

Filmdramaturgie, Bausteine und Wirkung

Ein Essay von Johann Weber

Vortrag im OFC am 10.07.2001, erweitert im Dez. 2013

Eine Geschichte erzählt sich selbst

Wer zum ersten Mal spricht: *Es war einmal.....*, der hat eine Auswahl getroffen, der hat aus einer Fülle von Gedanken eine Einzelheit herausgesondert, die ihm mitteilenswerter erschien als alle anderen.

In der Wendung - *es war einmal* - ist genau der Augenblick festgehalten, da die Wahl getroffen und alles weitere vorbestimmt ist.

Der Erzähler fährt fort: *Es waren einmal brave Leute im Lande, die unter der Willkür der Obrigkeit zu leiden hatten.....* Ganze Welten des Möglichen sind damit aus dem Bereich der Geschichte ausgeschlossen. Die Geschichte handelt von Handwerkern und Bauern in einem oberbayerischen Dorf, also kann sie nicht mehr von vermögenden Städtern handeln.

Man hat sich an deren Lebensgrundlage vergriffen.... fährt der Erzähler fort und sofort beschattet sich der Weg der Geschichte mit Ungerechtigkeit und Menschenschicksal, hellt sich wieder auf mit Hoffnung auf Verbesserung der Verhältnisse.

Ein einziger Satz ist gesprochen und schon sind Licht, Stimmung und Stoffkreis der Geschichte festgelegt. Es gibt kein Entrinnen mehr, nur noch ein weiter auf dem vorgezeichneten Weg.

So also steht es mit dem Anfang.

Danach hält der Schöpfer eine Zeit inne, um zu erkennen, in welche Richtung sich die Geschichte bewegt, um zu hören, wie sich die Geschichte selbst weiter erzählt. Denn von einem bestimmten Punkt an erzählt nämlich nicht mehr er oder sie die Geschichte, sondern die Geschichte erzählt sich von selbst.

Sobald einige Fakten festgelegt sind, lassen diese ihre Kräfte spielen.

Dramaturgen im OFC

Jeder in diesem Kreis, der mit Gestaltung von Filmen beschäftigt ist, hat sich spätestens zu dem Zeitpunkt mit Filmdramaturgie auseinander gesetzt, als er mit seinem Resultat nach der Film- oder Videobearbeitung nicht zufrieden war.

Manchmal ist dieser Zeitpunkt spät gewählt – aber immerhin:

Der Film hat Längen, beispielsweise wegen Verliebtsein in das Material.

Die Geschichte läuft nicht flüssig - habe ich einen roten Faden?

Wie reagieren wohl die Zuschauer im Club, wenn ich mir selbst schon nicht sicher bin?

Der Partner meint, dass es irgendwie anders laufen müsste, aber wie wüsste er auch nicht so genau?

Der Partner hat Recht, denn er ist Zuschauer und der Zuschauer hat immer Recht - denn Filme werden ausschließlich für Zuschauer gemacht.

Was wird erklärt?

Wir werden zunächst die Begriffe Inhalt und Form klären, denn sie definieren den künstlerischen Schaffensprozess schlechthin.

Die 6 großen „W“ der Dramaturgie: Wer – Wo – Was – Wann – Wie – Warum, finden sich dann in den Bausteinen:

Szene

Antizipation

Charakterisierung

Ort

Bild- und Tondramaturgie

Zeit

Ursache, Motiv, Absicht, Konflikt, Ziel

Haupt- und Teilabsichten

Spannung

Vorwärtsbewegung

Verbindende Einheit

Musik im Film

Die erklärenden Filmbeispiele stammen aus drei Produktionen:

„Nur ein Baum“ von Rudolf Kühnl, OFC

„Der Bierkrieg“ von Klaus Bichlmeier, OFC

„Coal River“ von Johann Weber, OFC

Inhalt und Form

Gemeinhin wird mit *Inhalt und Form* das *Was und Wie* eines Werkes bezeichnet. Das kann ein Gemälde, ein Musikstück, ein Photo oder eine Filmgeschichte sein. Mit der Form ist dann gemeint, die Art wie das Gemälde gemalt, ein Musikstück interpretiert, ein Photo aufgenommen, oder eine Filmgeschichte erzählt wird.

Gefährlich! Der Gegensatz von Was und Wie darf nicht gleichgesetzt werden mit dem Gegensatz von Form und Inhalt.

