

Roland Zag

Dimensionen filmischen Erzählens

Drehbuchschreiben für
Film, TV und Serie
mit dem
›Human Factor‹



FREIBURG · BASEL · WIEN



© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2018
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Umschlaggestaltung: Christian Langohr, Freiburg
nach einer Vorlage von Roland Zag

Satz: SatzWeise, Bad Wünnenberg
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany
ISBN 978-3-451-38296-3

Inhalt

A. GRUNDLAGEN

Plädoyer für ein demokratisches Filmverständnis	12
Plädoyer für eine Dramaturgie des 21. Jahrhunderts	15
Beispiele aus Film und Serie	20
DIMENSIONEN FILMSCHEN ERZÄHLENS: FÜNF GRUNDFRAGEN	27
Erzählabstsicht	28
Zugehörigkeiten	33
Wertekonflikt	35
Regelwerk	40
Erzählordnung	43
ASPEKTE	49
Empathie und Gerechtigkeitsgefühl	49
Systeme	59
Was ist nun eigentlich der ›Human Factor‹?	61

B. DIMENSIONEN UND IHRE UMSETZUNG

AKT I: SICH ZURECHTFINDEN	65
DAS SOZIALE NETZ	65
Ziel, ›Want‹, Motivation	69

Inhalt

WERTE	74
Nähe	74
Ideelle Werte	74
Materielle Güter	75
Rivalität	76
Das eigene Wohlergehen	77
AUSTAUSCH	78
Benachteiligung, äußerlich	80
Benachteiligung, innerlich	82
CHARAKTERE	85
Funktion vs. Charakter	85
Nebenfiguren	87
Sympathie, Antipathie, Empathie	89
REGELWERK (I)	92
Der Konflikt taucht auf	93
AKT II: KONFLIKTPHASE	97
ANTAGONISMUS	98
Antagonismus oder Antagonist?	101
Ambivalenz	103
LOYALITÄT	106
Treue zu sich selbst	108
Beiträge für andere	110
REGELWERK (II)	112
SOZIALE RELEVANZ	114
Wunschkontrolle: Höhe- und Tiefpunkte	116
Liebe, Sex, Intimität	119

Inhalt

Backstories	122
Rangordnung	124
Kompetenzen	125
Norm und Moral	127
Steigerung	130
Übergang zu Akt III	132
AKT III: NEUORIENTIERUNG	134
Perspektivwechsel	134
Trauer	138
Die neue Richtung	140
Wahrheit – Ehrlichkeit – Lüge	141
Figurenwandlung vs. Wandlung des Systems	143
Wie ›happy‹ sollte ein Ende sein?	145
Rückkehr zur Erzählausicht	148
RESÜMEE:	
KLASSISCHE LEHREN UND ÖFFNUNGEN INS 21. JAHRHUNDERT	150

C.

DIE ›DRAMATURGIE DER SYSTEME‹

Individualität und Struktur	155
System und Emotion	157
Die ›Dramaturgie der Systeme‹	159
Sieben Beispieldokumente	162
DIE DIMENSIONEN FILMISCHEN ERZÄHLENS IN DER	
›DRAMATURGIE DER SYSTEME‹	167
Erzählausicht und System	167
Zugehörigkeiten und System	171
Wertekonflikt und System	174

Inhalt

Regelwerk und System	177
Erzählordnung und System	181

RESÜMEE:

KLASSISCHE REGELN, ÖFFNUNGEN INS 21. JAHRHUNDERT UND DIE ›DRAMATURGIE DER SYSTEME‹	187
---	-----

D. DIMENSIONEN FILMISCHEN ERZÄHLENS IN DER SERIE

Schreiben für die Serie	192
Beispielserien	194
Die Erzählausicht in der Serie	198
Zugehörigkeiten in der Serie	206
Der Wertekonflikt in der Serie	211
Das Regelwerk in der Serie	214
Die Erzählordnung in der Serie	217

RESÜMEE:

