

DIE KUNST DER DREHBUCH- ENTWICKLUNG

**ÜBER DIE ZUKUNFT DES
GESCHICHTENERZÄHLENS**

Oliver Schütte

HWI

DIE KUNST DER DREHBUCH- ENTWICKLUNG

**Über die Zukunft des Geschichten-
erzählens**

Oliver Schütte

INHALT

VORWORT VON DAVID SAFIER	8
EINLEITUNG	10
A STUFEN DER DREHBUCHENTWICKLUNG	15
A1 Pitch und Exposé	18
A2 Treatment	22
A3 Serienkonzept	24
A4 Drehbuch	26
B FIGUREN UND KONFLIKT	29
B1 Grammatik des filmischen Erzählens	30
B2 Figuren	33
• Drei Dimensionen	33
• Ziel	40
• Bedürfnis	46
• Charakterentwicklung	52
• Nebenfiguren	55
• Orchestrierung	58
• Fallhöhe	59
• Achillesferse und Vorgeschichtenverletzung	60
• Empathie	63
B3 Konflikt	71
• Konfliktaufbau	75
• Statische Konflikte	77
• Konflikte andeuten	79

B4	Emotionales Thema	80
B5	Mehrere Hauptfiguren	85
	• Dominante Figuren	85
	• Zwei Hauptfiguren	87
	• Drei, vier, fünf ...	88
C	AUFBAU	95
C1	Geschichte und Plot	96
	• 3-Akt-Struktur	99
	• Haupthandlung oder A-Plot	100
	• Nebenhandlungen	101
C2	Spielfilmstruktur	107
	• Acht Sequenzen	107
	• Wendepunkte	108
	• Der Aufbau	109
C3	Serienstruktur	128
	• Fallstruktur	131
	• Horizontal	135
	• Miniserie	140
	• Anthologien	142
	• Formate der Serien	143
C4	Kurzfilmstruktur	144
C5	Drehbuch – Elemente der Feinarbeit	147
	• Anfänge	147
	• Enthüllung	150
	• Entdeckung	152
	• Umkehrung	152
	• Andeuten – Ausführen	155
	• Titel	157

D	GRUNDLAGEN DER DREHBUCHENTWICKLUNG	163
D1	Spannung	164
D2	Plausibilität	170
D3	Genre	172
	• Genrekategorien	173
D4	Diversität	180
E	DIE KUNST DER ERFOLGREICHEN DREHBUCHENTWICKLUNG	185
E1	Akteure der Stoffentwicklung	186
	• Autor	186
	• Lektorat	188
	• Dramaturgie	191
	• Script Consultant	193
	• Script Doctor	195
	• Redaktion	196
	• Produktion	198
	• Showrunner/Headautorin	199
	• Writers' Room	202
E2	Besprechungen	206
F	ANALYSE DES STOFFS	215
F1	Breakdown	219
F2	Strukturdiagramm	222
F3	Fragen an den Stoff	224
F4	Die Kunst der Bewertung	227
F5	Der Markt	230

G	FAZIT	235
X	ANHANG	239
X1	Literatur	240
	• Drehbücher	243
X2	Index	244
X3	Abbildungsverzeichnis	246

VORWORT

Oliver Schütte habe ich viel zu verdanken. Durch ihn habe ich 1995 ein Seminar bei Linda Seger besucht und 1998 eins bei Christopher Vogler – US-Dramaturgenlegenden, die Oliver über die Master School Drehbuch, die er gegründet hat, ins Drehbuchentwicklungsland Deutschland (und damit ist nicht gemeint, dass hier damals Drehbücher gut entwickelt wurden) gelockt hat. Nicht nur habe ich bei diesen Seminaren Basics gelernt, sondern auch Kontakte geknüpft, ohne die meine Karriere gewiss nicht so einen guten Start gehabt hätte, und sogar Freunde gefunden. Aber natürlich sind diese beiden US-Dramaturgen schnell wieder abgetauscht – wer will schon im Berliner Winter sein, wenn er Malibu haben kann? Aber es blieb Oliver, der die Kunst des Drehbuchschreibens hierzulande kontinuierlich weitergebracht hat, indem er Autoren und Dramaturgen ausbildete. Und natürlich hat er uns Schreibern auch mit seinen Büchern geholfen. In ihnen vermittelt er klare, praktische Tipps und Grundlagenkenntnisse, ohne sich, wie einige seiner Kollegen, als Durchblicker zu gerieren. Ein guter Dramaturg hilft nun mal dem Autor, dessen Vision zu verwirklichen, er drückt ihm nicht seine eigenen Ideen auf, weil er sich insgeheim für einen besseren Schreiber hält, ohne überhaupt einer zu sein.

Ohne Olivers jahrzehntelange Tätigkeit hätte sich Deutschland nicht von dem einstigen Drehbuchentwicklungsland zu einem richtig guten Drehbuchentwicklungsland gemausert, das partiell international mithalten kann. Wenn wir alle so ambitioniert wie Oliver daran arbeiten, das Niveau noch weiter zu erhöhen, werden noch viel mehr deutsche Drehbuchautoren aufs internationale Level kommen. Auf geht's!

David Safier – Drehbuchautor und Schriftsteller;
u. a. *Mieses Karma; Miss Merkel; Berlin, Berlin*

**„Ein Film ist kein Traum,
den man erzählt, sondern
ein Traum, den wir Dank
einer Art von Hypnose
zusammen träumen, und
der kleinste Fehler im
Mechanismus weckt den
Schläfer auf und nimmt
ihm das Interesse an
einem Traum, der nicht
länger der seine ist.“**

JEAN COCTEAU (FRANZÖSISCHER SCHRIFTSTELLER
UND FILMREGISSEUR)

EINLEITUNG

Vor mehr als zwanzig Jahren erschien mein Buch *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Es war eines der ersten deutschsprachigen Werke, die sich mit der Stoffentwicklung für Filme beschäftigten. Es basierte auf der gleichnamigen Seminarreihe, die ich damals schon seit einiger Zeit durchführte. Im Unterschied zur anderen Literatur zu diesem Thema wendete es sich ausdrücklich nicht an Autoren, sondern hauptsächlich an die professionellen Drehbuchleser. Denn Ende des letzten Jahrhunderts gab es keine Aus- oder Weiterbildung, die den an der Entwicklung von Filmen Beteiligten Möglichkeiten gab, die dramaturgischen Fragen kennenzulernen.

Da zu dieser Zeit englischsprachige Literatur (neben Syd Field auch Linda Seger und Christopher Vogler) zu der Lektüre von Autoren, Redakteurinnen und anderen mit der Stoffentwicklung Beschäftigten gehörte, bezogen sich diese Werke naturgemäß ausschließlich auf amerikanische Beispiele. Um die Inhalte für die Leser hierzulande näher an die eigene Praxis heranzuholen, hatte ich in dem Buch ausnahmslos auf deutsche Filme verwiesen. Dabei reichte die Auswahl von damals aktuellen Kinoerfolgen (*Lola rennt*) bis zu Klassikern (von *Der blaue Engel* bis *Die Brücke*). Wenige Jahre später erschien die dritte Auflage, und als 2009 die vierte Edition veröffentlicht wurde, nutzte ich die Gelegenheit, das Buch zu überarbeiten und alte Beispiele durch zeitgemäße zu ersetzen. Außerdem ließ ich meine Erfahrungen in der dramaturgischen Arbeit der Jahre zuvor einfließen und nahm einige Ergänzungen vor.

Mehr als zwei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung von *Die Kunst des Drehbuchlesens* hat sich die Situation des Films vollständig gewandelt. Die neuen Streamingdienste (deren Auswirkungen ich in meinem Buch *Die Netflix-Revolution* beleuchtet habe)

verändern das Erzählen weitreichend, vor allem deshalb, weil das serielle Format stärker in den Vordergrund gerückt ist. Zwar ist die grundlegende Dramaturgie (die Aristoteles schon vor 2.000 Jahren beschrieben hat) gleich geblieben, aber neuartige Weisen der Narration haben zu heutigen dramaturgischen Erkenntnissen geführt.

Dies hat mich dazu gebracht, ein neues Buch zu schreiben. Es basiert in einigen Teilen auf *Die Kunst des Drehbuchlesens*, findet aber einen zeitgerechten Zugang und widmet sich darüber hinaus der Serie. Es beinhaltet aktuelle Beispiele und beschäftigt sich mit der Frage, wie erfolgreiche Stoffentwicklung gelingen kann. Das vorliegende Buch beschränkt sich nicht auf die dramaturgische Perspektive, sondern widmet sich ebenfalls der Art und Weise, wie eine kreative Atmosphäre im Team entstehen kann. Denn nicht nur die Autorinnen sind entscheidend für die Arbeit. Auch Produzentinnen, Redakteure und Dramaturginnen sind ein elementarer Bestandteil des Prozesses. Darum habe ich in diesem Buch ein ganzes Kapitel der Zusammenarbeit aller Beteiligten gewidmet, unter besonderer Berücksichtigung der Veränderungen im Serienbereich.

Die aktuellen Entwicklungen sind der Beginn einer neuen Ära. Sie werden in Deutschland (ebenso in Österreich und der Schweiz) den Arbeitsprozess und die Erzählweise grundlegend verändern. Dieses Buch will allen eine Unterstützung bieten, die an der Drehbuchentwicklung beteiligt sind.

Für diejenigen, die professionell mit Drehbüchern zu tun haben, ist es erforderlich, über fundierte Kenntnisse des Erzählens von Geschichten zu verfügen. Nicht nur der Autor, der meist die Idee hat und diese dann umsetzt, sollte umfassende dramaturgische Kompetenz besitzen, um seine Vision umsetzen zu können. Erst recht eine Produzentin muss ein gutes Buch von einem nicht ausgereiften unterscheiden können und – viel wichtiger – die Fehler eines Drehbuchs, das ihr gefällt, erkennen und verbessern helfen. Das gilt gleichermaßen für Dramaturgen und Redakteurinnen wie für Regisseurinnen.

Im ersten Kapitel werden die Stufen der Drehbuchentwicklung erläutert. Denn zu der erfolgreichen Entstehung von Filmen und Serien gehört ein kollektiver Prozess, der mit der Idee beginnt und über verschiedene Phasen zum Drehbuch führt. Und gerade hier werden die wichtigsten Weichen gestellt.

Im zweiten Teil werden die relevantesten erzählerischen Grundlagen beschrieben (und hier greife ich auf *Die Kunst des Drehbuchlesens* zurück). Dabei stehen die Figuren an vorderster Stelle, weil sie den Beginn jeder Drehbuchentwicklung darstellen. In diesem Zusammenhang gehe ich auch auf den Konflikt ein, der für alle Geschichten und ihre Akteure im Mittelpunkt steht. Die Bedeutung des dramaturgischen Themas soll dadurch hervorgehoben werden, dass es vor der Struktur erläutert wird.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Aufbau und unterteilt sich in die Spielfilm-, die Serien- und die Kurzfilmdramaturgie. Die Grundlagen der Drehbuchentwicklung wie Spannung, Genre und – in der Zukunft besonders wichtig – Diversität werden im vierten Abschnitt veranschaulicht.

Neben den dramaturgischen Fragen, die im Ablauf eine entscheidende Aufgabe haben, gehört aber ebenso ein Verständnis dazu, welche Rollen die unterschiedlichen Partner in der Drehbuchentwicklung spielen. Darum widmet sich das fünfte Kapitel den Funktionen, die alle Beteiligten innehaben. Denn die Arbeit ist eine kollaborative und findet selten nur am Schreibtisch statt. Der stille Poet, der mit seinem Regenschirm in seiner Dachkammer schreibt, wird im Filmbereich nicht weit kommen. Und eine der meistunterschiedlichen Phasen der Entwicklung sind die Besprechungen, die jede Fassung begleiten. Oftmals haben die Teilnehmer keine Ausbildung in diesem Bereich und zerstören darum den kreativen Prozess. Ein ausschlaggebender Punkt ist deshalb die Kenntnis über die gelungene Gesprächsführung.

Der sechste und letzte Teil beschäftigt sich mit der Analyse von Stoffen und erläutert Hilfsmittel, die die professionelle Arbeit in der Drehbuchentwicklung unterstützen.

Bei allen hier zitierten Werken handelt es sich um deutschsprachige Kino-, Fernseh- oder Streamingproduktionen (wie schon bei *Die Kunst des Drehbuchlesens*). Es gibt seit vielen Jahren herausragende deutsche Filme und Serien, an denen sich die Dramaturgie eines Drehbuchs erläutern lässt. Dies ist der Grund, warum darauf verzichtet wurde, in diesem Buch *Casablanca*, *Avengers* oder *Breaking Bad* zu zitieren.

Ich werde sowohl die weibliche als auch die männliche Form der Bezeichnungen verwenden. Somit sind, wenn von Drehbuchautorinnen die Rede ist, genauso die Drehbuchautoren gemeint (und natürlich umgekehrt).

A

STUFEN DER DREHBUCH- ENTWICKLUNG

A1	18 Pitch und Exposé
A2	22 Treatment
A3	24 Serienkonzept
A4	26 Drehbuch

A Stufen der Drehbuchentwicklung

Die Drehbuchentwicklung durchläuft gewöhnlich verschiedene Stufen, die aufeinander aufbauen. Schritt für Schritt nähert sich die Autorin ihrer endgültigen Drehfassung. Der Anfang ist manchmal ein Exposé, das die Geschichte auf ca. fünf Seiten zusammenfasst. Das darauffolgende zehn- bis zwanzigseitige Treatment stellt in Form einer Erzählung den geplanten Film dar. Inzwischen hat sich im deutschsprachigen Raum das sogenannte „Bildertreatment“ (oder auch „Step-Outline“) als eine weitere mögliche Stufe durchgesetzt. Dieses nur für den internen Gebrauch geeignete Papier listet alle Szenen mit einer stichwortartigen Inhaltsbeschreibung auf. Es wird in manchen Fällen von den Autoren erstellt, um einen Überblick über den Handlungsablauf zu gewinnen. So können Fragen geklärt werden, die die Entwicklung der Haupthandlung, die Nebenhandlungen und die genaue Platzierung der Ankerpunkte betreffen. Das Drehbuch baut auf diesen Vorlagen (sei es Exposé oder Treatment) auf. Es wird bis zur Drehfassung entwickelt.

Serien beruhen im Allgemeinen auf einem Serienkonzept, das den Abnehmern vorgelegt wird, damit sie darüber entscheiden können, ob sie den Vorschlag weiterverfolgen wollen. Dieses Papier (das heutzutage meist ein verschicktes PDF ist) stellt die erste Stufe dar. Es wird oftmals mit Bildern ergänzt, die die Stimmung der geplanten Serie verdeutlichen.

Die Anforderungen an die Beschäftigung mit dem Stoff sind vom jeweiligen Entwicklungsschritt abhängig. Im Exposé und Treatment wird es gewöhnlich erst mal um die Figuren, die Struktur oder die Genrefrage gehen. Auch die ersten Fassungen eines Drehbuchs werden sich noch auf die grundlegenden Punkte konzentrieren. Später in der weiteren Arbeit geht es darum, sich mit den Szenen, den Dialogen und den Fragen der Feinarbeit auseinanderzusetzen.

Stoffentwicklung (von 9 Monaten bis 4 Jahren)					
	Idee	Exposé	Treatment	Drehbuch	
Fassung		1. + 2. + ff.	1. + 2. + ff.	1. + 2.	3. + 4. + ff.
Fragen	Konflikt- potenzial	Hauptfigur Konflikt Genre grund- sätzliche Struktur inhaltliche Fragen	Hauptfigur Konflikt Genre grund- sätzliche Struktur inhaltliche Fragen Neben- figuren	Struktur Figuren inhaltliche Fragen Neben- figuren	Figuren Dialoge Szenen Beginn des Drehbuchs inhaltliche Fragen

Abb. 1: Stoffentwicklungsablauf

A1 PITCH UND EXPOSÉ

Die Schriftstellerin Patricia Highsmith ist bekannt durch ihre Krimis und Thriller. Ihr erster Roman *Strangers on a Train* (*Der Fremde im Zug*) wurde 1951 von Alfred Hitchcock verfilmt und begründete ihren Weltruhm. Highsmith hat aber nicht nur fiktionale Bücher geschrieben, sondern auch einige Werke über das Schreiben selbst. In ihrem bekanntesten Bestseller zu diesem Thema – *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt* – prägte sie den Begriff der Ideenkeime.

Sie berichtet ausführlich über ihre eigenen Erfahrungen mit diesen besonderen Momenten, wenn Ideenkeime auftauchen: „Ich erkenne sie an einer gewissen Erregung, die sie sofort mit sich bringen, ähnlich der Erregung der Freude an einem guten Gedicht oder einer Gedichtzeile“ (Highsmith 1990: 14; Übers. d. A.). Als ein Beispiel für einen Ideenkeim führt sie die Grundlage ihres ersten Romans *Strangers on a Train* an (der ja später als Film Aufsehen erregt hat). Sie beschreibt diesen Einfall, den sie eines Tages plötzlich hatte: Zwei Menschen treffen eine Vereinbarung. Jeder soll den Feind des anderen umbringen, damit auf diese Weise ein perfektes Alibi aufgebaut werden kann.

Wer den Film kennt oder den Roman gelesen hat, wird genau diesen Ideenkeim wiedererkennen. Wichtig war ihr, dass in diesen Keimen immer die Atmosphäre des angehenden Werks impliziert ist. Und sie wies darauf hin, wie wesentlich es ist, diese Ideen als solche wahrzunehmen und zu notieren. Auch um zu einem späteren Zeitpunkt hierauf zurückgreifen zu können, denn manche sind allein nicht ausreichend. Sie brauchen einen zweiten Keim, damit eine originelle Geschichte entstehen kann. Autorinnen bedürfen also einer

„Ideenkeime können also klein oder groß sein, einfach oder komplex, fragmentarisch oder annähernd vollständig, still oder beweglich. Die Hauptsache ist, dass man sie erkennt, wenn sie auftauchen.“

PATRICIA HIGHSMITH (SCHRIFTSTELLERIN)

Antenne, um Ideenkeime zu erkennen. Einige tragen diese kurzen Einfälle mit sich herum, bevor sie weiter darüber nachdenken, andere probieren sie bei ihren Mitmenschen aus, indem sie sie erzählen und die Reaktion abwarten.

Der nächste Schritt kann ein Pitch sein, der professionell aufbereitet ist. In der Praxis sind mündliche Pitches für einen Stoff eher selten. Zwar gibt es immer noch Veranstaltungen, bei denen Autorinnen ihre Ideen einem interessierten Publikum vorstellen, aber diese lassen sich an einer Hand abzählen und sind heutzutage verstärkt auf Serien ausgerichtet. Erfahrene Autoren mit guten Kontakten zu Redakteurinnen oder Produzenten werden ihre Vorschläge schon

A Stufen der Drehbuchentwicklung

einmal bei einem persönlichen Treffen mündlich präsentieren, viele scheuen allerdings diese Situation eher und versenden lieber E-Mails mit einer kurzen schriftlichen Vorstellung. Letztendlich läuft es auf das Gleiche hinaus, denn auch der verbale Pitch will vorbereitet und vorher aufgeschrieben sein. Unabhängig davon, ob Autoren planen, ihre Idee anderen zu pitchen, ist es zu empfehlen, im Laufe der Stoffentwicklung einen solchen zu schreiben und immer wieder daran zu arbeiten. Schließlich führt dies dazu, sich klar zu werden, was erzählt werden soll. Diejenigen, die einen Entstehungsprozess begleiten, sollten die Autorinnen ermuntern, einen Pitch zu erstellen. Auf diesem Wege wird einerseits deutlich, ob es einen Fokus für die Geschichte oder die Serie gibt, und auf der anderen Seite, ob alle die gleiche Vision teilen.

Eine Länge für einen Pitch ist nirgendwo festgeschrieben. Einige Veranstaltungen geben eine maximale Dauer vor, aber sogar hier existieren unterschiedliche Zeiträume. Trotzdem ist jeder Autor gut beraten, eine solche Vorstellung grundsätzlich kurz zu halten.

In einem Pitch sollte deutlich werden, welches Format geplant ist (z. B. „Es handelt sich um eine sechsteilige Miniserie.“), und der Ton der Geschichte sollte erkennbar sein, entweder indem er benannt wird („Es handelt sich um eine komödiantische sechsteilige Miniserie.“) oder indem der Ton der Präsentation dem Genre entspricht.

Entscheidend ist, die Aufmerksamkeit der Leserin oder Zuhörerin zu gewinnen und das Interesse an der Geschichte zu wecken. Aus diesem Grund ist es hilfreich, einen packenden und faszinierenden Einstieg zu wählen.

Es geht in einem Pitch nicht darum, den Ablauf zu erzählen. Die nacherzählten Handlungsabläufe sind in den meisten Fällen langweilig. Die Leserinnen oder Hörer sollten Fragen stellen, neugierig geworden sein und den Ton, die grundlegende Idee und den Konflikt verstanden haben. Der Pitch für eine Serie beinhaltet auch die geplante Entwicklung nach der ersten Staffel.

Der erste schriftliche Schritt ist aber meist das Exposé, das die Handlung auf ca. fünf bis acht Seiten zusammenfasst. Hier können sich die Autorinnen klar werden, welche Geschichte sie erzählen wollen. Diese Werkstufe umfasst bereits den gesamten Handlungsablauf und hat kein offenes Ende (um vorgeblich Spannung auf den Schluss aufzubauen). Der kurze Text verzichtet auf Dialoge und beschränkt sich auf die Handlung. Aus ihm sollte klar der Kern hervorgehen, dies bedeutet, dass die Hauptfigur(en) eindeutig ist bzw. sind und dass der Hauptkonflikt erkennbar ist.

Die Konzentration auf den Erzählbogen ist die Herausforderung beim Schreiben eines Exposés. Darum werden oft die Nebenhandlungen nicht ausgeführt, auch wenn die Autorin sie bereits im Kopf hat. Der wichtigste Punkt ist die Originalität. Sind Figuren und Hauptkonflikt schon oft erzählt worden? Oder handelt es sich um einen Kern, der ein Alleinstellungsmerkmal aufweist? Autoren sollten sich besonders in dieser Phase diese Frage immer wieder stellen. Noch ist es Zeit, die Geschichte in einem Ordner „Ideen“ auf der Festplatte abzulegen. Vielleicht ergibt sich später ein zweiter Impuls, der dem Ganzen einen speziellen Dreh gibt. Denn die Leser eines Exposés werden sich unterbewusst die gleiche Frage stellen. Meist haben die Adressaten dieses Papiers schon Hunderte oder Tausende dieser Entwürfe gelesen. Sie wissen, dass es Zeit und Energie kostet, sich weiter mit dem Projekt zu beschäftigen. Darum ist es einfacher, es abzulehnen als positiv darauf zu reagieren. Wenn das Alleinstellungsmerkmal aber erkennbar ist, werden sie Feuer fangen.

Es versteht sich von selbst, dass das Exposé dramaturgisch stimmig sein muss. Eine vielschichtige Hauptfigur, eine klar aufgebaute Handlung und eindeutige Wende- und Höhepunkte sind entscheidend für das Gelingen. Für professionelle Leser sollten Unklarheiten in der Dramaturgie nicht dazu führen, das Werk abzulehnen, wenn die grundlegende Geschichte und ihre Figuren fesselnd sind. Denn genau das ist erfolgreiche Drehbuchentwicklung: die richtigen Fragen stellen und gemeinsam an wirkungsvollen Lösungen arbeiten.

A2 TREATMENT

In manchen Fällen ist der erste Schritt das Treatment. Dieses Papier beschreibt – ähnlich wie das Exposé – die Haupthandlung, ergänzt es aber durch alle Nebenhandlungen und einer etwas ausführlicheren Erzählung. Auch hier sollte – bis auf wenige Ausnahmen – auf die Dialoge verzichtet werden.

Wer die Leserinnen packen will, findet einen spannenden und fesselnden Einstieg. Oft ist der erste Absatz szenisch erzählt und steigt konkret in die Geschichte ein. Es besteht die Gefahr, im weiteren Verlauf ebenso detailliert zu schreiben und dadurch über die magische Grenze von 20 Seiten zu geraten. Dies gilt als Limit, das nicht überschritten werden sollte, weil kaum jemand bereit ist, sich mit sehr extensiven Treatments zu beschäftigen (wenn er oder sie das Papier zum ersten Mal liest).

Natürlich trifft ebenfalls für dieses Format zu, dass es dramaturgisch stimmig aufgebaut und dass die Figuren und der Hauptkonflikt klar erkennbar sein sollten. Dabei ist ein entscheidender Punkt, dass der Konflikt nicht zu lange auf sich warten lässt, um die Geduld der Leserin nicht zu strapazieren. Wer nach acht Seiten immer noch nicht verstanden hat, in welche Geschichte die Protagonistin verwickelt ist, wird langsam ungeduldig werden.

Für die Leser des Treatments gilt – wie beim Exposé –, dass einzelne Fragen nicht dazu führen sollten, das Projekt abzulehnen. Wichtig ist, ein Gespür zu besitzen, ob der Kern tragfähig und originell ist. Dafür ist es notwendig, den Hauptkonflikt der Handlung herauszuarbeiten. Wer sich zum ersten Mal mit einem Treatment beschäftigt, sollte den Protagonisten, das Ziel und die Gegenkraft benennen. Wenn dies nicht gelingt, dann besitzt die Geschichte vielleicht gar keinen Konflikt. Es ist durchaus möglich, dass einer

existiert, er aber nicht ausreichend Potenzial aufweist, um eine Filmhandlung zu tragen. Wie groß ist die antagonistische Kraft, wie schwierig wird es für die Hauptfigur, ihr Ziel zu erreichen? Und wie außergewöhnlich ist diese Konstellation?

A3 SERIENKONZEPT

Das Konzept für eine Serie ist grundsätzlich anders aufgebaut als der Entwurf für einen Spiel- oder Fernsehfilm. Dabei spielt es keine Rolle, ob es eine Miniserie oder eine langlaufende Serie ist. Die schriftliche Unterlage für Serien sind heutzutage oft grafische Meisterleistungen, die es mit Hochglanzmagazinen aufnehmen können. Autoren, die in diesem Gebiet kaum Erfahrungen besitzen, werden oft nur den reinen Text erstellen, der dann von der Produktionsfirma gestaltet wird.

Der Aufbau eines Konzepts ist nicht festgelegt, und es gibt einen großen Spielraum in der Ausgestaltung. Meist steht am Anfang eine Logline, die packend und informativ zugleich die Grundidee der Serie vorstellt. Es folgt eine kurze maximal einseitige Präsentation des wesentlichen Inhalts.

Sollten wichtige Hintergrundinformationen notwendig sein (über historische Ereignisse etc.), dann folgen sie nach dieser Einführung. Im Gegensatz zum Treatment für ein Einzelstück werden noch vor der Handlung die Figuren vorgestellt. Denn sie sind das tragende durchgehende Element für alle Episoden und Staffeln. Aus diesem Grund sind sie der Kern und werden prominent präsentiert. Auf maximal einer Seite für jede Figur werden ihre drei Dimensionen beleuchtet. Ein fataler Fehler ist es, hier den Lebenslauf zu beschreiben. Es geht nicht darum, die Vergangenheit zu beleuchten, sondern die Charaktereigenschaften aufzuzeigen, die die Figur im Laufe der Serie immer wieder in Konflikte bringt. Die Handelnden sollten mitreißend sein, denn sie werden alle Folgen (acht, 20 oder mehr) tragen und das emotionale Erleben der Zuschauerinnen prägen. Konzepte, die hier eindimensionale Entwürfe präsentieren, werden den Schreibtisch der Verantwortlichen in Richtung Papierkorb verlassen. Packend sind

Figuren, die nicht nur eine Oberfläche besitzen, sondern zu Entdeckungen einladen. Schon in den Beschreibungen sollte angedeutet werden, dass es Geheimnisse und Brüche gibt (allerdings nicht als plumpe Behauptung, sondern emotional nachvollziehbar).

Erst im Anschluss werden kurze Exposés der einzelnen Episoden aufgeführt. Es ist üblich, dass der Pilot ausführlicher erzählt wird als die weiteren Folgen. Meist umfasst die erste Folge ca. vier Seiten und alle anderen die Hälfte. In vielen Fällen ist es sinnvoll, in einem Ausblick sichtbar zu machen, wie es in den folgenden Staffeln weitergeht.

Der wichtigste Punkt in einem Serienkonzept ist, dass das Alleinstellungsmerkmal der Idee deutlich wird. Da sich die Zuschauerinnen empathisch mit den Protagonisten verbinden wollen, besteht dieses Kriterium in originellen Figuren, die in einen außergewöhnlichen Konflikt verwickelt wird. Ebenso greifbar muss der Ton, in dem die Serie erzählt wird, herausgestellt werden.

A4 DREHBUCH

In manchen Fällen wird nach dem Treatment, das ähnlich wie ein Roman in Prosa verfasst ist, ein sogenanntes „Bildertreatment“ erstellt. In dieser Zwischenstufe werden sämtliche Szenen in einer kurzen Beschreibung ohne Dialoge (max. ein bis zwei Sätze) aufgelistet. Sinnvoll ist dieser Schritt immer dann, wenn noch einmal grundsätzlich über den genauen Ablauf der Geschichte nachgedacht werden soll. Denn hier kann auf wenigen Seiten (ca. fünf bis acht) ein schneller Überblick gewonnen werden. Die Beteiligten sind mit diesem Papier in der Lage, sich die Entwicklung der Handlung und die Verzahnung der Nebenhandlungen einmal präziser anzuschauen. Ein stimmiges Bildertreatment ermöglicht es der Autorin, im nächsten Schritt fokussiert die Arbeit an den Dialogen und Szenen vorzunehmen. Es gilt allerdings ein ungeschriebenes Gesetz, dass niemals, keinesfalls und zu keiner Zeit ein solches Papier jemand lesen darf, der die Geschichte nicht gut kennt. Es ist für Außenstehende nicht verständlich, weil es Abläufe in kryptischen Sätzen zusammenfasst („Es kommt zum Streit und Kuss.“) und die Rezipienten ablehnend reagieren und den Wunsch verspüren werden, das Papier aus dem Fenster zu werfen.

Der finale Schritt jeder Stoffentwicklung ist das Drehbuch. Hier entsteht ein eigenständiges Werk, das als Vorlage für den Film dient. Absurderweise gilt immer noch die alte Regel, dass eine Seite eine Minute im fertigen Film bedeutet. Zwar ist es statistisch nicht wirklich haltbar, doch das Prinzip wird heute ebenso angewendet wie vor Jahrzehnten. So umfassen Drehbücher für Kinofilme oder Fernsehspiele 90 bis 120 Seiten, Serienfolgen von 45 Minuten dementsprechend ca. 45 bis 50 Seiten.

Ein Drehbuch wird selten in der ersten Fassung verfilmt. Im Durchschnitt sind drei bis sechs Bearbeitungen nötig, bis alle Beteiligten zufrieden sind. Es hat allerdings auch schon Stoffentwicklungen gegeben, bei denen die Autoren 15 Mal oder häufiger zum Computer greifen mussten. Wenn es zu viele Versionen gibt, deutet das darauf hin, dass irgendwo „der Wurm drin ist“. Es ist aber nicht unbedingt die Unfähigkeit des Autors, sondern manchmal liegt es an den anderen Partnern, dass die Entwicklung sich über Jahre hinzieht. Genau das stellt jedoch den Unterschied zwischen einer nicht professionellen und einer produktiven Drehbuchentwicklung dar. Alle – von der Autorin bis zum Regisseur – kennen ihr Handwerk und arbeiten kreativ und konstruktiv als Teil des Prozesses daran, ein wirkungsvolles und erfolgreiches Drehbuch zu verfassen. Dann wird es in den meisten Fällen nicht notwendig sein, auf dem Titelblatt zu vermerken: „12. Fassung“.

B

FIGUREN UND KONFLIKT

B1	30 Grammatik des filmischen Erzählens
B2	33 Figuren
B3	71 Konflikt
B4	80 Emotionales Thema
B5	85 Mehrere Hauptfiguren

B1 GRAMMATIK DES FILMISCHEN ERZÄHLENS

Wer eine Geschichte erzählt, wird dies immer für andere Menschen tun. Und wenn etwas zum Besten gegeben wird – unabhängig vom Medium, in dem es geschieht –, führt das bei den Adressaten zu einer Reaktion. Es ist unmöglich, dass es keine Resonanz gibt, denn auch einschlafen oder sich langweilen ist eine Rückmeldung. Und die Wirkung ist abhängig davon, was und wie es ausgeführt wird. Dies ist die Basis allen – also auch des filmischen – Erzählens: Die Erzählerin ruft bei ihrem Publikum eine Antwort hervor, die dadurch bedingt ist, was und wie sie es erzählt. Der Autor eines Drehbuchs ist sich dieser Tatsache immer bewusst – ob er sie so formulieren könnte oder nicht, spielt dabei keine Rolle.

Wie diese Verbindung zwischen dem Erzählen und dem Publikum aussieht, darüber wurden in mehr als 2.000 Jahren Erfahrungen gesammelt. Aristoteles war der Erste, der diese Erkenntnisse zusammengefasst hat. Aber auch er hat seine Analysen aufgrund vieler existierender Theaterstücke erarbeitet. Es handelt sich bei den dramaturgischen Prinzipien also nicht um Gesetze, die zu irgendeinem Zeitpunkt erlassen wurden, sondern um Erfahrungen, die sich zu Leitlinien verdichtet haben. Von dem griechischen Denker über Lessing bis heute hat es immer wieder Gelehrte gegeben, die sich mit der Dramaturgie des Erzählens befasst haben.

Die Filmkunst ist noch jung, erst knapp über 100 Jahre alt. Trotzdem existieren auch auf diesem Gebiet Untersuchungen, in denen

festgestellt wurde, dass es Übereinstimmungen mit den anderen Formen der Narration, dem Roman oder dem Theater gibt, aber auch, dass Spezifika bestehen, die nur für den Film zutreffen.

Es existiert heutzutage eine Grammatik des filmischen Erzählens. Sie ist auf Erfahrungen aufgebaut. Filmemacherinnen und Drehbuchleser sollten sie kennen und sei es nur, um sie zu hinterfragen – so wie Jean-Luc Godard es getan hat, der meinte, dass jede Geschichte einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss habe, es frage sich nur, in welcher Reihenfolge.

Die Drehbuchautorin braucht ein grundlegendes Verständnis von der Dramaturgie, weil sie ihre Ideen und Figuren wirkungsvoll anordnen und aufbauen sollte. Natürlich kann sie sich ins kalte Wasser stürzen und einfach drauflosschreiben. Aber es ist sinnvoller und zeitsparender, die Erfahrungen der letzten 120 Jahre zu kennen und jeweils zu entscheiden, ob sie hilfreich sind oder nicht.

Der professionelle Leser sollte diese Leitlinien ebenfalls verstehen, allerdings ein Drehbuch bei der ersten Lektüre nicht nur mit der dramaturgischen Messlatte analysieren. Wer ein Skript liest, kann immer voraussetzen, die Vorlage zu einem spannenden, bewegenden Film in der Hand zu haben, er sollte sich nicht auf die Suche nach den Wendepunkten und dem Ende des zweiten Akts begeben. Lesen macht Spaß! Die Dramaturgin, Redakteurin oder Produzentin sollte am besten schriftlich festhalten, an welcher Stelle im Text ihr Interesse nachlässt, zu welchem Zeitpunkt sie anfängt, an etwas anderes zu denken, oder wann sie einen Punkt nicht versteht. Wenn sie das Buch nicht beiseitegelegt hat, sondern mit Spannung dem Verlauf der Geschichte gefolgt ist, dann ist das ein gutes Zeichen. Erst nach dem Lesen formt sich ein Bild im Kopf.

Anschließend sollte die professionelle Leserin die dramaturgischen Fragen stellen und die Elemente eines Drehbuchs einzeln untersuchen. Die Kunst besteht darin, die Ursachen für die Fehler zu erkennen. Denn nichts ist einfacher, als ein Skript zu lesen und

B Figuren und Konflikt

zu behaupten, es sei nicht dynamisch genug oder die Figuren seien noch nicht interessant.

Ein Drehbuchautor muss diese Regeln beherrschen, um die Reaktion des Publikums zu beeinflussen, und die Leserin eines Drehbuchs ebenfalls, um nicht zu sagen: jene erst recht.

B2 FIGUREN

Ein Film ist ca. 90 Minuten Aktion und eine Serie besteht oft aus mehr als 20 Stunden Plot. Aber eine Handlung ohne einen Handelnden oder eine Handelnde gibt es nicht. Das Rückgrat filmischen Erzählens wird deshalb immer der oder die Handelnde, also der Mensch oder eine menschähnliche Figur, sein. In wenigen Ausnahmen – vor allem in Animationsfilmen – sind die Hauptfiguren Tiere (*Der kleine Rabe Socke*) oder andere nicht menschliche Lebewesen (*Die Heinzels – Rückkehr der Heinzelmännchen*). Diese werden allerdings mit menschlichen Charaktereigenschaften, insbesondere Emotionen, ausgestattet.

Dies ist der Grund, warum eine Drehbuchautorin die Grundlagen der Entwicklung von Figuren gut kennen muss, bevor sie anfängt, eine Geschichte zu entwickeln. Nur so können die Handlungen und somit der Ablauf der Erzählung stimmig sein.

Für die professionelle Leserin ist es wiederum unverzichtbar, mit den Kriterien einer filmischen Figur und ihrer Umsetzung vertraut zu sein, um ein Drehbuch analysieren zu können.

Drei Dimensionen

Jeder Mensch lässt sich unter drei Aspekten betrachten: physiologisch, soziologisch und psychologisch. In vielen Drehbüchern werden Figuren in diesen Dimensionen nicht vollständig ausgeführt, sondern bleiben lediglich Stereotypen oder Klischees. In diesem Fall muss deutlich zwischen dem Drama und der Komödie unterschieden werden. In einem Film oder einer Serie, mit dem der Autor Lachen erzeugen will, ist es ab und an durchaus sinnvoll, wenn der Erzähler mit Stereotypen arbeitet. In manchen Momenten ist er sogar

darauf angewiesen. Eine gute Komödie unterscheidet sich von einer schlechten dadurch, dass die Autorin trotz der klischeehaften Zeichnung eine Liebe zu ihren Geschöpfen entwickelt. Die Witze dürfen nicht auf Kosten der Figuren gehen und sie damit denunzieren. Die menschlichen Schwächen müssen mit Zuneigung und Sympathie gezeigt werden.

Von den drei Dimensionen ist die *physiologische* am einfachsten zu erkennen. Im Film ist die äußere Erscheinung das Erste, was die Zuschauer von einer Figur wahrnehmen. Hier ergibt sich zugleich der entscheidende Unterschied zwischen der Vorlage und dem fertigen Produkt. Im Drehbuch wird es nicht gelingen, diese Dimension so umfassend zu veranschaulichen, wie es der Film durch die Präsenz des Schauspielers ermöglicht. Im Allgemeinen beschränkt sich ein Skript auf eine kurze, knappe Beschreibung, die lediglich einen Hinweis auf das geben kann, was die Zuschauerinnen im Film später sehen werden.

Trotzdem ist es für das Drehbuch von Wichtigkeit, welche Physis eine Figur besitzt. Es ist ein Unterschied, ob sie sportlich oder behäbig ist. Die Erfahrungen des aus Afrika kommenden Flüchtlings Francis in *Berlin Alexanderplatz* sind von seiner physiologischen Dimension geprägt. Und auch Ali „Toni“ Hamadys (*4 Blocks*) Attribute in dieser Kategorie bestimmen die Handlung der Serie.

Deren wichtigsten Merkmale sind:

- Geschlecht
- Alter
- Größe
- Herkunft
- Figur
- Haarfarbe und Frisur
- körperlicher Zustand

Manche Figuren in Drehbüchern erfüllen – so scheint es – die Norm und bestätigen Klischees: die „langbeinige Blondine“, der „gutaus-

sehende Italiener“ oder der „Bösewicht mit der Narbe im Gesicht“. Diese schematischen Figuren beziehen sich meist nur auf einen Ausschnitt aus der Realität. Stereotypen sind generalisiert und nicht individuell. Je spezifischer eine Figur ist, desto reicher ist sie. Und je weniger dies in einem Drehbuch behauptet, sondern gezeigt wird, umso besser.

Insbesondere in den letzten Jahren hat sich eine Sensibilität in Bezug auf die Diversität entwickelt. Es ist wichtig, dass die Figuren eines Films oder einer Serie die Lebenswirklichkeit abbilden. Das beginnt bei der Frage, wie viele weibliche Hauptfiguren erzählt werden, und geht bis zum Vorhandensein von queeren Figuren oder People of Color im Ensemble. Aus diesem Grund sollte gerade in dieser Kategorie darauf geachtet werden, dass die Handlungsträger nicht zu homogen und stereotyp gezeichnet sind. Dabei spielt eine wichtige Rolle, dass dies eher beiläufig passiert und nicht jede Abweichung vom Klischee thematisiert werden muss. Vor allem aber, dass Vorurteile nicht blind in die Figurenzeichnung übernommen werden („der arabische Terrorist“).

Die zweite ist die *soziologische* Dimension. Hierzu gehören sämtliche Fakten, die sich aus der sozialen Geschichte und Gegenwart der Akteure ergeben. In welchem Umfeld ist die Figur aufgewachsen und in welchen Rollen agiert sie heute?

Hier wird die Auswirkung auf das Drehbuch schon deutlicher. Natürlich reagiert ein Stahlarbeiter anders als das Vorstandsmitglied eines Konzerns.

Auch hier lässt sich ein Steckbrief schreiben:

- Schichtzugehörigkeit
- Ausbildung
- Beruf
- Religion
- Familienstand
- Stellung in der Gemeinschaft
- soziales Umfeld

B Figuren und Konflikt

- Hobbys
- Kleidung

Interessante Figuren sind in einer Vielzahl von sozialen Rollen und von Zusammenhängen zu sehen. Sie sind oft ambivalent und widersprüchlich gezeichnet. Sie sind Resultat ihrer eigenen Geschichte, die in ihrem Handeln durchscheint.

Stereotypen werden nur in einem begrenzten Rahmen und wenigen sozialen Rollen gezeigt. Ein klischeehaftes Drehbuch greift nicht die Vielzahl der verschiedenen Gruppen in unserer heutigen Gesellschaft (oder der im Werk festgelegten Zeit) auf, sondern beschränkt sich auf einen kleinen Ausschnitt. Vorsicht ist immer dann geboten, wenn die Figuren übereinstimmende soziale Erfahrungen erlangt haben und in vergleichbaren Umständen leben.

Selbstverständlich ist es manchmal für die Geschichte erforderlich, dass alle Figuren über einen einheitlichen Erfahrungshorizont verfügen. Aber wenn das gesamte Ensemble der Figuren ähnliche soziologische Aspekte aufweist, dann sollte sich die Autorin oder die professionelle Leserin fragen, ob dies für die Erzählung notwendig ist.

Nach den beiden äußeren Dimensionen einer Figur befasst sich die dritte mit den inneren, den *psychischen* Faktoren: Jede Person und jede Filmfigur hat den ihr eigenen Charakter, der wiederum aus Hunderten von Merkmalen besteht. So lässt sich der Charakter eines Menschen anhand verschiedener Kategorien bestimmen. Deren jeweilige Ausformung determiniert den Charakter. Ein Bereich ist z. B. der Umgang mit Geld oder Besitz. Die Möglichkeiten reichen hier von geizig bis spendabel – mit allen Zwischenstufen.

Die Autorin hat die Aufgabe, die Charaktermerkmale für ihre Hauptfiguren und, natürlich in anderer Form, für alle übrigen Figuren zusammenzusetzen. Sie muss sich über viele Dinge im Klaren sein, auch wenn sie nicht in ihrem Buch erscheinen.

Für die Leserin lassen sich einige ausgewählte psychologische Merkmale durch den Steckbrief analysieren:

- Sexualeben
- Moral
- Werte
- Ambitionen
- Temperament
- Haltung gegenüber dem Leben
- Süchte
- intellektuelle Qualitäten
- Phobien
- Abneigungen

Auch hier ist die Gefahr groß, dass die Figuren Stereotypen bleiben. Sie besitzen in der Regel nur eine Eigenschaft. Sie sind z. B. sexy, gewalttätig, gierig oder manipulativ – je nachdem, in welchem Wesensmerkmal sie in der Geschichte agieren müssen. Eine interessante Figur geht darüber hinaus und verfügt über Tiefe. Neben den offensichtlichen, „einfachen“ Charaktermerkmalen zeigt sie andere, manchmal sogar gegenläufige Züge. So ist die faszinierende Hauptfigur nicht nur stark und gut, sondern besitzt zugleich Schwächen. Eine spannende Antagonistin ist nicht nur böse, sie zeichnet sich auch durch positive psychische Aspekte aus. Diese Vielschichtigkeit gilt insbesondere für das Drama; in der Komödie ist es eher möglich, mit eindimensionalen Figuren zu arbeiten.

Stereotypen sind oft passiv. Nicht sie bestimmen die Geschichte, sondern sie werden durch die Geschichte bestimmt. Facettenreiche Figuren handeln im Gegensatz dazu meist von innen heraus und werden nicht durch die Erzählung determiniert. Sie beeinflussen das Geschehen und prägen dadurch das Ergebnis.

Tritt in einem Drehbuch eine Häufung von Stereotypen auf, dann wird die Geschichte nur in klischeehaften Handlungen erzählt werden können.

B Figuren und Konflikt

Wer einen Stoff intensiv liest, sollte für die wichtigen Figuren einen Steckbrief anfertigen. Dabei sollten die Aspekte ausgefüllt werden, die einerseits direkt in dem Drehbuch zu lesen sind – hierzu zählen alle Informationen, die in den Regieanweisungen oder in den Dialogen zu finden sind –, andererseits aber auch die Angaben, die nur indirekt herauszulesen sind. So ist eine Figur, die jeden Sonntag in die Kirche geht, wahrscheinlich „religiös“. Je einfacher es ist, diese Personenbeschreibung auszufüllen, desto konkreter und interessanter wird die Figur im Drehbuch sein.

Als Beispiel der ausgefüllte Steckbrief des Schulbegleiters Micha aus *Systemsprenger*, verfasst aufgrund des Drehbuchs:

Name	Micha Heller
Geschlecht	männlich
Alter	34
Größe	
Herkunft	
Figur	schlank
Haarfarbe und Frisur	kurz geschorene Haare
körperlicher Zustand	fit
Schichtzugehörigkeit	Mittelklasse
Ausbildung	pädagogische Ausbildung
Beruf	Anti-Aggressions-Trainer
Religion	
Familienstand	verheiratet, Vater eines Babys
Stellung in der Gemeinschaft	anerkannt
soziales Umfeld	beruflich: schwer erziehbare Jugendliche

Hobbys	Boxen
Kleidung	leger
Sexualleben	
Moral	
Werte	Offenheit, Ehrlichkeit
Ambitionen	Jugendlichen helfen
Temperament	ruhig, gelegentliche Schübe von Wut (die er im Griff hat)
Haltung gegenüber dem Leben	
Süchte	
intellektuelle Qualitäten	
Phobien	
Abneigungen	

Abb. 2: Steckbrief der Figur Micha

Wie werden diese Elemente aber im Drehbuch umgesetzt? Der Mensch reagiert und agiert seinem Charakter entsprechend. Diese psychologischen Eigenschaften einer Person drücken ihrem Tun und Handeln, ihrem ganzen Leben den Stempel auf. Nicht anders ist es im Film.

Mit anderen Worten: Charakter äußert sich sowohl im Leben als auch im Theater und im Film durch die Entscheidungen und den daraus folgenden Handlungen eines Menschen. Im Roman können ganze Absätze oder gar Seiten die psychologischen Eigenschaften einer literarischen Gestalt beschreiben. Aber im Film ist die beste Umsetzung des Charakters die Handlung! Denn dies führt umgekehrt dazu, dass von den Taten einer filmischen Figur auf ihre Eigenschaften geschlossen wird. Für das Schreiben von Drehbüchern ist dies eine der fundamentalsten Erfahrungen: Die Zuschauerin erkennt den Charakter einer Figur, mehr als im Roman, an seinen Aktionen.

„Charakter ist nun das, was durch die Entscheidung und deren Qualitäten offenbar gemacht wird; darum zeigen jene Reden keinen Charakter, in welchen nicht klar wird, was der Redende wählt oder verwirft.“

ARISTOTELES (U.A. *POETIK*)

Ziel

Die große Chance des Mediums „Film“ liegt darin, dass die Zuschauerin die Möglichkeit hat, sich in die Figuren hineinzusetzen. Im Traum ist es ähnlich, dort verfolgt der Träumende die Geschehnisse sowohl von außen als auch von innen. Im nächtlichen Schlaf und im Film können wir beobachten, wie ein Mensch an der Klippe hängt, während 200 Meter unter ihm das Meer tost, und gleichzeitig mit ihm zittern. Dieser Prozess der seelischen Bindung verläuft meist unbewusst.

Nur wenn im Film diese Identifikation gelingt und die Zuschauer sich in die Figuren hineinversetzen, werden sie emotional berührt werden. Dann können sie lachen, weinen, sich fürchten oder für die Figuren hoffen. Dieser Moment der Empathie ist kennzeichnend für das filmische Erleben. Die Zuschauerinnen sehen die Geschichte mit den Augen der Figuren, deshalb steht am Anfang der Stoffentwicklung eine Frage ganz oben:

Mit wessen Augen sollen die Zuschauer die Geschichte sehen?

Oder genauer formuliert:

Wessen Geschichte ist es?

Die Antwort auf diese Frage sagt aus, wer die Hauptfigur eines Drehbuchs ist. In einem fertigen Film oder einer Serie ist diese Frage meist einfach zu beantworten. Der bekanntere Schauspieler, der eventuell sogar oben auf dem Plakat steht, wird wahrscheinlich der Protagonist sein.

Für Autorinnen ist es nicht immer leicht festzulegen, wessen Geschichte sie erzählen wollen. Manche Ideenkeime sind bereits „characterdriven“, die Figur ist der Motor der Handlung. Andere Einfälle sind allerdings „plotdriven“, hier beruht die grundlegende Idee auf einem Handlungskern. In diesen Fällen ist der Protagonist nicht automatisch festgelegt. Oder es handelt sich bei der Grundlage um ein reales Geschehen, das adaptiert werden soll. Mit wessen Augen sollen die Zuschauerinnen die Geschichte verfolgen?

Es gibt ein Kriterium, mit dessen Hilfe die Autorin oder ihre dramaturgischen Begleiter entscheiden können, wessen Geschichte erzählt wird. Die Hauptfigur eines Films oder einer Serie ist die Person, die einen Konflikt hat, sie besitzt also ein Ziel und kämpft darum, es zu erreichen.

Das Ziel des Protagonisten ist für das Drehbuch deshalb ausschlaggebend, weil es die Bewegungsrichtung der Handlung bestimmt. Wenn die Autorin die Intention ihrer Hauptfigur nicht kennt, wird der Ablauf unbestimmt oder, anders gesagt, beliebig bleiben. Dies ist oft in den Phasen des Umschreibens zu bemerken. Immer wieder tauchen neue Ideen auf, die in das Drehbuch eingearbeitet werden. Die Fassungen werden von Mal zu Mal besser – so scheint es zumindest. Aber sie werden nicht dichter und präziser, sondern verharren auf einem allgemeinen Level. Wenn allzu oft Szenen gestrichen oder verschoben werden können, ohne dass sich viel am Skript ändert, ist dies ein Zeichen dafür, dass das Ziel der Hauptfigur nicht ausreichend geklärt ist.

