und „**Tarkowski und ich**“. Der Zuschauer kann sich auf sehr unterschiedliche Formen einstellen, wenn sie klar und deutlich sind. Wenn sie konsequent eingesetzt werden. Erst die Form ermöglicht Zuschauern, in den Film „hineinzulesen“, also über das simple Betrachten von Ereignissen hinauszukommen. Die reine Wiedergabe eines Inhalts ist kein Erlebnis für das Publikum. Das ist in einem Film nicht anders als in einem Text.

Ein Polizeibericht verfolgt nur eine Absicht: Die Aneinanderreihung von für den Vorfall relevanten Fakten. In diesen Text soll nichts hineingelesen werden, es gibt keine Bedeutung dahinter, jedenfalls keine beabsichtigte. Der Text soll Sie weder emotional aufwühlen, noch nachdenklich stimmen. Aber ein Film sollte das tun, wenn er mehr als nur ein aufzeichnendes Medium sein will.

Nicht nur die Schilderung der Ereignisse, sondern die Art und Weise der Schilderung, also die Dramaturgie, wird Gedanken und Gefühle im Zuschauer erzeugen. Das ist ihre eine Aufgabe. Die zweite Aufgabe der Dramaturgie ist es, dem Filmemacher zu helfen herauszufinden, was in seiner Geschichte verborgen ist, und ob es sich veräußerlichen lässt. Ich vergleiche das mit einem Potboten: Was ist in dem Päckchen? Wer ist der Adressat? Und will er dieses Päckchen überhaupt öffnen?

Dramaturgie ist also auch die Suche nach dem Thema, dem Kern der Geschichte, nach der Frage, um die sich der Film dreht. Und Dramaturgie ist das Bemühen, den Zuschauer möglichst stark zu beschäftigen, emotional, gedanklich, visuell. Dramaturgie ist die Brücke zwischen zwei Ufern, nämlich zwischen dem, was der Filmemacher erzählen will und dem, was die Zuschauer aus den Bildern herauslesen.

Wie wir alle wissen, untersucht der Dokumentarfilm im Gegensatz zum Spielfilm reale Menschen an ihren realen Lebens-Orten, in ihren Situationen. Dadurch ist jeder Dokumentarfilm ein nicht wiederholbarer Versuch. Die Bilder und Töne sind ein einmaliges, wahrhaftiges Zeitdokument. Viele Spielfilmregisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler haben die Sehnsucht, etwas Vergleichbares auch mit ihren fiktiven Geschichten zu erreichen: Sie möchten den Moment der Wahrheit einfangen. Das ist nicht zu verwechseln mit dem Satz "Dieser Film beruht auf wahren Begebenheiten". Wir sollten misstrauisch sein und uns vor solchen Banalitäten hüten. Jeder einigermaßen durchdachte Film muss auf einer Wahrheit beruhen. Die Zuschauer dürfen das erwarten. Was ist damit gemeint? Ein Beispiel:

In der Märchenverfilmung "Herr der Ringe" gerät die Hauptfigur Frodo schließlich an einen Punkt, wo er, verführt durch die Macht des Ringes, seinen besten Freund verrät (Teil III, im Gebirge). Dieser Moment wird von den Zuschauern aus mehreren Gründen als sehr spannend empfunden: Nun steht das Leben von Frodos Freund auf dem Spiel. Er könnte sterben. Damit verrät Frodo seine eigenen Ideale. Die Zuschauer erkennen in diesem Moment für sich selbst (für ihr eigenes Wertesystem),

dass Frodo vom rechten Weg abgekommen ist. Dieses "richtig" und "falsch" hat also mit unseren eigenen Vorstellungen in unserem Leben zu tun. An diesem Beispiel kann man sehen, dass Dramaturgie nicht im luftleeren Raum stattfindet. Sie steht in direkter Verbindung mit den Dingen, die wir erstrebenswert finden oder ablehnen oder fürchten. Aber wie erreicht man das für seine eigene Geschichte? Einige Stichworte dazu, die sowohl für die Dokumentarfilmer, als auch Spielfilmer hilfreich sind:

Am wichtigsten ist Ihr persönliches Interesse am Thema. Wenn das vorhanden ist, dann fragen Sie sich, ob dieser persönliche Wunsch auch von allgemeinem Interesse sein könnte.

Fragen Sie sich: Schaffe ich das? Kann ich das Thema mit meinen Möglichkeiten in den Griff bekommen, das heißt vermitteln?

Grenzen Sie Ihr Thema immer mehr ein. Fragen Sie sich: Kann ich einen wesentlichen Teilaspekt des Ganzen schildern? Pars pro toto. Finde ich beispielsweise EINEN Ort und EIN Gesicht für mein Thema, so wie das „**Tarkowski und ich**“ gelungen ist? Denn je genauer und spezifischer Sie erzählen, desto größer ist die Chance, auf einen Funken Wahrheit.

Prüfen Sie die Vermittelbarkeit des Themas im Gespräch. Üben Sie das sogenannte "Pitching" ein. Beim "pitchen" versucht jemand so klar und so knapp wie möglich, seine Geschichte an den Mann zu bringen, Interesse zu wecken, das Besondere an der Geschichte hervorzuheben.

Ein Beispiel: "Meine Geschichte handelt von einem kleinen Hobbit, der mit Hilfe seiner Freunde die Macht des Bösen brechen will und im Verlauf furchterregender Abenteuer selbst zu einem Werkzeug des Bösen zu werden droht.."

Suchen Sie nach Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer. Gibt es einen Protagonisten? EIN Ziel? EINEN Konflikt?

Fragen Sie: Wer ist die Hauptfigur? Was will sie? Und was steht dem entgegen? Aus welchem Grund ist dieses Ziel so schwer erreichbar?

Ist mit meiner Geschichte eine Fragestellung verbunden, die sich die Zuschauer NICHT sofort selbst beantworten können? Verbinden die Zuschauer mit dieser Frage Hoffnungen? (Zum Beispiel die Frage: Wie wird das ausgehen?)

Gibt es eine Fallhöhe? Was kann bestenfalls oder schlimmstenfalls am Ende eintreten? Was ist der Unterschied zwischen dem Anfang, der Mitte und dem Ende des Filmes? Wo ist der Ausgangspunkt der Reise und wo ihr vorläufiger Endpunkt?

Bietet Ihr Stoff eine Möglichkeit für das, was nach Aristoteles eine *Erkennungsszene* ist? Damit ist der Moment gemeint, in dem der Held etwas Wesentliches über sich selbst oder eine andere Person herausfindet und so zu einer entscheidenden Einsicht über die Geschehnisse kommt (Erinnern Sie sich an "**Frohe Ostern**", später mehr dazu).

Was ist an Ihrem Thema bewegend? Und was daran ist sentimental? Wenn der Zuschauer emotional angesprochen wird, aber nicht in bloße Rührung verfällt, ist es eher möglich, ihn nachdenklich zu stimmen.

**Schreib-Übung** zu einer Szene des Filmes "**Sie küsstest und sie schlugen ihn**" (F.Truffaut 1959) Inhalt: Während der Lehrer einen Text diktiert und fein säuberlich an die Tafel schreibt, bemüht sich ein Schüler verzweifelt mitzukommen.

Fragen, um dem Aufbau einer Szene auf die Spur zu kommen:

Wessen Szene ist es? Was will er/sie in der Szene? Was tut er/sie für diesen Wunsch? Welche sichtbare Handlungen gibt es, also Bestrebungen der Figur ihren Wunsch zu erfüllen? Und was verhindert, dass dieser Wunsch leicht erfüllt wird? Nehmen wir Anteil an den Bemühungen der Figur?

Es sind die allerersten handwerklichen Fragen in der Dramaturgie. Das tägliche Brot.

Betrachten Sie Ihr Arbeitsblatt, ihre Antworten auf die Fragen. Ist eine Hauptfigur mit einem Ziel erkennbar? Sind in dem Text vielleicht sogar Handlungen der Hauptfigur zu erkennen, die Rückschlüsse auf den Charakter zulassen? Also Handlungen, die spezifisch für die Figur sind? Letzteres ist ein wesentlicher Aspekt der Dramaturgie im Spiel- und im Dokumentarfilm, die *spezifischen Handlungen*. Was genau ist darunter zu verstehen?

Ich unterscheide zwischen *Tätigkeiten* und spezifischen *Handlungen* einer Figur. Letzteres sind all die Aktionen, die die Figur angesichts eines Konfliktes unternimmt.