Zu klären ist Folgendes:

Inhalt und Form sind zwei Bausteine auf derselben Skala.

Denn einmal kann der Inhalt Form oder die Form Inhalt sein. Es kommt darauf an, von wo aus man die Dinge betrachtet.

Sie werden fragen: *Ist denn das so wichtig?*

Ja – denn ich muss mir erstens Klarheit über den Inhalt schaffen, damit ich zweitens die optimalen Faktoren für dessen Präsentation zusammen tragen kann.

Ich will Ihnen ein Beispiel geben:

Der Film von Rudolf Kühnl - *Nur ein Baum* - ist nach Inhalt und Form wie folgt zu interpretieren:

Inhalt ist der schätzenswerte Baum, die Linde, denn sie ist Lebensgrundlage für uns Menschen.

Gestaltende Form ist dann der Lebensprozess des Baumes im Laufe der Jahreszeiten, der noch funktionierende Einklang von Tier- und Pflanzenwelt, dazu die Fülle von Informationen die Herr Kühnl im Jahreslauf des Baumes weitergibt.

Hätte Herr Kühnl einen Film geschaffen, wo sich unter der Linde eine Liebesgeschichte entwickelt, dann wäre der Baum Form und nicht mehr Inhalt. In diesem Fall Faktor zur Romantisierung der Geschichte.

Mit dieser eindeutigen Definition von Inhalt und Form wird der schöpferische Gestaltungsprozess erst sichtbar gemacht.

Ein weiteres Beispiel:

Der Film von Klaus Bichlmeier - *Der Bierkrieg* - hat zum Inhalt: Der Aufstand und Kampf der Bevölkerung in Sachen Bierpreis im Jahre 1910, gegen die Willkür der Obrigkeit in Bayern.

Form der Geschichte sind unterschiedliche Faktoren, wie die ersten Brauer, das Reinheitsgebot, der Biergarten, das Oktoberfest etc.

Wäre der Inhalt - *Das Reinheitsgebot in Bayern* -, so würde beispielsweise der Aufstand der Bierkonsumenten zum Faktor *Form* mit dem die Geschichte ihren Wert erhält, gestaltet und erzählt wird.

Verständlich, dass der Aufstand der Biertrinker in diesem Beispiel anders darzustellen wäre, als das in Klaus Bichlmeiers - *Der Bierkrieg* - der Fall ist.

Wie steht es nun mit dem Inhalt respektive der Form?

Film funktioniert über das Sinngabende seiner Bilder und dafür ist ausschließlich die Form zuständig.

Sagt man Film ist nur Inhalt, denn er tut nichts anderes als die Wirklichkeit wieder zu geben!

So kommt man sogleich zu der Schlussfolgerung: Film ist nicht Kunst, denn er ist nicht Form!

Durch die vorausgegangene Definition von Inhalt und Form haben wir bewiesen, dass beide auf der Linie eines schöpferischen Gestaltungsprozesses entwickelt werden, dass von der primitivsten Auswahl des Grundthemas bis hinauf zur subtilsten und speziellsten Einzelheit ein Formungsprozess stattfindet.

Wer – Wo – Was – Wann – Wie – Warum

1. Wer ist die Hauptfigur? Um wen dreht sich die Geschichte?
2. Was ist der dramatische Sinn? Worum geht die Geschichte?
3. Was ist die dramatische Konstellation? Welche Umstände sind mit der Handlung verbunden?

Die drei Punkte mögen für den Anfang eines Drehbuchs maßgebend sein. Bei einer Fülle von dramaturgischen Faktoren, die ineinander greifen, müssen wir zunächst selektieren um zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen.

Zu 1.

Wer die Hauptfigur ist, soll zwar nicht vernachlässigt werden, das kann ein Bauer, ein Student, ein Baum oder drei Abenteurer sein – uns interessiert das Handeln der Hauptfigur oder der Hauptfiguren in der Geschichte.

Zu 2.

Das bezeichnen wir als Inhalt der Geschichte.

Zu 3.

Das bezeichnen wir als Form der Geschichte.

Über die dramaturgischen Faktoren kann man sich Kenntnisse verschaffen, wie die Faktoren jedoch für die eigene Geschichte gehandhabt werden, dafür gibt es kein Rezept, dies ist eine Kombination, die sich jeder Autor für jede seiner Geschichten immer wieder neu ausdenken muss.