DIMENSIONEN FILMISCHEN ERZÄHLENS IN DER SERIE	232
---	-----

E. WEITERE BEISPIELE – KINO

Alles was kommt / L’Avenir	236
Arrival	238
Barbara	240
Blau ist eine warme Farbe / La vie d’Adèle	242
Boyhood	244
Brautalarm / Bridesmaids	246
Brügge sehen ... und sterben? / In Bruges	248

Inhalt

Crazy, Stupid, Love	250
Deadpool	252
Drive	254
Es/It	256
Fack ju Göhte	258
Fifty Shades of Grey	260
Geschmack von Rost und Knochen, Der / De rouille et d'os	262
Gott des Gemetzels, Der / Carnage	264
Grand Budapest Hotel	266
Hangover	268
Her	270
Ida	272
Körper und Seele / Teströl és Lélekrol	274
La Grande Bellezza	276
LaLaLand	278
Leviathan	280
Manchester by the Sea	282
Melancholia	284
Midnight in Paris	286
Monsieur Claude und seine Töchter / Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?	288
Moonlight	290
Oh Boy	292
Paradies: Liebe	294
Paterson	296
Seefeuer / Fuocoammare	298
Silver Linings	300
Son of Saul	302
The Square	304
Tribute von Panem, Die / The Hunger Games	306

Inhalt

Uncle Bonmee erinnert sich an seine früheren Leben / Loong Bonmee raleuk chat _____	308
Western _____	310
Wolf of Wall Street _____	312

F. DER HUMAN FACTOR IM TEAM

Die Erzählausicht im Team _____	317
Zugehörigkeiten im Team _____	318
Wertekonflikte im Team _____	320
Das Regelwerk im Team _____	321
Erzählordnung/Perspektivwechsel im Team _____	323
DANKSAGUNG _____	327
LITERATUR _____	329

A.

GRUNDLAGEN

Plädoyer für ein demokratisches Filmverständnis

Anlässlich meiner Geburt entschlossen sich meine Eltern zum Erwerb einer Amateurfilmkamera. Bald kamen sie auf den Geschmack, über das reine Ablichten des familiären Alltags hinaus kleine Filme mit durchaus künstlerischem Anspruch zu gestalten. Der Hauptdarsteller war oft ich. Das Rasseln der Kamera, die Helligkeit und Wärme der auf mich gerichteten Lampen, die Regieanweisungen der Eltern – all das gehört zu meiner frühesten Kindheit. Heute noch habe ich den Geruch des Kitts in der Nase, mit dem die Filmstreifen damals noch in mühseliger Kleinarbeit aneinandergeklebt werden mussten.

Richtig ernst wurde es, sobald diese Werke anlässlich von Amateurfilm-Wettbewerben mit Jurysitzungen und Preisverleihungen auf Herz und Nieren geprüft wurden. Wie groß war oft die Aufregung und Angst der ganzen Familie, wenn sich ein Tribunal von strengen Kritikern über den neuen Film aus dem Hause Zag hermachte und oft nicht viel Gutes daran ließ! Die Frage nach der Qualität von Filmen war offenbar von existenzieller Bedeutung.

Im Windschatten meines älteren Bruders entdeckte ich später dann im Dunkel des Kinosaals die Faszination ›richtiger‹ Filme und durchlebte bei Werken, für die ich oft noch viel zu jung war, die ganze Bandbreite der großen Gefühle. Am eindrücklichsten war und blieb das rätselhafte Staunen vor jenen Kunstfilmen, die ich zwar nicht verstand, bei denen ich aber instinktiv ahnte, dass sie Meisterwerke sein mussten.

So wurde ich als Teenager zum Cineasten. Meine Wertschätzung für bestimmte Werke der Filmgeschichte stieg mitunter ins Grenzenlose. Es galt, sie zu teilen. So fanden sich ein paar wenige Gleichgesinnte, mit denen ich im Kino, Filmmuseum oder auch mit ausgeliehenen Filmkopien, die zuhause an die Wand projiziert wurden, die großen Werke der Vergangenheit sichtete. Wir schrieben Kritiken, in denen wir unseren Göttern huldigten – und vor allem teilten wir die Verachtung für all jene, die nicht wussten, was wirklich gute Filme waren.