Gleichzeitig bestimmt das Ziel das Ende des Films oder der Serie. Denn ist erst einmal entschieden, ob der Protagonist seine Intention erreicht hat, dann ist für die Zuschauerin die Erzählung beendet. Hat sie vorher noch der Auflösung entgegengefiebert, wird sie nun schnell ungeduldig. Sie wartet auf den Abspann und ihre Geduld zu strapazieren, heißt, all das zu verspielen, was bis zu diesem Zeitpunkt aufgebaut worden ist. Darum ist es kaum möglich, nach der Auflösung noch viel zu erzählen. In einer Serie kann sich die Erlangung des Ziels über mehrere Staffeln erstrecken. Oder es handelt sich um eine Serie, die Woche für Woche einen neuen Fall aufgreift und bei der das spezifische Ziel der Episode am Ende jeder Folge aufgelöst wird.

In der Entwicklung eines Drehbuchs ist es wichtig, spätestens bei der Abfassung des Exposés das Ziel des Protagonisten zu kennen. Zwar kann es passieren, dass es sich im Laufe der Stoffentwicklung noch einmal ändert (es ist besser, Fehler zu korrigieren, als stur daran festzuhalten), aber es ist unerlässlich, dass in jeder Phase eine klare Definition des Ziels existiert.

Es gibt mehrere Parameter für ein gutes dramaturgisches Ziel:

1. **Das Ziel muss konkret sein.**

Das Ziel eines Protagonisten kann alles sein: die Wahrheit

hinter dem Mord an einem bekannten Industriellen herauszufinden (*Der Fall Collini*), den Täter zu finden (*Tatort*) oder mit einem Heißluftballon in die BRD zu fliehen (*Ballon*). Es spielt keine Rolle, ob das Ziel eine große menschliche oder eine eher kleine private Aufgabe darstellt. Entscheidend ist, dass es sich um ein konkretes, erfüllbares Vorhaben handelt. Das Streben nach Glück ist ein zu unbestimmtes dramaturgisches Ziel. Oder auch „es allen zu beweisen“ ist in diesem Zusammenhang zu vage. Es wird im Laufe des Films unklar bleiben, wann dieser Zustand erreicht ist. Autorinnen sollten, wenn sie über das Ziel ihrer Figur nachdenken, die Szene entwerfen, in der sich die Intention des Protagonisten erfüllt. Dabei spielt es keine Rolle, ob dieser Moment im Drehbuch vorkommt. Es geht darum, den Endpunkt der Handlungen zu kennen. Auf diese Weise entwickelt sich das vage Vorhaben (es allen zu beweisen) zu einem konkreten Umstand, wie z. B. ein Restaurant zu eröffnen. Auch der Zuschauer muss schon während des Films oder der Serie die Möglichkeit haben, sich den Moment der Erfüllung des Ziels vorzustellen: Das Geständnis des verhafteten Täters, der Mörder in Handschellen oder die Landung in der BRD – dies sind die Bilder, auf die die Zuschauer warten. Die Frage, ob der Protagonist sein Ziel erreicht hat, sollte sich irgendwann mit einem deutlichen Ja oder Nein beantworten lassen, und der Zuschauerin sollte klar sein, wann dieser Augenblick verwirklicht ist. Darum arbeiten viele Drehbücher mit einem eindeutigen, konkreten Ziel, das das Erreichen eines äußeren Zustandes bedeutet. Manchmal reicht es, den Status quo, der in Bedrohung geraten ist, erhalten zu wollen. Thriller arbeiten oft mit dieser Konstruktion. In das Leben der Hauptfigur bricht eine Gefährdung ein, die es gilt abzuwehren. Das Ziel richtet sich zwar meist konkret auf die Vernichtung der Antagonisten, aber die Grundlage besteht in dem Wunsch, den alten Zustand wiederherzustellen.

In dem deutschen Horrorfilm *Blood Red Sky* will die Hauptfigur Nadja ihren Sohn zu einer notwendigen Operation in die USA begleiten, als Entführer das Flugzeug in ihre Gewalt bringen. Ihr Ziel liegt darin, die Hijacker auszuschalten, damit sie in den USA landen können.

2. Das Ziel sollte erst im Laufe des Films entstehen.

Die Zuschauerin sollte beobachten können, wie das Ziel entsteht. Dies erhöht die Identifikation mit dem Protagonisten und seinem Vorhaben. Darum ist es wichtig, dass das Drehbuch den Aufbau der Intention erzählt und sehr genau schildert, wie es dazu gekommen ist. Die Exposition hat auch die Aufgabe, das Ziel zu definieren.

3. Es muss etwas auf dem Spiel stehen, was der Protagonist zu verlieren hat, wenn er sein Ziel nicht erreicht.

Es ist durchaus möglich, dass die Hauptfigur ein klar definiertes Ziel hat, aber die Zuschauerin sich trotzdem langweilt. Das liegt meist daran, dass für den Protagonisten zu wenig oder nichts auf dem Spiel steht, wenn er scheitert. Je mehr er verliert, wenn er es nicht schafft, desto dramatischer ist sein Kampf. Dadurch ergibt sich erst die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen. Jedes noch so kleine Ziel kann von der Drehbuchautorin lohnend gestaltet werden, indem der Protagonist etwas zu verlieren hat. Es gibt vieles, was eine Hauptfigur einbüßen kann, wenn sie das Ziel nicht realisieren kann: das Leben, die Ehre, die Liebe. Was es auch sein mag, es muss für ihr Leben von entscheidender Bedeutung sein. Ein Drehbuch sollte möglichst früh beantworten, was der Protagonist zu verlieren hat, wenn er sein Ziel nicht erreicht. Nur so kann sich die Zuschauerin mit der Hauptfigur identifizieren.

In *Ballon* wird Peter Strelzyk weiter in Unfreiheit leben, wenn er sein Ziel nicht realisiert. In *Blood Red Sky* wird Nadja nicht gerettet werden können, wenn sie ihre Intention nicht erkämpft. In dem Film *Knockin' on Heaven's Door* aus dem Jahr

1997 erfahren die Hauptfiguren Martin und Rudi, dass sie unter einer tödlichen Krankheit leiden. Beide begeben sich zusammen auf den Weg, um vor dem Sterben noch einmal das Meer zu sehen. Eine schwierige Zielkonstruktion, da sie kaum etwas zu verlieren haben. Das Drehbuch liefert aber eine Erklärung: Martin klärt Rudi darüber auf, dass derjenige, der in den Himmel kommt und das Meer nicht gesehen hat, immer ein Außenseiter bleiben wird, weil er nicht mitreden kann.

4. Der Protagonist muss freiwillig oder gezwungenermaßen etwas dafür tun, sein Ziel zu erreichen.

Da die Hauptfigur Großes zu verlieren hat, wenn sie ihr Ziel nicht erreicht, wird sie aktiv werden müssen. Welche Wege sie beschreitet, hängt von der psychologischen Dimension ab. Das ist die Gestaltungsmöglichkeit der Autorin, den Protagonisten zu beschreiben. Durch die Art und Weise, wie die Figur versucht, ihre Intention zu erreichen, schließt die Zuschauerin auf ihren Charakter. Mehr bedarf es nicht. Keine langen Erklärungen, es genügt zu sehen, mit welchen Mitteln die Hauptfigur ihren Kampf aufnimmt. Holt sie ihren Revolver aus der Schublade oder diskutiert sie mit dem Gegner? Zwei unterschiedliche Möglichkeiten, ans Ziel zu kommen.

Für die Zuschauer ist es spannender zu verfolgen, wie gerade passive Hauptfiguren gezwungen werden zu handeln, als ihnen dabei zuzusehen, wie sie ihr Schicksal tatenlos erleiden.

5. Das Ziel muss den Protagonisten in einen Konflikt bringen.

Es muss im Gegensatz zu einer anderen Kraft stehen. Diese Gegenkraft erschwert der Hauptfigur, ihr Ziel zu erreichen. Je größer die Schwierigkeiten, desto spannender ist es, den Kampf zu beobachten. (Mehr dazu im Kapitel B3 „Konflikt“.)

6. Damit der Protagonist seine ganze Energie darauf richten kann, sollte es für ihn nur ein einziges Ziel geben.

Es werden eventuell Nebenziele vorhanden sein und Teilziele, deren Erfüllung erforderlich ist, um das Hauptziel zu errei-

chen. Aber nur ein Ziel sollte für den Protagonisten eine absolute Notwendigkeit darstellen und ihm seine ganze Kraft abverlangen.

Hätte die Hauptfigur zwei Ziele, würde dies dazu führen, dass die Struktur des Drehbuchs durcheinandergerät, weil die Intention den dramatischen Bogen des Films determiniert. Durch das Ziel entscheidet sich, wann der Film beginnt und wann er endet.

Alle sechs oben beschriebenen Punkte sind für die Entwicklung eines Drehbuchs von entscheidender Bedeutung. Die Fragen sollten möglichst konkret beantwortet werden.

Das Ziel der Hauptfigur ist eines der wichtigsten dramaturgischen Elemente, um Identifikation zu erzeugen. Das heißt aber nicht, dass die Zuschauerin die Intention gutheißen muss. Es muss nicht das reinste, schönste, beste Ziel aller Zeiten sein. Was der Zuschauer entwickeln sollte, ist, d. h. die Bereitschaft und Fähigkeit, sich in die Einstellungen anderer Personen hineinzufühlen. Das Ziel des Protagonisten kann sein, als Stasihauptmann einen Schriftsteller in der DDR zu überführen wie in *Das Leben der Anderen*. Kein sympathisches Ziel, aber trotzdem kann das Publikum dem Schicksal der Hauptfigur Gerd Wiesler folgen. Weil in der Figur ein Bedürfnis angelegt ist. Was es damit auf sich hat, soll im Folgenden erläutert werden.

Bedürfnis

Das konkrete Ziel des Protagonisten ist ihm bewusst, und es wird mit Absicht angestrebt. Die Figur wird ihre Intention im Laufe der Handlung artikulieren können und in manchen Drehbüchern tut sie dies auch. Doch der Mensch wird nicht nur durch sein Bewusstsein bestimmt, sondern zum größten Teil von seinem Unterbewusstsein.

Das filmische Erzählen trägt dem Rechnung, indem die Hauptfiguren von einem Bedürfnis getrieben sind.

Dieses dramaturgische Bedürfnis ist kein intellektueller, rationaler Wunsch, sondern es basiert auf den menschlichen Grundbedürfnissen. Diese allen Menschen innewohnenden Begehren sind vorhanden, weil wir soziale Wesen sind und diese unbewussten Mechanismen dafür sorgen, dass wir Partnerschaften eingehen und uns fortpflanzen, dass wir in Gruppen agieren und dadurch unser Überleben sichern.

So existieren folgende sozialen Bedürfnisse:

- lieben – geliebt werden
- Vertrauen geben – Vertrauen erhalten
- Anerkennung erhalten – Anerkennung geben

Ähnlich wie der Hunger, der dafür sorgt, dass wir uns ernähren und so unser Weiterleben sichern, sind soziale Bedürfnisse die Grundlage für unser Fortbestehen.

Wir sind aber auch durch Individualbedürfnisse geprägt, die unabhängig von anderen erfüllt werden können:

- Selbstvertrauen
- Identität
- Freiheit und Unabhängigkeit

Wenn diese Grundbedürfnisse nicht befriedigt werden, handelt es sich um Mangelerscheinungen, die beim Menschen den Wunsch auslösen, diesen Mangel zu beheben.

Für die Arbeit an den Figuren eines Drehbuchs sind diese Grundbedürfnisse, von denen aus sich die dramaturgischen Bedürfnisse entwickeln, wichtig. Ein Bedürfnis kann also sein, Liebe zu erhalten oder Selbstvertrauen zu besitzen. Einen Schriftsteller einer staatsfeindlichen Aktion zu überführen (*Das Leben der Anderen*), hat nichts mit einem unbewussten Antrieb zu tun – das hier zugrunde

liegende dramaturgische Bedürfnis ist, Gefühle zuzulassen (was wiederum in den Bereich „Lieben“ fällt).

Dieses unbewusste Bestreben des Protagonisten zielt darauf ab, einen emotionalen Mangel aufzulösen. Es gibt etwas, was ihr fehlt, um „vollständig“ und eins mit sich und der Welt zu sein.

Der Mangel existiert schon vor Beginn des Films, im Gegensatz zum Ziel, das erst im Laufe der Geschichte entsteht. Die Figur hat das Bedürfnis bereits seit sehr langer Zeit, es ist Teil ihres Wesens.

Dieses emotionale Verlangen ist der eigentliche Motor der Geschichte. Es bestimmt die Handlungen der Hauptfiguren, ohne dass sie sich dessen bewusst sind. Je genauer das Bedürfnis ausgestaltet ist, desto mehr lädt es den Zuschauer zur Identifikation ein. Es ermöglicht, dass eine Erzählung universell ist, d. h. für alle Menschen verständlich, ob sie in Berlin, in Lissabon oder in Iowa leben.

Da das Bedürfnis immer in Bezug zu einem grundlegenden allgemein menschlichen Verlangen steht, sind die Möglichkeiten der Auswahl begrenzt. Dieses eher beschränkte Arsenal an Bedürfnissen bedeutet keine Einschränkung, sondern eine Chance, sich emotional vielen Menschen zu öffnen.

In *Das schönste Mädchen der Welt* (in dem der Klassiker *Cyrano de Bergerac* in die heutige Zeit übertragen wird) will der durch eine dicke Nase gekennzeichnete Schüler Cyrill die schöne neue Klassenkameradin Roxy vor dem rücksichtslosen Benno retten. Da er regelmäßig gemobbt wird, versteckt er sich während seiner Rapauftritte hinter einer Maske, und er traut sich nicht, der Angebeteten seine Liebe zu gestehen. Sein Bedürfnis liegt darin, zu sich selbst zu stehen (Selbstvertrauen). Versinnbildlicht durch die goldene Gesichtsverkleidung, die er als Rapper trägt und die er am Schluss ablegt.

Durch ein emotionales Bedürfnis besteht die Möglichkeit, einen moralisch zweifelhaften Protagonisten dem Publikum nahezubringen. Denn eine Hauptfigur muss nicht unbedingt sympathisch sein, aber sie sollte das Interesse der Zuschauer wecken.

Gerd Wiesler in *Das Leben der Anderen* ist ein gutes Beispiel für eine ambivalente Figur. Der Stasimitarbeiter ist ein kalter, psychologisch geschulter Hauptmann, aber das Publikum interessiert sich trotzdem für seine Geschichte. Einerseits ist immer klar, was sein Ziel ist und auf der anderen Seite ahnen die Zuschauer, dass Wiesler ein Bedürfnis hat, dass er ein unerfülltes Grundbedürfnis aufweist. Er kennt keine Gefühle und beginnt das unbewusste Manko zu entdecken. Das Publikum fängt an, ihn zu verstehen. Das Bedürfnis ermöglicht die Identifikation.

Hendrik Höfgen in der deutschen Produktion *Mephisto* (Oscar für den besten fremdsprachigen Film 1982) ist ein weiteres gutes Beispiel für einen zwiespältigen Charakter, der mit einem Bedürfnis ausgestattet ist und deshalb das Interesse der Zuschauer anspricht. In dem mit der Goldenen Palme von Cannes ausgezeichneten Drehbuch von István Szabó und Péter Dobai (nach einem Roman von Klaus Mann) geht es um Hendrik Höfgen, der von einem kleinen Provinzschauspieler im „Dritten Reich“ zum Intendanten des Staatsschauspiels aufsteigt. Er ist ein karrieresüchtiger, sich anbietender Künstler, aber trotzdem kann der Zuschauer voll Spannung seinem Schicksal folgen. Erstens ist klar, dass er unbeirrt ein Ziel verfolgt und sich durch nichts davon abbringen lässt, und zweitens bekommt das Publikum eine Ahnung, woher dieser Karrierewunsch kommt. Er spürt hinter seinem Verhalten das menschliche Bedürfnis, das die Figur antreibt.

Höfgens Bedürfnis ist, sich selbst, so wie er ist, zu akzeptieren und ohne die Anerkennung der anderen leben zu können. Er will hinter seinen Masken die eigene Identität finden. Höfgen ist ein Opportunist, eitel und selbstverliebt. Das Bedürfnis nach einer eigenen Persönlichkeit und Haltung scheint immer wieder durch, auch in dem kurzen Bühnenauftritt von Höfgen als Mephisto in *Faust*, der im Film zu sehen ist. Dort heißt es: „Du bist am Ende, was du bist. Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken, setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken, du bleibst doch immer, was du bist.“

Nun ist es aber in einem wirklichen Drama nicht etwa so, dass das Ziel die logische Konsequenz aus dem Bedürfnis ist. Im Gegenteil: Das Drama der Figuren ist am stärksten, wenn das Ziel das falsche Mittel ist, um das Bedürfnis zu erfüllen. Wieslers Ziel, den Schriftsteller Dreymann zu überführen, ist das falsche Mittel, um sein Bedürfnis nach Gefühlen zu erfüllen.

Die Analyse des alten deutschen Films *Der Hauptmann von Köpenick* verdeutlicht diesen komplizierten Sachverhalt: Der arme Schuster Vogt, aus dem Gefängnis entlassen und ohne Arbeit, verfolgt hartnäckig sein Ziel, einen Pass zu bekommen. In einer der Szenen erwähnt er den Wunsch explizit: „Ich kann gar nicht mehr schlafen, das geht mir immer im Kopf rum. Ich muss einen Pass haben.“

Er bricht in ein Passamt ein, wird verhaftet und erneut ins Gefängnis gesteckt. Bis er schließlich eine Hauptmannsuniform kauft, ein fremdes Regiment in seine Befehlsgewalt bringt und nach Köpenick marschiert, um so an die Papiere zu gelangen. Allerdings ohne Erfolg. Er stellt sich selbst der Polizei, unter der Bedingung, nach seiner Freilassung einen Pass zu erhalten. Erst am Schluss, nachdem er den Identitätsnachweis bekommen hat, wird ihm klar, dass er ihn nicht mehr braucht und dass sein eigentliches Bedürfnis immer nur gewesen ist, „wer zu sein“ (ein Bedürfnis, das im Bereich der Anerkennung liegt). Was er durch seinen Auftritt als Hauptmann von Köpenick letztendlich erreicht hat.

In diesem alten deutschen Film von Helmut Käutner (nach einem Theaterstück von Carl Zuckmayer) löst sich das Bedürfnis auf klassische Weise. Der Schuster Vogt hat sein Ziel erkämpft (seinen Pass bekommen). Das Papier ist nun überflüssig, weil ihm sein eigentliches Verlangen klar geworden ist und dessen Erfüllung eingetreten ist.

Für Autorinnen ist die Erarbeitung dieses Aspekts ihrer Hauptfigur nicht immer einfach. Denn es ist nicht unbedingt anzuraten, diesen vor dem Schreiben am Reißbrett zu entwerfen. Aus diesem Grund ist es vernünftig, erst einmal die Protagonistin kennenzuler-

nen, ihr also schreibend näher zu kommen. Es geht eher darum, ein Gefühl für die Figur aufzubauen, als das Bedürfnis zu konstruieren. Später in der Stoffentwicklung ist es sinnvoll, sich dieser Frage zu stellen.

Dieser emotionale Mangel darf aber auf keinen Fall mit dem Ziel verwechselt werden. Das Ziel ist das, was sich der Protagonist wünscht, das Bedürfnis ist das, was er braucht und was die Zuschauer für die Figur hoffen.

Diese dramaturgische Frage aus dem Material herauszulesen, ist nicht immer einfach. Da es sich meist am Schluss erfüllt, liegt hier der beste Ansatzpunkt, mehr über das Bedürfnis der Hauptfigur zu erfahren. Von welchem Mangel ist der Protagonist am Ende befreit? Ist es etwas, was in der ersten Hälfte der Geschichte als Defizit deutlich wurde? Ist es ein emotionaler Bedarf, der die Antriebsfeder für all sein Tun sein könnte?

Dabei ist es hilfreich, das Bedürfnis als Frage zu formulieren. Dadurch wird es für die Figur dringender und regt die Fantasie des Autors an. Die Frage des Schusters Vogt lautet also: „Wie kann ich es schaffen, wer zu sein?“

Charakterentwicklung

Von einer Geschichte, die wirklich emotional bewegt, verlangt der Zuschauer, dass sie nicht nur handlungsorientiert ist, sondern dass die Figuren Erfahrungen erleben, die er teilen kann. Alte Märchen und Mythen haben dieses Prinzip auf perfekte Art und Weise umgesetzt. Rotkäppchen erlebt sehr drastisch die Erkenntnis, dass es gefährlich ist, Fremden im Wald zu trauen. Allgemein ausgedrückt: Das Böse lauert überall. Die Leserin (oder die ZuhörerIn) erlebt diese Erfahrung hautnah mit, da sie sich mit dem kleinen Mädchen identifiziert. Das ist der Grund, warum diese uralten Märchen heute noch erzählt werden. Sie haben über die konkrete Handlung hinaus eine Bedeutung, die menschlichen Einsichten entspricht. Geschichten geben dieser tiefer liegenden Ebene eine greifbare Gestalt.

Diese Erkenntnisse können sich auf die reale äußere Welt (wie bei Rotkäppchen) beziehen, oder die Figuren können etwas über sich selbst erfahren. Zu Beginn der Geschichte hat die Hauptfigur keine Kenntnis von ihrem Bedürfnis – erst im Laufe der Handlung wird ihr klarer, was sie antreibt. Die Protagonistinnen haben ihr bisheriges Leben mit dem ihnen nicht bewussten Bedürfnis nach einem der menschlichen emotionalen Grundkomplexe verbracht. In diesem Mangelzustand beginnt der Film.

Die Entwicklung von der Unwissenheit zur Einsicht muss nachvollziehbar sein. Das bedeutet, jede Veränderung des Charakters sollte in Zusammenhang mit einer äußeren Begebenheit stehen.

Um sein Ziel zu erreichen, muss der Protagonist kämpfen. Diese Aktivität läuft aber nicht nur auf der Handlungsebene ab, sondern verändert ihn auch innerlich. Jeder Schritt, den die Hauptfigur unternimmt, um ihr Ziel zu verfolgen, lässt sie eine Erfahrung erlangen. Der stattfindende Wandel sollte eine angemessene Reaktion auf das sein, was in der Außenwelt passiert. Sie darf auch nicht in größeren Sprüngen vor sich gehen, sondern muss Schritt für Schritt geschehen und dadurch für die Zuschauer verständlich werden.

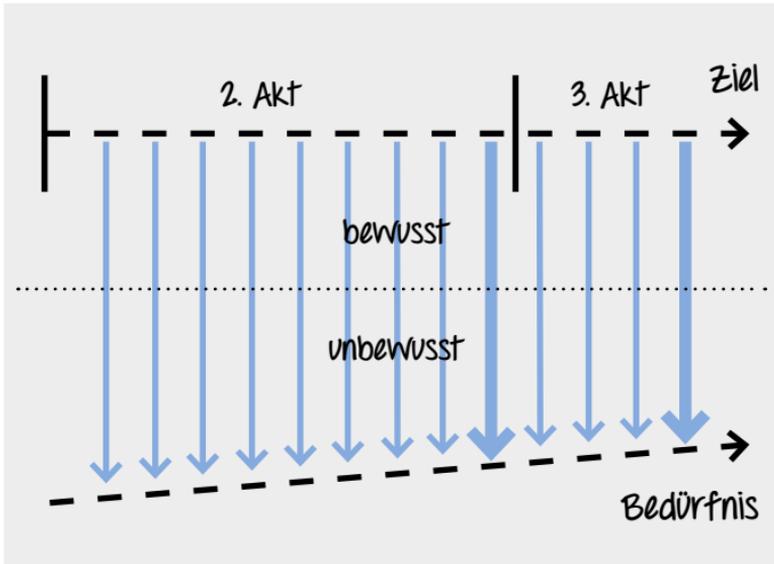


Abb. 3: Schrittweise Entwicklung des Bedürfnisses

Es sollte klar sein, dass der Protagonist sein Bedürfnis zu Beginn des Films nicht kennt, weil ihm die innerliche Größe fehlt. Das ist der Grund, warum die Geschichte nur dieser Figur passieren kann.

Der Stasihauptmann Wiesler lernt, während er den Schriftsteller Dreyman und dessen Lebensgefährtin observiert, dass er diese nicht unbedingt verraten muss. Er spürt, dass er sich verändern und Gefühle für andere entwickeln sollte. Ausgelöst wird diese Veränderung, indem er Menschen beobachtet, die Emotionen haben, die sich durch ein einziges Musikstück verwandeln.

Der junge Schüler Cyrill versteckt sich am Anfang der Geschichte in *Das schönste Mädchen der Welt* bei einem Rapaauftritt hinter einer goldenen Maske. Er traut sich nicht, seine wahre Identität zu enthüllen. Als er am Schluss gemeinsam mit seiner Angebeteten Roxy auf der Bühne steht, nimmt er schließlich die Gesichtsbedeckung ab. Ein Raunen geht durch das Publikum, aber er zeigt den Mittelfinger und küsst das schönste Mädchen der Welt vor aller Augen.

Wie und ob sich das Bedürfnis erfüllt, steht im Ermessen der Drehbuchautorin. Dieser Prozess, diese Entwicklung gehört nicht prinzipiell zu einem gut strukturierten Drehbuch. In *Mephisto* hat die Hauptfigur am Schluss des Films zwar ihr Ziel erreicht, aber nicht ihr Bedürfnis gestillt. Hendrik Höfgens Charakter erfährt keine Reifung. Er ist am Ende nicht fähig, zu sich zu stehen und sich nicht mehr zu verbergen. Hilflos, vom grellen Licht der Scheinwerfer geblendet, irrt er unter den Augen seines Nazimentors im leeren Berliner Olympiastadion des Jahres 1936 umher. „Was wollt ihr denn von mir. Ich bin doch nur ein Schauspieler.“ Auch jetzt noch versteckt er sich hinter seinen Masken. Ein pessimistischer Schluss, der sehr viel über die Haltung der Autoren István Szabó und Péter Dobai verrät. Sie gönnen ihrem Künstler in einem diktatorischen System keine Charakterentwicklung, in der er zu seiner Identität stehen würde. Vielleicht ist dieser Ausgang durch die eigenen Erfahrungen von István Szabó geprägt, der – wie erst Jahrzehnte später bekannt wurde – in den 50er-Jahren für den ungarischen Geheimdienst seine Kolleginnen und Kollegen ausspioniert hatte.

Autoren bestimmen, ob sie ihrer Figur eine Entwicklung geben wollen oder nicht. Es ist ihre künstlerische Entscheidung, die meist auf ihren eigenen Lebenserfahrungen beruht. Darum kann darüber nur nach subjektiven Gesichtspunkten diskutiert werden. Dramaturgisch ist eine Charakterentwicklung keine unbedingte Notwendigkeit, obwohl sie in der Mehrzahl der Produktionen erzählt wird. Sicherlich auch, weil es für Zuschauer befriedigend ist, wenn sie am Schluss des Films damit emotional belohnt werden.

In der Analyse eines Drehbuchs ist es wichtig zu überprüfen, ob die Autoren eine Charakterentwicklung angelegt haben. Hierzu ist es hilfreich, sich die Frage zu stellen, welches Bedürfnis die Hauptfigur im ersten Akt in sich trägt. Im Anschluss gibt das Ende darüber Aufklärung, ob der Protagonist dieses Bedürfnis immer noch aufweist. Im Allgemeinen zeigen die letzten Momente des Drehbuchs

aber das Gegenteil. Hier wird deutlich, dass die Figur sich entwickelt und dass sie diesen anfänglichen Mangel aufgelöst hat.

Wenn dies der Fall ist, dann stellt sich die Frage, welchen Prozess die Figur miterlebt hat und ob dieser für die Zuschauer nachvollziehbar ist.

Nebenfiguren

Ein noch nicht ausgereiftes Drehbuch ist leicht daran zu erkennen, dass es auf eine genaue Zeichnung der Nebenfiguren keinen Wert legt. Sie erfüllen nur den Zweck, den sie in diesem Augenblick für den Fortgang der Geschichte vollbringen müssen. Natürlich bleibt kaum Zeit, in einem Film eine sekundäre Figur in vielen Facetten zu beschreiben oder ihr gar eine psychologische Feinzeichnung zu geben, aber eine interessante, nicht klischeehafte Ausgestaltung erzeugt den Reichtum eines Drehbuchs. In einer Serie haben diese Figuren mehr Möglichkeit, sich zu entfalten, darum ist es hier umso wichtiger, das Augenmerk ebenso auf deren Gestaltung zu legen.

Reizvolle Nebenfiguren sind nicht unbedingt die Sache der ersten oder zweiten Fassung. Sie gehören zur sogenannten „Feinarbeit“, die in einer späteren Phase, meist ab der dritten Version sinnvoll ist. Autoren sollten auch bei den Erfindungen ihrer Figuren, die kaum eine große Rolle spielen, darauf achten, dass sie originelle und einprägsame Dimensionen gestalten. Dies besteht häufig darin, ein Merkmal zu wählen, das eine Besonderheit aufweist. Entweder sticht ein Element der physischen, der sozialen oder der psychischen Ausformulierung hervor und die Figur wird dadurch der Zuschauerin in Erinnerungen bleiben.

Wer ein Drehbuch liest, sollte wissen, in welchem Stadium sich das Buch befindet. Handelt es sich um eine erste Fassung, so kann es nicht darum gehen, dass die ganzen Details bis ins Letzte ausgearbeitet sind, vor allen Dingen nicht, wenn die Leserin am Prozess des Schreibens beteiligt ist, zum Beispiel als dramaturgische Beraterin.

In der Analyse ist es sinnvoll, zuerst einmal sämtliche Nebenfiguren zu notieren und für jede wichtige Nebenfigur einen Steckbrief auszufüllen. Durch eine Auswertung dieser Personbeschreibungen lassen sich Stereotypen und Klischees leicht aufspüren.

Nicht alle Nebenfiguren werden Teil einer in sich abgeschlossenen Nebenhandlung sein. So lässt sich die Liste noch einmal in die Personen unterteilen, die eine entscheidende Rolle in einer Nebenhandlung spielen, und diejenigen, die nur sporadisch auftauchen, ohne in eine fortschreitende Handlung involviert zu sein.

Für Figuren mit einer spezifischen Geschichte ist es hilfreich, einen eigenen stichwortartigen Handlungsabriss zu schreiben, der ihre Narration im Verlauf des Drehbuchs zusammenfasst. So können Fehler in ihrer Entwicklung aufgespürt werden. In der Analyse geht es darum, das Ziel der Nebenfiguren zu definieren und sich zu fragen, ob sie ein Bedürfnis haben, und wenn ja, welches. Als weiterer Punkt steht die Charakterentwicklung im Vordergrund. Als Letztes stellt sich dann schließlich die Frage nach dem Ablauf ihrer Geschichte. Wo endet ihr erster Akt und wo liegt ihre Auflösung? (Näheres dazu im Kapitel „Nebenhandlungen“ auf Seite 101.)

Die meisten Nebenfiguren stehen in Beziehung zur Hauptfigur. Wie lässt sich dieses Verhältnis beschreiben? Welche Funktion hat die Figur gegenüber dem Protagonisten? Ist sie so etwas wie eine Vaterfigur, oder ist sie ein kameradschaftlicher Freund? Vielleicht ist sie eine kritische Stimme, das schlechte Gewissen der Hauptfigur. Die Bestimmung sollte klar sein und nicht von einer weiteren Figur ausgefüllt werden. Es wäre unsinnig, zwei Vaterfiguren um die Hauptfigur herum zu versammeln.

Es ist sinnvoll, die Konstellation der Nebenfiguren grafisch darzustellen. Dies könnte zum Beispiel so aussehen:

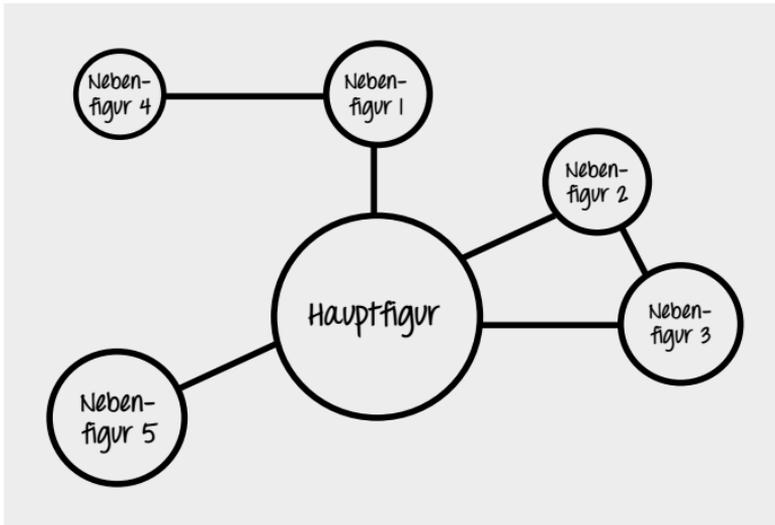


Abb. 4: Figurenkonstellation

Dabei spielt die Entfernung der Figuren ebenso eine Rolle wie die Größe der Kreise (also die Gewichtung innerhalb der Geschichte).

Generell sollten für jede Nebenfigur alle der drei folgenden Fragen mit Ja beantwortet werden, damit sie das Licht der Leinwand erblicken können:

- Haben sie eine Funktion?
- Helfen sie, das Thema zu beleuchten?
- Haben sie ein spezifisches Profil?

Abgesehen von den wichtigen Nebenfiguren sind in die Analyse ebenso die kleinen Rollen mit einzubeziehen. Diese Figuren tauchen in der Geschichte nicht mehr als ein- oder zweimal auf. Sie haben also keine Gelegenheit, ein eigenes Leben zu entwickeln. Trotzdem geben sie dem Drehbuch und der Hauptfigur den notwendigen Hintergrund.

Der Einsatz einer das Klischee noch einmal überzeichnenden Figur ist in der Komödie eine Möglichkeit, eine kleine Nebenrolle

so zu gestalten, dass sie dem Zuschauer im Gedächtnis bleibt. In *Fack Ju Göhte* ist Chantal eine junge Frau, die stark von Stereotypen geprägt ist, diese aber massiv überhöht. Dies wird vor allem in ihren Dialogen deutlich. Deshalb ist sie dem Publikum in Erinnerung geblieben.

Kleine Nebenfiguren sollten mit klaren, eindeutigen Eigenschaften versehen sein. In *Das Leben der Anderen* erklärt ein Stasi-Mitarbeiter dem Oberstleutnant Anton Grubitz (Ulrich Tukur), wer in der DDR welche Schreibmaschinen benutzt. Die Figur bleibt im Gedächtnis durch die abstruse Wissenschaftlichkeit seiner Erkenntnisse und nicht zuletzt dadurch, dass er von wirklich jedem Schriftsteller den Schreibmaschinentypus kennt.

In *Der geilste Tag* ist die Pflegerin im Hospiz eine sehr liebenswerte Tschechin, die nicht nur durch ihren Dialekt ein hohes Wiedererkennungsmerkmal aufweist.

Orchestrierung

Ein ausgereiftes Drehbuch zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Figuren unterschiedliche Charaktere haben. Eine Geschichte, in der ausschließlich intelligente, ehrliche, sympathische Figuren agieren, wird den Zuschauer langweilen. Je größer und vielschichtiger das Spektrum der Figuren ist, desto spannender ist das Skript. Lajos Egri bezeichnet dies in seinem Buch *The Art of Dramatic Writing* als Orchestrierung. Die Figuren sind gewissermaßen die Instrumente eines Orchesters, das nicht nur aus Geigen bestehen sollte.

Deshalb ist es hilfreich, im Laufe der Stoffentwicklung zu überprüfen, ob alle Figuren eine eigene „Stimme“ haben. Eine Tabelle mit den wichtigen Handelnden kann die Analyse erleichtern. Wenn in der zweiten Spalte die Beziehungen, in der dritten die erzählerische Funktion (z. B. „Mentor“) und in der vierten die Charaktereigenschaften notiert werden, dann ist schnell ersichtlich, ob es Überschneidungen gibt. Die Verdichtung des Personals ist in der

Stoffentwicklung eine der Aufgaben. Das Ensemble sollte auf ein Minimum reduziert werden und nur die Figuren beinhalten, die für die Geschichte relevant sind.

In einer Serie gewinnt das besondere Bedeutung, weil die Gruppe der Protagonisten die tragenden Funktionen für die gesamten Staffeln übernimmt. Natürlich kann eine Figur im Laufe der Folgen herausgeschrieben werden (sie kann einen ehrenwerten Filmtod sterben oder aus der Gemeinschaft verbannt werden). Genauso können später weitere Personen hinzukommen. Das ist aber nicht allzu häufig möglich. Aus diesem Grund müssen alle Figuren auf den Prüfstand gestellt werden. Könnte die Serie ohne sie auskommen? Doppelt sich die Funktion oder ihr Charakter mit einer anderen Figur?

Fallhöhe

Der Gegensatz zwischen Figur und der Konfliktsituation, in die sie gerät, wird im Deutschen treffend als „Fallhöhe“ bezeichnet. Je stärker der Kontrast, desto größer die Fallhöhe und das Drama. Der Begriff ist insbesondere von Arthur Schopenhauer zum ersten Mal definiert worden:

„Die Griechen nahmen zu Helden des Trauerspiels durchgängig königliche Personen; die Neuern [Theaterstücke, Anm. d. A.] meistentheils auch. [...] Personen von großer Macht und Ansehen sind jedoch deswegen zum Trauerspiel die geeignetesten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen. [...] Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe“ (Schopenhauer 1859: 498).

Zwar spielt die Herkunft für den Film nur noch eine untergeordnete Rolle, aber es geht um die Figuren und die Umstände, in die sie hineingeraten.

Der Richter, der beim Einbruch in eine Bank erwischt wird, fällt tiefer als der Bankräuber in der gleichen Situation. Wenn dieser auf der Flucht vor der Polizei als Richter verkleidet in einem Gerichtssaal Recht sprechen muss, wird er ebenfalls tief fallen. Die Fallhöhe wird vor allem von den physischen, sozialen und psychologischen Dimensionen einer Figur bestimmt. Auch deshalb ist es besonders wichtig, dass diese Elemente spezifisch und originell sind. Eine Geschichte sollte immer nach einer größtmöglichen Fallhöhe für die Figuren suchen. Noch nicht ausreichend entwickelte Drehbücher besitzen oft gar keine oder sie schöpfen ihre Möglichkeiten nicht aus.

In *Fack Ju Göhte* muss Zeki, der nicht einmal seinen Hauptschulabschluss geschafft hat, als Aushilfslehrer in einem Gymnasium tätig sein, um an die Beute seines Coups zu gelangen. In *Das Leben der Anderen* wird ausgerechnet der regimetreue und ergebene Hauptmann Gerd Wiesler in das Geschehen verwickelt. Diese Beispiele zeigen, dass die Fallhöhe genutzt worden ist, um der Geschichte eine Dramatik zu verleihen.

Drehbuchautorinnen sollten deshalb immer die Figuren und die Konfliktsituationen daraufhin hinterfragen, ob sie den größtmöglichen Kontrast darstellen. Dies ist am einfachsten in der Entwicklungsphase der Idee. In diesem Moment können weitreichende Anpassungen vorgenommen werden, ohne dass das gesamte Drehbuch noch einmal umgeschrieben werden muss. Die professionellen Stoffentwickler sollten diese Frage in allen Phasen der Entwicklung stellen.

Achillesferse und Vorgeschichtenverletzung

Achilles, der Held der griechischen Mythologie, gab dem Begriff „Achillesferse“ seinen Namen. Er war der Urenkel des Zeus und Sohn der Meernymphe Thetis. Da er als Halbgott sterblich war, tauchte diese ihn als Kind in die Wasser des Styx, damit er am gan-

zen Körper unverwundbar wird. Allerdings mit Ausnahme der Ferse, an der sie ihn festgehalten hatte. Im Trojanischen Krieg wird Achilles von Paris genau an dieser Stelle tödlich getroffen.

Die Achillesferse ist der verwundbare Punkt einer Figur, an dem sie am leichtesten zu treffen ist.

In *Das schönste Mädchen der Welt* ist die Achillesferse der Hauptfigur Cyrill seine große Nase (wie in der Vorlage *Cyrano de Bergerac*). Dadurch kann er dem attraktivsten Mädchen der Welt Roxy nicht seine Liebe gestehen.

In *Systemsprenger* kann es die neunjährige Benni nicht ertragen, wenn sie im Gesicht berührt wird. Ein frühkindliches Gewalttrauma hat dazu geführt. Es ist zu vermuten, dass der Vater ihr als Baby Windeln ins Gesicht gedrückt hat.

Oft liegt diese Achillesferse in der Vergangenheit begründet. Irgendwann in der Vorgeschichte der Figur gab es ein Erlebnis, das sie nachhaltig geprägt hat. Diese Vorgeschichtenverletzung prägt die Figur seitdem und verweist auf ihre Achillesferse. Es handelt sich vorwiegend um Gewalterfahrungen, den Verlust von nahen Menschen oder Gefühle von Scham. Diese Begebenheit hat das Leben und den Charakter der Figur verändert, darum liegt sie meist in der Kindheit oder Jugend. Damals konnte die Figur mit den emotionalen Empfindungen nicht umgehen und deshalb hat sie diese Eindrücke verdrängt und nicht verarbeitet.

Die Vorgeschichtenverletzungen werden in manchen Drehbüchern direkt im Dialog angesprochen. Wenn die Hauptfigur über ihre Erfahrung spricht, dann nur mit einem sehr engen Vertrauten. Denn die Wunde ist zu massiv, als dass sie vor einem großen Kreis von Zuhörern ausgebreitet wird. So ist es oft die Mentorenfigur, der die Hauptfigur ihr Erlebnis beichtet (darum wird der Moment auch „Die Beichte“ genannt).

In der deutschen Netflixproduktion *Army of Thieves* offenbart der Einbrecher Sebastian Schlencht-Wöhnert seiner Kameradin im Team eine Phase in seiner Kindheit, in der er von den anderen

ausgeschlossen in seiner eigenen Welt verschwand. Er zeichnete ein Comicbuch über einen Safeknacker namens Ludwig Dieter. Ein Pseudonym, das er damals für ausgesprochen cool hielt. Heute hat er aber erkannt, dass der kindliche Glaube nur ein Irrtum war.

In der Serie *Bad Banks* erfahren die Zuschauer, dass die Hauptfigur Jana Liekam ihre Mutter durch Krebs verloren hat. Die junge Bankerin versucht, einen Deal mit einem todkranken Kunden einzufädeln, als dieser sie direkt danach fragt.

Eine weitere Möglichkeit ist, die Vorgeschichtenverletzung szenisch zu zeigen. Der Moment ist Teil des Films. Dies kann entweder als Ouvertüre, also am Anfang des Films, gezeigt werden oder als Rückblende innerhalb der Geschichte.

Autorinnen müssen sich entscheiden, ob sie ihrer Hauptfigur eine Vorgeschichtenverletzung geben und wie sie sie dem Publikum erzählen. Es gilt, für jedes Drehbuch individuell herauszufinden, welche die beste Methode ist, die Zuschauer darüber zu informieren. Der professionelle Stoffentwickler muss zuerst einmal feststellen, ob die Hauptfigur eine Vorgeschichtenverletzung besitzt. Wenn nicht, stellt sich die Frage, ob die Figur und dadurch die Narration eine zusätzliche Tiefe erhält, wenn eine solche vorhanden wäre. Im anderen Fall ist zu überprüfen, ob die gewählte Darstellung (im Dialog oder visuell) die wirkungsvollste ist.

Eine überzeugende Geschichte trifft eine Figur immer genau in ihrer Achillesferse, weil dadurch die Fallhöhe am größten ist. Viele Drehbücher sind deshalb noch nicht ausgereift, da die Autorin es zu gut mit ihren Schöpfungen meint und sich scheut, ihren Protagonisten größeres Leid anzutun. Sie traut sich nicht, ihren Figuren das zuzumuten, was ihnen am meisten schadet oder wirklich weh tut.

Die Ursache hierfür kann die Unkenntnis über die eigenen Figuren sein. Autoren wissen oft gar nicht, was die Schwachstelle ihres Protagonisten ist. Es kann die Aufgabe eines dramaturgischen Beraters ein, dem Autor diese Fragen zu stellen.

Empathie

Eine der wichtigsten Rahmenbedingungen für den Protagonisten eines Drehbuchs ist, dass er Empathie aufseiten der Zuschauer erzeugt. Dies ist nicht zu verwechseln mit Sympathie, sondern besagt, dass sich das Publikum in die Gedanken und die Gefühlswelt der Figur hineinversetzen kann.

Der Begriff „Empathie“ ist aus der englischen Sprache entlehnt und bedeutet „Einfühlung“. Dieses Mitgefühl beruht auf der Tatsache, dass wir Menschen im Gehirn mit sogenannten „Spiegelneuronen“ ausgestattet sind. Wenn wir eine Bewegung ausführen, dann feuern in unserem Denkkorgan Nervenzellen, von denen wir ca. 100 Milliarden besitzen. Diese Neuronen sorgen dafür, dass unsere Muskeln die gewünschten Handlungen ausüben. Per Zufall haben Wissenschaftler Ende des letzten Jahrhunderts festgestellt, dass die Spiegelneuronen genauso feuern, wenn wir eine Bewegung nur beobachten. Sie reagieren so, als hätten wir das Gesehene selbst ausgeführt.

Eine notwendige Voraussetzung für die Aktivität dieser Spiegelneuronen ist allerdings, dass die Handlungen, die wir wahrnehmen, mit einer Intention vollführt werden. Wir müssen also erkennen, dass die Vorgänge mit einer spezifischen Absicht vorgenommen werden, damit in unserem Gehirn die Neuronen in Aktion treten. Dies geschieht präreflexiv, demzufolge, bevor das Bewusstsein darüber einsetzt.

Es spielt allerdings keine Rolle, ob die Bewegung vom Handelnden tatsächlich mit einer Intention vollzogen wird. Entscheidend ist, dass der Beobachtende dies vermutet. Wenn wir eine Handlung wahrnehmen, von der wir meinen, dass sie einen Zweck erfüllt, dann treten in unserem Gehirn Spiegelneuronen in Aktion.

Das Gleiche gilt für Emotionen und Affekte, auch diese werden mittels Spiegelneuronen verarbeitet. Wenn wir also Ekel beobachten, dann werden in unserem Kopf dieselben Bereiche der Groß-

hirnrinde aktiviert, die stimuliert werden, wenn wir selbst Ekel empfinden.

Dieser Umstand bedeutet letztendlich das Einfühlen, die Empathie. Wir nehmen bei anderen eine Handlung wahr und in unserem Gehirn werden die Neuronen aktiviert, als würden wir diese Bewegung selbst ausführen. Wir beobachten bei dem Gegenüber eine Emotion und die Nervenzellen erzeugen dieses Gefühl auch bei uns.

Das ist insbesondere bei den primären Emotionen gegeben:

- Furcht / Panik
- Zorn / Wut
- Freude / Ekstase
- Traurigkeit / Kummer / Schmerz
- Akzeptanz / Vertrauen
- Ekel / Abscheu
- Überraschung / Erstaunen
- Neugierde / Erwartung

Basis für die Aktivität der Spiegelneuronen ist auf jeden Fall, dass wir die Ziele und Intentionen der Handelnden errahnen und dass wir Motive für das Handeln oder die Emotion unterstellen.

Film ist bestens geeignet, mittels Spiegelneuronen unmittelbare Empathie bei den Zuschauerinnen zu erzeugen. Denn das Publikum kann sehr genau (und oftmals hautnah) Bewegungen und Emotionen beobachten. Dies führt dazu, dass die Spiegelneuronen aktiviert werden, die dann genauso feuern wie die Emotionen im realen Leben. Tatsächlich ist dies auch mit wissenschaftlichen Methoden in den Gehirnregionen messbar.

Es existieren unterschiedliche Arten der Empathie, die wir im Film erzeugen können. Einerseits die motorische Empathie: Der Handelnde führt eine Bewegung aus und wir errahnen eine Intention dahinter. In unserem Kopf werden die Neuronen so aktiviert, als würden wir die Handlung selbst ausführen. Auf der anderen Seite das Einfühlen in die Sinneseindrücke des Beobachteten: Dies bezieht

sich auf die auditive, visuelle, olfaktorische, gustatorische oder taktile Wahrnehmung. Wir betrachten eine Figur, die in eine saure Zitrone beißt, und auch bei uns reagieren die Nerven im Mund und wir verziehen unwillkürlich das Gesicht.

Dieser körperlichen Empathie steht die mentale gegenüber. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass wir uns in das Wissen und Fühlen einer Figur hineinversetzen. Ähnlich wie bei der physischen Empathie beruht die Reaktion darauf, dass wir eine sogenannte „Theory of Mind“, also eine Theorie über den geistigen Zustand der Figur, aufstellen.

Diese Fähigkeit tritt bei uns Menschen erst ab einem bestimmten Alter in der Kindheit auf. Sie bildet sich allmählich heraus und entwickelt sich schrittweise. Ein sehr bekannter Test überprüft, ob Kinder dieses Vermögen zu der „Theory of Mind“ schon besitzen.

Dieser Versuch wird mit Puppen durchgeführt. Die Kinder sehen, wie Kasper einen Schatz in einer Kiste verstaut. Nachdem er fortgegangen ist, kommt Seppl, holt den Schatz aus der Kiste und versteckt ihn hinter dem Vorhang. Wenn Kasper wieder auftritt, verstehen nur die älteren Kinder, dass er ja nichts davon weiß, dass das Gesuchte hinter dem Vorhang ist. Nur sie können sich in die Figur hineinversetzen und sein Wissen antizipieren.

Besonders die mentale Empathie ist für Filmemacher elementar. Im besten Fall schafft es die Protagonistin, sie zu erwecken. Denn sie ist die Figur, mit der die Zuschauer durch den Film gehen. Sie sollte die zentrale Anteilnahme auf sich ziehen.

Aber wie gelingt es, dass Autorinnen Empathie für ihre Figuren erzeugen? Viele Drehbücher beinhalten eine „Empathieszene“. Diese haben hauptsächlich den Zweck, dass der Protagonist Mitgefühl bei den Zuschauern erzeugt. Dies wird durch verschiedene Methoden hervorgerufen. Im Zentrum steht die Verletzbarkeit der Figur. Sie wird als Opfer der Situation oder als einer anderen Figur unterlegen dargestellt. Auf jeden Fall wird auf die Hauptfigur Druck ausgeübt, auf den sie reagieren muss.

B Figuren und Konflikt

Im Film wird in diesen Szenen meist mit einer Nahaufnahme des Gesichts gearbeitet. Die Gefühle sind so deutlich sichtbar. Die Narration verlangsamt sich, sodass die Zuschauer Zeit haben, ihr Mitgefühl zu entwickeln. Der Kontext muss eindeutig sein und einen klaren Fokus haben.

Damit dieser Moment der Empathie seine Wirkung entfalten kann, befindet er sich im ersten Akt und ist Teil der Exposition, denn es gilt, dass die Zuschauerinnen sich früh mit dem Protagonisten verbinden.

In *Das schönste Mädchen der Welt* geht der Schüler Cyril, der mit einer sehr großen Nase ausgestattet ist, auf Klassenfahrt nach Berlin.

INT. BUS - TAG

Chaos und Geschrei im Bus: Schüler verstauen Gepäck, bewerfen sich mit Papierschnipseln und Schlimmerem, sie boxen, streiten, teilen Frühstücksbrote und iPhone-Kopfhörer ... Klassenfahrt eben. Cyril kämpft sich durch die Reihen auf der Suche nach einem Platz. Sofort kommen aus allen Richtungen die scheinbar traditionellen Sprüche und Witze auf Kosten seiner Nase. Besonders originell ist Timo, der seine Nase pantomimisch wachsen lässt und dazu beatboxt.