Die Bausteine der Dramaturgie sind wie eine Tonleiter, auf der für jede Geschichte anders gespielt wird.

Die Exposition

So wie Ihnen Personen oder Gegenstände im täglichen Umgang vorgestellt werden, so erhalten Sie von einem guten Autor grundsätzliche Informationen über Umstände, die mit der Filmhandlung verbunden sind.

Zum Beispiel:

Wer – Exposition der Hauptfigur

Wann – Exposition der Zeit

Wo – Exposition des Ortes

Der Film - *Nur ein Baum* - von Rudolf Kühnl präsentiert dem Zuschauer gleich in der ersten Szene mehrere Informationen:

Man sieht den kahlen Baum in der Frühlingssonne auf einer Anhöhe und der Kommentar: *Jetzt im März, wenn sich die blattlosen Äste gegen den Himmel abheben, kann man kaum ermessen, welche unglaublichen Leistungen dieser Baum im Verlauf eines Jahres erbringt....*

Hier handelt es sich um dreierlei: Nämlich um eine hervorragende Exposition der Hauptfigur, der Zeit und des Ortes. Zugleich wird der Zuschauer angeregt, den Verlauf der Erzählung gedanklich vorzubereiten.

Der Zuschauer antizipiert sofort, dass ja auf die kalte Jahreszeit die warme und im Anschluss daran die weiteren Jahreszeiten folgen müssen. Er kann deshalb auf eine ausführliche Erklärung vom Übergang von Frühling auf Sommer verzichten. Die Aufnahmen von sattem Grün im Blattwerk regen den Zuschauer stärker an, als wenn der Autor vorher Elementarunterricht in Sachen Wechsel der Jahreszeiten erteilt hätte.

Allerdings wäre die Antizipation des Zuschauers dahin, wenn Herr Kühnl auf den Frühling den Winter würde folgen lassen: Plötzlich träte nämlich das Empfinden des Zuschauers auf der Stelle, sein Geist setzte sich hin und ruhte aus. Man spricht hier von einer Verzögerung der Vorwärtsbewegung. Bestenfalls hätte man den Winter in Form einer Rückblende behandeln dürfen, doch sie entspräche nicht dem vorgezeichneten Weg und hätte deshalb eine kontinuierliche Vorwärtsbewegung unterbrochen.

Die Szene

Der Film ist eine Geschichte von der manche Teile erzählt, andere Teile nicht erzählt werden. Die erzählten Ereignisse sind in den Szenen selbst enthalten, die nicht erzählten Ereignisse finden dazwischen statt.

Die nicht erzählten Ereignisse sind das Salz in der Geschichte, denn sie bewegen die Phantasie des Zuschauers, führen zu einer Schlussfolgerung, die eine Verbindung der erzählten zu den nicht erzählten Ereignissen herstellt.

Je mehr sich ein Zuschauer hinzudenken kann, desto größer ist seine Anteilnahme an der Geschichte. Je stärker seine Phantasie hin zur nicht erzählten Ebene angeregt wird, desto stärker ist der Eindruck dessen was er später erfährt.

Antizipation

Antizipation ist die Fähigkeit des Zuschauers, Ereignisse, die in der Zukunft liegen, vorherzusehen. Natürlich nur dann, wenn der Zuschauer zum geeigneten Zeitpunkt entsprechende Informationen erhält.

Ein Beispiel:

Wenn ein Publikum erfährt, dass ein Vater zur Brutalität neigt, so kann es antizipieren, dass sein Kind, das eine Fensterscheibe eingeschlagen hat, verprügelt wird.

Charakterisierung

Eine Geschichte erzählt von Menschen und deren Handeln. Manche Zuschauer interessieren sich mehr für Menschen, d.h. für die Eigenschaften von Menschen, andere wiederum für deren Handeln, also für ihre Aktivitäten. Ein guter Autor wird sich zunächst eine gewisse Charakterisierung überlegen und erst dann entscheiden, durch welche Handlungen dieser Charakter zum Ausdruck kommen kann.

In unserem Fall, da wir keine Spielfilme produzieren, können wir die Sache etwas vereinfachen.

Charakterisierung kann auch sein, dass ich für die Streuung wichtiger Informationen Gegenstände oder Menschen auswähle, die sozusagen das Gesagte versinnbildlichen.