So begegnete ich aber auch der Kehrseite der Begeisterung:

A. Grundlagen

Filme, die nicht in unser Weltbild passten, wurden gnadenlos verurteilt. Nein, es waren weit mehr als nur die Filme, es waren die Menschen, die es zu verdammten galt, weil sie liebten, was wir ablehnten! Geschmack wurde auch zur moralischen Frage.

Doch irgendwann bekam das Gebäude meiner Gewissheit Risse. Ich stieß auf immer mehr Filme, die ich glaubte ablehnen zu müssen und die mir irgendwie dennoch gefielen. Wie war umzugehen mit Menschen, die ich mochte, verehrte, vielleicht begehrte – und denen das ›Falsche‹ zusagte? War mein Bild von objektiver Qualität womöglich falsch?

Und schon war ich da gelandet, wo – aus meiner heutigen Sicht – das dramatische Erzählen überhaupt seinen Anfang nimmt: beim Konflikt. Das bedrohliche Gefühl der inneren Zerrissenheit hinsichtlich Werten, Gewissheiten und Überzeugungen war nur aufzulösen, indem ich die Grenzen meines eigenen Geschmacks überschritt. Ich begann, mich einzufühlen in die, denen anderes gefiel als mir.

Dieser Blick ins Reich fremder Wertmaßstäbe und Ideale wurde zur Befreiung – und war zugleich ein Verrat. Ich fand Vergnügen daran, Dinge aus einer anderen Perspektive zu sehen. Dafür aber wurde ich aus den Kreisen meiner Mitstreiter verstoßen.

Die Erkundung anderer Meinungen, Weltbilder und Überzeugungen wurde mir seither immer wichtiger, die Beschäftigung mit den Grundlagen filmischen Erzählens immer spannender. Ich verlor die Lust, irgendjemanden oder irgendetwas wegen seines Geschmacks zu verdammten. Wenn in unserer Demokratie jeder Mensch ein Recht auf seine eigene Stimme hat – so begann ich zu denken, und so denke ich auch heute –, dann ist wohl oder übel auch jedes Geschmacksurteil so richtig und wertvoll wie das meine.

Der Begriff der ›Qualität‹ schien und scheint mir seither immer fragwürdiger – insbesondere weil ich als Drehbuchberater weiß, wie wenig zielführend negative Urteile sich auswirken können.

Jedoch: Man kann nicht leben, ohne Urteile zu fällen.¹ Die

¹ Eindrucksvoll wird dies etwa bei Hannah Arendt in Bezug auf Immanuel Kant begründet (S. Literaturverzeichnis).

A. Grundlagen

Auseinandersetzung mit meiner eigenen Stimme, also der Unterscheidung zwischen dem, was ich verwerfe, und dem, was ich bejahe, ist unverzichtbar. Daher urteile auch ich. Ununterbrochen. Doch nirgends lerne ich mehr als in der leidenschaftlichen Auseinandersetzung, dem Streit, der Kontroverse mit anderen. Der Konflikt, der sich an der Auseinandersetzung über Filme entzündet, ist letztlich auch jener, der Drehbücher attraktiv macht.

Mein persönlicher Geschmack ist daher nicht richtiger, wertvoller, kompetenter als der jedes anderen Menschen. Es hilft nicht weiter, Filme per se für gut oder schlecht zu erklären. Sie sind höchstens so gut oder so schlecht, wie sich dies in den Augen der jeweiligen Betrachter anfühlen mag. Aus diesem Grund versteht sich das vorliegende Buch als von Grund auf demokratisch. Als Betrachtende und Wahrnehmende haben alle Menschen gleich Recht. Um ›Qualität‹ wird es daher in diesem Buch nicht gehen. Was ein gutes Drehbuch ist, weiß kein Mensch so genau.