Suchen Sie nach Handlungen, die den Charakter und das Ziel ihrer Figur beschreiben. Das nenne ich *spezifische Handlungen*, und sie werden automatisch Ihrer Geschichte dienen. Wenn Sie Szenen mit solchen spezifischen Handlungen schreiben oder drehen, dann sind Sie auf dem richtigen Weg.

### **Ausführung von Ideen.**

Ich möchte Ihnen einige Ratschläge für das Schreiben mitgeben, die so simpel sind, dass Sie bestimmt schon selbst daran gedacht haben. Aber manchmal ist es gut, das Selbe noch einmal mit anderen Worten zu hören.

Wenn Sie sich zwischen zwei oder drei sehr unterschiedlichen Ideen nicht entscheiden können, dann gewöhnen Sie sich ab, zwischen diesen Entwürfen hin und her zu springen.

Knöpfen Sie sich zunächst die eine Idee vor, zwingen Sie sich, alle Dinge, die Ihnen dazu einfallen, aufzuschreiben, und suchen sie vor allem ein Ende.

Wenn Ihnen dieses Ende nicht klar ist, dann schreiben Sie über Ihre Gefühle und Wünsche, die Sie gegenüber dem Ende hegen. Erst dann legen Sie diesen Text weg und wenden sich der nächsten Stoffidee zu. Es ist völlig gleichgültig, wie misslungen das Ende sein mag, entscheidend ist, dass sie den Text ohne Selbstzensur bis zum Ende aufschreiben und erst dann weglegen. Der Grund dafür ist einfach: Eine Geschichte ohne Ende ist überhaupt keine Geschichte. Wenn Sie sich einige Wochen später den Text wieder vorknöpfen, brauchen Sie das misslungene Ende als Anknüpfungspunkt für Verbesserungsideen.

Uns so verfahren Sie auch mit Ihren anderen Ideen. Sie nehmen sich eine Projekt-Idee nach der anderen vor und schreiben Sie bis zum Ende auf. Gewöhnen Sie sich an, die Dinge im Ganzen zu betrachten und hören Sie auf, nur in Teilen zu denken. Die Angst vor dem Ende ist bei Schreibanfängern fast noch größer als die Angst vor dem weißen Papier. Der Grund dafür ist, dass viele Autoren Ihre Ideen für das Ende

mickrig finden. Sie glauben, das Ende müsse großartig sein. Versuchen Sie das abzustellen, und denken Sie an die Kurzgeschichten der wirklich guten Schriftsteller. Sie enden nicht in einer Pointe oder einem großartigen Einfall, sondern sie sind schlüssig. Schlüssigkeit entsteht nicht als Gedankenblitz. Es ist das Ergebnis eines aufwändigen Überarbeitungsprozesses. Immer wieder umschreiben, überschreiben, kürzen und Gewichtungen verschieben.

Stellen Sie sich vor, auf dem Tisch vor Ihnen steht ein Klotz aus Ton und Sie sollen daraus einen menschlichen Kopf formen. Es wäre sicherlich keine gute Idee, von diesem Klotz einen Batzen Ton abzuschneiden und daraus in tagelanger Kleinarbeit ein Ohr zu formen. Richtiger ist es, von dem Kopf als Ganzes auszugehen und ihn nach und nach herauszuformen. – Aber warum arbeiten dann so viele Drehbuchautoren an präzise ausgeführten Ohren? Ihre Schreibtischschubladen sind voll davon.

### **Verdichten von Ideen.**

Wenn Sie mit dem Schreiben beginnen und Ihre Fantasie Sie von einer zur nächsten Idee trägt, dann passiert es recht schnell, dass in Ihre Geschichte immer mehr Figuren verwickelt werden. Mit jeder Situation, die Ihnen einfällt, kommen möglicherweise neue Figuren hinzu. Das ist das Kennzeichen der episodischen Erzählweise, wie wir sie aus der „**Odysee**“ und vielen anderen großen Epen kennen.

Um das dramatische Erzählen einzuüben, ist es sinnvoll zu versuchen, sich auf möglichst wenige Figuren zu konzentrieren, und diesen wenigen Figuren viele Szenen zu geben, anstatt vielen Figuren wenige Szenen. Alles beginnt mit dem Nachdenken über eine einzelne Figur, über das was sie sich sehnlichst wünscht und das nur unter großen Schwierigkeiten für sie zu erlangen ist.

Es wird gesagt, dass man mit einer einzelnen Figur kein Drama schildern kann, und auf einen abendfüllenden Film mag das auch zutreffen. Aber ich möchte Ihnen anhand von Beispielen zeigen, wie man üben kann, den Fokus möglichst stark auf eine einzige Figur zu legen. Es soll Ihr dramaturgisches Denken trainieren.

### **Der Konflikt eines Einzelnen und die Regeln einer Welt**

Filmausschnitt: Die Schulsituation zu Beginn von „**Sie küsstest und sie schlügen ihn**“. Der Junge, der sich verzweifelt bemüht, schön zu schreiben.

Welche Kräfte machen die Szene dramatisch?

Da ist zunächst einmal ein Schüler, der wahrscheinlich liebend gerne draußen herumtoben würde, aber stattdessen ist er an eine Schulbank geschraubt und quält sich mit den Tücken der Rechtschreibung.

Dagegen steht die Autorität des Lehrers. Dieses Diktat ist der Idealfall eines dramatischen Drucks, denn der Schüler hat keine Chance, dem Zwang zu entkommen. Der Druck ist mächtiger als der Protagonist. Er kann nicht einfach weggehen und sagen: „Macht ohne mich weiter.“

Der Druck kommt von außen. Er wird von der gesamten Umgebung der Szene erzeugt. Schauen Sie, ob es auch in Ihrer Geschichte einen äußeren dramatischen Druck gibt, der etwas Unausweichliches hat.

Dazu kommt in diesem kleinen Filmausschnitt ein innerer Druck der Figur.

Der Schüler bemüht sich, aber seine Fähigkeiten reichen nicht aus. Das ist ein innerer Konflikt. Und in einem zeitlichen Ablauf sehen wir, wie er einen Anlauf nach

dem anderen nimmt, während der Druck von außen, das Diktat des Lehrers, unerbittlich weitergeht. Das dramatische Geschehen spitzt sich förmlich in der widerspenstigen Schreibfeder zu. Die über das Papier kratzende Feder wird zum Bild der ganzen Misere eines Schülerdaseins. Nur eine kleine Szene, aber sie weist über ihren konkreten Bildinhalt weit hinaus. Wir machen uns Gedanken. Und so entsteht Bedeutung.

Wenn man den Film "**Sie küsstest und sie schlugen ihn**" bis zum Ende gesehen hat, dann versteht man auch, warum sich Truffaut hier am Anfang soviel Zeit nimmt, das Diktat und das Scheitern des Schülers zu schildern. Es geht in dem Film immer wieder um den Blickwinkel der Kinder im Gegensatz zum Blickwinkel der Erwachsenen. Der Film gewöhnt uns Schritt für Schritt an den Blickwinkel der Kinder – bis wir schließlich die Welt völlig durch die Augen der Hauptfigur Antoine sehen. Wir begreifen, was er will und wovor er wegläuft. Im Film ist dieses Verständnis (Mitgefühl) des Zuschauers schwieriger herzustellen, als in einem literarischen Text.

Denn wäre es kein Film, sondern eine literarische Kurzgeschichte, dann bräuchten wir noch nicht einmal den Lehrer und die anderen Schüler, um das Problem des Jungen zu verstehen. Es würde genügen zu schildern, wie er nachmittags alleine im Klassenzimmer nachsitzen und einen Aufsatz schreiben muss, während draußen am Fenster das Leben vorbeizieht. Die Gedanken des Schülers schweifen ab, zu den Mitschülern, die draußen spielen und herumtoben... Aber er muss nachsitzen.

An dieser Stelle möchte ich Ihnen einen Trick verraten, der Ihre Hauptfigur lebendiger machen wird, ganz gleich, ob in einem Spiel- oder Dokumentarfilm. Anstatt sich sofort darauf zu stürzen, was Ihre Hauptfigur im Sinne einer dramatischen Handlung tun muss, überlegen Sie sich zunächst einmal, was Sie viel lieber täte. Geben Sie Ihrer Hauptfigur einen kleinen Plan, wie Sie sich den Nachmittag eigentlich vorgestellt hatte (draußen spielen und herumtoben). Und legen Sie anschließend den dramatischen Druck darüber. Die beiden Dinge überlagern sich nun, reagieren aufeinander, reiben oder widersprechen sich. Und das fühlt sich lebendig an. Häufig fehlt das in Anfängerdrehbüchern. Die Figur wird in ein dramatisches Ereignis gedrängt, ohne dass man als Leser wüsste, was die Figur sonst wohl gern getan hätte.