Dazu ein Beispiel: Einmal die Charakterisierung von Menschen durch deren Handeln, oder die Streuung einer Information durch die Charakterisierung Mensch. Im Film - *Der Bierkrieg* - von Klaus Bichlmeier, nimmt man den handelnden Brauerburschen ab, dass sie etwas vom Reinheitsgebot und den herrschenden Verhältnissen verstehen.

Daneben gibt es noch die alte Dame.

Dieses Gesicht schreibt Geschichte. Mit ihrer Präsenz kann glaubhaft über den Bierkrieg und die damaligen Verhältnisse in Bayern erzählt werden. Sie ist ein Kraftfeld an Wahrhaftigkeit, verleiht damit der Szene die entsprechende Würde.

Der Ort

Die Freiheit, mit der Kamera überall hinwandern zu können, bedeutet somit auch eine Verpflichtung, nur die allerbeste Ortswahl zu treffen.

Es gilt zu beachten, dass jedem Ort, auch wie jeder Person, eine bestimmte Charakteristik anhaftet. Diese besonderen Eigenschaften eines Ortes lassen die dort stattfindenden Ereignisse in einem bestimmten Licht erscheinen. Folglich bedeutet eine richtige Ortswahl, dass dessen Charakteristika die Ereignisse verstärken; bei einer unpräzisen Ortswahl hingegen hat die Ortcharakteristika keinerlei Bezug zu den Ereignissen und eine falsche Wahl bedeutet schließlich, dass sie im Widerspruch zum Geschehen steht.

Hierzu ein Beispiel:

Im Film - *Nur ein Baum* - unterstreicht die Ortcharakteristika die Geschichte auf optimale Weise.

Mit dem freistehenden Baum auf einer Anhöhe kann man die Zeit seit dem Mittelalter ohne Probleme passieren lassen, man kann von Tillmann Riemenschneider erzählen, denn der Baum kennt den Mann und der Bildhauer kennt sein Holz.

Man kann von der letzten Eiszeit berichten, denn die schneebedeckten Berge am Horizont sind Zeugen davon, dass hier eine Eiszeit stattgefunden hat. Hätte die Kamera die Linde auf einem Schulhof gezeigt, oder aufgenommen als Gruppe mit anderen Bäumen, so würde diese Charakteristika des Ortes lange nicht so optimal zu den erzählten Ereignissen passen.

Noch ein Beispiel:

Ein Vater weint um seinen Sohn, der nach einem Verkehrsunfall in einem Krankenhaus im Sterben liegt. Der Fahrer beging Unfallflucht.

Nun erfährt der Vater per Telefonanruf, dass sein Nachbar der Übeltäter war. Die Ortswahl für die Übermittlung der Nachricht könnte sein: Ein Krankenhaus, das Bett des Kindes. Eine Polizeistation, wo die Daten gerade aufgenommen werden. Oder das Büro des Vaters.

Ein guter Autor würde sich etwa folgendes einfallen lassen:

Der Vater erfährt, dass sein Nachbar der Fahrerflüchtige war – die Kamera nimmt den Vater am Fenster seiner Wohnung über den Rücken mit Blick in den Nachbarsgarten auf. Der Vater sieht die spielenden Kinder des Nachbarn, während sein eigener Junge im Sterben liegt. Der Zuschauer assoziiert genau was in dem Mann vorgehen mag.

Ein weiterer, wertvoller Aspekt außer einer gut gewählten Charakteristika des Ortes wird hier deutlich: Indem der Vater von hinten aufgenommen ist, wird der Gefühlsausdruck im Gesicht des Mannes auf den Ort übertragen. Dadurch wird eine große Last vom Schauspieler genommen.

Ein Beispiel exzellenter Dramaturgie des Ortes und des Bildes.

Bild- und Tondramaturgie

Aus der Dichtkunst lässt sich ein sehr schönes Beispiel einfügen, wie Poesie als filmgerechte Darstellung ohne Änderung übernommen werden könnte. Hier die dritte Strophe aus einem Gedicht von Hugo von Hofmannsthal - *Die Beiden* -

*Jedoch wenn er aus ihrer Hand
den leichten Becher nehmen sollte
da war es beiden all zu schwer
denn beide bebten sie so sehr
dass keine Hand die andere fand
und dunkler Wein am Boden rollte*

Träger des Geschehens ist nicht der gewöhnliche Dialog - *Ich liebe Dich* -, die Kraft des Geschehens kommt hier aus dem Gehabe der Hände. Im Umfeld der Szene könnten sich noch andere Personen befinden, denen das Paar ihre Zuneigung verheimlichen wollte. Sie vermeiden den gegenseitigen Blick, doch das Gehabe der Hände verrät die Zuneigung.