Was wir hingegen objektiv beschreiben können, sind Prozesse der Kommunikation. Filmisches Erzählen ist ein Zusammenspiel zwischen Kreativen und Zuschauern. Es gibt Fälle, in denen Filme ihr Publikum erreichen, und solche, bei denen das schiefgeht. Dieser Prozess verläuft jedes Mal anders, und er funktioniert nicht beliebig. Es existieren durchaus Prinzipien, welche die Kommunikation zwischen Filmemachern und Zuschauern bestimmen. Wer diesen folgt, darf hoffen, sich verständlich(er) auszudrücken. Wer sie verfehlt, läuft Gefahr, am Publikum vorbei zu kommunizieren.

Entsprechend groß ist das Spektrum der Filme, die in diesem Buch behandelt werden. Vom Popcorn-Blockbuster über die Serie bis zum anspruchsvollsten Kunstmärchen findet hier möglichst JEDER filmische Ausdrucksform Berücksichtigung. Denn es geht ja nicht nur um Filme – sondern vor allem auch um die Art, wie Menschen sie wahrnehmen und bewerten, ganz gleich, in welchem Rahmen dies geschieht. Dieses Buch will möglichst wertfrei erklären, wie Drehbücher Menschen erreichen. Und zwar aus dem Blickwinkel unserer Zeit – dem 21. Jahrhundert.

Und weil wir in einer Zeit leben, die mit vollem Recht auch auf demokratische Gleichberechtigung der Geschlechter pocht,

A. Grundlagen

gibt es in diesem Buch immer sowohl Zuschauerinnen als auch Zuschauer, Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren. Auch wenn diese Form der Schreibung umständlich wirken mag: So viel Zeit für Gleichberechtigung sollte sein ...

Plädoyer für eine Dramaturgie des 21. Jahrhunderts

Unsere Welt verändert sich. Täglich verschieben sich politische, moralische, ethische Dimensionen. Wir werden von Themen gejagt, die vor wenigen Jahrzehnten noch in weiter Ferne schienen, und vergessen bereits, was kürzlich noch relevant erschien.

Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit steht buchstäblich das Schicksal des ganzen Planeten zur Disposition. Und das nicht nur militärisch. An die atomare Bedrohung seit mehr als siebzig Jahren hat sich die Welt ja scheinbar schon gewöhnt. Inzwischen aber betreffen ökologische Probleme, Fragen des Mit- und Nebeneinanders von Religionen, der Menschenrechte, globalen Ausbeutung und Gleichstellung von Mann und Frau oder der Umgang mit Künstlicher Intelligenz nicht nur einzelne Länder und Regionen, sondern ALLE. Sollte das Projekt ›Zusammenleben von weit über sieben Milliarden Menschen auf diesem Planeten‹ scheitern, sind die Folgen unabsehbar. Dies verändert unser Bewusstsein, ob wir wollen oder nicht. Unbekannte Ängste tauchen auf, Sorgen, Ambitionen, Hoffnungen, Utopien – all das in einer Intensität, wie es sie vielleicht so noch nie gab.

Parallel dazu entstehen durch Digitalisierung und Globalisierung Verflechtungen, die schwer zu durchschauen, zu beschreiben und vor allem schwer zu steuern sind. Das Internet schafft Strukturen, die neben oder an Staaten vorbei existieren. Diese sind weltweit vermutlich ebenso mächtig und undurchsichtig wie die Ströme des Finanzkapitalismus, der Energiekonzerne oder des militärisch-industriellen Komplexes. Es gibt heute buchstäblich fast kein Problem mehr auf der Welt, das sich einfach regional oder national lösen lässt. Alles hängt mit allem zusam-

men. All dies stellt das Erleben und damit auch das Erzählen vor neue Herausforderungen.