Die Figur will das eine tun, muss aber das andere tun. Dieser Widerspruch erzeugt Konflikt.

Konfliktebenen:

1. Innere Ebene (im Innern der Figur)
2. Beziehungsebene (Konflikt mit einem anderen Menschen)
3. Die Welt mit ihren Regeln. (Äußere Ebene)

Damit haben wir alle drei Ebenen definiert, mit denen Sie dramatischen Druck aufbauen können. Sie können eine Ebene benutzen, oder zwei, oder alle drei auf einmal. Ganz wie Sie wollen. Gewöhnen Sie sich an, mit diesen Kriterien Geschichten zu untersuchen. Benutzen Sie die drei Ebenen immer wieder, so lange, bis Sie Ihnen selbstverständlich geworden sind.

Häufig neigen Schreibanfänger dazu, einsame Hauptfiguren zu schildern, deren

Problem hauptsächlich in ihrem Innern liegt. Fragen Sie sich, ob dieses innere Problem visuell schilderbar ist, also in Bildern (Das, was in „**Sie küsstest und sie schlügen ihn**“ die Schreibfeder und das Heft waren)

Suchen Sie für Ihre "einsame Hauptfigur" nach Mitmenschen und deren Meinungen. Bemühen Sie sich eine "Welt und deren Spielregeln" zu erschaffen. Es ist die reale Welt in der wir leben, und doch ist sie erdacht. Genauer gesagt: Der Autor hat sich einen bestimmten Aspekt unserer Welt unter einem bestimmten Blickwinkel ausgesucht. Und durch diesen sorgfältig überlegten Blickwinkel wird aus der „normalen Welt“ eine spezifische Welt mit bestimmten Eigenschaften, Gefühlen und Stimmungen. Der Schauplatz ist eine dramatische Kraft geworden. Das werden Sie in vielen gelungenen Filmen finden, und ich bitte Sie, künftig darauf zu achten. Der Ort und die Menschen, die eine Hauptfigur umgeben, sind niemals neutral. Sie sind ihr entweder wohlgesonnen (also günstig für ihre Pläne) oder sie sind ihr feindlich gesonnen (sie verhindern ihre Pläne).

Ich glaube, ich muss nicht erwähnen, dass der Dokumentarfilm diese Möglichkeit einen Ort spezifisch zu machen ebenso besitzt, wie der Spielfilm.

Wer erinnert sich nicht an die Szene aus „**Bowling for Columbine**“ als Michael Moore vor dem Weißen Haus in Washington Abgeordnete fragt, ob sie bereit sind, ihre Söhne in den Krieg zu schicken? Oder die Szene gegen Ende, in der Villa von Charlton Heston? Die Orte der beiden Szenen sind keine zufälligen Geschenke, sondern gezielte Maßnahmen des Regisseurs. Sie erhöhen die dramatische Wirkung der Erzählung erheblich. So wie das auf ganz bescheidene Art das Fenster in der Wohnung der alten Dame in „**Tarkowski und ich**“ tut. Die Entscheidung, wo eine Szene spielt, sollte also niemals leicht genommen werden. Denn mit dem Ort schildern sie die „Regeln der Welt“, in denen ihre Geschichte stattfindet. Der Zuschauer vergleicht es sofort mit seiner eigenen Welt. Sie müssen ihn noch nicht einmal darauf aufmerksam machen. Und aus diesem Vergleich zieht er Schlüsse. Er macht sich Gedanken. Und das ist es, was Sie wollen. Dass der Zuschauer sich Gedanken macht. Wenn Sie nach Hause kommen, schauen Sie sich die Vorbereitungen zu Ihrem eigenen Filmprojekt an. Welche Orte werden da geschildert? Was erzählen diese Orte über die „Regeln“, in denen Ihre Hauptfigur lebt? Welche Gefühle verbinden Sie damit?

### **Charakter und Wohlfühlzustand.**

Häufig hört man, dass es beim Schreiben wichtig sei, sich für einen bestimmten Charakter zu entscheiden. Was ist das überhaupt, ein "Charakter", zumal in einem Kurzfilm? Gibt es da überhaupt richtige "Charaktere"?

Ich glaube, wenn Sie meinen Ausführungen über spezifische Handlungen verstanden haben, dann wissen Sie schon ein bisschen über die Bedeutung des Charakters in einer Filmhandlung. Durch die Brille der Dramaturgie betrachtet, schildert man einen Charakter, indem man Jemanden zielgerichtet handeln und sehr schwere Entscheidungen treffen lässt. Oder anders gesagt: In einem dramatischen Drehbuch ist alles das Charakterschilderung, was sich als *spezifisches Handeln* zeigen lässt. Dazu gehört natürlich auch die Verweigerung einer Handlung. Denken Sie nur an den Film "**Sophie Scholl – die letzten Tage**". Sophie weigert sich trotz aller Drohungen, ihre Mittäter zu verraten. Auch das ist Handeln.

Häufig bestehen die Bemühungen der Hauptfigur darin, den alten Zustand (als die Dinge noch besser waren) zurückzugewinnen. Oder Jemand will unbedingt den kostbaren *Status Quo* aufrechterhalten. Häufig: den geschützten Rahmen des Zuhauses, der sozialen Stellung, der Beziehungen.

In "**About Schmidt**" (der Film mit Jack Nicholson) muss Schmidt gleich drei schwere Schläge einstecken, die seinen bequemen Status Quo ins Wanken bringen: Er wird in Rente geschickt, seine Ehefrau stirbt und seine einzige Tochter wird heiraten.

In gewisser Weise ist das die Aufgabe einer guten Geschichte: An den Grundfesten einer Figur zu rütteln, ihren bisherigen "Wohlfühlzustand" zu beenden. In Kurzfilmen geschieht das oft schlagartig, durch eine böse Überraschung am Anfang. In längeren Filmen ist es nicht selten eine Serie von Erschütterungen. Mit sich steigender Intensität wird der Status Quo in eine instabile Lage gebracht - bis nur noch der letzte Tropfen fehlt, um das Fass zum Überlaufen zu bringen. Die Geschichte von Ingo Mertens, dem Matratzenverkäufer in Hans-Christian Schmidts Kinofilm „**Lichter**“ funktioniert nach diesem Prinzip. Und der letzte Tropfen vernichtet seine berufliche Existenz (die alles für diesen Mann zu sein scheint).

Ein Modewort lautet „Comfort Zone“. Gemeint ist der Zustand, in dem sich die Hauptfigur wohlfühlen kann. In einer dramatischen langen Geschichte muss dieser Wohlfühlzustand im ersten Akt verlassen werden. Und für einen Kurzfilm bedeutet das: Der Zustand des Wohlbefindens muss von Anfang an in Frage gestellt werden. Wenn der Kurzfilm beginnt, hat die Hauptfigur ihre Comfort Zone verlassen müssen, oder es besteht zumindest die akute Gefahr, dass dies passieren wird. Man könnte sagen: Der dramatische Kurzfilm beginnt mit ernststen Schwierigkeiten, die sich dann schnell zu einer Katastrophe steigern. Als Drehbuchanfänger bemüht man sich, dies mit Hilfe von so wenig Figuren wie möglich zu schildern. Im Idealfall sind es zwei Figuren an einem Ort. Das ist nicht einfach, aber eine gute Übung. Es ist möglich. Denken Sie an die Großmutter und ihren Enkel in "**Kinder der Schlafstädte**".

### **Konflikt zwischen drei oder mehr Personen.**

Szenen mit drei, vier oder noch mehr Figuren sind deutlich schwieriger als Szenen mit zwei Figuren. Der Schwierigkeitsgrad nimmt sprunghaft zu, und entsprechend aufwändiger sind die Vorarbeiten, die geleistet werden müssen.

Solche Szenen funktionieren nur dann dramatisch, wenn vorher die Beziehungen ALLER Figuren untereinander deutlich geworden sind. Wenn der Zuschauer zuviel Rätsel erraten muss, kann er sich nicht auf den Kern der Szene, auf ihren Konflikt konzentrieren. Fragen, die sie sich stellen müssen:

Wer weiß was von wem?