Auch hier wird die Last der Darsteller von der Mimik auf die Hände übertragen.

Im Film - *Nur ein Baum* - gibt es eine beispielhafte Szene mit der Maus: Die Feldmaus huscht um das Wurzelwerk des Baumes, während der Sprecher von der Gefahr eines herabstürzenden Greifvogels berichtet.

Die Szene ist mit dem Pfeifen eines Bussards unterlegt. Hier kommt der dramatische Effekt nicht vom Bild, sondern vom Ton. Hier wird die Tonuntermalung sichtbar gemacht.

Die Zeit

Im Film spielt Gegenwart und Zukunft die wichtigere Rolle, während man sich für die Exposition der Vergangenheit der Rückblende bedient.

Die Gegenwart spielt in den einzelnen Szenen, es ist auch die reale Zeit die hier abläuft. Jede Handlung, die in der Gegenwart abläuft, ist auf die Zukunft ausgerichtet.

Wird eine Geschichte plausibel erzählt, so hat der Zuschauer keine Probleme mit Zeitsprüngen.

Zu Hilfe nimmt man sich dabei die Bausteine - *Exposition der Zeit* - oder *Assoziierung der Zeit*.

Wenn Herr Kühnl in seinem Film - *Nur ein Baum* - das Blattwerk von der Frühlingsblüte in sattes Grün übergehen lässt, so weiß der Zuschauer, dass gut zwei Monate vergangen sind.

Lässt Klaus Bichlmeier in seinem Film - *Der Bierkrieg* - die alte Dame von ihren Erlebnissen als Mädchen erzählen, so assoziiert der Zuschauer, dass die Ereignisse sich in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts abgespielt haben müssen.

Mit dem Faktor – *Zeit* - lassen sich für den Film interessante Effekte erzielen:

Wenn beispielsweise ein Bote eine wichtige Nachricht zu erbringen hat, so wird er dies nicht vormittags zur Kaffeezeit tun, sondern er wird den Firmenchef nachts aus dem Bett läuten.

Die Gestapo klopft nicht Sonntag Nachmittag an die Türe der - *Comedien Harmonists* - sondern erscheint im Morgengrauen, wobei der Begriff - *Grauen* - bereits verbal untergebracht ist.

Ursache, Motiv, Absicht, Konflikt, Ziel

Bei Handlungen von Objekten sprechen wir von Ursachen, bei Handlungen von Menschen von Motiven.

Ein Handlungsmotiv führt zu einer Handlungsabsicht, respektive im Film zur Ausführung dieser Absicht.

Das Motiv kommt also stets vor der Absicht und die Absicht kommt vor dem Ziel. Wobei im absichtlichen Handeln noch offen ist, ob das Ziel erreicht wird oder die Erreichung des Ziels vereitelt wird.

Drei Beispiele:

Eine Linde hat die Absicht im Frühjahr zu blühen, Ursache dafür sind die im Boden verfügbaren Wasserreserven und Mineralien. Ziel ist die Fortpflanzung des Baumes.

Eine Dreiergruppe hat die Absicht, den Coal River in Canada von seiner Quelle bis zur Mündung in den Liard River zu befahren. Motiv ist das Abenteuer in einer unberührten Natur fernab der Zivilisation. Ziel ist das Erreichen des Alaska Highways am Liard River.

Trifft die Absicht auf Schwierigkeiten, wird ein Konflikt ausgelöst - dieser Auslösemechanismus ist die wichtigste Funktion der Absicht.

Die Absicht ist also der einzige Konfliktauslöser und das einzige Element, das in die Zukunft führt. Wichtig für die Dramaturgie dabei ist, dass die Absicht von Personen auf dasselbe Ziel ausgerichtet ist. Nur so entsteht Handlung, Konflikt, Auseinandersetzung.

Häufig ist das Ziel verschwommen, nicht klar definiert und der Autor mag sich verzweifelt fragen, weshalb für seine Figuren einfach keine dramatische Konstellation entstehen kann?