Klare, eindeutige Richtlinien im Sinne von ›Wir sind gut und die anderen schlecht‹ erweisen sich als immer haltloser. Einzelne ›Helden‹ oder ›Heldinnen‹ können heute immer weniger ausrichten. Die Spielräume, sich als autonome Entdecker oder Abenteurer für die richtige Sache auszuleben, schwinden. Die Bedeutung von Kollektiven hingegen nimmt zu; Ambivalenz, Vernetzung und Kommunikation spielen im heutigen Lebensentwurf eine größere Rolle als früher.

All das schlägt sich im gegenwärtigen Erzählen in Kino, TV und Serie nieder. Die Auseinandersetzung mit Systemen, Strukturen, diffusen Machtapparaten und mitunter postapokalyptischen Bedrohungen beschäftigt uns insbesondere in der Serienlandschaft. Das Bewusstsein, dass Einzelne nicht mehr in der Lage sind, die Welt zum Guten zu wenden, hält sogar bei Superhelden Einzug, die ja einst so etwas wie die Inkarnation singulärer Macht waren: Auch diese müssen sich heute bisweilen zu größeren Verbänden vereinigen, um dem Unheil Widerstand leisten zu können. Das Erzählen von heute beschäftigt sich mit Kollektiven. Wir müssen lernen, wie das geht.

Auch die Erforschung der menschlichen Abgründe wird heute mit einer Konsequenz betrieben, die einst kaum vorstellbar schien. Wie viel Darstellung von Sex, Gewalt und asozialem Verhalten im öffentlichen Raum des Erzählens ist denn heute moralisch noch vertretbar? Gerade die gegenwärtig populärsten Serien stoßen hier in Bereiche vor, die im 20. Jahrhundert noch unzugänglich gewesen wären.

Vielen Menschen ist gerade diese Komplexität zu mühsam. Sie suchen ihr Heil im Rückzug und der vermeintlichen Besinnung auf alte Werte. Auch die Sehnsucht nach Vereinfachung und Rückkehr zu alten Mustern wächst; Nostalgie, Simplifikation und Populismus gewinnen politisch an Bedeutung. Die heile Welt hat in bestimmten Kreisen nichts von ihrer Attraktivität verloren. Der Wunsch nach geordneten Verhältnissen findet sich in Kino und Fernsehen genauso stark wie der neue Umgang mit Komplexität.

A. Grundlagen

Diese Spaltung – hier die Zunahme an komplexen Formen, dort das Festhalten an alten, bewährten Mustern – führt zu einer Umgestaltung des fiktiven Erzählers. Von der Drehbuchtheorie mehr oder weniger unbemerkt hat sich in der erzählerischen Landschaft etwas verschoben. Die Fragen, die sich heute stellen, sind nicht mehr die alten, und die Antworten darauf müssen erst langsam erkundet werden.

* * *

Und doch: Auf einer tieferen Ebene des Erlebens hat sich bei den Zuschauern von heute nicht viel geändert. Menschen suchen nach wie vor tiefe Berührungen und heftige innere Bewegung. Je mehr unsere Welt vermessen, erkundet und reglementiert ist, desto größer wird das Verlangen nach extremen Emotionen und Grenzerfahrungen. Die Medienlandschaft ist zum Experimentierfeld für Gefühle geworden, welche in der Realität immer unzugänglicher werden.

Wir wollen heute erst recht wissen, wie es sich anfühlt, Held/in, Eroberer/in, Entdecker/in zu sein. Es geht darum, sich auszumalen, wie es ist, querschnittsgelähmt zu sein, als Nonne oder Mönch zu leben oder über magische Kräfte zu verfügen. Wir wollen uns als Superheldin oder Drogendealer, Kettensklave oder amerikanische Präsident/in, Polizist/in oder Terrorist/in erleben. Wir waren nie im Weltraum oder auf einer Tauchstation und werden es vielleicht auch nie sein; aber wir wollen wissen, wie es dort ist.