Wer will was von wem?

Wer will überhaupt etwas und wer versucht es zu verhindern?

Der Zuschauer muss die Bedeutung der "Schachfiguren" kennen, sonst kann er die Spielzüge, die Bedrohlichkeit der Situation nicht einschätzen, nicht mitfiebern.

Die einfachsten Voraussetzungen für Szenen mit mehr als zwei Personen sind mindestens drei *unterschiedliche Interessen*. Es muss wenigstens drei Lager, drei Kräfte geben, die alle aufeinander einwirken und so das Drama steigern.

Wichtig dabei ist, dass diese drei verschiedenen Kräfte sich auf ein Zentrum

konzentrieren. Eine Fragestellung. Ein **Thema**. (Was ein Thema ist, darüber später mehr). Wenn Sie nicht drei unterschiedliche Kräfte haben, dann brauchen Sie auch keine drei Figuren und schon gar nicht vier. Beschränken Sie sich auf weniger.

Filmbeispiel „**Crazy**“ von Hans-Christian Schmid, die Szene auf dem Ponton. Der 16jährige, halbseitig gelähmte BENNI ist seit einigen Wochen wegen seiner schlechten Schulleistungen in einem Internat. Er fühlt sich einsam und sehnt sich danach, mit der hübschen MALEN zusammenzusein. JANOSCH ist der Konkurrent Bennis. - Unter großen Mühen schwimmt Benni zum Ponton auf dem See, wo Malen sich sonnt. Er klettert hinauf, legt sich neben sie. Sie unterhalten sie über Mathe und Gleichungen mit Unbekannten. Janosch stört das Gespräch und zieht Malen ins Wasser. Während Benni ihnen nachsieht, entfernen sich die beiden. Benni schwimmt nicht hinter ihnen her, obwohl Malen ihn ausdrücklich ruft.

Fragen zur Dramaturgie:

- Wie wird in "Crazy" die Welt und ihre Regeln geschildert?
- Worin besteht Bennis Ziel? (Da es ein langer Film ist, hat er mehrere Ziele, aber in der Ponton-Szene hat er nur ein Ziel).
- Welche verschiedenen Dinge erschweren Benni das Erreichen des Zieles? Gibt es Konflikte auf allen drei Ebenen?
- Und was ist am Ende für Benni die Konsequenz daraus? Zu welchem veränderten Verhalten führt der Ausgang der Szene?

Wiederholung und Neuformulierung unserer ersten Arbeitsergebnisse:

Eine dramatische Szene ist ein Ereignis unter dem Vorzeichen eines Konfliktes der Hauptfigur. Dieser Konflikt ist für den Zuschauer glaubwürdig und nachvollziehbar. Die Hauptfigur **handelt** angesichts dieses Konfliktes und verfolgt dabei ein erkennbares **Ziel**. Dieses Ziel stellt für die Hauptfigur einen hohen **Wert** dar. Sie hält sich buchstäblich daran fest. Ihr **Hoffen und Fürchten** ist damit verknüpft.

Jede dramatische Szene verschiebt das Verhältnis der Hauptfigur zu ihrem Konflikt und zu ihrem Ziel. Manchmal sehr stark, manchmal nur wenig, aber in jedem Fall ist diese Verschiebung für die Zuschauer erkennbar. Die Hauptfigur muss anschließend die (häufig bitteren) **Konsequenzen der Verschiebung** ertragen und **Schlussfolgerungen** daraus ziehen, die wiederum zur nächsten dramatischen Szene führen. Das ergibt eine Kette aus Ursachen und Wirkungen, so wie Domino-Steine, die sich gegenseitig anstoßen. Sehr schwer für Schreibanfänger: die Kette aus Ursachen und Wirkungen nicht zu unterbrechen und nicht in eine episodische Erzählweise zu verfallen.

Wenn man das verstanden hat, dann wird klar, dass Handlung eine Folge dramatischer Szenen ist, die sich gegenseitig bedingen. Nicht immer schreitet in einem Film die Handlung voran. Aber immer wieder. Ich unterscheide zwischen atmosphärischen Szenen und dramatischen Szenen. Atmosphärische Szenen bleiben ohne Konsequenzen für den Fortgang der Handlung, sie sind aber wichtig, um "das Leben" zu schildern, den "Alltag", die "kleinen Dinge", die auch noch passieren ohne größere Wirkung zu hinterlassen.

Unsere Tendenz beim Schreiben ist Folgende: Einerseits neigen wir dazu, lange

Phasen zu schildern, in denen Handlung nicht voranschreitet. Die Figur ist in Probleme verstrickt, die sich nicht weiterentwickeln, so wie ein ständiger Zahnschmerz, der weder stärker noch schwächer wird. Und andererseits erfinden wir starke Zwischenfälle, die diesen Zustand überfallartig ins Wanken bringen. Urplötzlich gerät ALLES aus dem Lot. – Das ist typisch für Schreibanfänger.

Die Kunst besteht nun darin, sich darin zu trainieren, **schrittweise** dramatische Veränderungen in der Erzählung herbeizuführen. Das ist so, als würden Sie vor sich verdeckte Spielkarten liegen haben, die sie einem Mitspieler Schritt für Schritt aufdecken, bis schließlich alle Spielkarten offen auf dem Tisch liegen. Denn eine Geschichte entwickelt sich, in dem sie sich nach und nach vor uns enthüllt.

Ein anderer Vergleich mag eine weitere Hilfe sein. Wenn Sie Jemandem eine Geschichte erzählen, dann nehmen Sie ihn bei der Hand und führen ihn mit einer Taschenlampe in ein dunkles Haus. Sie entscheiden, wohin Ihre Taschenlampe leuchtet und was zunächst noch verborgen bleibt. Sie durchschreiten verschiedene Räume, gehen über eine glitschige Treppe in den fruchterregenden Keller hinab oder hinauf in das Dachgeschoss, von wo aus man die Sterne sehen kann, aber wo der Holzboden leider sehr morsch ist. - Es ist in jeder Phase Ihre Entscheidung, und mit ihrer Taschenlampe sorgen Sie dafür, dass Ihr Begleiter sich immer auf das konzentriert, was Sie ihn sehen lassen wollen. Das ist das Prinzip der schrittweisen Enthüllung, und es lebt natürlich von dieser Mischung aus Vorahnungen und Dingen, die tatsächlich eintreten.

Behalten Sie das Bild mit dem dunklen Haus und der Taschenlampe in Erinnerung, wenn wir jetzt zu der "Ponton-Szene" in "**Crazy**" zurückkehren.

Janosch ist in der Pontonszene nicht von Anfang an dabei. Er steht am Ufer und beobachtet die beiden. Aber diese Information haben weder Benni noch der Zuschauer. Achten Sie darauf, wie Janosch in der Szene auftritt. Es ist überraschend, denn es wurde noch nicht einmal gezeigt, wie er näher kommt. Sein Auftritt wird für einen Umschwung der Handlung genutzt.

Solche Umschwünge sind besonders kraftvolle Momente in einer Erzählung. Mal sind Sie überraschend, und mal sehen wir sie näher kommen, oder wir ahnen, dass sie sich nähern. Das kann Spannung erzeugen. Man nennt das auch Suspense. Sowohl die Spannung (bange Erwartung), als auch die plötzliche Überraschung sind wichtige Werkzeuge bei der Gestaltung einer dramatischen Geschichte. Beide kommen immer wieder zur Anwendung. Es ist Ihre Entscheidung, welches Mittel sie wann anwenden, um bestimmte Wirkungen beim Zuschauer zu erzielen.