Motiv, Absicht und Ziel müssen in ihrer Intensität zu einander stehen. Wenn beispielsweise in Klaus Bichlmeiers - *Der Bierkrieg* - die Burschen in der niederbayerischen Ortschaft Dorfen der Willkür von Brauereien und Obrigkeit ein Ende bereiten wollen, dann ist es wenig effektiv, wenn sie versuchen mit einer Lichterkette ihr Ziel zu erreichen. Im Film werden einige Wirtshäuser abgefackelt.

Dergestalt muss auch der Konflikt in seiner Intensität dem der Absicht entsprechen. Im - *Coal River* - trifft die Dreiergruppe auf heftiges Wildwasser, das in der Flussbeschreibung nicht vorkommt. Gäbe es deswegen einen Hubschraubereinsatz, entspräche dies einer Teilabsicht, die in ihrer Intensität stärker wäre als die Zielsetzung der Hauptabsicht. An dieser Stelle müsste dann Ende sein, denn für das eigentliche Ziel, den Alaska Highway über den Verlauf des Flusses zu erreichen, interessierte sich nun keiner mehr. Oder der Hubschraubereinsatz käme unmittelbar vor dem Erreichen des angekündigten Zieles.

Haupt- und Teilabsichten

Sie werden jetzt fragen: *Nun gut, jetzt habe ich ein Motiv, eine Absicht und ein Ziel - was aber mache ich dazwischen?*

Einigen wir uns darauf, dass wir die zuvor erwähnte Absicht Hauptabsicht nennen.

Die Hauptabsicht ist unter vielen Absichten diejenige, von der die Geschichte erzählen will, sie ist auf den Inhalt ausgerichtet und deshalb eine der wichtigsten dramatischen Faktoren der Form. Damit ist strikt vorgegeben, was ein Film erzählen will. Deshalb nur **eine** Hauptabsicht.

Eine Bergsteigergruppe, die beabsichtigt den Mt. Everest zu besteigen, kann nicht nebenbei auf den K2 oder den Nanga Parbat wollen.

Also: Wenn wir die Hauptabsicht verwirklichen wollen, benötigen wir eine Reihe untergeordneter Teilabsichten.

Die Bergsteigergruppe landet in Katmandu, Hauptabsicht ist der Mt. Everest, Teilabsichten sind zunächst der Khumbugletscher, dann Lager 1, 2 und 3, bis das Ziel, der Mt. Everest erreicht ist.

Bei der Teilabsicht ist es wie bei der Hauptabsicht, das Ziel der Teilabsicht kann erreicht oder vereitelt werden.

Selbstverständlich hat jede Teilabsicht auch ihr Motiv. Das Motiv, das der Teilabsicht vorausgeht, ist stets schwächer als das Hauptmotiv der Geschichte.

Haben wir uns erst mal für eine Hauptabsicht entschieden, müssen alle anderen Teilabsichten unter dem Gesichtspunkt ausgewählt werden, ob sie die Hauptabsicht beim Erreichen des Ziels unterstützen können. Ist dies der Fall, erhalten sie den Status von Teilabsichten und Hilfszielen. Ist dies nicht der Fall, handelt es sich um Hauptabsichten und Hauptziele, die nicht verwendet werden dürfen.

Die Spannung

Misslingt ein Film in irgendeiner Form, so wird dies meist auf fehlende Spannung zurückgeführt. Mangelt es an durchdachtem, dramatischem Aufbau, ist die Geschichte langweilig und der Handlungsablauf konfus. Also lautet der gut gemeinte Ratschlag: - es fehlt noch ein Schuss Spannung -.

Spannung ist nur ein sekundärer Effekt, der mit Hilfe anderer dramatischer Elemente erzielt wird.

Deshalb zählt Spannung nicht zu den eigentlichen Erzählelementen, sondern ist eine Reaktion des Zuschauers auf das Erzählte.

Wird behauptet eine Geschichte sei nicht spannend, so bedeutet dies, dass kein Gefühl der Spannung aufkommt.

Grundlage der Spannung sind Absicht und Ziel. Beim Zuschauer müssen Zweifel entstehen ob das beabsichtigte Ziel auch erreicht wird. Die Absicht muss auf Schwierigkeiten stoßen, erst dann entsteht Spannung.

Es werden erstaunlich viele Wege beschritten, doch es gibt nur diesen einen.