TIMO

Hey Cyril, bist spät dran. Aber
deine Nase war ja wenigstens
pünktlich!

Timo beatboxt weiter.

SCHÜLER 2

Ey Cyril, als dein Zinken aus'm

Haus gegangen ist, konnte man das bei Google Earth sehen.

SCHÜLERIN 3

Ey Cyril! Hör mal auf, hier die ganze Luft wegzuatmen!

SCHÜLER 4

Wo lässt du denn deine Nasenhaare mähen?

SCHÜLER 5

Sag mal, haben deine Eltern 'ne Wette mit Gott verloren.

SCHÜLERIN 6

Bekommen Blumen eigentlich Angst, wenn du an ihnen riechst?

CYRIL (dazwischen)

Ja, sehr geistreich ... Danke ...
lustig ... hätte fast gelacht ...

Eine weitere Methode, dieses Mitgefühl für den Protagonisten zu erzeugen, ist, mit einem Konflikt zu arbeiten. Denn Konfrontationen führen bei uns Menschen dazu, dass wir Partei ergreifen. Wir sind, wenn wir einer Auseinandersetzung beiwohnen, durch unsere Disposition geradezu gezwungen, für einen der beiden Streitenden Stellung zu beziehen. Diesen Umstand können sich Autoren zunutze machen. Da wir Menschen für den Schwächeren innerhalb einer Kontroverse eintreten, ist es hilfreich, eine Szene zu kreieren, in der der Protagonist in einer Konfrontation der unterlegende Part ist. Auch die Frage der Gerechtigkeit, spielt eine Rolle. Wenn einer der bei-

den Kontrahenten im Recht ist (zumindest subjektiv als solches wahrgenommen wird), dann schlägt das Herz eindeutig für diesen.

Ein weiteres Kriterium, das die Entscheidung für einen der Streitenden unterstützt, ist die Ähnlichkeit mit der Person. Je übereinstimmender der Beobachter sich mit der Partei fühlt, desto deutlicher die Wahl.

Diese Parteinahme führt zur Empathie, und diese ist wiederum Ausgangspunkt für das erneute positive Verhalten der Figur gegenüber in einem Streit. So entsteht ein Kreislauf, der die Grundlage für die Verbindung der Zuschauerin mit der Protagonistin ist.

Wir Menschen sind im realen Leben (und im Film) allerdings auch durch andere Faktoren beeinflussbar, was die Verteilung der Empathie betrifft. Folgende Aspekte spielen beim Mitgefühl eine Rolle:

- Leiden
- Gebrechen/Krankheit
- Beschwerden
- Underdog
- Schüchternheit

Aber nicht nur die Frage danach, wie diese intensive Verbindung der Zuschauer zu den Figuren erzeugt werden kann, steht im Mittelpunkt der Stoffentwicklung, sondern auch der Umstand, dass wir Menschen unsere Empathie blockieren können. Im realen Leben ist dies manchmal unumgänglich. Eine Ärztin im Kriegsgebiet wäre eventuell durch zu viel Mitgefühl in ihrer Arbeit behindert. Darum sind wir mit einem Mechanismus ausgestattet, der es uns ermöglicht Einfühlung zu unterbinden.

Aber auch andere Faktoren führen dazu, dass eine Blockade der Empathie stattfindet. Wenn wir zum Beispiel keine Ähnlichkeit entdecken, werden die Spiegelneuronen nicht in Aktion treten.

In dem amerikanischen Film *Wall-E* des Animationsstudios Pixar ist die Hauptfigur ein kleiner Müllroboter, der in ferner Zukunft allein auf der Erde den Abfall aufräumt. In den Anfängen der Entwicklung

des Films stellten die Kreativen fest, dass die Zuschauerinnen nicht wirklich gefesselt waren. Nach einigen Überlegungen fanden sie heraus, dass der mechanische Roboter kaum Empathie erzeugte. Wall-E hat kein Gesicht, und der Körper ähnelt einem Schrotthaufen. Es bestand also keine Ähnlichkeit, sodass die Bereitschaft zum Mitgefühl blockiert wurde. Nachdem allerdings das umgedrehte Fernglas, das ihm als Mittel der visuellen Wahrnehmung dient, mit Lichtreflexen in den Linsen ausgestattet und so der Eindruck von menschlichen Augen erzeugt wurde, änderte sich die Reaktion der Zuschauer. Dadurch erhielt der Roboter eine Persönlichkeit mit eigenen Gefühlen, und das Publikum konnte eine Ähnlichkeit konstruieren, die notwendig für die Empathie ist.

Ebenso wichtig ist, dass die Zuschauer eine „Theory of Mind“ aufstellen können. Wenn also keine Möglichkeit existiert, eine Vermutung über den Zustand der Figur aufzustellen, wird diese auch blockiert. Der Film muss demnach Angebote unterbreiten, wie die Emotionen aussehen könnten.

Für die Konstruktion dieser „Theory of Mind“ ist von entscheidender Bedeutung, dass wir Menschen die Fähigkeiten zur Narration haben. Wir können – und tun dies auch automatisch – zwischen zwei Ereignissen eine Brücke bauen. Unser Gehirn ist eine Geschichtenmaschine. Wir versuchen ständig, aus den Informationen, die uns erreichen, eine stimmige Handlung zu konstruieren. Wir verstehen die Welt, indem wir erzählen.

Ein Experiment aus den Anfängen der Filmgeschichte verdeutlicht dies anschaulich. Der sogenannte „Kuleschow-Effekt“ beruht auf einem Versuch des russischen Filmemachers Lev Kuleschow. Er schnitt einen Kurzfilm, in dem eine Aufnahme des ausdruckslosen Gesichts eines Mannes mit verschiedenen anderen Szenen (eine Suppenschüssel, ein Mädchen in einem Sarg, eine Frau auf einem Diwan) abgewechselt wurde. Bei den Aufnahmen des Mannes handelte es sich jedes Mal um die gleiche Einstellung. Der Film wurde einem Publikum vorgeführt, das glaubte, dass der Gesichtsausdruck

des Mannes in jeder Szene ein anderer war, je nachdem, ob er die Suppenschüssel, das Mädchen im Sarg oder die Frau auf dem Diwan „ansah“, was jeweils einen Ausdruck von Hunger, Trauer oder Verlangen zeigte. Der Effekt ist darauf zurückzuführen, dass Zuschauer eine Verbindung zwischen den beiden Szenen konstruierten. Sie haben eine Geschichte erzählt, weil unser Gehirn hierauf ausgerichtet ist.

Damit die Zuschauer ihre Empathie nicht blockieren, müssen sie eine Narration konstruieren können, die die Emotionen der Figuren beinhaltet. In einem Drehbuch muss also das Angebot für eine „Theory of Mind“ aufgebaut werden, sodass Einfühlung entstehen kann. Allerdings ist dieses Mitfühlen auch sehr volatil. Es ist durchaus möglich, dass der Protagonist im Laufe der Zeit die Empathie verliert. Es gilt, immer wieder die Richtigkeit der Entscheidung aufseiten der Zuschauer, sich mit dieser Figur zu verbinden, zu bestätigen.

Auf der anderen Seite liegt in diesem Umstand die Option, weitere Figuren – und eventuell sogar den Antagonisten – empathisch aufzuladen. Insbesondere in Serien, die viel mehr Erzählzeit besitzen, kann freier mit dem Mitfühlen umgegangen werden. So kann eine Figur, mit der sich das Publikum bisher nicht verbunden hat, langsam zu einem Empathieträger aufgebaut werden.

In der Stoffentwicklung ist eine der wichtigsten Aspekte, zu untersuchen, ob das Drehbuch Empathie aufbaut. Wo liegen die Momente, in denen Angebote unterbreitet werden, sich mit dem Protagonisten zu verbinden. Können sich die Zuschauer noch mit weiteren Figuren verknüpfen?

B3 KONFLIKT

Manchmal hat eine Filmvorlage eine interessante Hauptperson mit einem gut aufgebauten Ziel, trotzdem handelt es sich um ein langweiliges Drehbuch. Die Ursache dafür ist oft ein fehlender Konflikt.

Der Konflikt ist das zentrale Element einer dramatischen Geschichte. Seine Abwesenheit führt zur Langeweile. Film ist kein Abbild des Lebens; Film ist Verdichtung. Während sich Auseinandersetzungen in der Realität manchmal über Jahre oder Jahrzehnte hinziehen oder vielleicht stagnieren, muss das Drehbuch für einen Spielfilm die Konfrontation auf 90 bis 120 Seiten exponieren, austragen und auflösen. In einer Serie werden Konflikte über eine Staffel oder oftmals sogar über mehrere Staffeln erzählt. Dies ermöglicht einen großen Bogen, der sehr unterschiedliche Aspekte innerhalb der Auseinandersetzung nutzen kann.

Für die Entwicklung einer Geschichte ist es wichtig, die Konstruktionsmerkmale eines Konflikts zu kennen: Er beruht auf einer Konfliktsituation, die die Ausgangslage darstellt.

Eine Konfrontation kann nur entstehen, wenn ein Ziel einer Figur existiert. Wo es kein Wollen gibt, kann es keine Auseinandersetzung geben. Und nur wo eine Kraft vorhanden ist, die den Intentionen des Protagonisten entgegensteht, existiert ein Konflikt. Es bedarf dieser drei Elemente, um die Grundlage für einen Kampf zu legen. Die Konfliktsituation umfasst also die Hauptfigur, das Ziel und die Gegenkraft. Nur wenn diese Komponenten Teil der Geschichte sind, haben Autorinnen die Möglichkeit, eine Konfrontation zu erzählen.

Es gilt schon in der ersten Phase der Entwicklung zu überprüfen, ob ein Protagonist, ein Ziel und eine Gegenkraft gegeben sind, wenn nicht, wird in der weiteren Arbeit nie ein Hauptkonflikt erzählt werden können.

Welche Kraft einem Ziel entgegensteht, entscheidet darüber, um was für eine Art von Konflikt es sich handelt. Steht dem Ziel eine andere Person entgegen, stellt die Geschichte einen Antagonistenkonflikt dar. In diesen Drehbüchern wird die Kraft, die dem Ziel des Protagonisten entgegensteht, personalisiert. Der Western ist das Genre, das dieses dramaturgische Mittel am weitesten entwickelt hat. Hier findet der Kampf Mann gegen Mann oft buchstäblich statt. Heutzutage sind im amerikanischen Kino solche Filme wie die Marvel-Reihe oder *Batman*-Filme typische Beispiele dafür. Das europäische, speziell aber das deutsche Kino ist mit dem Einsatz dieses Mittels zurückhaltender. Es hat in den vergangenen Jahren kaum einen klaren, eindeutigen Antagonisten gegeben.

Der Kontrahent, wer es auch immer sein mag, sollte einige Bedingungen erfüllen, um ein „guter“ Gegenspieler zu sein. Zuerst einmal muss er gleichfalls ein Ziel verfolgen. Seine Intention sollte ebenso deutlich definiert sein wie das des Protagonisten.

Es ist unbedingt notwendig, die Motivation des Antagonisten zu definieren. Sie muss klar und eindeutig sein, damit die Zuschauerin den Konflikt verstehen und ihm folgen kann. Was hat der Gegenspieler zu verlieren, wenn er sein Ziel nicht erreicht? Es sollte etwas Wichtiges für ihn sein. Interessante Figuren haben nicht nur den Verlust von Äußerem, Materiellem zu beklagen, sondern emotional bedeutsame Dinge. Eine mögliche Motivation kann darin liegen, dass der Antagonist das gleiche Ziel verfolgt und deshalb verhindern will, dass der Protagonist es zuerst erreicht. Entscheidend ist, dass sich ihre Intentionen gegenseitig ausschließen. Die Aussicht auf einen Kompromiss muss vollkommen unmöglich sein.

Dabei ist besonders wichtig, dass der Antagonist ebenso stark ist wie die Hauptfigur. Der Kampf zwischen beiden ist nur interessant, wenn ihre Fähigkeiten sich auf dem gleichen Niveau bewegen bzw. die des Gegenspielers sogar wirkungsvoller erscheinen. Zwei kraftvolle, kompromisslose Kräfte sind die Basis für einen lebendigen, wachsenden Konflikt.

Es darf keine andere Möglichkeit geben, als dass der Protagonist und der Antagonist gegeneinander kämpfen. Die Kontroverse muss unausweichlich sein. Lajos Egri nennt es die „Verbundenheit der Gegensätze“. Er bringt dafür ein passendes Beispiel: Eine Prostituierte arbeitet für einen Zuhälter und hat zu Hause einen kranken Mann, den sie liebt und der nichts von ihrem Job weiß. Ihr Lude verlangt mehr Geld von ihr. Soll sie es ihm geben? Sie muss. Wenn sie sich ihrem Ausbeuter verweigert, wird er ihr Geheimnis verraten. Die entgegengesetzten Kräfte sind miteinander verknüpft, sie gehören zusammen. Die Situation scheint ausweglos. Dabei muss die Verbundenheit stärker sein als die Gegensätze, weil sich sonst der Zuschauer fragt, warum die Personen dieses Spiel überhaupt mitspielen.

Oftmals findet beim Antagonisten keine Charakterentwicklung statt. Während der Protagonist die Chance nutzt und sich verändert, bleibt seine Gegenkraft unverändert. Es gehört allerdings zu komplexen Geschichten, dass auch die Kontrahenten ein Bedürfnis besitzen und sich entwickeln. In der Stoffentwicklung eines Antagonistenkonflikts kann es hilfreich sein, darüber nachzudenken, dem Gegenpart ebenfalls eine tiefer liegende emotionale Ebene zu geben. Der Antagonist muss nicht unbedingt ein „Bösewicht“ sein. Er oder sie kann durchaus sympathisch sein, die Hauptsache ist, dass die Figur eine Gegenkraft in Bezug auf das Ziel der Protagonistin ist.

Wenn dem Ziel des Protagonisten eine ganze Gruppe oder eine Institution entgegensteht, dann handelt es sich um einen kollektiven Konflikt. *Die Welle* (2008) (von Dennis Gansel und Peter Thorwarth) zeigt einen solchen Konflikt. In diesem Film beginnt der Gymnasiallehrer Rainer Wenger während einer Projektwoche zum Thema „Autokratie“ einen Versuch, um für die Schüler das Entstehen einer Diktatur nachvollziehbar zu machen. Was zunächst harmlos anfängt, entwickelt sich binnen weniger Tage zu einer richtigen Bewegung, die die Jugendlichen „Die Welle“ nennen. Bereits am dritten Tag beginnen einige in der Klasse, Andersdenkende auszuschließen und

zu drangsalieren. Die Schüler stehen dem Ziel von Wenger entgegen, auch oder gerade die, die ihn unterstützen wollen.

Kollektive Konflikte verweisen meist auf gesellschaftliche Missstände, so auch in *Angst essen Seele auf* von Rainer Werner Fassbinder. Hier wird gezeigt, wie die Ehe einer Witwe mit einem 20 Jahre jüngeren marokkanischen Gastarbeiter an den Widerständen der Gesellschaft zerbricht. Diese Ungerechtigkeit soll nicht personalisiert und dadurch als vereinzelt Symptom abgetan werden können, sondern als Ausdruck eines sozialen Zustands gezeichnet werden.

Eine der Herausforderungen für Autorinnen ist, dass alle Figuren des antagonistischen Kollektivs gleichermaßen präsent dargestellt werden. Meist sind es mehr als vier Figuren, die über eine Exposition, ihren Anteil an der Auseinandersetzung und einen Abschluss verfügen müssen. In einem Drehbuch (das auf ca. 100 Seiten beschränkt ist) keine leichte Aufgabe. In der Entwicklung ist hilfreich, sich alle Personen der Gruppe einmal getrennt anzuschauen und ihre Einführung, die Stufen des Konflikts und das Ende zu untersuchen.

Die dritte Kategorie ist der Situationskonflikt, der immer dann gegeben ist, wenn sich der Konflikt aus den Umständen heraus ergibt. Die Kraft, die dem Ziel der Hauptfigur entgegensteht, ist die Situation, in der sie steckt.

In der deutsch-österreichischen Koproduktion *Styx* begegnet die auf dem Atlantik allein segelnde Notärztin einem Flüchtlings-schiff. Sie versucht zu helfen, hat aber sowohl das Meer, ihr zu kleines Schiff als auch die Küstenwache und die anderen Schiffe, die sich nicht einmischen wollen, gegen sich.

Ein gut konstruierter Situationskonflikt nutzt alle Möglichkeiten, dem Protagonisten Hindernisse in den Weg zu legen. Auch hier spielt die Fallhöhe eine wichtige Rolle. Die Situation sollte möglichst in großem Kontrast zu der Figur und ihrem Charakter stehen.

Zu der Kategorie der Situationskonflikte gehört der Zeitdruck. Wenn das Ziel des Protagonisten an sich nicht schwer zu erreichen ist, dann wird mangelnde Zeit die Schwierigkeiten erhöhen und den

Konflikt verschärfen. Die Aufgabe liegt darin, den Termindruck plausibel zu erklären und ihn nicht aufgesetzt wirken zu lassen.

Die letzte Kategorie der Konflikte ist selten zu finden: Liegen die beiden gegeneinander kämpfenden Kräfte in der Hauptfigur selbst, wird dies als innerer Konflikt bezeichnet. Der Protagonist ist unsicher, wie oder ob er handeln soll, vielleicht weiß er nicht einmal, was er eigentlich will. Der innere Konflikt hat es schwer im Film; das Medium ist nicht die geeignete Form, um ihn aufzuzeigen, denn er führt oft zu unfilmischen Elementen wie Selbstgesprächen oder Erzählerstimmen. Im Roman können diese Stimmen in der Figur ausführlich geschildert werden, im Theater ist ein Monolog denkbar, aber in einem Drehbuch gibt es nur die Möglichkeit, beide Kräfte, die im Kopf der Protagonistin gegeneinander kämpfen, durch weitere Figuren zu symbolisieren. Will eine Autorin einen inneren Konflikt erzählen, sollte sie die sich widersprechenden Seiten innerhalb der Figur erst einmal genauer beschreiben. Welches Ziel verfolgt die eine Kraft und warum will sie es erreichen? Was ist die Intention der anderen? Für diese beiden Standpunkte gilt es, Figuren zu kreieren, die diese verkörpern. Diese Nebenfiguren befinden sich in einem engen Verhältnis zur Hauptfigur, und sie versuchen, sie in die eine Richtung zu drängen. Sie stehen für jeweils eine Stimme innerhalb der Protagonistin. Dadurch können die zwei Seiten in äußere Handlung umgesetzt werden. So wird der innere Konflikt durch die Kraft A und die Kraft B, die gegensätzlichen Intentionen des Protagonisten, ausgelöst und durch Figur A und Figur B dargestellt.

Konfliktaufbau

Jeder Konflikt wird nach einem Muster ausgetragen, das sich als Angriff/Gegenangriff bezeichnen lässt. Der Ablauf einer Auktion verdeutlicht einen modellhaften Konfliktaufbau: Zuerst einmal wird der Gegenstand vorgestellt, der zu erwerben ist. Angenommen, es handelt sich um ein wertvolles Bild, und der Protagonist hat das Ziel,

das Gemälde in seinen Besitz zu bringen. Der Antagonist hat dasselbe Vorhaben, das dem der Hauptfigur entgegensteht. Denn nur einer von beiden kann den begehrten Artikel nach Hause tragen.

Das erste Gebot des Protagonisten ist der Angriff. Der Antagonist führt einen Gegenangriff aus und legt dem Bieter ein Hindernis in den Weg. In der Auktion heißt dies, dass er mehr bietet. Dieses zweite Preisangebot stellt eine Hürde dar, weil es dem Wunsch der Hauptfigur entgegensteht, das Bild zu erwerben. Der holt seinerseits zum Konter aus und offeriert wiederum mehr. Die Gebote und die Hindernisse müssen sich steigern. Es wäre unlogisch, wenn einer der Kontrahenten plötzlich weniger bieten würde. Die verschiedenen Stufen des Konflikts sollten aufeinander aufbauen, sich „hochschaukeln“.

Der Konflikt wird nur dann spannend, wenn die Offerten den Protagonisten herausfordern. Der Einsatz muss hoch sein, damit der Zuschauer dem Kampf mit Interesse folgt. Die Hauptfigur darf nur wenig Spielraum haben, ihre Gebote zu steigern. Sie wird ihr ganzes Geld einsetzen müssen, um ihr Ziel zu erreichen. Ein noch nicht ausgereiftes Drehbuch ist daran zu erkennen, dass es das Leben für die Hauptfigur einfach gestaltet, dass es sie schont.

Der Hauptkonflikt sollte unbedingt mit allen Mitteln ausgetragen werden und zwischen zwei vollkommen gegensätzlichen Positionen stattfinden. Der Kampf darf nicht ins Stocken geraten oder schon entschieden werden, bevor die letzte Karte gespielt wurde. Dies ist die „Zuspitzung“ des Konflikts, die eines der wichtigsten Bewertungskriterien für eine wirkungsvolle Erzählung darstellt. Gelingt die Zuspitzung nicht, werden die Konfrontation im zweiten Akt und die Auflösung des dritten Akts nicht dramatisch genug sein. Die Zuschauerin wird sich langweilen, weil sie das Gefühl hat, dass das nicht alles gewesen sein kann.

Ein besonders in deutschen Drehbüchern anzutreffendes Merkmal ist, wie bereits erwähnt, die Nachsicht, die die Autoren ihren Hauptfiguren gegenüber walten lassen. Viele Erzähler scheuen

sich davor, ihren Protagonisten Leid anzutun. Es gibt für alle an der Drehbuchentwicklung beteiligten eine einfache Frage: Was ist das Schlimmste, das dem Protagonisten widerfahren kann? Wenn sich dies im Drehbuch nicht wiederfindet, ist es auf jeden Fall verbesserungsbedürftig.

Eine Geschichte ist nicht ausgereift, wenn es seinen Protagonisten nicht an den Platz schickt, an dem er am wenigsten sein will, wenn es die Hauptfigur nicht mit den Leuten konfrontiert, die sie auf keinen Fall sehen will.

Für die dramaturgischen Begleiter ist es ein interessantes Experiment, den Autor zu fragen, was das Schlimmste ist, was der Hauptfigur passieren kann. Wenn er die Frage beantwortet hat, ergibt sich gleich der zweite Punkt, warum dies in seinem Drehbuch nicht passiert. Falls der Autor anfangs dieses Thema weit von sich weist, entstehen durch diese Überlegungen oft genug die besten Ideen, weil sie die Figuren in wirkliche Konflikte lenkt. Die Schöpfer von Figuren scheuen sich oft, ihnen wehzutun, weil sie sich mit ihnen identifizieren oder sie Angst davor haben, ihre Protagonisten in schwierige Situationen zu bringen. Es ist schließlich der Autor selbst, der einen Ausweg finden muss. Und da viele Künstler die Furcht haben, dass ihnen nichts einfällt, muten sie ihren Figuren gar keine Komplikationen zu. Die anderen Drehbuchentwickler können hier eine große Hilfe sein. Sie können die Autoren dazu anleiten, über das Schlimmste nachzudenken, was der Hauptfigur widerfahren kann.

Statische Konflikte

Figuren, die ihr Ziel nicht mit der nötigen Energie verfolgen oder gar keine Intention haben, sind der Grund für einen statischen Konflikt. Dies bedeutet, dass sich nichts bewegt und die Auseinandersetzung nicht vorankommt. Manchmal verbirgt sich dieser Stillstand hinter einer Fassade der Bewegung. Es scheint, als gäbe es eine Veränderung, aber in Wirklichkeit besteht zwischen der Situation vor und

„A sagt: ‚Mein Leben ist wunderbar, solange ich B nicht sehe.‘ Poch, poch, poch. B tritt ein.“

GEORGES FEYDEAU (FRANZÖSISCHER DRAMATIKER)

nach der Szene kein Unterschied. Es hat sich weder im Charakter der Figur noch an dem Zustand etwas geändert. Das sind Sequenzen, die sofort den Weg in den Papierkorb finden sollten, besonders dann, wenn sie im letzten Teil des Drehbuchs stehen.

Um diesen Problemen auf die Spur zu kommen, ist es hilfreich, sich die verschiedenen Stadien des Konflikts zu notieren. Welche Hindernisse muss der Protagonist überwinden? Welche Mittel setzt der Antagonist ein, um zu verhindern, dass die Hauptfigur ihr Ziel erreicht? Bauen diese Schritte aufeinander auf?

Dazu sollte eine Liste der Hürden erstellt werden, die ab dem Beginn des zweiten Akts bis zur Klimax vorkommen. Jeder Punkt gibt in der Reihenfolge ihres Auftretens eine Gegenkraft wieder, die der Protagonist auf dem Weg zu seinem Ziel überwinden muss. In der Analyse kann der Drehbuchleser jedes dieser Komplikationen in ihrer Schwierigkeit bewerten. Dabei kann ein „Bewertungssystem“ von 1 bis 10 helfen. So lassen sich statische Konflikte, deren Schwierigkeitsgrad sich nicht verändert, leicht aufspüren.

Konflikte andeuten

Manchmal kann es hilfreich sein, einen Konflikt vor seinem tatsächlichen Erscheinen anzudeuten. Die Andeutung einer kommenden Konfrontation bietet die Möglichkeit, Spannung zu erzeugen, ohne sie bereits auszuführen. Es ist das Versprechen, dass es irgendwann eine Auseinandersetzung geben wird. Dieser Hinweis kann auf unterschiedliche Weise geschehen – subtil bis direkt, je nachdem, was die Situation, d. h. das Drehbuch, verlangt. Besonders im ersten Akt kann es nötig sein, den Hauptkonflikt anzudeuten, ohne ihn jedoch in die Tat umsetzen. Das bleibt dem zweiten Akt vorbehalten. Entscheidend ist, dass der Zuschauer Informationen über die Kräfte erhält, die den Zielen des Protagonisten entgegenstehen.

Ein Beispiel findet sich in *Das schweigende Klassenzimmer*. Der Film spielt in der DDR im Jahr 1956. Eine Abiturklasse beginnt den Unterricht anlässlich des ungarischen Volksaufstands mit einer Schweigeminute für die Opfer. Die Aktion führt zu heftigen Reaktionen von staatlichen Stellen. Wenn die Schüler die Rädelsführer nicht benennen, dann werden sie nicht zum Abitur zugelassen. Der Hauptkonflikt der Geschichte wird in einem Gespräch zwischen einem der Schüler und dessen Eltern angedeutet. Bevor die Schweigeminute passiert, wird hier bereits deutlich, dass es Auseinandersetzungen über den Aufstand in Ungarn geben wird.

Die Zuschauer bekommen in dieser Szene eine Ahnung davon, wie sich der Konflikt des zweiten Akts gestalten wird, ohne dass es hier schon zu einer direkten Konfrontation mit den staatlichen Stellen kommt.

B4 EMOTIONALES THEMA

Das „Thema“ ist einer der Begriffe, die bei der Analyse von Drehbüchern zu den meisten Missverständnissen führen. Oft genug ist in den Rezensionen zu einem Film oder einer Serie zu lesen, das Thema sei ... – und dann folgt eine Beschreibung eines äußeren Umstands, manchmal auch eine soziologische oder philosophische Terminologie.

Autorinnen und Drehbuchentwickler mögen den Kritikern ihre Einschätzung lassen, aber für diejenigen, die kreativ tätig sind, führt dieser Ansatz nur zu Thesenfilmen, die eine politische oder soziale Sicht auf die Welt zeigen. Unter diesen Umständen werden die Figuren, werden die Geschichten zu Trägern von Anschauungen und nicht zu emotional berührenden Filmen oder Serien. Aber die Figuren und Narrationen sollten nicht unter der Diktatur von Meinungen stehen, sondern ein eigenes Leben entwickeln und über die Erzählung hinaus auf etwas verweisen.

Jeder wird das Gefühl kennen, nach einem eindrucksvollen Film oder einer Serie die Welt mit anderen Augen zu sehen. Kino, Fernsehen oder Streaming sollte ein Erlebnis für das Publikum sein, das eine emotionale Wirkung hinterlässt. Es ist zum größten Teil der Schluss – die Auflösung der Geschichte –, der darüber entscheidet, mit welcher Empfindung der Zuschauer den Film oder die Serie verlässt. Die Erzählung, die Figuren, die Spannung sind nur der Weg, dieses Gefühl zu erzeugen.

Der Begriff „emotionales Thema“ – der Verwendung der Bezeichnung „Thema“ in der Musik entlehnt – setzt hier an: Das Thema ist nicht der intellektuelle Überbau, sondern angelehnt an

das Bedürfnis der Hauptfigur. Dieses gibt das gesamte emotionale Erleben des Films oder der Serie vor. Ist das Bedürfnis des Protagonisten wie in *Das Leben der Anderen*, Gefühle zuzulassen, dann ist dies das Thema des Films. Je menschlicher und genauer das Bedürfnis gestaltet ist, desto größer wird die Wirkung auf den Zuschauer sein.

Die Haltung der Autorin zu dem Thema wird am stärksten in der Auflösung durchscheinen. Welchen Kräften die kreative Urheberin mehr Macht und Siegeschancen einräumt, hängt von ihrer Einschätzung, ihrem eigenen Standpunkt ab. Wenn das Finale der Charakterentwicklung schwach und ambivalent erscheint, wird dies daran liegen, dass die Autorin noch keine Haltung zum Thema gefunden hat.

Zwar kann ein Film oder eine Serie ohne auskommen, aber nur ein klares Thema gibt ihnen Tiefe. Filme ohne ein Thema können ein Erfolg an der Kinokasse sein, und Serien können den Platz 1 der Charts erklimmen, sie werden allerdings kaum eine längere Wirkung auf die Zuschauer haben und wahrscheinlich nicht in die Filmgeschichte eingehen. Viele Actionstreifen oder andere Filme, die auf große Schauwerte setzen, haben kein emotionales Thema. Die deutsche Netflixproduktion *Blood Red Sky* ist ein Actionhorrorfilm aus dem Jahr 2021. Auf einem Flug in die USA bringen Entführer das Flugzeug in ihre Gewalt. Doch die junge Mutter Nadja wehrt sich mit allen Mitteln, denn sie ist Vampirin. Sie hofft zusammen mit ihrem kleinen Sohn, dass sie in Amerika kuriert werden kann. Es kommt zu einer blutigen Auseinandersetzung im Flieger.

Die Figuren haben in dieser spannenden Geschichte kein Bedürfnis. Der Wunsch, keine Vampirin mehr zu sein, ist ihr bewusst, es ist kein unbewusstes Verlangen. Darum hat der Film kein emotionales Thema, das die Zuschauer berührt.

Der Autor und die am kreativen Prozess Beteiligten müssen wissen, was das Bedürfnis der Hauptfigur ist, welche Kräfte diesem entgegenstehen und welche Haltung sie selbst dazu entwickelt haben. Denn alles, was in einem Drehbuch steht, sollte sich wie Eisenspäne

auf einem Tisch, unter dem ein Magnet steckt, auf das Thema ausrichten. So wie das Eisenstück, das unter der Tischplatte versteckt ist, nicht zu sehen ist, so ist auch das Thema eines Films nicht direkt zu erkennen. Nur durch das Bedürfnis des Protagonisten und aller anderen Figuren kann der Zuschauer erspüren, was das Thema ist.

Es ist das Thema, das sämtlichen Teilen des Drehbuchs ihren Platz, ihre Funktion und ihre Ausrichtung gibt. Jeder Film und auch jede Serie kann sich deshalb nur auf ein Thema konzentrieren. Dieses Thema taucht sowohl in der Haupthandlung als auch in den Nebenhandlungen immer wieder auf und wird dadurch aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet. Während die Haupthandlung das Thema nur von einer Seite anpacken kann, bieten die Nebenhandlungen die Gelegenheit, das Thema aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

In der Haupthandlung von *Mephisto* verleugnet Hendrik Höfgen seine politischen Ideen und seine moralischen Ansprüche, um Karriere zu machen. Hinter dieser unsympathischen Figur verbirgt sich aber das Bedürfnis nach einer eigenen Identität. Entscheidend ist, dass die Autoren nicht bei einer politischen Analyse stehen geblieben sind, sondern den Figuren eine emotionale Tiefe gegeben haben. Hendrik Höfgen ist ein Getriebener. Die Zuschauer können sich mit seinem Bedürfnis identifizieren. Das hat den Film international erfolgreich werden lassen.

Auch alle Nebenhandlungen haben mit dem Thema der Identität zu tun. Höfgens Schwarze Freundin kommt darauf zu sprechen, wenn sie ihm erklärt, dass sie nicht ihre Haut wechseln könne und ihre Herkunft für jeden sofort offensichtlich sei. Das Verstecken hinter einer fremden Identität ist ihr nicht möglich. Sie muss schließlich aus Deutschland fliehen.

In einer weiteren Nebenhandlung wird das Schicksal von Höfgens Schauspielerkollegen Niklas aufgezeigt. Der blonde Hüne war vor der Machtübernahme ein bekennender Nationalsozialist und mit Höfgen in inniger Feindschaft verbunden. Jahre später, Höfgen ist

zum bekanntesten deutschen Schauspieler aufgestiegen, ändert Niklas seine Haltung und beginnt, gegen die Nazis zu arbeiten. Er wird verhaftet und erschossen. Höfgen weigert sich, diese Realitäten zu sehen. Niklas' Schicksal, das sein ehemaliger Kollege vollkommen verdrängt, zeigt, dass es Menschen gibt, die ihre eigene Identität gefunden haben und zu ihr stehen, obwohl sie das in ständigen Widerspruch zu der herrschenden Meinung bringt. Niklas ist das Gegenteil von einem Opportunisten und steht somit in krassem Kontrast zu Höfgen.

Besonders in der Beziehung zu seiner Ehefrau Barbara hat Höfgen den Raum, eine andere Facette seines Charakters zu zeigen. Hier ist er ehrlich und kann seine Verletzungen offenbaren. Auch die Figur Barbaras variiert das Bedürfnis nach Identität. Die in einem großbürgerlichen Haushalt Aufgewachsene flieht nach der Machtübernahme ins Ausland. Obwohl sie als Figur nicht ausgeführt ist, deutet sich an, dass sie ihre Identität in einer offenen liberalen Haltung gefunden hat.

In allen Nebenhandlungen wird Höfgen mit Figuren konfrontiert, die auf die eine oder andere Weise ihre Identität gefunden haben, die zu ihrer Haltung stehen. Das Thema kreist immer wieder um die Frage, wie es unter besonderen Bedingungen, nämlich einer Diktatur, möglich ist, zu sich selbst zu stehen.

Vor dem Ende des zweiten Akts gibt es in einigen Filmen eine Ruhepause, ein Atemholen, in der die Figuren das emotionale Thema diskutieren. Diese Szenen langweilen den Zuschauer deshalb nicht, weil die Hauptspannung weiter schwingt und er Hinweise darauf bekommen hat, dass der Höhepunkt bald bevorsteht. Das Bild der „Ruhe vor dem Sturm“ trifft die unterschwellige Stimmung dieser Momente sehr gut. Der Autor hat hier die Gelegenheit, die Perspektiven auf das Thema noch einmal aufzugreifen, zusammenzufassen und gegebenenfalls zu erweitern. In dieses Gespräch muss nicht unbedingt die Hauptperson involviert sein.

In der Arbeit der Stoffentwickler (Autoren eingeschlossen) besteht die Gefahr, von außen ein Thema in ein Buch „hineinzudrücken“. Alle Beteiligten müssen aber vielmehr versuchen, das Thema herausarbeiten. Es bedarf manchmal einer genauen Analyse, um sich diesem Punkt zu nähern. Denn das potenzielle Bedürfnis der Hauptfigur ist nicht immer einfach zu erkennen. Und oft genug gehen die Nebenhandlungen am Thema vorbei. Auf keinen Fall sollte ein Redakteur, Produzent oder Regisseur probieren, seine eigene Sicht auf die Welt in einem Drehbuch durchzusetzen.

Manche Kreativen haben einen intuitiven Zugang zu ihren Figuren und zu ihrem Stoff. Es wäre falsch, sie zu zwingen, sich intellektuell mit diesem Punkt auseinanderzusetzen. Ein Stoffbegleiter kann durchaus mit einer Autorin am Thema arbeiten, ohne dass er dieses so deutlich ausspricht. In solch einem Fall versucht er oder sie, stark von den Figuren her zu argumentieren.

Die Arbeit am Thema ist deshalb besonders schwierig, weil es sich nicht nach objektiven Maßstäben bewerten lässt. Es ist eben die gestalterische, subjektive Weltsicht der Autorin, die hier zum Vorschein kommt. Es ist aber die Stärke eines Drehbuchs, wenn das Thema stringent ausgearbeitet worden ist. Dann besitzt das Buch eine künstlerische Ausdruckskraft und wird andere Menschen in seinen Bann ziehen.

B5 MEHRERE HAUPTFIGUREN

Die Hauptfigur eines Drehbuchs ist die Person, mit der sich der Zuschauer identifiziert und die einen Konflikt aufweist. Diese Figur hat ein Ziel und ein Bedürfnis. Sie wird in der Exposition vorgestellt, und sie beendet die Geschichte.

Einige Filme haben aber mehr als einen Protagonisten und finden spezifische Wege, ihre Handlung zu erzählen. Für Serien gibt es noch einmal andere Möglichkeiten, multiperspektivisch vorzugehen. Im Folgenden werden Konzepte dargestellt, in denen mehr als eine Hauptfigur agiert.

Dominante Figuren

Eine selten vorkommende Konstruktion besteht darin, mit einer sogenannten „dominanten Figur“ zu arbeiten. In diesen Filmen oder Serien gibt es neben dem Protagonisten eine weitere Figur, die sich in den Vordergrund schiebt. Diese Person dominiert den Ablauf, obwohl sie vom strukturellen Gesichtspunkt her nicht die Hauptfigur ist. Dieses dramaturgische Mittel wird in den meisten Fällen dann angewendet, wenn der Autor entweder ein Genie oder eine Person beschreiben will, mit der der Zuschauer sich nur schwer identifizieren kann. Sowohl Genies, bei denen Ziel und Bedürfnis oft zusammenfallen, als auch äußerst brutale, unsympathische Menschen sind schwer, filmisch darzustellen. In beiden Fällen ist die Identifikation nicht leicht zu erreichen. Sehr oft ist diese filmische Gestalt der eigentliche Erzählanlass. Sie ist der Grund, warum Autoren diese Geschichte schreiben wollen.

Meist erlaubt die Gestaltung der dominanten Figur eine genaue Zeichnung einer Figur, die losgelöst vom dramaturgischen Aufbau agieren kann. Denn die Struktur dieser Konstruktion ist auf die Hauptfigur ausgerichtet. Der Protagonist hat ein klares Ziel und treibt dadurch die Handlung voran. Er definiert den Anstoß, die Höhe- und Wendepunkte. Diese die Komposition tragende Figur bildet den Hintergrund, vor dem sich die dominante Figur entfalten kann.

Besonders wichtig ist, dass die Hauptfigur und die dominante Figur in einem spezifischen Verhältnis stehen. In den meisten Fällen sind sie antagonistisch verbunden. Der Unterschied zur normalen Protagonist/Antagonist-Konstruktion besteht hier in der Präsenz und Zeichnung der dominanten Figur und der Tatsache, dass die dominante Figur kein Ziel hat, das im engen Zusammenhang mit dem Drehbuch steht.

Sehr häufig beginnt das Drehbuch mit der Hauptfigur (und nicht der dominanten Figur). Die ersten Szenen bestehen aus der Exposition des Protagonisten. So wird der Zuschauerin deutlich, dass sie die Verbindung mit dieser Person aufbauen sollte.

Meist wird sich der Zuschauer aber eher an die dominante Figur erinnern als an die eigentliche Hauptfigur. Sehr oft ist sogar zur Verdeutlichung der Film nach der dominanten Figur benannt.

In *Systemsprenger* ist es nicht etwa die neunjährige Benni, die das Ziel des Films definiert. Es ist der Schulbegleiter Micha, der sie retten will. Er ist die Hauptfigur, mit der die Zuschauerinnen hoffen, dass er dem kleinen Mädchen helfen kann. Natürlich ist aber die Systemsprengerin der Erzählanlass und der Grund, warum das Publikum ins Kino gegangen ist oder sich den Film später im Fernsehen bzw. bei den Streamingplattformen angeschaut hat. Sie ist die dominante Figur und titelgebend.

Auch *Der Untergang* arbeitet mit der Konstruktion. Hauptfigur des Films ist die Sekretärin Hitlers, Traudl Junge. Aus ihrer Perspektive werden die letzten Tage Adolf Hitlers im Führerbunker geschil-

dert. Mit ihr beginnt der Film und mit ihr endet er. Die Figur im Mittelpunkt ist aber Adolf Hitler.

Auch Serien können mit diesem Konzept agieren. Wer zum Beispiel eine schillernde aber verbrecherische Figur als Erzählanlass hat, kann eine andere Protagonistin wählen, um die Handlung zu erzählen. Durch ihre Augen sehen die Zuschauerinnen dann die eigentlich bestimmende Person.

In der dramaturgischen Arbeit ist es wichtig, diese Konstruktion, auch wenn sie bisher nur angedeutet wurde, zu erkennen und sie stimmig auszuformulieren. Dazu gehört, nicht den Fehler zu begehen, die dominante Figur als strukturelle Hauptfigur zu gestalten.

Zwei Hauptfiguren

Buddy-Movie

In manchen gut strukturierten Drehbüchern agieren zwei Figuren, von denen nicht sofort offensichtlich ist, wer die eigentliche Hauptfigur ist. Meist sind dies Filme, die von Bewegungen handeln, wie unter anderem *Friendship!* oder *Der geilste Tag*.

In diesen Buddy-Movies treffen zwei Figuren desselben Geschlechts aufeinander. Oftmals kennen sie sich nicht und ein äußerer Umstand bringt sie zusammen. Es ist einer der beiden Handelnden, die die Geschichte erst veranlasst. Sie ist die aktive Figur, die die Entscheidungen trifft.

Beide Figuren haben im Laufe des Buchs dasselbe Ziel. Zu beachten ist, dass der Bogen, der durch diese Intention gespannt wird, klar und deutlich herausgearbeitet wird. Da der Zuschauer hier mit zwei Protagonistinnen konfrontiert ist, muss das dramaturgische Ziel (nicht unbedingt das der Reise) umso stärker, konkreter und eindeutiger sein.

Die Charakterentwicklung findet hauptsächlich aufseiten der passiven Figur statt. Sie verändert sich im Laufe der Geschichte und wird zu einem aktiven Charakter. Diese Form der Dramaturgie ist die

geeignete, um tatenlose Figuren filmisch umzusetzen. Sie werden durch eine zweite Figur in Aktion gezwungen und können sich so im Laufe des Films zu aktiv Handelnden entwickeln. Ohne den anderen würden sich diese passiven Figuren nicht bewegen, das Buch käme gar nicht zustande. Tatsächlich muss der Umschwung motiviert sein. Der Zuschauer sollte auf diese Veränderung vorbereitet sein. Der Druck auf die Figur, sich zu verändern, muss so groß sein, dass sie zum Handeln gezwungen wird. Aber auch die aktive Figur erfährt im Laufe der Geschichte eine Charakterentwicklung. Während die passive von der aktiven Figur lernt, erwirbt dieser Protagonist ebenfalls etwas von seinem Partner. Auch sie ist mit einem Bedürfnis ausgestattet, das gewissermaßen die andere Seite der Medaille darstellt. Es handelt sich bei beiden Figuren um Bedürfnisse, die zum gleichen Thema gehören. Die zwei Hauptfiguren ergänzen sich und lernen voneinander, sodass sie am Schluss eine Einheit bilden.

Passive Figuren filmisch umzusetzen, ist eine besondere Herausforderung. Manche Autoren verschanzen sich hinter dem Argument, dass ihre Hauptfigur tatenlos ist, und versuchen dadurch, die fehlende Dramaturgie zu erklären. Aber es ist die Aufgabe eines gut ausgearbeiteten Drehbuchs, gerade diese Figuren zum aktiven Handeln zu zwingen. Die Konstruktion des Buddy-Movies ist eine Möglichkeit, solche Figuren interessant zu gestalten.

In Serien werden Zweierkonstellationen oftmals genutzt, um ein Team zu erzählen, das in Krimiserien agiert. (Obwohl nicht eine klassische Serie, sondern eine Reihe, werden viele Fälle im *Tatort* von einem Team gelöst.)

Drei, vier, fünf ...

Episodenfilm

Manche Drehbücher erzählen mehrere Geschichten mit jeweils einer eigenen Hauptfigur parallel. Die Anzahl der Geschichten kann dabei von drei bis acht reichen. Eine Möglichkeit ist, die Episoden hinter-

einander auszuführen, eine andere ist, die Geschichten miteinander zu verweben. Beispiele in den vergangenen Jahren waren *Ruhm*, *Ohne Dich* und *Auf der anderen Seite*. In der Natur der Sache liegt, dass einem Drehbuch von ungefähr 120 Seiten, das z. B. über sechs Protagonisten verfügt, pro Episode nur durchschnittlich 20 Seiten bleiben. Diese Vorlagen erzählen sozusagen mehrere Kurzfilme.

Diese filmische Form wird immer dann gewählt, wenn es eher darum geht, den Zustand einer Gesellschaft oder einer Gemeinschaft zu beschreiben. Da es dem Episodenfilm an einem klaren, durchsichtigen dramatischen Bogen fehlt, hat er es an der Kinokasse meist schwer. Obwohl es in den vergangenen Jahrzehnten in Amerika einige sehr erfolgreiche Filme gegeben hat, die es virtuos verstanden haben, sich mit dem Genre auseinanderzusetzen (*Magnolia*, *Crash* und *Traffic*). Allerdings bieten die neuen Serien, die über mehrere Staffeln multiperspektivisch arbeiten, ein ähnliches Erlebnis, und sie können sich den Figuren ausführlicher widmen. Insofern wird der Impuls von den Filmemachern in der Zukunft eher darin bestehen, eine horizontal erzählte Serie zu produzieren.

Wer dennoch einen Episodenfilm schreiben will, kann erst einmal jede Geschichte getrennt entwickeln. Welche Plots mit welchen Hauptfiguren stehen im Vordergrund? Welches Ziel, welchen Konflikt haben die Protagonisten?

Neben diesen Punkten sind die Fragestellungen nach dem Bedürfnis und dem Thema ausschlaggebend. Für jede der Protagonisten ist eindeutig zu klären, welchen emotionalen Mangel sie haben. Lässt sich aus den fünf, sieben, oder welche Anzahl von Hauptfiguren es auch immer gibt, Bedürfnissen ein gemeinsames Thema ableiten?

Denn Episodenfilme sollten durch ein übereinstimmendes emotionales Thema geprägt sein. Das Bedürfnis aller Hauptfiguren dreht sich um dasselbe Grundbedürfnis. Der Zuschauer wird sich unbewusst die Frage stellen, warum die Autorin ihm genau diese

Geschichten erzählt. Wenn er das Gefühl hat, dass es keinen Zusammenhang gibt, wird er irritiert sein.

Figuren, die mit dem Thema des Films nichts zu tun haben, müssen, so schwer es manchmal fällt, leider gestrichen werden. Dabei kann es Mentorenfiguren als Hauptfiguren einer einzelnen Episode geben, also Protagonisten, die den anderen zeigen, in welche Richtung sie sich entwickeln sollten.

Wenn grundsätzlich die Berechtigung aller Figuren geklärt ist, steht die Frage nach der Struktur im Fokus. Wo ist der Anstoß, wo beginnt der zweite Akt und wo sind die Höhepunkte angesiedelt?

Überzeugende Episodenfilme versuchen, ein gemeinsames Element zu schaffen, um in der Vielfalt der Geschichten und Protagonisten eine Einheit herzustellen. Oft genug spielen diese Filme an einem klar definierten Ort oder haben einen kollektiven Ausgangspunkt. Oft gibt es ein verbindendes Ereignis. In amerikanischen Filmen waren das etwa ein Erdbeben (*Short Cuts*) oder ein Froschregen (*Magnolia*).

Eine Besonderheit stellt der sogenannte „Omnibusfilm“ dar. Dessen Filme werden von unterschiedlichen Filmemachern geschrieben und gedreht. Hier gibt es oft nur ein äußeres Thema, das als Rahmen dient. Sicherlich auch heute noch der bekannteste Film ist *Deutschland im Herbst* aus dem Jahr 1978. Damals hatten sich elf Regisseurinnen und Regisseure zusammengefunden, um aktuell die Geschehnisse der Schleyer-Entführung und im Gefängnis in Stammheim zu reflektieren.

Ensemblefilm

In dieser Form agiert eine Gruppe von mehr als zwei Figuren als Hauptfigur. Dieses Kollektiv ist eine Einheit, die ein gemeinsames Ziel und eine antagonistische Kraft besitzt. Oftmals haben diese Figuren eine organisatorische Struktur, bildet eine Bande oder stellt einen Verbund dar. Für Autoren ist es eine besondere Herausforderung, denn sie haben die Aufgabe, viele Protagonisten zu eta-

blieren und fesselnd zu gestalten. Jedes der Teammitglieder muss eine andere Funktion haben und dies bezieht sich nicht nur auf die äußere Position, sondern vor allem auf die Charaktereigenschaften. Besonders hier kann es sinnvoll sein, eine Tabelle mit den Eigenschaften der Figuren des Ensembles anzulegen (siehe Kapitel „Drei Dimensionen“ auf Seite 33). Jeder Protagonist braucht klare Wesensmerkmale und dies sollte sich ebenfalls in den unterschiedlichen Arten des Dialogs wiederfinden. Für alle Mitglieder der Gruppe sollte es also eine eigene Art des Sprechens geben.

In vielen Fällen prägt ein sogenannter „Herausgehobener Protagonist“ das Team. Es ist meist die- oder derjenige, der oder die das Ziel der Gruppe initiiert und sie deshalb leitet. Diese Figur wird eine spezifische Geschichte besitzen, und ihr Bedürfnis strahlt auf die Konstruktion der anderen aus. Denn alle Mitglieder des Ensembles teilen das gleiche emotionale Thema. Jeder Protagonist beleuchtet es nur von einer eigenen Perspektive.

Eine weitere Schwierigkeit bei der Entwicklung des Drehbuchs besteht darin, keine der Figuren im Laufe der Geschichte zu verlieren. Beim Schreiben, Umschreiben und Streichen von Szenen kann es durchaus passieren, dass Ensemblemitglieder verloren gehen, sie über einen langen Zeitraum nicht mehr auftauchen und ihre Ausführung erratisch wird. Es ist die besondere Aufgabe der am Prozess Beteiligten, die Autorin zu unterstützen und den Überblick zu behalten. Gerade hier ist es hilfreich, mit visuellen Hilfsmitteln zu arbeiten. Jeder der Figuren kann eine eigene Farbe zugewiesen werden und dann können die jeweiligen Szenen mit dieser Farbe markiert werden. So sind schnell Fehler zu erkennen und meist leicht zu beheben.

Die Struktur dieser Geschichten besteht aus dem Zusammenfinden der Gruppe im ersten Akt. Hier werden nicht nur die Mitglieder des Ensembles eingeführt, sondern auch das gemeinsame Ziel und der Konflikt etabliert. Sobald sich das Team zusammengefunden hat (und meist passiert dies nicht ohne Kontroversen), beginnt der zweite Akt. Der Kampf um das Ziel wird aufgenommen, und ähnlich wie in

einem Drehbuch mit einem Protagonisten stellen sich Hindernisse in den Weg. Hier gilt es zu bestimmen, wer sich diesen Schwierigkeiten stellt und wer mit seinen Eigenschaften geeignet ist, erfolgreich zu agieren. Es bietet sich an, das Auseinanderbrechen der Gruppe als wichtigen emotionalen Höhepunkt zu definieren. Die Klimax wird immer darin bestehen, dass das gesamte Ensemble (die, die übrig geblieben sind) sich der antagonistischen Kraft stellt. Gibt es einen herausgehobenen Protagonisten, dann muss dieser aber den finalen Schritt in der letzten Auseinandersetzung führen.