Ganz gleich, ob eine **Wendung** überraschend ist, oder ob sie vom Zuschauer vorausgeahnt wurde, sie muss unbedingt glaubwürdig sein. Man kann Vieles, was in Dramentheorien behauptet wird, in Frage stellen, verändern oder über den Haufen werfen. Aber man wird immer wieder an den Punkt kommen, dass jedes Drama, gleichgültig wie billig oder wie kunstvoll es ist, nicht ohne eine gewisse Anzahl von Wendungen auskommt. Und jede von ihnen muss den Zuschauer überzeugen. Erfahrene Autoren wissen, dass die *Verpflichtung zur Glaubwürdigkeit* mit dem Voranschreiten innerhalb der Geschichte zunimmt. Ganz deutlich gesagt: Wenn die letzte entscheidende Wendung in Ihrer Geschichte ein großer an den Haaren

herbeigezogener Zufall ist, wird das ihre Geschichte erheblich schwächen.  
(Achtung: In "**Matchpoint**" von Woody Allen gibt es einen haarsträubenden Zufall am Ende, der aber ausdrücklich zur Prämisse der Geschichte gehört. Er wurde also angemeldet und kann deshalb vom Publikum ausnahmsweise akzeptiert werden)

Ein großes Problem beim Drehbuchs Schreiben ist, dass wir von den Lesern und Zuschauern daran gemessen werden, ob genügend Wendungen in der Geschichte enthalten sind, die die Handlung erkennbar in eine andere Bahn lenken. Das ist schweißtreibende Arbeit. Andererseits müssen wir viel Zeit darauf verwenden, Ideen für Wendungen zu verwerfen, weil sie nicht glaubwürdig sind, nicht in die Geschichte passen, nicht dazu führen, dass die Geschichte in eine bestimmte Richtung gelangt, die der Erzählabsicht nützt. Vielleicht tröstet es Sie, dass auch erfahrene Autoren damit kämpfen müssen.

Glücklich sind nur die Autoren, die ohne Wendungen auskommen, weil sie nicht verstanden haben, welches entscheidende dramaturgische Werkzeug das ist. Alle anderen leiden, weil dramatisches Schreiben schwer ist.

Ein Moment der Enthüllung. Eine bisher verdeckte Spielkarte liegt nun offen auf dem Tisch. Jede wirkungsvolle Wendung wird zugleich auch mit einer Enthüllung verbunden sein. Anhand des Kurzfilmes "**Frohe Ostern**" kann man das sehr gut sehen und auch an Schüler weitervermitteln. Selbstverständlich finden wir solche Enthüllungen auch bei den Klassikern, die im Deutschunterricht durchgenommen werden. Erinnerung sei hier nur an "**Der zerbrochene Krug**" von Kleist oder "**Romeo und Julia**" von Shakespeare. Beide Stücke enthalten berühmte Szenen mit großen Wendungen/Enthüllungen, in denen der Handlungsverlauf um 180 Grad gewendet wird und der Zuschauer dem Atem anhält.

### **Erkennungsszene.**

Die Erkennungsszene, wie Aristoteles sie in den Tragödien bemerkte, war eine zentrale Szene, in welcher die Hauptfigur eine Verkleidung durchschaute und eine Person, deren Identität bis dahin verborgen gewesen war, als Freund oder Feind, vielleicht als Liebhaber oder als Mitglied der eigenen Familie erkannte. Iphigenie zum Beispiel, die als Priesterin in einem fremden Lande lebt, soll den Göttern einen Gefangenen opfern und erkennt in ihm den eigenen Bruder. Dies bewirkt eine tiefgehende Gefühlsreaktion. Daraufhin ändert sich im Stück die Richtung ihres Handelns.

In den größten Tragödien, war das Erkennen mit einer weitaus überzeugenderen Situation verknüpft. König Ödipus, verbissen nach dem Verbrecher suchend, der die Pest über Theben gebracht hat, entdeckt, dass er selbst dieser Verbrecher ist - und da diese Entdeckung sein gesamtes Leben in Frage stellt, ist die Wirkung auf ihn und auf den Handlungsverlauf wesentlich größer, als sie von der Offenbarung ausgehen konnte, die Iphigenie zuteil wurde.

Eine solche Erkennungsszene bedeutet, dass der Held in seiner Umgebung oder in seiner eigenen Seele etwas Wesentliches entdeckt, was ihm bisher nicht bewusst war oder was er nicht genügend beachtet hatte. Es hat eine unauslöschliche Wirkung auf sein Denken und verändert die Richtung seines Handelns völlig.

### Schreibübung:

Zu zweit eine Szene mit einer einfachen Enthüllung erfinden. Dazu vorher festlegen, welche Information welcher Person verborgen war.

Kurzfilm „**Frohe Ostern**“, vier Personen und eine zentrale Enthüllung.

Tom wird bewusst, dass der Vater seine Entscheidung, mit Sophie ein Kind zu haben, nicht respektiert. Daraufhin ändert Tom die Strategie und konfrontiert den Vater mit sich selbst. Wie reagiert der Vater? Mit einer Ohrfeige. Das ist der Moment, den man in der Dramaturgie *Katastrophe* nennt.

War eine Figur in "**Frohe Ostern**" verzichtbar? Keine. Noch nicht einmal die Mutter, wenn wir uns an die Szene erinnern, in der der Vater ihr vorschlägt, Sophie solle eine Abtreibung vornehmen. Aber die Mutter ist keine treibende Kraft des Dramas, sie ist deshalb eine etwas blasse Figur. Sie gewinnt sofort Konturen, wenn sie sich bemüht, dem Osternachmittag eine Form zu geben. Wenn sie die Regeln der Welt aufrecht erhält (Das Eingießen des Tees, nachdem der Sohn gegangen ist!).

In dieser Mutterfigur steckt eine wertvolle Information für unser eigenes Schreiben. Es wird Ihnen noch oft passieren, dass ein Leser eine Ihrer Figuren als blass und unscheinbar bezeichnet. Das liegt niemals daran, dass die Figur unauffällige Kleidung trägt, sich konform benimmt und versucht nicht aufzufallen. Es liegt vor allem daran, dass diese Figur nicht die Handlung beeinflusst. Sie ist blass, weil sie nicht die Regeln der Welt verteidigt, oder weil sie kein erkennbares Ziel verfolgt, und dabei nicht auf hohe Hindernisse stößt. Wenn Sie demnächst Drehbücher lesen, können Sie diese Information ausprobieren.

Unsere Diskussion über den Kurzfilm "**Frohe Ostern**" hat gezeigt, dass man die *Motivation der Figuren* gut versteht. Man sagt dazu auch: Die Gründe ihres Handelns sind nachvollziehbar. Das bedeutet nicht, dass man über das Verhalten der Figuren einhelliger Meinung sein muss. Wir missbilligen das Schweigen der Mutter und verurteilen das Verhalten des Vaters. Oder wir empfinden ihn sogar als "überzeichnet", das heißt, sein Verhalten wirkt übertrieben dargestellt. Wenn das so sein sollte, dann schadet das dem Film. Achten Sie in Zukunft in Filmen darauf, wie die der Hauptfigur entgegenstehenden Kräfte gezeichnet werden. Antagonisten sollten sorgfältig geschildert und mit einem facettenreichen Charakter (überraschende Charakterzüge) ausgestattet werden. Das Handeln eines Antagonisten will genauso gut überlegt sein, wie das des Protagonisten (Hauptfigur). Auch der Antagonist benötigt ein Ziel, das er mit Leidenschaft verfolgt. Genau wie der Protagonist.

Die Bestrebungen beider Figuren müssen einander widersprechen. An "**Frohe Ostern**" kann man gut erkennen, dass Protagonist und Antagonist nicht unbedingt frontal aufeinanderprallen müssen, um Spannung zu erzeugen. Das geschieht eigentlich nur in der *Kulmination*, wenn beide Kräfte einen entscheidenden Kampf austragen. In den Szenen davor genügt es, wenn Protagonist und Antagonist einander immer wieder streifen, aneinander reiben und sich gegenseitig behindern. Mit jeder Berührung (im übertragenen Sinne), mit jedem Schlagabtausch im Dialog, treten die Wesenszüge beider Figuren deutlicher zum Vorschein. Wir erfahren immer mehr über sie, auch Dinge, die in der Vergangenheit liegen. Eine der gelungensten Passagen des Filmes ist die, als der Vater sich bemüht, seinem Sohn Tom Lebenserfahrungen zu vermitteln. Wir wissen, dass das meist nicht möglich ist. Wir kennen das aus unserem eigenen Leben. Wenn ein Zuschauer solch einen Vergleich mit sich selbst ziehen kann, ist das immer ein sehr guter Effekt. Es schafft

Anteilnahme mit der Geschichte. Das Interesse wird geschürt. Der Film hätte hier durchaus noch weitergehen und mehr Sympathie für den Vater und dessen Lebenserfahrung wecken können. Der Regisseur hat das nicht getan, und er wird seine Gründe gehabt haben. Man kann jedenfalls sagen: Je einfacher der Antagonist gezeichnet ist, desto simpler, ja plumper wirkt die Geschichte. Und manche gute Geschichte ist uns vor allem wegen der schillernden Antagonisten in Erinnerung geblieben.