Auch wenn die Konfrontationen auf dieser Welt heute globaler, vernetzter und virtueller sein mögen – Gefühle wie Wut und Schmerz, Lust, Gier und Leidenschaft, Todesangst und Lebenslust sind dieselben geblieben. Menschen lieben und hassen sich. Sie sind überglücklich oder zu Tode betrübt, sie vertrauen und verraten, morden und bereuen in der Realität ebenso wie in der Fantasie.

Das Geschichtenerzählen vermittelt heute also einerseits den gesellschaftlichen Umbruch zu Zeiten der Digitalisierung, und es bezieht sich doch auf die immer gleichen, tief verwurzelten Sehnen-

süchte und Gefühle. Wer Drehbücher fürs 21. Jahrhundert schreiben will, muss sich beidem stellen. Das fordert den Mut, Dogmen und Theorien der klassischen Drehbuchlehren teilweise über den Haufen zu werfen. Die heute viel beachteten und diskutierten Filme und Serien folgen immer seltener den einst so erfolgreichen Formeln der diversen Drehbuchtheorien. Denn die dramaturgischen Lehren, mit denen heute – zumindest in Deutschland – noch oft gearbeitet wird, wurzeln in den allermeisten Fällen im 20. Jahrhundert. Sie entwickelten sich aus Filmen und Erzählformen, die einst attraktiv und populär waren, aber heutigen Anforderungen oft nicht mehr genügen.

Insbesondere jene Aspekte, die wir hier später unter dem Stichwort ›Dramaturgie der Systeme‹ beschreiben werden, sind neu und lassen sich nur bedingt mit den herkömmlichen Regeln vereinbaren. Vielfach wird auch in der filmischen Ausbildung heute mit Modellen operiert, die veraltet sind und der gegenwärtigen Situation am Markt nicht mehr genügen.

Hier wäre vor allem die einprägsame ›Reise des Helden‹² zu nennen. Sie war lange Zeit eine der sinnfälligsten und erfolgreichsten Drehbuchtheorien des 20. Jahrhunderts und hat zu vielen erfolgreichen Filmen und Reihen geführt. Sie ging von einem Menschenbild der weitgehenden Selbstermächtigung aus: der Erfüllung individuellen Glücks durch die Überwindung oder Integration seelischer Schattenseiten.

Die ›Reise des Helden‹ ist aus heutiger Sicht betrachtet weder falsch noch überholt – aber ihre Regeln sind teilweise zu eng, und Filme, die dieser Lehre folgen, spielen immer seltener eine große Rolle. Ähnliches wäre über vergleichbar einfache und erfolgreiche Lehren zu sagen, wie sie in Büchern wie ›Rettet die Katze‹³ beschrieben werden. Auch sie fokussieren sich auf bestimmte Hauptfiguren und deren Entwicklung und berücksichtigen oft zu wenig das soziale Ganze. Die Themen, die das Erzählen im

² Am griffigsten beschrieben bei Christopher Vogeler. Differenzierter beschreibt sie Keith Cunningham.

³ Siehe Blake Snyder.

A. Grundlagen

21. Jahrhundert beschäftigen, sind inzwischen jedoch in der Regel weit mehr von kollektiven Aspekten beherrscht.

Daher sollen in diesem Buch die Grenzen der oft zu engen dramaturgischen Glaubenssätze vieler Drehbuchlehren erweitert werden – und zwar so, dass ALLE möglichen Erzählabsichten erfasst werden, von der eher populären ›Reise des Helden‹ bis hin zu den komplexesten künstlerischen Entwürfen. Es wird hier nicht darum gehen, die bewährten Regeln zur Gänze über Bord zu werfen. Das Rad der Dramaturgie muss hier nicht neu erfunden werden. Unsere Absicht aber ist es, der heutigen Drehbuchlehre eine Begrifflichkeit zu geben, die dem aktuellen Geschehen im Kino und Fernsehen gerecht wird.⁴

So bezieht sich dieses Buch ausschließlich auf aktuelle Filme und Serien. Keines der konkreten Beispiele, mit denen hier operiert wird, ist wesentlich älter als 10 Jahre. Und viele der Beispiele beziehen sich auf Serien, die sich erst recht längst nicht mehr an die Dogmen älterer Theorien halten.