Ensemblefilme sind eher selten, denn ein wichtiger Faktor ist die Besetzung des Teams bei einer erfolgreichen Produktion. Der herausgehobene Protagonist sollte im besten Fall der größte Star sein, und trotzdem muss es für die anderen Rollen publikumswirksame Schauspieler geben, die den Cast definieren. In den letzten Jahren gehörten *Kundschafter des Friedens* und *Vier gegen die Bank* zu dieser speziellen Form des filmischen Erzählens.

6

Aufbau

- C1** **96**
Geschichte und Plot
- C2** **107**
Spielfilmstruktur
- C3** **128**
Serienstruktur
- C4** **144**
Kurzfilmstruktur
- C5** **147**
Drehbuch – Elemente der Feinarbeit

C1 GESCHICHTE UND PLOT

Wenn Zuschauerinnen gelangweilt sind, dann mangelt es dem Werk höchstwahrscheinlich an Dynamik. Was aber verbirgt sich hinter dem Begriff „Dynamik“? Oft wird die Autorin mit diesem Wort erschlagen. Drehbuchberater, Redakteurinnen oder Produzentinnen lassen sie mit der Bemerkung, der zweite Akt sei „nicht dynamisch genug“, allein. Die Künstlerin, wieder vor ihrem Computer sitzend, weiß sich nicht anders zu helfen, als eine Kampfszene beziehungsweise eine weitere Verfolgungsjagd einzufügen, und Berater oder die Redakteurin sind zufrieden, weil ihre Kritik berücksichtigt worden ist.

Dynamik darf nicht mit Schnelligkeit und Tempo verwechselt werden. Sie ist vielmehr etwas anderes: Sie ist optimale Struktur! „Optimale“ Struktur deshalb, weil jedes Buch nach seinen eigenen Regeln funktioniert. Es gibt zwar einen dramaturgischen Aufbau, aber nur die schlechten Filme sind nach einem fest gefügten, unverrückbaren Muster gebaut. Darum existiert für jedes Drehbuch eine spezifische, bestmögliche Anordnung, ein Maßanzug, der nur für dieses Skript passt.

Der französische Regisseur Resnais (*Letztes Jahr in Marienbad* und *Hiroshima, mon amour*) verdeutlicht einen ausschlaggebenden Punkt: Er unterscheidet zwischen dem Inhalt und der Form. Im Film wie in allen Geschichten muss dieser Unterschied unbedingt beachtet werden. Die Grundlage des Erzählens ist der Inhalt, also das, was erzählt wird. Die Form entscheidet darüber, wie etwas ausgeführt wird.

Ein Beispiel ist das Wirken des Generalstaatsanwalts in Hessen Fritz Bauer in den 50er- und 60er-Jahren. Der Ablauf der Ereignisse

**„Alles, was im idealen Film
gezeigt wird, steht in Bezie-
hung zu anderen Teilen des
Films. Darum meine ich,
dass ohne Struktur keine
Emotionen ausgelöst wer-
den. Wenn ich provozieren
will, behaupte ich sogar,
dass die Form wichtiger
sei als der Inhalt ...
Ich glaube wirklich, dass
auch der bewegteste,
virtuoseste Inhalt in zehn
Minuten vergessen geht,
wenn er ohne Struktur
vorgebracht wird.“**

ALAIN RESNAIS (FRANZÖSISCHER FILMREGISSEUR)

ist bekannt und liegt fest, geschrieben von der Wirklichkeit. Ihm sind u. a. die Frankfurter Auschwitzprozesse zu verdanken. Vor allem aber wird ihm die Verhaftung des Naziverbrechers Adolf Eichmann durch den israelischen Geheimdienst zugerechnet. Denn aus seinen Erfahrungen mit der deutschen Justiz und der mangelnden Verfolgung der Täter hatte er ohne Genehmigung die Behörden des jüdischen Staates über den Aufenthaltsort des geflüchteten Nationalsozialisten in Argentinien informiert. Die entführten den Verbrecher und verurteilten ihn nach einem aufsehenerregenden Prozess 1961 zum Tode.

Dieser Ablauf wird als „die Geschichte“ oder „Geschehensfolge“ bezeichnet. Wenn diese unter ein Ordnungsprinzip gestellt wird, wird von der Fabel gesprochen, die Amerikaner sagen Plot.

Ein einfaches Beispiel für eine Geschichte: Der König stirbt, und die Königin stirbt. Wird diese unter ein Ordnungsprinzip gesetzt, dann lautet sie z. B. so: Der König stirbt, und die Königin stirbt aus Trauer. Ordnungsprinzip bedeutet also, dass die Geschehnisse angeordnet, aufgebaut und verknüpft werden.

Aristoteles bringt es auf den Punkt, indem er schreibt: „Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis durch ein anderes erfolgt oder bloß nach einem anderen“ (Aristoteles 1982: 35).

Das Gleiche gilt für den Film *Im Labyrinth des Schweigens*, der die Geschichte von Fritz Bauer zur Grundlage nimmt. Wie die Autoren Elisabeth Bartel und Giulio Ricciarelli ihre Fassung erzählen, ist von entscheidender Bedeutung. Welche Figuren haben sie ins Zentrum des Drehbuchs gestellt, wo liegt der Beginn, wo endet es – Bartel und Ricciarelli haben das Geschehen angeordnet, aufgebaut und verknüpft. Der Film *Der Staat gegen Fritz Bauer* aus dem Jahr 2015 von Lars Kraume und Olivier Guez hat basierend auf der gleichen Geschehensfolge ein anderes Ordnungsprinzip, einen alternativen Plot gewählt.

Dieser Unterschied zwischen Geschichte und Fabel/Plot existiert aber in jedem Stoff, auch wenn er auf der Fantasie eines Autors beruht.

Das Ordnungsprinzip entscheidet darüber, ob die Zuschauer einen guten Film sehen oder einen schlechten, ob die Leserin ein ausgezeichnetes Drehbuch liest oder ein ungenügendes. Nicht der Inhalt, sondern die Form ist entscheidend.

Autorinnen werden sich also damit beschäftigen, wie und in welcher Form sie ihre Geschichte erzählen. Der professionelle Leser eines Drehbuchs wird sich die gleiche Frage stellen müssen. Wie hat die Autorin das Geschehen angeordnet, wie hat sie es aufgebaut, und wie hat sie es verknüpft?

3-Akt-Struktur

So oft es schon gesagt worden ist und so banal es klingen mag: Alle Geschichten lassen sich auf drei Einheiten zurückführen: Anfang, Mittelteil und Ende.

Aristoteles hat diese Begriffe folgendermaßen definiert:

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise und in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten“ (Aristoteles 1982: 25).

Der Aufbau besteht aus drei Einheiten, von denen jede einen anderen Zweck erfüllt. Aristoteles bezeichnet diese Akte als Exposition, Entwicklung und Auflösung. Die Exposition führt in die Geschichte ein, stellt die handelnden Figuren vor und beschreibt die Situation. Im zweiten Teil, der Entwicklung, entsteht die Handlung, die für die Erzählung wichtig ist. Dieses Element wird oft als

Konfrontation beschrieben, weil die gegensätzlichen Kräfte aufeinandertreffen. Hier entfaltet sich der Konflikt. Die Auflösung erzählt das Ende der Geschichte. Dieses einfache Schema liegt auch einer Filmerzählung zugrunde.

1	2	3
Exposition	Konfrontation	Auflösung

Abb. 5: 3-Akt-Struktur

Dabei ist dies nicht unbedingt die Geschehensfolge, sondern die Anordnung, die die Autorin gewählt hat. So ist es möglich, im ersten Akt den Abschluss der Geschichte zu erzählen und im zweiten Akt zu dem zu kommen, was davor passiert ist.

Haupthandlung oder A-Plot

Die meisten filmischen Erzählungen bestehen aus einer Haupthandlung und mindestens einer Nebenhandlung (Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel). Der dominante Erzählstrang kennzeichnet den Film oder die Serie. Er ist der Kern, der die höchste Erzählzeit besitzt. Beschreibungen auf IMDb oder anderen Filmlexika konzentrieren sich dementsprechend in den wenigen Zeilen auf diesen Plot. Sehr oft ist die Idee für den Film oder die Serie die Grundlage für diese Haupthandlung. In jeder Stoffentwicklung ist der erste Schritt, diese Story festzulegen und deutlich zu definieren. In manchen Fällen ist der Kern der Haupthandlung von Anfang an klar. Die Grundidee legt schon den wesentlichen Ablauf dieses Plots fest. Dann kann die zweite Phase, die Ausarbeitung, schnell erfolgen. Oftmals ist dieser Nukleus aber noch undeutlich und nicht herausgearbeitet. Unter dieser Voraussetzung gilt es für Autoren und in einigen Fällen für die anderen an der Drehbuchentwicklung Beteiligten, erst einmal

den Fokus der Haupthandlung festzulegen. Was soll erzählt werden? Es ist müßig, ein ausführliches Treatment oder gar ein Drehbuch zu schreiben, wenn dieser Punkt noch gar nicht geklärt ist.

In Serien wird dieser bestimmende Erzählstrang als sogenannter A-Plot oder A-Story bezeichnet. Auch hier bezieht sich der Begriff auf den Ablauf der wesentlichen Geschehnisse. Im Spielfilm und in der Serie ist die Hauptfigur die tragende Figur in dieser Handlung. Hier wird ihre Geschichte, ihr Konflikt erzählt.

Nebenhandlungen

Besteht ein Film oder gar eine Serie nur aus der Haupthandlung, ist er oder sie in den meisten Fällen flach und eindimensional. Um dem Werk Tiefe zu geben, ergänzen Nebenhandlungen das Geschehen. Sie bringen „Farbe“ in die Geschichte. In Serien werden diese Handlungsstränge als B-Plot (B-Story) und C-Plot (C-Story) usw. bezeichnet (mehr dazu in Kapitel C3 „Serienstruktur“).

Zwar wird im Allgemeinen die Hauptperson des Films in diese Stränge involviert sein, aber sie können auch ausschließlich Nebenfiguren als Akteure haben. In Serien ist es sogar oft so, dass die untergeordneten Figuren ihren eigenen Handlungsstrang besitzen. Da hier für die Erzählung nicht nur 90 bis 120 Minuten zur Verfügung stehen, sondern 6 oder gar 56 Stunden gibt es die Gelegenheit, diesen eine spezifische Geschichte zu geben.

Die Haupthandlung richtet sich an der Hauptspannung aus und ist oft handlungsorientiert, während Nebenhandlungen überwiegend eine Beziehung erzählen. Sie verraten meist etwas über das Verhältnis des Protagonisten zu anderen Figuren. In diesen Erzählsträngen hat die Hauptfigur die Möglichkeit, abseits von der A-Story zu agieren und weitere Facetten ihres Wesens zu zeigen. Darüber hinaus wird die Entwicklung der Hauptperson verdeutlicht. Besteht die Nebenhandlung beispielsweise aus der Beziehung des Protagonisten zu seiner Ehefrau, so kann, wenn es in der Haupthandlung

nicht möglich ist, hier gezeigt werden, wie sich seine Einstellung zu dem Geschehen ändert.

Nebenhandlungen müssen nicht, aber sie können – und das erhöht die „Dichte“ eines Buchs – die zentrale Handlung direkt beeinflussen. Ereignisse in der untergeordneten Geschichte wirken sich auf die primäre aus und verändern sie. Aus diesem Grund sollten alle Nebenhandlungen daraufhin untersucht werden, ob diese Verflechtung vorhanden ist und wenn nicht, ob eine solche Verbindung eingearbeitet werden kann.

In jedem Fall geht es darum, die Haupthandlung und das emotionale Thema von einer anderen Seite zu beleuchten und dadurch die Komplexität des Buchs zu erhöhen. Eine Nebenhandlung, die sich nicht auf das Thema bezieht, gehört nicht in ein gut strukturiertes Drehbuch. Der Zuschauer muss das Gefühl haben, dass Haupt- und Nebenhandlung eine inhaltliche Einheit bilden. Die Figuren der sekundären Geschichten sollten das Bedürfnis der Hauptfigur variieren. Der primäre Erzählstrang lässt oft keine Zeit, das Thema von weiteren Seiten zu beleuchten. Nebenhandlungen erzählen deshalb in den seltensten Fällen eine handlungsorientierte Geschichte. Sie dienen dazu, dass der Zuschauer der Hauptfigur und dem Geschehen emotional näherkommt. Sie können durch einen anderen Ton die zentrale Narration ergänzen.

Im Theater waren die klassischen Nebenhandlungen die Erlebnisse der Bediensteten. Hier konnte ein komödiantischer Ton angeschlagen werden, der den Zuschauern oftmals die Gelegenheit gab, zu lachen und sich von dem Drama des wesentlichen Geschehens zu erholen. Auch in diesem Fall zeigt sich, dass der Kontrast (der Nebenhandlung) die Wirkung der Elemente (der Haupthandlung) erhöht. Oft werden handlungsorientierte zentrale Geschichten durch eine Liebesgeschichte in der sekundären Erzählung ergänzt. Romantische Gefühle, die in dem spannenden Ablauf keinen Raum finden, werden dadurch angesprochen. So kann die Hauptfigur die anderen Seiten ihres Wesens zeigen. Natürlich ist diese Nebenhandlung

gleichfalls durch einen Konflikt gekennzeichnet. Und oft erschweren die Emotionen das Fortschreiten in der Haupthandlung.

Die Nebenhandlungen erzählen jeweils eigene Geschehnisse, die wiederum einen Beginn, Mittelteil und Schluss haben. Diese Erzählstränge sind eine Geschichte in der Geschichte. Auch sie bestehen aus einer Exposition, einem Anstoß, Wende- und Höhepunkten. Aus der dreiaktigen Struktur ergibt sich, dass eine Nebenhandlung mindestens aus drei Szenen besteht.

Oft fehlt der Nebenhandlung in frühen Fassungen der dritte Akt. Die Erzählungen werden nicht aufgelöst, sondern bleiben hängen, ohne dass sie zu einem Ende gebracht werden. Beim Schreiben und beim Lesen des Drehbuchs ist es nicht immer einfach, solche Fehler zu erkennen, weil die Materie komplex ist. Diese Mängel gilt es aber in der Drehbuchentwicklung unbedingt aufzuspüren.

Nebenhandlungen sind eine der am meisten vernachlässigten dramaturgischen Einheiten. Oft werden sie wahllos eingebaut, wenn die zentrale Aktion unterbrochen werden muss. Das führt dazu, dass sich diese Geschichten in vielen Drehbüchern nicht richtig entwickeln. Es kann aber der umgekehrte Fall eintreten, dass eine Nebenhandlung über mehr als 20 Seiten ausgeführt wird und die Haupthandlung vollkommen im Hintergrund verschwindet. Beide sind keine Indizien für ein gut strukturiertes Drehbuch.

Bei der Analyse eines Buchs werden die wichtigen Nebenhandlungen jeweils einzeln untersucht. Der erste Schritt besteht darin, diese zu benennen, zum Beispiel: Hauptperson – Bruder; Hauptperson – Ehemann; Bruder – Freundin. Für jede der Handlungen kann ein eigener szenischer Ablauf notiert werden, der untereinander alle Szenen mit einer kurzen Inhaltsangabe auflistet. Dieser Abriss lässt sich leichter auf seine Struktur hin untersuchen. Welche Geschichte mit welchem Konflikt wird beschrieben? Und wo liegt der Anstoß, wo der erste und zweite Akt? Und vor allen Dingen: Gibt es ein klares Ende der Erzählung? Oder bleibt noch etwas offen?

Die Analyse der Nebenhandlungen ist erst dann sinnvoll, wenn die Haupthandlung grundlegend einwandfrei aufgebaut ist. Neben der richtigen 3-Akt-Struktur der Nebenhandlungen ist aber auch der inhaltliche Aspekt entscheidend. Womit beschäftigt sie sich? Das emotionale Thema der Nebenhandlung sollte unbedingt mit dem der Haupthandlung in Zusammenhang stehen. In der Analyse ist zunächst wichtig, alle diese sekundären Geschichten daraufhin zu überprüfen, ob sie das emotionale Thema des Buchs sinnvoll ergänzen. Wenn nicht, sollten sie entweder gestrichen oder entsprechend verändert werden.

Schritt	Szene	Inhalt	Funktion
1	27–29	Benni ist zu ihrer Mutter geflohen.	Exposition
2	30–34	Sie will, dass deren Freund die Wohnung verlässt, und sie greift die beiden Erwachsenen mit einem Kerzenständer an. Die Mutter verspricht, dass Benni wieder bei ihr wohnen kann und dass sie sie bald besuchen kommt. Die Polizei nimmt Benni mit.	Beginn 2. Akt. Der Konflikt um die Rückkehr zur Mutter beginnt.
3	39	Die Mutter kann sie nicht besuchen kommen, weil ihre andere Tochter krank ist.	
4	57–58	In der Kinderpsychiatrie gibt die Mutter die Zustimmung für die medikamentöse Behandlung und entscheidet damit, dass sie Benni nicht bei sich aufnimmt.	
5	135–137	Die Mutter erzählt Benni, dass sie sich von ihrem Freund getrennt hat und dass Benni bald wieder bei ihr einziehen kann.	
6	140	Die Mutter erklärt Benni, dass sie doch noch nicht bei ihr einziehen kann, erst in ein paar Jahren	Klimax
7	145	Die Mutter kommt nicht zu Bennis zehntem Geburtstag.	Auflösung
8	203	Die Mutter besucht Benni im Krankenhaus. Sie lächelt ihre Tochter mit verweitem Gesicht an.	Auflösung

Abb. 6: Ablauf der Nebenhandlung Benni – Mutter aus *Systemsprenger*

Ein Spielfilm kann in der Regel eine bis drei Nebenhandlung(en) haben. Zu viele können den Zuschauer verwirren und vor allem die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung ablenken. Wenn es dagegen keine gibt, kann das darauf hindeuten, dass das Buch zu linear ist. Es wird ihm höchstwahrscheinlich etwas „fehlen“.

Es existiert keine feste Regel, wann eine solche Handlung beginnen sollte. Doch wenn sie erst nach der Mitte des Films einsetzt, hat sie kaum Chancen, sich zu entwickeln. In den meisten Fällen wird eine zu spät einsetzende Nebenhandlung von den Zuschauern abgelehnt, denn sie erwarten, dass irgendwann und nicht im letzten Augenblick alle Karten im Spiel aufgedeckt sind. Darum ist es unfair, in der 65. Minute ein Element aus dem Ärmel zu ziehen, die die Zuschauerin noch nicht kennt.

Einige Nebenhandlungen finden ihre Auflösung (also ihren Schluss) nahe der oder am besten gleichzeitig zur Haupthandlung. Sie sollten aber möglichst nicht nach der Klimax zu einem Abschluss gebracht werden.

C2 SPIELFILM- STRUKTUR

Acht Sequenzen

Die Haupthandlung eines Drehbuchs besteht aus drei Akten, die wiederum in kleinere Einheiten aufgeteilt sind. Diese werden als Sequenzen bezeichnet, von denen es insgesamt acht gibt. Der erste und der dritte Akt beinhalten jeweils zwei, der längere zweite Akt insgesamt vier Sequenzen.

1		2				3	
Exposition		Konfrontation				Auflösung	
1	2	1	2	3	4	1	2

Abb. 7: Acht Sequenzen

Eine Sequenz ist eine Einheit von aufeinanderfolgenden Szenen, meist verbunden durch das Verfolgen eines Ziels, das am Schluss erreicht oder nicht verwirklicht wird. Sehr oft rankt sie sich um ein Ereignis (z. B. Abreise, Party ...) und/oder ist verknüpft durch eine Idee. Auch jede dieser Entwicklungsphasen hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, besteht also aus einer Exposition, einer Konfrontation und einer Auflösung. Sequenzen in einem Drehbuch können an unterschiedlichen Orten spielen, und sie können einen Zeitsprung beinhalten. Sie sind ein Hilfsmittel für die Autorin beim Schreiben und den professionellen Leser, um das Skript analysieren zu können. Jede dieser Sequenzen dient einem anderen Zweck, und sie lassen

sich daraufhin untersuchen, ob sie diese Aufgabe erfüllen und ob sie gut strukturiert sind.

In *25 km/h* von Oliver Ziegenbalg findet sich eine klassisch aufgebaute Sequenz. Sie beginnt damit, dass die beiden Brüder, die sich auf den Weg an die Ostsee gemacht haben, auf einem Weinfest zwei Frauen treffen. Da zu einer der Regeln der Reise, die sie in ihrer Jugend aufgestellt haben, auch Sex gehört, bietet sich hier die Gelegenheit, diesen Punkt zu erfüllen. Sie werden in der Nacht in das Haus einer der beiden Dorfbewohnerinnen eingeladen und landen im Whirlpool. Danach wird der schüchterne Georg im Gästezimmer verführt. Ein Anruf des Ehemanns unterbricht das Zusammensein. Währenddessen wird der erfolgreiche Christian zwar geküsst, aber dann verschwindet die Besitzerin des Hauses mit einem freundlichen Abschiedswort. Solange die Ehefrau ihren Gatten am Telefon beruhigt, führen die Brüder ein emotionales Gespräch über ihren Vater. Schließlich ist das Telefonat mit dem Ehemann beendet, und Georg wird mit dem Satz „Komm. Wir sind noch nicht fertig.“ wieder ins Gästezimmer gezogen. Am nächsten Morgen verlassen die beiden Protagonisten das Dorf und fahren weiter.

Diese Sequenz könnte den Titel haben: „Das Abenteuer mit den zwei Frauen.“ Sie hat eine klare Struktur und einen deutlichen Fokus. Entscheidend ist, dass sie eine Einheit bildet, die durch ein Ziel und Konflikte geprägt ist.

Wendepunkte

Eine Geschichte, die vollkommen linear abläuft, ist vorhersehbar und darum in den meisten Fällen spannungslos. Ein Autor, Drehbuchberater oder eine in den Schreibprozess integrierte Produzentin bzw. Redakteurin wird feststellen, dass die ersten Fassungen nach dem „Und dann ... und dann“-Muster ablaufen. Der Leser hat das (oft nur dumpfe) Gefühl, dass die Ereignisse keine Überraschung für ihn sind. Er fängt an, sich zu langweilen. Das Buch ist voller Monotonie.

Deshalb braucht ein Drehbuch Wendepunkte, die die Geschichte in eine neue, unerwartete Richtung lenken. Je stärker der Umschwung ist, desto dramatischer fällt dieses Element aus, bis hin zu einer Umkehrung (siehe Kapitel C5 „Drehbuch – Elemente der Feinarbeit“).

Wendepunkte können Entscheidungen von Figuren sein wie in *Systemsprenger*, als der Schulbegleiter Micha sich entschließt, die 9-jährige Benni mit zu sich nach Hause zu nehmen. Es können Informationen sein, die die Handelnden erhalten wie den Moment als Benni erfährt, dass sie wieder bei ihrer Mama wohnen kann. Oder es können Ereignisse sein, die die Handlung verändern, wie in *Der Junge muss an die frische Luft* der Tod der Mutter.

Die Vorhersehbarkeit zu durchbrechen, ist eine der Funktionen des Wendepunktes. Er treibt die Geschichte voran, indem er die handelnden Figuren vor neue Aufgaben stellt. Außerdem bieten diese Elemente der Narration die Möglichkeit, den für einen Film nötigen Kontrast zu erreichen.

Die Zahl der Wendepunkte in einem Drehbuch ist nicht beschränkt. Es können beliebig viele den Verlauf einer Geschichte bestimmen. Doch gehört es zu einem gut strukturierten Skript, dass an bestimmten „Ankerpunkten“ die Handlung in eine neue Richtung gelenkt wird. Diese zentralen Marksteine geben einem Buch die notwendige Stabilität.

Deshalb wird in der Analyse eine vollständige Liste aller wesentlichen Wendepunkte erstellt. So ist ersichtlich, ob das Drehbuch genügend davon besitzt und ob starke Ankerpunkte die Struktur unterstützen.

Der Aufbau

Akt 1 – Sequenz 1

William Goldman, Drehbuchautor von u. a. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, erzählt in seinem Buch *Adventures in the Screen Trade*

folgende Anekdote: Er habe seinem Freund Robert Redford erklärt, dass in einem Drehbuch die ersten 15 Seiten die entscheidendsten sind. Worauf der ihm spontan geantwortet habe, dass das Wichtigste in einem Film die letzten 15 Minuten sind.

Beides ist zutreffend: Die einleitenden Bilder eines Skripts sollen den Leser in die Welt des Buchs hineinziehen, ihn gleichsam „hypnotisieren“. Sie müssen die Leserin faszinieren, sie neugierig machen auf das, was auf den nächsten 120 Seiten kommen wird. In einem Film hingegen entscheiden die letzten 15 Minuten über die Auflösung und das Gefühl, mit dem die Zuschauer das Kino verlassen.

Eine Aufgabe der gesamten ersten Sequenz ist es, auf den Ton der Geschichte einzustimmen. Handelt es sich um eine Komödie oder ein Drama? Ein Epos oder eine Farce? Der Stil der filmischen Erzählung sollte möglichst früh etabliert werden; es geht darum, das emotionale Klima der folgenden Narration deutlich zu machen. Schon manche gut geschriebene Komödie ist daran gescheitert, dass die ersten Bilder den Eindruck hinterlassen haben, in den kommenden 90 Minuten würde ein Drama folgen.

Insgesamt bietet die Einführung die Gelegenheit, die Welt des Films zu etablieren. Die Gesetze, die für die nächsten zwei Stunden oder besser für die bevorstehenden 120 Seiten gelten, müssen hier dem Leser/Zuschauer vorgestellt werden.

Eine weitere Aufgabe in der ersten Sequenz ist die Etablierung der Hauptfigur. Der Zuschauer gewinnt einen Eindruck von ihrem Charakter und erhält Informationen über ihre soziologische Dimension, also in welchem sozialen Umfeld sie lebt und welche Hintergrundgeschichte sie hat.

In der Einführung müssen nicht alle wichtigen Figuren erscheinen, im Gegenteil: Es kann der Aufmerksamkeit des Lesers helfen, wenn nicht sämtliche Personen auf den ersten 15 Seiten vorgestellt werden. Und es ist anzuraten, nicht die ganzen Informationen auf einmal zu geben, sondern sie zu verteilen und dadurch unauffälliger „einzuschmuggeln“. Die Exposition der Figuren, wichtiger Requisi-

ten oder Handlungsstränge kann bis zum Ende des zweiten Akts dauern. Dann allerdings muss sie abgeschlossen sein.

Diese Sequenz hat den Zweck, den Zustand der Hauptfigur zu beschreiben, bevor der eigentliche Konflikt beginnt. Der Zuschauer lehnt sich zurück und wartet darauf, dass ihm alle Informationen gegeben werden, die er braucht, um die Geschichte zu verstehen.

Die Drehbuchleserin wird die ersten Seiten daraufhin untersuchen, welche Hinweise vermittelt werden. Was erfährt der Zuschauer von der Hauptfigur, was von den anderen Figuren? Die Gefahr in dieser Sequenz besteht darin, dass die Zuschauerin zu wenig relevante Orientierung erhält. Welche Anhaltspunkte werden von der sozialen Dimension gegeben? Und was lernt das Publikum über die psychologischen Elemente, also den Charakter? Werden diese Szenen ökonomisch genutzt oder handelt es sich um solche ohne essenzielle Expositionen.

Besonders für die ersten Bilder gilt, dass zu viel Dialog dem Buch schadet. Gerade in der Einführung tendieren Drehbücher dazu, zu dialoglastig zu sein. Zumeist ist diese Szene vollgestopft mit Informationen, von denen der Autor denkt, dass er sie möglichst schnell unterbringen muss. Jede aufmerksame Leserin sollte sich beim Lesen der Exposition fragen, wie die Sachverhalte vermittelt werden. Durch informativen Dialog oder durch Bilder?

Der Zuschauer wird sich schon in den ersten zehn Minuten langweilen, wenn er merkt, dass er einer Exposition beiwohnt. Niemals darf ihm bewusst werden, dass ihm Informationen mitgeteilt werden, die für die Erzählung notwendig sind.

Einer der besten Wege, die wesentlichen Hinweise zu geben, ist, einen Konflikt zu zeigen. Dieser sollte eine Kontroverse sein, der mit der eigentlichen Geschichte nichts zu tun hat. Sie ergibt sich aus dem alltäglichen Leben der Hauptfigur. Innerhalb dieser Auseinandersetzung werden die Figuren gezwungen, Argumente für ihr derzeitiges Ziel einzusetzen, und diese Dialoge enthalten die wichtigen Sachverhalte.

Die erste Sequenz aus *Das Leben der Anderen*: Ostberlin 1984 im Stasigefängnis Hohenschönhausen. Der Hauptmann Wiesler verhört einen jungen Mann, der der Beihilfe zur Republikflucht verdächtigt wird. Während der Vernehmung springt die Erzählung in den Unterricht von Wiesler an der Juristischen Hochschule der Stasi, in dem er diesen Fall als Beispiel nutzt. Am Schluss gesteht der Verhörte seine Mittäterschaft.

Als die Lektion beendet ist, kommt sein langjähriger Freund und Vorgesetzte Anton Grubitz, der Leiter der Hauptabteilung Kultur, zu ihm. Er lädt ihn ein, am Abend zur Premiere eines Theaterstücks des Dramatikers Georg Dreyman mitzukommen. Dort ordnet der ebenfalls anwesende Minister Bruno Hempf dessen Überwachung an. Wiesler möchte diesen Fall gern übernehmen.

Fast 15 Minuten dauert diese Sequenz, die in die Welt der Figuren einführt. Die Hauptfigur Wiesler wird vorgestellt, indem ein alltäglicher Konflikt gezeigt wird. Er will ein Geständnis erlangen, und sein Opfer will dies nicht preisgeben. Der Zuschauer erhält durch das Verhör die ersten Informationen über den sozialen Hintergrund und den Charakter von Wiesler. Aber ebenso werden in der Theaterpremiere alle wichtigen Figuren der Geschichte exponiert. Der Schriftsteller Dreyman wird von Grubitz eingeführt und die Freundin des Autors, Christa-Maria Sieland, spielt die Hauptrolle in dem Theaterstück. Auch der Freund von Dreyman, Paul Hauser, ist in einer kurzen Szene zu sehen. Alle werden für die Zuschauerinnen vorgestellt und in ihren elementaren Eigenschaften dargestellt. In dem Dialog zwischen Wiesler und Grubitz wird sowohl ihr berufliches Verhältnis etabliert, als auch in einem Nebensatz erwähnt, dass sie schon seit ihrem Studium Freunde sind. Diese erste Sequenz ist ein Beispiel für eine ökonomische Informationsvermittlung.

Akt 1 – Anstoß

Der Anstoß markiert den Übergang von der ersten zur zweiten Sequenz dieses Akts. Der Anstoß ist der Wendepunkt, der die

Geschichte in Gang setzt. Irgendetwas passiert, das den Lauf der Handlung in eine andere Richtung lenkt.

Zeigte die erste Sequenz so etwas wie Routine, so wirft der Anstoß die Hauptperson aus ihrer Bahn. Routine heißt aber nicht unbedingt Alltag oder gar Langeweile. Eugene Vale nennt sie den „ungestörten Zustand“ oder „Status quo“. In *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von Fritz Lang tötet der Serienmörder schon in der Einführung, das ist schließlich seine Routine. Der Anstoß ist in dem Fall das Eingreifen der Gangster.

Von nun an weiß der Leser, worum es in der Geschichte geht – der Motor ist definiert. Die ganze Erzählung beginnt mit diesem Ankerpunkt.

Der Anstoß kann wie alle Wendepunkte

- ein Ereignis oder
- eine Entscheidung sein, die (zumeist) die Hauptperson trifft, oder es kann
- eine Information sein, die der Protagonist erhält.

Der Anstoß steht in enger Beziehung zum Schluss des Films, also der Auflösung. Die Geschichte, die mit diesem Wendepunkt beginnt, findet ihren Abschluss in der Klimax. Dieser erste große Ankerpunkt bestimmt die Handlung des Drehbuchs.

In *Das Leben der Anderen* ist der Anstoß der Auftrag an Wiesler, den Autor Georg Dreyman zu beschatten. Dies ist der Moment, in dem die Geschichte in Gang kommt. Von nun an weiß die Zuschauerin, worum es geht. Zwar ist noch nicht alles definiert, was zu der Erzählung gehört, aber mit diesem Wendepunkt werden die Parameter gesetzt. Auch das Ziel muss nicht unbedingt deutlich sein.

In *25 km/h* ist der Anstoß der Entschluss der beiden Brüder, die in der Jugend geplante Reise mit dem Mofa an die Ostsee nachzuholen. In *Das schönste Mädchen der Welt* ist es das Auftauchen der neuen Mitschülerin Roxy im Bus der Klassenfahrt.

Der Anstoß bestimmt das Genre eines Films. Ein Ereignis mit komischen Elementen weist auf eine Komödie hin, ein Mord auf einen Krimi. Dabei spielt nicht unbedingt die Frage eine Rolle, was dieser Ankerpunkt ist, sondern wie er im Drehbuch erzählt wird. Eine komödiantische Ausführung eines Verbrechens als Anstoß definiert gleichzeitig das Genre.

In der Drehbuchentwicklung ist es entscheidend, den Wendepunkt so wirkungsvoll wie möglich zu gestalten. Im besten Fall ist es ein origineller, visuell reizvoller Moment. Autorinnen sollten viel Energie darauf verwenden, eine spannende und spezifische Szene zu kreieren. Die Begleiter in der Stoffentwicklung müssen überprüfen, ob dieser Ankerpunkt einprägsam aufgebaut ist.

Akt 1 – Sequenz 2

Der Anstoß hat zur zweiten Sequenz des ersten Akts übergeleitet. Sequenz 2 gibt dem Zuschauer mehr Informationen über die Vorgeschichte sowie näheren Aufschluss über die Figuren und beschreibt ausführlicher die Situation, in der die Hauptfigur steckt.

Dieser Abschnitt dient dazu, das Ziel des Protagonisten und der Konfliktsituation zu etablieren, die manchmal als „Knoten“ bezeichnet wird. Es werden Hinweise darauf gegeben, was dem Ziel entgegensteht. Diese Hindernisse werden angedeutet, aber noch nicht ausgeführt. Das bleibt dem zweiten Akt vorbehalten.

Hilfreich ist es, wenn in dieser Phase ebenfalls Konflikte erzählt werden. Als Hauptmann Wiesler die Wohnung von Dreyman verwanzt, schaut die Nachbarin zu. Wie der Stasimann mit der Situation umgeht, etabliert ihn und die Verhältnisse deutlich.

Manchmal kommt es in dieser zweiten Sequenz zu einer, wie es Christopher Vogler nennt, „Zurückweisung des Rufes“: Der Protagonist hat eine Aufgabe bekommen und er weigert sich, dem Ruf zu folgen. Andere bezeichnen dies als das retardierende Moment. Für einen Augenblick scheint es so, als würde die Geschichte stehen bleiben, als würde sich die Hauptfigur weigern, etwas zu unterneh-

men. Dieser kurze Zeitraum erhöht die Spannung und verdeutlicht gleichzeitig, wie schwierig die Aufgabe ist. Ohne diese Verweigerung erscheint dem Zuschauer die Herausforderung vielleicht zu einfach. Wenn eine Zurückweisung erfolgt, dann sollte sie hier stattfinden, nicht früher und nicht später.

In *25 km/h* erfüllen sich zwei unterschiedliche Brüder ihren Jugendtraum und unternehmen mit dem Mofa eine Reise ans Meer. Sie haben ihre Reise schon begonnen und sind in einem Nobelhotel gelandet. Der Geschäftsmann Christian hat zum ersten Mal die wütenden Anrufe seines Chefs abgehört.

GEORG

Hast du schon zurückgerufen?

CHRISTIAN

Noch nicht.

Christian trinkt einen Schluck Kaffee. Beat.

CHRISTIAN

Ich glaube, ich muss zurück.

GEORG

Was?

CHRISTIAN

Da ist gerade richtig Stress.

GEORG

Ich dachte, es gibt immer Stress.

CHRISTIAN

Ja, aber diesmal ist es Stress im Quadrat.

C Aufbau

Pause. Georg kann es echt nicht glauben.

GEORG

Und unsere Reise?

CHRISTIAN

Machen wir. Versprech' ich dir.
Ich nehm' mir Urlaub und dann
holen wir das nach.

GEORG

Wenn wir jetzt zurückfahren,
machen wir sie nie mehr.

Christian sieht Georg an und weiß, dass das stimmt.
Aber er kann nichts machen. Georg denkt nach und
trifft eine Entscheidung.

GEORG

Mach was du willst. Ich fahr
weiter ...

Georg steht auf, schnappt sein Jackett und verlässt
den Frühstücksraum.

CHRISTIAN

Georg ... Georg ...

Er schnappt sein Jackett - und die Salamischeiben -
und eilt ihm nach.

Es sieht so aus, als sei in diesem Augenblick die Reise beendet. Die Wut Georgs und die Begegnung mit einer spießigen Familie bringen Christian dann doch dazu weiterzufahren.

Diese Momente des scheinbaren Stillstands können eine oder mehrere Szenen dauern. Sie werden durch den Entschluss des Protagonisten, trotzdem dem Ruf des Abenteuers zu folgen, beendet.

Ob es eine Zurückweisung gegeben hat oder nicht, der erste Akt wird auf jeden Fall durch einen Wendepunkt abgeschlossen. Dieser bildet das Scharnier zum zweiten Akt.

Der Konflikt ist in der zweiten Sequenz etabliert und aufgebaut worden und wird im kommenden Akt stattfinden. Spätestens im Übergang zu diesem Akt muss das Ziel der Hauptfigur klar erkennbar sein.

Der Protagonist ist nun „gefangen“. Es ist eine der Bedingungen für das Ende des ersten Akts, dass es für die Hauptfigur keine Möglichkeit gibt, aus der Geschichte zu entkommen. Er kann nicht mehr umkehren und den Konflikt vermeiden.

Oft markiert dieser Wendepunkt den Eintritt in eine neue Welt mit neuen Regeln. Der Protagonist unternimmt buchstäblich den Schritt in ein unbekanntes Land, an einen fremden Ort oder in eine neue Umgebung. In *Vincent will meer* ist es der Diebstahl des Autos der Heimleiterin und damit der Beginn der Flucht nach Italien, in *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* ist es der Aufbruch aus Lummerland, und in dem Schweizer Film *Monte Verità* betritt die Protagonistin zum ersten Mal den gleichnamigen mythischen Berg.

Eine kurze Exposition ist im Allgemeinen besser als eine lange. Die Zuschauerin will nicht über einen endlosen Zeitraum im Unklaren darüber gelassen werden, worum es in dem Film geht. Sie wartet (und das ist für jeden Filmemacher ein gutes Zeichen) mit Spannung auf die Geschichte, auf den wirklichen Kampf. Sie zu lange warten zu lassen, heißt, dieses Bedürfnis der Zuschauerin zu ignorieren.

Ist der erste Akt in einem Drehbuch nach Seite 30 noch nicht beendet, deutet dies eventuell auf einen Missetand hin. In dem Fall

ist genau zu untersuchen, ob die Exposition so ausführlich sein muss. Wenn es gute Gründe gibt, dann sollte aus dieser Empfehlung kein Gebot werden. Lange Einführungen verweisen aber im Allgemeinen auf eine unsichere, langweilige Erzählweise.

Akt 2

Der zweite Akt wird als „Konfrontation“ bezeichnet. Je stärker die Konfliktsituation ist, desto besser funktioniert dieser Akt.

Insbesondere der lange Mittelteil eines Drehbuchs braucht Dynamik, d. h., alle Szenen sollten aufeinander aufbauen und jede Szene sollte etwas Neues erzählen. Hat der Drehbuchleser das Gefühl, es „bewegt“ sich nichts, langweilt er sich.

Der Eindruck der Langeweile entsteht, wenn die Leserin

- nichts erfährt
- oder etwas erfährt, was sie schon längst weiß,
- oder es ihr scheint, als bewege sich das Drehbuch in eine andere Richtung als die der Hauptspannung.

Das diffuse Gefühl, dem Buch fehle es an Dynamik, führt manchmal dazu, dass mehr Aktion und „spannende“ Elemente (Verfolgungsjagden etc.) eingebaut werden. Das löst in den meisten Fällen die vorhandenen Probleme nicht. Solche Momente sind von außen aufgesetzt, und der Leser merkt schnell, dass die Szenen nichts mit der Erzählung zu tun haben. Dynamik fehlt immer dann, wenn die Geschichte zum Stillstand kommt oder sich lediglich wiederholt. In diesem Fall ist eher zu raten, alle Szenen, die keine neuen Informationen geben, zu streichen. Wahrscheinlich mangelt es dem Buch an Hindernissen, Umkehrungen und anderen Punkten, die beim Leser für Dramatik sorgen.

Der zweite Akt ist geprägt durch die Hauptspannung. Diese darf aber nicht mit der Spannung verwechselt werden, die am Schluss des Drehbuchs aufgelöst wird. Die Hauptspannung hat einen klar

„Die Sequenzen eines Films dürfen nie auf der Stelle treten, es muss immer weitergehen, wie die Räder eines Zuges oder besser noch wie eine Zahnradbahn.“

ALFRED HITCHCOCK

definierten Bogen, der am Anfang des zweiten Akts beginnt und an dessen Ende abgeschlossen wird. Dadurch ergibt sich eine neue Spannung, die im Laufe des dritten Akts beendet wird.

In *Der geilste Tag* (von Florian David Fitz) wollen die Sterbenden Andi und Benni das Leben genießen und am „geilsten Tag“ Schluss machen. Schon in der ersten Szene haben die Zuschauer den Beginn dieses Moments erlebt. Die Hauptspannung besteht in der Frage, wann die beiden Figuren diesen Punkt erreichen. Und tatsächlich sitzen sie sich in der Auflösung dieser Spannung am Kap der Guten Hoffnung auf der Klippe gegenüber, bereit sich zu erschießen.

Die Haupthandlung des zweiten Akts muss sich ausschließlich auf die Frage der Hauptspannung beziehen. Es ist ein entscheidendes Kriterium für jede (Haupthandlungs-)Szene dieses Abschnitts,

dass sie sich mit dieser Spannung befasst und nicht abschweift. Eine dynamische Hauptspannung lässt den Zuschauer die emotionale Reise des Protagonisten wie gebannt miterleben.

Akt 2 – Die emotionale Reise

Ein Film wäre schnell zu Ende, wenn der Protagonist sein Ziel ohne Schwierigkeiten erreichen würde. Im zweiten Akt wird die Hauptfigur mit Hindernissen konfrontiert. Wichtig ist dabei die Dramaturgie der Komplikationen. Die Steigerung der Schwierigkeitsgrade ist das Entscheidende eines Drehbuchs.

Um seinem Ziel näher zu kommen, geht der Protagonist zu Beginn, also in der ersten Sequenz des zweiten Akts, den einfachsten Weg mit dem geringsten Aufwand. Er sollte den Schritt vollziehen, den die Zuschauerin ausführen würde. Das erhöht noch einmal die Identifikation und gibt die Gelegenheit, der Hauptfigur empathisch zu folgen.

Es stellt sich ihr das erste Hindernis in den Weg. Sie überwindet es. Mit ihrer Wahl für diese Lösung haben sich aber alle anderen Möglichkeiten zerschlagen. Sie kann nicht mehr zurück. Dann sieht sie sich Hindernis 2 gegenüber.

Die Komplikationen des Akts sollten in ihrem Ablauf voneinander abhängig sein. Hindernis 2 stellt sich nur, weil die Figur das erste bereits passiert hat. Es wäre dramaturgisch falsch, könnte sie die zweite Hürde erreichen, bevor sie Hindernis 1 begegnet ist.

Die ersten Barrieren sind aus dem Weg geräumt, und es sieht am Ende der zweiten Sequenz des Akts danach aus, als gäbe es eine Lösung.

In *Systemsprenger* hat der Schulbetreuer Micha das Mädchen Benni mit auf eine Hütte im Wald genommen, um abseits der Gesellschaft ihre Wut zu heilen. Und der Aufenthalt tut Benni sichtlich gut.

EXT. WALD / TAG

Benni rennt juchzend und quietschend vor Freude durch den Wald. Micha rennt hinterher und kommt immer näher. Benni schlägt einen Haken und Micha fliegt auf die Nase, steht schnell wieder auf und rennt hinterher.

BENNI

Nanananana ... du lahme Ente.

Micha holt sie ein und beide fallen um.

Dieses ist der erste emotionale Höhepunkt. Er ist immer ein gefühlbestimmter Gipfel für die Hauptfigur, die an diesem Punkt kurz davor ist, ihr Ziel zu erreichen. Es sieht danach aus, als gäbe es keine Hindernisse mehr. Es ist eine entscheidende Bedingung, dass der Protagonist in diesem zentralen Moment in einem Drehbuch anwesend ist. Er muss die Freude erleben und auch ausdrücken.

Diese emotionalen Höhepunkte sind nicht mit den Wendepunkten zu verwechseln. Es handelt sich um Zustände, die ein Hochgefühl deutlich werden lassen. Oft tauchen in diesen Szenen Begriffe wie „glücklich“, „froh“ etc. auf.

Gefolgt wird dieser erste emotionale Höhepunkt von einem Wendepunkt. Es sind die Konsequenzen der vorhergehenden Taten der Hauptfigur, die die Handlung in eine andere Richtung wenden. Das Spezifische dieses Ankerpunkts ist es, dass die Aussichten für den Protagonisten schlagartig schlechter werden. Dieser Wendepunkt findet manchmal in derselben Szene, oft aber erst in einer der folgenden statt.

In *Systemsprenger* erlebt Benni nach dem fröhlichen Höhepunkt einen Albtraum und nassgeschwitzt sucht sie Schutz im Bett von Micha. Dies führt zu einem Eklat und zu einem Rückfall in die Wut. (Im Film ist die Szene etwas anders geführt.)

C Aufbau

EXT. VOR HÜTTE & WALD / NACHT

Ein wenig zu hart schubst Micha Benni aus der Hütte.

MICHA

Reg dich ab, verdammt! In der
Zwischenzeit beziehe ich das Bett.

BENNI

(Brüllt)

ICH HASSE DICH!

Mit den Worten rennt sie in den Wald. Sie rennt und rennt, irgendwo bleibt sie stehen. Weit entfernt hört man Micha rufen. Benni rennt weiter und entfernt sich von der Hütte.

Der erste Höhepunkt und der Wendepunkt bilden eine Einheit und liegen in der Mitte des zweiten Akts. Sie formen ein Scharnier in der Hälfte des Drehbuchs. Darum wird dieser Punkt oft als „Midpoint“ („Scheitelpunkt“) zusammengefasst.

Waren die ersten beiden Sequenzen des zweiten Akts von Hoffnung geprägt, so beschreiben die dritte und vierte die Katastrophe. Alles entwickelt sich zum Negativen. Der Wendepunkt nach dem Höhepunkt hat die Veränderung eingeleitet.

Der Protagonist unternimmt in der dritten Sequenz zunehmend größere Anstrengungen, um seinem Ziel näher zu kommen. Aber die Hindernisse werden immer schwieriger, und die Hauptfigur entfernt sich kontinuierlich weiter von ihrem Ziel.

Die vierte Sequenz beschreibt den Weg in die Krise. Die Gegenkräfte gewinnen an Stärke und der Protagonist sieht sich gewaltigen Komplikationen gegenüber, die er kaum überwinden kann. Bis am Ende dieser Sequenz der zweite emotionale Höhepunkt erreicht ist.

Beim ersten Höhepunkt handelt es sich um einen positiv besetzten Moment, der zweite beschreibt einen negativen Zustand. Die Hauptfigur ist in diesem Augenblick am weitesten von ihrem Ziel entfernt. Es sieht für sie so aus, als würde sie es nie schaffen. Oft werden in diesen Szenen Begriffe wie „wütend“, „resigniert“ oder „traurig“ verwendet.

Nicht nur der erste, auch der zweite Höhepunkt muss zu der Hauptperson gehören, d. h., diese emotionalen Momente sollten in ihren Konflikt integriert sein. Sie dürfen nicht ausschließlich mit dem Ziel und dem Kampf einer der Nebenfiguren verbunden sein. Es ist also auch hier zwingend, dass in diesen Szenen die Hauptfigur anwesend ist.

In *Systemsprenger* schlägt Benni den Sohn ihrer Pflegemutter Silvia beim Schlittschuhlaufen in einer Eishalle aus Wut brutal zusammen. Dieser hatte aus Versehen Bennis Gesicht berührt, was das Mädchen aufgrund ihrer Vorgeschichtenverletzung nicht ertragen kann.

Benni zieht an Justin. Er fällt auf sie und stützt sich dabei in ihrem Gesicht ab. Benni verliert die Kontrolle über sich. Sie schubst Justin runter und setzt sich auf ihn. Benni haut und haut Justins Kopf immer wieder auf den harten Boden.

Silvia ruft um Hilfe. Erwachsene stolpern über das Eis, aber Benni hört sie nicht. Die dumpfen Geräusche aus dem Albtraum werden immer lauter hörbar. Blut läuft über die Eisfläche.

Benni ist wie in Trance. Geräusche der Umgebung sind jetzt gar nicht mehr zu hören. Als die Erwachsenen Benni erreichen und sie wegziehen, liegt Justin reglos in einer Blutlache.

Diese emotionale Reise der Hauptfigur, das Auf und Ab, kann aber auch in einer umgekehrten Ausrichtung geschehen. Dann ist der erste Höhepunkt negativ. Die Figur ist hier sehr weit von ihrem Ziel entfernt. Der darauffolgende Wendepunkt lässt Hoffnung aufkommen, und die zweite Hälfte dieses Akts ist davon geprägt, dass der Protagonist seinem Ziel immer näher kommt. So ist der zweite emotionale Höhepunkt ein Glücksmoment. Das heißt, dass die ersten beiden Sequenzen zur Katastrophe gehören und die letzten zwei von Zuversicht gekennzeichnet sind. Sowohl die eine als auch die andere Form der emotionalen Reise ist möglich.

Der zweite emotionale Höhepunkt stellt den Abschluss dieses Akts dar. Aber auch dieser Moment wird von einem Wendepunkt gefolgt. Die Konsequenzen der vorhergehenden Geschehnisse wenden die Handlung erneut in eine andere Richtung. Das Spezifische dieses Wendepunkts ist es, dass die Aussichten für die Hauptfigur besser werden. Auch dieser Wendepunkt findet manchmal in derselben Szene, oft aber erst in einer der folgenden statt.

Akt 3

Der Übergang zum dritten Akt ist die Auflösung der Hauptspannung, also der Spannung des zweiten Akts. Die Frage, die am Anfang dieses Akts gestellt wurde, ist beantwortet.

Die Spannung des dritten Akts ist eine neue, die ohne die vorhergehenden Geschehnisse im zweiten Akt nicht möglich wäre. Sie baut auf dem Verlauf des zweiten Akts und speziell der Lösung der Hauptspannung auf.

Der Übergang vom zweiten zum dritten Akt wird durch den Wendepunkt markiert. Dieser bestimmt die erste Sequenz des letzten Teils. Der Protagonist schreitet in diesem Part voran, um sein Ziel zu erreichen.