**"Frohe Ostern"** regte in der Diskussion unsere Gedanken an. Er wirkt in uns nach. Das hat auch damit zu tun, dass uns das **Thema** nicht kalt lässt. Auf den ersten Blick lautet das Thema des Filmes: Der lebensunerfahrene Tom will mit Sophie ein Kind und der Vater ist dagegen. Aber wenn man etwas näher hinschaut, nachfragt und den Film untersucht, dann bemerkt man, dass die Schwangerschaft Sophies nur ein Element ist, das eine ohnehin fällige Entscheidung zuspitzt. Es gibt nun kein Zögern und Entrinnen mehr. Diese Entscheidung Toms betrifft seine nähere Zukunft. Wird er sie selbst in die Hand nehmen oder wird er sich von seinem Vater einen Weg ebnen lassen (mit Hilfe eines Praktikums bei einem guten Freund)? Es ist schwer zu sagen, was besser für Tom ist. Ein "richtig" oder "falsch" gibt es hier eigentlich nicht. Die Frage ist, wie sehr Tom in der Lage ist, auf eigenen Füßen zu stehen und sich von zuhause abzunabeln, letztlich: seine Fehler selbst zu machen. Fast alle Eltern kennen diesen Moment. Wenn sie loslassen und zusehen müssen, wie ihr Kind sich bemüht, auf eigenen Füßen zu stehen. Dieser Moment ist fast nie einfach, er fordert sehr viel Geduld miteinander. Es ist für beide Seiten eine Prüfung.

Toms schwierige Abnabelung vom Vater ist also das Thema des Filmes, und es ist erstaunlich, wieviel man in einem Kurzfilm unterbringen kann, wenn die Grundidee stimmt und alles an der richtigen Stelle sitzt. Hier einige Stichworte:

- Möglicherweise hat der Vater auch deshalb die Praktikumsstelle besorgt, weil Tom bisher unentschlossen wirkte, und diese Unentschlossenheit dem Vater Angst machte. Sehr verständlich. In einem längeren Film müsste das eine größere Rolle spielen. Hier im Kurzfilm deutet sich das nur zu Beginn an. Tom ist ein eher zögerlicher Mensch, der Vater ist zupackend. Er holt die beiden (gegen die Absprache) vom Bahnhof ab. Bereits hier ist (aus dramaturgischer Sicht), der Kampf eröffnet. Und man muss es dem Film hoch anrechnen, wie selbstverständlich (alltäglich) er diesen Kampf beginnen lässt.

- Tom wird nun selbst Vater werden. Und damit erzählt der Film auch ein klein bisschen die alte Geschichte von dem jungen Löwen, der dem alten Löwen die Herrschaft streitig macht. Die Kraft dazu holt Tom sich übrigens nicht bei seiner Mutter, sondern bei Sophie. Die kleinen, zärtlichen Momente mit ihr geben Tom Rückendeckung und den Mut, einen schweren Schritt zu gehen. Und die Mutter? Sie steht so ein bisschen für Toms altes Verhaltensmuster der letzten Monate oder sogar Jahre: Konfliktvermeidung um des lieben Friedens Willen.

- An dem Film kann man recht gut sehen, wie man einen kraftvollen Höhepunkt erschafft. Die Hauptfigur kämpft, ihre Mittel scheinen zu schwach zu sein. Der Antagonist scheint stärker zu sein. Nicht nur zwei Menschen, sondern zwei Anschauungen (Wertesysteme) ringen unversöhnlich miteinander. Zwei Arten, die Welt zu betrachten. In diesem Kampf entscheidet sich etwas Bestimmtes, das für die Hauptfigur sehr wichtig ist, endgültig. Man spricht von einer *Katastrophe*, weil im

Drama hier der Held die schlimmste, die entscheidende Niederlage erleidet. Weil "Frohe Ostern" ein Kurzfilm ist, gehorcht er nicht so ganz diesen Regeln. Man kann eigentlich nicht sagen, dass Tom eine Niederlage erlebt. Aber sein Vater. Für ihn ist es eine schlimme Niederlage, und in gewisser Hinsicht ist er in diesem Moment die Hauptfigur seines Dramas. Wir sind fast bereit, ein bisschen mit ihm zu leiden (wenn er sich nur etwas besser verhalten und nicht so dumm daher geredet hätte).

Wie auch immer. Der entscheidende Kampf hat uns mitgenommen, fasziniert. Wenn Sie einen ähnlichen Effekt mit den Filmen Ihrer Schüler erzielen wollen, muss man also für das Drehbuch ein Thema finden, das die Zuschauer (und natürlich Ihre Schüler) aufregt und das zu kontroversen Stellungnahmen führt. Leichte Lösungen ergeben keine interessanten Dramen.

Im entscheidenden Kampf wird eine Sache verhandelt, die uns nicht kalt lässt, weil sie mit unserem eigenen Leben zu tun hat. Verschiedene Menschen prallen mit verschiedenen Ansichten über EINE Angelegenheit aufeinander. Diese eine Angelegenheit ist für die Hauptfigur JETZT das ALLERWICHTIGSTE. Es ist ein ungelöstes Problem in ihrem Innern, und dieses Problem duldet nun, in dieser Sekunde, an diesem Ort, keinen Aufschub mehr. Es MUSS ausgetragen werden. Das klingt selbstverständlich. Aber es ist erstaunlich, wie wenig dramatische Geschichten von Anfängern sich daran halten. Häufig wird zum Beispiel versucht, einen Konflikt zu schildern, der auf morgen, nächste Woche oder den nächsten Monat verschoben werden könnte. Soll heißen: Das Problem hat keine aktuelle Dringlichkeit. Und das schwächt die Geschichte enorm.

Soweit die Überlegungen, die wir am ersten Tag angestellt haben. Anschließend noch einige weiterführende Überlegungen für Seminarteilnehmer, deren Hunger nach Theorie noch nicht gestillt ist.

### **Charakterentwicklung für Fortgeschrittene.**

Wir haben gehört, dass in langen dramatischen Filmen und auch in dramatischen Kurzfilmen die Hauptfigur einen bewussten Ziel verfolgt. Sie will etwas erreichen. Dem ist nicht nur ein Antagonist gegenübergestellt, sondern auch etwas, was sich im Innern der Hauptfigur verbirgt: Es ist das, was die Figur braucht, um zu Seelenfrieden und innerer Balance zu finden. Man könnte auch sagen: Es ist das, was wir Zuschauer der Figur wünschen, denn wir sehen mit fortschreitender Handlung immer deutlicher, dass es der Figur fehlt. Es ist eine fehlende Selbsterkenntnis. Ein Wissen über sich selbst. Oder ein Wissen, in welchem wahren Zusammenhang die Figur mit ihrer Umgebung steht. Es ist in jedem Fall eine in ihr schlummernde, ungenutzte Möglichkeit. Wer etwas mehr Erfahrung mit Dramaturgie hat, zum Beispiel durch eine Theater-AG oder durch die Analyse von Texten im Deutschunterricht, der ahnt wohl, worüber ich hier spreche: Eine komplexe, interessante Hauptfigur besteht aus zwei Teilen, einem WOLLEN (aktives Streben nach einem Ziel) und einem unterdrückten BEDÜRFNIS (in der Figur schlummernde Möglichkeit). Am zweiten Tag unseres Seminars werden Sie anhand von Filmbeispielen mehr über dieses offensichtliche WOLLEN und das heimliche BRAUCHEN ("want versus need", häufig auch als "want versus mode" bezeichnet) erfahren.

Ein konkretes Beispiel hilft uns hier weiter. In dem Film "Frohe Ostern" endet die Geschichte damit, dass Tom mit Sophie seine Familie verlässt, um eine neue zu gründen. In einem langen Film wäre das etwas zu wenig. Wir möchten tiefer in das

Problem eindringen, so wie das beispielsweise "**Festen**" ("**Das Fest**") von Thomas Vinterberg tut. In diesem Film gerät ab einem bestimmten Moment eine zweite, bisher verborgene Fragestellung in den Vordergrund: Wie kann die Hauptfigur Christian dauerhaft im Frieden mit sich selbst leben, wenn die Konfrontation mit dem Vater und der Familie bestehen bleibt? Kann er wirklich fortgehen, alles hinter sich lassen und es vergessen? Oder wird von ihm eine weitere, noch viel schwere Prüfung verlangt, als die, die er bisher zu bestehen hatte? Genau das erzählt dieser Film: Christian kann nicht fortgehen und alles vergessen. Er muss sich mit seinen Geschwistern und vor allem mit seinem Vater auseinandersetzen. – Er muss ihm sogar, so ungeheuerlich das klingen mag, verzeihen. Ungeheuerlich ist das deshalb, weil weder Christian noch der Zuschauer anfangs eine solche "Prüfung" erwartet hätten. Es war in den tiefsten Tiefen von Christians Innern verschlossen. Es ist der Widerspruch seines Lebens, erst wenn er ihn erkennt und sich ihm stellt, hat er eine Chance auf eine Zukunft.