Spannung entsteht, wenn der Zuschauer weiß, dass möglicherweise das beabsichtigte Ziel vereitelt wird, er darf nur nicht wissen wie es vereitelt wird. Ich muss deshalb dem Zuschauer zum geeigneten Zeitpunkt die Information geben, damit er diesen Umstand antizipieren kann.

Dennoch gilt – wie bei Motiv, Absicht und Ziel – das Kräfteverhältnis muss ausgewogen sein. Die Intensität die Absicht zu vereiteln, darf nicht größer sein, als die Intensität das Ziel zu erreichen. Auf diese Weise entsteht Spannung wie zwischen den beiden Polen Plus und Minus.

Die Vorwärtsbewegung

Der Film hat Längen – ist ein oft zu hörendes Urteil. Mit Recht legen deshalb Autoren großen Wert auf die Vorwärtsbewegung. Die Vorwärtsbewegung ist ein Phänomen, das mit der Entdeckung der Filmform entstanden ist.

Einige Filmemacher versuchen das Filmtempo durch Kürzen am Schneidetisch zu lösen, oft leidet nur die Verständlichkeit der Handlung darunter.

Nicht das Bild oder die Szene bewegt sich langsam, sondern das Denken und Empfinden der Zuschauer bewegt sich schneller als das der Erzählung.

Ein Beispiel:

Die Wege in einem Park sind schön rechtwinklig vom Gartenbauarchitekten angelegt. Und was machen Spaziergänger und Radfahrer? – Sie kürzen ab! Dabei entstehen die 45° Trampelpfade für schnellere Vorwärtsbewegung.

Die 45°-Denke des Zuschauers eilt der rechtwinkeligen Erzählung des Filmemachers voraus. Der Geist des Zuschauers setzt sich also hin und wartet, bis ihn die Handlung wieder eingeholt hat.

Der Zuschauer antizipiert den Fortlauf der Handlung sowohl vom Inhalt her, als auch vom Rhythmus der Zeit beeinflusst, an den er sich entsprechend der vorausgegangenen Szenen gewohnt hat.

Eine Behinderung der Vorwärtsbewegung vom Inhalt her ist der Fall, wenn der Zuschauer durch Antizipation oder entsprechende Information eine Szenenfolge erwartet, der Autor jedoch eine andere Szene präsentiert, die aus einer anderen Erzählebene stammt.

Beispielsweise, wenn in - *Nur ein Baum* - plötzlich der Brennwert von Buchenholz für Holzöfen aus der Perspektive eines Holzhändlers zum Gegenstand der Erzählung werden würde.

Verbindende Elemente

Die Form des Films ist keine ununterbrochene Einheit, sie ist vielmehr eine Ansammlung von einzelnen Blöcken, die sich jeweils aus Szenen und Einstellungen zusammensetzen.

Dieses Gesamtgebilde neigt nun dazu, in die einzelnen Blöcke zu zerfallen, so dass Brüche in der Kontinuität der Geschichte entstehen.

Um diese Bruchstellen zu überdecken, muss nach entsprechenden Verbindungselementen in der Geschichte gesucht werden. Schlagen diese Elemente eine Brücke über die aus technischen Gründen unvermeidlichen Bruchstellen, so ist die gewünschte Verbindung hergestellt.

Hierzu gibt es folgende Empfehlung:

Vergleichen wir das Hauptziel unserer Geschichte mit einem starken Magneten.

Um zu verhindern, dass die Anziehungskraft durch die zunächst große Entfernung der Hauptabsicht geschwächt wird, können wir, um die Aufmerksamkeit voranzutreiben, kleinere Magnete entlang der Wegstrecke aufstellen.

Diese kleineren Magnete entlang der Wegstrecke sind unsere Hilfsziele. Da es sich um Ziele handelt, können sie vom Zuschauer antizipiert werden und sobald sie antizipiert sind, bewirken sie eine Vorwärtsbewegung. Diese Hilfsziele unterstützen die Vorwärtsbewegung solange, bis das Hauptziel schließlich stark genug ist und den Zuschauer alleine für sich gewinnen kann.

Taucht hingegen über längere Zeit kein Hilfsziel auf, erlahmt die Vorwärtsbewegung. Grundlegendes Prinzip ist also, dass die Antizipation eines Hilfsziels die Vorwärtsbewegung bewirkt und nicht etwa schneller Schnitt, lebendige Dialoge, pfiffige Kommentare, oder gar aufregende Musik etc..