Die Auflösung des dritten Akts in der zweiten Sequenz – die Klimax – bedeutet gleichzeitig die Lösung der Spannung des ganzen Films. Diese Klimax verläuft aber nicht gradlinig. Gerade hier geht

es darum, die unsichere Erwartung für den Zuschauer zu erhöhen. Deshalb ist die gesamte achte und zugleich letzte Sequenz von mehreren Wendepunkten geprägt, die für die Zuschauerin ein Auf und Ab bedeuten, was die Erlangung des Ziels der Hauptfigur betrifft.

Zu Beginn dieser Sequenz sieht es so aus, als könnte die Protagonistin ihr Ziel erreichen. Dann zerstört ein Wendepunkt diese Hoffnung. Wieder erscheint es, als würde die Geschichte negativ enden. Der Optimismus, mit dem die Hauptfigur in den dritten Akt gestartet ist, wird zerschlagen. Sie muss aktiv werden und sich den Gegenkräften stellen. Und sie kämpft weiter daran, ihr Ziel zu verwirklichen. Ein neuer Wendepunkt gibt ihr und den Zuschauern die Zuversicht, dass es gelingen könnte. Aber dies ist nur von kurzer Dauer, schon bald zerstört ein erneuter Umkehrpunkt diese Erwartung. Diese positiven und negativen Wendepunkte sollten mehrmals passieren, damit die emotionale Hoffnung der Zuschauerinnen immer wieder herausgefordert wird. Dies erzeugt die Ungewissheit auf den Ausgang der Geschichte und somit die unverzichtbare Spannung. Wenn der Film ein Happy End hat, dann wird der letzte Wendepunkt ein positiver sein. Dies ist die finale Auflösung, der Protagonist hat sein Ziel endgültig erreicht.

Dieses Auf und Ab in der Klimax ist notwendig, damit das Geschehen nicht zu vorhersehbar wird. Entscheidend ist, dass der Zuschauer nach der Auflösung nichts mehr erwartet. Wenn für ihn die Frage geklärt ist, ob die Hauptfigur das Ziel erkämpft hat, fängt er an, darüber nachzudenken, welchen Bus er nehmen soll oder in welche Kneipe er nach dem Kino gehen soll. Darum kann ein Film, der den Schluss lange hinauszögert, in den letzten Minuten vieles von seiner Wirkung verspielen. Einem Drehbuch bleiben deshalb nur wenige Seiten nach der Auflösung. Das heißt, dass alle Nebenhandlungen, die im Laufe der Geschichte erzählt worden sind, möglichst vor oder während der Klimax zu einem Ende gekommen sein sollten.

Dabei darf die Lösung auf keinen Fall zufällig geschehen oder von einer anderen Person als der Hauptfigur ausgehen. Dies ist zwar

in einigen Filmen zu sehen, gehört aber nicht zu einer optimalen Struktur, in der sich alles aufeinander bezieht.

Die sogenannten „Deus-ex-Machina-Abschlüsse“ sollten vermieden werden. Der lateinische Begriff stammt aus dem altgriechischen Theater und heißt wörtlich übersetzt: „Der Gott aus der Maschine“. In der Tragödie in dieser Zeit wurden die Götter am Schluss des Stücks mithilfe einer Apparatur von oben auf die Bühne abgesenkt. Sie führten zur plötzlichen und unerwarteten Lösung der unlösbar scheinenden Konflikte.

Nach der finalen Entscheidung über das Ziel sollte nur noch erzählt werden, wie sich das Leben der Hauptfigur weiterentwickelt. Vor allen Dingen geht es darum zu zeigen, dass sich die Charakterentwicklung dauerhaft gefestigt hat und dass dem Protagonisten seine neuen Fähigkeiten auch in der Zukunft zur Verfügung stehen.

Die Szenen im dritten Akt sollten möglichst komprimiert sein, zumindest kürzer als die des ersten und zweiten Akts; insgesamt kann das Tempo schneller sein. Umständliche Erklärungen können vermieden werden, unbedingt notwendige Informationen vorher, womöglich schon in der Exposition, gegeben werden (siehe „Andeuten – Ausführen“ auf Seite 155).

Aufteilung

Diese acht Sequenzen bestimmen den Ablauf eines abendfüllenden Films, der meist 90 bis 120 Minuten dauert. Der erste Akt umfasst in der Regel bei einem Drehbuch durchschnittlich 25 Seiten, der zweite ca. 45 bis 60 und der dritte, schnellere Akt 20 bis 30 Seiten. Jede Sequenz besteht im Mittel aus zwölf Szenen und im Film aus zehn bis zwölf Minuten.

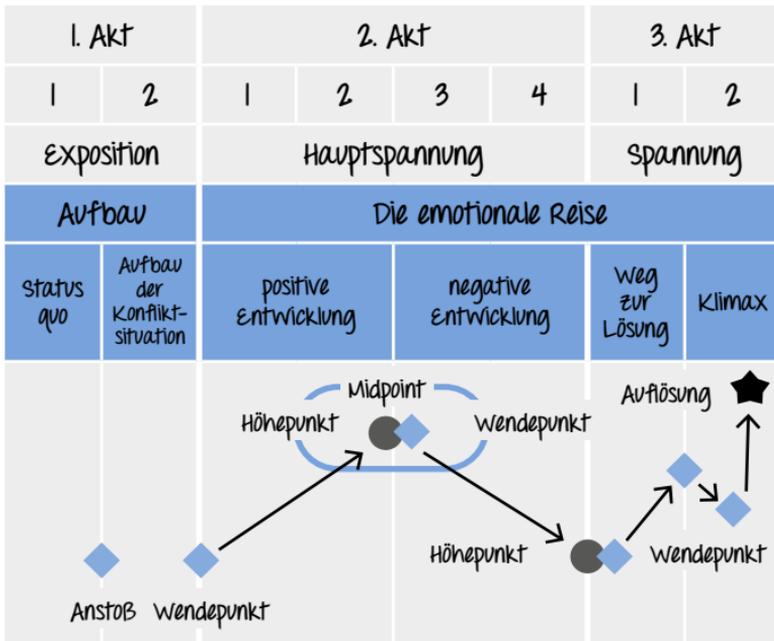


Abb. 8: Drehbuchstruktur

Diese Einteilung in die Akte und Sequenzen muss aber nicht in dieser extrem klaren Trennung vollzogen werden. Um die Übergänge nicht zu deutlich zu machen, kann der Drehbuchautor die Akte und Sequenzen miteinander „vernähen“. Dabei wird er eine Szene, die inhaltlich zu einem Akt gehört, am Ende des vorhergehenden oder Anfang des nachfolgenden Akts einfügen. Dies kann manchmal aufgrund des Handlungsablaufs notwendig sein. Wenn es geschickt angewendet wird, kann das „Vernähen“ von Akten und Sequenzen positive Effekte haben.

Der oben beschriebene Aufbau sollte aber weder bei einem Autor noch bei den anderen bei der Drehbuchentwicklung Beteiligten zu einem starren Denken führen, das aus den Erfahrungswerten Gesetze werden lässt, die blindlings zu befolgen sind. Dramaturgie heißt nichts anderes, als eine größtmögliche Wirkung zu erzielen.

C3 SERIEN- STRUKTUR

Mit dem Siegeszug der Streamingplattformen hat die Erzählform der Serie noch einmal das Interesse des Publikums neu geweckt. Zwar gab es in den Anfängen des Kinos schon serielle Filme (hauptsächlich Western in den USA), aber die immer komplexer werdenden Produktionen und der schwindende Zuspruch der Kinobesucher brachten das Format zum Erliegen. Erst das Fernsehen hat in den 1950er-Jahren die Serie wieder salonfähig gemacht. Denn die Herstellung war kostengünstig zu bewerkstelligen, und sie konnten für die Sender eine Markenbindung schaffen. Das war dann auch der Grund, warum die Fernsehanbieter von Anfang an auf dieses Instrument setzten. Die Zuschauer wurden motiviert, jede Woche (oder manchmal sogar täglich) das Programm einzuschalten. Dies hat sich in den letzten 70 Jahren nicht geändert. In den meisten Ländern werden fast ausschließlich Serien ausgestrahlt. Deutschland, Österreich und die Schweiz stellen ohnehin international eine Ausnahme mit ihren vielen Einzelstücken dar, die gerade auch für die öffentlich-rechtlichen Sender produziert werden. Da aber Netflix & Co. hauptsächlich Serien auf ihren Plattformen anbieten, weil es eine längere und intensivere Bindung der Abonnenten ermöglicht, wird dieses Format sicherlich die Zukunft bestimmen.

Natürlich ist die Dramaturgie einer Serie eine andere als für einen Spiel- oder Fernsehfilm. Obwohl die Grundlagen viele Gemeinsamkeiten aufweisen (insbesondere was die Figuren betrifft), führen die unterschiedlichen Längen, die Wiederholbarkeiten der Handlungen und die verschiedenen Arten der Rezeption doch zu spezifischen Anforderungen.

Jede Serie beruht auf einer sogenannten „Engine“, einem Motor, der sämtliche Episoden antreibt. Diese Triebfeder besteht aus der Prämisse, der Serienwelt und dem Konflikt. Die Prämisse ist das Alleinstellungsmerkmal, das den Kern der Serie beschreibt (ein Schüler führt aus seinem Kinderzimmer heraus den größten Online-Drogenversand – *How to Sell Drugs Online (Fast)*). Wichtig ist, dass dieser Motor für mehrere Staffeln genügend Energie generiert. Und dass er schlüssig und eindeutig ist. Aus dem Konzept einer Serie muss diese treibende Kraft deutlich erkennbar sein. Es sollte klar sein, welcher sich wiederholende Konflikt die Handlungen bestimmt.

Ein weiteres wichtiges Element ist die „Storyworld“. Das ist die Welt, in der die Handlung stattfindet. Dabei geht es nicht nur um den physischen Ort, sondern um die Gesetze und Regeln, die dort gelten. Genauso wie die Figuren, die diese Sphäre bevölkern. Es ist das erzählerische Universum, in dem sich die Geschichte ereignet. Eine der für die Zuschauer essenziellen Kriterien ist die Originalität dieser Storyworld.

Die Handlung der Serie *4 Blocks* (von Hanno Hackfort, Richard Kropf und Bob Konrad) lässt sich geografisch sehr genau verorten. Das Gebiet des Clans der Familie Hamady reicht von der Neuköllner Hasenheide bis zum Görlitzer Park in Kreuzberg in Berlin. Vor allem aber die Verwandtschaft mit all ihren Mitgliedern definiert die Welt, in der die Serie spielt. Sie besteht aus dem Oberhaupt Toni Hamady, seiner Ehefrau Kalila und der Tochter Serin. Sein Bruder Abbas und Schwager Latif sind Teil seines Business', das zur organisierten Kriminalität gehört. Die Regeln in diesem Geschäft sind ein wichtiger Baustein des filmischen Universums. Diese Storyworld hat ein in der deutschen Serienlandschaft ausgeprägtes Alleinstellungsmerkmal und ist für viele Zuschauer von großem Interesse. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Produktion auf starken Zuspruch gestoßen ist.

Für den Erfolg einer Serie ist entscheidend, dass sich das Publikum gern in dieser Storyworld aufhält, nicht unbedingt, weil

die Welt so angenehm und positiv ist, sondern weil sie ungewohnt und faszinierend ist. Die Geschichten, die in der Serie erzählt werden, finden in dieser Welt statt. Darum muss sie ein Potenzial für sehr viele Erzählungen besitzen. Oftmals ist der erste Schritt in der Entwicklung eines solchen fiktionalen Formats nicht die Festlegung der Handlungen, sondern die Konstruktion der Storyworld mit all ihren Elementen.

Jede Serie besteht aus einer Haupthandlung, die hier als A-Plot bezeichnet wird. Diese Geschichte markiert den wichtigsten Baustein in allen Folgen. In einer Krankenhausserie dreht sich der A-Plot um die Rettung einer Patientin, in einer Krimiserie um die Lösung eines Falls. Die Nebenhandlungen werden als B-Plot, C-Plot usw. durchbuchstabiert. Diese Inhalte geben die Möglichkeit, einen anderen Ton anzuschlagen. So sind sie manchmal in dramatischen Serien komisch aufgeladen. Oder sie erzählen die private Geschichte der Hauptfigur und ermöglichen so persönliche, emotionale Elemente. Diese Nebenhandlungen erlauben den Autoren, aus der Haupthandlung auszusteigen und so Spannung zu erzeugen oder Zeitsprünge zu verbergen. Der C-Plot ist oft ein anderer Konflikt, der eine weitere Figur der Serie in den Mittelpunkt stellt.

Eines der wichtigsten Faktoren im seriellen Erzählen ist der Cliffhanger. Dieser dramaturgische Wendepunkt am Ende jedes Akts wird dazu genutzt, um Spannung innerhalb der Folgen aufzubauen. Es muss sich zum Abschluss der Akte eine Frage stellen, auf deren Beantwortung das Publikum wartet. Denn die Zuschauer sollen so motiviert werden, die Werbepause (die in Amerika in jeder Episode mehrmals ausgestrahlt wird) nicht dazu zu nutzen, zu einem anderen Programm umzuschalten. Cliffhanger sind überraschende Wendepunkte, die Spannung aufbauen, weil sie den bisherigen Verlauf der Handlung in eine neue Richtung drehen. Aber nicht nur das, sie bauen auch Neugier nach der weiteren Entwicklung auf. Sie bestehen also aus zwei Teilen. Erst einmal ein Ereignis, eine Information oder eine Entscheidung der Figur. Dieser Punkt verändert

den Ablauf der Geschehnisse. Der zweite Part besteht in der Frage, die durch diesen Umstand gestellt wird. Diese entsteht, weil ein bestimmter Fortgang antizipiert werden kann, bei dem allerdings nicht sicher ist, ob er wirklich so eintreten wird.

In der Serie *Bad Banks* wird die junge Bankerin Jana Liekam am Ende der ersten Folge von ihrer Mentorin besucht. Diese unterbreitet ihr ein attraktives Angebot, das anscheinend all ihre Hoffnungen erfüllt. Dieses Ereignis stellt einen Wendepunkt dar und gleichzeitig erzeugt es die Neugier auf den weiteren Verlauf. Die zweite Episode endet mit ihrer Ohnmacht, nachdem sie von ihrem Chef erfahren hat, dass er ihr eventuell kündigen wird. Auch in diesem Moment steht die emotionale Frage im Raum, wie es weitergeht.

Bei den meisten Cliffhangern handelt es sich um Vorgänge, die für die Figuren relevant sind und Wendepunkte in ihrem Leben darstellen. In manchen Fällen geht die eigentliche Geschichte für die Handelnden ihren gewohnten Gang, doch erhalten die Zuschauerinnen eine Information, die das bisher Gesehene in einem anderen Licht erscheinen lässt. Und dadurch stellen sich für das Publikum Fragen nach dem weiteren Verlauf.

Autorinnen von Serien müssen das (Er-)Finden von Cliffhangern trainieren, und die an der Stoffentwicklung Beteiligten sind aufgefordert zu überprüfen, ob die angebotenen Wendepunkte stark genug sind.

Fallstruktur

Die Serien des klassischen, linearen Fernsehens werden in der Regel einmal in der Woche auf einem festgelegten Sendeplatz mit immer der gleichen Länge ausgestrahlt. Diese Form der Darbietung hat aber eine spezifische Dramaturgie zur Folge, denn zwischen der ersten und der letzten Episode liegen Monate. So ist es kaum möglich, eine kontinuierliche Handlung zu erzählen. Die Fallstruktur, in der alle sieben Tage eine abgeschlossene Story präsentiert wird, bestimmte

die serielle Narration über Jahrzehnte (in Amerika „Procedural“ oder „Series“ genannt). Ausnahmen waren selten.

Meist steht eine einzelne Figur im Mittelpunkt, oder es wird die Geschichte einer Familie erzählt (wie *Familie Schölermann* oder *Die Fallers*).

Die Dramaturgie in dieser Form des Erzählens ist Woche für Woche die gleiche, weil mit jeder Folge ein neuer Fall (oft ein Kriminalfall) gesendet wird. Für den Programmanbieter hat diese Fallstruktur den Vorteil, dass es kein natürliches Ende gibt. Serien nach diesem Muster können Jahre (in manchen Fällen Jahrzehnte) produziert und ausgestrahlt werden. Diese fiktionalen Formate stellen eine Marke dar, die sich mit dem Sender verbindet und bei vielen Zuschauern über einen langen Zeitraum den Impuls darstellt, aus dem großen Angebot dieses Programm auszuwählen (*Die Schwarzwaldklinik*). So lässt sich die Fallstrukturserie endlos fortsetzen, beliebig für Monate unterbrechen oder sogar die Reihenfolge der Ausstrahlung verändern. Für einen Sender gute Voraussetzungen und für die Zuschauerinnen der ersten Fernsehjahrzehnte die beste Möglichkeit der Rezeption. Denn wenn auf einen Sendetermin der runde Geburtstag der Großmutter fiel, konnte der Fan der Serie, ohne etwas verpasst zu haben, in der nächsten Woche weiterschauen. In einer Zeit vor dem Videorekorder die einzige Gelegenheit, frei von Einbußen eine Serie zu genießen.

Tatsächlich sind alle Folgen mit Fallstruktur nach dem gleichen Muster aufgebaut. Sie erzählen einen Fall, in dem die Hauptfigur in jeder Episode eine Intention verfolgt. Ihr stellen sich Hindernisse in den Weg (ausgelöst durch eine Gegenkraft) und am Ende hat die Figur ihr Ziel erreicht.

Auch der Ablauf der einzelnen Folgen verläuft nach einem mehr oder weniger vorgegebenen Muster: Die Episode beginnt mit einem sogenannten „Teaser“. In diesem Einstieg wird der aktuelle Fall angerissen. In einer Krimiserie liegt eine Tote oder ein Toter herum, in einer Krankenhausserie wird eine Person verletzt oder erkrankt.

Der Teaser endet mit einem deutlichen Cliffhanger, d. h. einem spannenden Wendepunkt, der eine Frage eröffnet. Dieser Anstoß erfolgt schon auf den ersten Seiten des Drehbuchs. Die Länge dieses Prologs variiert von Serie zu Serie. Oftmals wird der Teaser durch das immer wiederkehrende Intro von der restlichen Folge getrennt. Unterlegt werden diese „Opening Credits“ mit den Titeln für die Schauspieler und die Crew. Nach dem verlockenden Beginn und der Titelsequenz beginnt der erste Akt (dramaturgisch betrachtet gehört der Teaser zur Exposition). Dabei begannen Serien früher oft direkt mit den Nennungen der Darsteller und der Crew. Erst mit dem Aufkommen der privaten Sender und der Fernbedienung sollten die Zuschauerinnen mit dem Teaser gefesselt werden, so wollte man verhindern, dass zu langatmige Opening Credits zum Umschalten führen. In den Drehbüchern wird die Platzierung der Titelsequenzen festgelegt, aber nicht deren Inhalt oder Aussehen. Es ist oftmals die Arbeit von speziellen Firmen, diese Sequenzen mit großem Aufwand zu gestalten. So entstehen eigene Kunstwerke, die besondere Wirkung entfalten.

Im ersten Akt wird der Konflikt der Episode etabliert. Das Ziel der Hauptfigur ergibt sich aus dem Serienmuster, denn es gilt die Täterin zu finden oder die Patientin zu retten. Da die Serienfiguren und ihre Umstände bekannt sind, kann sich die Exposition auf den aktuellen Fall beschränken. Aus diesem Grund ist dieser Akt in einer Serie sehr kurz. Es sollten lediglich die Figuren und die Elemente präsentiert werden, die in dieser Folge relevant sind. Dieser erste Akt stellt in manchen Serien weitere Nebenfiguren und einen zweiten Fall vor. Im Allgemeinen wird hier der B-Plot eingeführt. Es geht vor allem darum, den Konflikt der Episode einzuführen. Der erste Akt endet mit einem deutlichen Cliffhanger. Dies kann eine Komplikation sein, die die Lösung des Falls dringender werden lässt.

Darauf folgend beginnt der zweite Akt und damit der sich wöchentlich wiederholende Konflikt. Die Hauptfiguren setzen die Arbeit an ihrem Ziel fort, nun aber reagieren sie auf den Wendepunkt

am Ende des ersten Akts (Cliffhanger) und ihr Tun wird fokussierter. Der B-Plot und der C-Plot werden weiter erzählt. Die Hindernisse im A-Plot steigern sich, aber die Lösung des Falls rückt näher. Allerdings beendet ein überraschender Wendepunkt den Akt ebenfalls mit einem Cliffhanger.

Im dritten Akt arbeitet die Hauptfigur mit größerer Energie an ihrem Ziel und sie scheint zum ersten Mal einer Erfüllung nah. Die Figur erlebt hier einen emotionalen Höhepunkt, der mit einem Wendepunkt aber ins Gegenteil verkehrt wird. Dieser Schlüsselmoment ist oftmals der Cliffhanger oder er löst ihn zumindest aus.

Im letzten Akt spitzt sich noch einmal der Konflikt zu. Dieser vierte Akt ist ähnlich einem Spielfilm in der Klimax von mehreren Wendepunkten geprägt. Die Lösung des Falls scheint nah, wird aber ein- oder mehrmals infrage gestellt, um am Schluss dann doch einzutreten. Denn es ist eine der Voraussetzungen in einer Fallstruktur, dass die Hauptfigur jedes Mal ihr Ziel erreicht (sehr wenige Ausnahmen bestätigen diese Regel).

In amerikanischen Drehbüchern für Serien werden die Akte im Text oftmals direkt benannt, weil so von den Autorinnen markiert wird, wann die Werbepausen vorgesehen sind. Gleichzeitig ist so deutlich, ob der Akt mit einem Cliffhanger abgeschlossen worden ist.

Dabei bestimmte einerseits die Länge der Episoden, andererseits die Vorgabe der Sender, wie viele Akte eine Serienfolge hat. Einige Serien erzählen sogar in mehr als vier Teilen. Abhängig davon, welche Anzahl an Werbeclips verkauft werden kann.

Während in Spielfilmen die Figuren eine abgeschlossene Geschichte mit einem Anfang und einem Ende erleben und oftmals eine Charakterentwicklung durchlaufen, ist dies in der klassischen Serie nicht der Fall. Die Erfüllung des Bedürfnisses ist aus verschiedenen Gründen hier nicht möglich. Da die Sender den Ablauf der Folgen verändern, wären Sprünge in der Entwicklung unvermeidbar. Auch ist eine Serie nach der vollendeten Charakterentwicklung mehr

oder weniger beendet. Außerdem wäre die Realisierung des emotionalen Verlangens in jeder Episode fatal, da sich die Zuschauer fragen würden, warum die Figur (nach der fünften oder sechsten Folge) nicht endlich einmal etwas gelernt hat.

Im Allgemeinen kennzeichnet die Serien mit Fallstruktur, dass sie keine Erinnerung (oder Mneme) haben. Die Figuren nehmen nicht Bezug auf eine andere Folge, es gibt kaum Beziehungen zu dem bereits Geschehenen. Die Episoden kennen nicht die Vergangenheit geschweige denn eine Zukunft.

Horizontal

Schon früher hat es im deutschsprachigen Raum Serien gegeben, die eine durchgehende Geschichte erzählen. Oft waren es ambitionierte Projekte wie die Verfilmung von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von Rainer Werner Fassbinder (1980). Er hat in 13 Folgen in seiner Adaption das Schicksal von Franz Biberkopf dargestellt. Auch der Spielfilmregisseur Edgar Reitz entfaltete in *Heimat* (1984) seine Chronik des Dorfes Schabbach im Hunsrück fortlaufend in mehreren Staffeln. Diese Werke blieben aber im klassischen linearen Fernsehen die Ausnahme.

Tatsächlich hat erst die grundlegende Veränderung der technischen Verbreitung dafür gesorgt, dass Serien heutzutage als konsequente Geschichte erzählt werden (die in Amerika „serial“ oder „serialized“ genannt werden). Die Etablierung der Videokassetten und vor allem der DVD-Boxen hat es ermöglicht, sämtliche Episoden einer Serie innerhalb kürzester Zeit anzuschauen. Nachdem sich Streamen durchgesetzt und mit Netflix der erste Anbieter seine Folgen gesammelt zur Verfügung gestellt hat, ist die Rezeption noch einfacher geworden. Das sogenannte „Bingen“ hat sich weit verbreitet. Auch kann durch die Übertragung durch das Internet selbst bestimmt werden, wann und wo die Zuschauer die Erlebnisse ihrer Hauptfigur verfolgen. So können sie den idealen Zeitpunkt und den

besten Ort für ein konzentriertes Schauen bestimmen. Dies führt dazu, dass Serien fortlaufend erzählt werden können. Hierzulande waren die ersten deutschen Produktionen, die auf den Streamingplattformen angeboten wurden und horizontal aufgebaut waren, *You Are Wanted* und *Dark* (beide 2017).

Wie erwähnt unterscheidet sich die Dramaturgie dieser Serien grundlegend von denen der Fallstrukturserien und der Spielfilme. Zum einen konzentrieren sich die meisten 90-Minüter auf nur eine Hauptfigur, weil die Zeit nicht ausreicht, noch weitere Figuren in den Fokus zu stellen. Bei acht oder mehr Folgen (also auf jeden Fall sechs Stunden) gibt es naturgemäß zusätzliche Erzählmöglichkeit, um auch andere Protagonisten auszuführen. Dies führt häufig zu einem multiperspektivischen Format. Wie in *Dark* werden hier die Schicksale von mehreren Personen beleuchtet. Viele Hauptfiguren und Handlungsstränge bilden die Grundlage der Episoden. Im Writers' Room werden diese Fäden einzeln entwickelt. Jeder für sich muss dramaturgisch stimmig sein und einen Hauptkonflikt aufweisen. Da es sich nicht um einen Episodenfilm handelt, haben diese Geschichten eine starke Verflechtung. Das Geschehen in der einen beeinflusst immer wieder auch die anderen. Die Autorinnen arbeiten also auf mehreren Ebenen und müssen sowohl die einzelnen Stränge als auch den gesamten Bogen im Kopf haben.

Die elementare Frage ist, ob eine Serie von Anfang bis zur letzten Staffel einen durchgehenden zentralen Konflikt erzählt oder nicht. So kann eine Produktion bis zu ihrem Ende vom gleichen Ziel der Hauptfigur geprägt sein. Oder es existiert kein starker Erzählbogen, der zu Beginn mit einer Intention gesetzt wird, sondern baut auf kleineren Bögen auf. Einige Serien wählen eine Mischform, indem sie über ein oder zwei Staffeln von dem einen Konflikt des Protagonisten erzählen und dann einen neuen aufbauen, den sie im weiteren Verlauf ausbreiten.

In der Konzeption einer Serie gilt es festzulegen, ob es einen starken Hauptkonflikt gibt, der über mehrere Staffeln erzählt werden

kann. Da zu diesem Zeitpunkt niemand voraussagen kann, ob das Publikum begeistert sein wird (obwohl natürlich alle Beteiligten hoffen, dass die Produktion äußerst erfolgreich wird), kann dies nur eine Prognose sein. Wenn ein wirksamer Hauptkonflikt existiert, dann ergibt sich daraus idealerweise eine Struktur, die grundsätzlich der eines Spielfilms entspricht. Der Konflikt wird aufgebaut, über mehrere Staffeln erzählt und in den letzten Episoden aufgelöst.

Dies bedeutet aber nicht, dass die drei Akte der Geschichte gleichmäßig verteilt sind und zum Beispiel die anfängliche Staffel den ersten Akt darstellt. Ganz im Gegenteil. Denn bereits der Pilot umfasst den gesamten ersten und den Beginn des zweiten Akts der Serie. Diese Folge beinhaltet die Exposition, einschließlich Anstoß, und steigt außerdem schon in den Konflikt ein.

Auch die horizontalen Serien bauen auf einer immer gleichen Aktstruktur auf. Jede Episode wird entweder in vier oder fünf Akten (plus Teaser) erzählt. Der Pilot hat die entscheidende Aufgabe, die Einführung in den Hauptkonflikt zu beschreiben. Er unterscheidet sich deshalb von allen anderen Folgen, die bereits auf diesem Konflikt basieren.

In der ersten Episode gilt es, die Figuren und die Umstände einzuführen. Der Teaser hat die fundamentale Aufgabe, die Neugier der Zuschauerinnen zu wecken. Hier entscheidet sich, wie das Publikum reagiert. Darum muss dieser Prolog eine Frage stellen, für deren Beantwortung der Zuschauer gezwungen ist, den Piloten zu Ende zu schauen. Der Teaser sollte auch in den Ton der gesamten Serie einführen. Wenn es sich um eine Zombieserie handelt, dann kann dieser Einstieg nicht eine Romantic Comedy versprechen. Es ist hilfreich, den Prolog visuell ansprechend und packend zu gestalten, sodass die Menschen vor dem Fernseher motiviert werden hinzuschauen. Oftmals wird ein Moment aus der späteren Geschichte an den Anfang gestellt (z. B. *Barbaren*). Dies ist zwar nicht die eleganteste Lösung, aber meist nicht anders zu bewerkstelligen.

Im ersten Akt der Episode werden die Hauptfigur, die relevantesten Nebenfiguren und die Umstände eingeführt. Der Status quo der Figuren dient als Grundlage für interessante Szenen, die ihre drei Dimensionen zu erkennen geben. Wichtig ist, die Beziehungen im Ensemble zu etablieren. Nicht nur die formalen Verbindungen (Ehemann – Ehefrau), sondern vor allem die Qualität der Relation und wer welchen Status einnimmt. Dieser erste Akt wird mit einem Cliffhanger beendet. Meist ist es der Moment, der die Vorbereitung für den Konflikt bedeutet. Allerdings hat er hier nicht unbedingt schon begonnen.

Der zweite Akt basiert auf den Konsequenzen dieses Wendepunkts. Es werden weitere Figuren exponiert. Dieser Teil endet erneut mit einem Cliffhanger, der oft den Beginn des Konflikts darstellt. Ab jetzt ist das Ziel der Hauptfigur deutlich. Die eigentliche Exposition ist beendet. Die wichtigsten Personen sind eingeführt und die Umstände klar etabliert.

Im dritten Akt unternimmt die Figur den naheliegendsten Versuch, ihr Ziel zu erreichen. Doch stellen sich Hindernisse in den Weg. Von nun an ist der Motor der Serie gesetzt. Die Zuschauer wissen, worum es geht und um welchen Konflikt es sich dreht. Wie alle Akte wird auch der dritte mit einem Cliffhanger abgeschlossen. Im vierten Akt verschärft sich die Konfrontation. Der Wendepunkt, der den Piloten beendet, gibt einerseits eine Antwort auf die Problematik, die in dieser ersten Episode verhandelt worden ist, stellt aber auch eine neue Frage. Dabei muss diese Szene nicht unbedingt zur Haupt-handlung gehören. Es kann durchaus ein Moment sein, der in dem B- oder C-Plot ein wichtiges Element darstellt.

Der Cliffhanger sollte Neugier erzeugen und den Wunsch wecken, weiterzuschauen. Nach dem Piloten stellen sich die Zuschauer die Frage, ob sie sich doch lieber den übrigen Empfehlungen auf der Startseite widmen sollen. Es ist der erste natürliche Punkt, der dem Publikum als Unterbrechung angeboten wird. Viele Zuschauerinnen entscheiden hier, ob sie der Hauptfigur auf ihrem

Weg weiter folgen wollen oder ob sie einer anderen Figur in einer alternativen Serie eine Chance geben. Darum ist es für die Autoren ausschlaggebend, möglichst zahlreiche überraschende Wendepunkte einzubauen, damit die Zuschauer nicht gelangweilt werden. Vor allem aber muss die Hauptfigur die Empathie geweckt haben. Wer sich auf eine Serie einlässt, weiß, dass er über einen langen Zeitraum dieser Figur folgen wird. Darum ist es unerlässlich, im Piloten dem Publikum ein Empathieangebot zu unterbreiten.

In Serien, die keinen eindeutigen Hauptkonflikt erzählen, werden viele kleinere Konflikte eingesetzt, um die Spannung für die Zuschauerinnen aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Meist sind dies Produktionen, deren Storyworld durch einen Ort oder eine Familie geprägt sind. Sogenannte „Working-Place-Serien“, die am Arbeitsplatz der Figuren spielen, beruhen oft auf dieser Dramaturgie. Dabei können einzelne Protagonisten die Plots bestimmen (*Stromberg*) oder mehrere Kollegen (*Charité*). Je mehr Handlungsstränge erzählt werden, desto größere Chancen gibt es, auf unterschiedlichen Ebenen Konflikte auszuführen. Die Konfrontationen werden nicht hintereinander, sondern überlappend aufgebaut. So beginnt ein Spannungsbogen, während ein anderer in einer weiteren Handlungsebene gerade in der Mitte angekommen ist. Insbesondere in diesen Geschichten ist es wichtig, dass die Story-Engine genügend Material für ausreichende Konflikte bietet.

In horizontal erzählten Serien ist es möglich, den Figuren eine Charakterentwicklung zu geben. Ähnlich wie in einem Spielfilm besitzen die Hauptfiguren jeweils ein Bedürfnis, das im Piloten etabliert wird. Da die Entwicklung nicht nach 90 Minuten beendet sein muss, kann sich die Erzählung mehr Zeit lassen. Die Schritte auf dem Weg zur Erfüllung können langsamer erfolgen. Im besten Fall findet der Abschluss der Charakterentwicklung in der letzten Folge statt. Da im Gegensatz zu einem Spielfilm die Autorinnen in der ersten Staffel nicht wissen, wie es weitergeht, können sie hier nicht den genauen Ablauf der Entwicklung festlegen. Dass die nächsten Schritte ent-

schieden werden, geschieht in der Arbeit an den jeweiligen Staffeln. Es ist aber wichtig, dass die Figur sich schon in der zweiten Staffel verändert und in Bezug auf ihr Bedürfnis entwickelt hat.

Aus der Existenz der Bedürfnisse der Figuren ergibt sich das emotionale Thema. Dies ist ebenfalls für eine Serie maßgebend, weil es das Erleben der Zuschauer definiert und darüber entscheidet, ob die Produktion nicht nur auf der Handlungsebene, sondern als tiefer liegendes Erlebnis funktioniert. Auch in diesem Format sollte es sich bei dem Bedürfnis aller Figuren um denselben Kern handeln. Dieses Herz der Serie – also das emotionale Thema – verweist darauf, worum es eigentlich geht. Wenn demnach die Hauptfigur sich bisher nicht behaupten konnte, dann erzählt die Serie davon, wie sie zu einem durchsetzungsfähigen Menschen wird. Dies Bedürfnis des Protagonisten strahlt wie im Spielfilm auf alle anderen Figuren aus und bestimmt die weiteren Elemente.

Miniserie

Diese Form der Serie unterscheidet sich dadurch, dass sie eine fortlaufende Geschichte erzählt, aber von vornherein ein klares Ende besitzt. Miniserien haben also auch einen Anfang, einen Konflikt und eine Auflösung. Oftmals schließen sie so, dass eine Fortsetzung nicht möglich ist. Das kann der Tod der Hauptfigur oder des einzigen Antagonisten sein.

Dabei spielt es keine Rolle, wie viele Episoden eine Miniserie erzählt. In Deutschland, Österreich und der Schweiz haben sich allerdings sechs oder acht als Anzahl durchgesetzt. Oftmals strahlen die klassischen Sender zwei 45-minütige Folgen zusammen als dreiteiligen Fernsehfilm in der herkömmlichen Länge von anderthalb Stunden aus. Manchmal sogar gegen den Willen der Filmemacher.

Schon in den 1960er-Jahren waren die berühmten Straßenfeger Miniserien. Im Januar 1962 lief *Das Halstuch*, die Verfilmung eines Krimis des englischen Autors Francis Durbridge. In sechs Teilen, die ca.

40 Minuten dauerten, wurde ein durchgehender Kriminalfall erzählt und am Schluss der Mörder enttarnt. Auch die legendären Weihnachtsvierteiler des ZDF waren Miniserien. Meist waren es Literaturadaptionen (z. B. *Der Seewolf*), die keine Fortsetzung ermöglichten. In letzter Zeit gehört die deutsche Produktion *Unorthodox* auf Netflix zu den international bekanntesten Serien in diesem Format.

Vom Aufbau ähneln sie der Spielfilmdramaturgie, denn auch sie erzählen eine abgeschlossene Geschichte. Insofern steht heutzutage am Anfang jeder Stoffentwicklung zuerst die Frage, ob es sich um ein einmaliges Ereignis handelt, das in einer geschlossenen Form angemessen aufgehoben ist. Darauf folgt die Überlegung, ob die Erzählung mehr Material bietet, als in einem ca. 90-minütigen Spielfilm erzählt werden kann. Dann ist die Miniserie die richtige Wahl. Es ist allerdings eine große Herausforderung, weil einerseits nicht nur 100 sondern ca. 300 Seiten zu verfassen sind. Und im Gegensatz zu einer endlosen Serie der gesamte Ablauf der Geschichte von Beginn an erdacht und geschrieben werden muss. Am Anfang der Stoffentwicklung steht also immer die Frage, ob es genügend Erzählstoff für drei oder mehr Spielfilmlängen gibt. Vor allem besteht aber der Unterschied zum Fernsehfilm darin, dass dieser an einem Abend geschaut wird (zumindest meistens). In der Miniserie werden die Zuschauerinnen nach wenigen Folgen aufhören und sie müssen sich aktiv dafür entscheiden, ob sie weiterschauen wollen oder nicht. Sie werden sich immer fragen: Ist diese Serie es wert, dass ich zwei, drei oder mehr Tage darauf verwende, sie weiterzuschauen? Dies verlangt noch einmal eine besondere Dramaturgie, weil nicht klar ist, wann die Zuschauer überlegen auszusteigen. Im besten Fall tun sie es am Ende einer Folge. Insofern sollten alle Episoden mit einem deutlichen Cliffhanger gestaltet werden.

Wer eine Miniserie entwickelt, wird zuerst einmal den Bogen der Geschichte festlegen. Wer ist die Hauptfigur und welcher Konflikt wird erzählt? Der Aufbau besteht auch hier darin, den ersten und zweiten Akt schon im Piloten zu erzählen bzw. den Übergang von der

Exposition zur Konfrontation als Cliffhanger zu gestalten. Die längere Erzählzeit ermöglicht es in diesem Format, multiperspektivisch zu arbeiten. Es können mehrere Figuren und ihre Konflikte dargestellt werden. Für jeden dieser Protagonisten ist dann der entsprechende Handlungsbogen zu entwickeln. Ähnlich wie in einem Spielfilm sollte das emotionale Thema das Bedürfnis aller bestimmen.

Anthologien

Serien, die in jeder Staffel oder Folge eine andere Geschichte mit neuen Hauptfiguren erzählen, werden im amerikanischen Fernsehen als Anthology Series bezeichnet. Namhafte Beispiele in den USA sind *True Detective*, *Fargo*, *Modern Love* oder auch *Black Mirror*. In Deutschland ist bisher keine Serie in diesem Format bekannt.

Es versteht sich von selbst, dass diese Projekte eher der Miniserie ähneln. Die Dramaturgie muss zwangsläufig auf ein Ende nach den jeweiligen Staffeln ausgerichtet sein. Letztendlich sind diese Serien sehr stark auf die wirtschaftliche Vermarktung des Unternehmens angelegt. Es wäre durchaus vorstellbar, jede Staffel als originäre Serie mit einem alternativen Namen auszustrahlen, aber eine erfolgreiche Marke ermöglicht es, die Fans mit einer neuen Geschichte und einem anderen Figurenensemble anzusprechen. Was die Staffeln gemeinsam haben, unterscheidet sich von Projekt zu Projekt. Oft ist es das Genre und der Ton, mit dem erzählt wird. In einigen Fällen sind es die Grundkonstellationen, wie z. B. zwei Ermittler lösen einen Kriminalfall. Es ist durchaus üblich, dass die Übereinstimmungen hinter den Kulissen stattfinden. So werden die Staffeln von denselben Showrunnern geschrieben oder zumindest beaufsichtigt.

Formate der Serien

Die Längen der Episoden sind im klassischen linearen Fernsehen bis auf die Sekunden genau vorgeschrieben. Die Serien sind gezwungen, sich in ein festes Sendeschema zu fügen. Dies führt dramaturgisch und erzählerisch oft zu künstlichen Serienfolgen. Manchmal gilt es, die Erzählung etwas auszudehnen und mit Unwichtigem auf die richtige Länge zu bringen und zeitweise ist es notwendig, zu kürzen und Elemente zu streichen. So sagt der TV-Produzent Chuck Lorre (*Two and a Half Men*, *The Big Bang Theory*): „Ich kann gar nicht mehr aufzählen, wie oft ich in den vergangenen Jahren gutes Material rausschneiden musste, weil eine Folge zu lang war.“

Serien, die abgerufen werden, müssen sich nicht an dieses strikte Schema halten. So sind z.B. die Episoden von *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* unterschiedlich lang. Einige haben eine Dauer von 46, andere von 57 Minuten. Diese neue Freiheit gibt die Möglichkeit, sich nicht mehr dem Diktat des Sendeschemas zu unterwerfen, sondern allein dem Erzählstoff zu dienen. Bisher hat es aber noch keinen Ausreißer gegeben, der die Länge der einzelnen Folgen so stark variiert wie manche Podcasts (das weltbekannte Format *Serial* hat eine Länge von 15 bis 56 Minuten).

Im Allgemeinen richtet sich die Dauer nach dem Genre der Serie. Komödien tendieren eher zu der kurzen Form, die 20 bis 30 Minuten umfasst (wie z. B. *Der Tatortreiniger*, dessen Umfang sich bei unter einer halben Stunde einpendelt). Dies hat mit der temporeichen Erzählung zu tun, die in humorvollen Narrationen notwendig ist. Ausschweifungen und Umleitungen sind in diesem Genre fatal.

Das Drama tendiert zur Länge von ca. 45 bis 60 Minuten. Die im deutschen klassischen linearen Fernsehen am häufigsten anzutreffende Dauer der Serienfolge liegt bei den sogenannten „45-Minüttern“. Je komplexer die Erzählung, desto mehr Zeit wird in den einzelnen Folgen gebraucht, darum werden viele moderne Serien eher mit einer Stunde veranschlagt.

C4 KURZFILM- STRUKTUR

Wer das Drehbuch zu einem Kurzfilm schreibt oder entwickelt, wird sich die Frage stellen, wie dieses Format aufgebaut ist.

Experimentalfilme unterliegen anderen dramaturgischen Erfahrungen und sind von diesen Betrachtungen ausgenommen. Die Beschreibung des Aufbaus ist in diesem Zusammenhang lediglich für narrative Drehbücher möglich.

Für die erzählerische Einschätzung besteht zuerst einmal die Schwierigkeit, dass der Begriff „Kurzfilm“ nicht genau definiert ist. Bei Kurzfilmfestivals in Deutschland gelten unterschiedliche Längengrenzungen. Die Internationalen Filmfestspiele Berlin setzen die Dauer je nach Sektion bei zwischen 15 und 30 Minuten an. Der Deutsche Kurzfilmpreis vergibt einen Preis für Spielfilme mit einer Länge von bis zu zehn Minuten und einen für eine Laufzeit von zehn bis 30 Minuten. In Filmhochschulen werden aber oftmals Filme gedreht, die über diese Länge hinausgehen.

Bei der Entwicklung ist es sinnvoll, zwischen Drehbüchern zu unterscheiden, die eher einem Sketch ähneln und bis ca. zehn Seiten umfassen, und solchen, die eine Geschichte erzählen. Die Letzteren sind der Novelle in der Literatur ähnlich. Sie beinhalten einen Konflikt ohne wirkliche Nebenhandlung und konzentrieren sich auf ein Geschehen.

Der „kurze“ Kurzfilm, der nie mehr als zehn Minuten umfasst, hat kaum Zeit, eine Geschichte zu erzählen. Er ist oft darauf aus, mit einer Pointe zu enden. Es gibt in den wenigsten Fällen eine Hauptfigur mit einem greifbaren Ziel und insofern mit einem klaren Konflikt. Aber die Narration ist in drei Akte eingeteilt. Die Figuren und

die Situation werden etabliert, bevor im zweiten Akt das eigentliche Geschehen beschrieben wird. Die Auflösung, also oftmals die Pointe, muss den Zuschauer überraschen. Sie muss das bisher Gezeigte in einem nicht erwarteten Licht darstellen, aber trotzdem plausibel sein. Nach dem Schlusspunkt sollte nichts mehr ausgeführt werden.

Diese Drehbücher beruhen darauf, dass sie äußerst ökonomisch erzählt werden. In der Entwicklung ist entscheidend, dass nichts geschrieben wird, was nicht zum Verständnis notwendig ist. Besonders die Dialoge und die Szenenführung müssen in Bezug auf ihren Zweck untersucht werden: Können sie gestrichen werden, ohne dass etwas verloren geht? Wenn ja, dann wird hier der Rotstift ansetzen.

In den Kurzfilmen, die darüber hinausgehen, werden Geschichten erzählt, deren Grundlage der dramatischen Struktur eines 90-Minuten-Films entspricht. Es gelten dieselben Fragen, die sich bei der Entwicklung eines langen Drehbuchs stellen. Allerdings braucht die Charakterentwicklung einer Figur eine gewisse Zeit, insofern kann in einem Film, der weniger als 30 Minuten dauert, in den seltensten Fällen eine solche stattfinden. Aus diesem Grund wird es oftmals erfolglos bleiben, das Bedürfnis der Hauptfigur zu definieren. Zudem konzentrieren sich Kurzfilme auf ein Geschehen und weisen deshalb meist keine Nebenhandlungen auf.

Ein Beispiel für einen Kurzfilm mit einer ungewöhnlichen Struktur ist der Oscargewinner von 2009 *Spielzeugland* von Johann A. Bunnars und Jochen Alexander Freydank. In dem Film geht es um eine Mutter, die ihrem Sohn erzählt, dass ihre jüdischen Nachbarn, die von der Polizei verhaftet werden, in das Spielzeugland reisen. Als die Mitbewohner eines Morgens verschwunden sind, sucht sie verzweifelt nach ihrem Kind, das unbedingt mit in das Land voller Spielwaren fahren wollte. Die Protagonistin hat ein klares Ziel, das nach der Exposition deutlich ist. Der Film erzählt äußerst ökonomisch diese Handlung, die auf den Höhepunkt zusteuert, als die Mutter am offenen Waggon steht, in dem die Verhafteten eingepfercht sind. Diese Klimax endet mit einem überraschenden Wendepunkt.

Die Vorgeschichte, also die Exposition, wird in mehreren Rückblenden während der Suche der Mutter erzählt. Dies führt dazu, dass das Ziel der Protagonistin früh erkennbar ist und somit der Konflikt schon in der ersten Szene beginnt. Würde der Film chronologisch ausgeführt, nähme die Einleitung mehr als die Hälfte ein. Der zweite Akt ist beendet, wenn die Mutter den Zug gefunden hat. Hier schaut es so aus, als hätte sie ihr Ziel erreicht. Doch dann sieht sie den Jungen im Zug und muss – in der Klimax – feststellen, dass es der Nachbarjunge ist. Die Entscheidung der Protagonistin ist die Auflösung, die ihre Fortsetzung in der folgenden Szene findet: Die beiden Freunde sitzen zusammen in der Küche.

C5 DREHBUCH – ELEMENTE DER FEINARBEIT

Die erste Fassung eines Drehbuchs ist meist eine rohe Form, die noch nicht alle Elemente eines gut strukturierten Werks enthält. Wie viele Versionen geschrieben werden, hängt von der Vorbereitung, der Unterstützung durch die Stoffentwickler und der Qualität der Autorin ab. Trotzdem gelten heutzutage drei Überarbeitungen als Minimum.

In den ersten Fassungen geht es meist um grundsätzliche Punkte. Erst später, wenn die Geschichte und die Figuren wirkungsvoll aufgebaut sind, sollten folgende spezielle Fragen gestellt werden.

Anfänge

Ein gutes Drehbuch unterscheidet sich von einem mittelmäßigen auch dadurch, dass es mit einem visuell reizvollen Bild bzw. einer Bildreihenfolge beginnt. Dies bedeutet in Serienpiloten noch einmal eine besondere Herausforderung, denn der Teaser ist einer der wichtigsten Momente für die gesamte Serie. Im besten Fall enthalten die Szenen folgende Informationen: Wo sind wir? Wann spielt die Geschichte? Welchen Ton hat der Spielfilm oder die Serie? Der Auftakt ist das Tor zum Film. Formal und inhaltlich bereitet er auf die Elemente des Drehbuchs vor. Es gehört mit zu der Feinarbeit, noch einmal genauer die ersten Seiten zu untersuchen. Dabei ergibt sich

die Frage, ob das Buch mit einer Ouvvertüre arbeitet oder mit einem In-medias-res-Anfang.

Die Ouvvertüre ist Teil der ersten Sequenz, die als „Einführung“ bezeichnet wird. Sie stellt einen herausgehobenen, vom eigentlichen Inhalt des Films losgelösten Beginn eines Drehbuchs dar. Meist trennt sich hier das Buch von der Chronologie der Ereignisse, indem es in die Vergangenheit zurückgeht oder einen Ausschnitt des Films an den Anfang setzt. So kann gegebenenfalls die Vorgeschichte des Protagonisten beleuchtet werden, im Zuge dessen ein wichtiges Geschehen gezeigt wird, in das die Figur verwickelt war.

In *Der geilste Tag* sitzen sich zwei junge Männer auf einem Felsen gegenüber. Der eine zielt mit einer Pistole auf den anderen. In einer Voice-over erklärt der Bedrohte, dass sie sich erst seit 17 Tagen kennen. Dann erklingt ein Schuss. Die Szene stammt aus dem Ende der Geschichte. Sie erzeugt Neugier, weil die Zuschauer wissen wollen, was zu diesem Moment führte und ob es wirklich zu einer Erschießung gekommen ist. Obwohl es ein Spielfilm ist, handelt es sich um einen Teaser, also eine Einführung, die mit einem Cliffhanger endet.

In *25 km/h* wird in einer Montage die Kindheit und Jugend der beiden Brüder gezeigt, wichtige Elemente aus dem Film werden hier schon angedeutet. Die Stimmung der Szenen ist ausgelassen, und die harmonische Beziehung der Kinder wird deutlich herausgestellt. Formal unterscheidet sich der Anfang dadurch, dass es sich (angeblich) um alte Super-8-Filme handelt.

Manche, meist historische Werke, beginnen mit einer Texttafel, die in das Zeitgeschehen einführt. Dies kann ein geeignetes Mittel sein, um einerseits kurz und knapp wichtige Informationen zu geben, aber auch, um zu betonen, dass sich der Film vor einem realen Hintergrund abspielt. Trotzdem – Film ist ein visuelles Medium, und ein solcher Anfang sollte noch einmal genau daraufhin überprüft werden, ob die Hinweise zum Verständnis relevant sind und ob die Texte die Neugier für den folgenden Film wecken. Der Spielfilm *Das Boot* von 1981 beginnt mit der Einblendung: „La Rochelle, Herbst

1941. Die ‚Schlacht im Atlantik‘ wird härter. Die deutsche U-Boot-Flotte, mit deren Hilfe Hitler England aushungern wollte, hat die ersten schweren Rückschläge erlitten. Immer wirkungsvoller werden die Geleitzüge fahrender englischer Frachtschiffe von Zerstörern abgesichert. Dennoch werden von den französischen Atlantikhäfen aus immer neue U-Boote in den Kampf geschickt. Von den 40.000 deutschen U-Boot-Männern des Zweiten Weltkrieges kehrten 30.000 nicht zurück.“ Ein Text, der Neugier und Spannung erzeugt. Insofern erfüllt er seinen Zweck.