Sehr deutlich erkennbar ist das Gegensatzpaar "wollen" und brauchen" auch in dem Film "**Rain Man**" von Barry Levinson. Schauen Sie sich die spannende Schlussphase dieses Filmes an. Das Verhalten der Hauptfigur Charlie Babbitt (Tom Cruise) ist nun völlig anders, als zu Beginn. Charlie hat endlich erkannt, wie sehr er seinen Bruder Raymond (Dustin Hoffman) liebt und braucht. Er will mit ihm zusammenleben. Und nun muss er erkennen, dass dies auf Dauer nicht möglich sein wird. Er muss ihn loslassen. Denn Raymond will lieber im Heim leben...

Das äußere (egoistische) Ziel Charlies, sein Leben, seine Bedürfnisse, sind in den Hintergrund getreten zugunsten eines wichtigeren Problemes: das Leben Raymonds und was gut für ihn ist. Charlie entdeckt, dass ihm das Wohlergehen Raymonds das Wichtigste auf der Welt ist. Für einen so egoistischen Charakter ist das eine ungeheure Entwicklung, sie ist sehr schmerzhaft, weil sie lange zugeschüttete, verdrängte Dinge ans Tageslicht befördert. Aber es ist notwendig, damit Charlie eine Zukunft hat: Egal wo er hingeht, er hat verstanden, dass "Rain Man" in seinem Inneren einen sehr wichtigen Platz einnimmt.

Wenn man eine Geschichte zu schreiben beginnt, erscheinen solche Anforderungen oft noch zu hoch. Ich möchte Ihnen hier in kleineren Schritten aufzeigen, wie Sie beim Schreiben vorgehen können. Dabei gehe ich von Fehlern aus, wie sie häufig von Schreibanfängern begangen werden.

Wie weiter oben erwähnt: Sie können einen Charakter sofort mit Leben füllen, wenn Sie ihm einen Plan geben. Es ist der Plan, den er ausgeführt hätte, wenn nicht die Geschichte dazwischen gekommen wäre. Für einen Kurzfilm ist das bereits sehr viel. In einem längeren Film müssen Sie weitergehen. Eine Hauptfigur braucht eine **Vergangenheit** und eine Vergangenheitsgeschichte, um lebendig zu werden (Backstory). Ob nun diese Vergangenheit dramatisiert wird oder nicht, ist erstmal zweitrangig. Der Autor braucht sie zum Entwickeln der Figur. Er muss wissen, was in dem Koffer ist, den der Charakter mit sich herumschleppt. Versuchen Sie dabei so konkret wie möglich vorzugehen. Schreiben Sie nicht: „Die Figur hat Angst vor ihrem Vater“, sondern schildern Sie stattdessen in einer Schreibübung Begebenheiten der Vergangenheit zwischen Vater und Sohn, die täglichen Demütigungen, Streitereien und Strafen. Das bietet Ihnen einen lebendigeren Eindruck vom Inhalt des Koffers Ihrer Hauptfigur. Denken Sie an die Momente, wo sich in der Vergangenheit etwas für Ihre Figur änderte. Als Sie etwas Bestimmtes zum ersten – oder letzten Mal tat. Die Dynamik der Veränderung ist entscheidend, auch wenn sie dann in der

Gegenwartshandlung nicht direkt vorkommt. Aber wir wissen dann, wie die Figur „tickt“. Die Figur bekommt dadurch mehr Volumen und bestimmte Entscheidungen, die beim Schreiben der Geschichte gefällt werden müssen, werden Ihnen deutlich leichter fallen.

Mancher Koffer enthält ungelöste Probleme oder **unerledigte Aufgaben**. Und manche dieser Aufgaben sind nie mehr lösbar. Zum Beispiel, wenn die Mutter starb, ohne dass die Hauptfigur mit ihr Frieden schließen konnte (wie in meinem Film mit Tom Schilling: "**Herz im Kopf**", bei dem Hans-Christian Schmid Co-Autor war und den es auf DVD gibt, zum Beispiel bei ebay) . Denken Sie auch hier nicht statisch, sondern dynamisch. Wie sehr hatte sich die Hauptfigur bemüht, die Mutter noch einmal zu sehen? Was hatte sie ihr sagen wollen? Wem oder was gibt sie die Schuld an ihrem Versagen? Versucht sie heute ihr Problem auf andere Art zu lösen, durch eine Ersatzhandlung? Wird ihr in der Gegenwart irgendwann bewusst, dass sie mit diesem ungelösten Problem herumläuft? Und wie wichtig ist ihr das dann? Wenn das ungelöste Problem der Vergangenheit in der Gegenwart gelöst werden könnte, dann ist das eine wichtige Möglichkeit, etwas über den Charakter ihrer Hauptfigur zu erzählen. - Was hält die Hauptfigur heute noch ab?

Wenn Sie sich schreibend mit der Vergangenheit ihrer Figur beschäftigt haben, legen Sie dieses Material einen Moment beiseite und blicken Sie auf die Gegenwart. Möglicherweise liegt bereits ein erstes Exposé oder sogar ein Treatment vor. Es enthält einige gute Ideen, aber dass alles will sich noch nicht zu einem Ganzen zusammenfügen. Gehen Sie auch hier Schritt für Schritt vor.

### **Tragende Säulen in der Struktur**

Sie wissen bereits von unserem ersten Seminartag, dass nicht jede Phase in einer Geschichte gleich erzählt wird. Ausser man legt es ganz bewusst auf Monotonie an. Es gibt eine ganze Reihe von Momenten in einem Drehbuch, die wegen ihrer besonderen Gestaltung auffallen, und an die sich die Kinzuschauer lebhaft erinnern. Ohne diese Momente würde das Ganze nicht funktionieren.

Zum Beispiel in "**Frohe Ostern**", als Tom den Vater belauscht.

In "**Bladerunner**" als der Replikantenjäger Deckard begreift, dass Rachel wohl ebenfalls ein Replikant ist.

In "**Chinatown**" als J.J.Gittes Evelyn Mulray schlägt und sie immer wieder sagt: "She is my sister, she is my daughter."

Diese Momente sind entscheidend, um die Geschichte überhaupt erzählen zu können. Sie sind eine Säule der Geschichte.

Ist es deshalb der wichtigste Moment im Leben der Hauptfigur? Ist es für Tom der wichtigste Moment seines bisherigen Lebens, als er den Vater am Küchenfenster belauscht? Nicht unbedingt. Vielleicht war der Tag, als Sophie ihm sagte, sie sei schwanger, und als sie sich gemeinsam entschlossen, Eltern zu werden, noch viel wichtiger. Aber im Film ist dieser Moment nicht enthalten. Warum? Weil die Geschichte im Kern ein anderes Thema behandelt, nämlich die schwierige Ablösung vom Vater.

Was heißt das für uns? Sie müssen aus den entscheidenden Situationen im Leben eines Menschen die auswählen, die für den Bau Ihrer Geschichte notwendig sind. Es ist Ihre Entscheidung.

Dabei kommen Sie zu zwei Listen, den Momenten, die in der Geschichte enthalten sind und den Momenten, die zwar sehr wichtig für das Leben ihres Charakters sind, die aber keinen Platz innerhalb der Erzählung haben.

Was Sie zum Bauen Ihrer Geschichte brauchen sind Momente, die beides sind, wichtig im Leben Ihrer Figur UND wichtig für die Geschichte.

Und erst wenn Sie glauben, genügend entscheidende Momente für die Geschichte gefunden zu haben, dann versuchen Sie im nächsten Schritt, diese Erlebnisse über die gesamte Geschichte zu verteilen. Nicht alles am Ende aufhäufen und schon gar nicht alles an den Beginn stellen. Verteilen sie es wirklich über die ganze Geschichte. Das tun Sie so, dass die Geschichte möglichst spannend, möglichst interessant und kraftvoll und möglichst schlüssig erscheint. Denken Sie dabei an das Beispiel mit dem dunklen Haus, das Sie mit einer Taschenlampe betreten.