Zwei Beispiele:

Im Film - *Nur ein Baum* -, bestehen die Hilfsziele aus den 4 Jahreszeiten, die in gleichmäßigen Zeitabfolgen erreicht werden. Ein Hauptziel gibt es in diesem Film nicht, denn es handelt sich um eine deskriptive Geschichte und nicht um eine dramatische, bei der ein Konflikt als Störung der Handlung vorausgesetzt wird.

Die Filme – *Der Bierkrieg und Coal River* – bestehen aus sämtlichen, zuvor beschriebenen Faktoren, nachfolgend eine Auswahl zum Beispiel Coal River:

Motiv:	Das Abenteuer in einer unberührten Natur, fern der Zivilisation
Hauptabsicht:	Den Coal River in Canada von seiner Quelle bis zur Mündung in den Liard River zu befahren.
Ziel:	Erreichen des Alaska Highways am Liard River.
Konflikt:	Überraschende Konfrontation mit Wildwasserstrecken, mangels exakter Flussbeschreibung oder die natürliche Veränderung des Flussbettes.
Hilfsziele:	Erlebnisse auf dem Weg – das Überleben in wilder Natur - Überraschung durch geologische Besonderheiten dieser außergewöhnlichen Landschaft.
Teilabsicht:	Erreichen der Hilfsziele

Sowohl die Hauptabsicht als auch die Teilabsichten werden zwar nicht vereitelt, dennoch auf eine harte Probe gestellt. Der Film entwickelt sich dergestalt, dass der Zuschauer entsprechend der Szenenabfolge und vorausgehender Informationen antizipiert, dass sich das Abenteuer auf dem Fluss anders entwickelt als zu Beginn vorgesehen, er weiß nur noch nicht wie. Die dramaturgischen Bausteine wurden hier geschickt platziert, auf diese Weise entsteht Anteilnahme - oder eben Spannung.

Musik im Film

Neben der dramaturgischen Wirkung des Tones, wie bereits beschrieben, ist Musik ausschließlich Emotionsträger. Musik ist generell bei der Herstellung eines Filmes nicht mitberücksichtigt, kommt also später als Aufguss mit hinzu. Deshalb ist es auch nicht möglich, dramaturgische Fehler im Ablauf der Geschichte später mit geeigneter Musik auszugleichen. Allerdings lässt sich der Eindruck in Szenenabläufen mit Musik verstärken, oder wenn das Bild zu wenig Aussage hergibt. Sie kennen alle die Musikpalette, sie reicht von schwermütig bis heiter.

Wer beschäftigt sich mit Dramaturgie

Jene brauchen sich nicht mit Dramaturgie zu beschäftigen, die das Handwerk aus dem Bauch heraus beherrschen, denen Dramaturgie zur zweiten Natur geworden ist – solche Filmemacher sind genial und äußerst selten.

Selbst Filmgrößen wie Billy Wilder und John Huston haben Schubladenproduktionen abgeliefert.

Jene beschäftigen sich nicht mit Dramaturgie, die Probleme bezüglich des Verstehens der Einfachheit halber auf den Zuschauer abladen und ihrem Publikum mangelnden Intellekt vorwerfen.

Noch einmal: Über die dramaturgischen Faktoren kann man sich Kenntnisse verschaffen - wie die Faktoren jedoch für die eigene Geschichte gehandhabt werden, dafür gibt es kein Rezept, dies ist eine Kombination, die sich jeder Autor für jede seiner Geschichten immer wieder neu ausdenken muss.

Die Bausteine der Dramaturgie sind wie eine Tonleiter, auf der für jede Geschichte anders gespielt wird.

Und noch etwas: Film ist nicht einfache Illustration von Vorgängen, sondern das Geschehen dringt ausschließlich aus dem Sichtbarwerdenden. Ja – das Sinngebende der Bilder ist es, das einen Film ausmacht – es muss nichts zu tun haben mit Wahrscheinlichkeit oder gar Wirklichkeitstreue.

Johann Weber, Tutzing im Dez. 2013

Literaturhinweis:

Eugen Vale - Die Kunst des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen -

Gustav Künstler - Der Film als Erlebnis -

Rudolf Arnheim - Film als Kunst -