Nicht immer ist eine Ouvertüre der richtige Einstieg in eine Geschichte. Manchmal kann es sinnvoll sein, einen In-medias-res-Anfang zu wählen. In diesem Fall springt das Buch direkt in die Handlung, sozusagen mitten ins Geschehen. Der Zuschauer muss versuchen, sich zu orientieren, und er wird jede Information dankbar aufgreifen. Dramaturgisch entscheidend ist, dass das Drehbuch Antworten gibt, die dem Publikum helfen, sich zurechtzufinden. Diese Offenheit der Zuschauerin für die Exposition mit unwichtigen oder gar keinen Hinweisen zu verspielen, wäre fatal. Jeder Dialogsatz und jedes Element der Szene sollten daraufhin überprüft werden, welche Orientierung über die Figuren und die Vorgeschichte sie vermitteln. Sie sollten einerseits die Geschichte voranbringen, aber andererseits die notwendigen Fakten kommunizieren.

Der Film *Systemsprenger* beginnt mit einem Mädchen mit vielen Verletzungen, das in der Praxis einer Ärztin untersucht wird. Die Zuschauerinnen müssen sich orientieren. Im Dialog wird erwähnt, dass Benni Medikamente gegen ihre Wut nimmt und dass sie nicht mehr zur Schule geht. Dies sind entscheidende Informationen, die die Umstände der Hauptfigur exponieren. (Das Drehbuch zu dem Film beginnt allerdings mit einer Alptraumsequenz, die noch mehrmals im Laufe der Geschichte wiederholt wird. Die Anfangsszene des Films findet in der Vorlage erst später statt.)

Manchmal stehen Filmanfänge in enger Verbindung zum Schluss des Films und bilden dadurch eine Klammer. Das Finale greift das

Bild des Anfangs auf, variiert es und arbeitet so mit dem Mittel der Metapher. Dem Zuschauer wird auf diese Weise am Ende noch einmal deutlich, dass eine Entwicklung stattgefunden hat. Durch den Rückbezug auf den Beginn werden die Unterschiede sichtbar. So wird klar, was sich im Laufe der Geschichte verändert hat.

Schon im Stadium des Drehbuchs kann festgelegt werden, wann die Titel erscheinen sollen. Der Drehbuchautor hat hier Einfluss- und Gestaltungsmöglichkeiten, was den „Look“ des Films betrifft. Auch wenn sich die Regisseurin später nicht an die Vorgaben hält, so bekommt der Leser des Buchs doch einen Eindruck davon, was sich der Autor vorgestellt hat. Es ist bei der Lektüre zu fragen, ob der Autor die Chance wahrgenommen hat, mit der Titelsequenz zu arbeiten. Manchmal geben die Titel die Möglichkeit, eine Overtüre deutlich vom restlichen Film zu trennen. Entweder weil nach diesem Prolog die Credits als Insert erscheinen oder sie über einer Sequenz liegen, die dadurch vom Rest des Films unterschieden wird. Der Zuschauer hat das Gefühl, dass der Film erst anfängt, wenn die Titel beendet sind. Somit hat der Autor auf subtile Art und Weise Gelegenheit mitzuteilen, wann die Geschichte wirklich beginnt.

Enthüllung

Eines der besten Hilfsmittel, die Anteilnahme und dadurch das Interesse der Zuschauerinnen zu wecken, ist die Enthüllung.

Informationen, die ausschließlich den Zuschauern geliefert werden, die aber wichtig für die Figuren sind, werden als Enthüllungen bezeichnet. Die Nachricht, dass unter dem Tisch von zwei miteinander redenden Menschen eine Bombe versteckt ist, ist eine solche. Die Zuschauerin erfährt etwas, was die Handelnden nicht wissen.

Eine Enthüllung bringt den Zuschauer in eine überlegene Position, weil er fortan mehr weiß als die Figuren. Sie markiert den Unterschied zwischen der narrativen Geschichte, der das Publikum/der

Leser nur folgen kann, und der emotionalen Beteiligung des Rezipienten an der Erzählung.

Eines der einleuchtendsten Beispiele für eine Enthüllung ist der klassische Moment im Kasperletheater. Hinter Kasper taucht – ohne dass er es bemerkt – das furchterregende Krokodil auf. Die Kinder erschrecken und rufen der Puppe zu, dass sie sich umdrehen soll.

Die Enthüllung definiert gleichzeitig die Erzählperspektive. Die Autorin kann aus der Perspektive der Hauptfigur erzählen, sodass der Zuschauer während des ganzen Films „in den Schuhen“ des Protagonisten steckt, oder sie kann einen allwissenden Standpunkt einnehmen und sich anderen Handlungen zuwenden, von denen der Protagonist nichts weiß. Die Geschichte, die nur aus der Sicht der Hauptfigur erzählt wird, bietet mehr Identifikationsmöglichkeiten, erschwert aber die Antizipation, weil die Zuschauer nur das erfahren können, was die Figur erfährt. Eine Enthüllung ist nur möglich, wenn die Erzählung einen allwissenden Standpunkt einnimmt, durch den sich die Autorin automatisch von der Perspektive der Handelnden löst. Thriller zum Beispiel müssen solch einen omniscienten Blickwinkel einnehmen, weil sie sonst keine oder nicht genug Spannung erzeugen können.

Im Laufe des Drehbuchs muss diese Enthüllung, die die Zuschauerin erhalten hat, den Figuren ebenfalls mitgeteilt werden. Das Publikum wartet voller Neugier auf diesen Moment. Eine Geschichte, die der Leserin eine wichtige Information enthüllt, aber diese nicht den Handelnden nachreicht, hinterlässt das Gefühl, dass der Film eigentlich noch nicht zu Ende ist. Der Zuschauer lauert auf diesen Augenblick und es ist deshalb notwendig, alle Enthüllungen in einem Buch den Figuren zu offenbaren. Einer solchen muss also auf jeden Fall eine Entdeckung folgen.

Entdeckung

Aristoteles erläutert den Begriff der Entdeckung in der *Poetik* (1982: 38) folgendermaßen: „Die Entdeckung ist, wie das Wort sagt, der Umschlag aus Unwissenheit in Erkenntnis, zur Freundschaft oder Feindschaft, je nachdem die Handelnden zu Glück oder Unglück bestimmt sind.“

Entdeckung bedeutet im Film, dass die Figuren eine Information erhalten – sei es durch Dialog oder durch eigenes Erleben –, die für sie und ihr Handeln von entscheidender Bedeutung ist. Dabei kann es sowohl vorkommen, dass die Zuschauerin schon über das Wissen verfügt, also eine Enthüllung vorangegangen ist, als auch, dass sie den Zeitpunkt der Erkenntnis mit den Figuren teilt.

Diese Momente sind für den Zuschauer/Leser oft die emotionalsten Augenblicke in einem Film/Drehbuch, weil die Entdeckung zu einer Reaktion des Protagonisten führt. Sie verändert die Sichtweise der Hauptfigur. Je größer diese Veränderung und je gefühlbestimmter dieser Aspekt, desto besser.

In *Der geilste Tag* erfährt der angeblich todkranke Benno von seiner Ex-Freundin, dass der Arzt sein MRT verwechselt hat. Eine Information, die alles ändert. Wollte er sich vorher selbst umbringen, wird er nun aktiv, um seinem Freund Andi zu helfen.

Umkehrung

Aristoteles schreibt weiter über die Entdeckung, dass sie am schönsten sei, wenn sie mit der Peripetie zusammenfällt. Den Begriff „Peripetie“ definiert er folgendermaßen:

„Die Peripetie ist der Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil [...] So kommt im Oidipus einer, um Oidipus eine freudige Nachricht zu bringen und ihn von seiner Furcht hinsichtlich seiner Mutter zu befreien, indem er ihm mitteilt, wer er sei, und erreicht dabei das Gegenteil“ (Aristoteles 1982: 38).

Umkehrung ist der Moment, wenn sich ein Zustand in seinen Gegensatz verkehrt. Von einer positiven Lage schlägt die Situation in eine negative, eventuell sogar aussichtslose um und umgekehrt. Je extremer die Peripetie, desto mehr Wirkung hat sie auf den Zuschauer. Sie muss allerdings erklärbar sein und sich aus der Geschichte ergeben. Im Nachhinein sollte sie dem Publikum plausibel erscheinen.

Meist werden sie durch Informationen ausgelöst, die von außen an die Figuren herangetragen werden. Dabei kann sowohl die Situation als auch die Emotion in das Gegenteil umkippen. Eine Umkehrung ist immer eine Entdeckung, wohingegen eine Entdeckung nicht unbedingt eine Umkehrung ist.

Notwendig für eine Peripetie ist, dass sich ein Zustand etabliert hat. Nur dann kann das Unerwartete eintreten. Dabei ist die Wendung dann am stärksten, wenn die Situation davor das emotionale Gegenteil des Umstands nach dem Wendepunkt ist.

In *Systemsprenger* freut sich Benni, dass ihre Mutter Bianca endlich bereit ist, sie wieder bei sich aufzunehmen. Sie wartet hoffnungsvoll mit ihrer Betreuerin auf die Klärung der Übergabe.

FRAU BAFANÉ

Ich begrüße die Tatsache, dass Sie Benni wieder bei sich aufnehmen. Wir werden dann heute festlegen, wie und wann das genau passieren soll.

Bianca unterbricht Frau Bafané.

BIANCA (hektisch)

Es geht noch nicht so schnell. Ich habe noch keine neue Arbeit, vielleicht muss ich noch länger suchen. So in ein oder zwei Jahren ist es besser.

BENNI (laut)

Aber du hast gesagt, ich kann zu dir ziehen! Das war die Überraschung, Mama.

BIANCA

Ja, du kannst auch zu mir ziehen, aber nicht jetzt gleich. Sowieso brauche ich eine größere Wohnung, jetzt ist gar kein Platz.

BENNI (laut)

DU HAST ES VERSPROCHEN!

Umkehrungen haben auf die Figuren und die Zuschauerinnen eine große mentale Wirkung. Die Wendepunkte nach den emotionalen Höhepunkten im zweiten Akt sind immer auch Umkehrungen.

Mit der Enthüllung und der Entdeckung ist die Peripetie einer der stärksten Momente in einem Drehbuch. Sie gibt ihm eine anders kaum zu erreichende Dynamik. Sie lenkt die Geschichte in eine neue, vollkommen unerwartete Richtung und verändert oft den emotionalen Zustand der Hauptfigur.

Die Umkehrung muss für den Leser und Zuschauer plausibel sein. Dies gilt besonders, wenn sie Teil des Schlusses ist, z. B. falls der Protagonist in einer schier ausweglosen Situation durch eine Nachricht oder in diesem Fall meist durch ein Ereignis gerettet wird. Deus-ex-Machina-Lösungen sind im Film heutzutage nicht mehr anwendbar.

In der Entwicklungsarbeit ist es notwendig, diese Umkehrungen zu erkennen und sie wirkungsvoll zu gestalten, indem sie einerseits überraschend erfolgen und auf der anderen Seite Konsequenzen haben.

Andeuten – Ausführen

Drehbücher, die Dynamik besitzen, arbeiten mit dem Mittel der „Andeutung und Ausführung“. Dieses Werkzeug kann viele Probleme lösen, die in einem Skript auftauchen.

„Andeuten und Ausführen“ besteht, wie der Name schon nahelegt, aus zwei Elementen. Im ersten Teil (der Andeutung) wird visuell oder durch einen Dialog etwas angedeutet, eine Information gegeben, die in diesem Zusammenhang zunächst für sich selbst steht. Die zweite Komponente, wenige oder manchmal sogar viele Szenen später, wird dieser Sachverhalt wichtig und in einen anderen Bezug gestellt (die Ausführung). Ebenso sinnfälliger ist dafür auch das Begriffspaar „säen und ernten“.

„Andeutung – Ausführung“ ist deshalb ein gutes, dynamisches Mittel, weil es die Fantasie und die Mitarbeit des Publikums fordert. Der Zuschauer muss im Kopf die Verbindung zwischen der Andeutung und der Ausführung herstellen. Aus diesem Grund ist es besonders interessant, wenn die Andeutung aus einem visuell reizvollen Bild besteht. Dann erinnert sich der Zuschauer unbewusst an die Darstellung, die er im Gedächtnis abgespeichert hat. Ein Dialog kann eine Andeutung sein, ist aber schwerer zu erinnern und deshalb nicht so stark.

In manchen Geschichten ist dieses Hilfsmittel unbedingt nötig. Wenn sich die Hauptfigur mit einer plötzlichen Wendung aus einer misslichen Lage befreit, insbesondere am Schluss des Films, ist keine Zeit mehr für lange Erklärungen. Darum muss in einigen Fällen schon früher angedeutet werden, dass der Protagonist z. B. unter Wasser die Luft länger als 1:30 Minuten anhalten kann, wenn er sich dadurch aus dem untergehenden Schiff rettet. Ein Dialog wie „Ich werde es schaffen, weil ich die Luft länger als 1:30 Minuten anhalten kann“ wirkt aufgesetzt und unglaubwürdig. Haben die Zuschauer aber eine halbe Stunde zuvor jemanden sagen hören, dass die Hauptfigur einer der besten Taucher sei und sogar die Atmung mehr als

1:30 Minuten zurückhalten könne, dann wird das Publikum sich im entscheidenden Moment an diese Information erinnern.

Es war Tschechow, der gesagt hat: „Man kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat, einen Schuß daraus abzugeben.“ In einem gut strukturierten Drehbuch steht ein Gewehr nicht nur zufällig an der Wand. Alles hat einen Bezug und stellt Verbindungen her. Umgekehrt sollte der Autor, der seine Figuren im dritten Akt mit einer Schusswaffe schießen lässt, diese im ersten Akt schon an die Wand stellen.

Durch eine Andeutung in der ersten Hälfte des Buchs kann ein Requisit oder ein Handlungsort des dritten Akts eingeführt werden. Dies setzt der Film *Die Welle* (2008) direkt um, indem die Pistole, mit der in der Klimax der Schüler Tim schießt, vorher angedeutet wird. Zum ersten Mal, wenn er in der Mitte mit dem Foto der Waffe die Website gestaltet, und ein anderes Mal, wenn er wenig später eine fremde Gruppe Jugendlicher damit bedroht.

Eine Andeutung kann notwendig sein, um einen Gag einzuführen. Die Pointe ist in diesem Fall die Ausführung. In *Keinohrhasen* (von Til Schweiger und Anika Decker) schenkt der Protagonist Ludo seinem Neffen Dartpfeile. Diese Andeutung erfährt später seine Ausführung, wenn der Neffe in der Pointe mit einem Dartpfeil im Kopf zusammenbricht. Andeutungen werden in der ersten Hälfte des Buchs verstärkt zu finden sein. Denn gerade die Exposition lässt dafür Zeit.

Besonders geeignet ist die „Andeutung – Ausführung“ für die Metapher, die in der Prosa leichter zu erzählen ist als im Film. Ein Bild erhält über den eigentlichen Inhalt noch eine weitere Bedeutung. Etwas, was in der Andeutung einen expliziten emotionalen Gehalt hat, kann später in der Ausführung eine andere Implikation bekommen und somit viel über die Veränderung im Innenleben des Protagonisten aussagen.

In dem Film *Ich bin dein Mensch* (von Jan Schomburg und Maria Schrader) sucht am Schluss die Protagonistin Alma ihren humanoi-

den Roboter Tom und findet ihn in einem kleinen Dorf in Dänemark bei einer Tischtennisplatte. Dort hatte sie sich während der Ferien als Jugendliche in einen Jungen verliebt. Als sie sich zu Anfang ihrer Beziehung eine gemeinsame Vergangenheit erfinden, hatte Tom behauptet, eben dieser alte Freund zu sein. Der Schluss rekurriert auf diese Szene. Der Schlussmoment, die Ausführung, stellt eine Verbindung zu der Andeutung her und erzählt dadurch von Almas Wandlung im Verhältnis zu dem Roboter.

Andeutungen und Ausführungen sind eine Sache der Überarbeitungen, d. h., sie müssen nicht unbedingt schon in einer ersten Fassung vorhanden sein. Sie sollten aber in der endgültigen Drehbuchfassung Bezüge schaffen und dadurch die Dynamik erhöhen.

Manchmal passiert es im langen Prozess des Schreibens, dass die Autorin eine Szene streicht und vergisst, deren Andeutung ebenfalls herauszunehmen. Dem Leser wird dies nicht auffallen, weil er den Bezug nicht kennt. Aber die Andeutung wird ohne die Auflösung wahrscheinlich überflüssig sein und so den Fluss des Erzählens hemmen. Darum ist es besonders für die dramaturgische Beraterin oder einen Autor, der die zweite oder dritte Fassung schreibt, wichtig, alle Andeutungen und Ausführungen zu kennen.

Titel

Der richtige Titel ist für einen Film oder eine Serie relevanter als für das Drehbuch. Dem Film- oder Serientitel kommt in der Werbung und in der gesamten Vermarktung des Produkts eine entscheidende Bedeutung bei. Er muss überzeugen und neben vielen anderen Dingen die Menschen dazu bringen, die Reise ins Kino anzutreten, den Fernseher anzuschalten oder den Computer hochzufahren.

Aber auch für den Titel eines Drehbuchs (der eventuell der Filmtitel sein wird) gilt: Reizt er zum Lesen und erzeugt er die richtige Wirkung?

Es gibt kein Rezept, das den Leser dazu bringt, die erste Seite aufzuschlagen. Vielleicht lässt sich für den Titel sagen, was für den Inhalt des Buchs gültig ist: Er muss Spannung erzeugen, also unsichere Erwartung. Darum sind die Titel, die die Drehbuchautorin Anika Decker für ihre Filme gefunden hat, erfolgversprechend: *Keinohrhasen*, *Zweiohrküken* und *Rubbeldiekatz*.

Der Name eines Films sollte ein Geheimnis darstellen, das es zu lüften gilt. Das trifft nicht zu, wenn er auf einen Roman oder reale Geschehnisse anspielt. *Der Junge muss an die frische Luft* oder *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* sind allein deshalb schon gute Titel, weil sie einen deutlichen Hinweis auf ihre erfolgreichen Vorlagen geben. Der Erfolg der Bücher lässt sich so für das Marketing ausnutzen. Auch Titel wie *Lindenberg! Mach dein Ding* oder *Biohackers* verweisen auf das, was die Zuschauer erwartet. *Das schönste Mädchen der Welt* erzeugt Neugier und verweist auf das Alter der Figuren. Er ist einprägsam und verrät einiges über den Ton des Films.

Ein weiteres Kriterium für die Wahl des Namens auf dem Cover ist die richtige Wirkung. Wer aufgrund des Titels eine Komödie erwartet, wird enttäuscht sein, wenn er etwas anderes auf der Leinwand sieht. Was vermutet der Zuschauer bei einem Film der *Nur aus Liebe* heißt? Wer käme darauf, dahinter einen Thriller zu erwarten. Sicherlich nicht der einzige Grund, warum der Film damals an der Kinokasse gescheitert ist. Aber vielleicht auch ein wichtiger.

Ein Titel wie *Nur für Mozart* weckt Assoziationen an ein klassisches Konzert und wäre für ein breites Publikum eher abstoßend. Es war deshalb eine richtige Entscheidung, den Film vor der Kinoauswertung in *Vier Minuten* umzubenennen.

Autorinnen haben manchmal das Glück, dass sie bereits mit der ersten Idee den Titel im Kopf haben. Es fühlt sich an wie ein magischer Moment, in dem glasklar und unverrückbar deutlich wird, was auf dem Cover des Drehbuchs stehen wird. Oft genug ist dies aber nicht der Fall, und schon bald stellt sich die Frage nach einer geeigneten Bezeichnung für das Treatment, das Drehbuch oder die Serie.

Dann ist das hilfreichste Mittel, allein oder eventuell sogar mit einer Kollegin ein Brainstorming durchzuführen. Wichtig ist hierbei, dies nicht unter Zeitdruck zu tun. Wer eine Stunde vor dem Versand an eine Produktion, einen Sender oder eine Förderung damit anfängt, hat in den meisten Fällen schon verloren. Wer die Suche unterstützen will, der kann sich auf einem Blatt Papier beziehungsweise mit einer Software auf dem Computer eine Mind Map erstellen. Jede Idee wird notiert und Variationen mit Verbindungslinien weiter verzweigt. Es ist immer sinnvoll, sich gelungene Einfälle zu notieren. Vielleicht kommen Sie später darauf zurück oder kombinieren zwei unterschiedliche Eingebungen. Wichtig ist, in dieser Suche assoziativ vorzugehen und im Team auch die schlechtesten Gedanken auszusprechen. Eventuell kommt das Gegenüber dadurch auf einen anderen Vorschlag.

Wer allerdings zu lange sucht, wird ab einem bestimmten Moment eine Müdigkeit spüren. Dann ist es hilfreich, sich nicht zu verkrampfen, sondern einen Spaziergang zu unternehmen und die Inspirationen wandern zu lassen.

Ist erst einmal ein Titel gefunden, aber es besteht noch Unsicherheit, bietet es sich an, mit anderen über den Vorschlag (oder die Vorschläge) zu sprechen. Es kann sogar hilfreich sein, mit Menschen, die die Geschichte nicht kennen, darüber zu reden und sie über ihre Erwartungen zu befragen.

Für alle an der Entwicklung eines Projekts Beteiligten gibt es nur einen Moment, an dem die Wirkung eines Titels am besten zu überprüfen ist: vor der Lektüre des Drehbuchs. In diesem Augenblick ist die Leserin in der gleichen Position wie der potenzielle Zuschauer. Sie weiß nicht, was sie erwartet. Welchen Eindruck vermittelt der Titel? Was vermutet der Leser? Eine Komödie, einen Thriller oder etwas anderes?

Es ist sinnvoll, sich vor der ersten Lektüre Notizen über die eigenen Erwartungen zu machen. Stimmen diese letztlich mit dem Buch überein? Wenn nicht, sollte das Werk dringend einen anderen Titel

bekommen oder zumindest mit dem Zusatz „Arbeitstitel“ (oder „AT“) versehen werden.

Viele gute Drehbuch- und Filmtitel haben gemeinsam, dass sie dadurch einen kleinen Moment der Irritation erzeugen, dass sie zwei unterschiedliche Elemente kombinieren. Diese als Oxymoron bezeichnete sprachliche Konstruktion schafft Raum für die eigene Fantasie. Sie erzeugt ein Geheimnis. Ein gelungenes Beispiel ist *Die weiße Massai*. Ähnlich funktioniert auch *Wer früher stirbt ist länger tot*.

Obwohl gilt, dass kurze prägnante Titel besser sind, kann der Bruch dieser Regel Aufmerksamkeit erzeugen. *Grüner wird's nicht, sagte der Gärtner und flog davon* kann sich wahrscheinlich nicht einmal der Verleiher merken, hat aber einen hohen Originalitätseffekt.

Da die Streamingdienste ihre Filme und Serien weltweit präsentieren, haben viele deutsche Produkte für diese Plattformen einen englischen Titel. Das Spektrum reicht von der ersten Serie hierzulande *You Are Wanted* über *Dark* bis hin zu *How to Sell Drugs Online (Fast)*. Einen Kompromiss stellen Eigennamen dar, die sowohl bei uns als auch international verständlich sind (*Kleo*).

D

GRUNDLAGEN DER DREHBUCH- ENTWICKLUNG

D1 164
Spannung

D2 170
Plausibilität

D3 172
Genre

D4 180
Diversität

D1 SPANNUNG

Um ein Drehbuch entwickeln zu können, bedarf es der Kenntnis über die Grundlagen und die Konstruktionsmerkmale der Spannung.

Einen ersten Eindruck vermittelt der Blick in ein Synonymlexikon. Dort steht unter dem Stichwort „Spannung“ Folgendes: „Erwartung, Ungewissheit, Unsicherheit, Interesse, Neugier, Wissbegier, Erregung, Aufregung, Hochspannung, Nervenkitzel, Anspannung, Ungeduld“. All diese Begriffe hängen eng mit der Spannung zusammen, definieren sie sozusagen.

Einen Hinweis, wie Spannung funktioniert, findet sich schon bei Lessing. Er zitiert in dem Achtundvierzigsten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* Diderot:

„Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es als dann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange darüber verweilet?“ (Lessing 1972)

Lessing verwendet dabei den Begriff, der für das Vorhandensein von Spannung ausschlaggebend ist und der an erster Stelle im Synonymlexikon steht: Spannung wird durch Erwartung bzw. Antizipation erzeugt!

Es handelt sich dabei um die „gedankliche Vorwegnahme eines Ereignisses“. Diese Definition des Begriffs weist gleichzeitig darauf hin, dass die Vorausschau zielgerichtet sein muss, um Spannung zu erzeugen.

150 Jahre nach Lessing formulierte Hitchcock den gleichen Gedanken in einer etwas moderneren Fassung:

„Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach: Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts Besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt die Spannung an. Die Bombe ist unter dem Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und es ist jetzt 12.55 Uhr – man sieht eine Uhr. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Spannung. Daraus folgt, dass das Publikum informiert werden muss, wann immer es möglich ist“ (Truffaut 1985: 64).

Hitchcock beschreibt die erzählerische Technik, um Spannung herzustellen: Damit etwas vom Zuschauer gedanklich vorweggenommen werden kann, muss das Ereignis angedeutet werden. Und damit Suspense erzeugt wird, sollte diese Erwartung unsicher sein. (Der zweite und dritte Begriff im Synonymlexikon waren „Unge-
wissheit“ und „Unsicherheit“.) Sichere Annahme bedeutet keine Spannung. Um bei Hitchcocks Beispiel zu bleiben: Warum ist diese Szene spannend? Weil die Zuschauer antizipieren, also gedanklich vorwegnehmen, dass die Bombe hochgehen wird. Allerdings ist diese Vermutung nicht unabwendbar, weil das Publikum hofft, dass es doch einen Ausweg gibt. Die Erregung löst sich erst, wenn die Beteiligten den Sprengsatz entdeckt haben oder wenn er zündet. Spannung kann also nur entstehen, wenn nicht sicher ist, ob das, was die Zuschauer erwarten, auch eintritt.

Grundvoraussetzung der Spannung ist weiterhin, dass sich die Rezipienten für das Schicksal der Personen interessieren. Wenn die Zuschauer keine Empathie mit den Figuren haben, werden sie das Mögliche nicht gedanklich vorwegnehmen, weil sie kaum Interesse daran haben, wie es ausgeht. Je stärker die Einfühlung ist, umso engagierter wird die Zuschauerin die Handlungen des Protagonisten mitverfolgen und auf die kommenden Geschehnisse gespannt sein. Genauso wenig wie die Zuschauer in einem Hotel der Übertragung eines Fußballspiels zwischen zwei vollkommen unbekanntem örtlichen Mannschaften mit Interesse beiwohnen, werden sie an dem Schicksal einer Figur teilnehmen, wenn sie keinerlei Beziehung zu ihr aufgebaut haben. Das heißt nicht unbedingt, dass die Figuren sympathisch sein müssen. Es reicht, wenn die Zuschauer Empathie entwickelt haben.

Es sind also zwei Grundbedingungen, die Spannung ausmachen: die unsichere Erwartung eines Ereignisses und die Einfühlung mit dessen Akteuren. Dabei ist es unwichtig, ob es positive oder negative Antizipation ist, ob die Zuschauer etwas vorausahnen, was ihnen gefällt oder was ihnen ganz und gar nicht behagt. Beides erzeugt Spannung: einmal, indem die Zuschauer hoffen, dass das Ereignis eintritt, im anderen Fall, indem sie bangen, dass es nicht eintritt.

Es existieren objektive und subjektive Spannung: Ein Mann geht über die Straße, tritt durch die Eingangstür, steigt in den Fahrstuhl und fährt in den dritten Stock. Diese Szene hat keinerlei Dramatik. Es gibt nichts, was die Zuschauer erwarten. Aber wenn sie wissen, dass diese Person unter Klaustrophobie leidet, gewinnt dieser kleine Vorgang an Spannung, wenn sie sehen, wie er durch die Tür auf den Lift zugeht.

Subjektive Spannung unterscheidet sich von objektiver dadurch, dass sie von den handelnden Personen abhängig ist. Für die meisten Zeitgenossen stellt es kein Problem dar, einen Fahrstuhl zu betreten. Aber für einen Menschen, der unter Klaustrophobie leidet, kann dies zu einer unüberwindbaren Schwierigkeit werden. Wenn

die Zuschauer wissen, dass jemand mit dieser Krankheit lebt und in engen Räumen einen Anfall bekommt, dann sind sie gespannt, ob es auch diesmal passieren wird.

Objektive Spannung ist unabhängig von den Personen, die daran beteiligt sind. Eine Bombe unter dem Tisch stellt für jeden eine Gefahr dar.

Während diese meist einfach zu gestalten ist, besteht die Kunst darin, subjektive Spannung zu erzeugen, weil dies bedeutet, den Zuschauer in die Welt einer Figur miteinzubeziehen. Sie müssen die notwendigen Informationen über das Innenleben der Akteure erhalten haben, damit sich individuelle Erwartung aufbauen kann.

Ein Begriff, der eng mit der Antizipation verbunden ist, ist die Überraschung. Hitchcock hat die Überraschung beschrieben, die sich aus einer Szene ergibt, in der die Bombe ohne Vorwarnung in die Luft geht. Wenn allerdings „das Unerwartete das Salz in der Anekdote“ (Truffaut 1985: 64) ist, dann hat auch das plötzliche Ereignis seine dramatische Funktion. Es muss aber mit Bedacht gewählt werden.

Eine weitere Einsatzmöglichkeit ist die Überraschung in der Antizipation. Die Zuschauer nehmen ein Ereignis gedanklich vorweg, und etwas gänzlich anderes passiert. Das Unerwartete ist ein Mittel, um die Vorwegnahme auf ungewöhnliche Art und Weise aufzulösen. Alte Slapstickfilme haben dieses Instrument oft benutzt: Eine Bananenschale liegt auf dem Bürgersteig. Buster Keaton kommt und rutscht – natürlich – darauf aus. Nachdem er das dritte Mal ausgerutscht ist, nehmen die Zuschauer an, dass er auch das vierte Mal hinfallen wird. Sie sind überrascht, wenn er plötzlich einen Bogen um die Schale schlägt. Und noch verduztter, wenn er dafür in den offen stehenden Gully fällt.

Der richtige Einsatz von Spannung, in all ihren Formen, hängt eng mit der Entspannung zusammen. Es wäre falsch zu versuchen, in einem Drehbuch eine durchgehende Erwartung aufzubauen. Nur im Wechselspiel mit ihrem Gegenpol – der Entspannung – entfaltet die

Erregtheit ihre Stärke. Dies bedeutet aber nicht, dass der Zuschauer sich zwischendurch langweilen darf. Vielmehr geht es darum, die unterschiedlichen Nervenkitzel zu variieren und miteinander zu verknüpfen. Eine Szene, deren Spannung darin besteht, ob der Protagonist die Frau seiner Träume für sich gewinnen wird, kann eine Entlastung für die Frage sein, ob er einem Mörder entkommt.

Unterschieden werden muss in einem Drehbuch zwischen einer Detailspannung, der Hauptspannung und der Spannung des dritten Akts. Die Erstere bezieht sich auf einen kurzen Handlungsablauf. Sie wird meist in einer Szene oder in einer Sequenz aufgeworfen und wieder gelöst. Sie kann dazu dienen, in der Exposition, in der die Hauptspannung noch nicht eingesetzt hat, den Zuschauer für die Figuren zu interessieren.

Die Einheit der Spannung wird als Spannungsbogen bezeichnet. Er beginnt mit der zukunftsorientierten Informationsvergabe und endet mit der Entscheidung, ob das Ereignis eingetreten ist oder nicht.

In manchen Drehbüchern entsteht keine Spannung, weil keinerlei Antizipation aufgebaut wird. Der Zuschauer erhält kaum Hinweise auf das, was geschehen könnte. Die Ereignisse treten plötzlich und ohne Vorbereitung ein. Manchmal genügt aber schon ein Fingerzeig, damit das Publikum etwas Bestimmtes erwartet. Es gibt viele Optionen für diese zukunftsorientierte Informationsvergabe, z. B. Ankündigungen der Figuren (verbal oder visuell). Verstärkt wird diese Spannung, wenn die Erwartungen zeitlich definiert sind. Hitchcocks kleines Beispiel hat es schon angedeutet. Wenn der Zuschauer um die Möglichkeit des Eintretens eines Ereignisses zu einem festgelegten Zeitpunkt weiß, ist die Dramatik umso größer.

Ein anderer Fehler besteht darin, dass das gedanklich vorweggenommene Geschehnis sicher stattfinden wird und die Figuren ohne Hindernisse darauf zumarschieren. Die Erwartung wird nicht infrage gestellt. Sei es eine positive oder negative Annahme, der Zuschauer wird keinerlei Spannung empfinden, weil er weiß, was passieren wird.

Eine weitere Schwäche ist, falls lediglich eine diffuse Antizipation stattfindet. Die Wirkung ist geringer, wenn die Zuschauer wissen, dass irgendetwas eintreten wird, aber der Filmmacher sie darüber im Unklaren lässt, was vor sich gehen wird. Die deutlichste Antizipation ist die Ja-Nein-Erwartung. Wird etwas Bestimmtes geschehen oder nicht? Wird die Bombe unter dem Tisch explodieren oder nicht? Das „Mögliche“ muss eindeutig sein.

Die Frage der Spannung ist demnach eine der Informationsvermittlung. Der Autor muss die richtigen Informationen zum passenden Zeitpunkt geben, die Vermutungen schüren, d. h. kommendes Geschehen andeuten, um Antizipation und dadurch Spannung zu erzeugen.

D2 PLAUSIBILITÄT

Film ist Fiktion und somit steht dem Drehbuchautor frei, seine eigene Welt zu erschaffen, vollkommen losgelöst von dem, was in der Wirklichkeit passiert. Trotzdem – und das ist ein Paradox – bedarf es vonseiten des Zuschauers der Überzeugung, dass das, was auf der Leinwand zu sehen ist, glaubwürdig ist. Ein Film kann einen Jungen als Krähe durch die Luft fliegen lassen (*Krabat*), und die Zuschauer empfinden es im Kino als authentisch. Ein Film kann aber ohne weitere Erklärungen niemandem weismachen, dass ein unbewaffneter Mann vollkommen unbehelligt in den Buckingham-Palast spazieren und sich ins Bett der Queen legen kann – was allerdings tatsächlich passiert ist (William Goldman brachte dieses Beispiel in *Das Hollywood-Geschäft*, und es wurde Jahre später auch in der englischen Netflixproduktion *The Crown* so aufgegriffen).

Es darf also offenbar nicht der Maßstab der Realität angelegt werden, wenn das Drehbuch auf seine Glaubwürdigkeit hin untersucht wird. In der Stoffentwicklung wird es eher als Plausibilität bezeichnet, was in einem Skript verlangt wird. Lessing nennt es im Neunzehnten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die „innere Wahrscheinlichkeit“.

Eine unter Drehbuchautoren gern erzählte Anekdote ist der Bericht eines Kollegen, dessen Buch von einem Redakteur mit Hinweis auf den Flugplan abgelehnt worden ist, weil ein ins Drehbuch geschriebener Flug von Nizza nach München vormittags nicht existiert.

Um eine Geschichte plausibel zu konstruieren, stehen einige Hilfsmittel zur Verfügung. Das Drehbuch hat die Möglichkeit, in der Exposition alle Gesetze aufzustellen, die in der folgenden Narration gelten. Der Leser ist bereit zu akzeptieren, dass Menschen nur mit

der Kraft ihrer Muskeln fliegen können, wenn ihm das auf den ersten Seiten präsentiert wird.

Wird in einem Skript etwas schwer zu Glaubendes vorgestellt (auch wenn es in der Wirklichkeit passiert ist), dann sollte eine der Figuren die Rolle der Zuschauer übernehmen und an der Realität des Geschehens zweifeln. Wenn diese Person schließlich überzeugt ist, wird es ebenfalls der Betrachter sein. Dieser hat sich in dieser Angelegenheit mit dieser Figur identifiziert und wird sich ihre Überzeugung aneignen.

Dieses Hilfsmittel sollte aber in einem Buch nur einmal Verwendung finden und deshalb an dem Punkt eingesetzt werden, der am meisten „Überzeugungsarbeit“ bedarf.

Das, was das Publikum kaum für glaubhaft hält, ist der Zufall, der dem Protagonisten zu Hilfe kommt. Insbesondere am Ende des zweiten Akts und im dritten Akt ist der Zuschauer wenig geneigt, willkürlichen Fügungen, die der Hauptfigur helfen, ihren Konflikt zu lösen (Deus ex Machina), Glauben zu schenken. Den Zufall im Kino kann es nur geben, wenn er dem Protagonisten schadet. In *Keinohrhasen* wird Ludo ausgerechnet vom geschiedenen Ehemann der Richterin verteidigt. Ein Zufall, der ihm leider nicht weiterhilft – im Gegenteil.

Schädliche Fügungen des Schicksals erhöhen die Spannung, und es riecht nicht nach einem Drehbuchautor, der zu faul war, sich etwas Besseres auszudenken.

Eine andere Art der Glaubwürdigkeit wird durch eine gute Recherche erzeugt. Das Publikum wird bemerken, ob der Urheber seine Geschichte gut recherchiert hat oder nicht. Aber es besteht die Gefahr, dass der Autor durch seine Informationsbeschaffung den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sieht und den Film mit Details und Erklärungen vollstopft. Ist die Hauptfigur zum Beispiel Apfelbauer, dann muss der Kreative natürlich über dieses Gebiet recherchieren, trotzdem darf das Drehbuch nicht zu einem Handbuch über die Apfelernte werden.

D3 GENRE

Die wichtigste Information über ein Drehbuch besteht in der Zuordnung zu einem Genre. Manchmal scheint diese Auskunft so entscheidend zu sein, dass sie sogar auf dem Titelblatt vermerkt wird. In fast jeder Beschreibung eines Films wird unter dem Titel gleich die Genrezuordnung abgedruckt. Dabei entzieht sich kaum ein anderes Beschreibungskriterium so stark einer eindeutigen Definition wie die Genrezugehörigkeit. Nicht einmal die Frage, was ein Genre bestimmt, ist präzise definiert. Das führt dazu, dass bis heute kein festgelegter Genrekatalog existiert.

Die vielleicht praktikabelste Definition verweist auf die thematischen und/oder stilistischen Gemeinsamkeiten von Filmen, die einem Genre zugeordnet werden. Es können deshalb immer wieder neue Genres entstehen oder Produktionen in einem anderen Zusammenhang neu bewertet werden.

Die Kategorisierung von Filmen in Gattungen entspricht dem Wunsch der Zuschauer, vorher bzw. möglichst früh zu erfahren, was sie erwartet. Diese Bestimmung ermöglicht es dem Publikum einzuschätzen, welches Erlebnis nach dem Kauf der Kinokarte (oder dem Einschalten des Fernsehgeräts) auf es zukommt. Zugleich gibt es den Filmemachern die Gelegenheit, diese Erwartung zu steuern. So zeigt sich, dass die Einteilung der Genres eine Vereinbarung zwischen Zuschauer und den Urhebern ist. Dies bedeutet eine hohe Verantwortung in der Ausformulierung der Stilrichtung. Wer in der Exposition eine Komödie erzählt, ist damit automatisch ein Abkommen mit dem Publikum eingegangen. Es braucht Fingerspitzengefühl, diesen Vertrag im Laufe des Films zu verletzen.

Natürlich ist es jederzeit möglich, ein Genre zu brechen. Für die Zuschauer kann es, sofern sie die Genreregeln kennen, aufregend

sein, wenn der Film diese Prinzipien variiert oder gar radikal bricht. Die berühmtesten Werke haben neue Maßstäbe in der Bewertung eines Genres gesetzt. Aber es bedarf genauester Kenntnisse über die Wirkung, um gegen die entsprechenden Konventionen zu verstoßen. Darum ist in der Analyse die Frage der Genrewahl von großer dramaturgischer Bedeutung. Welches oder welche Genre(s) wird bzw. werden in dem Drehbuch bedient? Erfüllt die Geschichte und die Art, wie sie erzählt wird, die Erwartungen der Zuschauer?

Die Känguru-Chroniken startet damit, dass sich die Hauptfigur und das Beuteltier im Voice-over streiten und der Film im Schnelldurchlauf zurückgespult wird. Der Film hat sich durch diesen Einstieg für das Genre der Komödie entschieden. Er sollte sich also weiterhin der dem Genre eigenen Mittel bedienen. *Das Leben der Anderen* beginnt mit einem Verhör in einem Stasigefängnis. Die Exposition verweist auf ein Drama, und es empfiehlt sich, dass es als solches weitererzählt wird.

Genrekategorien

Genres lassen sich noch einmal in unterschiedlichen Kategorien einteilen. Die erste Zuordnung beschreibt die Wirkung auf den Zuschauer. Dazu gehören:

- Komödie
- Drama
- Tragödie

Jedes dieser drei großen Genres erzeugt eine andere Reaktion beim Publikum. Die zweite Möglichkeit, die Gattungen zu unterteilen, orientiert sich an Kategorien, die sich auf die dramaturgische Konstruktion beziehen:

- Thriller
- Krimi
- Romantic Comedy

D Grundlagen der Drehbuchentwicklung

oder inhaltliche Konventionen beschreiben:

- Abenteuerfilm
- Biografie
- Erotikfilm
- Familiensaga
- Film noir
- Horrorfilm
- Katastrophenfilm
- Kinderfilm
- Kriegsfilm
- Liebesfilm
- Melodram
- Spionagefilm
- Tierfilm

Genres können nach geografischen oder zeitlichen Gesichtspunkten ausgerichtet sein:

- Gefängnisfilm
- Gerichtsfilm
- Heimatfilm
- Historienfilm
- Roadmovie
- Science-Fiction
- Western

Oder sie können stilistisch ausgerichtet sein:

- Actionfilm
- Fantasyfilm
- Musical
- Zeichentrickfilm

Viele Filme lassen sich mehr als nur einem Genre zuordnen. So ist *Nightlife* (von Simon Verhoeven) sowohl eine Romantic Comedy

als auch ein Thriller. Denn einerseits wird die Liebesbeziehung der Hauptfigur Milo und auf der anderen die Verfolgung durch eine Gruppe Gangster erzählt.

Im deutschen Kino waren einige Genres bis Ende der 2010er-Jahre kaum oder gar nicht vorhanden. So gab es bis auf wenige Ausnahmen keine Zombiefilme und Vampire waren ebenfalls eher nicht anzutreffen (*Wir sind die Nacht* ist da ein Einzelfall). Im Fernsehen war die Auswahl der Genres noch eingeschränkter. Durch die Streamingdienste hat sich dies seit einiger Zeit geändert. Hier werden gerade die bis dahin wenig beachteten Gattungen produziert. So ist die Serie *Dark* ein Mystery-Thriller und der Film *Blood Red Sky* ein Vampirfilm. Da bestimmte Genres nur ein kleines Publikum ansprechen und schon gar nicht auf Förderung hoffen konnten, war es fast unmöglich, sie hierzulande herzustellen (in Österreich gab es allerdings einige erfolgreiche Horrorfilme). Da Filme oder Serien bei den Streamingplattformen einer weltweiten Zuschauerschaft zur Verfügung gestellt werden, können sie auch bei uns produziert werden. So ist das Spektrum der Genres heutzutage größer geworden und für die Stoffentwicklung wird dieses Kriterium immer wichtiger.

Eine Zusammenstellung der häufigsten Genres und Beispiele soll helfen, sich einen Überblick zu verschaffen:

Komödie

Eine Komödie kann mit den verschiedensten komödiantischen Elementen arbeiten. Für die dramaturgische Ausführung ist wesentlich, diese Komponenten unterscheiden und benennen zu können. Es gibt keinerlei Regeln, was den Einsatz dieser Mittel betrifft. So kann z. B. eine Farce auch „schwarze“ Wesensmerkmale enthalten und umgekehrt.

Slapstick

Eine Form der Komödie, die in der Stummfilmzeit entstand und dort besonders beliebt war. Da bis 1929 die Sprache im Kino fehlte,

basierten die Slapstickkomödien hauptsächlich auf physischer Aktion. Das Wort „Slapstick“ leitet sich von einem Requisit ab, das im Vaudeville-Theater häufig gebraucht wurde und das ein lautes Geräusch erzeugte.

Der Humor ist meist oberflächlich. Die handelnden Figuren sind nicht mit Selbstzweifeln oder inneren Konflikten ausgestattet. Zu den bekanntesten Vertretern dieses Genres gehören u. a. Laurel und Hardy.

Die komischen Momente haben immer etwas mit Zerstörung zu tun. Die Tortenschlacht ist dabei das klassische Motiv, das zum Standardrepertoire zählt. Trotz der oft gewalttätigen Konfliktaustragungen gehört zu den Vereinbarungen mit dem Zuschauer die Unverletzlichkeit der handelnden Figuren. Verstümmelung und Tod existieren nicht in der Welt des Slapsticks.

Screwball Comedy

Eine besonders im Amerika der 30er-Jahre beliebte Form der Komödie, die durch schnelle Handlungen, Witzeleien und sexuelle Beziehungen gekennzeichnet war. Oft genug spielten die Screwball Comedys in der gehobenen Mittel- oder Oberschicht und hoben sich durch opulente Dekors und Kostüme hervor. Screwballkomödien sind dialoglastig (wie der Klassiker des Genres *Bringing Up Baby*) und meist temporeich.

Schwarze Komödie

Entstand ebenfalls in Amerika in den späten 50er-Jahren. Oft handeln schwarze Komödien von Mord und Verstümmelung.

Sie geben dem eher Tragischen, nämlich dem Tod eines Menschen, eine komische Zeichnung. Das gelingt nur, wenn die Zuschauer zu den Opfern keine Empathie aufbauen und der Umstand des Todes bzw. der Verstümmelung makaber übertrieben gezeichnet ist. Die Eigenheit ist, dass das Publikum Lust am Tod eines Lebewesens empfindet, insofern kommt der Schwarzen Komö-

die eine besondere Funktion zu. Sie erlaubt das Lachen über etwas an sich Trauriges. Der Klassiker in diesem Genre ist *Arsenic and Old Lace* (*Arsen und Spitzenhäubchen*) mit Cary Grant.

Satire

Sie bezieht sich auf soziale oder politische Umstände. Es existieren keine formalen oder dramaturgischen Konventionen.

Parodie

Die Parodie ist eine übertreibende Nachahmung eines bereits bestehenden Werks, so parodiert z. B. *Der Wixxer* die populären Edgar-Wallace-Krimis der 1960er-Jahre. Dabei wird die äußere Form beibehalten, aber der Inhalt variiert. Die Parodie greift die Schwächen eines Werks oder eines ganzen Genres auf.

Damit das Publikum die Parodie und die Satire erkennen und genießen kann, muss ihm das Original bekannt sein. Darum besteht die Schwierigkeit, das Vorwissen der Zuschauer richtig einzuschätzen. Weiß das Publikum genug, um die Anspielungen zu verstehen? Wenn nicht, wird es nichts zu lachen haben und sich schnell ausgeschlossen vorkommen.

Auf der anderen Seite verlangt sowohl die Parodie als auch die Satire die intellektuelle Mitarbeit des Publikums. Es muss seine Referenz abrufen und mit dem Gesehenen vergleichen. Je unsicherer dieses Wissen um die Vorlage ist, umso größer wird die mentale Leistung sein und gleichzeitig die Gefahr, dass der Zuschauer sich von dem Geschehen auf der Leinwand distanziert. Darum haben eine Satire und eine Parodie (bis auf den amerikanischen Markt) in den meisten Fällen nur nationale Bedeutung, weil nur hier die Referenz bekannt ist.

Farce

Dieses Genre findet seine Wurzeln im Theater. Die körperliche Aktion der Schauspieler wird betont, Gesten und Mimik spielen eine

besondere Rolle. Die Handlungen werden durch Überraschungen und effektvolle Wendepunkte angereichert. In der Farce (wie z. B. der Klassiker *Schtonk!* und *Die Känguru-Chroniken*) kommt es weniger auf ausgearbeitete Figurenzeichnung an; sie besitzt eine physische, aber keine psychische Logik. Die Figuren werden mehr durch die Verhältnisse getrieben, als dass sie den Ablauf der Handlung bestimmen.

Vielen Komödien liegt zugrunde, dass ihr Protagonist eine „komische Figur“ ist. Das Konstruktionsprinzip dieser Typen besteht in dem Unterschied zwischen dem, wie die Figuren sich selbst sieht und wie die Zuschauer sie sehen. Hinter diesem Widerspruch verbirgt sich die Komik. Meist weist diese Figur eine Schwäche auf, die übertrieben dargestellt ist. Eine wirklich gute Komödie zeigt dieses Manko als menschlich, als etwas Nachvollziehbares. Die Zuschauer erkennen einen Teil von sich in ebenjenem Mangel wieder.

Der gleichnamige Protagonist der Serie *Stromberg* glaubt eine kompetente, empathische Führungspersönlichkeit zu sein. In Wirklichkeit ist er aber das genaue Gegenteil. Dadurch entsteht der Humor der erfolgreichen Fernsehproduktion.

Thriller

Meist steht in einem Thriller wie im Krimi ein Verbrechen im Vordergrund, aber im Gegensatz zum Kriminalfilm geht es beim Thriller nicht nur um die Aufklärung des Geschehens; vielmehr geht es darum, Angst zu erzeugen. Der Protagonist wird bedroht und gerät in Lebensgefahr. Dieses Genre muss Emotionen auslösen, die sich mit dem Gegensatzpaar „Hoffen – Fürchten“ beschreiben lassen. Die Zuschauer sollen für die Hauptfigur hoffen und sich davor fürchten, dass die angsteinflößende Kraft gewinnen könnte.

Der Thriller muss mit dem Mittel der Enthüllung arbeiten, d. h., das Publikum erhält Informationen über eine drohende Gefahr bzw. Bedrohung für den Protagonisten, und dieses Vorauswissen erzeugt die Spannung.

Häufig sind im Thriller Normalbürger betroffen. Sie geraten im zweiten Akt in eine Situation, aus der sie nicht mehr heraus können. Sie werden bedroht, und ihr Leben steht auf dem Spiel. Oft ist in diesem Genre der Protagonist im dritten Akt auf sich allein gestellt. Er muss sich der Gefahr ohne die Hilfe der anderen erwehren. Der Thriller entzieht der Hauptfigur das sichere Netz, das sie zu Beginn noch hatte.

In einem Politthriller gerät die Identitätsfigur in politische Machenschaften, die meist von Organisationen gesteuert werden. In einem Psychothriller spielt sich die Bedrohung nicht nur auf der äußeren Ebene ab, sondern sie wirkt sich auch auf die psychologische Dimension einer Figur aus.

Thriller haben zumeist einen Antagonistenkonflikt zur Grundlage. Wobei der Antagonist nur Teil einer umfangreicheren Maschinerie ist, die die Gefährdung des Einzelnen mit der Aura des geheimnisvoll Starken umgibt. So bleibt die Angst gleichzeitig konkret aber auch diffus, und darum wirkt sie auf den Protagonisten und den Zuschauer „größer“.

Bei der Analyse eines Thrillers steht die Frage im Vordergrund, ob im Buch alle Gelegenheiten ausgeschöpft werden, das Publikum einerseits durch Ankündigungen über das zu informieren, was die Figuren tun wollen, und andererseits, ob sie durch Enthüllungen über drohende Gefahren informiert werden.

D4 DIVERSITÄT

In den letzten Jahren ist mit der Diversität ein wichtiges Thema auch Teil der Stoffentwicklung geworden. Zu lange waren filmische Geschichten von weißen, heterosexuellen Cis-Männern bevölkert und haben nicht die breite Lebensvielfalt abgebildet. Dieser Aspekt kann nicht erst am Set oder beim Casting verändert werden, sondern muss bereits in die Entwicklung der Drehbücher integriert werden.