Das geeignete Instrument, um zeitübergreifend gültige Ge setzmäßigkeiten herauszuarbeiten, lag und liegt für uns nach wie vor in jenen Prinzipien, die schon im Jahr 2005 im Buch ›Der Publikumsvertrag‹ niedergelegt wurden. Dieses Buch führte zunächst die Trennung zwischen sinnlicher, rationaler und sozial-empathischer Wahrnehmung ein. In mehreren Paragrafen wurden sodann dort Kriterien erörtert, die helfen sollten, das emotionale Erleben der Zuschauer theoretisch zu verstehen, um so die konkrete Arbeit zu bereichern.

Die Paragrafen des ›Publikumsvertrags‹ haben sich im Wesentlichen bewährt. Der ›Human Factor‹ (was genau darunter zu verstehen wird, erklären wir später) ist im deutschsprachigen Raum als dramaturgischer Begriff inzwischen weit verbreitet. Doch der ›Publikumsvertrag‹ war keine vollständige dramaturgische Theorie. Mehrere wesentliche Dimensionen des Geschichtenerzählens kamen dort noch nicht zur Sprache. Sie aber sind

⁴ Vgl. die Gegenüberstellung klassischer Theorien und ihrer Öffnung ins 21. Jahrhundert auf S. 150 dieses Buches.

nun Gegenstand dieses Buches und schließen sich hier zu einem neuen dramaturgischen Konzept zusammen.

Das vorliegende Buch versucht daher, die Gesamtheit der Dimensionen zu beschreiben, welche das fiktionale Erzählen auf allen Ebenen und für alle nur denkbaren Erzählabsichten, Genres und Publikumssegmente bestimmen. Wenn hier vornehmlich Beispiele aus dem Kinobereich bzw. der internationalen Serienproduktion besprochen werden, dann bedeutet das nicht, dass die Prinzipien nicht genauso gut auf TV-Filme, Daily-Soaps, Mockumentaries, Dokumentarfilme usw. angewandt werden können.

Dabei erhebt ›Dimensionen filmischen Erzählens‹ keinen Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit. Das Buch ist praxisorientiert. Die wesentlichen Werke der Drehbuchlehre alter und neuer Zeit bilden zwar die Grundlage, sollen aber hier nicht explizit besprochen oder gegeneinander abgewogen werden. Auch die möglichen Querverweise auf aktuelle geisteswissenschaftliche Strömungen – das Buch berührt Fragen der Psychologie, Psychoanalyse, Soziologie, Soziobiologie, Ethologie, Systemtheorie, Kommunikationswissenschaft, der Ökonomie, Evolutionspsychologie usw. – sollen höchstens in Fußnoten gestreift werden. Es geht nicht um Gelehrsamkeit, sondern um griffige Anwendbarkeit.

Trotz aller Wertschätzung für die Arbeit all derer, auf deren Gedanken dieses Buch fußt, konzentrieren wir uns auf das, was es heute Neues zu sagen gibt. Dies schließt die Hoffnung ein, dass wiederum nachfolgende Dramaturginnen und Dramaturgen die hier eröffneten Wege kreativ weiterdenken und womöglich interdisziplinär vervollständigen.

Beispiele aus Film und Serie

Die schönsten Theorien nützen nichts, wenn sie nicht konkret erläutert werden. Daher sollen die universellen Prinzipien dieses Buches zunächst an einer Reihe unterschiedlicher, möglichst aktueller und breitenwirksamer Kinofilme sowie einem Serienbeispiel exemplifiziert werden. Später werden in Teil E. dann noch

A. Grundlagen

weitere Beispiele erläutert, um eine möglichst große Bandbreite von Beispielen zeitgenössischer Erzählformen zu liefern.