Was sind entscheidende Momente im Leben Ihrer Hauptfigur? Es sind viele Dinge von der Geburt bis zum Tod. Die erste große Liebe, die Bewährung in der Schule oder am Arbeitsplatz, eine lange Reise, die erste Freundin, eine Trennung, die Heirat, die Geburt eines Kindes oder der Tod eines nahen Verwandten, es sind Hoffnungen und Niederlagen.

Wichtig für Sie als Autor/in sind Erlebnisse, die das Innenleben ihrer Hauptfigur betreffen, die ihr Innenleben prägen. Sie werden nicht unbedingt alle in Ihrer Filmhandlung vorkommen, aber Sie sind notwendig, um überhaupt über den Charakter der Figur nachdenken zu können.

Es gibt vier Arten von Lebenssituationen, über die Sie sich Klarheit verschaffen müssen, wenn Sie Ihre Hauptfigur beschreiben wollen.

1. Situationen, die in der Geschichte vorkommen
2. Situationen der Vorgeschichte, der sogenannten backstory.
3. Entscheidungsmomente.
4. Momente, die das Denken und Handeln Ihrer Hauptfigur verändern.

Besonders wichtige Momente gehören in mehr als eine Gruppe. Sie kommen in der Geschichte vor, und es sind Entscheidungsmomente, die die Hauptfigur verändern oder den Lauf ihres Lebens stark beeinflussen.

Wie finden Sie solche Momente?

Sie zu finden, zu erfinden, ist häufig nicht das Problem. Die Frage ist, eher, wie motiviert man sie? Wie lässt man eine ungewöhnliche Situation schlüssig, also glaubhaft erscheinen?

Zunächst einmal muss dieser wichtige Moment zu den Regeln der Welt in dieser Geschichte passen. Das Material muss von EINER Quelle kommen. Und deswegen ist es häufig nicht möglich, zwei halbe Geschichten zu einer ganzen zu machen. Weil es zwei Quellen sind.

Und dann sollten Sie darauf achten, dass die Dinge, die Ihrer Figur in der Gegenwart

widerfahren, in einem Sinnzusammenhang mit der Vergangenheit stehen.

Ein Beispiel: Wenn Sie schildern möchten, dass Ihre Hauptfigur einen heftigen Konflikt mit dem Lehrer oder Arbeitgeber hat, dann suchen Sie in der Vergangenheit Ihrer Hauptfigur nach einer vergleichbaren Situation. Suchen Sie nach einer heftigen Konfrontation mit einer Autoritätsfigur.

Damit benutzen Sie die Vorgeschichte Ihrer Figur *indirekt*.

Es kann auch ganz direkt eine wichtige Person aus der Vergangenheit auftauchen, aber häufig ist das gar nicht nötig. Es reicht der indirekte Bezug, wenn Sie etwas gefunden haben, dass eine wichtige Verhaltensweise Ihrer Hauptfigur in einer entscheidenden Situation motiviert, also glaubhaft macht. Der Impuls kommt aus bestimmten Erfahrungen in seinem Leben. Sie können das in dem Film "**Taxi Driver**" von Martin Scorsese deutlich daran erkennen, dass es zunächst keinen direkten Bezug zur Kriegsvorgangeneit von Travis Bickle (Robert De Niro) gibt. Trotzdem ist diese Vergangenheit und die damit verbundene Isolation von den Mitmenschen die wesentliche Motivation von Travis Charakter. Zunächst ahnen wir diese Hintergründe nur.

Wichtig ist, dass die eine Figur prägende Vergangenheit an einer bestimmten Stelle nach außen tritt und "aktiv" wird. In dem Film "**Festen**" ("**Das Fest**", Thomas Vinterberg) geschieht das durch den Selbstmord der Zwillingschwester der Hauptfigur Christian.

Hier kurz eine Inhaltswiedergabe dieses stilprägenden Filmes:

Irgendwo in Dänemark: Der Familienpatriarch Helge Klingefeldt feiert den sechzigsten Geburtstag in seinem gediegenen Landhotel, umgeben von Freunden, Verwandten und seiner Familie. Bei dieser Gelegenheit soll der älteste Sohn Christian eine Rede halten, was er auch tut. Allerdings eröffnet er der Festgemeinde, dass der Vater ihn und seine Zwillingschwester als Kinder sexuell missbraucht hat und dass sich seine Schwester als Spätfolge dieses Missbrauchs das Leben genommen hat. Die Festgemeinde reagiert mit Unverständnis, der Vater wirft dem Sohn geistige Verwirrung vor. Daraufhin will Christian abreisen, zurück nach Paris, wo er lebt. Die Geschichte könnte nun zu Ende sein. Wenn nicht ein Freund Christians ihm dringend raten würde zu bleiben und diesen Kampf heute ganz zu Ende zu kämpfen. Christian muss sich entscheiden, ob er dieses Wagnis eingehen will.

Äußerlich bricht der Film mit unseren Sehgewohnheiten (Handkamera wie im Dokumentarfilm, abrupte Schnitte), aber die Drehbuchkonstruktion ist die eines klassischen Dramas. "**Festen**" war bei seinem Erscheinen zwar eine Kampfansage an das Mainstream-Kino, aber ohne den Manierismus eines abgehobenen Kunstkinos, sondern voll unmittelbarer und vitaler Eindringlichkeit.

Wer zu Beginn des Filmes erwartet, mit der schrecklichen Enthüllung Christians gerate alles aus den Fugen, sieht sich getäuscht. Die Festgemeinde ist zwar einen Moment lang verblüfft, das Wichtigste aber bleibt unbestritten: dass das Fest seinen feierlichen Lauf nehmen soll. Und so feiern alle weiter, als wenn nichts gewesen wäre. Selbst als Christian einen weiteren Anlauf nimmt und seine Mutter der Komplizenschaft beschuldigt, vermag das die Festgemeinschaft noch nicht aus der Bahn zu werfen.

An diesem Beispiel wird eindrücklich klar, wie eine Hauptfigur zielorientiert handelt und dabei hohen Widerständen ausgesetzt ist. Das Ziel Christians ist es, die Wahrheit ans Licht zu bringen, den Vater für seine Missetaten zu richten, ihn als den Schuldigen am Selbstmord der Schwester zu benennen. Aber die Regeln dieser Welt besagen, dass das Fest weitergehen und der Störenfried schweigen muss. Es ist (aus dramaturgischer Sicht) also sehr gut, dass hier ein Ritual stattfindet, an das man sich zu halten hat. Und das erinnert uns an den Ostersonntag in dem Kurzfilm "Frohe Ostern". Es gibt da eine ganze Reihe von Parallelen, dazu gehört auch die formale Gestaltung. Die "entfesselte" Handkamera und der Verzicht auf künstliches Licht (Schweinwerfer) betonen, dass hier etwas gärt, aufbegehrt, dass die alten Regeln gebrochen werden – um leben zu können. In beiden Filmen ist die Handkamera also nicht nur ein mehr oder weniger origineller Einfall, sondern direkt in der instabilen Gefühlslage der Hauptfigur begründet. Sowohl Tom ("**Frohe Ostern**") als auch Christian ("**Festen**") befinden sich auf schwankendem Boden. Es ist das Terrain des Vaters, jeder Winkel des Hauses verkörpert seinen Machtanspruch, sein Recht. Beide Filme schildern nun, wie zum ersten Mal die Dinge anders verlaufen als in der Vergangenheit, weil zum ersten Mal die Hauptfigur aufbegehrt. Im Kurzfilm läuft das auf einen entscheidenden Moment hinaus, den Monolog von Tom, im langen Film ist das eine Serie von Bemühungen und schwerer Niederlagen. Sehr wichtig in beiden Geschichten sind die inneren Zweifel der Hauptfigur, ihr Zögern, die kleinen und großen Momente der Entscheidungsunfähigkeit. Erst dieses Zögern macht Tom und Christian zu Figuren, die wir psychologisch verstehen können, weil es uns an uns selbst erinnert. Von hier aus ist der Weg gar nicht mehr weit zu einem anderen großen Wahrheitssucher und Zweifler, nämlich zu Hamlet von William Shakespeare.