Schon früh hat die Diskussion darüber begonnen, dass zu wenig weibliche Figuren in Filmen und Serien (also in Drehbüchern!) existieren. Berühmt geworden ist der sogenannte „Bechdel-Test“. Dieser formlose Test, benannt nach seiner Erfinderin, der Comiczeichnerin Alison Bechdel, besteht aus vier einfachen Fragen:

- Gibt es mindestens zwei Frauenrollen?
- Sprechen sie miteinander?
- Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann?
- Haben diese Figuren einen Namen?

Obwohl der Test keine wissenschaftliche und in Bezug auf die Frage nach den weiblichen Figuren komplexe Antwort liefern kann, gibt er doch einen Hinweis auf mögliche Verbesserungsmöglichkeiten. Die Studien der MaLisa Stiftung ergeben nach wie vor ein Bild, dass auch in Deutschland mehr Handlungsbedarf für sichtbare Diversität notwendig ist. Zwar war das untersuchte Verhältnis in den fiktionalen TV-Produktionen von 2020, was das binäre Geschlechterverhältnis betrifft, nahezu ausgewogen, aber andere Gruppen waren unterrepräsentiert.

Autoren sollten darauf achten, Drehbücher zu entwickeln, die alle Menschen einbeziehen und Vielfalt beweisen, sei es durch Herkunft, Geschlecht, sozialen Status, sexuelle Orientierung, Alter,

Behinderung, Religion/Weltanschauung oder eine Kombination dieser Aspekte. Aber auch die anderen in der Drehbuchentwicklung engagierten Profis haben die Aufgabe, dafür Sorge zu tragen, dass die Diversität unseres Alltags abgebildet wird. Natürlich kann es nicht immer darum gehen, zwangsmäßig jedes Drehbuch divers zu gestalten, auch wenn es nicht zu der Geschichte passt. Aus diesem Grund sind insbesondere die Verantwortlichen in den Redaktionen und bei den Förderungen aufgefordert, dafür zu sorgen, dass Vielfalt herrscht.

Eines der größten deutschen Produktionsunternehmen (UFA) hat 2020 eine Selbstverpflichtung veröffentlicht, in der sie ihre Ziele für die kommenden Jahre festgelegt hat. 2022 ist der erste Zwischenbericht vorgelegt worden. Der CEO der Firma Nico Hofmann beschrieb den Stand der Dinge so: „Die Zahlen der On-Screen Diversity wurden bei uns intern genau diskutiert. Sie zeigen uns, dass wir noch lange nicht am Ziel sind, wir aber sehr stolz sein können, die ersten wichtigen Schritte gegangen zu sein.“

Dabei ist es hilfreich, sich in seinem eigenen Leben umzuschauen, um festzustellen, wie facettenreich der Kreis der Freunde und Bekannten ist. Aber es geht nicht nur darum, Figuren divers zu beschreiben, sondern vor allem auch Klischees zu vermeiden und die Eigenschaften, aufgrund derer sie eventuell diskriminiert werden, nicht ausschließlich in den Dienst der Geschichte zu stellen. Die Homosexualität einer Figur muss heutzutage nicht wichtig für die Handlung sein.

Deshalb gehört es mit zu einer gelungenen Drehbuchentwicklung, dass die Autoren zunächst einmal das Figurenensemble auf mangelnde Verschiedenartigkeit überprüfen. Alle an dem Prozess Beteiligten sind aufgefordert, möglichst früh sämtliche Figuren in diesem Zusammenhang zu hinterfragen und gegebenenfalls Alternativen vorzuschlagen.

Die MOIN Filmförderung (Hamburg, Schleswig-Holstein) hat vor einiger Zeit eine Diversity Checklist eingeführt. Hier wird in gut ein

„Zudem arbeitet die UFA [daran], alte Erzählmuster aufzubrechen und Kreativen – unabhängig von Herkunft und Hautfarbe – die Möglichkeit zu geben, Geschichten aus ihrer Perspektive zu erzählen.“

UFA DIVERSITÄTS-SELBSTVERPFLICHTUNG (2020)

Dutzend Punkten abgefragt, ob sich die Geschichte mit Themen der Diversität beschäftigt („Kommen bei den Figuren People of Color vor?“). Ziel ist es, zur bewussten Beschäftigung mit dem Thema und zur kritischen Überprüfung des eigenen Handelns anzuregen.

Eine der entscheidenden Debatten der letzten Jahre (und sicherlich auch noch in der Zukunft) besteht darin, wie authentisch Drehbücher sein müssen. Darf ein weißer Autor eine Geschichte mit einer Schwarzen Hauptfigur schreiben? Jeder sollte sich selbst fragen, ob er wahrhaftig die Erfahrungen der Figur wiedergeben kann. Natürlich wird jeder Autor sagen, dass er keinen Menschen umgebracht

haben muss, um eine Mörderin zu erfinden. Aber auf der anderen Seite haben diejenigen, die zu einer der im Drehbuch auftauchenden Gruppen gehören, das Recht, darauf zu bestehen, dass ihre Erlebnisse und Gefühle ernst genommen werden. Wer plausibel vermitteln kann, dass er oder sie eine Figur glaubwürdig entwickeln kann, sollte die Freiheit haben. Dazu gehört intensive Recherche und diese nicht nur im Internet, sondern im realen Leben. Autorinnen sollten den Anspruch an sich selbst haben, dass sie eine Figur, die nicht ihrem eigenen Erfahrungshorizont entspricht, ausführlich recherchiert haben. Produzentinnen, Redakteure und Dramaturginnen sind aufgefordert, sensibel für das Thema zu sein und eventuell auch eine dementsprechende Schulung mitzumachen oder gegebenenfalls einen Sensitivity Reader hinzuzuziehen.

Es wird in Zukunft vor allem darauf ankommen, dass die Autorinnen und Autoren selbst aus den unterschiedlichsten Gruppen kommen. Dies fängt zwar schon an den Filmhochschulen an, aber in der professionellen Praxis werden diejenigen gefragt sein, die Aufträge vergeben. Also Produzentinnen und Redaktionen müssen dafür sorgen, dass das Spektrum größer wird und alle die Chance haben, ihre eigenen Fähigkeiten weiterzuentwickeln.



DIE KUNST DER ERFOLGREICHEN DREHBUCH- ENTWICKLUNG

E1

186

Akteure der Stoffentwicklung

E2

206

Besprechungen

E1 AKTEURE DER STOFF- ENTWICKLUNG

In den letzten Jahrzehnten des alten Jahrhunderts war das Drehbuch das Stiefkind bei der Herstellung von Filmen und Serien. Der Autor, der meist auch gleichzeitig Regisseur und manchmal sogar Produzent war (es waren selten Frauen darunter), schrieb maximal ein bis zwei Fassungen seines Stoffs. Das Skript war mehr oder weniger eine lästige Notwendigkeit. Der sogenannte „Autorenfilm“ beherrschte die Produktion deutscher Filme nach den 1960er-Jahren. Ab den 1990er-Jahren sah die Situation anders aus. Die Aufgabenteilung zwischen Autorin, Regisseur und Produzentin bestimmte zunehmend wieder den Produktionsalltag. Es bildeten sich unterschiedliche Berufsfelder heraus, die mit der Entwicklung von Drehbüchern beschäftigt sind.

Autor

Autorinnen sind diejenigen, die die Grundlage für jeden Film legen. Bis zum Aufkommen der Writers' Rooms bestand ihre Tätigkeit meist darin, eine Idee bis zum fertigen Drehbuch im sogenannten „stillen Kämmerlein“ zu entwerfen und zu schreiben. Allerdings ist der Prozess von vielen Besprechungen und Feedbacks seitens der Produzentinnen, der Redaktion und auch der Regie gekennzeichnet.

Neben dem Talent ist es darum entscheidend, im Laufe der Entwicklung eine klare Vision von dem Stoff zu haben, die darüber

entscheidet, ob eine Anmerkung hilfreich oder kontraproduktiv ist. So gehört es für viele Autoren dazu, am Anfang ihrer Karriere die richtige Einstellung zu den Rahmenbedingungen zu entwickeln. Wer nicht mit Kritik umgehen kann oder auf der anderen Seite alles ungefragt akzeptiert, wird es schwer haben. Allerdings sind in den letzten Jahrzehnten Autoren nicht unbedingt darauf trainiert worden, ihre innere Stimme wahrzunehmen und sie umzusetzen. Die Kunst besteht bisher eher darin, es den anderen Beteiligten, die strukturell die Macht innerhalb des Projekts innehaben, Recht zu machen. Dies fängt meist mit den Produzenten an, geht über die Redaktion bis hin zu den Regisseurinnen, die in dem Film oder der Serie bestimmend sind und so den Kreativen vorschreiben können, was sie umsetzen müssen. Gerade deshalb sind die Gesprächsführung und die Kenntnisse über die Dramaturgie für Autorinnen wichtig, um dafür Sorge zu tragen, dass sie ihre Vorstellungen und Vision verwirklichen können.

In Amerika hat sich speziell im Serienbereich ein neues Machtgefüge eingestellt. Es wird in Deutschland darum gehen, dass sich auch hierzulande das Verhältnis der Gewerke wieder verändert. Insbesondere bei den Serien braucht es eine Vision, die von Anfang an die Entwicklung bestimmt. Und die kommt von den Autorinnen und nur selten von Regisseuren, Produzentinnen oder gar Redakteuren.

Darum werden die Autoren in der Zukunft ein stärkeres Selbstbewusstsein und die Fähigkeiten für produktionsnahe Aufgaben entwickeln müssen. Das „stille Kämmerlein“ wird in diesem Jahrzehnt durch Teamarbeit und Führungsaufgaben abgelöst. Wer diese nicht entwickelt, wird seine Vision nicht durchsetzen können. Wer allerdings bereit ist, neben den kreativen und dramaturgischen Anforderungen auch das Autorenteam zu leiten, mit den Schauspielerinnen zu arbeiten und Feedback zu den Mustern zu geben, wird Freiheiten gewinnen, die es in den letzten Dekaden für Autoren nicht gegeben hat.

Lektorat

Viele Redakteurinnen, Dramaturginnen oder Producerinnen haben ihre Karriere als Lektorin begonnen. Das ist meist der Einstieg in das Geschäft des Drehbuchlesens. Es ist im Grunde paradox, dass eines der wichtigsten Stadien in der Entwicklung eines Films oftmals denjenigen in die Hand gegeben wird, die am wenigsten Erfahrung haben. Das System ist darauf aufgebaut, dass die vielen Stoffe, die Produktionsfirmen, Sender oder Förderinstitutionen tagtäglich erhalten, von jungen Studentinnen gelesen und beurteilt werden. Dabei entwickelt jeder nach dem Prinzip „Learning by Doing“ seine eigene Form der Beurteilung. Diese Lektorate, zumeist schlecht bezahlt, sind aber die Grundlage für die meisten Ablehnungen oder die Prüfung eines Stoffes.

Lektorinnen arbeiten größtenteils als freie Mitarbeiterinnen. Nur Sender beschäftigen sie als Angestellte, die die eingereichten Vorschläge dahingehend überprüfen, ob sie dem Senderprofil entsprechen.

Viele Firmen haben einen eigenen Fragebogen, nach dem die Lektoren die Stoffe beurteilen. Der Verband für Film- und Fernseh-dramaturgie e.V. (VeDRA) hat ein Formular entwickelt, das als Anhaltspunkt für ein professionelles Lektorat dient.

Ein Lektorat enthält einen Kopf, in dem der Titel, die Autoren und alle anderen wichtigen Daten (Version, Adaption etc.) aufgelistet werden. Die folgende Logline beschreibt den Inhalt des Buchs in zwei bis vier Sätzen.

Die inhaltliche Zusammenfassung ist in ihrem Umfang nicht genau festgelegt, sie ist aber nicht länger als zwei Seiten. Dabei wird der Geist des Buchs möglichst genau umrissen. Eine Beschreibung, die den Mörder, der im Drehbuch am Schluss enttarnt wird, schon im ersten Satz verrät, vermittelt einen falschen Eindruck.

Die Beurteilung geht auf die wesentlichen Elemente wie Figuren, Struktur, Thema, Dialoge und Originalität ein. Ein Lektorat sollte

eine möglichst objektive Beurteilung sein. Zwar wird das Lektorat am Schluss zu einer Gesamtbewertung kommen müssen, aber erst nachdem es sich ausführlich mit der Struktur, den Figuren etc. auseinandergesetzt hat.

In einigen Lektoraten werden die Fähigkeiten des Autors abgefragt. Es ist möglich, dass ein Lektor ein Buch schlecht beurteilt, aber die Qualitäten des Autors hervorhebt. Vielleicht hat das Buch ausgezeichnete Dialoge oder interessante Figuren. Für Sender und Filmproduktionen kann das von großem Interesse sein.

Die Lektorin geht beim Schreiben eines Lektorats davon aus, dass der Leser das Drehbuch nicht gelesen hat. Das Lektorat gibt den Entscheidern einen Hinweis darauf, ob sie das Drehbuch (oder das Treatment bzw. Exposé) lesen sollen und ob es für eine weitere Entwicklung geeignet ist.

In manchen Fällen verwenden Auftraggeber Übersichtstabellen. In ihnen kann der Lektor die verschiedenen Merkmale eines Buchs qualitativ einordnen, sodass er eine übersichtliche Grundlage für die abschließende Bewertung zur Verfügung hat. Für die Leserin ist dies eine gute Möglichkeit, sich schnell zu informieren.

	spannend	gut	mittel	schlecht	langweilig
Figuren					
Konflikt					
Geschichte					
Struktur					
Originalität					
Dialoge					
(Humor)					

Abb. 9: Beispiel einer Übersichtstabelle in einem Lektorat

Beispielkuratorat (ohne inhaltliche Zusammenfassung)

Titel: Der lachende Dritte

Autor: Gregor Otto

Fassung: 3. Version vom 23. Januar

Seiten: 134

Anbieter: XYZ Produktion

Lektor: Klaus Peter

Genre: Thriller

Ort: Berlin

Zeit: Heute

Logline: Junger erfolgloser Schriftsteller beobachtet einen tödlichen Autounfall mit anschließender Fahrerflucht. Er erpresst die Unglücksfahlerin. Ohne es zu ahnen, verliebt sich die erfolgreiche Verlagsleiterin in ihren Erpresser.

Bewertung:

Der Autor des Buchs wagt einen schwierigen dramaturgischen Versuch: Die Hauptperson dieses Buchs, Peter Hartung, ist extrem unsympathisch – nicht nur rücksichtslos, sondern auch arrogant und aufgeblasen. Leider entdecken wir im Laufe des Drehbuchs keine anderen Seiten unseres Protagonisten. Auch bleibt Hartung bis zum Schluss oberflächlich gezeichnet und deshalb banal und uninteressant. Wir erfahren nie etwas darüber, was ihn zu dem hat werden lassen, was er ist. Als filmische Figur besitzt Peter Hartung keine Tiefe. Das tiefer liegende Bedürfnis der Hauptfigur wird nie auch nur ansatzweise aufgegriffen. Es gelingt dem Autor nicht, das emotionale Interesse des Lesers für seine Hauptfigur zu wecken.

Auch die Nebenfiguren bleiben schemenhaft. Sie agieren nur der jeweiligen Handlung entsprechend und sind in ihrer psychischen und physischen Präsenz holzschnittartig gezeichnet.

Keine der Figuren – vor allem nicht die Hauptfigur – erfährt im Laufe des Buchs eine nachvollziehbare Entwicklung.

Die Geschichte tritt über lange Strecken auf der Stelle, da es weder eine äußere noch eine innere Entwicklung gibt. Zwar treiben die Figuren die Geschichte voran, doch welche Motive oder Ziele sie damit verfolgen, bleibt ebenso unklar, wie die Frage, warum sich der Leser für das Geschehen interessieren soll. Das Buch verwechselt sinnlose Aktivität mit notwendiger Aktion. Vieles geschieht, ohne dass wir einen Sinn in den Handlungen der Hauptpersonen erkennen können.

Die Dialoge sind zwar gut geschrieben, aber in Hinsicht auf den notwendigen Subtext äußerst eindimensional (bis auf den Umstand, dass der Protagonist und seine Antagonistin sich gegenseitig Beleidigungen an den Kopf werfen). Kleine fehlerhafte Details verweisen darauf, dass wenig Sorgfalt auf die Erarbeitung des Buchs verwandt wurde.

Das hauptsächliche Manko dieses Buchs liegt darin, dass es die Emotionen der Leser (Zuschauer) nicht weckt. Dies ist aber für einen Film, insbesondere einen, der den Versuch unternimmt, eine unsympathische Hauptfigur zu etablieren, unerlässlich. Das Buch kann deshalb insgesamt nicht überzeugen und ist als Grundlage für einen Film nicht geeignet.

Dramaturgie

Der Dramaturg begleitet ein Filmprojekt über einen langen Zeitraum. Meist wird er schon beim Treatment hinzugezogen und wirkt bei der Entwicklung des Stoffs bis zur letzten Fassung mit. Er wird jede Stufe der Stoffentwicklung mit einer Analyse und einem Gespräch mit der Autorin und der Produktion betreuen. Er kennt die Intentionen des Autors und der Produktion und kann die Stoffentwicklung demgemäß steuern. Neben ausgeprägten dramaturgischen

E Die Kunst der erfolgreichen Drehbuchentwicklung

Fähigkeiten müssen Dramaturginnen auch in der Begleitung eines kreativen Prozesses, der von unterschiedlichen Menschen gesteuert wird, geschult sein. Neben Gesprächsleitung gehören Mediation und Konfliktlösungsstrategien zu den notwendigen Kompetenzen.

Das Berufsbild des Film- und Fernseh dramaturgen und eine entsprechende Ausbildung hat es nach 1945 lediglich in der DDR gegeben. In der Bundesrepublik war es nur durch ein geisteswissenschaftliches Studium möglich, sich in diese Fachrichtung auszubilden. Insbesondere die Theaterwissenschaften entwickelten sich in den 1980er-Jahren zur Filmwissenschaft. Da aber der Beruf des Dramaturgen in der BRD fast vollständig aus der Filmlandschaft verschwunden war, gab es kaum Zukunftsaussichten in dieser speziellen Fachrichtung.

In der DDR wurde schon 1954 die Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf in Potsdam (damals Deutsche Hochschule für Filmkunst) gegründet. Der Bedarf war vorhanden. In der DEFA arbeiteten fast 30 und im Fernsehen noch einmal ca. 50 fest angestellte Dramaturginnen. Es gab in der DDR allerdings keine freien Dramaturgen, lediglich einige Drehbuchautoren wirkten sporadisch als freie dramaturgische Mitarbeiter an ausgewählten Projekten mit. Der Dramaturg vertrat in der DDR (ähnlich wie in der UFA oder in den amerikanischen Studios) die Interessen des Senders oder der DEFA gegenüber dem Autor.

Vor zwanzig Jahren hat sich wieder ein Berufsverband gegründet: Der Verband für Film- und Fernseh dramaturgie e.V. (VeDRA) vereint unter einem Dach alle, die in der deutschsprachigen Medienbranche Stoffe und Geschichten für Filme entwickeln. Der VeDRA bildet ein Netzwerk für Stoffentwickler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, um deren Arbeit wirksam zu unterstützen und ihre Interessen zu vertreten.

Script Consultant

Es war die amerikanische Drehbuchberaterin und Autorin von *Making a Good Script Great* Linda Seger, die in den 90er-Jahren den Begriff des Script Consultant geprägt hat. Die Berufsbezeichnung beschreibt eine besondere Herangehensweise an ein Drehbuch. Inzwischen hat sich die Benennung in Amerika und auch in Deutschland durchgesetzt (wobei die Bezeichnung „Drehbuchberater“ oft synonym verwendet wird).

Im Gegensatz zum klassischen Dramaturgen sind sie meist nur für einen kurzen Zeitraum an ein Projekt gebunden. Oft werden sie nur für ein einziges Beratungsgespräch engagiert. Dadurch haben sie den frischen, distanzierten Blick auf das in der Entwicklungsphase stehende Buch. Ihre Beratung besteht aus einer Drehbuchanalyse und einer anschließenden Bewertung der Zusammenhänge.

Wird der Consultant von einem Sender, einer Produktionsfirma oder von einem Autor beauftragt, schreibt er manchmal eine ca. acht- bis zehneitige Analyse. In einem Beratungsgespräch, das in der Regel vier Stunden dauert, arbeitet er mit der Autorin und dem eventuell anwesenden Produzenten oder Redakteur an den Fragen, die sich in der Analyse ergeben haben. Dabei hat der Consultant schon vorher eine Liste der Aspekte erstellt, die er unbedingt besprechen will. Er ist derjenige, der das Gespräch leitet und, wenn es ausufert oder in eine andere Richtung geht, wieder zurück auf den Punkt bringt.

Dazu ist es notwendig, dass der Berater sich in bestimmten Fragen auf mehrere Optionen vorbereitet und sie bis in ihre letzte Konsequenz durchgespielt hat. Ergeben sich in einem Buch zum Beispiel zwei denkbare Ziele der Hauptfigur, muss der Consultant in seiner Vorbereitung beide Möglichkeiten vollständig analysiert haben. So kann sie darauf reagieren, wenn sich die Autorin klar und deutlich für eine der Alternativen entscheidet. Auf keinen Fall sollte der Bera-

ter auf einer Auswahlmöglichkeit beharren, weil er sich lediglich auf diese eingestellt hat.

Alle in der Vorbereitung erstellten visuellen Hilfsmittel können vom Script Consultant in dem persönlichen Beratungsgespräch eingesetzt werden. So werden auch dem Autor die Fragen augenfällig, die das Buch aufwirft.

Diese Arbeit verlangt von den Drehbuchberatern die unterschiedlichsten Fähigkeiten und Kenntnisse. Sie sollten nicht nur dramaturgisches und analytisches Wissen haben, sondern auch im Umgang mit Autoren und Produzenten geschult sein. Wichtig ist die konstruktive und diplomatische Zusammenarbeit mit den Kreativen. Die Script Consultants müssen ihnen helfen, ihre Vorstellungen zu klären, und die Möglichkeit geben, das Drehbuch aus einer anderen Perspektive zu betrachten.

Die Situation der Beraterin ist nicht immer einfach. Es kann sein, dass Autoren bereits zwölf Fassungen geschrieben haben und dass Produzentin und Redakteur kontinuierlich eingegriffen haben. Die meisten Autoren, vor allen Dingen gute, sind viel beschäftigt. Sie arbeiten vielleicht schon an der nächsten Geschichte und der Einsatz einer weiteren Person, die sich mit ihrem Buch auseinandersetzt, erschreckt sie mehr, als dass sie sich darüber freuen. Es ist die Aufgabe des Script Consultants, solche Autoren zu überzeugen. Darum ist psychologische Schulung und Erfahrung unerlässlich. Dem Consultant müssen die unterschiedlichsten Kommunikationstechniken zur Verfügung stehen, um sie im geeigneten Moment einzusetzen.

Eine Schwierigkeit liegt auch darin, dass der Script Consultant im Gegensatz zur Redakteurin oder Produzentin keine strukturelle Macht hat. Da er keinerlei Entscheidungsbefugnis hat, wird er den Autor zu nichts zwingen können. Dies ist gleichzeitig aber sein Vorteil. So kann er dem Kreativen klarmachen, dass er daran interessiert ist, das Potenzial, das in der Geschichte steckt, herauszuarbeiten.

Script Doctor

Im Gegensatz zum Script Consultant, der nur beratend tätig ist, arbeitet der Script Doctor als Autor direkt am Stoff. Er ist die Person, die hinzugeholt wird, wenn Redaktion oder Produktion der Meinung sind, dass die ursprünglichen Autoren nicht weiter an dem Buch arbeiten sollten. Dies kann vielfältige Gründe haben. Einer der häufigsten ist der, dass nach Überzeugung der Entscheidungsträger der Urheber nicht in der Lage ist, die notwendigen Veränderungen vorzunehmen.

Prinzipiell kann ein Script Doctor zu jedem Zeitpunkt hinzugezogen werden. Meist wird er aber engagiert, wenn der Dreh kurz bevorsteht und keine Zeit mehr zu verlieren ist. Häufig handelt es sich um Aufträge, die mit den Worten eingeleitet werden: „Können Sie uns in zehn Tagen eine neue Fassung erstellen?“ Nicht immer sind die Vorstellungen, welche Umarbeitungen vorgenommen werden sollen, sehr konkret. Es kommt vor, dass die Verantwortlichen nur vage äußern, was ihnen an der vorliegenden Version nicht gefällt. In diesem Fall gehört es zur Arbeit des Script Doctors, zunächst eine ausführliche Analyse vorzunehmen und die Problemfelder zu benennen. Ein Script Doctor stimmt, so weit es geht, mit seinen Auftraggebern ab, was er verändern will, bevor er zur Tat schreitet. Wenn Übereinkunft über inhaltliche Veränderungen erzielt worden ist, sollte der Script Doctor ein kurzes Protokoll anfertigen und allen Beteiligten zukommen lassen – auch nicht anwesenden Redakteuren. Nur so ist gewährleistet, dass es bei der Abgabe nicht zu bösen Überraschungen kommt.

In Amerika sind Script Doctoren hoch bezahlte Spezialisten. Sie sind manchmal dafür bekannt, auf einem Gebiet besonders stark zu sein. So gibt es Script Doctoren, die gut darin sind, Strukturprobleme zu lösen, andere wiederum gelten als exzellente „dialog polisher“.

Die Arbeit des Script Doctors ist eine spezielle Herausforderung, weil er die Schnitte genau an der richtigen Stelle ansetzen muss. Ein Consultant schaut von außen auf ein Werk. Auch er wird Optionen und Veränderungen vorschlagen, aber er muss sie nicht umsetzen. Es kann vorkommen, dass der Script Doctor weitreichendere Korrekturen vornehmen möchte, als die Produktion es will oder die Zeit es zulässt. Jeder Script Doctor sollte sich darüber im Klaren sein, dass er nur eine „hired gun“ ist, jemand, der einen Auftrag zu erfüllen hat. Das ändert aber nichts an dem Dilemma, das fast bei jeder Umarbeitung gegeben ist: Was sind die unbedingt notwendigen Änderungen, damit das Buch funktioniert? Und auf welche Punkte kann verzichtet werden?

Es gibt kaum einen Autor, der ausschließlich als Script Doctor arbeitet. Die meisten sind Autoren, die die Fähigkeiten dazu und zufällig etwas Zeit zwischen zwei Projekten haben. In der Initiative „Kontrakt 18“ war einer der Punkte der Selbstverpflichtung: „Die Unterzeichnerinnen und Unterzeichner verpflichten sich dazu, Aufträge zu Buch-Überarbeitungen (Rewrites, Polishing u. Ä.) nur anzunehmen, wenn sie sich zuvor mit den aus dem Projekt ausscheidenden Kolleginnen und Kollegen verständigt haben.“ Dies soll dazu dienen, dass Autorinnen ihre Sicht auf den Stoff dem Script Doctor darlegen können. Vor allem aber, dass angefragte Autoren den Auftrag nicht annehmen, wenn die ursprüngliche Autorin im Streit aus dem Projekt herausgeworfen worden ist.

Redaktion

Redakteurinnen arbeiten für Sender entweder als freie Mitarbeiterinnen oder fest angestellt. Sie betreuen im Auftrag des Auftraggebers mehrere Projekte von der Idee bis zur Sendung. Die Drehbuchentwicklung ist nur ein Teil ihres Arbeitsfelds, aber ein wichtiger. Hier werden die Weichen gestellt, ob ein Film beim Publikum ankommt, also Quote schafft. Der Redakteur ist derjenige, der die erste Ent-

scheidung trifft, ob der Stoff für den Sender interessant ist. Oder er ist bei der Auswahl der Drehbuchautorin beteiligt, wenn es sich etwa um eine Adaption handelt.

Inwieweit sich die Redakteurin in die Arbeit des Autors einmischt, hängt sowohl von ihren Fähigkeiten als auch von ihrer Zeit ab. Einer ihrer Hauptaufgaben bei der Stoffauswahl und -entwicklung besteht darin, das Senderprofil zu vertreten. Dabei geht es um ein an keiner Stelle festgeschriebenes Image, das der Sender in seinen Eigenproduktionen kommunizieren möchte. Die Definition eines „Senderprofils“ ist tatsächlich sehr amorph. Es besteht aus den Genreentscheidungen, dem vermeintlichen Geschmack des Zielpublikums und dem persönlichen Geschmack der Entscheidungsträger. Darum können sich diese Profile schnell ändern, wenn die Redakteure eines Senders wechseln.

Die Aufgaben der Redakteure haben sich in den vergangenen Jahrzehnten verändert. Der Konkurrenzdruck hat dazu geführt, dass die Sender ihr Programm stark nach Programmplätzen ausrichten. So gibt es den „Mittwochabend-Film“ oder auch die „Dienstagabend-Serie“. Diese Sendeplätze müssen nach festgelegten Vorgaben produziert werden. Dabei verlassen sich die Redaktionen nicht mehr nur darauf, dass die passenden Stoffe angeboten werden. Sie geben zunehmend diese Vorgaben an die Filmproduktionen oder entwickeln eigene Ideen. Für diese mehr oder weniger vagen Zielvorstellungen werden dann die richtigen Autoren gesucht. Insofern ist der kreative Anteil in der Arbeit der Redakteurinnen gestiegen.

Die wenigsten Redakteure haben aufgrund ihrer hohen Arbeitsbelastung genügend Zeit, um eine ausführliche Analyse eines Stoffes vorzunehmen. Sie schätzen sich glücklich, wenn sie die Muße finden, in der Bahn vor der Besprechung das Buch vollständig durchzulesen. So können ihre Anmerkungen nicht die notwendige Intensität haben. Deshalb ist es hilfreich, wenn ein Dramaturg oder ein Script Consultant an der Stoffentwicklung beteiligt ist.

Produktion

Produzenten/Producer und Redakteure haben in der Stoffentwicklung ein besonderes Gewicht. Sie sind es, die letztendlich die Entscheidungsbefugnis haben. Sie können darüber bestimmen, ob ein Buch verfilmt wird oder nicht. Darum fällt ihnen bei der Drehbuchentwicklung eine entscheidende Rolle zu.

Der Begriff „Producer“ existiert in der deutschen Filmbranche als Berufsbezeichnung erst seit 25 Jahren. Er markiert den Unterschied zwischen dem Geschäftsführer einer Filmproduktion (der meist der Besitzer ist) und einem angestellten Produzenten, der nur für einen Teil der vielen Projekte einer Firma zuständig ist. War bis in die 1980er-Jahre hinein die Branche mittelständisch orientiert, hat sich das mit dem Aufkommen der privaten Sender geändert. Dadurch wurde es notwendig, dass die Filmproduktionen die Betreuung der Projekte an die angestellten Producer abgeben.

Die veränderte Fernsehlandschaft und der Erfolg der deutschen Filme an der Kinokasse haben zu einer immer größer werdenden Konkurrenz unter den Produktionsfirmen geführt. Die Zeiten der öffentlich-rechtlichen Sender waren von den sogenannten „Auftragsproduzenten“ bestimmt. Sie hatten relativ sichere Einkünfte durch die Aufträge, die ihnen die Sendeanstalten in schöner Regelmäßigkeit zukommen ließen. Heute müssen sie um jeden Auftrag kämpfen. Darum wird die Entwicklung von Stoffen für die Firmen zunehmend wichtiger. Da die Streamingplattformen verstärkt in einheimische Projekte investieren, ist auch für kleine und große Produzenten die Stoffentwicklung zu einem wichtigen Bestandteil der Arbeit geworden. Denn der Erfolg einer Filmproduktionsfirma hängt weniger von den Fähigkeiten ab, ein stimmiges Budget abzuliefern, als von der Frage, ob die Filme erfolgreich sind. Und dies ist wiederum sehr stark mit einer guten Auswahl der Ideen und einer gelungenen Stoffentwicklung verknüpft.

Auf dem Tisch von Filmproduktionen landen je nach Größe der Firma viele Ideen, Treatments und fertige Drehbücher. Die meisten Produzentinnen/Producerinnen lassen diese Stoffe von ihren Lektorinnen lesen. Handelt es sich allerdings um einen Autor, der ihnen bekannt ist oder der durch eine gute Agentin vermittelt wurde, werden sie selbst einen Blick in das Papier werfen. Wenn das Lektorat positiv ausfällt oder der erste Eindruck überzeugend ist, dann wird das Projekt in die engere Stoffauswahl einbezogen. Viele Produzenten/Producer treffen diese Entscheidung „aus dem Bauch heraus“. Basierend auf ihren Erfahrungen – und bei altgedienten Produzenten/Producern auch auf dem Wissen um den Bedarf der Sender bzw. Streamer – wird die Firma sich mit dem Stoff weiterbeschäftigen. Der Produzent/Producer wird am Stoffentwicklungsprozess beteiligt sein. Darum ist für ihn die Fähigkeit, ein Drehbuch zu analysieren und zu bewerten, von entscheidender Bedeutung für seinen beruflichen Erfolg. Immer mehr Produzenten und Producer haben dies erkannt und legen in ihrer eigenen Ausbildung Wert auf gute dramaturgische Kenntnisse. Darum wurden in den zurückliegenden Jahrzehnten viele Studiengänge eingerichtet, und die meisten jungen Produzentinnen oder Producer haben eine dieser Qualifizierungen erworben.

Showrunner/Headautorin

Die Bezeichnung und die Funktion des Showrunners hat sich erst in den letzten Jahren in Deutschland etabliert. In den USA sind sie schon lange ein wichtiger Bestandteil der Entwicklung von Serien.

Der Showrunner hat sich das Konzept der Serie ausgedacht und es an einen Sender bzw. eine Streamingplattform oder Produktionsfirma verkauft. Nach dem Entwicklungsauftrag wird ein Team von Autoren zusammengestellt, das die Figuren und die Handlung in einem sogenannten „Writers' Room“ weiterentwickelt. Das Team wird von dem Showrunner geleitet, der die Entscheidungshoheit besitzt. Die einzelnen Episodendrehbücher werden von den Autoren

geschrieben, wobei der Showrunner oft den Piloten oder die letzte Folge verfasst.

Neben den kreativen und dramaturgischen Fähigkeiten gehört es dazu, die Kollegen im Raum zu führen, ihnen größtmögliche Freiheiten zu geben, aber sie auf die Vision der Geschichte zu fokussieren. Denn das ist eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg der amerikanischen Serien. Sie folgen einer Vision, und zwar die des Showrunners. Dieser wird erst einmal alles untergeordnet und auch die anderen Autoren stehen im Dienste dieser Idee.

Dabei beschränkt sich die Arbeit des Showrunners nicht nur auf die Entwicklung der Drehbücher. Der Autor entscheidet über alle Belange der Produktion. Er ist bei der Auswahl der Schauspielerinnen und Schauspieler mit von der Partie, er legt die Regisseure fest und kümmert sich auch um die Ausstattung und die Kostüme. Er oder sie hat die volle Kontrolle über das gesamte Projekt. Der Aufgabenbereich beinhaltet auch die Anforderungen, die ein Produzent früher übernommen hat. Oftmals übernehmen sie sogar die Regie bei einer oder mehreren Folgen. Darum sind sie im Falle des Erfolgs diejenigen, die die Lorbeeren ernten, aber auch verantwortlich, wenn die Serie nicht gut ankommt.

Der Erfinder und Showrunner von *Mad Men*, David Weiner, beschreibt es so: „Ich überprüfe jedes einzelne Wort, das in die Serie kommt. Nichts wird ohne meine Beteiligung gedreht. Die Drehbücher werden mehrmals überarbeitet und ich arbeite mit den Autoren in jeder Phase. Ich bin sehr in den Schreibprozess eingebunden. Ich nehme auch an jedem Casting teil. Selbst wenn die Figur nur ein Wort spricht, bin ich beim Vorsprechen dabei. Ich kümmere mich auch um Requisiten, viele werden ja schon in die Skripte reingeschrieben. Ich beteilige mich an der Auswahl der Kostüme. Viele dieser Details werden schon in das Drehbuch hineingeschrieben. Die Bücher sind sehr detailliert: welche Getränke die Leute trinken, wo sie sitzen und so weiter. Dann arbeite ich mit dem Regisseur zusammen. Wir treffen uns, und ich erkläre ihm das Drehbuch Seite für

Seite und Wort für Wort. Oft spiele ich es ihm sogar vor – das ist peinlich, aber wahr. Dann auf dem Set komme ich zu den Proben dazu. Es ist immer ein Autor dort. Außerdem bin ich in die Post-Production involviert, beteilige mich intensiv am Schnitt, an der Tonmischung und Farbkorrektur.“

Ein Showrunner braucht also große organisatorische Fähigkeiten, die ihm oder ihr helfen, in stressigen Zeiten die Ruhe zu bewahren. Den Überblick über die unterschiedlichen Gewerke zu behalten, ist eine der wichtigsten Kompetenzen für eine funktionierende Serienentwicklung. Denn es werden gleichzeitig mehrere Folgen entwickelt, vorbereitet, gedreht und geschnitten. Im Durchschnitt wird alle zehn Tage das Drehbuch einer Episode fertiggestellt. Der Showrunner ist derjenige, der den Kontakt zum Sender oder den anderen Verantwortlichen hält. Die Anmerkungen („Notes“) landen zuerst auf seinem oder ihrem Schreibtisch.

Dabei ist ein entscheidender Faktor, dass der Writers' Room große künstlerische Freiheit besitzt. Natürlich gibt es Script Notes der Senderverantwortlichen, aber in den meisten Fällen wird die Arbeit des Teams und des Showrunners geschätzt. Denn da er oder sie die Idee zu der Serie hatte und die Abnehmer diese Idee gekauft haben, genießen sie einen großen Vertrauensvorschuss. Vor allem wenn es nicht die erste erfolgreiche Serie der Autorin ist.

In den meisten Fällen steht der Showrunner in der Öffentlichkeit im Rampenlicht. So gibt es in Hollywood inzwischen einige Stars unter den Kreativen, die teils mit hohen Honoraren an einen Streaming-service gebunden werden. Shonda Rhimes (*Inventing Anna*, *Grey's Anatomy*, *Scandal*) und Aaron Sorkin zählen zu den Größen des US-Fernsehens (*The West Wing*, *The Newsroom*).

Ein wichtiger Unterschied zwischen dem amerikanischen und dem europäischen System besteht darin, dass die Autoren des Writers' Rooms Angestellte der Produktionsfirma sind. Und die Writers' Guild hat dafür gesorgt, dass sie mindestens über mehrere Wochen einen Vertrag erhalten. Dies sorgt für die soziale Absicherung und

den Umstand, dass sich die Autorinnen auf dieses Projekt konzentrieren können.

In Deutschland werden die Autoren weiterhin auf Honorarbasis beschäftigt. Und bis auf wenige Ausnahmen haben die Showrunner kein abschließendes Entscheidungsrecht. Das liegt hierzulande immer noch bei den Sendern bzw. bei der Regie, die in Amerika oft nur ausführend im Sinne des Showrunners ist.

In Amerika haben die meisten langjährige Erfahrungen als Autor im Writers' Room hinter sich, bevor ihnen die Chance gegeben wird, einen eigenen Raum zu leiten. So haben sie Kenntnisse gesammelt und von anderen gelernt. Da bei uns erst seit den letzten Jahren solche Möglichkeiten geboten werden, sammeln Autorinnen nur langsam Know-how in diesem Bereich.

Nicht genau abgrenzen lässt sich die Funktion des Headautors (oder Headwriter). Dieser leitet die Arbeit der Autorinnen und des Writers' Rooms, muss aber nicht unbedingt die Idee der Serie gehabt haben und die Funktionen der Produktion übernehmen.

Writers' Room

Der Writers' Room ist in der deutschen Filmlandschaft ein relativ neues Phänomen. Zwar werden schon seit Jahrzehnten die Soap Operas (*Gute Zeiten, schlechte Zeiten*) gemeinsam in einem Raum entwickelt und dann von sogenannten „Dialogautoren“ im Homeoffice geschrieben, aber in den wöchentlichen Serien war diese Arbeitsweise bisher nicht üblich. Erst nach den erfolgreichen amerikanischen Streamingserien wurden die Verantwortlichen hierzulande darauf aufmerksam. Denn in Hollywood existiert diese Form der Stoffentwicklung schon lange Zeit. Sie hat sich durchgesetzt, und dies führt zu einem hohen Grad an Professionalität in diesem Format.

Der Writers' Room besteht aus mehreren Autoren, die buchstäblich in einem Raum sitzen und die Episoden einer Serie gemeinsam

entwickeln. Meist sind es fünf bis acht Autorinnen, die für die jeweilige Serie verantwortlich sind. Dabei gibt es eine klare Hierarchie und Aufgabenverteilung. Die Leitung und das letztendliche Entscheidungsrecht liegen beim Showrunner. Der Staff Writer ist Mitglied des Teams und bei der Entwicklung der Episoden mit dabei. Allerdings wird ihm oder ihr nicht unbedingt das Schreiben einer Serienfolge übertragen. Dies ist den Story Editoren vorbehalten. Sie sind meist schon einige Zeit bei der Serie und haben im Raum eine Führungsposition inne. Wenn der Ablauf der Staffel im Writers' Room festgelegt ist, verfassen sie in ihrem Büro (oder im Homeoffice) eine oder mehrere Folgen. Als Vorlage dient das im Team entwickelte Handlungsgerüst. Die Autoren müssen sich weitgehend an die Vorgaben halten, damit es zu keinen Ungereimtheiten kommt. Sie befolgen vor allen Dingen den meist engen Zeitplan. Denn während des Schreibprozesses werden die Dreharbeiten vorbereitet, und die Crew wartet auf die fertigen Drehbücher. Dies führt aber auch dazu, dass die Skripts den Erfahrungen beim Dreh angepasst werden können. Oft stellt sich heraus, dass zwischen Figuren vor der Kamera eine besondere Chemie entsteht (oder das Gegenteil), diese Erkenntnisse können in den Ablauf der folgenden Episoden integriert werden.

Startpunkt für viele Autoren ist allerdings die Position des Assistenten. Sie haben die Aufgabe, während der Brainstorming-Sitzungen Notizen zu machen. Sie organisieren das Material und führen die Anmerkungen der Redaktion mit den Drehbüchern zusammen. Die Assistenten können aufgefordert werden, notwendige Recherchen durchzuführen, derweil die Autoren das Drehbuch umsetzen.

Eine weitere wichtige Funktion übernehmen die sogenannten „Writer's Personal Assistants“. Sie sind die persönlichen Gehilfen der Autorinnen und für den organisatorischen Ablauf der Arbeit zuständig. Sie besorgen das Mittagessen, sie räumen auf und sind dafür verantwortlich, dass genügend Karteikarten etc. vorhanden sind.

Die Aufgabe der Autoren im Team ist es, die Figuren zu kreieren (oder wenn diese schon vorgegeben sind, deren Entwicklung

festzulegen). Vor allem aber werden hier die einzelnen Handlungsschritte (die „Beats“) entworfen. Dies geschieht oft mit Karteikarten an Pinnwänden. Dort wird jeder Beat in kurzen Stichworten auf einer Karte vermerkt und an die Wand geheftet. Alle Anwesenden haben dadurch einen Überblick über den Handlungsablauf. Die Karten lassen sich leicht wieder entfernen oder umhängen. Denn vielleicht stellt sich ein eingeschlagener Weg in der Handlung als falsch heraus. Oder eine Szene ist an einer anderen Stelle besser aufgehoben. In der digitalen Welt wird dieses mit Online-Whiteboards bewerkstelligt. Writers' Rooms können mit diesem Hilfsmittel in Echtzeit und asynchron arbeiten. Die Sitzungen funktionieren, als seien alle im selben Raum, während die Autoren in ihrem Homeoffice sitzen.

Jede Serie hat ihren eigenen Rhythmus der Beats. Manche erzählen in einem schnellen Tempo und bringen sechs bis acht Beats in einem Akt unter. Andere wiederum lassen sich Zeit, und die Anzahl der Beats ist auf ein Minimum beschränkt (heutzutage ist dies allerdings immer weniger anzutreffen). Für den gesamten Writers' Room ist die Aufgabe klar, dass am Ende alle Beats der Staffel geklärt sind und sie entweder real oder digital als Karteikarte an der (virtuellen) Wand hängen. Jeder Autor ist darauf fixiert, Ideen und Vorschläge für Beats zu erfinden und diese in den Prozess einzubringen.

Die Arbeit im Writers' Room ist ein kreativer Vorgang. Alle Autorinnen tragen frei ihre Einfälle und Anregungen vor, und der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Aber damit die Durchführung fokussiert ist, muss nicht nur die Arbeitsdisziplin hoch sein, sondern auch eine gemeinsame Basis in Bezug auf das Handwerk vorhanden sein. Jede anwesende Autorin kennt diese Dramaturgie und wird sie (bis auf wenige Ausnahmen) nicht infrage stellen. Vor allem aber der Showrunner weiß um den Aufbau der Handlung und kann so schnell bestimmen, ob eine Idee passend ist oder nicht.

Wesentlich ist, dass die Entscheidungen schriftlich festgelegt werden. Denn jede Serie braucht eine Serienbibel, die alle wichtigen Elemente festhält. So werden die Vorgeschichten der Figuren

notiert, damit nicht ein Autor, der später hinzukommt, vergisst, dass die Figur schon einmal verheiratet war. Auch die Beziehungen untereinander sind maßgeblich (Wie spricht die Figur die andere an? Mit dem Vornamen oder gar mit einem Kosenamen?).

Die Beats werden nach den Sitzungen in einem Dokument („Beat Sheet“) aufgeschrieben. Dies ist eine stichwortartige Zusammenfassung, die nicht den Nobelpreis für Literatur gewinnt. Aber sie ist zweckdienlich, um noch einmal alle (auch die nicht im Raum Anwesenden) über den Inhalt zu informieren. Der Showrunner entscheidet darüber, ob er oder sie das Dokument abnimmt. Auf dieser Basis geben andere (z. B. Sender) ihre schriftlichen Notes. Diese sind im Regelfall konkret und klar formuliert.

Erst dann erhalten die Autorinnen den Auftrag, aus diesem Papier das Drehbuch zu erstellen. Dabei haben sie meist nur ein oder zwei Wochen Zeit, manchmal sogar nur wenige Tage. Lange Sequenzen und ausufernde Abschweifungen sind nicht erwünscht. Es geht darum, den gefunden Ablauf in packende und emotionale Szenen umzuwandeln.

Der Showrunner sorgt für die Homogenität der Drehbücher. Gerade in der ersten Staffel gilt es, die Figurenzeichnung konsistent zu gestalten, die Dialoge einer Figur einheitlich zu schreiben. Da die Autoren immer noch zusammenarbeiten, ist der Austausch leicht möglich. Oft sitzen sie im gleichen Gebäude und können sich so über Entwicklungen persönlich verständigen. Auch die Unterstützung untereinander ist Teil des Prozesses.

E2 BESPREDHUNGEN

Die Arbeit an einem Stoff ist von vielen Schritten geprägt. Kaum ein Drehbuch wird mit der ersten Version verfilmt. Immer wieder finden in den verschiedenen Phasen der Entwicklung Besprechungen statt, in denen über die vorliegende Fassung diskutiert wird. Diese Drehbuchentwicklung verlangt von allen an diesem Prozess Beteiligten die unterschiedlichsten Fähigkeiten und Kenntnisse ab. Sie müssen nicht nur dramaturgisches und analytisches Wissen haben, sondern auch in der professionellen Gesprächsführung geschult sein. Wichtig ist vor allem die konstruktive und diplomatische Zusammenarbeit mit den Autoren. Die Beteiligten sollten ihnen helfen, ihre Vorstellungen zu klären, und Möglichkeit geben, das Drehbuch aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Darum ist psychologische Schulung und Erfahrung unerlässlich. Dem Dramaturgen, aber auch der Redakteurin und der Produzentin müssen vielfältige Kommunikationstechniken zur Verfügung stehen, um sie im geeigneten Moment einzusetzen. Denn eine falsche Bemerkung am Anfang kann dazu führen, dass der junge Autor unsicher wird und verzweifelt. Dieser kleine Augenblick kann zu dem Ergebnis führen, dass die Stoffentwicklung nach mehr als einem Jahr erfolglos abgebrochen wird.

Eine erfolgreiche Drehbuchbesprechung ist in vier Phasen eingeteilt: Die erste Etappe besteht in einer professionellen Vorbereitung. Autoren haben die neue Fassung fertiggestellt und an alle Beteiligten gesendet. Nach dem Abschicken sollten sich die Kreativen vor der Besprechung ihre eigenen Fragen notieren. Oftmals haben sie ein Bauchgefühl, dass etwas noch nicht stimmt, dies aber vielleicht aus Zeitnot verdrängt. Jetzt ist der richtige Augenblick, um offen und ehrlich diesen Zweifel zu dokumentieren. Denn eventuell können in dem Gespräch Lösungen gefunden werden.

Für alle anderen ist es wichtig, das Drehbuch nicht nach geschmäckerlichen Gesichtspunkten zu lesen oder gar nur das Bauchgefühl sprechen zu lassen, sondern sich Zeit für eine genaue dramaturgische Analyse zu nehmen. Diejenigen, die ein Treatment oder Skript besprechen werden und nicht nur den vagen Instinkt abgeben wollen, werden das Werk mehrmals studieren und analysieren. Dabei geht es darum, die Visionen der Autorin zu verstehen und die richtigen Fragen zu stellen, deren Antworten das Projekt voranbringen. Wesentlich ist, objektiv auf das Drehbuch zu schauen. Geschmacksfragen haben bei der professionellen Arbeit nichts zu suchen.

Im Anschluss daran sind die Punkte festzulegen, über die in der kommenden Sitzung gesprochen werden kann. Dies ist von der jeweiligen Phase abhängig. Ein Buch, das noch grundsätzliche Fragen nach der Hauptfigur aufweist, daraufhin zu erörtern, ob die Szene auf Seite 43 gelungen ist, erweist sich oft als überflüssig. Wichtig ist, schriftlich zu notieren, für welche Punkte Lösungen gefunden werden sollen. Dies ist aber davon abhängig, wie viel Zeit die Besprechung in Anspruch nimmt. Sind zwei Stunden eingeplant oder ist für alle Beteiligten der ganze Tag geblockt? Meist können in einer Sitzung nur vier bis fünf Fragen ausführlich besprochen werden, denn neben der Analyse wird es in dem Treffen auch darum gehen, an Lösungskonzepten zu arbeiten. Der nächste Schritt ist, die Reihenfolge zu bestimmen, in der die Fragen behandelt werden. Dabei ist es hilfreich, nicht unbedingt mit der umfassendsten oder schwersten Aufgabe zu beginnen, sondern den Punkt herauszugreifen, in dem wahrscheinlich am schnellsten eine Lösung gefunden werden kann. Dies wird allen Anwesenden die Gewissheit geben, dass das Treffen konstruktiv und lösungsorientiert ist. Eine gute Voraussetzung für den weiteren Ablauf.