Bei den Beispielfilmen des ersten Teils handelt sich um Kinofilme, die in den letzten Jahren entstanden sind und sich dennoch bereits heute ins kollektive Gedächtnis eingeprägt haben – entweder weil sie Publikumserfolge wurden oder weil sie renommierte internationale Preise gewonnen haben. Die Beschränkung auf Kinofilme schien hier zunächst nötig, um zu gewährleisten, dass den meisten Lesern die Beispiele bekannt oder zugänglich sind.

Da aber das serielle Erzählen heute eine immer wichtigere Rolle spielt, sollen die wichtigsten Elemente des ›Human factor‹ – auch wenn wir auf das Thema ›Serie‹ erst später ausführlich eingehen – anhand eines Beispiels aus eben dieser Welt erklärt werden: die relevanten emotionalen Auslöser sind, wie wir sehen werden, in beiden Feldern grundsätzlich dieselben.

Die Bandbreite reicht also ganz absichtlich über alle Grenzen hinweg und vergleicht Werke, die eigentlich unvergleichlich scheinen – vom reinen Popcorn-Event-Spektakel über das brutale und emotional aufwühlende Drama, den Animations-Familienfilm bis zum sperrigen Arthouse-Werk. Umso spannender, dass wir in allen Beispielfilmen, wenngleich immer in völlig anderer Dosierung und anderem Zusammenhang, ähnlichen Dimensionen filmischen Erzählens begegnen. Es geht um die Erläuterung universeller Prinzipien menschlicher Wahrnehmung – realisiert in extrem unterschiedlichen Kontexten und Genres.

Die Beispielfilme

»Alles steht Kopf« (»Inside Out«) USA 2015

Buch: Pete Docter, Ronnie Del Carmen, Meg leFauve, Josh Cooley

Regie: Pete Docter, Ronnie Del Carmen

Der Film aus der Disney-Tochter Pixar ist einer der erfolgreichsten Animationsfilme der letzten Jahre. Der zwölfjährigen RILEY widerfährt eine eigentlich sehr undramatische Geschichte: Sie zieht mit ihren Eltern von Minnesota nach San Francisco, wo sie

A. Grundlagen

unter Heimweh leidet und beschließt, auf eigene Faust wieder zurückzufahren. Erst in letzter Sekunde steigt Riley wieder aus dem Bus und kehrt zu ihren Eltern zurück.

Parallel dazu aber findet in Rileys Innenleben ein wilder Kampf um die Frage statt, wie die seelischen Anteile FREUDE, KUMMER, EKEL, ANGST und WUT das gefährdete Mädchen wieder ins Gleichgewicht bringen können. Jede der genannten Emotionen wird als eigenständig agierende Figur aus Fleisch und Blut dargestellt. Die eigentliche Story handelt davon, wie FREUDE und KUMMER durch ein Missgeschick aus der Verstandeskommmandozentrale abgezogen werden und im unbewussten Seelenleben des Mädchens landen. Erst nach vielen Selbsterfahrungen gelingt es ihnen, zu ihrem Team zurückzufinden, um Riley vor dem Abgleiten in die Depression zu bewahren.

»Amour« D/F 2012

Buch und Regie: Michael Haneke

Der Film gewann 2012 die goldene Palme in Cannes und den Oscar für den besten ausländischen Film. ANNE (Emmanuelle Riva) und GEORGES (Jean-Louis Trintignant) leben als kulturell interessiertes greises Paar in Paris. Sie war Pianistin und Pädagogin, er Autor. Nach einer misslungenen Operation ist ANNE an den Rollstuhl gefesselt. Es beginnt eine allmähliche Abwärtsspirale, in der sie zunehmend auch noch der Demenz verfällt. Die Tochter EVA (Isabelle Huppert) und deren Mann GEOFF (William Shimell) drängen GEORGES, seine Frau ins Heim zu geben – doch dieser hat ANNE versprochen, dies nie zu tun. In einem Anfall von Wut, Hilflosigkeit und/oder Liebe erstickt er seine Frau, versiegelt die Wohnung und verschwindet.