Unerlässlich ist festzulegen, was positiv an dieser Fassung anzumerken ist. Welche Punkte haben sich verbessert oder sind grundsätzlich als gelungen hervorzuheben? Diese Aspekte sollten aber

nicht allgemein sein („Wir sind auf dem richtigen Weg“ oder „Das Buch gefällt mir schon ganz gut“), sondern auf spezifische Gesichtspunkte eingehen. Hilfreich ist es, sich mehrere Faktoren zu notieren, die wirklich positiv herauszustreichen sind. Diese – im besten Fall – drei Elemente sollten unbedingt stichwortartig notiert werden. Es geht nicht darum, diese dann in der Besprechung vom Blatt abzulesen, sondern vorher noch einmal zu lesen. Es gehört zu einer vertrauensvollen Zusammenarbeit, dass diese Punkte ehrlich gemeint sind. Wer im Gespräch Elemente lobt, aber nicht davon überzeugt ist, wird sich durch sogenannte „Mikroexpressionen“ verraten. Dies sind äußerst kurze Momente der Mimik, die wir nicht unterdrücken können. Die Gesprächspartner registrieren diese und werden zumindest an der Wahrheit der Aussage zweifeln.

Wer auch immer für das Treffen verantwortlich ist (meist die Produzentin) sollte dafür sorgen, dass alle Beteiligten über die Umstände des Termins informiert sind. So sollten die Teilnehmer über die ungefähre Dauer benachrichtigt werden und ebenso wissen, wer anwesend ist. Es kann zu ungemainen Irritationen bei Autorinnen führen, wenn plötzlich der Redakteur ebenfalls am Tisch sitzt oder als Fenster in der Online-Konferenz erscheint.

Die zweite Phase beginnt mit dem Treffen selbst. Im realen Leben ist der Beginn meist der Small Talk. Dieser sollte in seiner Wirkung nicht unterschätzt werden. Es geht darum, die Grundlagen für ein positives und konstruktives Gespräch zu legen. Aus diesem Grund ist es entscheidend, sich diesen Umstand bewusst zu machen. Es ist nicht einfach nur eine Unterhaltung über das Wetter, sondern erfüllt eine fundamentale soziale Funktion. Alle Parteien sollten sich über die Aufgabe im Klaren sein und Spaß an diesen Momenten entwickeln, es als Aufwärmtraining vor einem sportlichen Spiel betrachten.

Eine der wichtigsten Fragen einer Besprechung ist, wer die Gesprächsführung übernimmt. Wenn nur zwei Personen zugegen sind, dann ist es meist nicht der Autor. Sind es mehrere, kann es

durchaus sinnvoll sein, dieses Thema offen anzusprechen. Vielleicht ergibt es sich durch den Status der Anwesenden, wer den Hut auf hat. Aber jeder der Beteiligten sollte seine Rolle kennen. Darum ist es wichtig festzustellen, ob es unklar ist, wer das Gespräch führt. Wenn eine Dramaturgin im Raum ist, dann ist sie als eher neutrale Person gut geeignet (und im besten Fall geschult), die Leitung zu übernehmen.

In den Online-Konferenzen ist auch hilfreich, nicht sofort mit der Besprechung zu starten, sondern sich erst „warmzulaufen“. In dieser Form der Konferenzen gelten noch einmal spezielle Regeln. Die Gespräche sind kompakter und beinhalten weniger sozialen Austausch. Diejenige, die die Gesprächsführung übernimmt, sollte deutlich machen, wie die Diskussion formal abläuft. Wann sind Pausen geplant und zu welchem Zeitpunkt ist es beendet? Die Besonderheit dieser Art der Kommunikation ist, dass die Gespräche aufgezeichnet werden können. Eigentlich eine gute Gelegenheit, weil der Autor die Möglichkeit hätte, sich Teile des Dialogs noch einmal anzuschauen. Aber nicht alle fühlen sich mit einer Aufzeichnung wohl. Die Beteiligten sollten sich vorher überlegen, ob sie einen Mitschnitt wünschen und wie die anderen eventuell hierauf reagieren. Auf jeden Fall muss dies offen zu Beginn der Besprechung gefragt werden. Im Zweifelsfall sollte darauf verzichtet werden.

Auch bei Präsenzbesprechungen ist wichtig, dass sich alle Beteiligten wohlfühlen. Die verantwortliche Person sollte darauf achten, dass die organisatorischen Gegebenheiten für alle Anwesenden klar sind. Gibt es eine Mittagspause, wann ist das Gespräch beendet? Sie hat ebenfalls die Aufgabe, die Gäste einander vorzustellen oder die Vorstellung zu organisieren, wenn sich die Beteiligten nicht kennen.

Es versteht sich von selbst, dass alle ihre Smartphones zumindest auf lautlos stellen. Ist dies nicht möglich (weil ein Anruf aus Hollywood erwartet wird), dann ist es entgegenkommend, darauf hinzuweisen, dass das Telefon leider nicht ausgestellt werden kann.

E Die Kunst der erfolgreichen Drehbuchentwicklung

Autorinnen sind in diesen Phasen in einer schwierigen Lage. Sie haben einen Text vorgelegt, der in wenigen Minuten besprochen wird. Noch wissen sie nicht, was auf sie zukommt. Jeder kennt diese Momente aus Prüfungssituationen. Die eigene Leistung wird beurteilt und bisher ist nicht abzusehen, wie das Urteil ausfallen wird. Alle anderen Anwesenden sollten sich dies in Erinnerung rufen. Die Frage der Anspannung ist selbstverständlich von den Erfahrungen und dem Status der Autoren abhängig, ebenso wie emotional diese Momente sind.

Zu dieser zweiten Phase gehört auch der faktische Beginn des Gesprächs, der immer mit den positiven Elementen der Analyse einsetzt. Wenn diese ohne Einschränkungen (also nicht: „Das Ende ist wirkungsvoll, aber ...“) vorgebracht werden, dann erzielen sie ihre größte Wirkung.

Die dritte Phase ist die eigentliche Besprechung. Der erste Punkt ist, wie in der Vorbereitung festgelegt, nicht unbedingt die schwierigste Frage, aber auch nicht ein Detail, das es zu klären gilt („In Szene 43 trägt sie ein rotes Kleid, aber davor ein blaues.“). Es ist ein wichtiges und entscheidendes Thema, dessen Lösung aber nahe liegt. Die richtige Argumentation beginnt nicht mit der Schlussfolgerung, sondern leitet mit den Gründen für das Resümee ein. Es ist falsch, mit der Feststellung zu beginnen, dass z.B. die Hauptfigur keine Empathie erzeugt; stattdessen ist hilfreich, erst einmal die Belege zu beschreiben. So hilft die Anmerkung, dass die Figur eine Kollegin schikaniert, dann einer Fußgängerin den Weg abscheidet und zu guter Letzt auch noch einen Kunden herunterputzt, um anschließend die Konsequenzen dieser Szenen zu erläutern. Dabei sollte die Argumentation so präzise und auf den Text bezogen sein, wie möglich. Es ist durchaus hilfreich, die Belege zu zitieren.

Nach der Schlussfolgerung gilt es zu erfahren, ob der Autor diese Analyse teilt. Dies kann oftmals durch das Wahrnehmen der non-verbalen Zeichen geschehen. Wie reagiert das Gegenüber auf die Feststellung? Es hilft, die Körpersprache zu lesen, um zu ermitteln,

ob die Autorin sich dem Fazit anschließt. Tut sie das nicht, werden sämtliche weiteren Äußerungen auf Widerstand treffen. Manchmal ist es notwendig, explizit nachzufragen. Erst wenn alle gemeinsam der Analyse zugestimmt haben, ist es möglich, an Lösungen zu arbeiten. In diesem Moment ist es entscheidend, wie die Autorin arbeitet. Einige kommen sofort in den kreativen Modus und entwerfen von sich aus Ideen für eine Antwort. Diese Autoren sollten nicht durch eigene „geniale“ Einfälle gebremst werden. Auch sollte keiner der Vorschläge mit einer ablehnenden Bemerkung bedacht werden (z. B. „Das ist keine gute Idee.“), sondern zuerst einmal die negativen Konsequenzen dieses Angebots erläutert werden. Im anderen Fall ist es wichtig, die positiven Folgen deutlich zu machen. Und es sollte dafür gesorgt werden, dass die Idee notiert wird.

Manche Autoren brauchen Impulse für ihre Kreativität. Unter diesen Umständen ist es hilfreich, mehrere Optionen für Lösungen aufzuzeigen. Oftmals ist es sinnvoll, sich diese Möglichkeiten schon vor dem Gespräch überlegt zu haben. Dabei sollte es nicht bei einer Alternative bleiben, das schränkt die Fantasie zu sehr ein. Zwei Auswahlmöglichkeiten klingen nach einer Entscheidung, die es zu treffen gilt. Die perfekte Anzahl der Impulse liegt bei drei Lösungen. Es geht aber nicht darum, dass sich die Autorin für eine davon entscheidet, sondern dass sie auf eine vierte bessere kommt.

Eine gelungene Stoffbesprechung ist kreativ und vor allen Dingen konstruktiv. So sollten harsche negative Äußerungen vermieden werden. Es geht darum, in jeder Phase des Gesprächs lösungsorientiert zu argumentieren.

Einige Autoren können oder wollen in der Besprechung aber gar nicht über Lösungen nachdenken. Begleiter in dem Prozess sollten dies herausfinden und keine Diskussionen über Antworten erzwingen. Wenn das Gegenüber zu dieser Kategorie gehört, dann ist es ausreichend, die Frage deutlich zu formulieren.

Autorinnen sollten die Punkte einer Besprechung notieren, damit sie sich hinterher mit den Themen beschäftigen können. Wenn die

E Die Kunst der erfolgreichen Drehbuchentwicklung

Gesprächspartner bemerken, dass Autoren kein Notizbuch auf dem Tisch oder ein Notebook vor sich haben, sind sie anscheinend innerlich nicht bereit, sich mit den Fragestellungen auseinanderzusetzen. Falls Autoren auch nach dem ersten Punkt, der gelöst wurde, keine Anstalten machen, sich Dinge zu notieren, dann ist es wesentlich, dies zu registrieren. Im Anschluss daran ist es wichtig, diese Erkenntnis offenzulegen. Es ist durchaus sinnvoll, das direkt und ohne Vorwurf anzusprechen. Möglicherweise hat der Autor sein Notizbuch zu Hause vergessen. Vielleicht kommen beide Partner aber gemeinsam darauf, dass die Autorin gar nicht gesprächsbereit ist. Eventuell hält sie das Drehbuch für oscarverdächtig (was sehr, sehr selten passiert) oder sie kann sich aus Termingründen in der nächsten Zeit nicht damit befassen. Im schlimmsten Fall hat sie sich innerlich schon von dem Projekt verabschiedet. Was auch immer es ist, es ist hilfreich, dieses Gespräch darüber zu führen und nicht zu verdrängen. Denn letztendlich ist es zeitsparend, Zweifel anzusprechen.

Autoren selbst sollten in der Besprechung offen für die Fragen sein, die ihre Fassung erzeugt hat. Wenn sie merken, dass die angesprochenen Punkte relevant sind und das Gespräch lösungsorientiert verläuft, dann können sie davon ausgehen, dass die Kritik konstruktiv ist. Wenn sie aber erkennen, dass die Haltung des Gegenübers negativ ist, die Anmerkungen undurchdacht sind oder nicht auf die Fassung eingehen, sondern dass der Gesprächspartner sich in minutenlangen Monologen ergeht, dann sollten sie ihr Befinden demgegenüber wahrnehmen. Dies ist der erste Schritt, der unbedingt notwendig ist: sich der eigenen Gefühle gewahr zu werden. Die zweite Stufe besteht darin, diese zu artikulieren. Dabei sollte dies nicht als Angriff formuliert werden, sondern sich auf die Beschreibung der persönlichen Verfassung konzentrieren.

Die letzte und vierte Phase ist der Abschluss des Gesprächs. Dieser sollte zu dem vorher angekündigten Zeitpunkt stattfinden. Wenn das Treffen länger dauert als geplant, dann sollte dies unbedingt thematisiert werden und die Zustimmung von allen Anwesenden

eingeholt werden. Vielleicht hat die Autorin einen Anschlusstermin, oder die Energie ist nicht mehr vorhanden. Der Abschluss besteht in einer Zusammenfassung der Ergebnisse bzw. der Punkte, die für die weitere Arbeit wichtig sind. Hier dürfen keine neuen Themen angesprochen werden, sondern wirklich nur eine Art Protokoll der Sitzung. Entscheidend ist, die nächsten Schritte inklusive des Zeitplans festzuhalten. Zu dieser Phase gehört aber auch die Nachbereitung. Es kann notwendig sein, mit einer E-Mail die Besprechung und den weiteren Ablauf an andere zu kommunizieren oder zur Verschriftlichung die wichtigsten Punkte noch einmal an alle Anwesenden zu verschicken.



ANALYSE DES STOFFS

F1

219
Breakdown

F2

222
Strukturdiagramm

F3

224
Fragen an den Stoff

F4

227
Die Kunst der Bewertung

F5

230
Der Markt

Filme und Serien sollen den Zuschauer berühren und vor allem, so formuliert es Billy Wilder einfach aber wahr, „nicht langweilen“. Die Zuschauerin muss sich für das interessieren, was die Filmemacher (und dazu gehören in erster Linie die Drehbuchautorinnen und die Stoffentwickler) erzählen. Weil das Produzieren eines Films oder einer Serie ein komplexer Prozess ist, muss besonderes Augenmerk auf die Stoffentwicklung gelegt werden. Denn alle Fehler, die sich hier einschleichen, sind später nur schwer zu korrigieren oder schlimmer noch, sie finden sich im fertigen Film wieder. Deshalb ist die Drehbuchentwicklung der erste und entscheidende Schritt auf dem Weg zur packenden Serie oder zum unterhaltsamen Film. Dabei kommen den unterschiedlichen Gewerken verschiedene Rollen zu. Drehbuchautorinnen sind die Kreativen, deren Ideen und Umsetzungen die Drehbucharbeit bestimmen. Produzenten, Redakteurinnen und Dramaturginnen haben die Aufgabe, den Autoren dabei zu helfen, ein stimmiges und wirkungsvolles Skript zu schreiben. Sie sind diejenigen, die von außen auf das Exposé, Treatment, Drehbuch oder Serienkonzept schauen können. Wenn sie das Werk lesen und nicht nur ihr Bauchgefühl sprechen lassen, sondern es analysieren und die richtigen Fragen stellen können, dann dienen sie allen am Prozess Beteiligten. Deshalb steht die Analyse immer unter folgender Fragestellung: Ist das Werk so gestaltet, dass das, was die Autoren wollen, erreicht wird? Es gibt ein passendes Zitat (s. nächste Seite) von Ernest Lehman, der u. a. auch für Alfred Hitchcock *North by Northwest* geschrieben hat.

Wer die Kunst der Drehbuchentwicklung beherrschen will, darf nicht nur mit der Messlatte an die Vorlage herangehen, sondern muss deren Wesen verstehen und auch erfassen, welche Reaktionen sie erzeugt. Wer nach strikter, oberflächlicher Formel das Drehbuch zu *Psycho* analysiert, wird es sofort ablehnen und dem Autor empfehlen, ein anderes Buch zu schreiben. Immerhin stirbt die Hauptfigur nach 30 Minuten, eine vollkommen neue Geschichte beginnt und das Drehbuch endet mit einer schrecklich umständlichen Erklärung.

„Eines Abends lud mich Hitchcock zum Essen ein und sagte, Ernie, es ist, als ob wir beide an einer Orgel sitzen, auf eine Taste drücken und das Publikum ‚oh‘ macht, und dann drücken wir eine andere Taste und das Publikum lacht.“

ERNEST LEHMAN (DREHBUCHAUTOR U.A. *WEST SIDE STORY*)

Doch das Buch und auch der Film erzeugen Reaktionen und Emotionen, die nur bei genauer Analyse zu identifizieren sind. Um diese Wirkungen einschätzen zu können, muss der Künstler unter den Drehbuchlesern seine eigene Rückmeldung und Gefühle zulassen und erkennen. Deshalb ist es in der Arbeit enorm wichtig, diese subjektiven Momente zuzulassen. Was hat das Drehbuch erzeugt? Interesse, Spannung oder Langeweile? Wo trat welche Reaktion auf? Hat mich der Anfang gepackt aber der Schluss kalt gelassen? Oder

umgekehrt? Aus diesem Grund sollte die Analyse mit einer persönlichen Einschätzung beginnen, wie sie jeder Zuschauer während und nach dem Film äußert. Wenn die Zuschauerin im Anschluss an den Kinobesuch in einer Kneipe über einen Film redet, wird sie dieses nicht tun, indem sie über dramaturgische Feinheiten spricht. Es wird vielmehr um Emotionen gehen.

Auch im Laufe des Films bleibt kaum Gelegenheit, über den Anstoß und die Wendepunkte nachzudenken. Deshalb ist es entscheidend, sich zuerst zu fragen, welche Reaktionen das Werk hervorgerufen hat. Dies kann auf einem Blatt Papier oder im Computer notiert werden. Meist ist es aber hilfreich, sich kurze Notizen zu machen. Denn vieles von dem, was hier festgehalten wurde, wird später in der Analyse eine Rolle spielen. Dabei geht es um die emotionalen Wirkungen. Hier sollte der Drehbuchleser formulieren, wie ihm das Buch gefallen hat. Es betrifft auf keinen Fall dramaturgische Fragen, sondern die Emotionen und einfache Reaktionen. Diese Anmerkungen sind gefühlsbestimmt und subjektiv! Was hat die Leserin angesprochen? Was nicht? Was hat Spaß erzeugt, oder was war banal?

Im Anschluss an diese sehr persönliche Einschätzung folgt der Breakdown und der Fragenkatalog. Beide Hilfsmittel können natürlich auch von den Autorinnen selbst erstellt und genutzt werden. Aber im Allgemeinen ist es die Aufgabe der Leser, den Blick von außen zu haben und das Werk zu analysieren.

F1 BREAKDOWN

Wer ein Drehbuch genauer analysiert, wird feststellen, dass es nicht immer einfach ist, den Überblick zu behalten. Wo beginnen Nebenhandlungen, wo stecken die Wendepunkte, wo tauchen Figuren auf? Dies sind typische Fragen, die sich derjenige stellt, der ein Buch durchleuchtet. Der sogenannte „Breakdown“ ist ein gutes Hilfsmittel, sich einem Skript zu nähern.

Der Breakdown ist eine Tabelle, die den Inhalt des Drehbuchs wiedergibt. In der ersten Spalte stehen die Szenennummern, in der zweiten die Seitenzahlen des Beginns der Szene und in den anderen Spalten die kurze Zusammenfassung der Handlung.

Für jeden Handlungsstrang wird eine Spalte angelegt, und die Kurzbeschreibungen der Szenen werden in die jeweilige Zelle geschrieben. Bezieht sich eine Szene auf zwei oder mehr Handlungsstränge, dann steht in jeder Spalte eine knappe Darstellung des Inhalts.

F Analyse des Stoffs

Szene	Seite	HH	NH 1	NH 2	NH 3	Anmerkungen
1	1	Béatrice fährt auf ihrem Moped an Klaus vorbei, es fällt ein Schuss.				
2	1		Baumann steht auf, Silvia stellt sich schlafend.			
3	3	Béatrice geht nach Hause.		Der Moped-boy kippt beim Kopfstand um.		Exposition Moped-boy
4	5		Silvia stellt sich immer noch schlafend.			
5	6	Béatrice öffnet die Tür zum Schlafzimmer.				

HH: Haupthandlung NH: Nebenhandlung

Abb. 10: Beispiel für die Erstellung eines Breakdowns

Der Vorteil eines Breakdowns ist, dass hier die Nebenhandlungen leichter als eine Geschichte zu lesen sind. Der Stoffentwickler (und natürlich auch die Autorin) kann z. B. die anderen Spalten abdecken und nur einmal die „Nebenhandlung 2“ durchgehen (oder es werde die anderen Spalten gelöscht).

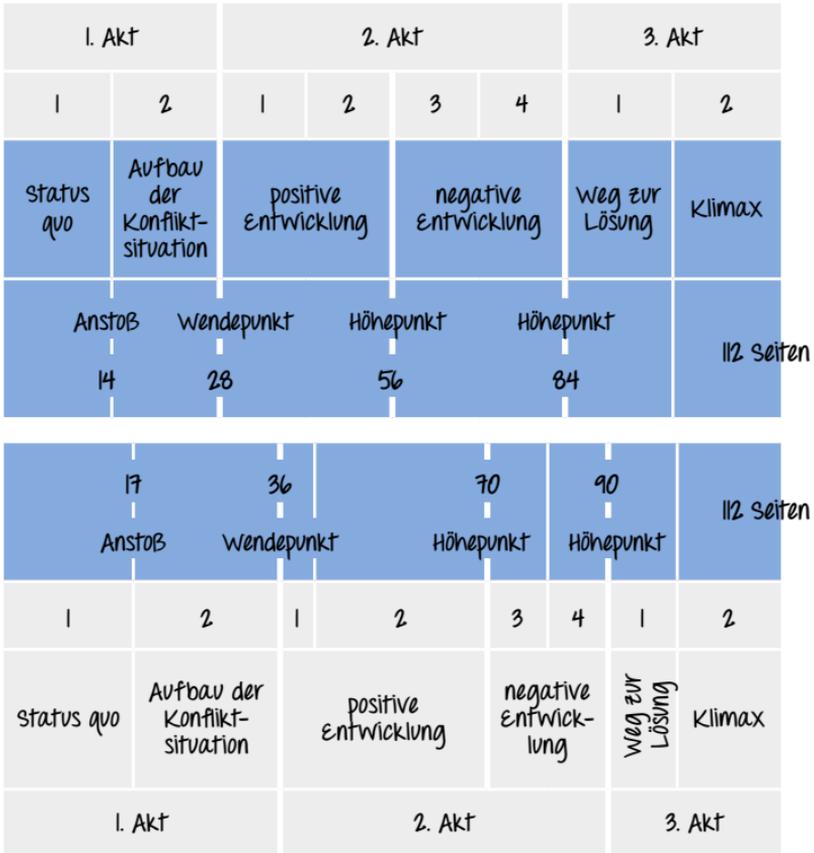
Der Breakdown ist eine anstrengende Arbeit, die aber den weiteren Vorteil hat, dass das Buch danach vertraut ist. Er gehört zu jeder vollständigen Analyse dazu. Ein Breakdown sollte nicht länger als vier bis fünf Seiten sein. Die Beschreibungen der Szenen bestehen aus maximal zwei Sätzen, sie sind lediglich Erinnerungshilfen. Ein Breakdown kann sowohl in einem Textverarbeitungsprogramm als auch in einem Tabellenprogramm erstellt werden.

F2 STRUKTUR- DIAGRAMM

Ein anderes relevantes Hilfsmittel ist das „relationale Strukturdiagramm“. Dabei geht es nicht darum, dass das Buch ein Schema zu erfüllen hat und die Wendepunkte und Höhepunkte auf einer bestimmten Seite sitzen müssen. Der Stoffentwickler verschafft sich vielmehr selbst einen Überblick, um das Buch möglichst objektiv zu beurteilen.

Das relationale Strukturdiagramm stellt die Verhältnisse der dramaturgisch wichtigen Ereignisse bildlich dar. Im oberen Bereich werden auf der horizontalen Linie die Seitenzahlen des Drehbuchs eingetragen, das zu analysieren ist. Ein Skript mit 120 Seiten wird dann im Modell seinen Anstoß nach 15 Seiten, den Beginn des zweiten Akts nach 30 und den ersten emotionalen Höhepunkt nach 60 Seiten (also genau in der Mitte des Buchs) haben. Im unteren Bereich werden die strukturell entscheidenden Wendepunkte und Höhepunkte, die im Drehbuch zu finden sind, ihrer Seitenzahl zugeordnet. So lässt sich leicht erkennen, ob zum Beispiel der Wendepunkt zum zweiten Akt spät erfolgt oder ob der erste emotionale Höhepunkt spät und viel früher als der dazugehörige Wendepunkt stattfindet (wie im Beispiel in Abbildung 11).

Modell Drehbuch (mit 112 Seiten)



Reale Struktur des Drehbuchs 1. Fassung (mit 112 Seiten)

- Anstoß Seite 17
- Wendepunkt 1. Akt Seite 36
- erster Höhepunkt Seite 70
- Wendepunkt Seite 78
- zweiter Höhepunkt Seite 90
- Wendepunkt Seite 91
- Auflösung Seite 111

Abb. 11: Beispiel eines Strukturdiagramms

F3 FRAGEN AN DEN STOFF

In der Arbeit ist es hilfreich, sich nach dem Breakdown auf die Beantwortung der Fragen zu konzentrieren und eine möglichst „objektive“ Betrachtung vorzunehmen. Hier geht es noch nicht darum, mit Lösungsvorschlägen aufzuwarten. Es ist eine Untersuchung des Vorhandenen. Vor allem spielt es keine Rolle mehr, ob das Buch gefallen hat oder nicht.

Figuren

1. Wessen Geschichte ist es?
2. Was ist das Ziel dieser Hauptfigur? Was steht auf dem Spiel, wenn die Hauptfigur ihr Ziel nicht erreicht? Verfolgt die Hauptperson aktiv ihr Ziel? Bringt es sie in Konflikt? Gibt es nur ein Ziel?
3. Ist die Fallhöhe möglichst groß?
4. Wo liegt die Achillesferse der Hauptfigur?
5. Was ist das Bedürfnis der Hauptfigur?
6. Sind alle wichtigen Figuren dreidimensional? Sind sie interessant oder Stereotypen?
7. Hat jede Figur eine Funktion in der Geschichte? Welche?
8. Welches Ziel haben die anderen Figuren?
9. Was ist das Bedürfnis der anderen Figuren?
10. Ist die Orchestrierung der Figuren ausreichend?
11. Gibt es eine dominante Figur?

Thema

1. Gibt es ein Thema, das universelle menschliche Gefühle anspricht?
2. Kann das Thema noch deutlicher herausgearbeitet werden?

Konflikt

1. Gibt es einen durchgehenden Hauptkonflikt?
2. Zu welcher Kategorie gehört der Konflikt?
3. Ist der Konflikt vermeidbar?
4. Ist der Antagonist stark genug?
5. Ist unklar, wer gewinnen wird?
6. Ist der Konflikt ausreichend zugespitzt?
7. Welche Hindernisse muss die Hauptfigur überwinden?
8. Steigern sich die Hindernisse?

Struktur

1. Was ist der Anstoß? Kommt er eventuell zu spät?
2. Kennen die Zuschauer nach dem ersten Akt die Hauptfigur und ihr Ziel?
3. Gibt es nach dem ersten Akt für die Hauptfigur noch einen Weg zurück?
4. Sind die Höhepunkte richtig platziert? Beziehen sie sich auf die Hauptperson und die Hauptspannung?
5. Beziehen sich alle Szenen der Haupthandlung auf die Hauptspannung?
6. Was ist die Spannung des dritten Akts?
7. Hängen Anstoß und Auflösung zusammen?

Nebenhandlungen

1. Wie viele Nebenhandlungen hat das Buch?
Gar keine oder zu viele?
2. Haben die Nebenhandlungen eine Struktur?
Haben sie einen Beginn, einen Mittelteil und einen Schluss?
Oder beschreiben sie lediglich einen Zustand?
3. Werden alle Nebenhandlungen zu ihrem Ende geführt?
4. Beziehen sich die Nebenhandlungen auf das Thema?
5. Beeinflussen sie die Haupthandlung?

Feinarbeit

1. Spannung: Ist die Spannung richtig aufgebaut? Ist es die unsichere Erwartung eines Ereignisses, mit dessen beteiligten Personen sich die Zuschauer identifizieren?
2. Enthüllung: Werden alle Enthüllungen durch eine Entdeckung auch den Figuren bekannt?
3. Umkehrung: Ist der Unterschied zwischen den Zuständen vor und nach der Umkehrung groß genug?
4. Glaubwürdigkeit: Sind alle Geschehnisse im Drehbuch plausibel?

Erst nachdem die objektive Analyse erarbeitet wurde, folgt der nächste Schritt mit der Einschätzung der Ergebnisse.

F4 DIE KUNST DER BEWERTUNG

Nach der Analyse kommt der „künstlerische“ Teil der Arbeit. Hier entscheiden die Stoffentwicklerinnen, was für sie wichtig ist und was nicht.

Basierend auf den Antworten des Fragenkatalogs, werden die Punkte herausgearbeitet, die noch nicht ausreichend gestaltet sind. Oftmals steht eine Besprechung mit der Autorin bevor. Darum ist es wichtig, Notizen zu erstellen, um während des Gesprächs darauf zurückgreifen zu können. In Amerika sind sogenannte „Script Notes“ gängig, die den Autoren zugeschickt werden. Diese schriftlichen Anmerkungen haben den Vorteil, dass sich die Verfasserin dieser Erklärungen tatsächlich darüber klar werden muss, was sie mitzuteilen hat. Allgemeines Geschwafel oder unsaubere Argumentationen fallen hier eher auf.

In Deutschland, Österreich oder der Schweiz sind diese Texte schwarz auf weiß selten. Sie können aber helfen, die Stoffentwicklung professioneller zu gestalten.

Hilfreich ist es, bei der Bewertung diese mit dem Bauchgefühl abzugleichen. Vielleicht hat das Buch einen späten Anstoß, aber dieses Gefühl hat sich bei der ersten Lektüre nicht eingestellt. Verfehlt ist jede Kritik, weil etwas nicht dem „Rulebook“ entspricht! Entscheidend ist, ob und wo Verbesserungen nötig sind. Wenn nicht nur ein Lektorat abgegeben werden soll, sondern die Analyse auch in der weiteren Stoffentwicklung eine Rolle spielt, sollten für jede Frage Lösungen entwickelt werden. Im besten Fall mindestens drei verschiedenen Optionen! Eine Antwort klingt nach einem Auftrag! Zwei Auswahlmöglichkeiten auf ein Problem stellen ein Dilemma dar.

Drei Optionen verleihen der Autorin die Möglichkeit, nachzudenken und eine eigene Lösung zu finden. Und vor allem sollten sich die Stoffentwickler nicht in ihre Vorschläge verlieben. Die Empfehlungen haben die Aufgabe, den Autor zum Nachdenken anzuregen. Am besten ist es, wenn die Autorin keine der drei Optionen wählt, sondern eine persönliche Antwort findet. Mit der wird sie sich am meisten identifizieren.

Entscheidend ist es, jede Kritik zu begründen. Pauschale Urteile werden vom Autor in den meisten Fällen nicht nachvollzogen, und der Stoffentwickler verliert den Kreativen. Darum ist es wichtig, dass alle Behauptungen mit Beispielen oder mit Erläuterungen untermauert werden.

Zuerst einmal gilt es, das Ergebnis der Analyse vorzustellen und danach die (negativen) Konsequenzen aufzuzeigen. Im Anschluss daran werden dann drei Optionen angeboten, wie dies zu vermeiden ist. Es ist zwar auch möglich, Fragen zu stellen, aber diese sollten nicht beliebig sein.

Insgesamt geht es in der Bewertung nicht darum, noch einmal sämtliche Punkte der Analyse aufzugreifen. Drehbuchleserinnen haben eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Buch hinter sich und kennen die entscheidenden Fragen. Sie begründen ihre Antworten mithilfe der Ergebnisse der Untersuchung, ohne diese vollständig wiederzugeben.

Stoffentwicklerinnen sollten vorsichtig sein, eine vollkommen neue Handlung vorzuschlagen. Sie können Lösungsvorschläge für ein konkretes Problem vorschlagen, aber nicht das Drehbuch umschreiben.

Es ist richtig, die Analyse mit einem Fazit zu beenden. In diesem Teil werden auch die nächsten inhaltlichen Schritte skizziert. Es sollten hier keine neuen Aspekte angeschnitten werden (oder gar neue Vorschläge), sondern alles sollte noch einmal zusammengefasst werden.

Script Notes sollten nicht mit subjektiven Formulierungen geschrieben werden. Sie basieren auf einer möglichst sachlichen Analyse, folglich sollte der Text ebenso objektiv abgefasst sein. Falsch sind Phrasen wie: „Ich finde ...“, „Mir gefällt nicht ...“. Aber auch: „Das ist m. E. eine sehr gute Lösung ...“ Ebenso sollten Sätze mit dem Wort „man“ vermieden werden (z. B. „Man kann sich nicht auf die Figur einlassen ...“).

Wenn sowohl eine schriftliche Bewertung existiert als auch eine Besprechung mit den Autoren geführt wird, dann werden die Aufzeichnungen als Grundlage dienen. Allerdings ist es wenig hilfreich, diesen Text schon vor dem Gespräch zu schicken. Dramaturgen, Redakteurinnen und Produzenten können flexibler reagieren, wenn sich nicht beide Parteien an das Schriftstück klammern. Erst nach der Beratung sollte das Papier an den Kreativen ausgehändigt werden.

F5 DER MARKT

Wer einen Stoff auf seine Realisierbarkeit hin analysieren will, muss die anvisierte Zuschauergruppe im Auge behalten. Für welches Publikum ist dieses Drehbuch geeignet? Hat es etwa durch die Wahl seiner Charaktere und durch seinen Handlungsort eine eingeschränkte Zielgruppe?

Die Stoffentwicklerin sollte sich allerdings durch diese äußeren Faktoren nicht zu stark beeinflussen lassen. Was einen Film – unabhängig davon, wo er spielt – universell sein lässt, ist das Thema. Hier liegt die Möglichkeit, ein Drehbuch für eine größere Zuschauerzahl attraktiv zu machen.

Die Autorinnen stehen heutzutage, wenn sie die Idee für einen Stoff haben, vor einer umfangreicheren Auswahl als noch vor Jahren. Denn der Einfall für eine Geschichte mag für ein Einzelstück (Kino oder Fernsehen) geeignet sein, aber vielleicht bietet er sich für eine Miniserie oder sogar für mehrere Staffeln an. Stoffe für Spiel- oder Fernsehfilme beziehen sich auf einmaliges Geschehen, das auf 90 Minuten verdichtet werden kann. Falls die Handlung komplex ist, dann kann sie eventuell nur in einer Miniserie erzählt werden. Wenn es aber weniger um ein singuläres Ereignis geht als um einen andauernden Prozess oder sogar um die Alltäglichkeit, ist wahrscheinlich eine Serie die bessere Wahl.

Oft haben alle Beteiligten darüber mitzubestimmen, ob dieser Stoff für die große Leinwand geeignet ist. So stellt sich die Frage nach dem Unterschied zwischen einem Kino- und einem Fernsehstoff. Es gibt ein Kriterium, diese Frage zu entscheiden. Ein Kinostoff muss dem Zuschauer ein Erlebnis vermitteln. Warum? Weil er bereit war, ins Kino zu gehen und zwölf Euro auszugeben. Nichts ist schlimmer, als den Zuschauer zu enttäuschen. Alle Verleiher wissen,

dass die Zuschauerzahl der ersten Woche lediglich von der Werbung abhängig ist. Diese wiederum wird auch von den Stars, die in dem Film mitgewirkt haben, bestimmt. Die Frage aber, ob ein Film beim Publikum angekommen ist, entscheidet sich in der zweiten bzw. dritten Woche. Dann haben die ersten Zuschauer ihren Freunden erzählt, wie der Film „wirklich“ ist.

Ein Kinofilm muss also auch immer ein Erlebnis sein (was einem Fernsehspiel bzw. TV-Movie natürlich nicht schaden kann). Das Kino muss seine Stärken ausspielen, die es gegenüber dem Bildschirm besitzt. Ein Kinofilm muss visuell sein, also muss auch ein Kinodrehbuch visuell geschrieben sein. Ein Fernsehstoff kann sich noch mehr auf die Dialoge verlassen. Ein Bild im Fernsehen wird nicht dieselbe Wirkung auf den Zuschauer haben, wie ein Kinobild.

Noch etwas entscheidet darüber, ob das Buch für das Kino geeignet ist: Der Kinozuschauer ist geduldig. Wer steht schon gern mitten in einem Film auf, zwingt sich durch die Reihe, um eine Filmvorführung zu verlassen, für die er zwölf Euro ausgegeben hat. Das Dunkel des Zuschauerraums zieht zusätzlich in seinen Bann. Das Kino ist ein magischer Raum, nur hier kann die Hypnose, von der Cocteau gesprochen hat, funktionieren. Der Fernsehzuschauer ist ungeduldig. 20 bis 30 andere Kanäle und Streamingdienste und damit potenzielle Abenteuer warten auf ihn. Die Fernbedienung ist nicht weit. Die erzählerischen Bögen im Fernsehen werden dadurch zwangsweise kürzer. Der Unterschied zwischen Kino und Fernsehen kann auf diese Formel gebracht werden: Im Kino kann der Film den Zuschauer nur verlieren, im Fernsehen muss er ihn erst gewinnen.

Natürlich hat die Arbeit mit Drehbüchern damit zu tun, den Markt zu kennen. Aber hier ist Vorsicht geboten. Niemand sollte sich zum Sklaven der Marktanalysen machen.

Wer heute ein Fernsehdrehbuch liest, kann sich sicher sein, dass es frühestens in einem Jahr im Fernsehen gezeigt wird. Und wer die Vorlage zu einem Kinofilm auf dem virtuellen Schreibtisch hat, muss damit rechnen, das Werk in drei oder vier Jahren auf der Leinwand zu

sehen. Darum steht immer wieder die Frage im Raum, welcher Film in ein bis vier Jahren beim Publikum ankommt.

William Goldman hat in seinem Buch *Adventures in the Screen Trade* (*Das Hollywood-Geschäft*) die Antwort auf diese Frage in einem kurzen, aber sehr prägnanten Satz zusammengefasst: „KEINER WEISS BESCHEID!“

Trotzdem sollte jeder, der sich professionell mit Drehbüchern beschäftigt, wissen, was in den vergangenen Jahren an der Kinokasse, im Fernsehen oder auf den Streamingplattformen Erfolg hatte. Denn nur so können die richtigen Entscheidungen über die Form der Geschichte getroffen werden.

Q

FAZIT

Wir befinden uns mitten in einer Zeitenwende, was die Verbreitung von audiovisuellen fiktiven Werken betrifft. Waren die ersten Jahrzehnte davon geprägt, dass die Zuschauer Lichtspiele wie *Metropolis* ausschließlich im Kino sehen konnten, kam in den 1950er-Jahren das lineare Fernsehen hinzu. Von nun an existierten zwei Wege, den Abend mit einem Film zu verbringen. Ab ca. 2010 ergänzte eine weitere Möglichkeit das Angebot. Streamen bietet die Gelegenheit, den Ort und die Zeit frei zu bestimmen, für den Genuss von *Dark* oder *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*.

Diese dritte Revolution transformiert aber nicht nur die Verbreitung, sondern zieht noch sehr viele andere Änderungen nach sich. Eine der wichtigsten Umbrüche besteht darin, dass Serien in großer Zahl horizontal erzählt werden. Geschichten finden nicht mehr nach hundert Minuten ihren Abschluss, sie dauern nun durchaus fünfzig Stunden. Die Dramaturgien werden komplexer und innovativer. Dies bedeutet natürlich auch, dass sich die Art und Weise, wie diese Stoffe entwickelt werden, verändern muss. Teamwork ist Bestandteil dieser Arbeit. Es ist unverzichtbar, dass der Prozess noch professioneller wird, damit eine schlüssige, emotionale und spannende Story über solch einen Zeitraum erzählt werden kann.

Zusätzlich stehen Deutschland, Österreich und die Schweiz, seitdem die Streamingplattformen weltweit agieren, in einem internationalen Wettbewerb. Wenn die Filme- und Serienmacher hierzulande weiter Geschichten erzählen wollen, dann ist es unvermeidlich, sich von den alten Gewohnheiten zu verabschieden. Darum ist es unerlässlich, dass Autorinnen, Produzenten, Redakteurinnen und Dramaturgen kompetent und kreativ ihre Arbeit ausführen.

Jeder, der Teil der Kreation von Stoffen für Filme oder Serien ist, kann sich ständig weiterentwickeln. Das Handwerk der Drehbuchentwicklung ist erlernbar und Voraussetzung für einen Erfolg beim Publikum. Oftmals sind es nur kleine Schritte, die notwendig sind, um ein noch besseres Ergebnis zu erzielen. Im Laufe dieses Buchs haben Sie viele Aspekte kennengelernt, die es ermöglichen, profes-

sionell und gleichzeitig kreativ zu arbeiten. Dazu zählt neben den wichtigen dramaturgischen Kompetenzen auch die Fähigkeit, die Stoffentwicklung konstruktiv zu gestalten.

Das Fundament für erfolgreiche Filme und Serien ist die Erkenntnis: Es liegt an uns, dass wir die Kunst der Drehbuchentwicklung beherrschen.

X

ANHANG

X1	240 Literatur
X2	244 Index
X3	246 Abbildungsverzeichnis

X1 LITERATUR

- Abel, Victor:** *Wie schreibt man einen Film? Anleitung zur Herstellung von Filmmanuskripten.* Wien 1937
- Aristoteles:** *Poetik.* Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982
- Berman, Robert:** *Fade in: The Screenwriting Process.* Studio City 1988
- Bildhauer, Katharina:** *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts.* Konstanz 2007
- Blacker, Irwin:** *The Elements of Screenwriting. A Guide for Film and Television Writing.* New York 1986
- Bonitzer, Pascal; Carrière, Jean-Claude:** *Praxis des Drehbuchschreibens / Über das Geschichtenerzählen.* Berlin 2002
- Calvisi, Daniel P.:** *Story Maps: TV Drama: The Structure of the One-Hour Television Pilot.* Los Angeles 2016
- Chion, Michel:** *Techniken des Drehbuchschreibens.* Berlin 2001
- Cunningham, Keith:** *The Soul of Screenwriting.* London 2008
- Dancyger, Ken; Rush, Jeff:** *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules.* Boston 2006
- Dancyger, Ken:** *Global Scriptwriting.* Boston 2001
- Douglas, Pamela:** *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV.* Los Angeles 2018
- Dupont, André:** *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet.* Berlin 1925
- Egri, Lajos:** *The Art of Dramatic Writing.* New York 1946
(Dt: Egri, Lajos: *Dramatisches Schreiben, Theater – Film – Roman.* Berlin 2006)
- Eick, Dennis:** *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse.* Konstanz 2006

- Eschke, Günther; Bohne, Rudolf:** *Bleiben Sie dran!*
Dramaturgie von TV-Serien. Köln 2018
- Fahmüller, Eva-Maria:** *Neue Dramaturgien: Zwischen Monomythos, Storyworld und Serienboom.* Berlin 2017
- Field, Syd:** *Das Drehbuch – Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch.* Berlin 2007
- Field, Syd:** *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch.* Frankfurt/M. 2000
- Field, Syd:** *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis.* Berlin 2005
- Freytag, Gustav:** *Die Technik des Dramas.* Leipzig 1925 (Neuaufgabe: Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas.* Berlin 2003)
- Göbler, Timo; Merkel, Katrin:** *Der German Room: Der US-Writers'-Room in der deutschen Serienentwicklung.* Berlin 2021
- Goldman, William:** *Adventures in the Screentrade.* New York 1984
- Goldman, William:** *Das Hollywood Geschäft.* Bergisch-Gladbach 1999 (Übersetzung von *Adventures in the Screentrade*)
- Goldman, William:** *Wer hat hier gelogen? Oder: Neues aus dem Hollywood-Geschäft.* Bergisch-Gladbach 2001
- Howard, David; Mabley, Edward:** *The Tools of Screenwriting.* New York 1993
- Howard, David; Mabley, Edward:** *Drehbuchhandwerk.* Köln 1998 (Übersetzung von *The Tools of Screenwriting*)
- Karetnikowa, Inga:** *How Scripts Are Made.* Southern Illinois 1990
- Kasten, Jürgen:** *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs.* Wien 1990
- Krützen, Michaela:** *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt.* Frankfurt/M. 2004
- Lessing, Gotthold Ephraim:** *Hamburgische Dramaturgie.* Leipzig 1972
- McKee, Robert:** *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin 2000

- Ott, Richard:** *Das Film-Manuskript. Sein Wesen, sein Aufbau und seine Erfordernisse.* Berlin 1926
- Parker, Philip:** *Die kreative Matrix. Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens.* Konstanz 2005
- Rabenalt, Peter:** *Filmdramaturgie.* Berlin 1999
- Seger, Linda:** *Creating Unforgettable Characters.* New York 1990
- Seger, Linda:** *Making a Good Script Great.* New York 1994
- Seger, Linda:** *Das Geheimnis guter Drehbücher.* Berlin 1997
(Übersetzung von *Making a Good Script Great*)
- Seger, Linda:** *Vom Buch zum Drehbuch.* Frankfurt/M. 2001
- Schopenhauer, Arthur:** *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Leipzig 1859
- Swain, Dwight:** *Film Scriptwriting.* Boston 1988
- Schütte, Oliver:** *Fernsehen ist tot – Es lebe das Geschichtenerzählen: Ausblick auf Film und Fernsehen im Jahr 2020.* Berlin 2017
- Schütte, Oliver:** *Die Netflix-Revolution: Wie Streaming unser Leben verändert.* Zürich 2019
- Truffaut, François:** *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 1989
- Vale, Eugene:** *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen.* München 1987
- Vogler, Christopher:** *Die Odyssee des Drehbuchschreibers.* Frankfurt/M. 1997 (deutsche Übersetzung von *The Writer's Journey*)
- Wolff, Jurgen; Cox, Kerry:** *Successful Scriptwriting.* Cincinnati/OH 1988

Drehbücher

Dietl, Helmut; Limmer, Ulrich: *Schtonk*. Zürich 1992

Diverse Autoren: deutscher-filmpreis.de/drehbuecher/

Goldman, William: *Four Screenplays: Marathon Man, Butch Cassidy and the Sundance Kid, The Princess Bride, Misery*. New York 1994

Kirchner, Thomas: *Spreewaldkrimi: Drehbücher Band I (Author's Cut)*. Letschin 2022

X2 INDEX

A

Anstoß 86, 90, 103, 112–114,
133, 137, 218, 222, 225, 227

Antagonist 23, 37, 43, 70,
72–74, 76, 78, 86, 90,
92, 140, 179, 191, 225

Aristoteles 11, 30, 40, 98,
99, 152, 240, 243

B

Bedürfnis 46–54, 56, 73, 81–85,
88, 89, 91, 102, 117, 134, 139,
140, 142, 145, 190, 224

C

Charakterentwicklung 52,
54, 56, 73, 81, 87, 88,
126, 134, 139, 145

Cliffhanger 130, 131, 133,
134, 138, 141, 142, 148

D

Dynamik 96, 118, 154, 155, 157

E

Empathie 41, 46, 63, 64–66,
68–70, 139, 166, 176, 210

Exposition 44, 66, 74, 85, 86,
99, 103, 107, 110, 111, 126,
133, 137, 138, 142, 145, 146,
149, 156, 168, 170, 172, 173

H

Haupthandlung 16, 22,
82, 100–104, 106, 119,
130, 138, 225, 226

Höhepunkt 21, 83, 90,
92, 103, 121–124, 134,
145, 154, 222, 225

K

Klischee 33–37, 55–57, 181

Konflikt 12, 20, 22, 24, 25, 29,
45, 59, 60, 67, 71–79, 89, 91,
100, 101, 103, 108, 111, 112,
114, 117, 118, 123, 126, 129,
130, 133, 134, 136–142, 144,
146, 171, 176, 192, 224, 225

M**Midpoint** 122**N****Nebenhandlung** 16, 21, 22, 26,
56, 82–84, 100–106, 125, 130,
144, 145, 219, 221, 225, 226**O****Ordnungsprinzip** 98, 99**S****Scheitelpunkt** 122**Serie** 11–13, 16, 19, 20, 24–26,
33–35, 41–43, 55, 59, 70,
71, 80, 81, 85, 87, 88, 89,
100, 101, 113, 128–143, 147,
157, 158, 160, 175, 178, 180,
186, 187, 197, 199–204,
216, 230, 236, 240, 241**Spannungsbogen** 139, 168**Stereotypen** 33, 35–37,
56, 58, 224**Storyworld** 129, 130, 139, 241**Streaming** 10, 13, 80, 86, 128,
136, 160, 175, 198, 199, 201,
202, 231, 232, 236, 242**T****Thema** 10, 12, 18, 35, 57,
73, 77, 80, 81–84, 88–91,
102, 104, 140, 142, 172,
180, 182, 183, 188, 209,
210, 212, 224, 225, 230**W****Wendepunkt** 31, 86, 108,
109, 112–114, 117, 121, 122,
124, 125, 130, 131, 133,
134, 138, 139, 145, 153,
154, 178, 218, 219, 222**Z****Ziel** 22, 23, 40–46, 48–52,
54, 56, 64, 71–79, 85–87,
89–91, 107, 108, 111, 113,
114, 117, 120–126, 132–136,
138, 144–146, 148, 164, 182,
191, 193, 197, 224, 225, 230

X3 ABBILDUNGS- VERZEICHNIS

- Abb. 1:** Stoffentwicklungsablauf, S. 17
- Abb. 2:** Steckbrief der Figur Micha, S. 39
- Abb. 3:** Schrittweise Entwicklung des Bedürfnisses, S. 53
- Abb. 4:** Figurenkonstellation, S. 57
- Abb. 5:** 3-Akt-Struktur, S. 100
- Abb. 6:** Ablauf der Nebenhandlung Benni – Mutter aus *Systemsprenger*, S. 105
- Abb. 7:** Acht Sequenzen, S. 107
- Abb. 8:** Drehbuchstruktur, S. 127
- Abb. 9:** Beispiel einer Übersichtstabelle in einem Lektorat, S. 189
- Abb. 10:** Beispiel für die Erstellung eines Breakdowns, S. 220
- Abb. 11:** Beispiel eines Strukturdiagramms, S. 223

M

MENSCHEN MACHEN MEDIEN

Probeheft und Abonnement:
service@verlag-weinmann.com
<https://mmm.verdi.de/mediadaten>

Das medienpolitische ver.di-Magazin
online und als Themenheft

ver di

„M MENSCHEN MACHEN MEDIEN“

ist die medienpolitische Publikation der Vereinigten Dienstleistungsgewerkschaft ver.di. Informativ, kritisch, analytisch richtet sich M an alle in der Medienbranche Tätigen und an Studentinnen und Studenten der verschiedenen Kommunikationsrichtungen.

M Online wartet täglich mit neuen Meldungen, Berichten und Meinungsbeiträgen auf!

<https://mmm.verdi.de>

Zweimal monatlich erscheint der M Online Newsletter mit den neuesten Artikeln. Abonnieren lohnt sich!

M Print kommt viermal im Jahr mit einem Heft heraus, das ein Thema hintergründig, analytisch und im Überblick darstellt. Auflage 50 000 Exemplare. Das Jahresabo kostet 36 Euro. Ausgaben können auch einzeln für 9 Euro erworben werden. Für Mitglieder der ver.di-Medien-Fachgruppen ist der ABO-Preis im Mitgliedsbeitrag enthalten.



Praxis Film 100

DIE KUNST DER DREHBUCH- ENTWICKLUNG

Oliver Schütte erklärt prägnant sämtliche Elemente von wirkungsstarken Geschichten. Anschaulich erläutert er die Dramaturgie anhand von Filmklassikern und neuen Beispielen. Darüber hinaus charakterisiert er, was eine gelungene und konstruktive Ausarbeitung der Vorlagen für Filme und Serien ausmacht. Dabei liegt ein wichtiger Aspekt auf der kooperativen Zusammenarbeit und wie diese erreicht werden kann.

Dieser Band ist unverzichtbar für alle, die erfolgreich Drehbücher entwickeln wollen.

„Schon der Vorläufer *Die Kunst des Drehbuchlesens* war ein Standardwerk für alle, die sich professionell mit dem Schreiben und Lesen von Drehbüchern beschäftigen.“

Lisa Blumenberg, Produzentin u. a. von
Bad Banks und *Ich bin dein Mensch*



9 783744 519908

ISSN: 1617-951X

ISBN: 978-3-7445-1990-8 (Print)

ISBN: 978-3-7445-1984-7 (PDF)

EUR [D] 26,00 | EUR [A] 26,80